WEGE ZUR MUSIK

BAND 2

Lehrbuch für Musikerziehung in der 11. und 12. Schulstufe

Neufassung von Wieland Schmid

Mit Beiträgen von Bernhard Hofmann, Reiner Liebel, Ursel Lindner, Thomas Neuhold, Stephan Unterberger

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Zu diesem Werk sind erhältlich:

- 5 Audio-CDs mit Originalaufnahmen, Gesamtaufnahmen und Playbacks
  ISBN 978-3-99035-325-7
  ISMN 979-0-50239-278-9
  HI-S7639CD
- Video-DVD mit Filmausschnitten und Videoclips
  ISBN 978-3-99035-326-4
  ISMN 979-0-50239-279-6
  HI-S7640DVD
- Lehrerband mit Lösungsvorschlägen und Arbeitsblättern
  ISBN 978-3-99035-349-3
  ISMN 979-0-50239-314-4
  HI-S7684

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Mit Erlass des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Sport vom [illegible].1990 gemäß § 14 Abs. 2 und 5 des Schulunterrichtsgesetzes, BGBl. Nr. 472/86, und gemäß dem Lehrplan 1988 als für den Unterrichtsgebrauch an allgemeinbildenden höheren Schulen für die 7. und 8. Klasse im Unterrichtsgegenstand Musikerziehung zugelassen.

Mit Bescheid vom 28.11.2014, GZ:BMUKK-5.028/0902-[illegible]/8/2014 erklärt das Bundesministerium für Bildung und Frauen die aktualisierte Fassung des Werkes „Wege zur Musik – Band 2 Oberstufe“ als geeignet.

Schulbuchnummer: 3363

Impressum

Redaktion: Kathrin Gruber, Matthias Rinderle, Lukas Christensen
Umschlaggestaltung: Isabelle Pfluger, Marinas Werbegrafik, Innsbruck
Umschlagmotive (v.l.n.r.): Wikipedia, Corbis (3x); Wikipedia
Layout-Design: Isabelle Pfluger, Marinas Werbegrafik, Innsbruck
Layout und Satz: Irene Metz, daz design und grafik, Innsbruck; Christian Jäger, Marinas Werbegrafik, Innsbruck
Notensatz: Susanne Kopplow, Neukloster
Illustrationen: Ina Daisy von Wurmb, Stuttgart
Druck: Athesia Tyrolia Druck GmbH, Innsbruck

HI-S7456
ISBN 978-3-99035-184-0
ISMN 979-0-50239-[illegible]-6

1. Auflage A[1]/2015

Alle Drucke dieser Auflage können im Unterricht nebeneinander verwendet werden, sie sind inhaltlich unverändert. Die letzte Zahl bezeichnet das Jahr des Druckes.

© 2015 Helbling, Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp
Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk ist in all seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen wie Fotokopie, Mikroverfilmung, Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien sowie für Übersetzungen – auch bei entsprechender Nutzung für Unterrichtszwecke in Netzwerken und Intranets.

Inhaltsverzeichnis

1 Facetten der Vokalmusik

Das mehrstimmige Singen 6
Solistisches Singen in der Kunstmusik 22
Volkslieder 38
Die Stimme im Jazz und in der Popularmusik 50
WORKSHOP Sing a Song 6
Vier Jahrhunderte Oper 6

2 Aspekte der Instrumentalmusik

Die Sinfonie 90
Das Prinzip des Konzertierens 112
Kammermusik 122
Neue Klänge 132
WORKSHOP Komponieren mit dem Computer 142
Ethnische Einflüsse 146
WORKSHOP Afrikanisch Trommeln 156
Programmatische Musik 160

3 Musik und Gesellschaft

Musik und Kult 178
Wandel in Wien 190
Musik und Macht 204
Musik des Widerstands 218
Gebrauchte Musik 230
WORKSHOP Quadrille – Höhepunkt eines Balls 250
Komponistinnen und Komponisten in ihrer Zeit 254
WORKSHOP VWA im Fach Musik 278

ANHANG Beispielhafte Reifeprüfungsaufgaben 282
ANHANG Musiklehre kompakt 288

Personenverzeichnis 294
Sachverzeichnis 296
Verzeichnis der Lieder und Songs 298
Quellenverzeichnis 299

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken –
Eigentum des Helbling Verlags

Symbole

1 Arbeitsaufgabe

1+ anspruchsvollere Arbeitsaufgabe

Tonbeispiele (→ Audio-CDs)

Videobeispiele (→ DVD)

“ ” Zitate von Komponistinnen und Komponisten, Interpretinnen und Interpreten etc.; Materialien oder Dokumente aus der Sekundärliteratur

literarische Texte

Facetten der Vokalmusik

- Das mehrstimmige Singen
- Solistisches Singen in der Kunstmusik
- Volkslieder
- Die Stimme im Jazz und in der Popularmusik
- Workshop: Sing a Song
- Vier Jahrhunderte Oper

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Vom Organum zum Palestrina-Stil – frühe geistliche Musik

Mehrstimmigkeit im Abendland

Wollte man – in grober Vereinfachung – charakteristische Merkmale für die großen Musikkulturen der Welt bestimmen, dann würde man für die afrikanische Welt wohl die besondere Rolle des Rhythmischen nennen, für die arabische Musik vielleicht die außerordentliche Differenzierung der Tonalstufen. Die abendländische Musik ragt in einem anderen Aspekt aus anderen Musikkulturen heraus: In ihr wurde die Mehrstimmigkeit und damit das Element des Harmonischen zu einer sonst unbekannten Komplexität ausgebaut. Die Entwicklung begann im gregorianischen Choral und erreichte mit der Notre-Dame-Epoche um 1200 eine erste große Blüte.

Organum
Der mehrdeutige Begriff meint das Repertoire liturgischer Gesänge, später die zu einer ursprünglichen Stimme hinzutretende zweite Stimme und das so entstehende mehrstimmige Gebilde.

Parallelorganum
Zu einer Hauptstimme werden Begleitstimmen im Oktav-, Quint- oder Quartabstand geführt.

Schweifendes Organum
Die Begleitstimme gewinnt Eigenständigkeit.

Isorhythmie
Eine rhythmische Struktur wird mehrfach wiederholt, wobei sich die Tonhöhe verändern kann.

In der Kathedrale Notre-Dame

Die Kathedrale Notre-Dame de Paris an der Ostspitze der Île de la Cité bestimmt heute noch das Bild des Stadtzentrums. Der mächtige gotische Dom wurde in den Jahren zwischen 1150 und 1350 errichtet. Er gab der ersten großen Epoche vokaler Mehrstimmigkeit ihren Namen: Die Schule von Notre-Dame.

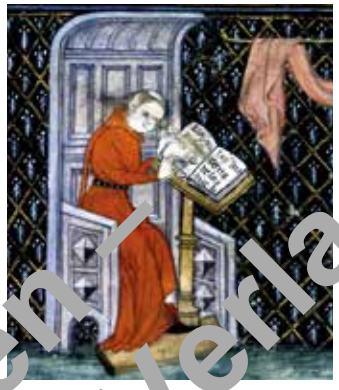
Die Werke ihrer großen Meister, Léonin und Perotin, entstanden in den Jahrzehnten um 1200. Sie dokumentieren den Weg vom Parallelorganum über das schweifende Organum hin zu einer überaus komplexen mehrstimmigen Vokalmusik. Ars nova' (neue Kunst) wird diese Epoche der Musikgeschichte genannt. Um 1400 ist Paris ihr Zentrum. Ein frühes großes Meisterwerk der Ars nova ist die isorhythmische vierstimmige *Messe de Nostre Dame* von Guillaume de Machaut. Er schrieb sie für die Hauptkirche in Reins. Das *Kyrie* dieser Messe ist auf einer Choralmelodie aufgebaut:

Johan Barthold Jongkind: *Notre-Dame* (1849)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

***Messe de Nostre Dame**, Kyrie*

Musik: Guillaume de Machaut



Machaut beim Schreiben eines höfischen Liebesgedichts

Guillaume de Machaut (um 1300–1377)
Im Gefolge des böhmischen Königs Johann führte Machaut ein abenteuerliches Leben, zog durch ganz Europa, ehe er um 1340 – ohne Priesterweihe – eine Domherrenpfründe in Reims erhielt. Nun entstand der größte Teil seines Werkes. Mindestens ebenso bedeutend wie seine Messen sind seine weltlichen Werke, in denen er als Dichter und Komponist Maßstäbe setzt.

1 Singen (oder spielen) Sie die einstimmige Choralmelodie auf Seite 6.

2 Hören Sie Machauts Kyrie. Finden Sie im vierstimmigen Satz die Choralmelodie. Erläutern Sie Veränderungen gegenüber dem Ausgangschoral. Weisen Sie in dieser Stimme isorhythmische Abschnitte nach.

A1

Nur zu Prüfzwecken
Eigentum des Helbling Verlags

Vorbild für Jahrhunderte: Palestrina

Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1580)

Schon im Spätmittelalter, z. B. bei Guillaume de Machaut, hatte die ‚Entdeckung' der Mehrstimmigkeit in der Musik zu großartigen kompositorischen Leistungen geführt. In der Renaissance erreichte diese Kunst einen neuen Höhepunkt. In der Kirchenmusik gipfelte sie im Werk Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525–1594). Seine 100 Messen und 300 Motetten galten für Jahrhunderte als Vorbild für die katholische Vokalmusik.

Der Palestrina-Stil repräsentiert die Würde der Kirche; seine Kennzeichen lassen sich so zusammenfassen:

- gemischte Satzweise, Abwechslung von polyfonen und homofonen Abschnitten
- kunstvolle Vielstimmigkeit (meist fünf oder sechs Stimmen)
- klare melodische Linien, Bevorzugung stufenweiser Fortschreitungen
- behutsame Verwendung von Dissonanzen
- Vermeidung expressiven Affektausdrucks („Objektivität")

Polyfonie i
Kompositionsweise, bei der die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Werkes selbstständig geführt werden; dabei spielt oft die Imitation (Nachahmung einer Stimme durch eine andere) eine wichtige Rolle. Gegensatz: Homofonie

Kapellmeister an St. Peter

Das Erleben geistlicher Musik ist oft sehr stark mit dem Aufführungsort verbunden, mit der Pracht der Ausstattung und dem Klang des Raumes. Das gilt in besonderem Maß für Palestrina, der Komponist der päpstlichen Kapelle und später auch Kapellmeister an St. Peter in Rom war. Allerdings besaß der Petersdom damals noch nicht seine heutige Gestalt. Die ursprüngliche Planung des Baumeisters Donato Bramante führten große Künstler in vielen Schritten weiter. Die von Michelangelo geplante Kuppel wurde während Palestrinas Amtszeit, die Bauten des Petersdoms erst im 17. Jahrhundert vollendet.

Am Ende vereinte der Dom Züge mehrerer Baustile (Renaissance, Manierismus, Barock) zu einem geschlossenen Ganzen.

Messe (in der Musik) i
Vertonung der liturgischen Texte des katholischen Gottesdienstes. Dabei werden gleichbleibende (Ordinarium) und je nach Anlass verschiedene Texte (Proprium) vertont. Das Ordinarium besteht aus Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei.

Willem Swidde: *Petersdom* (1682)

Motette i
mehrstimmige Vertonung eines (in der Regel) geistlichen Textes für Singstimmen im meist polyfonen Satz

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Missa Assumpta est Maria, *Kyrie*

Musik: Giovanni Pierluigi da Palestrina

3 Zeichnen Sie im Partiturausschnitt polyfone und homofone Abschnitte auf.

4 Hören Sie das *Kyrie* aus Palestrinas Messe, achten Sie dabei auf die im Text auf Seite 8 genannten Merkmale des Palestrina-Stils.

A2

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Für gebildete Ohren – Das italienische Madrigal

Madrigal
- Im 14. Jh.: zwei- bis dreistimmige, unbegleitete Vokalkompositionen meist einfacher Gestalt
- In Renaissance und Frühbarock (1520–1620): Kunstvoll ausgeführter, drei- bis sechsstimmiger Vokalsatz meist kurzer weltlicher Texte. Ausgehend von Italien verbreitete sich das Madrigal auch in anderen Ländern, v. a. in England.

Musica riservata

Das mehrstimmige Singen blieb nicht der Musik in der Kirche vorbehalten. Schon in der Ars nova (→ Seite 6) entstanden neben Messen und anderen geistlichen Werken Balladen, Tanz- und Liebeslieder. Im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert war dann das Madrigal die wichtigste Gattung weltlichen Singens.

Vor allem in Italien, aber auch in Deutschland und den Niederlanden entstand Musik von besonderer Raffinesse. Mit ihrer intensiven Textausdeutung und dem übersteigerten Ausdrucksgehalt sind diese Werke für ein erlesenes, kunstsinniges Publikum geschrieben. Für diese ‚exaltierte' Art der Textvertonung hat sich der Begriff ‚musica riservata' eingebürgert. Ihr wesentliches Merkmal ist die sehr enge Verbindung von Text und Musik.

Palma il Giovane
Tarquinius und Lucrezia
(um 1570)

Ein Fürst aus der Goldwelt: Gesualdo

Alle italienischen Madrigale gehorchen den Forderungen nach ‚imitazione della natura' (bildhafte Inhaltsbeschreibung) und ‚imitare la parola' (Wortausdeutung, Affektdarstellung). Ein Komponist tat dies auf besondere Art: Carlo Gesualdo (1566–1613), Fürst von Venosa. Er fiel nicht nur wegen seiner überaus kühnen Kompositionen aus dem Rahmen.

Mit 19 hatte er seine um einige Jahre ältere Cousine Maria d'Avola geheiratet. Sie galt als besonders schöne Frau und hatte schon zwei Ehen hinter sich. Eines Tages hinterbrachte man dem Fürsten, dass Maria ihn mit dem Herzog von Andria betrog. Was dann geschah, schildert ein zeitgenössischer Bericht:

„Gegen Mitternacht kehrte der Fürst zum Palast zurück. Begleitet von einer Truppe bewaffneter Cavalieri stürmte er ins Haus und eilte zum Schlafgemach der Fürstin. Er fand seine Gemahlin nackt in den Armen des Herzogs auf ihrem Bett liegen. Mit vielen Stichen erdolchte er das schlafende Liebespaar, bevor es noch zu sich kommen konnte. Die Leichen wurden aus dem Gemach vor den Palast geschleift und dort auf den Stufen liegen gelassen."

Carlo Gesualdo (1566–1613)
Gesualdo stammte aus einem der ältesten Fürstenhäuser des Königreichs Neapel. Seit seiner Wiederentdeckung in der Mitte des 20. Jahrhunderts gilt er als der herausragende Vertreter ‚manieristischen' Komponierens.

Nach dem Doppelmord floh Gesualdo zunächst auf sein Schloss. Eine gerichtliche Untersuchung blieb folgenlos, weil ‚Ehrenmorde' innerhalb der aristokratischen Elite kaum geahndet wurden.

Vier Jahre später heiratete er Leonarda d'Este, eine Angehörige des mächtigen Geschlechts aus dem norditalienischen Ferrara. Dort lebte er von 1594 bis 1596. In dieser Zeit entstanden die ersten vier Madrigalsammlungen. Zwei weitere stellte er zusammen, nachdem er auf sein Schloss zurückgekehrt war.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Parallelen zum Manierismus

Zuweilen werden die Werke der musica riservata als musikalische Ausprägung des Manierismus gesehen, des Übergangsstils zwischen Renaissance und Barock. Die Maler dieses Stils bevorzugen unklare räumliche Beziehungen und die Spannung zwischen kalten und warmen Farben. Die Figuren sind oft überlängert und in schraubenförmigen Drehungen abgebildet. Natürliche Nacktheit weicht erotischen Anspielungen.

Die manieristischen Literaten schätzen eine gezierte, übersteigerte Gestaltungsweise und greifen oft auf antike Sagen zurück. Zu den wesentlichen Vertretern dieses Stils zählt Torquato Tasso. Bald nach dem Verbrechen Gesualdos schrieb er folgendes Sonett:

Alessandro Allori: *Torquato Tasso* (1579)

Torquato Tasso: *Auf den Tod zweier edler Liebender* (1594)

Weint, o Grazien, und beweint, wer da liebt,
Die wüsten Zeichen des Todes und grausamen Raub
Des schönen Paars, das sein Neid uns stahl,
Den düstern Prunk und die dunklen Schrecken.

Weint, ihr Nymphen, bestreut sie mit Blüten,
Die nass zeugen von uraltem Weh;
Beweint all ihr, die ihr schmerzliches Leid
Hieraus schöpft, den Quell der Tränen.

Beweint, Erato[1], Clio[2] diese Tat voll Schrecken,
Und du, Parnass[3], lass fließen mit trauernd[em] Klang
Statt süßer Wasser bittre Tränen.

Weine, betrübtes Neapel, schwarzgewandet,
Über der Schönheit, der Tugend dunkles Geschick;
Der Trauer ergebe sich die Harmonie dieses Lieds.

Torquato Tasso (1544–1595)
Nach einer Karriere als literarisches Wunderkind und ausgedehnten Studien kam Tasso an den Hof der Este in Ferrara. Seinem immer wieder von Verfolgungswahn und exzentrischem Verhalten geprägten Leben widmete Goethe ein Schauspiel. Die literarischen, philosophischen und religiösen Werke Tassos spiegeln die Zerrissenheit wider, die sein Leben prägte.

Sonett
Gedichtform aus (meist) zwei vier- und zwei dreizeiligen Strophen. Die vierzeiligen Strophen folgen in der Regel dem Reimschema abba, in den dreizeiligen Strophen kommen verschiedene Reimformen vor.

5 Machen Sie sich anhand der Übersetzung (→ Seite 12) beim mehrmaligen Hören des Madrigals *Dolcissima mia vita* mit der Vertonung vertraut. A3

6 Beschreiben Sie anhand der folgenden Stellen (→ Noten Seiten 12–14), wie Gesualdo den Gebote[n] ‚imitazione della natura' und ‚imitare le parole' (→ Seite 10) nachkommt:
- „bel foco ond'ardo" (das schöne Feuer, das in mir brennt), T. 24ff.
- „o morire" (oder sterben), T. 53ff.

7 In vielen Madrigalen wechseln sich polyfone und homofone Abschnitte ab (→ Seite 8). Untersuchen Sie die Noten in Bezug auf diese Satztechniken.

[1] Erato: Muse der Liebesdichtung, des Gesangs und des Tanzes
[2] Clio: Muse der Geschichtsschreibung
[3] Parnass: in der griechischen Mythologie die Heimat der Musen

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Dolcissima mia vita,	Mein süßestes Leben,
a che tardate la bramata aita?	warum zögert Ihr, mir die ersehnte Hilfe zu geben?
Credete forse che'l bel foco	Glaubt Ihr vielleicht, dass das schöne Feuer,
ond'ardo sia per finire?	das in mir brennt, verlöschen wird?
Perquè torcete il guardo?	Warum wendet ihr Euren Blick von mir?
Ahi non fia mai che brama	Ach, es wird immer sein, dass mein Sehnen begehrt,
il mio desire o d'amarti o morire.	dich entweder zu lieben oder zu sterben.

Dolcissima mia vita (vermutlich 1596)

Musik: Carlo Gesualdo
Text: Anonym

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine Form der Geselligkeit – Bürgerliches Chorwesen im 19. Jahrhundert

Neue Impulse für das Musikleben

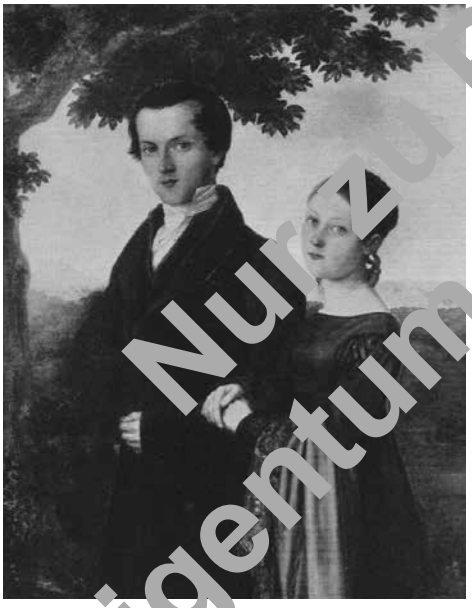
Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war im Zusammenhang mit den Napoleonischen Kriegen in vielen Städten das höfische Musikleben erlahmt. Das aufstrebende Bürgertum wollte ihm neue Impulse geben. So gründete sich 1812 in Wien die ‚Gesellschaft der Musikfreunde'. Noch im selben Jahr wurde eine ‚Chorübungsanstalt' eingerichtet. 1831 baute der Verein einen eigenen Konzertsaal für 700 Zuhörer.

Später entstand dann das große Musikvereinsgebäude, ein Prunkbau, der mehrere Konzertsäle beherbergt. Mit solchen Gebäuden und der Gestaltung des öffentlichen Musiklebens durch Konzerte schuf sich die Laienmusikbewegung einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert.

Schon vor der Wiener Gründung war in Berlin eine Singakademie ins Leben gerufen worden. Sie entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem herausragenden Klangkörper und spielte bei der Wiederentdeckung der Werke Johann Sebastian Bachs eine entscheidende Rolle.

Wie in Wien und Berlin wurden auch in vielen anderen Städten Laienchöre gegründet, die öffentlich auftraten, aber auch die Geselligkeit im vertrauten Kreis pflegten.

Altes Musikvereinsgebäude (1831–1870) an den Tuchlauben



Christoph Friedrich Dörr: *Friedrich Silcher mit Gattin* (1822)

Der Komponist des deutschen Gemüts: Friedrich Silcher

Auch die angesehensten Komponisten der Zeit schufen Werke für die neu entstehenden Singgemeinschaften, Johannes Brahms (1833–1897) etwa und Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847).

Aber den in seinen Tagen beliebtesten Komponisten von Chormusik kennt heute kaum jemand: Friedrich Silcher. Dabei kam er unter allen Komponisten dem klischeehaften Bild des ‚Romantischen' am nächsten; er traf das Herz der Sängerinnen und Sänger und des Publikums wie kein anderer.

Friedrich Silcher (1789-1860)
Silcher kam in Württemberg zur Welt, wurde Lehrer und später Musikdirektor an der Universität in Tübingen, wo er 1860 starb. Im Mittelpunkt von Silchers kompositorischer Arbeit stand das Volkslied. Er sammelte deutsche und ausländische Weisen und setzte sie mehrstimmig. Aber er schrieb auch eigene Lieder. Sie treffen den ‚Volkston' so genau, dass sie wie die authentischen Volkslieder ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind: *Alle Jahre wieder*, *Ännchen von Tharau*. Die Chorsätze solcher Lieder bildeten das Stammrepertoire vieler Chöre.

8 Stellen Sie fest, ob in Ihrem Ort Laienchöre existieren. Finden Sie, z. B. mit Hilfe von Programmheften, heraus, welches Repertoire sie pflegen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein Lied ohne Autor: *Loreley*

In aller Welt kennt man das Lied von der Loreley; es ist fast ein Inbegriff des deutschen Volkslieds. Dass Friedrich Silcher die wunderbar traurige Melodie erfunden hat, weiß kaum jemand, und auch der Dichter wurde zeitweise vergessen. Dafür hat die verbrecherische Kulturpolitik im Nazireich gesorgt. Der Autor des Gedichts, Heinrich Heine, war Jude. Seine Bücher waren verbrannt worden. Das Lied war aber zu beliebt, man konnte es nicht verbieten. Also stand in den Liederbüchern nun kurzerhand: Textautor unbekannt.

William Turner: *Der Lurleiberg* (1817)

William Turner (1775–1851)
Turner gilt als einer der größten englischen Maler. Aus kleinen Verhältnissen stammend gelangte er rasch zu akademischen Ehren. Zunächst standen traditionelle Landschaftsmalereien (wie im Bild *Der Lurleiberg*) im Vordergrund seines Werkes. Nach einer Italienreise setzte Licht und Farbe als wesentliche Gestaltungsmittel in den Vordergrund; damit wurde zu einem Vorläufer des Impressionismus.

Lurlei

„Im Kreis St. Goar erhebt sich aus dem Rheine senkrecht ein hoher, nackter Fels, der den Namen Lurlei führt und wegen seiner merkwürdigen Echos schon in alter Zeit bekannt war. […]
Nach einer Stelle des Minnesängers Marner soll der Schatz der Nibelungen in seinem Inneren niedergelegt sein. […] Eine andere Sage erzählt von einem Mädchen aus Bacharach, die, nachdem sie durch ihre verführerischen Augen die Männer berückt, selbst unglücklich geworden sei, von diesem Felsen sich hinabstürzte und den Tod in den Wellen suchte. Daraus ist dann die Sage von einer schönen Jungfrau entstanden, welche sich auf der Spitze des Berges, die Harfe spielend, zeige, junge Männer, die auf dem Strome etwa allein ihren Nachen führen, durch ihren Gesang anlocke, so in Untiefen hinabzöge und sich dann hohnlachend ins Wasser stürze.“

(aus einem Lexikon von 1876)

9 Singen Sie das Lied, wenn möglich im vierstimmigen Satz. Beim einstimmigen Singen der Melodie sollten Sie es um eine Quart nach unten transponieren.

10 Hören Sie die 1. Strophe von *Loreley*. Bestimmen Sie die Zusammensetzung des für die Entstehungszeit typischen Vokalensembles. A4

11 Sammeln Sie aus dem Notentext und beim Hören der Aufnahme Merkmale, die den ruhig wiegenden Charakter des Liedsatzes prägen. A4

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Loreley (1837)

Musik: Friedrich Silcher
Text: Heinrich Heine

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Experimente mit der Stimme – Zeitgenössische Chormusik

Emotionale Kunstsprachen

Auch die Komponisten von Chormusik suchten in den letzten Jahrzehnten neue Ausdrucksformen. Die Hörerin und der Hörer solcher Werke müssen auf vieles verzichten, was ihnen teuer war: Eine ‚schöne' Melodie werden sie kaum mehr hören, ‚schöne Stimmen' sind oft nicht gefragt, und sogar verständliche Texte sind rar. Das bedeutet aber keineswegs, dass Kompositionen dieser Art der Ausdruck fehlt. György Ligeti (1923–2006) hat dies bei den Anmerkungen zu einer seiner Kompositionen, die keine verständlichen Worte benutzt, betont:

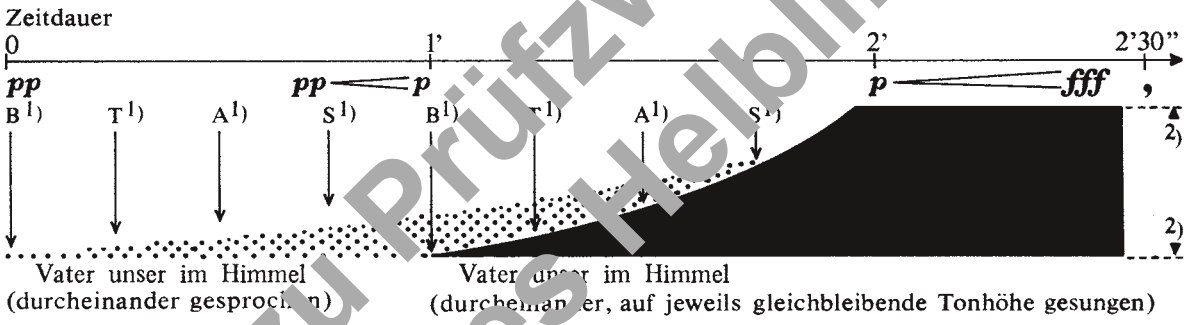
„*Alle* […] *menschlichen Affekte, wie Einverständnis und Zerwürfnis, Herrschen und Unterwerfen, Aufrichtigkeit und Lüge, Überheblichkeit, Ungehorsam, die subtilsten Nuancen der hinter scheinbarer Zustimmung versteckten Ironie* […], *– alles dies, und noch vieles mehr, lässt sich mit der a-semantischen emotionalen Klangsprache exakt ausdrücken.*"

Wenn Worte fehlen

Wenn die herkömmlichen Gestaltungsmittel wie Worte und Töne fehlen, müssen auch neue Notationsmöglichkeiten gefunden werden. Die Komponisten experimenteller Chormusik haben deshalb jeweils eigene – oft grafische – Formen entwickelt, ihre Werke festzuhalten.

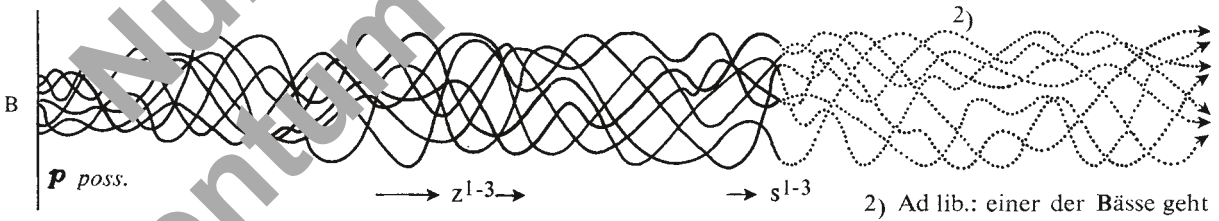
Vater unser (Ausschnitt)

Musik: Wolfgang Stockmeier; Notation: Kurt Suttner
© Moeseler Verlag



Rondes Nr. 1 (Ausschnitt vom Bass)

Musik und Text: Folke Alvar Harald Reinhard Rabe
© Bosse/Edition Wilhelm Hansen



s: stimmloser Zischlaut z: stimmhafter Zischlaut

2) Ad lib.: einer der Bässe geht vom Podium und verläßt schnell den Saal

A2 Die beiden Partiturausschnitte enthalten viele Charakteristika moderner Chormusik. Hören Sie die entsprechenden Aufnahmen[4] und ordnen Sie folgende Kennzeichen den beiden Ausschnitten zu: a-semantische (= bedeutungsleere) Laute – exakte Zeitangaben – fehlende Zeitgliederung – theatralische Aktionen – unexakte Tonhöhenangaben – unverständliche Worte

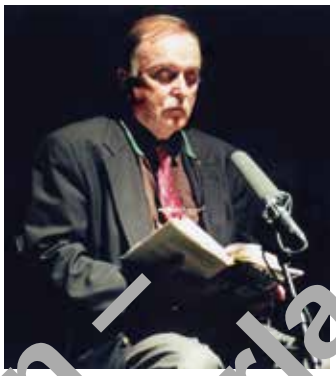
A5/A6

[4] Die Aufnahmen sind freie Interpretationen der grafischen Notationen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Hirnwellen und Live-Elektronik

Zu den wichtigsten US-amerikanischen Komponisten unserer Zeit gehört der 1931 geborene Alvin Lucier. Der überaus neugierige Künstler forschte auf vielen Gebieten, befasste sich mit tieffrequenten Hirnwellen, gründete eine Komponistenvereinigung, die mit Live-Elektronik konzertierte, und erkundete Wesen und Wirken akustischer Klänge. Sein Interesse an Chormusik wurde wohl geweckt, als er zu Beginn seiner Laufbahn den Kammerchor der Universität von Connecticut leitete.



Alvin Lucier

I Remember (1997)

Musik, und Text: Alvin Lucier
© Alvin Lucier
Übersetzung: Wieland Schmid

Vorbereitung

- *Sammle Blechbüchsen, Muscheln, Milchflaschen oder andere kleine Gegenstände, von denen du annimmst, dass sie gute Resonanzeigenschaften haben. Probiere die Objekte aus, indem du in sie hinein die Tonleiter hinauf oder hinunter singst und dabei ‚Resonanz-Höhepunkte' suchst. Du erkennst, wenn du einen gefunden hast; es gibt dann einen plötzlichen Wechsel der Laustärke.*
- *Erfinde zehn kurze Sätze, die jeweils mit den Worten „Ich erinnere mich" beginnen. Hier sind einige Beispiele meiner Studenten an der Wesleyan University:*
  - *Ich erinnere mich, mit meiner Mutter in den Park gegangen zu sein.*
  - *Ich erinnere mich an Makkaroni mit Käse und Ei[illegible].*
  - *Ich erinnere mich an einen Kaugummi in meinem Haar.* […]

Aufführung

- *Beginne auf deinem tiefsten Ton, singe den Vokal „u" in dein Objekt, werde ganz langsam immer höher, schöpfe immer wieder Atem, bis du einen Resonanzpunkt getroffen hast. Singe auf diesem Ton oder um ihn herum in Form zu nach oben und unten ein wenig von ihm abweichst, erkunde so den Umfang der Resonanzzone. Verändere dann die Tonhöhe langsam, suche nach anderen Resonanzpunkten deines Objekts. Behalte deine Lautstärke bei, sodass die Resonanzpunkte deutlich werden. Höre auf Interferenzen (hörbare Schwebungen) und andere Überlagerungen zwischen deinen Klängen und denen um dich herum. Sprich von Zeit zu Zeit einen deiner „Ich erinnere mich"-Sätze in dein Objekt. Die Worte sollen klingen, als kämen sie von ferne her.*
- *Fange irgendwann an. Die Werkgestalt wird durch die sich mischenden Aktionen der Mitwirkenden bestimmt. Die Aufführung ist zu Ende, wenn jeder seine Sätze gesprochen hat und alle Resonanzen erkundet wurden.*

13 Die Einstudierung von *I Remember* können Sie auch in Gruppen von jeweils etwa sechs Personen vornehmen. Wichtig ist, dass Sie sich dabei Zeit lassen. Geglückte Aufführungen des Werks werden wohl mindestens sechs bis acht Minuten dauern. Das Stück ist durchaus für eine Aufführung in einem Schulkonzert geeignet.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Heinrich Isaac (um 1450–1517) war ein aus Flandern stammender Komponist, der unter anderem auch Hofkomponist Kaiser Maximilians I. in Innsbruck war. Die meiste Zeit seines Lebens verbrachte er in Florenz. Die Melodie *Innsbruck, ich muss dich lassen* wurde so bekannt, dass ihr auch zahlreiche neue religiöse und weltliche Texte unterlegt wurden (z. B. in O *Vater, sieh die Deinen; Nun sich der Tag geendet; Nun ruhen alle Wälder*). Isaac hat die Melodie auch in seiner *Missa carminum* verarbeitet.

14 Hören Sie *Innsbruck, ich muss dich lassen*, lesen Sie die Melodie, die der Sopran singt, mit und prägen Sie sich diese ein.

A7

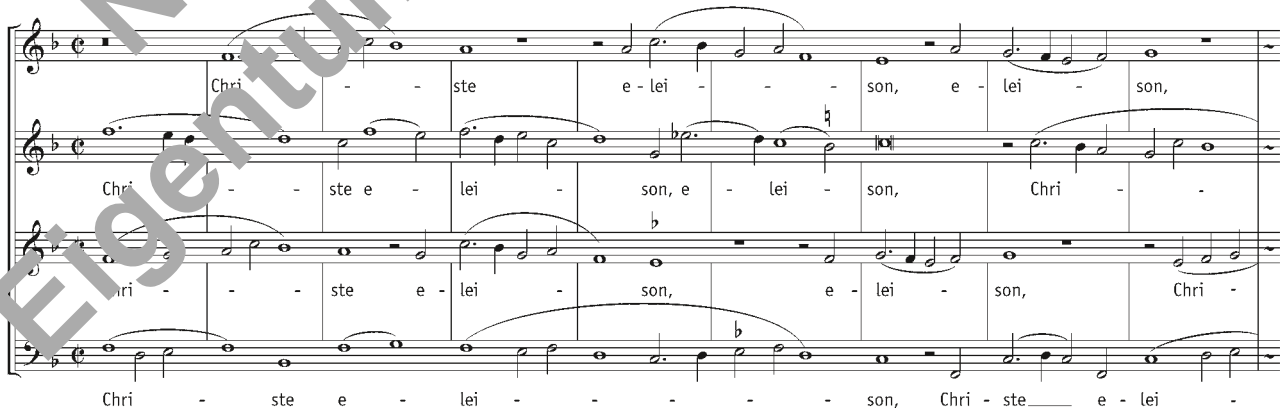
Innsbruck, ich muss dich lassen (Ausschnitt Sopran)

Musik: Heinrich Isaac
Text: Anonym

15 Betrachten Sie Isaacs Verarbeitung der Melodie von *Innsbruck, ich muss dich lassen*. Benennen Sie die Stimme im *Kyrie*, in der die Melodie zu finden ist, und arbeiten Sie Unterschiede zur Fassung im Innsbruck-Lied (oben) heraus.

Kyrie (Ausschnitt)

Musik: Heinrich Isaac



Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Input

Schubert komponierte zahlreiche Chorlieder für Frauen-, Männer- oder gemischte Stimmen, meist mit Klavierbegleitung. Er hatte für einige Jahre einen großen Freundeskreis, in dem oft ‚Schubertiaden' mit seiner Musik veranstaltet wurden, bei denen der Komponist auch selbst musizierte. Es ist anzunehmen, dass das *Trinklied* D 267 bei diesen Treffen gesungen wurde. Gehen Sie auf die Gestaltung der Singstimmen ein und diskutieren Sie die Funktion des Liedes.

Moritz von Schwind: *Schubert* (Mitte) *mit Freunden beim Heurigen* (1862)

16 Hören Sie das *Trinklied* D 267 von Franz Schubert und sehen Sie sich die Noten an.

A8

Trinklied D 267 (Ausschnitt)

Musik: Franz Schubert
Text: Anonym

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Kunst eines weltlichen Standes – die Minnesänger

Eine zentrale Form

Troubadours
Dichter, Komponisten und Sänger des 12. und 13. Jahrhunderts im südlichen Frankreich

Seit im ausgehenden Mittelalter Troubadours und Minnesänger überaus kunstvolle Formen solistischen Singens entwickelt hatten, wurde das Lied zu einer zentralen Form der europäischen Musikgeschichte. Einen ersten Höhepunkt bildeten die von einem Generalbass begleiteten Lieder des Barock. Zu höchster Blüte gelangte die Gattung in den klavierbegleiteten Sololiedern (‚Kunstliedern') des 19. Jahrhunderts. Bis heute schrieben und schreiben fast alle Komponistinnen und Komponisten Lieder; daneben wird seit etwa einem Jahrhundert mit anderen Formen vokalen Ausdrucks experimentiert.

Hohe und niedere Minne

In den Jahrhunderten vor der ersten Jahrtausendwende bestimmte die Kirche das politische und kulturelle Leben. Die Klöster waren die Zentren der Kunst, von ihnen gingen auch die weltlichen musikhistorischen Entwicklungen aus. Im Hochmittelalter kam eine andere Schicht hinzu:

> *Mit Dichtung und Musik des Rittertums […] liegt zum ersten Mal eine historische, d. h. auch durch musikalische Zeugnisse direkt dokumentierte Kunstäußerung eines weltlichen Standes […] vor.* (Bernhold Schmid)

Neben die Musik in den Kirchen, die Choräle und Organa, trat nun die weltliche Liedkunst, die an den Adelshöfen gepflegt wurde. Die Wurzeln legten die Troubadours in Südfrankreich. Ihre Kunst verbreitete sich seit dem 12. Jahrhundert in andere Regionen Europas.

Auch für die Ritter in deutschsprachigen Ländern gehörte es zu den unverzichtbaren Tugenden, Lieder zu erfinden. Ein Thema der Texte erfährt man aus ihrem Namen ‚Minnesänger': die Frauenverehrung. In der ‚hohen Minne' konnte – anders als bei der ‚niederen Minne' – das Objekt der Anbetung fern und unerreichbar bleiben.

Für die Weisen verwendeten die Minnesänger fast immer die Barform. In dieser zentralen Formgestalt des Minneliedes folgt auf zwei melodisch gleiche, textlich unterschiedliche ‚Stollen' ein ‚Abgesang' (AAB).

Bedeutende Minnesänger

Walther von der Vogelweide (um 1170–1230)

Von dem bedeutendsten deutschen Lyriker des Mittelalters sind über 200 Minnelieder und Spruchdichtungen, nur eine einzige Weise, das *Palästinalied,* erhalten.

Tannhäuser (um 1200–1270)
Der Sänger, der zeitweise am Wiener Hof lebte, wurde zum Helden einer Volkssage und zur Titelfigur einer Oper Richard Wagners (→ Seite 164).

Oswald von Wolkenstein (1377–1445)
Der in Südtirol beheimatete Sänger beschrieb sein abenteuerliches Leben in oft deftigen Liedern.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Bericht über einen Kreuzzug

Anonym: *Die Belagerung Jerusalems* (um 1460)

Je weiter die Geschichte des Minnesangs fortschreitet, desto bunter wird die Palette der Themen. Da gibt es Tages- und Jahreszeitenlieder, Berichte von Kämpfen, Tanzlieder oder Naturbilder.

Von Walther von der Vogelweide ist das *Palästinalied* erhalten, in dem er seine Empfindungen und Erlebnisse bei einem Kreuzzug schildert. Man weiß allerdings nicht, ob der Sänger das Land, das er beschreibt, wirklich gesehen hat.

Palästinalied

Musik und Text: Walther von der Vogelweide

2. Schoeniu lant, rich unt hêr ... az ich der noch han gesehen.
So bist duz ir aller ere. W... ist wunders hie geschehen!
Daz ein magt ein ... bar, here über aller engel schar.
Waz daz niht ein wunder gar?

1 Übersetzen Sie die mittelhochdeutschen Strophen von Walther von der Vogelweide.

2 Hören Sie zwei Strophen vom *Palästinalied*. Bezeichnen Sie die Abschnitte der Barform (AAB) mit Taktzahlen.

A9

3 Spielen Sie die Melodie auf Streichinstrumenten und/oder Flöten. Singen Sie dann dazu; orientieren Sie sich auch an der Aussprache der Aufnahme.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Thus Will I Sing – ein englisches Lautenlied

Anonymer englischer Kupferstich:
Musizierende im Garten (um 1600)

Ausdrucksvolle ‚Ayres'

Seit dem Beginn der Renaissance und vor allem mit dem Vordringen des monodischen Stils (→ Seite 68) entstanden in vielen europäischen Musikkulturen ausdrucksvolle Lieder für eine Stimme mit einem begleitenden Instrument, dessen Part fast immer als ‚Basso continuo' (Generalbass) notiert wurde. In England waren die ‚Ayres', kunstvoll begleitete Lieder für Solostimme, außerordentlich beliebt. Neben dem berühmten John Dowland (1563–1626) gab es eine ganze Reihe von Lieder-Sammlungen erfolgreicher Komponisten. Zu ihnen gehörte Philip Rosseter (1568–1623).

4 Lesen Sie die Übersetzung des Liedes *What Then Is Love but Mourning* und singen Sie das Lied.

What Then Is Love but Mourning (1601)

Musik: Philip Rosseter
Text: Thomas Campion

2. Beauty is but a blooming,
youth in his glory entombing;
time hath a while, which none can stay:
Then come away, while thus I sing,
come away, come away, my darling.

3. Summer in winter fadeth;
gloomy night heavn'ly light shadeth:
Like to the morn are Venus flowers;
such are her hours: Then will I sing,
come away, come away, my darling.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Übersetzung (Ulla Höber)

1. Was ist die Liebe anderes als Klage?
   Was das Begehren anderes als ein Sich-Selbst-Verzehren?
   Bis sie, die hasst, die Liebe erwidert,
   Werd' ich klagen, werd' ich singen:
   Geh fort, geh fort mit mir, Geliebte mein.

2. Schönheit ist nur ein Erblühen,
   Die Jugend wird in all ihrer Pracht begraben.
   Die Zeit vergeht, nichts kann bestehen,
   So komm, während ich singe:
   Geh fort, geh fort mit mir, Geliebte mein.

3. Sommer wird zu Winter,
   Düstre Nacht verschattet das Himmelslicht,
   Dem Morgen gleich sind die Blumen der Venus,
   Dies sind ihre Stunden, so will ich singen:
   Geh fort, geh fort mit mir, Geliebte mein.

Elisabethanische Lieder

Die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts wurden in England unter der Herrschaft Elisabeths I. zum ‚Goldenen Zeitalter'. Von dieser glücklichen Entwicklung profitierte allerdings nur ein kleiner Teil der Bevölkerung: die städtische Elite, in der die Musik eine besondere Rolle spielte. Der englische Beamte Samuel Pepys, der in den Jahren 1660–1669 ein umfängliches Tagebuch führte, berichtet darüber in dem Eintrag vom 5. Mai 1666:

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

An vielen anderen Stellen betont er, wie viel Wert auf Schlichtheit und Verständlichkeit der Musik gelegt. Dazu äußert sich auch Thomas Campion, von dem der Text zu Rosseters Lied (→ Seite 24) stammt:

„But there are some who to appeare the more deepe, and singular in their iudgement, will admire Musicke but that which is long, intricate, bated with fuge, chaind with syncopation, and where the nature of everie word is precisely exprest in the Note. But such childish obseruing of words is altogether ridiculous."

Elisabeth I. (1533–1603)
Die ‚Virgin Queen' war (von 1558 bis 1603) die letzte Herrscherin aus dem Geschlecht der Tudor. Ihre Regierungszeit ist gekennzeichnet von innenpolitischer Stabilisierung, außenpolitischem Machtzuwachs und einer Blüte der Künste und Wissenschaften in der englischen Renaissance.

5 Vergleichen Sie eine Aufnahme des Liedes eines Countertenors[1] mit der eines Tenors.

A 10/A 11

6 Übersetzen Sie das Zitat Campions.

7 Beschreiben Sie, inwieweit Rosseters Komposition der von Campion geforderten Schlichtheit und Singbarkeit entspricht.

[1] Countertenöre pflegen eine falsettierende, vom Kopfregister geprägte Singweise, wie sie für den Beginn des 17. Jahrhunderts in England belegt ist.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Durch Töne malen – das romantische Klavierlied

Schubert und Goethe

Franz Peter Schubert (1797–1828)
bedeutendster Komponist der frühen Romantik; lange Zeit waren aus Schuberts Werk v. a. die Klavierlieder bekannt. Ebenso bedeutend sind jedoch seine Kammermusikwerke und seine Sinfonien. Seine Bühnenwerke konnten sich bis heute nicht durchsetzen.

Leopold Kupelwieser: *Franz Schubert im Alter von 17 Jahren* (1828)

Joseph Karl Stieler: *Johann Wolfgang von Goethe* (1828)

Johann Wolfgang v. Goethe (1749–1832)
Goethe gilt als einer der bedeutendsten Lyriker der Weltliteratur. Ungezählte Komponisten vertonten seine Gedichte. Seine Bühnenstücke prägten (zusammen mit denen seines Freundes Friedrich Schiller) das Theater des Sturm und Drang und der Weimarer Klassik. Als Staatsminister und Geheimrat im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach befasste sich Goethe daneben mit vielen Wissensgebieten.

Gedichtvertonungen für eine Solostimme mit Klavierbegleitung nennt man ‚Kunstlieder'. Die Blütezeit der Gattung war das 19. Jahrhundert, ihr erster großer Meister Franz Schubert. Er schrieb über 600 Kunstlieder, 70 davon liegen Texte von Johann Wolfgang von Goethe zugrunde. Dazu gehören viele der berühmtesten Lied-Kompositionen überhaupt, z. B. *Gretchen am Spinnrade* (1814) und *Der Erlkönig* (1815). Ein Freund Schuberts, der Komödiendichter Eduard von Bauernfeld, hielt fest:

„*Vorzüglich waren es Goethes Gedichte, welche in die frische, jugendliche, noch ganz unbefangene Seele Schuberts wie Feuerfunken fielen.*"

Die Verehrung für den ‚Dichterfürsten' bewog Schubert im Jahr 1816, ein Heft mit Kompositionen seiner Gedichte an Goethe zu senden; er bekam keine Antwort. Nicht nur Schuberts Freund Anton Holzapfel führt das auf eine sehr exakte Vorstellung Goethes von der Aufgabe der Musik zurück:

„*Nur das weiß ich, dass Goethe von der Ansicht* […], *dass seine Lieder nur strophenweise abgeleiert werden müssten, ausgehend, vielleicht von den häufig durchkomponierten Texten Schuberts sich wenig angesprochen fand.*"

In einem Brief an seinen Freund, den Berliner Komponisten Carl Friedrich Zelter, hielt Goethe im Jahr 1820 selbst fest:

„*Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern, zu patschen, ist detestabel*[2]."

[2] detestabel: geschmacklos

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Charakteristische Modifikationen

Goethes Gedicht *Schäfers Klagelied* stammt aus dem Jahr 1802. 1814, im Alter von 17 Jahren, schrieb Schubert eine erste Fassung des Liedes, eine zweite entstand im Jahr 1819. Es ist das erste Schubert-Lied, das (in einem Konzert am 28. Februar 1819 im Gasthof Zum römischen Kaiser) vor einer größeren Öffentlichkeit vorgetragen wurde. In einer späteren Zeitungskritik hieß es:

„*Der dem Pastorale*[3] *eigentümliche Ton ist vortrefflich gehalten; er liegt schon in melodischen Ausdrücken. Die Begleitung ist zweckmäßig und verbindet die durch die charakteristischen Modifikationen*[4] *notwendig auseinandergehaltenen Melodien.*“

8 Hören Sie *Schäfers Klagelied* und lesen Sie in den Noten mit (→ Seiten 28/29). A 12

a. Gliedern Sie das Lied in Sinnabschnitte. Orientieren Sie sich dabei an der Klavierstimme.

b. Geben Sie für jeden Abschnitt charakteristische musikalische Mittel, „charakteristische Modifikationen“, an (Melodieführung, Rhythmik, Gestaltung der Klavierstimme, Tonalität, Begleitung).

9 Formulieren Sie Argumente, die für bzw. gegen die Vertonung Schuberts sprechen. Beziehen Sie sich dabei auf die liedästhetischen Vorstellungen Goethes (→ Seite 26).

10 Deuten Sie das Bild *Landschaft mit Regenbogen* von Caspar David Friedrich in Verbindung mit dem Gedicht von Goethe.

Caspar David Friedrich: *Landschaft mit Regenbogen* (um 1810)

Gerhard von Kügelgen: *Caspar David Friedrich* (1806)

Caspar David Friedrich (1774–1840)
Friedrich ist der heute bekannteste Maler der deutschen Romantik. In seinen Landschafts- und Naturdarstellungen sind die Bildgegenstände immer auch Symbole einer inneren Welt: In der Natur spiegelt sich das Befinden des ‚romantischen‘ Menschen.

[3] Pastorale: Tonstück einfachen, idyllischen Charakters
[4] Modifikationen: Veränderungen, Abänderungen, Varianten

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Schäfers Klagelied D 121

Musik: Franz Schubert
Text: Johann Wolfgang von Goethe

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Im Leben der Verfall – ein spätromantisches Lied

Neue Ausdrucksmöglichkeiten

Gustav Mahler (1892)

Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb das Kunstlied eine zentrale Gattung im Schaffen vieler Komponisten. Natürlich sind solche Werke geprägt von den neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, die die Hochromantik kennzeichnen. Dazu gehört die Ausweitung der Harmonik. Diese Entwicklung ist einer der Gründe dafür, dass dem bisher oft nur ‚begleitenden' Klavier eine immer wichtigere Rolle zukam, sodass es schließlich zum gleichberechtigten Partner wurde.

Den differenzierten Klangreichtum der spätromantischen Instrumentalmusik konnte der Pianist allerdings nicht erreichen. Deshalb schrieben manche Komponisten nun Lieder für eine Solostimme und Orchester. Und oft entstanden zwei Fassungen: Klavierlied und Orchesterlied. Dies gilt auch für die Lieder, die Gustav Mahler nach Gedichten aus *Des Knaben Wunderhorn* schrieb.

Fin de Siècle

Auf vielen Gebieten wuchs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Geschwindigkeit des Wandels. Karl Marx äußerte in *Das Kapital* grundlegende Kritik an der Sozialstruktur, Charles Darwins Evolutionstheorie erschütterte Glaubensgebäude, Sigmund Freud führte das menschliche Verhalten auf Reaktionen des Unbewussten zurück und analysierte tiefste Seelenschichten.

Die „Entzauberung der Welt", von der der Soziologe Max Weber sprach, wurde durch technische Entwicklungen verstärkt. Neue Verkehrsmittel ließen die Welt ‚kleiner' werden, Fotografie und Schallaufzeichnung revolutionierten das Kunstverständnis, industrielle Fertigungsmethoden veränderten das Selbstverständnis der Arbeiter.

Dieser Wandel des Menschen- und Weltbilds um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beeinflusste viele Intellektuelle und Künstler in entscheidender Weise. Sie empfanden ihre Zeit als Endzeit:

> *„Fin de Siècle war ein gesamteuropäisches Modewort. Mit diesem Begriff wurde eine Stimmung und eine Geisteshaltung bezeichnet, für die auch der Begriff ‚Décadence' synonym gebraucht wurde. Die Stimmungslage eines Décadent kann mit Hilfsbegriffen andeutungsweise umrissen werden: Melancholie, Resignation, (Lebens-)Müdigkeit, Kultiviertheit, erhöhte Sensibilität. Dieser Gemütszustand wurde als Ausdruck für die begnadete Distanz von der Banalität der bürgerlichen Kunstanschauung und der Brutalität der wilhelminischen Eroberungspolitik empfunden.*
>
> *Fin de Siècle begreift die eigene Zeit als Endzeit. Bereits im Leben den Verfall zu sehen (Hofmannsthal), ist keine neue literarische Sehweise, doch wurde dies um die Jahrhundertwende in verstärktem Maß erneut thematisiert. Die im Grunde pessimistischen Erfahrungen der Entfremdung von Ich und Welt werden nicht als bedrückend empfunden, sondern aus ihnen scheint eine gewisse Lust zu erwachsen."*
>
> (Thomas Gräff, 1991)

Gustav Mahler (1860–1911)
Mahler verbrachte seine Jugend in Böhmen. Mit 23 Jahren begann er eine erfolgreiche Karriere als Dirigent; 1897 wurde er Direktor der Wiener Hofoper. In seinen letzten Lebensjahren verbrachte er viele Monate in New York, wo er Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra war. Mahlers Werk ist gekennzeichnet von den Veränderungen des Welt- und Menschenbildes am Ende des 19. Jahrhunderts.

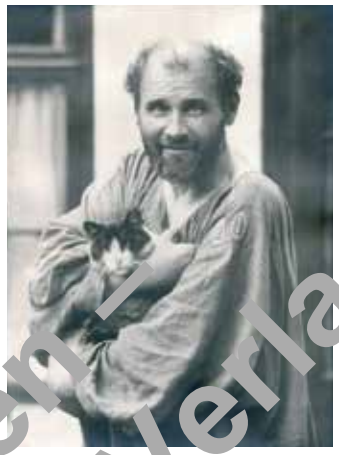
Des Knaben Wunderhorn
In den Jahren 1806 bis 1808 erschienen drei Bände, in denen Achim von Arnim und Clemens Brentano überlieferte Gedichte, Balladen, Reime und Sprüche (zum Teil überarbeitet) zusammentrugen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Jugendstil und Secession

Im Umfeld des Fin de Siècle, der Welt Gustav Mahlers, prägten neue Ausdrucksweisen auch die bildende Kunst. Fortschrittliche Künstler opponierten gegen konventionelle Standesorganisationen, richteten sich gegen die akademische Tradition. Solche Abspaltungen, ‚Sezessionen', gab es in den meisten mitteleuropäischen Kunstzentren. In München wurde 1896 die Zeitschrift *Jugend* gegründet, die neue Impulse setzte. Der dort vertretene Formwille wurde kennzeichnend für den ‚Jugendstil'. Im Jahr darauf fanden sich Wiener Künstler zur ‚Secession' zusammen. Auch ihre Mitglieder vertraten den Jugendstil. Für die zweite Ausstellung der Gruppe im Jahr 1898 wurde ein eigenes Gebäude errichtet; dieses ‚Secessionsgebäude' in der Nähe des Naschmarkts gehört bis heute zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten Wiens.

Begründer und erster Präsident der Wiener Secession war Gustav Klimt. Sexualität und Tod gehörten in diesen Jahren zu den beherrschenden Themen in seinem Werk. Allerdings, so schrieb der Kunsthistoriker Rudolf Leopold, nicht es „dem ungemein ästhetisierenden Jugendstil zuwiderlaufen, die Schattenseiten und Abgründe der menschlichen Existenz unbeschönigt darzustellen. Hinter verbergen sich Lebensmüdigkeit und Resignation in Klimts Bildern unter einem dekorativen Äußeren. Dennoch sorgten seine Werke in der Öffentlichkeit für Protest und Skandal. Die Künstler und Intellektuellen des Fin de Siècle dagegen sahen in ihnen einen Spiegel ihrer Ideenwelt.



Gustav Klimt (1862–1918)
Klimt ist der wichtigste Vertreter des Wiener Jugendstils. Seine auf den ersten Blick ornamental und gelegentlich fast dekorativ wirkenden Bilder haben oft Symbolbedeutung. Sie gelten heute als wegweisend für spätere Kunstrichtungen.

Gustav Klimt: *Leben und Tod* (1915)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Clemens Brentano: ***Der Schildwache Nachtlied***

„Ich kann und mag nicht fröhlich sein;
Wenn alle Leute schlafen,
So muss ich wachen,
Muss traurig sein.“

„Ach Knabe, du sollst nicht traurig sein,
Will deiner warten,
Im Rosengarten,
Im grünen Klee.“

„Zum grünen Klee, da komm ich nicht,
Zum Waffengarten
Voll Helleparten*
Bin ich gestellt.“

„Stehst du im Feld, so helf dir Gott,
An Gottes Segen
Ist alles gelegen,
Wer's glauben tut.“

„Wer's glauben tut, ist weit davon
Er ist ein König,
Er ist ein Kaiser,
Er führt den Krieg.“

Halt! Wer da? Ru[illegible]wer sang zur [illegible]
Verlorne [illegible]ht
Sang [illegible]um Mitternacht:
Bleib [illegible]r vom Leib.

*Hellebarde = Hieb- und Stichwaffe

Der Schildwache Nachtlied (Klavierfassung, 1892)

Musik: Gustav Mahler
Text: Clemens Brentano

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Text und Deutung

Die Lyrik des 19. Jahrhunderts verwendet oft Symbole. Die Nacht wird als geheimnisvolle Gegenwelt zur harten Realität empfunden, aber auch als beängstigend (→ Bild *Die nächtliche Schildwache der Burgunden*). Als Ende des Tages kann die Nacht für das Ende des Lebens stehen. Die Rose wird als Symbol für die Liebe, der grüne Klee als Bild für das Leben eingesetzt. Mahler will in dem Lied *Der Schildwache Nachtlied* (→ Noten auf den Seiten 32/33)

„Stimme aller Zeiten sein, in denen Tod und Elend, Verzweiflung und Hoffnung, Fahnenflucht und Resignation gelebt werden, in einer Suche nach Zuversicht, die nicht mehr gefunden werden kann." (U. Dus.)

Carl Otto Czeschka
Die nächtliche Schildwache der Burgunden (1908)

11 Ordnen Sie die Verse des Gedichts verschiedenen Personen zu. Lesen Sie es mit verteilten Rollen. Begründen Sie die (oft vorgenommene) Zuordnung zum Themenkreis ‚Todesahnung und Todesergebenheit'.

12 Hören Sie *Der Schildwache Nachtlied* in der Klavierfassung und beschreiben Sie die unterschiedlichen Merkmale der Teile (z. B. Rhythmik, Melodieverlauf, Dynamik). A13

13 Gehen Sie vom Notentext der Klavierfassung und dem Hörbeispiel der Orchesterfassung aus und beschreiben Sie Mahlers Orchesterinstrumentation der ersten beiden Strophen. A14

14 Hören Sie noch einmal (ausschnittweise) Klavier- und Orchesterfassung des Liedes. Finden Sie Vorzüge der beiden Versionen. A13/A14

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nichts weiter als Rhythmus – Phonetische Gedichte im 20. Jahrhundert

Experimente mit der Stimme

In der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg, in einer Phase gesellschaftlicher Umbrüche, begannen viele Kunstschaffende die überkommenen Regeln und Gesetze der Kunst in Frage zu stellen. Sie experimentierten mit neuen gestalterischen Möglichkeiten. Dabei überschritten sie oft die Grenzen zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden solche Ideen immer wieder aufgegriffen und weitergedacht. In der Vokalmusik führte das zu Ergebnissen, die das Publikum ratlos und verblüfft zurückließen. Musikalisch-dramatische Aktionen ersetzten herkömmliche Formen. Die Sprache wurde ‚dekonstruiert' und neu zusammengefügt. Zu den ‚klassischen' Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme traten geräuschhafte Klänge.

Einer der innovativen Geister jener Zeit war Kurt Schwitters. Für ihn war „Kunst nichts anderes als Gestaltung mit beliebigem Material". Sein künstlerischer Weg führte ihn zu einer Art Universalkunst, die er ‚Merz' nannte. Der Name geht auf eine seiner Collagen aus dem Jahr 1919 zurück, in der vom Wort ‚Kommerzbank' nur diese Buchstaben zu sehen waren. In seinen Werken wollte Schwitters Beziehungen schaffen, und zwar „am liebsten zwischen allen Dingen der Welt". Im Jahr 1926 fasste er seine Kunstauffassung so zusammen:

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

Kurt Schwitters: *Merzzeichnung 297 Gelb* (1921)

Lautpoesie und Konkrete Poesie

Lautpoesie nennt man eine Form der modernen Lyrik, die ganz oder zum Teil auf sprachliche Bedeutung verzichtet. So hat Sprache – wie die abstrakte Malerei – keine inhaltliche Funktion mehr, sondern ihr Klang tritt in den Vordergrund und die Lyrik nähert sich der Musik an. Die Konkrete Poesie verwendet als künstlerisches Mittel neben der akustischen auch noch die visuelle Dimension der aufgeschriebenen/gedruckten Texte. Zu den Lyrikern dieser Richtungen gehören die Österreicher Ernst Jandl (1925–2000) und Gerhard Rühm (*1930).

Kurt Schwitters (1887–1948)
Nach Anfängen als naturalistischer Maler (u. a. von Landschaften und Stillleben) arbeitete Schwitters abstrakt, sodass seine Kunst im Dritten Reich als ‚entartet' verfemt wurde. Erst 1937 ging er ins Exil nach Norwegen und floh später weiter nach England.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Lautgedichte

Schwitters war einer der ersten Verfasser von Lautgedichten, in denen die Sprache ihrer Bedeutung beraubt wird. Es entstanden ‚Kompositionen', die keiner Sachlogik folgten, sondern selbst erlassenen phonetischen Gesetzen. Zwar ist die Sprache zur Unkenntlichkeit verfremdet, dennoch erlauben die Lautgedichte Assoziationen. Zum berühmtesten und richtungsweisenden literarischen Werk von Schwitters wurde seine *Ursonate* (1932), in der er eine klassische viersätzige Sonate als Lautgedicht gestaltet. Früher schon, im Jahr 1919, hatte er in seinem *Simultangedicht* ähnliche Gestaltungselemente verwendet.

15 Hören Sie das Scherzo aus Schwitters' *Ursonate*. Versuchen Sie eine Einordnung des Werkes zwischen Literatur und Musik, indem Sie Elemente aus beiden Künsten aufzeigen. A15

16 Erarbeiten Sie in Gruppen zu je drei Vortragenden eine Aufführung von Schwitters' *Simultangedicht*; finden Sie eine dem Titel gemäße Form.

Kurt Schwitters (1919): *Simultangedicht*

kaa gee dee

kaa gee dee	takepak	tapek
katedraale	take	ape
draale	takepak	kek
kaa tee dee	takepak	apekek
kateedraale	take	tape
draale	takepak	kek kek
(alle:)		umiir
kaa tee dee		ekek
kateedraale	diimaan	ape
draale	diimaan	kek kek
didiim n		didiimaan
	diimaan	
(alle:)	aawanduumiir	

Kurt Schwitters (1920): *Siegbild*

17 Beschreiben Sie Gemeinsamkeiten zwischen den beiden beinahe gleichzeitig entstandenen Werken *Simultangedicht* und *Siegbild*.

18 Schreiben Sie ein eigenes Lautgedicht. Folgen Sie dabei einem selbst gewählten Formgedanken, den Sie kurz skizzieren. Führen Sie Ihr Lautgedicht (ggf. mit mehreren Mitwirkenden) auf.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Das Lautenlied kam im 15. Jahrhundert an den italienischen Fürstenhöfen auf. Im England des 16. Jahrhunderts erlebte es (bekannt als ‚Ayres') unter John Dowland seinen Höhepunkt. Es bildeten sich folgende Vertonungsmöglichkeiten für Lieder heraus:

- Strophenlied (jede Strophe hat die gleiche Melodie und Begleitung)
- variiertes Strophenlied (einzelne Strophen sind musikalisch dem jeweiligen Inhalt angepasst)
- durchkomponiertes Lied (in jeder Strophe neue Melodie und Begleitung)

Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Der Lautenspieler* (um 1595)

19 Schauen Sie das Lied im Videobeispiel (John Dowland: *Shall I Sue*) an und beschreiben Sie seine musikalischen Merkmale (Besetzung, Gestaltung, Form).

1

Input

In der Romantik erhielt das begleitende Klavier zunehmend mehr Bedeutung. Dadurch gewann die Musik an Gewicht und bestimmte den Ausdrucksgehalt des Werkes. In der Spätromantik entstanden auch Lieder und Liederzyklen mit Orchesterbegleitung. Ein Beispiel dafür ist die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Gustav Mahler.

Mahler hat in zehn von seinen 24 Liedern Soldaten in den Mittelpunkt gestellt. Die feierlichen Platzkonzerte der Militärkapellen seiner Zeit

„trugen zur Glorifizierung von Militär und Soldatentum bei. Ziel war, die Menschen positiv für einen Krieg einzustimmen. […] *Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass der Soldat in allen zehn Soldaten-Liedern Mahlers eine unglückliche, geschlagene und verzweifelte Figur darstellt. Durchweg zeigt er sich mit seiner Situation, der er unentrinnbar ausgeliefert ist* […]. *Mit diesem ausschließlich negativen Soldatenbild steht Mahler in denkbar größtem Gegensatz zu seiner Zeit.“*

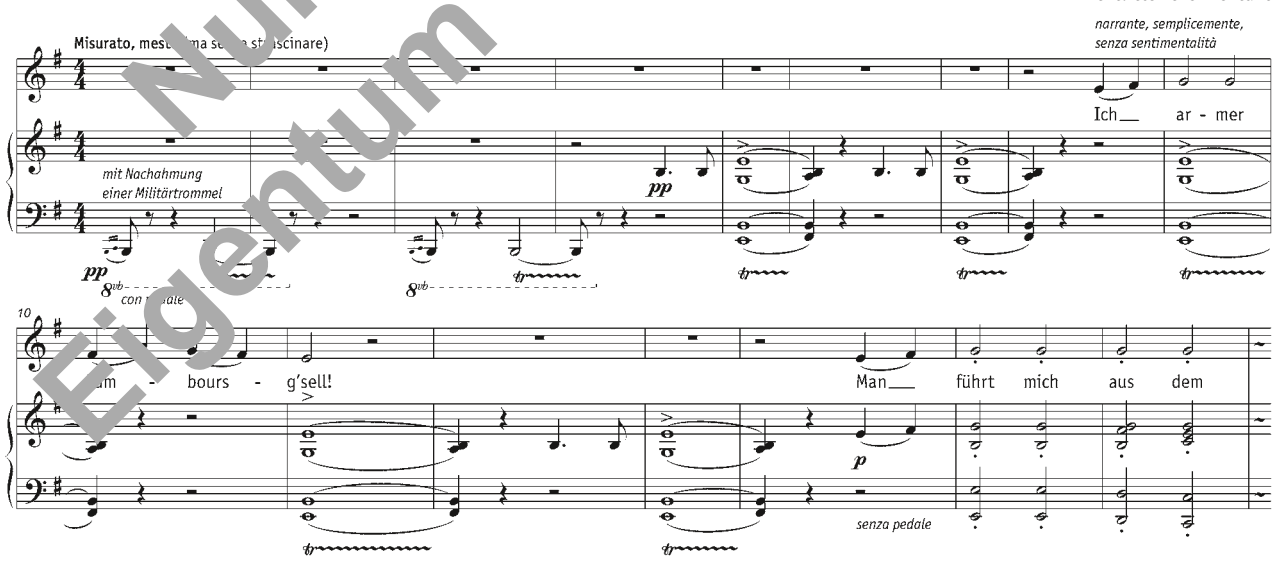
(Stefan Hanheide, Musikwissenschaftler)

20 Hören Sie die Aufnahme des Mahler'schen Orchesterliedes *Der Tambourg'sell* und lesen Sie den Beginn in der Klavierfassung. Deuten Sie das Lied vor dem Hintergrund der obigen Aussage.

A 16

Der Tambourg'sell (Klavierfassung)

Musik: Gustav Mahler
Text: Clemens Brentano



Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Geschichte vom Lieben Augustin – Ein altes Wiener Lied

Aus dem Mund des Volkes

Wiener Dudelsackspieler (um 1770)

Volkslieder entstanden meist aus gegebenem Anlass, wurden gesungen, solange ihr Thema interessierte, dann gerieten sie in Vergessenheit.

Später erst, als unter Dichtern und Musikern die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und Natürlichen erwachte, befasste man sich mit ihnen. Johann Gottfried Herder benutzte den Begriff wohl um 1773 als Erster und gab 1779 eine Sammlung in- und ausländischer Lieder unter diesem Titel heraus. Schon vorher hatte er beschrieben, was sie enthalten sollte:

„Lieder aus dem Munde jeden Volkes, über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen seines Lebens, in eigener Sprache, gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet.“

Das Volkslied war zum Kunstgegenstand geworden. Im 19. Jahrhundert dann, als altes ‚Volksgut‘ von den veränderten Lebensverhältnissen der Industrialisierung bedroht war, erschienen in vielen Ländern Sammlungen. Stets waren sie von einem Gedanken geleitet, den schon Herder ausgesprochen hatte. Man hoffte, aus dem Liedgut Erkenntnisse zu gewinnen über „Denkart und Sitten der Nation“.

1 Erstellen Sie eine Liste von Volksliedern, die Sie vollständig beherrschen.

Der Hintergrund des Liedes

Jeder Wiener Fiaker erzählt seinen Gästen die rührende Geschichte vom ‚Lieben Augustin‘:

„Der liebe Augustin unterhielt in den Kneipen die Zecher mit seinem Dudelsack. Davon ließ er sich auch durch die Pest nicht abhalten, die 1679 in Wien wütete. Einmal lag er schlafend vor dem Gasthaus […]. *Da wurde er auf den Pestwagen geworfen, der die Leichen der über Nacht Verstorbenen zum Friedhof brachte. Dort warf man ihn zusammen mit den Pesttoten in die Grube. Als er aufwachte, machte er mit seinem Dudelsackspiel auf sich aufmerksam, wurde aus der Grube geholt und blieb gesund* […]. *Aus seinem ‚Erlebnis‘ in der Pestgrube machte er sein Lied vom ‚Lieben Augustin‘.“*

Leider ist diese Geschichte nur gut erfunden. Zwar gab es den ‚Lieben Augustin‘: Markus Augustin war im 17. Jahrhundert ein bekannter Dudelsackspieler. Aber die Geschichte von dem in eine Pestgrube Gefallenen ist eine typische ‚Wandersage‘, die in vielen Ländern auftaucht. Und das Lied vom Lieben Augustin ist erst um 1800 aufgezeichnet worden. Aber die Wiener lassen sich die Figur nicht nehmen, die auch im größten Elend den Kopf oben behält und ein fröhliches Lied über einen Totalverlust erfindet.

Die Pest

Die Pest wird von einem Bakterium verursacht. Flöhe, Läuse und andere Insekten übertragen es von Nagetieren auf Menschen. In Europa trat die Krankheit meist in der Erscheinungsform der Beulenpest auf. Nach ein paar Tagen nach der Infizierung befällt den Kranken schlagartig hohes Fieber, Lymphdrüsen schwellen zu apfelgroßen Beulen an. Schüttelfrost, Kopf- und Gliederschmerzen, eine lallende Sprache und ein taumelnder Gang sind die Symptome. 50 bis 80 Prozent der Erkrankten sterben nach wenigen Tagen an einer vom Bakterium verursachten Lähmung des zentralen Nervensystems.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Oh, du lieber Augustin

Musik und Text: Trad.

2. Oh du lieber Augustin, 's Geld is' hin, 's Mensch is' hin,
oh du lieber Augustin, alles is' hin.
Wollt no vom Geld nix sag'n, hätt i nur's Mensch beim Krag'n!
Oh du lieber Augustin, alles is' hin.

3. Oh du lieber Augustin, alles [illegible] Geld is' hin,
oh du lieber Augustin, all[illegible] is' hin.
Der Beidl is' laar, d' H[illegible] is' voll, nix is' no, [illegible] soll!
Oh du lieber Augusti[illegible] is' hin.

Die Pest in Wien

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts suchten immer wieder verheerende Pestepidemien Europa heim. Eine der letzten großen Epidemien traf Wien. Der Medizin-Historiker Manfred Vasold erforschte die Geschichte des Ausbruchs. In einem Jahr starben in der Stadt, die damals etwa 80.000 Einwohner hatte, mehr als 12.000 Pestkranke:

„*1678 brach die Pest in Wien aus* […]. *Niemand war bereit, den Pestkranken zu helfen: Chirurgen mussten gefesselt zu den Kranken angeschleppt werden. Keiner wollte die Toten wegschaffen. Der Polizei auf der Stadt* […] *waren schließlich verhaftete Verbrecher, die Leichen aus den Häusern zu holen und zu begraben.*“

Pestarzt in Marseille (um 1700)

Der Liebe Augustin wird zitiert

Die einprägsame Melodie des Liedes ist im Laufe der Musikgeschichte oft aufgegriffen und in andere Werke als Zitat eingearbeitet worden. Mit solchen Zitaten verbinden die Komponisten meist einen Hintergedanken; die Hörer sollen – sozusagen auf einem Umweg – auf eine Bedeutung aufmerksam gemacht werden. Das Lied vom Lieben Augustin wird z. B. in zwei Werken aus ganz unterschiedlichen Musikstilen zitiert:

- Arnold Schönberg: *Streichquartett* op. 10 (1907/08). In diesem Werk werden die Grenzen der Tonalität, die früher in der Musikgeschichte galten, überschritten.
- Blood, Sweat & Tears: *Spinning Wheel* (1969). Der Song handelt vom Auf und Ab des Lebens. Das Zitat ist am Ende zu hören.

2 Überlegen Sie, inwieweit aus diesem Lied Erkenntnisse im Sinne Herders zu gewinnen sind.

3 Hören Sie zunächst eine Aufnahme der 2. Strophe des Volksliedes und anschließend Ausschnitte von den erwähnten Musikstücken. Erläutern Sie die Gründe, die zur Verwendung des Zitates („alles is' hin“) im Werkzusammenhang Anlass gegeben haben könnten.

A17–A19

[1] Mensch: derb für Mädchen, Freundin

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Klage um Ali Pascha – Ein Lied aus Ostanatolien

Der Hintergrund des Liedes

Türkisch
Das Türkische gehört zu den aus Zentralasien stammenden uraltaischen Sprachen. Seit 1928 schreibt man es in lateinischer Schrift. Nur wenige Laute unterscheiden sich von der Schreibung des Deutschen:
ç = tsch, wie ‚Rutsche'
ğ = nicht gesprochen (z. B. soğuk = so'uk)
ı = stumpfes i (ähnlich einem offenen ö)
ş = sch

In der Nähe der iranisch-türkischen Grenze befindet sich am Ostufer des auf 1700 m gelegenen größten Sees der Türkei, des Vansees, die Ortschaft Van.

Vor 3.000 Jahren war sie die Hauptstadt des mächtigen ostanatolischen Reiches Urartu. Lange Zeit Zankapfel zwischen vielen Herrschern, wurde das damals hauptsächlich von Armeniern bevölkerte Van 1548 Teil des osmanischen Reiches und im 19. Jahrhundert Hauptstadt einer türkischen Provinz. Allerdings kehrte zwischen den Bevölkerungsgruppen nie Ruhe ein. Ende des 19. Jahrhunderts kam es zu schweren Übergriffen der Machthabenden an der christlich-armenischen Bevölkerung und zu ebensolchen Gegenreaktionen armenischer Nationalisten. Im Ersten Weltkrieg unterstützten diese die russischen Streitkräfte gegen die Türkei, dafür nahmen die Türken grausame Rache.

Diese leidvollen geschichtlichen Ereignisse bilden den Hintergrund des Klagelieds (*Ağıt*) über den Tod des Ali Pascha. Dieser übernahm im Jahr 1907 das Amt des Provinzgouverneurs. In kurzer Zeit gelang es ihm, sich im Volk Respekt zu verschaffen und die zerstrittenen Volksgruppen der Armenier und Türken einander näherzubringen. Er wurde im Jahr darauf von einem armenischen Nationalisten ermordet.

Ağıt über den Tod Ali Paschas

Musik und Text: Trad.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Übersetzung

1. Ich hatte Gerste gesät, konnte sie nicht mähen. Ich hatte einen Traum, konnte ihn nicht verstehen. Ich war nun einmal kaltes Wasser gewohnt, laues Wasser konnte ich nicht trinken. Geschmückte Braut, lass dir Liras[2] geben. Wenn du so schön bist, lasse ich für dich Goldmünzen an einer Kette machen.

2. Ich habe drei Pferde, eines ist ein Reitpferd. Freunde, rafft euch auf, gehen wir. Ali Pascha haben sie erschossen, seiner Kleinen müssen wir die Botschaft bringen. Geschmückte Braut …

3. Der Pascha hat zwei Pelze, einen Zobel, einen Fuchs. Ali Pascha haben sie erschossen, ganz Van ist erschüttert darüber. Geschmückte Braut …

Insel Akdamar im Vansee

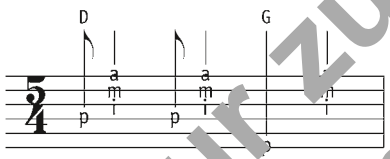
Ein Balladensänger vom Vansee

Klagelieder werden in der türkischen Volksmusik meist von Frauen gesungen, aber auch von Aşıks[3], die sich in der Tradition der zentralasiatischen Turkvölker auf einer Saz begleiten. Im 20. Jahrhundert begann man in der Türkei – auch mit Unterstützung Béla Bartóks – die Volksmusik systematisch zu erforschen, und die Aşıks erhielten große Aufmerksamkeit. Eine besondere Rolle spielte dabei auch der in europäischem Operngesang ausgebildete Musiker Ruhi Su (1912–1985).

Saz 2
‚Saz' (Sas) ist das türkische Wort für ‚Instrument' und zugleich die Bezeichnung für eine sechs- bis siebensaitige Langhalslaute, die auch Bağlama (Ba'lama) genannt wird. ‚Bağlamak' bedeutet ‚binden', und der Hals der Saz ist tatsächlich mit (oft selbst geknüpften) Bünden versehen.

4 Sprechen Sie den türkischen Text des Aşıks zum Spiel der Finger auf dem Tisch (in Vierteln): li re re li re. Singen Sie die türkische Strophe zur Begleitung der Gitarre (gegebenes Pattern) oder zum Playback.

A20



5 Hören Sie die Aufnahme des Liedes, gesungen von dem Aşık Ruhi Su. Vergleichen Sie die Interpretation mit dem Notentext auf der linken Seite.

A21

6 Verwenden Sie die Informationen dieser Doppelseite und die wortgenaue Übersetzung des Liedes zur Diskussion der Frage, ob es sich um ein ‚Heldenlied' handelt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

[2] Lira: türkische Münze
[3] Aşık (aschök): Geschichtenerzähler und Volksliedsänger

Zurück ins alte Transvaal – Ein Lied der Buren

Der Hintergrund des Liedes

1880 und noch einmal von 1899 bis 1902 lieferten sich Briten und Holländer in Südafrika blutige Schlachten um die Herrschaft in einem Land, das sie vorher der Urbevölkerung geraubt hatten. Man weiß nicht, in welchem dieser beiden ‚Burenkriege' das Lied über Sarie Marais zuerst erklang. Es ist nur eine Vermutung, dass es Susara Margaretha Maré galt, die 1868 als Tochter von Voortrekkern in Transvaal geboren wurde. Die Textautoren der vielen existierenden Fassungen sind unbekannt. Die Melodie haben sich die ersten Sänger bei einem Soldatenlied aus dem amerikanischen Bürgerkrieg (1861–1865) ausgeliehen.

Die Herkunft des Liedes ist also ungeklärt. Aber *Sarie Marais* drückt die Sehnsucht der Soldaten nach der Heimat und nach der Geliebten so allgemeingültig aus, dass es alle Grenzen und Fronten überwand. Mit einem eigenen Text sangen es bald auch die Engländer in Südafrika. Nicht nur dort ist es bis heute überaus beliebt, man findet es in Liederbüchern vieler Sprachen. Und vom Militärorchester bis zum Schlagersänger reicht die Palette der Interpreten.

Sarie Marais

Musik und Text: Trad.
dt. Text: Wieland Schmid

2. Ich war voller Angst, dass der Kakie[4] mich fängt und fortführt übers weite Meer.
   Ich flüchtete ans Ufer bei Upington und wartete auf unser Heer.
   Oh bring mich zurück ...

3. Die Feinde, sie kamen, und ich bin nun frei und gehe nach Transvaal zurück.
   Dort wird auch die Liebste schon warten auf mich, und dort finde ich mein Glück.
   Oh bring mich zurück ...

[4] Kakie: Spottbezeichnung für Engländer, Anspielung auf die Farbe ihrer Uniform

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Voortrekker nach Transvaal

Zuerst gab es an der Südspitze Afrikas nur eine Versorgungsstation für niederländische Schiffe, dann bildete sich eine Siedlung heraus. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts kamen Einwanderer aus verschiedenen Ländern; auch Deutsche und französische Hugenotten wurden zu ‚Buren' (Bauern), wie sich die Siedler nannten. Die afrikanischen Ureinwohner wurden vertrieben oder versklavt.

Das Aufblühen der niederländischen Kolonie rief die Briten auf den Plan. Auch sie interessierten sich für das fruchtbare Land und seine strategische Bedeutung. Die Kap-Kolonie konnte der Übermacht nicht standhalten, 1814 wurde sie endgültig Teil des britischen Empire. Das brachte einschneidende Veränderungen mit sich. Beispielsweise schafften die Briten die Sklaverei ab.

Die alten Siedler wollten sich der neuen Ordnung nicht fügen. Zu Tausenden zogen sie nach Norden. Dem Zug mit den mächtigen Ochsenkarren stellten sich in dem rauen Gelände schier unüberwindbare Hindernisse in den Weg; immer wieder mussten Angriffe von Stammeskriegern abgewehrt werden. So ist es nicht verwunderlich, dass der Zug der ‚Voortrekker', der Vorausziehenden, bis heute ein südafrikanischer Mythos ist. Am Ziel ihre Zuges gründeten sie dann den Oranje-Freistaat und (jenseits des Vaal) die Republik Transvaal. Der Konflikt zwischen Buren und Briten war damit nicht erloschen. Als in den Buren-Staaten reiche Bodenschätze gefunden wurden, flammte er in zwei grausamen Kriegen wieder auf. Am Ihrem Ende stand fast das ganze südliche Afrika unter britischer Verwaltung. Aber die Gegensätze zwischen Briten und Buren prägten das Land noch lange Zeit.

Voortrekker auf dem Weg nach Transvaal

7 Hören Sie das Lied *Sarie Marais* in einer Aufnahme des belgischen Cross-over- und Schlagersängers Helmut Lotti. Beschreiben Sie seine Interpretation, beurteilen Sie sie vor dem Hintergrund der Liedgeschichte. A22

8 Singen Sie das Lied in einer deutschen Textfassung, die dem Original weitgehend entspricht, und begleiten Sie sich auf geeigneten Instrumenten (Gitarre, Akkordeon) oder mit dem Playback. A23

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Wenn du mich verlässt – Ein Liebeslied aus Korea

Der Hintergrund des Liedes

Tor am Mungyeong Saejae-Pass

In Korea kennen alle das Lied *Arirang*. In der viele Jahrhunderte alten Geschichte des Liedes entstanden über 3.000 Versionen, die sich in Text und Melodie zum Teil deutlich unterscheiden.

Gemeinsam ist den meisten Fassungen ein melancholischer Grundcharakter. Der prägt auch die Version des Liedes, die im Westen bekannt geworden ist.

Ein Mädchen klagt über ihren Liebsten, der sie verlassen hat und über den Arirang-Hügel weggezogen ist. Der Schauplatz des Geschehens lässt sich nicht festlegen. Im heutigen Korea könnte die Geschichte an vielen Orten spielen. In manchen Versionen wird z. B. der Mungyeong Saejae-Pass im östlichen Südkorea genannt.

Arirang

Musik und Text: Trad.

Übersetzung

1. Arirang Arirang arariyo,
   Er geht über den Arirang-Hügel.
   Wenn du mich verlässt, werden Deine Füße wund,
   ehe du 10 Li[5] gegangen bist.

2. Am hohen Himmel stehen so viele Sterne,
   in unserem Leben gibt es so viel Kummer.
   Arirang-Hügel, ihr zwölf Hügel,
   der Weg nimmt kein Ende.

[5] In Korea wurden chinesische Wegmaße benützt; ein Li (chinesische Meile) entspricht 500 m.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein Lied für ein Land

Die Unesco führt eine ‚Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit' mit Bräuchen und kulturellen Ausdrucksformen von besonderer Bedeutung aus aller Welt. In diese Liste wurde im Jahr 2012 das Lied *Arirang* aufgenommen. Angesichts der ungewöhnlichen Rolle, die es in beiden Teilen Koreas spielt, ist die Auszeichnung sicher berechtigt. Die Teilung der koreanischen Halbinsel am 38. Breitengrad war ein Ergebnis des Krieges, den von 1950 bis 1953 kommunistische Truppen aus dem Norden (mit chinesischer Hilfe) gegen das von den USA unterstützte Südkorea führten. Heute verbindet die beiden koreanischen Staaten, das westlich orientierte Südkorea und die Volksrepublik im Norden, nicht mehr viel.

Arirang aber wird in beiden Ländern als nationales Symbol gebraucht. Als bei den Olympischen Spielen der Jahre 2000 (in Sydney) und 2004 (in Athen) gemeinsame Mannschaften der beiden koreanischen Staaten antraten, einigte man sich auf *Arirang* als Hymne.

Nordkoreanisches Propaganda-Poster

Aus der Unesco-Liste des immateriellen Kulturerbes
Argentinien: Der Tango
Brasilien: Der Kampftanz Capoeira
China: Die Kalligrafie
Frankreich: Die Kochkunst
Georgien: Der Weinausbau in Achasien
Indonesien: Das Textilfärbeverfahren Batik
Italien: Der Geigenbau in Cremona
Mexiko: Die Mariachi-Musik
Spanien: Die Pfeifsprache von La Gomera
Türkei: Die Kaffeekultur

Nordkoreas größtes Fest

In Nordkorea gibt das Lied einem der weltweit größten Massenfeste den Namen. Jedes Jahr wird es im Frühjahr und Herbst in einem Stadion in Pjöngjang gefeiert. Riesige Massenchoreografien rufen dabei die ‚heroischen' Ereignisse der Landesgeschichte ins Gedächtnis.

Massenchoreografie beim Arirang-Fest in Pjöngjang am 1. Mai

9 Bestimmen Sie die Tonalität des Liedes *Arirang*, indem Sie aus den vorkommenden Tönen eine Tonleiter bilden.

10 Hören Sie eine Aufnahme des Liedes durch eine koreanische Sängerin. Beschreiben Sie die Interpretationsweise und das Stimmideal. A24

11 Singen Sie das Lied zum Playback oder zur eigenen Begleitung. Dafür eignen sich (terzenlose) Quintklänge, z. B. auf Metallofonen, und leise Beckenschläge. Akkordwechsel sind nicht nötig. A25

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Roddy McCorley – Ein irisches Rebellenlied

Der Hintergrund des Liedes

Instrumente der irischen Musik
Die irische Volksmusik ist durch ein charakteristisches Instrumentarium geprägt. Dazu gehören neben der irischen Harfe z. B. die Maultrommel (Jew's Harp), kleine Metallpfeifen (Tin Whistles), der irische Dudelsack (Uilleann Pipe), die Fiddle und eine besondere Rahmentrommel (Bodhrán). Heute begleiten sich die Sänger aber auch mit ‚fremden' Instrumenten wie Gitarren, Banjos usw.

Die seit dem Hochmittelalter bestehende Vorherrschaft Englands über Irland nahm nach 1600 mehr und mehr den Charakter einer Besetzung an. Die Engländer okkupierten immer weitere Gebiete. Zudem schürten unterschiedliche Glaubensbekenntnisse den Konflikt: In England war die anglikanische Kirche gegründet worden, die meisten Iren aber blieben dem katholischen Glauben treu.

In den folgenden Jahrhunderten kam es immer wieder zu Rebellionen und Guerilla-Aktionen gegen die englische Krone. Sie blieben allesamt erfolglos. Ebenso erging es dem großen Aufstand von 1798. Obwohl Napoleon dessen Hilfstruppen geschickt hatte, wurde die Rebellion blutig niedergeschlagen, ihre Anführer hingerichtet.

Von den Helden dieses Aufstandes berichten viele irische Lieder, eines der bekanntesten ist das über Roger (‚Roddy') McCorley. Der Text verschweigt allerdings, dass McCorley nach dem Scheitern der Erhebung Mitglied einer Straßenräuber-Gang war. Darauf bezieht sich ein Bericht im *Belfast Newsletter* vom 4. März 1800:

„Am letzten Freitag fand hier ein schreckliches Zug zur Hinrichtungsstätte von Roger McCorley in Toome Bridge statt. Er war kürzlich von einem Kriegsgericht verurteilt worden. […] Als Warnung für andere sei festgehalten, dass sein ganzes Leben gesetzlosen Handlungen aller Art gewidmet war, dass viele Jahre lang kaum eine Gerichtssitzung abgehalten wurde, in der der Name Roger McCorley nicht in Verbindung mit einer ganzen Reihe von Straftaten aufgetaucht wäre. Sein Körper wurde zum Sezieren freigegeben und dann unter dem Galgen begraben."

Die Musik in Irland

Das irische Wappen

Die Republik Irland ist der einzige Staat, der ein Instrument in seinem Wappen führt: eine goldene Harfe auf blauem Grund. Das ist kein Zufall. Es gibt kaum ein anderes Land, in dessen täglichem Leben die Musik eine ähnlich große Rolle spielt. Die Iren betrachten ihre alten Weisen bis heute als einen wesentlichen Teil ihrer Identität. Diese besondere Verbundenheit wurzelt in der Musikgeschichte der Insel.

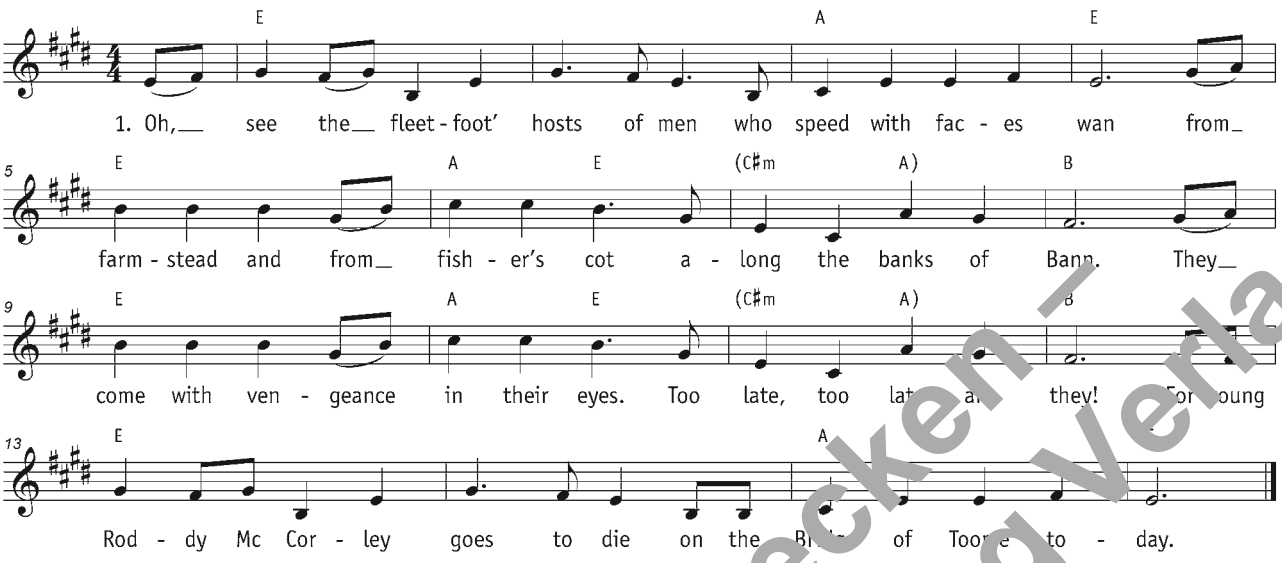
Seit 1600 wurde es zum generellen Ziel der englischen Eroberer, alles Irische auszurotten. Die alte Sprache, das Gälische, wurde ebenso verboten wie die typisch irische Musik. Die Soldaten der Besatzer zerschlugen die Instrumente der Musikanten. Elisabeth I. befahl, jeden Harfner aufzuhängen, der beim Spiel ertappt wurde. Irische Musiker konnten nur noch im Verborgenen spielen. Von den Entwicklungen der Musik waren sie abgeschnitten. Aus Trotz und aus Notwendigkeit spielten sie ihre überlieferten Weisen, die in den Ohren der Engländer barbarisch und altertümlich klangen.

12 Recherchieren und fassen Sie die Geschichte des irisch-britischen Konflikts nach Roddy McCorleys Hinrichtung im Jahr 1800 zusammen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

*Roddy McCorley**

Musik und Text: Trad.



2. Up the narrow street he stepped, smiling, proud an
About the hemp-rope on his neck, the golden
There's ne'er a tear in his blue eye, both
for young Roddy McCorley goes to die on the

3. When he last stepped up that st
behind him marched, in grim
For Antrim town! For Antrim tow
and young Roddy McCorley goes to die on the bri

4. There's never a one
than he who marches
True to the las
and young Ro

13 Singen Sie das Lied zum Playback oder zur eigenen Begleitung. Wählen Sie dafür geeignete Instrumente. Stilgerecht ist das (gg
A26

14 Hören Sie eine Au
über deren

A27

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

* Übersetzungshilfen: *Toome* – Ort in Nordirland; *fleet-footed* – leichtfüßig; *host of men* – große Männerschar; *wan* – blass; *farmstead* – Bauernhof; *River Bann* – längster Fluss in Nordirland; *vengeance* – Vergeltung; *hemp rope* – Hanfseil, hier: Galgenstrick; *ringlets* – Locken; *pike* – Lanze; *stalwart* – tapfer, stark; *fray* – Gefecht; *to tread* – schreiten

Paints and Dogies – Ein Cowboy-Song

Der Hintergrund des Liedes

Frederic Remington:
Arizona Cowboy (1900)

Die Arbeit der Cowboys war sicherlich nicht so romantisch, wie uns die Zigarettenwerbung glauben machen will. Häufig genügte schon ein plötzliches Geräusch, um die riesigen Rinderherden in Panik zu versetzen. Daher sangen die Viehtreiber getragene Melodien, wenn sie ihre wiederkäuende Herde umkreisten, um nach dem Rechten zu sehen.

Dogies
Dogies sind Kälber, die ihre Mutter verloren haben. Sie sind die Sorgenkinder der Cowboys, da sie Gras fressen müssen, ehe sie richtig verdauen können. Es klumpt sich wie Teig (amerikanisch ‚dough') zusammen und bläht die Mägen der Kälber auf. So wurden sie von den Cowboys ‚Doughguts' genannt, woraus im Laufe der Jahre ‚Dogie' wurde.

*Paints and Dogies**

Musik und Text: trad.

2. Oh, when I die, take my saddle from the wall
put it on my pony, lead him out of his stall.
Tie my bones to his back, that turn our faces to the West,
and we'll ride the prairie we love the best.
Ride around, little dogies ...

15 Hören Sie das Lied. Singen Sie es dann zum Playback oder begleiten Sie sich auf geeigneten Instrumenten (z. B. Gitarre).

A28/A29

* Übersetzungshilfen: *paint* – gescheckes Pferd; *old dan* – gutmütiges Maultier; *hoolian/hoolihan* – spezielles Lasso; *coulee* – Flussbett, das nicht immer Wasser führt; *draw* – von Wasser geformter Graben; *matted* – verfilzt; *fiery* – feurig, temperamentvoll; *snuffy* – leicht reizbar; *to be raring to do something* – erpicht darauf sein etwas zu tun

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

16 Vergleichen Sie den Text aus dem Gedicht *Romanze* des zu seiner Zeit recht bekannten Lyrikers Christoph August Tiedge (1752–1841) mit dem Volkslied *Auf dem Berge, da gehet der Wind*.

Auf dem Berge dort oben, da wehet der Wind,
da sitzet Mariechen und wieget ihr Kind.
Sie wiegt es mit ihrer schneeweißen Hand,
den Blick in die Ferne hinaus gewandt.
In die Ferne hinüber schweift all ihr Sinn;
ihr Lieber, ihr Treuer, der ging dahin!
Sonst ging er, sonst kam er; nun kommt er nicht mehr!
Nun ist's um Mariechen so tot und so leer! [...]

Christoph August Tiedge

Auf dem Berge, da gehet der Wind

Musik: Trad.
Text: nach Christoph August Tiedge

17 Hören Sie das Volkslied. Nehmen Sie zum Arrangement und zur Interpretation des Liedes auf der Aufnahme Stellung. Gehen Sie dabei besonders auf die Singweise und die Besetzung ein.

A30

18 Das Volkslied entstand um 1840 in Schlesien. Lesen Sie Informationen zum ‚Weberaufstand' auf Seite 218 und stellen Sie Vermutungen darüber an, wie weit die sozialen Probleme in Schlesien die Darstellung der ‚Heiligen Familie' im Lied beeinflusst haben könnte.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ella Fitzgerald – The First Lady of Song

Ein neues Stimmideal

Am Beginn der europäischen Kunstmusik standen die Choräle der Mönche. Für die Popularmusik haben die Lieder der Afroamerikaner eine ähnliche Bedeutung. Sie prägten weite Abschnitte ihrer Geschichte. Viele Gestaltungselemente haben z. B. ihren Ursprung im Blues. Das trifft besonders auf das Stimmideal zu. Die unterschiedlichen Vorstellungen vom Singen in den beiden Genres lassen sich so beschreiben:

- Der Kunstgesang verlangt von den Interpretinnen und Interpreten die Annäherung an ein vorgegebenes Stimmideal.
- Im Blues – und in der Folge in sehr vielen Genres der Popularmusik – ist der individuelle, oft ungehemmte Gefühlsausdruck das Ziel; wie er erreicht wird, bleibt der Sängerin/dem Sänger überlassen.

Ella Fitzgerald (1917–1996) begann ihre Karriere als 16-Jährige mit einem Auftritt in Harlem. Seit den 1950er-Jahren war sie eine der wichtigsten Sängerinnen des Jazz, ‚the First Lady of Song'. Charakteristisch war die außerordentliche Geschmeidigkeit ihrer Stimmführung. Ella Fitzgerald arbeitete mit vielen Größen des Jazz zusammen, u. a. mit Louis Armstrong, Duke Ellington und Count Basie.

Scatgesang
Scatgesang, das oft virtuose Aneinanderreihen von Silben und Wortfragmenten, war im Jazz schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet. Kommerzielle Erfolge, z. B. von Louis Armstrong, verhalfen dem Scatten zu Popularität. Mit Beginn der Bebop-Ära um 1940 emanzipierte sich ‚Scat Singing' zu einer Kunst des Jazzgesangs, die dem virtuosen Spiel von Instrumentalisten entspricht. Brillanter Scatgesang gehört zu den charakteristischen Eigenschaften von Ella Fitzgeralds Kunst.

You Have to Tell a Story

Für das englische ‚to scatter' findet man Übersetzungen wie ‚etwas zerstreuen, auseinander jagen, verschleifen, zerstäuben'. Von all diesen Bedeutungen ist etwas enthalten, wenn im Jazz der Begriff ‚Scat' verwendet wird. Beim Scatgesang löst sich die Bindung zwischen Musik und Sprache auf. Singen wird zum emphatischen Ausdruck, frei vom Wortsinn. Wie bei einem gelungenen Jazz-Instrumentalsolo wird beim Scat-Solo eine Story erzählt, eine wortlose Geschichte im Spiel vokaler Formen und Farben. Das macht den Weg frei für Improvisation, die alle Potenziale der Stimme ausspielt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Somewhere There's Music

How High the Moon wurde 1940 in einer Broadway-Revue zum ersten Mal gespielt. Der Song wurde rasch zu einem der meistgespielten Jazzstandards (→ Seite 52) und auch zu Ella Fitzgeralds musikalischem Markenzeichen.

„*Zwar haben sich fast alle Jazzer und Jazzerinnen der letzten sechzig Jahre irgendwann einmal in* How High the Moon *hineingekniet, doch wenige waren so oft an herausragenden Einspielungen des Songs beteiligt wie Ella Fitzgerald.*"

(Marcus A. Woelfle, 2001)

Ihren persönlichen Weg zum Scatten beschrieb Ella Fitzgerald einmal so:

„*Alles, was ich tat, war* How High the Moon *singen.*"

Wie in einem Lehrstück zeigt sie hier die ganze Palette ihrer Kunst. In einer Live-Aufnahme, die 1960 in Berlin entstand, lässt sich das verfolgen: Stimmakkaden, Innehalten („I guess these people wonder what I'm singing"), dann Kichzen und Knurren (‚Grunting', ‚Growling'), Rufen und Schreien (‚Shouting', ‚Screaming') und halsbrecherische Stimmakrobatik über drei Oktaven.

1 Singen Sie *How High the Moon* zur eigenen Begleitung oder zum Playback. A31

2 Hören Sie Ella Fitzgeralds Interpretation des Songs. Beschreiben Sie die Sprachbehandlung in den Chorussen 1–4: Chorus 1 (0:00–0:55) – Chorus 2 (0:55–1:24) – Chorus 3 (1:24–1:50) – Chorus 4 (1:50–2:16) A32

How High the Moon

Musik: Morgan Lewis
Text: Nancy Hamilton
© Warner Chappell

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Some Old Negro Song – Ein Jazzstandard in verschiedenen Interpretationen

William Christopher Handy (1948)

Cover-Versionen des Jazz

Standards nennt man im Jazz Stücke, die immer wieder von Interpretinnen und Interpreten aufgegriffen und zur Grundlage ihrer Interpretationen gemacht werden. Die Abwandlungen können vom bloßen Umspielen der Melodie bis zu Stücken gehen, in denen zwar die Harmoniefolge beibehalten wird, im Übrigen die Gestalt aber derart verändert wird, dass ungeübte Hörer das Original nicht mehr erkennen. Zu den oft interpretierten Jazzstandards gehört *Careless Love*.

Der Vater des Blues

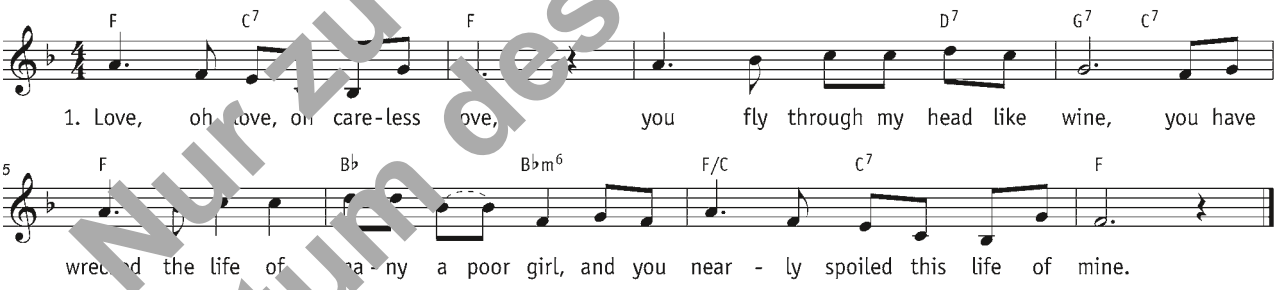
„*Each one of my blues is based on some old Negro song of the South....Something that sticks in my mind, that I hum to myself when I'm not thinking about it. Some old song that is a part of the memories of my childhood and of my race.*“

So beschreibt William Christopher Handy, den man oft als den ‚Vater des Blues‘ bezeichnet hat, die Ausgangsbasis seiner Musik. Handy wurde 1873 in Alabama als Sohn ehemaliger Sklaven geboren. Er starb 1958 in New York. Um die Jahrhundertwende arbeitete er als Bandleader, Musiker und Musiklehrer.

3 Übersetzen Sie das Zitat Handys.

Careless Love

Musik: Trad.; Text: Martha E. Koenig, Spencer Williams
Bearbeitung: William C. Handy
© Handy Brothers/EMI/Francis Day and Hunter



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

4 Singen Sie das Lied und begleiten Sie sich mit Klavier, Gitarre, Bass und Schlagzeug. Fügen Sie zwischen die Strophen improvisierte Instrumentalchorusse ein. Gegebenenfalls können Sie das Playback verwenden.

A33

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine legendäre Aufnahme

Die früheste bekannte Aufnahme von *Careless Love* stammt von Bessie Smith, die um 1892 in Chattanooga/Tennessee in überaus ärmlichen Verhältnissen als Tochter eines Predigers zur Welt kam. Schon mit neun Jahren war sie Waise; später arbeitete sie in Varieté-Theatern, bis sie in den 1920er-Jahren zur gefeierten Bluessängerin wurde.

Der Jazzmusiker Danny Barker (1909–1994) berichtet:

„*Es war ein ungeheures Erlebnis, Bessie Smith zu beobachten. Sie war eine recht große Frau* […]. *Man wandte den Kopf nicht nach links und nicht nach rechts, man sah nur Bessie an. Man las keine Zeitung im Nachtklub, wenn sie auftrat. Sie warf dich einfach um.*“

Bessie Smith

Bei der Aufnahme von *Careless Love* im Jahr 1925 befand sich Bessie Smith auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Häufig trat sie in Chicago auf, in diesen Jahren ein Zentrum des Jazz. In der Band, die sie begleitete, spielte Louis Armstrong Trompete. Diese Interpretation des Songs gehört bis heute zu den berühmtesten Aufnahmen der Jazzgeschichte.

„*Da stand keine Schauspielerin vor uns, keine Frau, die das Leid einer Frau nachmacht. Da wurde nicht getan als ob. Es war die Sache selbst. Eine Frau schnitt sich mit dem Messer ins Fleisch, bis ihr Herz vor uns lag, bis wir alle selber bluteten und bis wir litten, wie sie litt. Sie öffnete vor uns ihr Herz in Rhythmen, die waren so wild, dass man es kaum ertragen konnte.*“ (Carl van Vechten, 1962)

Remake nach 80 Jahren

Die 1974 in Athens/Georgia geborene Madeleine Peyroux lebte nach Vollendung ihres neunten Lebensjahres in Frankreich und begann dort ihre musikalische Karriere als Straßensängerin. Seit 1996 erschienen ihre Alben; 2007 wurde sie als ‚Best International Jazz Artist‘ mit dem renommierten Jazz Award der BBC ausgezeichnet. Ihre Aufnahme von *Careless Love* stammt von 2004.

Madeleine Peyroux (2007)

5 Vergleichen Sie die *Careless Love*-Interpretationen von Bessie Smith und Madeleine Peyroux. Berücksichtigen Sie dabei folgende Gesichtspunkte:
- Stimmcharakter
- Umgang mit den vorgegebenen Noten

A34/A35

6 Setzen Sie die Lebensgeschichten der beiden Sängerinnen in Bezug zu ihren Interpretationen.

7 Beziehen Sie sich auf den Text „Cover-Versionen des Jazz“ (→ Seite 52) und untersuchen Sie in den beiden Aufnahmen die Spannbreite der Abweichung vom ‚Original‘.

A34/A35

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Der Star der Swing-Ära – Eine Stimme zwischen Jazz und Pop

Frankie Boy

Es kommt nicht oft vor, dass ein Künstler in mehreren Genres der Musik zu den Großen gehört. Frank Sinatra (1915–1998) ist eine dieser Ausnahmegestalten. In den 1940er-Jahren wurde der Sohn italienischer Einwanderer als Sänger der Tommy-Dorsey-Bigband bekannt. Später machten ihn Auftritte in Clubs, Tanzpalästen und Radioshows zum Megastar. In der Zeitung konnte man lesen:

„*Sinatra ist das neue Idol – der Mann, der sich innerhalb weniger Monate zum gefragtesten Star in New Yorks heißesten Nachtclubs gemausert hat.*“

Bigband
Die ‚Orchesterbesetzung' des Jazz, die besonders in der Swing-Ära eine zentrale Rolle spielte, setzt sich in der Regel aus drei Instrumentengruppen zusammen:
- Reed-Section: 4–5 Saxofone
- Brass-Section: 3–4 Trompeten, 2–3 Posaunen
- Rhythm-Section: Klavier, Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug

Swing Ära

„*Das goldene Zeitalter der Bigbands begann in den späten 1930er Jahren, als auch Sinatra erstmals von sich reden machte. Bigbands dominierten die Hitparaden, und wenn sie spielten, sorgten sie für ausgelassene Stimmung.* […] *Die Bigbands waren in erster Linie Tanzorchester.* […] *Für die Sänger war es sicher ein herrliches Gefühl, ganz vorne zu stehen, wenn eine Bigband für die musikalische Begleitung sorgte. Zwar waren auch die Bandleader meist sehr bekannt, aber die Sänger wurden oft noch berühmter. Die Bedeutung der Bigbands lag aber nicht nur darin, dass sie eine Plattform für viele Sänger boten. Sie überbrückten auch die Kluft zwischen ‚heißem' Jazz und einem ‚seriöseren' Stil.*“ (Richard Havers)

Sinatra-Fans auf der Straße in Los Angeles (1944)

Bobby-Soxers

In den 1940er-Jahren kam es bei Sinatra-Konzerten zu Phänomenen, wie sie später auch Auftritte von Elvis Presley oder den Beatles begleiteten. Tausende junge Mädchen, nach ihren modischen Socken ‚Bobby-Soxers' genannt, verfielen in Massenhysterie. Die *New York Times* vom 16. November 1944 zeigte Verständnis:

„*Man sollte den Bobby-Soxers in diesen hektischen Kriegstagen die kleinen Sinatra-Ohnmachten gönnen. Wir sollten Vertrauen in diese jungen Menschen haben und Gott dafür danken, dass sie Frank Sinatra verehren und nicht Hitler.*“

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Der Urknall der Popmusik

Frank Sinatra gehört zu den musikalischen Phänomenen des 20. Jahrhunderts. 50 Jahre stand er auf der Bühne. Allerdings verlief seine einmalige Karriere ganz und gar nicht geradlinig. Als die Swing-Ära in den 1950er-Jahren zu Ende ging – neue Formen der Popmusik lösten sie ab – sank auch Sinatras Stern. Private Skandale und seine angeblichen Beziehungen zur Mafia sorgten für schlechte Presse. Im neuen Medium Fernsehen konnte er nicht recht Fuß fassen. Seine Fans, die Bobby-Soxers waren erwachsen geworden. Fünf Jahre verschwand Sinatra von der Bühne, um dann umso glanzvoller zurückzukehren. In seinem 60. Lebensjahr gab er 140 Konzerte und noch im hohen Alter trat er mit Jazzgrößen wie Ella Fitzgerald und Count Basie auf.

Mit gutem Grund sagte deshalb Bono, der Sänger der Gruppe U2, als Sinatra 1998 in Beverly Hills starb:

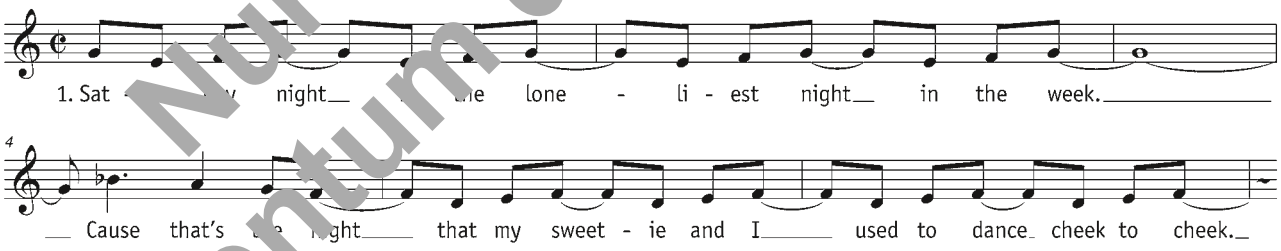
„Frank Sinatra war das 20. Jahrhundert. Er war der Urknall der Popmusik."

Ein Musterbeispiel für Swing

Saturday Night gehört zu den großen Erfolgen von Sinatras früher Karriere. Der Song ist ein Musterbeispiel für seine Swing-Nummern. Eine exzellente Band liefert die Basis für Sinatra's lässiges Singen. Von besonderem Reiz ist der Beginn. Über einem gleichmäßig treibenden Beat behält der Sänger die Betonungen des Sprachrhythmus bei. Die gegen das Metrum gesetzten Akzente lassen eine Spannung entstehen, die sich jeweils im dritten Takt auflöst.

Saturday Night (T. 1–6)

Musik: Jule Styne
Text: Sammy Cahn
© Barton-Music/Chappell/Sammy Cahn Music/Imagem Music



8 Schnippen Sie gleichmäßige Viertel und sprechen Sie dazu den Beginn von *Saturday Night* im Rhythmus.

9 Hören Sie Sinatras *Saturday Night*. Der Song besteht – nach einem kurzen Intro – aus fünf sechzehntaktigen Chorussen. Die beiden ersten entsprechen den beiden gesungenen Strophen des Songs. Halten Sie die wesentlichen musikalischen Ereignisse in den weiteren drei Abschnitten fest.

A36

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Saturday Night

Musik: Jule Styne
Text: Sammy Cahn
© Barton-Music/Chappell/Sammy Cahn Music/Imagem Music

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

10 Singen Sie den Song, eventuell mit Begleitung des Playbacks.

A37

Leben auf dem Mississippi – Eine Stimme des Country-Rock

Bilder vom einfachen Leben

Die Rockband Creedence Clearwater Revival (CCR) ist durch einen unverwechselbaren Sound gekennzeichnet. Typische Elemente sind:

- harte stampfende Rhythmen
- simpler Aufbau der Stücke
- einprägsame Gitarrenriffs
- Texte, die in Bildern vom einfachen Leben erzählen

Alle diese Elemente lassen die Zuordnung der Gruppe zum Country-Rock zu. Dazu kommt das auffallendste Merkmal ihres Sounds: die laute, beinahe frenetische Stimme John Fogertys, deren unmittelbarer Klang angeblich vom jahrelangen Singen ohne Mikrofon geprägt wurde.

11 Hören Sie den Song *Proud Mary* (→ Seite 59). Stellen Sie fest, ob die genannten Merkmale von CCR erkennbar sind. Erstellen Sie eine Grobgliederung des Song-Aufbaus. Arbeiten Sie mit den Begriffen Verse (Strophe) und Chorus (Refrain).

A 3

Country-Rock
Das Genre entstand in den 1960er-Jahren in Kalifornien. Seinen vielen Spielarten ist die Verschmelzung von Elementen der Rock- und der Countrymusik gemeinsam. Ganz unterschiedlich fallen in den jeweiligen Subgenres die Anteile dieser beiden Musikstile aus. Zu den kommerziellen Vertretern des Country-Rock zählten neben CCR die Eagles, The Byrds, Crosby, Stills and Nash und Linda Ronstadt. Bei vielen Interpretinnen und Interpreten sind nur einzelne Titel oder Alben dem Country-Rock zu rechnen (Bob Dylan, Rolling Stones). Nach den 1970er-Jahren verlor der Stil an Bedeutung.

Rollin' on the River

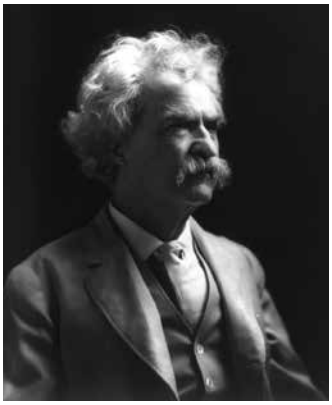
Proud Mary gehört zu den bekanntesten Songs von CCR. Fogerty erzählt darin vom einfachen Leben am Mississippi. Es wäre aber gewiss falsch, den Song als eine unreflektierte Aufforderung zu ‚Back to the Roots' zu hören. In vielen Liedern Fogertys werden soziale Probleme angesprochen, manche wirken düster. *Proud Mary* drückt zwar das Lob auf ein besseres Leben in besseren Zeiten. In der Begeisterung für das ‚Ursprüngliche' schwingt aber auch die Enttäuschung über die Gegebenheiten in einer kalten, modernen Welt mit, die nichts mehr zu tun hat mit Idyllen, wie sie der große amerikanische Schriftsteller Mark Twain im Jahr 1883 schilderte:

Francis Palmer: *The Mississippi in Time of Peace* (1865)

„Schläfrig träumt die Stadt im Sonnenschein eines hellen Sommermorgens; die Straßen sind einsam, hier und da sieht man Verkäufer vor den Läden in der Waterstreet sitzen, auf Holzstuhl hintenüber gegen die Wand gekippt, das Kinn auf der Brust, den Hut ins Gesicht gezogen, sind sie eingeschlafen. Eine Sau trottet mit ihren Ferkeln am Bürgersteig entlang und tut sich an den Abfällen von Melonen gütlich. In Nähe der Landungsbrücke liegen verstreut einige Frachtstücke, und auf der Schräge des gepflasterten Landeplatzes ein Haufen Bretter, in deren Schatten der Trunkenbold des Ortes seinen Rausch ausschläft. Am Ende der Landungsbrücke schaukeln zwei oder drei Flussboote; niemand jedoch horcht auf das friedliche Plätschern der Wellen, die dagegen schlagen."

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ol' Man River



Mark Twain (1907)

Der Mississippi war bis ins 20. Jahrhundert hinein eine Lebensader der Vereinigten Staaten. Aber seine Bedeutung reicht weit darüber hinaus. Wie der ‚Vater Rhein' für die Deutschen, so ist der ‚Ol' Man River' für die Amerikaner nationales Symbol und mythische Szenerie. Der große Schriftsteller und Nobelpreisträger William Faulkner (1897–1962) schrieb:

„Willst du die Welt verstehen, musst du erst den Mississippi verstehen."

Samuel Langhorne Clemens arbeitete eine Zeit lang als Lotse auf dem Strom und nannte sich nach einem Lotsenruf: Mark Twain (1835–1910). In vielen seiner Bücher spielt der Mississippi eine wichtige Rolle. 1883 beschrieb er, wie der mächtige Strom damals aussah, ehe Regulierungen sein Gesicht veränderten:

„Der Mississippi ist es wert, dass man über ihn liest; er ist doch kein alltäglicher, sondern ganz im Gegenteil ein in jeder Beziehung bemerkenswerter Fluss. Sieht man den Missouri als seinen Hauptarm an, dann ist er mit seinen 4300 Meilen der längste Strom der Welt. Man kann mit Sicherheit sagen, dass er auch der krümmungsreichste Fluss der Welt ist, denn er braucht für einen Teil seines Weges 1300 Meilen, um ein Gebiet zu durchqueren, das eine Krähe in 675 Meilen überfliegen würde. Er führt dreimal so viel Wasser wie der St. Lawrence, 25-mal so viel wie der Rhein und 338-mal so viel wie die Themse dem Meere zu. Kein anderer Fluss zieht seine Wasser aus einem so weiten Gebiet. Sie kommen aus achtundzwanzig Staaten und Territorien; von Delaware an der Atlantikküste und dem ganzen Land, das zwischen diesem und Idaho an den Hängen zum Pazifischen Ozean liegt – einer Fläche von fünfundvierzig Längengraden. Der Mississippi nimmt die Wasser auf von vierundfünfzig Nebenflüssen, die für Dampfschiffe, und einigen hundert weiteren, die für Flussboote und sehr schwere Lastkähne befahrbar sind, und trägt sie dem Golf zu. Das Gebiet, aus dem er sein Wasser bezieht, ist so groß wie England, Wales, Schottland, Irland, Frankreich, Spanien, Portugal, Deutschland, Österreich, Italien und die Türkei zusammen. Fast dieses ganze weite Gebiet ist fruchtbar, ganz besonders das Mississippi-Tal selbst."

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Proud Mary

Musik und Text: John C. Fogerty
© Jondora/Warner Chappell/Burlington Music

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

12 Singen Sie das Lied und begleiten Sie sich mit Akkorden oder dem Playback.

A 39

13 Übersetzen Sie (am besten in Partnerarbeit) den Text. Tragen Sie die Ergebnisse vor.

14 Lesen Sie den Text Mark Twains (→ Seite 57). Vergleichen Sie ihn mit dem Text von *Proud Mary*.

Unter den Brücken der Seine – eine Ikone des Chansons

Der Spatz von Paris

Seit der Jazz zu Beginn des 20. Jahrhunderts Europa erreichte, ist fast die ganze Welt der populären Musik von afroamerikanischen Einflüssen geprägt. Einige Traditionen nationaler Popularmusik haben sich daneben erhalten; zu den bedeutendsten gehört das Chanson. Seine Sprache ist das Französische, seine Themen sucht es „unter den Brücken der Seine, wo die Clochards[1] nächtigen" (Dietrich Schulz-Köhn, 1969). Die enge Verbindung des Chansons mit der französischen Literatur zeigt sich z. B. darin, dass Édith Piaf, die bekannteste der Chansonsängerin des 20. Jahrhunderts, mit dem Schriftsteller Jean Cocteau befreundet war.

15 Vergleichen Sie Édith Piafs Lebenslauf mit dem eines Stars unserer Tage. Stellen Sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten fest.

Édith Piaf (1915–1963)
Édith Giovanna Gassion wurde als Kind zweier Schausteller in Paris geboren, wuchs in der Normandie in einem Bordell auf, ehe sie mit 15 nach Paris zurückkehrte. 1935 wurde ihr Talent entdeckt, als ‚Piaf' (Spatz) führte sie in den folgenden Jahren ein bewegtes Leben: sensationelle Erfolge, viele Geliebte, Abhängigkeit von Drogen und Alkohol, Bekanntschaft mit vielen Großen ihrer Zeit. 1963 starb Édith Piaf im Alter von 47 Jahren.

Zwei große Chansons

Ihr berühmtestes Lied nahm die Piaf 1960 auf; es trägt in so hohem Maße persönliche Züge, dass kaum eine andere Interpretin wagte, es in ihr Repertoire aufzunehmen. Von Tod gezeichnet, sang sie es 1962 von der Plattform des Eiffelturms mit einer Stimme, die der versammelten Menschenmenge Schauer über den Rücken jagte: *Non! Je ne regrette rien*. Sein Text wirkt wie eine Lebensbeichte der Sängerin:

Übersetzung

Nein, gar nichts, nein, ich bereue nichts.
Nicht das Gute, das mir widerfahren, nicht das Schlechte, all das ist mir egal!
Nein, gar nichts... Nein, ich bereue nichts...
Ich habe bezahlt, weggefegt, vergessen.
Ich habe mit der Vergangenheit abgeschlossen!
Mit meinen Erinnerungen habe ich meine Sorgen, meine Freuden verbrannt.
Ich brauche sie nicht mehr!
Weggefegt meine Liebschaften und all ihr Gejammer, weggefegt für immer.
Ich beginne bei Null!
Nein, gar nichts... denn mein Leben, mein Glück beginnt heute mit dir!

16 Hören Sie einen Ausschnitt von *Non! Je ne regrette rien*.

B1

[1] Clochard: Obdachloser

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Schon 1944 hatte Édith Piaf ein Chanson geschrieben, das um die Welt ging und in viele Sprachen übertragen wurde: *La vie en rose*. Sein Refrain trägt zwar kaum ‚französische' Züge, aber seine Melodie, die in vielen Sequenzen fortgeführt wird, ist ungewöhnlich einprägsam. Im Deutschen wurde die Melodie auf den Text *Schau mich bitte nicht so an* gesungen, in der amerikanischen Fassung hieß es: *Take Me to Your Heart Again*.

La vie en rose

Musik: Louiguy
Text: Édith Piaf
© Arpège/Marbot

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

17 Hören Sie *La vie en rose*. Beschreiben Sie die unterschiedliche musikalische Gestalt von Strophen und Refrain (z. B. Melodieführung, Lage, instrumentale Begleitung).

B2

18 Singen Sie das Chanson (ggf. mit Hilfe des Playbacks).

B3

Erweiterungsaufgaben

Input

‚To rap' (engl. für ‚quatschen') bezeichnet rhythmisches Sprechen mit oder ohne Begleitung. Die Wurzeln des Rap liegen in der afroamerikanischen Musik, z. B. in ‚Worksongs' (Gesängen und Parolen von Feldarbeitern) und in Gesängen der frühen afroamerikanischen Kirchen, in denen der Prediger zwischen Sprechgesang und Gesang fließend wechselte. Einfluss auf die Entwicklung nahm auch die Musik der Bürgerrechtsbewegung der 1960er-Jahre, in der rhythmische Sprechgesänge verwendet wurden, um politische Botschaften zu verbreiten.

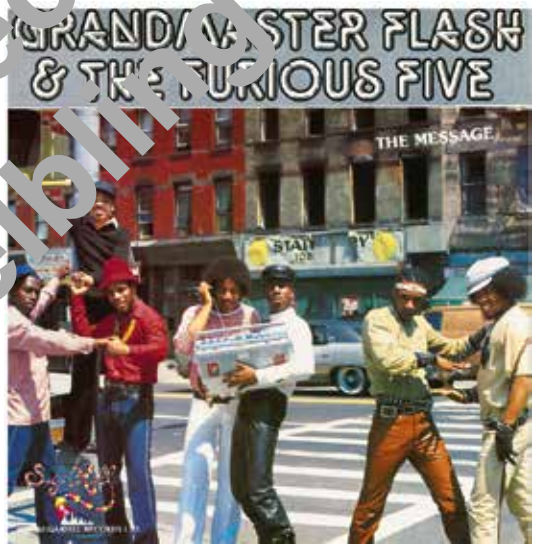
In den 1970er-Jahren entstand in den schwarzen Ghettos der USA die Hip-Hop-Tradition, in der DJs, später MCs (Masters of Ceremonies) Sprüche und Kommentare in einem der Jugend zugänglichen Slang in Reimen zum Rhythmus der Musik ausführten. Die musikalische Basis bilden häufig wiederkehrende harmonische und rhythmische Patterns. Viele Rapper verbreiten so ihre Botschaften und prangern Missstände an.

Der ‚Gangsta-Rap' als Subgenre des Rap thematisiert vor allem die gegenwärtigen sozialen Probleme, wie Gewalt und Drogen, in den US-amerikanischen Großstädten. Seit den 1990er-Jahren erlangte diese Form des Rap auch in Deutschland große Popularität (z. B. Bushido).

19 Der Rapper Ice-T beschreibt den Hintergrund der Entstehung des Raps: B4

> *„Rapping is just something you pick up growing up in the ghetto. I knew how to write rhyme, because I used to recite rhymes for the gangs."*

Hören Sie den Rap *The Message* von Grandmaster Flash und verschaffen Sie sich mithilfe des Zitats von Ice-T einen Überblick über die Textinhalte. Zeigen Sie Stellen auf, die soziale Verhältnisse im Ghetto ansprechen.



Cover des Albums The Message (1982)

The Message

Musik u. Text: Clifton Nathaniel Chase/Edward G. Fletcher/Melvin Glover/Sylvia Robinson
© Sugar Hill Music Publishing LTD/Rolf Budde Musikverlag GMBH

Intro: *It's like a jungle sometimes, it makes me wonder how I keep from going under.*

Vers 1: *Broke glass ev'rywhere, people pissing on the stairs, you know they just don't care.*
I can't take the smell, I can't take the noise, got no money to move out, I guess I got no choice.
Rats in the front room, roaches in the back, junkies in the alley with the baseball bat.
I tried to get away, but I couldn't get far 'cause a man with a tow-truck repossessed my car.

Chorus: *Don't push me 'cause I'm close to the edge, I'm trying not to lose my head.*
Uh huh-huh-huh It's like a jungle sometimes, it makes me wonder, how I keep from going under.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Verse 2: *Standing on the front stoop, hangin' out the window, watching all the cars go by, roaring as the breezes blow.*
A crazy lady, livin' in a bag, eating out of garbage pails, used to be a fag hag.
Said she danced the tango, skipped the light fandango, a zircon princess seemed to lost her senses
down at the peepshow, watching all the creeps so she can tell the stories to the girls back home.
She went to the city and got social security. She had to get a pimp, she couldn't make it on her own.

Verse 3: *My brother's doin' bad, stole my mother's TV, says she watches to much, it's just not healthy.*
„All My Children" in the daytime, „Dallas" at night, can't even see the game or the Sugar Ray Fight.
The bill collectiors, they ring my phone and scare my wife when I'm not home.
Got a bum education, double-digit inflation, can't take the train to the job,
there's a strike at the station, Neon King Kong standin' on my back,
can't stop to turn around, broke my sacroiliac, a mid-range migraine, cancered membrane,
sometimes I think I'm goin' insane, I swear I might hijack a plane!

20 Beschreiben Sie die musikalische Gestaltung der Begleitung von *The Message*. Nehmen Sie Stellung zum Verhältnis Sprache und Musik im Rap.

Input

Im krassen Gegensatz zum Rap steht die seit den 1980er Jahren im deutschsprachigen Raum zunehmend populäre ‚volkstümliche Musik'. Sie greift Elemente der traditionellen Volksmusik auf und verbindet sie mit solchen des Schlagers. Die Musik ist bewusst einfach gehalten und auf maximale Verkaufbarkeit ausgerichtet. Die Texte tragen einen allgemeinen – meist positiven Charakter; die Sprache ist häufig ein Mischjargon, der nur an Dialekt erinnern soll.

21 a. Hören Sie das Lied *In den schönen Tiroler Bergen* des Stars der ‚Volkstümlichen Musik' Hansi Hinterseer. Gehen Sie auf den Text und die musikalische Gestaltung dieses für ein breites Schlagerpublikum produzierten Songs ein.

B5

b. Stellen Sie das Lied dem Rap *The Message* gegenüber und arbeiten Sie Unterschiede heraus.

Hansi Hinterseer (2006)

In den schönen Tiroler Bergen

Musik: Jack White; Text: Kurt Hertha/Jack White
© Arabella Musikverlag/Transcontinent Zwei Edition

Strophe:
Ich kannte sie schon aus der fremden Stadt
und dachte, wenn man sonst keine Freuden hat,
dann lad sie doch in deine Heimatstadt ein.
Dort traf ich sie wieder und schon war sie mein.

Refrain:
In den schönen Tiroler Bergen da war die Freude groß.
Da hab' ich meinen Schatz gefreit: Hurra da war was los!
Es war in der kleinen Kirche, da hab' ich sie gefragt,
in den schönen Tiroler Bergen hat sie „ja-a" gesagt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

WORK SHOP!

Sing a Song

Ein Popchor-Workshop von Carsten Gerlitz

Alles gesungen – keine Instrumente!

A-cappella-Pop ist ‚in', und zwar nicht erst seit der US-Fernsehserie *Glee*, dem Kinofilm *Pitch Perfect* oder der Idee einen Schlagzeug-Groove mit Mundgeräuschen zu imitieren.

Was mit den Comedian Harmonists in den 1920er-Jahren begann, entwickelte sich bei den King's Singers oder den Prinzen zum eigenen Genre.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

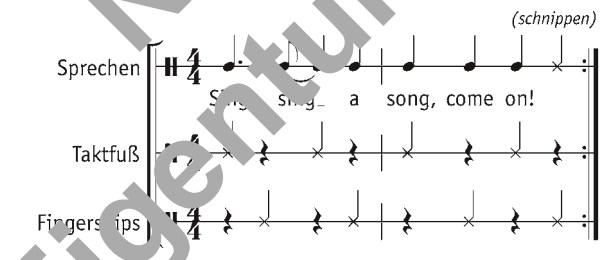
IN DIESEM WORKSHOP FINDEN SIE:

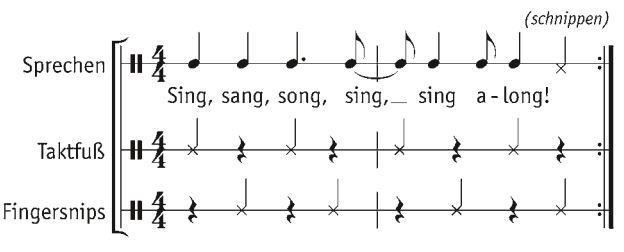
- → Übungen zum Erarbeiten des A-cappella-Popsongs *Sing, Song*, einem Arrangement für drei bzw. vier gemischte Stimmen (→ Noten Seite 67). Der Alt ist in der ersten Notenzeile geteilt.
- → Tipps zum Ablauf einer Chorprobe
- → Ideen zum Inszenieren, Verfeinern und Variieren der Performance

Erst sprechen …

Bass und Alt separat

Im Pop ist der Groove besonders wichtig. Wenn alle rhythmisch ‚auf den Punkt' (engl. tight) zusammen singen bzw. spielen, gibt es diesen magischen Moment, wo uns die Musik mit ihrem ‚Drive' mitreißt. Das Einüben von Rhythmus und Text geschieht am effektivsten ohne die gesungenen Töne. Sprechen Sie die ersten beiden Takte der Bassstimme (links) als Schleife (Loop). Tippen sie dazu mit dem Fuß zunächst Viertel, später Halbe. Schnippen Sie schließlich auf den Zählzeiten 2 und 4 mit den Fingern. Üben Sie anschließend die ersten Takte der Altsimme (rechts) gleich.





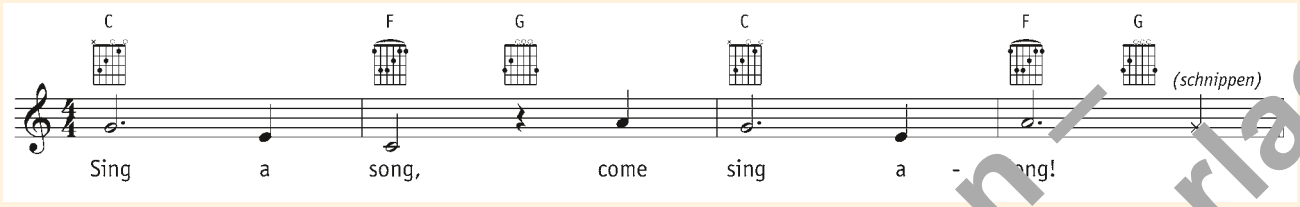
Bass und Alt zusammen

Nun sprechen alle Frauenstimmen gemeinsam den Alt und alle Männerstimmen den Bass. Erarbeiten Sie dann nach denselben Prinzipien – ähnlich einem Rap – den C-Teil und den B-Teil. Schließlich werden alle drei Formteile in originaler Reihenfolge (A B A B C A B) zusammen gesprochen.

… dann singen

Gemeinsam

Um die Töne richtig zu intonieren, hilft ein harmonischer Bezugspunkt, z. B. Klavier oder Gitarre. Singen Sie alle die Melodie (= Sopranstimme) von Teil A – die Burschen eine Oktave tiefer – und begleiten Sie sich mit Hilfe der Akkorde, die über den Noten stehen:

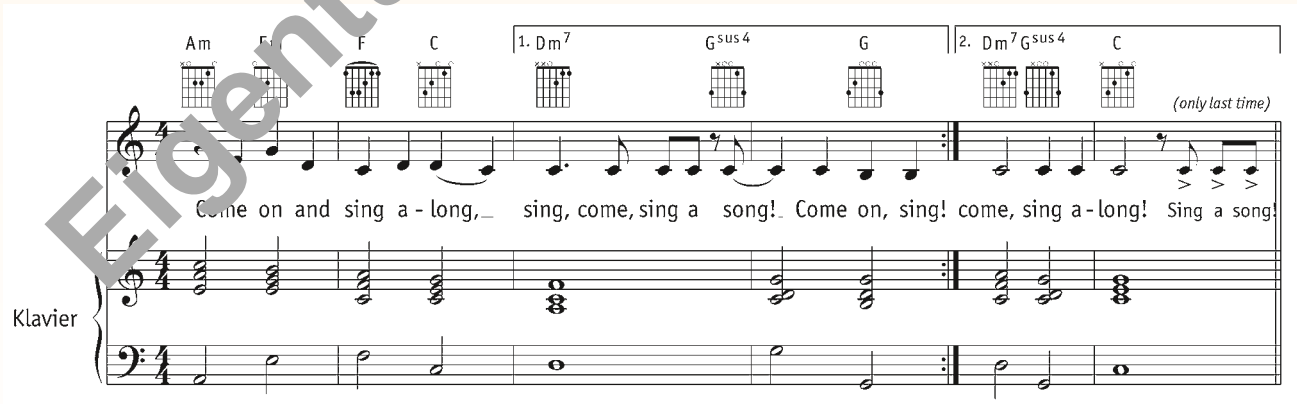


Tipp: *Man muss beim Üben nicht immer am Anfang beginnen. Wenn z. B. der Schluss zuerst geprobt wird, macht es beim Singen später Spaß, an das Ende zu kommen, weil es dann leichter sitzt.*

Einzeln

Proben Sie nun einzelne Stimmen. Beginnen Sie mit Teil C und erarbeiten Sie zunächst den Bass, dann Alt und Sopran zunächst jeweils alleine, dann zusammen, das Klavier hilft. Beispiel Sopran:

Der anspruchsvollste Abschnitt dieses Songs ist Teil B mit erweiterter Harmonik (neuen Akkorden) und größeren melodischen Sprüngen in Alt und Bass. Auch hier übt zunächst jede Stimme alleine. Orientieren Sie sich an den Akkorden der instrumentalen Begleitung. Beispiel Alt:



Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Gesamtablauf

Üben Sie an dieser Stelle den Gesamtablauf, auch um ein Gefühl für die Form des Songs zu bekommen. Zur Orientierung können Sie sich die Gesamtaufnahme anhören. Dabei sollten Abschnitte, die wiederholt werden, niemals gleich klingen, sondern jeweils mit einer Steigerung versehen sein. Nur so bleibt das Stück dann auch auf der Bühne spannend. Wenn alle ein sicheres harmonisches Gefühl haben, lassen Sie die instrumentale Begleitung weg und arbeiten Sie an der A-cappella-Performance.

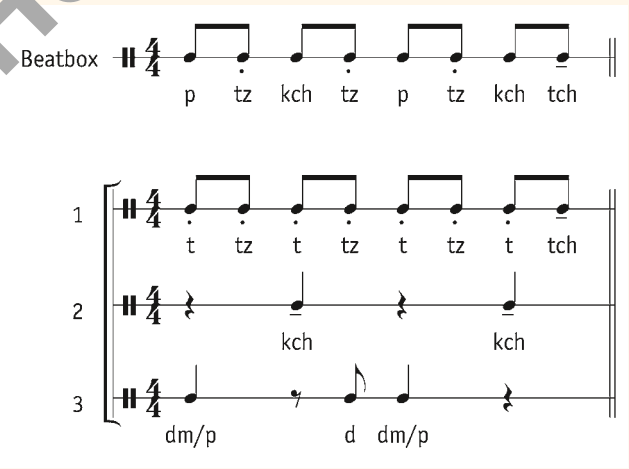
Variieren und verfeinern

Gerade wenn Teile öfters wiederholt werden, bieten sich Variationsmöglichkeiten an:

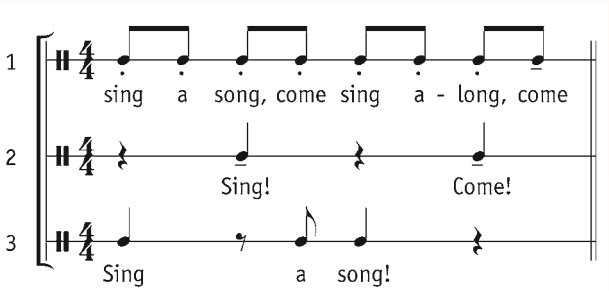
- Möglichkeit 1: Der Sopran summt die Melodie beim ersten Durchgang und singt sie dann auf „du du“.
- Möglichkeit 2: Der … Teil wird wie ein Intro als Schleife (Loop) wiederholt, die Stimmen setzen nacheinander ein (Bass → Alt → Sopran)
- Möglichkeit 3: … Bass singt (für Popchor-Songs typische) Klanglilben:

Das „tzk“ sowie das „tz“ in der Silbe „tzm“ imitieren den Klang einer geschlossenen Hi-Hat.

- Möglichkeit 4: Ein Teil des Chores begleitet als Beatbox (vokales Schlagzeug): Das „p“ imitiert die tiefe Bassdrum, „kch“ die Snare und „tz“ bzw. „tch“ die geschlossene bzw. offene Hi-Hat. Der Groove lässt sich auch auf drei Sänger/innen verteilen:



- Möglichkeit 5: Die Beatboxerinnen und Beatboxer sprechen oder flüstern (!) als Einleitung den Beatboxgroove mit dem Songtext:



Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sing a Song

Musik und Text: Carsten Gerlitz
© Helbling

B6

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Idyllen und Höllenszenen – der Beginn in Florenz und Mantua

Musik als Bestandteil des Dramas

Der Brauch, in Bühnenwerke zur Abwechslung Musikstücke einzuschieben, ist alt und weitverbreitet. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts nahm die Idee eine neue Gestalt an. Ein Leitgedanke der Renaissance stand Pate bei der Entstehung einer neuen Gattung, die nun seit 400 Jahren immer wieder totgesagt wurde und sich trotzdem blühenden Lebens erfreut:

Monodie
Sologesang im frühen 17. Jahrhundert, der nur von einem Generalbass begleitet wird. Angestrebt wird die Verdeutlichung des Textes und die unmittelbare Affektdarstellung (Darstellung der Gefühle durch die Musik).

„*Der* […] *Gedanke, die Musik aus einem schmückenden Zusatz* […] *zu einem integrierenden Bestandteil des Dramas zu machen, entstand* […] *innerhalb der sog. Florentiner Camerata, einem Kreis von hochgebildeten Aristokraten, Literaten und Musikern, die* […] *sich mit dem Problem der Wiederbelebung der antiken Tragödie beschäftigten. Da man von der musikalischen Einkleidung dieser Tragödie keine richtige Vorstellung hatte,* […] *griff man zur damals modernsten, zur monodischen Musik, deren Wesen in einer minuziösen Anpassung an den sprachlichen Ausdruck wie an den Inhalt des Textes besteht.*“

(Anna Amalie Abert, 1953)

Dieses namtlose Übereinstimmen des Wortes mit der Komposition beobachtet man im ersten gültigen Meisterwerk der neuen Gattung. Das Stück, das bis heute auf den Opernbühnen aller Welt gespielt wird, entstand allerdings nicht in Florenz, sondern in Mantua: *L'Orfeo* (1607) von Claudio Monteverdi (→ Seiten 204/205).

Eine Todesnachricht wird überbracht

Anne Scherrer: *Orpheus beweint den Tod Eurydikes* (1813)

Nach einem prächtigen Eröffnungsstück sieht man auf der Bühne fröhliche Szenen in einer arkadischen Landschaft: Orpheus und seine Freunde, Hirten und Nymphen preisen den Frühling und die Liebe. Da tritt, völlig verstört, eine Freundin Eurydikes auf und wendet sich an die fröhliche Gesellschaft:

Ahi, caso acerbo, *ahi, fat'empio e crudele,* *ahi, stelle ingiuriose,* *ahi, ciel avaro!*	Ach, welch bitteres Geschehen, ach, welch böses und grausames Schicksal, ach, ihr abscheulichen Gestirne, ach, du missgünstiger Himmel!

Die ganze packende Szene, die nun folgt, wird monodisch vorgetragen. Die Botin fordert die Hirten auf:

Pastor, lasciate il canto, *ch'ogni nostra allegrezza in* *doglia è volta.*	Hirten, lasst euer Singen, denn alle Fröhlichkeit hat sich in Schmerz verwandelt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Verwundert wendet sich Orpheus an sie:

D'onde vieni? Ove vai?	Woher kommst du? Wohin willst du?
Ninfa, che porti?	Nymphe, was bringst du?

Die Botin muss zweimal ansetzen, bis sie die schreckliche Nachricht vom Tod Eurydikes vollenden kann. Orpheus reagiert verzweifelt: „Ohi-mè" (Weh mir). Die Komposition dieser zwei Silben zeigt, zu welcher Ausdruckskraft die Monodie trotz der äußerlich beschränkten Mittel fähig ist.

L'Orfeo, 2. Akt (Ausschnitt)

Musik: Claudio Monteverdi
Text: Alessandro Striggio

Bernardo Strozzi:
Claudio Monteverdi (1640)

Claudio Monteverdi (1567–1643)
Monteverdi wirkte zuerst am Hof von Mantua und seit 1613 als Kapellmeister am Markusdom zu Venedig. Er ist der wichtigste italienische Komponist des 17. Jahrhunderts und zugleich der in der Musikgeschichte einflussreichste Komponist in der Zeit zwischen Renaissance und Barock. Von seinen beinahe 20 Opern werden neben *L'Orfeo* auch *Il ritorno d'Ulisse* und *L'incoronazione di Poppea* heute noch aufgeführt. Ebenso bedeutend sind Monteverdis Madrigalbücher und seine geistlichen Werke (z. B. die *Marienvesper*).

1 Hören Sie die Szene zunächst ganz. Verfolgen Sie dann bei einem zweiten Hören den letzten Teil im Notenbild.

B7/B8

2 Beschreiben Sie, wie die Begleitung einerseits notiert und andererseits ausgeführt wird.

3 Erläutern Sie das kompositorische Vorgehen Monteverdis (z. B. instrumentale Begleitung, Rhythmus, Melodieführung im Gesang) beim abschließenden „Ohi-mè".

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine Höllenszene

Syllabik
Textvertonung, bei der auf jede Silbe nur ein Ton kommt

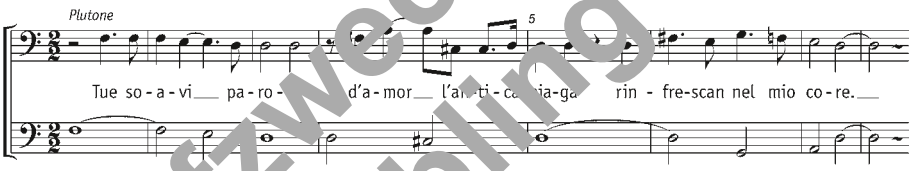
Melismatik
Textvertonung, bei der auf eine Silbe mehrere Töne gesungen werden

Orpheus in der Kunst
Mit der Orpheus-Sage haben sich alle Künste durch die Jahrhunderte befasst. Schon auf antiken Vasen sieht man seine Gestalt; später zeigen ihn unzählige Bilder. Ebenso präsent ist er in der Literatur; von herausragender Bedeutung sind z. B. Rilkes *Sonette an Orpheus*. Verständlich, dass dem Sänger besonders in der Musik Werke gewidmet wurden. Wie in Monteverdis *L'Orfeo* steht er auch in Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* im Mittelpunkt, und Jacques Offenbach machte ihn – in einer genialen Parodie – zum komischen Helden einer Operette.

In Monteverdis monodischem Stil steht die dramatische Deklamation neben liedhaften Passagen. Damit sind die beiden Formen des Sologesangs vorgebildet, die später in der Oper ausgeprägt wurden: das Rezitativ und die Arie.

Ebenso begegnet man bereits den verschiedenen Arten der Textvertonung, der syllabischen und der melismatischen. Und auch andere Elemente, die in späteren Opern regelmäßig auftauchen, sorgen schon in *L'Orfeo* für Abwechslung. Der monodische Vortrag wird immer wieder von Instrumentalstücken unterbrochen, über die Monteverdi den Titel *Sinfonia* setzt. Eine wesentliche Rolle spielt auch der Chor, z. B. in der Szene, in der Pluto, der Herrscher der Unterwelt, von Orpheus' Musik gerührt, dem Paar die Rückkehr ins Leben erlaubt.

Pluto: Deine sanften Worte der Liebe lassen die alte Wunde in meinem Herzen wieder aufbrechen. So soll also deine Seele nicht mehr der himmlischen Freuden deiner Ehe entbehren.



Chor der Geister: Erbarmen und Liebe triumphieren heute in der Unterwelt.

Geist der Unterwelt: Hier führt nun der sanfte Sänger seine Braut in die Lichtwelt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Orpheus: Welche Ehre wäre groß genug für dich, meine allmächtige Harfe …

4 Hören Sie die Szene. Halten Sie die musikalischen Merkmale der einzelnen Teile (1. Pluto, 2. Chor der Geister, 3. Geist der Unterwelt, 4. Orpheus) fest: Besetzung, wesentliche musikalische Mittel, Ausdruck. B9

Jan Brueghel d. Ä.: *Orpheus in der Unterwelt* (1594)

Peter Paul Rubens und *Jan Brueghels des Älteren* (um 1613)

Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625)
Zur Unterscheidung von anderen Mitgliedern der niederländischen Malerfamlie wurde er nach häufigen Sujets seiner Bilder ‚Blumen-Brueghel' genannt. Neben Stillleben malte er auch Landschaften und eindrucksstarke mythologische Szenen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Italiener in England – eine Bravourarie von Händel

Die Demokratisierung der Oper

Das Theater am Haymarket
Das Theater am Haymarket wurde 1705 unter Queen Anne als ‚The Queen's Theatre' eröffnet. Als George I. die Nachfolge antrat, hieß es ‚The King's Theatre'. Später wurde es nach Bränden wieder aufgebaut und umgestaltet. Heute steht an dieser Stelle das 1897 eröffnete ‚Her Majesty's Theatre', das zu den berühmten Musical-Spielstätten im Londoner West End zählt.

Von ihren Ursprüngen als aristokratische Gesellschaftskunst entfernte sich die Oper bald. Das Volk hörte von den neuen Bühnenwerken, und gewerbsmäßige Theaterunternehmer witterten ein gutes Geschäft. 1637 wurde in Venedig ein erstes öffentliches Opernhaus gegründet, zahlreiche andere folgten. Mit der ‚Demokratisierung' der Oper gingen im Laufe der Zeit Veränderungen einher:

- Eine Ouvertüre mit der festgefügten Form ‚rasch – langsam – rasch' eröffnete die Oper.
- Die von einem Basso continuo begleitete Monodie wurde durch dramatische, vom Orchester begleitete Arien ergänzt.
- Für die Arien galt die ‚Da-capo-Form' als Regel: Ein A-Teil wird durch einen B-Teil abgelöst, am Ende steht das ‚da capo' (von vorn) die Wiederholung des A-Teils.
- Neben der ernsten Oper, der Opera seria, entwickelte sich eine komische Schwestergattung, die Opera buffa.

Zudem gewann das Geschehen auf der Bühne kräftige Farben. Mit verblüffendem technischen Aufwand stattete man die Werke aus, die meist nur eine Saison lang gespielt wurden. Ausgeklügelte Maschinen erzeugten Erdbeben, Überflutungen und Feuersbrünste, Heere von Göttern oder Gladiatoren marschierten in Dampfwolken auf. Die Oper war ein Spektakel geworden, und sie fand auch außerhalb Italiens enthusiastische Liebhaber.

Komponist und Impresario[1]

Bald gab es in fast allen europäischen Metropolen Opernhäuser. 1678 eröffnete in Hamburg das erste privatwirtschaftlich geführte öffentliche Opernhaus in Deutschland. Überall – außer in Frankreich, wo die Oper eine eigene Gestalt fand – wurde italienisch gesungen, und fast immer holte man die Komponisten und Sänger aus Italien.

Das King's Theatre am Haymarket (1783)

Der bedeutendste englische Opernkomponist war zwar von Geburt Deutscher: Georg Friedrich Händel (1685–1759). Er hatte aber, ehe er nach England kam, mit seinen frühen Bühnenwerken in Italien Triumphe gefeiert.

Von 1719 an leitete Händel – als Impresario – in London Opernhäuser, zuerst das King's Theatre am Haymarket. Dabei musste er mit anderen Unternehmen um italienische Sängerstars konkurrieren. 1723 hatte er gleich zwei davon engagiert: die Sopranistin Francesca Cuzzoni und den Kastraten Senesino. Mit ihm in der Titelrolle wurde *Giulio Cesare in Egitto* zum triumphalen Erfolg.

[1] Impresario: Leiter und Organisator, oft auch Besitzer von Opern- oder Theaterunternehmen

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine Episode aus der Geschichte Roms

Wie es bei Heldenopern üblich war, benutzte auch Händels Librettist Nicola Francesco Haym für *Giulio Cesare in Egitto* einen historischen Hintergrund, nämlich den Konflikt zwischen Caesar und Pompeius. Die beiden waren zunächst Verbündete im Kampf um Einfluss und Macht in Rom. Im Jahr 49 v. Chr. überschritt Caesar, aus seiner Provinz Gallien zurückkehrend, den Grenzfluss Rubikon mit der Absicht, nach Rom zu marschieren.

Der Senat beauftragte Pompeius mit der Verteidigung der Stadt. Es kam zum Bürgerkrieg, in dem Caesar immer mehr die Oberhand gewann. Schließlich musste Pompeius nach Ägypten fliehen, wo er 48 v. Chr. von einem Verbündeten ermordet wurde.

Caesar am Haymarket

28 Opern Händels wurden am Haymarket uraufgeführt. Alle wurden italienisch gesungen, und fast immer stammten die Titelhelden aus dem Hochadel. Am Ende von *Giulio Cesare in Egitto* setzt Caesar Kleopatra die Krone Ägyptens auf. Vorher aber wird eine kaum überschaubare Handlung voller Intrigen und Mordanschläge, nächtlicher Feste und Verführungsszenen erzählt, die Gelegenheit zu Arientdarstellungen jeder Art bietet. Der Kastrat Senesino, der bei der Uraufführung die Titelrolle übernommen hatte, konnte alle Vorzüge seiner Kunst zeigen. In gefühlvollen Kantilenen überzeugte der warme Klang seiner Stimme, beim Ausdruck von Wut und Empörung schrieb ihm Händel Koloraturen voller halsbrecherischer Schwierigkeiten auf den Leib, z. B. in der Arie *Empio, dirò, tu sei!*.

Matthäus Merian d. Ä.: *Ptolemäus sendet Caesar das Haupt des Pompeius* (1630)

Ein Verbündeter von Caesars Gegner Pompeius will die Seiten wechseln, schlägt ihm den Kopf ab und lässt ihn Caesar bringen. Dieser aber reagiert empört:

Empio, dirò, tu sei
ribaldo a gli occhi miei!
Sei tutta crudeltà!
Non è da re quel cor,
che donasi al rigor,
che in sen no ha pietà.

Einen Frevler nenne ich dich!
Fort aus meinen Augen!
Du bist ganz Grausamkeit!
Der hat nicht das Herz eines Königs,
der so gefühlskalt ist,
der kein Mitleid fühlt in seiner Brust.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Giulio Cesare in Egitto, *Empio, dirò, tu sei!*

Musik: Georg Friedrich Händel
Text: Nicola Francesco Haym

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Durch Operation zum Opernstar

Vor dem Hintergrund der kirchlichen Verordnung, die Frauen das Singen im Gotteshaus untersagte, wurden v. a. in Italien vom 16. bis weit ins 19. Jahrhundert Knaben vor der Geschlechtsreife entmannt. Ihre Sopran- oder Altstimmen blieben so erhalten, ihre Stimmkraft nahm aber zu. Der angeblich ‚engelhafte' Klang der Kastratenstimme versetzte viele Opernliebhaber in Verzückung. In einer Erzählung über einen großen Sänger des frühen 18. Jahrhunderts beschreibt die niederländische Autorin Margriet de Moor die Voraussetzung für eine solche Karriere. Die romanhafte Darstellung berücksichtigt allerdings die verheerenden Begleitumstände der Kastration kaum, die v. a. an Kindern armer Leute vorgenommen wurde: die Grausamkeit und das hohe Risiko des Eingriffs und die in den meisten Fällen lebenszerstörenden Folgen für die Betroffenen.

Anonym: *Senesino* (1720)

Senesino, eigentlich Francesco Bernardi (1686–1758)
Der Sohn eines Barbiers aus Siena wurde erst mit 13 Jahren kastriert. Nach seinem Debüt in Venedig im Jahr 1707 wurde er bald zu einem der gesuchtesten Altisten auf Europas Bühnen. Daran änderten auch seine ungewöhnlich unterentwickelten schauspielerischen Fähigkeiten nichts. Seine Karriere führte ihn zuerst nach Dresden, dann sang er fast 20 Jahre in London, ehe er nach Italien zurückkehrte.

„*Der Junge darf nicht älter als zwölf sein.* […] *Der Eingriff in Norcia ist nicht besonders schwer. Nur jeder vierte Junge überlebt ihn nicht. Der Chirurg setzt alles daran, die Samenstränge und Hoden zu entfernen, ohne sonst etwa zu beschädigen. Wenn das gelingt – und das ist häufig genug der Fall – erlangt das Kind, nachdem die Wunde verheilt ist, sein normales Lebensgefühl und allen Körperlust wieder. Der Junge wird sich entwickeln.* […] *Mit einem Brustkorb, der äußerst geübten Lungen leicht Platz bietet. Und mit einem vollendet proportionierten Kehlkopf, der eine Stimme voll schmerzlicher Schönheit hervorbringt, eine Stimme, die bewegt, berauscht, die von einer Welt außerhalb der Welt zeugt, aber doch zu einem ganz normalen Körper gehört: warm und voller dunkler Sehnsucht.*"

Händels Arien heute

Für Kastraten geschriebene Da-capo-Arien sorgen bei heutigen Aufführungen gleich für mehrere Probleme. So fragt man sich bei der Rolle des Caesar:

- Wer soll singen? Drei Möglichkeiten bieten sich an:
  - Man oktaviert die Rolle nach unten und überträgt sie einem Bariton.
  - Man lässt sie (als ‚Hosenrolle') von einer Mezzosopranistin singen.
  - Man engagiert einen Countertenor, der die Rolle in derselben Tonhöhe wie ein Kastrat, aber mit einer anderen Singtechnik wiedergibt.
- Wie geht man mit der Wiederholung des A-Teils in der Da-capo-Arie um? Die Sänger waren sich einig, dass ihre Kollegen im Barock bei der Wiederholung Verzierungen erwarteten. Aber erlaubt die Stimmtechnik heutiger Sänger, die sich gegenüber der des Barock einschneidend geändert hat, solche Kunststücke? Und wie nimmt das Publikum die ungewohnte Stimmakrobatik auf?

5 Hören Sie den A-Teil der Arie. Beschreiben Sie die Instrumentalbesetzung und erläutern Sie, wie die Begleitung zum Affekt des Stückes beiträgt. Versuchen Sie zu erkennen, welche Lösung man für die Besetzung der Kastratenpartie gewählt hat. B 10/B 11

6 Hören Sie die ganze Arie. Beschreiben Sie, inwiefern sich der B-Teil vom A-Teil abhebt. B 10

7 Vergleichen Sie beim Da capo des A-Teils den Notentext mit der Ausführung. B 11

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Liebesschwüre – Szenen aus Mozarts Da-Ponte-Opern

Die opera im Kopf

In W. A. Mozarts Werkverzeichnis sind nahezu alle Gattungen der Musik vertreten, von der Klaviersonate über Kammermusikwerke und Solokonzerte bis zur großen Sinfonie. An einer aber lag ihm besonders:

„ *Ich darf nur von einer opera reden hören, ich darf nur im theater seyn, stimmen hören – oh, so bin ich schon ganz außer mir. Das opera schreiben steckt mir halt starck im Kopf!* “

21 Bühnenwerke hat Mozart geschrieben. Dabei bewegte er sich in allen Spielarten der Oper gleich gewandt: in der Opera seria (z. B. *La clemenza di Tito*), in der Opera buffa (z. B. *La finta giardiniera*) und im deutschen Singspiel (z. B. *Die Zauberflöte*). Drei seiner Opern ragen besonders heraus. Sie entstanden zwischen 1786 und 1790, und für alle hat Lorenzo da Ponte das Libretto[2] geschrieben: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

Ein unsterblicher Frauenheld

Die Figur des Don Giovanni gilt als Archetyp des Frauenhelden. Schon in dem um 1630 erschienenen Bühnenstück *Don Juan* werden seine Grundzüge festgelegt: ein atheistischer Freigeist, der Frauen verführt. In unzähligen Variationen wird Don Juans Geschichte in den folgenden Jahrhunderten erzählt. Meistens verläuft sie etwa so:

Don Juan hat den Vater einer Geliebten im Duell getötet. Nach vielen Liebesabenteuern mit anderen Frauen sieht er auf einem Friedhof dessen Standbild. Die Statue scheint zu sprechen. Frevlerisch lädt Don Juan sie zum Nachtmahl ein. Der ‚steinerne Gast' erscheint tatsächlich und fordert Don Juan zur Reue auf. Als dieser auf seinen lasterhaften Grundsätzen beharrt, öffnet sich die Erde und verschlingt den gottlosen Verführer.

Ein Bauernmädchen wird verführt

In Mozarts Oper gerät Don Giovanni durch Zufall in eine Festgesellschaft, die die Hochzeit des Bauern Masetto feiert. Die Braut Zerlina erregt sofort Don Giovannis ‚Jagdinstinkt'. Er bittet sie, mit ihm auf sein Schloss zu kommen und verspricht ihr die Heirat. Die Verführungsszene zeigt, was Mozarts Opern vor allen anderen auszeichnet: die Kunst, durch Nuancen der Komposition seelische Vorgänge offen zu legen.

Julius Nisle: *Don Giovanni und Zerlina* (1841)

Don Giovanni:	Dort werden wir uns die Hand reichen, dort wirst du mir das Jawort geben; schau, es ist gar nicht weit, lass uns, Liebste, weggehen von hier.
Zerlina:	Ich möchte, möchte auch wieder nicht, mir bebt ein bisschen das Herz; es ist wahr, ich wäre glücklich, aber vielleicht betrügt er mich ja auch.
Don Giovanni:	Komm, mein schönes Liebchen!
Zerlina:	Mir tut Masetto leid!
Don Giovanni:	Ich werde dein Schicksal wenden!
Zerlina:	Bald kann ich nicht mehr widerstehen!
Don Giovanni:	Lass uns gehen!
Don Giovanni und Zerlina:	Lass uns gehen, mein(e) Geliebte(r), um uns zu erholen vom Leiden einer unschuldigen Liebe.

[2] Libretto: ital. für Büchlein, Textbuch eines Bühnenwerks

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Don Giovanni, Duettino Don Giovanni und Zerlina

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart
Text: Lorenzo da Ponte

8 Machen Sie sich mit dem Text und der Übersetzung des Duettinos vertraut und hören Sie es bis zum Ende des Notenausschnitts. B 12

9 Betrachten Sie die Noten und die Textübersetzung auf der linken Seite. Erläutern Sie Mozarts Kunst, seelische Vorgänge musikalisch (z. B. über die Melodik) auszudeuten, an folgenden Sätzen Zerlinas: „presto non son più forte“ (zwei Stellen) und „ma può burlarmi ancor“.

10 Erklären Sie, auf welche Weise Mozart das Drängen Don Giovannis deutlich macht.

11 Hören Sie das ganze Duettino. Beschreiben Sie das musikalische Geschehen nach dem Dialogteil. Gehen Sie auf das Zusammenspiel von Don Giovanni und Zerlina und die Orchesterbegleitung ein. B 12

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein gewisser da Ponte

Nathaniel Rogers: *Lorenzo da Ponte* (1820)

Lorenzo da Ponte kam 1749 in einer venezianischen Kleinstadt als Sohn eines jüdischen Lederhändlers zur Welt. Mit 14 wurde er getauft, studierte Theologie und war mit 21 Professor für Rhetorik an einem Priesterseminar. Aber ein lockerer Lebenswandel und Skandale zwangen ihn zur Aufgabe des Amtes. Er ging nach Wien und wurde, ohne zuvor je ein Libretto geschrieben zu haben, dort Hofdichter für die italienische Oper. Mozart begegnete ihm zunächst skeptisch:

„*Wir haben hier einen gewissen da Ponte als Poeten. Er hat mir ein Neues zu machen versprochen; wer weiß ob er dann auch sein Wort halten kann – oder nur. Die Herren Italiener sind ins Gesicht sehr artig.*“

Aber dann schufen die beiden drei Meisterwerke. Die Zusammenarbeit endete, als da Ponte im Jahr vor Mozarts Tod aus dem Hofdienst entlassen wurde. Nun begann er ein Wanderleben, das ihn nach Italien, nach Holland und nach England und immer wieder an den Rand des Bankrotts führte. 1805 flüchtete er nach Amerika. Dort handelte er mit Tabak, Branntwein und Obst, wurde schließlich Professor für italienische Literatur. 1826 organisierte er die erste *Don Giovanni*-Aufführung in der Neuen Welt. Ins Programmheft ließ er schreiben:

„*Gerne überlasse ich dem unsterblichen Genie Mozart allen Ruhm, der ihm für seine so wunderbaren Werke gebührt. Mir aber sei die Hoffnung erlaubt, dass auch ein kleiner Strahl dieses Ruhmes auf mich fallen möge, dafür, dass es meine Dichtungen waren, durch die diese anbetungswürdigen Schätze zum Leben erweckt wurden.*“

Die Sprache

Cherubino in einer Pariser Aufführung (1837)

Wie kongenial Mozart und da Ponte zusammenarbeiteten, zeigt sich an vielen Stellen ihrer Werke. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel gibt es in *Le nozze di Figaro*: Cherubino, ein Page, ist kein Kind mehr, aber auch noch kein Mann. Diesen Schwebezustand muss in der Oper eine Frau in einer Hosenrolle verkörpern. Aber die Singstimme ist von Natur aus geschlechtsspezifischer als die Sprechstimme. Da Ponte findet einen genialen Ausweg aus der Schwierigkeit. Cherubino schildert seinen Zustand mit diesen Versen:

Non so più, cosa son, cosa faccio;	Ich weiß nicht mehr, wer ich bin, was ich tue;
or di fuoco, ora sono di ghiaccio.	mal bin ich aus Feuer, dann wieder aus Eis.
Ogni donna cangiar di colore,	Jede Frau lässt mich erröten,
ogni donna mi fa palpitar.	jede Frau lässt mich erzittern.

Der italienische Text mit seiner Häufung der dunklen Vokale (o und a) erlaubt der Sängerin eine natürliche Färbung der Stimme, die tatsächlich an einen Knaben erinnert. Und Mozarts Komposition bildet Cherubinos Unruhe bildkräftig nach. Dazu trägt neben der Singstimme auch die Orchesterbegleitung bei.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Le nozze di Figaro, Aria des Cherubino

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart
Text: Lorenzo da Ponte

* con sordino: mit Dämpfer

12 Hören Sie die Aria und verfolgen Sie die Sprachgestaltung da Pontes. Beschreiben Sie, mit welchen Mitteln Mozart einerseits die Knabenhaftigkeit, andererseits die innere Unruhe Cherubinos darstellt. Gehen Sie dabei auch auf die Rolle des Orchesters ein.

B13

Giacomo Casanova (1725–1798)
Der aus Venedig stammende Weltenbummler beschrieb seine erotischen Abenteuer in einer vielbändigen Autobiografie, die ein herausragendes Zeitdokument darstellt. Von unersättlichem Lebenshunger getrieben, zog er durch viele Länder, war Musiker, Diplomat, Philosoph und Hochstapler, lernte viele Große seiner Zeit wie Voltaire und Friedrich den Großen kennen. Seit 1784 lebte er, nun mittellos und krank, als Bibliothekar auf Schloss Dux in Böhmen.

Mozartstadt Prag

Kurz nach der Wiener Premiere wurde *Le nozze di Figaro* in Prag zur Lieblingsoper des Publikums:

„*Der Enthusiasmus war bisher ohne Beispiel; man konnte sich nicht genug daran sattsam hören; und Figaros Gesänge widerhallten auf den Gassen, in den Gärten. Ja selbst der Harfenist auf der Bierbank musste* [Mozarts Musik] *spielen, wenn er gehört werden wollte.*“

Da war es naheliegend, dass man bei Mozart für die nächste Saison eine neue Oper in Auftrag gab. Gerade noch rechtzeitig wurde Mozart mit der Komposition fertig. Die begeistert aufgenommene Premiere der neuen Oper *Don Giovanni* im Ständetheater erlebte einer Legende nach auch ein Freund da Pontes mit, der heute gelegentlich als eine Verkörperung der mythischen Gestalt des Don Juan gesehen wird: Giacomo Casanova.

Leo Peuckert: *Ständetheater in Prag* (1793)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Drama in der Dachstube – Puccinis Oper *La Bohème*

Der Quälgeist der Textdichter

Henri de Toulouse-Lautrec: *Im Moulin Rouge* (1892)

Wer ein Werkverzeinis Giacomo Puccinis (1858–1924) anfertigen möchte, hat es leicht: Außer wenigen Gelegenheitswerken ‚nur' zwölf Opern in vierzig Schaffensjahren. Unermüdlich und unerbittlich feilte er an seinen Werken, die heute noch die Bühnen beherrschen und die Opernhäuser füllen. Giuseppe Giacosa, einer der Librettisten Puccinis, beklagte sich einmal:

„*Ich bekenne, dass ich todmüde bin von diesem fortwährenden Neuschreiben, Überarbeiten, Hinzufügen, Korrigieren [...] Ich schwöre, dass ich mich niemals wieder dazu bewegen lasse, ein Libretto für Puccini zu schreiben.*"

Kurz danach arbeitete Giacosa dennoch wieder an einem Textbuch für Puccini. Drei Jahre schliff er zusammen mit einem weiteren Librettisten und unter ständiger Einmischung des Komponisten an *La Bohème*.

Bohème
In der bürgerlichen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts wurden die oft mittellosen Künstler mit ihrem Drang nach Freiheit ähnlich gesehen wie die ein ‚Zigeunerleben' führenden Roma. Deren Ursprung wiederum vermutete man in Böhmen. Deshalb bürgerte sich der Begriff Bohémien für das ‚Künstlervölkchen' ein, das man zugleich verabscheute und (wegen seiner Ungebundenheit) beneidete.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)
Der aufgrund einer Knochenkrankheit von Kind an schwer behinderte Maler studierte in Paris, wo er sich auch mit Vincent van Gogh anfreundete. Er lebte auf dem Montmartre, wo er mit Bildern aus dem Leben der Bohèmiens und Plakaten für Künstler des Varietés außerordentlich erfolgreich war.

Vier Szenen aus Paris

Die vier Szenen der Oper stammen aus einem Roman, den der französische Schriftsteller Henri Murger 1851 veröffentlicht hatte. Sie spielen in der Welt der Bohème, die Murger zu Beginn seines Romans vorstellt.

„*Die Bohème ist die Probezeit des Künstlerdaseins; sie ist die Vorrede zur Akademie, zum Hospital oder zum Leichenschauhaus. Wir fügen hinzu: Die Bohème existiert nur in Paris und ist nur in Paris möglich.* [...]

Ihre Mitglieder sind wirklich Berufene der Kunst und haben Aussicht, ihre Erlesenen zu werden. [...] *Ihr Leben von Tag zu Tag ist ein Werk des Genies, ein immer neues Problem, das sie mit Hilfe kühner Berechnungen stets zu lösen verstehen. Sobald ihnen jedoch etwas Geld in die Hände fällt, sieht man sie sofort auf den kostspieligsten Fantasien reiten, die schönsten und jüngsten Mädchen lieben, die besten und ältesten Weine trinken und nie genug Fenster finden, durch die sie das Geld hinauswerfen können.* [...]

Die Bohèmiens wissen alles und gehen überallhin, je nachdem sie Lackschuhe oder zerrissene Stiefel haben. [...] *Sie können keine zehn Schritte auf dem Boulevard gehen, ohne einen Freund zu treffen, und nirgendwo dreißig, ohne auf einen Gläubiger zu stoßen.*"

13 Überlegen Sie, ob Einstellungen gegenüber Außenseitern – wie die des französischen Bürgertums gegenüber der Bohème – heute noch denkbar sind.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Königin Melodie

Kenner begeistern an Puccinis Musik die harmonische Raffinesse und die ausgefeilte Instrumentation. Puccini selbst war etwas anderes wichtiger. Das hatte er schon in seiner Jugend in Lucca gelernt, wo er 1858 in einer Musikerfamilie geboren wurde: „Ich bin Italiener und ich liebe die Melodie. Die Melodie muss in der Musik immer die Königin sein."

Das Publikum hat es Puccini gedankt. Die Wartezeiten auf die neuen Opern ertrug es geduldig, z. B. auf *La Bohème*. 1896 wurde das Werk in Turin uraufgeführt. Die Leitung hatte der blutjunge Arturo Toscanini, der später als Jahrhundertdirigent gefeiert wurde.

Mimìs kleines Leben

Drei Künstler und ein Philosoph leben unter armseligen Bedingungen in einer Mansarde. Am Weihnachtsabend, der Maler Rodolfo ist allein zu Hause, klopft Mimì an die Tür; sie will um Feuer für ihr erloschene Kerze bitten. Ihre Hilflosigkeit rührt Rodolfo; die beiden kommen sich rasch näher. Nachdem Rodolfo sich vorgestellt hat, berichtet auch Mimì von ihrem kleinen Leben:

Sì. Mi chiamano Mimì,	Ja. Man nennt mich Mi[mì],
ma il mio nome è Lucia.	doch eigentlich heiße ich Lucia.
La storia mia è breve.	Meine Geschich[te] ist kurz.
A tela o a seta ricamo in casa e fuori …	Auf Leinen oder auf Seide sticke ich daheim und auswärts …
Son tranquilla e lieta ed è mio svago	Ich bin ruhig und heiter und am liebsten sticke ich
far gigli e rose.	Lilien und Rosen.
Mi piaccion quelle cose	Mir gefallen diese Dinge,
che han sì dolce malìa,	die so süßen Zauber besitzen,
che parlano d'amor, di primavere,	die von der Liebe sprechen, vom Frühling,
di sogni e di chimere,	von Träumen und von Luftschlössern,
quelle cose che han nome poesia …	diese Dinge, die Poesie heißen …
Lei m'intende?	Sie verstehen mich?

La Bohème, 1. Akt, Arie der Mimì (1896)

Musik: Giacomo Puccini
Text: Giuseppe Giacosa

14 Hören Sie den Beginn der Arie, lesen Sie mit und beachten Sie die Übersetzung. Zwei Eigenschaften der Figur spiegeln sich in der Melodieführung wider: ihre Naivität und die Fähigkeit zur Leidenschaft. Weisen Sie dies anhand des Höreindrucks und des Notenbildes nach. B 14

15 Hören Sie die ganze Arie. Achten Sie besonders darauf, wie sich die beiden prägenden Eigenschaften der Mimì im weiteren Verlauf zeigen. B 14

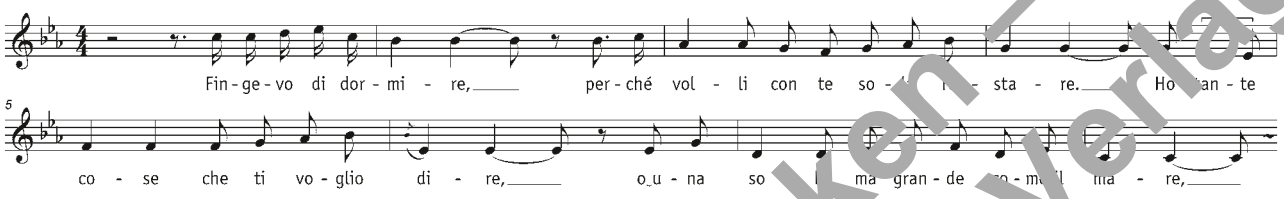
Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Das bittere Ende

Die letzte Szene der Oper spielt wieder in der Dachstube der Bohèmiens. Mimì ist todkrank; den Frühling, von dem sie in der ersten Szene geträumt hat, wird sie nicht mehr erleben.

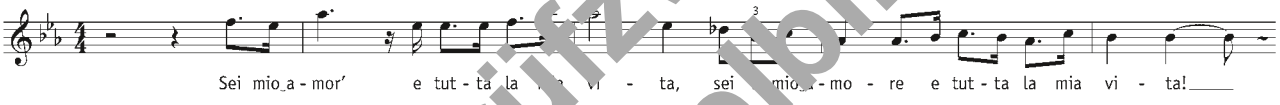
Im großen Finale zeigt sich Puccinis dramatisches Talent in Vollendung. Die Szene beginnt mit einfachen Worten Mimìs. Sie hat sich schlafend gestellt, damit Rodolfos Freunde das Zimmer verlaßen:

Ich hab so getan, als schliefe ich ... weil ich mit dir allein sein wollte. Es gibt so viele Dinge, die ich dir sagen will, oder eigentlich nur ein einziges, so groß wie das Meer.

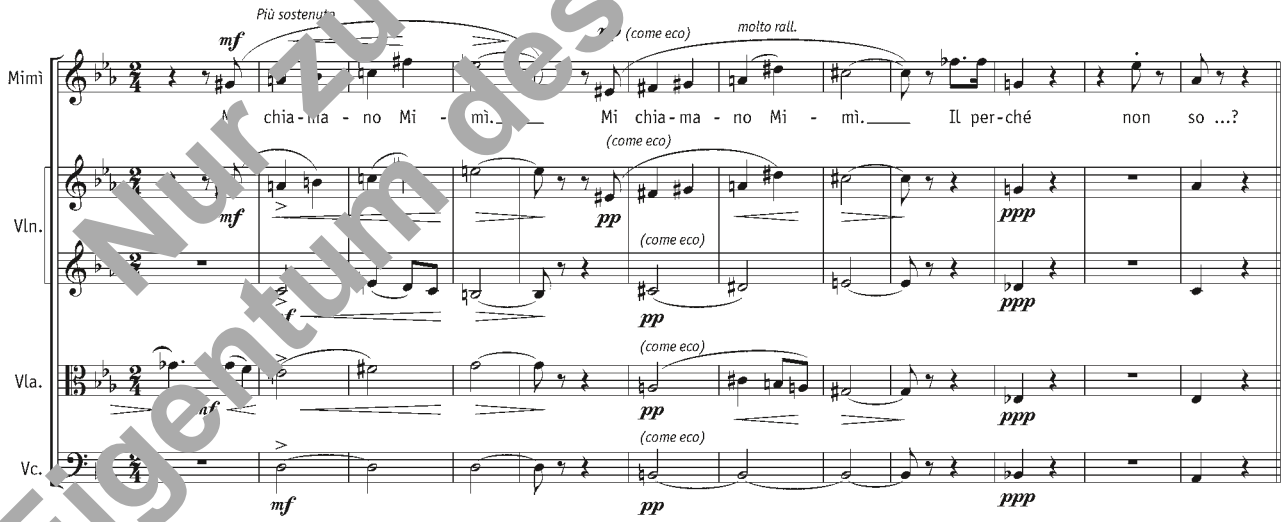


Dann gesteht Mimì Rodolfo noch einmal:

Du bist meine Liebe und mein ganzes Leben.



In der ganzen Szene nutzt Puccini all[e] Farben des Orchesters. Aber als Mimì am Ende die Erinnerung an die erste Begegnung mit Rodolfo übermittelt, schweigen die meisten Instrumente.



16 Hören Sie die Szene. Verfolgen und beschreiben Sie die Entwicklung der Affekte. Erläutern Sie, wie sie sich in der Instrumentation widerspiegelt.

B15

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

17 Deuten Sie den letzten Ausschnitt detailliert (Instrumentierung, Dynamik, Vortragsanweisungen, Melodieführung).

Belcanto und Verismo

Giacomo Puccini wird oft als der letzte große Meister des Belcanto angesehen. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert trat in der italienischen Oper jedoch eine Tendenz in den Vordergrund, die vom literarischen Naturalismus beeinflusst war: der ‚Verismo'. Seine Vertreter wollten sich dem Zwang des Belcanto nicht mehr unterwerfen, suchten vielmehr wirklichkeitsnahe Darstellungen der Handlung. Ein charakteristisches Beispiel bietet der Schluss von *La Bohème*:

Giacomo Puccini (1908)

Rodolfos Freunde sind in die Mansarde zurückgekehrt; sie haben Geld und Medizin besorgt. Aber Mimì ist schon gestorben. Rodolfo hat es als einziger noch nicht wahrgenommen und tritt an Mimìs Bett:

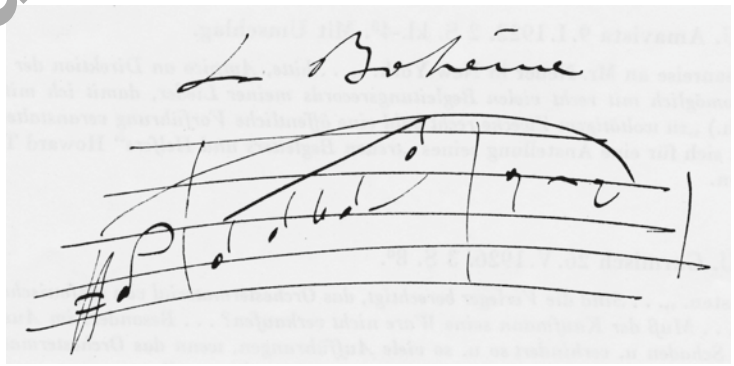
Rodolfo: Vedi, è tranquilla.	Seht nur – sie ist ganz ruhig. (bemerkt die Bestürzung in den Mienen der Freunde)
Che vuol dire?	Was wollt ihr sagen?
Quell'andare e venire …	Welch Kommen und Gehen …
Quel guardarmi così?	Was seht ihr mich so an?
Marcel: Coraggio!	(geht auf ihn zu) Mut!
Rodolfo: Mimì … Mimì!	(stürzt ans Bett) Mimì … Mimì!

Belcanto i
Italienisches Gesangsideal, besonders in der Oper vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Ausschlaggebend ist die Schönheit der Tongebung; dramatische Gestaltung und realer Ausdruck des Textes treten dabei in den Hintergrund.

Das Ende einer Ära

Als Puccini im November 1924 – 28 Jahre nach der Uraufführung von *La Bohème* – starb, bewegte sein Tod die ganze Opernwelt. Man hatte das Gefühl, dass mit ihm die große Zeit der Oper zu Ende gegangen war.

„*Die italienischen Tageszeitungen reservieren die ersten vier Seiten für die näheren Umstände seines Hinscheidens und die Würdigung seines Lebens. Beinahe sämtliche Opernhäuser der Welt schließen an jenem Abend. In der New Yorker Met spielt man anderntags Chopins Trauermarsch* […], *ehe La Bohème gegeben wird. Im Mailänder Dom findet, im Licht von achttausend Kerzen, ein Trauergottesdienst statt, der eines Königs würdig gewesen wäre. Über hunderttausend Menschen folgen dem Trauerzug.*" (Helmut Krausser, 2008)



Albumblatt Puccinis mit dem Beginn von Mimìs Arie

18 Hören Sie den Schluss der Oper. Die Freunde haben bemerkt, dass Mimì gestorben ist. Beschreiben Sie Elemente des Verismo.

B 16

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein reizvoller Gegensatz zum gesungenen Wort – Schönbergs Oper *Moses und Aron*

Die reichste Vokalmusik

José de Ribera: *Moses* (1638)

Moses
war vermutlich eine historische Figur in der Zeit um 1220 v. Chr. Nach dem Alten Testament wurde er als Kind in einem Schilfkorb auf dem Nil ausgesetzt und von einer Tochter des Pharaos gerettet. Bei der Rückkehr der Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft teilte er das Rote Meer. Am Berg Sinai soll er von Gott die Gesetzestafeln empfangen haben. Auf vielen Bildern ist Moses mit Hörnern abgebildet. Dies beruht auf einem Übersetzungsfehler des hebräischen ‚karan', das sowohl ‚leuchten' als auch ‚Hörner wachsen' bedeuten kann.

Nach dem Tod Puccinis glaubten viele an das Ende der Oper: Tatsächlich werden heute die Opernbühnen der Welt von Werken vergangener Jahrhunderte beherrscht. Nur selten tauchen Werke des letzten Jahrhunderts auf, die sich meist nur kurz auf dem Spielplan halten. Zu den Ausnahmen gehört z. B. Alban Bergs *Wozzeck*.

Auch Arnold Schönbergs (→ Seite 194) Oper *Moses und Aron* steht immer wieder auf den Spielplänen. Das Werk gab v. a. in Bezug auf den Umgang mit der Singstimme wichtige Anstöße. Sicher hat Thomas Mann dies im Blick gehabt, als er in seinem Roman *Doktor Faustus* (1947) dem „deutschen Tonsetzer" Adrian Leverkühn folgende Sätze über eine zukünftige Vokalmusik in den Mund legte:

„*Man hat da Ensembles, die als Sprechchöre beginnen und erst stufenweise, auf dem Wege sonderbarster Übergänge, zur reichsten Vokal-Musik werden; Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsingens bis zum polyphonischen Gesang gehen, – begleitet von Klängen, die als bloßes Geräusch, als magisch-fanatisch-nervöses Trommeln und Gong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen.*"

Der Ruf nach Moses

Die Handlung von *Moses und Aron* beruht auf den Erzählungen des Alten Testaments über die Berufung Moses durch Gott und seinen Auftrag, das Volk Israel in das gelobte Land zu führen. Am Ende des 1. Aktes zieht sich Moses für vierzig Tage auf den Berg Sinai zurück, um von Gott die Gesetzestafeln mit den Zehn Geboten entgegenzunehmen. In einem Zwischenspiel fragt das verunsicherte Volk nach seinem Verbleib:

Wo ist Moses? – Wo ist der Führer? – Lange schon hat ihn keiner gesehn!
Nie, nie, nie kehrt er wieder! Wo ist er, wo ist Moses? Verlassen sind wir!
Wo ist sein Gott? Wo ist der Ewige? Moses!
Moses? Nie kehrt er wieder! Wo ist sein Gott? Wo ist der Ewige?
Nie, nie, nie kehrt er wieder! Wo ist er, wo ist er? Wo ist Moses?

19 Lesen Sie das Zitat aus Thomas Manns *Doktor Faustus* oben. Stellen Sie sich anhand dieses Zitates die Gestaltung der Szene aus Schönbergs Oper vor.

20 Entwickeln Sie ein Konzept zur Gestaltung der Szene. Orientieren Sie sich dabei ggf. an dem Text aus Manns Roman. Setzen Sie das Konzept in einem Gestaltungsversuch um.

21 Hören Sie das Zwischenspiel. Verfolgen Sie den Anfang im Notenbild und beschreiben Sie die Gestaltung der Singstimmen im Vergleich zu Ihrem Gestaltungsversuch. B 17

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Moses und Aron, 1. Akt, Zwischenspiel (T. 1–8)

Musik: Arnold Schönberg
Text: nach dem Alten Testament
© Schott

Die Entstehung von *Moses und Aron*

Seit 1928 arbeitete Schönberg an dem Moses-Stoff. Zuerst plante er ein Oratorium, aber von 1930 komponierte er die ersten beiden Akte der Oper. Nach seiner Emigration in die USA begann er mit der Arbeit an einem dritten Akt, die nie fertiggestellt wurde. 1954 wurde das Fragment zum ersten Mal konzertant aufgeführt, eine szenische Uraufführung folgte 1957 in Zürich.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Moses' schwere Zunge

Im Zentrum der Oper steht die Auseinandersetzung um das richtige Gottesbild. Für Moses ist Gott „einzig, unvorstellbar und unsichtbar". Diese Sichtweise will er dem Volk Israel vermitteln, das gewohnt ist, die Bilder vieler Götter anzubeten. Dafür braucht er aber seinen Bruder Aron, denn er weiß:

Emil Nolde: *Der Tanz um das Goldene Kalb* (1910)

„*Ich bin je und je nicht wohl beredt gewesen,* […] *denn ich habe eine schwere Sprache und eine schwere Zunge. Da ward der HERR sehr zornig über Mose und sprach: Weiß ich denn nicht, dass dein Bruder Aaron aus dem Stamm Levi beredt ist?* […] *Du sollst zu ihm reden und die Worte in seinen Mund legen.* […] *Und er soll für dich zum Volk reden, er soll dein Mund sein, und du sollst sein Gott sein.*" (Mose 2,4)

Rhythmische Deklamation

In Schönbergs Komposition werden Moses und Aron durch unterschiedliche Stimmbehandlung charakterisiert: Der Gesangspart des einen wechselt zwischen rezitativischen und arioseren Abschnitten und entspricht damit eher den traditionellen Vorstellungen des Operngesangs. Für den anderen verwendet Schönberg die ‚rhythmische Deklamation'. Sein Schüler Alban Berg hatte ihre Erfindung schon früher so beschrieben:

„*Sie* [hat] *der Opernmusik ein vollwertiges* […] *Kunstmittel bereichert, das zu den gesungenen Worten auch in klanglicher Hinsicht eine willkommene Ergänzung und einen reizvollen Gegensatz bildeten.*"

Der Tanz um das Goldene Kalb

In der letzten Szene der Oper kehrt Moses vom Berg Sinai ins Lager der Israeliten zurück. Aron hat inzwischen ein Götzenbild aufgestellt. Singend umtanzen die Juden das Goldene Kalb. Jäh unterbricht Moses die Anbetung des Götzenbildes und stellt Aron wütend zur Rede: „Aron, was hast du getan?"

Emil Nolde (1867–1956)
Allgemein beliebt sind Noldes Blumenaquarelle. Darüber wird oft vergessen, dass er einer der großen deutschen Expressionisten war, dessen Bilder im Dritten Reich als ‚entartet' diffamiert wurden.

22 Definieren Sie anhand des Notenausschnitts rechts den Begriff ‚rhythmische Deklamation'.

23 Überlegen Sie, warum Schönberg die Rollen von Moses und Aron mit Gesang bzw. rhythmischer Deklamation unterschiedlich gestaltet hat.

24 Hören Sie den Anfang der letzten Szene und verfolgen Sie den Notenausschnitt. Unterscheiden Sie drei Notationsweisen der rhythmischen Deklamation und beschreiben Sie die Unterschiede. B18

25 Hören Sie den weiteren Dialog zwischen Moses und Aron und beschreiben Sie die stimmliche Gestaltung (Rezitativ – Arioso – Sprechen) von Arons Gesangspart in Abhängigkeit vom Gesprächsverlauf (aus den Regieanweisungen für Aron: „Sehr ruhig, aber etwas zuversichtlicher – Mit zunehmender Überlegenheit"). B19

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Moses und Aron, 2. Akt, 5. Szene (T. 984–998)

Musik: Arnold Schönberg
Text: nach dem Alten Testament
© Schott

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Die *Geschichte vom Soldaten* (*L'Histoire du soldat, lue, jouée et dansée*, 1917) ist ein Musiktheater-Werk für kleines Ensemble des russischen Komponisten Igor Strawinski (1882–1971); der französische Text stammt von dem Schweizer Dichter Charles-Ferdinand Ramuz.

Strawinski wollte sich durch eine Tournee mit dem Werk auf Wanderbühnen aus seiner finanziellen Notlage befreien. So schrieb er ein Werk, das mit wenig äußerem Aufwand aufgeführt werden konnte.

26 Machen Sie sich mit folgenden Eckdaten zur *Geschichte vom Soldaten* vertraut und fassen Sie dies zusammen.

„ *Die kommunistische Revolution hatte in Russland den Sieg erfochten und dadurch wurde ich der letzten Einnahmen beraubt* […]. *Ich stand also, mitten im Krieg und in einem fremden Lande* [der Schweiz], *dem Nichts gegenüber.* “ (Igor Strawinski)

So entstand der Plan, „ein einfaches und doch raffiniertes Werk zu schaffen, das mit einer Wanderbühne über Dörfer und Städte geschickt werden konnte. […] Den geeigneten Stoff bot ein Märchen, an dessen Ende der Teufel einem Soldaten seine Seele abluchst. „Die Wirkung blieb nicht aus, denn gerade […] während des Ersten Weltkriegs“ traf der Stoff „direkt ins Herz“. Für das kleine Orchester „wählte Strawinski aus jeder Instrumentengruppe jeweils einen hohen und einen tiefen Vertreter aus“ (Violine und Kontrabass, Klarinette und Fagott, Kornett[3] und Posaune, dazu Schlagwerk) (Christine Mellich in einer Konzerteinführung)

„ *Die charakteristischen Klangeindrücke der ‚Histoire' sind das Kratzen der Violine und die Zeichensetzung der Trommeln. Die Violine ist die Seele des Soldaten, und die Trommeln sind die Teufelei.* “ (Igor Strawinski)

Aufführung der Histoire du soldat *in Berlin* (1936)

Der Text wird vom Vorleser rhythmisch deklamiert und von zwei Schauspielern gesprochen (Soldat und Teufel), die Prinzessin hat eine Tanzrolle; gesungen wird nicht. Der asketische Klang des Werkes hat auch mit einer Kritik an der ‚entrückten Aura des romantischen Kunstwerks' zu tun.

„ *Statt der romantischen Illusionsbühne mit dem für das Publikum unsichtbaren Orchester im Orchestergraben sind die Musiker* […] *sichtbar.* “ (Gerald Kilian in einer Werkeinführung)

27 Hören Sie den Schluss des Werks, den *Triumphmarsch des Teufels*, und beschreiben Sie die Szene (vokaler Vortrag, Besetzung, Stilmerkmale, Entwicklung des musikalischen Geschehens) mit Hilfe der Texte aus Aufgabe 26.

B20

[3] Kornett = trompetenähnliches Instrument

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Aspekte der Instrumentalmusik

- Die Sinfonie
- Das Prinzip des Konzertierens
- Kammermusik
- Neue Klänge
- Workshop: Komponieren mit dem Computer
- Exotische Einflüsse
- Workshop: Afrikanisch Trommeln
- Programmatische Musik

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Empfindung und Disziplin – Werke der Vorklassik

Auf dem Weg zur klassischen Sinfonie

Sinfonie
Seit der Klassik Bezeichnung für eine mehrsätzige Komposition für Orchester. Die aus der italienischen Opernouvertüre übernommene Satzfolge ‚schnell – langsam – schnell' wird an dritter Stelle durch einen Tanzsatz (Menuett, Scherzo) erweitert. Für einzelne Sätze werden oft bestimmte Formen verwendet (1. Satz: Sonatensatz; 2. Satz: Variationen; 4. Satz: Rondo). In aller Regel stehen der erste und letzte Satz in der gleichen Tonart.

Der Begriff ‚Sinfonia' leitet sich vom griech. ‚symphonein' für ‚zusammenklingen' her. Seit dem 17. Jahrhundert wurde er für verschiedene Musikstücke verwendet, v. a. für Einleitungssätze von Opern oder Kantaten. Im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nimmt die Sinfonie eine Gestalt an, die dann (mit vielen und erheblichen Abwandlungen) bis ins 20. Jahrhundert erhalten bleibt. Sie wird zur wichtigsten Gattung der Instrumentalmusik. Bei ihrer Ausprägung sind viele europäische Musikzentren beteiligt. Sie alle bilden ‚Schulen' (z. B. Mannheimer Schule), die man heute oft unter dem Begriff ‚Vorklassik' zusammenfasst.

Bachs abtrünniger Sohn

Selten lässt sich ein Stilwandel an den Mitgliedern einer Familie demonstrieren. Bei Johann Sebastian Bach und seinen Söhnen aber gelingt es. Mehrere von ihnen waren bedeutende Vertreter vorklassischer Stile.

Eine besondere Stellung nimmt Bachs zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel (1714–1788) ein. 1738 trat er als Cembalist in den Dienst des preußischen Kronprinzen, blieb dann nach dessen Thronbesteigung am Hof Friedrichs II., wo er auf viele bedeutende Musiker und Geistesgrößen seiner Zeit traf. 1767 wurde er Stadtmusikdirektor und Kantor in Hamburg.

Adolph Menzel: *Flötenkonzert* (1850–1852)

Lange galt er – weit vor seinem Vater – als der bedeutendste Künstler der Familie. Er ist der Hauptvertreter des ‚empfindsamen Stils'. Den größten Teil seiner Werke widmete er den Tasteninstrumenten. Aber auch seine ‚Berliner' und ‚Hamburger Sinfonien' stellen Meilensteine der Entwicklung zur Klassik dar.

Beim Hören seiner Musik fällt zunächst eine radikale Abkehr von der strengen Kompositionsweise seines Vaters auf. Im Vordergrund steht der Ausdruck der Empfindung, oft auch eine leidenschaftliche Erregung. Dabei setzt er u. a. folgende musikalische Mittel ein:

- abrupte Wechsel des Affekts, dramatische Akzente
- ausdrucksstarke melodische Wendungen
- zerrissene Melodien, plötzlich eintretende Pausen
- ungewöhnliche Sprünge
- überraschende harmonische Wendungen
- scharfe dynamische Kontraste auf engem Raum

[1] Das Bild zeigt Friedrich den Großen, von C. Ph. E. Bach am Cembalo begleitet.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sinfonie A-Dur Wq 182/4, 1. Satz: *Allegro ma non troppo* (Ausschnitt)

Musik: C. Ph. E. Bach

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

1 Hören Sie den Beginn des 1. Satzes der *Streichersinfonie* Wq 182/4 von Carl Philipp Emanuel Bach. Demonstrieren Sie an bestimmten Stellen (Taktangaben) des Notentextes typische Merkmale des empfindsamen Stils.

B21

Sinfonische Musik
Zur sinfonischen Musik zählen neben den Sinfonien z. B. auch Sinfonische Dichtungen, Programmouvertüren, Schauspielmusiken, Orchestersuiten. Oft rechnet man auch Solokonzerte hinzu, in denen das Sinfonieorchester eine gewichtige Rolle spielen kann.

Das Werden des Sinfonieorchesters

Zugleich mit der Ausprägung der Gattung Sinfonie entstand im 18. Jahrhundert auch das Sinfonieorchester als definierbare Formation von Instrumentalisten. Zu dieser Zeit spielte in Mannheim ein Orchester, dessen Ruf sich in ganz Europa verbreitete. In den für dieses Orchester geschriebenen Werken wurden die Rollen festgelegt, die die verschiedenen Instrumente für lange Zeit ausfüllen sollten. Den Kern bildeten die chorisch besetzten Streichergruppen, Holz- und Blechbläser kamen mit verschiedenen Aufgaben hinzu, die Pauke wurde später durch weitere Schlaginstrumente ergänzt. Die hier ausgeprägte Orchesterform galt dann nicht nur für Sinfonien, sondern für jegliche sinfonische Musik.

Mannheimer Donner

Der Hof des Pfälzer Kurfürsten Carl Theodor war in der Zeit um 1750 wohl der glänzendste in Deutschland. Ganz besonders war Carl Theodor selbst Flöte und Cello spielte, an seiner Hofkapelle lagen. In ihr versammelte er eine Elite exzellenter Musiker, darunter Italiener und auffallend viele Böhmen. Nicht wenige dieser hervorragenden Instrumentalisten komponierten auch für ihr Orchester.

Das Mannheimer Schloss (um 1765)

Nicht nur die außerordentliche Qualität, auch die Größe des Mannheimer Orchesters fiel aus dem Rahmen. Aus Mozarts Geburtsjahr 1756 ist eine Personalliste der Hofkapelle erhalten: zwanzig Geigen, vier Bratschisten, vier Cellisten, zwei Kontrabassisten, zwei Flötisten, zwei Oboisten, zwei Fagottisten, vier Hornisten dazu zwei Organisten, zwölf Trompeter und zwei Paukisten. Die Konzertbesucher in Mannheim staunten über die Disziplin der Musiker, etwa den einheitlichen Bogenstrich der Streicher.

Viele Effekte – wie z. B. das Streichertremolo[2] – wurden in Mannheim erfunden oder verfeinert. Für manche dieser ‚Mannheimer Manieren' fand man später Namen, die auf ihren Ursprung verweisen: die ‚Mannheimer Rakete' (ein rasch aufsteigender Lauf mit einem großen Crescendo) oder die ‚Mannheimer Walze' (in Sequenzen wiederholte, sich steigernde Abschnitte). Der Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart geriet beim Hören ins Schwärmen:

„*Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne plätschernder Kristallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch.*"

2 Fassen Sie anhand der Texte wesentliche Kennzeichen des Orchesterstils der Mannheimer Schule zusammen.

3 Hören Sie den Beginn der Sinfonie von Anton Filtz (→ Noten Seiten 93/94). Erörtern Sie, wo Mannheimer Manieren auftreten.

B22

4 Beschreiben Sie anhand der Stimmen der hier verwendeten Bläser (2 Hörner, 2 Flöten), welche verschiedenen Aufgaben die Blasinstrumente im Sinfonieorchester erfüllen können (→ Noten Seiten 93/94).

[2] Tremolo: schnelle mehrfache Wiederholung des gleichen Tones

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sinfonia a 8 A-Dur (Ausschnitt)

Musik: Anton Filtz

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine Sinfonie für eine Akademie – Mozarts *Haffner-Sinfonie*

Der beste Ort von der Welt

Der Salzburger Erzbischof Colloredo, in dessen Dienst Mozart als Hoforganist stand, war zu Recht nicht zufrieden mit seinem Angestellten. Denn der verbrachte wesentlich mehr Zeit auf Konzertreisen als an seinem Hof. Schließlich kam es zum Krach; der Bischof ließ Mozart durch seinen Oberstküchenmeister, den Grafen Arco, buchstäblich mit einem Tritt hinauswerfen. Mozart schloss mit seiner Geburtsstadt ab:

„*Nun, das heißt auf teutsch, daß Salzburg nicht mehr für mich ist, ausgenommen mit guter gelegenheit dem H. grafen wieder ingleichen einen tritt im arsch zu geben, und sollte es auf öfentlicher gasse geschehen.*“

Mozart ließ sich in Wien nieder und schreibt an den Vater:

„*Ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist – und für mein Metier der beste ort von der Welt.*“

Eine Serenade wird umgearbeitet

Mozart hat sich in diesem „besten Ort von der Welt“ schnell etabliert. Sein Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* wird zum rauschenden Erfolg. Da bittet ihn der Vater um eine Festmusik zur Adelserhebung des Familienfreundes Siegmund Haffner. Obwohl er gerade mit Aufträgen überhäuft wird, erfüllt Mozart die Bitte und schickt eine Serenade nach Salzburg.

Aber er braucht auch eine Sinfonie für die Akademie[3], die er im Burgtheater geben will. Mehr als dreißig hat er schon in seiner Salzburger Zeit und auf seinen Reisen durch halb Europa geschrieben, acht sollten noch folgen. Für die Akademie arbeitet er die *Haffner-Serenade* zu einer Sinfonie um; sie wird ein Meisterwerk. Nach der Uraufführung schreibt er dem Vater:

Carl Schütz: *Das Hoftheater in Wien zu Mozarts Zeit* (um 1800)

„*Das theater hätte ohnmöglich voller seyn können, und alle logen waren besetzt. – das liebste aber war mir, daß seine Mayestätt der kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war, und was für lauten beyfall er mir gegeben; seine zufriedenheit war ohne gränzen.*“

Das Rondo so geschwind als möglich

Bei der Umarbeitung der Serenade fügt Mozart zur ursprünglichen Besetzung Flöten und Klarinetten hinzu. In die Substanz der Musik griff er nicht ein. Wie in der Serenade soll das Rondo nach Mozarts eigener Anweisung „so geschwind als es mögl[ich] ist“ gespielt werden. Sein Hauptthema erinnert an die Arie des Osmin aus *Die Entführung aus dem Serail*:

[3] Akademie: Konzert mit eigenen Werken, dessen Einnahmen dem veranstaltenden Künstler zugutekommen

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sinfonie D-Dur KV 365 *Haffner*, 4. Satz: *Finale, Presto*

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart

Hauptthema

Seitenthema

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

5 Tragen Sie Elemente zusammen, die für die Prägnanz des Hauptthemas sorgen.

6 Hören Sie den Beginn des 4. Satzes und beschreiben Sie den Gegensatz zwischen Haupt- und Seitenthema. B23

7 Hören Sie nun den ganzen 4. Satz, eine Sonatensatzform mit rondoartigen Elementen. Notieren Sie die Formabschnitte mit. B23

Die Mär vom verkannten Genie

Lange Jahrzehnte hat sich die rührselige Mär vom armen, von den Wienern verkannten Genie gehalten, das schließlich im Massengrab verscharrt wurde. Tatsächlich war Mozart ein weit über Wien hinaus berühmter Sta und ein Großverdiener obendrein.

In jedem seiner Wiener Jahre verdiente Mozart nachweislich mindestens 2.000 Gulden. Seiner Dienerin bezahlte er 12 Gulden im Jahr. Kein Professor, kein Arzt konnte mit ähnlichen Einnahmen rechnen. An Aufträgen war kein Mangel; in den Konzertprogrammen Wiens war Mozart so häufig vertreten wie kein anderer Komponist.

Auch die Beerdigung Mozarts in einem Reihengrab taugt nicht zur Legendenbildung. Sie war vielmehr Folge des vernunftorientierten Denkens des Kaisers Joseph II. Der hatte nämlich eine Begräbnisordnung erlassen, der ökonomische und hygienische Überlegungen zu Grunde lagen. Sie sah vor, dass alle Friedhöfe „ausser der Ortschaft in angemessener" Entfernung anzulegen waren. Die Leichen sollten nicht in Särgen bestattet werden, sondern – ohne prunkvolle Leichenfeier – in einen Leinensack eingenäht, in die Grube gelegt, mit ungelöschtem Kalk überworfen und gleich mit Erde zugedeckt werden.

Mozarts aufgeklärter Monarch

Joseph II. herrschte ab 1765 zusammen mit seiner Mutter Maria Theresia, nach deren Tod 1780 zehn Jahre lang allein im Habsburger Reich. Seine Regentschaft war von Maßnahmen gekennzeichnet, die ihn als Aufklärer auf dem Thron ausweisen: Aufhebung der erblichen Leibeigenschaft, Einschränkung der Adelsrechte, Toleranzpatent, das alle Christen mit Katholiken gleichstellt und Juden wesentliche Rechte einräumt, obligatorische Volksschule, ärztliche Versorgung Bedürftiger. Wie viele Adlige der Epoche war Joseph II. musikalisch hochgebildet. Er spielte mehrere Instrumente und interessierte sich besonders für die Oper. Die Zeit seiner Alleinregierung fiel ziemlich genau mit Mozarts Wiener Zeit zusammen. Berührungspunkte hatte es schon früher gegeben, bei Reisen des Wunderkindes nach Wien. Die späteren Begegnungen verliefen für Mozart meist sehr schmeichelhaft:

„*Unterdessen will ich Ihnen nur sagen, daß der kayser letzthin bey der Tafel die größte Eloge*[4] *von mir gemacht hat; mit den Worten begleitet: c'est un talent decidé.*"

Allerdings sieht Mozart beim Kaiser auch Schattenseiten:

„*Der kayser ist ohnehin ein knicker. wenn mich der kayser haben will, so soll er mich bezahlen. denn die Ehre allein, beym kayser zu seyn, ist mir gar nicht hinlänglich. – wenn mir der kayser 1000 fl*[5] *giebt, und ein graf aber 2000, – so mache ich dem kayser mein kompliment und gehe zum grafen.*"

Im Rahmen seiner sparsamen Haushaltsführung unterstützte der Kaiser Mozart aber durchaus. Er besuchte seine Akademien, setzte gegen die Intrigen einiger Höflinge die Wiederaufführung des *Figaro* durch, erteilte ihm den Auftrag zu *Così fan tutte* und bezahlte ein weit überdurchschnittliches Honorar. Und 1788 kann Mozart seiner Schwester berichten, dass ihm der Kaiser eine feste Anstellung gegeben hat:

„[Der Kaiser hat mich] *zu sich in die kammer*[6] *genommen* […], *aber einstweilen nur mit 800 fl.: es ist aber keiner in der kammer, der so viel hat.*"

[4] Eloge: Lobrede
[5] Fl.: Abkürzung für Florin, die Bezeichnung für den Gulden, der zuerst in Florenz geprägt worden war
[6] Kammer: Hofkammer, die kaiserliche Finanzverwaltung, die für alle Ausgaben und Gehälter zuständig war

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Muster für ein halbes Jahrhundert – Beethovens *8. Sinfonie*

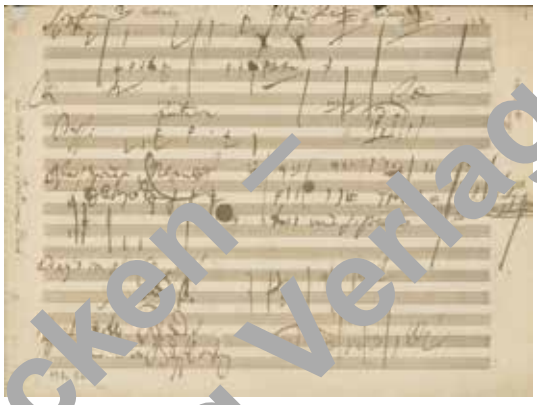
Louis Letronne: *Ludwig van Beethoven* (1814)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Beethoven war Sohn eines Bonner Musikers. 1784 wurde er Mitglied der kurkölnischen Hofkapelle. Ab 1792 war er Schüler von Haydn in Wien; hier begegnete er vielen wichtigen Musikern der Zeit. Ein sich ständig verschlimmerndes Gehörleiden, das schließlich zur Taubheit führte, beendete seine Karriere als Pianist. Die Krankheit trug dazu bei, dass Beethoven zusehends vereinsamte. Sein Werk umfasst Kompositionen für alle gängigen Gattungen seiner Zeit.

Solche classische Werke

Über die erste Aufführung von Beethovens 8. Sinfonie im Februar 1814 im großen Redoutensaal der kaiserlichen Hofburg schrieb die *Allgemeine musikalische Zeitung*:

„*Die grösste Aufmerksamkeit der Zuhörer schien auf dies neueste Product der B.schen Muse gerichtet zu seyn, und alles war in gespanntester Erwartung.*“



Skizze Beethovens zu seiner 8. Sinfonie

Erleichtert stellte später ein Kritiker derselben Zeitung fest:

„*Solche classische Werke zu beurtheilen, sind die schönsten Momente in dem übrigens nicht sonderlich erfreulichen Leben eines kritischen Recensenten; mit Herzenslust schreitet er zu solchen Werke; jeden Augenblick entdeckt er neue Schönheiten,* […] *er schwelgt beym Eindringen ins Heiligthum.*“

Damit bestätigte der Kritiker Beethoven, was ihm – zumindest im deutschen Raum – bis heute als Etikett anhaftet: der ‚klassische‘ Komponist, dessen Werke ‚Heiligtümer‘ sind. Und Sinfonien wie Beethovens Achte. stellten für nachfolgende Komponisten ein Muster dar:

- in Bezug auf die formale Gestaltung und
- in Bezug auf den Klangapparat.

Noch lange Zeit hielten sich manche weitgehend an dieses Muster, für andere bildete es einen Anlass, sich mit dem tradierten Formschema kritisch auseinanderzusetzen.

Ein vager Begriff

Der Begriff des ‚Klassischen‘ wird in prinzipiell zweierlei Bedeutungen verwendet:

- allgemein für ‚zeitlos gültig, vollendet‘ in den verschiedensten Zusammenhängen;
- für bestimmte als zusammengehörig betrachtete Epochen, z. B. die klassische Antike (Kunst und Literatur der Antike im Mittelmeerraum in der Zeit zwischen 800 v. Chr. und 500 n. Chr.), die Weimarer Klassik in der Literatur oder die Wiener Klassik in der Musik.

In allen seinen Bedeutungen ist der Begriff vage und kaum exakt definierbar und hängt auch vom Blickwinkel ab. So wird etwa Beethoven in der französischen Musikwissenschaft meist der Romantik zugeordnet.

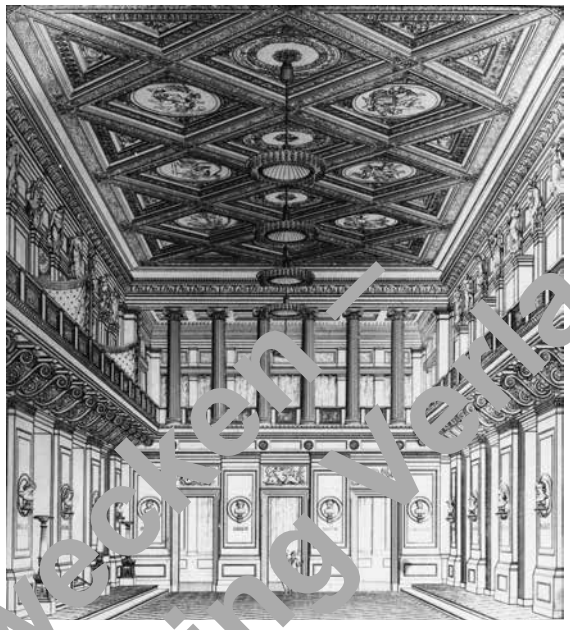
8 Erörtern Sie, in welcher Bedeutung der Begriff „classisch“ im Zitat aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1818 verwendet wird.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Große Orchester für große Säle

Die Institution Orchester befand sich zum Ende des 18. Jahrhunderts in einem Umbruch. Immer mehr Konzerte verzeichneten eine immer höhere Besucherzahl. In den neuen Konzertsälen war eine größere Orchesterbesetzung nötig. Die Komponisten schrieben meist nicht mehr für ein bestimmtes Orchester mit seinen spezifischen Aufführungsmöglichkeiten. Eine standardisierte Orchesterbesetzung setzte sich allmählich überall durch: das ‚klassische' Orchester. Es ließ sich kaum mehr vom Cembalo oder vom Geigenpult aus leiten; ein Dirigent wurde notwendig.

Mit der Standardisierung der Orchesterbesetzung entwickelte sich auch eine weitgehend festgelegte Sitzordnung. Sie gilt im Wesentlichen bis heute. Varianten (z. B. bei den Streichergruppen) unterscheiden allerdings z. B. amerikanische von europäischen Orchestern, und manche Dirigenten bevorzugen ihre eigene Aufstellung.



Carl F. Thiele: *Konzertsaal* (1826)

Ein klassisches Orchester in amerikanischer Aufstellung

9 Beschreiben Sie die Prinzipien der amerikanischen Orchesteraufstellung. Schlagen Sie eine andere Aufstellung vor und begründen Sie sie mit einer beabsichtigten klanglichen Wirkung.

10 Vergleichen Sie die Anordnung der Instrumente in der Partitur auf Seite 100 mit der Aufstellung.

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

3

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Konstruktionsmerkmale eines Sonatensatzes

Der 1. Satz von Beethovens *8. Sinfonie* ist, wie es der Regel entspricht, ein Sonaten(haupt)satz. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert hatte sich diese Form allmählich ausgeprägt. Zu ihren wesentlichen Merkmalen gehört die Gegenüberstellung von (meist) zwei Themen.

8. Sinfonie F-Dur op. 93, 1. Satz: *Allegro vivace e con brio*

Musik: Ludwig van Beethoven

Hauptthema (reduzierter Partiturausschnitt)

Seitenthema (reduzierter Partiturausschnitt)

12 Hören Sie die Exposition des Satzes. Beschreiben Sie die wesentlichen Merkmale der beiden Themen; gehen Sie dabei besonders auf die Instrumentierung ein.

B24

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

13 Wiederholen Sie anhand des Schemas den regelhaften Aufbau eines klassischen Sonatensatzes.

Exposition				Durchführung	Reprise				Coda
Thema 1	Über-leitung	Thema 2	Epilog	Themenver-arbeitung	Thema 1	Über-leitung	Thema 2	Epilog	
Tonika	Modula-tion	Dominante		Modulationen	Tonika				Tonika

14 In der kompositorischen Praxis wird dieses Schema allerdings sehr oft – auch in Beethovens *8. Sinfonie* – nicht in allen Details eingehalten. Stellen Sie in den Partiturausschnitten aus der Exposition der Beethoven-Sinfonie (→ Seite 100) eine Abweichung von den Regeln fest.

Orchestrale Wirkung

Das farbenreiche klassische Orchester bot den Komponisten vielfältige Möglichkeiten zu Klangkombinationen, Gegensatzbildungen, Verteilung einer melodischen Phrase auf verschiedene oder räumlich weit voneinander entfernte Instrumente.

8. Sinfonie, 1. Satz (Beginn der Durchführung) — Musik: Ludwig van Beethoven

15 Erläutern Sie, wie Beethoven zu Beginn der Durchführung mit den Motiven umgeht.

16 Hören Sie die Durchführung. Beschreiben Sie deren gesamten Verlauf. Achten Sie dabei besonders auf die Instrumentierung. B25

17 Verfolgen Sie beim Hören des ganzen Satzes seinen Aufbau. Achten Sie dabei auch auf die Bedeutung der Instrumentierung. B24/B25

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Kindsheimat mit eingefangen – Gustav Mahlers *2. Sinfonie*

Mag sie immer ‚Symphonie' heißen

Sprachinsel Iglau i
Mahler verbrachte seine Kindheit im mährischen Iglau (heute Jihlava). Die Stadt und einige Dörfer in ihrer Nähe wurden damals hauptsächlich von Deutsch Sprechenden bewohnt, die in ihrer tschechisch sprechenden Umgebung eine Sprachinsel bildeten. In dieser relativ geschlossenen Gruppe prägte sich eine spezielle Volkskultur aus, in der die Musik eine bedeutende Rolle spielte.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzten sich fast alle Komponisten mit der Sinfonie auseinander. Was dabei mit der aus der Klassik überlieferten Gestalt geschah, lässt sich aus einer Bemerkung erkennen, die Gustav Mahler (→ Seite 30) über seine 2. *Sinfonie* machte:

„*Ich habe schon darüber nachgedacht, wie ich meine Symphonie nennen soll, um durch den Titel nur etwas auf den Inhalt hinzuweisen und, mit einem Wort wenigstens, meine Absicht zu kommentieren. Aber mag sie immer ‚Symphonie' heißen und nichts weiter! Denn Benennungen wie ‚symphonische Dichtung' oder ‚symphonisches Gedicht' sind abgebraucht.* […] *Meine* […] *Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe, Wahrheit und Dichtung in Tönen.*"

18 Fassen Sie anhand des Mahler-Zitates zusammen, inwiefern sich das Wesen der Sinfonie gegenüber dem klassischen Bild der Gattung gewandelt hat.

Das Gedudel der böhmischen Musikanten

Joža Uprka: *Musikanten aus Hroznoá Lhota* (1902)

Nach einer Phase enormer Arbeitsbelastung tritt Gustav Mahler im Sommer 1892 in einem abseits gelegenen Gasthof am Attersee einen Urlaub an. Dort kann er sich intensiv seiner Kompositionsarbeit widmen. Er beginnt die Arbeit an seiner *2. Sinfonie*; erst zwei Jahre später wird sie vollendet sein. Nicht nur in diesem Werk Mahlers finden sich zahlreiche Belege für seine eigene Aussage:

„*In vielen meiner Sachen ist die böhmische Musik meiner Kindheitsheimat mit eingefangen.* […] *Das nationale Moment, welches darin steckt, lässt sich in seinen rohesten Gundzügen aus dem Gedudel der böhmischen Musikanten heraushören.*"

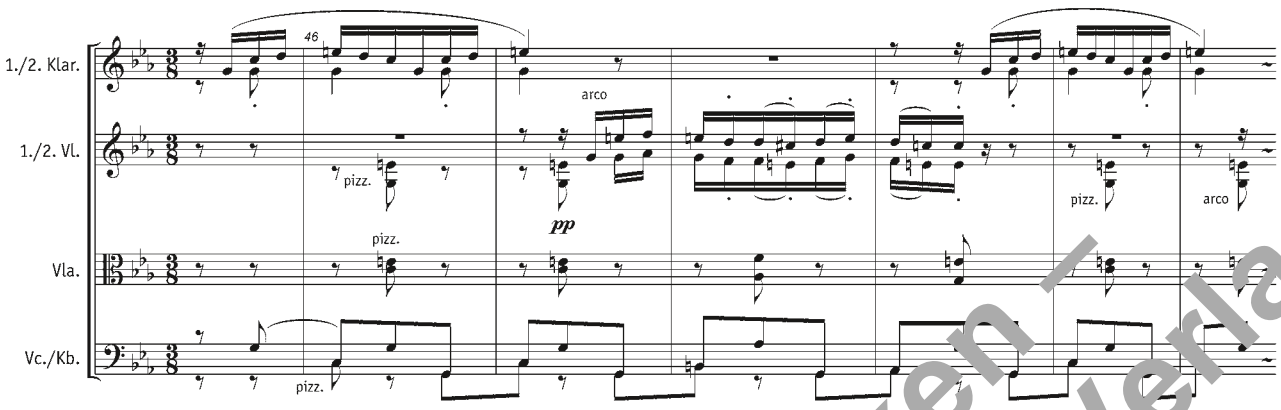
Guido Adler, Musikwissenschaftler und Freund Mahlers, berichtet im Jahr 1916:

„*In Iglau, der national umbrandeten Sprachinsel, wuchs der Knabe Mahler heran; er fand reiche musikalische Nahrung in den Volksliedern der beiden Stämme, unter denen er seine Jugend verbrachte. Seine Phantasie wurde angeregt durch die sagenumwobene Waldlandschaft und das muntere Treiben der Garnison, deren Signale symbolische Bedeutung bei ihm gewannen.* […] *Sie tauchten in lebendiger Erfrischung immer wieder auf, auch in Liedern und Instrumentalwerken der späteren Zeit.*"

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

2. Sinfonie, 3. Satz (T. 45–53, reduzierte Partitur)

Musik: Gustav Mahler



Mahlers Zweiweltenbild

Die Anklänge an die böhmische Volksmusik bilden nur einen kl[einen] Teil des Geflechts der Mahler'schen Tonsprache. Viele andere Ele[mente] werden ebenso eingebunden. Alles Erklingende wird zum Ausdr[uck] von Mahlers Weltbild. Aus einem Brief aus dem Jahr 1895 kann ma[n] herauslesen, was man später ‚Mahlers Zweiweltenauffassung' genannt ha[t]:

„Leider kommt einem diese wundervolle Besitzergreifung seiner selbst sofort abhanden, sowie man in den Lärm und Wirrwarr des Alltags zurückkehrt. – Da heißt es dann, sich gut zurückerinnern an die Seligkeiten, und sich darin zu üben, so oft als möglich, wieder einen Blick und einen Atemzug aus dieser Welt zu tun."

Im Jahr darauf sagte er über die Wirkung seiner 2. Sinfonie:

„Es klingt wie aus einer anderen Welt herüber. Und – ich denke – der Wirkung wird sich niemand entziehen können. Man wird mit Keulen zu Boden geschlagen und dann auf Engelsfittichen zu den höchsten Höhen gehoben."

Gustav Mahler (1892)

19 Untersuchen Sie den Partiturausschnitt oben im Hinblick auf volksmusikalische Elemente und erklingen Sie sie beim Hören wieder. B 27

20 Deuten Sie die Stellung des „Gedudels der böhmischen Musikanten" im Rahmen von Mahlers ‚Zweiweltenauffassung'.

21 Studieren Sie den Partiturausschnitt auf Seite 104 und hören Sie die entsprechende Stelle. Finden Sie heraus, welcher Aspekt von Mahlers Weltsicht ausgedrückt wird. Belegen Sie dies mit einem Zitat Mahlers. B 28

22 Betrachten Sie die Besetzung des Werkes. Vergleichen Sie sie mit denen der Sinfonien von Filtz (→ Seiten 93/94), Mozart (→ Seite 96) und Beethoven (→ Seite 100).

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

2. Sinfonie, 3. Satz (T. 96–103)

Musik: Gustav Mahler

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Satire auf das Menschenvolk

Mehrmals griff Mahler in seinen Sinfonien auf musikalisches Material zurück, das er schon früher benutzt hatte. Im 3. Satz der *2. Sinfonie* verwendet er z. B. ein Orchesterlied aus dem Jahr 1889. Der Text stammt aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (→ Seite 30). Mahler hat seine Komposition selbst beschrieben und dabei angedeutet, inwiefern *Des Antonius von Padua Fischpredigt* seine Weltsicht widerspiegelt:

„*Der heilige Antonius predigt den Fischen, und seine Worte verwandeln sich sofort in ihre Sprache, die ganz besoffen, taumelig (in der Klarinette) erklingt, und alles kommt daher geschwommen. Ist das ein schillerndes Gewimmel: die Aale und Karpfen und die spitzgoscheten Hechte, deren dumme Gesichter, wie sie an den steifen, unbeweglichen Hälsen im Wasser zu Antonius hinaufschauen, ich bei meinen Tönen wahrhaftig zu sehen glaubte, daß ich laut lachen mußte. Und wie die Versammlung dann, da die Predigt aus ist, nach allen Seiten davon schwimmt: ‚Die Predigt hat g'fallen, Sie bleiben wie alle' – und nicht um einen Jota klüger geworden ist, obwohl der Heilige ihnen aufgespielt hat! – Die Satire auf das Menschenvolk darin werden mir aber die wenigsten verstehen.*“

Titelblatt der Erstausgabe von *Des Knaben Wunderhorn* (1806)

Des Antonius von Padua Fischpredigt (nach Abraham a Santa Clara)

Der hl. Antonius „findt die Kirche ledig“. Deshalb geht er ans Ufer der Flüsse und predigt den Fischen, die alle eilend herbeischwimmen. Die letzten drei Strophen des Gedichtes schildern den Erfolg seines Bemühens:

Fisch große, Fisch kleine,
Vornehm und gemeine,
Erheben die Köpfe
Wie verständge Geschöpfe:
Auf Gottes Begehren
Die Predigt anhören.

Die Predigt geendet
Ein jeder sich wendet,
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben.
Die Predigt hat gfallen.
Sie bleiben wie alle.

Die Krebs gehen zurücke,
Die Stockfisch bleiben dicke,
Die Karpfen viel fressen,
Die Predigt vergessen.
Die Predigt hat gfallen,
Sie bleiben wie alle.

El Greco: *Der heilige Antonius von Padua* (1577)

23 Lesen Sie Mahlers Beschreibung seines Orchesterliedes oben und hören Sie sich es an. Überlegen Sie, ob die Verwendung des Materials in dem Lied auf inhaltliche Bezüge zwischen den beiden Werken zurückgeführt werden könnte. B29

24 Hören Sie abschließend den Beginn des 3. Satzes aus Mahlers *2. Sinfonie*. Verfolgen Sie die erarbeiteten Aspekte. B26

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Hymne auf das Jahr 1917 – Schostakowitschs *12. Sinfonie*

Parteitagsmusik

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)
Mit seinem Schaffen in verschiedensten Gattungen (Sinfonie, Oper, Ballett, Filmmusik, Kammermusik) feierte Schostakowitsch frühe Erfolge. Zunächst wurde er vom Regime hofiert. In den 1930er-Jahren geriet er zunehmend in Gegensatz zur offiziellen Parteipolitik. Stalin selbst soll eine verheerende Kritik eines seiner Werke geschrieben (oder angeregt) haben. Seine Haltung in den folgenden Jahrzehnten wird unterschiedlich eingeschätzt: Anpassung aus Furcht, innere Emigration, geheimer Widerstand. Nach Stalins Tod im Jahr 1953 fand Schostakowitsch (bis heute steigende) internationale Anerkennung als einer der Großen des Jahrhunderts.

Zu Ehren des 22. Parteitags der Kommunistischen Partei der Sowjetunion im Jahr 1961 schrieb Dmitri Schostakowitsch seine *12. Sinfonie*. Ihr ‚Thema' ist die Oktoberrevolution, in deren Folge das russische Zarenreich von der Sowjetunion abgelöst wurde. Widmungsträger ist Wladimir Iljitsch Lenin. Die Beurteilung des Werkes fällt bis heute sehr unterschiedlich aus.

„*Gegenwärtig beschäftige ich mich in Gedanken immer stärker mit einem Werk über die unsterbliche Gestalt Wladimir Lenins.*" (Schostakowitsch, 6. Juni 1959)

„*Es war mein Wunsch, dass die 12. Sinfonie zum 22. Parteitag der KPdSU fertig werde. Und es ist mir gelungen* […], *die Sinfonie in den historischen Tagen unseres Vaterlandes zu beenden.*" (Schostakowitsch, August 1961)

„*Woran mag es liegen, dass ein Komponist, der herrliche Werke voller menschlicher Wärme, Humor und geistvoller Ironie verdanken, uns heute eine so monumentale Trivialität darbietet.*"

(Der Kritiker Peter Heyworth über die *12. Sinfonie* in der *New York Times*, 5.9.1962)

„*Er hat das ‚Lied von den Wäldern' für Stalin geschrieben, er hat eine Lenin gewidmete Sinfonie geschrieben und eine, die den Titel trägt ‚Das Jahr 1905'. Allein sein Genius ließ es nicht zu, diese Werke so gut zu schreiben, dass sie in die Geschichte eingehen. Schade, dass sein Genie damit so viel Zeit vergeudete.*"

(Mstislaw Rostropowitsch, Cellist und Freund Schostakowitschs, 1981)

Beschreiben Sie, wie Sie sich Schostakowitschs *12. Sinfonie* nach der Lektüre der Zitate über das Werk vorstellen.

Lenin und die Revolution

Zu Beginn des Jahres 1917, des vierten Kriegsjahres, wuchsen in Russland Hunger und Not. Die Gutsbesitzer nutzten die allgemeine Lage zur Ausbeutung. Im Februar wurde aus Demonstrationen offene Revolution. Im April kehrte der Revolutionär Lenin aus dem Schweizer Exil zurück. Man hoffte auf die Revolution, die den Zaren schwächen sollte. Der Aufstand scheiterte zunächst; Lenin floh nach Finnland. Im November (nach russischem Kalender im Oktober) kehrte er zurück, führte die Revolution an und beendete mit einem Waffenstillstand den Ersten Weltkrieg an der deutschen Ostfront.

Arkadi V. Rusin: *Lenins Ankunft in Petrograd* (1917)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Von der freien Kunst zum Sozialistischen Realismus

Wladimir Majakowski: Prolog zu *Tragödie* (1913, Ausschnitt)

Ich offenbare euch mit Worten, einfach wie ein Gemuhe, unsre neuen Seelen, welche tönen wie die Kohlen der Bogenlampen. Meine Fingerspitzen brauchen nur euern Scheitel zu berühren – und euch wachsen Lippen für verschwenderische Küsse und Zungen, die euch zu allen Völkern führen.

Wladimir Majakowski (1893–1930)
Majakowski war der führende Vertreter des russischen Futurismus (→ Seite 133). Mit seiner intensiven, oft provokanten Sprache widersprach er jeder idealistischen und romantischen Kunstauffassung.

„*Der sozialistische Realismus als Hauptmethode der sowjetischen künstlerischen Literatur und Literaturkritik fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung müssen mit den Aufgaben der ideologischen Umformung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus abgestimmt werden.*“

(Beschluss des Allunionskongresses der sowjetischen Schriftsteller, 1934)

Iwan A. Wladimirow: *In einer Mädchenschule* (um 1935)[7]

Schon am Ende der Zarenzeit und noch mehr in den Jahren nach der Oktoberrevolution herrschte bei den russischen Künstlern in der Sowjetunion eine allgemeine Aufbruchsstimmung. In der Malerei gingen von Russland prägende Entwicklungen aus. In der Literatur wagte man kühne Experimente.

Nach Lenins Tod im Jahr 1924 und Stalins Machtgewinn gegen Ende der 1920er-Jahre änderte sich die sowjetische Kulturpolitik grundlegend. Nun wurde eine ästhetische Staatsdoktrin verkündet, die die Kunst in den Dienst des ‚Fortschritts‘ stellte.

Kasimir Malewitsch: *Dynamischer Suprematismus* (1921)

Kasimir Malewitsch (1879–1935)
Malewitsch gilt als Begründer des Suprematismus; sein Werk und seine kunsttheoretischen Arbeiten beeinflussten wesentlich die Entwicklung der abstrakten Malerei.

26 Betrachten Sie die drei Bilder von Rusin, Malewitsch und Wladimirow und beurteilen Sie sie vor dem Hintergrund der Forderungen des sozialistischen Realismus.

27 Versuchen Sie eine Deutung des Majakowski-Textes.

[7] Ein Bild an der Wand zeigt Lenin und Stalin; im grünen Rahmen liest man eine Parole Lenins: „Lernen, lernen, lernen!“

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Das revolutionäre Petrograd

Der 1. Satz von Schostakowitschs *12. Sinfonie* op. 112 (1960/61) trägt die Überschrift *Revolutionäres Petrograd*. Sein Aufbau folgt den Regeln eines traditionellen Sonatenhauptsatzes. In einer breit ausgeführten Exposition werden die beiden Themen vorgestellt, die deutlich programmatische Züge tragen.

Schostakowitsch, *12. Sinfonie*

1. Satz, Thema 1

Thema 1, Abwandlung

Dieser ersten Themengruppe wird ein zweites Thema gegenübergestellt, das in den tiefen Streichern *pianissimo* einsetzt und dann eine große Steigerung erfährt.

Thema 2

28 Hören Sie den Beginn des Satzes. Versuchen Sie eine programmatische Deutung.

B30

29 Beschreiben Sie anhand der Noten grundsätzliche Unterschiede zwischen den Themen 1 und 2.

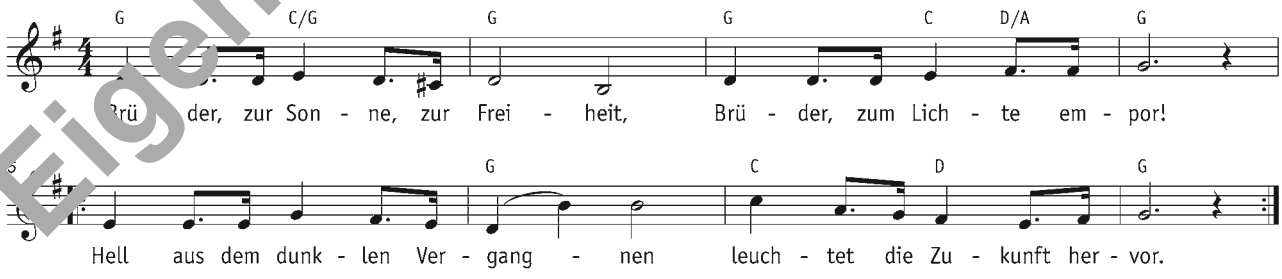
30 Hören Sie den Ausschnitt, in dem das Thema 2 auftaucht und eine große Steigerung erfährt. Beschreiben Sie die Elemente dieser Steigerung.

B31

Brüder, zur Sonne, zur Freiheit

Während seiner Haft als politischer Gefangener schrieb Leonid P. Radin 1897 einen revolutionären Liedtext, der dann mit der Melodie eines Studentenliedes in den russischen Revolutionen von 1905 und 1917 als Kampflied der Arbeiter sehr populär wurde.

Der deutsche Dirigent Hermann Scherchen lernte das Lied als Kriegsgefangener im Ersten Weltkrieg kennen. Mit seiner Textübertragung wurde es zu einem klassischen Lied der Arbeiterbewegung in Deutschland. Bis heute wird es in Versammlungen der SPD und der Gewerkschaften als eine Art Hymne gesungen.



31 Singen Sie das Lied. Benennen Sie seine charakteristischen Merkmale.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Das Signal in der Sinfonie

Gegen Ende der Exposition taucht zum ersten Mal ein fanfarenartiges Signal auf:

1. Satz (reduzierter Partiturausschnitt, T. 235–240)

Im späteren Verlauf des Satzes nimmt es beinahe triumphale Gestalt an und erweist sich als Zitat des Revolutionsliedes:

1. Satz (reduzierter Partiturausschnitt, T. 297–301)

32 Zeigen Sie am ersten Partiturausschnitt, wie Schostakowitsch das Zitat einführt.

33 Erläutern Sie anhand des zweiten Partiturausschnitts, auf welche Weise hier das Arbeiterlied zitiert wird. Deuten Sie dabei auch die Veränderungen, die der Komponist vorgenommen hat.

34 Hören Sie die entsprechenden Passagen aus der Sinfonie. Verfolgen Sie den Umgang mit dem Zitat.

B32/B33

35 Schostakowitschs Satz folgt der Sonatensatzform. Äußern Sie sich zum Verhältnis von Form und Inhalt; beziehen Sie dabei Sinfonien früherer Epochen (Filtz, Mozart, Beethoven, Mahler) in ihre Überlegungen ein.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Ende des 18. Jahrhunderts erforderten die neuen Konzertsäle eine größere Orchesterbesetzung, die bald standardisiert wurde und einen Dirigenten benötigte. Auch neuere Entwicklungen im Instrumentenbau machten sich im Orchester schnell bemerkbar und beeinflussten die Instrumentierungen (z. B. Erfindung der Ventile bei den Blechblasinstrumenten). Eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Orchesters hatte der französische Komponist Hector Berlioz (1803–1869). 1845 skizzierte er die Besetzung eines gewaltigen ‚Wunschorchesters'. Sein Entwurf zeigt in mehrfacher Hinsicht ein Ideal, das viele Musiker im 19. Jahrhundert anstrebten.

„*Hector Berlioz sah die Veränderungen, die das Orchester erfahren hatte, als ein fortschreitendes Sichentfalten*"
(Paul Bekker, Dirigent und Musikschriftsteller)

36 Studieren Sie die Übersicht zu Berlioz' Wunschorchester. Recherchieren Sie über jene Instrumente, die Ihnen unbekannt sind. Erkunden Sie, inwieweit die Aussage des Komponisten über das „fortschreitende Entfalten" zutrifft.

Berlioz' Wunschorchester

- 120 erste, zweite, dritte und vierte Violinen, 40 Violen, davon 10 Violen d'amore, 45 erste, zweite und dritte Violoncelli, 18 dreisaitige, 15 viersaitige Kontrabässe, 4 Oktobässe
- 14 verschiedene Flöten, 6 Oboen, 6 Englischhörner, 5 Sarrusophone, 16 Fagotte, 12 Klarinetten, 3 Bassklarinetten
- 16 Hörner, 8 Trompeten, 6 Kornette, 12 Posaunen, 3 Ophikleiden, 2 Basstuben
- 30 Harfen, 30 Klaviere, 1 Orgelpositiv, 8 Paar Pauken, 4 kleine und 3 große Trommeln
- 4 Paar Becken, 6 Triangel, 6 Glöckcheninstrumente, 12 Paar Zimbeln, 2 Tiefe Glocken, 2 Tamtams, 4 Schellenbäume

Input

Berlioz verblüffte nicht nur mit seiner Vorstellung des Orchesters, sondern vor allem durch seinen Einfallsreichtum, wenn es darum geht, dem Sinfonieorchester durch eine ausgeklügelte Instrumentation außergewöhnliche Wirkungen abzugewinnen. Seine fünfsätzige *Symphonie fantastique* (1830) gilt als Schlüsselwerk der Gattung Sinfonische Dichtung, in der außermusikalische Ideen eingebaut werden.

Hector Berlioz (1850)

Berlioz schildert in seinem Werk einen jungen Musiker, der aus Liebeskummer Opium genommen hat. Es tötet ihn jedoch nicht, sondern versetzt ihn in einen Schlaf mit lebhaften Träumen und Albträumen. Im 5. Satz der Sinfonie, dem Hexensabbat, stellt sich Berlioz folgendes Programm vor:

„*Er* [der junge Musiker] *glaubt, einem Hexentanze beizuwohnen, inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberern und vielgestaltigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbnisse eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Schreien, auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. Die geliebte Melodie [die auch gleichzeitig für seine Geliebte steht] taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter nicht mehr; sie ist zu einer gemeinen grotesken Tanzweise geworden, sie ist's, die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüßt ihre Ankunft … Sie mischt sich unter das teuflische Treiben.*"

37 Hören Sie einen Ausschnitt aus dem 5. Satz der *Symphonie fantastique* und beschreiben Sie, wie Berlioz darin das oben beschriebene Programm musikalisch umsetzt. C1

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

38 Vergleichen Sie mit Hilfe der Tabelle die Besetzung von Berlioz' *Symphony fantastique* und Beethovens *6. Sinfonie*. Nehmen Sie dazu Stellung und beziehen Sie Ihre Erkenntnisse aus Aufgabe 37 mit ein.

Berlioz: *Symphonie fantastique* (1830)	**Beethoven: *6. Sinfonie* (1808)**
2 Piccoloflöten	1 Piccoloflöte
2 Flöten	2 Flöten
2 Oboen	2 Oboen
2 Englischhörner	
2 Klarinetten, teilweise in C, A, B und Es	2 Klarinetten
4 Fagotte	2 Fagotte
4 Hörner	2 Hörner
2 Trompeten	2 Trompeten
2 Kornette	
3 Posaunen	2 Posaunen
2 Ophikleiden	
2 Harfen	
Pauken (bis zu 4 Spieler erforderlich)	Pauken
Große Trommel, Becken, Kleine Trommel, 2 Glocken in C und G	
14–16 1. Violinen, teilweise dreifach geteilt	6–10 1. Violinen
14–16 2. Violinen, teilweise dreifach geteilt	6–10 2. Violinen
10–12 Violen, teilweise zweifach geteilt	4–8 Violen
8–10 Violoncelli, teilweise zweifach geteilt	4–6 Violoncelli
8–10 Kontrabässe, teilweise zweifach geteilt	4–6 Kontrabässe

Input

Im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts wird die Sinfonie zur wichtigsten Gattung der Instrumentalmusik und nimmt eine Gestalt an, die im Grunde bis ins 20. Jahrhundert erhalten bleibt. Noch bevor der Begriff ‚Neoklassizismus' verwendet wird, komponiert der russische Komponist Sergei Prokofjew (1891–1953) 1916/17 eine Sinfonie nach der Art Haydns. Zur Entstehung seiner *Symphonie classique* schreibt er:

„*Den Sommer 1917 verbrachte ich in völliger Einsamkeit in der Nähe von Petersburg* […]. *So entstand der Plan einer Symphonie im Haydnschen Stil.* […] *Es schien mir, dass Haydn, wenn er jetzt noch lebte, seine eigene Art der Komposition beibehalten und gleichzeitig etwas von dem Neuen übernommen hätte. Solch eine Symphonie nun wollte ich komponieren, eine Symphonie im klassischen Stil.*"

39 a. Hören Sie den 3. Satz (Tanzsatz: hier eine *Gavotte*) aus der *Symphonie classique*. Lesen Sie das Zitat von Prokofjew und vergleichen Sie die Orchesterbesetzung dieser Sinfonie (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, Streicher) mit Werken der Klassik (z. B. Beethoven, Seite 100) oder mit der *Symphonie fantastique*.

C2

b. Erläutern Sie, inwieweit Prokofjew eine Sinfonie „im Haydn'schen Stil" geschrieben hat und welche Rolle die Instrumentierung spielt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Virtuosinnen in Venedig – ein Concerto grosso

Oboist und Fechtlehrer

Konzert
Unter ‚Konzert' versteht man zunächst musikalische Veranstaltungen unterschiedlicher Art. Daneben bezeichnet der Begriff aber auch eine musikalische Gattung. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts tauchte das italienische Wort ‚concerto' für ‚Übereinstimmung, Zusammenwirken' in einem solchen Zusammenhang auf. Es wurde zuerst für vokale, später auch für instrumentale und gemischte Ensembles ganz verschiedener Art und für ihre Musik verwendet. Erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts beschreibt das Wort (angelehnt an das lateinische ‚concertare' für ‚wettstreiten') Werke, in denen sich alternierende Klangkörper gegenüberstehen.

Dass die Kunst ihren Mann oder ihre Frau nährt, war in der europäischen Musikgeschichte für lange Zeit eher die Ausnahme. Noch in Bachs Köthener Hoforchester war der Oboist zugleich Fechtlehrer, der Trompeter ‚nebenbei' Kammerdiener des Fürsten.

Erst allmählich etablierten sich Berufsmusiker und noch für lange Zeit spielten Laien und Profis gemeinsam. Diese Situation rief eine Form des Musizierens hervor, die sich dann – in verschiedenen Ausprägungen – Jahrhunderte lang hielt: das Prinzip des Konzertierens, des Wettstreites zwischen dem Virtuosen, dem Solisten, und dem Rest der Musiker, die im Italienischen ‚Tutti' heißen.

Im Ospedale della Pietà

In Venedig war es seit den Pestzügen des ausgehenden Mittelalters üblich, Krankenhäusern Stationen für weibliche Waisen und Findelkinder anzugliedern. In solchen Heimen spielte die Musikerziehung eine wichtige Rolle.

Im Laufe der Zeit wurden aus den Ospedali regelrechte Konservatorien. Eines besonderen Rufes erfreute sich das Ospedale della Pietà in Venedig, an dem Antonio Vivaldi wirkte. Viele der besten Musikerinnen blieben dort auch nach den Kinderjahren; manche beherrschten eine ganze Reihe von Instrumenten.

Il prete rosso

Antonio Vivaldi wurde 1678 geboren. 1703 empfing er die Priesterweihe. Er berichtete selbst:

> *„Sobald ich zum Priester geweiht war, habe ich ein Jahr oder länger die Messe gelesen, danach gab ich es auf."*

Aber der Beiname ‚Il prete rosso' (‚der rothaarige Priester') blieb ihm, als er am Ospedale della Pietà sein Amt als Maestro di violino aufnahm. Später leitete er das berühmte Orchester und komponierte für seine Schülerinnen.

Mit den zwölf Concerti der Sammlung *L'estro armonico* (etwa ‚die harmonische Inspiration') wurde Vivaldi zu Italiens führendem Instrumentalkomponisten. Immer wieder verließ er nun für längere Perioden Venedig. Er schrieb geistliche Werke und Opern, und er konzertierte weiterhin als virtuoser Geiger. Am Ospedale aber wurde man mit ihm unzufrieden; er war zu viel unterwegs, und außerdem wollte er sich neuen musikalischen Moden nicht anpassen. 1740 tauchte er in Wien auf. Hier verliert sich seine Spur. Vermutlich starb er 1741 in ärmlichen Verhältnissen.

Pier Leone Ghezzi: *Antonio Lucio Vivaldi,* Karikatur (1723)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Concerti grossi

Über hundert Jahre vor Vivaldi waren – ebenfalls in Venedig – die ersten Grundlagen für das Concerto geschaffen worden. Da stellte z. B. Giovanni Gabrieli zwei Gruppen von Instrumenten einander gegenüber, die im Wechsel, aber auch zusammen musizierten.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bezog sich der Begriff dann vor allem auf Kompositionen, in denen eine Gruppe von Soloinstrumenten (‚concertino') einer größeren Gruppe (‚ripieno', ‚tutti') gegenüberstand. Als Standardform kristallisierte sich eine Besetzung mit einer Sologruppe von zwei Violinen und einem Violoncello heraus. Diese ‚Concerti grossi' sind meist dreisätzig (schnell – langsam – schnell). Die Ecksätze stehen dabei oft in der Ritornellform: Ein Thema (Ritornell) wird im Tutti vorgetragen und wechselt im weiteren Verlauf mit Couplets der Solisten ab.

Eine Stadt im Wandel

Zu Vivaldis Zeit war Venedigs Stellung als Seehandelsmacht im Mittelmeer [illegible] schon Geschichte. Die Inselrepublik hatte eine neue Funktion gefunden, sie war – und blieb bis heute – eine der größten Touristenattraktionen der Welt.

Damals waren es allerdings vornehmlich die bildungs- und vergnügungshungrigen Reichen, die nach Venedig kamen, z. B. zum Carneval, der zum Fest der Vermählung der Stadt mit dem Meer. Aber auch die Konzerte im Ospedale waren besondere Anziehungspunkte. Ein Besucher berichtete im Jahr 1739:

„Sie allein führen Konzerte aus, jedes Mal in einer Besetzung von etwa 40 Mädchen. Ich schwöre Ihnen, es gibt nichts Angenehmeres als so eine junge und hübsche Nonne zu sehen, weiß gekleidet, mit einem Granatsträußchen hinter den Ohren, wie sie das Orchester leitet [...] und mit aller Anmut und mit einer unvorstellbaren Genauigkeit den Takt schlägt."

Canaletto (Antonio Canal): *Die Rückkehr des Bucentaurs* (1750)

Canaletto

Zwei Maler sind als ‚Canaletto' in die Kunstgeschichte eingegangen, beide stammen aus Venedig:

- Antonio Canal (1697–1768), der architektonisch getreue Stadtansichten vor allem von Venedig malte. Seine Bilder halten die Atmosphäre der Stadt in oft warmen Farben fest.
- Bernardo Bellotto (1720–1780) war der Neffe Antonio Canals. Er stellte neben italienischen Städten auch andere europäische Städte dar.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

L'estro armonico op. 3, Nr. 11, *Allegro*

Musik: Antonio Vivaldi

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Bachs Bearbeitung

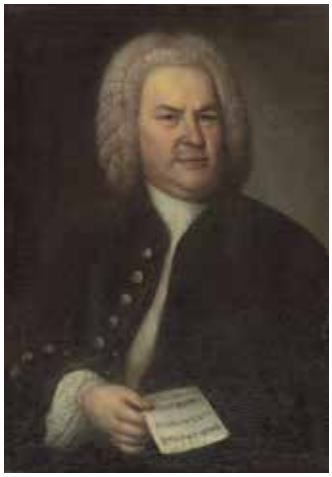
Johann Sebastian Bach hat Vivaldis We[illegible] offenbar gekannt. Er hat eine ganze Reihe von dessen Kompositionen aufgegriffen und umgeformt. Damit folgte er der Praxis einer Zeit, in der die K[illegible]unst noch mehr als [illegible]ndwerkliches Erzeugnis eingeschätzt wurde und nicht als einmaliger, [illegible]astbarer Geniestreich.

Die Concerti Vivaldis waren [illegible]11 in Amst[illegible]dam damals der Metropole des Notendrucks, erschienen. Bach schrieb 14 N[illegible]ufassungen, viele für Cembalo, einige – darunter op. 3, Nr. [illegible] – für Orgel.

1 Beschreiben Sie, wie die Rollen zwischen den Solo-Instrumenten und dem Ripieno verteilt sind.

2 Hören Sie den ganzen Satz. Überprüfen Sie dabei, in welchen Aspekten Vivaldi von der ‚Standardform' eines Concerto grosso (→ Seite 113) abweicht. C3

3 Hören Sie Vivaldis Original und einen Ausschnitt aus Bachs Bearbeitung. Stellen Sie Vorzüge und Schwächen der beiden Fassungen einander gegenüber. C3/C4



Elias Gottlob Haußmann: *Johann Sebastian Bach* (1746)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Vampir mit Violine – ein Virtuosenkonzert

Neue Klänge für ein neues Publikum

Georg Friedrich Kersting: *Niccolò Paganini* (1830)

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren nicht nur für das Transportwesen und die Industrie, sondern auch für den Bau von Musikinstrumenten eine Zeit des Fortschritts.

Zugleich vollzog sich eine einschneidende Änderung im kulturellen Leben. Das aufstrebende Bürgertum übernahm allmählich die Rolle, die bisher dem Adel vorbehalten war. Konzerte fanden nun ein breites Publikum. An die Stelle der musikalisch oft hoch gebildeten Mäzene trat eine Hörerschaft mit anderen Ansprüchen. Sie wurden von virtuosen Musikern befriedigt. Ihre Brillanz bildete eine Entsprechung zur Perfektion der technischen Welt. Die Fortschritte im Instrumentenbau erlaubten ihnen Kunststücke wie in einem Wettkampf: schneller, höher, lauter. Das Publikum, tagsüber mit profaneren Dingen beschäftigt, umjubelte diese Leitsterne, die ihnen den Weg in eine ‚höhere Welt' wiesen.

Konzerte für Wunderkinder

Die veränderten Bedingungen sorgten auch dafür, dass sich der Charakter der Konzerte änderte. Concerti grossi kamen aus der Mode. Ein Star stand (oder saß) nun vor dem Orchester, und jeder schrieb sich sein Solokonzert oft selbst auf den Leib. So komponierte Mozart mehr als zwanzig Klavierkonzerte, die er allesamt selbst aufführte.

Im 19. Jahrhundert wurde die Tradition fortgesetzt. Die Stars am Konzerthimmel produzierten eine Flut von Solokonzerten für vielerlei Instrumente. Nicht immer befanden sich kompositorische Qualität und Virtuosität in perfekter Balance. Aber das stand für den größten Teil des Publikums auch nicht im Vordergrund.

Niccolò Paganini (1782–1840)
Seit 1808 reiste Paganini als umjubelter Virtuose durch ganz Europa. Er verblüffte das Publikum durch eine große Zahl bis dahin unbekannter geigentechnischer Kunstgriffe (Doppelflageoletts, Pizzicato mit der linken Hand usw.), oft auch durch ‚Show'-Effekte wie auf einer Saite). Dazu trug sein dämonisches Erscheinungsbild zur Legendenbildung um den ‚Teufelsgeiger' bei. Für seine Auftritte schrieb Paganini eine Reihe hochvirtuoser Werke (6 Violinkonzerte, 24 Capricci).

„*Endlich aber, auf der Bühne kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein* […]. *Das war Paganini in seiner schwarzen Gala.* […] *In den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Tierisches* […]. *Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt?*" (Heinrich Heine über Niccolò Paganini)

4 Setzen Sie Kerstings Porträt und die Schilderung Heines zueinander in Beziehung. Erläutern Sie, welche beiden Seiten des Virtuosentums der letzte Satz des Zitats anspricht.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Zuschnitt auf Technik

In den Concerti grossi des Barock waren die Rollen von Solisten und Tutti zwar verschieden, aber gleich wichtig. Die großen Komponisten der Klassik achteten auf Ausgewogenheit zwischen dem Vergnügen an virtuosen Kunststücken und der musikalischen Substanz. Mozart beschrieb dieses Ebenmaß in einem Brief an seinen Vater im Jahr 1782:

„Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht. Sie sind sehr brillant – angenehm in die Ohren – natürlich ohne in das Leere zu fallen. Hie und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten – doch so – dass die Nichtkenner damit zufrieden sagen müssen, ohne zu wissen warum.“

5 Hören Sie den Beginn eines Satzes aus einem Violinkonzert von Niccolò Paganini. Beschreiben Sie (auch anhand des Notenbilds) die Rollenverteilung zwischen Soloinstrument und Orchester. Messen Sie das Stück an Mozarts Vorstellungen.

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur, 3. Satz

Musik: Niccolò Paganini

Kür im Konzert

Die meisten Solokonzerte weisen die schon aus vielen Concerti grossi bekannte Satzfolge auf: schnell – langsam – schnell. Eine Besonderheit im Ablauf fällt aber jedem Hörer sofort ins Ohr: gegen Ende eines Satzes steuert das Orchester auf einen spannungsgeladenen Akkord zu und schweigt dann. Der Solist setzt zu seiner ‚Kadenz‘ an, einer freien Fantasie über thematisches Material des Satzes. Begabte Solisten schreiben ihre Kadenz selbst, viele spielen die Version eines berühmten Kollegen aus früherer Zeit. Aber immer strotzt die Kadenz von spieltechnischen Schwierigkeiten: virtuoses Akrobatentum soll das Publikum zum Staunen bringen.

Eigentum des Helbling Verlags – Nur zu Prüfzwecken

Ein russisches Meisterwerk – Rachmaninoffs *2. Klavierkonzert*

Sinfonisches Konzert für Virtuosen

Sergei Rachmaninoff

Sergei Rachmaninoff (1873–1943) war ein brillanter Pianist; bis in seine späten Jahre feierte er auf dem Konzertpodium Erfolge. Da verwundert es nicht, dass er von den Solisten in seinen vier Klavierkonzerten geradezu akrobatische Kunststücke fordert.

Anders als in vielen ‚Virtuosenkonzerten' des 19. Jahrhunderts spielt das Orchester hier eine dem Solisten durchaus ebenbürtige Rolle. Zutreffend charakterisiert man Werke wie Rachmaninoffs *2. Klavierkonzert* aus dem Jahr 1901 deshalb oft als ‚Sinfonische Solokonzerte'.

6 Machen Sie sich zuerst mit den vier Akkoladen[1] (T. 1–10) des Notenbildes vertraut. Hören Sie dann den Ausschnitt. Beschreiben Sie genau, welche Rollen die einzelnen Instrumente bzw. Instrumentengruppen übernehmen.

C6

Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll, 2. Satz: *Adagio sostenuto*

Musik: Sergei Rachmaninoff

[1] Akkolade: durch Klammern und/oder senkrechte Linien zusammengefasste, gleichzeitig erklingende Stimmen

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Musik als Produkt des Charakters

Sergei Rachmaninoff (1899)

Rachmaninoff war schon in sehr jungen Jahren ein überaus erfolgreicher Komponist. Werke des 20-Jährigen, darunter eine Oper, wurden enthusiastisch gefeiert. Als aber dann, gegen die Jahrhundertwende, manche Stücke vom Publikum wegen ihrer ‚Modernität' abgelehnt wurden, überfielen Rachmaninoff tiefe Depressionen. Die dunklen Gefilde seiner Seele bestimmten sein Leben. Er fand:

„Als Mensch werde ich niemals glücklich sein. Meiner Natur nach bin ich Pessimist."

Rachmaninoff musste sich in Behandlung begeben. Ganz geheilt wurde er nie. Aber einem Arzt, einem frühen Anhänger Freudscher Ideen, gelang mit psychotherapeutischen Methoden und mit einer Hypnosebehandlung eine Linderung seines Leidens. Diesem Arzt widmete Rachmaninoff sein 2. *Klavierkonzert*.

Einige Jahre nach dieser Kompositionseröffnete sich Rachmaninoff eine dritte musikalische Karriere. Er wurde Kapellmeister am Moskauer Bolschoi-Theater. Nach der Oktoberrevolution verließ er Russland und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1943 hauptsächlich in den Vereinigten Staaten. Aber auch in Amerika blieb er – nach seinen eigenen Worten – ein ‚russischer' Komponist:

„Ich habe mich in meinen Kompositionen nie darum bemüht, originell, romantisch, national oder irgend etwas anderes zu sein. Ich bringe das, was ich in mir höre, so getreu wie möglich zum Ausdruck. Ich bin ein russischer Komponist, und meine Heimat hat mein Temperament und meine Anschauungen geprägt. Meine Musik ist Ausdruck meines Temperaments, und also ist sie russische Musik."

Bolschoi-Theater
Das Bolschoi-Theater in Moskau (‚bolschoi' = russisch für groß) hat Platz für 1.800 Zuschauer. Der Bau stammt aus dem Jahr 1825, die prachtvolle Innenausstattung mit einer ‚Fürstenloge' für die Zaren aus dem Jahr 1853. Besondere Bedeutung hat das Bolschoi-Theater in der Geschichte des Tanzes. Viele große Ballette (z. B. Tschaikowskis *Schwanensee*) wurden hier uraufgeführt. Zu den Besonderheiten des Theaters gehört, dass die berühmte Tanztruppe viele Werke auch heute noch in ihren ursprünglichen Choreografien aufführt.

Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll, 1. Satz: *Moderato* — Musik: Sergei Rachmaninoff

Hauptthema

7 Lesen Sie das Rachmaninoff-Zitat sorgfältig. Entdecken Sie einen Widerspruch in seiner Aussage?

8 Lesen Sie nochmals Mozarts Beschreibung eines geglückten Solokonzerts (→ Seite 117). Hören Sie dann den Beginn des Kopfsatzes des Rachmaninoff-Konzertes. Messen Sie ihn an Mozarts Vorstellung. C7

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

HK Gruber

Im Solokonzert ist dem Orchester ein Soloinstrument gegenübergestellt, die Solistin oder der Solist rücken in den Mittelpunkt des Interesses. Als Soloinstrumente wurden im 19. Jahrhundert in der Regel neben dem Klavier Melodieinstrumente verwendet. Im 20. und 21. Jahrhundert erweiterte sich die Auswahl auch auf in dieser Rolle eher unübliche Instrumente (z. B. Kontrabass).

Der Wiener Komponist HK (eigentlich Heinz Karl) Gruber (*1943) war bis 1995 Kontrabassist im ORF-Sinfonieorchester. Sein Solokonzert für Schlagwerk und Orchester *Rough Music* entstand 1983. Die Wahl des Soloinstrumentes mag auch von der großen Popularität des Schlagzeugs in der Jazz-, Rock- und Popmusik beeinfusst sein. Gruber schreibt:

„*Bereits Anfang der 70er Jahre fragte mich mein Kollege Gerald Fro… Solopauker und Schlagzeuger des ORF-Symphonieorchesters, ob ich nicht ein Konzert für ihn schreiben wolle. Die Idee faszinierte mich, stellte aber fundamentale Fragen, auf die ich keine rasche Antwort fand. Die Emanzipation des Rhythmus und die damit verbundene Befreiung des Schlagzeugs von meist untergeordneten Aufgaben war ein Aspekt der Auflösung des tonalen Systems […] Die Tonalität aber war andererseits für mich immer ein unentbehrliches Ausdrucksmittel.*“

Im 2. Satz lässt der Komponist den Solisten zunächst auf einem Schlagzeug spielen. Nach einem ersten Höhepunkt wechselt er auf ein Instrument, das vor allem im Jazz bekannt wurde. Im 1. Satz spielt der Solist auf einer Xylorimba, einer Variante des Xylofons mit in die Tiefe erweitertem Tonumfang.

9 Hören Sie zunächst den Beginn des 2. Satzes und dann den des 1. Versuchen Sie die Musik zu beschreiben. Sie können dabei auch folgende Aussagen des Komponisten berücksichtigen.

C8/C9

„*Der Solist sollte mittels einer Reihe von Signalen die Führung übernehmen. Diese Signale sollten von rhythmischen Konstruktionen abgeleitet sein und metrische sowie formale Gliederungen entfalten. Das Orchester würde eine Art Resonanzkörper bilden, der in Intervall- und Harmoniebeziehung weiterzuentwickeln hätte, was das Schlagzeug angespielt hatte.* […] *Die vom Trommler ins Feld geführten heterogenen Klang-Elemente – gestimmte und ungestimmte, aggressive und mäßigende –* [ergeben] *zunächst einen chaotischen Aufmarsch von Kräften, der allmählich seine Mitläufer im Orchester* [findet].“

10 Zu welchem Soloinstrument wechselt der Solist nach dem ersten Höhepunkt im 2. Satz? Beschreiben Sie die Vor- und Nachteile, die sich dem Komponisten durch die Wahl des Soloinstrumentes ‚Schlagwerk‘ mit seinen „gestimmten und ungestimmten“ Instrumenten bieten. Berücksichtigen Sie auch HK Grubers Aussage oben.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Kunst des Verzierens – eine Kammersonate des Barock

Das Fehlen lauter Töne

Johann Walter Kurau: *Kammermusik* (1922)

Als ‚musica da camera' bezeichnete man seit dem 16. Jahrhundert Musik, die nicht für öffentliche Darbietungen gedacht war, sondern für einen privaten Kreis, z. B. für den Saal im Adelspalais. Seit dem 18. Jahrhundert versteht man unter ‚Kammermusik' Instrumentalmusik in kleiner Besetzung. Hier gibt es keine chorisch[1] ausgeführten Stimmen wie in der Orchestermusik.

Werke für ein Soloinstrument, z. B. Klaviersonaten oder Gitarrenstücke, werden in der Regel nicht zur Kammermusik gerechnet. Ihnen fehlt ein Merkmal, das die meisten Kammermusikwerke mitprägt: Viele besonders reizvolle Möglichkeiten für den Komponisten und die Interpreten bietet nämlich gerade das Zusammenspiel mehrerer Instrumente mit verschiedenen Klangfarben.

Kammermusik-Besetzungen

- Duo: z. B. Sonaten für Violine und Klavier
- Klaviertrio: Werke (meist in Sonatenform) für Violine, Violoncello und Klavier
- Streichquartett: Werke (meist in Sonatenform) für zwei Violinen, Viola und Violoncello
- Bläserquintett: Werke z. B. für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn
- Oktett: Werke z. B. für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass

Corelli als Vorbild

Zu den beliebten Gattungen der ‚musica da camera' gehörten Sonaten für ein Soloinstrument mit Basso continuo. Für viele Komponisten dieser Gattung waren die Werke von Arcangelo Corelli das Vorbild. Nicht nur die Satzfolge seiner Kammersonaten (schnell – langsam – schnell) diente als Modell. Auch die außerordentliche Qualität seiner Kompositionen war für Nachfolgende ein Maßstab.

Zur Vorbereitung der ersten Druckausgabe der *Sonaten* op. 5 im Jahr 1700 hat Corelli in zeitgenössischen Berichten drei Jahre verwendet. Von der *5. Sonate* dieses Zyklus existiert eine ganze Reihe von Abschriften, in denen zeitgenössische Violinisten ihre Verzierungen schriftlich festhielten. Eine dieser ausgezierten Versionen hat – nach den Angaben des ersten Druckes – „Herr A. Corelli beim Spielen komponiert".

Den Instrumentalisten die Freyheit lassen

In späteren Epochen der Musikgeschichte, etwa seit 1800, erwarteten die Komponisten eine möglichst notengetreue Wiedergabe ihrer Werke. Die Partitur galt als exakte Spielanweisung. In der Barockzeit aber hätte eine notengetreue Wiedergabe die Absicht des Komponisten verfälscht. Vielmehr hatte der Interpret die notierte Werkstruktur mit Leben zu füllen, durch Ausgestaltung der (meist nicht notierten) Dynamik und Artikulation und durch Verzieren des vorgegebenen Notentextes.

[1] Bei chorischen Besetzungen spielen mehrere Musikerinnen und Musiker dieselbe Stimme.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

„Man muß allemahl den […] Instrumentalisten die Freyheit lassen, ihre Geschicklichkeit zu zeigen; man muß ihnen sogar dazu Gelegenheit geben, wenn man seine Stücke nicht muthwillig verderben und sie in einer matten und verdrießlichen Aufführung unterwerfen will.“ (Johann Adolf Scheibe, 1737)

[illegible] van Douven
Arcangelo Corelli ([illegible])

Sonata op. 5, Nr. 5 (Anfang)

Musik: Arcangelo Corelli

A) Unverzierte Fassung

B) Erste Druckausgabe mit verzierter und unverzierter Violinstimme

Arcangelo Corelli (165[illegible]-1713)
Corelli [illegible] seit 1685 Orchestermusiker in Rom, fand dann als virtuoser Geiger bei der aristokratischen Gesellschaft zunehmend Anerkennung. Mit seinen Concerti grossi, Violin- und Triosonaten gilt er als typischer Repräsentant der italienischen Geigenmusik des 17. Jahrhunderts.

1 Musizieren Sie mit einem Sopran- und einem Bassinstrument die unverzierte Fassung.

2 Vergleichen Sie die beiden in der Druckversion aus dem Jahr 1700 festgehaltenen Melodiefassungen hinsichtlich ihrer Funktion und Wirkung.

3 Hören Sie den ersten Teil des Satzes und beschreiben Sie, wie der Interpret den Notentext der ersten Druckausgabe in Klang umsetzt. C10

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Entwurf und Ausführung

Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770)
Tiepolo erhielt seine künstlerische Ausbildung in Venedig. Sein dramatischer Stil machte ihn zum berühmtesten Freskenmaler seiner Zeit. Von 1750 bis 1753 arbeitete er mit seinen beiden Söhnen in der Würzburger Residenz.

Ähnliche Vorgänge wie bei der Realisierung barocker Instrumentalmusik kann man auch in anderen Künsten beobachten. So fertigten die Maler – besonders bei Fresken – Entwürfe an. Bei der Ausführung wurde dieses ‚Gerüst' des Bildes beibehalten, aber ausgeschmückt und farbig gestaltet. Bezeichnenderweise wurde der Begriff des Kolorierens von der bildenden Kunst auch auf die Musik übertragen. Dort versteht man darunter das Auszieren der Musik.

Amerika im Treppenhaus

Für das weltberühmte Treppenhaus der Würzburger Residenz schuf Giovanni Battista Tiepolo ein monumentales Fresko mit Allegorien der (damals bekannten) vier Kontinente. Die Rötelzeichnung des Ausschnittes aus der *Allegorie der Amerika* stammt von Tiepolos Sohn und Mitarbeiter Giovanni Domenico. Vermutlich handelt es sich dabei um eine Vorstudie für die Ausführung im Treppenhaus durch den Meister.

Die Würzburger Residenz
Der Bau, der heute zum Weltkulturerbe zählt, entstand im Laufe des 18. Jahrhunderts im Auftrag der Fürstbischöfe von Würzburg. Die ungewöhnlich einheitliche architektonische Gestaltung ist ein Werk Balthasar Neumanns; die größte Attraktion des Baus ist das gewaltige Treppenhaus mit den Fresken Tiepolos.

Giovanni Battista Tiepolo: *Allegorie der Amerika. Ausschnitt aus dem Treppenhausfresko der Würzburger Residenz* (1753)

Giovanni Domenico Tiepolo: *Allegorie der Amerika. Rötelzeichnung* (um 1750)

4 Vergleichen Sie Skizze und Fresko der *Allegorie der Amerika* von Tiepolo hinsichtlich Ausführung und möglicher Funktion. Diskutieren Sie Parallelen zwischen Entwurf und Ausführung in Musik und bildender Kunst.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Der Weg zur großen Sinfonie – Schuberts *Oktett*

Ein großes Stück für eine kleine Besetzung

Zu den unbegreiflichen Leistungen mancher Komponisten gehört eine beinahe banale Tatsache: die Fülle der Werke und die kaum vorstellbare Schreibarbeit. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel stellt in dieser Hinsicht Franz Schubert dar, der nicht einmal 32 Jahre alt wurde. Viele wissen, dass er über 600 Lieder geschrieben hat; bekannt ist auch ein Teil seiner geistlichen Musik und seiner Chormusik. Dazu kommen 21 Klaviersonaten und zahlreiche kleinere Stücke. Beinahe 20 Bühnenwerke sind – in erster Linie wegen ihrer schwachen Libretti – großteils in Vergessenheit geraten.

Von Schuberts Kammermusikwerken aber sind viele bis heute äußerst be[kannt], z. B. das *Forellenquintett*. Viele dieser großen Stücke für kleinere Besetzungen sind Meisterwerke. Dazu gehört das *Oktett*, das Schubert in einem Brief [vom] März 1824 erwähnt. Beim Lesen der Stelle sollte man daran denken, dass Schubert zu diesem Zeitpunkt schon mehrere Sinfonien geschrieben hatte.

„*In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuche ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich komponierte zwei Quartette für Violine, Viola und Violoncello und ein Oktett und will noch ein Quartetto schreiben. Überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.*“

Nach Beethovens Vorbild

Es ist bekannt, dass Schubert Beethoven als großes Vorbild sah, unter dem er wohl auch gelitten hat. Joseph von Spaun, Schuberts Freund, berichtet in seinen Aufzeichnungen, dass Schubert seine Selbstzweifel so formuliert hat:

„*Heimlich im stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen!*“

Moritz von Schwind: *Schubert* (1825)

Auch in Schuberts *Oktett* wird Beethovens Vorbild spürbar. Dessen frühes *Septett* für vier Streicher, Klarinette, Fagott und Horn war außerordentlich populär. Schubert übernahm viele Elemente. Nicht nur die (um eine zweite Geige erweiterte) Besetzung erinnert daran, sondern auch die Reihung der sechs Sätze. Aber trotz dieser Ähnlichkeiten ist das *Oktett* ein unverwechselbares Schubert'sches Werk.

„*Eventuelle Vorbilder hat es schlackenfrei in einen eigenen Stil transformiert. Mit größter Souveränität trägt Schubert der Ausgewogenheit des Tonsatzes in diesem nicht leicht zu handhabenden großen Kammermusik-Ensemble Rechnung.*“ (Hans-Joachim Hinrichsen, 1997)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Oktett D 803, 5. Satz: *Menuetto, Allegretto*

Musik: Franz Schubert

5 Klarinette und Horn sind transponierende Instrumente. Bestimmen Sie jeweils den klingenden ersten Ton.

6 Hören Sie mehrmals den Beginn des Satzes. Bestimmen Sie dann Abschnitt für Abschnitt (jeweils zwei Takte) die jeweils melodieführenden Instrumente.

C11

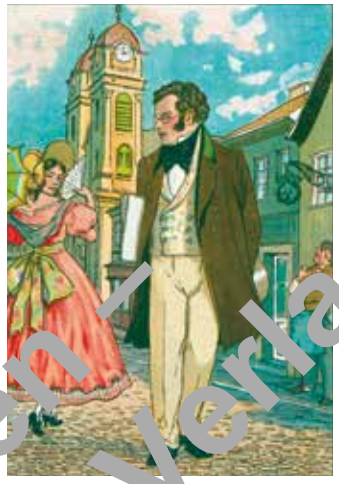
7 Erklären Sie, warum Schubert im Zusammenhang mit dem *Oktett* von dem „Weg zur großen Sinfonie“ (→ Seite 125) spricht.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Gestalt und Klischee

Die populäre Musikliteratur bedient ihre Leser gern mit klischeehaften Bildern von Komponisten. Besonders schlimm hat es Franz Schubert getroffen. Da wird der Spitzname ‚Schwammerl' strapaziert, den ihm seine Freunde aufgrund seiner untersetzten Figur verpassten. Die ‚Schubertiaden', Treffen eines nur wenige Jahre bestehenden Freundeskreises, bei denen Schubert musizierte, werden als Hauptereignis dargestellt. Bilder und Postkarten zeigen ihn als einen dem Wirtshausleben und dem Wein zugeneigten Bohémien.

Einen negativen Höhepunkt bildet die 1916 in Wien uraufgeführte, überaus erfolgreiche Operette *Das Dreimäderlhaus*. Ihr Libretto folgt einem Roman (natürlich mit dem Titel *Schwammerl*), der eine dümmliche Liebesgeschichte erzählt, die Musik bastelte man aus Werken Schuberts zusammen.



Bildpostkarte *Franz Schubert in Lichtental* (um 1910)

8 Überlegen Sie, welche klischeehaften Darstellungen anderer Künstlerinnen oder Künstler Sie kennen.

In dieser miserablen Welt

Ein ungefärbter Blick auf Schubert zeigt eine ganz andere Welt: einen mäßig erfolgreichen, unsicheren, an Syphilis dahinsiechenden Menschen in einer dumpfen Zeit.

Nach dem Wiener Kongress 1814 war die Zensur eingeführt worden, die neues Gedankengut unterdrücken sollte. In diesem Umfeld schrieb Schubert ein Gedicht, das er *Klage an das Volk* nannte. Darin heißt es:

> Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt
> Und nur als letzte Kraft mir bleibet
> Denn thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
> Die jedem Großes zu vollbringen ehrt.

Und in einem Brief an einen Freund Franz von Schober liest man:

„Ich höre, du bist nicht glücklich. […] Obwohl mich dieß außerordentlich betrübt, so wundert's mich doch gar nicht, da dieß beynahe das Loos jedes verständigen Menschen ist in dieser miserablen Welt.“

Aber nicht nur überlieferte Dokumente geben den Blick auf Franz Schubert frei. Wer sich vor Augen hält, dass seine beiden großen Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* Wege von Unglücklichen in den Selbstmord nachzeichnen, der in diesen Werken nicht nur Melodienseligkeit hören will, gewinnt ein andere, wahre Sicht auf einen der Großen der Musikgeschichte.

9 Hören Sie vor dem Hintergrund dieser Informationen eine Stelle aus einem anderen Werk Schuberts. Bestimmen Sie die Besetzung und schildern Sie den Charakter der Musik. C12

Syphilis
Die Geschlechtskrankheit, an der Schubert seit 1822 litt und deren Folgen wohl zu seinem Tod führten, trat zuerst im späten 15. Jahrhundert im Heer Karls XIII. von Frankreich auf; daher wurde sie ‚Franzosenkrankheit' genannt. Heute ist die Syphilis zwar immer noch gefährlich, kann aber z. B. mit Penicillin aussichtsreich behandelt werden. Zu Schuberts Zeiten bekämpfte man die Krankheit mit hochgiftigem Quecksilber, das oft lebensbedrohende Nebenwirkungen auslöste.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Böhmen in Iowa – ein Streichquartett von Antonín Dvořák

Sommer in Spillville

Dvořák wollte gerade nach England aufbrechen, um in Cambridge die Würde eines Ehrendoktors zu empfangen, da erreichte ihn ein Telegramm aus New York: „Would you accept position Director National Conservatory of Music New York October 1892“. Dem sehr heimatverbundenen Komponisten fiel die Entscheidung schwer. Ausschlaggebend war am Ende die finanzielle Verlockung: 15.000 US-Dollar im Jahr, das 25-fache seines Gehalts als Professor am Prager Konservatorium. Also reiste er im Herbst 1892 nach Amerika, wo er drei Jahre bleiben sollte.

Dvořák an der Orgel der Dorfkirche in Spillville

Die Sommerferien 1893 verbrachte Dvořák mit seiner ganzen Familie in Spillville, einem Dorf in Iowa. Es lebten dort 350 Bauern, die meisten aus Böhmen stammend. Wie prominent Dvořák inzwischen auch in den USA war, bewies eine Zeichnung, die im *New York Herold* erschien. Sie zeigt den Komponisten an der Orgel der Dorfkirche.

Amerikanische Kompositionen im böhmischen Stil

Zwei der in Amerika entstandenen Kompositionen Dvořáks weisen schon im Titel auf den Entstehungsort hin: die *9. Sinfonie*, der der Komponist selbst den Beinamen *Aus der Neuen Welt* gab, und das *Streichquartett* op. 96 in F-Dur, das unter dem Namen *Das amerikanische Quartett* bekannt wurde. Wie weit der Entstehungsort die Werke geprägt hat, ist umstritten. Dvořák hat während seiner Zeit in Amerika (z. B. in Zeitungsinterviews) immer wieder sein Interesse an der ‚amerikanischen Musik‘ geäußert. Von einer musikologischen Beschäftigung Dvořáks mit solchen Weisen ist allerdings nichts bekannt. Auf seinen Sommeraufenthalt in Spillville freute er sich aus einem ganz anderen Grund:

„*Lehrer und Pfarrer, alles ist tschechisch, und so werde ich unter den Meinen sein.* […] *Ich werde dort sogar Tauben haben und vielleicht auch Darda*[2] *spielen.*“

Seine Erwartungen erfüllten sich:

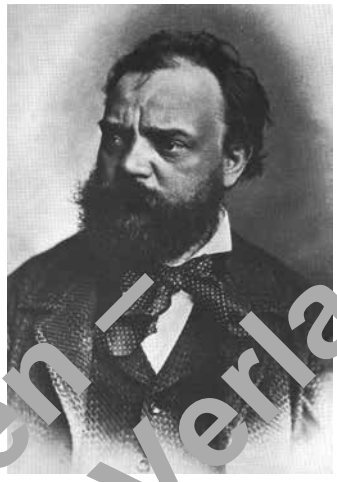
„*Das einstöckige Steinhaus, das Dvořák gemietet hatte, die Tschecho-Amerikaner, die ihn wie einen König willkommen hießen, die sanfte Landschaft – das alles mutete Dvořák heimatlich an.*“ (Kurt Honolka, 1974)

Antonín Dvořák (1841–1904)
Der Sohn eines Gastwirts und Metzgers begann seine Musikerkarriere als Organist und Bratscher. Seinen internationalen Erfolg als Komponist verdankte er auch der Förderung durch Johannes Brahms. Mit 50 Jahren hatte er sich durchgesetzt, galt bald in ganz Europa als tschechischer Nationalkomponist. Dvořák schrieb Werke aller Gattungen: Sinfonien, Solokonzerte, Kammer- und Klaviermusik, Opern (darunter *Rusalka*). Besonders gern spielt man heute die Stücke einer Sammlung, die eigentlich nebenbei entstanden: die *Slawischen Tänze*.

[2] Darda: tschechisches Kartenspiel

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erinnerung an einen Vogelruf



Vor diesem Hintergrund leuchtet die Erkenntnis vieler Dvořák-Kenner ein, dass auch seine ‚amerikanischen' Kompositionen mehr von der Volksmusik seiner Heimat geprägt sind als von Negro-Spirituals und indianischen Liedern. Das gilt auch für *Das amerikanische Quartett*. Eine Erinnerung an Spillville ist (im 3. Satz) allerdings nicht zu überhören: Ein Vogelruf, den Dvořák „auf einem Spaziergang durch die Umgebung von Spillville dem Zwitschern eines ganz merkwürdigen Vögleins ablauschte" (Otokar Sourek, 1955).

Mit diesem Vogelruf als Vordersatz eines Themas beginnt der 3. Satz des Quartetts. Ihm wird ein um einen Ton kreisender Nachsatz angefügt. Im weiteren Verlauf des raschen Tanzsatzes dreht es sich nur um dieses Thema, das in vielen Wandlungen und Wendungen diskutiert wird.

Streichquartett F-Dur op. 96, 3. Satz: *Molto vivace* (T. 1–16)

Musik: Antonín Dvořák

10 Finden Sie in dem Vogelruf eine rhythmische Besonderheit im 3/4-Takt fest.

11 Erstellen Sie eine Kleingliederung des achttaktigen Themas (2. Violine).

12 Hören Sie den Beginn des Satzes mehrmals. Erstellen Sie eine Taktleiste der T. 1–16.

C13

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Elemente eines Gesprächs

Schon Goethe schrieb in einem Brief an einen Freund über das Wesen des Streichquartetts:

„*Man hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.*“

Tatsächlich hört und findet man in vielen Kammermusik-Werken, auch im 3. Satz aus Dvořáks Quartett, Belege für die Berechtigung von Goethes Vergleich eines Quartettsatzes mit einer Unterhaltung.

Streichquartett F-Dur op. 96, 3. Satz: *Molto vivace* (T. 17–24) Musik: Antonín Dvořák

13 Sammeln Sie Elemente einer Unterhaltung. Lassen Sie die T. 17–24 als Gespräch auf; beschreiben Sie, wo Sie vergleichbare musikalische Vorgänge finden.

In anderem Licht

In einem Gespräch kann eine These von verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Ganz Ähnliches geschieht mit dem Thema im Verlauf des Satzes. Es erfährt vielfache Abwandlungen, die es in immer neuem Licht zeigen. Eine davon bildet den Mittelteil des Satzes:

Streichquartett F-Dur op. 96, 3. Satz: *Molto vivace* (T. 149–156) Musik: Antonín Dvořák

14 Beschreiben Sie die Gestalt, die das Satzthema hier angenommen hat.

15 Hören Sie den ganzen Satz; versuchen Sie dabei, die hier untersuchte Abwandlung des Themas (T. 149–156) herauszuhören. Finden Sie Adjektive für die Stimmung an dieser Stelle.

C13

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

In seine Instrumentalmusik ließ Joseph Haydn mehrfach Anklänge aus südosteuropäischer Volksmusik einfließen. Haydn und seine Verleger verwendeten dafür Bezeichnungen wie ‚all'Ongarese' (auf ungarische Art), ‚alla zingarese' (nach Art der Zigeuner[3]) oder ‚in the gypsy style' (im Stil der Zigeuner). Dabei wurde zwischen ungarischer Musik und Musik der Roma nicht sorgfältig unterschieden. Die ‚ungarische Zigeunermusik' wurde selten von Roma-Musikern komponiert, aber fast ausschließlich von ihnen musiziert. Durch ihre spezielle Art der Interpretation machten sie diese in ganz Europa bekannt. Charakteristisch für Roma-Ensembles sind z. B. eine sehr freie Vortragsart, Variationen im Tempo, spontane rhythmische Begleitung und improvisierte Zwischenteile. Während diese Musik für das Publikum in Wien, Paris oder London außerordentlich exotisch wirkte, war sie für Haydn Bestandteil seiner Lebenswelt im ungarischen Esterháza: Zigeunerkapellen (‚Bandas') spielten bei Hoffesten und gelegentlich bei Hoffesten auf. Zur traditionellen Besetzung gehören Violine, Klarinette, Zymbal und Bass.

16 a. Hören Sie den Beginn des 3. Satzes des 1795 entstandenen *Klaviertrios* G-Dur von Joseph Haydn und verfolgen Sie die Klavierstimme mit.

C14

Klaviertrio G-Dur Hob. XV: 25, 3. Satz: *Rondo all' Ongarese* (T. 1–17, Klavierstimme) Musik: Joseph Haydn

(T. 67–71)

b. Weisen Sie in dem Stück Einflüsse der in den Salons des 19. Jahrhunderts groß in Mode kommenden ‚ungarischen Zigeunermusik' nach. Betrachten Sie dazu die Notenausschnitte.

17 Hören Sie die Aufnahme des *Rondo all'Ongarese* durch eine ‚Banda', ein Roma-Ensemble. Beschreiben Sie die Besetzung des Ensembles. Hören Sie vergleichsweise noch einmal die Aufnahme durch ein Klaviertrio. Arbeiten Sie Unterschiede in der Interpretation der Ensembles heraus.

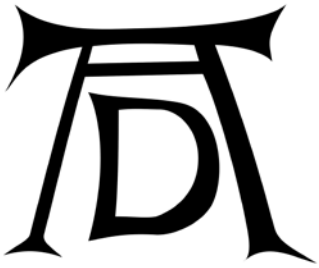
C14/C15

[3] Der Begriff wird heute weitgehend als diskriminierend angesehen und hier nur im historischen Sinn verwendet; korrekt sind ‚Sinti' und ‚Roma'.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Geräuschbilder – Auf der Suche nach neuen Klängen

Der Weg zum Originalgenie



Albrecht Dürers Signatur (1498)

Die Musikgeschichte (und die der anderen Künste) ist auch eine Geschichte der Individualisierung. Für viele Jahrhunderte blieben die Schöpfer hinter ihren ‚Produkten' verborgen. Künstler waren Handwerker, die ihre Arbeit so meisterhaft wie möglich ausführten. Den Charakter des Einmaligen trugen sie nicht an. So kam es Malern im Mittelalter nicht in den Sinn, ihre Werke zu signieren.

In der Renaissance wandelte sich das Bild von der Rolle des Individuums. Der Mensch sollte im Mittelpunkt stehen. Mit dem Menschenbild veränderte sich auch das Bewusstsein von der Bedeutung der Kunstwerke. Bezeichnend sind die Signaturen, mit denen Maler nun ihre Werke als individuelle Leistungen kennzeichneten. Die besondere Handschrift des Künstlers wurde zu einem entscheidenden Qualitätsmerkmal. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang das im Sturm und Drang geprägte Leitbild vom ‚Originalgenie', das den kulturellen Traditionen fern steht und die Nachahmung vermeidet.

1 Überlegen Sie, ob die Idee des Originellen in der populären Musik unserer Tage eine Rolle spielt.

Ondes Martenot

Oboe da caccia, Theremin und Ondes Martenot

Immer schon waren Komponisten auf der Suche nach neuen Klängen. Schon Johann Sebastian Bach tüftelte unermüdlich an der Verbesserung von Orgeln und Tasteninstrumenten; bei der Entwicklung der Viola pomposa und der Oboe da caccia war er maßgeblich beteiligt. Später begrüßte Hector Berlioz das gerade erfundene Saxofon enthusiastisch:

> *„Der Klangcharakter ist absolut neu und erinnert nicht an irgendein Instrument unseres gegenwärtigen Orchesters."*

Komponistin und Musikerin Barbara Buchholtz am Theremin

Seit in den 1920er-Jahren – z. B. mit dem Theremin oder den Ondes Martenot – Instrumente mit elektronischer Klangerzeugung eingesetzt wurden, bekam die Klangsuche der Komponisten eine neue Dimension. Inzwischen erfüllen Synthesizer alle Vorstellungen beinahe mühelos. Aber schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts konstruierten Musiker ‚technologische Kästen', um ihre Klangvorstellungen zu verwirklichen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Rebellion der Avantgarde – Werke von Russolo und Varèse

Ohrfeigen und Faustschläge

Zu den frühen Experimenten mit neuen Klängen gehören die Arbeiten von Luigi Russolo (1885–1947). Der italienische Maler und Komponist gilt als führender Vertreter des Futurismus. Dieser provokative ästhetische Ansatz griff in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Raum. Neben Russland spielte dabei vor allem Italien eine wichtige Rolle. Von Filippo Tommaso Marinetti stammt das *Futuristische Manifest*, mit dem im Jahr 1909 die Kunstauffassung der Futuristen artikuliert wurde.

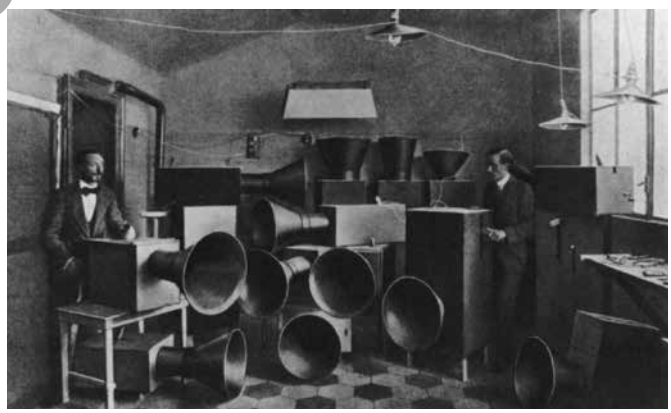
Russolos Intonarumori
Ululatori: Heuler
Rombatori: Brauser
Crepitatori: Prassler, Knisterer
Stropicciatori: Scharrer, Reiber
Scoppiatori: Explodierer
Ronzatori: Summer
Gorgogliatori: Gurgler
Sibilatori: Zischer

„Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschritt, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. […] Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen, ein aufheulendes Auto […] ist schöner als die Nike von Samothrake[1].“

2 Erläutern Sie, von welchen Themen die Futuristen sich abgrenzen wollten.

Heuler und Gurgler

Vier Jahre nach dem futuristischen Manifest seines Freundes Marinetti veröffentlichte Russolo das musikalische Manifest *L'Arte dei rumori* (Die Kunst der Geräusche). Darin forderte er eine Musik, die z. B. auf das Vorbeifahren in modernen Großstädten oder auf das Geräuschbild von Maschinen reagiert. Um seine Vorstellung umzusetzen, konstruierte er ‚Intonarumori' – Zusammenstellungen von Kästen mit Schalltrichtern, in denen sich Membrane zur Erzeugung von Geräuschen verbargen. Im Jahr 1911 schrieb er *Risveglio di una città* (Eine Stadt erwacht), in Inhalt wie in der Gestaltung ein Schlüsselwerk des musikalischen Futurismus.



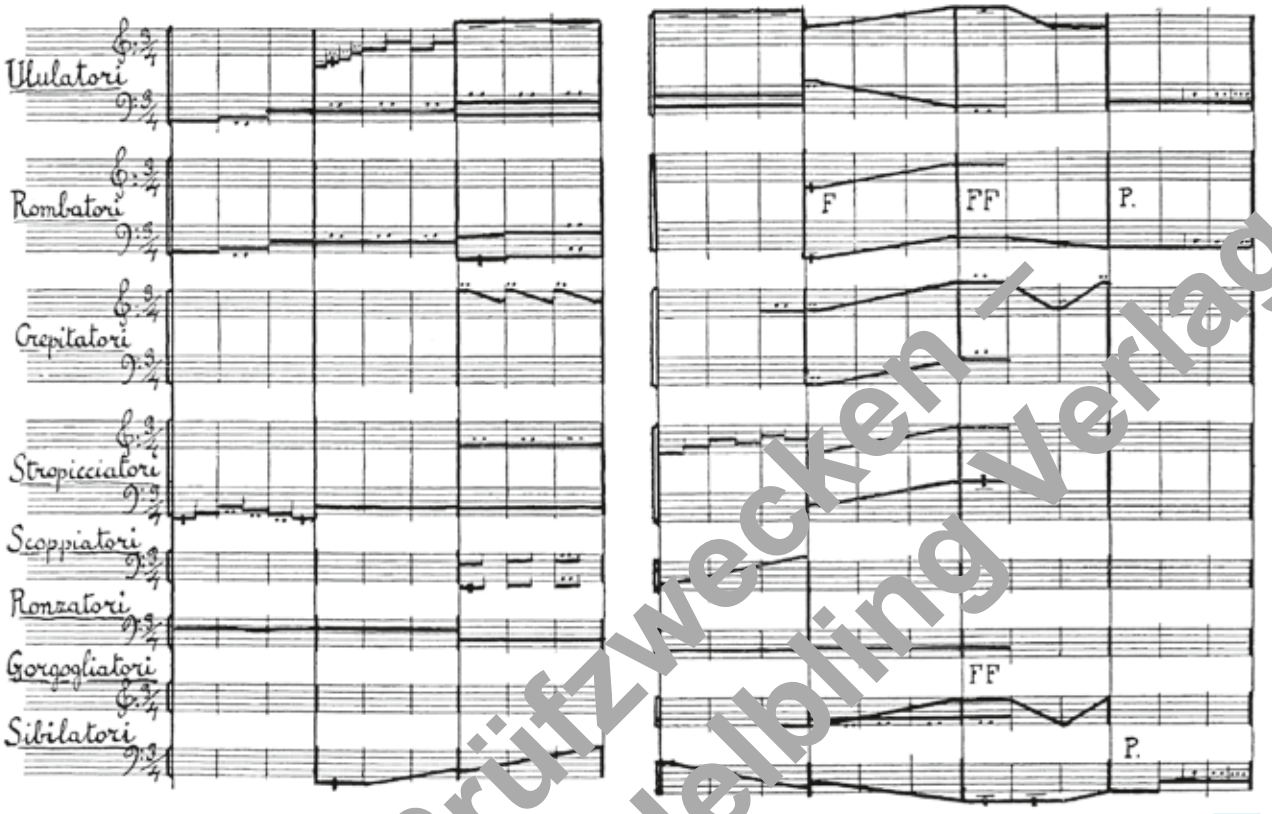
Luigi Russolo (links) *mit seinen Intonarumori* (1914)

[1] Nike von Samothrake: Die Statue der griechischen Siegesgöttin, die auf der griechischen Insel Samothrake gefunden wurde, befindet sich heute im Louvre.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Risveglio di una città für Intonarumori

Musik: Luigi Russolo
© Prestel Verlag



3 Hören Sie Russolos Komposition *Risveglio di una città* und verfolgen Sie den Beginn anhand der Partitur. C16

Ein aufheulendes Auto

Die Ideen des Futurismus hinterließen in allen Kunstarten Spuren. 1927 erschien in einer Illustrierten in Fortsetzungen Erich Maria Remarques (1898–1970) Roman *Station am Horizont*.

Luigi Russolo: *Automobile in corsa* (1913)

„*Da sauste und knallte plötzlich die zurückstürmende Straße weiß in der Sonne. Schatten darin und hellere Reflexe, Buckel und Löcher, der Wagen schwankte hinüber, sprang etwas, schoss stärker vorwärts. Biegungen, im Staub gelb von der Sonne durchschienen, Gestein – hindurch, herum, Kurve – Kurve, Staub wieder, dichter, an der Kurve gerade ein Dunkleres.* […] *Er visierte mit gekniffenen Augen über die Motorhaube. Er sah nur noch den Taumel des dünnen Schattens in der Staubfahne vor sich und rückte ihm näher. Der Wagen schleuderte, sprang, bog sich durch, flog in wahren Sprüngen über den holprigen Lavabasalt, er schleifte durch flache Gräben, knatterte tosend die Steigungen herauf – da weiteten sich die Nasenflügel und tranken gierig wieder die grauweißen Nebelschwaden, Staub, herrlicher Staub.*“

4 Zeigen Sie Merkmale des Futurismus in dem Ausschnitt aus Remarques Roman.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sinfonien der industriellen Welt

Zu den Komponisten, die die Ideen der italienischen Futuristen aufgriffen, gehört z. B. der französisch-amerikanische Komponist Edgar Varèse. Er war mit Russolo befreundet und verfolgte dessen Entwicklung neuer ‚Instrumente' mit großem Interesse. Nach seiner Emigration in die USA kam ein neuer Impuls hinzu. Varèse schrieb:

Edgar Varèse (1883–1965)
Nach dem Musikstudium in Paris lebte der Komponist und Dirigent zunächst in Berlin; 1915 emigrierte er in die USA. Nach einer ersten vom Impressionismus geprägten Schaffensphase fand Varèse zu einer radikal neuen Sprache. Seine Innovationen, zu denen auch der Einbezug elektronischer Klänge gehörte, beeinflussten viele jüngere Komponisten.

„*Ganze Sinfonien von neuen Tönen sind in der neuen industriellen Welt aufgekommen und bilden einen Teil unseres täglichen Bewusstseins.*"

Nach der Uraufführung seines Werks *Amériques* kam es 1926 in Philadelphia zu tumultartigen Szenen. Die Zuhörer empfanden die Musik als brutal und roh. Viele hörten ein Programm heraus; sie empfanden z. B. den Beginn als das Geräuschbild des Erwachens einer großen Stadt. Varèse selbst widersprach dieser Deutung:

„*Diese Komposition ist die Schilderung eines Seelenzustands, ein Stück reine Musik, absolut abgekoppelt vom Lärm des modernen Lebens.*"

5 Hören Sie den Beginn von Varèses *Amériques*. Beschreiben Sie die Klanggestalten. Nehmen Sie Stellung zu dem Widerspruch zwischen der Deutung des Stückes als Programmmusik und den Aussagen des Komponisten.

C17

Die anderen Seiten des Futurismus

Wie der Expressionismus befasst sich der Futurismus mit der neuen, von der Technik geprägten Welt. Aber anders als die Künstler des Expressionismus reagiert er darauf nicht mit einem ungehemmten Zukunftsglauben. Manche Futuristen vertreten ein Männlichkeitsideal, das eindeutig frauenfeindlich ist. Andere fühlen sich anarchistischen Gedanken nahe. Viele von ihnen pflegen auch ein heroisches Weltbild, das bösen späteren Entwicklungen Nahrung gibt. Der Lyriker Georg Heym schrieb 1910 Sätze in sein Tagebuch, deren Grundaussage sich in vielen futuristischen Äußerungen wiederfindet.

Morgen in New York (1925)

„*Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen fadenBeigeschmack von Alltäglichkeit hinterlässt.* […] *Geschähe doch einmal etwas. Würden einmal wieder Barrikaden gebaut, ich wäre der erste, der sich darauf stellte, ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es auch nur, dass man einen Krieg begänne. Ein Krieg kann nicht ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul, ölig und schmierig wie eine Lackpolitur auf alten Möbeln.*"

6 Leiten Sie aus den Texten auf den Seiten 133–135 fundamentale Merkmale des Futurismus ab (Grundeinstellung der Künstler, Themen der Werke, Wahrnehmung, Menschenbild).

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Der Käfig wird verlassen – Klangenvironments von John Cage

Die Erfahrung der Stille

Zu den radikalsten und fantasievollsten Erneuerern der Musik gehört sicher John Cage, der 1912 in Los Angeles geboren wurde und 1992 in New York starb. Seine unkonventionellen Ideen beeinflussten auch die Kunstszene. Charakteristisch für seine Denkweise ist seine Reaktion auf die Bitte eines Journalisten, seine Persönlichkeit in einem Satz zusammenzufassen. In Anspielung auf seinen Namen antwortete er: „In welchem Käfig man sich auch befindet, man sollte ihn verlassen."

Folgerichtig bekannte er, dass er erst im 40. Lebensjahr, „ausgehungert und durstig", im fernöstlichen Denken des Zen-Buddhismus fand, was er brauchte:

Zen-Garten in Kyôto

> *„Trenne dich von dem, was dir am nächsten ist. Im Zen spricht man vom ‚Nicht-Bewusstsein'. Die Idee von Nirwana ist nicht Negatives, sondern meint das ‚Abhacken' der Dinge, die die Erleuchtung verhindern."*
>
> (John Cage, 1972)

Am radikalsten drückt sich Cages Musikdenken in Werken aus, in denen er auf die Produktion von Klängen vollständig verzichtet und es dem Zufall überlässt, was bei der jeweiligen Aufführung erklingt. In seinem Stück *4'33"* von 1952 sind Umweltgeräusche und Zuschauerreaktionen die eigentliche Musik, denn der ‚Interpret' soll nichts anderes tun, als in Stille den angegebenen Zeitraum über in Spielhaltung zu verharren.

Kompositionstechnik Münzwurf

Als unmittelbare Folge der Befreiung des Ego im Zen-Buddhismus begann Cage Anfang der 1950er-Jahre, Zufalls-operationen in den Kompositionsprozess einzuführen. So begründete er die ‚Aleatorik' (von lat. ‚alea' für Würfel). Als Zufallsgenerator verwendete Cage Münzen, die er nach Anweisung des chinesischen Orakel- und Weisheitsbuches *I Ging – Buch der Wandlungen* warf.

Aus vorher entwickelten Tabellen musikalischer Parameter wie Tondauer, Lautstärke, Tempo, Klang und Dichte wählte er entsprechend der geworfenen Münzen aus und schrieb die Komposition nieder. Was wie ein mechanisches Verfahren erscheint, bedeutete für Cage eine musikalische und weltanschauliche Offenbarung.

In dieser Phase entstand 1951 das Schlüsselwerk *Imaginary Landscape No. 4*. Es handelt sich dabei um eine akustische Radio-‚Landschaft' mit 24 ‚Interpreten' an zwölf Radios. Sie regulieren nach einer festgelegten Partitur, die von Cage durch Zufallsoperationen erstellt wurde, den Sender, die Lautstärke sowie Höhen und Tiefen des Klangs.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Cages Musikanschauung fand in Europa ein geteiltes Echo. Der französische Komponist Pierre Boulez warf ihm eine geradezu „gefährliche Haltung“ vor, die zur „Abdankung des Komponisten“ führe:

„*So bestände die unterste Stufe einer Anverwandlung des Zufalls in der Übernahme einer orientalisch getünchten Philosophie* […]. [D]*as bedeutete ein Zufluchtnehmen vor dem Erstickungstod der Erfindung, Zuflucht freilich zu einem feineren Gift, das jedes künstlerische Handwerk schon im Keim abtötete.*“

7 Hören Sie *Imaginary Landscape No. 4*. Diskutieren sie, inwieweit der Begriff ‚Musik‘ für dieses Stück gelten kann. Überlegen und erörtern Sie, welche Rolle der Zufall über die bei der Entstehung der Komposition eingesetzten Zufallsoperationen hinaus spielt.

C18

8 Gestalten Sie in Ihrer Gruppe ein ähnliches Stück mit musikalischen Medien, die Ihnen zur Verfügung stehen: Radios, MP3-Player, selbst aufgenommene Geräusche (→ Workshop „Komponieren mit dem Computer“, Seite 142) usw. Legen Sie musikalische Parameter fest, wählen Sie mit Hilfe von Zufallsoperationen Tonquellen aus und legen Sie einen Ablauf fest.

9 Viele Hörerinnen und Hörer setzen bei der Benutzung moderner Wiedergabemedien eine Zufallsfunktion ein, um eine immer gleiche Reihenfolge der gespielten Titel zu umgehen. Vergleichen Sie dieses Hörverhalten mit der Musikphilosophie von John Cage.

Weniger Komponist als Erfinder

Cage studierte in den 1930-Jahren Komposition bei Arnold Schönberg, der – von den Nazis vertrieben – in Kalifornien lebte. Über dieses Studium berichtete Cage später:

„*After I had been studying with him for two years, Schoenberg said: ‚In order to write music, you must have a feeling für harmony.‘ I explained to him that I had no feeling for harmony. He then said I would always encounter an obstacle, that it would be as though I came to a wall through whitch I could not pass. I said, In this case I will devote my live to beating my head against this wall.*“

John Cage und sein japanischer Zen-Lehrer Suzuki Daisetsu

Später antwortete Schönberg auf die Frage, ob er je einen interessanten Schüler gehabt habe:

„*Ja, da war einer, aber der war weniger ein Komponist als ein Erfinder.*“

10 Stellen Sie anhand der Texte Cages Musikauffassung dar.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Freiheit und Restriktion – Computermusik

Kölner Studio für elektronische Musik

Karlheinz Stockhausen bei einer Probe im Kölner Studio (1970)

Ein Meilenstein der ‚Neuen Musik' war 1951 die Gründung des Kölner Studios für elektronische Musik. Karlheinz Stockhausen (1928–2007) und seine Kollegen verwendeten dort ausschließlich ‚synthetisch' hergestellte Klänge, die in Frequenz, Amplitude und Lautstärkeverlauf bestimmt und durch Kopieren und Überlagern verändert wurden. Die Ergebnisse speicherte man auf Magnetonband und gab sie über Lautsprecher wieder. So hatte man erstens die völlige Kontrolle über die Klangfarbe. Zweitens war die Möglichkeit ausgeschaltet, dass ein Interpret die Absichten des Komponisten verfälschte. Es war also nicht mehr notwendig, die musikalische Absicht durch Notenschrift immer differenzierter zu fixieren.

Computermusik und elektronische Musik
Elektronische Musik bedient sich elektronischer Klangerzeuger und wird über Lautsprecher wiedergegeben. In der E-Musik unterscheidet man meist zwischen elektronischer und akustischer Musik. Als Computermusik bezeichnet man Musik, für deren Entstehung Computersysteme notwendig oder wesentlich sind.

Kunsthandwerkliches Gebastel

Nicht alle sahen in den Möglichkeiten der elektronischen Musik einen ‚Fortschritt'. Eine neue Situation entstand, nachdem man 1983 das MIDI-Protokoll entwickelt hatte, mit dessen Hilfe elektronische Klangerzeuger und Computer Steuerdaten austauschen konnten. Wegen der im Vergleich zu Audiodateien relativ geringen Datenmenge konnte man nun auch auf dem heimischen PC leicht mit ‚Sequenzer'-Programmen umgehen. Der Komponist Karlheinz Essl (*1960) äußerte seine Bedenken:

„*Hinter der an sich begrüßenswerten Manipulationsfähigkeit solcher MIDI-Daten verbirgt sich aber eine tiefere Problematik: Zwar gelangt man rasch zu Resultaten, dies verführt aber zu einem unbekümmerten* […] *Stil, da sich nachträgliche Änderungen bequem durchführen lassen. Anstelle von künstlerischer Reflexion und Planung tritt* […] *das kunsthandwerkliche Gebastel.* […] *In einem Trial-and-Error-Verfahren lassen sich damit Stückwerke zusammenstoppeln, denen es oftmals an stringenter musikalischer Logik gebricht.*"

11 Erläutern Sie die Bedenken Essls.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Computermusik heute

Der Musikjournalist Björn Gottstein fragt sich,

Johannes Kretz in ZiMT

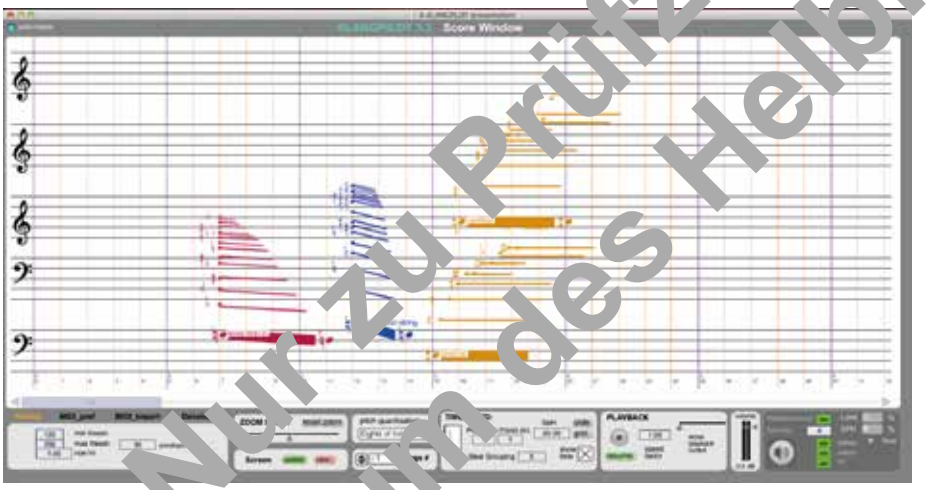
„*ob die implizite Abhängigkeit der Ideen von den Apparaten nicht auch eine künstlerische Falle sein kann. Muss man nicht, überspitzt formuliert, schlussfolgern, dass der Komponist sich nur das vorzustellen in der Lage ist, wofür die Maschine ohnehin ausgelegt worden ist.*“

Der Komponist Johannes Kretz fragt nach dem Verhältnis

„*zwischen künstlerischer Kreativität und Inspiration auf der einen Seite und der Formalisierung und der teilweisen Implementierung in Software auf der anderen Seite.*“

Das von Kretz geleitete Institut ZiMT hat ein Computerprogramm entwickelt (*KLANGPILOT*), das er für eine internationale Fachzeitschrift so beschreibt:

„[A]*n environment for sound synthesis, but it is also meant as a contribution to bridge the methodical gap between traditional score writing and the creation of electronic sounds. It provides an intuitive interface for representing spectral properties of sound*[2] *in a way as close as possible to traditional score writing*“



ZiMT
Das Zentrum für innovative Musiktechnologie (ZiMT) wurde 2008 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gegründet und steht unter der Leitung von Johannes Kretz. Es gibt wichtige Impulse auf den Gebieten der computerunterstützten Musiktheorie (Computer Aided Composition, Artificial Intelligence), der Computermusik (Live Electronics, Klangverarbeitung, Synthese) sowie der multimedialen Performance (Sensortechnik, Netzkunst, Medienkunst).

12 Sehen Sie sich die Videodokumentation über die Arbeit von Kretz an. Bearbeiten Sie (auch mit Hilfe der Texte des Kapitels) folgende Arbeitsaufträge:

4

a. Beurteilen Sie die Aussage Gottsteins „dass der Komponist sich nur das vorzustellen in der Lage ist, wofür die Maschine ohnehin ausgelegt worden ist“.

b. Beschreiben Sie die Möglichkeiten der Klangsynthese und der Komposition mit der Software *KLANGPILOT*.

c. Nehmen Sie Stellung zur ‚Ausschaltung‘, der Interpretin bzw. des Interpreten bei Konzerten.

[2] spectral properties of sound: engl. für spektrale Eigenschaften der Klangfarbe

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Die Mitte des 20. Jahrhunderts aufkommende ‚Musique concrète' wurde von Pierre Schaeffer begründet und als ‚Lautsprecher-Musik' bezeichnet. Dabei wurden ‚konkrete' Klänge aus Natur, Technik und Umwelt mit dem Mikrofon aufgenommen und durch Montage, Schnitt, andere Tonbandgeschwindigkeit und Loops verändert.

Auch in der Popularmusik wurde mit neuen Klängen und erweiterten technischen Möglichkeiten experimentiert. Ein Beispiel dafür ist *Revolution 9* von den Beatles, in dem sie Tonbandschleifen und Klangveränderungen verwendeten. Die Beatles waren von avantgardistischen Komponisten wie Karlheinz Stockhausen (sie beriefen sich explizit auf dessen Stück *Hymnen*) und John Cage fasziniert und bauten deren Klangtechniken ab 1966 in ihre Stücke ein.

The Beatles (1963)

In den 1970er-Jahren kam innerhalb der Popularmusik eine Stilrichtung auf, in der elektronisch erzeugte Klänge im Vordergrund standen. In der elektronischen Popularmusik (oft auch als ‚Elektropop' bezeichnet) kommen unter anderem Synthesizer, Sampler und Drumcomputer zum Einsatz.

13 Hören Sie einen Ausschnitt aus *Revolution 9* von den Beatles (1968) und weisen Sie Elemente neuer Kompositionstechniken nach. C19

Input

In den 1970er-Jahren formierte sich die Gruppe Kraftwerk, eine der international einflussreichsten deutschen Pop-Gruppen. Die folgenden Zitate beschreiben den Musikstil und das Auftreten der Band.

„*Ihre Musik klang wie Science-Fiction, in ihr übernahmen die Maschinen die Macht, das Serielle der industriellen Produktion wurde endlich in die Popkultur übersetzt.*" (Musikjournalist Thomas Winkler, 2010)

„*Bis heute treten Kraftwerk in einer uniformierten Bühnenkleidung auf, verziehen vor Publikum keine Miene, zeigen – Automaten gleich – keinerlei Emotionen.* […] *Für Kraftwerk gab es den Künstler nicht mehr, sie bezeichneten sich nicht einmal als Musiker, sondern als ‚Musikarbeiter'. Oder sie nannten sich gleich ‚Menschmaschine'.*" (Thomas Winkler, 2010)

„*Wenn du* […] *einen eigenen Sound entwickeln willst, musst du neue Wege gehen oder zumindest die Perspektive verändern. Die Maschinen haben uns dafür die Türen geöffnet. Denn Gitarre spielen konnten wir nicht wirklich.*"
(das ehemalige Kraftwerk-Mitglied Karl Bartos, 2013)

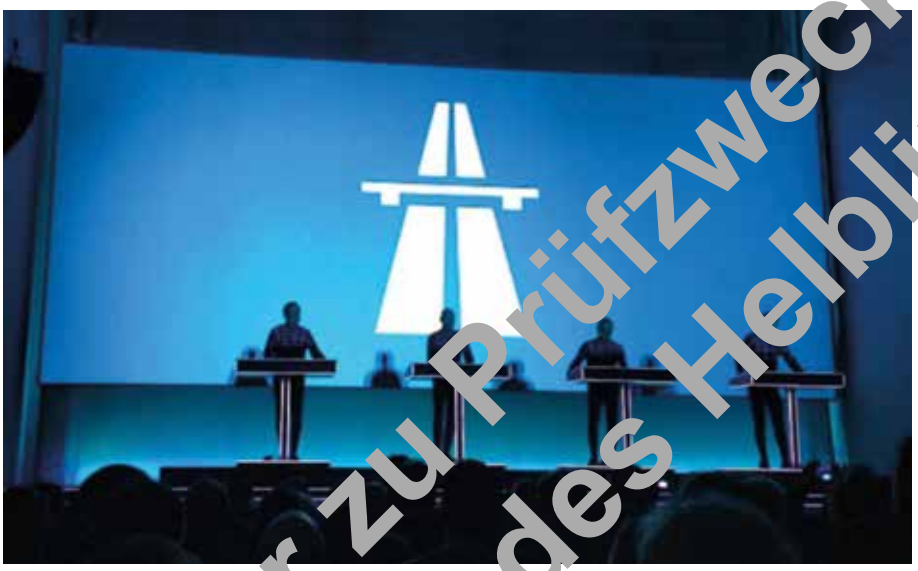
Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

„Als Idee – Musik aus Strom – existierte das bei uns schon vorher. […] Wir haben dann jahrelang intensiv daran gearbeitet, lebendige elektronische Musik zu machen, und dafür eignen sich Laptops natürlich besonders gut. […] Wir waren zwar auch vorher schon mobil, aber das war mit viel mehr Aufbauen, Stöpseleien und Arbeit verbunden.“

(Bandmitgründer Ralf Hütter, 2009, im Interview auf die Frage, wie es dazu kam, Konzerte ohne direkte akustische Sounds zu geben)

„Diese verblüffend einzigartige und talentierte Gruppe hat einige der herausragendsten und einflussreichsten Stücke der Musikgeschichte geschrieben. Ihr[e] Musik wird weiter die Generationen beeinflussen und inspirieren.“

(Begründung der Jury zur Verleihung des ‚Grammy für das Lebenswerk‘ an die Gruppe Kraftwerk, 2014)



14 Hören Sie Ausschnitte aus dem Album *Autobahn* von Kraftwerk (1974) und benennen Sie mithilfe der Zitate Elemente des sogenannten Elektropops, für den die Gruppe bekannt war.

C20

15 Hören Sie einen Ausschnitt aus *Boing Boom Tschak* aus dem Kraftwerk-Album *Electric Café* von 1986 und erläutern Sie den Stilwandel, den Kraftwerk seit 1974 durchgemacht hat.

C21

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

WORK SHOP!

Komponieren mit dem Computer

Ein Kreativ-Workshop von Daniel Scharfenberger

Soundscapes – klingende Landschaften

Sounddesigns oder Kompositionen mit alltäglichen Gegenständen begegnen uns immer wieder. So experimentieren viele Komponistinnen und Komponisten im Bereich der Film- oder E-Musik mit verschiedenen Klängen. Unter Anwendung diverser Effekte erzeugen sie mit Hilfe des Computers Klangkompositionen oder Klanglandschaften, so genannte Soundscapes. Dieser Workshop bietet Ihnen die Möglichkeit, diesen Prozess kennenzulernen und ihn praktisch selbst zu durchlaufen. Anhand der Software *Audacity* und der Möglichkeit sich abseits von tonalen und konventionellen Regeln zu bewegen, erschaffen Sie eigene Kompositionen. Die Aufnahme des Stückes *Büro – Wir sind besetzt!* (CD 2, Track 22) und der Ausschnitt aus dem Kompositionsworkshop auch vermitteln Ihnen einen Eindruck, wie ein Soundscapes-Projekt aussehen und klingen kann.

ÜBERSICHT

Diesen Workshop können Sie alleine, in Partner- oder Gruppenarbeit durchführen. Die Gruppe sollte sich maximal aus vier Personen zusammensetzen.

Benötigt wird:

- Computer mit der Audiosoftware *Audacity*, die als Freeware verfügbar ist
- Aufnahmegerät(e): Smartphone (wenn vorhanden: mit externem Mikrofon); besser: portabler Recorder, externes Mikrofon (wenn vorhanden: mit Windschutz); die Aufnahmegeräte müssen AIFF-, WAV- oder MP3-Dateien erstellen können.
- Kopfhörer
- DIN A3-Papier, verschiedenfarbige Stifte
- USB-Stick zur Sicherung

Tipp: *Meist lohnt sich die Anschaffung eigener Aufnahmegeräte, da die Tonqualität hier wesentlich besser ist als bei Smartphones.*

Ablauf des Workshops – Von der Klangidee zur Aufnahme

Kompositionskonzept

Suchen Sie sich ein thematisches Feld, unter dem die Komposition steht (z. B. Industriepark, Meer, Bahnhof etc.). Nutzen Sie als Inspirationsquelle auch besondere Fotos, Geschichten, ein Zitat o. Ä.

Besprechen Sie, welche thematische Idee reizvoll und umsetzbar ist. Verfeinern Sie nun Ihre Gedanken und grenzen Sie Ihr Thema ein. Skizzieren Sie dann einen ersten möglichen Aufbau grafisch auf dem DIN A3-Papier: Wie soll das Stück formal aufgebaut sein? Welche Klänge müssen vorkommen?

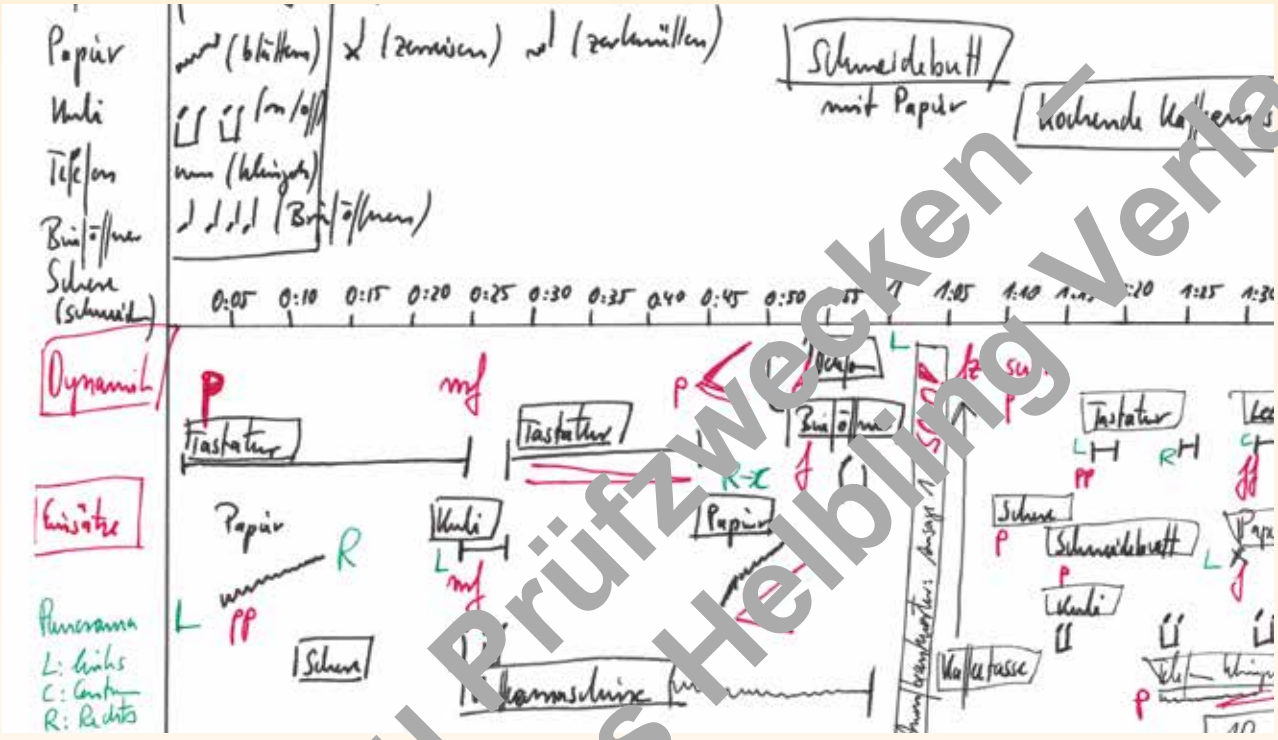
Wie könnte ein dynamischer Aufbau aussehen? Folgende Parameter sind zur Orientierung empfehlenswert:

- Zeit (in Minuten und Sekunden)
- Dynamik
- inhaltliche Stichworte
- Grafiken
- charakteristische Rhythmen etc.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Klangerkundung

Erkunden Sie Ihr Umfeld nach passenden Sounds und experimentieren Sie mit unterschiedlichen Klängen und Spielweisen. Erlaubt ist als Soundquelle alles, was interessant klingt (z. B. kleine Kieselsteine in der Hand gegeneinander reiben, Schlag mit Hammer auf leeres Ölfass). Diskutieren Sie, inwieweit die erzeugten Klänge zum Thema passen. Notieren Sie nach Absprache die gefundenen Sounds samt Spielhinweisen in Ihr ‚Kompositionsdrehbuch' und geben Sie diesem einen Titel.



Ausschnitt aus einem Kompositionsdrehbuch: Büro – wir sind besetzt! C22

Klänge aufnehmen und speichern

Sobald das Grundkonzept steht, nehmen Sie verschiedene Sounds auf und übertragen Sie diese zur weiteren Bearbeitung auf den Computer. Bei Smartphones ist die Aufnahmemöglichkeit manchmal unter Sprachmemos zu finden, besser sind auch kostenlose – Apps geeignet. Achten Sie bei der Aufnahme auf folgende Punkte:

- Nutzen Sie einen möglichst ruhigen Ort ohne Nebengeräusche zur Aufnahme.
- Achten Sie bei Aufnahmen im Freien darauf, dass kein Wind herrscht oder dass Sie windgeschützt aufnehmen. Bei externen Mikrofonen hilft ein Windschutz.
- Halten Sie Ihr Aufnahmegerät bzw. das Mikrofon sehr ruhig, damit keine Griffgeräusche mit aufgenommen werden.
- Achten Sie auf den Abstand zwischen Klangquelle und Aufnahmegerät. Probieren Sie unterschiedliche Abstände aus. Die Lautstärke sollte so sein, dass das Signal nicht übersteuert, gleichzeitig aber auch nicht zu leise ist. Das vereinfacht später den Kompositionsprozess.

Weitere Hinweise finden Sie im Internet unter dem Stichwort ‚Field Recording'.

Tipp: *Die Übertragung der Aufnahmen auf den Computer ist meist über die USB-Schnittstelle möglich. Legen Sie einen Ordner für die Aufnahmen an.*

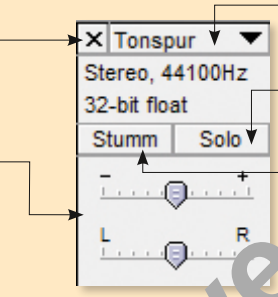
Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Arbeit mit dem Zauberkasten – eine Komposition am Computer entwerfen

Mit *Audacity* arbeiten

Audacity bietet als Freeware-Musiksoftware die Möglichkeit, die Einzelaufnahmen zu bearbeiten und später die Gesamtkomposition am Computer zu erstellen. In einer kurzen Einführung finden Sie hier wichtige Werkzeuge aufgelistet, die Sie zur Arbeit in *Audacity* benötigen.

Spurinformation



Löschen der Spur

Steuerung von Lautstärke und Balance im Gesamtklang

Neubenennen der Spur („Name“)

Hier können Sie alle anderen Spuren (außer der ausgewählten) muten (stumm schalten)

Hier können Sie die betreffende Spur („Name“) muten.

Transportwerkzeuge

Steuern alle Wiedergabeprozesse innerhalb eines *Audacity*-Projekts

Kontrollwerkzeuge

Auswahlwerkzeug: zum Markieren einzelner Abschnitte für die weitere Bearbeitung

Hüllkurvenwerkzeug: zum Gestalten von Lautstärkeverläufen innerhalb der Audiospur ohne die Lautstärke der Gesamtspur zu ändern

Verschiebewerkzeug: lässt einzelne Audiospuren im Verlauf der Komposition früher oder später erklingen.

Bearbeitungswerkzeuge

Ausschneide-Button: Löschen der markierten Bereiche

Auswahl in Stille umwandeln: markierter Bereich wird gemutet

Audio trimmen: Löschen aller Audioereignisse außerhalb der Markierung

Samples erzeugen

Erzeugen Sie mit *Audacity* vor dem Archivieren Samples (Sounds im Ordner):

- Importieren Sie Ihre Dateien in *Audacity* (Datei → Importieren → Audio) oder ziehen Sie sie durch Drag & Drop ins Arrangierfenster.
- Bearbeiten Sie die jeweilige Sounddatei, indem Sie z. B. störende Geräusche am Anfang oder am Ende herausschneiden (Kontrollwerkzeuge, Bearbeitungswerkzeuge).
- Die Gesamtlautstärke des Samples sollte nicht zu leise sein, aber auch nicht zu laut (Übersteuerung). Sie können die Lautstärke mit Hilfe des Mixers angleichen (Ansicht → Mixer) oder auch das Hüllkurvenwerkzeug verwenden.
- Speichern Sie das fertige Sample unter einem eindeutigen Namen in einem eigenen Projektordner als WAV- oder AIFF-Datei (Datei → Exportieren).

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Kompositionsarrangement erstellen

Erstellen Sie nun aus Ihrer Sample-Bibliothek das eigentliche Kompositionsprojekt in einer neuen *Audacity*-Datei. Ordnen Sie dazu die einzelnen Samples dem Kompositionsdrehbuch entsprechend an (Kontrollwerkzeug). Geben Sie den Einzelspuren einen für den Klang passenden Namen (Spurinformation).

Sobald alle Klänge eingefügt sind, hören Sie erstmals Ihre Komposition und diskutieren Sie:

- Wie gefällt Ihnen die Zusammenstellung?
- Passen Thema und Arrangement zusammen? Passen Samples an anderen Stellen besser?
- Gibt es zentrale, ‚wichtige' Samples? Gibt es überflüssige Klänge? Sind beim Hören Klangideen aufgetaucht, die noch aufgenommen und ergänzt werden sollten?

Bevor Sie Änderungen in *Audacity* umsetzen, sollten Sie die Ideen gemeinsam absprechen und im Kompositionsdrehbuch festhalten. Es hilft auch, eine ‚neutrale' Hörerin oder einen ‚neutralen' Hörer um Feedback zu bitten.

Bearbeitung des Arrangements

Heben Sie zentrale Sounds in ihrer Lautstärke an oder senken Sie andere, ‚begleitende' Sounds ab. Behalten Sie dabei immer die Gesamtlautstärke im Auge. Daneben können Sie die Klänge im Raum mit Hilfe des Balanceregler unterschiedlich anordnen.

Tipp: *An dieser Stelle machen Sie noch einen Gesamtmix, weil sich das Lautstärkeverhältnis durch Hinzufügen von Effekten noch ändern kann.*

Audacity-Effekte nutzen

Audacity bietet in seinem Effekt-Menü viele Möglichkeiten, Aufnahmen klanglich zu verändern. Die Tabelle stellt eine kleine Auswahl vor. Nutzen Sie die Möglichkeiten der vielen sonstigen Effekte im Menü zum Entdecken und Probieren:

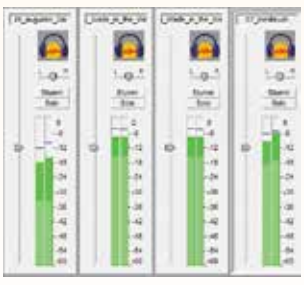
Effekt	Wirkung
Equalizer	Höhen-, Mitten- und Tiefenfrequenzen können angehoben oder abgesenkt werden.
Hall	Klangräume mit unterschiedlichen Nachhallzeiten werden erschaffen.
Rückwärts	Das Sample wird umgekehrt abgespielt.
Tempo/Tonhöhe ändern	Das Sample wird schneller oder langsamer wiedergegeben. Gleichzeitig ändert sich die Tonhöhe.
Tempoänderung	Es ändert sich nur das Abspieltempo der Datei. Die Tonhöhe bleibt gleich.

Effekte anwenden

Die Anwendung erfolgt bei allen Effekten gleich: Zunächst muss das entsprechende Sample oder ein bestimmter Bereich markiert werden (Auswahlwerkzeug). Anschließend wählt man einen Effekt aus. Schalten Sie die Spur des Samples „Solo", um genau hören zu können, wie sich Effekte und Veränderungen der Effektparameter auf den Klang auswirken. Hören Sie nach der Einzelbearbeitung das Ergebnis im Gesamtklang an und diskutieren Sie in der Gruppe darüber.

Tipp: *Eine Komposition wird nicht zwangsläufig besser, wenn sie möglichst viele Effekte pro Sample enthält. Weniger ist manchmal mehr.*

Mischen und Exportieren



Nach der Effektarbeit passen Sie die Komposition im Lautstärkeverhältnis und das räumliche Verhalten mit Hilfe des Mixers an.

Speichern und Präsentieren

Wenn Sie das klangliche Ergebnis zufrieden stellt, exportieren Sie das Projekt (Datei → Exportieren) als MP3-Datei oder zum Brennen auf CD als WAV-Datei bzw. als AIFF-Datei im 16 Bit-Format. Hören Sie sich die anderen Kompositionen an. Wie vertonten Ihre Kolleginnen und Kollegen den Titel? Diskutieren Sie im Plenum alle entstandenen Ergebnisse.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eigene Weisen und fremde Töne – Anregungen aus der Volksmusik

Aus fernen Ländern

Janitscharenkapelle (osmanische Miniatur, 1720)

Auf der Suche nach Anregungen haben Komponistinnen und Komponisten immer schon auch ‚dem Volk aufs Maul geschaut'. Nicht nur in der eigenen Volksmusik, sondern auch in fremden Kulturen wurden sie fündig. Schon zu Mozarts Zeit inspirierte die Musik der Janitscharen Komponisten zu ‚alla turca'-Stücken. Als dann im späten 19. Jahrhundert auf einer Weltausstellung in Paris Musiker aus asiatischen Kulturen zu hören waren, lauschten z. B. Claude Debussy und Maurice Ravel begeistert auf die ‚fremden Töne'. Später wurde es immer leichter, sich mit ‚Fremdem' vertraut zu machen. Komponistinnen und Komponisten aller Genres, der E-Musik wie der populären Musik, machen sich das zunutze.

1 Hören Sie Ausschnitte aus Mozarts Ouvertüre zu *Die Entführung aus dem Serail* und Ravels *Impératrice des pagodes* aus seiner Ballettmusik *Ma mère l'oye*. Beschreiben Sie jeweils die ‚fremdartigen' Elemente.

C23/C24

Bärentänze

Bis ins 20. Jahrhundert waren Tanzbären bei der Landbevölkerung in weiten Teilen Europas eine Attraktion. Die Weisen der Bärenführer, zu denen die Tiere ihre tänzerischen Bewegungen ausführten, fanden oft den Weg in die Werke großer Komponisten.

2 Hören Sie Ausschnitte aus den Stücken Haydns und Bartóks. Untersuchen Sie sie auch anhand der Notenbeispiele auf Merkmale ihrer Herkunft aus der Volksmusik.

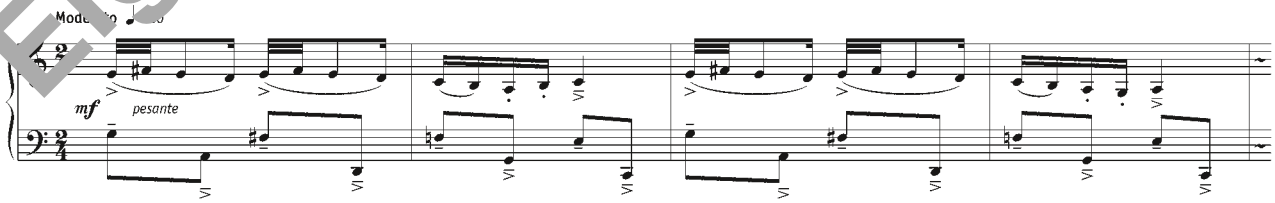
C25/C26

Sinfonie Nr. 82 C-Dur Hob. I:82, 4. Satz (Ausschnitt)

Musik: Joseph Haydn

Sonatine für Klavier Sz. 55, 2. Satz: *Bärentanz* (Ausschnitt)

Musik: Béla Bartók
© Editio Musica Budapest



Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Stepptänze aus Argentinien – Malambos von Alberto Ginastera

Son und Samba

Das Spektrum lateinamerikanischer Musik ist sehr breit. Es reicht von den Tanzweisen des Altiplano bis zum Son der Musiker des Buena Vista Social Club, von der lärmenden Fröhlichkeit mexikanischer Mariachis zum Samba des brasilianischen Carnaval, vom Tango aus den Großstädten am Rio de la Plata zu den melancholischen Gaucholiedern der Pampas. Die Liste ließe sich mühelos fortsetzen – kein Wunder bei einem Gebiet fast doppelt so groß wie Europa. Vom nordamerikanischen Mexiko über die Karibik bis zur Südspitze des Subkontinents reicht Lateinamerika, und es weist ein reiches Spektrum sehr unterschiedlicher musikalischer Sprachen auf.

Gaucho in Argentinien

Das lateinamerikanische Potpourri

Die Musik Lateinamerikas bietet einen außerordentlichen Farben- und Formenreichtum. Wenn man trotzdem mit einigem Recht von einer lateinamerikanischen Musik sprechen kann, so liegt das an Merkmalen, die bei all den unterschiedlichen Stilen eine Rolle spielen. Die Länder des Subkontinents sind – politisch gesehen – jung. Bis in das 19. oder gar 20. Jahrhundert waren die meisten von ihnen Kolonialstaaten mit krassen sozialen Unterschieden. Und fast überall leben Menschen mit ganz verschiedenen kulturellen Traditionen.

- Von den Conquistadoren leitet sich eine ‚Herrscherkaste' her, die ihre Privilegien bis heute nicht vollständig verloren hat. Sie pflegt ihr europäisches kulturelles Erbe.
- Den autochthonen Indios wurde eine fremde Religion übergestülpt. Aber in ihrem kollektiven Bewusstsein haben sich uralte Riten erhalten.
- Wo die Arbeitskraft der Indios nicht ausreichte, wurden Afrikaner ‚importiert'. Nur etwa zehn Prozent der Sklaven wurden in die USA verschleppt, der allergrößte Anteil aber in die Karibik und nach Brasilien.
- Zuletzt kamen im 19. und 20. Jahrhundert – Einwandererwellen aus vielen Teilen Europas hinzu.

Eine globale Musik

In aller Regel verschmolzen im Lauf der Zeit die Elemente verschiedener Kulturen, oft mit originellen Folgen. Jesuiten brachten Harfen in ihre paraguayischen Missionsstationen, als ‚arpas paraguayas' wurden sie zum Standardinstrument der Indio-Folklore.

Die brasilianische Samba hat ihren Ursprung in afrikanischen Tänzen, die nach der Abschaffung der Sklaverei übernommen und umgestaltet wurden. Das ganze Wesen der lateinamerikanischen Musik ist durch Fusionen und Synthesen geprägt. Man könnte sie als globale Musik bezeichnen.

Blinder Harfenist in Paraguay

3 Lesen Sie die Texte sorgfältig. Hören Sie dann drei Musikausschnitte und ordnen Sie sie Genres zu, die in den Texten genannt werden. C27–C29

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ginastera und die Gaucho-Musik

Alberto Ginastera (1916–1983)
Ginastera studierte in Buenos Aires und New York. In der argentinischen Stadt La Plata gründete er eine Musikhochschule, die er über zehn Jahre leitete. Die argentinische Volksmusik beeinflusste v. a. seine frühen Werke. In seinem späteren Schaffen verband er diese Einflüsse mit neoklassizistischen oder avantgardistischen Techniken wie Dodekafonie (→ Seite 198) und Aleatorik (→ Seite 136).

Wie in vielen jungen Staaten vertraten auch in Argentinien Künstler und Literaten die Idee, die nationalen Besonderheiten ihrer Heimat in ihren Werken widerzuspiegeln. So idealisierte José Hernández in seinem Epos *Martín Fierro* das Hirtenleben der Gauchos in der argentinischen Pampa.

Auch Komponisten schlossen sich dieser Bewegung an, in Argentinien z. B. Alberto Ginastera. In den 1940er-Jahren prägte ihn die in dieser Zeit besonders lebendige Verehrung einer ‚Gauchesco-Tradition' ebenso wie das eigene Erleben der landschaftlichen Schönheit seiner Heimat. Nach dem Vorbild europäischer Komponisten wie z. B. Béla Bartók nutzte er die Möglichkeit, neue Kompositionstechniken mit Folklore-Elementen zu verknüpfen.

José Hernández: ***Martin Fierro*** **(1872, Auszug)**

Cantando me he de morir,	Singend werde ich sterben,
cantando me han de enterrar	und singend müssen sie mich begraben,
y cantando he de llegar	und singend werde ich
al pie del eterno Padre;	vor den ewigen Vater treten.
dende el vientre de mi madre	Aus dem Leib meiner Mutter
vine a este mundo a cantar.	kam ich in diese Welt, um zu singen.
Yo he conocido esta tierra	Ich hab' dieses Land gekannt,
en que el paisano vivía	wo der Landmann lebte,
y su ranchito tenía	wo er sein Häuschen hatte
y sus hijos y mujer...	und seine Kinder und seine Frau.
Era una delicia el ver	Es war eine Freude zu sehen,
cómo pasaba sus días.	wie er seine Tage verbrachte.

José Hernández (1834–1886)
Der Journalist veröffentlichte in den 1870er-Jahren das Gaucho-Epos *Martín Fierro*, das zum argentinischen Nationalepos wurde.

Gruppe von Gauchos (um 1890)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Wettstreit im Tanz

Der Malambo ist ein alter Tanz der Gauchos, der reitenden Viehhirten auf den riesigen Estancias der weiten Pampa. Für das Nationalgefühl Argentiniens spielen sie als Identifikationsfiguren eine ähnliche Rolle wie die Cowboys in den USA.

In seiner ursprünglichen Form ist der Malambo ein Solotanz, eine Art Wettstreit der Gauchos. Die Tanzfiguren beschränken sich auf kraftvolle, dynamische Fußbewegungen, bei denen mit Sohle und Absatz der Stiefel rhythmische Figuren auf den Boden geschlagen werden. Bei diesem (dem Stepptanz ähnlichen) ‚Taconeo' gibt es keine festen Regeln, dem Einfallsreichtum und der Virtuosität der Tänzer sind keine Grenzen gesetzt. Später kamen Show-Elemente hinzu; so verwenden Tänzer heute oft Boleadoras, deren Aufschlag auf dem Boden zusätzliche rhythmische Akzente setzt.

Theodor Götz: *Straußenjagd in der Pampa* (1821)

Die Begleitmusik verzichtet auf Text, sie besteht aus wenigen sich wiederholenden Gitarrenklängen; selten werden weitere Instrumente wie die Bombo legüero, eine aus dem Strunk eines Baumstammes gefertigte Trommel, hinzugefügt. Charakteristisch ist der 6/8-Takt, der gelegentlich von einem 3/4-Takt überlagert oder ersetzt wird.

Boleadoras
Ein Lasso mit schweren Kugeln, das – kunstvoll geworfen – zum Einfangen von Kühen, aber auch zur Jagd auf amerikanische Strauße benutzt wurde.

Pampa
Größtenteils baum- und strauchlose Grasebene zwischen dem Rio de la Plata und Patagonien; Gebiet der argentinischen Rinderzucht.

4 Klatschen Sie die beiden Stimmen des rhythmischen Grundmusters in zwei Gruppen.

5 Spielen Sie auf beliebigen Instrumenten (Klavier, Stabspiele) in steter Wiederholung die Akkordfolge IV–V–I–I. Fügen Sie dann den Klatschrhythmus und die Akkordfolge zusammen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Rückgriff auf Grundmuster

Alberto Ginastera hat immer wieder in stilisierter Form auf den Malambo zurückgegriffen. Er verwendet dabei stets eine Folge von im 6/8-Takt zusammengefassten Einheiten, die rhythmisch variiert und kombiniert werden können. Ginasteras *Malambo für Klavier* aus dem Jahr 1940 beginnt mit einer langsamen Einleitung „Lentamente". Dann durchzieht eine Folge von Varianten dieses Musters den ganzen Satz.

Malambo für Klavier

Musik: Alberto Ginastera
© Ricordi

6 Verfolgen Sie die Videoaufnahme und beurteilen Sie sie anhand des Textes „Wettstreit im Tanz".

5

7 Benennen Sie die einleitenden Töne des *Malambo* und deuten Sie sie im Sinne der Gauchesco-Tradition.

8 Hören Sie den gesamten Satz. Benennen Sie Elemente der Stilisierung des folkloristischen Vorbildes sowie musikalische Steigerungsmittel.

C30

9 Entwerfen Sie für die vier Abschnitte des *Malambo für Klavier* Vorschläge zur Instrumentation, die die Steigerung zum Ausdruck bringen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine Apotheose des Malambo

Das 1943 uraufgeführte Ballett *Estancia* begründete Ginasteras Ruhm als führender Vertreter national-argentinischer Kunstmusik. Das Ballett wie auch die Fassung einzelner Teile als Orchestersuite berufen sich auf José Hernández' Nationalepos *Martin Fierro* (→ Seite 148) und schildern Szenen aus dem Leben der Gauchos. Den Schlusssatz nennt der Ginastera-Biograf Gilbert Chase „eine orchestrale Apotheose[1] des Malambo in unverstellt extrovertiertem Ausbruch."

Malambo aus *Estancia* (Ausschnitt)

Musik: Alberto Ginastera
© Boosey & Hawkes / Bote & Bock

Nur zu Prüfzwecken — Eigentum des Helbling Verlags

10 Hören Sie den Schlusssatz aus *Estancia*. Erläutern Sie Chases Beschreibung des Satzes anhand des Höreindrucks und des Notenbilds.

C31

[1] Apotheose: hymnische Verklärung, Vergötterung

Rhythmisch strukturierte Rahmen – Musik Westafrikas

Das richtige Land, um trommeln zu lernen

Wer in Europa von ‚afrikanischer Musik' spricht, meint fast immer die Musik Schwarzafrikas, übergeht dabei z. B. die arabischen Länder. Aber selbst die Musik Schwarzafrikas kann nur von außen als Einheit empfunden werden; für die Wahrnehmung unterschiedlicher Ausprägungen sind europäische Ohren in aller Regel nicht vorbereitet. Trotzdem gilt, was man in Berichten europäischer Reisender aus dem 19. Jahrhundert lesen kann: In Afrika laufen viele alltägliche Beschäftigungen innerhalb eines rhythmisch strukturierten Rahmens mit Musik und Gesang ab, das ganze Leben scheint von rhythmischer Bewegung durchdrungen. Als der amerikanische Schlagzeuger und Musikethnologe John Miller Chernoff 1994 auf dem Flughafen von Accra, der Hauptstadt Ghanas ankam, erlebte er einen Zollbeamten

„Der Mann begann zu tippen. Er tippte fast aus! Er schuf fantastische Rhythmen, indem er zwischen den Wörtern mit den kleinen Fingern auf den Großschreibungstasten Akzente klopfte. Und selbst wenn er auf die schlechten Kopien schaute, um den nächsten Satz zu finden, spielte er weiter seinen Rhythmus auf den beiden Umschalttasten. Jede Seite beendete er mit einer glänzenden Passage über Ort und Datum des Eingangsstempels. – Ich dankte ihm für seine Darbietung […] *Ich wusste: dies war genau das richtige Land, um trommeln zu lernen.*"

Inherent Patterns

Zu den wesentlichen Merkmalen westafrikanischer Musik gehören Muster, die der Musikforscher Gerhard Kubik ‚inherent patterns' (vorgegebene Tonfolgen) nennt. Eines dieser in Westafrika weit verbreiteten rhythmischen Patterns ist die ‚omele-Formel', die sowohl im 6/4- als auch im 12/8-Metrum (‚down beat') gespielt werden kann (→ Workshop „Afrikanisch Trommeln", Seite 156):

Sematimba ne Kikwabanga (nach G. Kubik, vereinfacht)

Daraus lässt sich wiederum ein ‚Fundamentalrhythmus' oder ‚resulting pattern' als Kombination beider Rhythmen ableiten:

11 Musizieren Sie die ‚omele- Formel' aus Uganda auf geeigneten Instrumenten.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Interesse an Afrika – Musik von Steve Reich

Synthese aus Traditionen

Als Kind spielte Steve Reich (*1936), eine wesentliche Figur der Minimal Music, Klavier und Schlagzeug, später studierte er Philosophie und Musik. Experimente mit Bandschleifen auf Tonbandgeräten brachten ihn auf die Idee, durch Wiederholungen einfacher Patterns komplizierte rhythmische Prozesse auf real gespielten Instrumenten zu entfalten. Zudem interessierte er sich für balinesische Gamelanmusik, v. a. aber für westafrikanische Musik. Dabei suchte er nach einer Synthese aus den verschiedenen Traditionen:

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

„Strukturelle Ideen aus nicht-westlicher Musik“ prägen auch Reichs Stück *Six Pianos* aus dem Jahr 1973. Das 25-minütige Werk besteht aus drei Abschnitten. Zu Beginn von Abschnitt 2 exponieren die Klaviere 1, 2, 3 und 6 ein melodisch-rhythmisches Pattern, die Klaviere 4 und 5 kommen nach und nach dazu.

Six Pianos (Beginn von Abschnitt II)

Musik: Steve Reich
© Boosey & Hawkes

12 Hören Sie die Stelle ab Ziffer 64 und verfolgen Sie den Einsatz von Klavier 4 und 5.

C32

13 Zeigen Sie, wie Reich afrikanische Gestaltungsprinzipien in *Six Pianos* verwendet.

14 Finden Sie Beispiele in der Musik der Gegenwart, die im Sinne einer Verschmelzung verschiedener kultureller Einflüsse als ‚Weltmusik‘ bezeichnet werden können.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Kolonialer Ideendiebstahl

Die Suche nach Anregungen aus anderen Kulturen ist in der Geschichte aller Künste seit Jahrhunderten ein bekannter Vorgang. Im 18. Jahrhundert faszinierte China die europäischen Künstler. Besonders seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts begeisterte man sich für afrikanische Kunst. Pablo Picasso (→ Seite 173) ließ sich beispielsweise von ihr inspirieren. So spürbar waren die Einflüsse, dass das südafrikanische Kulturministerium anlässlich der Johannesburger Ausstellung *Picasso und Afrika* (2006) den Künstler „eine Art kolonialen Ideendieb“ nannte.

Pablo Picasso: *Frau, ein Kind tragend* (1953)

Frauenfigur aus Mali

Gustav Pfizer: *Das Ghasel*

Es wachte meine Kunst sich ein Ghasele,
Damit sie allen Formen sich vermähle.
Ergötzlich ist solch bunte Reimerei,
Ob auch des Lebens wahrer Kern ihr fehle;
Die Wandrung selbst bereichert schon den Geist,
Ob er auch nirgends plündre oder stehle.
[…]
Des Künstlers Kunst und Fassung leihet oft
Den Wert dem minder kostbaren Juwele.

15 Weisen Sie in den beiden Kunstwerken Ähnlichkeiten und Unterschiede nach.

Ghasel (arab. für ‚Gespinst‘) i
In Indien, Persien und der Türkei übliche Gedichtform mit bis zu 15 Verspaaren und folgendem Aufbau: aa / ba / ca / … usw.

Die Fassung des Juwels

Ganz anders als das südafrikanische Ministerium beurteilte Gustav Pfizer die Aufnahme exotischer Anregungen durch europäische Künstler. Der vielseitig interessierte schwäbische Dichter und Übersetzer lebte von 1807 bis 1890. Er befasste sich mit der Literatur vieler Kulturen. Seine Sicht des Vorgangs kleidete er in die Form eines Ghasels.

16 Verfolgen Sie die Form des Ghasels an Pfizers Gedicht. Nehmen Sie zu Pfizers Einschätzung des Vorgangs Stellung.

17 Diskutieren Sie positive und negative Aspekte einer Verschmelzung verschiedener kultureller Einflüsse. Ziehen Sie für Ihre Überlegung auch das Kapitel „Kolonialer Ideendiebstahl“ heran.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Seit Jahrhunderten waren Menschen, insbesondere Künstlerinnen und Künstler, fasziniert von der Kultur anderer, ‚fremder' Welten. Daraus entstanden oft regelrechte Trends und Moden. Eine davon war die ‚Turkomanie' im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts. So ließ man sich z. B. in türkischer Kleidung portraitieren und richtete ‚türkische Zimmer' ein.

In der Musik äußerte sich diese Mode vor allem in der Faszination für die Militärmusik der ‚yeni çeri' (gesprochen ‚jenitscheri') der ‚Neuen Truppe', im Deutschen Janitscharen genannt. Neben der oboenartigen ‚zurna', der Trompete ‚boru' und den großen und kleinen Pauken finden sich darin vor allem jene Schlaginstrumente, die in die Ensembles der Harmoniemusik (→ Seite 249) und zum Teil auch ins Orchester übernommen wurden: Große Trommel, Becken, Triangel, Schellenbaum.

Jean-Étienne Liotard: *Fränkische Frau mit ihrem Diener* (1750)

18 Die Militärmusik der Janitscharen wird heute noch aufgeführt. Hören Sie ein Beispiel. Sehen Sie sich das Bild an und fassen Sie wichtige Kennzeichen dieser Musik zusammen.

C33

Janitscharenkapelle

19 Hören Sie einen Ausschnitt aus dem 4. Satz der *Sinfonia turchesca* des Mozart-Schülers Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). Mit dem Kontrast zwischen westlich-vertrauten und östlich-exotischen Klängen ließen sich um 1800 gute Geschäfte machen. Beschreiben Sie die Musik und erörtern Sie dann die Problematik einer solchen Übernahme ‚fremder' Elemente. Vergleichen Sie auch die Aussage von Steve Reich (→ Seite 153) und einen Text von Christian Friedrich Daniel Schubart von 1784/85:

C34

„*Der Charakter dieser Musik ist kriegerisch, da er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selbst musicieren zu hören,* […] *der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.*"

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

WORK SHOP!

Afrikanisch Trommeln

Ein Rhythmus-Workshop von Ulrich Moritz

Überall folgen Rhythmen gewissen Gesetzmäßigkeiten. In der Regel gibt es einen durchgehenden Puls (Beat, Grundschlag) in gleichbleibendem Tempo. Melodik oder Harmonik lassen uns dabei bestimmte Schwerpunkte fühlen; wir empfinden Takte. Ein Stück kann in Zweier- (binär) oder Dreierunterteilung (ternär, triolisch) der Beats gespielt werden.

Es gibt aber auch ‚unregelmäßige' Rhythmen, die aus kürzeren (2 Achteln) und längeren Beats (3 Achteln) zusammengesetzt sind. Im Video (6) finden Sie Beispiele dafür.

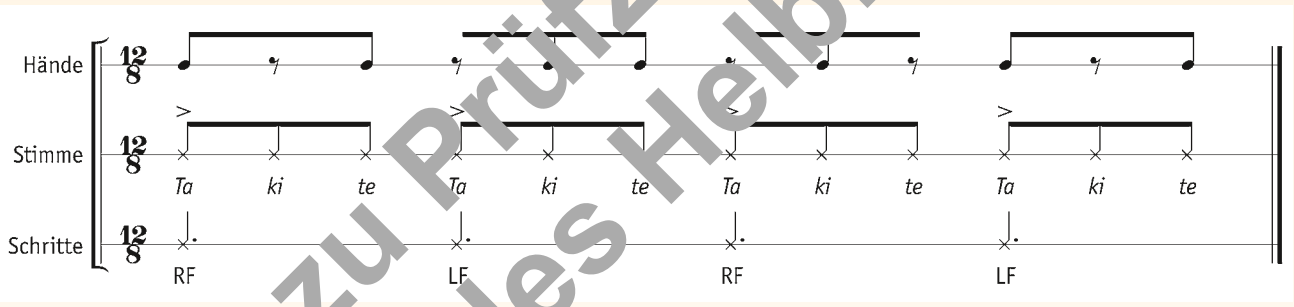
12er-Guideline | Vorübung 1: Die Guideline im 12/8-Takt

7

Viele westafrikanische Trommelrhythmen sind ternär; sie können als 6/8- oder 12/8-Rhythmen aufgeschrieben und empfunden werden, klingen aber wie binäre Rhythmen – je nachdem, welche Trommelstimme vordergründig spielt. Solche Rhythmen nennt man ‚polymetrisch'.

12er-Rhythmen sind prädestiniert für polymetrische Gestaltung, da sich 12 durch 2, 3, 4 und 6 teil

lässt. Anhand der so genannten 12er- oder 6er-)Guideline, die in vielen afrikanischen und kubanischen Rhythmen von einer Glocke gespielt wird, werden Sie Polymetrik am eigenen Körper spüren: Stellen Sie sich im Kreis auf, stampfen Sie die Beats (untere Zeile), sprechen Sie indische Rhythmussilben (mittlere Zeile) und lernen Sie Schlag für Schlag den Klatschrhythmus der ersten Zei



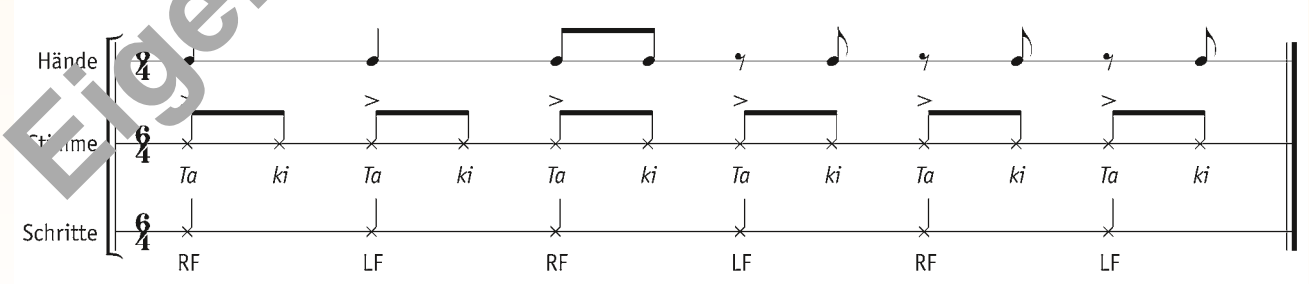
Tipp: *Setzen Sie die Schritte ganz gleichmäßig und sprechen Sie die Silben deutlich.*

12er-Guideline | Vorübung 2: Vom 12/8-Takt zum 6/4-Takt

8

Klatschen und sprechen Sie nun weiter, ohne zu stampfen. Nach einer Weile wird die Sprechstimme leiser und die drei Silben „Ta-ki-te" werden durch die binäre Silbenformel „Ta-ki" ausgetauscht (6x pro 12/8-Takt). Das Sprechtempo ändert sich dabei nicht!

Allmählich werden die „Ta"-Silben lauter als die „ki"-Silben. Nehmen Sie dann die Füße wieder dazu und stampfen Sie auf jedes „Ta". Wir stampfen nun also zwei 3/4-Takte bzw. einen 6/4-Takt.

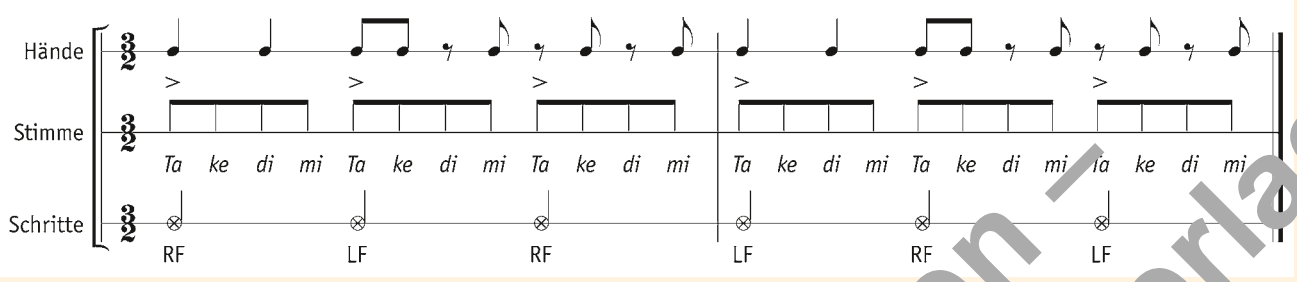


Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

12er-Guideline | Vorübung 3: Vom 6/4-Takt zum (langsamen) 3/2-Takt

9

Gehen Sie wie bei Vorübung 1 vor: Stampfen zunächst weglassen → neue Achtel-Silbenformel „**Ta**-ke-di-mi“ (3x pro 6/4-Takt) für „**Ta**-ki“ einsetzen → auf jedes „**Ta**“ betont stampfen, ebenfalls 3x pro Takt. Ergebnis: Wir klatschen noch das gleiche Pattern, aber diesmal als sehr langsamen 3/2-Takt :



12er-Guideline | Vorübung 4: Wechsel zwischen drei Beat-Ebenen

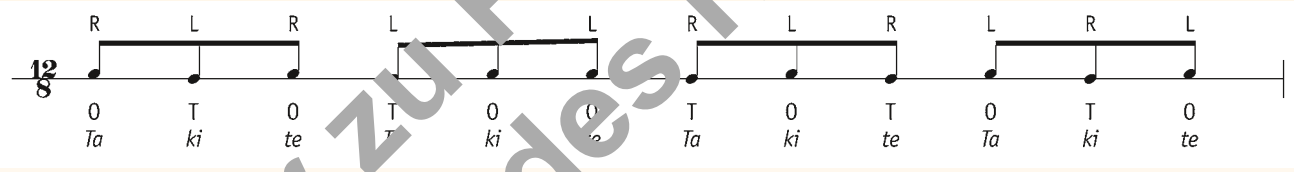
10

Wechseln Sie jetzt zwischen den Beat-Ebenen: 3/2-Feeling (Vorübung 3) → Halbe stampfen; 12/8-Feeling (Vorübung 1, Seite 156) → punktierte Viertel stampfen; 6/4-Feeling (Vorübung 2, oben) → Viertel stampfen. Am besten markieren Sie drei Zeichen am Boden: Jeder ist für einen Beat reserviert.

Von der Bodypercussion zum Trommeln

11

Die drei Vorübungen können Sie auch trommeln, z. B. auf einer Conga. Den 12/8-Guideline-Rhythmus gestalten Sie mit entsprechenden Open-Akzenten in Hand-to-Hand-Spielweise (durchgehende Rechts-Links-Bewegung der Hände, bei Linkshändern Links-Rechts).



Das Trommel-Material

Auf den Seiten 158/159 bietet dieser Workshop folgendes Material zum Trommeln in Gruppen:

- kurze Patterns, um sich an das ternäre Spielgefühl zu gewöhnen und die Trommeltechnik auf Handtrommeln (Conga, Djembe, Cajón) zu verbessern
- kurze zweistimmige Rhythmen, um das Zusammenspiel zu trainieren
- Breaks und ein Trommelstück zum Aufführen (*Monkeys*)

Die Übungen, Grooves und Breaks auf Seite 158 stehen im 6/8-Takt, über den Noten finden Sie die Handsätze.

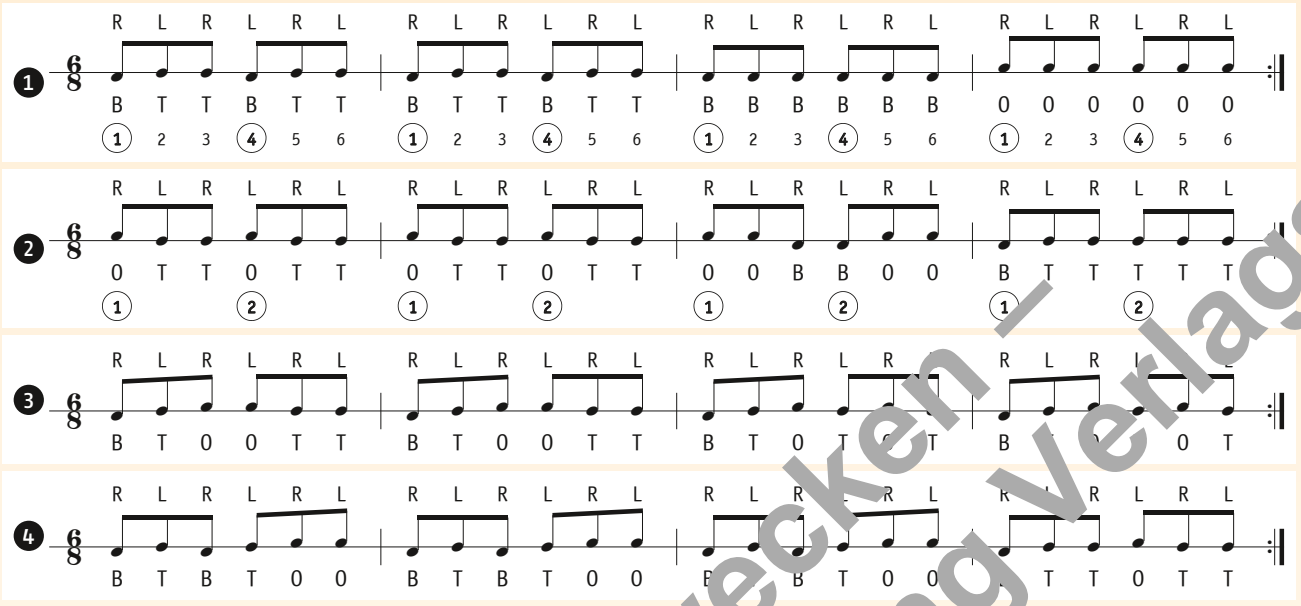
Bleiben Sie im Hand-to-Hand-System und spielen Sie den ersten Beat mit der rechten und den zweiten Beat (= vierte Achtel) mit der linken Hand. Zu Beginn werden nur unbetonte Taps oder Tips (**T**) leise mit den Fingerspitzen gespielt. Setzen Sie in diesen Bewegungsfluss hinein die Akzente: mit dem tiefen Basston (**B**, in der Fellmitte mit der flachen Hand gespielt) und dem höher klingenden Open-Ton (**O**, mit der Fingerfläche am Rand gespielt). Noch höher und schärfer ist der Slap-Sound (**S**). Er wird aus dem Handgelenk und mit entspannten, leicht gewölbten Fingern gespielt.

Tipp: *Beginnen Sie die Übungen langsam. Am besten tippen Sie die Beats mit dem Fuß oder zählen laut mit: Entweder die Achtel mit „1 2 3 4 5 6“ bzw. „Ta-ki-te Ta-ki-te“ oder die punktierten Viertel-Beats.*

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Trommelübungen

12



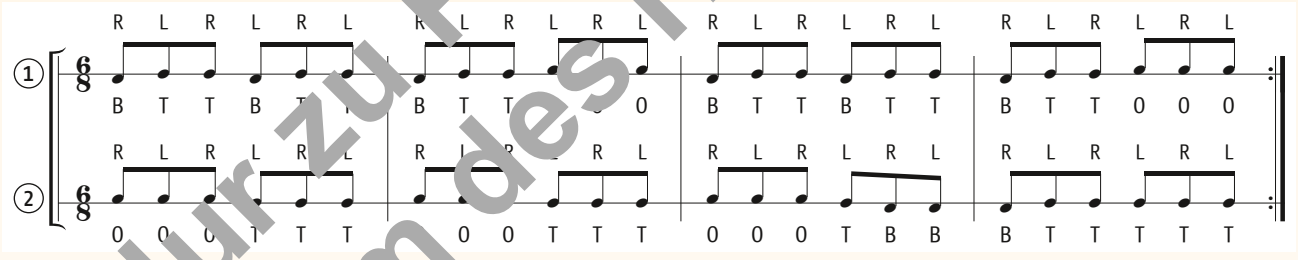
Tipp: *Beim schnellen Trommeln fallen die Tap oft weg und werden durch Pausen ersetzt; bleiben Sie dennoch immer im Hand-to-Hand-Feeling.*

Zweistimmige Grooves

13

Beim mehrstimmigen Trommeln ist es immer ratsam, dass die Mitspielenden alle Stimmen kennen.

Die zwei Groove-Stimmen (Stimme ① hoch klingend als Stimme ②) können mit 2 Congas bzw. 2 Conga-, Djembe-, Cajón-Gruppen oder von gemischten Besetzungen gespielt werden. Eine Anregung für einen weiteren zweistimmigen Groove finden Sie im Video (14).

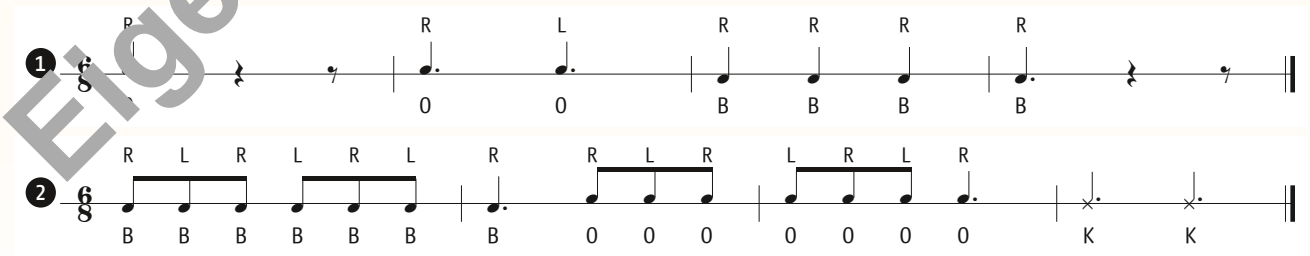


Tipp: *Zu den zweistimmigen Grooves passt es sehr gut, die 12/8-Guideline auf einer Glocke und die punktierten Viertel z. B. mit einer Shekere (Kürbisrassel) zu spielen.*

Breaks

15

Die Breaks sind einstimmig und können (als Kontrast) beliebig mit den zweistimmigen Grooves kombiniert werden. Sie werden auf Zuruf oder Zeichen getrommelt: meist ein-, zwei- oder viermal.



Tipp: *Denken Sie sich auch eigene Breaks aus und üben Sie sie mit der Gruppe ein.*

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Trommelstück *12 Monkeys*

16

Der Titel *12 Monkeys* nimmt Bezug auf den 12/8-Takt. Die Djembe- und Dundun-Rhythmen sind den eleganten Patterns des westafrikanischen Malinke-Volks nachempfunden. Dabei schlägt ein dünneres Stöckchen die Glocke ▾ oder den Trommelrand, ein dicker Stock das Fell. Die kleine Basstrommel (3. Stimme) spielt einen Shuffle-Rhythmus und betont die Off-Beats.

Die Stimme der großen Basstrommel zeigt die vielfach trainierte 12er-Guideline in der Glocken-Hand. Der Break kann als Anfangssignal, als Groove-Unterbrechung, zur Eröffnung der Themen und als Schluss (von allen einstimmig) gespielt werden. Die Aufnahme (C35) gibt einen authentischen Klangeindruck.

Tipp: *Als Ersatz für die großen Dunduns können andere Basstrommeln (Surdos, Bassdrums, große Standtoms) gespielt werden. Alternativen für die kleineren Dunduns sind Hängetoms oder tief klingende Congas (mit Filzschlägel und dünner Decke über dem Fell). Statt der Djemben können Sie auch Congas einsetzen. Dann klingt das Stück aber eher kubanisch.*

12 Monkeys

Musik: Ulrich Moritz
© Helbling

S = Slap, O = Open, B = Bass, T = Tap, = Rand oder Glocke, = Stick auf Stick

Möglicher Ablauf: **Break – Groove + Djembe-Thema – Groove + Bass-Thema – Groove + Djembe-Solo – Break**

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Mehr Ausdruck der Empfindung – Tonsymbole bei Beethoven

Die poetische Idee

Beethoven am Bach die Pastorale komponierend (1834)

Zu den Verkaufsschlagern der Musikliteratur gehören Konzertführer. Zur Erläuterung greifen sie oft zu Bildern, schildern Handlungen oder Stimmungen. Das ist sicher legitim, wenn es sich um ein Werk der Programmmusik handelt. Hier – so sagte Richard Strauss – stellt die poetische Idee das formbildende Element dar. Eigenmächtig und anmaßend sind solche Erklärungen aber bei Werken der absoluten Musik, die Komponisten (oder Herausgeber) nur mit Buchstaben und Ziffern geordnet haben, wie z. B. Mozarts *Sinfonie in Es-Dur* KV 543.

Mit dieser strikten Trennung zwischen programmatischer und absoluter Musik wäre ein ästhetischer Streit entschieden, der im Laufe der Musikgeschichte immer wieder ausbrach. Aber so einfach ist die Sache nicht.

Szene am Bach

Über dem 2. Satz von Beethovens 6. *Sinfonie, der Pastorale*, finden sich die beiden Hinweise „Andante molto mosso" und „Szene am Bach". Am Ende dieses Satzes steht eine berühmte Stelle:

Viele hören diese Takte als Nachahmung einer akustischen Szene aus der Natur, stellen sich dazu vielleicht Beethoven beim Komponieren so vor, wie es das idyllische Bild zeigt. Sie erinnern sich daran, dass sein Vertrauter Schindler, der allerdings mit Beethovens Äußerungen sehr freizügig umging, eine Bemerkung des Komponisten notiert hat: „Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkkomponiert."

Der Musikwissenschaftler Dietmar Holland versteht die Stelle anders:

> *„Von billiger ‚Tonmalerei' kann keine Rede sein. Die bekannte ‚Vogelrufstelle'* […] *ist, musikalisch gesehen, einen besondere Art von Solokadenz der Holzbläser* […] *und inhaltlich gesehen, genau der Punkt der inneren Handlung, bei dem die Stimme der Natur selbst zu tönen beginnt.* […] *Beethovens kompositorische Absicht war es, die natürlichen Erscheinungen in Musik zu ‚übersetzen', und er schreibt deshalb auch im Untertitel der Pastorale die Worte ‚Mehr Ausdruck der Empfindung beim Anblick des Landlebens als Malerei des Landlebens.'"*

Absolute Musik
Instrumentalmusik ohne inhaltliche Bindung an außermusikalische Vorgänge oder Gegenstände

Programmmusik
Instrumentalmusik, die außermusikalische Aspekte zum Inhalt hat, auf die der Komponist in der Regel durch den Titel und/oder eine Inhaltsangabe hinweist

1 Hören Sie einen längeren Ausschnitt des 2. Satzes. Vergleichen Sie die beiden in den Zitaten angesprochenen Haltungen mit der Stelle aus Beethovens *Pastorale*. C36

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Der Urmythos von der Macht der Musik

Um 1800 hatte sich Beethoven in Wien durchgesetzt. Fast alle neuen Werke wurden vom Publikum begeistert aufgenommen. Beethoven verdiente sehr viel Geld. Adelige machte er sich auch dadurch gewogen, dass er ihnen Werke widmete. Sein *4. Klavierkonzert* eignete er dem Erzherzog Rudolph zu, der auch sein Schüler war. Der 2. Satz dieses Konzerts wurde schon von Zeitgenossen Beethovens in einen Zusammenhang mit einem Urmythos gebracht; bis heute sehen viele in ihm eine musikalische Gestaltung einer Szene aus der Orpheus-Sage.

Orpheus, Sohn des Apoll und der Muse Kalliope, kann durch den Wohlklang seines Gesangs sogar Tiere, Bäume und Felsen rühren. Als seine Geliebte Eurydike am Tag der Hochzeit durch einen Schlangenbiss stirbt, folgt ihr Orpheus in den Hades. Mit seinem Gesang bezwingt er die Herrscher der Unterwelt, Pluto und Proserpina; das Paar darf den Hades verlassen. Bei der Rückkehr in die Welt der Lebenden missachtet Orpheus aber das Gebot der Götter, sich nicht nach Eurydike umzudrehen. So verliert er sie endgültig.

Heinrich Füger: *Orpheus und Eurydike in der Unterwelt* (1790)

Diese Sage wurde von bildenden Künstlern, Dichtern und Musikern aufgegriffen. Ovid erzählte sie in seinen *Metamorphosen*. Christoph Willibald Gluck machte sie zum Thema einer Oper und Jacques Offenbach – in einer virtuosen Parodie – zur Grundlage einer Operette. Zum 2. Satz aus Beethovens *4. Klavierkonzert* schrieb der Musikwissenschaftler Attila Csampai:

„*Es dünkt den Hörer, als ob Orpheus wieder in die Unterwelt hinabgestiegen sei, um erneut an deren Mächte zu appellieren. Diesmal aber* […] *geht es ihm nicht um die verlorene Geliebte, sondern um die da unten herrschenden Mächte selbst, die er durch seinen Gesang moralisch zu läutern, zu bessern und stellvertretend für die ganze Menschheit zu sittlichem Denken, Fühlen und Handeln zu bewegen trachtet.*“

Ovid: *Metamorphosen* (Ausschnitt)

Also rief der Sänger und schlug zum Gesange die Saiten;
blutlos horchten die Seelen und weinten.
Damals ist, wie man sagt, den grausamen Eumeniden
bei dem Gesange zuerst die Träne auf die Wange geflossen.
Nicht die Königin kann, nicht der unterste König
weigern das Flehn; und sie rufen Eurydike.

2 Betrachten Sie den 2. Satz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4*. (→ Seiten 162/163) Beschreiben Sie die unterschiedliche Gestalt der beiden Themen (1. in den Streichern, 2. im Klavier) in den T. 1–13.

3 Hören Sie den Satz. Analysieren Sie die weitere musikalische Entwicklung der beiden Themen.

C37

4 Diskutieren Sie die Stichhaltigkeit der Deutung des Satzes als Orpheus-Episode.

5 Überlegen Sie, wie die Kenntnis der Deutung Ihr Verständnis des Satzes beeinflusst hat.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Klavierkonzert Nr. 4 op. 58, 2. Satz

Musik: Ludwig van Beethoven

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sinnlich aufblühender Purpurklang – Wagners Erinnerungsmotive

Otto Knille: *Tannhäuser und Venus* (1873)

Tannhäusers Reue

Richard Wagners ‚romantische Oper' *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* entstand in den Jahren zwischen 1842 und 1845. Den Text des Werks hat Wagner selbst geschrieben. Der Stoff folgt verschiedenen spätmittelalterlichen Sagen.

Der Ritter und Minnesänger Tannhäuser hat den Hof des Landgrafen und dessen Nichte Elisabeth verlassen. Er ist der heidnischen Liebesgöttin Venus verfallen. Hin- und hergerissen zwischen ihrer Welt und der Sehnsucht nach der reinen irdischen Liebe Elisabeths kehrt er schließlich dem Reich der Venus den Rücken und pilgert nach Rom, um die Vergebung seiner Sünden zu erlangen. Erlösung findet er jedoch erst im Tod.

Symbole für Ideen

In der Themengestaltung der Ouvertüre findet sich die innere Zerrissenheit Tannhäusers zwischen ‚sündiger' und ‚reiner' Liebe wieder. Dabei spielen Tonsymbole eine zentrale Stelle. Sie sind als ‚Leitmotive' bekannt. Das sind charakteristische Tongebilde, die z. B. eine Person, eine Idee oder ein Gefühl symbolisieren. Varianten und Verflechtungen der Leitmotive deuten in Wagners Werken weit über den Text hinausgehende psychologische Zusammenhänge an.

Richard Wagner (1813–1883)
Nach Lehr- und Wanderjahren u. a. in Würzburg, Königsberg und Riga wurde Wagner 1843 Hofkapellmeister in Dresden, wo 1845 *Tannhäuser* uraufgeführt wurde. Nach seiner Teilnahme am Aufstand 1848 floh Wagner in die Schweiz. Dort entwickelte er seine Konzeption eines neuen musikalischen Bühnenwerks. 1864 rief ihn Ludwig II. nach München. In Bayreuth realisierte Wagner seine Vorstellung von einem Opernhaus nur für seine Werke. Mit der Uraufführung des vierteiligen Zyklus *Der Ring der Nibelungen* in diesem Haus wurde seine Idee von einem Gesamtkunstwerk Wirklichkeit: die Vernetzung von Handlungsidee, Bühnenbild und Musik in einem dafür geschaffenen Raum.

Wagners Musikdrama

Richard Wagner hat den Begriff abgelehnt; dennoch verbindet er sich in der Musikgeschichte untrennbar mit seinem Namen: das Musikdrama. Er hat sich für sein späteres Werk eingebürgert, in dem Dichtung, Musik und szenische Darstellung eine untrennbare Einheit bilden sollen. Die Musik gliederte sich nicht mehr in Arien, Rezitative und Ensembles, sondern bildet vielmehr eine formale und inhaltliche Einheit mit dem Text.

Daguerreotypie[1] *von Richard Wagner* (1842)

[1] Daguerreotypie: frühes Fotografie-Verfahren des 19. Jahrhunderts, benannt nach dem französischen Maler L. J. M. Daguerre

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Der mystische Graben

Es war ein Anliegen Wagners, sein Werk vom allgemeinen Opernbetrieb abzusetzen; dazu schien ihm auch ein nach eigenen Plänen gebautes Opernhaus unerlässlich. Bei der Verwirklichung dieses Vorhabens wollte zunächst der bayerische König Ludwig II. helfen, der den Komponisten schwärmerisch verehrte. Er holte Wagner nach München und ließ ihn wissen:

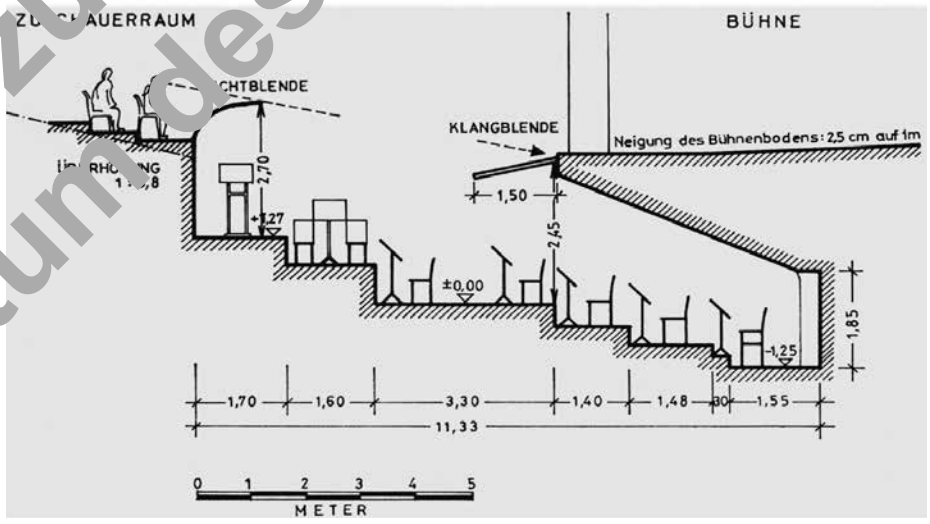
Ludwig II. im Kostüm des Schwanenritters aus Wagners Oper Lohengrin (1910)

„*Ich habe den Entschluss gefasst, ein großes steinernes Theater bauen zu lassen, damit die Aufführung des Ringes des Nibelungen eine vollkommene werde; dieses unvergleichliche Werk muss einen würdigen Raum für seine Darstellung finden.*“

Dazu kam es aber nicht. Widerstände der Staatsregierung und der Bürger zwangen den König, Wagner zu entlassen. So wurde erst im Mai 1872 der Grundstein für ein Festspielhaus in Bayreuth gelegt; Wagner hatte die Mittel selbst gesammelt. 1876 wurde das Haus mit *Rheingold* eröffnet, dem ersten der vier Musikdramen des *Ring des Nibelungen*. Seitdem finden in diesem Theater jährlich die Bayreuther Festspiele statt, bei denen ausschließlich Werke Wagners gespielt werden.

In seiner Abhandlung *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* schildert Wagner die wichtigsten Merkmale der Architektur: Zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum sollte ein „mystischer Graben“ entstehen, der der „Unsichtbarmachung des Orchesters“ dienen sollte. In einem Vorbericht zu den ersten Bayreuther Festspielen war in der Leipziger *Illustrirten Zeitung* zu lesen:

„*Vor allem fällt eine Neuerung ins Gewicht, über welche seit Jahren viel gesprochen und geschrieben worden ist, die Vorrichtung nämlich, vermöge welcher das Orchester dem Zuschauer unsichtbar gemacht wird.* […] *Unter dem vordersten Theil der Bühne zum Theil in einer großen Nische, so zwar, dass letztere nach dem Zuschauerraum hin sich öffnet und die Schallwellen ausstrahlt. Die Plätze der Zuschauer bestehen in einer Reihe von Sitzen, die gleichmäßig ansteigen, und deren Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das scenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhält.*“



Schnitt durch den Orchesterraum des Bayreuther Festspielhauses

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine Fülle von Kombinationen

Über die Ouvertüre des *Tannhäuser* berichtet Wagner in seiner Autobiografie *Mein Leben*:

„ *Die charakteristische und zarte Sonorität des Orchesters* […] *bestärkte mich in dem Vorsatz, von der äußersten Sparsamkeit in der Anwendung der Orchestermittel auszugehen und so die Möglichkeit der Fülle von Kombinationen zu gewinnen* […]. “

Diese „Fülle der Kombinationen“ wird Wagner später durch die Ausweitung und stärkere Differenzierung des Instrumentariums noch steigern. Auf das Zusammenwirken der Klangfarben und Tonsymbole in der *Tannhäuser*-Ouvertüre geht der österreichische Dirigent Kurt Overhoff ein:

„ *In der asketischen Klangfarbe tiefliegender Klarinetten und Fagotte hebt das Thema des Pilgerchorals an. Es drückt mit seinen sinkenden Intervallschritten Resignation aus.* […] *Aus dem Rhythmus regelmäßiger Viertelnotenwerte* […] *erhebt sich dann* […] *im sinnlich aufglühenden Purpurklang der Celli eines der beredtsamsten Tonsymbole des Meisters* […]: *Es ist die in einem scharf punktierten Sechzehntelrhythmus aufzuckende melodische Spaltung des Tones in einem sich jäh aufbäumenden Oktavsprung, der nach leidenschaftlicher Aufwallung in der Chromatik kleiner Sekundintervalle sich schmerzlich wieder in die Tiefe senkt* […]: *Dieses* […] *Intervall der Oktave drückt heiße Reue aus.* […] *Das Ritornell des Anfangs-Chorals* […] *wird dann von feierlich posaunenden Posaunen intoniert: Dadurch* [wird] *der anfangs asketische Choral bei seiner Wiederkehr* […] *zur Brücke in die Welt des eigentlichen Inhalts .* “

6 Setzen Sie sich kritisch mit der Analyse von Overhoff auseinander. Stellen Sie in einer Übersicht die jeweiligen Klangfarben der Instrumente (→ Noten) und deren symbolische Bedeutungen in diesem Teil der *Tannhäuser*-Ouvertüre zusammen.

7 Hören Sie mit Hilfe der Notenbeispiele den Beginn der Ouvertüre und verfolgen Sie die dreiteilige Anlage ‚Pilgerchoral – Reuemotiv – Pilgerchoral‘. Erläutern Sie dann am Beispiel des Pilgerchorals Wagners Vorstellungen von der Funktion des Orchesters in der Ouvertüre.

C38

Tannhäuser, Ouvertüre

Musik: Richard Wagner

‚Pilgerchoral‘

‚Reuemotiv‘

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Wiederkehr des ‚Pilgerchorals' (Partiturausschnitt)

Im Reich der Venus

Der Mittelteil der Ouvertüre ist Venus und anderen Gestalten der heidnischen Götterwelt gewidmet. Die Verlockungen gleichen tanzenden Irrlichtern. Ein Sehnen und Verlangen macht sich allmählich auf, bis die Verführungskunst der Venus Erfolg hat: ein krönender Hymnus erklingt.

8 Hören Sie den Ausschnitt der ‚Venusberg-Episode' und beschreiben Sie die Instrumentierung der vier musikalischen Motive.

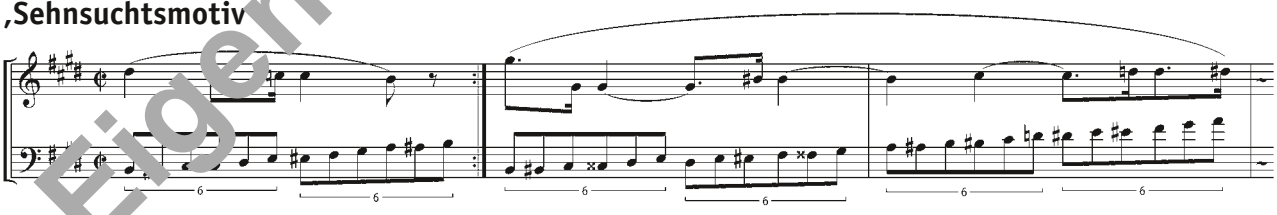
C39

9 Fassen Sie die Neuerungen zusammen, die das Klangideal des spätromantischen Orchesters prägen.

‚Motiv der Fanfare'

‚Motiv der tanzenden Irrlichter'

‚Sehnsuchtsmotiv'



‚Hymnus auf die Göttin Venus'

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Impression aus Schottland – ein Prélude von Claude Debussy

Mädchen im Kleefeld

Claude Debussy (1862–1918)
Schon als Kind studierte Debussy Klavier und Komposition am Pariser Conservatoire. Später beeinflussten ihn symbolistische Dichter wie Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé. Auch die Begegnung mit fernöstlicher Musik bei der Weltausstellung 1889 hinterließ in seinem Œuvre Spuren. Debussys Hauptwerke wie die Oper *Pelléas et Mélisande* und das Orchesterwerk *Prélude à l'après-midi d'un faune* entstanden in den 1890er-Jahren.

Vom Komponieren kann kaum ein junger Musiker zu Beginn seiner Karriere leben. Claude Debussy z. B. verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Klavierbegleiter der Sängerin Marie-Blanche Vasnier. Bald ergab sich aus der künstlerischen Bindung auch eine enge Freundschaft; das Ehepaar Vasnier unterstützte den jungen Musiker. Es machte ihn auch mit dem Werk wichtiger französischer Dichter der Zeit bekannt. Debussy bedankte sich mit einem musikalischen Geschenk. Er widmete Marie-Blanche Vasnier ein „schottisches Lied" auf einen Text von Leconte de Lisle: *Das Mädchen mit dem Flachshaar*. Das Gedicht beginnt mit einem idyllischen Bild:

Charles Leconte de Lisle: *La fille aux cheveux de lin*

Sur la luzerne en fleur assise,
qui chante dès le frais matin?
C'est la fille aux cheveux de lin,
la belle aux lèvres de cerise.

Inmitten blühender Luzernen sitzend,
wer singt da seit dem frühen Morgen?
Es ist das Mädchen mit den flachsblonden Haaren,
die Schöne mit den kirschroten Lippen.

Die anschließenden Verse schildern die Schönheit des Mädchens und setzen es in poetischen Bildern mit der Natur an einem hellen Sommermorgen in Verbindung.

Prélude mit Charakter

Beinahe zwanzig Jahre später griff Debussy den Titel des Gedichts noch einmal auf. In Klammern setzte er ihn an das Ende eines der 24 *Préludes* für Klavier (→ Noten Seiten 170/171). Auf de Lisles Text muss die Hörerin oder der Hörer hier verzichten, sein Charakter aber spiegelt sich in der Komposition wider. So wie Etüden im 19. Jahrhundert die Funktion als Übungsstück verloren haben, so sind die *Préludes* von Debussy nun keine Vorspiele mehr, sondern eigenständige Charakterstücke.

Debussys Musiksprache

In *La fille aux cheveux de lin* kann man Debussys außerordentlich farbige Instrumentation, die seine Orchesterwerke auszeichnet, natürlich nicht nachweisen. Andere Merkmale seines Personalstils sind dagegen in diesem Stück klar zu erkennen:

- unübliche Tonleitern (z. B. Ganztonleiter)
- Ausweitung der Harmonik
- unklare, mehrdeutige harmonische Zusammenhänge
- neuartige Verwendung traditioneller Akkorde

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein Bildtitel als Schimpfwort

Nachdem im Frühjahr 1874 eine Gruppe junger Maler, unter ihnen Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne und Edgar Degas in Paris eine Ausstellung veranstaltet hatten, erschien in einer Zeitung eine hohntriefende Besprechung. Der Verfasser des Artikels glaubte, mit dem Begriff ‚Impressionisten' eine besonders abfällige und einprägsame Beschimpfung gefunden zu haben. Er hatte ihn von einem Bild Monets mit dem Titel *Impression, soleil levant* abgeleitet.

Mitte der 1890er-Jahre trat in der Anerkennung der Impressionisten eine Wende ein. Nun rissen sich Sammler und Galeristen um die Bilder, die vorher verlacht worden waren. Heute erzielen Werke von Monet oder Cézanne Millionenpreise.

Das Bild im Auge des Betrachters

Kurz nach der berüchtigten Ausstellung erkannte Georges Rivière, ein Freund der Maler:

„ *Einen Gegenstand um seiner Töne willen und nicht um seiner selbst willen abbilden zu wollen, unterscheidet die Impressionisten von den anderen Malern.* "

Und im 20. Jahrhundert stellte der Kunsthändler Wilhelm Uhde fest:

„ *Es handelt sich darum, die Gegenstände der Natur nicht in ihrer Körperlichkeit, sondern in der farbigen Auflösung* [wieder] *zu geben, die Sonne, Licht und Luft hervorrufen.* "

Claude Monet: *Impression, soleil levant* (1872)

Etikett ‚Impressionismus'

In Debussys *Prélude* wird das innere Erleben der schottischen Heidelandschaft, das de Lisles Gedicht wachruft, zu Musik. Es ist deshalb nicht falsch, in dem Stück ‚impressionistische' Elemente zu sehen. Debussy selbst hat den Begriff allerdings nie auf seine Musik angewendet, im Gegenteil: Er fand, dass man Impressionismus als „bequemen Begriff" benutzte, um „seinesgleichen zu beschimpfen". Dennoch wurde er, als man seit etwa 1920 den Begriff auf die Musik übertrug, zum Hauptvertreter des musikalischen Impressionismus erklärt. Viele Musikwissenschaftler beklagen dies als eine Einengung seiner musikalischen Begabung:

„ *Die musikalische Welt* [war] *so gedankenlos, dem Stil Debussys das Etikett ‚Impressionismus' anzuhängen – ein Begriff, den Debussy selbst in vielen Äußerungen mit zunehmender Schärfe ablehnte* […]. *Es soll* […] *nicht verkannt werden, dass Gemeinsamkeiten und Berührungszonen mit dem malerischen Impressionismus bei Debussy nachweisbar sind. Aber seine Musik gehorcht ihren eigenen Gesetzen* […]. "

(Klaus Billing, 1967)

Claude Monet (1840–1926)
Nach einer Phase realistischer Malerei wandte sich Monet gegen 1870 dem Impressionismus zu. Radikaler als andere konzentrierte er sich auf die Wiedergabe farbiger Naturerscheinungen und auf die Veränderungen, die sie durch Licht erfahren.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Prélude Nr. 8 für Klavier (1. Band)

Musik: Claude Debussy

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

10 Betrachten Sie die Noten des *Prélude Nr. 8* von Debussy. Weisen Sie Merkmale seines Kompositionsstils nach (→ Seite 168). Bestimmen Sie den Akkord, der sich aus den Tönen des Themas in T. 1 ergibt, und die Tonleiter in T. 33. Untersuchen Sie den Bezug zwischen dem Thema und dem darunterliegenden Akkord in den T. 28–30.

11 Hören Sie das *Prélude Nr. 8*. Verfolgen Sie dabei die Dynamik und erläutern Sie, inwiefern sie die Stimmung des Stücks prägt.

C40

Carl Marx: *Das Mädchen mit dem Flachshaar II* (1946)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Collage und Zitat – Ballettmusik von Igor Strawinski

August Macke: *Ballets Russes* (1912)

Ballett in Paris

Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war Paris in vielen Bereichen die europäische Kulturmetropole. Dort war auch die Ballets Russes beheimatet. Ihr Impresario Sergei Diaghilew zog zahlreiche große Künstler, z. B. Pablo Picasso, zur Mitarbeit heran. Auch den jungen Igor Strawinski betraute er erst mit verschiedenen Arrangements, dann mit der Komposition von vier großen Balletten: *Der Feuervogel* (1910), *Petruschka* (1911), *Le sacre du printemps* (1913) und *Pulcinella* (1920).

Titelsuche

Über die Entstehung seines Ballett *Petruschka* erzählte Strawinski später:

„*Bei dieser Arbeit hatte ich eine hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt.* […] *Als ich das bizarre Stück beendet hatte, suchte ich* […] *nach einem Titel, der mit einem einzigen Wort den Charakter der Musik und damit gleichzeitig die traurige Figur bezeichnen konnte. Eines Tages machte ich vor Freude einen Luftsprung: Petruschka! Der ewig unglückliche Held aller Jahrmärkte in allen Ländern* […] *Das Schauplatz war dann wer den Marktplatz mit seiner Menschenmenge, seinen Buden und den Zauberkünsten des Taschenspielers.* “

Jahrmarkt im alten Russland

Eine Jahrmarktszenerie, wie sie der russische Schriftsteller Nikolai Gogol in einer Erzählung schildert, bildet den Hintergrund in Strawinskis Ballett.

Nikolai Gogol: *Der Jahrmarkt von Sorotschinski* (1831/32)

Ihr habt wohl irgendwann das Donnern eines fernen Wasserfalls vernommen; die ganze Gegend ist voll von seinem Gedröhn, und ein Chaos wundersamer und unbestimmter Laute umwirbelt euch. Nicht wahr, euch fassen ganz ähnliche Empfindungen im Strudel eines Jahrmarkts, wenn das ganze Volk zu einem einzigen gewaltigen Ungeheuer zusammenwächst und mit seinem vielgliedrigen Leib auf dem Dorfplatz und in den engen Gassen schreit, johlt und heult? Lärm, Geschimpf, Gemuh, Geblök, Gebrüll – alles fließt zu einem ununterscheidbaren misstönenden Geräusch zusammen. Rinder, Säcke, Heu, Zigeuner, Kochgeschirre, Weiber, Pfefferkuchen, Mützen – alles umringt euch grell, bunt, ungefüge und sticht euch in die Augen.

Igor Strawinski (1882–1971)
Strawinskis Werk entstand in verschiedenen, stilistisch sehr unterschiedlichen Schaffensperioden. Populär sind heute besonders die Ballette im neoklassizistischen und folkloristischen Stil und die Orchesterwerke, die der Komponist jeweils daraus formte.

August Macke (1887–1914)
Macke wurde während eines Aufenthalts in Paris von der jungen französischen Malerei geprägt. 1912 schloss er sich dem Malerkreis der ‚Blauen Reiters‘ um Franz Marc an. Stark leuchtende Farben prägen viele seiner Bilder. Er fiel im Ersten Weltkrieg, ehe sich sein Talent voll entfalten konnte.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Drehorgellied und Spieluhrweise

In einem Satz von *Petruschka* zitiert Strawinski die simple Melodie eines Drehorgelspielers, die er vor seinem Hotel gehört hatte. Daneben griff er auch auf ein russisches Volkslied und eine Spieluhrweise zurück.

Drehorgellied Musik: Trad.

Weise einer Spieluhr Musik: Trad.

Russisches Volkslied Musik: Trad.

12 Sammeln Sie die für die jeweilige Melodie typischen musikalischen Merkmale wie Taktart, Melodieverlauf, rhythmische Besonderheiten und Charakter.

Igor Strawinski

Pablo Picasso: *Harlekin* (1915)

Klebearbeit

Strawinskis kompositorisches Vorgehen an vielen Stellen seiner Werke ist oft mit einer aus der bildenden Kunst stammenden Technik verglichen worden, der Collage. Dabei wird durch Aufkleben (frz. ‚coller' für ‚kleben') verschiedener Elemente ein neues Ganzes geschaffen. Die Jahre um 1920 waren die Blütezeit der Collage-Technik. Wichtige Werke stammen u. a. von Kurt Schwitters, Max Ernst, Pablo Picasso und Joan Miró.

13 Beschreiben Sie das Bild von Picasso im Zusammenhang mit der Idee der Collage.

14 Hören Sie einen Ausschnitt aus *Petruschka*. Finden Sie in den Noten Melodien und Melodieteile aus Strawinskis Vorlagen wieder. C41

Pablo Picasso (1881–1973)
Picasso gilt als der bedeutendste Maler des 20. Jahrhunderts. Charakteristisch für sein Werk ist die sich ständig wandelnde Vielfalt der Darstellungsweisen: realistisch, symbolistisch, surrealistisch, abstrakt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Petruschka (Ausschnitt)

Musik: Igor Strawinski

© Russischer Musikverlag/Boosey & Hawkes

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Im 19. Jahrhundert bildeten sich in der Instrumentalmusik die Begriffe ‚absolute' und ‚programmatische Musik', über die sich ein langer ästhetischer Streit entwickelte.

Unter absoluter Musik verstand man Werke, die frei sind von außermusikalischen Vorgaben (Text, Tanz, Vorstellungen von Natur und Technik usw.), in ihr gilt nur das Ideal der ‚reinen' Kunst. Der Ausdruck ‚absolute Musik' stammt von Richard Wagner, der diese Richtung als historische Fehlentwicklung ansah. Absolute Musik sei vom Leben getrennt. Musik dürfe nicht selbst „Zweck" sein, sondern müsse ein „Mittel" bleiben.

Verfechter der absoluten Musik war der Musikkritiker Eduard Hanslick, der in seinem Buch *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) sagte:

„*Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts anderes sein als sie selbst.* […] *Auch die Poesie und bildende Kunst stellen vorerst ein Konkretes dar.* […] *Geradeso, nur mit ungleich unsicherer und willkürlicher Deutung, kann der Hörer in diesem Musikstück die Idee jugendlichen Genügens, in jenem die Idee der Vergänglichkeit herausfühlen; allein ebensowenig als in den genannten Bildern sind diese abstrakten Ideen der Inhalt des musikalischen Werkes* […]. *Nun haben wir* […] *die Frage* [zu] *beantworten, welcher Natur das Schöne der Tondichtung sei. Es ist ein spezifisch Musikalisches.* […] *Das Material, aus dem der Tondichter schafft,* […] *sind die gesetzten Töne, mit all der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisierung* […]. *Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs jemals wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken. Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.* […] *An die Darstellung eines bestimmten Inhaltes denkt der instrumentale Tonsetzer nicht. Tut er es, so stellt er sich auf einen falschen Standpunkt* […]. *Seine Komposition wird die Übersetzung eines Programms in Töne, welche dann ohne jenes Programm unverständlich bleiben.*"

15 Diskutieren Sie (evtl. in Partnerarbeit) unter Verwendung des Input-Texts die beiden Positionen pro und kontra Programmmusik.

16 Hören Sie zweimal den Beginn von Anton Bruckners (1824–1896) *4. Sinfonie*, die der Komponist selbst als *Romantische* bezeichnete. D1

a. Versuchen Sie die Musik beim ersten Hören im Sinne Hanslicks zu deuten, z. B. die Spannung des Hornmotivs vom Beginn zu interpretieren. Welche Intervalle spielen dabei eine besondere Rolle?

Sinfonie Es-Dur *Romantische*, 1. Satz: *Bewegt, nicht zu schnell*

Hornmotiv

b. Berücksichtigen Sie beim zweiten Mal die Bezeichnungen, die Bruckner einem Bekannten gegenüber skizzierte: „Mittelalterliche Stadt, Morgendämmerung, Waldesrauschen". Gehen Sie dann auf die Frage ein, ob es sich hier eher um absolute Musik oder um Programmmusik handelt. D1

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Musik und Gesellschaft

- Musik und Kult
- Wandel in Wien
- Musik und Macht
- Musik des Widerstands
- Geschäfte mit Musik
- Workshop: Quadrille – Höhepunkt eines Balls
- Komponistinnen und Komponisten in ihrer Zeit
- Workshop: VWA im Fach Musik

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

O Juwel im Lotus – Musik des tibetischen Buddhismus

Licht aus dem Osten

Buddha-Statue aus Tibet

Der tibetische Buddhismus erfreut sich im Westen großer Sympathie. Dazu trug in den letzten Jahrzehnten ihr geistliches Oberhaupt, der XIV. Dalai Lama, wesentlich bei. Doch das westliche Interesse am Buddhismus lässt sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Der Philosoph Arthur Schopenhauer (→ Seite 244) beschäftigte sich ebenso mit Buddhas Lehren wie Richard Wagner.

Große Verbreitung fand das buddhistische Gedankengut aber vor allem durch Hermann Hesse, der in seiner „indischen Dichtung" *Siddhartha* das Leben und die spirituelle Entwicklung von Buddha für westliche Leserinnen und Leser verständlich beschrieb:

> Mit verzerrtem Gesicht starrte er ins Wasser, sah sein Gesicht gespiegelt und spie darauf. In tiefer Müdigkeit löste er den Arm vom Baumstamme und drehte sich ein wenig, um sich senkrecht hinabfallen zu lassen, um endlich unterzugehen. Er sank, mit geschlossenen Augen, dem Tod entgegen. Da zuckte aus entlegenen Bezirken seiner Seele, aus vergangenheiten seines ermüdeten Lebens her ein Klang. Es war ein Wort, eine Silbe, die er ohne Gedanken mit lallender Stimme vor sich hinsprach, das alte Anfangswort und Schlusswort aller brahmanischen Gebete, das heilige ‚Om', das so viel bedeutet wie ‚das Vollkommene' oder ‚die Vollendung'. Und im Augenblick, da der Klang ‚Om' Siddharthas Ohr berührte, erwachte sein entschlummerter Geist plötzlich, und erkannte die Torheit seines Tuns.

Siddhartha Gautama Buddha (um 560–480 v. Chr.)
Der Sohn eines nepalesischen Fürsten reiste ab seinem 29. Lebensjahr als Bettelasket durch Indien und unterzog sich harten Bußübungen. Am Ganges, dem heiligen Fluss Indiens, erfuhr er seine Erleuchtung (Buddha: der Erleuchtete). Er gründete einen Mönchsorden und zog 45 Jahre lehrend durch Nordindien.

Hermann Hesse (1877–1962)
Zu den wesentlichen Einflüssen auf Hermann Hesses Werk zählt sein Interesse für die Welt des Orients (Hesses Eltern waren zeitweise als Missionare in Indien tätig). Davon zeugt z. B. sein Roman *Siddhartha*. 1946 erhielt Hesse den Nobelpreis für Literatur.

Meditation und Mantra-Rezitation

Meditationsübungen, die zum Teil mit dem Klang ‚heiliger' Silben („Mantras") verbunden sind, gehören zu den wesentlichen Elementen der buddhistischen Lehre. Das bekannteste Mantra ist *Om mani padme hum*. Häufig wird die nicht eindeutig zu übersetzende Formel so gedeutet: „Erhabenes Lob der göttlichen Kraft, die sich gleich einem Juwel im Lotos in uns entfalten möge."

Durch die Rezitation von Mantras setzt der Gläubige die in ihnen enthaltenen magischen Kräfte frei: z. B. Abwehr böser Geister oder Reinigung von Körper, Rede und Geist nach Buddhas Vorbild. Ein wichtiges Ziel der Mantra-Rezitation ist die Erkenntnis des ‚Leerseins'.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Erfahrung der Leere

Im sogenannten *Herz-Sutra*, einem der bedeutsamsten Texte der buddhistischen Lehre, wird die Erfahrung der ‚Leere' beschrieben.

„Deshalb gibt es in der Leere keine Form, kein Gefühl, keine Wahrnehmung, keinen Willensimpuls und kein Bewusstsein. Es gibt weder Auge, Ohr, Nase, Zunge, Körper noch Denken. Es gibt weder Formen, Klänge, Duft, Geschmack, Objekte der Berührung noch Vorstellung. […] *Hier gibt es kein Leiden und auch keinen Pfad zur Überwindung. Es gibt keine Erkenntnis, weder des Erlangens noch des Nicht-Erlangens."*

Mantras auf einem Gebetsstein in Tibet

Meditation und Musik

Der tibetische Buddhismus hat eine reiche Tradition instrumentaler und vokaler Praktiken hervorgebracht. Charakteristisch ist eine spezielle Form des Obertongesanges, der sogenannte Yang-Stil. Über einem extrem tiefen und lang ausgehaltenen Grundton werden einzelne Obertöne hörbar gemacht. Der Vortrag dieser Gesänge ist besonders erfahrenen und ausgebildeten Mönchen vorbehalten. Die Konzentration auf einen Ton und die damit verbundene Versenkung in den Klang kann auch auf nicht-buddhistische Zuhörerinnen und Zuhörer sowie Sängerinnen und Sänger eine meditative Wirkung ausüben.

Instrumente rufen Götter an

Der Einsatz vielfältiger Instrumente kontrastiert zum Teil stark mit den meditativen Gesängen. Ein solches ‚Ensemble' besteht aus tiefen Hörnen und Oboen, verschiedenen Becken, Trommeln und einer Glocke. Auch hierbei geht es wenig um die Entwicklung musikalischer Prozesse als vielmehr um den Klang als solchen und seine symbolhaft-magische Bedeutung. Jedes Instrument repräsentiert einen Aspekt des Zustands der Erleuchtung und dient der Geistesschulung auf diesem Weg.

Mönche des Klosters Drepung Loseling

1 Hören Sie einen Gesang tibetischer Mönche im Yang-Stil. Achten Sie auf die Veränderung des Klanges und das Mitschwingen der Obertöne. D2

2 Hören Sie einen Ausschnitt aus der Obertonschule des Musikers Michael Vetter. Versuchen Sie, die Technik selbst anzuwenden. D3

3 Hören Sie einen Ausschnitt einer rituellen Musik mit dem typischen Wechsel von instrumentalen und vokalen Abschnitten. Beschreiben Sie den Wechsel und ordnen Sie die Instrumente den im Bild zu erkennenden zu. D4

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Trost im Gemetzel – ein geistliches Konzert von Heinrich Schütz

Zwischen zwei Epochen

Hans Ulrich Franck: *Raubende Soldaten* (1643)

Nach seinem Tod war Heinrich Schütz für lange Zeit vergessen. Erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nimmt sein Werk wieder den Platz ein, der ihm zusteht. Man hat seine herausragende Bedeutung als Musiker zwischen zwei Epochen und zwei Kulturen erkannt.

„Er gab die neuen Inhalte, die die Reformation gebracht hatte, an eine Gemeinde weiter, die nach neuen Ausdrucksformen suchte, und vermittelte zugleich zwischen Nord und Süd, deutscher und italienischer Kultur, […] hineingestellt zwischen Humanismus und Aufklärung, Renaissance und Barock, in die er sich nicht eindeutig einordnen läßt." (Martin Gregor-Dellin, 1984)

Heinrich Schütz (1585–1672)
Schütz begann ein Jurastudium, ging dann aber von 1609 bis 1613 nach Venedig, um bei Giovanni Gabrieli zu lernen. Seit 1614 lebte er in Dresden. 1628 ging er ein zweites Mal nach Italien, nun zu Claudio Monteverdi (→ Seiten 69, 204). Später verbrachte er fünf Jahre in Kopenhagen und kam Verpflichtungen an mehreren mitteldeutschen Höfen nach, ehe er 1645 nach Dresden zurückkehrte. Das Hauptgewicht seines Schaffens liegt auf sakraler Musik (Motetten, Oratorien, geistliche Konzerte). Die Oper *Daf[illegible]* (1627, die erste mit deutschem Text) ist verschollen.

Schütz und seine Zeit

Kurz nachdem Schütz im Jahr 1617 zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt worden war, begann eine dreißig Jahre währende Folge von kriegerischen Auseinandersetzungen. Weite Teile der heutigen Staaten Deutschland, Österreich und Tschechien waren betroffen, in manchen Gebieten starb mehr als die Hälfte der Bevölkerung an den Folgen von Kriegshandlungen und Seuchen. Auch in Schütz' Leben und Werk hinterließ der Krieg tiefe Spuren. Todesfälle im Familien- und Freundeskreis trafen ihn schwer.

Andreas Gryphius: *Tränen des Vaterlands* (1636)

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret!
Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun
Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun[1]
Hat aller Schweiß, und Fleiß, und Vorrat aufgezehret.

Die Türme stehn in Glut, die Kirch' ist umgekehret.
Das Rathaus liegt im Grauß, die Starken sind zerhaun,
Die Jungfern sind geschänd't, und wo wir hin nur schaun
Ist Feuer, Pest, und Tod, der Herz und Geist durchfähret.

Hier durch die Schanz' und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.
Dreimal sind schon sechs Jahr, als unser Ströme Flut
Von Leichen fast verstopft, sich langsam fort gedrungen.

Doch schweig' ich noch von dem, was ärger als der Tod,
Was grimmer denn die Pest, und Glut und Hungersnot,
Dass auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen.

4 Erstellen Sie mit Hilfe der Texte, des Gryphius-Gedichts, der biografischen Hinweise und des Bildes von Franck zusammenfassende Notizen über Leben und Schaffen von Heinrich Schütz.

[1] Karthaun: Kanone

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

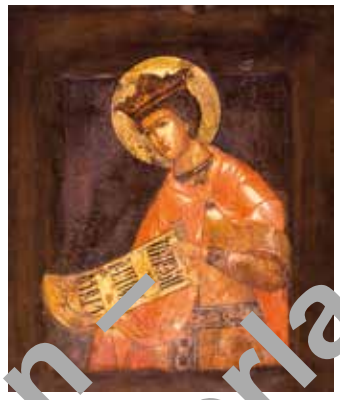
Sie ist lieblich

Den Hintergrund des geistlichen Konzertes *Freue dich des Weibes deiner Jugend* hat die Schütz-Forschung bis heute nicht endgültig klären können. Als Entstehungszeit wird oft das Jahr 1620 genannt. Im Jahr zuvor hatte Schütz die 15-jährige Magdalena Wildeck geheiratet. Der Text der festlichen Hochzeitsmusik stammt aus den alttestamentarischen Sprüchen Salomos:

„*Freue dich des Weibes deiner Jugend. Sie ist lieblich wie eine Hinde*[2] *und holdselig wie ein Rehe. Laß dich ihre Liebe allezeit sättigen und ergetze dich allewege in ihrer Liebe.*“

Martin Luther hat diese Stelle in seiner Bibelausgabe von 1522 kommentiert:

„*Bleybe bei deim Weib und halte dein Gut, das du es nicht umbringest mit Huren, sondern andern damit helffest. Denn kein lieblicher Wesen auff Erden ist, wo sich Man und Weib freundlich zusamen halten.*“



Russische Ikone: *König Salomo* (um 1650)

Salomo/Salomon
Nach den biblischen Berichten war der Sohn Davids im 10. vorchristlichen Jahrhundert König von Israel und Juda. Er gilt als Idealbild eines weisen Herrschers. Ihm werden Psalmen, Sprüche und das *Hohelied* zugeschrieben.

Der Wille zur Wortverkündigung

„*Schütz* […] *war getragen von einer leidenschaftlichen ‚Verkündigungsabsicht‘.* […] *Dabei entwickelte er seine Tonsprache aus der Technik des Madrigalismus* […] *mit ihren vielen ‚Tonmalereien‘ allmählich zu einer* […] *neuen, sich geprägten Tonsymbolik, die zuletzt* […] *jede Einzelheit der rhythmisch-melodischen Gestaltung, der Akkordwahl und Harmoniefolgen, der vokalen und instrumentalen Besetzung, wechselnde Klangfarben, ja formale Disposition überhaupt mit dem Willen zur Wortverkündigung durchdringt.*“ (Walter Simon Hutter, 1961)

Madrigalismen
Mittel der Textvertonung, wie sie v. a. in den italienischen Madrigalen des späten 16. Jahrhunderts (→ Seite 10) üblich waren: tonmalerische Effekte zur Wortausdeutung und Ausdruckssteigerung, extreme Chromatik, Kontraste in Harmonik und Rhythmik.

Freue dich des Weibes deiner Jugend (T. 1–14)

Musik: Heinrich Schütz
Text: Altes Testament

[2] Hinde: Hirschkuh

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

5 Erkunden Sie beim Hören der T. 1–14 die Partitur: Besetzung, Schlüssel, Notenwerte. D5

6 Stellen Sie dar, wie Schütz den Affekt der Freude ausdrückt und mit welchen Mitteln er eine Steigerung erreicht. Betrachten Sie dazu die Noten auf den Seiten 181 und 182.

Freue dich des Weibes deiner Jugend (T. 15–25)

Musik: Heinrich Schütz
Text: Altes Testament

7 Schildern Sie den gegenüber dem Verkanfang veränderten Effekt und beschreiben Sie die musikalischen Mittel, die ihn bewirken. D5

8 Halten Sie beim Hören des ganzen Werkes den formalen Aufbau fest. Benennen Sie die Form. Suchen Sie Gründe für Schütz' Entscheidung für diesen Aufbau. D5

Rembrandt: Schütz-Bildnis

Rembrandt, der 1606 in Leiden geboren wurde und 1669 in Amsterdam starb, hinterließ neben Zeichnungen und Radierungen etwa 700 Gemälde. Berühmt sind seine Gruppenbilder (z. B. die *Nachtwache*). Ebenso bedeutend sind seine Porträts, darunter mehr als 100 Selbstbildnisse. Sein *Bildnis eines Musikers* wurde lange für ein Schütz-Porträt gehalten. Inzwischen ist aber als Legende entlarvt, dass Schütz auf der Reise nach Kopenhagen in Amsterdam Halt gemacht habe. Rembrandt war im Jahr 1633 kaum bekannt, Schütz ist offenbar nie in Amsterdam gewesen, nichts an Kleidung, Haartracht und Haltung lässt auf Schütz schließen und auch das Alter des Porträtierten (Schütz war im Entstehungsjahr des Bildes 48 Jahre alt) erscheint nicht passend. Dennoch bleibt das Bild des selbstbewussten Mannes mit dem Notenblatt eines der großartigsten Porträts der Kunstgeschichte.

Rembrandt: *Bildnis eines Musikers* (1633)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Gospel Train und Underground Railroad – Spirituals

Der Gott der Besitzer

Besiegte und Unterdrückte nehmen oft den Glauben ihrer ‚Herren' an – vielleicht, weil sich deren Götter als die besseren Helfer erwiesen haben. Nicht anders verhielten sich die aus ihrer Heimat verschleppten und in der Neuen Welt zu Sklaven gemachten Afrikaner. Sie wurden oft glühende Anhänger des Glaubens ihrer angelsächsischen ‚Besitzer'. Die Lieder, mit denen die Baptisten und Methodisten ihren Gott priesen, hörten sie in deren Gottesdiensten. Sie sangen sie bei ihren Feiern nach, nicht nur in ihren Kirchen, sondern vor allem bei Treffen in ihrer Freizeit, bei Camp Meetings.

Camp Meeting im Süden der USA (1872)

Allerdings übernahmen sie die Lieder der Weißen nicht unverändert. Mit musikalischen Elementen ihres afrikanischen Erbes bildeten sie sie um: Mit Klatschen wurden die Rhythmen akzentuiert, die Melodien improvisierend ausgeschmückt, einzelne Töne – wie beim Blues – ‚unsauber' intoniert, Formelemente wie ‚Call and Response' eingebaut. Und vor allem erfanden die Sklaven neue Texte, die sich oft in besonderer Weise auf ihre Situation bezogen. So entstand eine eigene Form geistlicher Lieder der afroamerikanischen Sklaven: Negro Spirituals.

Underground Railroad
Das Netzwerk aus Sklaverei-Gegnern unterstützte Flüchtende z. B. mit Plänen geheimer Routen, Kleidern und Schutzhäusern auf dem Weg in die Nordstaaten oder nach Kanada. In den Jahren zwischen 1810 und 1850 gelang mit Hilfe der Organisation, die bis 1862 existierte, etwa 100.000 Sklaven die Flucht.

Code-Songs

Vor der Abschaffung der Sklaverei versuchten zahlreiche Afroamerikaner aus dem Süden in die Nordstaaten oder nach Kanada, für viele Sklaven das ‚Gelobte Land', zu flüchten. Dabei bildete der Ohio, die Grenze der Sklavenstaaten zum Norden, ein gefährliches Hindernis.

Bei der Vorbereitung der Flucht spielten Spirituals oft eine besondere Rolle: Sie wurden als ‚Code-Songs' verwendet, dienten zur Weitergabe geheimer Nachrichten. Auch deshalb spielen Geschichten aus dem Alten Testament in den Texten der Negro Spirituals eine besonders wichtige Rolle. Viele der in den Spirituals verwendeten Begriffe bekamen einen zweiten, verborgenen Sinn. Der Jordan, über den der Weg der Juden ins Gelobte Land führte, stand für den Ohio; ebenso das Rote Meer, das sich teilte und den Fliehenden den Weg in die Freiheit eröffnete. Mit Hilfe solcher Parallelen enthielten viele Spirituals Hinweise an Fluchtwillige. So spielt der oft erwähnte „Gospel Train" auf die Geheimorganisation Underground Railroad an. *Wade in the Water* gibt den versteckten Rat, durch das Wasser zu flüchten, um den Bluthunden der Verfolger das Aufnehmen der Spur zu erschweren.

9 Hören Sie eine Live-Aufnahme von *Wade in the Water* aus einem Gottesdienst einer afroamerikanischen Gemeinde. Berichten Sie, welche der genannten Elemente der afrikanischen Musikkultur Sie erkennen können.

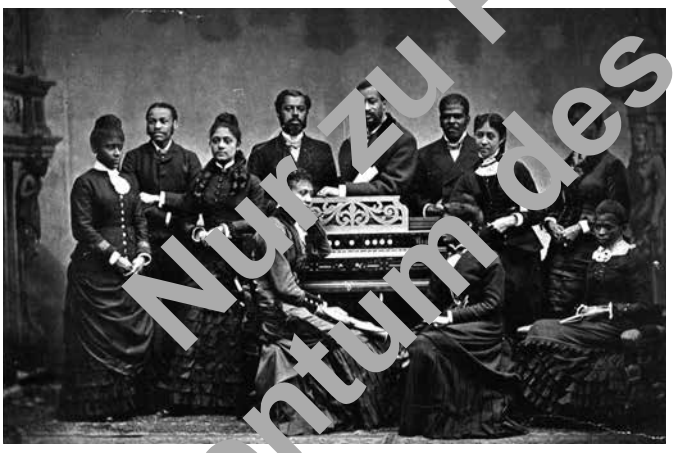
D6

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Wade in the Water

Musik und Text: Trad.

Spirituals erobern die Welt



Die Fisk Jubilee Singe[illegible] (1872)

Nach der Abschaffung der Sklaverei wurden Spirituals auch in den Nordstaaten bekannt. Bald entstanden Gesangsgruppen, die sie in Konzerten vortrugen. Schon in den 1880er-Jahren kamen z. B. die Fisk Jubilee Singers auch nach Europa. Fast alle Mitglieder dieser Gruppe waren Kinder von Sklaven.

Seit den 1930er-Jahren feierten dann vor allem Gesangsgruppen wie das Golden Gate Quartet mit Spirituals in der ganzen Welt Triumphe. Später wurden den Spirituals von ganz unterschiedlichen Interpretinnen und Interpreten gesungen: von Stars der Opernwelt, Rockmusikerinnen und Rockmusikern, Kirchenchören und Schlagerstars.

10 [illegible]gen Sie *Wade in the Water*. Begleiten Sie sich auf geeigneten (auch körpereigenen) Instrumenten oder mit dem Playback. D7

11 Hören Sie drei Aufnahmen von Spirituals. Ordnen Sie die Interpretationen verschiedenen musikalischen Genres zu. D8–D10

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Alles im Universum dreht sich – Musik der Sufi

Mevlana und die Sufi

Dschalal ad-Din Rumi (1207–1273)
Rumi, den seine Schüler ‚Mevlana' (Herr, Meister) nannten, wanderte als Kind mit seiner Familie nach Anatolien aus. Er erhielt 1231 einen Lehrstuhl für Islamwissenschaften in Konya. Später wandte er sich der Mystik zu. Sein literarisches Werk umfasst über 60.000 Doppelverse.

Der Sufi-Orden der Mevlevi geht auf Dschalal ad-Din Rumi, genannt Mevlana, zurück. Das Wort ‚Sufi' leitet sich vom arabischen Begriff ‚suf' (für groben Wollstoff) her und bedeutet ‚Armer'.

Ziel des Sufismus ist es, die Kluft zwischen dem Individuum und Gott zu überwinden und dabei die eigenen Wünsche zurückzulassen. Zur Glaubenspraxis der Derwisch-Orden gehören Meditationsrituale. Poesie, Musik und Tanz gelten als Weg zu Gott. Das Gebot der Liebe ist allumfassend; zu den wichtigsten Tugenden der Sufi gehört daher Toleranz.

Ein Weg zu Gott

Beim ‚Tanz der Derwische' handelt es sich um ein jahrhundertealtes Ritual mit strengem Ablauf. Der Tanz gilt den Derwischen seit 800 Jahren als ein Weg, Gott näherzukommen.

„*Alles im Universum dreht sich, alles ist in Bewegung, wie und warum sollte ich wohl stehenbleiben?*"
(Mevlana)

„*Man dreht sich um sein Herz, macht es zu seinem Mittelpunkt. Denn das Herz ist das Haus Gottes.*"
(Fahri Özcakil, Oberhaupt einer Gruppe tanzender Derwische in Konya)

Ideale der Sufi

Die Ideale der Sufi spiegeln sich in den Gedichten Mevlanas, den Goethe den „bedeutendsten mystischen Dichter der Welt" genannt hat, wider.

Die sieben Ratschläge des Mevlana

Sei wie das Wasser beim Großzügigsein und Unterstützen.
Sei wie die Sonne bei Mitleid und Barmherzigkeit.
Sei wie die Nacht beim Verschleiern der Fehler anderer.
Sei wie ein Leichnam bei Zorn und Heftigkeit.
Sei wie die Erde bei Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit.
Sei wie ein Meer bei Toleranz.
Sei so, wie du (in Wahrheit) bist – oder sei (in Wahrheit) so, wie du dich ausgibst.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Das Semâ-Ritual

Das von Geistlichen geleitete Semâ-Ritual vollzieht sich in diesen Schritten:

1. Lobpreisung des Propheten (Naat-i-Mevlâna)
2. Solo-Improvisation auf der Ney (taksim)
   Die Flöte symbolisiert den göttlichen Atem: Wie Gott dem Menschen Leben einhaucht, so weckt der Musiker den Klang des Instruments. Darüber hinaus steht der klagende Ton für den Schmerz der Trennung: Das Rohr erinnert sich an sein Eins-Sein mit dem Schilf und weint, wie die Seele weint, weil sie von Gott getrennt ist. Auf diese Flöte bezieht sich ein Gedicht Mevlanas.

> Hör auf die Flöte – wie sie erzählt,
> Wie sie klagt über Trennung und spricht:
> Seit man mich vom Röhricht schnitt,
> Weinen Mann und Frau bei meiner Klage.
> Ich suche ein Herz, von Einsamkeit gequält:
> Dem will ich vom Schmerz der Sehnsucht erzählen.
> Wie weit entfernt von seinem Ursprung ist,
> Der sich sehnt zurück nach der Zeit der Einheit.

3. Instrumentalstück des ganzen Ensembles (peşrev)
4. Drehritual zur mevlevi-Hymne (âyin) mit vier Teilen
5. Instrumentaler Schlussabschnitt (und gemeinsamer Abschluss mit einem langgezogenen „Huuuu …“)

12 Erläutern Sie, welche Ideen und Ideale sich in den beiden Gedichten Mevlanas auf den Seiten 186 und 187 widerspiegeln.

13 Hören Sie drei Ausschnitte aus dem Semâ-Ritual und benennen Sie die Ausführenden, die dabei zu hören sind. D11–D13

Die Instrumente des Rituals
Ney (orientalische Flöte)
Kanun (Kastenzither)
Kudüm (Doppelpauke)
Ud (Kurzhalslaute)
Rebab (Stachelgeige)

Türkische Ney

Der Drehtanz der Sufi

Vor ihrem Tanz legen die Sufi ihre schwarzen Überhänge ab (sie stehen für das Grab) und beginnen ihren weißen Tanz in weißen Gewändern (sie stehen für das Leichentuch) und Filzhüten (‚sikke‘), die Grabsteinen nachempfunden sind.

Beim Tanz hebt der linke Fuß ab vom Boden, der rechte sorgt für das Drehen gegen den Uhrzeigersinn. Die Arme heben sich aus der verschlossenen Haltung vor dem Herzen. Die rechte Hand zeigt nach oben, nimmt Gott auf und leitet ihn durch das Herz (das ‚Haus Gottes‘) in die linke, die gebende Hand. Der Kopf wird nach rechts geneigt, er soll dem Fließen nicht im Wege stehen.

Ziel des Tanzes ist nicht ein Zustand der Trance. Vielmehr soll durch das Überwinden körperlicher Hindernisse (wie z. B. Schwindel) die Konzentration auf Gott vertieft und die Verschmelzung mit dem Transzendenten möglich werden.

14 Sehen Sie einen Tanz der Sufi. Beschreiben Sie das Zusammenwirken von Musik und Bewegung. 17

15 Versuchen Sie mit Hilfe der Beschreibung, die drehende Bewegung der Sufis selbst durchzuführen. Beenden Sie sie, wenn Ihnen schwindlig wird.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Yunus Emre – ein Dichter in Mevlanas Geist

Yunus Emre
(um 1240–1320)
Emre war vermutlich Mitglied des mystischen Bektaschi-Ordens. Er lebte in Zentralanatolien. Seine geistige Erziehung erhielt er wohl bei einem Sufi-Meister. Es wird angenommen, dass er Mevlana in Konya, dem Zentrum des Sufismus, getroffen hat.

Zum Umkreis des Mevlana gehört auch Yunus Emre, der größte mystische Volksdichter der Türkei. Seine Texte wirken auf den ersten Blick wie Liebeslyrik. Sie sind jedoch zutiefst religiös und thematisieren die unendliche Liebe der Mystiker zu Gott. Viele Texte Emres wurden in der Türkei mit Melodien verbunden zu Volksliedern.

Gedicht von Yunus Emre

Auch wenn du tausendmal mich plagst –
Nie wende ich mich von dir ab,
Und nähmst du mir die Seele auch,
Nie wende ich mich von dir ab.
Sagst du's, geh ich zur Kirche auch,
Willst du's, läut' ich die Glocken au[illegible].

Nichts [illegible]reibt dem Liebende[illegible]n a[illegible] –
Nie w[illegible]nde [illegible]ch mich von di[illegible]b.
[illegible]esu und bei Mos[illegible]ch,
[illegible]Joseph, Kanaa[illegible]s [illegible]nbet
Und bei Muha[illegible]mad Mustafa!
Nie wende ich mich [illegible]on dir ab.

16 Erläutern Sie die Haltung, die aus dem Gedicht Emres spricht.

Die Liebe dein [illegible]s mich mit sich.

Musik und Text: Yunus Emre
dt. Übersetzung: Stephan Unterberger
© Helbling

sprich: aschkön aldö (ı ist ein stumpfes i, dem ö angenähert)

2. Mich kann nicht freuen Hab und Gut,
Ehr, noch nimmt mir Armut meinen Mut.
mehr. Die Liebe dein' ist Trost allein:
Dich brauch ich, dich und immer dich.

3. Mein Nam' ist Yunus, dir zur
und täglich brennt mein Feuer
In zweier Welten liegt mein Ziel.
Dich brauch ich, dich und immer dich.

17 Hören Sie das Lied in der Interpretation eines Sängers, der sich selbst begleitet. Beschreiben Sie Besonderheiten dieser Aufnahme (Gestaltung von Gesang und Begleitung). D14

18 Musizieren Sie das Lied. Begleiten Sie sich mit Akkorden laut Angaben oder dem Pattern e–a (Halbe–Viertel).

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Fast immer ist kultische/religiöse Musik mit Elementen verbunden, die die Wirkung der Kulthandlung steigern: farbenreiche Gewänder und prächtige Räume, Düfte oder Drogen, Tänze und Bewegungen usw. So verschieden wie die äußeren Formen und Klangbilder kultischer Musiken, so unterschiedlich sind auch die Ziele, die sie unterstützen sollen.

In christlichen Kirchen steht oft das feierliche Gotteslob oder die vertiefende Ausdeutung der Schrift im Mittelpunkt. In anderen Religionen hilft die Musik bei der meditativen Versenkung oder sie fördert das Erreichen ekstatischer Bewusstseinszustände. Häufig wird kultische Musik aus ihrer ursprünglichen Funktion gelöst und in neuen Kontexten vermarktet. So ist wohl auch der wiederholte Erfolg von CDs mit Gregorianik – seit dem frühen Mittelalter praktizierte einstimmige, liturgische Gesänge – zu erklären: Die CD *Chant – Music for Paradise* der Mönche des Klosters Heiligenkreuz in der Nähe Wiens erreichte nach ihrem Erscheinen 2008 in England sofort die Top-Ten der Pop-Charts, was von österreichischen Bands bisher nur Falco und DJ Ötzi gelungen war. Sie führte weltweit in dutzenden Ländern über Monate die Classic-Charts, in vielen auch die Pop-Charts. Einen ähnlichen Erfolg hatten schon Benediktinermönche des spanischen Klosters Santo Domingo de Silos mit dem bisher meistverkauften Gregorianik-Album, das 1994 Platz 3 der Billboard Hot 100 erreichte.

Die Mönche von Heiligenkreuz weisen eine Verbindung zur Esoterik von sich und betonen, man habe den Choral *Gesang der Engel* genannt, weil in dieser Konzentration auf Gott viel Übernatürliches mitschwinge. Die Gesänge werden aufgrund ihres meditativen Charakters von jedem als sehr beruhigend und Kraft spendend empfunden.

19 Hören Sie einen Ausschnitt aus der CD *Chant – Music for Paradise*. Beschreiben Sie die Musik und ihre Wirkung. D15

Input

Der österreichische Percussionist Martin Grubinger verbindet in seinem Album *Drums 'n' Chant* den Klang von Rhythmusinstrumenten mit Gesang und Instrumenten aus Christentum und Islam. Für dieses Projekt lud er andere Musikerinnen und Musiker zur Mitarbeit ein – darunter einen Sänger (mit einem mystischen islamischen Lied → Seite 188) und eine Ney-Spielerin aus der Türkei – und bezog ebenso Instrumente aus Afrika und dem Mittleren Osten in das Arrangement ein. Er schreibt zu dessen Entstehung:

„Ich hätte nie daran gedacht, so etwas zu machen. Monatelang hörte ich mir CDs mit gregorianischen Gesängen der Mönche von Münsterschwarzach an und wurde immer vertrauter mit der Musik. Ich bemerkte, welch tiefe Wirkung sie auf meine Seele hatte und spürte, dass sie einen besonderen Geist besaß, der gut zum Geist der Percussion passte."

20 Hören Sie einen Ausschnitt aus *Drums 'n' Chant*. Beschreiben Sie ihn und nehmen Sie zu dieser Art von ‚Collage' Stellung. D16

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Am Ende der Romantik – ein frühes Werk Schönbergs

Im Zentrum der Künste

Manchmal konzentrieren sich die Entwicklungen der Musikgeschichte auf kurze Zeiträume und enge geografische Grenzen. So erlebten oberitalienische Städte um 1600 geradezu eine Flut musikalischer ‚Neugeburten': [illegible] Oper formte sich, die Instrumentalmusik wurde autonom, mit der Monodie entstand eine neue Satztechnik.

Schauplatz eines ähnlich tiefgreifenden Wandels war Wien um 1900. Mit beinahe 1.770.000 Einwohnerinnen und Einwohnern – fast genau die Zahl des Jahres 2011 – war die Stadt Zentrum des Vielvölkerstaats und Brennpunkt des Kunstgeschehens. Literaten, Musikerinnen und Musiker sowie Malerinnen und Maler bildeten eine Szene, in der konservative Ästhetik und kühner Bruch der Traditionen miteinander stritten. Und das bürgerliche Publikum beteiligte sich oft sehr lebhaft an diesen Auseinandersetzungen.

Wien um 1900 (koloriertes Foto)

Stefan Zweig (1881–1942)
Der aus einer begüterten jüdischen Familie stammende Schriftsteller fühlte sich als Erbe europäischen Traditionen. Sie spiegelt sich in seinen romanhaften Biografien historischer Figuren wie in den von humanistischem Denken getragenen Erzählungen wider. Zweig war mit vielen Größen seiner Zeit befreundet, z. B. mit Richard Strauss und Sigmund Freud. 1934 floh er vor dem auch in Österreich aufkeimenden Faschismus. 1942 nahm er sich – verbittert über den Untergang seiner geistigen Heimat Europa – in Brasilien das Leben. Seine Erinnerungen *Die Welt von Gestern* waren sein letztes Werk.

Sicherheit im Traumschloss

In seinen Erinnerungen *Die Welt von Gestern* beschrieb Stefan Zweig 1942 die Welt im Wien der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg:

„*Es war das goldene Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer fast tausendjährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der große Garant dieser Beständigkeit.* […] *Jeder wusste, wieviel er besaß und wieviel ihm zukam, was erlaubt und was verboten war. Alles hatte seine Norm, sein bestimmtes Maß und Gewicht.* […] *Man lebte gut, man lebte leicht und unbesorgt in jenem alten Wien. Und die Deutschen im Norden sahen etwas ärgerlich und verächtlich auf uns Nachbarn an der Donau herab, die, statt tüchtig zu sein und straffe Ordnung zu halten, sich genießerisch leben ließen, gut aßen, sich an Festen und Theatern freuten und dazu vortreffliche Musik machten.* […] *Heute, da das große Gewitter sie längst zerschmettert hat, wissen wir endgültig, dass jene Welt der Sicherheit ein Traumschloss gewesen ist.*"

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Eine nächtliche Szene

Im „goldenen Zeitalter der Sicherheit“ begann Arnold Schönberg, der zu einem der größten Revolutionäre der Musikgeschichte werden sollte, seine Laufbahn. Zu seinen frühen Werken gehört das Streichsextett *Verklärte Nacht*. 1899 hatte ihn ein langes Gedicht Richard Dehmels zur Komposition inspiriert. Es schildert eine nächtliche Szene:

Richard Dehmel: *Verklärte Nacht* (1896, Ausschnitt)

Zwei Menschen gehn durch kahlen,
kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schaun hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von dir,
ich geh in Sünde neben dir. […]
Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das du empfangen hast,
sei deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert! […]
du wirst es mir, von mir gebären, […]

Er faßt sie um die starken Hüften,
ihr Atem mischt sich in den Lüft[en],
zwei Menschen gehn durch hoh[en]
helle Nacht.

Egon Schiele: *Liebespaar* (1913)

1 Nennen Sie romantische Elemente in den Textauszügen aus *Verklärte Nacht*. Vergleichen und deuten Sie den ersten und den letzten Vers des Gedichts.

Richard Dehmel (1863–1920)
Die Hauptthemen des preußischen Dichters waren Liebe und Eros. Seine von Ungestüm, Glut und Pathos geprägten Gedichte regten so unterschiedliche Komponisten wie Richard Strauss, Anton Webern und Kurt Weill zu Liedern an.

Eine ernste, tiefe Natur

Verklärte Nacht wurde erst im Jahr 1902 uraufgeführt. Über den Grund für die Verzögerung berichtete Schönberg:

„*Eine Wiener Gesellschaft lehnte die Uraufführung meines Streichsextetts ‚Verklärte Nacht‘ ab, wegen des ‚revolutionären‘ Gebrauchs einer – das heißt einer einzigen unerlaubten Dissonanz.*“

Auch bei der Uraufführung verstanden nicht alle das Werk. Der Kritiker der *Neuen Freien Presse* beurteilte vorausschauend:

„[In dem Werk gibt es] *nebst absichtlich Confusem und Hässlichem manches Ergreifende, Rührende, das den Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt erzwingt, sich ihm in Herz und Sinne drängt. Nur eine ernste, tiefe Natur kann solche Töne finden* […].“

Nur zu Prüfzwecken / Eigentum des Helbling Verlags

Egon Schiele: *Selbstporträt* (1912)

Aufzeichnungen vom Seelischen

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert setzte in vielen Ländern Europas, v. a. aber im deutschsprachigen Raum, in allen Künsten eine neue Bewegung ein: der Expressionismus. Zuerst waren es Malerinnen und Maler, die die Richtung vorgaben. Nicht mehr der sinnliche Eindruck (wie im Impressionismus) und der ästhetische Genuss sollten im Mittelpunkt stehen. Vielmehr wollte man das Erleben der Wirklichkeit so stark wie möglich abbilden. Zur Steigerung der angestrebten Wirkung wurden z. B. entstellte Formen und grelle Farben verwendet.

Auch Komponisten strebten nach ähnliche Effekte wie. Das Wesen des musikalischen Expressionismus fasste Theodor W. Adorno so zusammen: „Die expressionistische Musik will […] Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen."

Elemente des Neuen

Um die von Adorno beschriebene Absicht der „unstilisierten Aufzeichnungen vom Seelischen" zu erreichen, setzten die Komponisten des Expressionismus die Wirkung steigernde Mittel ein. In der nötigen Vereinfachung lassen sie sich so zusammenfassen:

- Dissonanzen: Missklänge verlieren ihre Funktion als Spannungselement, sie werden nicht mehr aufgelöst, sondern mit Konsonanzen gleichberechtigt behandelt (‚Emanzipation der Dissonanz').
  Tonalität: Die Bindung eines Stückes an einen Grundton wird aufgegeben (‚Atonalität').
- Melodik: zerklüftete Melodien, Verzicht auf Tonleiter- und Dreiklangsmelodik
- Tonlagen: Ausnutzung der Extreme in Höhe und Tiefe
- Lautstärken: Ausnutzung der Extreme im Leisen und im Lauten
- Rhythmik: Lösung vom Metrum, freie Rhythmik

Egon Schiele (1890–1918)
Nach Anfängen im Umkreis seines Freundes Gustav Klimt (→ Seite 31) wandte sich Egon Schiele vom dekorativen Jugendstil ab und wurde zu einem der ausdrucksstärksten Maler des Expressionismus. In der Kritik standen sein gelegentlich Anstoß erregender Lebensstil wie seine provokativ erotischen Akte und Porträts. Gleichwohl wurde er, ehe er 28-jährig an der verheerenden Spanischen Grippe starb, zu einem Star der Wiener Kunstszene. Heute gehören seine Werke international zu den begehrtesten und teuersten.

2 Beschreiben Sie die Bilder Schieles auf den Seiten 191, 192 und 194 im Hinblick auf Absicht und Ausdrucksmittel der Expressionisten.

3 Untersuchen Sie den Notenausschnitt aus *Verklärte Nacht*. Hören Sie einen längeren Ausschnitt, der an der notierten Stelle beginnt. Stellen Sie fest, welche der genannten Ausdrucksmittel des Expressionismus zu finden sind und welche in diesem Stück zwischen Spätromantik und Expressionismus fehlen. Schildern Sie Ihren Eindruck bezüglich dieser Stellung des Werks.

D17

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Verklärte Nacht op. 4 für Streichsextett (T. 124–132)

Musik: Arnold Schönberg
© Dreililien-Verlag

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Auf dem Weg in die Moderne – ein atonales Klavierstück Schönbergs

Zentralfigur Schönberg

Egon Schiele: *Arnold Schönberg* (1917)

Von Arnold Schönberg – ohne Zweifel eine zentrale Figur der Musikgeschichte – gingen Impulse aus, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mitprägten; von ihm und seinen Schülerinnen und Schülern stammen viele beispielgebende Hauptwerke. Zu Recht bemerkte der österreichische Komponist Ernst Křenek schon im Jahr 1934:

„*Es gibt wohl kaum einen Komponisten, […] dessen wesentliche Werke relativ so selten gespielt, in ihrer tönenden Gestalt so wenig bekannt sind wie die Werke Arnold Schönbergs und der dabei doch einen so tiefgreifenden und verwandelnden Einfluss auf seine gesamte Zeitgenossenschaft ausgeübt hätte wie dieser Meister.*“

Arnold Schönberg (1874–1951)
Arnold Schönberg wurde 1874 als Sohn einer jüdischen Familie in Wien geboren. Ökonomische Notwendigkeit zwang ihn zunächst zur Arbeit in einer Bank, später schlug er sich mit Tätigkeiten in verschiedenen musikalischen Sparten (Kabarettmusik, Chorleitung) durch. Nach einem kurzen Zwischenspiel in Berlin fasste Schönberg als Komponist, aber auch als Lehrer in der musikalischen Welt Wiens Fuß. 1933 floh er – inzwischen wieder an der Berliner Hochschule tätig – in die USA, 1951 starb er in Los Angeles.

Die Sensation kaum noch hörbarer Klänge

Bei Veranstaltungen, die Schönberg in den Jahren bis zu seiner Emigration initiierte, kam es zu regelrechten Skandalen. Viele Konzertbesucherinnen und Konzertbesucher waren nicht in der Lage, den neuen Ideen zu folgen.

Das größte Hindernis für das Verständnis war sicher die Abkehr von der Tonalität. Die *Drei Klavierstücke* op. 11 aus dem Jahr 1909 waren Schönbergs erste konsequent atonale Komposition. 1911 erschien als op. 19 ein weiterer Zyklus kleiner Klavierstücke, dessen besondere Bedeutung oft hervorgehoben wurde:

„*Die Sensation kaum noch hörbarer Klänge überfällt den Hörer, sie zwingen zum intensivsten Mithören und Mitgestalten. Der materielle Aufwand schrumpft auf ein Minimum von leicht spielbaren Noten; keines der 9 bis 18 Takte langen Stücke überschreitet die Mittellage des Instruments, dynamische Nuancen pendeln fast ausschließlich zwischen p und pppp.* […] *Das letzte Stück aus op. 19 scheint ein Epilog auf die musikalische Gestalt überhaupt zu sein. Winzige melodische Ansätze, Fragmente eines Rezitativs, heften sich an den Klang.*“
(Klaus Billing, 1967)

Atonale Musik
Musik ohne die hierarchische Ausrichtung auf ein tonales Zentrum (Grundton) und ohne das Spannungs- und Entspannungsgefüge der Kadenzharmonik

4 Hören Sie die Nr. 6 aus Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 und lesen sie in den Noten (→ Seite 195) mit. Überprüfen Sie, ob die Angaben in Billings Analyse zutreffen. Beschreiben Sie die melodische und harmonische Struktur des Stückes.

D18

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 6

Musik: Arnold Schönberg
© Universal Edition AG

Auf Mahlers Tod

Eine besondere Beziehung verband Arnold Schönberg mit Gustav Mahler, den er 1903 kennengelernt hatte. Mahler hatte zwar Vorbehalte gegen die neue Tonsprache, über Schönbergs Werke soll er gesagt haben: „Ich verstehe seine Musik nicht, aber er ist jung; vielleicht hat er recht". Trotz seiner Zweifel setzte er sich wohlwollend für den jungen Komponisten ein. Als bei der Uraufführung der *Verklärten Nacht* verständnislose Zuhörer ihrem Unwillen pfeifend Ausdruck brachten, erhob sich Mahler und forderte die Störer lautstark zum Verlassen des Saales auf.

Als Gustav Mahler 1911 gestorben war, nahm auch Schönberg an dem Begräbnis auf dem kleinen Friedhof in Grinzing teil. Er hatte den Tod des verehrten Kollegen als harten Schlag empfunden. Das kleine Klavierstück, das als letztes den Zyklus der op. 19 beschließt, wie auch ein Bild, das Schönberg in diesen Tagen malte, waren Spiegelungen des erschütternden Erlebnisses.

Arnold Schönberg: *Begräbnis von Gustav Mahler* (1911)

5 Hören Sie das Stück noch einmal. Deuten Sie vor dem Entstehungshintergrund des Werkes musikalische Eigenschaften des Stückes als Trauer-Topoi[1].

D18

[1] Topos = vorgeprägtes Motiv, Bild (im übertragenen Sinn)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Grenzen erweitern

Wassili Kandinski: *Umschlag zum Almanach der Künstlergruppe* (1912)

1886 war der russische Maler Wassili Kandinski nach München gekommen. 1911 gründete er zusammen mit Franz Marc, Alfred Kubin und Gabriele Münter die Künstlergruppe ‚Der blaue Reiter'. Mit den Bildern der ersten Ausstellungen wollte die Gruppe den Bestrebungen folgen, die – so Kandinski –

„heute auf allen Gebieten der Kunst so kräftig sich bemerkbar machen und deren Grundtendenz ist, die bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens zu erweitern."

Impressionen eines Konzerts

Es ist erstaunlich, wie parallel Entwicklungen in der Malerei und in der Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verliefen. Wie der bisher an den Kontext gebundene Klangwert einzelner Töne an Bedeutung gewann, sich die Dissonanz emanzipierte, so wurde in der Malerei der Farbton vom Gegenstand frei gesetzt.

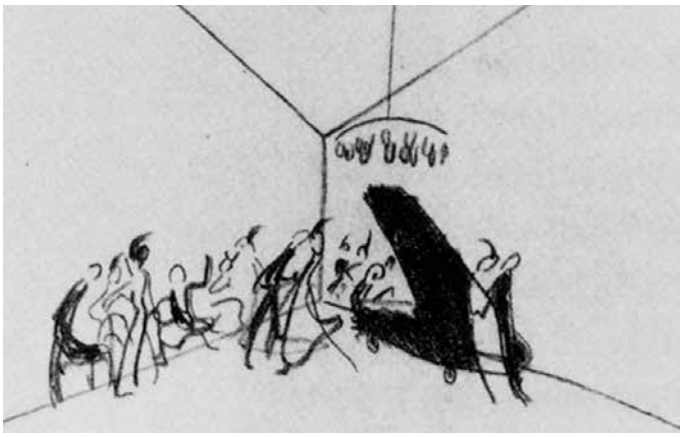
Im Januar 1911 besuchte Kandinski ein Konzert mit Werken von Schönberg, das ihn begeisterte. Der Maler spürte die Wesensverwandtschaft zwischen der Atonalität in der Musik und der Hinwendung zur Abstraktion in seiner Malerei. Er schrieb an Schönberg:

„Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Die heutige malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Konsonanz von morgen. Man nimmt das, was man braucht, ohne sich zu kümmern, wo man es nimmt. Und gerade heute sind so viele Möglichkeiten vorhanden. Das selbständige Gehen durch eigene Stücke, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche."

Noch unter dem Eindruck des Konzertes entstanden Skizzen und schließlich das Ölbild *Impression III (Konzert)*.

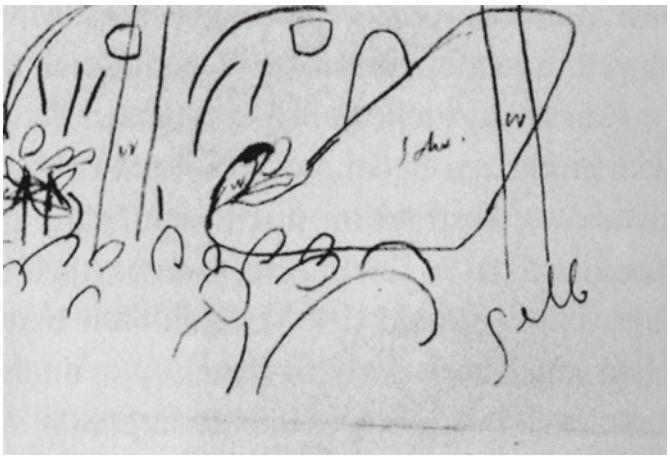
Wassili Kandinski (1866–1944)
Kandinski wirkte in München und in Russland, später am ‚Bauhaus' in Weimar und Dessau und schließlich in Frankreich. Seit 1910 begann er ungegenständliche Bilder zu malen. Er gilt als der erste große Vertreter der abstrakten Malerei.

Beschreiben Sie anhand der drei Abbildungen von Kandinski den Weg in die Abstraktion.



1

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags



2

3

Lyrik des Verfalls

Wie in der Malerei und der Musik fanden die Ideen und Mittel des Expressionismus auch in der Literatur Widerhall. Zu den bedeutendsten deutschsprachigen Lyrikern zählt Georg Trakl, der 1887 in Salzburg geboren wurde. Die bevorzugten Themen seiner oft schwermütigen Gedichte waren Leid, Vergänglichkeit und Tod. Zu den bevorzugten Mitteln zählen freie Rhythmen, assoziative Bilder und Chiffren. In seinem Gedicht *Winterdämmerung* finden sich solche Merkmale in reicher Zahl.

Im November 1914, bald nach Beginn des Ersten Weltkriegs, starb Trakl im polnischen Krakau durch eine Rauschgift-Überdosis. Das Grauen einer Schlacht, die er als Leiter einer Sanitätskolonne erlebte, hatte ihn in den Wahnsinn getrieben.

Georg Trakl: *Winterdämmerung* (1913)

Schwarze Himmel von Metall.
Kreuz in roten Stürmen wehen
Abends hysterische Krähen
Über Parken kahl und fahl.

Im Gewölk erfriert ein Strahl
Und vor Satans Flüchen drehen
Jene sich im Kreis und stehen
Nieder siebenfach an Zahl.

In Verfaultem süß und schal
Lautlos ihre Schnäbel mähen.
Häuser dräu'n aus stummen Nähen;
Helle im Theatersaal.

Kirchen, Brücken und Spital
Grauenvoll im Zwielicht stehen.
Blutbefleckte Linnen blähen
Segel sich auf dem Kanal.

7 Begründen Sie, warum Trakls Gedicht ein typisches Werk des Expressionismus ist.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Im Zug einer notwendigen Entwicklung – ein dodekafoner Quartettsatz von Webern

Egon Schiele: *Anton Webern* (1915)

Die Neue Wiener Schule

Um Schönberg scharte sich eine Gruppe Gleichgesinnter. Diesen Kreis bezeichnet man, um sie von der ‚klassischen' Wiener Schule (Haydn, Mozart, Beethoven) abzuheben, oft als ‚Neue Wiener Schule' oder ‚Zweite Wiener Schule'. Ihre wichtigsten Vertreter neben Schönberg waren Alban Berg (1885–1935) und Anton Webern (1883–1945). Die historische Leistung der Neuen Wiener Schule war es, aus dem Ende des tonalen Komponierens einen Neuanfang zu finden. Die Entwicklung vollzog sich in zwei Schritten:

- Nachdem das traditionelle Dur-/Moll-System in der Spätromantik durch immer mehr ‚Reizklänge' und immer längeres Hinauszögern der ‚Auflösung' ausgelotet worden war, prägte sich etwa ab 1907 die ‚freie Atonalität' aus.
- Um 1920 gaben Schönberg und seine Schüler dem atonalen Komponieren neue strenge Regeln. Sie konzipierten die ‚Zwölftontechnik'. Mit dieser Grundidee befassten sich viele Musiker durch das ganze 20. Jahrhundert.

Die Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen

Die freie Atonalität erlaubte ein intuitives Vorgehen. Die Komponisten verließen sich – so sagte Webern einmal – „allein auf ihr Gehör". Im weiteren Verlauf entwickelte sich daraus die Technik der „Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen" (Dodekafonie). Die zwölf Töne werden in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet. Aus dieser Zwölftonreihe werden dann die schon aus der älteren Musik bekannten Techniken der Umkehrung, des Krebses und der Umkehrung des Krebses abgeleitet. Da eine Reihe mit jedem Ton der chromatischen Tonleiter beginnen kann, ergeben sich 48 (= 4 x 12) mögliche Reihenformen.

Die Komponisten der Neuen Wiener Schule waren überzeugt, „Vollstrecker einer notwendigen Entwicklung" zu sein. 1936 schrieb Berg an Schönberg:

„*Weiß ich doch,* […] *dass man nur mehr so wird komponieren KÖNNEN, wenn das sonstige gesamte Gedudel der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*[2] *längst schon versunken sein wird.*"

Serielle Musik 1
Die ‚Durchorganisation' der Zwölftonmusik und speziell die Konsequenz, mit der Webern sie anwendete, motivierte viele Komponisten der folgenden Generation dazu, das Konstruktive auch auf andere Parameter zu übertragen. Nicht nur die Tonhöhen wurden durch Reihen geregelt, sondern auch Tondauer, Klangfarbe und Lautstärke.

Der strengste Zwölftöner

Um 1930 war die Entwicklung der Zwölftonmusik abgeschlossen. Noch strenger als sein Lehrer Schönberg wendete Webern die Technik an. 31 Werke umfasst sein gesamtes Schaffen, deren Wiedergabe nur dreieinhalb Stunden erfordert. Aber seine Musik ist im höchsten Maß verdichtet, verlangt deshalb auch von den Zuhörerinnen und Zuhörern die höchste Aufmerksamkeit. Als Beispiel für seinen Stil, der später in der Seriellen Musik konsequent weiterentwickelt wurde, kann sein *Streichquartett* op. 28 aus dem Jahr 1938 dienen.

[2] Internationale Gesellschaft für Neue Musik: 1922 in Salzburg gegründete Vereinigung zur Förderung zeitgenössischer Musik

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

In den Tagen der Ereignisse

Weberns *Streichquartett* op. 28 entstand in einer besonderen geschichtlichen Situation, in der er sich aus dem Zeitgeschehen zurückzog. 1933 hatte das nationalsozialistische Regime Schönberg aus rassistischen Gründen die Professur an der Berliner Musikhochschule entzogen; er war in die USA emigriert. Berg war 1935 gestorben. In Deutschland galten die Werke der Zweiten Wiener Schule als ‚entartet'. Am 12. März 1938 waren die Hitlertruppen in Österreich einmarschiert, der ‚Anschluss' an das Dritte Reich war erfolgt. Am selben Tag schrieb Webern: „Ich bin ganz in meiner Arbeit und mag, mag nicht gestört sein." Einen Monat später konnte er berichten:

„Mein Quartett ist fertig! Gerade in den Tagen der Ereignisse habe ich es zu Ende gebracht. Es gibt einen so herrlichen Satz von Goethe: dass ‚unsereinem' nur geziemt, ein Werk nach dem anderen hervorzubringen und dass alles Andere ‚von Übel' ist!"

Der weitgehendste Zusammenhang

Im Jahr 1939 beschrieb Webern selbst den 3. Satz des Quartetts:

„Hier wie dort die 12 Töne der Reihe: das heißt, hier herrscht also der weitgehendste Zusammenhang, der zwischen zwei Gestalten überhaupt sein kann: sie sind identisch! Und nun zum Thema. Es reicht bis Takt 16; ist streng periodisch gebaut: Vordersatz: I. Geige 1–7 incls., Nachsatz 8–13 incl. […] Nun aber ist der Nachsatz rhythmisch der Krebs des Vordersatzes gelegentlich variiert und der Reihe nach die Umkehrung. Dieses periodische Gebilde ist nun auch in den 3 anderen Stimmen gegeben: canonisch; aber in folgender Canon-Bildung: Cello: es bringt im Vordersatz die Töne des Vordersatzes, wie er in der 1. Geige ist, im Krebs und außerdem dessen rhythmischen Krebs. Ebenso verhält sich rhythmisch der Nachsatz im Cello zu dem, wie er in der 1. Gg. ist; in den Tönen aber ist es der Krebs des Nachsatzes; wie er in der Bratsche läuft!!!"

Urpflanze und Lebensbaum

Analogien zu der Kompositionsweise „mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen" fand Webern an vielen Stellen. Besonders anregend war für ihn Goethes Idee einer Urpflanze. Im Februar 1932 schrieb er:

„Jetzt sehen Sie schon, worauf ich hinaus will. – Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt, das Blatt wieder nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Gedankens."

Zwei Wochen später griff er das Thema noch einmal auf:

„Das ist also die oft schon besprochene ‚Urpflanze'! Immer verschieden und doch immer dasselbe! Wo immer wir das Stück anschneiden – immer muss der Ablauf der Reihe festzustellen sein. Hierdurch wird der Zusammenhang gewährleistet; es bleibt im Ohr doch etwas hängen, auch wenn es nicht bewusst wird."

Parallelen zur Zwölftontechnik entdeckte Webern auch in Werken des Wiener Jugendstil-Künstlers Gustav Klimt, dessen Naturdarstellungen er sehr bewunderte.

Gustav Klimt: *Der Lebensbaum* (1909)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Streichquartett op. 28, 3. Satz (Anfang)

Musik: Anton Webern
© Universal Edition AG

8 Suchen Sie im Notentext – zunächst ohne genaue Reihenanalyse – nach „identischen Gestalten".

9 Jeweils zwei Stimmen in diesem Beispiel bilden einen (zumindest rhythmischen) Kanon. Finden Sie heraus, welche. Einen Verweis gibt Weberns Analyse auf Seite 199.

10 Hören Sie den ganzen 3. Satz aus Weberns *Streichquartett* op. 28. Untersuchen Sie dann den Anfang genauer. Vollziehen Sie dabei Weberns eigene Analyse auf Seite 199 nach.

D19

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Reihe und das ungeschulte Ohr

Ein zentrales Problem der Dodekafonie beschäftigte von Beginn an die Musikwissenschaft und – vielmehr noch – die Hörerinnen und Hörer:

- Treten neben dem Gewicht der Konstruktion alle anderen Aspekte der Gestaltung und des Erlebens von Musik in den Hintergrund?
- Kann die Konstruktion tatsächlich nur „vom ungeschulten Ohr nicht immer“ verfolgt werden oder ist die Hörerin/der Hörer grundsätzlich nicht in der Lage, das musikalische Geschehen in einer Zwölftonkomposition zu verfolgen?

Ob man das alles hören wird

Der Schriftsteller Thomas Mann war wie so viele Künstlerinnen und Künstler vor dem Nazi-Regime geflohen. Im kalifornischen Exil lebte er 1941 nur wenige Häuser von Schönberg entfernt. Gelegentlich trafen die beiden sich, eine enge Freundschaft entwickelte sich aber nicht. Im Gegenteil, das Verhältnis trübte sich sehr, nachdem 1947 ein Roman des Nobelpreisträgers erschienen war: *Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.* Obwohl in dem facettenreichen Werk auch eine neue Tonkunst eine wichtige Rolle spielt, hatte Mann den Komponisten nicht zum Vorbild gezogen. Die Hauptfigur, die später allgemein mit Schönberg in Beziehung gesetzt wurde, beschreibt das Kompositionsprinzip so:

Thomas Mann im kalifornischen Exil (1946)

Thomas Mann (1875–1955)
Thomas Mann wurde in Lübeck geboren, lebte aber seit 1893 in München. 1934 emigrierte er nach Frankreich, 1939 ging er in die USA. Nach dem Zweiten Weltkrieg zog er in die Schweiz. Mann gilt als bedeutendster deutscher Erzähler des 20. Jahrhunderts. Für seinen 1901 erschienenen Roman *Buddenbrooks* wurde ihm der Nobelpreis verliehen. In diesem wie in vielen späteren Werken (z. B. *Der Zauberberg, Der Tod in Venedig* oder *Doktor Faustus*) spielen Künstlertum sowie das Verhältnis von Krankheit und Genie eine wichtige Rolle.

„*Jeder Ton der gesamten Komposition […] müsste sich über seine Beziehung zu einer vorbestimmten Grundreihe ausweisen haben. Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine melodische Funktion erfüllte. Es gäbe keine einzige freie Note mehr.*“

Später geht es um die Frage, die im Zusammenhang mit der Zwölftonmusik und späteren, noch komplizierteren musikalischen Ordnungssystemen bis heute die Hörerinnen und Hörer bewegt:

„*– Aber hast du Hoffnung, dass man das alles hören wird? – Hören? Erwiderte er.* […] *Wenn du unter ‚Hören‘ die genaue Realisierung der Mittel im Einzelnen verstehst, durch die die höchste und strengste Ordnung, eine sternensystemhafte, eine kosmische Ordnung und Gesetzlichkeit zustande kommt, nein, so wird man's nicht hören. Aber diese Ordnung wird oder würde man hören, und ihre Wahrnehmung würde eine ungekannte ästhetische Genugtuung gewähren.*“

11 Fassen Sie die Probleme mit dem Hören dodekafoner Musik (auch anhand des Mann-Zitats) in eigenen Worten zusammen. Hören Sie den *Streichquartett*-Satz noch einmal. Diskutieren Sie, ob sich Ihr Hörverständnis verändert hat.

D19

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Peter Altenberg

In Wien gab es um 1900 einen tiefgreifenden Wandel, aber nicht nur in der Musikentwicklung. In einer Atmosphäre zwischen Prunk und Dekadenz ballten sich künstlerische Höchstleistungen in der Literatur, der Malerei, der Architektur und der Musik. Konservative Ästhetik und kühner Bruch der Traditionen befanden sich im Widerstreit.

Das Wiener Kaffeehaus erhielt in der Zeit des Fin de Siècle um 1900 eine besondere Funktion als Künstlertreff und literarische Werkstätte. Ein bekannter ‚Kaffeehausliterat' war Peter Altenberg (1859–1919).

Seine Texte sind Momentaufnahmen des Lebens in Wien um 1900. Mit wenigen Andeutungen schuf er für die Lesenden, die zwischen den Zeilen lesen können, ein Panorama der Gesellschaft mit all ihren Beziehungen.

„*Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen? Keineswegs. Es sind Extracte! Extracte des Lebens. Das Leben der Seele und des alltäglichen Tages …*"

Franz Kafka (1883–1924) schrieb über ihn:

„*Peter Altenberg ist ein Genie der Nichtigkeiten, ein seltsamer Idealist, der die Schönheiten der Welt in Zigarettenstummeln in den Aschenbechern der Kaffeehäuser findet.*"

12 Lesen Sie einen der Ansichtskartentexte von Peter Altenberg und interpretieren Sie ihn unter Berücksichtigung der Informationen aus den Texten oben.

Über die Grenze des All blickest du sinnend hinaus;
Hattest nie Sorge um Hof und Haus!
Leben und Traum vom Leben - - - - plötzlich ist alles aus - - - -.
Über die Grenzen des All blickest du noch sinnend hinaus - - -!

13 Alban Berg (1885–1935) vertonte 1912 den Text von Altenberg in seinen *Fünf Orchesterliedern* op. 4.

D20

a. Benennen Sie die Töne der ersten Phrase und beschreiben Sie die Vertonung.

b. Hören Sie das ganze Lied. Beschreiben Sie die Form und die grundlegende Kompositionsweise (in Bezug auf die Tonalität).

Über die Grenzen des All

Musik: Alban Berg
Text: Peter Altenberg

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Input

Die Uraufführung der *Orchesterlieder* von Berg fand am 31. März 1913 im ‚Goldenen Saal' des Wiener Musikvereins unter der Leitung Arnold Schönbergs (→ Seiten 84/194) statt. Neben den Werken von Berg wurden auch Kompositionen von Webern, Schönberg und Alexander Zemlinsky gespielt. Zur geplanten Aufführung von Mahlers *Kindertotenliedern* kam es nicht mehr, da das Konzert abgebrochen werden musste. Später wurde es unter dem Namen ‚Watschenkonzert' berühmt.

In zeitgenössischen Berichten steht:

„*Schon während der ersten Nummern, sechs Orchesterstücke von Anton Webern, wurde das Publikum unruhig; man lachte auch und zischte, während die Freunde und Anhänger Schönbergs aus Leibeskräften applaudierten.* […] *Pfuirufe durchbrausten den Saal, dazwischen gellten Pfiffe und Hohngelächter; auf den Galerien schien es zu Tätlichkeiten kommen zu wollen und auch im Parkett gab es gegenseitige Bedrohungen, die die Aufmerksamkeit des Publikums von der Aufführung zeitweilig ablenkten.*" (Neue Freie Presse)

„[Das Klatschen der Ohrfeigen] *war noch das Melodiöseste, was man an diesem Abend zu hören bekam.*" (Oscar Straus, Operettenkomponist)

14 Lesen Sie die Berichte über das ‚Watschenkonzert' und versuchen Sie, die Reaktion des Publikums zu erklären. Beziehen Sie auch Ihre persönliche Hörerfahrung mit ein.

Karikatur vom ‚Watschenkonzert' (1913)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Fanfare der Gonzaga – Monteverdis *Toccata*

Mit Pauken und Trompeten – Machtinstrumente

Als Mittel der Repräsentation spielte die Musik zunächst eine ähnliche Rolle wie prächtige Gewänder, Perücken, mächtige Räume und lange Treppenaufgänge: Sie sollte die Überlegenheit des Herrschenden symbolisieren.

Später, nach dem Ende der Adelsherrschaft, wurden die Aufgaben der Musik im Zusammenhang mit der Macht vielfältiger. Nun sollte sie z. B. patriotische Gefühle hervorrufen, von tristen Zuständen ablenken und kollektiven Trost spenden.

Mantua
Die von den Etruskern gegründete Stadt liegt in der Ebene des Po. In der Renaissance zählte Mantua (wie Florenz, Venedig, Verona, Ferrara und Vicenza) zu den Orten, in denen Kunstgeschichte geschrieben wurde. Nachdem das Geschlecht der Gonzaga 1627 ausgestorben war, endete Mantuas Blütezeit abrupt. Während Napoleons Herrschaft wurde der Tiroler Freiheitskämpfer Andreas Hofer 1810 vor der Porta Nuova der Stadt hingerichtet.

Künstler am Hof der Gonzaga

Frans Pourbus d. J.: *Vincenzo I. Gonzaga* (um 1600)

Das oberitalienische Geschlecht der Gonzaga war am Ende des 16. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seiner Macht. Als typischer Renaissancefürst machte Herzog Vincenzo sein Schloss in Mantua zu einem Zentrum der Kunst. Aus den Niederlanden holte er den Porträtmaler Frans Pourbus d. J. und den jungen Peter Paul Rubens an seinen Hof, der Dichter Torquato Tasso hielt sich zeitweise dort auf, und 1590 engagierte der Herzog einen jungen, hochbegabten Komponisten als Violaspieler in seiner Kapelle. Dieser Claudio Monteverdi hatte schon mehrere Sammlungen großartiger Madrigale komponiert und widmete sich nun einer neuen Gattung, die gerade von Florenz aus ihren Siegeszug antrat: der Oper.

Zum Geburtstag eines Prinzen

1607 wurde am Hof der Gonzaga der 21. Geburtstag des Prinzen Francesco gefeiert. Zu diesem Anlass wurde ein Werk Monteverdis, der inzwischen Hofkapellmeister des Herzogs war, zum ersten Mal aufgeführt, die ‚Favola in Musica' *L'Orfeo*, die heute als erstes Meisterwerk der Operngeschichte gilt (→ Seite 68ff.). Ehe mit einem Prolog die Handlung beginnt, erklingt eine instrumentale Toccata. Heute würde man sie vielleicht Ouvertüre nennen. Dieses Stück hat mit der Handlung der Oper nichts zu tun. Es ist vielmehr die notierte Form einer bekannten Fanfare, mit der sich (‚mit Pauken und Trompeten') die Herrscher von Mantua ankündigen ließen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

L'Orfeo, *Toccata* (Beginn)[1]

Musik: Claudio Monteverdi

1 Musizieren Sie die *Toccata* auf beliebigen Instrumenten. Die Stimme im Altschlüssel können Sie leicht auf ein Sopraninstrument übertragen; der Anfang [illegible]e[1].

2 Welche Eigenschaft der Melodieführung der einzelnen Instrumente weist besonders auf den ‚Fanfaren'-Charakter des Stückes hin?

3 Wählen Sie für jeden Takt einen passenden Akkord. Suchen Sie Gründe für das harmonische Geschehen in dem Stück.

4 Hören Sie eine Aufnahme der *Toccata*. Beschreiben Sie den Ablauf und die (Monteverdis Anweisung folgende) Gestaltung durch die Interpretinnen und Interpreten.

D21

[1] Besetzung: fünfstimmiges Naturtrompetenensemble in unterschiedlichen Lagen und Generalbass

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Volksfest im Green Park – Eine Ouvertüre für den Frieden

George Frideric Handel

Der 1685, im gleichen Jahr wie J. S. Bach, geborene Georg Friedrich Händel begann als Orchestermusiker in Hamburg, machte dann Karriere als Opernkomponist in Italien und ging schließlich (nach einer Zwischenstation in Hannover) nach London, wo er ab 1712 dauerhaft lebte. Bald sah ihn das englische Volk als einen der Seinen an. Nach seinem Tod im Jahr 1759 wurde er in der Westminster Abbey beigesetzt; auf dem imposanten Grabmal steht: „George Frideric Handel".

In einer 1785 erschienenen Biografie schrieb der Komponist Charles Burney:

„ *Händel war zwar kein geborener Engländer, er widmete aber den größten Teil seines Lebens dem Dienst unserer Nation.* "

Feuerwerksmusik ohne Geigen

Zwar waren im England des 18. Jahrhunderts die Rechte der Bürger viel ausgeprägter als in den absolutistischen Staaten. Trotzdem war Händel bei seinem „Dienst an der Nation" auf gute Beziehungen zum Adel angewiesen. Als 1748 mit dem Frieden von Aachen der österreichische Erbfolgekrieg endete, erhielt Händel den Auftrag zur Komposition einer Festmusik. Sie sollte im Rahmen eines Volksfestes im Green Park gespielt werden. Der König hatte genaue Klangvorstellungen, wie ein Brief des Oberbefehlshabers der Artillerie belegt:

J. Brookes/Paul Sandby: *Aufbauten zum Feuerwerk im Green Park* (1749)

„ *Händel empfiehlt jetzt zwölf Trompeten und zwölf Hörner; anfangs waren sechzehn vorgesehen, und ich erinnere mich, dass ich das auch dem König erzählte. Er hatte im Allgemeinen etwas gegen das Musizieren, aber als ich ihm sagte, wie viel Militärmusik da spielen würde, war er schon zufrieden und sagte, hoffentlich würde es keine Geigen geben.* "

Händels Suite wurde dann als Begleitung zu einem Feuerwerk im Green Park aufgeführt, und zwar mit einem gewaltigen Aufgebot an Bläsern, die von acht Paar Kesselpauken und zwölf Trommeln unterstützt wurden. Zwölf Tage später ließ Händel das Werk mit Streichern und reduzierter Bläserbesetzung spielen, in der Fassung also, die seiner ursprünglichen Vorstellung entsprach und heute meist verwendet wird.

5 Berechnen Sie die Zahl der bei der Freilichtaufführung Mitwirkenden (→ Noten Seiten 207/208).

6 Hören Sie eine Interpretation des Einleitungsteils der Ouvertüre (→ Noten Seite 207). Nennen Sie musikalische Mittel, die (neben der Besetzung) für die prächtige Wirkung sorgen. D22

7 Hören Sie den Allegro-Teil (→ Noten Seite 208). Erstellen Sie eine Taktleiste der T. 1–12, aus der deutlich wird, wie ihm Händel eine an Mehrchörigkeit erinnernde konzertierende Gestalt gibt. D23

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Music for the Royal Fireworks, Ouvertüre (Einleitungsteil)

Musik: Georg Friedrich Händel

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

* Principal: tiefste Trompetenstimme

Music for the Royal Fireworks, Ouvertüre (Allegro-Teil)

Musik: Georg Friedrich Händel

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein Name als Symbol – Verdis Gefangenenchor

Verdis Schicksalsjahr

Der 1813 geborene Giuseppe Verdi galt schon in jungen Jahren als vielversprechender Opernkomponist. Dann kam das Jahr 1840. Über dieses Schicksalsjahr diktierte er als alter Mann seinem Freund und Verleger Giulio Ricordi:

Giuseppe Verdi (1845)

„*Im April wurde mein kleiner Junge krank. Kein Arzt konnte die Ursache seines Leidens finden, und, langsam hinsiechend, starb das Kind in den Armen seiner vor Schmerzen fast wahnsinnigen Mutter. Ein paar Tage darauf erkrankte mein Töchterchen, und auch dieses Kind starb uns. Allein, das war noch nicht genug. In den ersten Junitagen wurde meine Frau von einer schweren Gehirnentzündung befallen, und am 19. Juni 1840 trug man den dritten Sarg aus meiner Wohnung.*“

Genau in dieser Zeit schrieb er die komische Oper *Il giorno di Regno*. Kein Wunder, dass sie durchfiel. Verdi fasste einen Entschluss:

„*Vom Unglück gebeugt, durch den Misserfolg verbittert, redete ich mir ein, dass in der Kunst kein Trost für mich sei, und fasste den Entschluss, nie wieder eine Note zu komponieren.*“

Da drängte ihm ein Freund ein Libretto auf. Widerwillig nahm Verdi es auch:

„*Zu Hause angelangt, warf ich das Heft mit einem heftigen Stoß auf den Tisch. Im Fallen hatte sich das Manuskript geöffnet, und ohne dass ich wusste wie, hefteten sich meine Augen auf die Seite, die offen vor mir lag, und jener Vers blickte mir ins Gesicht: ‚Va, pensiero, sull'ali dorate‘. Ich durchflog die folgenden Verse und wurde mächtig von ihnen ergriffen.*“

Eine symbolische Siegesverheißung

Es war das Libretto zu *Nabucco*, das Verdi dann die Hände fiel. Der Inhalt ist eine komplizierte Geschichte mit den opernüblichen Ingredienzen wie Liebe und Verrat; sie spielt in Jerusalem und in Babylon. Am Ende wird das jüdische Volk aus der Gefangenschaft befreit, der babylonische König Nebukadnezar II. ist bekehrt und preist zusammen mit dem Volk Israel Jehova.

Die Handlung erinnerte Verdi wohl an die Situation seines Landes. Italien war – nach einem bösen Wort Metternichs – nur ein „geografischer Begriff“, zerrissen zwischen den Ansprüchen des Papstes, der Bourbonen, der Könige von Sizilien und Neapel sowie der Habsburger. Verdi war, wie viele Italiener seiner Zeit, ein glühender Patriot in einer Heimat ohne Vaterland.

„*Es kann keine Frage sein, dass sich der Erfolg vieler früher Opern Verdis nicht nur aus ihrer künstlerischen Qualität, sondern zu einem guten Teil auch aus ihrem Engagement für die nationale Sache erklärt.* […] *In dem geknechteten Italien wirkte das wie eine symbolische Siegesverheißung. Von nun ist auf Jahre hinaus Verdis künstlerische Entwicklung eng mit dem politischen Aufschwung seiner Heimat und ihrer großen Freiheitsbewegung verbunden.*“ (Wolfgang Marggraf, 1982)

Risorgimento
Nach 1820 bildeten sich in Italien viele patriotische Gruppen und Bünde. Später wurde Giuseppe Garibaldi zum prominentesten Akteur der Bewegung, die eine Vereinigung des vielfach zerteilten Landes anstrebten. Am Ende des langen Kampfs um das Risorgimento (Wiederaufleben) wurde Vittorio Emanuele II. zum italienischen König gekrönt.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Verse für den Patrioten

Die Verse des Librettos, die Verdi zuerst ins Auge gefallen waren, inspirierten ihn zu einer hinreißenden Melodie. Aus der Menge der in babylonischer Gefangenschaft geknechteten Hebräer hebt – zuerst einstimmig, dann sich zu immer breiterer Wucht entfaltend – ein Freiheitslied an:

Va, pensiero, sull'ali dorate;
va, ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!

Del Giordano le rive saluta,
di Sionne le torri atterrate …
O mia patria sì bella e perduta!
O membranza sì cara e fatal!

Flieg, Gedanke, auf goldenen Flügeln,
breite dich über Hänge und Hügel,
wo mild und weich
der Hauch der Heimaterde duftet.

Grüß die Ufer des Jordan,
die zerstörten Tore Zions …
O Vaterland, so schön und verloren!
O Erinnerung, so lieb und verhängnisvoll!

8 Lesen Sie Text und Übersetzung.

Va, pensiero, sull'ali dorate (Ausschnitt)

Musik: Giuseppe Verdi
Text: Temistocle Solera

Patrioten schreiben die Parole, im Hintergrund beobachten österreichische Soldaten (1859)

Verdi an den Häuserwänden

Nabucco, im März 1842 in Mailand uraufgeführt, war ein rauschender Erfolg. Dabei spielte bestimmt eine Rolle, dass die Handlung, an deren Ende ein befreites Volk auf der Bühne steht, die Italiener zur Identifikation einlud. *Va, pensiero* wurde zur Hymne des Risorgimento (→ Seite 209), Verdi zum Symbol. Bald war der Ruf „Viva Verdi" an den Häuserwänden zu lesen. Man verstand ihn als Chiffre für den Ruf nach dem König eines vereinten Italien: „Vittorio Emanuele, Rè D'Italia".

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

9 Singen Sie die ersten acht Takte des Chores.

10 Hören Sie den Chor. Verdi wird gelegentlich vorgeworfen, sein Orchestersatz sei zu schlicht. Beschreiben Sie die Begleitung des Chores. Beurteilen Sie sie im Hinblick auf den Vorwurf.

D24

Der König von Babylon

Nebukadnezar II., der bei Verdi zu Nabucco wurde, war eine der bedeutenden Herrschergestalten der Antike. Von 605 bis 562 v. Chr. war er König von Babylon. Er vollendete z. B. den großen Bau, der als ‚Turm von Babel' in der Bibel erwähnt wird. Unter seiner Herrschaft wurde Babylon, das im heutigen Irak am Euphrat lag, zur prächtigsten Stadt der Welt. Die berühmte Prozessionsstraße und das Ischtar-Tor[2] wurden unter Nebukadnezar vollendet.

Auch bei der Sicherung und Ausdehnung seines Reiches war der König sehr erfolgreich. Er schlug den ägyptischen Pharao Necho, eroberte Syrien und zerstörte Jerusalem. Im Jahr 597 v. Chr. führte er einen großen Teil der Bevölkerung Judäas in die ‚babylonische Gefangenschaft'.

Stierrelief auf dem Ischtar-Tor, einem der Eingangstore der Stadt Babylon

An den Wasserflüssen Babylons

Der biblische Psalm 137, den vermutlich der Prophet Jeremias verfasste, enthält ein Klagelied der gefangenen Juden. Martin Luther schuf die sprachgewaltige Übersetzung ins Deutsche. Später wurde das Klagelied in allen Künsten vielfach aufgegriffen.

Martin Luthers Bibelübersetzung des Psalm 137 (Ausschnitt)

An den Wassern zu Babel, da saßen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten.
Unsere Harffen hingen wir an die Weiden, die drinnen sind. Denn daselbs hiessen
uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm heulen frölich sein. Lieber singet ein Lied von Zion. Wie sollten wir des HERRN Lied singen in frembden Landen? Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meiner Rechten vergessen. Meine Zunge müsse an meinem Gaumen kleben, wo ich dein nicht gedencke, wo ich nicht lasse Jerusalem meine höchste Freude sein.

Die babylonische Gefangenschaft

Es waren vor allem Angehörige der jüdischen Oberschicht, die von Nebukadnezar in mehreren Ausweisungsaktionen ins Exil gezwungen wurden. Die meisten Historiker meinen, dass es den Entführten in Babylon recht gut ging. Sie wurden keineswegs als Sklaven gehalten, konnten sich in vielen Berufen frei entfalten und ihre Traditionen pflegen. 60 Jahre dauerte das Exil. Dann besiegte der Perserkönig Kyros die Babylonier und erlaubte den Juden die Rückkehr.

[2] Ischtar-Tor: heute im Pergamon-Museum zu Berlin

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die beste Propaganda – ein Durchhalteschlager

Die Doppeldeutigkeit von Musik

Der englische Dirigent Simon Rattle hat über die politische Bedeutung von Musik gesagt:

„Es ist unmöglich für Musik, politisch zu sein, und es ist gleichzeitig unmöglich für Musik, unpolitisch zu sein. Musik ist immer beides gleichzeitig."

Diese Doppeldeutigkeit hat der NS-Propagandaminister Joseph Goebbels erkannt und schamlos ausgenützt:

„Das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt. Das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne dass das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat."

Radio Belgrad sendet

Leistungsstarke Rundfunksender wie der ‚Soldatensender Belgrad' konnten ab 1941 ganz Deutschland und die Truppen an allen Fronten erreichen. 50 Prozent der Deutschen hörten zu, wenn beim allsonntäglichen *Wunschkonzert der Wehrmacht* Unterhaltungsmusik und Grüße über den Äther gingen.

Als die Kriegsereignisse sich zu Ungunsten des Deutschen Reichs entwickelten, sollten „Durchhalteschlager" die Stimmung an der Front und in der Heimat beeinflussen. Sie wurden in aufwändigen Filmproduktionen verbreitet, waren durchzogen von verharmlosenden Parolen wie „Davon geht die Welt nicht unter" oder „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n". In diesen Zusammenhang gehört auch das Walzerlied *Es geht alles vorüber*, das Fred Raymond im Frühjahr 1942 schrieb. In der Interpretation der Sängerin Lale Andersen wurde es schnell zu einem beliebten Schlager.

Deutsche Soldaten auf dem Weg in die sibirischen Lager

Textvarianten

Ein halbes Jahr nach der Entstehung des Walzerlieds trat im Kriegsverlauf eine Wende ein. Ende November 1942 wurde in der Schlacht um Stalingrad die 6. Deutsche Armee eingekesselt. 150.000 Soldaten fanden den Tod, über 90.000 gerieten in Kriegsgefangenschaft. Nur 6.000 kehrten in ihre Heimat zurück.

Die Entwicklung an den Fronten berührte auch Raymonds Walzerlied. Es verbreiteten sich karikierende Textvarianten, die den vermeintlich unpolitischen Anstrich des Walzerlieds ins Gegenteil verkehren:

„Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei, zuerst Adolf Hitler, dann seine Partei; … im Monat Dezember gibt's wieder ein Ei, … mein Mann ist in Russland, ein Bett ist noch frei."

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Es geht alles vorüber

Musik: Fred Raymond
Text: Kurt Feltz, Max Wallner
© EDITION MAJESTIC ERWIN PAESIKE

2. Und als sie voll Sehnsucht ihn rief,
da schrieb er ihr gleich einen Brief:
Liebe Hanne, bleib' mir gut,
und verliere nicht den Mut!
Denn gibt es auch Zunder und Speck,
das alles, das geht wieder weg;
und vom Schützen bis zum Leutenant,
da ist die Parole bekannt:
Es geht alles vorüber …

3. Doch endlich kommt auch mal die Zeit,
auf die sich der Landser[3] schon freut,
denn beim Spieß, da liegt schon sein
unterschrieb'ner Urlaubsschein.
Dann ruht er bei Hannen zu Haus'
im Federbett gründlich sich aus,
darum fällt der Abschied doppelt schwer,
doch sie sagt: Jetzt wein ich nicht mehr!
Es geht alles vorüber …

11 Singen Sie das Lied und begleiten Sie sich mit Hilfe der angegebenen Akkorde (z. B. mit Klavier oder Gitarre).

12 Hören Sie die 1. Strophe des Schlagers *Es geht alles vorüber* und stellen Sie musikalische Merkmale fest (Form, Besetzung, Melodik, Rhythmik, Harmonik). Zeigen Sie auf, inwiefern die musikalischen Mittel die Intention des Liedes unterstützen. D25

13 Hören Sie eine antifaschistische Variante des Schlagers, die Lucie Mannheim 1943 für den deutschen Dienst der BBC sang. Vergleichen Sie sie mit dem Original und arbeiten Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. D26

[3] Landser = volkstümlich für Heeressoldat

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Dir unser Herz, dir unsere Hand – Nationalhymnen

Staatssymbole

Jacques de Breville:
La Marseillaise (um 1910)

Alle Staaten benützen Symbole als äußere Zeichen ihrer Würde und ihres Selbstverständnisses: Staatssiegel, Staatsfeiertage, Staatsflaggen. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die Nationalhymne. Sie wird zur Begrüßung und Ehrung von Staatsoberhäuptern gespielt, aber auch bei anderen Gelegenheiten, z. B. bei Sportveranstaltungen. Die meisten Nationalhymnen sind Lieder mit Texten, in denen alle Facetten des Patriotismus auftreten können. Nicht immer bleibt es bei Bekenntnissen der Heimattreue wie in der Hymne Belgiens, wo es heißt: „Dir unser Herz, dir unsere Hand". Oft findet auch ein überspitzter Nationalstolz seinen Ausdruck. Ihn stellt Bertolt Brecht in seiner *Kinderhymne* bloß, in deren letzter Strophe er eine andere Haltung ausdrückt:

> Und weil wir dies Land verbessern,
> lieben und beschirmen wir's,
> und das Liebste mag's uns scheinen,
> so wie anderen Völkern ihrs.

14 Erörtern Sie die Haltung, die Brecht in seiner *Kinderhymne* ausdrückt. Finden Sie eine Erklärung für den Titel.

Zwei Hymnen
Die *Marseillaise* wurde 1792 als Kampflied der französischen Rheinarmee von dem Pionieroffizier Rouget de Lisle gedichtet und komponiert. Volkstümlich wurde das Lied, nachdem es während der Revolutionswirren ein Freiwilligenbataillon aus Marseille beim Einzug in Paris gesungen hatte.
Land der Berge wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zur Nationalhymne Österreichs. Dem Text von Paula Preradovic wurde eine Melodie unterlegt, die lange Mozart zugeschrieben wurde. Tatsächlich stammt sie wohl von Johann Baptist Holzer, einem Mitglied von Mozarts Wiener Freimaurerloge.

Hymnentypen

Im Wesentlichen finden sich in den Texten von Nationalhymnen zwei unterschiedliche Gesinnungen, die sich in den Vertonungen widerspiegeln:
- Manche sind von feierlich-erhabenem Charakter.
- Andere zeigen eine agitatorisch-kämpferische Haltung.

La Marseillaise (Frankreich) — Musik: Rouget de Lisle

Land der Berge (Österreich) — Musik: Johann Baptist Holzer

15 Hören Sie die beiden Melodien mit dem inneren Ohr. Bestimmen Sie die musikalischen Merkmale in den Beispielen, die jeweils die Zuordnung zu einem der Hymnentypen begründen.

16 Stellen Sie dieselben Überlegungen in Bezug auf Ihre Landeshymnen an.

17 Hören Sie zwei weitere Hymnen. Ordnen Sie sie jeweils einem Typus zu.

D27/D28

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Hymnen werden zitiert

Hymnen eignen sich sehr gut als musikalische Zitate. Besonders bei Komponisten des 19. Jahrhunderts finden sich viele Beispiele. In dieser Zeit dienten solche Zitate meist der Betonung der eigenen Stärke, der Erinnerung an Helden und Siege. Als ein übersteigerter Nationalismus im 20. Jahrhundert zu Katastrophen geführt hatte, standen viele Kunstschaffende nationalen Symbolen skeptisch gegenüber. Nun dienten Zitate von Hymnen oft anderen Zwecken.

The Star-Spangled Banner stammt aus der Zeit des britisch-amerikanischen Krieges (1812–1814). Die britische Flotte hatte ein Fort der Amerikaner angegriffen. Nach einer Nacht des Bombardements wehte das Sternenbanner immer noch über dem Fort. Von diesem Ereignis inspiriert schrieb Francis Scott Key den Text, der später mit der Melodie eines alten englischen Trinklieds unterlegt wurde. Seit 1931 ist *The Star-Spangled Banner* die Nationalhymne der USA.

The Star-Spangled Banner (USA)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein Banner wird zerfetzt

In den Jahren nach 1965 gerieten die USA in eine moralische Krise. Ihre Rolle im Vietnamkrieg und die Rassendiskriminierung führten zu immer vehementeren Protesten, an denen sich Künstler oft an führender Stelle beteiligten. Ein radikales Beispiel der Kritik stellt die Version der Nationalhymne dar, die der Gitarrist Jimi Hendrix beim Musikfestival in Woodstock im Jahr 1969 spielte.

18 Hören Sie eine Interpretation der amerikanischen Hymne bei einem Festakt, danach Hendrix' legendäre Interpretation. Beschreiben Sie, wie er im ersten Teil (bis zum Wiederholungszeichen) mit der Melodie verfährt. Benennen Sie mit Taktangaben drei Stellen im zweiten Teil, an denen Hendrix längere Einfügungen in den Notentext vornimmt. Beschreiben Sie Klangereignisse, die Sie an diesen Stellen hören.

D29/D30

Erweiterungsaufgaben

Input

Bei der Musik als Symbol für politische Macht spielen Nationalhymnen eine wichtige Rolle, denn sie sollen Identität stiften und patriotische Gefühle wecken. Besonders bewegt ist die Geschichte der österreichischen Bundeshymne.

In der Habsburgermonarchie war von 1797 bis 1918 die Hymne mit der bekannten Melodie Haydns gültig: *Gott erhalte Franz den Kaiser*, später: *Gott erhalte, Gott beschütze.* In der Ersten Republik war von 1920 bis 1929 das von Staatskanzler Karl Renner persönlich gedichtete Lied *Deutschösterreich, du herrliches Land* als Hymne gebräuchlich, obwohl sie nie offiziell festgelegt wurde. Von 1929 bis 1938 wurde zur Haydn-Melodie der Text des deutschnationalen Dichters Ottokar Kernstock *Sei gesegnet ohne Ende* verwendet. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde – wieder auf die Haydn-Melodie – *Deutschland, Deutschland, über alles* gesungen. 1947 wurde *Land der Berge* mit dem Text von Paula Preradović und einer Melodie, die vermutlich von Johann Baptist Holzer stammt, zur Bundehymne erklärt. 2011 wurde eine ‚geschlechtergerechte Änderung' gesetzlich festgelegt („Heimat großer Töchter und Söhne"; „Einigkeit in Jubelchören").

In Deutschland gab es nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zunächst keine offizielle Bundeshymne.

Am 12. März 1947 verfasste der österreichische Ministerrat folgendes Schreiben an das Außenministerium:

> *Der Ministerrat hat beschlossen, […] das offizielle Verlangen zu stellen, dass Deutschland die Verwendung der Haydn-Hymne als eines alten österreichischen Kulturgutes untersagt werden möge, um dadurch vor der Welt den österreichischen Anspruch auf diese Melodie zu dokumentieren.*

Allerdings achtete man in Deutschland nicht auf diesen Wunsch Österreichs und setzte 1952 die Haydn-Melodie mit ihrer dritten Strophe „Einigkeit und Recht und Freiheit" als Nationalhymne wieder ein.

Rainhard Fendrich (2006)

19 Diskutieren Sie das Schreiben des Ministerrates, gehen Sie dabei auf die Bedeutung von Hymnen ein. Kann man Ihrer Meinung nach von einem „österreichischen Anspruch auf diese Melodie" sprechen?

20 1989 erschien der Popsong *I Am from Austria* von Rainhard Fendrich. Er entwickelte sich in der Folge zur ‚heimlichen Bundeshymne Österreichs'. Vergleichen Sie dieses Lied mit der offiziellen Bundeshymne und diskutieren Sie die jeweilige Eignung zu einer Hymne.

D31

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Input

Ein anderes musikalisches Symbol Österreichs sind die Wiener Philharmoniker. In ihrer Entwicklung spiegelt sich die politische Entwicklung Österreichs wider. Sie wird wegen der internationalen Berühmtheit des Orchesters und seiner Funktion als Statussymbol Österreichs bis heute diskutiert: Bereits vor 1938 waren 25 Prozent der Musiker der Philharmoniker ‚illegale' Parteimitglieder. Bis Kriegsende 1945 waren fast 50 Prozent Parteimitglieder. 15 Musiker wurden 1938 aus ‚rassischen Gründen' aus dem Orchester entfernt. Auch nach dem Krieg gab es zunächst keine Aufarbeitung: Ein 1945 wegen seiner nationalsozialistischen Betätigungen aus dem Orchester entferntes Mitglied war von 1954–1969 Geschäftsführer der Wiener Philharmoniker. Er soll 1966 dem hohen NS-Funktionär und verurteilten Kriegsverbrecher Baldur von Schirach einen Ehrenring der Philharmoniker zum zweiten Mal übergeben haben, nachdem der erste verloren gegangen war.

Carsten Fastner schreibt 2005 in dem Artikel „Denn Musik macht Österreich" im *Falter*:

Titelblatt einer Broschüre zur Ausstellung Entartete Musik

„Der Zweite Weltkrieg war noch nicht zu Ende, da verschrieb sich Österreich schon wieder dem Schönen. Aus gutem Grund: Mithilfe der Musik ließ sich das Land nicht nur trösten, sondern bastelte auch erfolgreich am Opfermythos. Am Nachmittag des 27. April 1945 fand im Großen Saal des Konzerthauses der erste Auftritt der Wiener Philharmoniker im befreiten Wien statt."

Dirigent dieses Konzerts war Clemens Krauss, ein Freund von Joseph Goebbels und überzeugter Nationalsozialist. Im Artikel von Carsten Fastner heißt es weiter:

„Man muss sich das vorstellen: Im Berliner Führerbunker sitzt Hitler noch drei Tage bis zu seinem Selbstmord ab, […] ein paar Kilometer westlich von Wien ist der Zweite Weltkrieg noch nicht zu Ende […]. Hier wird bereits eifrig und sehr bewusst an einem österreichischen Mythos gearbeitet. Es gehe […] um die Dokumentation, dass die Nazidespoten uns auch in siebenjähriger Unterdrückung eines nicht rauben konnten, die österreichische Seele, die zutiefst in unserer geliebten Musik Gestalt geworden ist. […]. In diesem zutiefst österreichischen Bewusstsein, das Beethoven ja ohnehin längst eingenommen hatte, war Hitler ganze zwei Wochen nach der Befreiung Wiens schon wieder ausgebürgert […] in all den schönen Träumereien vom verblassten Ruhm verpasste der Kulturbetrieb, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die eigene Gegenwart. Während sich in Darmstadt, Baden-Baden und Köln eine Avantgarde formierte, die neue Wege nach dem als unumkehrbar empfundenen Bruch mit der Vergangenheit suchte, ging es in Wien um Restauration. Noch nicht einmal das Nachholen verpasster internationaler Entwicklungen wurde hier ernsthaft verfolgt, von Innovation ganz zu schweigen."

21 a. Interpretieren Sie die Texte von Carsten Fastner vor dem Hintergrund des Themas Musik und Macht. Gehen Sie dabei besonders auf die Begriffe „Opfermythos" und „die österreichische Seele" ein.

b. Stellen Sie weitere Recherchen zur Rolle der Wiener Philharmoniker während des Dritten Reiches an. Machen Sie sich auch mit der heutigen Eigensicht der Philharmoniker vertraut (www.wienerphilharmoniker.at).

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Hier wird der Mensch gequält – Ein Protestlied des 19. Jahrhunderts

Ein garstig Lied – die Wirkung politischer Lieder

Die Geschichte des deutschsprachigen Volkslieds ist durchzogen von Liedern, die sich gegen Unterdrückung, das Elend und Not wandten. Dass solche Lieder in unserem Liedschatz keine große Rolle spielen, ist kein Zufall. In Goethes *Faust* kann man lesen, was das Bürgertum von ihnen hielt:

„*Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied, ein leidig Lied!*“

Folgerichtig haben Zensurbehörden solche Lieder immer schon ausgesondert. In Schulbüchern fanden sie keinen Platz, die Kirche meist im Dienst der Mächtigen – verbannte sie. Oft wurden sie auf fliegenden Blättern verbreitet, die rasch verloren gingen. Erst im 20. Jahrhundert änderten sich diese Verhältnisse. Da wurden Protestlieder, v. a. im Zusammenhang mit der US-amerikanischen Folk-Bewegung, geradezu zur Mode.

Käthe Kollwitz: *Weberzug* (1897)

Das Blutgericht

Im Verlauf der Industrialisierung trieb der aus England eingeführte mechanische Webstuhl die Hauswebereien in vielen Teilen Deutschlands, v. a. in Schlesien, in den Ruin. Hinzu kamen das Gewinnstreben der Zwischenhändler und die Untätigkeit der Berliner Regierung. Die Bevölkerung verelendete und wehrte sich mit Aufständen. Die Geschehnisse wurden im *Generalbericht betreffend die Unruhen der Kattunweber* 1844 festgehalten:

„*Am Abende des 3. Juni zogen etwa 20 Personen bei den Gebäuden der Kaufleute Zwanziger vorbei und sangen ein Spottlied auf die genannten Kaufleute; es entstand hierdurch Lärm, und der Gerichtsmann Wagner verhaftete einen Theilnehmer, den Webergesellen Wilhelm Maeder, und brachte ihn in das Polizeigefängnis. Das abgesungene Lied wurde ebenfalls ergriffen. Eine Abschrift desselben lege ich gehorsamst bei.*“

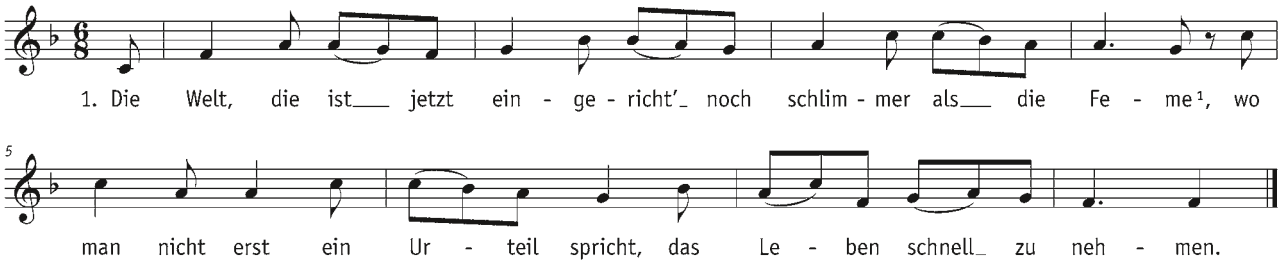
Dieses *Lied der schlesischen Weber* verbreitete sich im Lauf der nächsten Jahre. Je nach den örtlichen Gegebenheiten entstanden immer neue Strophen; weit über 30 sind (meist auf Flugblättern) erhalten.

1 Singen Sie das *Lied der schlesischen Weber* nach Möglichkeit ohne Begleitung.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Das Lied der schlesischen Weber

Musik und Text: Trad.



2. Hier wird der Mensch langsam gequält,
hier ist die Folterkammer,
hier werden Seufzer viel gezählt
als Zeuge von dem Jammer.

3. Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
ihr höllischen Dämone,
ihr fresst den Armen Hab und Gut
und Fluch wird euch zum Lohne.

4. Was kümmert's euch, ob arme Leut'
Kartoffeln satt könn'n essen,
wenn ihr nur könnt zu jeder Zeit
den besten Braten fresse[n].

5. Erbarmen, ha! Ein schön' Gefühl,
euch Kannibalen fremde,
und jedes kennt schon euer Ziel:
Der Armen Haut und Hemde!

Vorbild und Kontrafaktur

Die Melodie des Liedes geht auf eine alte, weit verbreitete Ballade zurück: *Es liegt ein Schloss in Österreich*. Die schlesischen Rebellen unterlegten der Melodie ihren eigenen Text. Diese gerade im Bereich der politischen Lieder häufig angewandte Technik nennt man Kontrafaktur.

Es liegt ein Schloss in Österreich

Musik und Text: Trad.

2. Dann [sitzt] ein junger Knab,
auf sein[em] Hals gefange[n],
wohl vierzig Klafter tief [unter] d[er] Erd
bei Nattern und bei Schlangen.

3. Trägt er von Gold eine Kett' am Hals,
die hat er nicht gestohlen,
hat ihm ein [schöne] Jungfrau verehrt;
aber sie ist erzogen.

4. Man führt ihn zum Gericht hinaus,
die Sprossen muss er steigen;
man reicht ein seidnes Tüchlein her,
die Augen zu verbinden.

5. „Verbindet mir die Augen nicht,
ich muss die Welt noch schauen;
ich seh' sie heut und nimmermehr
mit meinen schwarzbraunen Augen."

2 Singen Sie die Ballade. Bemühen Sie sich um einen textangemessenen Ausdruck.

3 Begründen Sie, warum die Technik der Kontrafaktur gerade bei politischen Liedern häufig angewendet wird.

[1] Feme: heimliches Gericht

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein Bild der Not

Das Leid der Weber war ein frühes Beispiel für die Folgen der Industrialisierung, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland für einen Strukturwandel sorgte. Die Grafikerin und Bildhauerin Käthe Kollwitz schuf 1897 einen Zyklus von sechs Radierungen, die die Not unter Schlesiens Heimarbeitern eindrucksvoll nachzeichnen.

Käthe Kollwitz: *Not* (1897)

Das Elend des Proletariats

Der Weberaufstand ist auch das Thema von Gerhart Hauptmanns Drama *Die Weber*. Das Stück stellt das Geschehen größtenteils historisch detailgetreu dar. In einem Dialog zwischen dem Tuchhändler Dreissiger (für den historischen Händler Zwanziger) und dem jungen Weber Bäcker, der den Lohn für seine Wochenarbeit abholen will, spielt auch das *Lied der schlesischen Weber* eine wichtige Rolle.

Gerhart Hauptmann: *Die Weber* (1892, Szene aus dem 1. Akt)

DREISSIGER: Ich sag's euch also, passiert mir das noch einmal und zieht mir noch einmal so eine Rotte Halbbetrunkener, so eine Bande von grünen Lümmeln am Hause vorüber wie gestern abend – mit diesem elenden Lie

BÄCKER: 's Lied gemeinte meenen Se woll?

DREISSIGER: Er wird schon wissen, welches ich meine. Ich sag's euch also, kür ich das noch einmal, dann lass' ich mir einen von Euch rausholen, und auf Ehre, ich spaße nicht– den übergeb' ich dem Staatsanwalt. Und wenn ich rausbekomme, wer dieses elende Machwerk von einem Liede …

BÄCKER: Das is a schee Lied, das!

DREISSIGER: Noch ein Wort und ich schicke zur Polizei – augenblicklich. Ich fackle nicht lange. Mit euch Jungens wird man doch noch fertig werden. Ich bin doch schon mit ganz anderen Leuten fertig geworden.

BÄCKER: Nu das will ich glob'n. Aso a richtiger Fabrikante, der wird mit zwee-, dreihundert Webern fertich, eh man sich umsieht. Da lässt a ooch noch ni a paar morsche Knochen iebrich. Aso eener, der hat vier Mag'n wie 'ne Kuh und a Gebiss wie a Wolf. Nee, nee da hat's nischt.

DREISSIGER *(zu den Beamten)*: Der Mensch bekommt keinen Schlag mehr bei uns.

BÄCKER: Oh, ob ich am Webstuhle d'rhungere oder im Straßengrab'n, das is mir egal.

4 Lesen Sie die Szene aus Hauptmanns *Die Weber* mit verteilten Rollen.

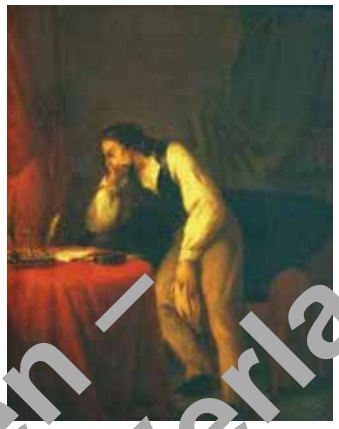
Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Deutschlands Leichentuch

Das Elend des neu entstandenen Proletariats bewegte auch Heinrich Heine. 1845 schrieb er sein Gedicht *Die schlesischen Weber*. Es ist von keinem großen Komponisten vertont worden. Das verblüfft besonders angesichts der Flut an Kunstliedern im 19. Jahrhundert.

5 Vergleichen Sie Heines Text in Bezug auf seine Aussage und seine Gestaltung mit dem proletarischen *Lied der schlesischen Weber*.

6 Suchen Sie nach Gründen, warum Heines Gedicht im 19. Jahrhundert trotz der außerordentlich reichen Produktion klavierbegleiteter Sololieder keine Vertonung erfuhr.



…ary Scheffer: *…rich Heine* (1847)

H…nrich Heine (17…–18…6)
H…e gilt außerhalb Deutschlands als der größte deutsche Dichter neben Goethe. Beliebt ist bis heute seine frühe (romantische) Lyrik. Im Jahr 1831 emigrierte er nach Frankreich. Dort arbeitete er v. a. als Essayist und kritischer Journalist. Heines geschliffene Schreibweise wirkte über Generationen stilprägend.

Heinrich Heine: *Die schlesischen Weber* (1845)

Im düstern Auge keine Thräne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland, wir weben Dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöthen;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt
Und uns wie Hunde erschießen läßt –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulniß und Moder den Wurm erquickt –
Wir weben, wir weben!

Das Schifflein fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Altdeutschland, wir weben Dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!

7 19… vertonte der Schlagerkomponist Christian Bruhn (*1934) Heines Gedicht. Hören Sie die Interpretation des Liedes durch die Schlager- und Chansonsängerin Katja Ebstein. Diskutieren Sie die Angemessenheit von Komposition und Interpretation.

D32

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Lieder gegen das Unrecht – ein Song der Bürgerrechtsbewegung

Civil Rights Movement und Folk Revival

Martin Luther King (1929–1968)
Der Baptistenprediger wurde in den 1950er-Jahren zu einem der führenden Kämpfer gegen die Rassendiskriminierung in den USA. 1964 erhielt er „für seinen gewaltlosen Kampf gegen die Rassentrennung und für seinen Einsatz für die Bürgerrechte der schwarzen Bevölkerung in den USA" den Friedensnobelpreis. 1968 starb er bei einem Attentat.

Auch im 20. Jahrhundert wurden Lieder als Mittel im Kampf gegen Unterdrückung und Diffamierung verwendet. Sie entstanden etwa in Spanien unter Francisco Franco, in Chile oder in Griechenland während der Militärdiktatur, in Südafrika in der Zeit der Apartheid.

Im engeren Sinne steht der Begriff ‚Protestsong' aber für ein Genre der populären Musik aus den USA. Protestsongs zu aktuellen politischen Themen bildeten sich im Kontext der Bürgerrechts- und Friedensbewegung der 1950er- und 1960er-Jahre.

Zwischen 1959 und 1965 entwickelte sich in den USA parallel zur Bürgerrechtsbewegung ein ‚Folk Revival'. Wie das Civil Rights Movement kommt auch die Folk-Bewegung ‚von unten'. Man knüpfte an bei klanglichen Vorbildern und politischen Funktionen aus der eigenen Musiktradition, adaptierte und aktualisierte herkömmliche Musikstücke wie Gospels und Spirituals, Blues- und traditionelle Folksongs. Woody Guthrie (1912–1967) und Pete Seeger (1919–2014) wurden zu Schlüsselfiguren des Folk Revival. Protestsongs wie *Where Have All the Flowers Gone* oder *We Shall Overcome* gingen ins kollektive Bewusstsein ein.

Bob Dylan (1960er)

3 Tragen Sie in einem Unterrichtsgespräch zusammen, was Sie über die amerikanische Bürgerrechtsbewegung wissen.

Dylans politische Hymnen

In der Tradition des Folk Revival steht Bob Dylan (*1941). Zahllose Musikerinnen und Musiker sahen in ihm ein künstlerisches Vorbild. Viele seiner über 200 Songs prägten das Lebensgefühl und das politische Denken einer Generation. Die Überwindung von Rassentrennung und Diskriminierung, die Ablehnung von Krieg und Gewalt, eine freie humane Gesellschaft – Dylan brachte diese Leitgedanken auf den Punkt in Songs wie *The Times They Are A-Changin', Masters of War, A Hard Rain's A-Gonna Fall* und *Blowin' in the Wind*. Mit ihrer bildkräftigen Sprache avancierten diese Songs zu politischen Hymnen.

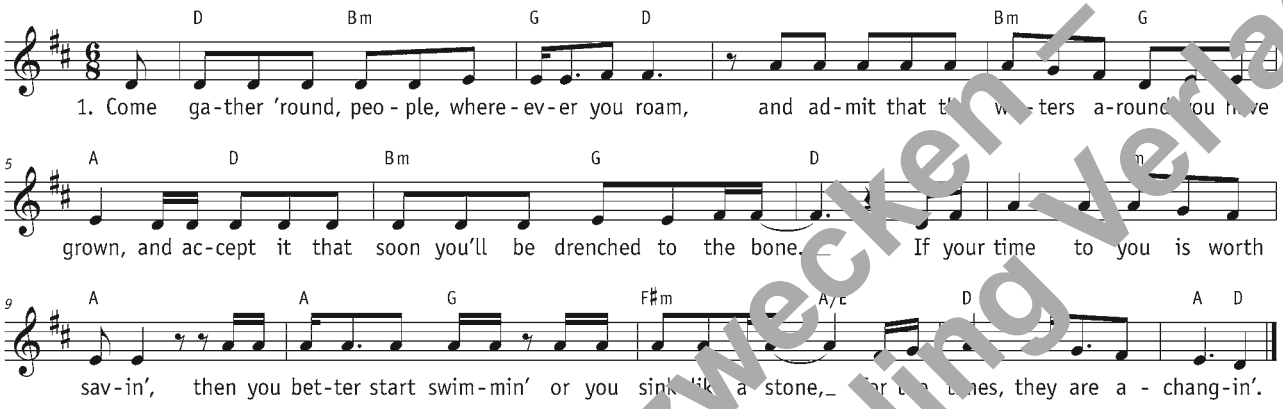
Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Stimme seiner Generation

„ [Wenn Dylan] *Gitarre, Mundharmonika oder Klavier bearbeitet und neue Songs schneller schreibt als er sie sich merken kann, dann besteht kein Zweifel mehr, dass sein Talent aus allen Nähten platzt. Dylans Stimme ist alles andere als hübsch. Er versucht bewusst, die herbe Schönheit eines Feldarbeiters einzufangen, der auf der Veranda gedankenverloren vor sich hin singt.* “ (*New York Times*, 1961)

The Times They Are A-Changin'

Musik, Text und Interpret: Bob Dylan
© Special Rider Music/Dwarf Music/Sony/ATV Music



2. Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who that it's namin'.
For the loser now will be later to win
For the times they are a-changin'.

3. Come senators, congressmen
Please heed the call
Don't stand in the doorway
Don't block the hall
For he that gets hurt
Will be he who has stalled
There's a battle outside and it is ragin'.
It'll soon shake your windows and rattle your walls
For the times they are a-changin'.

4. Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is rapidly agin'.
Please get out of the new one if you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.

5. The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is rapidly fadin'
And the first one now will later be last
For the times they are a-changin'.

9 Übersetzen Sie den Text des Songs.

10 Hören Sie den Song. Eignen Sie sich mit Hilfe der Unterstreichungen Rhythmus und Textverteilung an und singen Sie ihn zur eigenen Begleitung oder zum Playback.

D33/D34

11 Der Text prophezeit gesellschaftliche und politische Umbrüche. Recherchieren Sie und stellen Sie eine Chronik der Ereignisse zwischen 1965 und 1973 zusammen und überprüfen Sie, inwieweit Dylans Verheißungen eintraten.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Post für den Präsidenten – Ein Lied gegen einen Krieg

Bush-Jahre

Bombenanschlag im Irak[2]

George W. Bush (*1946) amtierte von 2001 bis 2009 als 43. Präsident der USA. Seine Gegner warfen ihm vor, seine Innen- und Sozialpolitik habe zur Zunahme der Arbeitslosigkeit, zum Anstieg der Armut und zu einer höheren Zahl an Menschen ohne Krankenversicherung geführt. Die Staatsverschuldung verdoppelte sich während seiner Regierungszeit nahezu. Für noch mehr Skepsis und Proteste sorgte seine Außenpolitik. Den Entschluss, das Regime Saddam Husseins im Irak mit Waffengewalt zu beseitigen, hielten immer mehr US-Amerikanerinnen und Amerikaner für eine Fehlentscheidung. Manche Begründung des Präsidenten für die Invasion wurde als wenig glaubwürdig erlebt. Der Irak versank in bürgerkriegsähnliches Chaos, dem vor allem Zivilistinnen und Zivilisten zum Opfer fielen. Auch viele amerikanische Soldatinnen und Soldaten starben.

Anti-Bush-Proteste (2005)

Pinks Meinung

Zu den engagierten Gegnerinnen und Gegnern von George W. Bush zählten viele Künstlerinnen und Künstler, darunter auch die Pop-/Rock-Sängerin Pink. Im Jahr 2006, als sich die Proteste gegen die Bush-Administration in Europa und den USA häuften, der Präsident aber seine Politik ungerührt weiterverfolgte, äußerte sich Pink ironisch:

„*I hope the president is aware of the fact that we live in a country where we can do things like that, where we can have dissent, talk, communicate and share our opinions.*“

12 Übersetzen Sie den Text des Liedes und untersuchen Sie ihn nach politischer und persönlicher Kritik. Prüfen Sie, ob und inwieweit sich diese Kritikpunkte mit Fakten decken.

13 Hören Sie den Song. D35

14 Singen und musizieren Sie die 1. Strophe und den Chorus des Songs. Zur Unterstützung können Sie das Playback verwenden. D36

15 Beschreiben Sie die Videoaufzeichnung einer Live-Aufführung des Songs. Gehen Sie dabei besonders auf die Entsprechungen zwischen Text und visueller Gestaltung ein. 18

Pink (*1979)
Die amerikanische Pop- und Rocksängerin Pink (eigentlich Alecia Beth Moore) wurde in Pennsylvania geboren. Ihre internationale Erfolge erlangte sie Anfang der 2000er-Jahre mit ihren Songs *Lady Marmalade*, *Get the Party Started* und *Just like a Pill*. In weiteren Songs brachte sie auch ihre politik- und gesellschaftskritischen Songs auf sich aufmerksam. Mit mehr als 34 Millionen verkauften Tonträgern ist sie eine der erfolgreichsten Musikerinnen der heutigen Zeit.

[2] Bei einem Bombenschlag auf einen Großmarkt in Bagdad fanden im Februar 2007 mindestens 65 Menschen den Tod.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Dear Mr. President

Musik und Text: William Hort Mann, Alecia B. Moore
© EMI Music/Sony/ATV Music

Verse
Dear Mr. President, are you a lonely boy? Are you a lonely boy?
How can you say no child is left behind?
We're not dumb and we're not blind.
They're getting in your cells while you pave the road to hell.
What kind of father would take his own daughter's rights away?
And what kind of father might hate his own daughter if she were gay?
I can only imagine, what the first lady has to say –
You have come a long way from whiskey and cocaine.

Bridge
Let me tell you 'bout hard work minimum wage with a baby on the way. Let me tell you 'bout hard work rebuilding your house after the bombs took them away. Let me tell you 'bout hard work bulding a bed out of a cardboard box.
Let me tell you 'bout hard work, hard work, hard work.
You don't know nothing 'bout hard work hard work, hard work.
Dear Mr. President, you'd never take a walk with me –
would you?

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Protest im Jazz – Eine Freiheitshymne aus den Ghettos

You Are from the Source

Als Dollar Brand 1932 in Kapstadt geboren wurde, lebte dort ein Gemisch von ethnischen Gruppen. So begegnete er schon in seiner Kindheit Musik ganz verschiedener Art: Karneval- und Straßenmusik, Gospels in der Methodistenkirche, Musik chinesischer, indischer und muslimischer Bevölkerungsgruppen, Radiosendungen mit US-amerikanischem Jazz und Rhythm & Blues, vor allem aber verschiedenen Formen afrikanischer Musik. Als junger Musiker nahm Brand alle diese Einflüsse auf und verarbeitete sie. Später beschrieb er diese Zeit so:

„We played a lot of boogie woogie back then. It had structure very similar to our native songs. We never regarded the music as foreign, it was just the music of our brothers and sisters in another part of the world. And in our corner there were great piano players: they didn't play jazz however; they played tradition … pure African Tradition.“

Abdullah Ibrahim beim Culture and Resistance Festival *in Botswana* (1982)

1962 erregte Brand, inzwischen ein angesehener Jazzmusiker, die Aufmerksamkeit von Duke Ellington (1899–1974). Der legendäre Bigband-Leiter bewunderte Brands Spiel nicht zuletzt wegen der vielfältigen Einflüsse, die darin lebendig wurden. Sein Ritterschlag für den jungen Kollegen ist überliefert: „You're blessed because you come from the source.“

Pure African Tradition

Eine umfassende Darstellung der im Zitat erwähnten „rein afrikanischen Musiktradition“ ist kaum möglich. Zu viele unterschiedliche Musizierformen haben sich auf dem riesigen Kontinent herausgebildet. Einige Elemente können allerdings als typisch für schwarzafrikanische Musik gelten:

- Bei sehr vielen afrikanischen Liedern singt eine Vorsängerin oder ein Vorsänger einen Teil (‚Call') und andere antworten im Chor (‚Response').
- In Schwarzafrika ist Musik fast immer ein Gemeinschaftserlebnis; eine strikte Trennung zwischen Musizierenden und Publikum gibt es nicht.
- Wiederholungen werden nicht als ermüdend empfunden. Rhythmische und melodische Patterns werden zyklisch angeordnet; eine ‚Entwicklung' (wie in der europäischen Kunstmusik) wird nicht angestrebt.
- Häufig ist schwarzafrikanische Musik von überaus komplexen rhythmischen Strukturen geprägt (→ Workshop „Afrikanisch Trommeln“, Seite 156).

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Dollar Brand wird Abdullah Ibrahim

Nach der ‚Entdeckung' durch Duke Ellington verließ Brand seinen Heimatstaat Südafrika, der damals in großen Teilen der Welt wegen seiner Apartheidspolitik geächtet war. In den folgenden Jahrzehnten lebte er vor allem in den USA.

1968 trat Brand zum Islam über und nannte sich fortan Abdullah Ibrahim. In seinem Exil blieb er stets politisch engagiert. Von New York aus, wo er seine Band Ekaya (‚Heimat') nannte, unterstützte er die südafrikanische Freiheitsbewegung. Als nach dem Ende der Apartheid Nelson Mandela zum Staatspräsidenten der Südafrikanischen Republik gewählt wurde, spielte Abdullah Ibrahim bei seiner Amtseinführung.

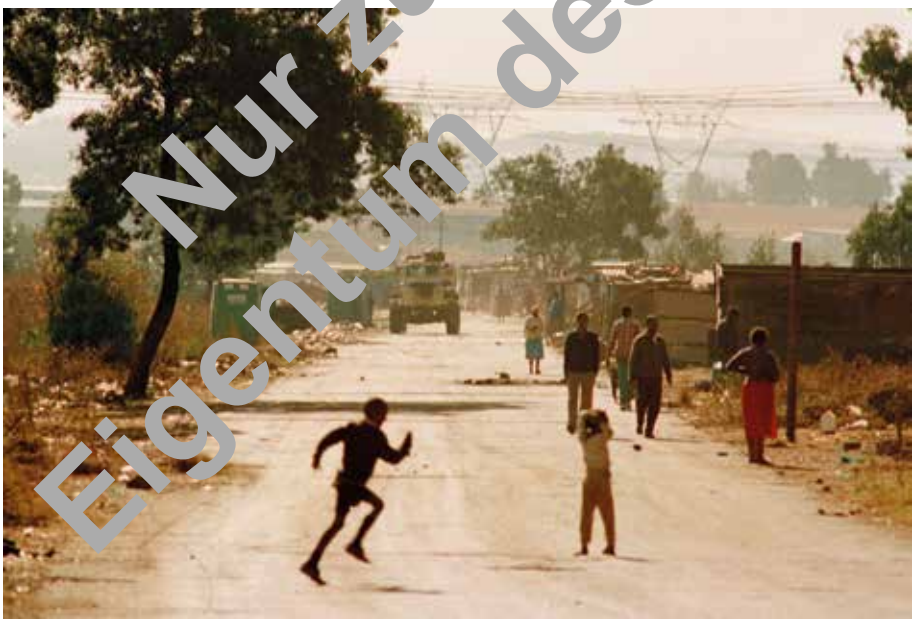
Apartheid
Die Politik der Apartheid (afrikaans für ‚Trennung') sortierte seit der Gründung der Südafrikanischen Union (1910) mit immer neuen diskriminierenden Gesetzen die Bevölkerung in Weiße, Farbige, Schwarze und Asiaten. Dabei sorgte die ‚kleine Apartheid' für strikte Abgrenzung im täglichen Leben, die ‚große Apartheid' für die räumliche Verbannung Nicht-Weißer in Townships und ‚Homelands'. Das Wahlrecht blieb Weißen vorbehalten. 1994 endete die Apartheid mit der Wahl Nelson Mandelas zum Staatspräsidenten der Republik Südafrika.

Afrikaans
Die Sprache der ‚Buren', der niederländischen Einwanderinnen und Einwanderer entwickelte sich aus holländischen Dialekten des 17. Jahrhunderts. Seit 1925 ist das ‚Kapholländische' neben dem Englischen in Südafrika Amtssprache.

Where It's Happening

Manenberg (oder Mannenberg) ist eines der Gebiete von Kapstadt, die während der Apartheid-Regierung bewusst zu Ghettos der einkommensschwachen, nicht-weißen Bevölkerung gemacht wurden. In solchen Townships lebten sehr viele Menschen auf engstem Raum. Fehlende Infrastruktur, Mangel an kommunalen Einrichtungen, überaus problematische Lebensbedingungen führten zu Bandenbildungen und zu einer hohen Kriminalitätsrate.

1976 wurde aus den schon lange brodelnden Unruhen in den südafrikanischen Townships ein landesweiter Aufstand. Im riesigen Johannesburger Ghetto Soweto protestierten Jugendliche gegen die Einführung des Afrikaans als Unterrichtssprache. Die Polizei schlug eine Demonstration blutig nieder; Hunderte, darunter viele Kinder, starben. Die Unruhen griffen bald auf viele Townships über und hielten bis 1978 an. Zur Hymne des Aufstands wurde ein Stück, das Abdullah Ibrahim im selben Jahr unter dem Titel *Mannenberg Is Where It's Happening* aufgenommen hatte. Zu der Melodie sang man im ganzen Land Texte der Wut und des Widerstands.



Ein Polizeifahrzeug in den Straßen einer südafrikanischen Township (1990)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Blick in das Ghetto Mannenberg (2000)

Eine legendäre Aufnahmesitzung

Seine Karriere in westlichen Ländern unterbrach Abdullah Ibrahim in den 1970er-Jahren für einige Aufenthalte in seiner Heimat. Dort fand 1976 die Aufnahme des fast 14 Minuten dauernden Stückes *Mannenberg* statt. Ibrahim hatte im Studio ein Klavier entdeckt, das nach der Art afrikanischer Tanzbands präpariert und dessen Klang verändert war. Er improvisierte ein paar Phrasen, die von den beiden Saxofonisten aufgegriffen und fortgeführt wurden. Am Ende hört man einen Satz in Afrikaans:

„*Djulle kan maar New York toe gaan, ek bly here in Mannenberg.* [Du kannst ja auch New York gehen, ich bleib' hier in Mannenberg.] "

Mannenberg (Spielmodell)

Musik: Abdullah Ibrahim (Dollar Brand)
© ABDULLAH IBRAHIM EKAPA

16 Entwerfen Sie eine Umsetzung des Spielmodells mit Ihnen zur Verfügung stehenden Instrumenten (z. B. Klavier, Gitarre, Stabspiele, Melodieinstrumente). Setzen Sie Ihren Entwurf praktisch um. Improvisieren Sie auch über dem zweitaktigen harmonischen Muster.

17 Hören Sie den Beginn und den Schluss der Originalaufnahme des Stückes. Halten Sie fest, welche Elemente afrikanischer Musik Ihnen begegnen. Beziehen Sie dabei auch die Texte dieses Kapitels in Ihre Überlegungen ein.

D37/D38

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Das Lied *Die Arbeiter von Wien* wurde im Zuge der Arbeiteraufstände 1934 gegen den Austrofaschismus bekannt. Der Schriftsteller und Journalist Fritz Brügel (1897–1955) schrieb den Text, die Melodie stammt von einem sowjetrussischen Marschlied. Obwohl der Aufstand scheiterte, fand das Lied schnell Eingang in das internationale antifaschistische Liedrepertoire.

Soldaten des Bundesheeres vor der Wiener Oper (1934)

18 Informieren Sie sich über den ‚Februaraufstand' 1934 und die politische Situation der Zeit.

19 Hören Sie das Lied, interpretieren Sie den (hier abgedruckten) Text und stellen Sie Vermutungen an, warum sich das Lied schnell international verbreitete.

D39

Die Arbeiter von Wien

Musik: Trad.; Text: Fritz Brügel
© Fritz Brügel

Wir sind das Bauvolk der kommenden Welt,
Wir sind der Sämann, die Saat und das Feld
Wir sind die Schnitter der kommenden Ernte
Wir sind die Zukunft und wir sind die Tat
So flieg', du flammende, du rote Fahne,
Voran dem Wege, den wir ziehn
Wir sind der Zukunft getreue Kämpfer
Wir sind die Arbeiter von Wien

Input

Die Punk-Subkultur lehnte sich gegen bürgerliche Werte und gesellschaftliche Regeln auf und ist mehr eine Lebenseinstellung gegenüber Institutionen als nur Musik. Häufig sprechen Punksongs Themen wie Arbeitslosigkeit, Polizeigewalt und Diskriminierung an. Allerdings existieren im Punk-Rock Kommerz und Underground nebeneinander. Commandantes war von 2002 bis 2008 eine Punkrockband aus Bielefeld. In ihren Liedern ging es um den Kampf, den Widerstand sowie das Verlieren und Gewinnen. Eines ihrer Alben hieß bezeichnenderweise *Für Brot und Freiheit*. Oft coverten sie sozialistische, antifaschistische Lieder und Arbeiterlieder wie *Die Arbeiter von Wien*.

20 Hören Sie eine Fassung des Liedes der Commandantes. Welche Gründe könnte die Band für das Covern des Liedes *Die Arbeiter von Wien* gehabt haben?

D40

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Kunst geht nach Brot – Konzertleben und Musikindustrie

Schmieren um des Geldes willen

Theodor L. Weller: *Schalmeibläser* (1844)

Vom Applaus des Publikums kann der Künstler so wenig leben wie – nach dem Bibelwort – „der Mensch vom Brot allein". Immer schon war die ‚wirtschaftliche' Seite ein Aspekt der Musikgeschichte, der das Publikum nur am Rande interessierte. Man war gern überzeugt, dass Künstler um der Sache willen arbeiten. Das Bild vom ‚armen Musikanten' passte in dieses Klischee.

In Wirklichkeit waren, seit das Bürgertum das Kulturleben trug, die meisten Musiker – Komponisten wie Interpreten – nicht nur Künstler, sondern auch selbstständige Unternehmer. Sie mussten ihre Kunst verkaufen und davon leben. Dass diese Konstellation ein Dilemma in sich birgt, lässt sich aus Äußerungen Ludwig van Beethovens ablesen. Im Jahr 1801, einer Zeit, in der er auch ökonomisch sehr erfolgreich war, schrieb er:

„Meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger und noch mehr, wenn ich's mir angelegen sein lassen will: man akkordiert[1] nicht mehr mit mir; ich fordere, und man zahlt."

Mit diesem nach dem Grundsatz von Angebot und Nachfrage überaus günstigen Situation ist Beethoven aber nicht glücklich; 1818 schreibt er:

„Was mich angeht, so handle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen, Klüften und Tälern herum und schmiere manches um des Geldes und des Brotes willen; dennoch auf diese Höhe habe ich's gebracht, daß, um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer vorher soviel schmieren um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bei einem großen Werk."

Später wurde die Welt der Musik gewaltigen Änderungen ausgesetzt. Die Schallplatte und der Rundfunk eröffneten neue Formen des Musikhörens. Das Publikum zerfiel in immer mehr Teilhörerschaften. Im Verlauf dieser Prozesse nahm die Vermarktung von Musik auf Tonträgern geradezu industrielle Ausmaße an. Die stets anwachsende Produktion zielte natürlich in erster Linie auf die Hörer populärer Genres. Für sie wurden immer neue Arten der Verbreitung gefunden. Aber auch das Konzertleben nahm einen vorher unvorstellbaren Aufschwung. Das gilt sowohl für die Rock- und Popmusik als auch für die ‚klassische' Musik.

1 Stellen Sie anhand der beiden Beethoven-Zitate die grundsätzliche Schwierigkeit dar, die sich aus der Doppelfunktion (Kunstschaffende und Unternehmerinnen und Unternehmer) ergibt.

2 Nennen sie ‚Teil-Hörerschaften' im heutigen Musikbetrieb.

[1] akkordiert: verhandelt, vereinbart

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

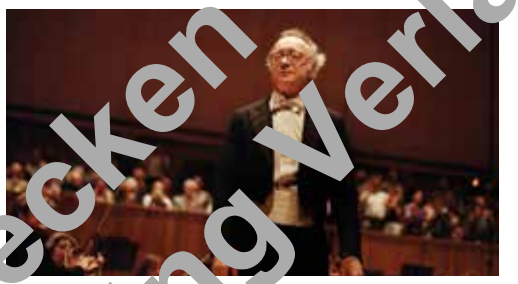
3 Recherchieren und referieren sie über Tonträger, die seit der Erfindung der Schallplatte durch Emil Berliner im Jahr 1877 entwickelt wurden.

Das ideale Publikum

Auf die Frage nach dem idealen Publikum für seine Konzerte antwortete der Pianist Alfred Brendel (*1931):

„ *Jung, mittel und alt. Ohne Husten, Handys und Hörgeräte. Und außer sich vor Begeisterung.* “

Konzerte, bei denen das Publikum diesem Ideal entspricht, sind, nur in der abendländischen Kulturgeschichte vorstellbar. Andere Musikkulturen kennen kaum musikalische Veranstaltungen, die ‚nur zum Zuhören' und gegen Eintritt besucht werden. Fast überall ist die Musik mit Funktionen verbunden. Aber auch im abendländischen Raum beschränkt sich das ‚Hören mit Andacht' auf ‚klassische' Sinfonie- oder Kammermusikkonzerte.



Alfred Brendel (2008)

4 Beschreiben Sie andere Arten des Musikhörens und nennen Sie Funktionen von Musik außerhalb des ‚Kunst'-Verständnisses. Beziehen Sie dabei auch außereuropäische Musikkulturen ein.

5 Stellen Sie wesentliche Merkmale eines Konzerts mit ‚klassischer' Musik zusammen.

Adornos Hörtypen

Der Soziologe und Musikwissenschaftler Theodor W. Adorno (1903–1969) teilte in einer – wegen seiner pointierten Aussagen höchst umstrittenen – Publikation das Publikum in sieben Gruppen ein:

1. Der Experte erkennt alle musiktechnischen Einzelheiten und sieht darin auch den Sinnzusammenhang.
2. Der gute Zuhörer vollzieht Zusammenhänge und urteilt begründet. Er versteht Musik, wie man eine Sprache versteht, auch wenn man nichts von deren Grammatik und Syntax weiß.
3. Der Bildungshörer hat (z. B. biografische) Kenntnisse über Musik, ist aber unfähig zum strukturellen Hören. Er urteilt nach dem Prestige-Gehalt des Gehörten.
4. Der emotionale Hörer verhält sich antiintellektuell, beruft sich auf die ‚Gefühlswerte' der Musik.
5. Der Ressentiment-Hörer protestiert gegen den Musikbetrieb und bevorzugt musikalische ‚Nischen', denen er sich wie ein Sektenmitglied anschließt.
6. Der Unterhaltungshörer sieht Musik als bloße Reizquelle. Ihn hat die Musikindustrie im Blick.
7. Der Gleichgültige, Unmusikalische, Antimusikalische leidet an den Folgen eines Erziehungsdefekts in früher Kindheit.

6 Studieren Sie die Hörertypologie Adornos. Schätzen Sie ein, wie viel Prozent Ihrer Bekannten den einzelnen Gruppen zuzuordnen wären.

7 Ordnen Sie sich selbst nach Adornos Typologie ein.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Kathedralen der Musik

Bis weit in das 18. Jahrhundert entsprachen die Konzertsäle dem Publikum, für das gespielt wurde. Der Mannheimer Hofkapelle lauschte man beispielsweise im Rittersaal des kurfürstlichen Schlosses. Erst mit dem Beginn des öffentlichen Konzertlebens kam das Bedürfnis nach eigenen Sälen auf. Dazu schrieb E. T. A. Hoffmann:

„ *Die allgemeine Begierde, im Konzert nicht allein zu hören, sondern auch zu sehen, das Drängen nach Plätzen im Saal* […] *entsteht gewiss nicht aus bloßer müßiger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht.* “

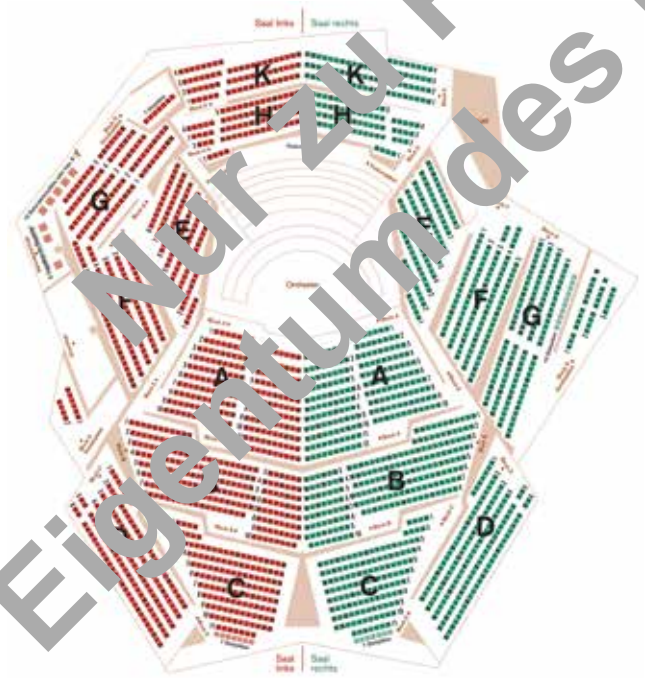
In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Konzertsäle gebaut, die bis heute in der Musikwelt berühmt sind. Ihre prunkvolle, an Kathedralen erinnernde Gestalt spiegelt die Ästhetik des Bürgertums wider, in der die Musik eine fast religiöse Rolle spielte. Viele dieser Säle gelten bis heute als akustische Glücksfälle.

Der Goldene Musikvereinssaal in Wien

- Der Goldene Musikvereinssaal in Wien, von der bürgerlichen Gesellschaft der Musikfreunde gebaut, 1870 eingeweiht, hat 1.750 Sitzplätze.
- Die Errichtung des Amsterdamer Concertgebouws wurde von einer Gruppe von sechs Personen initiiert. Im Großen Saal mit seinen fast 2.000 Sitzplätzen fand 1888 das erste Konzert statt.
- Die Carnegie Hall in New York wurde von dem Stahlmagnaten Andrew Carnegie finanziert und 1897 eröffnet. Heute hat der große Saal 2.800 Sitzplätze.

8 Beobachten Sie einen Ausschnitt aus einem Sinfoniekonzert. Diskutieren Sie dann E. T. A. Hoffmanns Aussage über das Sehen im Konzert. Welche visuellen Elemente begründen seine Forderung?

19



Sitzplan der Berliner Philharmonie

Arenen statt Schuhschachteln

Die Ausrichtung auf ein Podium entspricht nicht den Vorstellungen der heutigen Architektur von offenen, ‚demokratischen' Gebäuden. Deshalb wandte man sich von der rechteckigen ‚Schuhschachtel'-Form des 19. Jahrhunderts ab und suchte nach anderen architektonischen Lösungen.

Besonders umstritten war lange Zeit die Berliner Philharmonie mit ihren 2.440 Sitzen, die in den frühen 1960er-Jahren nach Plänen Hans Scharouns entstand. Heute ist der Bau ein Wahrzeichen Berlins und wurde zum Vorbild vieler neuer Konzerthäuser.

9 Studieren Sie den Sitzplan der Berliner Philharmonie. Was unterscheidet diese architektonische Lösung von einem traditionellen Konzertsaal? Bedenken Sie dabei Sichtverhältnisse und Akustik, aber auch das Raumgefühl des Publikums.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Programme im Wandel

Die Gestaltung der Konzertprogramme war ständigen Veränderungen unterworfen. Die Betrachtung des Aufbaus, der Werkauswahl, der Mitwirkenden und der Dauer erlaubt Schlüsse auf gesellschaftliche Regeln und wirtschaftliche Gegebenheiten. Das zeigt ein Vergleich zweier jeweils für ihre Epoche typischer Konzerte der Jahre 1790 und 2013.

10 Vergleichen Sie die beiden Programme hinsichtlich des Aufbaus, der Mitwirkenden, der Dauer, der gespielten Werke und der ökonomischen Gegebenheiten.

Freitag, 22. November 2013, 20:00 Uhr
München, Philharmonie im Gasteig

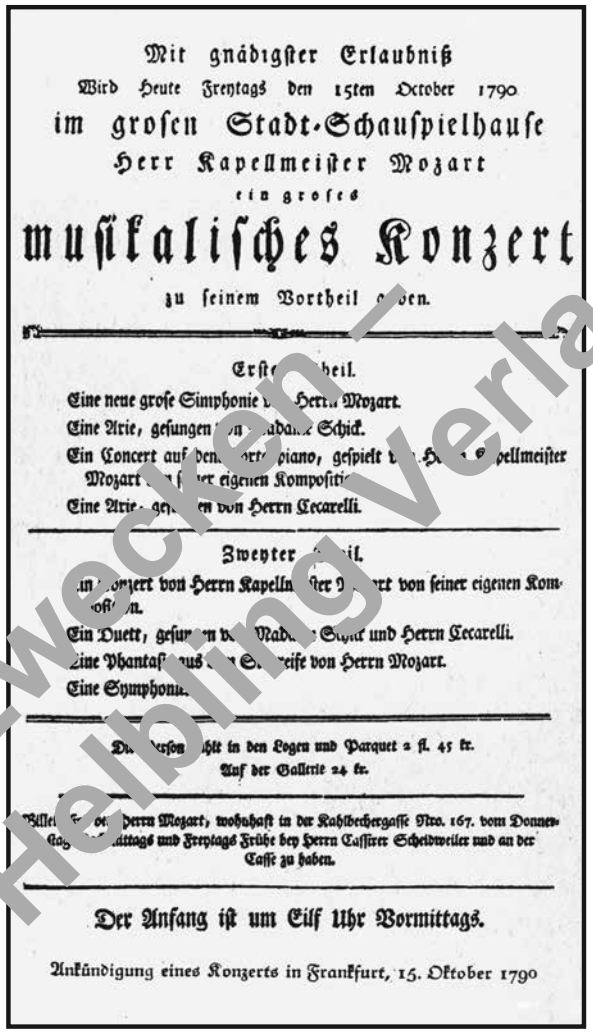
Werke:
Franz Schubert
Stabat Mater für Chor und Orchester g-Moll D 175
Symphonie h-Moll D 759, *Unvollendete*

Ludwig van Beethoven
Messe C-Dur op. 8

Mitwirkende:
Luba Orgonášová, Sopran
Gerhild Romberger, Mezzosopran
Christian Elsner, Tenor
Michael Volle, Bariton

Chor des Bayerischen Rundfunks
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Dirigent:
Thomas Hengelbrock



Mit gnädigster Erlaubniß
Wird Heute Freytags den 15ten October 1790
im grosen Stadt-Schauspielhause
Herr Kapellmeister Mozart
ein grosses
musikalisches Konzert
zu seinem Vortheil geben.

Erster Theil.
Eine neue grose Simphonie von Herrn Mozart.
Eine Arie, gesungen von Madame Schick.
Ein Concert auf dem Forte-piano, gespielt von Herrn Kapellmeister Mozart [illegible] eigenen Komposition.
Eine Arie, gesungen von Herrn Cecarelli.

Zweyter Theil.
Ein Concert von Herrn Kapellmeister Mozart von seiner eigenen Komposition.
Ein Duett, gesungen von Madame Schick und Herrn Cecarelli.
Eine Phantasie aus [illegible] Reise von Herrn Mozart.
Eine Symphonie.

Die Person bezahlt in den Logen und Parquet 2 fl. 45 kr.
Auf der Gallerie 24 kr.

Billets [illegible] Herrn Mozart, wohnhaft in der Kahlbechergasse Nro. 167. vom Donnerstags und Freytags Frühe bey Herrn Cassirer Scheidweiler und an der Casse zu haben.

Der Anfang ist um Eilf Uhr Vormittags.

Ankündigung eines Konzerts in Frankfurt, 15. Oktober 1790

Die Favoriten des Publikums

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bestanden die Konzertprogramme zum größten Teil aus zeitgenössischen Kompositionen. Heute werden hingegen in vielen Konzerten vor allem die Meisterwerke der Vergangenheit vorgestellt. Aufschlussreich ist z. B. die Statistik der Aufführungen, die die beiden großen Münchner Sinfonieorchester in der Saison 2011/12 spielten. Neun lebende Künstler waren darin mit je einem Werk vertreten. Die ‚Favoriten' kommen aus anderen Epochen:

W. A. Mozart (1756–1791)	12	L. Janáček (1854–1928)	6	A. Bruckner (1824–1896)	5
G. Mahler (1860–1911)	11	L. v. Beethoven (1770–1827)	5	F. Mendelssohn (1809–1847)	3
J. Brahms (1833–1897)	10	F. Schubert (1797–1828)	5	M. Ravel (1875–1937)	3

11 Studieren Sie die Statistik und fassen Sie zusammen, in welchem Maß die verschiedenen Epochen der Musikgeschichte in den Konzertprogrammen berücksichtigt wurden.

12 Überlegen Sie, welche Gründe für diese Verteilung verantwortlich sein könnten.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Rituale und Regeln

Eine böse Lithografie von Honoré Daumier aus dem 19. Jahrhundert zeigt ‚Claqueure' in einem Pariser Konzert. Diese Form des vom Veranstalter bezahlten Applauses ist heute aus der Mode gekommen. Aber immer noch ist der Beifall unverzichtbarer Bestandteil eines jeden Konzertes. Der amerikanische Schriftsteller Arthur Miller begründete dies so:

Honoré Daumier: *Claqueure* (1864)

„*Wenn die Leute 75 Dollar für einen Platz bezahlt haben, muss diese Summe auch irgendwie durch den Schlussbeifall gerechtfertigt werden.*"

In vielen Ländern ist Klatschen üblich. Wenn das Publikum besonders begeistert ist, stampft es mit den Füßen. Und nicht nur in südlichen Ländern äußert man seine Anerkennung auch durch Rufe. Dann bei sind die aus anderen Musikarten bekannten Begeisterungs-Pfiffe immer öfter zu hören, und aus England und den Niederlanden stammen ‚Standing Ovations'. Aber das Klatschen zwischen den Sätzen eines Werkes, wie es in der Klassik und auch noch im 19. Jahrhundert durchaus üblich war, wird heute als grober Verstoß gegen die Anstandsregeln angesehen.

13 Erläutern Sie den Sinn des ‚Verbotes', zwischen den Sätzen eines Werkes zu applaudieren.

14 Beobachten und schildern Sie den Applaus nach einem Konzert des Erler Festspielorchesters.

19

Pinguine auf der Bühne

Bei Sinfoniekonzerten tragen die Musiker in aller Regel Frack. Diese Kleiderregel, die wohl von ihrer früheren Stellung als Diener herrührt, ist heute aus mehreren Gründen umstritten. Manche Orchester weichen – wenigstens gelegentlich – von diesem Ritual ab. Der Dirigent Erich Leinsdorf forderte dies schon vor 50 Jahren:

„*Der Frack ist ein Symbol, das die falsche Botschaft aussendet.* […] *Was wir Musiker mit der Musik machen, hat mit dem Frack nichts zu tun, er ist hier ein sinnloses Gewand. Ganz abgesehen davon, dass er in der Musizierpraxis auch die falsche Bekleidung ist.*"

Frack
Der Frack besteht aus einer Jacke mit knielangen Schwalbenschwänzen. Die Frackhose hat an den Seitennähten zwei Seidenbänder. Dazu trägt man ein weißes Hemd mit einer gestärkten Hemdbrust aus Baumwoll-Piqué und eine weiße ‚Fliege', darüber eine weiße Frackweste. Stattdessen tragen Musiker oft eine Leibbinde, Kummerbund genannt.

15 Erläutern sie die Gründe, die Erich Leinsdorf gegen das Tragen des Fracks im Orchester anführt.

16 Nennen Sie weitere Berufe mit typischer Kleidung; untersuchen Sie auch dort ihre Bedeutung und ihre praktische Eignung.

17 Beobachten Sie ein Orchester, das die gleiche Passage einmal in Alltagskleidung bei einer Probe und dann ein zweites Mal in Konzertkleidung spielt. Schildern Sie Ihre Eindrücke.

20

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Zwei Taler Entreegeld

Heinrich Heine berichtet im Jahr 1836 von einem Konzertbesuch in Hamburg:

„Mein Nachbar, ein alter Pelzmakler, nahm seine schmutzige Baumwolle aus den Ohren, um bald die kostbaren Töne, die zwei Taler Entreegeld kosteten, besser einsaugen zu können.“

Zwei Taler entsprachen damals dem halben Monatslohn eines Arbeiters. Konzertbesuche blieben also den Reichen vorbehalten. Heute wird meist nur ein geringer Teil der tatsächlichen Kosten durch den Kartenverkauf eingenommen. Das öffentliche Konzertwesen im Bereich der ‚klassischen' Musik – ebenso wie der Opernbetrieb – wird in deutschsprachigen Ländern weitgehend durch Zuschüsse der öffentlichen Hand finanziert. Dennoch sind klassische Konzerte auch in unseren Tagen nicht für alle erschwinglich.

Durchschnittliche Eintrittspreise für ein Sinfoniekonzert (Saison 2013/14)			
Berliner Philharmoniker	34–130 €	Tiroler Sinfonieorchester Innsbruck	28–44 €
Münchner Philharmoniker	18–61 €	Bamberger Symphoniker	21–43 €
Sächsische Staatkapelle Dresden	13–70 €	Philharmonisches Orchester Vorpommern	13–31 €
Wiener Philharmoniker (Neujahrskonzert bis 940 €)	26–118 €	Tonhalle Orchester Zürich	20–120 €

So ist es verständlich, dass dieses Konzertwesen und sein Publikum von verschiedenen Seiten kritisch betrachtet werden:

„Dass ein Besitzloser Musikkenner wird, ist ausgeschlossen, weil die Musikerziehung schon von Kindheit an intensiv einsetzen muss. Der Genuss von komplizierten Musikstücken ist also dem größten Teil der Menschheit heute verschlossen.“
(Hanns Eisler, 1927)

18 Erläutern Sie den kritischen Ansatzpunkt Eislers und die in seiner Kritik enthaltenen Forderungen. Nehmen Sie Stellung dazu.

Schandmal für die Reichen

Im Jahr 2003 beschloss die Hamburger Bürgerschaft den Bau eines Konzerthauses, das zum kulturellen Wahrzeichen der Hansestadt werden soll. Am Rande der Speicherstadt ragt die neue Philharmonie 110 Meter in die Höhe. Schon bei der Grundsteinlegung wurde gegen den Bau protestiert; er sei ein „Schandmal für die Reichen".

Später verschärfte sich der Widerspruch gegen das Projekt. Denn statt der ursprünglich vorgesehenen 77 Millionen Euro wird der Bau bei seiner Eröffnung wohl 800 Millionen Euro verschlungen haben.

Die Elbphilharmonie in Hamburg (2015)

19 Recherchieren Sie im Internet über die Kosten anderer öffentlicher Bauten (Schulen, Krankenhäuser, Stadien).

20 Diskutieren Sie vor diesem Hintergrund die Berechtigung des Hamburger Baus auf Staatskosten.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Musikalisches Recycling – Coverversion und Parodie

Klonen kann sich lohnen

Schon immer wurden in der Geschichte der populären Musik erfolgreiche Titel in ‚Coverversionen' nachgesungen und nachgespielt. Die Gründe für das Covern und die Vorgehensweisen können sehr unterschiedlich sein:

Die Coverband The Cavern Beatles (2012)

- Imitation: Songs, Sound und Bühnenpräsenz einer Band werden möglichst originalgetreu nachgeahmt (Cover- oder Tributebands).
- Paraphrase: Songs werden – mehr oder weniger verändert – von neuen Interpretinnen und Interpreten veröffentlicht, z. B. um dadurch neue Zielgruppen zu erreichen.
- Kontrast: Songs werden – manchmal in parodistischer Absicht – in gattungstypisch gegensätzliche Arrangements überführt.

Britney Spears bei ihrer ‚World Tour' (2000)

Oops!... I Did It Again

Britney Spears (*1981) gehörte nach dem Erscheinen ihres ersten Albums 1999 zu den erfolgreichsten Popstars. Mit *Oops!... I Did It Again* setzte sie sich weltweit an die Spitze der Popcharts.

Oops!... I Did It Again

Musik und Text: Karl Martin Sandberg, Rami Yacoub
Interpretin: Britney Spears
© GV-MXM/KOBALT MUSIC/IMAGEM LONDON LIMITED

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

21 Hören und sehen Sie den Song zuerst im Original.

E1 21

22 Singen Sie den Titel zu einer live musizierten Begleitung oder zum Playback.

E2

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

They Did It Again

Alexi Laiho, Sänger und Gitarrist von Children of Bodom

Britney Spears' erfolgreicher Song inspirierte eine Vielzahl von Interpretinnen und Interpreten, es in Coverversionen unterschiedlichster Art ‚wieder zu tun'.

Die finnische Band Children of Bodom besteht seit 1993. Stilistisch wird sie meist dem ‚Black Metal' zugeordnet. Dieses Subgenre des Metal entwickelte sich zu Beginn der 1980er-Jahre. Charakteristisch sind der aggressive Gestus und die oft von satanischen Elementen gekennzeichnete Selbstinszenierung.

Global Kryner

Die Global Kryner aus Wien waren in den Jahren zwischen 2004 und 2013 auch in Deutschland auf dem Plattenmarkt sehr erfolgreich. Die Besetzung der Band erinnert an die Original Oberkrainer, eine überaus beliebte Gruppe der Volkstümlichen Musik, die sich nach der Landschaft Oberkrain in Slowenien nannte. Die Musik der Global Kryner blieb allerdings nicht beim Oberkrainer-Sound stehen.

Max Raabe und das Palastorchester

Der 1962 geborene Max Raabe ist Sänger und Leiter eines Tanzorchesters, das sich auf Schlager und Tanzmusik aus den 1920er- und 1930er-Jahren spezialisiert hat. Aber auch mit Neukompositionen wie *Kein Schwein ruft mich an* oder *Klonen kann sich lohnen* erreichten Raabe und das Palastorchester ein großes Publikum. Mehrmals traten sie sogar in der New Yorker Carnegie Hall auf (→ Seite 232).

23 Entwickeln Sie aus der Analyse der Bilder und Texte Vorstellungen darüber, wie *Oops!… I Did It Again* in den drei Coverversionen klingen könnte.

24 Hören Sie die Coverversionen des Titels. Kommentieren Sie die Interpretationen. Beziehen Sie sich dabei auch auf den Text „Klonen kann sich lohnen" (→ Seite 236).

E3–E5

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Zur Wiederverwendung

Die Wiederverwendung und Umformung von Musik ist kein neues Phänomen. Im Barock hielt man Musikstücke nicht – wie es dann in der Romantik üblich wurde – für unantastbare Geniestreiche. So kunstvoll sie gestaltet waren, sie behielten doch den Charakter des zum Gebrauch Bestimmten. Das erlaubte es den Musikern, recht unbefangen damit umzugehen. Musterbeispiele lieferte Johann Sebastian Bach. Werke italienischer Komponisten, die ihm gefielen, arbeitete er für seine Zwecke um (→ Seite 115). Aber auch mit seiner eigenen Musik verfuhr er oft ökonomisch.

Pompeo Batoni: *Herkules am Scheideweg* (1742)

Herkules am Scheideweg

Im September 1733 komponierte Bach zum 11. Geburtstag des Kurprinzen von Sachsen das ‚dramma per musica' *Hercules am Scheideweg*. Herkules, der Sohn des Zeus und der Alkmene, ist der berühmteste Held der griechischen Sage. Nachdem er den Verführungen der Wollust widerstanden und sich für den schweren Weg der Tugend entschieden hat, führt er die Heldentaten aus, die als die zwölf Herkulesarbeiten bekannt wurden, u. a. die Reinigung der Ställe des Augias oder die Entführung des Höllenhundes aus der Unterwelt. Im Zimmermannschen Kaffeehaus in Leipzig wurde die weltliche Kantate aufgeführt. Darin muss sich der junge Herkules entscheiden, wird von einer Altstimme verkörpert – zwischen einem Leben voll Reichtum und Wollust und einer tugendhaften Zukunft entscheiden. Energisch weist er die Verführungen der Wollust zurück:

Hercules am Scheideweg BWV 213 (Ausschnitt)

Musik: Johann Sebastian Bach
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander)

25 Hören Sie den Beginn der Arie des Herkules. Charakterisieren Sie den Affekt des Stückes und erläutern Sie mit welchen musikalischen Mitteln er hervorgerufen wird.

E6

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Parodie
In der mehrstimmigen Vokalmusik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert steht der Begriff für die Verwendung einer schon vorhandenen Musik in einem neuen Werk. Dabei wird meist nicht nur der Text ersetzt wie beim Kontrafaktur-Verfahren (→ Seite 219), vielmehr sorgen kompositorische Umformungen für die Anpassung der Musik an den neuen Text.

Wiederbegegnung

Am Ende des Jahres nach der Geburtstagsfeier des jungen Prinzen arbeitete Bach an den sechs Kantaten, die er dann zu seinem *Weihnachtsoratorium* zusammenfasste. In diesem beim Publikum bis heute beliebtesten seiner Werke begegnet man der Musik wieder, mit der Herkules die Wollust abgewiesen hat. Allerdings hört man nun einen ganz anderen Text, und das Stück steht in einem völlig neuen Zusammenhang. Die Altistin spricht die Gläubigen an: „Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben, den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehen."

Die Melodie ist fast notengetreu die gleiche geblieben. Aber Bach hat den Charakter des Stückes dem neuen Text angepasst, eine Vorgehensweise, die man in der Musik als ‚Parodie' bezeichnet.

Musikalische Rettungsaktion

Erstaunlicherweise besteht fast das ganze *Weihnachtsoratorium* aus Musik, die früher schon für andere Werke verwendet wurde. Und nicht nur in diesem, sondern auch in vielen anderen Werken wie z. B. seiner *Hohen Messe* in h-Moll bediente sich Bach ausgiebig des Parodieverfahrens. Zeitersparnis mag dabei eine Rolle gespielt haben, wenn Original und Parodie den gleichen Affekt aufwiesen, wenn z. B. aus einem Huldigungschor für einen Herrscher durch einen neuen Text ein Lobgesang auf Gott wurde. Aber oft beschreibt die Parodie eine ganz andere Empfindung als das ‚Original'.

In solchen Fällen verliert das Argument der Zeitökonomie an Schlagkraft. Man darf vermuten, dass manche Bearbeitung sogar mehr Zeit erforderte als eine neue Komposition: Ein Text musste gefunden und der Musik sorgfältig angepasst werden, Instrumentierung und Artikulation mussten je nach den Gegebenheiten verändert werden, andere Stimmlagen der Sänger erforderten Transpositionen in neue Tonarten.

Eine andere Begründung scheint stichhaltiger: Festkantaten, etwa zu einem fürstlichen Geburtstag, waren ‚Gelegenheitswerke', Bestellungen für einen Tag. Liegt es da nicht nahe, dass Bach seine Kompositionen über diesen Tag hinaus retten wollte, indem er sie in einen anderen Zusammenhang stellte.

Das Zimmermann'sche Kaffeehaus (1735)

26 Hören Sie noch einmal den Beginn der Arie des Herkules. Hören Sie dann denselben Ausschnitt in der Altarie aus der 1. Kantate des Weihnachtsoratoriums. Vergleichen Sie die musikalischen Gestaltungsmittel mit denen, die Sie bei der Arie des Herkules notiert haben.

E6/E7

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Schmähkritik und Lobeshymne – Die Rolle der Musikkritik

Der leichteste Beruf der Welt

Nachdem die Musikkritik im 17. und 18. Jahrhundert vor allem Kompositionskritik war, wandte sie sich im 19. Jahrhundert zunehmend der Fragestellung zu, was eine gute Interpretation ausmache. Über Wirkung und Wesen der Musikkritik gingen und gehen die Meinungen weit auseinander. Der englische Musikschriftsteller Ernest Newman (1868–1959) schrieb an einen angehenden Musikkritiker:

Eduard Hanslick (1825–1904)
Hanslick gehörte zu den Begründern der Musikwissenschaft als eigenständige universitäre Disziplin. Als Kritiker [illegible] er in überaus pointierten Aufsätzen für die klassische Tradition (Brahms) und gegen die „Neudeutsche Schule" (Liszt, Wagner) Stellung.

„*Mein lieber Joseph – mit gemischten Gefühlen habe ich Deinen Brief erhalten, in welchem Du mir mitteilst, dass Du* […] *als Musikkritiker bestellt worden bist.* […] *Bist Du sicher, dass Du die unnatürliche Gabe und den unmoralischen Mut hast, um dem Ideal der Niederträchtigkeit leben zu können, die man von Dir von dem Augenblick an erwartet, an dem Du Kritiker wirst? Ein Punkt kann Dich allerdings beruhigen. Der Beruf des Musikkritikers ist die leichteste in der Welt.*"

Der einflussreichste Musikkritiker des 19. Jahrhunderts, Eduard Hanslick, schätzte die Wirkung der Kritiker auf die Künstler so ein:

„*Die Kritik ist gegen den wirklichen Wert oder Unwert des Künstlers nicht allmächtig. Von tatsächlichem Einfluss ist sie erst, wenn sie – kurz gesagt – Recht hat. Das Publikum lässt sich nichts weismachen. Es folgt seinen eigenen Eindrücken, und diese sind meistens – nicht immer – richtig.*"

Und Georg Kreisler (1922–2011) beschrieb in einem seiner bissigen Lieder einen ganz besonderen Musikkritiker:

Der Musikkritiker

Musik und Text: Georg Kreisler
© Georg Kreisler

Heute findet jede Zeitung größere Verbreitung durch Musikkritiker,
Und so hab auch ich die Ehre und mach jetzt Karriere als Musikkritiker.
Ich hab zwar keine Ahnung, was Musik ist, denn ich bin beruflich Pharmazeut,
Aber ich weiß schon gut, was Kritik ist: Je schlechter, umso mehr freu'n sich die Leut.
Es gehört zu meinen Pflichten, Schönes zu vernichten als Musikkritiker,
Sollt' ich etwas Schönes finden, muss ich's unterbinden als Musikkritiker.
Mich kann auch kein Künstler verlisten, da ich ja nicht verstehe, was er tut.
Drum sag ich von jedem Komponisten: Erst nachdem er tot ist, ist er gut!

Otto Böhler: *Wagner vor dem Thron des Kritikers Eduard Hanslick* (um 1870)

27 Hören Sie einen Ausschnitt aus Kreislers Lied. Fassen Sie dann die [illegible] Aussagen über Musikkritik und Musikkritiker zusammen; äußern Sie sich zu den verschiedenen Schreibhaltungen; beschreiben Sie ggf. Ihre Erfahrungen mit Musikkritiken. E8

28 Erläutern Sie die Aussagen der Karikatur.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

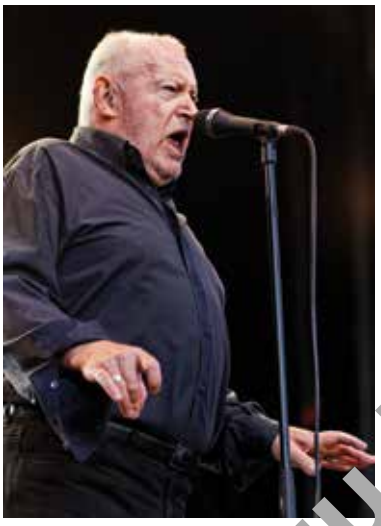
Musik, die man stinken hört

Die schärfsten ‚Verrisse' von Hanslick galten Wagner, aber auch über Werke anderer großer Komponisten fällte er vernichtende Urteile, z. B. über Tschaikowskis *Violinkonzert*:

„ *Friedrich Vischer behauptet einmal,* […] *es gebe Bilder, ‚die man stinken sieht'. Tschaikowskis Violin-Concert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könnte, die man stinken hört.* "

Solche Kritiken, die von Künstlerinnen und Künstlern als beleidigende Schmähung empfunden werden, kehren in der Geschichte immer wieder. Sie müssen von den Betroffenen aber – so sagt ein Urteil des deutschen Bundesverfassungsgerichts von 1991– hingenommen werden:

„ *Eine herabsetzende Äußerung nimmt* […] *erst dann den Charakter der Schmähung an, wenn in ihr nicht mehr die Auseinandersetzung in der Sache, sondern die Diffamierung der Person im Vordergrund steht.* "



Kreativitätsmangel oder Naturgewalt?

Den vernichtenden Urteilen über Kunstschaffende und Kunstwerke steht häufig eine Berichterstattung gegenüber, die die Leistung einer Künstlerin oder eines Künstlers in den Himmel hebt. Diese Extreme lassen sich auch bei der Beurteilung von Popmusik beobachten. Über das 1999 erschienene Album *No Ordinary World* des britischen Sängers Joe Cocker (1944–2014) schrieb der Kritiker Oliver Hüttman:

„ *No Ordinary World ist* […] *von allerem ordinär. Cocker mag schlechtere und gewiss schlockigere*[2] *Platten gemacht haben, selten aber eine so mediokre, so ereignislose.* […] *Zu Songs, die mehrheitlich im Spülwaschgang in der Studiotrommel rotieren, während Cocker seine Töne dazu gibt wie Negaperls.* […] *Das Rauchen hat sich Cocker mittels Nikotinpflaster abgewöhnt. Wenn es doch nur eine Kur gäbe gegen chronischen Kreativitätsmangel.* "

In einer Konzertankündigung aber konnte man lesen:

„ *Joe Cocker gehört zu den ganz großen Sängern unserer Zeit. Seine Stimme ist pure Naturgewalt, kraftvoll, exzessiv* […]. *Ob Balladen, bluesiger Urgestein, Soul-Stomper oder geradlinig strukturierte Popsongs, seine Gabe, Lieder auf einer Interpretation in neue Dimensionen zu heben, macht ihn zur dauerhaft strahlenden Lichtgestalt im Rockbusiness. Mit dem Album* No Ordinary World […] *bestätigte Joe Cocker, dass er immer noch so unvergleichlich und dominierend ist wie vor 32 Jahren.* "

29 Machen Sie sich nach den beiden Beschreibungen von Cockers *No Ordinary World* eine Klangvorstellung von dem Song. Überprüfen Sie Ihre Vorstellung anhand des Hörbeispiels. Diskutieren Sie die Berechtigung der Kritiken. Singen Sie den Song zum Playback oder zur eigenen Begleitung.

E9/E10

30 Suchen Sie in den drei Auszügen aus Kritiken nach Elementen einer Schmähkritik.

31 Diskutieren Sie die Angemessenheit des Verfassungsgerichtsurteils zur Schmähkritik.

[2] schlockig: Im Englischen ein aus dem Jiddischen stammendes Lehnwort für ‚billig', ‚schäbig'

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

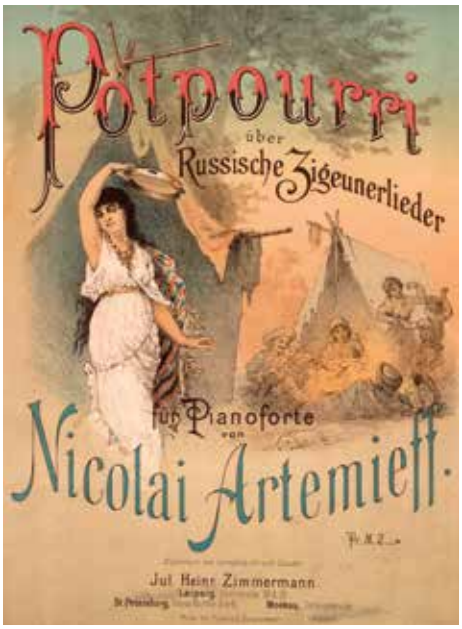
No Ordinary World

Musik und Text: Lars Gustaf Anderson, Steven Allen Davis
© CHRYSALIS/BMG

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Hit-Ragouts – Medley und Potpourri

Eine zusammengeflickte Harlekinsjacke



Titelblatt eines Potpourris für Klavier (um 1880)

Das Prinzip, aus mehreren Musikstücken einprägsame Teile herauszunehmen und sie zu einem neuen zusammenzufügen, hat Tradition. 1711 erschien das erste Potpourri im Druck. Im 19. Jahrhundert waren v. a. Potpourris mit Bearbeitungen populärer Opernmelodien sehr beliebt.

Allerdings zog das Verfahren schon damals Kritik auf sich. Bemängelt wurde ein Defizit an kompositorischer Erfindung, oberflächliche Ausarbeitung musikalischer Ideen, insgesamt der Unterhaltungscharakter solcher Arrangements. Ein Musiklexikon von 1837 bewertete das Potpourri als „ein bekanntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit“ und der Philosoph Arthur Schopenhauer geißelte es 1852 als

> *„eine aus Fetzen, die honetten[3] Leuten vom Rocke abgeschnitten, zusammengeflickte Harlekinsjacke, eine wahre musikalische Schändlichkeit, die von der Polizei verboten sein sollte.“*

32 Nehmen Sie Stellung zu Schopenhauers Kritik an Potpourris.

Arthur Schopenhauer (1788–1860)
In seinem philosophischen Gebäude stellt Schopenhauer die Welt als ein Ideenreich dar. Die Künste – und an letzter Stelle die Musik – spielen dabei eine besondere Rolle, weil sie den Menschen helfen, sich von seinem Wollen frei zu machen und das wahre Wesen der Dinge zu erkennen.

Medley (engl. für ‚Gemisch‘), Potpourri (franz. für ‚Allerlei‘)
Zusammenstellung und Einrichtung populärer Melodien, die in willkürlicher Reihenfolge durch Überleitungen verbunden werden.

Was die Käufer sich beatlen lassen

Das harsche Urteil Schopenhauers änderte nichts an der Beliebtheit von Potpourris und Medleys. Im Gegenteil, im 20. Jahrhundert beflügelten technische Möglichkeiten hinzu, die die Herstellung und Verbreitung solcher ‚Hit-Ragouts‘ beflügelten. Hinzu kam die zunehmende funktionale Bindung von Musik, z. B. an Tanz, Show, Party. Und eine ebenso gewichtige Rolle spielten nun Vermarktungsstrategien, etwa bei Gala- oder TV-Auftritten von Künstlerinnen und Künstlern.

Bei der ästhetischen Bewertung des Verfahrens überwogen weiterhin die negativen Einschätzungen. So urteilte der *Spiegel* 1981 über ein Medley mit Melodien der Beatles:

> *„Was die Käufer sich da beatlen lassen, ist der Aufguss eines Aufgusses. Die Sekundenschnipsel der Pilzkopf-Klassiker, unterlegt mit einem simplen Disco-Klatsch-Rhythmus von 118 Beatschlägen, geben sich als frisierte Montage von Originalmaterial der Fab Four.“*

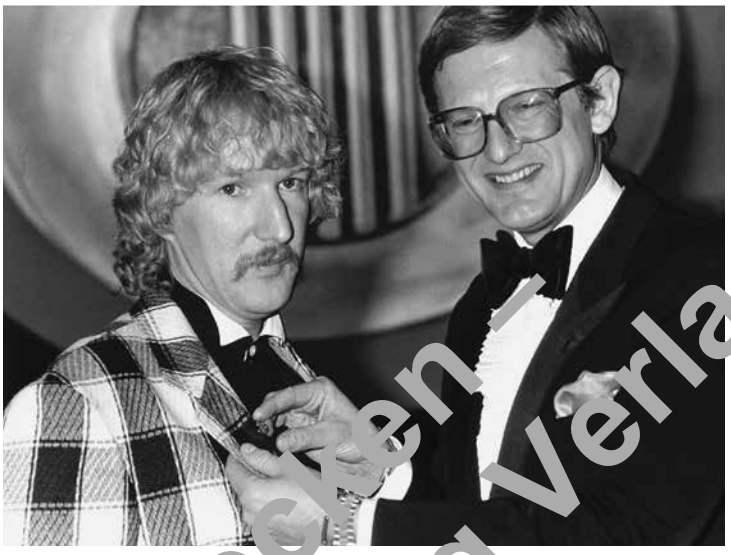
33 Erläutern Sie, inwiefern funktionale Bindungen und Vermarktungsstrategien die Produktion von Medleys beflügeln.

[3] honett: rechtschaffen, anständig

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Pause für den DJ

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



Jaap Eggermont (links) *erhält eine Auszeichnung* (1984)

Mehr geht nicht

Stars on 45 nannte sich ein Studioprojekt aus Holland, das in den 1980-Jahren weltweit enorme Verkaufserfolge feierte. „45“ spielt auf ein verbreitetes Schallplattenformat an: *Stars on 45* reihte Ausschnitte bekannter Songs aneinander; nicht zu Unrecht las man auf der Plattenhülle: „Mehr geht nicht“.

Für das Projekt war der niederländische Musiker und Produzent Jaap Eggermont (*1946) verantwortlich. Die Originalaufnahmen für die Kompilation aus *Venus* (Shocking Blue), *Sugar, Sugar* (The Archies) und acht Beatles-Titeln ließen sich allerdings aus rechtlichen Gründen nicht verwenden. Daher nahm Eggermont die Songs mit Studiosängerinnen und Studiomusikern neu auf.

Im Jahr 1981 dominierte *Stars on 45* über viele Wochen hinweg die obersten Ränge der Charts in Europa und den USA. In der Folge schwappte eine Medley-Welle auf den Markt; Eggermont verwertete Songs von ABBA, den Rolling Stones und Stevie Wonder.

Vinylsingles
Vinylsingles (kleine Schallplatten) wurden mit einer Geschwindigkeit von 45 Umdrehungen pro Minute abgespielt und enthielten auf der A- und B-Seite meist je einen Song, insgesamt etwa fünf Minuten Musik.

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

34 Hören Sie *Stars on 45*. Nehmen Sie Stellung zur Funktion dieses Medleys.

E 11

35 Gestalten Sie mit geeigneten Medien (Computer, Audioschnittsoftware — Workshop „Komponieren mit dem Computer“, Seite 142) aus passenden Songs Medleys, die unterschiedlichen Funktionen gerecht werden (Disco, Warenhaus, Geburtstagsfest, Trauerfall). Achten Sie auf bruchlose Übergänge.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Bienvenue au Bal! – Der Quadrillen-Boom im 19. Jahrhundert

Hofbälle für alle

Contredanse
Im 17. Jahrhundert entstand in Frankreich der Contredanse als rascher Tanz in geradem Takt. In den folgenden Jahrhunderten verbreitete er sich in verschiedenen Ausprägungen über ganz Europa. Der überaus beliebte Gesellschaftstanz fand nun auch Eingang in Oper und Operette. In der Grundaufstellung stehen sich die Tänzerinnen und Tänzer paarweise gegenüber, daher die Bezeichnung ‚Contredanse' (‚Gegeneinandertanz').

Schon im 18. Jahrhundert durfte auch das französische Bürgertum an den Hofbällen teilnehmen, die während der Karnevalszeit an der Oper stattfanden. Dazu gestaltete man die prächtigen Säle eigens um: Kronleuchter und Spiegel wurden angebracht, Parkett und Orchestergraben auf Bühnenhöhe angehoben. In der Zeitschrift *France Musicale* vom 3. Februar 1839 konnte man lesen:

„ *Die Opernbälle waren in diesem Jahr voll in Mode. Niemals zuvor waren diese nächtlichen Feste von einer prächtigeren und zahlreicheren Gesellschaft besucht worden.* "

In Stadt und Land

Auf den Hofbällen waren sogenannte Kontratänze (Contredanses) besonders beliebt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten sich daraus komplizierte Tanzfolgen mit vielen Figuren, die zu viert Paaren getanzt wurden. Von Frankreich aus fanden sie internationale Verbreitung.

In Frankreich eroberte ab 1820 der Contredanse in der Form der ‚Quadrille' Stadt und Land und belebte den Musikmarkt an. Bei öffentlichen Bällen (‚bals populaires') war sie ebenso beliebt wie in Ausflugslokalen. Ströme von Tanzbegeisterten sorgten sowohl bei den Konzertveranstaltern als auch bei den Wirten für ein florierendes Geschäft.

Quadrille (um 1810)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

La poule

La trénis

Auf den Bällen regulierten Tanzmeister die Koordination der tanzenden Paare. In der Regel wurde die Quadrille von jeweils acht Personen – also vier Paaren – getanzt, die sich je zu zweien im Quadrat gegenüberstanden. Dabei etablierten sich fünf Hauptfiguren, auch ‚Touren' genannt:

1. *Le pantalon* (‚die Hose', geht auf ein volkstümliches Lied zurück)
2. *L'été* (‚der Sommer', aus einem populären Contredanse hervorgegangen)
3. *La poule* (‚die Henne', geht auf eine Melodie zurück, in der Hühnergegacker nachgeahmt wird)
4. *La pastourelle* (‚die junge Hirtin', geht auf das Chanson *Gentille pastourelle* zurück)
5. *Finale*

Der bekannte Tanzmeister Trénitz führte zwischen dritter und vierter Tour noch *La trénis* ein. Neben den Hauptfiguren brachten die jeweiligen Tanzmeister – als ‚König der Quadrille' galt Philippe Musard – auch eigene Varianten und Erweiterungen ein, mit denen sie sich profilierten.

Über die Beine ins Ohr

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Quadrille im kulturellen Leben der Pariser allgegenwärtig. Komponisten nutzten die Bälle als Forum, um ihre Opern vorab in Gestalt fünf- oder sechsteiliger Potpourris – passend zu den Hauptfiguren – bekannt zu machen. So konnten sie die Publikumswirksamkeit ihrer Melodien ausloten, wie die Zeitung *Le Ménestrel* am 23. März 1834 berichtete:

„*Der größte Teil des Pariser Publikums tanzt fast immer eine Oper, bevor es sie im Theater hört. Die Werke unserer Komponisten haben also zwei Möglichkeiten Popularität zu erlangen: Wenn sie nicht direkt unseren Gehörsinn ansprechen, durchqueren sie unsere Beine, um ins Ohr zu gelangen.*"

Die Bälle stahlen den Opern und Sinfonien regelrecht die Show:

„*Überall entthront die Quadrille die Arie, überall beschimpft der Walzer die Barcarole, erdrückt die Sinfonie, erstickt die Kavatine.*" (Le Ménestrel, 28. Januar 1828)

Philippe Musard (1792–1859)
Der in Tours an der Loire geborene Violinist, Dirigent, Komponist und Tanzmeister wurde zunächst in England bekannt, wo seine Tänze auf den Londoner Hofbällen gespielt wurden. 1830 kehrte er nach Frankreich zurück und leitete in der Pariser Opéra-Comique sehr erfolgreich Bälle.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Boomender Notenmarkt

Bald waren Bearbeitungen von Quadrillen für Klavier zu zwei und vier Händen oder Partituren für kleine Ensembles überall erhältlich. Zu den Klavierfassungen spielte und tanzte man Quadrillen auch in den Pariser Salons, oftmals mehr schlecht als recht. Der französische Schriftsteller Gustave Flaubert (1821–1880) beschreibt dies in seinem Roman *Die Erziehung der Gefühle* aus dem Jahr 1869:

„ *Man zog das Klavier aus dem Vorzimmer in den Salon. Die Vatnaz[4] setzte sich daran, und* […] *stimmte* […] *mit furioser Heftigkeit einen Kontretanz an, auf die Tasten schlagend wie ein ungeduldig stampfendes Pferd, die Hüfte wiegend um den Takt zu halten. Die Marschallin riss Frédéric mit sich, Hussonnet schlug Räder, die Debardeuse zuckte wie ein Clown, der Pierrot machte Bewegungen wie ein Orang-Utan* […]. “

Le bal masqué – Quadrille populaire (Ausschnitt aus der Klavierfassung)

Musik: Philippe Musard

36 Hören Sie einen Ausschnitt des Klavierstücks und betrachten Sie die Noten. Analysieren Sie Harmonik, Melodik und Rhythmus. Beachten Sie dabei auch den Titel *Poule* (Huhn). E12

37 Stellen Sie Vermutungen an, was das Erfolgsrezept dieses Stücks gewesen sein könnte.

Quadrillen des Walzerkönigs

Deutschland und Österreich erreichte die Quadrille nicht lange nach 1820. In der Walzer-Quadrille begegnen sich nicht nur zwei zentrale europäische Gesellschaftstänze, sondern auch zwei Erfolgsgeschichten: ‚Quadrillomanie' und ‚Walzomanie' befielen hier wie dort ein Massenpublikum. Noch heute ist die ‚Quadrille-Française' (in ehemals gemäßigtem Tempo) fixer Bestandteil des Wiener Opernballs. Dabei wird sie zu einem Potpourri aus Johann Strauss' Operette *Die Fledermaus* getanzt (→ Workshop „Quadrille – Höhepunkt eines Balls", Seite 250). Es spricht für den Geschäftssinn des Walzerkönigs, dass er die profitable Publikumswirksamkeit der Quadrille auch in Österreich erkannte.

[4] Mademoiselle Vatnaz: eine der Hauptpersonen des Romans

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Die meisten Komponistinnen und Komponisten waren und sind auch selbstständige Unternehmerinnen oder Unternehmer, sie müssen von ihrer Kunst leben und für eine möglichst weite Verbreitung ihrer Werke sorgen. Dazu gehört auch deren Wiederverwertung in Bearbeitungen für andere Besetzungen und andere Funktionen (z. B. als Unterhaltungsmusik). Ein gegen Ende des 18. Jahrhunderts sehr beliebtes Instrumentalensemble für derartige Arrangements war die weitverbreitete und oft zu hörende ‚Harmoniemusik':

„*Harmoniemusik, nennt man diejenige, die aus lauter Blasinstrumenten, und zwar gewöhnlich aus zwey Oboen, zwey Clarinetten, zwey Hörnern und Fagotts bestehet.*" (*Musikalisches Lexikon*, 1802)

Ab April 1782 wurde diese Oktettbesetzung mit der Einrichtung der kaiserlich-königlichen Harmoniemusik' durch Kaiser Joseph II. in Wien zum Standard und Vorbild für viele Adelige:

„*der Junge fürst liechtenstein* […] *will eine Harmonie Musick annehmen, zu welcher ich die stücke setzten soll.*" (Mozart im Brief vom 23. Jan. 1782 an seinen Vater)

Allerdings wies eben jener Fürst Liechtenstein 1791 auch auf eine gewisse Tendenz von Harmoniemusik als Statussymbol hin: „ich würde zu Wien gar keine besondere Harmonie halten, wenn ich nicht dadurch der Fürstin will fahren wollte, die darauf beharrt." Harmoniemusik sollte die Herrscherfamilie zu Festen mit Musik wecken und Brauchtum, Jubiläen und Familienfeste unterstützen. Auch zu den Mahlzeiten war Harmoniemusik verlangt. Die schönsten Arien oder Ouvertüren von Opern arrangierte man für Harmoniemusik, wodurch sie einem breiten Publikum bekannt gemacht wurden. Mozart schrieb im Juli 1782 an seinen Vater:

„*Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag nächst tag muss meine Opera auf die harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon. – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen* […]" (*Musikalisches Lexikon*, 1802)

Wolfgang Amadeus Mozart (1780)

In den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts ging die Harmoniemusik allmählich in das Blasorchester über.

38 Gehen Sie auf die Bedeutung dieser Arrangements für die Bearbeiter und den ursprünglichen Komponisten ein. Versuchen Sie die Situation auch aus der Sicht des heutigen Urheberrechtes zu beurteilen: In Österreich besteht ein Urheberschutz bis 70 Jahre nach dem Tod der Schöpferin oder des Schöpfers.

39 Bearbeitungen von Mozarts Opern schrieb unter anderem Johann Nepomuk Wendt (1745–1801), Oboist in der kaiserlichen Harmoniemusik. Hören Sie das Finale aus dem 3. Akt von Mozarts *Le nozze di Figaro* in einer Bearbeitung von Wendt. Beschreiben Sie die Instrumentierung und ihre Wirkung.

E13

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

WORK SHOP!

Quadrille – Höhepunkt eines Balls

Ein Tanz-Workshop von Christine Hefel

Dieser Praxisworkshop ergänzt die Informationen zum Thema Quadrille auf den Seiten 246–248. Die Quadrille française war seit 1840 in Wien als Gesellschaftstanz sehr beliebt. Heute noch tanzt man Quadrillen bei Balleröffnungen oder Mitternachtseinlagen, sowohl bei großen Traditionsbällen als auch bei Volkstanzfesten. Gestalt und Abfolge der Figuren sind zwar traditionell überliefert, man kann sie aber ohne weiteres variieren und frei kombinieren. In diesem Workshop finden Sie neun Einzelfiguren, die beschrieben und in Videos (in langsamerem Tempo) dargestellt werden. Außerdem gibt es eine komplette Musterchoreografie (22), welche die dargestellten Figuren und einige Erweiterungen beinhaltet und Ihnen als Anregung für die eigene kreative Aneinanderreihung der Figuren dienen kann. Auf der Audio-CD (E14) finden Sie die passende Begleitmusik.

Grundlagen

Aufstellung

Damen und Herren nebeneinander, lockere Handfassung mit angewinkelten Armen (Bild ❶); die Paare stehen sich in etwa zwei Meter Entfernung gegenüber (Bild ❷):

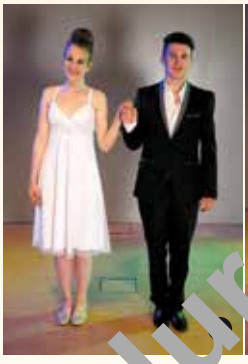
Durch Nebeneinanderaufstellung mehrerer Zw Paar-Gruppen können Sie zwei zueinander ge ndt Stirnreihen bilden.

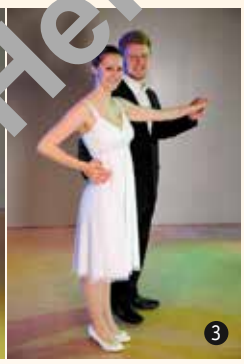
Schritte

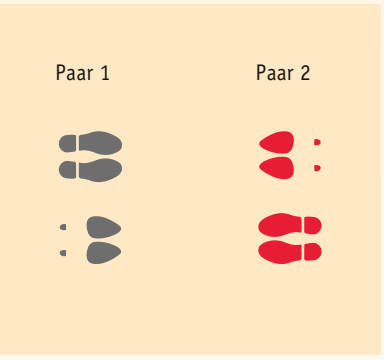
durchzä len von 1 bis 8 (‚Achter'); Vorwärtsschritte beg in immer mit d n echten Fuß, Rückwärtsschritte mit dem linken.

altung

Wenn d er die Dame führt, legt er die rechte Hand leicht u in ü fte (Bild ❸).



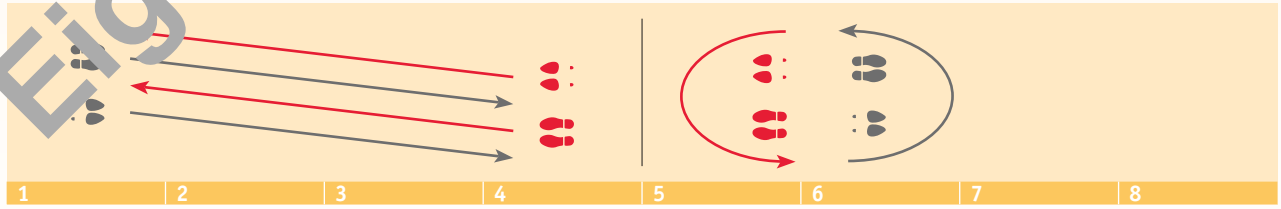




Tanzfiguren

Figur 1: *Chaine anglaise* (2x8) 23

1. Achter: Damen und Herren gehen vier Schritte aufeinander zu und lösen die Handfassung. Der Herr geht jeweils durch das Gegenpaar, die Dame außen vorbei; 1–4: ab 5 führt der Herr die Dame in einer Halbkreisbewegung nach links auf den Ausgangsplatz des Gegenpaares (5–8)

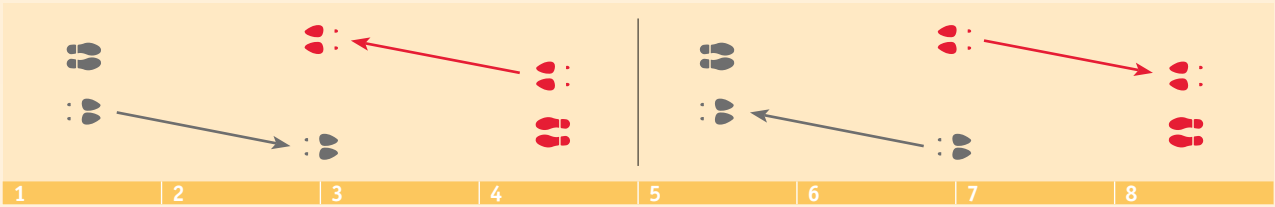


2. Achter: in Gegenbewegung wie zuvor zurück auf den eigenen Platz

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

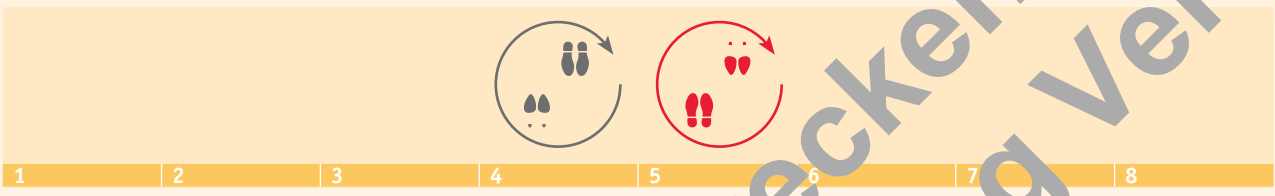
Figur 2: *Balance* (1x8) 24

1–4: Damen gehen diagonal aufeinander zu (1–3), bei 4 Knicks; 5–8: rückwärts an den Platz



Figur 3: *Tour de main* (1x8) 25

1–8: Die Partner wenden sich zueinander, legen die re Hände oben aneinander und machen mit 8 Schritten eine ganze Drehung im Uzs



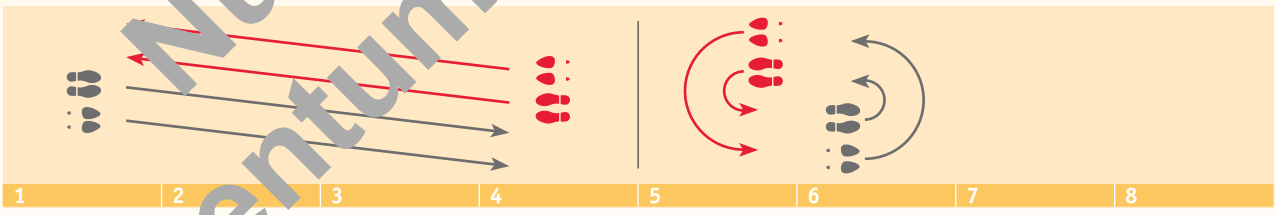
Figur 4: *Chaine des dames* (2x8) 26

1. Achter: Damen – mit 3 Schritten aufeinander zugehen, beide re Hände oben aneinanderlegen, Viertelkreis re; ab 5 führt der neue Partner die fremde Dame mit einer Linksdrehung auf den gegenüberliegenden Platz

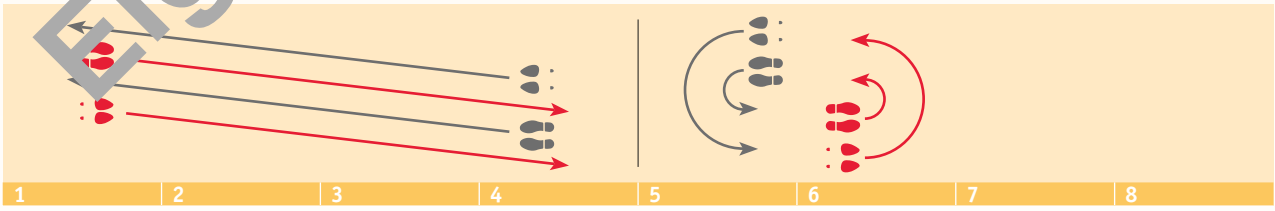
2. Achter: alles in Gegenrichtung zum eigenen Partner zurück

Figur 5: *Promenade* (2x8) 27

1. Achter: beide Paare gehen re aneinander vorbei, drehen sich dann als Paar li herum und bleiben auf dem gegenüberliegenden Platz stehen



2. Achter: einzeln aneinander durchgehen (Herren innen, Damen außen), dann wieder als Paar li herum drehen an den Ausgangsplatz

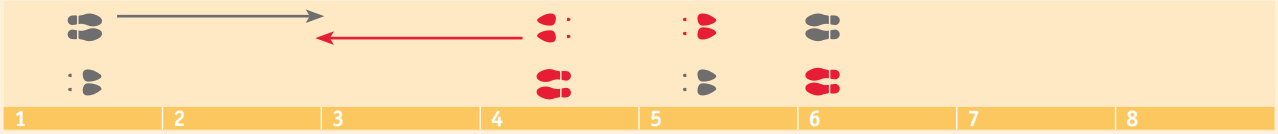


Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

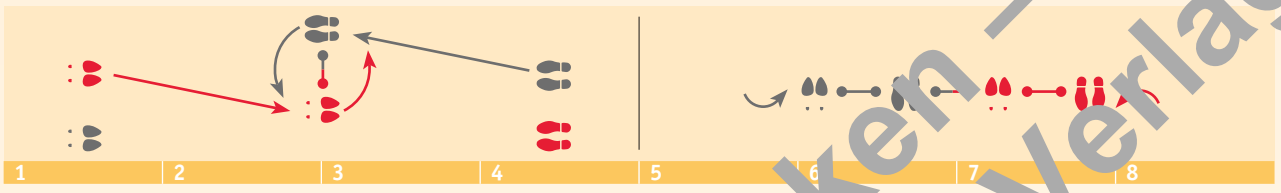
Figur 6: Variierte Teilfigur von *La poule* (4x8)

28

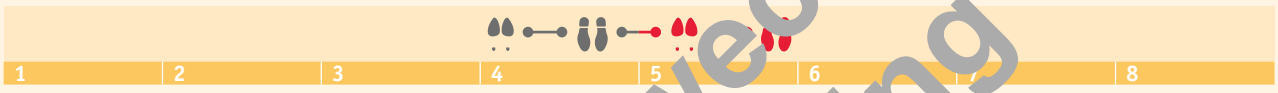
1. Achter: Dame 2 und Herr 1 tauschen Platz: gehen rechtsschultrig aneinander vorbei



2. Achter: Dame 2 und Herr 1 gehen aufeinander zu, legen die li Hände aneinander, Vierteldrehung nach li, die anderen beiden drehen sich so, dass die Damen in die eine, die Herren in die andere Richtung blicken, legen die Hände aneinander und bilden so eine Kette



3. Achter: in der Kette bleiben, alle bei 1 Seitschritt nach re, bei 2 li bei stellen mit Tipp; 3/4: gegengleich; 5–8: wie 1–4



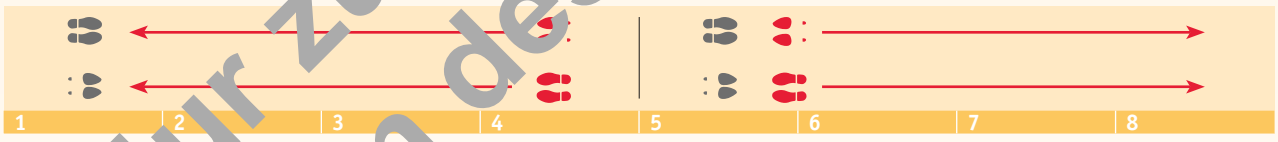
4. Achter: Paare stellen sich wieder nebeneinander, der Herr führt die Dame jeweils auf den fremden Platz

Durch Wiederholung von Figur 6 gelangen die Paare wieder zurück zur Ausgangsstellung

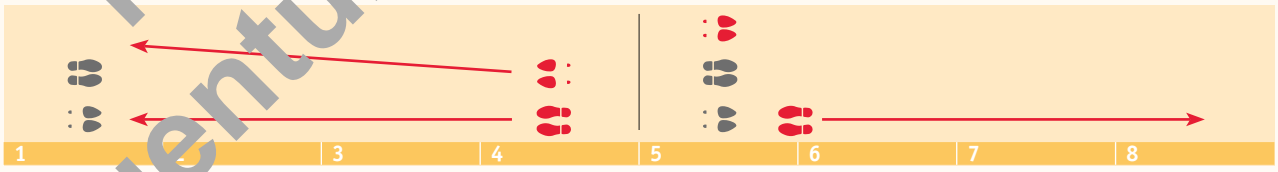
Figur 7: Variierte Teilfigur von *La trénis* (4x8)

29

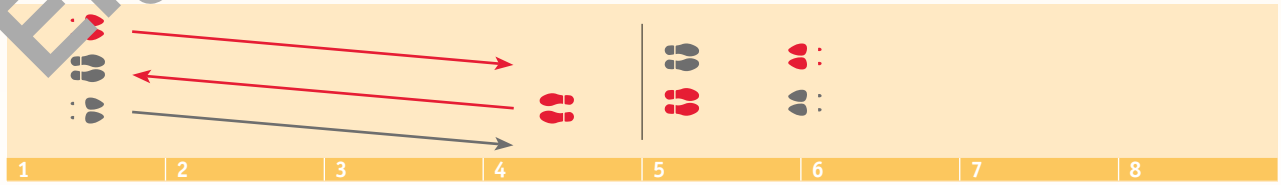
1. Achter: Paar 2 geht zu Paar 1 (1–3), auf 4 Knicks bzw. Verbeugung; 5–8: Paar 2 geht rückwärts zum eigenen Platz zurück



2. Achter: Paar 2 geht zu Paar 1, Dame 2 bleibt dort und stellt sich an die freie Seite von Herr 1, Hände reichen (1–4), Herr 2 geht rückwärts auf den eigenen Platz (5–8)

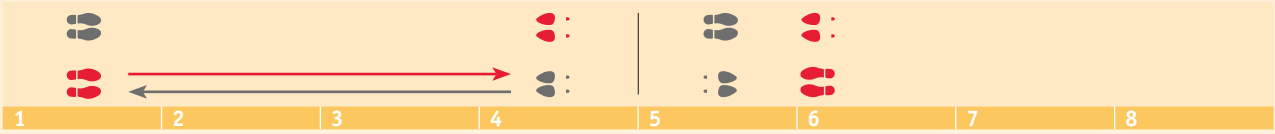


3. Achter: Beide Damen bilden mit den Händen ein ‚Tor', gehen auf den gegenüberliegenden Platz und drehen sich um, Herr 2 wechselt ebenfalls den Platz (unter dem Tor durch), jetzt stehen zwei Damen zwei Herren gegenüber (1–8)



Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

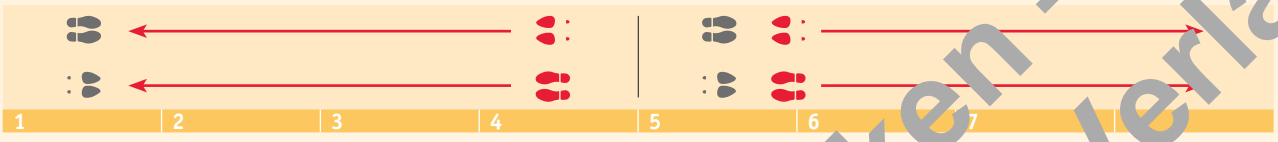
4. Achter: Herr 2 und Dame 1 wechseln die Plätze zur Ausgangsstellung



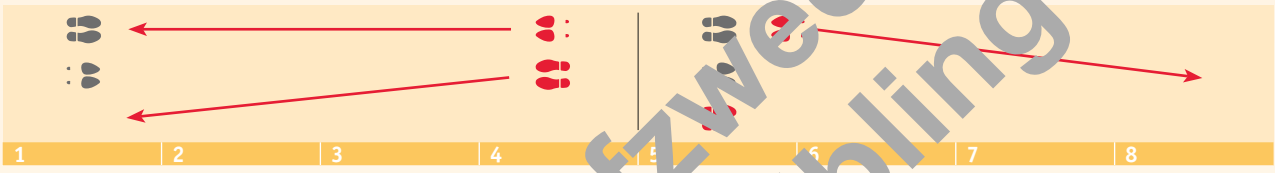
Figur 8: Variierte Teilfigur von *La pastourelle* (4x8)

30

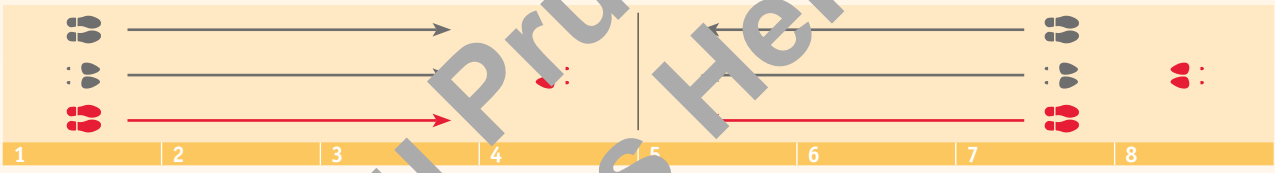
1. Achter (wie *La trénis*): Paar 2 geht zu Paar 1 (1–3), auf 4 Knicks bzw. Verbeugung; 5–8: Paar 2 geht rückwärts zum eigenen Platz zurück



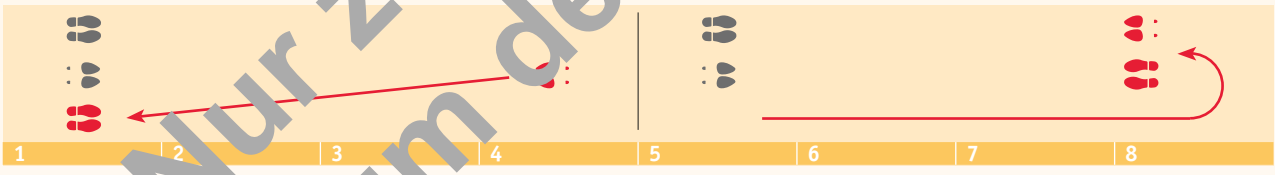
2. Achter: Paar 2 geht zu Paar 1, Herr 2 bleibt dort und stellt sich an die freie Seite der Dame 1, Handreichen (1–4), Dame 2 geht rückwärts auf den alten Platz (5–8)



3. Achter: die Dreiergruppe geht vor (1–4), dann Knicks bzw. Verbeugung und wieder rückwärts zurück (5–8)



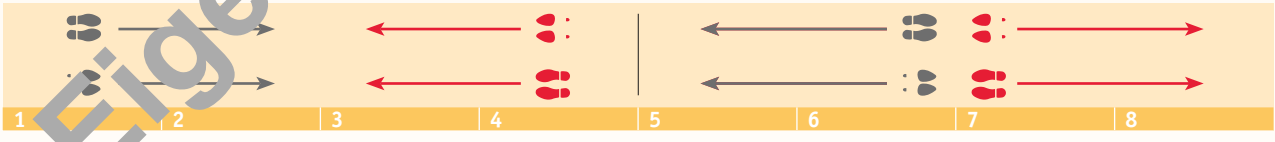
4. Achter: Dame 2 geht zu Herr 2, der sie wieder zurück in den Ausgangsplatz führt



Figur 9: Variierte Teilfigur von *Finale* (2x8)

31

1. Achter: beide Paare gehen vor (1–3), verbeugen sich (4), gehen wieder zurück (5–8)



2. Achter: Wiederholung von 1–8, am Schluss aber Drehung in eine Kette mit Blick nach vorn

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Geschichte und Geschichten – Hilfen zum Werkverständnis

Kunstwerke als Spiegel ihrer Zeit

Pozzoserrato: *Gartenkonzert mit Kurtisanen* (um 1600)

Es gibt ganze Bibliotheken von Geschichten über Musikerinnen und Musiker und die Entstehung ihrer Werke. Sie gehen davon aus, dass die persönliche Befindlichkeit der Komponierenden Einfluss auf das Schaffen hat: Beethoven soll Geld verloren und daraufhin *Die Wut über den verlorenen Groschen* komponiert haben. Zur Erhellung des Werkhintergrunds und zum Verständnis des Werks tragen solche Anekdoten kaum bei, zumal sie oft genug frei erfunden sind.

Anders als mit solchen Geschichten verhält es sich mit der Geschichte. Es gibt nur wenige Kunstwerke, die nicht auch ein Spiegel ihrer Zeit wären, eine Antwort auf soziale Zustände und politische Entwicklungen, eine Reaktion auf Ereignisse. Zugleich lösen wichtige Werke oft umgekehrt neue Prozesse aus und zeigen bisher unbekannte Wege auf.

Künstlerin und Kurtisane – Barbara Strozzi

La vendetta – Werk und Zeit

Kurtisanen
Die Herkunft des Wortes vom französischen ‚Courtisienne' (Hofdame) weist auf die ursprüngliche Stellung von Kurtisanen hin. Diese ließen sich ihren oft luxuriösen Lebensstil von Adligen finanzieren. Sie waren keineswegs gering geachtet. In Kunstzentren der Renaissance und mehr noch des Barocks gewannen sie großen Einfluss. Neben körperlicher Attraktivität erwartete man von ihnen auch künstlerische Fähigkeiten und Geist. Im 19. Jahrhundert führten Kurtisanen dann oft eigene Salons, die zu gesellschaftlichen und kulturellen Zentren wurden.

1619: Der venezianische Literat Giulio Strozzi adoptiert die neunjährige Tochter Barbara seiner langjährigen Dienerin; vermutlich ist er auch der leibliche Vater des Kindes.

1637: Strozzi gründet eine Kunstvereinigung, die Academia degli Unisoni. Seine Tochter darf als Frau kein reguläres Mitglied sein. Dennoch spielt sie in der Akademie eine prägende Rolle. Sie nimmt an Diskussionen teil und trägt bei den Veranstaltungen der Gesellschaft ihre eigenen Werke vor.

1644: Barbara Strozzi veröffentlicht ihr Opus 1, das sie (mit ihren eigenen Worten) „als Frau allzu kühn ans Licht" bringt. Im gleichen Jahr wird ihre erste Tochter geboren. Der Vater bleibt – wie bei ihren anderen drei Kindern – unbekannt.

1651: Barbara Strozzis zweites Werk wird gedruckt; dazu gehört *La vendetta*, dessen Text von ihrem Vater stammt.

1652: Nach dem Tod ihres Vaters kann Barbara Strozzi vom Komponieren nicht leben. Mit Geldgeschäften, als Sängerin und Kurtisane hält sie sich über Wasser.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

La Querelle des Femmes

Barbara Strozzi lebte in einer Zeit, in der sich eine Entwicklung andeutete, die im 20. Jahrhundert zu einer neuen Rollenverteilung führte. Im deutschsprachigen Raum sprach man vom ‚Geschlechterkampf', in Frankreich schlug sich ‚La Querelle des Femmes' in literarischen Auseinandersetzungen nieder, und bei den Abenden der venezianischen Kunstgesellschaften war das Thema ebenfalls beliebt. Dort mischte auch Barbara Strozzi mit, wie ein Protokoll der Academia degli Unisoni aus dem Jahr 1638 beweist:

„ *Frage eines Mitglieds: Welche Waffen der Liebe sind stärker: die Tränen oder die Musik?*

Antwort Barbara Strozzis: Meine Herren, unzweifelhaft würden Sie sich für die Musik entscheiden, denn ich weiß, dass Sie mir die Ehre ihrer Anwesenheit bei unserer letzten Zusammenkunft nicht gegeben hätten, wenn ich Sie dazu eingeladen hätte, mich weinen statt singen zu hören. "

Bernardo Strozzi: *Barbara Strozzi als Präsidentin der Academia degli Unisoni* (um 1640)

Die Ansicht des Papstes

In einem Edikt von Papst Innozenz XI. aus dem Jahr 1686 wird beschrieben, was die Kirche von musizierenden Frauen hielt:

„ *Musik schadet im höchsten Maß der für das weibliche Geschlecht ziemenden Bescheidenheit, weil sie dadurch von ihren eigentlichen Geschäften und Beschäftigungen abgelenkt werden. Es sollen weder ledige noch verheiratete noch verwitwete Frauen* […] *das Singen oder Spielen eines Instruments erlernen.* "

1 Finden Sie (z. B. anhand von Programmheften klassischer Musik, Theaterspielplänen und Ausstellungskatalogen) heraus, welche Rolle schöpferische Künstlerinnen im heutigen Kulturleben spielen.

Giulio Strozzi: *Die Rache* [*La vendetta*]

Die Rache ist eine süße Leidenschaft,
Qual regt Qualen an,
Vergeltung ist großes Vergnügen.

Entschuldigungen und Erklärungen sind vergeblich,
um ein Weib zu versöhnen, das außer sich ist. Glaube nicht,
dass sie dir je vergeben wird. Eine Frau ist nie befriedet,
sie redet von Frieden und hat doch Krieg in ihrer Brust.

Die Rache ist eine süße Leidenschaft […]

Nachdem sie selbst Rache genommen hat, wird sie auch
dem keuschesten Liebhaber nicht vergeben, der sie liebt
und wieder gutzumachen versucht, nun, da die Stolze,
Unbesiegbare den Respekt vor ihm verloren hat.

Die Rache ist eine süße Leidenschaft […]

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

La vendetta (Erstdruck aus dem Jahr 1651, Ausschnitt)

La vendetta für zwei Violinen und Basso continuo (Ausschnitt)

Musik: Barbara Strozzi
Text: Giulio Strozzi

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

2 Vergleichen Sie die erste Akkolade des Erstdrucks (→ Seite 256) mit der modernen Ausgabe. Stellen Sie Unterschiede fest.

3 Machen Sie sich mit der Textübersetzung (→ Seite 255) vertraut und hören Sie dann eine Interpretation des Stückes. E15

4 Beschreiben Sie den Aufbau des Stückes (Großgliederung, Besetzung und musikalische Gestaltung in den Abschnitten).

5 Das Stück stammt aus Strozzis Opus 2 mit dem Titel *Cantate, ariette e duetti*. Überlegen Sie sich, welcher Begriff am ehesten zutrifft.

Arietta
Bezeichnung für eine kleine Arie in einem musikalischen Bühnenwerk.

Duett
Gesangsstück für zwei Stimmen mit oder ohne Instrumentalbegleitung; auch Bezeichnung für das Ensemble von zwei Sängerinnen und Sängern. Stücke für zwei Instrumente nennt man Duo.

Ein Meer von Kantaten – Johann Sebastian Bach

Ach wie flüchtig BWV 26 – Werk und Zeit

Johann Jakob Ihle: *Johann Sebastian Bach* (1720)

1723: Bach verlässt Köthen, wo er sechs glückliche und fruchtbare Jahre als Hofkapellmeister verbrachte. Er übernimmt das renommierte Amt des ‚director musices' der Stadt Leipzig und das Kantorat an der Thomaskirche.

1730: Nach fortwährenden Streitereien mit dem Rat der Stadt und dem Kirchenpersonal ist Bach verbittert. Er muss, so schreibt er, „fast in steten Verdruss, Neid und Verfolgung leben." Deshalb trägt er sich mit dem Gedanken, die Stadt zu verlassen und wieder ein weltliches Amt anzustreben.

1750: Bach stirbt in Leipzig. Er hat trotz mehrerer Anläufe keine neue Stelle gefunden. Kirchenmusik hat in den letzten 20 Jahren seines Komponierens kaum noch eine Rolle gespielt.

Ein ehrbar eingezogenes Leben

Bach hat in seinem Arbeitsvertrag mit der Stadt Leipzig unterschrieben, dass er „denen Knaben in einem ehrbaren eingezogenen Leben und Wandel mit gutem Exempel vorleuchten solle und wolle." Tatsächlich war sein äußerer Lebensweg „eingezogen", auf einen kleinen Kreis beschränkt.

Während der im gleichen Jahr 1685 in Halle geborene Händel zunächst nach Hamburg, dann nach Italien ging, um schließlich in London heimisch zu werden, bewegte sich Bach kaum aus dem Umkreis der mitteldeutschen Länder heraus.

Workaholic Bach

In der geografischen Beschränktheit entwickelte Bach eine geradezu unglaubliche Schaffensvielfalt, die ihm heute sicher das Attribut ‚Workaholic' eintrüge.

Neben dem Unterricht am Thomas-Gymnasium hatte er stets Privatschüler. Er war verantwortlich für das offizielle Musikleben in der Stadt und für die Gestaltung der Gottesdienste in den vier Hauptkirchen, darunter in der Thomas- und der Nikolaikirche. Er befasste sich mit Instrumentenbau und wurde als Experte im weiten Umkreis zur Begutachtung neuer Orgeln geholt. Über ein Jahrzehnt lang leitete er neben dem Kirchendienst ein privates Orchester, mit dem er jede Woche zwei bis drei Konzerte gab.

Aber diese unglaubliche Arbeitslast verschwindet neben der kaum fassbaren Fülle seines kompositorischen Werkes, das – außer dem Musiktheater – alle Gattungen und Formen seiner Zeit berücksichtigt. Die ‚Kantatenjahre' sind dafür ein markantes Beispiel. Zwischen 1723 und 1727 führte Bach an jedem Sonntag des Kirchenjahres (außer in den Wochen vor Ostern und im Advent) eine Kantate auf. Über 200 sind erhalten.

Kantate
Nichtszenische Gattung der Vokalmusik, in der Formen der Oper (Rezitativ, Arie, Chor) verwendet werden. Die Kirchenkantate ist die wichtigste Form der protestantischen Sakralmusik. Bei der Sonderform, der Choralkantate, werden die Melodie und der Text eines Kirchenliedes in verschiedenen Bearbeitungsweisen verwendet.

6 Finden Sie heraus, welche Pflichten eine Kirchenmusikerin oder ein Kirchenmusiker unserer Tage zu erfüllen hat.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Fallen und Vergehen

Die Kantate, die Bach für den 19. November 1724 komponierte, gehört zu den Choralkantaten. In allen Sätzen wird die Melodie eines Kirchenlieds verarbeitet, das Michael Franck im Jahr 1652 komponiert hat. Zwei Textstrophen verwendete Bach für den Eingangs- bzw. Schlusschor:

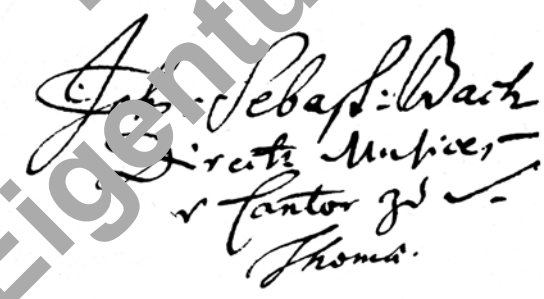
2. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen, das muss fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen.

7 Prägen Sie sich die Choralmelodie ein, indem Sie die beiden Strophen singen.

Ach wie flüchtig BWV 26, Kantate, Eingangschor (Beginn)

Musik: Johann Sebastian Bach
Text: nach Michael Franck

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags



8 Hören Sie den Eingangschor. Beschreiben Sie, wie Bach im Chorsatz Francks Melodie verarbeitet. E16

9 Beschreiben Sie die motivische Arbeit in den Instrumentalstimmen.

10 Setzen Sie die Ergebnisse Ihrer musikalischen Analyse in Bezug zur Textaussage.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Alles ist eitel

Das Lebensgefühl der Menschen im Barock bewegte sich zwischen Weltgenuss und Todesbangen, Lebenshunger und Jenseitssehnsucht. Francks Kirchenlied und Bachs Kantate widmen sich einem Teil dieses Spannungsfeldes, dem Vanitas-Gedanken. Vanitas steht für die Vergeblichkeit und ‚Eitelkeit' (Nichtigkeit) des Seins und aller Begierden. Die Unbeständigkeit des Materiellen, die Todesgewissheit ist auch ein zentrales Thema in der Literatur und der bildenden Kunst des Barocks. Sicher spielt dabei eine Rolle, dass die verheerenden Folgen des Dreißigjährigen Krieges im kollektiven Gedächtnis verhaftet waren.

Pieter Claesz: *Stillleben mit Glaskugel* (um 16[illegible])

Andreas Gryphius: *Es ist alles eitel* (1637)

Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.
Was diese Leute baut, reißt jene Horden ein:
Wo jetzt noch Städte stehn, wird eine Wiese sein,
Auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden.

Was jetzt noch prächtig blüht, soll bald zertreten werden.
Was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch und Bein;
Nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.
Itzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden.

Der hohen Sterblichkeit Ruhm muss wie ein Traum vergehn.
Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch bestehn?
Ach! was ist alles dies, was wir für köstlich achten,

Als eine Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind,
Als eine Wiesenblum, die man nicht wiederfindt.
Noch will, was ewig ist, kein einzig Mensch betrachten!

Vanitas-Stillleben
In der bildenden Kunst ist das Vanitas-Stillleben zum festen Begriff geworden. Besonders die Maler des 17. Jahrhunderts stellten oft Objekte zusammen, die für die Kürze des menschlichen Lebens und die Vergänglichkeit aller irdischen Güter stehen. Dabei verwendeten sie eine reiche Symbolsprache, die uns heute nicht mehr in allen Aspekten zugänglich ist.

Andreas Gryphius (1616–1664)
Gryphius studierte und lehrte an der Universität in Leiden (Südholland). Er reiste durch mehrere Länder und kehrte nach dem Dreißigjährigen Krieg in seine Geburtsstadt Glogau zurück. Seine Lyrik ist vom Blick auf den Krieg und persönlichen leiden geprägt.

11 Beschreiben Sie Symbole der Vanitas in Claesz' Bild. Deuten Sie die Glaskugel, in der sich das Atelier des Malers spiegelt.

12 Lesen Sie sorgfältig das Sonett von Gryphius. Tragen Sie es dann vor.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Von Esterháza in die Welt – Joseph Haydn

Sinfonie Nr. 85 B-Dur, *La Reine* – Werk und Zeit

1760: Haydn wird Vizekapellmeister, später Kapellmeister des Fürsten Nikolaus Esterházy in Eisenstadt und Esterháza und bleibt 30 Jahre in diesem Amt.

1785: Für eine Freimaurerloge in Paris komponiert Haydn sechs Sinfonien. Diese Loge erfreut sich der besonderen Protektion der Königin Marie Antoinette. Sie unterhält eines der größten Orchester Europas, dessen Mitglieder großzügig bezahlt werden. Für jede der ‚Pariser Sinfonien' erhält Haydn ein fürstliches Honorar.

Bartolomeo Pesci: *Schloss Esterháza* (1780)

1788: Haydns Werke sind inzwischen in ganz Europa bekannt. In Paris, wo im selben Jahr die Revolution beginnt, hörte man seine Sinfonien begeistert. Auch in Amerika werden seine Werke gespielt.

1790: Nach dem Tod des Fürsten wird die Kapelle aufgelöst. Haydn zieht nach Wien. In den folgenden Jahren reist er zweimal nach London, wo er als größter lebender Komponist gefeiert wird. Er bekommt in England die Anregung zu seinen wichtigsten Spätwerken, den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*.

Ein Leben in der Einöde

Aus Dokumenten aus Haydns Zeit in Esterháza kann man ein lebendiges Bild vom Leben auf dem Schloss in der ungarischen Steppe gewinnen:

„*Sol[l] er […] samt denen Subordinirten allezeit in Uniform, und nicht nur er Joseph Heyden selbst sauber erscheinen, sondern auch Alle andere von ihm Dependirenden dahin anhalten, dass sie* […] *in weissen strimpfen, weisser wäsche, eingepudert, und entweder in zopf, oder in harbeutel, Jedoch durch aus gleich sich sehen lassen.*" (aus Haydns Anstellungsvertrag)

„*Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen* […]. *Niemand in meiner Nähe konnte mich irre machen und quälen, und so musste ich original werden.*" (aus einem Brief Haydns, 1881)

„*Nun da sitz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer Waiß – fast ohne menschliche Gesellschaft – traurig* […] *Diese schöne Gesellschaften? wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist – alle diese schöne musicalische Abende?*" (aus einem Brief nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Wien, 1790)

13 Beschreiben Sie, welche persönlichen und künstlerischen Vor- und Nachteile für Haydn mit dem Leben auf Esterháza verbunden waren.

Nikolaus I. Joseph Esterházy (1714–1790)
Graf (später Fürst) Esterházy war ein typisches Mitglied der österreichischen Hocharistokratie. In seiner militärischen Laufbahn brachte er es bis zum Feldmarschall. Die aufwändige Hofhaltung in dem Lustschloss zu Eisenstadt und in der prächtig ausgebauten Sommerresidenz Esterháza (heute in Westungarn) verhalf ihm zum Beinamen ‚Der Prachtliebende'. Allerdings blieb der Pomp nicht ohne Folgen: Bei seinem Tod hinterließ Nikolaus seinem Sohn einen gewaltigen Schuldenberg.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Haydn auf dem europäischen Markt

Im Vertrag zwischen Haydn und dem Fürsten Nikolaus Esterházy war festgeschrieben:

„ Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn solche Musicalien zu Componieren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothanne Neüe-Composition mit niemand zu Comuniciren, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für Ihro Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu Componiren. “

Wie wenig Haydn diese Bestimmungen ernst nahm, zeigt die Geschichte der ‚Pariser Sinfonien‘:

- 1785 verkaufte er sie an die Freimaurerloge und übertrug ihr auch das Verlagsrecht.
- Eine Abschrift derselben Sinfonien übersandte er zwei Jahre später dem preußischen König Friedrich Wilhelm II.
- Im selben Jahr verkaufte er die Sinfonien an den Wiener Verleger Artaria mit der Versicherung, dass „er ganz allein damit bedienet werden soll“.
- 1788 bezahlte und veröffentlichte der Londoner Verleger Forster die ‚Pariser Sinfonien‘, Haydn hatte sie ihm mit der Versicherung angeboten, dass er sie „noch nicht aus der Hand gegeben“ habe.
- Im selben Jahr kündigte auch der Pariser Verleger Imbault die Herausgabe der Sinfonien an.

14 Erläutern Sie, welchen Umbruch im kulturellen Leben Haydns Umgang mit seinen ‚Pariser Sinfonien‘ illustriert.

Urheberrecht heute
Im Laufe der Zeit gelang es den schöpferischen Musikerinnen und Musikern immer besser, die Rechte an ihrem geistigen Eigentum zu wahren. In Österreich vertritt deren Ansprüche heute die AKM (Autoren, Komponisten und Musikverleger). Sie erhebt z. B. bei Veranstalterinnen und Veranstaltern oder Rundfunkanstalten Gebühren für geschützte Musikstücke und verteilt die Gelder nach bestimmten Schlüsseln.

Marie Antoinettes Lieblingssatz

Als Maria Antonia, die jüngste Tochter der österreichischen Kaiserin Maria Theresia, den französischen Thronfolger heiratete, war sie 15 Jahre alt. Die Ehe sollte die Beziehungen zwischen den beiden Staaten festigen. Marie Antoinette – so hieß die Prinzessin nun – fand sich am Versailler Hof mit seiner steifen Etikette nicht zurecht. Das Grollen der herannahenden Revolution spürte sie nicht. Das Volk blieb ihr fremd, und die Vergnügungssucht der ‚Autrichienne‘ erboste die Massen.

Als sie im Oktober 1793, ein halbes Jahr nach Ludwig XVI., hingerichtet wurde, zeigte sie noch auf dem Weg zur Guillotine den Gaffenden ihre Verachtung. In den Kerker nahm sie angeblich die Noten ihrer Lieblingsmusik mit, jene Sinfonie, die bis heute den Beinamen *La Reine* trägt. Für den Variationssatz dieser Sinfonie hatte Haydn als Hommage an seine Auftraggeber ein französisches Lied als Thema gewählt: *La gentille et jeune Lisette.*

Marie Antoinette als fünfzehnjährige Erzherzogin (um 1770)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

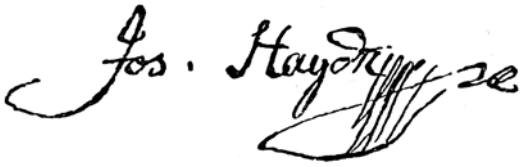
Sinfonie Nr. 85 B-Dur, *La Reine*, 2. Satz: *Romance, Allegretto*

Musik: Joseph Haydn

Thema

2. Variation

Ludwig Seehas: *Joseph Haydn* (1783)



15 Hören Sie das Thema und beschreiben Sie Form und Melodiegestaltung.

E17

16 Hören Sie den ganzen Satz. Stellen Sie fest, wie viele Variationen Haydn dem Thema folgen lässt.

E17/ E18

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

3. Variation

17 Hören Sie die 2. und 3. Variation. Beschreibe Sie (auch mit Hilfe des Notentextes) Haydns Vorgehen.

E18

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Das Traumreich der Poesie – Frédéric Chopin

Nocturne F-Dur op. 15, Nr. 1 – Werk und Zeit

George Sand: *Chopin bei der Arbeit* (1841)

1829: Frédéric Chopin beendet in Warschau sein Musikstudium. Sein Zeugnis attestiert ihm „besondere Begabung, musikalisches Genie".

1830: Während Chopin sich in Wien aufhält, erheben sich im geteilten Polen Aufständische gegen die russische Vorherrschaft. Chopin beschließt, im Ausland zu bleiben und geht im darauffolgenden Jahr endgültig nach Paris.

1835: Chopin glänzt mit dem Vortrag seiner Klavierkompositionen in den Pariser Salons. In öffentlichen Konzerten tritt er während seines ganzen Lebens nur 30 Mal auf. Auf dem Podium fühlt er sich nicht wohl. Er bekennt: „Ich bin für Konzerte ungeeignet. Du glaubst nicht, welche Qualen ich in den letzten drei Tagen vor einem Konzert ausstehe."

1837: Chopin geht eine Beziehung mit der sechs Jahre älteren Schriftstellerin George Sand ein, die erst zwei Jahre vor seinem Tod endet. Mit ihr verbringt er einen Winter auf Mallorca, wo er sich Erholung von seiner Lungenkrankheit erhofft.

1849: Chopin stirbt mit 39 Jahren. Seine letzte Lebenszeit ist von quälender Melancholie geprägt.

Zufluchtsort Paris

Nachdem im geteilten Polen 1832 der Warschauer Aufstand durch russische Truppen niedergeschlagen worden war, flohen Tausende der Freiheitskämpfer ins Ausland, darunter viele Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler. In Paris trafen die Flüchtlinge auf Emigranten anderer Nationen. In Deutschland hatten rigide Zensurbestimmungen Schriftsteller und Journalisten zum Gang ins Asyl gezwungen; die bekanntesten waren Heinrich Heine und Ludwig Börne. Zu ihnen stieß später auch der revolutionäre Denker Karl Marx.

Ein polnischer Franzose
Chopin war der Sohn einer polnischen Mutter und eines aus Frankreich eingewanderten Vaters. Die Polen vereinnahmen und erfinden Chopin bis heute als einen der ihren. Aber auch der Komponist selbst blieb seinem Heimatland Polen im Innern treu.

Ein Mensch vom ersten Range

„Es ist Chopin, der nicht bloß als Virtuose durch technische Vollendung glänzt, sondern auch als Komponist das Höchste leistet. Das ist ein Mensch vom ersten Range. Chopin ist der Liebling jener Elite, die in der Musik die höchsten Geistesgenüsse sucht. Sein Ruhm ist aristokratischer Art, er ist parfümiert von den Lobsprüchen der guten Gesellschaft, er ist vornehm wie seine Person. Ja, dem Chopin muss man das Genie zusprechen, in der vollen Bedeutung des Worts, er ist nicht bloß Virtuose, […] *er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuss, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie?"* (Heinrich Heine, 1837)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Arbeitsstelle Salon

In den feudalen Epochen konzentrierte sich das kulturelle Leben auf die Adelshöfe. In der Kultur des 19. Jahrhunderts übernimmt der großbürgerliche Salon einen Teil dieser Aufgaben. Besondere Bedeutung gewinnen die Salons in Wien, Berlin und Paris. Sie bestimmen das gesellschaftliche Leben, sie sind aber auch der Platz, an dem politische und wirtschaftliche Kontakte gepflegt werden.

Fast alle Salons wurden von Damen der Gesellschaft geführt. In Paris traf man sich z. B. in den Salons von Marie d'Agoult, der Lebensgefährtin von Franz Liszt (1811–1886). Ein anderer wichtiger Salon war der von Chopins Freundin George Sand. Künstler sind im Salon als Gäste hochwillkommen; sie steigern sein Ansehen und seine Bedeutung. Viele von ihnen sind empfänglich für die elegante und geistvolle Atmosphäre. Chopin berichtet über einen Salon in Wien, den er auf dem Weg nach Paris 1831 besuchte:

Henryk Siemiradzki: *Chopin im Salon der Fürsten Radziwiłł* (1887)

„*Der Mond schien herrlich, die Fontänen spielten, der wundervolle Duft der herausgestellten Treibhausblumen erfüllte die Atmosphäre, kurz, eine bezaubernde Nacht. Ihr könnt euch nicht vorstellen, wie schön gebaut der Salon ist, in dem gesungen wurde, riesige Fenster, von oben bis unten geöffnet … überall Spiegel und wenig Licht.*"

In aller Regel aber sind die Abende im Salon für die Künstler weniger vergnügliche Freizeit als wesentlicher Teil des Berufes. Musikerinnen und Musiker knüpfen dort Kontakte, gewinnen Schülerinnen und Schüler, machen ihre Werke bekannt. So erwirbt auch Chopin einen Teil seines Lebensunterhalts durch Auftritte im Salon, wo er übrigens nur sehr selten ohne Honorar spielt.

Schwärmerin für die Emanzipation

Sehr ‚bürgerlich' war der Kreis jedoch nicht, den George Sand um sich versammelte. Ihr Leben stellt geradezu einen Gegenentwurf zum Frauenbild des 19. Jahrhunderts dar, wie man im *Illustrierten Lexikon für das Volk* von 1878, zwei Jahre nach ihrem Tod, lesen kann:

„*Die junge Frau führte ein abenteuerliches und nicht immer sittenstrenges Leben, ganz im Geist der damals herrschenden Romantik, kleidete sich wie ein Mann, um frei in Paris umhergehen zu können* […], *wurde in literarische Kreise eingeführt und überließ sich nun völlig ihrer Neigung zur Schriftstellerei.* [Wenig Lob] *kann dem Gedankeninhalt ihrer Romane gezollt werden, in denen sie sich als Verfechterin der exzentrischsten sozialen, politischen und religiösen Ideen, als begeisterte Demokratin, Schwärmerin für die Emanzipation der Frau und erklärte Feindin jedes kirchlichen Autoritätsglaubens zeigt.*"

18 Überlegen Sie, ob es in unserer Zeit Institutionen gibt, die die Aufgabe der Salons des Bürgertums ausüben.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Gustav Carus: *Wald und Wasserfall im Mondschein* (1830)

Nachtgedanken

Die Nacht nahm im Fühlen und in den Werken der Romantik eine zentrale Stelle ein. Viele Künstler der Romantik sahen in der Unergründlichkeit der Nacht Grauen und Todesahnung. Zugleich empfanden sie die Nacht als wohltuenden Schleier, der die grelle Realität des Tages verdeckte. Die geheimnisvolle Finsternis weckte wundersame Träume und sehnsuchtsvolle Erinnerungen.

19 Untersuchen Sie das Bild von Carus und das Gedicht von Eichendorff unter dem Gesichtspunkt der romantischen Doppelsicht der Nacht.

Joseph Freiherr von Eichendorff: *Mondnacht* (1837)

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie in Blütenschimmer
Von ihm nun träumen musst.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Chopins kleine Formen

Wie bei nur wenigen anderen Komponisten konzentriert sich Chopins Werk auf ein Instrument, das Klavier. Neben den beiden Klavierkonzerten bevorzugt er kleine Formen:

- Tänze; dabei haben neben Walzern diejenigen besonderes Gewicht, in denen er Elemente der polnischen Musik aufgreift (Polonaisen und Mazurken)
- Etüden, die mit Technik-Studien kaum zu tun haben, sondern überaus anspruchsvolle Charakterstücke darstellen (z. B. *Revolutions-Etüde*)
- Préludes; keine ‚Vorspiele', sondern geschlossene, stimmungsvolle musikalische Bilder (z. B. *Regentropfen-Prélude*)
- Nocturnes; Nachtstücke, die ohne Programm Seelenzustände ausdrücken

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Nocturne F-Dur op. 15, Nr. 1

Musik: Frédéric Chopin

A-Teil

B-Teil

20 Hören Sie das *Nocturne* op. 15, Nr. 1. Nocturnes weisen oft die bei Charakterstücken gängige ABA-Form auf. Beschreiben Sie die prägenden Merkmale der beiden Teile (u. a. Melodieführung, Dynamik, Rhythmik, Tonalität). Beziehen Sie sich auf die romantische Doppelsicht der Nacht (→ Seite 268).

E19

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Künstler im Exil – Béla Bartók

Konzert für Orchester – Leben und Werk

Ungarn im Dritten Reich i
Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und damit der Habsburger Doppelmonarchie wurde Ungarn eigenständig. In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg rückte der Staat immer näher an die faschistischen ‚Achsenmächte' heran. Auch die wirtschaftliche Abhängigkeit von Deutschland wurde immer größer. Seit 1942 nahm Ungarn militärisch am Kriegsgeschehen teil. Ab 1944 besetzte die Rote Armee schrittweise das Land.

1938: Béla Bartók ist weltweit anerkannt, in Ungarn gilt er als Nationalkomponist. Der Anschluss des Nachbarlands Österreich an das Hitler-Reich entsetzt ihn. Am meisten bedrückt ihn „die eminente Gefahr, dass sich auch Ungarn diesem Räuber- und Mörderstaat ergibt."

1940: Ungarn hat sich auf die Seite Deutschlands geschlagen. Rechtsnationale Repressionen greifen um sich. Bartók flieht nach Amerika.

1942: Bartóks finanzielle und gesundheitliche Situation ist erbärmlich, er leidet an Blutkrebs. Die USA führen einen Zweifrontenkrieg, Bartóks Werk stößt da auf wenig Interesse.

1943: Krankheitskosten und Arbeitslosigkeit haben Bartók in eine äußerst prekäre Situation gestürzt. Da bittet ihn der Dirigent Sergei Kussewitzki um ein Werk.

1944: *Das Konzert für Orchester* wird zum triumphalen Erfolg. Man interessiert sich für den Komponisten, die finanzielle Not ist überwunden.

1945: Bartók stirbt an Leukämie.

Die Zukunft absolut trübe

Bartók hatte zu Beginn seines Exils eine relativ komfortable Anstellung an der Columbia University. Wie wenig dies an der Last des Exils ändern konnte, zeigen Dokumente aus Bartóks ersten Jahren in Amerika:

„*Schwer, grundlos schwer ist der Abschied. Eigentlich ist diese Reise ein Sprung aus dem Gewissen aus dem gewiss Unerträglichen.* […] *Weiß Gott, wie und wie lange ich dort draußen arbeiten kann.*" (1940)

„*Ich weiß nicht, ob ich überhaupt noch Kompositionsarbeit machen werde. Künstlerische kreative Arbeit ist gewöhnlich ein Ausfluss an Kraft und Lebensfreude. Alle diese Konditionen fehlen mir* […]." (März 1942)

„*Das Schrecklichste an Allem ist, dass die Zukunft absolut trübe sein wird. Man sieht kein Ende, und die Zerstörung Europas (der Menschen und der Kunstwerke) geht weiter, pausenlos und unbarmherzig. Und das Schicksal des armen Ungarn mit der russischen Gefahr im Hintergrund.*" (Mitte 1942)

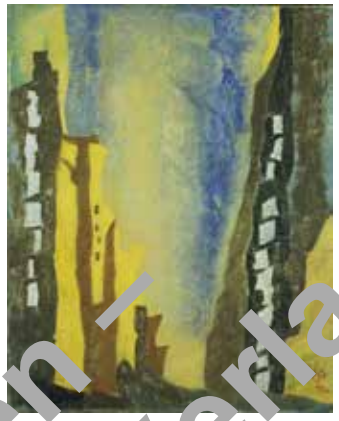
„*Von der Columbia Universität hat man mich entlassen; es scheint, sie haben für mich kein Geld mehr.* […] *Ich hätte es wohl nie gedacht, dass dies das Ende meiner Laufbahn sein würde.* […] *Das ist eine Schande, aber nicht für mich.*" (Dezember 1942)

21 Überlegen Sie, ob Sie vergleichbare Situationen von Künstlerinnen und Künstlern im Exil in unseren Tagen kennen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ich soll kein Deutscher mehr sein

Bartóks Exilanten-Schicksal erlitt während der Hitler-Jahre ein großer Teil der geistigen Elite Europas. Wie er, so landeten unter vielen anderen Bertolt Brecht und die ganze Literatenfamilie Mann in den USA. Auch der in New York geborene Maler Lyonel Feininger, der 50 Jahre in Deutschland gelebt hatte, kehrte mit seiner jüdischen Frau nach Amerika zurück.



Lyonel Feininger: *Manhattan, I* (1937)

Klaus Mann: *Ich soll kein Deutscher mehr sein* (1934)

Mit meinem großen und schönen Vaterland steht es jetzt so, daß es eine Ehre bedeutet, verstoßen zu werden. Auf diese Weise wird uns offiziell bestätigt, daß wir nichts zu tun haben mit seiner Schande, und auch: daß die Machthaber unseren Kampf gegen die Schande sehr wohl bemerkt haben – warum sonst die Wut? Bestätigt wird uns schließlich, daß wir nicht ganz unwürdig sind, später – eines Tages – Bürger eines Vaterlandes zu sein, das wir als solches wieder anerkennen. Denn: nicht überall, wo mir leidlich gut geht, ist mein Vaterland; aber dort, wo täglich das Infamste geschieht und wo stündlich das Allergrässlichste vorbereitet wird, ist es nicht. Das hat man mir nun öffentlich bestätigt […].
Was die Machthaber mir im Praktischen antun konnten, hatten sie mir natürlich schon vorher angetan. Was mir gehört, hatte man schon gestohlen, was es an Gedrucktem gab, war schon verboten; mein abgelaufener Paß schon nicht mehr verlängert. […]
Was kann man mir nehmen? Doch nicht die Hoffnung, dass aus diesem unglücklichen, entstellten Stück Welt – Deutschland – einmal wieder mein rechtes Vaterland wird.

Bertolt Brecht: *Gedanken über die Dauer des Exils* (1934)

Schlage keinen Nagel in die Wand.
Wirf den Rock auf den Stuhl.
Warum vorsorgen für vier Tage.
Du kehrst morgen zurück.

Lass den kleinen Baum ohne Wasser.
Wozu noch einen Baum pflanzen?
Bevor er noch so hoch wie eine Stufe ist
Gehst du noch weg von hier.

Zieh die Mütze ins Gesicht, wenn Leute Vorbeigehn!
Wozu in einer fremden Grammatik blättern?
Die Nachricht, die dich heimruft
Ist in bekannter Sprache geschrieben

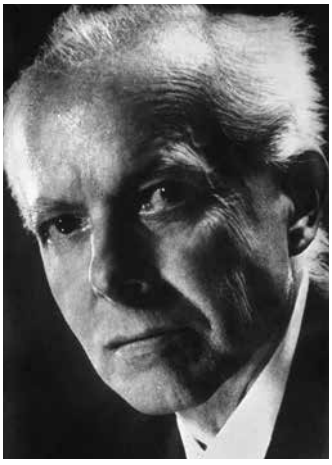
Sowie der Kalk vom Gebälk blättert
(Tue nichts dagegen!)
Wird der Zaun der Gewalt zermorschen,
Der an der Grenze aufgerichtet worden ist
Gegen die Gerechtigkeit.

Bertolt (Bert) Brecht (1898–1956)
Brecht, ein überzeugter Sozialist, kehrte aus dem Exil nach Ost-Berlin zurück. Dort zeigte er dem Regime gegenüber eine zugleich engagierte und distanzierte Haltung.
Als Dramatiker, Lyriker, Regisseur und Theatertheoretiker gehört er zu den Jahrhundertgestalten, als politischer Dichter wurde er Vorbild für viele.

22 Schildern Sie die unterschiedlichen Grundhaltungen von Bartók, Brecht und Klaus Mann in Bezug auf ihre Situation im Exil.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Aus der Not geboren



Béla Bartók (1940)

Als der Dirigent des Boston Symphony Orchestra, Sergei Kussewitzki, Bartók im Jahr 1943 mit der Komposition eines großen Orchesterwerks beauftragen wollte, lehnte dieser zunächst ab. Er befürchtete, wegen seines schlechten Gesundheitszustandes die Arbeit nicht vollenden zu können. Kussewitzki konnte seine Bedenken zerstreuen und Bartók stürzte sich in die Arbeit:

„In meinem Gesundheitszustand ist eine Besserung eingetreten, und zwar plötzlich. Vielleicht ist dieser Besserung zuzuschreiben (oder umgekehrt!), dass ich das Werk für Kussewitzki fertigstellen konnte."

Sehnsucht nach der wahren Heimat

Das *Konzert für Orchester*, das auf diese Weise entstand, ist ein Meisterwerk der sinfonischen Literatur. Der Musikwissenschaftler Dietmar Holland empfindet den 4. Satz als ein „Bild der vergeblichen Sehnsucht nach der wahren Heimat". Er beschreibt die drei Themen, die das thematische Material des Satzes bilden:

„Auf ein slowakisches Bauernlied folgt eine sentimentale Melodie, die so klischeehaft ungarisch klingt, wie man sich gemeinhin ungarische Musik vorstellt. Bartók zitiert hier, als scharfen Kontrast zu der echten Volksmusik, ein populäres Operettenlied aus der Zeit zwischen beiden Weltkriegen (Schön, wunderschön bist du, Ungarland)*. In die Wiederkehr* [des Volksliedes] *bricht dann höchst drastisch ein Gassenhauer ein, der in grotesker Verzerrung das frivole Couplet* Heute geh' ich ins Maxim *aus Lehárs* Lustiger Witwe *herbeizitiert, übrigens eines Komponisten, den Bartók sehr geschätzt hat. Die Übersetzung des Couplettextes (‚Da kann man leicht vergessen das teure Vaterland') mag Bartók mitgedacht haben, ganz sicher aber die kleinbürgerliche Banalität, die ihm zur brutalen Stiefelmusik wird und den Überfall der Faschisten in Ungarn darstellt. Die falsche Idylle wird von der gnadenlosen Realität überrollt."*

1. Das slowakische Volkslied

© Boosey & Hawkes

2. Die ungarische Operettenmelodie

3. Das Lehár-Zitat

23 Analysieren Sie die drei Themen in Bezug auf Melodik, Rhythmik, Tonalität und Grundcharakter. Hören Sie den Satz und notieren Sie dabei die Abfolge des Auftretens der Themen.

E20

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Die Notwendigkeit elitärer Kunst – Sofia Gubaidulina

Fachwerk – Werk und Zeit

1931: Sofia Gubaidulina wird in Tschistopol geboren.

1954: Sie studiert in Moskau mit einem ‚Stalin-Stipendium' Komposition.

1975: Gubaidulina gründet die Gruppe Astreja, die auf russischen, kaukasischen und asiatischen Volksmusikinstrumenten improvisiert.

1979: Der Vorsitzende des Verbandes sowjetischer Komponisten tadelt öffentlich Gubaidulina (und andere) wegen ihrer ‚nonkonformistischen' Werke.

1980: Gubaidulinas Werk verbreitet sich auch in den Ländern des Westens; sie wird häufig zu Festivals eingeladen.

1992: Gubaidulina übersiedelt nach Deutschland und lebt seitdem in der Nähe von Hamburg.

Sofia Gubaidulina (2002)

Gubaidulina und das System

Solange Gubaidulina in Russland lebte und die Sowjetunion existierte, waren sich das System und die Künstlerin fremd. Ihre Werke liefen in der Einschätzung der ‚offiziellen' Kulturideologie aufbauenden und optimistischen Charakter vermissen, waren zu ‚elitär'. 1988, konnte Gubaidulina in einem Interview der Fachzeitschrift des Komponistenverbandes ihre Unsicht erläutern:

„*Mir scheint, dass sich eine Nation, die sich über Probleme des Lebens und Überlebens hinaus große Aufgaben stellt, unbedingt diese Art von Kunst braucht.* […] *Aber wenn es keine Künstler gibt, die um höher Ziele wegen bereit sind, auf eine möglichst große Popularität, auf die leichte Eingängigkeit zu verzichten, dann kann das zum Schaden eines Volkes sein. Wir brauchen solche Kunst wie die Luft zum Leben.*"

24 Nehmen Sie Stellung zu dieser These.

Sowjetische Kulturideologie

Nach der Oktoberrevolution genossen sowjetische Künstlerinnen und Künstler zunächst eine Zeit des freien Experimentierens. Ab etwa 1930 aber wurde erwartet, der Kunstideologie des ‚Sozialistischen Realismus' zu folgen. Man verlangte, das Leben der Sowjetmenschen zugleich realistisch und optimistisch darzustellen. Wer sich dieser Ästhetik nicht beugte, musste die härtesten Folgen befürchten (→ Seite 107).

Ein Zeugnis der Befreitheit

Gubaidulina war angesichts der Kulturpolitik in ihrer Heimat gezwungen, ihre Werke im Westen aufzuführen. Die Staaten des Westens luden sowjetische Künstlerinnen und Künstler auch deshalb gerne ein, weil sie damit die Unfreiheit im Ostblock demonstrieren und seine Machthaber ärgern konnten. Auf diese Situation angesprochen, antwortete Gubaidulina:

„*Diese ganze ‚Export'-Situation ist nur deshalb entstanden, weil irgendwelche Funktionäre, die sich mit der Organisation von Konzerten beschäftigten, aus persönlichen Gründen den natürlichen Gang der kulturellen Entwicklung im Land gebremst haben. Der Grund liegt darin, dass unsere ganze Musik ein unerwünschtes Zeugnis der Befreitheit war.*"

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Ein atmendes Monster

Schon bei der Arbeit mit der Gruppe Astreja in den 1970er-Jahren hatte sich Gubaidulina intensiv mit Instrumenten der Volksmusik befasst. Später gewann eines dieser Instrumente in ihrem Schaffen eine besondere Bedeutung: das Bajan. Diese russische Variante des Akkordeons gilt als dessen am höchsten entwickeltes Modell mit den meisten klanglichen Möglichkeiten. Gubaidulina begründet ihre Vorliebe für das Instrument:

„ *Wissen Sie warum ich dieses Monster liebe? Weil es atmet.* “

Musikalisches Fachwerk

„ *Der Titel dieses Werks kann auf meinen Enthusiasmus für die Fachwerk-Architektur zurückgeführt werden. […] Die fachlichen Bau unerlässlichen konstruktiven Bestandteile wie Mauerabstützungen, Fenster- und Türstücke und Deckenabstützungen formen verschiedenartigsten geometrischer Muster, die zu ästhetischen Phänomenen werden. Und mit der Zeit scheint ein noch tieferes Phänomen durch diese Schönheit hindurch, ein grundlegendes, wesenhaftes Phänomen. Ich dachte, man könnte in der Musik einen diesen Stil Erinnerndes zeigen.* “

(Sofia Gubaidulina)

Fachwerkbauten

Fachwerkbauten sind in vielen europäischen Ländern nördlich der Alpen verbreitet. Dabei wird ein Skelettbau aus Holz durch schräg eingebaute Streben ausgesteift. Die Zwischenräume füllt man mit Mauerwerk oder verputztem Holzgeflecht. Bei der Verbindung der Hölzer verzichtet man so weit wie möglich auf Nägel oder Schrauben und verwendet stattdessen kunstvolle zimmermannsmäßige Techniken wie Zapfen oder Nute.

Der ‚alte Flecken', die Innenstadt Freudenbergs

25 Hören Sie den Beginn von *Fachwerk*. Überlegen Sie, welche Werkeigenschaften in der Sowjetunion die Einschätzungen ‚formalistisch', ‚elitär' und ‚volksfern' bewirkt haben könnten.

E21

26 Suchen Sie in dem Beginn des Werks Stellen, die Sie an Gubaidulinas Bezeichnung „atmendes Monster" erinnern.

27 Beschreiben Sie Strukturen im Noten- und Klangbild, die mit Fachwerk-Techniken vergleichbar sind.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Fachwerk für Bayan, Percussion und Streichorchester (Beginn)

Musik: Sofia Gubaidulina
© Sikorski Musikverlag

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Erweiterungsaufgaben

Input

Kompositionen entstehen unter dem Einfluss von kulturellen, politischen, sozialen und geschlechterspezifischen Kräftefeldern. Für das Bild der Musikerin und des Musikers spielen deshalb neben historisch erwiesenen Fakten oft auch fiktionale Texte, Anekdoten und andere mündliche Überlieferungen eine Rolle. Das Leben des Minnesängers Oswald von Wolkenstein ist durch Urkunden, Briefe und Lieder gut dokumentiert.

28 Lesen Sie den mittelhochdeutschen Text eines autobiografischen Liedes von Oswald von Wolkenstein (→ Seite 22). Fassen Sie die darin beschriebene Lebensweise eines Angehörigen des Adels im 14. Jahrhundert zusammen.

Oswald von Wolkenstein

Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt,	was: war
ich wolt besehen, wie die werlt wer gestalt.	gestalt: beschaffen
mit ellend, armuet mangen winkel, haiss und kalt,	manchen Winkel: in manchen Winkeln
hab ich gepawt bei cristen, Kriechen, haiden.	hab ich gepawt: fand ich Quartier
Drei pfenning in dem peutel und ain stücklin brot,	
das was von haim mein zerung, do ich loff in not.	als ich loszog (Kampf und) Not von
fremden freunden so hab ich manchen tropfen rot	durch falsche Freunde … rot: Blut
gelassen seider, das ich wand verschaiden.	seither, seitdem … glaubte zu sterben
Ich loff ze fuess mit swerer puess, bis das mir starb	puess: Buße
mein vatter, zwar wol vierzen jar nie ross erwarb,	war ich rund vierzehn Jahre lang
wann ains roupt, stal ich halbs zu mal … vatter varb,	… was einem, das ich raubte, stahl
und des geleich schied ich da von mit maisse.	desgleichen schied ich davon
Zwar renner, koch so was ich doch und marstaller,	fürwahr Laufbursche, Pferdeknecht
auch an dem rueder zoch ich zue mair, das was swär,	am Ruder zog ich
in Kandia und anderswo, auch wider här,	Kreta … auch wieder zurück
vil mancher kitel was mein gestes klaide	
Gen Preussen, Littwan, Tartarei, Türkei, über mer,	Litauen, Tartarenland
gen Lampart, Frankreich, Ispanien, mit zwaien künges her	Lombardei … künges: Königen
traib mich die minn auff meines ingen geldes wer:	Minne … mit eigenem Geld
Ruprecht, Sigmund, paid mit des adlers streiffen.	(im Heer von) … paid: beide
Franzoisch mörisch, katlonisch und kaftillan,	maurisch … kastilisch
teutsch, latein, windisch, lampertisch, reuschisch und roman,	lombardisch, russisch
die zehen sprach hab ich geprauchet, wenn mir zerran;	wenn es nötig war
auch kund ich fidlen, trummen, pauken, pfeiffen.	die Pfeife spielen
Ich hab umfangen insel und arn, manig land,	Meersesarm (?), Halbinsel
auff schejen gros, der ich genoss von sturmes band,	die mich bewahrten … Fesseln
des hoch und wider meres gelider vast berant;	des Meeres schnell durcheilt
die Swarzen Se lert mich ain vas begreiffen,	ein Fass zu umklammern
Do mir zerbrach mit ungemach mein wargatin,	mein (Handels-)Schiff
ain kauffman was ich, doch genas ich und kom hin,	kam davon
ich und ain Reuss; in dem gestreuss houbguet, gewin,	Gefecht … mein Kapital, Gewinn
das suecht den grund und swam ich zu dem reiffen.	ans Ufer

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

29 Vergleichen Sie Oswald von Wolkensteins Leben, wie er es in seinem autobiografischen Lied beschreibt, mit zwei Biografien, die Sie im Kapitel „Komponistinnen und Komponisten in ihrer Zeit“ (→ Seiten 254–275) kennengelernt haben. Berücksichtigen Sie dabei die folgenden drei Aspekte:

- die Komponistin bzw. der Komponist auf Reisen (z. B. Studienreisen, Emigration
- die soziale Stellung
- berufliches Selbstverständnis der Komponistin bzw. des Komponisten

Oswald von Wolkenstein

30 Hören Sie den Beginn von *Es fügt sich* und lesen Sie im Notenausschnitt mit. Hören Sie anschließend das Lied *Her wirt, uns türstet* und arbeiten Sie Unterschiede der beiden Lieder heraus. Beachten Sie dabei besonders Inhalt, Form, Besetzung und das Verhältnis zwischen Sprache und Musik.

E22/E23

Es fügt sich (Ausschnitt)

Musik und Text: Oswald von Wolkenstein

Her wirt, uns türstet

Musik und Text: Oswald von Wolkenstein

31 Singen Sie das Lied *Her wirt, uns türstet* im Kanon.

[1] saelden = Einkommen, Verdienst

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

WORK SHOP!

VWA im Fach Musik

Ein Schreib-Workshop von Brigitte Lion

Step by Step

Das Erstellen einer wissenschaftlichen Arbeit sollte in sechs Schritten erfolgen:

Schritt 1: Themenidee entwickeln → Betreuungsperson wählen → Thema präzisieren (zentrale Fragestellung)

Schritt 2: Exposé verfassen → Zeitplan und Gliederung erstellen

Schritt 3: Literatur recherchieren und auswählen → relevante Textstellen exzerpieren → Zitierweise festlegen

Schritt 4: Mit dem Schreiben beginnen → Gliederung überarbeiten → Einleitung, Schluss und Abstract gegen Ende formulieren

Schritt 5: Letztes Feedback der Betreuungsperson einholen → Korrekturlesen (lassen) und Zitate prüfen → Übergänge optimieren

Schritt 6: Verzeichnisse erstellen → Dokument drucken und überprüfen → Arbeit abgeben

Schritt 1: Idee – Thema – Fragestellung

Wie finde ich das richtige Thema?

Denken Sie an Ihre persönliche Vorliebe: Gibt es Musicals, einmal einen Blick hinter die Kulissen von Musicals, Musikrichtungen, Kunstschaffende oder Instrumente, die Sie bei Konzertveranstaltungen oder Opernhäusern werfen? Sie spannend finden? Oder wollten Sie schon immer

Tipp: *Vereinbaren Sie ein unverbindliches Gespräch mit einer potenziellen Betreuungsperson und erkunden Sie, was von Ihnen erwartet wird und mit welcher Unterstützung Sie rechnen können.*

Beispiel ‚Tanzfilm': Diese Themen-Idee ist noch zu weit gefasst und bedarf einer Eingrenzung. Dabei können Sie folgendermaßen vorgehen:

- Begriffe klären, Geschichte, z. B. Abgrenzung zum Filmmusical, Phasen des Tanzfilms (seit den 1920er-Jahren)
- Zeitraum, Ort, Region, z. B. ‚Goldene Ära' des Tanzfilms in Hollywood
- Personen oder Bands: z. B. Fred Astaire, Gene Kelly oder ABBA (*Mamma Mia!*, 2008)
- Produktion eines Filmmusicals: z. B. anhand von *Singing in the Rain* (1952)
- Analyse eines Filmmusicals: z. B. *Grease* (1978)
- Einzelaspekte herausgreifen: z. B. Breakdance-Subkultur in Tanzfilmen anhand von *StreetDance 3D* (2010)

Tipp: *Entscheiden Sie auch hier nach Ihren persönlichen Stärken: Haben Sie eine Vorliebe für Personenporträts? Soll Tanz oder Musik im Zentrum Ihrer Arbeit stehen? etc.*

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Wie finde ich eine geeignete zentrale Fragestellung (Themenpräzisierung)?

Sie benötigen für Ihre Arbeit eine Themenstellung, die eine wissenschaftliche Herangehensweise motiviert. Sie wird üblicherweise als Frage oder Hypothese formuliert.

Übung:

Wählen Sie ein für Sie spannendes Fachgebiet und formulieren Sie einen einfachen Satz, der mit „Mich interessiert …“ beginnt. Und setzen Sie mit folgenden Fragen fort:

- Was genau will ich herausfinden und beschreiben?
- Warum möchte ich das (Themenmotivation)?
- Wie sollte ich am besten vorgehen (Methodik), z. B. vergleichen, analysieren, Interviews führen und auswerten?
- Was kann ich dabei herausfinden (mögliche Ergebnisse)?

Zentrale Frage- bzw. Themenstellungen zum Beispiel Tanzfilm könnten sein:

Beispiel 1 (eher konkret): Welche Beziehungen zwischen Musik-/Tanzstil und der Handlung sind in *Singing in the Rain* erkennbar bzw. nachweisbar?

Beispiel 2 (eher allgemein): Welche musikalischen und/oder tänzerischen Stilmerkmale werden mit welchem Film-Genre (z. B. Sozialfilm, Liebesfilm, Satire etc.) verbunden? In den entsprechenden Arbeiten könnte man dann zwei unterschiedliche Typen von Tanzfilmen exemplarisch und vergleichend untersuchen.

Tipp: *Verlieren Sie die Themenstellung beim Schreiben nie aus den Augen; sie dient Ihnen als durchgehender roter Faden.*

Schritt 2: Exposé – Gliederung – Zeitplan

Ein Exposé ist eine Grobplanung der Arbeit. Dabei können Sie nach diesem Gerüst vorgehen:

1. Thema, Arbeitstitel
2. Forschungs- und Erkenntnisstand: Was ist über dieses Thema (in der Fachliteratur) schon bekannt?
3. Fragestellungen: Welche (zentralen) Aspekte sollen untersucht werden?
4. Vorgehensweise: Mit welchen Methoden wird gearbeitet (z. B. Text-, Noten-, Filmanalyse, Quellenforschung, Interviews etc.)?
5. Begriffe: Welche Fachtermini sind in der Arbeit wichtig? Brauche ich zu deren Erläuterung evtl. ein eigenes Unterkapitel?
6. Theorie- oder Praxisbezug: Was steht im Vordergrund?
7. Verwendete Quellen: Primär- und Sekundärliteratur

Tipp: *Diese sieben Punkte spiegeln auch den Aufbau und die Inhalte wider, die Ihre ausgearbeitete Einleitung später enthalten sollte.*

Die Gliederung ist die Vorform des späteren Inhaltsverzeichnisses und unterscheidet sich vom Exposé vor allem durch eine Unterteilung in Haupt- und Unterpunkte mit Ziffern:

- Kapitel: 1, 2, 3 etc.
- Unterkapitel: 1.1, 1.2, 1.3 etc.
- evtl. weitere Untergliederung: 1.1.1, 1.1.2, 1.1.3 etc.

Der Zeitplan wird am besten rückwärts, vom Abgabetermin aus, erstellt. Schreibprozess, Recherche und Exzerpieren sind zeitlich in etwa gleich lang zu kalkulieren.

Tipp: *Formulieren Sie schon während der Recherche jene Aspekte in kurzen Texten aus, die mit Sicherheit in der Arbeit auftauchen sollen. So üben Sie bereits das Schreiben.*

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Schritt 3: Recherchieren – Exzerpieren – Zitierweise festlegen

Die Recherche können Sie im Internet beginnen. Auch wenn *Wikipedia* nicht als zitierfähige Quelle anerkannt ist, findet man hier zu fast jedem Stichwort hilfreiche Literaturangaben. Zudem sind Seiten von Universitäten und Bibliotheken sehr empfehlenswert. Google hat mit *Google Scholar* eine eigene Suchmaschine für wissenschaftliche Texte: http://scholar.google.com. Aber auch der Gang in die Schul- oder Stadtbibliothek ist oft sehr hilfreich.

Tipp: *Verwenden Sie möglichst aktuelle Literatur.*

Exzerpieren ist die Kunst, themenrelevante Textstellen effizient zu finden und zu notieren. Die Fundstellen kann man später wörtlich zitieren: unter doppelten Anführungszeichen und mit genauer Seitenangabe (z. B. Mack und Bücker, 2013, S. 15.). Oder man gibt den Inhalt der angegebenen Passage sinngemäß in eigenen Worten wieder (Paraphrase), beginnend mit ‚Vgl.' (‚Vergleiche'): z. B. Vgl. Mack und Bücker, 2013, S. 15–17. Es gibt unterschiedliche Zitierweisen: mit Fußnoten (hochgestellte Nummerierung, danach Autor, Jahreszahl, Seitenzahl, z. B. Mack & Bücker, 2013, S. 15) oder direkt im Fließtext mit Klammern. Sie müssen sich – nach Rücksprache mit Ihrer Betreuungsperson – für eine Form entscheiden und diese **konsequent** beibehalten.

Tipp: *Informieren Sie sich auf der Website http://www.ansowa.at über Richtlinien und Vorgaben, insbesondere unter „Formale Kriterien".*

Schritt 4: Schreiben – Gliederung überarbeiten – Einleitung, Schluss, Abstract

Im Grunde eignet sich jedes Kapitel als Einstieg zum Schreiben. Es empfiehlt sich jedoch, die Einleitung gegen Ende des Schreibprozesses zu verfassen, wenn die Feinstruktur der Arbeit endgültig feststeht. Den Schlussteil sollte man tatsächlich als Letztes verfassen. Fassen Sie darin die wesentlichen Ergebnisse der Arbeit zusammen (Fazit). Gut sind auch Ausblicke aller Art, z. B. Welche Fragestellungen könnten sich an die Ergebnisse Ihrer Arbeit anschließen?

Nun ist es an der Zeit für den Abstract, der prägnant über Thema, Fragestellung und zentrale Ergebnisse informiert.

Tipp: *Legen Sie ein Vorfeld für jeden Gliederungs- und Unterpunkt eine realistische Seitenanzahl fest. Beachten Sie dabei die vorgesehene Gesamtlänge der Arbeit.*

Schritt 5: Begleitprotokoll – Korrekturlesen – Zitate prüfen

Stimmen Sie sich ein letztes Mal mit der Betreuungsperson ab, insbesondere im Hinblick auf Ihr Begleitprotokoll, das den Arbeitsablauf, die verwendeten Hilfsmittel sowie die Besprechungen mit der Betreuungsperson knapp dokumentieren soll.

Optimieren Sie auch noch die Übergänge zwischen einzelnen Kapiteln und Absätzen, damit sich Ihre Arbeit möglichst flüssig liest.

Überprüfen Sie im Zuge des Korrekturlesens auch sorgfältig alle wörtlichen und paraphrasierten Zitate. Denn das saubere Zitieren stellt das wichtigste formale Kriterium für die Qualität der Arbeit dar.

Tipp: *Bitten Sie jemanden um eine gründliche Korrektur Ihrer Arbeit. Dazu gehört auch das Ausmerzen von Wortwiederholungen oder überflüssigen Füllwörtern.*

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Schritt 6: Recherchieren – Exzerpieren – Zitierweise festlegen

Das Literatur- bzw. Quellenverzeichnis enthält alle verwendeten Materialien: In der Regel sind es Bücher (Monografien, Sammelbände, Lexika), Noten und Internetlinks in alphabetischer Reihenfolge.
Wichtig: Während im Textteil der Arbeit mit Kurzzitaten gearbeitet wird, müssen die Angaben im Literaturverzeichnis vollständig sein, z. B.

Mack, Lorrie und Bücker, Trixi:
Das ist Tanz! Von Ballett bis Breakdance: Alles über berühmte Tänzer und Choreografen.
London: Dorling Kindersley, 2013.

Das Inhaltsverzeichnis enthält alle Haupt- und Unterpunkte samt Seitenzahl. Vergessen Sie nicht das Titelblatt, den Abstract und die Selbstständigkeitserklärung in Ihr Gesamtdokument zu intergieren.

Tipp: *Wandeln Sie dieses vor dem Ausdrucken in ein PDF um. Überprüfen Sie vor und nach dem Druck das Layout jeder Seite: Sind z. B. die Fußnoten ‚verrutscht'? Für den ‚Endcheck' empfiehlt sich ein erneuter Blick auf die Website http://www.helbling-verlag.at.*

Umgang mit Noten

Ihre Arbeit kann auch musikalische Analysen (z. B. eine Werkbetrachtung) erfordern. Für die Recherche bietet sich zunächst die *Petrucci Music Library* (http://imslp.org) an. Dort finden Sie nur Noten von Komponistinnen und Komponisten, die länger als 70 Jahre verstorben sind. Zudem sind die Editionen oft veraltet; moderne und kritische Ausgaben finden Sie in Bibliotheken von Universitäten. Zusätzlich wachsen im Internet die digitalen Bestände hochwertiger (kostenloser) Noten. Eine ausgezeichnete Einrichtung ist z. B. die *Digitale Mozart-Edition* (http://dme.mozarteum.at).

Das Einfügen von Notenbeispielen macht Analysen anschaulicher (umfangreiches Notenmaterial kann im Anhang Ihrer Arbeit erscheinen). Sie müssen wie Abbildungen beschriftet werden. Dies sollte in einer einheitlichen Form geschehen, ebenso wie das Ausweisen (Bibliografieren) der Noteneditionen im Literaturverzeichnis, z. B.

Bach, Johann Sebastian:
Das Wohltemperierte Klavier I
(BWV 846–869). Hg. von Alfred Dürr. Kassel:
Bärenreiter Verlag, 1989.

Tipps zur musikalischen Analyse

- Besorgen Sie sich möglichst aktuelle Aufnahmen.
- Hören Sie sich das zu untersuchende Musikstück erst im Gesamten, dann immer wieder abschnittsweise an und studieren Sie dazu die Noten Takt für Takt.
- Beschreiben Sie anschließend das musikalische Geschehen detailliert in Stichpunkten.
- Filtern Sie dann aus das Wesentliche für jeden Abschnitt heraus: Wenn z. B. nur in der Melodik etwas Interessantes geschieht, brauchen Sie zur Harmonik nichts zu sagen.
- Meiden Sie bei der Ausarbeitung ein streng chronologisches Vorgehen.
- Machen Sie immer wieder Absätze (mit Zwischenüberschriften) und stellen sie logische Zusammenhänge her. Schließen Sie Ihre Analyse mit einem Resümee; gut sind auch Zwischen-Fazits.
- Schreiben Sie möglichst objektiv. Vermeiden Sie Wertungen oder Klischees wie „Die geniale Einzigartigkeit des Komponisten" oder „Der sonnige Mozart".

Literaturempfehlungen

- Bischoff, Enrico: *Leitfaden für das Schreiben einer wissenschaftlichen Arbeit*, URL: http://arbeitschreiben.de (letzter Zugriff: 11.05.2015).
- Peterson, Birgit: Die 99 besten Schreibtipps. Für die vorwissenschaftliche Arbeit, Matura und das Studium. Wien: Hubert Krenn Verlag, 2013.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Gavotte als Sinfoniesatz – ein Vergleich zwischen Klassik und Neoklassizismus

Materialien

John Hoppner: *Joseph Haydn* (1791)

Texte	TX 1	Sergei Prokofjew, Entstehung der *Symphonie classique*
	TX 2	Hubert Wißkirchen zur *Symphonie classique* von Prokofjew
	TX 3	Leonard Bernstein zur *Symphonie classique* von Prokofjew
Notenbeispiele	NB 1	Joseph Haydn, *Romance* aus der Sinfonie *La Reine*
	NB 2	Sergei Prokofjew, *Gavotta* aus der *Symphonie classique*
Hörbeispiele	E 17	Joseph Haydn, *Romance* (Thema) aus der Sinfonie *La Reine*
	C 2	Sergei Prokofjew, *Gavotta* aus der *Symphonie classique*

Input

Der Begriff des Klassischen' wird einerseits dazu verwendet, etwas als ‚zeitlos gültig', als ‚vorbildlich' zu beschreiben. Andererseits dient er als Epochenbezeichnung, etwa für die griechische Antike oder die Zeit der ‚Weimarer' und ‚Wiener Klassik' (18./19. Jahrhundert). Im Neoklassizismus des 20. Jahrhundert versucht man, die klassische Musik aus dem Blickwinkel der Errungenschaften der ‚Neuen Musik' neu zu beleuchten.

Zielsetzung

Ziel der Präsentation ist es, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Wiener Klassik und des Neoklassizismus an Hand von Textzitaten und zweier Musikbeispiele herauszuarbeiten.

Aufgabenstellung

1 Geben Sie einen kurzen Überblick über die beiliegenden Materialien: C2/E17

a. Zusammenfassung der Textzitate

b. Beschreibung der Noten- und Hörbeispiele

2 Analysieren Sie die beiden Sinfoniesätze von Joseph Haydn (1732–1809) und Sergei Prokofjew (1891–1953) einzeln (Form, Tonart, Instrumentation, Tonalität, Melodie). Als Hilfestellung für eine harmonische Analyse sind über den Noten Harmoniesymbole abgedruckt (entlehnt aus der Jazzmusik). Diese sind in den Originalnoten nicht enthalten.

3 Vergleichen Sie die beiden Stücke, fassen Sie die Ergebnisse Ihrer Analyse zusammen und deuten Sie diese, indem Sie die Zielsetzung der Präsentation berücksichtigen. Versuchen Sie auf Grund Ihrer Analyse eine Definition des Begriffs ‚Neoklassizismus'.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

4 Begründen Sie Ihre persönliche Einstellung zu sogenannter ‚klassischer Musik' (z. B. persönliches Verständnis des Begriffs, Hörgewohnheiten, Musiziererfahrung, Erfahrungen aus dem Musikunterricht, Lieblingsstücke etc.).

5 Zeigen Sie Ihre musikpraktischen Kompetenzen während der Präsentation wahlweise, indem Sie

a. während des Anspielens der Hörbeispiele in den Noten mitzeigen oder mitdirigieren;

b. den typischen Gavotte-Rhythmus auf der Cajón demonstrieren;

c. ein ausgewähltes Thema aus den drei Notenbeispielen mit einem Instrument anspielen oder singen.

Text 1

Der russische Komponist Sergei Prokofjew schreibt über die Entstehung seiner *Symphonie classique*:

„Den Sommer 1917 verbrachte ich in völliger Einsamkeit in der Nähe von Petersburg; […] So entstand der Plan einer Symphonie im Haydnschen Stil. […] Es schien mir, dass Haydn, wenn er jetzt noch lebte, seine eigene Art der Komposition beibehalten und gleichzeitig etwas von dem Neuen übernommen hätte. Solch eine Symphonie nun wollte ich komponieren, eine Symphonie im klassischen Stil."

Sergei Prokofjew (1918)

Text 2

Der Musikwissenschaftler Hubert Wiskirchen schreibt:

„Sergej Prokofjew ist unter seinen Zeitgenossen der erste, der den Blick zurück auf die Wiener Klassik richtete. […] Die Sinfonie ist […] in erster Linie das Produkt einer Sommerlaune. Licht, heiter, übermütig, melodisch klar. […] Dass dieses Werk sich darüber hinaus als Anstoßsignal für einen neuen musikalischen Stil, den Neoklassizismus, erweisen würde, konnte er keineswegs ahnen. […] Für ihn selbst blieb der Ausflug in die Klassik übrigens eine einmalige Episode."

Text 3

Der amerikanische Dirigent Leonard Bernstein sagt zum Thema *Humor in Music* über Prokofjews *Symphonie classique:*

„Doch gibt es einen gewissen Unterschied zwischen der Satire und den eben genannten anderen Formen [Parodie, Karikatur und Burleske]. *Die Satire macht sich über etwas lustig, in der Absicht, Neues zu schaffen und vielleicht sogar etwas Schönes; mit anderen Worten, sie hat ein besonderes Ziel. Die Parodie aber macht sich nur um des Spaßes willen über etwas lustig. Das wird euch deutlicher werden, wenn ihr in der Musik diesen Unterschied hört. Eine der besten musikalischen Satiren, die je geschrieben wurden, stammt von dem modernen russischen Komponisten Prokofieff. […] Das ist reine Satire und außerdem ein sehr schönes Musikstück. Und weil es so schön ist, ist es nicht Parodie, sondern Satire."*

Leonard Bernstein (1945)

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

NB 1: *Sinfonie La Reine,* 2. Satz: *Romance,* Thema (Klavierauszug) Musik: Joseph Haydn

Orchesterbesetzung: Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni in B und Es, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli e Contrabassi

Jean-Baptiste Gautier Dagoty: *Königin Marie Antoinette* (1775)

Haydn komponierte die Sinfonie *La Reine* um 1785. Der Beiname „La Reine" (frz. Die Königin) entstand vermutlich deshalb, weil die französische Königin Marie Antoinette diese Musik sehr liebte und sie als Protektorin in eine Konzertreihe in Paris aufnahm. Als Marie Antoniette im Zuge der Französischen Revolution hingerichtet werden sollte, nahm sie angeblich die Noten dieses Stückes in den Kerker mit. Haydn verwendete für diesen Satz das französische Lied *La gentille et jeune Lisette*. Der Satz ist als Variationensatz komponiert, das Noten- und Hörbeispiel enthält nur den Beginn, das Thema.

Das Thema der *Romance* hat den Duktus einer barocken Gavotte. Typisch für diesen stilisierten Tanz ist der Alla-Breve-Takt (2/2) mit einem langen Auftakt im Wert einer halben Note sowie der höfische, galante Charakter der Melodie.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

NB 2: ***Symphonie classique,*** 3. Satz: *Gavotta* (Klavierauszug)

Musik: Sergei Prokofjew

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, Streicher

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Coverversionen in der Rock- & Popmusik – Original und Bearbeitung von *Proud Mary*

Materialien

Creedance Clearwater Revival (1968)

Ike & Tina Turner (1971)

Hörbeispiele	A 38	*Proud Mary* (Creedence Clearwater Revival)
	E 24	*Proud Mary* (Ike & Tina Turner)
Notenbeispiel	NB	*Proud Mary* (Leadsheet)

Input

John Fogerty, ein Mitglied der kalifornischen Band Creedence Clearwater Revival (CCR), schrieb den erfolgreichen Rock-Song *Proud Mary* (= Name eines Schaufelraddampfers auf dem Mississippi) im Jahr 1968. Ein Jahr später kam der Song als Single in die Charts und wurde von CCR auch beim berühmten Woodstock-Festival gespielt, das als Höhepunkt der US-amerikanischen Hippie-Bewegung gilt. Danach entstanden viele Coverversionen von *Proud Mary*. Eine der bekanntesten stammt von Ike & Tina Turner aus dem Jahr 1970.

Zielsetzung

Ziel der Präsentation sind die Analyse des Rock-Songs *Proud Mary* und der Vergleich des Originals mit einer erfolgreichen Coverversion.

Aufgabenstellung

1 Fassen Sie den Inhalt des Song-Textes zusammen. Stellen Sie auch einen Bezug zum Titel *Proud Mary* her; führen Sie dabei zentrale Textstellen an.

2 a. Studieren Sie das Leadsheet und bezeichnen Sie seine Formteile mit passenden Begriffen: Chorus (Refrain), Verse (Strophe), Intro (Vorspiel), Interlude (Zwischenspiel), Bridge etc. Zeigen und benennen Sie darüber hinaus wesentliche Merkmale eines Leadsheets.

b. Hören Sie die Aufnahme von CCR und notieren Sie den musikalischen Ablauf mit Hilfe der in Teilaufgabe a vorgeschlagenen Begriffe. A38

3 Hören Sie mehrfach das kurze Vorspiel und betrachten Sie T. 1–6 in den Noten (Akkordfolge: C A C A C A G F F D D D). Versuchen Sie nun, diese Phrase auf einem Instrument entweder rhythmisch (z. B. Cajón) oder mit Akkorden (z. B. Keyboard, Gitarre, E-Bass) auszuführen. Alternativ können Sie die Stelle mit einer beliebigen Silbe sprechen oder singen. Erläutern Sie anschließend das Phänomen ‚Synkope'. A38

4 a. Hören Sie einen Ausschnitt (00:00–00:59) in der Version von Ike & Tina Turner und führen Sie Abweichungen zum Original von CCR an. E24

b. Hören Sie nun die vollständige Version von Ike & Tina Turner im Vergleich. Benennen Sie wesentliche Unterschiede zwischen Original und Coverversion. Gehen Sie dabei auf Tempo, Besetzung (vokal und instrumental), Singweise und die jeweilige Stilrichtung ein. E24

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Proud Mary

Musik und Text: John Fogerty (CCR)
© Jondora/Warner Chappell/Burlington Music

Übersetzungshilfen
working for the man – für eine (unterdrückerische) Organisation/den Staat arbeiten; *to pump a lot of pane* – Benzin tanken; *to hitch a ride* – mitfahren

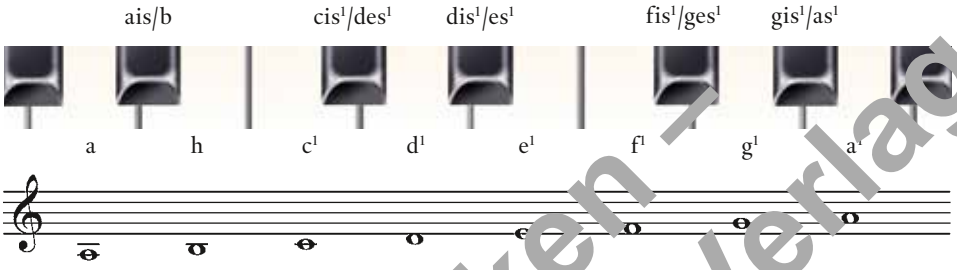
Schaufelraddampfer Mississippi

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Musiklehre kompakt

Oktavidentität

Töne im Oktavabstand werden grundsätzlich als identisch empfunden; deshalb werden sie mit den gleichen Tonbuchstaben benannt. Zur Unterscheidung der Oktavbereiche werden Groß- oder Kleinbuchstaben und Zusatzzeichen (Striche c' oder Ziffern c^1) verwendet. 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 h, c, d, e, f, g bezeichnet. Zwischen h, c und e, f stehen Halbtonschritte (kleine Sekunden), die anderen Abstände sind Ganztonschritte (große Sekunden).

Notenschlüssel

Als Bezugspunkt für die Lage von Stammtönen werden drei Schlüssel verwendet:

- G-Schlüssel (Violinschlüssel) → „g^1" für hohe,
- C-Schlüssel → „c^1" für mittlere,
- F-Schlüssel (Bassschlüssel) → „f" für tiefe Lagen.

Versetzungszeichen

Jeder Ton kann durch Versetzungszeichen verändert werden:

- Kreuzvorzeichen erhöhen einen Stammton um einen Halbton, an den Notennamen wird die Silbe „is" angehängt.
- B-Vorzeichen erniedrigen einen Stammton um einen Halbton, an den Notennamen wird die Silbe „es" angehängt. Ausnahmen: h → b; a → as; e → es.

Das Auflösungszeichen (♮) hebt die Wirkung eines Vorzeichens auf.

Enharmonik

Unterschiedlich notierte Töne werden als gleich klingend identifiziert (z. B. gis → as)

Intervalle

Den Abstand zwischen zwei Tönen bezeichnet man als Intervall.

Alle Intervalle können feiner bestimmt werden. Sekunden, Septimen, Terzen und Sexten können – je nach der Anzahl der dazwischenliegenden Halbtonschritte – klein oder groß sein. Quarten, Quinten, Prim und Oktav können auch vermindert (z. B. verminderte Oktav a – as^1) oder übermäßig (z. B. übermäßige Quint c – gis) auftreten.

Konsonanz, Dissonanz

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

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Skalen

Tonleitern (Skalen) sind der Höhe nach geordnete Folgen von Tonschritten zwischen zwei Rahmentönen (fast immer eine Oktave).

Heptatonik, Diatonik

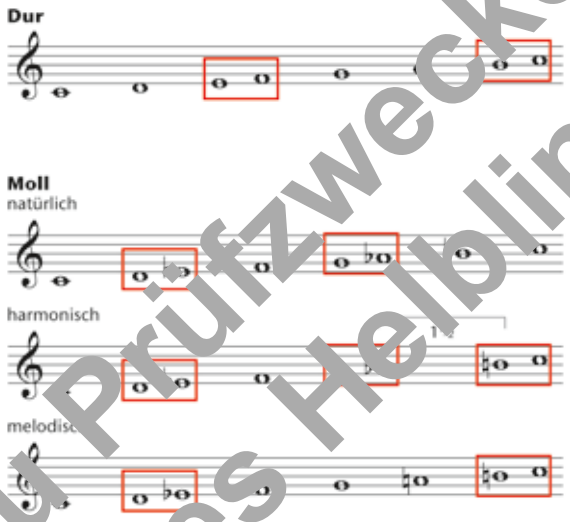
In der abendländischen Musikgeschichte herrschten über viele Jahrhunderte siebentönige (heptatonische) Skalen mit fünf Ganz- und zwei Halbtonschritten (diatonisch) vor.

Kirchentöne (Modi)

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

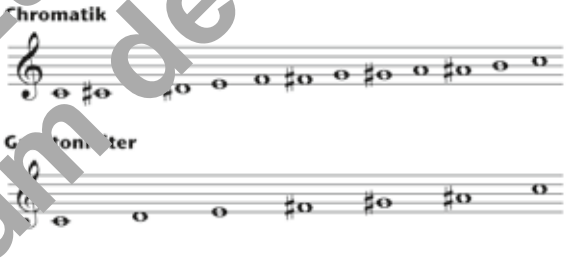
Dur-Moll-System

Aus den mittelalterlichen Modi bildete sich im 16. Jahrhundert das Dur-Moll-System heraus, das die mitteleuropäische Musik prägt.
Neben der natürlichen Molltonleiter, die dem äolischen Modus entspricht, finden sich auch die harmonische Molltonleiter und melodisch Moll.



Chromatik, Ganztonleiter

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



Pentatonik

V.a. in der Volksmusik finden sich oft auch pentatonische (von griech. ‚penta' für ‚fünf') Melodien, die auf Halbtonschritte verzichten.

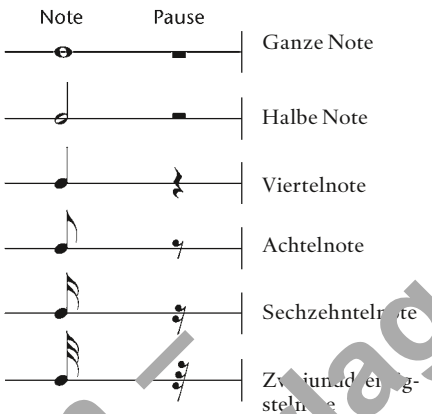
Skalen anderer Kulturkreise

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. In der Musikwissenschaft werden diese Abstände in Cent (100 C = 1 Halbton) gemessen.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Notenwerte

Notenwerte geben Auskunft über die relative Dauer einer Note innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs. Die absolute Dauer ist abhängig vom Tempo des Stücks. Ausgangspunkt ist die ganze Note. Jede Note kann in zwei gleich große geteilt werden. Jeder Note entspricht ein Pausenzeichen gleicher Dauer.

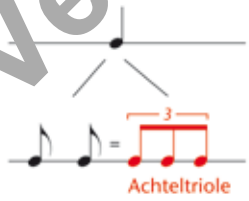


Punktierung

Ein Punkt hinter der Note verlängert diese um [illegible] halben Wert.

Triole

Abweichungen von der binären (geraden) [illegible]g der Notenwerte müssen durch einen Bogen mit entsprechenden Ziffern angezeigt werden. Treten drei Noten [illegible]ie Stelle von zwei Noten desselben Werts, spricht man von einer Triole.



Metrum

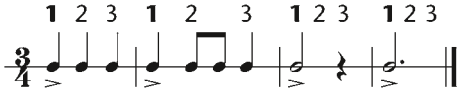
Der gleichmäßige Schlag [illegible]inem Musikstück [illegible]or auch als Puls empfunden, wird [illegible]etrum genannt.

Rhythmus

Rhythmus entsteht [illegible]aus einer Folge [illegible]ist [illegible]nterschiedlicher Notenwerte.

Takt

Der Takt [illegible]ist ein Bezugssystem [illegible]für die Gruppierung von Notenwerten zu einer bestimmten Einheit (sichtbar [illegible]am Taktstrich). Diese Einheit wird als Bruchzahl am Zeilenbeginn angegeben; dabei [illegible]steht die Anzahl der Schläge (Zählzeiten) im Zähler, ihr Wert im Nenner. Die Summe der Notenwerte in einem Takt muss dieser Angabe entsprechen. Zugleich ist [illegible]ein Takt ein Betonungsschema, in dem zwischen schweren und leichten Zählzeiten unterschieden wird. Fast immer wird die erste Zählzeit am stärksten betont.



Taktarten

Prinzipiell unterscheidet man:

- binäre (gerade) Taktarten, die sich in Zweiergruppen gliedern lassen (2/4, 4/4);
- ternäre (ungerade) Taktarten, die sich in Dreiergruppen gliedern lassen (3/4, 6/8);
- Taktarten mit ungleichmäßiger Untergliederung (z. B. 5/4 = 3/4 + 2/4 oder 2/4 + 3/4).

Auftakt

Stücke können mit einem vollen Takt (abtaktig) beginnen oder mit einem unbetonten Teiltakt (Auftakt), der am Ende zu einem Volltakt ergänzt wird.

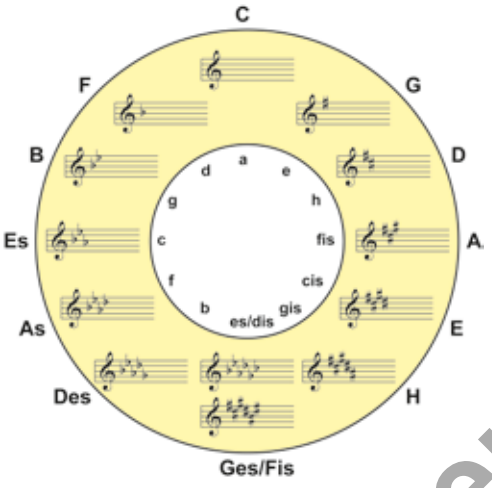
Synkope

Bei einer Synkope wird die Betonungsordnung im Takt gestört, indem eine Betonung auf eine an sich leichtere Zählzeit vorgezogen wird.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Quintenzirkel

Der Quintenzirkel stellt die Tonarten und ihre Verwandtschaftsverhältnisse schematisch dar. Dabei nehmen die Kreuz-Vorzeichen mit steigender Quintenreihe, die B-Vorzeichen mit fallender Quintenreihe zu. Die Molltonarten können parallel dazu im Abstand einer kleinen Terz abgelesen werden.



Harmonik

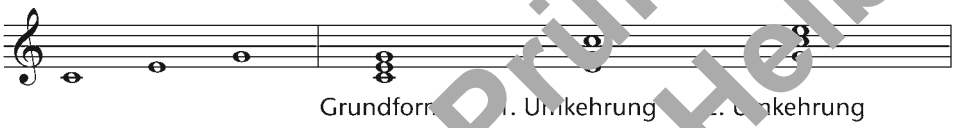
Unter der Harmonik eines Musikstücks versteht man die Art der mehrstimmigen Klänge sowie deren Zusammenhang, z. B. als charakteristische Akkordfolge innerhalb einer Tonart. Man unterscheidet dabei zwischen Konsonanz (Wohlklang) und Dissonanz (Missklang).

Akkord

Als Akkord bezeichnet man einen Zusammenklang von mindestens drei verschiedenen – nicht im Oktavabstand stehenden – Tönen.

Dreiklang, Umkehrungen

Unter den konsonanten Akkorden besitzt der Dreiklang in unserer Musik die größte Bedeutung. Er besteht in seiner Grundform aus zwei über dem Grundton liegenden Terzen. Werden ein oder zwei Töne eine Oktave versetzt, spricht man von einer Umkehrung des Dreiklangs.

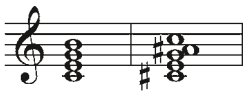


Dur- und Moll-Dreiklang

Dreiklänge der Tongeschlechter Dur und Moll besitzen jeweils charakteristische Klangqualitäten, die sich durch die unterschiedliche Intervallenfolge von großer und kleiner Terz ergeben (Dur: große Terz – kleine Terz; Moll: kleine Terz – große Terz).

Weitere Akkorde

Neben den Dreiklängen existieren weitere Akkorde, so z. B. der Septakkord (Dreiklang mit hinzugefügter Septime) oder dissonante Intervallzusammenstellungen, die v. a. in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielen.



Hauptdreiklänge

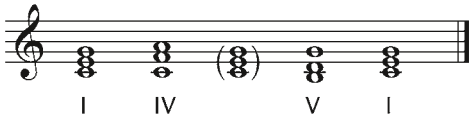
Auf jedem Ton einer Tonleiter kann ein Dreiklang errichtet werden. Die Hauptdreiklänge sind auf der I. (Tonika), IV. (Subdominante) und V. Stufe (Dominante).

Hauptdreiklänge in C-Dur:

Kadenz

Die Aufeinanderfolge von Dreiklängen in einer bestimmten Anordnung wird Kadenz genannt.

Kadenz in C-Dur:



Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Motiv und Thema

Musikstücke können in aller Regel in größere oder kleinere Abschnitte gegliedert werden. Das Motiv ist dabei die kleinste sinnvolle musikalische Einheit. Mehrere Motive schließen sich zu einem Thema zusammen.

Periode

Ist ein Thema symmetrisch aufgebaut, bezeichnet man es v. a. im Zusammenhang mit der Musik der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts als Periode. Deren beide meist viertaktigen Teile nennt man Vordersatz und Nachsatz.

Gliederung

Zur Kennzeichnung der einzelnen Abschnitte eines Musikstücks verwendet man bei einer Feingliederung Kleinbuchstaben, bei einer Grobgliederung Großbuchstaben. In der Popularmusik kommen zur Grobgliederung die Begriffe ‚Intro' (= Einleitung), ‚Vers' (= Strophe), ‚Chorus' (= Refrain), ‚Bridge' (= Überleitung), ‚Outro' (= Nachspiel) zum Einsatz.

Im Wesentlichen existieren drei Prinzipien des Zusammenhangs zwischen den Teilen eines Stücks:

Wiederholung

Wiederholung (a – a): Der Abschnitt erklingt nochmals identisch.

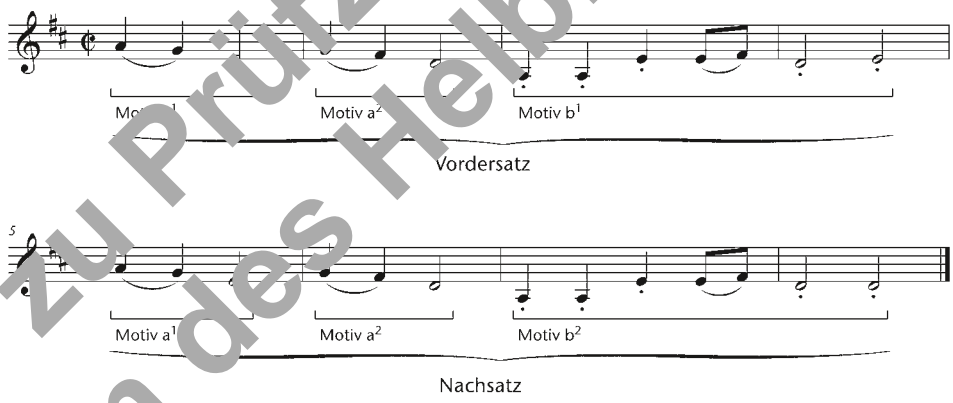
Variation

Variation (a^1 – a^2): der jeweils folgende Abschnitt wird verändert, ist allerdings ähnlich. Wird ein Abschnitt auf einer anderen Tonhöhe wiederholt, spricht man von Sequenz.

Kontrast

Kontrast (a – b): Es bestehen keine deutlichen Ähnlichkeiten zwischen den Abschnitten.

Joseph Haydn: *Sinfonie* D-Dur, Hob. I:104, 4. Satz (Hauptthema)



Auch komplexe große Strukturen wie z. B. ein Sonatenhauptsatz können auf diese Weise beschrieben werden (→ Seite 101). Häufig vorkommende Formverläufe sind:

Bogenform

A – B – A: Dreiteilige Lied- oder Bogenform wie z. B. bei einem Menuett oder bei vielen Charakterstücken. Der Kontrast zwischen den Teilen kann dabei sehr ausgeprägt sein.

Rondo

A – B – A – C – A (usw.): Abwechseln von wiederholten und kontrastierenden Abschnitten (Kettenrondo). In der klassischen Musik kommt häufig das Bogenrondo vor (A – B – A – C – A – B – A).

Variations-Sätze

A – A^1 – A^2 (usw.): Von einem Thema ausgehende Reihung von ähnlichen, aber nicht identischen Abschnitten, z. B. bei einem Variations-Satz oder einem variierten Strophenlied. Der Grad der Abweichung der Variation vom Thema (A) kann dabei sehr differieren.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Klangfarbe

Klangfarbe entsteht in der Musik v. a. durch die Verwendung unterschiedlicher Instrumente, die Besetzung. Diese wird in einer Partitur festgehalten, in der die Stimmen aller Instrumente – geordnet nach Familien und Tonhöhe – untereinander notiert sind.

Partitur

Franz Schubert: *Sinfonie* C-Dur, D 944, Beginn des 4. Satzes

Dynamik

Die dynamischen Angaben beschränken sich in diesem Partiturausschnitt auf fortissimo und piano. An anderen Stellen erweitert der Komponist die Palette der Lautstärke.

pp	p	mf	f	
pianissimo	piano	mezzoforte	forte	fortissimo
sehr leise	leise	halblaut	laut	sehr laut

crescendo	decrescendo
lauter werden	leiser werden

Tempo

Die Bezeichnung ‚Allegro vivace' (= lebhaft bewegt) gibt die Tempovorstellung des Komponisten wieder. Die wichtigsten Tempoangaben sind:

Adagio	Andante	Moderato	Allegro	Presto
langsam	gehend	gemäßigt	schnell	sehr schnell

accelerando	ritardando
schneller werden	langsamer werden

Genauer sind Metronomangaben für die Anzahl der genannten Notenwerte pro Minute (z. B. Viertel = 60).

Artikulation

Unter Artikulation versteht man in der Musik die Spielweise der einzelnen Töne, z. B.
Legato: Noten unter einem Bogen sollen ohne Unterbrechung erklingen.
Staccato: Punkte unter oder über der Note deuten an, dass der Ton kurz gespielt wird.
Akzente (>) fordern die besondere Betonung einer Note.

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Personenverzeichnis

Adler, Guido 102
Adorno, Theodor W. 192, 231
Ali Pascha 40f.
Altenberg, Peter 202
Antonius von Padua 105
Arnim, Achim von 30
Bach, Carl Philipp Emanuel 90f.
Bach, Johann Sebastian 115, 239, 240, 258ff.
Bartók, Béla 146, 270ff.
Beatles → The Beatles
Beethoven, Ludwig van 98, 100f., 125, 160ff., 230, 254
Bellotto, Bernardo 113
Berg, Alban 84, 86, 198f., 202
Berlioz, Hector 110f., 132
Bernstein, Leonard 282f.
Brahms, Johannes 15
Brand, Dollar → Ibrahim, Abdullah
Brecht, Bertolt 214, 271
Brendel, Alfred 231
Brentano, Clemens 30, 32
Bruckner, Anton 176
Brueghel d. Ä., Jan 71
Brügel, Fritz 229
Buddha, Siddharta Gautama 178
Bush, George W. 224
Cage, John 136f., 140
Campion, Thomas 24f.
Canal, Antonio 113
Casanova, Giacomo 79
Children of Bodom 238
Chopin, Frédéric 266ff.
Cocker, Joe 242f.
Commandantes 229
Corelli, Arcangelo 22f.
Creedence C[illegible]rwater Revival (CCR) [illegible]7, 2[illegible]5f.
Debussy, [illegible] 146, 168ff.
Dehmel, R[illegible]hard 191
Der Tannhäuser 22, 16[illegible] 16[illegible]
Dowland, John 24
Dschalal ad-Din Rum[illegible] 1[illegible]
Dvořák, Antonín 128[illegible]
Dylan, Bob 2[illegible]
Eggermont, Ja[illegible] 245
Eichendorff, Joseph von 268
Eisler, Hanns 235
Elisabeth I. von England 25, 46
Emis, Yunus 188
Esterházy, Nikolaus I. Joseph 262
Fendrich, Rainhard 216
Filtz, Anton 92ff.
Fitzgerald, Ella 50ff.
Fogerty, John 57, 59, 286f.
Friedrich, Caspar David 27
Gesualdo, Carlo 10ff.
Giacosa, Giuseppe 80f.
Ginastera, Alberto 147ff.
Global Kryner 238
Goethe, Johann Wolfgang von 11, 26ff., 130, 186, 199, [illegible]8
Grandmaster Flash 62f.
Gruber, HK (Heinz Karl) 121
Grubinger, Martin 189
Gryphius, Andreas 180, [illegible]1
Gubaidulina, Sofia [illegible]3ff.
Händel, Geo[illegible] Fr[illegible]drich 72ff., 206ff.
Handy, William [illegible]ristopher 52
Hanslick, [illegible]duar[illegible] 176, 241f.
Haupt[illegible]nn, [illegible]erhart 220
Hayd[illegible] Joseph 98, 131, 14[illegible] 216, 262ff., 282ff., 292
He[illegible]e, Heinrich 16f[illegible] 116, 221, 235, 266
[illegible]endrix, Jimi 21[illegible]
Hernández, José 148, 151
Hesse, He[illegible]mann 178
Heym, G[illegible]org [illegible]35
Hint[illegible]er, [illegible]ansi 63
Hof[illegible]ann, Ernst Theodor Wilhelm 232
[illegible]er, Johann Baptist 214
Ibrahim, Abdullah 226ff.
Ice-T 62f.
Isaac, Heinrich 20
Joseph II. 97
Kafka, Franz 202
Kandinski, Wassili 196f.
King, Martin Luther 222
Klimt, Gustav 31, 199
Kollwitz, Käthe 218, 220
Kraftwerk 140f.
Kreisler, Georg 241
Kretz, Johannes 139
Kubik, Gerhard 152
Lenin, Wladimir Iljitsch 106f.
Ligeti, György 18
Lisle, Charles Rouget de 214
Lucier, Alvin 19
Ludwig II. von Bayern 164f.
Luther, Martin 181, 211
Machaut, Guillaume de 6f.
Macke, August 172
Mahler, Gustav 30ff., 37, 102ff., 195, 203
Majakowski, Wladimir 107
Malewitsch, Kasimir 107

Nur zu Prüfzwecken — Eigentum des Helbling Verlags

Mann, Klaus 271
Mann, Thomas 84, 201
Marie Antoinette 262f., 284
Marinetti, Filippo Tommaso 133
McCorley, Roger (‚Roddy') 46f.
Mevlana → Dschalal ad-Din Rumi
Monet, Claude 169
Monteverdi, Claudio 68ff., 180, 204f.
Moses 84ff.
Mozart, Wolfgang Amadé 76ff., 92, 95ff., 116f., 146, 160, 214, 249
Murger, Henri 80
Musard, Philippe 247f.
Nebukadnezar II. 211
Nolde, Emil 86
Paganini, Niccolò 116f.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 8f.
Peyroux, Madeleine 53
Pfizer, Gustav 154
Piaf, Édith 60f.
Picasso, Pablo 154, 172f.
Pink (Alecia Beth Moore) 224f.
Ponte, Lorenzo da 76ff.
Preradović, Paula 214, 216
Prokofjew, Sergei 111, 282f., 285
Puccini, Giacomo 80ff.
Raabe, Max 238
Rabe, Folke Alvar Harald Reinhard 18
Rachmaninoff, Sergei 118ff.
Ravel, Maurice 146
Raymond, Fred 212f.
Reich, Steve 153
Remarque, Erich Maria 134
Rembrandt van Rijn 183
Rosseter, Philip 24f.
Rubens, Peter Paul 20[illegible]
Rumi, Dschalal ad-Di[illegible] 1[illegible]
Russolo, Luigi 1[illegible]ff.
Salomo/Salom[illegible]
Schaeffer, Pierre [illegible]140
Scherchen, Hermann 108
Schiele, Egon 191ff., 198
Schönberg, Arnold 39, [illegible]ff., 191ff., 198f., 201, 203
Schopenhauer, Arthu[illegible]78, 244
Schostakowitsch, [illegible]106ff.
Schubert, Fran[illegible] 2[illegible]26ff., 125ff., 293
Schütz, Hein[illegible]ch 18[illegible]f.
Schu[illegible]tter, Kurt 35f., 173
Senesi[illegible] (F[illegible]ncesco Bernardi) 72f., 75
Silcher, Friedrich 15ff.
Sinatra, Frank 54f.
Smith, Bessie 53
Spears, Britney 236ff.
Stalin, Josef Wissarionowitsch 106f.
Stockhausen, Karlheinz 138, 140
Stockmeier, Wolfgang 18
Strawinski, Igor 88, 172ff.
Strozzi, Barbara 254ff.
Süßmayr, Franz Xaver 155
Tannhäuser 22
Tasso, Torquato 11, 204
The Beatles 54, 140, 236, 244f.
Tiedge, Christoph August 49
Tiepolo, Giovanni Battista 124
Toulouse-Lautrec, Henri de 80
Trakl, Georg 197
Turner, Ike & Tina 286
Turner, William 16
Twain, Mark 57f.
Ulbricht, Walter [illegible]06
Varèse, Edgar [illegible]85
Verdi, Giuseppe [illegible]20[illegible]ff.
Vivaldi, A[illegible]nio 112ff.
Vogelw[illegible]de, W[illegible]lther von der [illegible]2f.
Wag[illegible]ichard 22, [illegible]64f., 176, 178, 241f.
Web[illegible] Anton 191, 19[illegible]
[illegible]iener Philharmoni[illegible]er [illegible]217
[illegible]lkenstein, Os[illegible]ld v[illegible]n 22, 276f.
Zweig, Stefan 19[illegible]

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Sachverzeichnis

Absolute Musik 160, 176
Affekt(-darstellung) 8, 10, 68, 73, 90, 240
Afrikaans 227
Aleatorik 136, 148
Apartheid 222, 227
Arie, Arietta, Arioso 70, 72ff., 81, 83, 86, 95, 239f., 257
Arirang 44f.
Atonale Musik, Atonalität 192, 194, 196, 198
Audacity 142ff.
Ayre 24
Ballett 120, 146, 151, 172
Barform 22f.
Basso continuo 24, 68, 72, 122, 256
Belcanto 83
Bigband 54
Black Metal 238
Blues 50, 52f.
Bohème 80ff.
Bolschoi-Theater 120
Buddhismus 136, 178f.
Bure 42f.
Chanson 60f.
Choral 6f., 166f., 189, 258f.
Civil Rights Movement 222
Claqueur 234
Collage 35, 172f.
Computermusik 138f.
Concerto grosso 112ff.
Contredanse 246f.
Countertenor 25, 75
Country-Rock 57
Cowboys 48
Deklamation (rhythmische) 70, 86
Der Blaue Reiter 176
Derwisch 126
Des Knaben Wunderhorn 30, 105
Disco 244f.
DJ 245
Dodekaphonie → Zwölftontechnik
Elbphilharmonie 216
Elektronische Musik 138ff.
Elektropop 144
Entartete Kunst/Musik 35, 86, 199, 217
Fachwerk 27ff.
In die Sicke 30f., 202
Folk 48, 222
Futurismus 147ff.
Frack 234
Futurismus 107, 133ff.
Gangsta-Rap 62
Gaucho 147ff.
Generalbass → Basso continuo
Ghasel 154
Gregorianik 189
Harmoniemusik 249
Homofonie 8
Iglau 102
Impresario 72
Intonarumori 133f.
Irische Musik 46f.
Isorhythmie 6
Janitscharen 146, 155
Jazzstandard 51ff.
Kantate 238f., 258ff.
Kastrat 72ff.
Kirchentöne, Kirchentonarten 289
Kontrapunktik 219, 240
Konzert 112
Konzertsaal 15, 99, 182ff.
Kritik 98, 101, 171, 241ff.
Kunstlied 24ff.
Kurtisane 254
Lautgedicht, Lautkomposition 35f.
Lautmalerei 35
Leitmotiv 164
Madrigal, Madrigalismen 10ff., 181
Malambo 147ff.
Manierismus 10f.
Mannheimer Manieren 92
Mantra 178f.
Medley 244f.
Meditation 178f.
Melisma, melismatisch 70
Messe 6ff.
Minimal Music 153
Minnesang, Minnesänger 16, 22f., 164, 276f.
Mississippi 58
Modi → Kirchentöne
Monodie 68f., 72, 190
Motette 8
Musica riservata 10f.
Musikdrama 164
Musique concrète 140
Nationalsozialismus 217
Neoklassizismus 283
Neue Wiener Schule, Zweite Wiener Schule 198f.
Obertongesang 179
Omele-Formel 152
Ondes Martenot 132
Oratorium 240

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Organum 6
Parodie 240
Pastorale 27, 160
Pattern 152f.
Pest 38f.
Polyfonie 8
Potpourri → Medley
Protestlied, Protest Song 218ff.
Rap 62f.
Rezitativ, rezitativisch 70, 86
Risorgimento 209
Saz 41
Scat, Scat Singing 50f.
Semâ-Ritual 187
Serielle Musik 198
Sinfonie 90ff.
Solokonzert 116ff.
Sonate, Sonatensatz 90, 100f., 108ff., 122f.
Sonett 11, 261
Spiritual 185
Sufi 186ff.
Suite 92, 151, 206
Swing 54f.
Syllabik, syllabisch 70
Theremin 132
Tonsymbol 160ff.
Troubadour 22
Türkisch 40
Underground Railroad 184
ungarische ‚Zigeunermusik' 131
Urheberrecht 263
Vanitas-Stillleben 261
Verismo 83
Volkstümliche Musik 63
Watschenkonzert 203
Weberaufstand 218ff.
Würzburger Residenz 124
Zwölftontechnik 48, [illegible]ff.

Nur zu Prüfzwecken –
Eigentum des Helbling Verlags

Alphabetisches Verzeichnis der Lieder und Songs

Ağit 40

Arirang 44

Auf dem Berge, da gehet der Wind 49

Careless Love 52

Das Lied der schlesischen Weber 219

Dear Mr. President 2[illegible]5

Die Liebe dein riss mich mit sich 188

Es geht alles vorüber 213

Es liegt ein Schloss in Österreich 219

Herr wirt, uns türstet 277

How High the Moon 51

Innsbruck, ich muss dich lassen 20

La vie en rose 61

Loreley 17

No Ordinary World 243

Oh, du lieber Augustin 39

Oops!... I Did It Again 236

Paints and Dogies 48

Palästinalied 23

Proud Mary 59

Roddy McCorley 47

Sarie Marais 42

Saturday Night 56

Sing a Song 67

The Star Spangled Banner 215

The Times They Are A-Changin' 223

Wade in the Water 185

What Then Is Love but Mourning 24

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

Quellenverzeichnis

Bilder

akg-images: S. 6; 8 (2x, u.: historic-maps); 10; 11; 16; 24; 26 (l.); 34 (André Tubeuf); 35; 36; 39; 43 (u.: De Agostini Picture Lib.); 49; 57; 73; 76; 78 (o.); 79 (u.); 83 (u.); 88 (Bildarchiv Pisarek); 92; 95; 99 (o.); 102; 103; 105 (2x); 106 (l. o.: Photo Ingi Paris); 113; 122; 123; 124 (l. u.); 125; 127; 134 (u.); 136; 138; 146 (Roland and Sabrina Michaud); 147 (r. o.: North Wind Picture Archives); 149; 160; 161 (Erich Lessing); 164 (2x); 179 (r. o.: Gerard Degeorge); 180; 181; 192; 196 (l. o.: Erich Lessing); 198; 201; 206; 209; 212; 214; 217; 221; 226 (Africa Media Online); 227 (Africa Media Online); 230; 233; 234 (o.); 239 (Rabatti-Domingie); 241; 244; 247 (l. o.); 254; 258; 260; 263 (Nemeth); 266; 268; 272 (Album/Oronoz); 273 (Michael Zapf); **Alvin Lucier:** S. 19; **APA-Picturedesk** S. 78 (u.: Luisa Ricciarini/Leemage); 79 (o.: Bianchetti/Leemage); 190 (picturedesk.com); 222 (l. u.: dpa-Bildarchiv); 238 (u.: Sven Simon); 264 (r.); 274 (2x, l. o.: Photoshot, m. u.: blickwinkel); **Archiv Berliner Philharmonie:** S. 232 (u.); **Artothek:** S. 107 (r.); **Aronson-Jalowetz Collection:** S. 195; **Bach-Archiv Leipzig:** S. 240; **bpk:** S. 154 (2x, m.: RMN-Grand Palais/Jean-Gilles Berizzi); 220 (Kupferstichkabinett, SMB/Jörg P. Anders); **Beethoven-Haus Bonn:** S. 98 (r.); **Blanka Musica:** 238 (m.); **Corbis:** S. 50 (Hulton-Deutsch Collection); 53 (2x, o.: Bettmann, u.: Lynn Goldsmith); 54 (Bettmann); 147 (m.: Hulton-Deutsch Collection); S. 148 (Underwood & Underwood); 156; 246 (Leonard de Selva); 287; **culture-images:** S. 7; 231 (u.: fai); 270 (Lebrecht); 152 (Lebrecht Music & Arts/Brian Seed); 271 (fai); 287; **Encyclopædia Britannica:** S. 14 (Harper's Weekly); **Flickr.com:** S. 31 (r.: Moritz Nähr); 41 (o.); 45 (2x, o.: Ged Carroll, u.: yeowatzup); 62 (Takeshi); **Fotofinder:** S. 165 (r. o.); **Helbling Archiv:** S. 40; 41 (u.); 43 (o.); 58 (u.); 64 (Kerem Unterberger); 99 (u.); 139 (r. o.: Kerem Unterberger); 142 (Kerem Unterberger); 187 (Kerem Unterberger); **Johannes Kretz:** S. 139 (u.); **John Cage Trust:** S. 137; **jpc:** S. 18; **Kulturzeitschrift.at:** S. 14; **Musée Édith Piaf:** S. 60; **Musikhistorisches Museum Budapest:** S. 262; **Nachlass Carl Marx, Potsdam:** S. 171; **Österreichische Nationalbibliothek:** S. 38; **Pixabay:** S. 280; **Sammlung Werner Horvath, Österreich:** S. 106 (r.); 107 (l.); **Daniel Schaffenberger:** S. 143; **ullstein bild:** S. 52 (Granger, NYC); 173 (r. m.: Granger, NYC); 186 (l.: Granger, NYC); 218 (Granger, NYC); 224 (l. o.: Reuters); 231 (Lebrecht Music & Arts/Neil Libbert); **Wikipedia:** S. 15 (2x); 21; 22 (2x); 25; 26 (r.); 27 (2x); 30; 34; 44; 46; 48; 49 (u.); 55; 58 (o.); 63 (RobertK); 68; 69; 71 (2x); 72; 75; 80; 83 (o.); 84; 85; 86; 90; 98 (r.); 110; 112; 114; 116; 118; 124 (m. u.); 128; 129; 132 (3x, l. m.: Gregor Hohenberg, l. u.: Aavindraa); 133; 134 (o.); 140; 141 (Franz Schuier); 165 (2x); 168; 169; 172; 173 (r. o.); 178 (Mang9); 183 (Schorle); 185; 186 (r.: Schorle); 191; 197 (r.); 199; 202; 203; 204 (2x); 205; 210; 211 (Lostinafrica); 216 (Heanz); 222 (m. o.); 229 (Bundesarchiv, Bild 102-00329); 232 (u.: Clemens Pfeiffer); 235 (Raimund Spekking); 236 (o.: Gripweed); 238 (o.: Cecil); 242 (Thesupermat); 247 (2x, r. o., u.: unbekannt – Revue française de la Musique“); 249; 255; 261; 264 (l.); 267; 277; 280 (u.); 282; 283 (2x); 284; 286 (2x, o.: Fantasy Records, u.: Rob Miereme/Anefo)

Noten

S. 18: Vater unser © MOESELER-VERLAG KARL HEINRICH; **S. 18:** Rondes Nr. 1 © HANSEN EDITION WILHELM STHLM AB/EDITION WILHELM HANSEN GMBH/BOSSE GUSTAV VERLAG (deutsche Übersetzung der Aufführungsanweisungen); **S. 51:** How High the Moon © WARNER CHAPPELL MUSIC INTERNATIONAL LTD/CHAPPELL UND CO. GMBH & CO. KG; **S. 52:** Careless Love © HANDY-BROTHERS-MUSIC CO INC/EMI MUSIC PUBLISHING LTD/EMI MUSIC PUBLISHING GERMANY GMBH/FRANCIS DAY AND HUNTER LTD; **S. 55 u. 56:** Saturday Night © BARTON MUSIC CORP/CHAPPELL UND CO. GMBH & CO. KG/SAMMY CAHN MUSIC PUBL CO/IMAGEM MUSIC GMBH/CHAPPELL AND CO LTD (LONDON); **S. 59 u. 287:** Proud Mary © JONDORA MUSIC/WARNER/CHAPPELL MUSIC GMBH & CO. KG/BURLINGTON MUSIC CO LTD; **S. 61:** La vie en rose © ARPEGE EDITIONS MUSICALES/MARBOT GMBH EDITION; **S. 62/63:** SUGAR HILL MUSIC PUBLISHING LTD/ROLF BUDDE MUSIKVERLAG GMBH; **S. 63:** ARABELLA MUSIKVERLAG GMBH/TRANSCONTINENT ZWEI EDITION; **S. 85 u. 87:** Moses und Aron © SCHOTT'S B SOEHNE MUSIKVERLAG INTERNATIONAL G; **S. 108 u. 109:** 12. Sinfonie © SIKORSKI HANS MUSIKVERLAG GMBH-CO; **S. 134:** Risveglio di una città © Prestel Verlag, Stuttgart; **S. 146:** Sonatina für Klavier © EDITIO MUSICA BUDAPEST MUSIC PUBLISHER LTD/RICORDI G-CO BUEHNEN-UND MUSIKVERLAG GMBH; **S. 150:** Malambo für Klavier © DURAND ET CIE/RICORDI G-CO BUEHNEN-UND MUSIKVERLAG GMBH; **S. 151:** Estancia © BOOSEY-HAWKES GMBH/BOOSEY-AND-HAWKES-MUSIC-PUBL-LTD; **S. 153:** Six Pianos © BOOSEY-AND-HAWKES-MUSIC-PUBL-LTD/BOOSEY-HAWKES GMBH; **S. 174 u. 175:** Petruschka © EDITION-RUSSE-DE-MUSIQUE/BOOSEY-AND-HAWKES-MUSIC-PUBL-LTD/BOOSEY-HAWKES GMBH; **S. 193:** Verklärte Nacht © DREILILIEN-VERLAG RICHARD BIRNBACH; **S. 195:** Sechs kleine Klavierstücke © UNIVERSAL EDITION AG (WIEN); **S. 200:** Streichquartett © UNIVERSAL EDITION AG (WIEN); **S. 213:** Es geht alles vorüber © EDITION MAJESTIC ERWIN PAESIKE; **S. 223:** The Times They Are A-Changin' © SPECIAL RIDER MUSIC/DWARF MUSIC (USA)/SONY/ATV MUSIC PUBLISHING LLC/SONY/ATV MUSIC PUBLISHING (GERMANY) GMBH; **S. 225:** Dear Mr. President © EMI BLACKWOOD MUSIC INC/EMI ENTERTAINMENT WORLD INC US/EMI MUSIC PUBLISHING GERMANY GMBH/PINK INSIDE PUBLISHING/SONY ATV SOUNDS LLC/SONY ATV SONGS LLC/SONY/ATV MUSIC PUBLISHING LLC/SONY/ATV MUSIC PUBLISHING (GER-

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags

MANY) GMBH/TURTLE VICTORY/TURTLE WINS THE RACE/SONY-ATV TUNES LLC; **S. 228:** Mannenberg © ABDULLAH IBRAHIM EKAPA EDITION; **S. 236 u. 237:** Oops!… I Did It Again © GV-MXM/MXM MUSIC AB/KOBALT MUSIC SERVICES LTD/KOBALT MUSIC PUBLISHING LIMITED/IMAGEM LONDON LIMITED/IMAGEM MUSIC GMBH; **S. 243:** No Ordinary World © AIR CHRYSALIS SCANDINAVIA AB/BMG RIGHTS MANAGEMENT GMBH/CHRYSALIS SONGS/CHRYSALIS MUSIC LTD/CHRYSALIS MUSIC HOLDINGS GMBH/MUSIC OF STAGE THREE; **S. 272:** Konzert für Orchester © HAWKES-AND-SON (LONDON) LTD/BOOSEY-AND-HAWKES-MUSIC-PUBL-LTD/BOOSEY-HAWKES GMBH; **S. 275:** Fachwerk © SIKORSKI HANS MUSIKVERLAG GMBH-CO; **S. 285:** Symphonie classique © EDITION-RUSSE-DE-MUSIQUE/BOOSEY-AND-HAWKES-MUSIC-PUBL-LTD/BOOSEY-HAWKES GMBH

Texte

S. 18: György Ligeti, Vorwort zur Partitur *Nouvelles Aventures*. Frankfurt a. M.: H. Litolff's Verlag, 1966; **S. 19:** Übersetzung v. Wieland Schmid; **S. 30:** Thomas Gräff, *Gedichte der Jahrhundertwende*. München/Wien: Oldenburg, 1971; **S. 36:** Kurt Schwitters, *Anna Blume und andere. Literatur und Grafik*, hg. v. Joachim Schreck. Berlin: Volk und Welt, 1985; **S. 37:** Stefan Hanheide, Vortrag bei den *Gustav Mahler-Musikwochen* 2010 in Toblach; **S. 53:** Carl van Vechten, zit. n. Nat Shapiro u. Nat Hentoff, *Jazz erzählt*. München: dtv, 1962; **S. 54:** Richard Havers, *Sinatra. Sein Leben, seine Musik, seine Filme*. Sternberg: Dorling Kindersley, 2005; **S. 60:** Übersetzung v. Stefan Frank; **S. 68:** Anna Amalie Albert, *Geschichte der Oper*. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1995; **S. 83:** Helmut Krausser, *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini*. Köln: DuMont, 2008; **S. 84:** Thomas Mann, *Doktor Faustus*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1956; **S. 107:** Wladimir Majakowski, *Ausgewählte Werke: Gedichte, Poeme, Stücke, Prosa, Publizistik*, Bd. 3, hg. v. Eberhard Kossuth. Berlin: Volk und Welt, 1967; **S. 111 u. 283:** Sergei Prokofjew, zit. n. Hubert Wißkirchen, *Verbindliche Unterrichtsinhalte im Fach Musik für das Abitur 2014*. URL: http://wisskirchen-online.de/downloads/zentralabitur14b.pdf (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); **S. 121:** Heinz Karl Gruber, zit. n. Boosey & Hawkes, *Anmerkungen des Komponisten*. URL: https://boosey.com/cr/music/HK-Gruber-Rough-Music/2344 (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); **S. 134:** Erich Maria Remarque, zit. n. *Stationen am Horizont*, hg. v. Thomas F. Schneider u. Tilman Westphalen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998/2000; **S. 138:** Karlheinz Essl, *Wandlungen der elektroakustischen Musik*. URL: http://essl.at/bibliogr/wandlungen-elak.html (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); **S. 140:** Johannes Kretz, *KLANGPILOT – A Software and a New Paradigm for Writing Sound* (als PDF v. Johannes Kretz erhalten); **S. 141:** Thomas Winkler, *Kraftwerk: Musik für die Zukunft*. URL: http://goethe.de/ins/ca/lp/kul/mag/mus/de171087.htm (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); **S. 141:** Ralf Hütter, zit. n. Heiko Hoffmann, *KRAFTWERK „Das hatte etwas von einem mechanischen Ballett"*. URL: http://groove.de/2012/04/18/feature-kraftwerk-groove-121 (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); **S. 152:** Joan Miller Chernoff, *Rhythmen der Gemeinschaft*. München: Trickster, 1994; **S. 153:** Steve Reich, zit. n. Luigi Gorge, *Minimal Music*. Wilhelmshaven: Noetzel, 2000; **S. 160 u. 161:** Attila Csampai u. Dietmar Holland, *Der Konzertführer*. Reinbek b. H.: Rowohlt, 1987; **S. 166:** Kurt Overhoff, *Die Musikdramen Richard Wagners*. Salzburg: Pustet, 1984; **S. 169:** Klaus Billing, „Debussy", in: *Reclams Klaviermusikführer*, hg. v. Werner Oehlmann. Stuttgart: Reclam, 1973; **S. 172:** Igor Strawinski, *Mein Leben*. München: Piper, 1958; **S. 178:** Hermann Hesse, *Siddhartha*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994; **S. 181:** Walter Siegmund-Schultze, *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*. Basel: Bärenreiter, 1961; **S. 194:** Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1998; **S. 194:** Klaus Billing, „Die Wiener Schule", in: *Reclams Klaviermusikführer*, hg. v. Werner Oehlmann. Stuttgart: Reclam, 1973; **S. 195:** Anton Webern, zit. n. *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, Beilage zur CD-Edition „Neue Wiener Schule" (DG 419994-2), hg. v. Ursula von Rauchhaupt. Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1971; Hamburg: Polydor International, 1987; Anton Webern, *Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*. Wien: Universal Edition, 1960; **S. 201:** Thomas Mann, *Doktor Faustus*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1956; **S. 209:** Wolfgang Marggraf, *Giuseppe Verdi*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982; **S. 217:** Carsten Fastner, „Musik macht Österreich", in: *Falter* 29, Nr. 21 (2005); **S. 220:** Gerhart Hauptmann, *Dramen*. Frankfurt a. M. u. a.: Propyläen, 1980; **S. 226:** Abdullah Ibrahim, zit. n. Aisling Holmes, *Abdullah Ibrahim plays Solo at Cape Town Waterfront Art Gallery*. URL: http://capetownmagazine.com/events/11_37_54620 (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); **S. 229:** Fritz Brügel, zit. n. *Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie*. URL: http://dasrotewien.at/die-arbeiter-von-wien-text-musik.html (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); **S. 241:** Ernest Newman, zit. n. *Musica* 32, Nr. 6 (1978); Georg Kreisler, zit. n. *Die alten bösen Lieder*, CD (PR 90340). Wien: Preiser Records, 1997; **S. 242:** Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Konzertankündigung v. 2.8.2002, zit. n. URL: http://www.bundeskunsthalle.de/index.htm?veranstaltungen/openair02/konzerte_augsept.htm (letzter Zugriff: 20. November 2008); **S. 271:** Klaus Mann, *heute und morgen*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1969; Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, hg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967; **S. 272:** Attila Csampai u. Dietmar Holland, *Der Konzertführer*. Reinbek b. H.: Rowohlt, 1987; **S. 273:** Sofia Gubaidulina, zit. n. Hermann Danuser, Hannelore Gerlach u. Jürgen Köchel, *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber, 1990; **S. 274:** Sofia Gubaidulina, Vorwort zur Partitur *Fachwerk*. Hamburg: Sikorski, 2011; **S. 283:** Hubert Wißkirchen, *Verbindliche Unterrichtsinhalte im Fach Musik für das Abitur 2014*. URL: http://wisskirchen-online.de/downloads/zentralabitur14b.pdf (letzter Zugriff: 29. Juni 2015); Leonard Bernstein, *Konzert für junge Leute*, hg. v. Jack Gottlieb. München: Omnibus, 2006

Nur zu Prüfzwecken – Eigentum des Helbling Verlags