

TONART

MUSIK ERLEBEN – REFLEKTIEREN – INTERPRETIEREN

Lehrwerk für die Sekundarstufe II

Regionalausgabe D

von
Wieland Schmid

Unter Mitarbeit von
Stephan Beck, Bernhard Hofmann, Ursel Lindner

Mit Beiträgen von Robert Liebl, Klaus Mohr, Micha Olbrich

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Zu diesem Werk sind erhältlich:

- Digitales Schulbuch
HI-S7745DSB, ISBN 978-3-86227-231-0
- 5 CDs mit Originalaufnahmen
HI-S7743CD, ISBN 978-3-86227-229-7
- DVD-ROM mit Videoclips und Arbeitsblättern
HI-S7744DVD, ISBN 978-3-86227-230-3
- Lehrerband
HI-S7742, ISBN 978-3-86227-228-0
- Ermäßigtes Paketangebot (Lehrerband, CDs, DVD-ROM)
HI-S7746, ISBN 978-3-86227-232-7

Redaktion: Alexandra Nothacker

Umschlag: Kassler Grafik-Design, Leipzig

Umschlagmotive: Vorderseite (v. l. n. r.): © AKG Images; © AKG Images;

© AKG Images; © dpa-Report; © dpa-Report

Notensatz: Susanne Höppner, Neukloster

Layout und Satz: Roman Bold & Black, Köln

Druck und Bindung: Athesia Druck GmbH, Bozen

HI-S7741

ISBN 978-3-86227-227-3

ISMN 979-0-50239-376-2

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

© 2015 Helbling, Innsbruck · Esslingen · Bern-Belp

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jegliche Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen wie Fotokopie, Mikroverfilmung, Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien sowie für Übersetzungen – auch bei einer entsprechenden Nutzung für Unterrichtszwecke.

Inhalt

🔍 Vokalmusik

VOKALE MEHRSTIMMIGKEIT	08
Vom Organum zum Palestrina-Stil – Frühe geistliche Vokalmusik	08
Für gebildete Ohren – Das italienische Madrigal	12
Eine Form der Geselligkeit – Bürgerliches Chorwesen im 19. Jahrhundert	17
Experimente mit der Stimme – Zeitgenössische Chormusik	20
KUNSTLIEDER	22
Jener Wohllaut, meines Ohrs Bezwingler – Ein englisches Lautenlied	22
Die Schritte des Glücks – Ein Generalbasslied von Georg Philipp Telemann	24
Durch Töne malen – Ein Klavierlied von Franz Schubert	26
Ich kann und mag nicht fröhlich sein – Ein spätromantisches Lied von Gustav Mahler	30
Grenzen überschreiten – Ein Song von Charles Ives	34
VOLKSLIEDER	40
Die Geschichte vom Lieben Augustin – Ein altes Wiener Lied	40
Wenn du mich verlässt – Ein Liebeslied aus Korea	42
Zurück ins alte Transvaal – Ein Lied der Voortrekker	44
Roddy McCorley – Ein irisches Rebellenlied	46
Swagman am Billabong – Die heimliche Hymne Australiens	48
Paints und Dogies – Ein Cowboy-Song	50
STIMMEN DER JAZZ- UND POPULARMUSIK	54
Legenden des Blues – Ein Jazzstandard in verschiedenen Interpretationen	54
The First Lady of Song – Ella Fitzgeralds Stimmkunst	56
Der Star der Swing-Ära – Eine Stimme zwischen Jazz und Pop	58
Unter den Brücken der Seine – Eine Ikone des Chanson	60
Leben auf dem Mississippi – Eine Stimme des Country-Rock	62
Talent For Being – Stings Hommage an einen Außenseiter	64
Johns andere Welt – Ein Song der Beatles	66
VIER JAHRHUNDERTE OPER	68
Idyllen und Höllenszenen – Der Beginn in Florenz und Mantua	68
Italiener in England – Eine Bravourarie von Händel	72
Liebesschwüre – Szenen aus Mozarts Da-Ponte-Opern	76
Drama in der Dachstube – Puccinis <i>La Bohème</i>	80
Expressionismus und Sozialdrama – Alban Bergs <i>Wozzeck</i>	84

🎵 Instrumentalmusik

KONZERTE MIT SOLISTEN	90
Virtuosinnen in Venedig – Ein Concerto grosso.	90
Brillant, ohne in das Leere zu fallen – Ein klassisches Solokonzert.	94
Ein russisches Meisterwerk – Sergei Rachmaninoffs 2. Klavierkonzert	97
Lebensfähige Schatten – Ein Concerto grosso von Alfred Schnittke	100
SINFONISCHE WERKE	102
Empfindung und Disziplin – Sinfonik der Vorklassik	102
Zur Zufriedenheit des Kaisers – Mozarts <i>Haffner-Sinfonie</i>	107
Muster für ein halbes Jahrhundert – Beethovens 8. Sinfonie	110
Die Kindheitsheimat miteingefangen – Gustav Mahlers 2. Sinfonie.	114
Hymne auf das Jahr 1917 – Schostakowitschs 12. Sinfonie.	118
WERKE DER KAMMERMUSIK	124
Die Kunst des Verzierens – Eine Kammeronate von Corelli	124
Mannheimer Bläsermusik – Ein Quintett von Franz Danzi	127
Der Weg zur großen Sinfonie – Schuberts Kammermusik	130
Böhmen in Iowa – Ein Streichquartett von Antonín Dvořák	134
Im Zuge einer notwendigen Entwicklung – Ein dodekafoner Quartettsatz von Webern. . .	138
PROGRAMMATISCHE MUSIK	142
Mehr Ausdruck der Empfindung – Tonsymbole bei Beethoven.	142
Sinnlich aufblühender Purpurklang – Wagners Erinnerungsmotive	146
Impression aus Schottland – Ein Prélude von Claude Debussy.	150
Collage und Zitat – Ballettmusik von Igor Strawinski	154
NEUE KLÄNGE IN DER INSTRUMENTALMUSIK	162
Der Weg zur Zwölftonmusik – Werke Arnold Schönbergs	162
Technologische Kästen – Sinfonien von neuen Tönen	168
Der Käfig wird verlassen – Klangenvironments von John Cage	172
Zum Raum wird hier die Zeit – Eine Klangflächenkomposition György Ligetis	175
Auf der Rückseite des Mondes – Die Klangwelt von Pink Floyd	178
ETHNISCHE EINFLÜSSE IN DER INSTRUMENTALMUSIK	180
Dem Volk aufs Maul geschaut – Einflüsse aus ethnischer Musik.	180
Stepptänze aus Argentinien – Malambos von Alberto Ginastera	181
Interesse an Afrika – Musik von Steve Reich.	184
Pure African Tradition – Abdullah Ibrahims Klavierspiel.	187

🔍 **Musik und Gesellschaft**

MUSIK UND KULT	192
Alles im Universum dreht sich – Musik der Sufi	192
Lieder der afroamerikanischen Sklaven – Negro Spirituals	194
O Juwel im Lotos – Musik des tibetischen Buddhismus.	196
Trost im Gemetzel – Ein Geistliches Konzert von Heinrich Schütz.	198
MUSIK UND MACHT	202
Die Fanfare der Gonzaga – Monteverdis Toccata	202
Volksfest im Green Park – Eine Ouvertüre für den Frieden	204
Ein Name als Symbol – Verdis Gefangenenchor	207
Hier wird der Mensch gequält – Ein Arbeiterlied des 19. Jahrhunderts.	210
Genialisch, aber untragbar – Verfemte Musik	212
Die beste Propaganda – Ein Durchhalteschlager	214
Sie hat uns alles gegeben – Ein Agitationslied	216
Gegen fundamentalistische Gebote – Raï in Algerien und Frankreich.	218
Post für den Präsidenten – Ein Lied gegen einen Krieg	222
MUSIK UND MARKT	226
Kunst geht nach Brot – Konzertleben und Musikindustrie.	226
Musikalisches Recycling – Coverversion und Parodie	232
Schmähkritik und Lobeshymne – Die Rolle der Musikkritik.	237
Hit-Ragous – Muzak und Medley	240
KOMPONISTEN IN IHRER ZEIT	242
Liedermacher im Mittelalter – Oswald von Wolkenstein	242
Künstlerin und Kurtisane – Barbara Strozzi	246
Ein Meer von Kantaten – Johann Sebastian Bach	250
Von Esterháza in die Welt – Joseph Haydn.	254
Das Traumreich der Poesie – Frédéric Chopin	258
Russische Romantik – Pjotr Iljitsch Tschaikowski	262
Künstler im Exil – Béla Bartók	266
Die Notwendigkeit elitärer Kunst – Sofia Gubaidulina	269

o Methoden der Werkerschließung

Analyse 1: Musikalische Analyse	38
Analyse 2: Bildbetrachtung	39
Analyse 3: Formen und Gattungen.	52
Analyse 4: Erschließung historischer Texte.	88
Analyse 5: Rhythmische Aspekte.	122
Analyse 6: Melodische Aspekte.	123
Analyse 7: Harmonische Aspekte.	158
Analyse 8: Besetzung	160
Analyse 9: Zusätzliche Gestaltungsmittel	190
Analyse 10: Verfassen einer Musikkritik	224
Analyse 11: Untersuchung lyrischer Texte I	225
Analyse 12: Untersuchung lyrischer Texte II.	272
Analyse 13: Merkmale moderner Lyrik	273
Quellenverzeichnis	274
Verzeichnis der Hörbeispiele	277
Personenverzeichnis	283
Sachverzeichnis	285

Wenn nicht anders angegeben, stammen die Textübersetzungen und -übertragungen von den Autoren des Buches.

Symbole:

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



Historische und literarische Texte



Hören



Arbeitsblatt



Film/Video sehen



Singen und Musizieren/Musik erfinden



Vokalmusik

Vokale Mehrstimmigkeit

Kunstlieder

Volkslieder

Stimmen der Jazz- und Populärmusik

Vier Jahrhunderte

Musterseite

www.helbling.com

Vom Organum zum Palestrina-Stil – Frühe geistliche Vokalmusik

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.

Isorhythmik

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

Eigenart im Abendland, das mehrstimmige Organum

Wollte man – in grober Vereinfachung – charakteristische Merkmale für die großen Musikkulturen der Welt bestimmen, dann könnte man für die afrikanische Welt wohl die besondere Rolle des Rhythmus nennen und für die indische und die arabische Musik vielleicht die außerordentliche Differenzierung der Tonabstände. Die abendländische Musik hebt sich in diesem anderen Aspekt von anderen Musikkulturen ab: In ihr wurde die Mehrstimmigkeit und damit das Element des Harmonischen in sonst unbekannter Komplexität ausgeformt. Die Entwicklung begann da, wo viele kulturelle Prozesse ihren Anfang nahmen: im gregorianischen Choral.

In der Kathedrale Notre-Dame

Die Kathedrale Notre-Dame an der Ostspitze der Île de la Cité bestimmt heute noch das Bild des Zentrums von Paris. Der mächtige gotische Dom wurde in den Jahren zwischen 1150 und 1350 errichtet. Er gab der ersten großen Epoche vokaler Mehrstimmigkeit den Namen: Die Schule von Notre-Dame. Die Werke ihrer großen Meister, Léonin und Perotin, entstanden in den Jahrzehnten um 1200. Sie bahnten den Weg vom Parallelorganum über das schweifende Organum hin zu einer überaus komplexen mehrstimmigen Vokalmusik. „Ars nova“, „Ars nova“, wird diese Epoche der Musikgeschichte genannt. Um 1400 ist die *Messe de Notre-Dame*. Ein frühes großes Meisterwerk der Ars nova, die isorhythmische vierstimmige *Messe de Notre-Dame* steht allerdings mit einer anderen Kathedrale verbunden. Guillaume de Machaut schrieb sie für die Hauptkirche in Reims. Das Kyrie dieser Messe ist auf einer Choralmelodie aufgebaut:



Johan Barthold Jongkind:
Notre-Dame (1849)



Miniatur aus dem 14. Jahrhundert:
Guillaume de Machaut beim Schreiben
eines höfischen Liebesgedichts

Guillaume de Machaut: Messe de Notre-Dame, Kyrie (um 1360)

Guillaume de Machaut

* um 1300 in Reims

† 1377 in Reims

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

Domherrenpfünde

Ein mit Einnahmen verbundenes Kirchenamt

1 Singen (oder spielen) Sie die einstimmige Chormelodie (s. S. 8).



2 Hören Sie Machauts Kyrie und lesen Sie im Notentext mit. Finden Sie im vierstimmigen Satz die Chormelodie.



3 Erläutern Sie Veränderungen gegenüber dem Ausgangschoral. Weisen Sie isorhythmische Abschnitte nach.



Anonym: Giovanni Perluigi da Palestrina (um 1580)

Polyfonie

Kompositionsweise, bei der die Stimmen eines mehrstimmigen Werks melodisch selbstständig geführt werden; dabei spielt oft die Imitation (Nachahmung einer Stimme durch eine andere) eine wichtige Rolle.
Gegensatz: Homophonie

Manierismus

s. S. 16

Messe (in der Musik)

Vertonung der liturgischen Texte des katholischen Gottesdienstes. Dabei werden gleichbleibende (Ordinarium) und je nach unterschiedliche (Proprium) Teile vertont. Das Ordinarium besteht aus: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei

Motette

Mehrstimmige Vertonung eines geistlichen Textes im meist polyphonen Satz

Vorbild für Jahrhunderte

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. Der Kirchenmusik gipfelte sie im Werk Giovanni Perluigi da Palestrina (1525–1594). Seine 100 Messen und 300 Motetten galten ab dem 17. Jahrhundertlang als Vorbild für die katholische Vokalmusik.

Die Kennzeichen des Manierista-Stils, der die Würde der Kirche repräsentiert, lassen sich so zusammenfassen:

- Abwechslung von polyphonen und homophonen Abschnitten
- kunstvolle Vielstimmigkeit (oft fünf oder sechs Stimmen)
- klare melodische Linien; Bevorzugung stufenweiser Fortschreitungen
- behutsame Verwendung von Dissonanzen
- Vermeidung expliziter Affektausdrucks („Objektivität“).

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 Raums. Das gilt in besonderem Maß für Palestrina. Er komponierte für die päpstlichen Kapelle, 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 übten große Künstler in vielen Schritten weiter. Die von Michelangelo geplante Kuppel wurde während Palestrinas Amtszeit, die Bauten des Platzes im 17. Jahrhundert vollendet. Am Ende vereinte der Dom Züge mehrerer Bauepochen (Renaissance, Manierismus, Barock) zu einem geschlossenen Ganzen.



Willem Swidde: Petersdom (1682)

Giovanni Perluigi da Palestrina: Missa Assumpta est Maria, Kyrie (Beginn)

Sopran I
Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

Sopran II
Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

Alt

Tenor I
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e

Tenor II
Ky -

Bass

7
Ky - ri - e e - le son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky -
Ky - ri - e e - le - Ky - ri - e e - lei - son.
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky -
son.
son. Ky - ri - e e - lei - son.
8
ri - e e - lei - son, le - i - son. Ky -
e e - le - i - son. i - e e - le son. Ky -

15
ri - e e - le i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.
ri - e e - le - i - son.
Ky - ri - e e - lei - son.
ri - e e - lei - son.
ri - e e - lei - son.

4 Zeigen Sie im Partituraschnitt polyfone und homofone Abschnitte auf.

5 Analysieren Sie das Kyrie aus der Perspektive der Harmonik und achten Sie dabei auf die im Text (s. S. 10) genannten Merkmale des Palestrina-Stils.



1, 2

Ars nova
s. S. 8



Für gebildete Ohren – Das italienische Madrigal

Carlo Gesualdo

* 1566 in Neapel
† 1613 in Gesualdo

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.

Madrigal

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 reservata

Das mehrstimmige Singen blieb nicht der Musik der Kirche vorbehalten. Schon in der Ars nova entstanden neben Messen und anderen geistlichen Werken auch Balladen, Tanz- und Liebeslieder. Im 16. und beginnend im 17. Jahrhundert wurde dann das Madrigal die wichtigste Gattung weltlichen Singens, vor allem in Italien, aber auch in Deutschland und den Niederlanden. Es stand Musik von besonderer Raffinesse. Mit ihrer intensiven Textbedeutung und übersteigerten Ausdrucksgehalt sind diese Werke für ein erlesen, kunstsinniges Publikum geschrieben, das die kompositorischen Besonderheiten wertschätzt. Für diese „exaltierte“ Art der Textvertonung hat sich der Begriff „Musica reservata“ eingebürgert; er trifft eine musikalische, aber auch eine soziologische Aussage. Denn solche Werke setzen sich bewusst ab von Kompositionen für ein größeres Publikum. Ihr wesentlichstes Charakteristikum ist die sehr enge Verzahnung von Text und Musik.

Der Fürst aus der Goldene Kammer

Alle italienischen Madrigale gehen den Forderungen nach „imitazione della natura“ (bildhafte Wortsbeschreibung) und „imitare le parole“ (Wortausdeutung, Affektdarstellung) nach. Ein Komponist tat dies auf besondere Art: Carlo Gesualdo, der Fürst von Venosa. Er fällt nicht nur wegen seiner überaus kühnen Kompositionen aus dem Rahmen. Mit 19 Jahren hatte er seine um einige Jahre ältere Cousine Marina d'Amola geheiratet. Sie galt als besonders schöne Frau und hatte schon zwei Kinder. Eines Tages hinterbrachte man dem Fürsten, dass er ein Versteck mit dem Herzog von Andria – auch er ein Mitglied der aristokratischen Gesellschaft – betrog. Was dann geschah, schildert ein zeitgenössischer Bericht:

1 Machen Sie sich anhand der Übersetzung (s. S. 13) beim mehrmaligen Hören des Madrigals mit der Vertonung des italienischen Textes vertraut.



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. Er erdolchte mit vielen Stichen 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.

Palma il Giovane:
Tarquinius und Lucretia (um 1570)

Die Madrigalsammlungen

Nach dem Doppelmord floh Gesualdo zunächst auf sein Schloss. Eine gerichtliche Untersuchung blieb folgenlos. Vier Jahre später heiratete er Leonarda d'Este, eine Angehörige des mächtigen Geschlechts aus dem norditalienischen Ferrara, wo er von 1594 bis 1596 lebte. Den ersten vier Madrigalsammlungen, die in dieser Zeit entstanden, fügte er zwei weitere Bände hinzu, nachdem er auf sein Schloss in Venosa zurückgekehrt war.

2 Erläutern Sie die Besonderheit der Akkordfolge im Takt 15, Zählzeit 2 bis Takt 16, Zählzeit 1 („...ta aita“).

Carlo Gesualdo: *Dolcissima mia vita* (verm. 1611)

Dolcissima mia vita,
A che tardate la bramata aita?
Credete forse che'l bel foco
 ond' ardo sia per finire?
Perchè torcete il guardo?
Ahi, non fia mai che brama il mio
 desire o d'amarti o morire.

Mein süßestes Leben,
Warum zögert Ihr mir die sehnte Hilfe zu geben?
Glaubt Ihr denn je, dass das schöne Feuer,
 das in mir brennt, gelöscht wird?
Warum werdet Ihr den Blick von mir?
Ach, wird immer so sein, dass mein Sehnen begehrt,
 dass ich sterben oder zu lieben oder zu sterben.

The image shows a musical score for the madrigal "Dolcissima mia vita" by Carlo Gesualdo. It consists of five staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes in both Italian and German. The score is in a minor key and common time. A large watermark "Musterseite" is overlaid diagonally across the page.

25

on - d'ar - - do, on - d'ar - - do
 on - d'ar - - do, on - d'ar - - do
 - - co on - d'ar -
 fo - co, che'l bel fo - - co on - d'ar -
 che'l bel fo - - co on - d'ar -

29

do sia per fi - nir, sia per fi - nir, per - chè tor - ce -
 sia per fi - nir, per - chè tor - ce - te il guar - do, tor - ce - te il
 - - do sia per fi - nir, per - chè, per - chè tor - ce -
 do sia per fi - nir, per - chè tor - ce - te il
 - - do sia per fi - nir,

34

- te il guar per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai
 guar per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai
 te il guar - per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai che bra -
 guar - do? per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai che
 per - chè tor - ce - te il guar - - - do? Ahi, non fia mai

43

che bra - ma il mio de - si - re o d'a -
 che bra - ma il mio de - si - re o d'a -
 ma il mio de - si - re o d'
 bra - ma il mio de - si - re o
 che bra - ma il mio de - si - re o d'a

3 Beschreiben Sie, wie Gesualdo die Textstelle „bel foco ond' ardo“ (Takt 24 ff., s. S. 13/14) musikalisch ausdeutet.

49

mar-ti, o d'a-mar-ti o mo-ri - re, mo-ri -
 mar-ti, o d'a-mar-ti o mo-ri o
 mar-ti, o d'a-mar-ti o re,
 mar-ti, o d'a-mar-ti o mo-ri-re,
 mar-ti, o d'a-mar-ti o - ri-re,'

4 Erläutern Sie Gesualdos Vorgehen bei der Komposition der Worte „o morire“ (Takt 53 ff.)

57

re, o mo-ri - re, o mo-ri - re.
 - re, o mo-ri - re, o mo-ri - re.
 o mo-ri - re, o mo-ri - re.
 o mo-ri - re, o mo-ri - re.
 o mo-ri - re, o mo-ri - re.

5 In vielen Madrigalen wechseln sich polyfone und homofone Abschnitte ab. Untersuchen Sie das Madrigal in Bezug auf diese beiden Satztechniken.



Alessandro Allori: Torquato Tasso (um 1590)

Parallelen zum Manierismus

Zuweilen werden die Werke der Musica riservata als musikalische Ausprägung des Manierismus gesehen, des Übergangsstils zwischen Renaissance und Barock im Zeitraum etwa zwischen 1530 und 1600. Wie Gesualdos Madrigale wendeten sich die Werke der Literatur und der Malerei des Manierismus an ein gebildetes, literarisches Publikum. Die Maler bevorzugten unklare, rätselhafte Beziehungen und die Spannung zwischen kaltem und warmem Leben. Die Figuren sind oft überlängert und in schrägen, ungewöhnlichen Drehungen abgebildet. Natürliche Nacktheit wird nicht erotisch inszeniert. Die Literaten schätzten eine gesuchte, gehobene, übersteigerte Gestaltungsweise und verwendeten oft Allegorien und Anspielungen (z.B. auf antike Sagen). Spätere Epochen haben den Manierismus als Verirrung gesehen.

Zu den wesentlichen Vertretern des literarischen Manierismus zählt Torquato Tasso. In Ferrara gehörte er – wie Gesualdo – zum engen Kreis um den Herzog, dort vertiefte er seine Freundschaft mit dem Musiker Tasso, so berichtet er selbst, mehr als 40 Gedichte eigenhändig festsetzte. Eines seiner Sonette bezieht sich „auf das Ereignis über das der Neapel sangt und weint“. Tasso schrieb es bald nach dem Verbrechen Gesualdos.

Torquato Tasso

* 1544 in Sorrent
† 1595 in Rom

Nach einer „Wunderkind“-Karriere 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.

Sonett

Gedichtform aus (meist) zwei vierzeiligen Strophen und zwei dreizeiligen Strophen. Die vierzeiligen Strophen folgen der Regel dem Reimkema abba, die dreizeiligen Strophen dem Reimkema abba. In verschiedenen Reimvarianten vor. In der Sonettform verwendet man die Sonettform: drei vierzeilige Strophen mit abschließendem Reimpaar (s. S. 12).

Torquato Tasso: Weint, o Grazia, du weinst, wo ich da liebt, (Nachdichtung)

Weint, o Grazia, du weinst, wo ich da liebt,
Die mich zum Zeichen des Todes und grausamen Raub
Des Reimpaars das sein Lied uns stahl,
Der düstern Nacht und die dunklen Schrecken.

Wint, o Tränen, befeucht sie mit Blüten,
Lebens Zeichen von trübem Weh;
Beweint mich, die ich schmerzliches Leid
Aus dir schöpft, der Quell der Tränen.

Beweint, Erato¹, Clio², diese Tat voll Schrecken,
Parnass³, lass fließen mit trauerndem 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.

6 Weisen Sie in Palmas Bild *Tarquinius und Lucrezia* (s. S. 12) und in Tassos Sonett Elemente des Manierismus nach.

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

Eine Form der Geselligkeit – Bürgerliches Chorwesen im 19. Jahrhundert



Der erste Musikvereinsbau
in Wien (1832)

Neue Impulse für das Musikleben

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war im Zusammenhang mit den Napoleonischen Kriegen in vielen Städten das Musikleben erloschen. Das aufstrebende Bürgertum wollte ihm neue Impulse verschaffen. Es entstanden Institutionen, von denen manche bis heute weiterleben. 1791 wurde in Berlin eine Singakademie gegründet, die im 19. Jahrhundert zum herausragenden Klangkörper wurde und bei der Wiederentdeckung der Musik von Sebastian Bachs eine entscheidende Rolle spielte. In Wien etablierte man 1817 die „Gesellschaft der Musikfreunde“. Noch im selben Jahr wurde eine „Chorübungsanstalt“ eingerichtet. 1832 baute der Verein einen eigenen Konzertsaal für 700 Zuhörer. Später entstand dann das Musikvereinsgebäude, ein Prunkbau, der mehrere Konzertsäle verschiedener Größern umschließt. Mit solchen Gebäuden und mit der Gestaltung des öffentlichen Musiklebens durch zahlreiche Konzerte schuf sich die Laienmusikbewegung einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert.

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

Der Komponist des deutschen Gemüts

Auch die angesehensten Komponisten dieser Zeit schufen Werke für die neu entstehenden Singgemeinschaften, Johannes Brahms etwa und Felix Mendelssohn Bartholdy. Aber der seiner Zeit beliebteste Komponist von Chormusik war heute kaum noch jemand: Friedrich Silcher. Dabei kam er unter allen Komponisten dem klischeehaften Bild des „Romantischen“ am nächsten. Er trat als Herz der Sänger und der Zuhörer wie kein anderer.

Silcher kam aus dem Berg zur Welt, wurde Lehrer, 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: *Hab oft im Kreis der Lieben, Morgen muss ich fort von hier, Alle Jahre wieder, Ännchen von Tharau*. Die Chorsätze dieser und ähnlicher Lieder bildeten das Stammrepertoire aller Chöre.



Christoph Friedrich Dörr:
Friedrich Silcher mit Gattin (1822)



2 Singen Sie das Lied, wenn möglich im vierstimmigen Satz (s. S. 19). Beim einstimmigen Singen der Melodie sollten Sie es um eine Quarte nach unten transponieren (mit f^1 beginnen).



I, 4

3 Hören Sie die Aufnahme eines Chorsatzes. Bestimmen Sie die Zusammensetzung des für die Entstehungszeit typischen Vokalensembles.



I, 4

4 Sammeln Sie Merkmale, die die „gemütvollere“ Stimmung des Liedsatzes prägen.

Heinrich Heine
s. S. 258

William Turner
* 1775 in London
† 1851 in London

Turner gilt als einer der größten englischen Maler. Aus den schwierigen Verhältnissen stammend, wandte er sich rasch zu akademischen Malern. Zunächst prägte traditionelle Landschaftsmalerei (z. B. *Der Lurleiberg*) seine Kunst. Durch eine Italienreise erkannte er Licht und Farbe als wesentliche Ausdrucksmittel in den Vordergrund, wurde zu einem Vorläufer des Impressionismus.

William Turner:
Der Lurleiberg (1817)

Ein Lied ohne Autoren

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 19. Jahrhundert gesorgt. Der Autor des Gedichts, Heinrich Heine, war Jude, seine Werke wurden verbrannt worden. Das Lied war aber zu beliebt, man konnte es nicht verbieten. So stand in den Liederbüchern nun kurzerhand: Textautor unbekannt.

Lurlei

In einem Lexikon von 1876 kann man folgenden Eintrag lesen:

Im Kreis St. Goar erhebt sich über der Rheine senkrecht ein hoher, nackter Fels, der den Namen Lurlei führt. In wenigen Jahren merkwürdigen Echos schon in alter Zeit bekannt war. In einem lateinischen Gedicht vom Jahr 1570 wird bereits erzählt, wie beim Auf Vorübergehender der Gipfel mit fürchterlicher Stimme den Einsturz herbeiführt bei Schüssen ertöne, als ob man ihn einreißt. [...] Nach einer Sage des Minnesängers Marner soll der Schatz der Nibelungen in seiner Höhle verbergt sein. Eine andere Sage von diesem Felsen hat man aber erst zum Jahr 1802 nicht gekannt, denn erst in diesem Jahr schrieb Brentano sein Gedicht *Lore Lore* und erzählt darin von einem Mädchen aus Bacharach, welches sie durch ihre verführerischen Augen die Männer berückt, selbst unglücklich geworden sei, von diesem Felsen sich hinabstürzte und den Tod in der Weite suchte. Daraus ist dann die Sage von einer schönen Jungfrau entsprungen, welche sich auf der Spitze des Bergs, die Harfe spielend, zeitweise Männer, die auf dem Strome etwa allein ihren Nachen führen, durch ihre Gesänge anlockt, so in Untiefen hinabzöge und sich dann hohnlachend ins Wasser stürzte. Eine irgendwie historische Grundlage hat diese Sage nicht, wie denn überhaupt der Ruf dieses Felsens nur dem herrlichen Dichter Heinrich Heines *Von der Lorelei* zuzuschreiben ist.



Friedrich Silcher: Loreley (1837)

Text: Heinrich Heine

Andante ♩ = 120

1. Ich weiß nicht, was soll es be - deu - ten, dass ich so trau bin. Ein
 2. Die schöns - te Jung - frau sit - zet dort o - n y - u - r ihr
 3. Den Schif - fer im klei - nen Schif - fe er - greift es - dem weh; er

Mär - chen aus al - ten Zei - ten, das kömmt nicht aus dem Sinn. Die
 gold' - nes Ge - schmei - de blit - zet, sie kämmt im gol - de - nes Haar. Sie
 schaut nicht die Fel - sen - rif - fe, er schaut hin auf in die Höh. Ich

Luft ist kühl, und es dun - kelt, ru - nig fließt der Rhein. Der
 kämmt es mit gol - de - nem Kä - me und singt ein Lied da - bei; das
 glau - be, die Wel - len ver - sen - am En - de Schif - fer und Kahn; und

Gip - s fun - kelt im A - bend - son - nen - schein. hat wun - der - sa - me, ge - wal - ti - ge Me - lo - dei.
 das hat - rem Sin - gen die Lo - re - ley ge - tan.

Experimente mit der Stimme – Zeitgenössische Chormusik

Emotionale Kunstsprachen

1 Versuchen Sie, die von Ligeti genannten Affekte mit nonverbalen Stimmäußerungen wiederzugeben.

2 Die beiden Partiturausschnitte enthalten viele Kennzeichen moderner Chormusik:

- unverständliche Worte
- unexakte Tonhöhenangaben
- a-semantische („bedeutungsleere“) Laute
- chronometrische Zeitangaben
- fehlende Zeitgliederung
- theatralische Aktionen

Zeigen Sie die genannten Merkmale in den beiden Ausschnitten auf.

Auch die Komponisten von Chormusik suchten in den letzten Jahrzehnten neue Ausdrucksformen. Der Hörer solcher Werke muss einiges verzichten, was ihm teuer war: Eine „schöne“ Melodie wird ihm zum mehr hören, „schöne Stimmen“ sind oft nicht gefragt, und selbst einen Text kann er nicht immer erwarten. Das bedeutet aber keineswegs, dass Kompositionen dieser Art der Ausdruck fehlt. György Ligeti hob dies bei seinen Anmerkungen zu einer seiner Kompositionen hervor, die keine verständlichen Worte enthält:

„Alle [...] menschlichen Affekte, die Ehrverständnis und Zerwürfnis, Herrschen und Unterwerfen, Aufricht und Unwahrheit, Überheblichkeit, Ungehorsam, die subtilsten Nuancen der hinterhältigen, aber Zustimmung versteckten Ironie [...] – alles dies, und noch vieles mehr, lässt sich mit der a-semantischen emotionalen Kunstsprache exakt wiedergeben.“

Wenn Worte fehlen

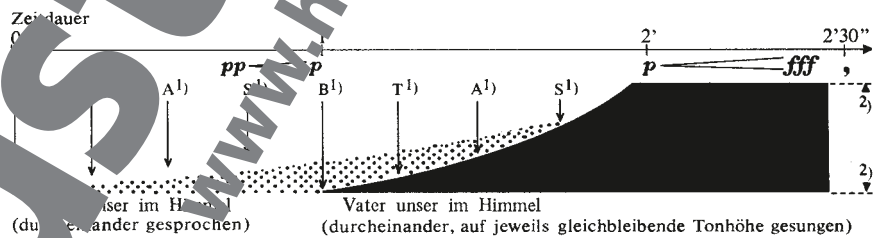
Wenn die herkömmliche Sprachhaltung für die Worte und Töne fehlen, müssen auch neue Notationmöglichkeiten gefunden werden. Die Komponisten experimenteller Chormusik haben deshalb jeweils eigene – meist grafische – Formen entwickelt, ihre Werke darzustellen.

Chronometrisch

Auf genauer Zeitmessung beruhend

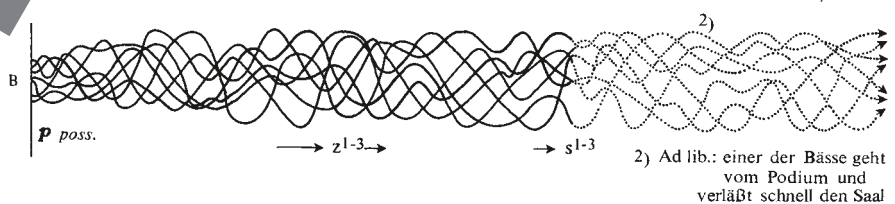
Wolfgang Stockmeier/Kurt Suttner: Vater unser (Ausschnitt)

© Mösel Verlag



Folke Rabe: Rondes Nr. 1 (Ausschnitt)

© Hansen/Bosworth



s: stimmloser Zischlaut z: stimmhafter Zischlaut



3 Hören Sie Ausschnitte aus Stockmeiers/Suttners *Vater unser* und Rabes *Rondes Nr. 1*. Beschreiben Sie das musikalische Geschehen.

Zwischen Performance und Wissenschaft

Zu den wichtigen US-amerikanischen Komponisten der neueren Zeit gehört der 1931 geborene Alvin Lucier. Der überaus neugierige Künstler forschte im Lauf seiner langen Komponisten- und Lehrtätigkeit (an der Wesleyan University, Connecticut) auf vielen Gebieten, befasste sich mit tieffrequenten Hirnwellen, gründete ein Komponistenkollektiv, das mit Live-Elektronik konzertierte und erforschte Wesen und Wirken akustischer Klänge. Sein Interesse an Chormusik wurde wohl geweckt, als er zu Beginn seiner Laufbahn den Kammerchor der Universität leitete.



Alvin Lucier

Alvin Lucier: I Remember (1997)

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 getroffen hast; es gibt dann einen plötzlichen Wechsel der Lautstärke.

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 gehen zu sein.
- Ich erinnere mich an Makkaroni mit Käse und Eiern.
- Ich erinnere mich an einen Kaugummi in meinem Mund.
- Ich erinnere mich, mit meinem Großvater Nachrichten angeschaut zu haben.
- Ich erinnere mich an Radfahren auf dem Rückplatz unseres Hauses.
- Ich erinnere mich an das erste Mal, als ich über 100 zählte.

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, indem du 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. Halte deine Lautstärke bei, sodass die Resonanzpunkte deutlich werden. Hore auf Interferenzen (hörbare Schwebungen) und andere Effekte zwischen deinen Klängen und denen um dich herum. Sprich vor dem Ende deiner Zeit einen deiner „Ich erinnere mich“-Sätze in dein Objekt. Die Worte sollten kommen, als kämen sie von ferne her.

Beginne irgendwann damit. 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.

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





Porträt Elisabeths aus einem von ihr selbst geschriebenen Andachtsbuch (um 1560)

Elisabeth I.

* 1533 in Greenwich
† 1603 in Richmond

1558 wurde die „Virgin Queen“ 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.

William Shakespeare

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

Shakespeares Tragödien, Königsdramen und Komödien gelten als Höhepunkte der dramatischen Weltliteratur. Ähnliche Bedeutung haben seine 154 Sonette, die sich von außerordentlicher poetischer Kraft und Originalität.

- 1 Verschaffen Sie sich einen Überblick über wesentliche Entwicklungen und Ereignisse des Elisabethanischen Zeitalters.
- 2 Erarbeiten Sie eine adäquate sprachliche Gestaltung des Sonetts und tragen Sie diese vor.

Jener Wohllaut, meines Ohrs Bezwinger – Ein englisches Lautenlied

Musik im Elisabethanischen Zeitalter

Die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts wurden in England unter der Herrschaft Elisabeths I. zum „Goldenen Zeitalter“. Die glücklichen Entwicklung profitierte allerdings nur ein kleiner Teil der Bevölkerung, die städtische Elite. In dieser Gesellschaft spielten Musik und viel Kunst eine besondere Rolle. Der Verwaltungsbeamte Samuel Porys, der über Jahre lang Tag für Tag über sein Leben Buch führte, berichtet:

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

Für solche Gelegenheiten waren in der besseren Gesellschaft italienische Madrigale (→ Seite 12 ff.) in Mode gekommen. Aber nicht alle fanden daran Gefallen. Viele bevorzugten „Airs“, kunstvoll begleitete Lieder für Solostimme.

Kecke Tasten

Neben der Lute spielten vor allem Werke für Tasteninstrumente und Lauten im musikalischen Leben auf der Insel eine wichtige Rolle. Eines der Sonette Shakespeares trägt den Titel „Am Virginal“. Es trägt keinen Titel; später hat man es oft *Am Virginal* genannt. Das Virginal ist ein dem Cembalo ähnliches, aber in der Regel kleines, einmaliges, kastenförmiges Tasteninstrument.

Shakespeare: Sonett CXXVII (1609)

(Übersetzung: Johann Gottlieb Regis)

Wie oft, o meine Muse, wenn dein Finger
 das dem glückten Holz Musik entspann
 Jener Wohllaut, meines Ohrs Bezwinger,
 Mit diesem Griff den Saiten abgewann,
 So schmeichelt ich die Tasten, wie zu nippen
 Sie deinen zarten Händen eilig nahn,
 Und des errötend meine armen Lippen
 An kühnes Holz ihr Recht verschwendet sahn.

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

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

Schlichtheit als Prinzip

Das rege Interesse an Kultur im Elisabethanischen Zeitalter sorgte auch für eine Blüte des Musiklebens. Der heute berühmteste Vertreter der englischen Spätrenaissance war John Dowland. Aber daneben gab es eine lange Reihe gewandter Komponisten von Liedern. Zu ihnen gehört Philip Rosseter.

Die Texte der Lieder in Rosseters *Book of Ayres* stammen von Tomas Campion. Er schrieb vermutlich auch das Vorwort zu der Sammlung; darin wendet er sich energisch gegen die Überfrachtung mit tonmalerischen Effekten, extremer Chromatik, wie sie die italienischen Madrigale kennzeichnen, und gegen raffinierte kontrapunktische Linienführungen.



Anonymer englischer Stich: Musizierende im Garten (um 1600)

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

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

Text: Tomas Campion

Machen Sie sich mit dem Text des Lieds vertraut und singen Sie es.



Moderately

4 Beschreiben Sie die Elemente, die die von Campion geforderte Schlichtheit und Singbarkeit des Lieds bewirken.

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

6 Vergleichen Sie die Aufnahme eines Countertenors mit der eines Tenors.



I, 7/8

Countertenor

Die falsettierende, vom Kopffregister geprägte Singweise einer Männerstimme in der Altlage. Die Technik ist für den Beginn des 17. Jahrhunderts in England belegt.



Valentin Daniel Preisler:
Georg Philipp Telemann (1756)

Die Schritte des Glücks – Ein Generalbasslied von Georg Philipp Telemann

Aus dem Basse extrahiert

Die Zeit zwischen 1600 und 1750 – also etwa die Epoche des musikalischen Barock – wird oft als „Generalbasszeit“ bezeichnet. Der Begriff geht auf eine in dieser Zeit herrschende Praxis zurück, die der Musiker und Musiktheoretiker David Kellner 1737 so beschrieb:

Der General-Baß, so auch Bassus Continuo genannt wird, ist das Fundament der gantzen Music, und besteht in einer von Ludovico Viadana [...] ums Jahr Christi 1605 erfundenen und zur Verväckerung der Music sehr nöthigen und nützlichen Wissenschaft, vermittelst welcher einer die contenta der Harmonie, nach Anleitung richtiger und mit der Composition übereinstimmenden Grund-Sätze, aus dem blossen General-Baß extrahiret, und also unterschiedliche Stimmen, so mit den davor gemachten Partien vollkommen accordiren, augenblicklich auf seinem hiesigen Instrumente mitspielet.

1 Übersetzen Sie Kellners Definition in modernes Deutsch.

Georg Philipp Telemann
* 1681 in Magdeburg
† 1767 in Hamburg

Telemann war Hofkapellmeister in Eisenach, Kirchenmusikdirektor in Frankfurt/Main und seit 1721 städtischer Musikdirektor in Hamburg. Eine Berufung an das Thomaskantorat in Leipzig lehnte er ab, sodass an seiner Stelle (als zweite Wahl) Bach in das Amt berufen wurde. Der ungewöhnlich vielseitige und außerordentlich produktive Komponist von Werken aller Art (Opern, Kantaten, Konzerten u. v. m.) war in allen musikalischen Stilen Europas gleichermaßen zuhause.

Die Akkorde werden in der Generalbassstimme – ähnlich wie in Leadsheets heutiger Musik – durch Ziffern angezeigt. Die Grundregeln sind recht einfach:

- Wenn keine weitere Angabe vorhanden ist, wird der leitereigene Dreiklang über dem Basston gespielt (Bsp. a).
- Im meist vierstimmigen Satz wird einer der Dreiklangstöne verdoppelt.
- Zahlen geben Intervalle zum Basston an (Bsp. d, e, g, h, j).
- Teilmensuren („5“) werden nur in bestimmten Ausnahmefällen notiert (Bsp. f, i).
- #- oder b-Zeichen, ggf. auch Auflösungszeichen ohne weitere Zahl beziehen sich auf die Töne des Akkords (Bsp. b).
- Steht das Vorzeichen nach einer Zahl, so ist der entsprechende Ton im Akkord zu vermeiden (Bsp. c).

a	b	d	e	f	g	h	i	j		
	b	5#	6	6/4	4	3	7	6/5	4/3	4/2

2 Beschreiben Sie die musikalische „Kurzschriften“, die in der Musik unserer Tage verwendet werden. Untersuchen Sie die Vor- und Nachteile, die solche verkürzten Schreibweisen haben.

Allerdings waren die Angaben in der Generalbassstimme nur das Gerüst für die Ausführung, die z. B. durch Verzierungen und Akkordbrechungen dem Charakter des jeweiligen Stücks angepasst werden musste. In aller Regel wurde der Generalbass, auch „Basso continuo“ genannt (B. c.), improvisierend ausgeführt. Diese Kunst ging verloren, heutige Notenausgaben enthalten meist einen „ausgesetzten“ Generalbass, d. h. einen Vorschlag für alle zu spielenden Töne.

Generalbass als Kompositionslehre

Der Basso continuo wurde im Sinne eines harmonischen Systems als Einstieg in die Kompositionslehre angesehen. Dies bezeugen zahlreiche Theorie-Lehrwerke des 18. Jahrhunderts. Sie stammten oft von angesehenen Musikern der Zeit. Eine eigene Art der Generalbasslehre schrieb Georg Philipp Telemann. In seinen *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen* verpackte er Regeln und Übungen in kleine Lieder, deren Texte er selbst schrieb.

- 3 Singen Sie Telemanns Lied *Seltenes Glück*.



Georg Philipp Telemann: Seltenes Glück (1733/34)

Ein Stand, der ohn' Ge - fahr ist, ein gu - ter Ruhm, der wahr ist, ein

Ka - pi - tal, das bar__ ist, ein Es - sen, - das fein - gar ist, ein der - frisch

klar ist, ein Weib, - das gu - tar__ und un - ter zwan - zig

Jahr__ ist: wenn__ - sam - men dar__ ist, das heißt ein Glück, das rar ist.

6 ? ?

- 4 Ergänzen Sie die fehlenden Akkorde bzw. Bezifferungen im Lied mit Fragezeichen gekennzeichneten Stellen.

- 5 Hören Sie eine Aufnahme dieses Liedes und erläutern Sie anhand Ihres Höreindrucks, wie der Generalbass hier gestaltet wird.



Generalbassinstrumente

Zu Beginn der Generalbasszeit wurde eine bunte Vielfalt an Generalbassinstrumenten eingesetzt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts ergab sich eine Tendenz der Vereinheitlichung der Continuo-Gruppen. In der Kirchenmusik wurde meist eine von Bassinstrumenten unterstützte Orgel verwendet. In der Kammermusik oder bei Liedern erwarteten die Komponisten oft nur ein Cembalo oder eine Laute. In der Oper blieb ein reiches Repertoire an Instrumenten die Regel. Häufig wurden tiefe Saiten- oder Blasinstrumente (z. B. Kontrabass oder Fagott) mit Akkordinstrumenten kombiniert.

Durch Töne malen – Ein Klavierlied von Franz Schubert



Joseph Karl Stieler: Johann Wolfgang von Goethe (1828)

Johann Wolfgang von Goethe

* 1749 in Frankfurt am Main
† 1832 in Weimar

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.

Franz Schubert (auch: Schubert)

* 1797 in Wien
† 1828 in Wien

Bedeutendste Werke: In der frühen Romantik war er vor allem durch aus Schuberts Werk. Über 600 Klavierlieder bekannt. Wichtig sind jedoch seine Kammermusikwerke und seine neun Sinfonien. Seine Bühnenwerke konnten sich bis heute nicht durchsetzen.

Schubert und Goethe

Gedichtvertonungen für eine Solostimme mit Klavierbegleitung werden oft unter dem Begriff „Kunstlieder“ geführt. Die Blütezeit dieser Gattung war das 19. Jahrhundert, ihr erster großer Meister Franz Schubert. Er schrieb über 600 Kunstlieder. 70 davon liegen Goethe-Texte zugrunde. Zu ihnen gehören viele der berühmtesten Kompositionen, z. B. *Grete, die am Spinnrad* (1814) und *Der Erlkönig* (1815). Ein Freund Schuberts, der Komödientheaterleiter Eduard von Bauernfeld, hielt fest:

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

Die Verehrung für den „Dichterkönig“ bewog Schubert im Jahr 1816, ein Heft mit Kompositionen seiner Gedichte an Goethe zu senden; er bekam keine Antwort. Nicht nur Schubert, sondern auch Holzapfel findet 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 Cramer, aus dem Jahr 1820, hielt Goethe selbst fest:

Töne dürfen nicht zu malen, zu donnern, zu schmettern, zu plätschern, zu prahlen, ist detestabel!

Charakteristische Modifikationen

Goethes Gedicht *Schwabers Klagelied* stammt aus dem Jahr 1802. In der ersten Fassung des Lieds, eine zweite entstand im Jahr 1813. Es ist das erste Schubert-Lied, das (bei einem Konzert im Februar 1819 im Gasthof Zum römischen Kaiser) für eine größeren Öffentlichkeit vorgetragen wurde. In einer Zeitungskritik hieß es später:

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



Leopold Kupelwieser zugeschrieben: Franz Schubert

1 detestabel: geschmacklos



Caspar David Friedrich: Landschaft mit Regenbogen (um 1810)

1 Hören Sie das Lied. Gliedern Sie es mit Hilfe einer Tabelle in Sinnabschnitte. Geben Sie für jeden Abschnitt charakteristische musikalische Merkmale („Modifikationen“) (Melodieführung, Rhythmik, Harmonik, Klangfarbe, Textbehandlung).



I, 10

2 Benennen Sie gemeinsame Merkmale der Modifikationen in den Abschnitten.

3 Fassen Sie die aus den Zitaten (s. S. 26) zu erschießende ästhetische Vorstellung Goethes von einer Gedichtvertonung zusammen. Sammeln Sie Argumente, die Grundlage einer Kritik des Lieds aus Goethes Blickwinkel bilden könnten.

Franz Schubert: Schäfers Klage, D 121 (Liedfassung)

Text: Johann W. von Goethe

Mäßig

Da dro - ben auf je - nem Ber - ge steh - te tau - send - mal, an mei - nem

Sta - be hin - ge - bo - gen und schau - e hin - ab in das Tal.

Dann folg - ten der wei - den - den Her - de, mein Hünd - chen be - wah - ret mir sie. Ich

15
 bin her-un-ter ge - kom - men und weiß doch sel - ber nicht wie. Da

21
 steht von schö - nen Blu - men, da steht die gan - ze Wie - se so voll, ich

25
 bre - che sie, oh - ne zu wis - sen, wenn sie ge - ben soll. Und

29
 Re - gen, Sturm und Ge - walt ver - lass ich un - ter dem Baum.

33
 Die dort blei - bet ver - schlos - sen, doch al - les ist lei - der ein Traum.

38

Es ste - het ein Re - gen - bo - gen wohl ü - ber je - nem Haus, sie

43

a - ber ist fort - ge - zo - gen, und weit in das Land_ hin - Hin-

48

aus in das Land_ und wei - ter, viel - leicht gar_ die See. Vor - ü - ber, ihr Scha - fe, nur_ vor -

53

ü - ber, dem Schä - fer gar_ so weh, vor - ü - ber, ihr Scha - fe, nur_ vor -

57

ü - ber dem Schä - fer ist gar_ so weh.

Die Geschichte vom Lieben Augustin – Ein altes Wiener Lied



Wiener Dudelsackspieler (um 1770)

Herder und das Volkslied

1779 gab Johann Gottfried Herder eine Sammlung in- und ausländischer Lieder unter dem Titel *Stimmen der Völker in Liedern* heraus. Schon vorher hatte er beschrieben, was sie enthalten sollte: „Lieder aus dem Munde jeden Volks, über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen seines Lebens, in eigener Sprache, gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet.“ Er hoffte, man möge aus dem Liedgut Erkenntnisse gewinnen über Denkart und Sitten der Nationen.

- 1 Stellen Sie zusammen, wie viele Volkslieder Sie vollständig oder teilweise kennen.
- 2 Überlegen Sie, was Sie mit aus dem Lied vom Lieben Augustin über Erkenntnisse über Denkart und Sitten der Nationen, wie sie Herder beschreibt, zu gewinnen sind.

Der Hintergrund des Lieds

Jeder Wiener Kutscher erzählt seinen Gästen eine faszinierende Geschichte vom „Lieber Augustin“:

Der Lieber Augustin unterhielt in den Wirtshäusern die Zecher. Davon ließ er sich auch durch die Pest nicht abhalten, die die Wiener verheerete. Einmal lag er schlafend vor dem Gasthaus, in dem er die Nacht über gezecht hatte. Da wurde er auf den Pestwagen geworfen, der die Leichen der über Nacht Verstorbenen zum Friedhof brachte. Dort legte 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, bevor er 1685 eines friedlichen Todes starb. Aus seinem „Erlebnis“ in der Pestgrube wurde sein Lied vom Lieben Augustin.

Leider ist diese Geschichte nur ein Anekdote. Zwar gab es im 17. Jahrhundert einen bekannten Dudelsackspieler namens Marx (oder Marx) Augustin, den man den „Lieber Augustin“ nannte. Aber die Geschichte von dem in eine Pestgrube Gefallenen ist eine typische Völkerversage, die in vielen Ländern und Versionen auftaucht. Und das Lied vom Lieben Augustin wurde erst um 1800 aufgezeichnet. Aber die Wiener lassen sich die Figur nicht nehmen, die auch im größten Elend den Kopf oben behält und ein solches Lied für einen Totalverlust erfindet.

Oh, du lieber Augustin

Oh, du lieber Au - gus - tin, Au - gus - tin, Au - gus - tin, oh, du lie - ber
 Au - gus - tin, al - les is' hin! 's Geld is' hin, 's Mensch¹ is' hin, z'letzt noch der
 Au - gus - tin. Oh, du lie - ber Au - gus - tin, al - les is' hin.

- Oh, du lieber Augustin, 's Geld is' hin, 's Mensch¹ is' hin, oh, du lieber Augustin, alles is' hin!
 Will no vom Geld nix sag'n, wann i nur's Mensch kunnt' hab'n! Oh, du lieber Augustin, ...
- Oh, du lieber Augustin, alles mein Geld is' hin, oh, du lieber Augustin, alles is' hin!
 Der Beidl is' laar, d'Hos'n is' voll, nix is' no, wia's sein soll! Oh, du lieber Augustin, ...

1 Mensch: derb für „Mädchen, Freundin“

Die Pest in Wien

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts suchten immer wieder verheerende Pestepidemien Europa heim. Besonders schlimm war es, als während des Dreißigjährigen Kriegs die allgemeine Not und die Krankheit zusammenwirkten. Erst im 18. Jahrhundert endete die epidemische Ausbreitung der Pest. Eine der letzten großen Epidemien traf Wien. Der Medizinhistoriker 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 [...]. Dass es die Pest war, versuchten die Behörden zunächst zu vertuschen. [...] Als in der warmen Jahreszeit [...] der Tod sein Leichentuch über die Stadt legte, flohen die Bürger scharenweise [...]. Das öffentliche Leben erlosch; die Schulen wurden geschlossen. [...] Niemand war bereit, den Pestkranken zu helfen: Chirurgen mussten gefesselt zu den Kranken hingeschleppt werden. Keine wollte die Toten wegschaffen. Der Polizeichef der Stadt [...] zwang inhaftierte Verbrecher, die Leichen aus den Häusern zu holen und zu beerdigen.“



Pestarzt in Marseille mit Ledermantel und -handschuhen. Der Schnabel der Maske enthielt wohlriechende Kräuter, den Schnabel mussten alle tragen, die mit Pestkranken in Berührung kamen.

Der „Schwarze Tod“

Die Pest wird von einem Bakterium verursacht. Floh, Ratte und andere Ungeziefer übertragen es von Nagetieren auf Menschen. In Europa trat die Krankheit meist in der Erscheinungsform der Beulenpest auf. Ein paar Tage nach der Infizierung befällt den Kranken schlagartig hohe Fieber, Lymphknoten 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. In seltenen Fällen verursachen das Bakterium Lähmung des zentralen Nervensystems.

Der Liebe Augustin wird zitiert

Die einprägsame Melodie des Liedes ist in der Musikgeschichte oft aufgegriffen und in andere Werke eingearbeitet worden. Mit solchen Zitaten verbinden die Komponisten meist eigene Hintergedanken; die Hörer sollen – sozusagen auf einem Umweg – auf seine Bedeutung aufmerksam gemacht werden. Das Lied vom Lieber Augustin wird z. B. in zwei Werken aus ganz unterschiedlichen Musikarten zitiert.

- Arnold Schönberg: *Sextett op. 10*, 2. Satz. In diesem Werk werden die Grenzen der Tonalität, die vorher in der Musikgeschichte galten, überschritten.
- BLOOD, SWEAT AND TEARS: *Spinning Wheel*. Der Song handelt vom Auf und Ab des Lebens. Das Zitat hört man am Ende.

3 Hören Sie Ausschnitte mit den erwähnten Musikstücken. Erläutern Sie die Gründe, die zur Verwendung des Zitats in den Werken Anlass gegeben haben könnten.



1,
14/15

Wenn du mich verlässt – Ein Liebeslied aus Korea



Tor am Mungyeong-Saejae-Pass

Der Hintergrund des Lieds

Alle Koreaner kennen das Lied *Arirang*. Aber sie könnten es sicher nicht alle zum Nachsingen in der viele Jahrhunderte alten Geschichte. Die Texte sind entstanden nämlich über 3.000 Versionen, die sich in der Melodie zum Teil deutlich unterscheiden.

Gemeinsam ist den Fassungen allerdings ein melancholischer Grundcharakter. Der prägt auch die Version des Liedes, die im Westen bekannt geworden ist. Ein Mädchen klagt an, dass ihr Liebster, der es verlassen hat und auf dem Arirang-Hügel weggezogen ist. Der Schauplatz des Geschehens lässt sich nicht festlegen; im bergigen Saejae-Pass wurde die Geschichte an vielen Orten spielen. In manchen Fassungen des Lieds wird z.B. der Ort als Saejae-Pass im östlichen Südkorea genannt.

Arirang¹

1. A - ri - rang, A - ri - rang, a - ri - rang yo, A - ri - rang
 2. No - pan ha - nu - re - do - man ko. U - ri - ne -

6 ko - kae - ro no mo kaw da. Na - rul po - ri - go
 sa - lim sa - ri su - shi - do - man ta. A - ri - rang ko - kä - nen

11 ka - shi - nun ni - mun shim - do mot - ka - so pal - pyung nan - da.
 yol - du - ko - no - mo - do, no - mo - do ku - tschi ob - da.

- Bestimmen Sie die Textübertragung des Lieds, indem Sie aus den kommenden Tönen eine Tonfolge bilden.
 - Arirang, Arirang, arariyo, er geht über den Arirang-Hügel. Wenn du mich verlässt, werden deine Füße wund, ehe du 10 Li² gegangen bist.
 - 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.
- Singen Sie das Lied zum Playback oder zu einer eigenen Leitung. Dazu eignen sich (teilweise) Quintklänge f-c z. B. auf Metallofonen und (leise) Beckenschläge. Akkordwechsel sind nicht nötig.

1 Dieser koreanische Text einer beliebten Fassung des Lieds kann – wie bei allen Umschriften – den Klang der Sprache nur annähernd wiedergeben.
 2 Li: In Korea wurden chinesische Wegmaße benützt; ein Li (chinesische Meile) entspricht 500 m.

Ein Lied für ein Land

Die UNESCO führt eine Liste des „Kulturerbes der Menschheit“, in der Bräuche und kulturelle Ausdrucksformen von besonderer Bedeutung aus aller Welt zusammengefasst sind. Dazu gehören zum Beispiel die französische Kochkunst, das indonesische Puppentheater oder der argentinische Tango. In diese Liste wurde im Jahr 2012 das Lied *Arirang* aufgenommen. Angesichts der ungewöhnlichen Rolle, die das Lied in beiden Teilen Koreas spielt, ist diese Auszeichnung sicher berechtigt.

In Süd- wie in Nordkorea wird *Arirang* als nationales Symbol gebraucht und missbraucht. So soll der Liedtitel z. B. Nudeln oder Fernsehkanäle bedeuten. Aber *Arirang* dient auch besseren Zwecken. Als bei den Olympischen Spielen im Jahre 2000 in Sydney und 2004 in Athen gemeinsame Mannschaften der beiden koreanischen Staaten antraten, einigte man sich auf *Arirang* als Hymne.

Nordkoreas größtes Fest

In Nordkorea gibt das Lied einem der weltweit größten Massenfeste den Namen. In jedem Frühjahr und Herbst wird es in einem Stadion der Hauptstadt Pjöngjang gefeiert. In riesigen Massenchoreografien werden dabei die „heroischen“ Ereignisse der Landesgeschichte ins Gedächtnis gerufen und die Leistungen der Regierung gerühmt. Der desolate Zustand, in dem sich der Staat seit Jahrzehnten befindet, bleibt dabei natürlich unerwähnt.



3 Stellen Sie fest, welche der in der UNESCO-Liste (s. Internet) genannten „immateriellen Kulturgüter der Menschheit“ Ihnen bekannt sind.

Korea

Die Teilung der koreanischen Halbinsel am 38. Breitengrad war ein Ergebnis des Kriegs, 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 von Diktatoren regierte Volksrepublik im Norden, nicht mehr viel.

4 Hören Sie eine Aufnahme des Lieds *Arirang* durch eine koreanische Sängerin. Beschreiben Sie die Interpretationsweise und das Stimmideal.



I, 17

Massenchoreografie
beim *Arirang*-Fest in Pjöngjang

Zurück ins alte Transvaal – Ein Lied der Voortrekker

Sarie Marais

Es gibt keine gesicherte Erkenntnis über die Frau, die dem Lied den Titel gab. Eine von mehreren Theorien besagt, dass es sich dabei um Susara Margaretha Maré handelt, die 1868 als Tochter von Voortrekkern in Pretoria, der Hauptstadt von Transvaal, geboren wurde.

Der Hintergrund des Lieds

1880 und noch einmal von 1899 bis 1902 liefen zwischen Briten und Holländer in Südafrika blutige Schlachten um die Herrschaft über ein Land, das sie vorher der Urbevölkerung geraubt hatten. Man weiß nicht, in welchem dieser beiden „Burenkriege“ das Lied über Sarie Marais entstand. Die Textautoren der vielen existierenden Fassungen sind unbekannt. Die Melodie haben sich die ersten Sänger bei einem Soldatenlied aus dem amerikanischen Bürgerkrieg ausgeliehen.

Die Herkunft des Lieds 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 Kontinente überbrückt. Man findet es in den Liederbüchern vieler Sprachen. Und vom Soldatenlied bis zum Schlagersänger reicht die Palette der Interpreten.

Sarie Marais (deutsche Singfassung)

1. Mei-ne Sa - rie Ma-rai¹ ist so fern von mir, nach ihr ist mir nun so bang.
 1. My Sa - rie Ma-rai¹ is so far from my heart, I want to see her again.

5 Sie war mei-ne Liebs-te in der Heimat. Ich hab sie nicht vergessen.
 5 Sy het in die wyk van my liefste, en ek het haar nie vergeet.

9 Oh, bringt mich zurück ins alte Transvaal, wie fehlt meine Sarie mir!
 9 O bring my heart back to the old Transvaal, I miss my Sarie so much.

13 Sie wohnt bei der Maisfeld und dem Dornenbusch am Ufer des Mooi Rivier.
 13 She lives by the green dooringboom, where my Sarie Marais lives.

- Ich war voller Angst, dass der Kakie² mich fängt und fortführt übers weite Meer. Ich flüchtete ans Ufer bei Uppington und wartete auf unser Heer. Oh, bringt mich zurück...
- Die Freunde, sie kamen, und ich bin nun frei, und geh nach Transvaal zurück. Dort wird auch die Liebste schon warten auf mich, und dort finde ich mein Glück. Oh, bringt mich zurück...

1 Marais: „Marei“ ausgesprochen
 2 Kakie: Spottbezeichnung für die Engländer, Anspielung auf die Farbe ihrer Uniform



1 Singen Sie das Lied in der Textfassung, die dem Original am ehesten entspricht. Begleiten Sie sich auf geeigneten Instrumenten (Gitarre, Akkordeon).

Die Kapkolonie

Zuerst gab es an der Südspitze Afrikas nur eine Versorgungsstation für die Schiffe der niederländischen Ostindien-Kompanie auf dem Weg nach Indonesien. 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 sie erkannten seine strategische Bedeutung. Die Kapkolonie konnte der englischen Übermacht nicht Stand halten, 1814 wurde sie endgültig Teil des britischen Empire. Das brachte einschneidende Veränderungen mit sich. So schafften die Briten die Sklaverei ab.

Die alten Siedler wollten sich der neuen Ordnung nicht fügen. Zehntausende zogen sie nach Norden, wo sie wieder nach ihren Regeln leben konnten.

Voortrekker nach Transvaal

Den Zügen mit den mächtigen Ochsenkarren stellte sich in dem neuen Gelände schier unüberwindbare Hindernisse in den Weg; immer wieder mussten Angriffe von Stammeskriegern abgewehrt werden. So ist es nicht verwunderlich, dass die „Voortrekker“, die Vorausziehenden, bis heute in südafrikanischer Mythos sind. Am Ziel ihres Zugs gründeten sie dann die Oranje-Freistaat und (nördlich des Vaal) die Republik Transvaal.

Der Konflikt zwischen den Buren und den Briten war damit nicht erloschen. Als in den Burenstaaten reiche Bodenschätze gefunden wurden, flammte er in zwei grausamen Kriegen wieder auf. Am Ende stand fast das ganze südliche Afrika unter britischer Verwaltung. Aber die Gegensätze zwischen den liberalen Briten und den erkonservativen Buren trübten das Land noch lange Zeit.



Südafrika im 19. Jahrhundert

2 Hören Sie das Lied in einer Aufnahme des belgischen Crossover- und Schlagersängers Helmut Lotti, der die Originalsprache Afrikaans verwendet. Beschreiben Sie seine Interpretation; beurteilen Sie sie vor dem Hintergrund der Liedgeschichte.



I, 18



Afrikaans (Kapholländisch)

Die Sprache ist aus dem Niederländischen des 17. Jahrhunderts entstanden, aus dem 95 % des Wortschatzes stammen. Heute ist es die Muttersprache von etwa 15 % der 50 Millionen Südafrikaner.

Voortrekker auf dem Weg nach Transvaal

Roddy McCorley – Ein irisches Rebellenlied

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.



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



Der Hintergrund des Lieds

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. In den besetzten unterschiedlichen Glaubensbekenntnisse den Konflikten. In England wurde 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 den Iren Hilfstruppen geschickt hatte, wurde die Revolution rasch niedergeschlagen; ihre Anführer wurden hingerichtet.

Von den Helden dieser Revolutionen besitzen viele irische Lieder; eines der bekanntesten ist das über Roger McCorley. Das Lied verschweigt allerdings, dass McCorley nach dem Scheitern des Aufstands Mitglied einer Bande von Straßenräubern wurde. Dies bezieht sich auf einen Bericht im *Belfast Newsletter* vom 4. März 1800:

„Am letzten Freitag fand hier ein schrecklicher Zug zur Hinrichtungsstätte von Roger McCorley in der New Bridge statt. Er war kürzlich von einem Kriegsgericht verurteilt worden. Der Unglückliche war in dieser Gegend geboren worden. Als Warnung für andere sei festgehalten, dass sein ganzes Leben gesetzlosen Handlungen gewidmet war, dass viele Jahre lang kaum eine Gerichtssitzung abgehalten wurde, in der der Name Roger McCorley nicht in Verbindung mit unzähligen Reine von Straftaten aufgetaucht wäre. Sein Körper wurde zum Sezieren zerlegt und dann unter dem Galgen begraben.“

Die Musik in Irland

Die Republik Irland ist der einzige Staat, der ein Instrument in seinem Wappen besitzt: eine goldene Harpe 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 charakteristisch 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.

Bridge of Toome

Text: Ethna Carbery
Musik: trad.

1. Oh, see the fleet-foot' hosts of men who speed with faces
 wan from farmstead and from fisher's
 long the banks of Bann. They come with vengeance
 in their eyes. Too late, too late are
 Roddy McCorley goes to die on the Bridge of Toome today.

Worthilfen

in Nordirland
 leichtfüßig
 große Mannerschar
 Bauernhof
 längster Fluss
 in Nordirland
 Vergeltung
 Hanfseil,
 hier: Galgenstrick
 Locken
 Lanze
 tapfer, stark
 Gefecht
 schreiten

2. Up the narrow street he stepped, smiling, proud and young,
 About the hemp rope on his neck the golden ringle
 There's never a tear in his blue eyes, both bright and
 For young Roddy McCorley goes to die on the Bridge of Toome today.
3. When he last stepped up that street, his shining pike in hand,
 Behind him marched, in grim array, an always best band.
 For Antrim town! For Antrim town, he was in the fray,
 And young Roddy McCorley goes to die on the Bridge of Toome today.
4. There's never a one of all your dead more truly fell in fray
 Than he, who marches to his grave on the Bridge of Toome today.
 True to the last! True to the last, he was on the upward way,
 And young Roddy McCorley goes to die on the Bridge of Toome today.

Wählen Sie geeignete Instrumente zur Begleitung des Lieds. Stilgerecht ist das (ggf. verzierte) Mitspielen der Melodie mit Flöte oder Geige. Verwenden Sie ggf. das Playback.



I, 19

Hören Sie eine Aufnahme des Lieds der über Jahrzehnte weltweit bekannten Folk-Gruppe THE DUBLINERS. Beschreiben Sie die Interpretation (Singweise, Instrumentarium); beurteilen Sie den Grad der Authentizität.



I, 20



Roger McCorley



Ella Fitzgerald im Duett mit Louis Armstrong in den 1960er-Jahren

The First Lady of Song – Ella Fitzgeralds Stimmkunst

Stolen from the horns

Für das englische Wort „scat“ findet man Übersetzungen wie „erst“, „einander jagen“, „verschleifen“, „übren“. Von all diesen Bedeutungen ist etwas davon, was Jazzmusiker den Begriff „scat“ verwenden. Beim Scatgesang löst sich die Bindung zwischen Musik und Sprache auf. Singen wird zum emphatischen Ausdruck, frei vom Wortsinn. Wie beim gelungenen Jazz-Instrumentalsolo erzählen Scatsolisten eine wortlose Geschichte im Spiel mit allen Tönen und Farben. So ist auch Ella Fitzgeralds Erkenntnis zu verstehen:

I stole everything I ever sang, mostly I stole from the horns!

Scatgeschichte

Viele führen die Praxis des Scatsingens auf afrikanische Wurzeln zurück. So schrieb der Musikwissenschaftler und Baritonsaxofonist Ekkehard Jost:

„Die Sprachlosigkeit afro-amerikanischen Musizierens, die sich über die Kette von mündlichen Sprech- und Gesang – Spielen“ vermittelt, zieht sich in unterschiedlichen Dosierungen durch die gesamte Geschichte des Jazz.“

Die Geschichte des Scatsingens im Jazz begann schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Künstlerische Erfolge, z. B. von Louis Armstrong verhalfen dem Scat zum Populärität. Mit Beginn der Bebop-Ära um 1940 löste sich „scat singing“ zunehmend von seiner kommerziellen Verwendung und emanzipierte sich zu einer Form des Jazzgesangs, die dem Spiel von Instrumentalisten gleicht. Später zählte Bob Dylan, Ferrin, die eine eigene, besonders virtuose Singweise entwickelt hat, zu den bekanntesten Vertretern des Scatsingens.

Eine beispiellose Karriere

Ella Fitzgerald, die 1917 geboren und beinahe 80 Jahre alt wurde, begann ihre Karriere als 16-Jährige mit einem Auftritt in Harlem. Seit den 1940er-Jahren war sie eine der wichtigsten Sängerinnen des Jazz: „The First Lady of Song“. Charakteristisch für ihre Interpretationen waren u. a. die außerordentliche Geschmeidigkeit ihrer Stimmführung und der brillante Scatgesang. Ella Fitzgerald arbeitete mit vielen Größen des Jazz zusammen, u. a. mit Louis Armstrong, Duke Ellington und Count Basie.

1 horn: im Jazz Begriff für Blechblasinstrument, auch Saxofon

Louis Armstrong

* 1901 in New Orleans
† 1971 in New York

Der legendäre Trompeter und Sänger trug mit seinem brillanten Spiel und seiner unverwechselbar heiser-rauchigen Stimme Entscheidendes zur Popularisierung des Jazz bei.

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 beliebtesten Jazztitel und auch zu Ella Fitzgeralds musikalischem Markenzeichen. In einem Lexikon der Jazzstandards liest man:

„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. „Alles, was ich tat, war How High the Moon singen“ beschrieb sie einmal ihren persönlichen Weg zum Erfolg – „Es war, als hätte ich nie etwas anderes gesungen.““



1 Hören Sie sich Ella Fitzgerald bei ihrer Interpretation von How High the Moon an. Beschreiben Sie die Sprachbehandlung und die Begleitung oder zum Playback.



I, 24

2 Hören Sie den Beginn von Ella Fitzgeralds Interpretation des Songs. Beschreiben Sie die Sprachbehandlung in den Chorusen 1-4.



I, 25

Wie in einem Lehrstück zeigt Ella Fitzgerald bei der Interpretation dieses Songs die ganze Palette ihrer Kunst. In einer Live-Aufnahme, die im Jahr 1960 in Berlin entstand, lässt sich das verfolgen: Stimmkaskaden (halten, „I guess these people wonder what I'm singing...“), dann Krächzen und Knurren („Grunting“, „Growling“), Rufen und Schreien („Shouting“, „Shouting“), alsbaldige Stimmakrobatik über drei Oktaven, und schließlich die Besetzung selbst zweistimmig.

Kaskade Wasserfall, Wassersturz

How High the Moon (1940)

Text: Nancy Hamilton; Musik: Morgan Lewis © Chappell

1. Some-where there's mu - sic, how high the tune! Some-where there's heav - en,
 2. Some-where there's mu - sic, it's where you are. Some-where there's mu - sic,
 how high the moon. There is no moon a - bove when love is far a - way too,
 how near the moon. The dark-est night would shine if you would come to me
 till it comes true. that you love me as I love you.
 soon. Un - til you will, how still my heart, how high the moon!



Fans stehen vor dem Paramount-Theatre in New York Schlange

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



Der Urknall der Popmusik

Es kommt nicht oft vor, dass ein Künstler für ein halbes Jahrhundert zu den Großen der Musikszene gehört. Frank Sinatra, der 1915 geboren wurde und fast bis zu seinem 83. Jahr 1998 auftrat, gehört zu diesen Ausnahmestarten. 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 der Swing-Ära. 50 Jahre stand er auf der Bühne; in seinem 60. Lebensjahr gab er 140 Konzerte und noch im hohen Alter trat er mit Jazzgrößen wie Ella Fitzgerald und Louis Armstrong auf. Als er in Beverly Hills starb, sagte Bono, der Sänger der Gruppe U2:

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

1 Schnipsen Sie gleichmäßige Viertel und sprechen Sie dazu den Beginn von *Saturday Night* (s. S. 59, bis „cheek to cheek“).



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



3 Singen Sie den Song; verwenden Sie dabei ggf. das Playback.



Swing Ära

„Das goldene Zeitalter der Bigbands begann in den späten 1930er-Jahren, als auch Sinatra erstmals vor sich reden konnte. Bigbands dominierten die Hitparaden, und wenn sie spielten, sorgten sie für unglaubliche Stimmung. Eine Zeitlang waren sie fast ausschließlich Popmusik. [...] Die Bigbands waren in erster Linie Tanzorchester. [...] Ihre große Zeit hatten sie etwa von 1935 bis 1950. [...] Für die Musiker war es sicher ein herrliches Gefühl, ganz vorne zu stehen, wenn eine Bigband die musikalische Begleitung sorgte. Zwar waren auch die Bandleader meist sehr bekannt, aber die Sänger waren oft noch berühmter. Die Bedeutung der Bigbands lag aber nicht nur darin, dass sie eine Plattform für viele Sänger boten, sondern auch darin, dass sie die Kluft zwischen „heißem“ Jazz und einem „seriöseren“ Stil überbrückten.“ (Richard Havers)

Bobby Soxers

In den 1940er-Jahren kam es bei Konzerten Sinatras zu Phänomenen, wie sie später auch Auftritte Elvis Presleys oder der BEATLES begleiteten. Tausende junger Mädchen, nach ihren modischen Socken „Bobby-Soxers“ genannt, fielen 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.“

Bobby-Soxers bei einem Sinatra-Konzert



Frankie Boy

Saturday Night ist ein Musterbeispiel für Sinatras Swing-Nummern. Eine exzellente Band liefert die Basis für sein 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.



Frank Sinatra im Plattenstudio
(Foto aus den 1940er-Jahren)

Saturday Night

Text: Sammy Cahn

Musik: Jule Styne

© Baron Music/Chappell/Sammy Cahn/IMAGEM

Musical score for "Saturday Night" with lyrics and guitar chords. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. Chords are indicated above the notes.

1. Sat - ur - day night_ is the lone - li - est night_ the week_ 'Cause that's the night_

5 that my sweet - ie and I_ used to cheek to cheek. I don't mind

9 Sun - day night at all, 'cause the night_ can't come to call. And

13 Mon - day to Fri - day go fast_ and a oth - er week is past, but

17 2. Sat - ur - day night_ is the lone - est night_ in the week, I sing the

21 song that I sang_ 'til the morn - 'ries I u - sual - ly seek. Un - til I

25 hear you at the door, un - til you're in my arms once more,

29 Sat - ur - day night_ is the lone - li - est night_ in the week.

Chords: Cmaj7, Dm7, Em7, Dm7, Amaj7, Em7, A7, Dm, Dm(maj7), Dm7, Dm, Dm, Dm(maj7), G7, Cmaj7, E7, Am7, Em7, B7, Em7, Dm, Dm(maj7), G7, C, Am, B7, Fmaj7, Fm7, Em7, A7, Dm7, G7, 1. C Am7 Dm7 G+, 2. C Am7 Dm7 G7 C

Unter den Brücken der Seine – Eine Ikone des Chanson

Eine nationale Populärmusik

Seit der Jazz zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Frankreich eintrug, ist fast die ganze Welt der populären Musik in wesentlichen Aspekten von afroamerikanischen Einflüssen geprägt. Einige Traditionen der nationalen Populärmusik haben sich daneben erhalten; zu den bedeutendsten gehört das Chanson. Seine Sprache ist das Französische, seine Themen sind das „unter den Brücken der Seine, wo die Clochards nächtigen“, wie der Jazzexperte Dietrich Schulz-Köhn meinte. Immer schon war das Chanson eng mit der französischen Literatur verbunden. Das fand nicht zuletzt in den Beziehungen zwischen Sängerinnen und Literaten ihren Ausdruck. So war Edith Piaf, die bekannteste der Chansonnetten des 20. Jahrhunderts, mit dem Dichter und Theaterregisseur Jean Cocteau befreundet.



Dominique Vinatier: Die Piaf in ihren letzten Lebensjahren

Der Spatz von Paris

Edith Giovanna Gassion wurde 1915 als Kind zweier Schausteller in Paris geboren, wuchs in der Normandie in einem Bordell auf und kehrte mit fünfzehn Jahren nach Paris zurück. Dort wurde ihr Talent entdeckt, als „Piaf“ (franz. für „Spatz“) führte sie in den folgenden Jahren ein bewegtes Leben: sensationelle Erfolge, häufig wechselnde Beziehungen, Abhängigkeit von Drogen und Alkohol, Bekanntschaft mit vielen Größen ihrer Zeit. 1963 starb Edith Piaf im Alter von 47 Jahren. An ihrer Beisetzung auf dem Friedhof Père-Lachaise nahmen 40.000 Menschen teil.

Ein populäres Liebeslied

Ihr berühmtestes Lied nahm Edith Piaf 1960 auf; es trägt in so hohem Maße persönliche Züge, dass kaum eine andere Interpretin wagte, es in ihr Repertoire aufzunehmen. Vom Tod schon 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* („Nein, ich bereue nichts“).

1 Vergleichen Sie Edith Piafs Lebenslauf mit dem von Stars unserer Tage. Stellen Sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten fest.

2 Hören Sie *Non, je ne regrette rien* und lesen Sie den Text.

Non, rien de rien ... Non, je ne regrette rien, Ni le bien qu'on m'a fait, Ni le mal, tout ça m'est bien égal!	Balayé les amours Avec leurs tremolos, Balayé pour toujours; Je repars à zéro.
Non, rien de rien ... Non, je ne regrette rien, C'est payé, balayé, oublié, Je me fous du passé!	Non, rien de rien ... Non, je ne regrette rien, Ni le bien qu'on m'a fait, Ni le mal, tout ça m'est bien égal!
Avec mes souvenirs J'ai allumé le feu, Mes chagrins, mes plaisirs, Je n'ai plus besoin d'eux!	Non, rien de rien ... Non, je ne regrette rien, Car ma vie, car mes joies Aujourd'hui, ça commence avec toi!

Text: Michel Vaucaire © Semi Société/Sieck & Appel

Das Leben in Rosenfarben

Den Komponisten Charles Dumont und den Textautor Michel Vaucaire, von denen *Non, je ne regrette rien* stammt, kennt kaum noch jemand, ebenso wenig wie die anderen, die Edith Piafs Lieder schrieben. Erst 1944, als sie schon auf dem Gipfel ihrer Popularität stand, schrieb sie selbst – zunächst für eine Kollegin – einen Chansontext: *La vie en rose*. Marcel Louiguy fiel dazu eine ungewöhnlich einprägsame Melodie ein. Als die Piaf dann das Lied 1947 selbst vorgetragen hatte, ging es rasch um die Welt und wurde in viele Sprachen übertragen; dabei sind die Übersetzungen dem Original Piafs selten nahe. In Deutschland sang man auf den Text *Schau mich bitte nicht so an*, in der amerikanischen Fassung hieß es: *Take Me to Your Heart Again*.

3 Hören Sie *La vie en rose*. Beschreiben Sie die unterschiedliche musikalische Gestalt von Strophen (Verse) und Refrain (Chorus).



La vie en rose

Text: Edith Piaf
Musik: Louiguy
© Arpege/Marbot

Verse

Rubato

B \flat G7 \flat 13 Cm F7

1. Des yeux qui font bais - ser les miens, un ri - van qui se perd son la bouche, voi - là le
2. Des nuits d'a - mour à plus fi - nir, un ar - gent bon - qui prend sa place, des en - nuis,

3 B \flat Fm/Ab G7 G7 \flat 13 F7 \flat 13

por - trait, sans re - touche, de l'h - m - au - que j'ap - par - tiens.
des cha - grins s'ef - fa - cent he - reux, neu - reux à en mou - rir.

Chorus

5 B \flat B \flat maj7 G \flat 6 Cm7 F7

Quand il me prend dans ses bras, me par - le au bas, je vois la vie en ro - se,

9 Cm F7 Cm7 B \flat 6 B \flat Cm7 F7

il me dit des mots d'a - mour, des mots de tous les jours, et ça m'fait quel - que cho - se,

13 B \flat B \flat 6/D E \flat maj7

il est en - tré dans mon cœur, u - ne part de bon - heur, dont je con - nais la cause.

17 E \flat 6 B \flat /F G7 \flat 9 Cm7 C \sharp B \flat /D F7sus4 F7

C'est lui pour moi, moi pour lui, dans la vie, il me l'a dit, l'a ju - ré pour la vi - e.

21 B \flat B \flat maj7 Cm7 F7 Cm7 F7 B \flat

Et dès que je l'a - per - çois a - lors je sens en moi mon cœur qui bat.

Country-Rock

Das Genre entstand in den 1960er-Jahren in Kalifornien. Seinen vielen Spielarten ist die Verschmelzung von Elementen der Rock- und der Country-Musik gemeinsam. Ganz unterschiedlich fallen in den jeweiligen Subgenres die Anteile dieser beiden Musikstile aus. Zu den populärsten Vertretern des Country-Rock zählten z. B. die EAGLES, THE BYRDS, CROSBY, STILLS AND NASH und LINDA RONSTADT. Bei vielen Interpreten sind nur einzelne Titel oder Alben zum Country-Rock zu rechnen (BOB DYLAN, ROLLING STONES). Nach den 1970er-Jahren verlor der Stil an Bedeutung.

Mark Twain

* 1835 in Florida/MO
† 1910 in Redding/CT

Der amerikanische Schriftsteller Samuel Longhorn Clemens, der sich nach einem Lotsenruf Mark Twain nannte, arbeitete eine Zeit lang als Flusslotse auf dem Mississippi. Der Strom spielt in vielen seiner Bücher eine Rolle, auch in seinen berühmten Romanen *Tom Sawyer* und *Huckleberry Finn*.

Leben auf dem Mississippi – Eine Stimme des Country-Rock

Bilder vom einfachen Leben

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL (CCR) gehörte zu den stilistisch geschlossensten Gruppen der Rockgeschichte. Die unverwechselbaren Elemente lassen sich aufzählen:

- der harte stampfende Rhythmus
- der simple Aufbau der Stücke
- die einprägsamen Gitarrenriffs
- Texte, die in Bildern vom einfachen Leben erzählen.

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

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 Forderung zu „back to the roots“ zu hören. In vielen Liedern Fogertys werden soziale Probleme angesprochen, und manche zeigen düstere Bilder. *Proud Mary* singt zwar das Lob auf ein besseres Leben in besseren Zeiten. Die Begehrung für das „Ursprüngliche“ schwingt aber auch die Enttäuschung über die Gegebenheiten in einer kalten modernen Welt mit. Sie hat nichts gemein mit Idyllen, wie sie der große amerikanische Schriftsteller Mark Twain 1885 schilderte:

Schliefträumt die Stadt im Sonnenschein eines hellen Sommermorgens; die Straßen sind einsam; hier und da sieht man Verkäufer vor den Läden in der Waterstreet sitzen, den 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. Nahe der Landungsbrücke liegen verstreut einige Frachtstücke, und auf der Schräge des gepflasterten Landplatzes ein Haufen Bretter, in deren Schatten der Trunkenbold des Orts seinen Rausch ausschläft. Am Ende der Landungsbrücke schaukeln zwei oder drei Flussboote; niemand jedoch horcht auf das friedliche Plätschern der Wellen, die dagegen schlagen. Der große Mississippi, der majestätische prächtige Mississippi, dessen Flut meilenweit dahinwagt, liegt glänzend im Sonnenschein, von dichten Wäldern am gegenüberliegenden Ufer eingerahmt.



Francis Palmer: *Stille Zeit am Mississippi* (1886)

Proud Mary

Text u. Musik: John C. Fogerty
© Intersong

Verse 1

1 G
Left a good job in the cit-y, work-ing for the man ev-er and day
5 G
and I nev-er lost a min - ute of sleep-ing wor-rying 'bout the things might have been...

Chorus

9 D Em
Big wheel, keep on turn - ing. Proud Ma - ry on burn - ing, roll -
13 G
- in', roll - in', roll - in' the riv er.

Verse 2

17 G
Cleaned a lot of plates in Mem - phis,
19
pumped a lot of 'pane down in New Or - leans - nev-er saw the good
22 D.S. al - to
side of the cit - y 'til I hit a mile on the ri-ver, boat queen.

Interlude

25 17 G 6
roll - in' roll - in' on the riv - er.

Verse 3

53 G
If you com - e er, bet you gon-na find some peo-
56 G
- ple who live. You don't have to wor-ry, 'cause you have no mon-ey.
59 D.S. (Chorus - fade out)
Peo - ple on the riv - er are hap - py to give.

1 Hören Sie den Song *Proud Mary*. Stellen Sie fest, ob die genannten Merkmale von ccr erkennbar sind.

2 Erstellen Sie eine Grob-gliederung des Songaufbaus.

3 Übersetzen Sie den Text. Tragen Sie die Ergebnisse vor.

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

5 Lesen Sie den Text Mark Twains (s. S. 62). Vergleichen Sie ihn mit dem Songtext. Diskutieren Sie die Realitätsnähe des ccr-Textes.





Sting im Jahr 1987

Sting (Gordon Sumner)

* 1951 in Wallsend (Großbritannien)

Sting war Frontsänger und Bassist der Rockgruppe THE POLICE, die Ende der 1970er-Jahre einen eigenen, innovativen Sound entwickelte. Nach der Auflösung der Band Mitte der 1980er-Jahre beschäftigte sich Sting neben seiner Solokarriere mit Jazz, klassischer und ethnischer Musik.

1 Übersetzen Sie den Text des Songs (s. S. 65) und beschreiben Sie, wie die Lebenssituation Quentin Crisps dargestellt wird.



I, 33

2 Hören Sie den Song und beschreiben Sie, wie Sting den im Text thematisierten Gegensatz musikalisch ausdrückt.



3 Musizieren Sie den Song.

4 Beschreiben Sie den 'Gegensatz des Sprachrhythmus' zum Rhythmus des Songs. Erläutern Sie, inwiefern die Notation dies verhältnisgerecht wird.



5 Untersuchen Sie, inwiefern die Thematik des Songs im Video dargestellt wird.

Talent For Being – Stings Hommage an einen Außenseiter

Das Leben eines Gentleman

Quentin Crisp, der 1908 in London geboren wurde, galt als der erste Engländer, der seine Homosexualität nicht zu verbergen suchte. Er trat mit stark aufgetragenen Make-up und auffälliger Kleidung offen zur Schau stellte. Sein Leben beschrieb er selbst mit den Worten:

If I have a talent for anything, it is not for doing but for being.

Er gab sich als spleeniger, aber auch als englischer Gentleman. In den 1940er- und 50er-Jahren zog dieses Verhalten gesellschaftliche Ächtung, Ärger mit der Polizei und sogar körperliche Übergriffe nach sich. Quentin Crisp ertrug die alltäglichen Anfeindungen stets mit Fassung und Würde.

1968 brachte ihm seine Autobiografie erster Ruhm ein, der sich nach der Verfilmung 1975 noch verstärkte. Crisp wurde zu einer Kultfigur und zu einem Vorreiter der Homosexuellenbewegung. Mit über 70 Jahren ging er nach New York. Nach einer späten Karriere als Schriftsteller, Entertainer und Schauspieler verstarb er 1999 auf einer Reise nach England.

Hommage an einen Außenseiter

Sting traf Quentin Crisp in New York und widmete ihm – fasziniert von seiner Lebensweise – die Single *„Gentleman in New York“*. Ein Sopransaxofon, gespielt von dem berühmten Saxofonisten Branford Marsalis, gibt dem Song eine besondere Farbe. Das ist natürlich auch für Sting, der oft mit exzellenten Gastmusikern arbeitet.

Der Song thematisiert verschiedene Aspekte aus Crisps Leben. Er zählt typische Eigenschaften eines englischen Gentlemans auf, zitiert Aussprüche Crisps („...when maketh¹ man as someone said, then he's the hero of the day.“), und



er nimmt Bezug auf die Anfeindungen, die er erdulden musste. Im Refrain wird Crisp als „legal alien“ (gesetzesmäßiger Ausländer) bezeichnet. Dies spielt darauf an, dass er in Amerika seine britische Staatsbürgerschaft behalten wollte, die für ihn einen wichtigen Teil seiner Identität ausmachte.

Quentin Crisp im Jahr 1994 vor der Skyline von New York

1 maketh (engl.): alte Form von makes

Englishman in New York

Text u. Musik: Gordon M. Sumner
© EMI

Verse

Gm C Dm C

1. I don't drink cof - fee, I take tea, my de
2. You see me walk - ing down Fifth Av - e

3 Gm C Dm C Gm C

I like my toast done on one side. You can hear in my ac -
a walk - ing cane here at my side. I talk ev' - ry - where I walk,

6 Dm C Gm C 1. Dm C 2./3. Dm C

- cent when I talk, I'm an Eng - lish - man in New York. Woh -
I'm an Eng - lish - man in New York.

Chorus

10 Gm C Dm C Gm C 1. Dm

oh, I'm an a - li-en, I'm a le - gal a - li-en, I'm an Eng - lish - man in New York. Woh -

Bridge

14 2. Dm D. C. F C

Mod - es - ty, pro - pri - e - ty can lead to no - to - ri - e - ty, but

17 Dm A Bb

you could end up as the on - ly one. Gen - tle - ness, so - bri - e - ty are

20 C Dm Interlude and D. C.

rare in this so - ci - e - ty. Right a - gain - dle's bright - er than the sun.

3. If manners maketh man, someone
He's the hero of the town
It takes a man to suffer and remain
Be yourself no matter what they say.

Chorus

Bridge

4. Takes more than combat gear to make a man,
Takes more than a license for a gun.
Confront your enemies, avoid them when you can,
A gentleman will walk but never run.

5. = 3.



Branford Marsalis

Johns andere Welt – Ein Song der Beatles

psychedelisch
s. S. 179

John Lennon
* 1940 in Liverpool
† 1980 in New York

Zusammen mit Paul McCartney war der Gitarrist, Sänger, Texter und Komponist Lennon die leitende Figur der BEATLES. Lennon starb bei einem Attentat.

Sampling
(von engl. „sample“ für „Muster“, „Beispiel“)
Bei dieser Vorgehensweise werden Klänge oder Musikstücke aufgenommen, um sie später im Original oder in veränderter Form wieder zu verwenden.

Eine Herberge der Heilsarmee

Strawberry Fields Forever gilt heute als Musterbeispiel für psychedelische Popmusik, für Musik also, die mit Begriffen wie Traum, Rausch, Meditation, mit einer unwirklichen Welt in Verbindung gebracht werden kann. Einen Beleg für diese Einordnung gibt der Bericht George Martins, des gesamten BEATLES-Arrangeurs und -Produzenten, über den Hintergrund des Songs:

» *Strawberry Field war eigentlich der Name einer Heilsarmee-Herberge in Liverpool, unweit von dem Haus, wo John seine Kindheit verbracht hatte. [...] Johns andere Welt, die in seinem Kopf war bis zum Schluss die gewesen, in der er lieber lebte. Es war ein bedeutend angenehmerer Ort zum Leben. Die reale Welt hat irgendwie nie so richtig seinen Erwartungen entsprochen.* «

Ein fabelhafter Touch von Wahnsinn

Nachdem die BEATLES nicht mehr öffentlich auftraten, konnten sie ihrem Einfallsreichtum und ihrer Klangfantasie noch mehr Raum geben als vorher. Sie schöpften die technischen Mittel ihrer Tage voll aus. *Strawberry Fields Forever* bildet hierfür ein schönes Beispiel. John Lennon nahm zuerst in seinem Heimstudio eine Demoversion des Stückes auf und ließ sich mit George Martin als Produzenten in wochenlanger Studiozeit in der sich das BEATLES-Team neue Klangfarben und Klanggestaltungen erschloss, die endgültige Version.

Wesentliches an der ungewöhnlichen Stimmung des Songs hat ein elektro-mechanisches Tasteninstrument, das zu Beginn der 1960er-Jahre auf den Markt kam und für spätere Sampler gilt. Wie George Martin erzählt, war dieses Instrument eine Zeitlang John Lennons „Steckenpferd“:

» *Ich habe herausgefunden, wie man auf dem Mellotron nicht bloß eine einzige, sondern jede beliebige Tonfolge spielen konnte, was Strawberry Fields Forever am Ende einen fabelhaften Touch von Wahnsinn verleiht.* «



Mit dem signifikanten Querflötensound in *Strawberry Fields Forever* erlebte das Mellotron 1967 seinen Durchbruch in der Populären Musik. Vor allem im Psychedelic-Rock der 1960er- und 1970er-Jahre, bei Gruppen wie THE ROLLING STONES, LED ZEPPELIN, PINK FLOYD und TANGERINE DREAM, kam es dann ausgiebig zum Einsatz.

John Lennon am Mellotron im Tonstudio seines Wohnhauses in Weybridge, England (1967)

Strawberry Fields Forever

Text u. Musik: John Lennon, Paul McCartney
© Sony/ATV

1 Hören Sie *Strawberry Fields Forever* in John Lennons Demoversion.



Intro (instrumental)

Chorus

5 F Cm

Let me take you down 'cause I'm go-in' to Straw-ber-ry Fields,

9 D9b Bb D

noth-ing is real and noth-ing to get hung a- bout

13 Bb F

Straw-ber-ry Fields for - ev - er.

Verse

16 C Cmaj7 C7

1. Liv - ing is eas - y with ev-er-y-thing close,

18 Dm Dm/C Bb

mis - un - der - stand - ing all the time, see.

20 Bb C F Dm

It's get - ting hard to be so close, but it all works out,

22 Bb C F (4. x al Fine)

it does - n't matter how close you get to me.

2 Analysieren Sie den Text und charakterisieren Sie ihn in Bezug auf Gehalt und Aussage.

3 Singen und musizieren Sie den Song.



4 Hören Sie *Strawberry Fields Forever*. Vergleichen Sie diese Aufnahme mit der Demoversion. Beurteilen Sie das Ergebnis der Studioarbeit im Hinblick auf seine Wirkung.



2. No one I think is in the secret,
I mean it must be high class,
That is you can't know me in,
but it's all wrong,
That is, I think, I disagree.
3. Always know sometimes that it's me,
But you know, I know when it's a dream,
I think a „no“ I mean a „yes“,
but it's all wrong,
That is, I think, I disagree.

Der Eingang zum Strawberry-Field-Gelände in Liverpool



Idyllen und Höllenszenen – Der Beginn in Florenz und Mantua



Ary Scheffer: Orpheus beweint den Tod Eurydikes (1813)

Musik als Bestandteil des Dramas

Der Brauch, in Bühnenstücken Musikstücke als Zwischenstücke einzuschließen, war allgemein verbreitet. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts nahm die Idee eine neue Gestalt an. Ein Leitgedanke, der sich in Florenz stand Pate bei der Entstehung einer neuen Gattung, ist nun seit 400 Jahren immer wieder totgesagt worden und sich trotzdem bis heute blühenden Lebens erfreut. Die Musikwissenschaftlerin Anna A. Abert meint:

„Der große Augenblick, für die Entstehung der Oper entscheidend wurde, die Musik aus einer schmückenden Zugabe [...] einem integrierenden Bestandteil des Dramas zu machen, stand [...] 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 der musikalischen Einkleidung dieser Tragödie keine rechte Vorstellung hatte, ihr jedoch als einem Werk des griechischen Geistes den höchstmöglichen Grad an Vollkommenheit verleihen wollte, so griff man zur damals modischen, zur italischen Musik, deren Wesen in einer minuziösen Anpassung an den sprachlichen Ausdruck wie an den Inhalt des Textes besteht.“

Orpheus-Sage
s. S. 143

Die perfekten, fügenlose Übereinstimmen des Worts mit der Komposition gelang Claudio Monteverdi, dem Komponisten des ersten gültigen Meisterwerks der neuen Gattung, in Mantua. Das Stück, das bis heute auf den Opernbühnen in aller Welt gespielt wird, entstand allerdings nicht in Florenz, sondern in Mantua:

Erstaufführung von Orfeo
s. S. 202

Die erste Botschaft wird überbracht

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

Monodie

hier: Sologesang im 17. Jahrhundert, der nur von einer Orgelbegleitung begleitet wird. Angestrebt wird die Verdeutlichung des Textes und die unmittelbare Affektdarstellung (Darstellung der Gefühle durch die Musik).

MESSAGGERA:

Ahi, caso acerbo,
Ahi, fat'empio e crudele,
Ahi, stelle ingiuriose,
Ahi, ciel avaro!

BOTIN:

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:

MESSAGGERA:
 Pastor, lasciate il canto,
 Ch'ogni nostra allegrezza
 In doglia è volta.

BOTIN:
 Hirten, lasst euer Singen,
 Denn alle Fröhlichkeit
 Hat sich in Schmerz verwandelt.

Verwundert wendet sich Orfeo an sie:

ORFEO: D'onde vieni? Ove vai? Ninfa,
 Che porti?
ORPHEUS: Woher kommst du, wohin willst du, Nymphe,
 Was bringst du?



Bernardo Strozzi:
 Claudio Monteverdi (1640)

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

Claudio Monteverdi: L'Orfeo, 2. Akt (Ausschnitt)

Text: Alessandro Striggio

Orfeo: D'on - de vie - ni? O - ve vai? Nin - fa, che por - ti? A te
 Messaggera: ne ven - go Or - feo, mes - sa - ge - ra, che mi - se - ra, so più in - fe - li - ce,
 Orfeo: ce, e più fu - ne - sto - ro, bel - la di - ce ... Ohi - mè, che o - do?
 Messaggera: La tua di - let - ta è mor - ta. Ohi - mè.

Claudio Monteverdi
 * 1567 in Cremona
 † 1643 in Venedig

Monteverdi wirkte zuerst am Hof von Mantua und ab 1613 als Kapellmeister am Markusdom zu Venedig. Er ist der einflussreichste Komponist in der Zeit zwischen Renaissance und Barock. Von seinen 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, beginnend mit dem Auftritt der Botin, zuerst ganz. Verfolgen Sie dann bei einem zweiten Hören den letzten Teil im Notenbild.

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

3 Erläutern Sie das kompositorische Vorgehen Monteverdis bei der Stelle „Ohi-mè“ („Weh mir“) in den Takten 7/8 und 10/11.



Syllabik

Textvertonung, bei der auf jede Silbe nur ein Ton gesungen wird

Melismatik

Textvertonung, bei der auf eine Silbe mehrere Töne gesungen werden

Eine Höllenszene

In Monteverdis *L'Orfeo* steht die dramatische Deklamation neben liedhaften Passagen. Damit waren die beiden Formen des Sologesangs vorgeformt, die später in der Oper ausgeprägt wurden: das Rezitativ und die Arie. Ebenso begegnet man bereits den verschiedenen Arten der Textvertonung, wie der syllabischen und der melismatischen. Und auch andere Elemente, die in späteren Opern regelmäßig auftauchen, sorgen schon in *L'Orfeo* für Abwechslung. Ein monodischer Vortrag wird immer wieder von Instrumentalpaaren 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, die Fürsprache seiner Frau Proserpina gerührt, dem Paar die Rückkehr ins Leben erlaubt.

PLUTONE:

Tue soavi parole d'amor
L'antica piaga rinfrescan nel mio core.

Così l'anima tua non sia
Di celeste diletto,
Sì ch'abbandoni il marito e metta

PLUTONO:

Deine sanften Worte der Liebe lassen
Die alte Wunde in meinem Herzen
wieder aufbrechen.

So soll also deine Seele nicht mehr
Nach himmlischen Freuden verlangen,
Denn du nicht dein Ehebett verlässt.

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; eine besondere Rolle spielt er schon in den *Metamorphosen* des Ovid (s. S. 143); von herausragender Bedeutung sind auch 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 komischen Parodie – zum komischen Charakter einer Operette.

Plutone

CHOR DER SPIRITUE:

Pie-tà-de, og-gi_e_A-mo-re tri-on-fan,
Tri-um-fan nel l'Inferno.

CHOR DER GEISTER:

Erbarmen und Liebe
Triumphieren heute in der Unterwelt.

SPIRITO 1:

Ecco il gentil cantore,
Che sposa sua conduce al ciel superno.

GEIST DER UNTERWELT 1:

Hier führt nun der sanfte Sängler
Seine Braut in die Lichtwelt.

ORFEO:

Qual onor di te fia degno,
Mia cetra onnipotente, ...

ORPHEUS:

Welche Ehre wäre groß genug für
Meine allmächtige Harfe, ...

4. Markieren Sie die Szene beginnend mit Plutos „Tue soavi parole ...“. (z. B. in einer Tabelle) und die musikalischen Merkmale der vier Abschnitte fest (Besetzung, wesentliche musikalische Mittel, Ausdruck).



II, 5



Jan Brueghel der Ältere

* 1568 in Brüssel

† 1625 in Antwerpen

Zur Unterscheidung von anderen Mitgliedern der Malerfamilie wurde er nach häufigen Sujets seiner Bilder „Blumen-Brueghel“ genannt. Neben Stillleben von außerordentlicher Qualität malte er auch Landschaften und ausdrucksstarke mythologische Szenen.

Jan Brueghel d. Ä.:

Orpheus in der Unterwelt (1594)

Italiener in England – Eine Bravourarie von Händel

Impresario

Leiter und Organisator, oft auch Besitzer von Opern- oder Theaterunternehmen

Basso continuo

s. S. 24

Monodie

s. S. 68

Georg Friedrich Händel

s. S. 204

Das Theater am Haymarket

Das Theater am Haymarket wurde 1705 unter Queen Anne als The Queen's Theatre eröffnet. Als George I. an die Regierung kam, 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.



Das Theater am Haymarket
im 18. Jahrhundert

Die Demokratisierung der Oper

Von ihren Ursprüngen als aristokratische Gesellschaftskunst entfernte sich die Oper bald. Das Volk hörte von den neuen Bühnenwerken und die Theaterunternehmen witterten ein gutes Geschäft. In Venedig wurde ein erstes öffentliches Opernhaus gegründet, zahlreiche folgten, bald auch in Rom und Neapel und vielen anderen Städten. Mit der „Demokratisierung“ der Oper gingen im Laufe der Zeit Veränderungen einher:

- Eine Ouvertüre mit der festgefügten Form „schnell – langsam – schnell“ eröffnete die Oper.
- Die von einem Basso continuo begleitete Monodie wurde durch dramatische, vom Orchester begleitete Arien ersetzt. Oft leiteten nun monodische Rezitative diese Arien ein.
- 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 vorne“), die Wiederholung des A-Teils.
- Neben der Ernsten Oper, der Opera seria, entwickelte sich eine komische Schwesstergattung, die Opera buffa.

Zudem gewann es an Beliebtheit auf der Bühne kräftige Farben. Mit verblüffendem technischen Aufwand stürzte man die Werke aus, die meist nur eine Saison lang gespielt wurden. So regelte Maschinen erzeugten Erdbeben, Überflutungen und Feuer. Rüstungen von Söldnern oder Gladiatoren marschierten in Dampfwolken. In der Hofstaat Neptuns schwamm scheinbar unter Wasser. Die Oper war ein Spektakel geworden und sie fand auch außerhalb Italiens enthusiastische Liebhaber.

Komponist und Impresario

Überall gab es in fast allen europäischen Metropolen Opernhäuser. Schon 1630 wurde in nach Italien orientierten Innsbruck ein festes Haus eingerichtet. In Wien und in München gab es Hofopern, und 1678 eröffnete in Hamburg das erste wirtschaftlich geführte öffentliche Opernhaus. 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. Der bedeutendste englische Opernkomponist war zwar von Geburt Deutscher. Aber Georg Friedrich Händel hatte, ehe er nach England kam, mit seinen frühen Bühnenwerken in Italien Triumphe gefeiert. Von 1719 an leitete er – als Impresario – in London Opernhäuser, zuerst das King's Theatre am Haymarket. Dabei musste er mit anderen Unternehmen um italienische Sängerstars konkurrieren. Im Jahr 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. Allerdings trugen die enormen Gagen für die Sängerstars schließlich auch wesentlich zum Bankrott des Hauses bei.

Eine Episode aus der Geschichte Roms

Wie es bei Heldenopern üblich war, benutzte auch Händels Librettist Nicolò 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. Dann überschritt Caesar im Jahr 49 vor Christus, aus seiner Provinz Gallien zurückkehrend, den Grenzfluss Rubicon in der offensichtlichen Absicht, nach Rom zu marschieren und die Macht zu ergreifen. 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 vor Christus von einem Verbündeten ermordet wurde.

Matthäus Merian der Ältere

* 1593 in Basel
† 1650 bei Wiesbaden

... einer Dynastie
... in Zeichnung und Kupferstechern
... für seine Landkarten und
... bekannt.

1 Schließen Sie aus den Angaben
... Texten auf dieser Seite die
... in die sich die Arie
Empio, dirò, tu sei einfügt.

Caesar am Haymarket

28 Opern Händels wurden am Haymarket Theatre uraufgeführt. Alle wurden italienisch gesungen, und fast immer stammten die Titelhelden aus dem Hochadel, wie z.B. *Ottone – Re di Germania* und nicht zuletzt *Giulio Cesare in Egitto*. Am Ende dieser Oper setzt Cesare Cleopatra die Krone Ägyptens auf. Vorher aber wird eine kaum überschaubare Handlung voller Intrigen und Mordanschlägen, nächtlichen Festen und Verführungsszenen erzählt, die Gelegenheit zu Affektdarstellungen jeder Art bietet.

Der Kastrat Senesino, der bei der Uraufführung die Titelrolle übernommen hatte, konnte alle Vorzüge seiner Kunst zeigen: in gefühlvollen Kantilenen überzeugte er durch den warmen Klang seiner Stimme, beim Ausdruck von Wut und Empörung schrie er. Händel kolorierte vollere halsbrechender Schwierigkeiten auf den Bühnen, z.B. in der Arie *Empio, dirò, tu sei*:

Ein Verbündeter von Pompeio will mit ihm wechseln, schlägt ihm den Kopf ab und lässt ihn Cesare blicken. Caesar reagiert empört:

Matthäus Merian d. Ä.: Ptolemäus sendet Caesar das Haupt des Pompeius (1600)



CESARE:
Empio, dirò, tu sei
Togliti agli occhi miei!
Sei tutto crudeltà!
Non è di re quel cor
Che donasi al rigor,
Che in sen no ha pietà.

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

2 Hören Sie den A-Teil der Arie. Beschreiben Sie die Besetzung der Begleitung. Erläutern Sie, wie die Instrumente zum Affekt des Stücks beitragen.



3 Hören Sie die ganze Arie. Beschreiben Sie, inwiefern sich der B-Teil vom A-Teil hebt.



4 Vergleichen Sie beim Da capo des A-Teils den Notentext (s. S. 74) mit der Ausführung.



Georg Friedrich Händel: Giulio Cesare in Egitto, Arie des Cesare: Empio, dirò, tu sei

Text: Nicolò Francesco Haym

Violinen

Cesare

Bass

10

Em-pio, di-rò, tu sei, to - gli-ti, a gli oc-chi miei, sei to - del - tà, sei

13

tut - to cru - del - tà, sei tut-to

17

f cru - del-tà; *p* em-pio, di-rò, tu sei,

21

em - pio, di-rò, sei, to - gli-ti, a gli oc-chi miei, sei tut - to cru - del-tà,

24

sei tut - to cru - del - tà;

Durch Operation zum Opernstar

Vor dem Hintergrund der kirchlichen Verordnung, die Frauen das Singen im Gotteshaus untersagte, wurden vor allem in Italien vom 16. bis weit ins 19. Jahrhundert Knaben vor der Geschlechtsreife entmannt. Ihre Sopran- oder Altstimmen blieben so erhalten, die Stimmkraft und die Stimmtechnik nahmen aber zu. Der angeblich „engelhafte“ Klang der Kastratenstimme versetzte viele Opernliebhaber in Verzückung.

In einem Roman über einen großen Sänger des frühen 18. Jahrhunderts beschreibt die niederländische Autorin Margriet de Moor die Voraussetzungen für eine solche Karriere:

Der Junge darf nicht älter als zwölf sein, zwölf ist die Grenze, doch schon geraume Zeit vorher muss der zum Singen bestimmte Knabe im Auge behalten werden. [...] Der Eingriff [...] ist nicht besonders schwer. Nur je älter der Junge überlebt ihn nicht. Der Chirurg setzt alles daran, die Samenblase und Hoden zu entfernen, ohne sonst etwas zu beschädigen. Wenn das gelingt, und das ist häufig genug der Fall – erlangt das Kind [...] sein normales Lebensgefühl und alle Körperlust wieder. Der Junge wird sich entwickeln. Mit einem Brustkorb, der äußerst geübten Lungen leicht Platz bietet. Und mit einem vollendet modellierten Kehlkopf, der eine Stimme vollschmaler Schönheit hervorbringt, eine Stimme, die bewegt, begeistert, die von einer Welt außerhalb der Welt zeugt, aber dennoch zu einem gewöhnlichen Körper gehört: warm und voller dunkler Sehnsüchte.

Die Ironie des literarischen Textes sollte allerdings nicht dazu verleiten, die verheerenden Umstände der Kastration zu vergessen, die nicht 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.

Händels Arien heute

Für Kastraten geschriebene Da-capo-Arien sorgen bei heutigen Aufführungen gleich für mehrere Probleme, denn die Praxis des Kastratentums gibt es heute nicht mehr. So fragt man sich bei der Rolle des Cesare:

- Wer soll singen? Drei Möglichkeiten bieten sich an:
 - Man oktaviert die Partitur nach unten und überträgt sie einem Bariton.
 - Man lässt sie (als „Kastratenpartie“) 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 bei der Interpretation des A-Teils in der Da-capo-Arie um? Die Sänger wissen zwar, dass ihre Kollegen im Barock beim Da capo Verzierungen anbrachten. Es gibt auch genügend schriftliche Aufzeichnungen von Versionen berühmter Kastraten. 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?

Francesco Bernardi (Senesino)

* 1686 in Siena

† 1758 in Siena

Francesco Bernardi wurde erst mit 13 Jahren kastriert. Nach seiner Ausbildung in Venedig im Jahr 1707 wurde er zu einem der gesuchtesten Sängern auf Europas Bühnen. Daran hinderten ihn auch seine – im Vergleich zu den Zeitgenossen – ungewöhnlich wenig entwickelten schauspielerischen Fähigkeiten nicht. Seine Karriere führte ihn über Venedig erst nach Dresden, dann sang er fast 20 Jahre in London, ehe er nach Italien zurückkehrte.



Senesino (um 1720)

Countertenor

s. S. 23

Hosenrolle

In traditionellen Opern und Schauspielen eine männliche Figur, die von einer weiblichen Interpretin dargestellt wird

- 5 Hören Sie noch einmal den A-Teil der Arie. Bestimmen Sie, welche Lösung man für die Besetzung der Kastratenpartie gewählt hat.



II, 6

Handlungsgrundzüge des Don-Juan-Stoffs

Don Juan hat den Vater einer Geliebten im Duell getötet. Nach vielen Abenteuern mit anderen Frauen sieht er auf einem Friedhof dessen Standbild. Die Statue beginnt zu sprechen; frevlerisch lädt Don Juan sie zum Nachtmahl ein. Beim Mahl erscheint die Statue tatsächlich. Sie fordert Don Juan zur Reue auf. Als der auf seinen lasterhaften Grundsätzen beharrt, öffnet sich die Erde und verschlingt den Verführer.



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

Liebesschwüre – Szenen aus Mozarts Da-Ponte-Opern

Die opera im Kopf

Wie bei wenigen Komponisten sind in Wolfgang Amadeus Mozarts Werkverzeichnis nahezu alle Musik-Gattungen vertreten. An erster Stelle stehen besonders:

Ich darf nur von einer opera reden hören, die in theater seyn, stimmen hören – oh, so bin ich schon ganz außer mich, 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* (*La clemenza di Tito*), in der *Opera buffa* (*La finta giardiniera*) und in den leichten Singspielen (*Die Zauberflöte*). Drei seiner Opern aber ragen heraus. In der *Figaro* hat Lorenzo da Ponte das Libretto geschrieben: *Le nozze di Figaro, Così fan tutte und Don Giovanni*.

Ein unsterblicher Figurenheld

Die Figur des Don Giovanni trifft man – als Don Juan – in der europäischen Kunstgeschichte häufig. Er ist der heistischer Freigeist, der Frauen verführt. In unzähligen Variationen wird seine Geschichte erzählt. Dabei verläuft die Handlung in ihren Grundzügen immer gleich.

In einer Szene in Mozarts Opern gerät Don Giovanni in eine Festgesellschaft, die der Hochzeit des Dieners Masetto feiert. Die Braut Zerlina erregt sofort seinen Jagdinstinkt. Er bitte sie, mit ihm auf sein Schloss zu kommen und ihn zu heiraten. Die Verführung, die Zerlina zeigt, was Mozarts Opern vor allen anderen auszeichnet: die Kunst, durch Nuancen der Komposition seelische Vorgänge offen zu legen.

LEONORINA: Là ci darò la mano,
Là mi darai di sì;
Vedi, non è lontano,
Partirò, ben mio, da qui.

ZERLINA: Vorrei, e non vorrei,
Mi trema un poco il cor;
Felice, è ver, sarei,
Ma può burlarmi ancor!
D. G.: Vieni, mio bel diletto!

ZERLINA: Mi fa pietà Masetto!
D. G.: Io cangierò tua sorte.

ZERLINA: Presto non son più forte!
D. G.: Andiam, andiam!
D. G. +

ZERLINA: Andiam, andiam mio bene,
A ristorar le pene
D'un innocente amor!

*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.
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!
Komm, mein schönes Liebchen!
Mir tut Masetto leid!
Ich werde dein Schicksal wenden.
Bald kann ich nicht mehr widerstehen!
Lass uns gehen!*

II, 9 **1** Hören Sie das Duett bis zum gemeinsamen „andiam“. Erläutern Sie Mozarts Kunst, seelische Vorgänge auszudeuten, an folgenden Sätzen Zerlinas: „presto non son più forte“ (Takt 24 ff., 42 ff.) und „mà può burlarmi ancor“ (Takt 38 ff.).

2 Beschreiben Sie die musikalische Weise sich das Geschehen zwischen Don Giovanni und Zerlina darstellt.

II, 9 **3** Hören Sie nun das ganze Duett. Beschreiben Sie das musikalische Geschehen nach dem Dialogteil des Duetts.

Wolfgang Amadé Mozart: Don Giovanni, Duettino Don Giovanni–Zerlina: Là ci darem la mano

Text: Lorenzo da Ponte

Zerlina

Don Giovanni

Là ci da-rem la ma-no, là mi di-rai di sì, ve-di, non è lon- no par-tiam, ben_mio, da_

Z.

D.G.

Vor-rei, e non vor-re-i, mi tre-ma_un po-co_il cor; per, sa-rei, quì.

Z.

D.G.

ma_può bur-lar-mi_an-cor, ma_può bur-lar-mi_an Mi

Vie-ni mio bel di-let-to;

Z.

D.G.

fa_pie-tà_Ma-set-to; pre-sto non son_pìù_

pie-rò da_sor-te.

Z.

D.G.

for-te, non son_pìù_ for-te, non son_pìù_ Vor-

Vie-ni, vie-ni! Là ci da-rem la ma-no,

Z.

D.G.

rei, e non vor-re-i, tre-ma_un po-co_il cor; ma_

là mi di-rai di sì; par-tiam, ben mio, da quì.

Z.

D.G.

può bur-lar_mio_cor. Mi fa_pie-tà_Ma-set-to; pre-sto non son_pìù_

Vie-ni, mio bei di-let-to; io can-gie-rò tua sor-te;

Z.

D.G.

for-te, non son_pìù_ for-te, non son_pìù_ for-te; an-diam...

an-diam, an-diam...



Nathaniel Rogers:
Lorenzo da Ponte (1820)

Ein gewisser da Ponte

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 Amts. Er ging nach Wien und wurde dort, ohne je ein Libretto geschrieben zu haben, zum Hofdichter für die italienische Oper ernannt. Mozart begegnete ihm zunächst skeptisch:

Wir haben hier einen gewissen Abau... Ponte als Poeten. Er hat mir ein Neues zu machen versprochen, aber weiß, ob er auch sein Wort halten kann – oder will. Die Herren Italiener sind ins Gesicht sehr artig.

Aber dann schufen Mozart und da Ponte drei Meisterwerke der Musikgeschichte. 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 führte, bis er wieder an den Rand des Bankrotts führte. 1805 flüchtete er nach Amerika. Dort handelte er mit Tabak, Branntwein und Obst und wurde schließlich Professor für italienische Literatur. 1826 organisierte er die erste Aufführung des *Don Giovanni* in der Neuen Welt. Ins Programmheft ließ er schreiben:

Gerne überlasse ich dem sterblichen Genie Mozart allen Ruhm, der ihm für seine so wunderbarlichen Werke gebührt. Mir aber sei die Hoffnung erlaubt, dass auch ein kleiner Strahl dieses Ruhms auf mich fallen möge, dafür, dass es meine Dichtung war, durch die diese unglaublichen Schätze zum Leben erweckt wurden.

Die Sprache

Was konnte Mozart und da Ponte zusammenarbeiteten, zeigt sich an vielen Stellen ihrer Werke. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel gibt es in *Le nozze di Figaro*. Dort erscheint eine Figur, die in der Operngeschichte einzigartig ist: der junge Cherubino. Er ist kein Kind mehr, aber auch noch kein Mann. Diesen Schwermutstand 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:

<p>CHERUBINO: Non so più cosa son, cosa faccio; Or di fuoco, ora sono di ghiaccio. Ogni donna cangiar di colore, Ogni donna mi fa palpitar.</p>	<p>CHERUBINO: <i>Ich weiß nicht mehr, wer ich bin, was ich tue; Mal bin ich aus Feuer, dann wieder aus Eis. Jede Frau lässt mich erröten, Jede Frau lässt mich erzittern.</i></p>
---	---

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.

4 Hören Sie die Arie *Non so più* und verfolgen Sie die Sprachgestaltung da Pontes.

5 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.

Hosenrolle
s. S. 75

**Wolfgang Amadé Mozart: Le nozze di Figaro, Arie des Cherubino:
Non so più (Beginn)**

Text: Lorenzo da Ponte

Allegro vivace

Clarineti in B
Fagotti
Corni in Es
Violino I
Violino II
Viola
Cherubino
Violoncello e Contrabasso

Non so più co-sa son, co-sa fac-cio, or di fo-co

*con sordino: mit Dämpfer



Figurine des Cherubino für eine Figaro-Aufführung an der Mailänder Scala (1905)

Mozartstadt Prag

Kurz nach der Wiener Premiere wurde *Le nozze di Figaro* immer mehr in Stadt zur Lieblingsooper des Publikums. In einer Zeitungsnotiz aus Prag konnte man lesen:

Der Enthusiasmus war bisher ohne Beispiel; man konnte sich nicht genug daran satt hören; und Figaros Gesänge wiederholten auf den Gassen, in den Gärten. Ja, selbst der Harfenist auf dem Markte musste [Mozarts Musik] spielen, wenn er gehört werden wollte.

Da war es naheliegend, dass man bei der nächsten Saison eine neue Oper in Auftrag gab. Gerade nach dem Erfolg von *Figaro* war er einer der am meisten beschäftigten Komponisten in Wien (→ Seite 107). Die Komposition fertigt. Die Ouvertüre spielten die Musiker auf den Gassen. Die Aufführung wurde zum rauschenden Erfolg. Einem Kollegen in Salzburg konnte Mozart berichten:

Den 29. Oktober. Ich habe meine neue Oper *Don Giovanni* in szena, und zwar mit dem lauten Erfolg...

Ein weiteres Ruhmesblatt in der Geschichte der Stadt: Wieder hatten sich die Prager als Mozarts bestes Publikum erwiesen. Im Bewusstsein der heutigen Hörer nimmt Prag allerdings als Mozartstadt nur einen nachgeordneten Rang ein. Das geschäftstüchtige Salzburg steht dagegen an der Spitze, ein Ort, aus dem Mozart geflohen war (→ Seite 107) und an den er nicht die besten Erinnerungen hatte.

Giovanni und Casanova

Die Premiere der neuen Oper im Prager Ständetheater soll auch Giacomo Casanova besucht haben. Der ebenfalls aus Venedig stammende Freund da Pontes wird gelegentlich als eine Verkörperung der mythischen Gestalt des Don Juan gesehen. Er zog, von unersättlichem Lebenshunger getrieben, durch viele Länder, war Musiker, Diplomat, Philosoph und Hochstapler und lernte viele Große seiner Zeit wie Voltaire und Friedrich den Großen kennen. Ab 1784 lebte er, nun mittellos und krank, als Bibliothekar auf Schloss Dux in Böhmen.

Brillant, ohne in das Leere zu fallen – Ein klassisches Solokonzert

1 Erläutern Sie das im Mozart-Zitat angesprochene Dilemma des Komponisten bei der Arbeit an einem Solokonzert.

KV (Köchelverzeichnis)

Das 1862 von Ludwig Ritter von Köchel erstellte chronologische Verzeichnis aller Kompositionen Mozarts wird trotz mancher inzwischen notwendigen Korrekturen weiterhin verwendet.

Faktur

Aufbau einer Komposition

Vom Concerto grosso zum Solokonzert

In den Concerti grossi des Barock waren die Rollen von Solisten und Tutti zwar verschieden, aber gleich wichtig. Schon in dieser Zeit gab es allerdings das Bedürfnis auf, herausragenden Instrumentalisten eine besondere Rolle zuzugestehen. Concerti grossi gerieten aus der Mode, in Solokonzerten stand (oder saß) nun ein einziger Instrumentalist dem Orchester gegenüber. Diese herausragende Stellung lud allerdings geradezu ein zur Betonung überflächlich-Virtuosen. Mozart sprach dieses ästhetische Problem in einem Brief an seinen Vater im Jahr 1782 an:

Die Concerten sind eben das Mittelweg zwischen zu schwer und zu leicht. Sie sind sehr brillant – angenehm für die Ohren – natürlich ohne in das Leere zu fallen. Hie und da können auch Nichtkenner eine Satisfaction erhalten – doch so – dass die Nichtkenner damit zufrieden seyn müßen, ohne zu wissen, warum.

Mozarts letztes Klavierkonzert

Zu Beginn des Jahres 1791 konnte Wolfgang Amadé Mozart nicht ahnen, dass es sein letztes sein sollte. In diesem Jahr erhielt er den Auftrag: Ein Vorsprach – mit Einladungen nach London und einer Reihe von Kompositionsaufträgen – ein besonders erfolgreiches zu werden. Schon zu Beginn des Jahres führte Mozart ein neues Klavierkonzert auf. In diesem Werk, dem letzten Konzert für das Klavier, gelingt die Vereinigung des Schwerm und Leichtem in vollkommener Weise. Ulrich Konrad, einer der wichtigsten Mozartforscher unserer Zeit, schreibt mit Blick auf den letzten Satz des Werks:

„Mozart hat wirklich eine Synthese aus Natürlichkeit, Naivem, Populärem, Regem, Überraschendem und Scherzhaftem [...] mit sicherem Geschmack und mit einem Blick auf die letzten Feinheiten der Faktur gehenden Kunstanspruch.“

Rondo und Mailied

Das Thema des letzten Satzes stellt das Klavier zunächst allein vor. Mozart selbst muss an der Melodie besonderen Gefallen gefunden haben; wenig später verwendet er sie – in einer Abwandlung – nochmals für ein kleines Lied mit dem Titel *Sehnsucht nach dem Frühling*, KV 596.

Wolfgang Amadé Mozart: Klavierkonzert in B-Dur, KV 595, 3. Satz

Takt 1–8



2 Hören Sie den Beginn des Satzes. Gliedern Sie das Thema. Begründen Sie, welche Funktion dem Konrad-Zitat gemäß Sie zuschreiben auf das Thema zu erfüllen.

Der Umgang mit den Regeln

Im ganzen Verlauf des Satzes kehrt diese einprägsame Melodie immer wieder, „regelmäßig“ wie es in einem Rondo üblich ist. Analysiert man den Satz, so stellt sich heraus, dass Mozart hier die gewohnte Form mit einer anderen verquickt, nämlich der Sonatenhauptsatzform. Aber man braucht darauf nicht zu achten, um mit dem scherzhaften Satz „zufrieden zu sein“ (→ Seite 94, Mozart-Zitat), in dem das Soloinstrument und das Orchester in immer neuen Kombinationen zusammenwirken.

3 Beschreiben Sie das Zusammenwirken von Klavier und Orchester anhand des Notenausschnitts und des Hörbeispiels.



Takt 102–107

The image shows a musical score for measures 102 to 107. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Piano (Piano). The Flute part is marked 'Solo' and 'p' (piano). The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Mozarts Klavier

Im Barock verwendete man das Cembalo als unentbehrliches Generalbassinstrument in der Orchester- und Kammermusik, aber auch einseitiges Soloinstrument. Allerdings waren Lautstärke und Klangmöglichkeiten durch die Technik der Tonerzeugung (mit einem Plektrum) eingeschränkt. Das änderte sich, als Bartolomeo Cristofori um 1700 in Florenz ein Instrument baute, bei dem ein Hammer eine Saite anschlug und sich sofort wieder freigab. Mit dem Anschlag wurde zugleich ein Dämpfer angehoben, um zu verhindern, dass die schwingende Saite abfing. Diese Mechanik ermöglichte eine bisher unbekannte variable Gestaltung des Tons. Deshalb nannte Cristofori sein neues Instrument „Gravicembalo col piano e forte“.

4 Hören Sie den Beginn des Satzes auf einem historischen und einem modernen Instrument. Beschreiben Sie den Unterschied im Klang.



Generalbassinstrumente
s. S. 25

Mozarts Hammerflügel

Damit war das „Hammerklavier“ geschaffen, für das Mozart und Beethoven Werke schrieben. Später wurde das Instrument den Ansprüchen eines neuen Musikstils immer besser angepasst. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts war die Entwicklung weitgehend abgeschlossen. Heute spielen die meisten Pianisten ihre Konzerte auf prächtigen Flügeln, einem Steinway oder einem 2,1 Meter langen und 570 Kilo schweren Imperial der Firma Bösendorfer. Aber immer mehr setzt sich auch die Vorstellung durch, Werke auf Instrumenten aus der Zeit ihres Entstehens – im „Originalklang“ – zu spielen.





Saverio dalla Rosa: Der 14-jährige Mozart am Klavier (1770)

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: In den meisten Konzerten steuert das Orchester gegen Ende einer Kadenz auf einen spannungsgeladenen Quartsextakkord zu und schwächt dann ab. Der Solist setzt zu einer „Kadenz“ an, die in aller Regel von verschiedenen Schwierigkeiten strotzt; das Publikum staunt über diese instrumental-akrobatischen Kunststücke. Das Ende dieses (oft recht ausgedehnten) Solos wird dem Orchester meist durch einen Dominantseptakkord und einen Triller signalisiert.

Als die Komponisten ihre Konzerte noch selbst interpretierten (wie es Mozart und Beethoven regelmäßig taten), fantasierten sie oft improvisierend über das thematische Material. In seinem letztes Klavierkonzert allerdings hat Mozart – anders als bei den meisten seiner Solokonzerte – Kadenzen aufgeschrieben. Später nach ihm die meisten Komponisten. Dafür gab es gute Gründe: In der dahin übliche „Personaleinheit“ von Komponist und Interpret wurde nun eher zur Ausnahme. Und den Nur-Virtuosen, die jetzt die Konzerte versuchten, trüben die Komponisten wohl keinen angemessenen Umgang mit dem Werk mehr zu. Die vom Komponisten stammende Solokadenz wurde zur Regel.

Später wurde diese Entwicklung folgerichtig zu Ende geführt. Neben die „Virtuosen“-Konzerte traten „sinfonische“ Konzerte getreten, in denen das Orchester eine der wichtigsten gleichberechtigten Rollen spielte. Die Kadenz wurde nun von manchen als Fremdkörper im Satzgefüge empfunden. Konsequenterweise verzichteten deshalb im 20. Jahrhundert einige Komponisten in ihren Konzertwerken gänzlich auf sie.

Ende d



5 Hören Sie die letzte Kadenz aus dem Satz. Dabei weicht der Solist zu Beginn von Mozarts Noten ab, findet aber später zu ihnen zurück. Beschreiben Sie, welchem Einfall der Solist am Beginn folgt. Lesen Sie den Schluss der Kadenz mit. Achten Sie auf die ritualisierten Stellen am Beginn und am Ende der Kadenz.



6 Achten Sie beim abschließenden Hören des gesamten Konzerts noch einmal auf das Zusammenwirken von Klavier und Orchester.

Ein russisches Meisterwerk – Sergei Rachmaninoffs 2. Klavierkonzert

Der Natur nach Pessimist

Sergei Rachmaninoff, 1873 geboren, war schon in sehr jungen Jahren ein überaus erfolgreicher Komponist. Werke des 20-Jährigen, darunter eine Oper, wurden enthusiastisch gefeiert. Als aber dann, gegen 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 frühen Anhänger Freud'scher Ideen gelang es mit psychotherapeutischen Methoden und mit einer Hypnosebehandlung eine Linderung seines Leidens. Diesem Arzt widmete Rachmaninoff sein 2. Klavierkonzert.

Musik als Produkt des Charakters

Einige Jahre nach der Komposition des 2. Klavierkonzerts erweiterte Rachmaninoff sein Tätigkeitsfeld. Er wurde Kapellmeister am Moskauer Bolschoi-Theater. Dann lebte er eine Zeit in Dresden und konnte als Pianist und Dirigent in Amerika. Nach der Oktoberrevolution des Jahres 1917 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 irgendetwas 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.

Sergei Rachmaninoff 2. Klavierkonzert in c-Moll, 1. Satz (Moderato)

Hauptthema



Sergei Rachmaninoff
in russischer Tracht (1901)

Bolschoi-Theater

Das Bolschoi-Theater in Moskau (von russ. „bolschoi“ 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. 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 den ursprünglichen Choreografien aufführt.

1 Lesen Sie nochmals Mozarts Beschreibung eines geglückten Solokonzerts (s. S. 94). Hören Sie dann den Beginn des Kopfsatzes des Rachmaninoff-Konzerts. Messen Sie ihn an Mozarts Vorstellung.

2 Lesen Sie das (zweite) Rachmaninoff-Zitat sorgfältig. Entdecken Sie einen Widerspruch in seiner Aussage.



II, 22



Boris F. Schaljapin: Rachmaninoff (1940)

Sinfonisches Konzert für Virtuosen

Als Komponist blieb Sergei Rachmaninoff umstritten; vielen schien seine Musik zu romantisch, zu rückwärtsgewandt in einer Zeit, als überall Aufbruch herrschte. Große Kollegen fällten böse Urteile. Strawinski tat Rachmaninoffs Werke als „Filmmusik“ ab, Mahler sprach sogar von „gefühlvoller Jauche“.

Das große Publikum sah das ganz anders. Es war von Rachmaninoffs Musik begeistert, ganz besonders wenn er sie selbst interpretierte. Rachmaninoff war ein brillanter Pianist. In seine späten Jahre feierte er auf dem Konzertpodium Einzug. Dabei ist es nicht, dass er auch von den Solisten in seinen vier Klavierkonzerten geradezu akrobatische Kunststücke fordert. Dem Publikum war das aber kaum bewusst.

Anders als in vielen „Virtuosenkonzerten“ des 19. Jahrhunderts spielt in Rachmaninoffs Werken das Orchester eine dem Solisten durchaus ebenbürtige Rolle. Nicht zu Unrecht charakterisiert man solche Werke oft als „Sinfonische Solokonzerte“.

Sergei Rachmaninoff: 2. Klavierkonzert in c-Moll, 2. Satz (Adagio sostenuto)

Takt 1-18

Adagio sostenuto

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti (F)

Violini I

Violini II

Violen

Violoncelli

Contrabassi

pp cresc. p < f > p dim. pp

pp cresc. p < f > p dim. pp

Adagio sostenuto ♩ = 52

con sord. pp cresc. f p dim. pp

con sord. pp cresc. f p dim. pp

con sord. pp cresc. f p dim. pp

pp cresc. f p dim. pp

pp cresc. f p dim. pp

p < f > p dim. pp

3 Machen Sie sich zuerst mit den vier Akkoladen des Notenbilds vertraut. Hören Sie dann den Ausschnitt. Beschreiben Sie genau, welche Rollen die einzelnen Instrumente bzw. Instrumentengruppen in den Takten 1-18 übernehmen.

4 Verfolgen Sie das Geschehen im weiteren Verlauf des Satzes.

6

FL. *I solo*

Pno. *mf espress.*

11

FL. *rit. a tempo*

CL. *solo*

Pno. *p dolce sempre espress. rit. a tempo*

Archi *pp* *div.* *pp pizz.* *p* *pp pizz.* *pp*

15

FL. *pp* *mf*

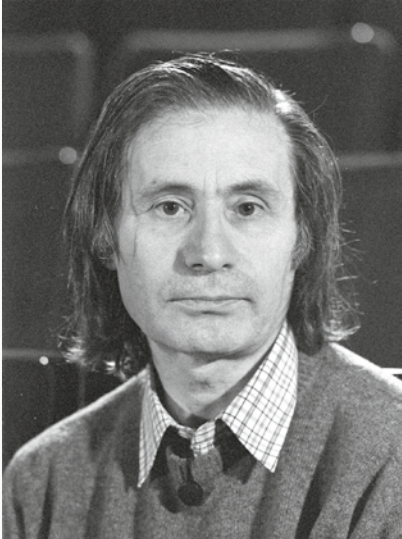
CL. *pp* *mf*

Pno. *p* *mf*

Archi *pp*

Lebensfähige Schatten – Ein Concerto grosso von Alfred Schnittke

Im Stile Händels



Alfred Schnittke (1972)

Konzerte werden auch in der zeitgenössischen Musik geschrieben. Dabei hat die Gattung viele neue Spielarten entwickelt (siehe Seite 268, Bartók: *Konzert für Orchester*). Einen ganz anderen Weg ging in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Alfred Schnittke ein. In der Mitte seiner sechs *Concerti grossi* schrieb er:

Das Jahr 1985 war ein fünffaches Jubiläumsjahr. Fünf Meister der Musik aus verschiedenen Zeiten wurden entweder 1585 (Heinrich Schütz) oder 1685 (Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Domenico Scarlatti) oder 1885 (Alfred Schnittke) geboren. Ihnen zu Ehren geschah vieles, meine Komposition war ebenfalls ein Opfer davon.

In diesem Sinn steht der 1. Satz des *Concerto grosso Nr. 3* offensichtlich eine Hommage an eine der großen Figuren der Vergangenheit dar, nämlich an Georg Friedrich Händel, der mehrere Werkgruppen mit *Concerti grossi* geschrieben hat. In seinem Stil beginnt der Satz.

Alfred Schnittke
 * 1934 in Engels
 † 1998 in Hamburg

Der russische Komponist mit deutschen Vorfahren lebte nach 1990 in Hamburg, wo er auch eine Professur innehatte. Trotz einer überaus schwachen Gesundheit (Schnittke erlitt vier Schlaganfälle) hinterließ er ein umfangreiches Werk, zu dem u. a. neun Sinfonien und eine Reihe von Konzerten zählen. Ein Merkmal seiner Werke ist die Einklangigkeit russischer Stile charakteristisch.

Alfred Schnittke: Concerto grosso Nr. 3, 1. Satz

© Henry Litolf's Verlag

Takt 4-5



1 Hören Sie sich das Concerto grosso an und betrachten Sie die Merkmale, die aus einem Concerto grosso stammen könnten.

Das Museum explodiert

Das Geschehen im Satz hat Schnittke so beschrieben:

Es beginnt „schön“ neoklassizistisch – aber nach einigen Minuten explodiert das Museum, und wir stehen mit den Brocken der Vergangenheit [...] vor der gefährlichen und unsicheren Gegenwart.

Neoklassizismus

Der Neoklassizismus der Neuen Musik beschränkt sich zwischen 1920 und 1950 nicht auf die Formen, Gattungen und Stile, sondern auf musikalische Techniken v. a. des 18. Jahrhunderts orientiert.

Takt 27–29

© Henry Litolff's

2 Hören Sie den ersten Satz des Werks. Beschreiben Sie mithilfe des Hörbeispiels und des Notenausschnitts (oben) mit Fachausdrücken, wie Schnittke die „Explosion des Museums“ (s. Zitat) gestaltet.



3 Hören Sie den Satz ein weiteres Mal. Verfolgen Sie das Geschehen nach der „Explosion“ (Notenausschnitt unten). Versuchen Sie eine Deutung.



Takt 61–66

Empfindung und Disziplin – Sinfonik der Vorklassik

Auf dem Weg zur klassischen Sinfonie

Der Begriff „Sinfonia“ leitet sich vom griechischen „synphōnēin“ für „zusammenklingen“ her. Seit dem 17. Jahrhundert wurden mit verschiedenen Musikstücke verwendet, vor allem für einzelne Sätze 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 mehrere europäische Musikländer beteiligt. Sie alle bilden „Schulen“, die man heute oft unter dem Begriff „Vorklassik“ zusammenfasst.

Sinfonie

Seit der Klassik Bezeichnung für eine mehrsätzig Komposition für Orchester. Die aus der italienischen Opernouvertüre übernommene Satzfolge schnell – langsam – schnell wurde an dritter Stelle durch einen Tanzsatz erweitert. Für einzelne Sätze werden bestimmte Formen oft verwendet:

1. Satz: Sonatensatz
2. Satz: Variationen
3. Satz: Menuett, Scherzo
4. Satz: Rondo

In aller Regel stehen der erste und der letzte Satz in der gleichen Tonart.

Bachs abtrünnige Söhne

Selten lässt sich ein Stilmodell den Mitgliedern einer Familie demonstrieren. Bei Johann Sebastian Bach ist dies in exemplarischer Weise. Mehrere von ihnen waren bedeutende Vertreter vorklassischer Stile. Eine besondere Stellung nahm Carl Philipp Emanuel ein. Er wurde 1714 als zweitältester Sohn J. S. Bachs geboren. Als Cembalist trat er in den Dienst des preußischen Kronprinzen, blieb dann bei dessen Thronbesteigung am Hof Friedrichs II., wo er mit vielen der großen Musikern und Geistesgrößen seiner Zeit Umgang hatte. Später wurde er Stadtmusikdirektor und Kantor in Hamburg; dort starb er 1788. Lange galt er – 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.



Adolph von Menzel: Friedrich der Große, von C. Ph. Emanuel Bach am Cembalo begleitet (1850)



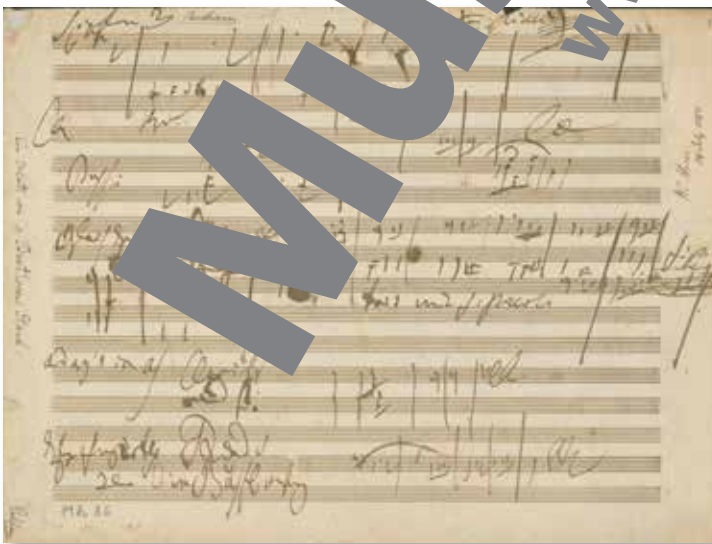
August von Kloeber:
Ludwig van Beethoven (1818)

1 Erörtern Sie, in welcher Bedeutung der Begriff „classisch“ im Zitat aus der Wiener Zeitung von 1814 verwendet wird.

Ludwig van Beethoven

* 1770 in Bonn
† 1827 in Wien

Beethoven, Sohn eines Musikers, wurde mit 13 Jahren Mitglied der kurkölnischen Hofkapelle. Ab 1792 war er Schüler von Haydn in Wien; hier begegnete er vielen wichtigen Musikern der Zeit. Seine Karriere als Pianist beendete ein sich ständig verschlimmerndes Gehörleiden, das schließlich zur Taubheit führte. Die Krankheit trug dazu bei, dass Beethoven zusehends vereinsamte.



Skizze Beethovens zur 8. Sinfonie

Muster für ein halbes Jahrhundert – Beethovens 8. Sinfonie



Solche classische Werke

Nach der ersten Aufführung von Beethovens 8. Sinfonie im Februar 1814 las man in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

Solche classische Werke zu beurtheilen, ist den besten Momenten in dem übrigens nicht sonderlich erfreulichen Leben eines kritischen Recensenten; mit Herzenslust schreitet er zu Werke; je länger er den Augenblick entdeckt er neue Schönheiten, [...]; er schwelgt beym Eindringen in die Harmonie, und ein erhöhter Wiedergenuß wird ihm zu Theil, in dem Augenblicke, den Schreyer lüftet, und es ihm vergönnt ist, die Blicke der Welt auf ein Werk zu lenken, die – der Stolz der Gegenwart – das Erstaunen und den Bewunderung der Nachkommen erwecken muss.

Damit bestätigt der Kritiker Beethoven, was ihm – zumindest im deutschen Raum – bis heute als Etalon der „klassische“ Komponist, dessen Werke „Heiligtümer“ sind. Sinfonien wie Beethovens 8. Sinfonie stellen für nachfolgende Komponisten ein Muster dar in Bezug auf die formale Gestaltung und auf den Klangapparat. Noch in der Romantik Zeit hielten sich manche weitgehend an dieses Muster, für andere bildete es ein Maßstab, sich mit dem tradierten Formschema kritisch auseinanderzusetzen.

Definition des „classischen“

Der Begriff „Klassischen“ wird in prinzipiell zweierlei Bedeutungen verwendet:

- allgemein für „zeitlos gültig, vollendet“
- in den verschiedenen Zusammenhängen für bestimmte als zusammengehörig betrachtete Epochen, z. B. die klassische Antike (Kunst und Literatur der Antike im Mittelmeerraum in der Zeit zwischen 800 vor Christus und 500 nach Christus), 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. Zudem hängt er auch vom Blickwinkel ab. So wird etwa Beethoven in der französischen Musikwissenschaft meist der Romantik zugeordnet.

Große Orchester für große Säle

Die Institution Orchester befand sich zu Ende des 18. Jahrhunderts im Umbruch. Immer mehr Konzerte verzeichneten eine immer höhere Besucherzahl. In den neuen Konzertsälen war eine größere Orchesterbesetzung nötig.

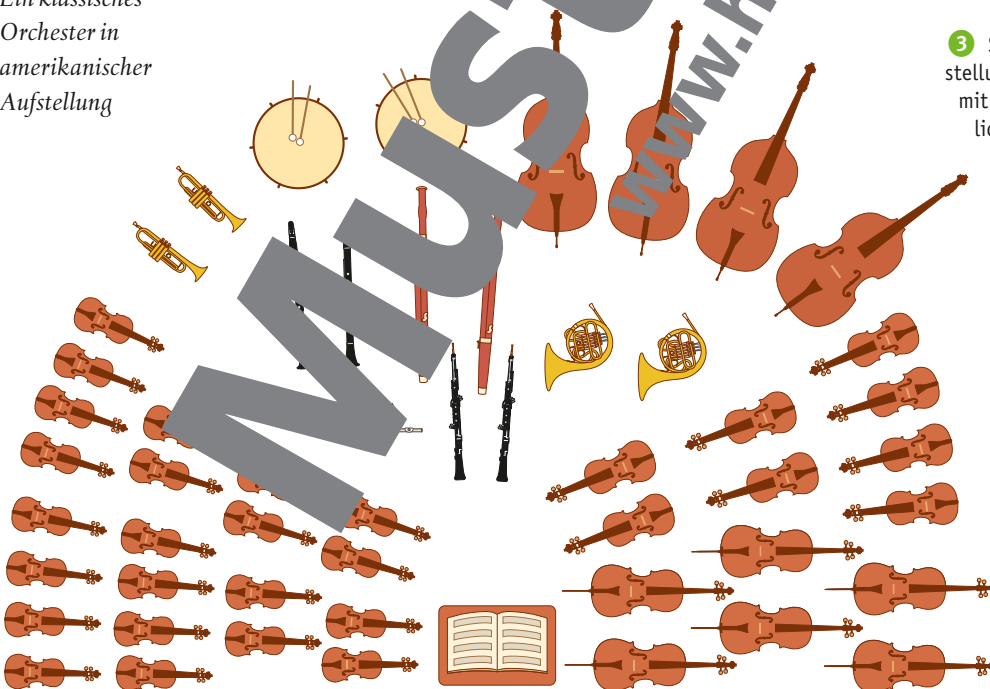
Die Komponisten schrieben meist nicht mehr für ein bestimmtes Orchester mit seinen spezifischen Aufführungsmöglichkeiten, sondern für eine standardisierte Orchesterbesetzung, die sich allmählich überall durchsetzte: das „klassische“ Orchester. Es ließ sich kaum mehr vom Cembalo oder vom Geigenpult aus 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 sich z. B. amerikanische von europäischen Orchestern, und manche Komponisten bevorzugen ihre eigene Aufstellung.



Altes Gewandhaus in Leipzig (1896)

Ein klassisches Orchester in amerikanischer Aufstellung



2 Beschreiben Sie die Prinzipien der klassischen Orchesteraufstellung, wie sie die Grafik darstellt.

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

4 Vergleichen Sie die Anordnung der Instrumente in der Partitur (s. S. 112) mit der Sitzordnung der Musiker auf dem Konzertpodium. Benennen Sie für die jeweiligen Systeme ausschlaggebende Faktoren.

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



Themen eines Sonatensatzes



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

Der erste 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 Überstellung von (meist) zwei Themen.

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 8 in F-Dur, op. 93, 1. Satz

Thema 1

Allegro vivace e con brio (♩ = 69)

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in B
2 Fagotti
2 Corni in F / 2 Trombe in F
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello/Contrabasso

Thema 2

Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc. Cb.

Beginn der Durchführung

Regel und Abweichung

Der Gesamtaufbau eines Sonatensatzes lässt sich mit einem sehr vereinfachten Schema so darstellen: Wiederholen Sie anhand des Schemas, wie ein klassischer Sonatensatz in der Regel aufgebaut ist.

Exposition				Durchführung				Reprise		Coda
Thema 1	Überleitung	Thema 2	Epilog	Thema 1	Thema 2	Überleitung	Thema 2	Epilog		
Tonika	Modulation	Dominante		Modulation	Tonika				Tonika	

In der kompositorischen Praxis wird dieses Schema allerdings sehr oft – auch in Beethovens 8. Sinfonie – nicht in allen Details eingehalten.

Orchestrale Wirkung

Das farbenreiche klassische Orchester bot den Komponisten eine große Anzahl von Möglichkeiten: Klangkombinationen, Gegensätze, die Verteilung einer mehrstimmigen Partitur auf verschiedene, oft räumlich weit voneinander entfernte Instrumente.



Jean Crotti: Orchestration (1924)

8 Stellen Sie in den Partiturausschnitten aus der Exposition der Beethoven-Sinfonie (s. S. 112) eine Abweichung von den Regeln fest.



9 Hören Sie die Durchführung. Beschreiben Sie Beethovens Vorgehen in den Takten 105 bis 111. Schildern Sie dann das Geschehen im gesamten Verlauf der Durchführung.

10 Verfolgen Sie beim Hören des gesamten Satzes den Aufbau.



11 Betrachten Sie das Gemälde Jean Crottis. Arbeiten Sie heraus, wie der Maler die Möglichkeiten des Instrumentierens (Orchestrierens) im Bild umgesetzt.

Die Kindheitsheimat miteingefangen – Gustav Mahlers 2. Sinfonie



Gustav Mahler

* 1860 in Kalischt
(heute Tschechien)
† 1911 in Wien

Mahler verbrachte seine Jugend in Böhmen. Mit 23 Jahren begann er eine erfolgreiche Laufbahn als Dirigent; von 1897 bis 1907 war er künstlerischer Leiter der Wiener Hofoper. Sein kompositorisches Werk ist geprägt von den Veränderungen des Welt- und Menschenbilds an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

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

Mag sie immer „Symphonie“ heißen

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 über seine 2. Sinfonie machte:

Ich habe schon darüber nachgedacht, wie ich meine Sinfonie nennen soll, um durch den Titel nur etwas auf den Inhalt hinzuweisen und, mit einem Wort wenigstens, meine Absicht zu kompromittieren. Aber mag sie immer „Symphonie“ heißen und nichts weiter! Der Begriffungen wie „symphonische Dichtung“ oder „symphonisches Gedicht“ habe ich abgesehen. [...] Meine [...] Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe. Wahrheit und Dichtung in Tönen.

Das Gedudel der böhmischen Musikanten

Nach einer Phase hoher Arbeitsbelastung tritt Gustav Mahler im Sommer 1892 in einem abseits gelegenen Gasthof am Attersee einen Urlaub an. Dort kann er sich intensiv mit dem Komponieren 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 Beispiele für seine eigene Aussage:

In vielen meiner Sachen ist die böhmische Musik meiner Kindheitsheimat mit eingedrungen. Das nationale Moment, welches darin steckt, lässt sich in seinen rohesten Grundzügen aus dem Gedudel der böhmischen Musikanten heraushören.

Über Mahlers musikalische Fundgruben berichtete nach dessen Tod auch sein Freund, der Musikwissenschaftler Guido Adler:

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.



Joža Uprka: Musikanten aus Hroznová Lhota (1902)

Gustav Mahler: 2. Sinfonie, 3. Satz (Scherzo)

Takt 45–53 (reduzierte Partitur)

The image shows a reduced score for measures 45-53 of the Scherzo from Mahler's 2nd Symphony. The score is arranged in four systems. The first system includes Clarinet I & II, Violin I & II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system continues the same instruments. The third system continues the same instruments. The fourth system continues the same instruments. The score includes various performance markings such as 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/8.

2 Untersuchen Sie den Partiturausschnitt im Hinblick auf volksmusikalische Elemente (Rhythmik, Melodik, Harmonik, Instrumentation). Analysieren Sie sie beim Hören des Ausschnitts wieder.

3 Erläutern Sie die Stellung des „Gedudels der böhmischen Musikanten“ im Rahmen von Mahlers Zweiweltenauffassung.

4 Studieren Sie einen weiteren Partiturausschnitt (s. S. 116). Finden Sie heraus, welcher Aspekt von Mahlers Weltansicht hier ausgedrückt wird. Belegen Sie dies mit einem Zitat Mahlers.

5 Betrachten Sie die Besetzung des Werks. Vergleichen Sie sie mit denen der Sinfonien von Filtz (s. S. 105), Mozart (s. S. 108) und Beethoven (s. S. 112).



Mahlers Zweiweltenauffassung

Die Anklänge an die böhmische Volksmusik bilden nur einen kleinen Teil des Geflechts der Mahler'schen Tonsprache. Weitere Elemente werden ebenso eingebunden. Alles Erklingende wird zum Ausdruck von Mahlers Weltbild. Aus einem Brief aus dem Jahr 1895 kann man herauslesen, was man später Mahlers Zweiweltenauffassung genannt hat:

Leider kommt einem die wunderliche Sitzergreifung seiner selbst sofort abhandeln, sowie man sich dem und in der Wirrwarr des Alltags zurückkehrt. – Da heißt es dann, sich gut zu tun, sich an die Seligkeiten, und sich darin zu üben, so oft als möglich, wobei man 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 im Jahr 1892

Takt 96-103

1. Fl. *ff*

2./3. Fl. *p* *ff*

1. Ob. *ff*

2. Ob. *p* *ff*

3. Ob. *p* *ff*

1. Clar. in B *f* *dim.*

2. Clar. in B *p* *ff*

3. Clar. in B *ff*

1. Clar. in Es *ff*

1. Fg. *p* *f* *ff* *f* *dim.* *pp*

2. Fg. *p* *f* *ff* *f*

3. Fg. *p* *f* *ff* *f*

1./2. Horn in F *ff* *p*

3./4. Horn in F *p* *ff* *p*

5./6. Horn in F *ff* *p*

3. Pos. Tuba *ff* *p*

Becken *mit Ho* *get* *ff* *p*

Gr. Tr. *mf*

Tamtam (tief) *mf* *pp*

2. Pauke *pp*

1./2. Harfe *arco*

1. Viol. *p* *sf* *arco* *ff* *dim.* *p* *pp*

2. Viol. *p* *f* *ff* *p* *ff* *dim.* *arco* *get.* *p* *pp*

Viola *p* *f* *ff* *dim.* *p*

Cello *unis. arco* *p* *ff* *ff* *ff* *ppizz.* *arco* *get.* *p* *pp*

Bass *p* *p* *ff* *arco* *get.* *ff* *p* *f* *p*

Satire auf das Menschenvolk

Mehrmals griff Mahler in seinen Sinfonien auf musikalisches Material zurück, das er schon früher verwendet hatte. Im Scherzo der 2. *Sinfonie* handelt es sich um ein Orchesterlied aus dem Jahr 1889. Der Text stammt aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*. 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 den Klarinetten) klingt, und alles kommt daher geschwommen. Ist das ein schillerndes Gewimmel aus Aale und Karpfen und die spitzgosedeten Hechte, deren dumme Gesichter, wie sie an den steifen, unbeweglichen Hälsen im Wasser zu Antonius hin aufschauen, ich bei meinen Tönen wahrhaftig zu sehen glaubte, daß ich sie nicht zu sehen mußte. Und wie die Versammlung dann, da die Predigt aus ist, nach dem Scherzen davon schwimmt: „Die Predigt hat g’fallen, sie bleiben wie alle“ – und wie ein Jota klüger geworden ist, obwohl der Heilige ihnen aufgezeigt hat! – Die Satire auf das Menschenvolk darin werden mir aber die wenigsten von Ihnen merken.

Des Knaben Wunderhorn

In den Jahren 1806 bis 1808 erschienen drei Bände, in denen der Dichter Achim von Arnim und Clemens Brentano überlieferte Gedichte, Balladen, Reime und Lieder (zum Teil überarbeitet) zusammenbrachten.

Hören Sie Mahlers Beschreibung seines Orchesterlieds und hören Sie das Lied. Überlegen Sie, wie die Verwendung des Materials aus dem Lied auf inhaltliche Bezüge zwischen den beiden Werken zurückgeführt werden könnte.

Hören Sie abschließend den ganzen dritten Satz aus Mahlers 2. *Sinfonie*. Verfolgen Sie die überarbeiteten Aspekte.



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

Als der heilige Antonius in einer Kirche predigen will, findet er keine Menschen vor. Deshalb geht er ans Ufer der Flüsse und predigt den Fischen, die an der Uferlinie herbei schwimmen. Die letzten drei Strophen des Gedichtes beschreiben den Erfolg seines Bemühens:

Fisch große, Fisch kleine,	Die Predigt geendet
Vornehm und gemeine,	Ein jedes sich erget,
Erheben die Köpfe	Die Hechte bleiben Diebe,
Wie verständ’ge Geschöpfe:	Die Aale sind gelieben.
Auf Gottes Begehren	Die Predigt hat g’fallen.
Antonium anhören.	Sie bleiben wie alle.

Die Krebs gehen zurück,
Die Stockfische bleiben dicke,
Die Karpfen viel geschrien,
Die Hechte geschossen.
Die Predigt hat g’fallen,
Sie bleiben wie alle.



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

Hymne auf das Jahr 1917 – Schostakowitschs 12. Sinfonie



Dmitri Schostakowitsch

* 1906 in St. Petersburg
† 1975 in Moskau

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

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

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



Parteitagsmusik

Zu Ehren des 22. Parteitags der Kommunistischen Partei der Sowjetunion im Jahr 1961 schrieb Dmitri Schostakowitsch eine Sinfonie. Ihr „Thema“ ist die Oktoberrevolution, in deren Folge das zaristische Zarenreich von der Sowjetunion abgelöst wurde. Widmungsträger ist Vladimir Iljitsch Lenin. Die Beurteilung des Werks fällt bis heute sehr unterschiedlich aus:

„Gegenwärtig beschäftige ich mich in Gedanken immer stärker mit einem Werk über die unsterbliche Genossenschaft von Vladimir Lenins.“

(Dmitri Schostakowitsch, 1959)

„Es war mein Wunsch, dass die 12. Sinfonie zum 22. Parteitag der KPdSU fertig werde. Und es ist mir gelungen. Es ist mir gelungen, die Sinfonie in den historischen Tagen unseres Jahrhunderts zu beenden.“

(Dmitri Schostakowitsch, 1961)

„Woran mag es liegen, dass ein Komponist, dem wir herrliche Werke voller menschlicher Wärme, Humor und geistvoller Ironie verdanken, uns heute eine so monumentale Privatsinfonie darbietet.“

(Kritik über die 12. Sinfonie, New York Times, 1962)

„Ein solches Lied von den Wäldern für Stalin geschrieben, er hat eine Lenin gewidmet, die geschrieben und eine, die den Titel trägt Das Jahr 1905². Allein sein Gewissen lässt sich nicht zu diesen Werken so gut zu schreiben, dass sie in die Geschichte eingehen. Schade, dass sein Genie damit so viel Zeit vergeudet.“

(Mstislav Rostropowitsch, Cellist und Freund Schostakowitschs, 1981)

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. Die berühmte Reise in einem plombierten Eisenbahnwagen hatte das deutsche Oberkommando organisiert; man hoffte auf die Revolution, die den Zaren schwächen sollte. Der Aufstand scheiterte zunächst; Lenin floh nach Finnland. Im November (nach russischem Kalender im Oktober) kehrte er zurück, führte die Revolution an und beendete mit einem Waffenstillstand den Ersten Weltkrieg an der deutschen Ostfront.

1 KPdSU: Kommunistische Partei der Sowjetunion

2 1905 erschütterten heftige Proteste gegen Zar Nikolaus II. das russische Reich

Von der freien Kunst zum sozialistischen Realismus

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, 1913)



Kasimir Malewitsch: *Dynamischer Suprematismus* (1921)

Kasimir Malewitsch
* 1878 in Kiew
† 1935 in Leningrad

Malewitsch gilt als Begründer des Suprematismus; sein Werk und seine kunsttheoretischen Arbeiten beeinflussten wesentlich die Entwicklung der abstrakten Malerei.

Wladimir Majakowski
* 1893 in Bagdadi (Georgien)
† 1930 in Moskau

Majakowski war der führende Vertreter des russischen Futurismus. Mit seiner intensiven, oft provokanten Sprache stellte er sich gegen jegliche idealistische und romantische Kunstauffassung.

Schon am Ende der Zarenzeit und noch mehr in den Jahren nach der Revolution herrschte bei den russischen Künstlern eine allgemeine Aufbruchsstimmung, die zu kühnen Experimenten führte.

Nach Lenins Tod im Jahr 1924 und Stalins Machtgewinnung Ende der 1920er-Jahre änderte sich die sowjetische Kulturpolitik allerdings grundlegend. Nun wurde eine ästhetische Staatsdoktrin verkündet, die die Kunst in den Dienst des staatlich verordneten „Fortschritts“ stellte.

» Der Sozialistische Realismus als Hauptmethode der sowjetischen künstlerischen Literatur und Literaturkritik fordert vom Künstler die wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung müssen mit den Aufgaben der ideologischen Unterweisung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus abgestimmt werden. (Beschluss des Allunionskongresses der sowjetischen Schriftsteller im Jahr 1934)



Iwan A. Wladimirov: *In einer Mädchenschule* (um 1935). Ein Bild an der Wand zeigt Lenin und Stalin. Im grünen Rahmen liest man Lenins Parole „Lernen, lernen, lernen!“.

Sozialistischer Realismus

Politisch verpflichtete Stilrichtung der Künste, die die realistische Darstellung der Wirklichkeit mit Idealisierung und Überhöhung verbindet

Futurismus

s. S. 168–171

2 Betrachten Sie die drei Bilder (Rusin, S. 118, Malewitsch, Wladimirov) und beurteilen Sie sie vor dem Hintergrund der Forderungen des Sozialistischen Realismus.

3 Versuchen Sie eine Deutung des Majakowski-Textes.

Revolutionäres Petrograd



4 Hören und beschreiben Sie das Thema 1 und seine Abwandlung. Stellen Sie dabei Gemeinsamkeiten und Unterschiede dar.

Der erste der vier Sätze von Schostakowitschs 12. Sinfonie trägt den Beinamen „Revolutionäres Petrograd“. Sein Aufbau folgt den Regeln eines traditionellen Sonatenhauptsatzes. In einer breit ausgeführten Exposition werden die beiden Themen vorgestellt, die deutlich programmatische Aussagen tragen.

Dmitri Schostakowitsch: 12. Sinfonie in d-Moll, op. 112, 1. Satz („Revolutionäres Petrograd“)

© Sikorski

Thema 1

Violoncello und Kontrabass

ff espressivo tenuto

Thema 1 (Abwandlung)

Fagotte

f

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

Thema 2

Violoncello und Kontrabass

pp

5 Beschreiben Sie anhand des Notenbilds grundsätzliche Unterschiede zwischen den Themen 1 und 2.

zur Sonne, zur Freiheit

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



6 Hören Sie das Thema 2, dem das Thema 1 eine große Steigerung erfährt. Beschreiben Sie die Elemente dieser Steigerung.

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.



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

Brüder, zur Sonne, zur Freiheit

Brü - der, zur Son - ne, zur Frei - heit, Brü - der, zum Lich - te em - por!

Hell aus dem dunk - len Ver - gang - nen leuch - tet die Zu - kunft her - vor

2. Seht, wie der Zug von Millionen endlos aus Nächtigem quillt,
Bis eurer Sehnsucht Verlangen Himmel und Nacht überschwillt!
3. Brüder, in eins nun die Hände, Brüder, das Sterben verlacht!
Ewig, der Sklav'rei ein Ende, heilig die letzte Schlacht!

8 Singen Sie das Lied. Benennen Sie die charakteristischen Elemente der Melodie.



Hören Sie das Lied in einer Interpretation eines historischen Ensembles. Nennen Sie den Namen des Ensembles und des Dirigenten.



III, 6

Lesen Sie im Partiturausschnitt (Takt 297–301) nach, in welcher Weise Schostakowitsch das Arbeiterlied zitiert. Deuten Sie dabei auch die Veränderungen, die er vorgenommen hat.



III, 7

Takt 297–302

© Sikorski

Analyse 5: Rhythmische Aspekte

Bei einer Rhythmusanalyse wird das Zusammenwirken der drei Elemente Metrum, Takt und Rhythmus untersucht und ihr Beitrag zum musikalischen Gehalt des Werks betrachtet.

➤ Als **Metrum** bezeichnet man in der Musik ein mehrfach wiederholtes Muster aus betonten und unbetonten Zählzeiten.

➤ Der **Takt** gliedert die Musik in Abschnitte mit Betonungen.

➤ Der **Rhythmus** (die *Notenfolge*) meist unterschiedlicher Notenwerte und Pausen, stellt die musikalische Zeit vielfältig dar.

Aspekte rhythmischer Analyse

- Taktart: gerade (Zweier), ungerade (Dreier)
- Taktwechsel, zusammengesetzte Taktarten, taktungebundene Musik, Auftakt, Volltakt
- Notenwerte, Pausen
- rhythmische Besonderheiten wie Punktierungen, Synkopen, Triolen, Fermaten
- verschiedene Rhythmusmuster (z.B. tänzerisch, marschartig, fließend)
- rhythmische Koordination mehrerer Stimmen (komplementär, konträr)
- Überlagerung unterschiedlicher Rhythmen (Polyrhythmik) oder Metren (Polymetrik)

Charles Ives (1874–1954): Three Places in New England

© Mercury-Music Corp./Peermusic

Im 2. Satz des Werks, *My Camp, Redding/Connecticut*, wird die populäre Melodie *The British Grenadiers* zitiert.

➊ Untersuchen Sie die rhythmischen Strukturen der einzelnen Stimmen des Partiturausschnitts.

➋ Beschreiben Sie den Zusammenhang zwischen der rhythmischen Gestalt und der Funktion dieser Stimmen.

➌ Beschreiben Sie den Bezug der einzelnen Stimmen zur vorgegebenen Taktart.

➍ Finden Sie Beziehungen zwischen den rhythmischen Gestalten der einzelnen Stimmen.

➎ Fassen Sie das gesamte rhythmische Geschehen zusammen.



Antonín Dvořák

Elemente eines Gesprächs

In einem Brief an seinen Freund, den Musiker Carl Friedrich Zelter, schrieb Goethe am 9. November 1829 über ein Streichquartett:

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

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

Takt 17–24

Molto vivace

4 Fassen Sie die Takte 17–24 als Gespräch auf. Beschreiben Sie, worin man in diesen Takten typische Elemente einer Unterhaltung sehen könnte.

In anderen

In einem Gespräch kann eine These von verschiedenen Seiten durchforscht werden. Ein solches geschieht mit dem Thema im Verlauf des Satzes. Es erfährt verschiedene Abwandlungen, die es in immer neuem Licht zeigen. Eine davon bildet die Mitte in des Satzes.

5 Beschreiben Sie die Gestalt die das Satzthema in den Takten 149–156 angenommen

Takt 149–156



III, 17

6 Hören Sie sich den Satz und versuchen Sie, die verschiedenen Abwandlungen des Themas herauszuhören. Finden Sie eine alternative für die Stimmung an dieser Stelle.

Bilder von Unterhaltungen

Der „Diskurs zwischen vernünftigen Leuten“ war zu allen Zeiten und in vielen Kulturkreisen ein wichtiges Thema der bildenden Kunst. Dabei verwendeten die Künstler nicht nur verschiedenste Techniken, sie stellten auch ganz unterschiedliche Gesprächsanlässe und -haltungen dar.



ma Petrow-Wodkin: Arbeiter (1926)



Ernst Ludwig Kirchner:
Unterhaltung der Künstler (1913)



Paul Klee
(1929)

Kusma S. Petrow-Wodkin
* 1878 in Chwalinsk
† 1939 in Leningrad

Ernst Ludwig Kirchner
* 1880 in Aschaffenburg
† 1938 bei Davos

Paul Klee
* 1879 im Kanton Bern
† 1940 in Muralto (Tessin)

7 Informieren Sie sich über die drei Maler der Klassischen Moderne. Stellen Sie für die vier Bilder begründete Vermutungen über die dargestellten Personen, deren Charakter und die Thematik der Unterhaltung an.



Türkische Miniatur:
Frühlingsgarten (um 1450)

Im Zuge einer notwendigen Entwicklung – Ein dodekafoner Quartettsatz von Webern



Max Oppenheimer:
Anton Webern (1910)

Die Neue Wiener Schule

Bei dem epochalen Wandel der Musikgeschichte im Beginn des 20. Jahrhunderts standen Arnold Schönberg und seine Schüler im Mittelpunkt. Diesen Kreis bezeichnet man, um ihn von den „klassischen“ Wiener Komponisten (Haydn, Mozart, Beethoven) abzuheben, oft als „Neue Wiener Schule“. Ihre wichtigsten Vertreter neben Schönberg waren Alban Berg und Anton Webern. 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 (Funktions-)System in der Spätromantik durch immer mehr Reizklänge, durch ein längeres Hinauszögern der Entspannung ausgelotet worden war, prägte Schönberg ab 1907 die „freie Atonalität“ aus.
- Um 1920 gaben Schönberg und seine Schüler dem atonalen Komponieren neue strenge Regeln. Sie komponierten die „Zwölftontechnik“. Mit dieser Grundidee (und manchen Weiterungen dieses Regelwerks) befassten sich viele Musiker durch das ganze 20. Jahrhundert.

Arnold Schönberg
s. S. 166

Alban Berg
s. S. 86

Anton Webern
* 1883 in Wien
† 1945 bei Salzburg

Webern hinterließ nur eine kleine Anzahl hochkonzentrierter, oft sehr knapper, meist äußerst durchkonstruierter Werke.

Serielle Musik

Die „Durchorganisation“ der Zwölftonmusik und speziell der Zwölftontechnik, mit der Webern arbeitete, hat viele Komponisten der folgenden Generation fasziniert und dazu angehalten, diese Konstruktive auch auf andere Bereiche zu übertragen. Neben der Tonhöhe wurden durch Reihenbildung auch andere Parameter, wie z. B. auch Tondauer, Klangfarbe und Lautstärke.

Die Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen

Die freie Atonalität war ein intuitives Vorgehen. Die Komponisten verließen sich – so sagt es Anton Webern einmal – „allein auf ihr Gehör“. Im weiteren Verlauf entwickelten sie die Technik der „Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ (Dodekafonie).

Die Töne einer chromatischen Skala werden in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet. Aus dieser Zwölftonreihe werden dann die schon aus der älteren Musik bekannten Formen der Umkehrung, des Krebses und der Umkehrreihe abgeleitet. Da die Reihe mit jedem Ton der chromatischen Reihe beginnen kann, ergeben sich $4 \times 12 = 48$ mögliche Reihenformen.

Die Komponisten der Neuen Wiener Schule waren überzeugt, gleichsam in historischer Mission zu handeln und „Vollstrecker einer notwendigen Entwicklung“ zu sein. 1936 schrieb Alban Berg an Arnold Schönberg: „Weiß ich doch, [...] dass man nur mehr so wird komponieren KÖNNEN, wenn das sonstige gesamte Gedadel längst schon versunken sein wird“.

Der strengste Zwölftöner

Um 1930 war die Entwicklung der Zwölftonmusik abgeschlossen. Noch strenger als sein Lehrer Schönberg wendete Anton Webern die Technik an. 31 Werke umfasst sein gesamtes Schaffen, deren Wiedergabe nur drei Stunden erfordert. Aber seine Musik ist im höchsten Maß verdichtet, verlangt deshalb auch von den Zuhörern höchste Anstrengungsbereitschaft. Das Streichquartett aus dem Jahr 1939 ist ein Beispiel für seinen Stil, der später in der Seriellen Musik konsequent weiterentwickelt wurde.

In den Tagen der Ereignisse

Anton Weberns *Streichquartett op. 28* entstand in einer besonderen geschichtlichen Situation. 1933 hatte das nationalsozialistische Regime Arnold Schönberg aus rassistischen Gründen die Professur an der Berliner Musikhochschule entzogen; Schönberg war in die USA emigriert. Alban Berg war 1935 gestorben. In Deutschland galten die Werke der Neuen Wiener Schule als entartet. Am 12. März 1938 waren die Hitlertruppen in Österreich einmarschiert, der „Anschluss“ ans Dritte Reich war erfolgt. Die Erschütterung durch diese Ereignisse wollte Webern nicht zulassen. Am selben Tag schrieb er:

„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 hat es zu Ende gebracht. Es gibt einen so herrlichen Satz von Goethe: dass unser Leben nur geizt, ein Werk nach dem anderen hervorzubringen und dass es „von Übel“ ist!“

Weberns Analyse

Im Jahr 1939 beschrieb Webern selbst den dritten Satz des Quartetts:

„Und nun zum Thema! Es reicht bis Takt 16; ist streng periodisch gebaut: Vordersatz: 1. Geige 1–7 incl., Nachsatz 8–13 incl. [...] aber in der Nachsatz rhythmisch der Krebs des Vordersatzes, gelegentlich parallel und der Reihe nach die Umkehrung. Dieses periodische Gebilde ist nur in den 3 anderen Stimmen gegeben: canonisch; aber in folgender Canon das Cello hängt im Vordersatz die Töne des Vordersatzes, wie in der 1. Geige ist, im Krebs und außerdem dessen rhythmischen Krebs. Eben so hängt sich rhythmisch der Nachsatz im Cello zu dem, wie er in der 1. Gg. ist; in den 2. aber ist des Krebs des Nachsatzes, wie er in der Bratsche läuft.“

Urpflanze und Lebensbaum

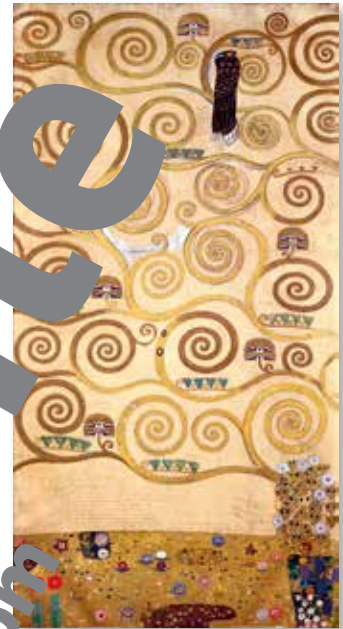
Analogien zu der Kompositionsweise der zwölf aufeinander bezogenen Tönen fand Webern an vielen Stellen. Besonders anregend war für ihn Goethes Idee einer Urpflanze. Im Februar 1932 schrieb er:

„Goethes Urpflanze ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt und das Blatt wiederum nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Wachstums.“

Zwei Wochen später schrieb er zum Thema noch einmal auf:

„Das ist also die neu 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)

Gustav Klimt
s. S. 30

1 Suchen Sie im Notentext (s. S. 140, Beginn des dritten Satzes) – zunächst ohne genaue Reihenanalyse – nach „identischen Gestalten“.

2 Jeweils zwei Stimmen im Notenbeispiel bilden einen Canon. Finden Sie heraus, welche.

3 Hören Sie den Satz. Untersuchen Sie dann den Anfang des Satzes genauer. Vollziehen Sie dabei Weberns eigene Analyse nach.



III, 18

Anton Webern: Streichquartett op. 28, 3. Satz (Beginn)

© Universal Edition

Sehr fließend ♩ = ca. 112

mit Dämpfer *p* *pizz.* *poco rit.* *arco* *tempo* *f*

mit Dämpfer *p* *pp* *pizz.* *sf* *f*

mit Dämpfer *p* *pp* *pizz.* *f*

mit Dämpfer *p* *pp* *pizz.* *f*

poco rit. *tempo* *poco rit.* *tempo* *poco rit.* *tempo* *poco rit.*

f *più f* *pizz.* *sf* *f* *più f* *pizz.* *sf*

f *più f* *f* *pizz.* *arco* *p*

sf *p* *sf* *sf* *più f* *f* *più f* *f* *p*

Dämpfer ab

Die Reihe und das ungeschulte Ohr

Das Kompositionsverfahren der Zwölftonmusik garantierte nach Webern unermessliche Variationsmöglichkeiten innerhalb eines Musikstücks, auch wenn – so meinte er – „das ungeschulte Ohr den Ablauf der Reihe nicht immer verfolgen kann“.

Das Problem, das Webern im Nebensatz anspricht, beschäftigte von Beginn an die Musikwissenschaftler und – viel mehr noch – die 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“ verfolgt werden, oder ist der Hörer grundsätzlich nicht in der Lage, das musikalische Geschehen in einer Zwölftonkomposition zu verfolgen?

Ob man das alles hören wird

Thomas Mann war wie so viele Künstler vor dem Nazi-Regime aus Deutschland geflohen. Im kalifornischen Exil lebte er 1941 nur wenige Kilometer von Arnold Schönberg entfernt. Gelegentlich trafen die beiden sich, eine Freundschaft entwickelte sich aber nicht. Im Gegenteil, das Verhältnis kühle sich ab, nachdem im Jahr 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 neben vielen musikalischen auch eine neue Tonkunst eine wichtige Rolle spielt, wurde der Komponist nicht zu Rate gezogen. Die Hauptfigur, die spätallgemein mit Schönberg in Beziehung gesetzt wurde, beschreibt ein zukünftiges Kompositionsprinzip so:

Jeder Ton der gesamten Komposition [...] muss sich über seine Beziehung zu einer vorbestimmten Grundreihe auszuweisen, und keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind, keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine methodische Funktion erfüllt. Es gäbe keine einzige freie Note mehr.

An einer anderen Stelle des Romans geht es um die Frage, die im Zusammenhang mit der Zwölftonmusik und später noch komplizierteren musikalischen Ordnungssystemen aufgeworfen wurde: „Hörte der Hörer bewegt.“

– Aber hast du Hoffnung, dass man das alles hören wird?
 – Hören? Erwiderte er. – Hören? Ich bin an einen gewissen gemeinnützigen Vortrag, der uns einmal gehalten wurde, und aus dem hervorging, dass man das alles hören muss? Wenn du unter „Hören“ eine neue Reklamation der Mittel im Einzelnen verstehst, durch die die strengste 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.

Thomas Mann

* 1875 in Lübeck
 † 1955 in Zürich

Thomas Mann, der aus einem alten Lübecker Bürgerschlecht stammte, lebte seit 1894 in München. Er emigrierte er und ging 1938 in die USA. Nach dem Krieg zog er in die Schweiz. Mann wird 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 (*Der Zauberberg*, *Tonio Kröger*, *Tod in Venedig*, *Doktor Faustus*) spielen Künstlerleben und Künstlerleben, das Verhältnis von Krankheit und Genie eine wesentliche Rolle.

4 Fassen Sie die Aussagen Weberns und der Romanfigur zum Hören dodekafoner Musik in eigenen Worten zusammen. Hören Sie den Quartettsatz noch einmal. Diskutieren Sie, ob sich Ihr Hörverständnis durch die Beschäftigung mit dem Werk verändert hat.



Thomas Mann 1946
 im kalifornischen Exil



Mehr Ausdruck der Empfindung – Tonsymbole bei Beethoven

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

Ludwig v. Beethoven

s. S. 110

1 Stellen Sie die beiden in den Zitaten angesprochenen Haltungen zu der Stelle aus Beethovens 6. Sinfonie einander gegenüber.

2 Hören Sie die Stelle in einem größeren Zusammenhang. Beziehen Sie dann Stellung zu dem hier exemplarisch auftauchenden Problem der Deutung von Musik.

Die poetische Idee

Zu den Verkaufsschlägern der Musikkultur gehörten die Konzertführer. Zur Erläuterung der Werke greifen sie oft zu Bildern, Schilderungen oder Stimmungen. Das ist sicher legitim, wenn es sich um ein Werk der Programmmusik handelt. Hier – etwa in Richard Strauss' Operninszenierung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* – stellt die poetische Idee das totalisierende Element dar. Anmaßend sind solche Erklärungen aber bei der Absoluten Musik, die Komponisten (oder Herausgeber) nur mit Buchstaben und Ziffern geordnet haben, wie z. B. Mozarts *Sinfonie in Es-Dur*.

Mit dieser strikten Trennung zwischen Programmatischer und Absoluter Musik wäre ein ästhetischer Stillstand geschaffen, der im Lauf der Musikgeschichte immer wieder ausbrach. Aber so einfach ist die Sache nicht.

Szene am Bach

Über dem zweiten Satz von Beethovens 6. Sinfonie mit dem Beinamen „Pastorale“, finden sich zwei Bewegungen: „Andante molto mosso“ und „Szene am Bach“. Am Ende dieses Satzes sind folgende berühmte Stelle:

Was sollen diese Takte als Nachahmung einer akustischen Szene aus der Natur, stellen sich bei Beethoven so vor, wie ihn ein idyllisches Bild aus dem Jahr 1834 zeigt. Sie berufen sich auf die (überaus zweifelhafte) Überlieferung einer Aussage Beethovens:

„... habe ich die Szene am Bach geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert.“

Der Musikwissenschaftler Dietmar Holland versteht die Stelle ein wenig anders:

„Von billiger „Tonmalerei“ kann keine Rede sein. Die bekannte „Vogelrufsstelle“ [...] ist, musikalisch gesehen, eine 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 als Malerei“, was nichts anderes meint als „Mehr Ausdruck der Empfindung beim Anblick des Landlebens als Malerei des Landlebens.““



Der Urmythos von der Macht der Musik

Erzählungen von der Macht der Musik gehören zu den Urmythen vieler Kulturen. Eine der europäischen Ausformungen ist die Orpheus-Sage, die schon im antiken Griechenland in vielen Fassungen verbreitet war:

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 und Persephone; das Paar darf den Hades verlassen. Bei der Rückkehr in die der Lebenden missachtet Orpheus aber das Gebot der Götter, sich nicht nach Eurydike umzudrehen. So verliert er sie endgültig.

Claudio Monteverdi: L'Orfeo
s. S. 68ff.

Überlegen Sie die unterschiedliche Gestalt der beiden Themen in Takt 1–13 (s. S. 144).

Ein Satz für den Erzherzog

Um 1800 hatte sich Beethoven mit seinen Kompositionen in Wien durchgesetzt. Fast alle neuen Werke wurden vom Publikum begeistert aufgenommen. Beethoven verdiente sehr viel Geld. Adlige machte er sich auch dadurch bewogen, dass er ihnen Werke widmete. Sein 4. Klavierkonzert eignete er dem Kaiserin Marie Theresia zu, der auch sein Schüler war.

Der zweite Satz dieses Konzerts wurde schon von Zeitgenossen Beethovens in einen Zusammenhang mit der Orpheus-Sage gebracht. Robert Schumann und Franz Liszt werden Deutungen zugeschrieben, die ihn als musikalische Gestaltung der mythischen Szene betrachten. Auch später haben viele die Verbindung des Satzes mit dem Urmythos von der Macht der Musik. Der Musikwissenschaftler Attila Csampai beschrieb diese Verbindung so:

„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 herrschenden Mächte selbst, die er durch seinen Gesang moralisch zu läutern, zu bessern und stellvertretend für die ganze Menschheit zu sittlichem Handeln, Fühlen [...] Handeln zu bewegen trachtet.“

Orpheus in der Kunst
s. S. 70

Hören Sie den Satz und verfolgen Sie den Notenausschnitt (s. S. 144). Analysieren Sie die weitere Entwicklung. Diskutieren Sie die Stichhaltigkeit der Deutung des Satzes als Orpheus-Episode.



III, 20

Überlegen Sie, wie die Kenntnis der Deutung Ihr Verständnis des Satzes beeinflusst hat.

Ovid: Metamorphosen (Ausschnitt)

Also rief der Sänger und schlug die Geigen
die Saiten;
Blutlos horchten die Eumeniden.
Damals ist, wie man sagt, ein goldenen Eumeniden¹
Bei dem Gesange erst die Tränen auf die Wange
geflossen.
Nicht die Könige, nicht der untere König
Weigern das Fleh'n; und sie rufen Eurydike.

¹ Eumeniden: die Rachegöttinnen der griechischen Mythologie

Heinrich Füger: Orpheus und Eurydike im Hades (1790)



Ludwig van Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 in G-Dur, op. 58, 2. Satz

Pianoforte

Streicher (in mehreren Oktaven)

Tutti

Solo

molto cantabile

f *sempre stacc.*

10 *Tutti*

f *sempre stacc.*

19 *Solo*

pp *molto espressivo*

Tutti

f *sempre stacc.*

28 *Solo* *Tutti* *Solo*

pp *pp* *pp*

f

36 *Solo* *Tutti* *Solo*

p *pp*

p dim. *sempre dim.*

44

pp

fz

arco

pizz.

51

due e poi

fz

cresc. sin' al

ff

6

arco

57

due, e poi

pp

fz

6

arco

63

Tutti

Solo

arco

ppp

pp

3

arco

Tutti

Solo

arco

ppp

pp

Sinnlich aufblühender Purpurklang – Wagners Erinnerungsmotive



Otto Knille:
Tannhäuser und Venus (1873)

Richard Wagner
* 1813 in Leipzig
† 1883 in Venedig

In seinen Lehr- und Wanderjahren war Wagner als Chordirektor bzw. Kapellmeister u. a. in Würzburg, Königsberg und Riga tätig. 1843 wurde er Hofkapellmeister in Dresden, wo 1845 *Tannhäuser* uraufgeführt wurde. Nach seiner Teilnahme am revolutionären Aufstand in 1849 verbannte Wagner in die Schweiz. Dort entwickelte er seine Vorstellung eines neuen musikalischen Gesamtkwerks. 1864 rief ihn Ludwig II. nach München. In Bayreuth verwirklichte er seine Vorstellung von einem Gesamtkunstwerk: die Vernetzung von Handlungs-idee, Bühnengeschehen und Musik in einem eigens dafür geschaffenen Raum.

Tannhäusers Reue

Richard Wagners romantischer Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* ist entstanden im Zeitraum zwischen 1842 und 1845. In vielen Aspekten ist die Oper ein Meilenstein in der Behandlung der Leitmotive, stellt sie einen wichtigen Schritt dar, der auf dem Weg zu seinen späteren Musikdramen darstellt. Der Text des Werks hat Wagner selbst geschrieben. Der Stoff folgt verschiedenen spätmittelalterlichen Sagen:

Der Ritter und Minnesänger Tannhäuser hat den Hof des Landgrafen von Hessen-Niederrhein Elisabeth verlassen. Er ist der heidnischen Göttergöttin Venus verfallen. Hin- und hergerissen zwischen ihrer sinnlichen Liebe 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.

System für Ideen

In der Themengestaltung der Ouvertüre findet sich die innere Widersprüchlichkeit Tannhäusers zwischen „sündiger“ und „reiner“ Liebe wieder. Dabei spielen Tonsymbole eine zentrale Rolle. Sie sind als Leitmotiv bekannt. Obwohl Wagner selbst den Begriff nicht verwendete; er sprach vielmehr von „Erinnerungsmotiven“. Dabei handelt es sich um charakteristische Motive, 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.

Wagners Musikdrama

Richard Wagner hat den Begriff abgelehnt, dennoch verbindet er sich in der Opern- und Singspielgeschichte untrennbar mit seinem Namen: das Musikdrama. Er hat sich für ein 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 bildete eine formale und inhaltliche Einheit mit dem Text.



Richard Wagner
(Daquerreotypie aus dem Jahr 1842)

Der mystische Abgrund

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 sollte zunächst der bayerische König Ludwig II. helfen. Er hatte Wagners Werke *Lohengrin* und *Tannhäuser* gesehen und war dem Komponisten in geradezu schwärmerischer Zuneigung verfallen. 1864, im Jahr seines Regierungsantritts, holte er ihn nach München. Noch im selben Jahr ließ er Wagner wissen:

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 Darsteller finden.

Dazu kam es nicht. Widerstände der Staatsregierung und der Bürger zwangen den König, Wagner zu entlassen. Dennoch wurde im Mai 1872 der Grundstein für das Festspielhaus in Bayreuth gelegt – Wagner hatte die Mittel selbst gesammelt. Am 1. August 1876 wurde das Haus mit *Rheingold* eröffnet, dem ersten der vier Teile des *Ringes 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 „Unkenntlichmachung des Orchesters“ dienen sollte. In einem Vorbericht zu den Bayreuther Festspielen war dann im April 1876 in der *Leipziger Illustrierten Literaturzeitung* zu lesen:

Vor allem fällt eine Neuerung ins Gewicht, über welche schon viel gesprochen und geschrieben worden, die Vorrichtung nämlich, vermöge welcher das Orchester dem Zuschauer unsichtbar gemacht wird. Unter dem vordersten Theil der Bühne zum Theil in einer großen Nische, die nach dem Zuschauerraum hin sich öffnet und die Schallwellen durch sie wirft. Die Plätze der Zuschauer bestehen in einer Reihe von Sitzreihen, die gleichmäßig aufsteigen, und deren Höhe einzig durch die Möglichkeit, vorher aus das scenische Bild noch deutlich wahrzunehmen, ihre Bestimmung erhält.

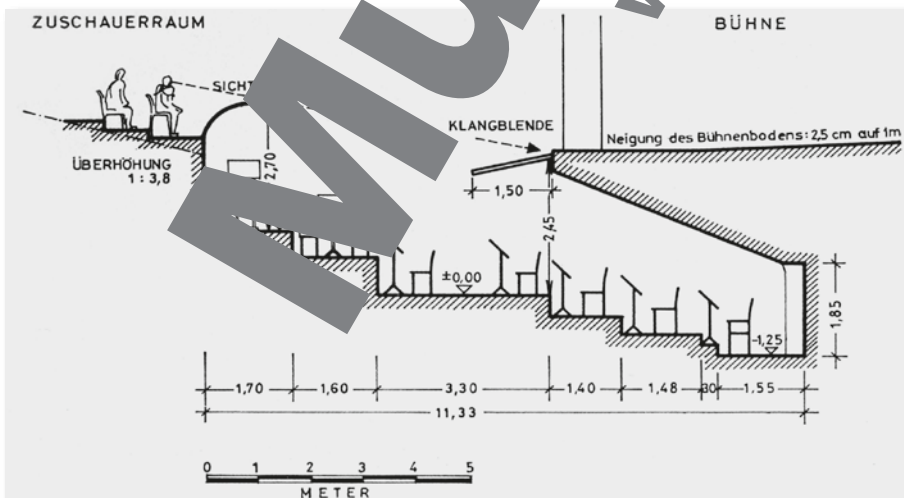


Die Postkarte aus der Zeit um 1910 zeigt Ludwig II. im Kostüm des Schwanenreiters aus Wagners *Oper Lohengrin*.

Ludwig II. von Bayern

- * 1845 in München
- † 1886 im Starnberger See

Ludwig wandelte sich während seiner Regierungszeit vom „romantischen“ Jüngling zum weltfremd Vereinsamten. Sein politisches Wirken blieb ohne Bedeutung. Beeindruckend sind dagegen seine historisierenden Schlossbauten. Sein geheimnisvoller Tod im Starnberger See ist bis heute Thema vieler Spekulationen.



Schnitt durch den Orchesterraum des Bayreuther Festspielhauses

Eine Fülle von Kombinationen

1 Lesen Sie die Analyse von Kurt Overhoff. Stellen Sie mithilfe der Notenbeispiele auf dieser Seite in einer Übersicht die jeweiligen Instrumente, deren Klangcharakteristik und symbolische Bedeutung in diesem Teil der *Tannhäuser*-Ouvertüre zusammen.

Über die Komposition der Ouvertüre zu *Tannhäuser* berichtet Wagner:

Die charakteristische und zarte Sonorität des Orchesters [...] bestärkte mich in dem Vorsatz, von der äußersten Sparsamkeit in der Verwendung der Orchestermittel auszugehen und so die Möglichkeit der Fülle von Kombinationen zu gewinnen, deren ich in meinen späteren Werken bedürftig war.

Diese „Fülle von Kombinationen“ wird in seinen späteren Werken durch eine Ausweitung und eine stärkere Differenzierung des Instrumentariums noch steigern. Auf das Zusammenwirken von Klangfarben und der Tonsymbole geht der österreichische Dirigent und Musikwissenschaftler Kurt Overhoff in einer Analyse der *Tannhäuser*-Ouvertüre ein:

„In der asketischen Klangfarbe treten Klänge der Klarinetten und Fagotte hebt das Thema des Pilgerchors an: Es schreitet mit seinen sinkenden Intervallschritten Resignation aus. [...] Auf dem im Rhythmus regelmäßiger Viertelnotenwerte dahinschreitenden Choral kommt es dann [...] im sinnlich aufglühenden Purpurklang der Celli ein wenig besitzsamsten Tonsymbole des Meisters [...]. Es ist die in einem scharf punktierten sechzehntel Rhythmus aufzuckende melodische Spaltung des Tons, indem sich jäh aufbauenden Oktavsprung, der nach leidenschaftlicher Aufwärtsbewegung in der Chromatik kleiner Sekundintervalle sich schmerzlich wieder in die Tiefe senkt. Dieses im punktierten Rhythmus sich aufbauende Intervall der Oktav drückt die weiße Reue aus. [...] Das Ritornell des Anfangs-Chorals wird dann von feierlich prunkenden Posaunen intoniert, um den das Flimmern der Sonne nachts in den hitzigen Sechzehntelfiguren der Violinen ausgegossen ist: Dadurch [wird] der anfangs asketische Choral bei seiner Wiederkunft über die Brücke in die Welt des ewigen Lichts.“

2 Hören Sie mithilfe der Notenbeispiele den Beginn der Ouvertüre und verfolgen Sie die dreiteilige Anlage Pilgerchoral – Reuemotiv – Pilgerchoral.

3 Erläutern Sie dann am Beispiel des Pilgerchors Wagners Vorstellungen von der Funktion des Orchesters in der Ouvertüre.

Richard Wagner: *Tannhäuser*, Ouvertüre, Ausschnitte
Pilgerchoral

Reuemotiv

Im Reich der Venus

Der Mittelteil der Ouvertüre ist Venus gewidmet und den Faunen, Satyrn und Najaden der heidnischen Götterwelt. Die Motive, darunter das Motiv der Faune, das Motiv der tanzenden Irrlichter und das Sehnsuchtsmotiv, werden zu einer großen Steigerung verdichtet und münden in den krönenden Hymnus der Venus.

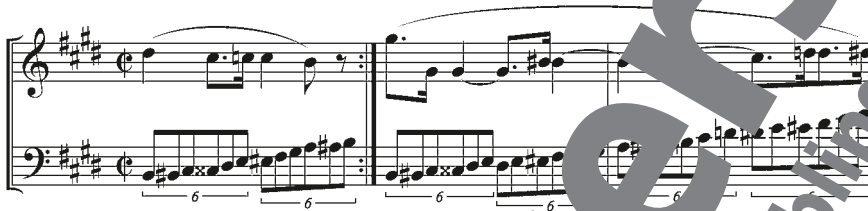
Motiv der Faune



Motiv der tanzenden Irrlichter



Sehnsuchtsmotiv



Hymnus auf die Göttin Venus



4 Hören Sie den Ausschnitt der Venusberg-Episode. Beschreiben Sie die Instrumentierung der vier Motive.



III, 22

5 Fassen Sie die Neuerungen zusammen, die in Wagners Oper das Klangideal des Orchesters und das ästhetische Erleben des Publikums prägen. Greifen Sie dabei sowohl auf die unterschiedlichen Textquellen als auch auf die Abbildung in diesem Kapitel zurück.



Friedrich Stahl:
Tannhäuser im Venusberg (um 1895)

Impression aus Schottland – Ein Prélude von Claude Debussy



Debussy im Jahr 1908

Mädchen im Kleefeld

Vom Komponieren kann kaum ein junger Musiker zu Beginn seiner Karriere leben. Claude Debussy z. B., der schon in jungen Jahren ein glänzender Pianist war, verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Klavierbegleiter der Sängerin Marie-Blanche Vasnier. Bald ergab sich durch diese musikalische 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*.

La fille aux cheveux de lin stammt aus Le Lisles Sammlung *Poèmes antiques*. Es beginnt mit einem idyllischen Bild:

Sur la luzerne en fleur au milieu des prés, / Inmitten blühender Luzernen sitzend,
 Qui chante dès le frais matin. / Wer singt dort seit dem frühen Morgen?
 C'est la fille aux cheveux de lin, / Es ist das Mädchen mit den flachsbonden
 Haaren,
 La belle aux lèvres de cerise. / Die Schöne mit den kirschroten Lippen.

Claude Debussy

* 1862 in Saint-Germain-en-Laye
 † 1918 in Paris

Schon als Kind studierte Debussy Klavier und Komposition am Pariser Conservatoire. 1884 gewann er den renommierten Rompreis. Später beeinflussten ihn symbolistische Dichter wie Baudelaire und Mallarmé. Auch die Begegnung mit fernöstlicher Musik bei der Weltausstellung 1889 hinterließ in seinem Werk Spuren. Debussys Hauptwerke wie das Drama lyrique *Pelléas et Mélisande* und das Orchesterwerk *Prélude à l'après-midi* entstanden in den 1890er Jahren.

Die folgende Übersetzung farn die Schönheit des Mädchens und setzen es in poetischen Bildern mit der Natur an einem hellen Sommermorgen in Verbindung.

Prélude Charakter

Beim zwanzig Jahre später griff Debussy den Titel des Gedichts noch einmal an. In Klavierform setzte er nun an das Ende eines der 24 Préludes, die er zwischen 1909 und 1913 schrieb. Auf de Lisles Text muss der Hörer hier verzichten, der Charakter des Textes aber spiegelt sich in der Komposition. So wie Etüden bei den Pianisten des 19. Jahrhunderts die Funktion als Übungsstück verloren haben, so sind die Préludes nun keine Vorspiele mehr, sondern eigenständige Charakterstücke.

Debussys Musiksprache

Ein wesentliches Charakteristikum von Debussys Personalstil kann man in dem Klavierstück *La fille aux cheveux de lin* natürlich nicht erleben, nämlich die außerordentlich farbige Instrumentation, die seine Orchesterwerke auszeichnet. Andere Merkmale, die viele seiner Kompositionen prägen, sind dagegen in dem Prélude klar nachzuweisen:

- unübliche Tonleitern
- Ausweitung der Harmonik
- unklare, mehrdeutige harmonische Zusammenhänge
- neuartige Verwendung traditioneller Akkorde.

Ein Bildtitel als Schimpfwort

Nachdem im Frühjahr 1874 eine Gruppe junger Maler, unter ihnen Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne und 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.

Es ist oft versucht worden, das Wesen der impressionistischen Malerei zu beschreiben. 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.



Claude Monet:
Impression, soleil levant (1872)

In der Mitte der 1890er-Jahre änderte sich die Einschätzung der Impressionisten. Nun rissen sich Sammler und Galeristen um die Bilder, die vorher verlacht worden waren. Heute erzielen Werke von Monet oder Cézanne Millionenpreise.

Etikett „Impressionismus“

In Debussys *Prélude* wird das innere Bild der musikalischen Heidelandschaft, das de Lisles Gedicht wachruft, zu Musik. Es ist deshalb eher nicht falsch, in dem Stück „impressionistische“ Elemente zu sehen. Debussy selbst hat den Begriff, der seit 1875 als Stilbezeichnung in der Malerei im Gebrauch war, allerdings nie auf seine Musik angewendet. Er fand im Gegenteil, dass man „Impressionismus“ als „bequemen Begriff“ benutzte, um „seinesgleichen zu beschimpfen“. Dennoch wurde er, als man im Rückblick seit etwa 1920 den Begriff auf die Musik übertrug, zum Hauptvertreter des musikalischen Impressionismus erklärt. Viele Musikwissenschaftler wie auch der Komponist Kurt Hiller beklagen dies als eine Einengung seiner umfassenden musikalischen Begabung:

„Die musikalische Welt hat sich so ganzankenlos, dem Stil Debussys das Etikett „Impressionismus“ angedrückt. Ein Begriff, den Debussy selbst in vielen Äußerungen mit zunehmender Bestimmtheit ablehnte [...] Es soll [...] nicht verkannt werden, dass Gemeinsamkeiten und Berührungszonen mit dem malerischen Impressionismus bei Debussy nichtweisbar sind. Aber seine Musik gehorcht ihren eigenen Gesetzen und weist weit über das hinaus, was bloße tönende Übertragung eines malerischen Stils wäre.“

- 1 Bilden Sie aus den Tönen des Themas in Takt 1 (s. S. 152) einen Akkord und bestimmen Sie ihn.
- 2 Bestimmen Sie die Tonleiter in der Oberstimme des Taktes 12 (s. S. 152).
- 3 Untersuchen Sie den Bezug zwischen dem Thema und dem darunterliegenden Akkord in Takt 28–30 (s. S. 153).
- 4 Hören Sie das *Prélude* von Debussy. Verfolgen Sie dabei die Dynamik des Stücks und erläutern Sie, inwiefern sie die Stimmung prägt.



Claude Debussy: 24 Préludes, Nr. 8: La fille aux cheveux de lin

Très calme et doucement expressif ♩ = 66

The image shows the first 17 measures of the piano piece 'La fille aux cheveux de lin' by Claude Debussy. The score is written for piano in G-flat major (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Très calme et doucement expressif' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'sans rigueur'. The melody in the right hand features a series of eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 10 includes the instruction 'dim.' (diminuendo) and the French words 'Cédez' and 'roule'. Measure 14 has the instruction 'più *p*' and '(très peu)'. Measure 17 is marked 'Un peu animé'. A large, diagonal watermark 'Musterseite' and the URL 'www.helbling.com' are overlaid on the score.

20

p *mf*

23

Cédez Mouvement (sans lourdeur)

p *pp* *p*

27

Cédez au Mouvement

très d

pp

31

... murmuré et en reten... à peu

pp

35

perdendo *pp*

pp

(... La fille aux cheveux de lin.)

Musterseite
www.helbling.com

Collage und Zitat – Ballettmusik von Igor Strawinski



Impresario
s. S. 72

August Macke
* 1887 in Meschede
† 1914 in der Champagne

Macke schloss sich 1911 dem Malerkreis des „Blauen Reiters“ um Franz Marc an. Stark leuchtende Farben prägen viele seiner Bilder. Er fiel, ehe sich sein Talent voll entfalten konnte, in einer Schlacht des Ersten Weltkriegs.

Ballett in Paris

Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war Paris in vielen Bereichen die europäische Kulturmetropole. Dort waren auch die Ballets Russes beheimatet, eines der bedeutendsten Theaterensembles des 20. Jahrhunderts. Ihr Impresario Sergei Diaghilew zog eine Reihe von großen Künstlern, unter ihnen z. B. Pablo Picasso, zur Mitarbeit heran. Der damals noch jungen Igor Strawinski betraute er zuerst mit verschiedenen Arrangements, dann mit der Komposition von vier großen Balletten:

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

Die Rahmenhandlung von *Petruschka* spielt im Jahr 1830. Drei Puppen eines Gauklers erwachen zum Leben und treten an einem Jahrmarkt auf: der ewig unglückliche Petruschka, die Ballerina und der Mohr. Petruschka verliebt sich in die Ballerina, aber die Puppen sind dummen und eitlen Mohren vor. Rasend vor Eifersucht kämpft Petruschka mit dem Mohren, bis der ihn ersticht. Am Jahrmarktsabend aber erwacht der unsterbliche Harlekin wieder zum Leben. Am Ende zeigt er sich dem Publikum als einsamer, weiser Mensch – wie zu Beginn des Balletts – noch als Puppe.



Titelsuche

Über die Entstehung seines Balletts *Petruschka* erzählte Igor Strawinski später:

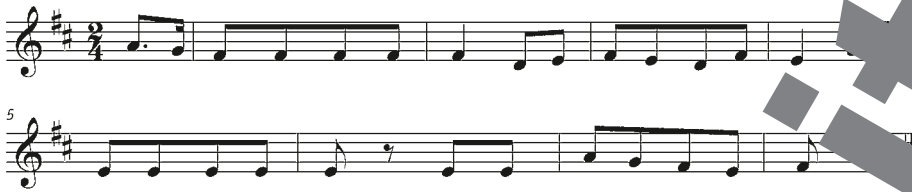
Bei dieser Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Federpuppe, die plötzlich Leben gewinnt. [...] Als ich das bizarre Stück beendet hatte, suchte ich, wenn ich an den Ufern des Genfer Sees spazieren ging, nach einem Titel, der mit einem einzigen Wort den Charakter der Musik und damit gleichzeitig die traurige Figur bezeichnen konnte. Eines Tages machte ich vor Freude einen Luftsprung: Petruschka! Der ewig unglückliche Held aller Jahrmärkte in allen Ländern – ich hatte meinen Titel gefunden. [...] Als Schauplatz wählten wir den Marktplatz mit seiner Menschenmenge, seinen Buden und den Zauberkünsten des Taschenspielers.

August Macke: *Ballets Russes* (1912)

Drehorgellied und Spieluhrweise

In einem Satz von Petruschka zitiert Strawinski die simple Melodie eines Drehorgelspielers, die er vor seinem Hotel gehört hat. Daneben greift er auch auf andere bekannte Melodien zurück: ein russisches Volkslied und eine Spieluhrweise.

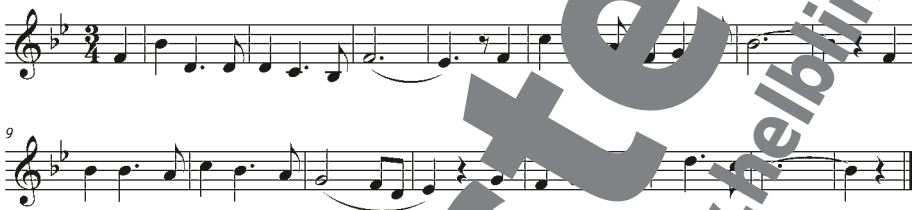
Drehorgellied



Weise einer Spieluhr



Russisches Volkslied



Klebearbeit

Strawinskis kompositorisches Vorgehen an dieser und an anderen Stellen seiner Werke ist oft mit einer der bildenden Kunst stammenden Technik verglichen worden: der Collage. Dabei wird durch Aufkleben („coller“ für „kleben“) verschiedene Elemente ein neues Ganzes geschaffen. In der bildenden Kunst wurde im Jahre um 1920 die Technik der Collage-Technik. Wichtige Vertreter stammen unter anderem von Kurt Schwitters, Max Ernst, Pablo Picasso und Joan Miró.

Joan Miró:
Karneval des Harlekin (1925)



Igor Strawinski

* 1882 bei St. Petersburg
† 1971 in New York

Das Werk entstand in verschiedenen, stilistisch sehr unterschiedlichen Schaffensperioden. Heute besonders die Ballette im neoklassizistischen und folkloristischen Stil und die Orchesterwerke, die der Komponist jeweils neu formte.

➊ Sammeln Sie die für die jeweilige Melodie typischen musikalischen Merkmale wie Taktart, Melodieverlauf, rhythmische Besonderheiten und Charakter.

Joan Miró

* 1893 in Barcelona
† 1983 auf Mallorca

Charakteristisch für viele Werke des katalanischen Malers und Grafikers sind kräftige Farben, einfache Formen und wiederkehrende Symbole wie Blumen und Sterne.

Igor Strawinski: Petruschka (Abschnitt 23-26)

© Boosey & Hawkes/Bote & Bock

Musical score for Petruschka, measures 23-26. The score is in 3/4 time and features various instruments including Flutes (I, II), Clarinets (I, II in Bb), Bass Clarinet (in Bb), Trumpet (I in C), Piano, Violins (I, II), Viola, and Cello. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, *pp*, *marc.*, *accompagnando*, *Solo*, and *pizz.*. It also includes performance instructions like *L'istesso tempo* and *sempre simile*. Measure numbers 23, 24, and 25 are indicated. A large watermark 'Musterseite' and the URL 'www.helbling.com' are overlaid on the score.

19 26

I Flts. II

I Clts. in B \flat II

B. Clt. in B \flat

Trpt. I in C

Cel.

Harp

mf marc., stacc.

mf

mf

Pablo Picasso

* 1873 in Málaga
 † 1973 in Mougins

als der bedeutendste Maler des 20. Jahrhunderts. Charakteristisch für sein Werk ist der ständige Wechsel der Darstellungsweise: realistisch, symbolistisch, surrealistisch, abstrakt.

3 Beschreiben Sie das Bild von Picasso im Zusammenhang mit der Idee der Collage.

24 27

Picc.

I Flts. II

I Clts. in B \flat II

B. Clt. in B \flat

Cel.

Piano

Harp

p

3 Hören Sie den Ausschnitt aus *Petruschka*. Finden Sie im Partiturausschnitt Melodien und Melodie-teile aus Strawinskis Vorlagen (s. S. 155) wieder.



Pablo Picasso: Harlekin (1915)

Analyse 7: Harmonische Aspekte

Die Vorstellung vom Zusammenklang der Töne hängt in besonderem Maße von der Ästhetik der jeweiligen Epoche ab. Vor allem das Empfinden von Konsonanz

und Dissonanz hat sich im Laufe der Zeit gewandelt. Melodik und Harmonik sind im mehrstimmigen Satz nicht zu trennen.

Aspekte der Harmonik

- ▶ Tongeschlecht und Tonart: Dur, Moll, Kirchen-tonarten, Atonalität, Freitonalität
- ▶ Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis, Spannungs-reichtum (Vorhalte, Septakkorde, Jazzharmonik)
- ▶ Modulationen (diatonisch, enharmonisch, chro-matisch)
- ▶ kadenzierbare Abschnitte, Schlussbildungen (Ganzschluss, Halbschluss auf V, authenti-scher Schluss V-I, plagaler Schluss IV-I)
- ▶ ungewöhnliche Harmoniewechsel (Trugschluss, Rückfall)

Franz Schubert (1797–1828): Streichquartett a-Moll, D 804, 1. Satz

1 Vergleichen Sie die drei Abschnitte (T. 3–6, T. 7–10, T. 19–22) hinsichtlich des Tongeschlechts und der Melodiegestaltung (VL. 1).

2 Fassen Sie die kompositorischen Mittel zusammen, mit denen Schubert eine Spannungssteigerung dieser Themenfassungen erreicht. Überprüfen Sie Ihre Ergebnisse, indem Sie nach Möglichkeit die drei Abschnitte musizieren und auch in anderer Reihenfolge anordnen.

John Lennon/Paul McCartney: I'll Be Back Again

Text u. Musik: John Lennon, Paul McCartney; © Sony/ATV

3 Bestimmen Sie die Dreiklänge (Tonart/Tongeschlecht, Dreiklangsform) an den markierten Stellen.

4 Finden Sie anhand der Markierungen den Harmonieverlauf heraus.

5 Der Harmonieverlauf setzt sich auf eine einfache Dreiklangsfolge reduziert. Finden Sie die Dreiklänge und ihre Anordnung. Stellen Sie fest, mit welchen Mitteln die Dreiklangsfolge variiert wird.

Queen: The Show Must Go On

© Queen Music Ltd./EMI Music

6 In der Popmusik bedeutet der Begriff *cliché line*, dass die gleiche einfache Melodiefloskel über verschiedenen Akkorden gespielt wird. Dabei kommt es wechselweise zu Konsonanzen und Dissonanzen zwischen Melodie und Akkord. Finden Sie die Melodiefloskel und beschreiben Sie das Verhältnis der Melodietöne zur überliegenden Harmonie, ggf. nach eigener musikalischer Umsetzung.

7 Bestimmen Sie die Art und Funktion der Schlussbildung des Intros an der markierten Stelle.

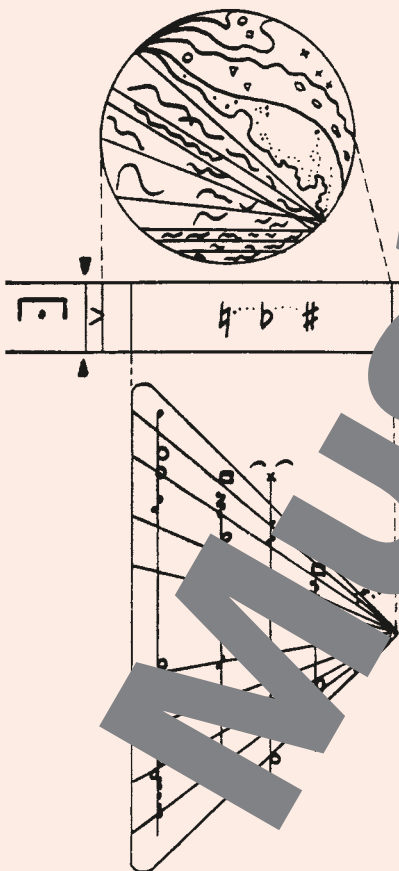
Analyse 8: Besetzung

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

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

Aspekte der Besetzung

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



Partiturausschnitte vom Barock bis zur Moderne

Die Partiturausschnitte stammen aus Werken folgender Komponisten:

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

© Universal Edition

♩ = 63

Orchestra:
 Flauto piccolo
 Flauto
 Oboe 1/2
 Clarinetto piccolo (Eb)
 Clarinetto (C)
 Fagotto 1-4
 Corno (Eb) 1/2
 Corno (C) 3/4
 Tromba (Eb) 1/2
 Cornet à pistons (Bb) 1/2
 Alto 1
 Trombone Tenor 2/3
 Ophicleïde 1/2
 Timpani (2 esecutori) (B, E) 1
 (G#, C#) 2
 Piatti
 Gran Cassa* (2 esecutori)
 Campana** 1/2
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello
 Contrabbasso

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

Performance Instructions:
 (batterie d'éponge)
 (derrière la scène)
 con sord. a punta d'arco pp
 tenuto
 ff
 p
 mf

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

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

Der Weg zur Zwölftonmusik – Werke Arnold Schönbergs



Wien um 1900 (koloriertes Foto)

Im Zentrum der Musik
Manchmal konnten sich die Entwicklungen der Musikgeschichte nur in kurzen Zeiträumen und engen geographischen Grenzen. So erlebten oberitalienische Städte im 16. Jahrhundert geradezu eine Flut musikalischer Neubauten. Die Oper formte sich, die Instrumentalmusik löste sich von der Vokalmusik und wurde vom, mit der Monodie entstandenen Satztechnik.

Schönbergs Werk ist ein ähnlich tief greifendes Wandel in der Musik der Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Mit beinahe 1,8 Millionen Einwohnern – fast genau die Zahl des Jahres 2011 – ist Wien das Zentrum eines Vielvölkerstaats und Brennpunkt des Kunstgeschehens. Fulminante Literaturen, berühmte Musiker und bedeutende Maler bildeten eine Szene, in der konservative Ästhetik und kühner Bruch der Traditionen miteinander

stritten. Und das literarische Publikum beteiligte sich oft sehr lebhaft an diesen Auseinandersetzungen.

Monodie
s. S. 68

Sicheres Leben im Traumschloss

In seinem Essay *Die Welt von gestern* beschrieb Stefan Zweig die Welt im Wien der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg:

Leben in das goldene Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer fast tausendjährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat gewährte uns die große Garant dieser Beständigkeit. [...] Unsere Währung, die Krone, ließ sich in blanken Goldstücken um und verbürgte damit ihre Unwandelbarkeit. 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.

Stefan Zweig
* 1881 in Wien
† 1942 in Petrópolis (Brasilien)
Der aus einer begüterten jüdischen Familie stammende Schriftsteller fühlte sich als Erbe einer europäischen Tradition. Sie suchte sich in seinen romanhaften Biographien literarischer Figuren. Zweig verglich mit vielen Großen seiner Zeit befreundet (u. a. Richard Strauss, Sigmund Freud). 1934 emigrierte er nach Brasilien in Österreich auf dem Höhepunkt des Faschismus. 1942 nahm er sich das Leben. Seine Erinnerung an die *Welt von gestern* waren sein letztes Werk.

Eine nächtliche Szene

In dem von Stefan Zweig beschriebenen 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*, zu dem ihn ein Gedicht Richard Dehmels inspirierte.

Richard Dehmel

* 1863 in der Mark Brandenburg
† 1920 in Blankenese

Thema des preußischen
chten waren Liebe und Eros.
von Unstüm, Glut und
seinen Gedichte regten
so unterschiedliche Komponisten
wie Richard Strauss, Anton Webern
Weill zu Liedern an.

Richard Dehmel: Verklärte Nacht (1896, Ausschnitt)

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;
Der Mond läuft mit, sie schau'n 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,
Du hast den Glanz in mich gebracht. [...]

Er faßt sie um die starken Hüften,
Ihr Atem mischt sich in den Lüften,
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle

- 1 Nennen Sie romantische Elemente in den Textauszügen aus *Verklärte Nacht*. Vergleichen und deuten Sie den ersten und den letzten Vers des Gedichts.

Eine ernste, tiefe Natur

Bei der Uraufführung des Werks im Jahr 1899 war das Publikum gespalten. Eine Zeitung berichtet:

„Die Aufnahme [...] war eine geteilte. Man verhielt sich ruhig, einige zischten, andere applaudierten, im Orchester brüllten ein paar junge Leute wie die Löwen.“

Der Kritiker der *Neuen Freien Presse* urteilte vorausschauend:

„[In dem Werk] [...] durch Absichtlich Confusem und Hässlichem manches Ergreifende, Raues, das aus dem Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt erzwingt, sich ihm in Herz und Gemüt drängt. Nur eine ernste, tiefe Natur kann solche Töne finden, nur ein ungewöhnliches Talent kann sich auf dunklem Wege selbst in solcher Weise voranleuchten.“



Egon Schiele: Liebespaar (1913)

Egon Schiele

* 1890 in Tulln
† 1918 in Wien

Nach Anfängen im Umkreis seines Freundes Gustav Klimt (s. S. 30) wurde Egon Schiele zu einem der ausdrucksstärksten Maler des Expressionismus. Zwar standen seine in den Augen vieler Bürger provokativ erotischen Akte und Porträts in der Kritik. Gleichwohl wurde Schiele, ehe er an der verheerenden Spanischen Grippe starb, zu einem Star der Wiener Kunstszene. Heute gehören seine Werke international zu den begehrtesten und teuersten.

Aufzeichnungen vom Seelischen

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert griff in vielen Ländern Europas, vor allem aber im deutschsprachigen Raum, in allen Künsten eine neue Bewegung Platz: der Expressionismus. Zuerst waren es Maler, die die Richtung vorgaben. Nicht mehr der sinnliche Eindruck (wie im Impressionismus) und der ästhetische Genuss sollten im Mittelpunkt stehen. Vielmehr sollte man das Erleben der Wirklichkeit so stark wie möglich abbilden. Zur Erreichung der angestrebten Wirkung nutzten Maler z. B. entstellte Formen und grelle Farben.

Auch Komponisten strebten bald ähnliche Wirkungen an. Das Wesen des musikalischen Expressionismus fasste Theodor Adorno, einer der wichtigsten Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts, so zusammen:

„Das expressionistische Ausdrucksideal ist insgesamt eines der Unmittelbarkeit des Ausdrucks. [...] Einmal ist die expressionistische Musik alle Konventionselemente der traditionellen Musik zu eliminieren, alles formelhaft Erstarrte [...] analog dem dichterischen Ideal des Schicksals. Zum andern betrifft die expressionistische Wendung den Gehalt der Musik. [...] 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 – ähnlich wie die Maler in ihrer Kunst – die Wirkung steigernde Mittel ein. In der nötigen Vereinfachung lassen sie sich so zusammenfassen:

- Dissonanzen: Missklänge verlieren ihre Funktion als Spannungselement, sie werden nicht aufgelöst, sondern mit Konsonanzen gleichberechtigt behandelt: „Elimination der Dissonanz“
- Totalität: Die Bindung eines Stücks an einen Grundton (das tonale System) wird aufgehoben: „Atonalität“
- Melodie: „Verklüftete“ Melodien, Verzicht auf Tonleiter- und Dreiklangsmelodik
- Tonlagen: Ausnutzung der Extreme Höhe und Tiefe
- Lautstärken: Ausnutzung der Extreme im Leisen und im Lauten
- Rhythmik: Lösung vom Metrum, freie Rhythmik.

2 Lesen Sie die Texte auf dieser Seite sorgfältig. Beschreiben Sie dann die Bilder Schieles (auch S. 163 und 166) im Hinblick auf Absicht und Ausdrucksmittel der Expressionisten.

3 Schönbergs *Verklärte Nacht* steht zwischen Spätromantik und Expressionismus. Untersuchen Sie den Notenausschnitt (s. S. 165) und hören Sie einen Teil des Stücks, der an der notierten Stelle beginnt. Stellen Sie fest, welche genannten Ausdrucksmittel der Expressionismus zu finden sind, welche in diesem fehlen.

4 Schildern Sie Ihre Meinung bezüglich dieser Stellung des Stücks in der Musikgeschichte.



Egon Schiele: Selbstporträt (1912)

Arnold Schönberg: Verklärte Nacht

Takt 124-132

© Universal Edition

124 Drängend, etwas unruhiger

125

126

127

128

129

130

131

132

128 Rascher werdend

129

130

131

132

Atonale Musik

Musik ohne die hierarchische Ausrichtung auf ein tonales Zentrum (Grundton), ohne das Spannungs- und Entspannungsgeschehen der Kadenzharmonik

Alban Berg

s. S. 86

Anton Webern

s. S. 138

Zentralfigur Schönberg

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 kurzweiligen Schenspiel in Berlin fasste Schönberg als Komponist, aber auch als Lehrer in der musikalischen Welt Wiens Fuß. 1933 floh er – inzwischen wieder an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien tätig – in die USA. 1951 starb er in Los Angeles.

Von Arnold Schönberg gingen Impulse aus, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mitprägten, von ihm und seinen Schülern (Alban Berg, Anton Webern) stammen viele beispielgebende Hauptwerke. Zu Recht bemerkte der österreichische Komponist Ernst Křenek schon im Jahr 1934:

Es gibt wohl kaum einen Komponisten – und die Musikgeschichte dürfte kein ähnliches Beispiel aufweisen – dessen wesentliche Werke relativ so selten gespielt, in ihrer tönenden Gestalt so unbekannt sind wie die Werke Arnold Schönbergs und der dabei doch einen so tiefgreifenden und verwandelnden Einfluss auf seine gesamte Menschheit ausgeübt hätte wie dieser Meister.

Die Sensation kaum hörbarer Klänge

Seit den ersten Jahren war bekannt, was Arnold Schönberg in Wien künstlerische Wege gesucht und gefunden. Mit ihnen gründete er im Jahr 1904 den „Verein schaffender Tonkünstler“ als eine gegen den etablierten Konzertbetrieb gerichtete Institution für Veranstaltungen, die Schönberg in den Jahren bis zu seiner Emigration mitiierte, kam es zu legendären Skandalen. Viele Konzertbesucher waren nicht in der Lage, den neuen Ideen zu folgen. Das größte Hindernis für das Verständnis war sicher die Abkehr von der Tonalität. Sie hatte sich in den ersten Werken Schönbergs angedeutet. Die *Drei Klavierstücke op. 11* aus dem Jahr 1909 waren dann seine ersten konsequent atonalen Kompositionen. 1911 erschien als op. 19 ein weiterer Zyklus kleiner Klavierstücke. Seine besondere Bedeutung beschreibt der Pianist Klaus Billing:

„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.“

Egon Schiele: Arnold Schönberg (1917)



5 Hören Sie Schönbergs Klavierstück. Überprüfen Sie, ob die Angaben in Billings Analyse zutreffen.

6 Beschreiben Sie die melodische und die harmonische Struktur des Stücks.

Ein kurzes Stück auf Mahlers Tod

Für Schönbergs *Klavierstücke op. 19* gilt, was er selbst einmal über ein Werk seines Schülers Webern sagte:

Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: Zu solcher Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maß fehlt. Diese Stücke versteht nur, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt.

Für das letzte Stück aus Schönbergs *op. 19* gilt dies vielleicht in besonderen Maße. Es entstand nämlich – wie auch ein Bild, das Schönberg in diesen Tagen malte – vor dem Hintergrund eines Ereignisses, das Schönberg erschütterte: Am 21. Mai war die Beerdigung Gustav Mahlers, an der Hunderte teilnahmen, darunter auch Schönberg. Der Tod dieses großen Mannes war für ihn ein harter Schlag.



Arnold Schönberg: Begräbnis von Gustav Mahler (1911)

Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 4

© Universal Edition

Sehr langsam (♩)

pp *p* *ppp*

mit sehr zartem Ausdruck

genau im Takt

wie ein Hauch

p *pp* *ppp*

ppp

Gustav Mahler
s. S. 114

7 Hören Sie das Stück noch einmal. Deuten Sie vor dem Entstehungshintergrund des Werks musikalische Eigenschaften des Stücks als Trauertopoi.



Technologische Kästen – Sinfonien von neuen Tönen



Ondes Martenot

John Cage
s. S. 172

1 Nennen Sie die drei in den Zitaten beschriebenen Wege, neue Klänge zu erzeugen.

Nike von Samothrake

Die Statue der griechischen Siegesgöttin, die auf der griechischen Insel Samothrake gefunden wurde, befindet sich heute im Louvre.

2 Erläutern Sie, wie die Futuristen sich abgrenzen wollten.

Oboe da caccia und Ondes Martenot

Immer schon waren Komponisten auf der Suche nach neuen Klängen. Die Reihe der Beispiele aus der Musikgeschichte scheint endlos. Johann Sebastian Bach tüftelte und suchte nach der Verbesserung von Orgeln und Tasteninstrumenten; bei der Entwicklung der Viola pomposa und der Oboe da caccia war er maßgeblich beteiligt. Hector Berlioz begrüßte das gerade erfundene Saxophon enthusiastisch: „Der Klangcharakter ist absolut neu und erinnert nicht an ein Instrument unseres gegenwärtigen Orchesters.“ In den 20er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts – z. B. mit den Ondes Martenot – Instrumente mit elektronischer Klangerzeugung eingesetzt wurden, bekam die Klangsuche der Musiker eine neue Dimension. Für diese war sie sogar von zentraler Bedeutung. Der polnische Komponist Krzysztof Penderecki meinte:

„Wir sind an einem Punkt angekommen, wo die traditionellen Instrumente nicht mehr ausreichen. Es müssen neue Instrumente erfunden werden, zumindest müssen alle Möglichkeiten ausgenutzt werden, die noch in den traditionellen Instrumenten schlummern.“

John Cage nannte eine andere Möglichkeit:

„Viele Musiker spielen von kompakten technologischen Kästen, in deren Innerem alle notwendigen Klänge einschließlich der Geräusche bereitstehen, um auf eine neue Welt eines Komponisten hereinherauszukommen.“

Ohrschellen und Faustschläge

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts konstruierten Musiker „technologische Kästen“, um ihre Klangvorstellungen zu verwirklichen. 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. Dabei spielte neben der jungen Kunst in Russland vor allem Italien eine wichtige Rolle. Von Filippo Tommaso Marinetti stammt das *Manifest*, mit dem im Jahr 1909 die Kunstauffassung der Futuristen artikuliert wurde:

Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, 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.

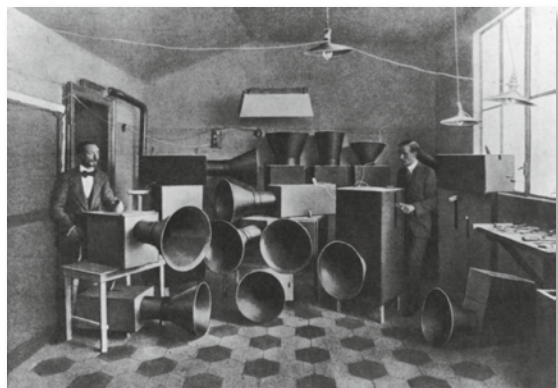
Heuler und Gurgler

Vier Jahre nach dem futuristischen *Manifest* seines Freundes Marinetti veröffentlichte Luigi Russolo das musikalische Manifest *L'arte dei rumori* („Die Kunst der Geräusche“). Darin forderte er eine Musik, die z. B. auf das Hörgeschehen 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 1914 schrieb er *Risveglio di una città* („Eine Stadt erwacht“), im Inhalt wie in der Gestaltung ein Schlüsselwerk des musikalischen Futurismus.

3 Hören Sie einen Ausschnitt aus Russolos Komposition *Risveglio di una città*. Verfolgen Sie den Beginn der Partitur.



III, 27



Luigi Russolo (links) mit seinen Intonarumori (1914)

Russolos Intonarumori

- bestehen aus
- Ululatori: Heuler
- Rombatori: Brauser
- Crepitatori: Prassler, Knisterer
- Scioppiatori: Explodierer
- Stropicciatori: Scharrer, Reiber
- Ronzatori: Summer
- Gorgogliatori: Gurgler
- Sibilatori: Zischer.

Luigi Russolo: *Risveglio di una città*

© Russolo

The image shows a musical score for Luigi Russolo's 'Risveglio di una città'. The score is written for various noise instruments (Intonarumori) and is organized into two systems. The first system includes staves for Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scioppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. The second system shows dynamic markings (F, FF, P) and a large 'M' watermark.



John M. French: Edgar Varèse

Edgar Varèse

* 1883 in Paris
 † 1965 in New York

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 weigerte sich Varèse, sich „schon bekannten Klängen zu unterwerfen“ und fand zu einer radikal neuen Sprache. Seine Innovationen, zu denen auch der Einbezug elektronischer Klänge gehörte, beeinflussten viele jüngere Komponisten.



4 Hören Sie den Beginn von Varèses *Amérique*. Beschreiben Sie die Klanggestalten. Nehmen Sie Stellung zur Einschätzung des Stücks als Prototyp der „Musik der Zukunft“ (s. Zitat oben).

Sinfonien der industriellen Welt

Die Musiker des italienischen Futurismus sind heute kaum mehr bekannt. Aber viele Komponisten haben ihre Ideen aufgegriffen. Zu ihnen gehört z.B. Edgar Varèse. Er war mit Russolo befreundet und verfolgte dessen Entwicklung neuer Klänge mit großem Interesse:

Ganze Sinfonien von neuer Form sind aus der neuen industriellen Welt aufgekomen und werden einen Teil unseres täglichen Bewusstseins. Es scheint unmöglich, dass ein Mensch, der sich ausschließlich mit Tönen beschäftigt, durch diese neuen Töne unverändert bleiben kann.

1918 entstand sein erstes Sinfoniewerk *Amérique*; es wurde erst 1926 in Philadelphia uraufgeführt. Dabei kam es zu tumultartigen Szenen. Die meisten Zuhörer empfanden die Musik als brutal und roh. Viele hörten ein Programm heraus; sie hielten z.B. den Beginn für ein Geräuschbild einer Eisenbahn oder eines riesigen Schiffs. Dieser Eindruck ist

zwar nicht falsch, bedarf aber einer Erweiterung, wie der Musikwissenschaftler Max Nyfeller klarsteht:

„Der Komponist hat über das Werk, er habe darin nicht nur seine ersten Eindrücke des hörbaren New York festgehalten, sondern auch seine Kindheitsphantasien über die Musik: „Es war das Unbekannte [...] neue Welten auf unserem Planeten, weit entfernte Räume.“ Das Gefühl des Aufbruchs in eine neue Zukunft hat sich in *Amérique* in verregend visionären Klängen Ausdruck verschaffen.“



Morgen in New York (Foto aus dem Jahr 1925)

Ein aufheulendes Auto

Die Ideen des Futurismus hinterließen in allen Künsten Spuren. 1927 erschien in einer Zeitschrift in Fortsetzungen Erich Maria Remarques Roman *Station am Horizont*, dessen Held der Lebeamann und Rennfahrer Kai ist. In der entscheidenden Phase eines Rennens hat Kai nur noch seinen Konkurrenten Murphy vor sich.



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 Asphalt, er schleifte durch flache Gräben, knatterte tosend die Steigungen hinauf, er weiteten sich die Nasenflügel und tranken gierig wieder aus dem weißen Nebelschwaden, Staub, herrlicher Staub, sonst der größte Feind des Rennfahrers, jetzt eine Erlösung, denn in dem Staub saß Murphy.

Umberto Boccioni:
Automobile in corsa (1913)

Die anderen Seiten des Futurismus

In der historischen Betrachtung erweist sich der Futurismus als ein überaus vielschichtiges Phänomen. Wie der Expressionismus beschäftigte er sich mit der neuen, von der Technik geprägten Welt vor dem Ersten Weltkrieg. Aber anders als die Künstler des Expressionismus reagierten die Futuristen darauf mit einem ungehemmten Zukunftsglauben, ohne jede Skepsis. Zwar schwankten sie zwischen vielen Zeitströmungen. Manche verneinten ein eindeutig frauenfeindliches Männlichkeitsideal. Andere fühlten sich dem Archaismus nahe. Viele pflegten auch ein heroisches Weltbild, das bösen späteren Entwicklungen Nahrung gab. Der expressionistische Lyriker Gottfried Benn schrieb 1910 Sätze in sein Tagebuch, deren Grundaussage sich in vielen futuristischen Äußerungen wiederfindet:

Es geschieht nichts, nicht einmal etwas, doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen feinen Beigeschmack von Alltäglichkeit hinterlässt. [...] Geschähe doch ein einziges Mal einmal wieder Barrikaden gebaut, ich wäre der Erste, der sich aufstellte, ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es auch nur, dass man einen Krieg begägne. Er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.

Erich Maria Remarque

* 1898 in Osnabrück
† 1970 in Cerro di Lavenio

Remarque, der 1939 vor den Nazis in die USA fliehen musste, ist bis heute vor allem als Autor des Romans über den Ersten Weltkrieg mit dem Titel *Im Westen nichts Neues* bekannt.

5 Zeigen Sie die Spuren auf, die der Futurismus in Remarques Roman hinterlassen hat.

6 Leiten Sie aus den Texten dieses Kapitels fundamentale Merkmale des Futurismus ab (GrundEinstellung der Künstler, Themen der Werke, Wahrnehmung, Menschenbild).



Osmanische Miniatur:
Janitscharenkapelle (1720)

Dem Volk aufs Maul geschaut – Einflüsse aus ethnischer Musik

Janitscharenmärsche und Barentänze

Auf der Suche nach Anregungen haben Komponisten immer schon „dem Volk aufs Maul geschaut“, z. B. bediente sich Joseph Haydn ungarischer und kroatischer Lieder, und im Werk Béla Bartóks schlug sich seine Folklore-Forschung in großartiger Weise nieder.

Aber nicht nur die Volksmusik des jeweils eigenen Landes spiegelte sich in den Werken. Die Komponisten wurden für fremden Kulturen fündig. Schon zu Mozarts Zeit inspirierte die Musik der Janitscharen Musiker zu „Alla turca“-Stücken. Als dann im späten 19. Jahrhundert auf einer Weltausstellung in Paris Musiker aus asiatischen Kulturen zu hören waren, tauschten z. B. Claude Debussy und Maurice Ravel begeistert auf dem Boden der Szene.

Später wurde es immer leichter, sich mit Fremdem vertraut zu machen. Entfernungen verloren an Bedeutung. Musik auch der entlegensten Kulturen konnte man auf Tonträgern kennen lernen. Die Komponisten aller Genres machen sich das zunutze. Heute sprechen manche Beobachter dieser Entwicklung von einer „globalen“ Musikkultur.

Joseph Haydn
s. S. 254

Béla Bartók
s. S. 266

Janitscharen

Zum Islam übergetretene Kriegsgefangene im türkischen Heer. Deren Musikkapellen bestanden vornehmlich aus Blasinstrumenten und Schlagwerk.

Zwei Barentänze

Bis ins 20. Jahrhundert waren Tanzbären bei der Landbevölkerung in weiten Teilen Europas ein Attraktion. Die Weisen der Bärenführer, zu denen die Tiere ihre tänzerischen Bewegungen ausführten, fanden oft den Weg in die Werke großer Komponisten.

Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 82 in C-Dur, Hob. I/82, 4. Satz („Der Bär“)



Béla Bartók: Sonatine in D-Dur für Klavier, 2. Satz („Bauerntanz“)

© Ricordi



1 Hören Sie Ausschnitte aus Mozarts Overtüre zu *Die Entführung aus dem Serail* und Bartóks *Impératrice des pagodes* aus dem Ballett *Ma môme*. Beschreiben Sie jeweils die musikalischen Merkmale.

2 Hören Sie die Ausschnitte aus Haydns *Sinfonie Nr. 82* und Bartóks *Sonatine in D-Dur*. Untersuchen Sie sie auch anhand der Notenbeispiele auf Merkmale ihrer Herkunft aus der Volksmusik.

Stepptänze aus Argentinien – Malambos von Alberto Ginastera



Ginastera und die Gaucho-Musik

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, z. B. Alberto Ginastera, der 1916 in Buenos Aires geboren wurde und 1983 in New York starb. In den 1940er-Jahren prägte ihn die in dieser Zeit besonders lebendige Verehrung einer „Gauchos-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.



Theodor Götz: Straußenjagd in der Pampa (1821)

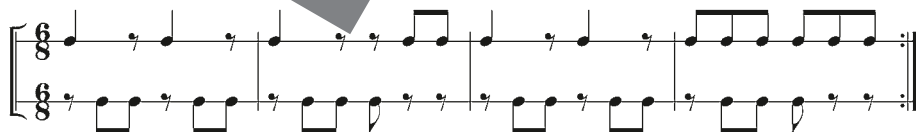
Wettstreit im Tanz

Der Malambo ist ein alter Tanz der Gauchos. Diese reitenden Hirten – fast immer Angestellte der reichen Landbesitzer – waren in den riesigen Estancias¹ der weiten Pampa verantwortlich für die Viehherd. Immigrantengefühl Argentinien spielen sie als Identifikationsfiguren eine ähnliche Rolle wie die Cowboys in den USA (→ Seite 51).

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 diesen (mit dem gleichnamigen) „Taconeo“ gibt es keine festen Regeln; dem Rhythmus und der Virtuosität der Tänzer sind keine Grenzen gesetzt. Später kamen Show-Elemente hinzu. So verwenden Tänzer heute oft „Boleadoras“, einen Aufschlag auf dem Boden zusätzliche rhythmische Akzente setzen.

Die Begleitmusik verzichtet auf Text. Sie besteht aus wenigen Gitarrenklängen, die ständig wiederholt werden. Es werden weitere Instrumente wie der „Bombo legüero“, eine aus einem Stück eines Baumstamms gefertigte Trommel, hinzugefügt. Charakteristische Rhythmik ist der 6/8-Takt, der gelegentlich von einem 3/4-Takt überlagert oder ersetzt wird.

Rhythmisches Grundmuster



¹ Estancia: span. für „Landgut“

Pampa

Größtenteils baum- und strauchlose Grasebene zwischen dem Río de la Plata und Patagonien; Gebiet der argentinischen Rinderzucht

Boleadoras

Ein Lasso mit schweren Kugeln, das – kunstvoll geworfen – zum Einfangen von Kühen, aber auch zur Jagd auf amerikanische Strauße benutzt wurde.

1 Klatschen Sie die beiden Stimmen des rhythmischen Grundmusters in zwei Gruppen; steigern Sie dabei das Tempo.



2 Spielen Sie zu dem Rhythmus auf einem Akkordinstrument in steter Wiederholung die Akkordfolge IV – V – I – I in punktierten Vierteln.



3 Benennen Sie die einleitenden Töne des Malambo und deuten Sie diese Tonfolge im Sinne der Gauchosco-Tradition.



4 Betrachten Sie die Videoaufnahme. Beschreiben und beurteilen Sie sie anhand der Informationen im Text *Wettstreit im Tanz* (s. S. 181).

5 Beschreiben Sie die vier Varianten des rhythmisch-harmonischen Grundmusters im Notentext.



6 Verfolgen Sie anschließend hörend den gesamten Satz. Benennen Sie Elemente der Stilisierung des folkloristischen Vorbilds.

7 Entwerfen Sie für die vier Ausschnitte des *Malambo für Klavier* Vorschläge zur Instrumentation, die die Steigerung zum Ausdruck bringen.

Stilisierung

Umformung eines Musters (einer Grundgestalt) in der Musik, z. B. die Übernahme veränderter oder auf das Grundsätzliche reduzierter Elemente der Volksmusik

Gruppe von Gauchos (um 1890)

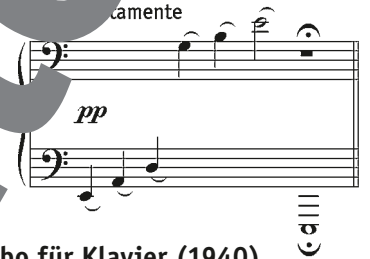


Rückgriff auf Grundmuster

Alberto Ginastera hat in seinem Schaffen immer wieder in stilisierter Form auf den typischen Tanz der Gauchos zurückgegriffen. Er verwendet dabei stets sowohl das rhythmische Grundmuster, als auch den charakteristischen kadenzierenden Harmonieverlauf (IV – V – I – I) in einer stets viertaktigen Abschnitte.

Ginasteras *Malambo für Klavier* aus dem Jahr 1940 beginnt mit einem Hinweis auf das klassische Begleitinstrument des Tanzes.

Dann durchzieht, beginnend mit einem folkloristischen Vorbild nahen Gewalt, eine Folge von Varianten des rhythmisch-harmonischen Musters den ganzen Satz.



Alberto Ginastera: Danzas argentinas, Malambo für Klavier (1940)

T. 2–5

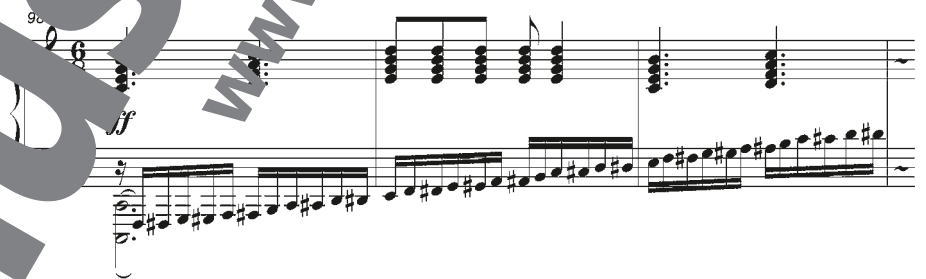
© Ricordi



T. 90–93



T. 96–99



T. 106–109



Eine Apotheose des Malambo

Das 1943 uraufgeführte Ballett *Estancia* begründete Ginasteras Ruhm als führender Vertreter national-argentinischer Kunstmusik. Das Ballett schildert Szenen aus dem Leben der Gauchos. Die vier Sätze der Suite tragen programmatische Überschriften: *Los trabajadores agrícolas* („Die Landarbeiter“), *Danza del trigo* („Weizentanz“), *Los peones de hacienda* („Die Knechte auf dem Landgut“) und *Danza final – Malambo*. Diesen Schlusssatz nennt der Ginastera-Biograf Gilbert Chase „eine orchestrale Apotheose des Malambo in unverstellt extrovertierten Ausbruch“.

Apotheose
Hymnische Verklärung,
Vergötterung

Wie Sie den Schlusssatz von *Estancia* erläutern Sie Chases Beschreibung des Satzes anhand des Höreindrucks und des Notenbilds.



Alberto Ginastera: *Estancia, Malambo* (Ausschnitt)

© Boosey & Hawkes/Bote & Bock

Interesse an Afrika – Musik von Steve Reich

Das richtige Land, um trommeln zu lernen



Trommler in Ghana

Wer in Europa von „afrikanischer Musik“ spricht, meint fast immer die Musik Schwarzafrikas. Er übersieht dabei, dass in den arabischen Ländern eine ungewöhnlich hoch entwickelte und völlig anders geartete Musikkultur existiert. Selbst die Musik Schwarzafrikas kann aber von außen als Einheit empfunden werden; für die Wahrnehmung unterschiedlicher Ausprägungen sind europäische Ohren nicht vorbereitet. Trotzdem ist die Beobachtung nicht falsch, die Renzsch schon im 19. Jahrhundert machen konnten. In ihren Schriften kann man lesen, dass in den von ihnen besuchten Ländern viele Beschäftigungen innerhalb eines rhythmisch strukturierten Rahmens ablaufen, dass das ganze Leben von rhythmischer Bewegung durchdrungen zu sein scheint. Auf dem Florenzenhofen von Fes, der Hauptstadt Ghanas, erlebte der amerikanische Schlagzeuger und Musikethnologe John Miller Chernoff 1994 einen Zollbeamten:

„Der Mann begann zu tippeln. Ich flippte fast aus! Er schlug fantastische Rhythmen, dann war zwischen den Wörtern mit den kleinen Fingern auf den Großschreibungsbuchstaben Akzente. Und selbst wenn er auf die schlechten Kopf schaute, um den nächsten Satz zu finden, spielte er weiter seinen Rhythmus auf und schaltete Seiten. Jede Seite beendete er mit einer glänzenden Passage über dem Rand des Eingangsstempels. – Ich dankte ihm für seine Drumsetzung. [...] Ich wusste: Dies war genau das richtige Land, um Trommeln zu lernen.“

Zu den wesentlichen Merkmalen westafrikanischer Musik gehören Muster, die Musikforscher Gerhard Kubik „inherent patterns“ („vorgegebene Tonfolgen“) nennt. Eines der 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. Daraus lässt sich wiederum ein Fundamentalrhythmus oder „resulting pattern“ als Kombination beider Rhythmen ableiten:

1 Inherent patterns

Zu den wesentlichen Merkmalen westafrikanischer Musik gehören Muster, die Musikforscher Gerhard Kubik „inherent patterns“ („vorgegebene Tonfolgen“) nennt. Eines der 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. Daraus lässt sich wiederum ein Fundamentalrhythmus oder „resulting pattern“ als Kombination beider Rhythmen ableiten:

omele-Formel $\frac{6}{4}$

down beat $\frac{12}{8}$

Fundamentalrhythmus $\frac{12}{8}$



1 Musizieren Sie die nebenstehenden Rhythmen auf geeigneten Instrumenten.

Synthese aus Traditionen

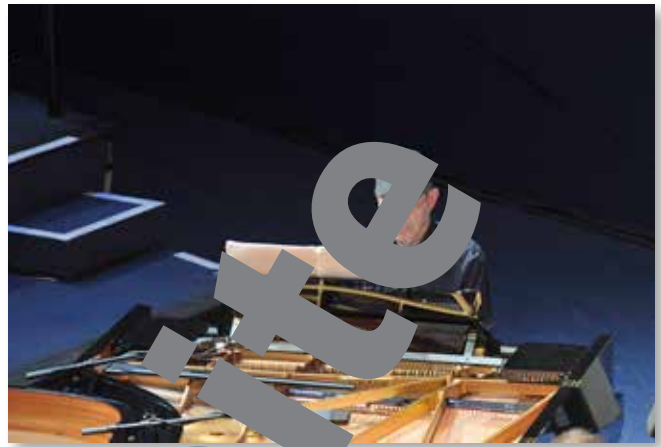
Steve Reich wurde 1936 in New York geboren. Als Kind spielte er Klavier und Schlagzeug, später studierte er Philosophie und Musik. Experimente mit Bandschleifen auf Tonbandgeräten brachten ihn auf die Idee, durch Wiederholungen einfacher Patterns komplizierte rhythmische Prozesse auf real gespielten Instrumenten zu entfalten. Mit dem von ihm gegründeten Ensemble STEVE REICH AND MUSICIANS wurde er auch als Interpret eine der wesentlichen Figuren der Minimal Music. Wie viele Komponisten dieser Richtung befasste sich Reich intensiv mit fremden Musikulturen, interessierte sich für balinesische Gamelanmusik, vor allem aber für westafrikanische Musik. Allerdings wollte er nicht etwa vordergründig imitieren, vielmehr suchte er nach einer Synthese aus verschiedenen Traditionen:

„Für einen [westlichen] Komponisten kann nur diskutabel sein, Musik mit den eigenen, d. h. westlichen Klangmitteln im Licht der Kenntnis von 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 des zweiten Abschnitts exponieren die Klaviere 1, 2, 3 und 6 ein melodisch-rhythmisches Pattern, die Klaviere 4 und 5 kontrapunktisch dazu.

Steve Reich: *Six Pianos* (Beginn von Abschnitt 2)

The musical score consists of six staves, numbered 1 to 6. Staves 1, 2, 3, and 6 play a melodic pattern starting at measure 64. Staves 4 and 5 play a rhythmic pattern starting at measure 65. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and rhythmic notations like $(2-4 \times)$ and $(6-10 \times)$. The key signature is one sharp (F#).



Steve Reich im Jahr 2011

- 2 Hören Sie einen Ausschnitt aus *Six Pianos* (Ziffer 64 ff.) und verfolgen Sie den Einsatz von Klavier 4 und 5.
- 3 Zeigen Sie am konkreten Beispiel, wie Reich afrikanische Gestaltungsprinzipien in *Six Pianos* verwendet.
- 4 Finden Sie Beispiele in der Musik der Gegenwart, die im Sinne einer Verschmelzung verschiedener kultureller Einflüsse als Weltmusik bezeichnet werden können.



IV, 7

© Boosey & Hawkes/Bote & Bock

Pablo Picasso

s. S. 157

5 Weisen Sie in den beiden Kunstwerken Ähnlichkeiten und Unterschiede nach.

Ghasel

(arab. für „Gespinst“)

In Indien, Persien und der Türkei übliche Gedichtform mit bis zu 15 Verspaaren und folgendem Aufbau: aa/ba/ca/da usw.

6 Verfolgen Sie die Form eines Ghasels an Pfizers Gedicht. Nehmen Sie zu Pfizers Einschätzung des Vorgangs Stellung.

7 Diskutieren Sie positive und negative Aspekte der Annäherung von Kulturkreisen. Ziehen Sie für Ihre Überlegung auch den Abschnitt *Kolonialer Ideendiebstahl* heran.

Kolonialer Ideendiebstahl

Die Suche nach neuen Ideen, nach Anregungen aus anderen Kulturen ist in der Geschichte aller Künste seit Jahrhunderten ein bekannter Vorgang. Besonders seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts begeisterte man sich für afrikanische Kunst. Pablo Picasso ließ sich über einen langen Zeitraum von dem Schaffens davon inspirieren. So spürbar waren die Einflüsse, dass das südafrikanische Kulturministerium anlässlich der Johannesburger Ausstellung *Picasso in Africa* im Jahr 2006 in einer öffentlichen Verlautbarung den Künstler für „Art kolonialen Ideendieb“ nannte.



Frauen mit Kind, Mali



Pablo Picasso:
Frau, ein Kind tragend (1953)

Das Feinere des Juwels

Ganz anders als das südafrikanische Ministerium beurteilt Gustav Pfizer die Annäherung an die afrikanische Kunst als positive Anregungen durch europäische Künstler. Der vielseitig interessierte schwedische 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.

Gustav Pfizer: Das Ghasel

Es wandte meine Kunst sich zum Ghasel,
Damit sie allen Formen sich vermähle.
Ergötzlich ist solch bunte Reimerei,
Ob auch des Lebens markiger Kern ihr fehle;
Die Wandrung selbst bereichert schon den Geist,
Ob er auch nirgends plündre oder stehe.
[...]
Des Künstlers Kunst und Fassung leihet oft
Den Wert dem minder kostbaren Juwels.

Pure African Tradition – Abdullah Ibrahims Klavierspiel

From the source

In Kapstadt lebte in der Mitte des 20. Jahrhunderts ein Gemisch der unterschiedlichsten ethnischen Gruppen. So begegnete der junge Dollar Brand Musik ganz verschiedener Art: Karnevals- und Straßenmusik der Farbigen, Gospels in der Methodistenkirche der Großeltern, bei denen er aufwuchs, Musik chinesischer, indischer und muslimischer Einwanderer, Radiosendungen mit amerikanischem Jazz und Rhythm & Blues, vor allem aber auch die eigenen traditionellen Formen afrikanischer Musik. Als junger Musiker nahm er alle diese Einflüsse auf:

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 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.

Dollar Brands internationale Karriere begann, als er Duke Ellington bei einem Konzert in der Schweiz hörte. Der große Bigband-Leiter erkannte das Ungewöhnliche im Spiel des jungen afrikanischen Pianisten.

You're blessed because you come from the

Typisch für Schwarzafrika

Eine umfassende Definition der „rein afrikanischen Musiktradition“ ist kaum möglich; zu viele unterschiedliche Stilformen haben sich in dem riesigen Kontinent herausgebildet. Einige Elemente wiederholen sich allerdings so oft, dass sie – mit aller gebotenen Vorsicht – als typisch für schwarzafrikanische Musik gelten können:

- Musik ist ein Gemeingut, ein Kollektivgut, eine strikte Trennung zwischen Musikern und Publikum gibt es nicht.
- Die Musik lebt von überaus komplexen rhythmischen Strukturen.
- Wiederholungen werden ermüdend empfunden. Rhythmische und melodische Patterns werden zyklisch angeordnet; eine „Entwicklung“ des musikalischen Materials (wie in der traditionellen europäischen Kunstmusik) wird nicht angestrebt.
- Viele afrikanische Lieder sind so strukturiert, dass ein Vorsänger einen Teil singt (Call) und andere im Chor antworten (Response).



Abdullah Ibrahim im Jahr 1982
beim Culture and Resistance
Festival in Botswana

Abdullah Ibrahim (Dollar Brand)

* 1934 in Kapstadt

Der junge Jazzmusiker verließ 1962 Südafrika und lebte in den folgenden Jahrzehnten v. a. 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 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.

Ein Polizeifahrzeug in den Straßen einer südafrikanischen Township



Apartheid

Die Politik der Apartheid (von afrikaans „*apart*“ für „getrennt“) unterschied 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

s. S. 45

Freiheitshymne aus dem Ghetto

Manenberg¹ ist eines der Gebiete von Kapstadt, die während der Apartheid-Regierung bewusst als Ghetto der einkommensschwachen nicht-weißen Bevölkerung gemacht wurden. In solchen „Townships“ lebten sehr viele Menschen auf engstem Raum mit mangelnder Infrastruktur, Mangel an kommunalen Einrichtungen jeder Art, überaus problematische Lebensbedingungen führten zu Bandenbildungen und zu einer hohen Kriminalitätsrate.

1969 wurde auf dem lange schon brodelnden Unruhen in den südafrikanischen Townships ein landesweiter Aufstand. Im Johannesburger Ghetto Soweto (South Western Township), mit fast einer Million Einwohner das größte Ghetto des Landes, protestierten Jugendliche gegen die Einführung des Afrikaans als Unterrichtssprache. Die Polizei schlug einen Demonstrationzug blutig nieder; Hunderte wurden verletzt, viele Kinder starben. Die Unruhen griffen bald auf viele Townships über und hielten bis 1978 an. Zur Hymne des Aufstands wurde ein Stück von Abdullah Ibrahim im selben Jahr mit dem Titel *Mannenberg Is Where It's Happening* aufgenommen. Zu der Melodie sang man im ganzen Land Texte der Verurteilung und des Widerstands gegen das Apartheid-Regime.

Eine legendäre Aufnahmesitzung

Seine Karriere in westlichen Ländern unterbrach Abdullah Ibrahim in den 1970er-Jahren für einige Aufenthalte in seiner Heimat Manenberg. Dort fand 1976 die Aufnahme des fast 14 Minuten dauernden Stücks *Mannenberg* statt. Ibrahim hatte im Studio ein Klavier entdeckt, das nach der Art afrikanischer Tanzbands präpariert und im 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 naar New York toe gaan, ek bly here in Manenberg“ („Du kannst ja nach New York gehen, ich bleib hier in Manenberg“).

¹ Die offizielle Bezeichnung der Township war „Manenberg“, Abdullah Ibrahim nannte sein Stück *Mannenberg*.

Abdullah Ibrahim: *Mannenberg Is Where It's Happening*

© Sony/ATV



Straßenzug in Manenberg im Jahr 2000, nach dem Ende der Apartheid

1 Hören Sie den Beginn und den Schluss der Originalaufnahme des Stücks. Halten Sie fest, welche Elemente afrikanischer Musik Ihnen begegnen. Beziehen Sie dabei auch die Texte dieses Kapitels in Ihre Überlegungen ein.



2 Entwerfen Sie eine Umsetzung des Spielmodells für *Mannenberg* mit Ihnen zur Verfügung stehenden Instrumenten (z. B. Klavier, Gitarre, Stabspiele, Melodieinstrumente). Setzen Sie Ihren Entwurf praktisch um. Improvisieren Sie ggf. über dem harmonischen Muster.



Analyse 9: Zusätzliche Gestaltungsmittel

Neben den Parametern Rhythmik, Melodik, Harmonik und Besetzung sind weitere Gestaltungsmöglichkeiten im Bereich der Ausführung wichtige Komponenten der künstlerischen Aussage. Im Verlauf der Jahrhunderte zeigt sich die Tendenz der Komponisten, die Anweisungen für den Interpreten immer genauer festzusetzen und damit den interpretatorischen Spielraum einzu-

schränken. Zu diesen Gestaltungsmöglichkeiten gehören

- ▶ die Dynamik, die Gestaltung des Lautstärkeverlaufs der Musik, die in Abhängigkeit von Instrumentierung und Besetzung zu sehen ist, und
- ▶ die Artikulation, die differenzierte Gestaltung der Tonerzeugung.

Aspekte der Dynamik

- ▶ feststehende Dynamik: Schattierungen von piano (ppp) bis forte (fff)
- ▶ bewegliche Dynamik: crescendo, decrescendo (diminuendo)
- ▶ plötzliche Wechsel: sforzato (sfz), fortissimo (ff)

Aspekte der Artikulation

- ▶ *staccato* (kurz), *legato* (gebunden), *portato* (getragenermaßen)
- ▶ *accento* (betont)
- ▶ *pizzicato* (gezupft), *col legno* (mit dem Bogen)
- ▶ *trillo* (Zusatz), *trillo* (gestrichen)
- ▶ differenzierte, abwechslungsreiche, gleichbleibende Artikulation

György Kurtág (* 1926): 12 Mikroludien, Nr. 11

© Edition Musica Budapest/Ricordi

Ausschnitt aus Kurtágs Legende

Die Bögen bezeichnen die zusammengehörigen Einheiten beim Spiel mit wechselnden Händen.

m. s. = mano sinistra (linke Hand)
m. d. = mano destra (rechte Hand)

♯ = Dur (# auf den schwarzen Tasten, ♮ auf den weißen Tasten)

Die Bögen bezeichnen die zusammengehörigen Einheiten beim Spiel mit wechselnden Händen.

⌒ = lange Pause

) = Zäsur

1 Erschließen Sie alle Spielanweisungen dieses Stücks anhand der Legende des Komponisten.

2 Analysieren Sie das Stück unter Einbindung der dynamischen und agogischen Zeichen.



Musik und Gesellschaft

- /// Musik und Kult
- /// Musik und Macht
- /// Musik und Markt
- /// Komponisten in ihrer Zeit

Musterseite
www.helbling.com



Mevlana (Pers. Miniatur aus dem 17. Jh.)

Dschalal ad-Din Rumi

* 1207 in Balch (Afghanistan)
 † 1273 in Konya (Türkei)

Rumi, den seine Schüler Mevlana (Herr, Meister) nannten, wanderte als Kind mit seiner Familie nach Anatolien aus. Er erhielt 1231 einen Lehrstuhl in Konya. Später wandte er sich der Mystik zu. Sein literarisches Werk umfasst über 60.000 Doppelverse.

Derwisch

Derwisch (pers. für „Bettler“) ist eine europäische Bezeichnung für Angehörige der Sufi, eine muslimische asketisch-religiöse Gruppe. Der Bettler erkennt seine eigene Armut gegenüber Gottes Vermögen.

Alles im Universum dreht sich – Musik der Sufi

Mevlana und die Sufi

Der Sufi-Orden der Mevlevi geht auf Dschalal ad-Din Rumi, genannt Mevlana, zurück. Das Wort „Sufi“ leitet sich vom arabischen Begriff „suf“ (für „grober Wollstoff“) und bedeutet „Armer“. Ziel des Sufismus ist es, die Kluft zwischen Mensch und Gott zu überwinden und dabei die eigenen Wünsche zurückzulassen. Zur Glaubenspraxis der Derwisch-Orden gehören Initiationsrituale. Irdische Schönheit, Poesie, Musik und Tanz gelten dabei als Weg zu Gott. Das Gebot der Liebe ist allumfassend; zu den wichtigsten Tugenden der Sufi zählt deshalb Toleranz.

Ideale der Sufi

Die Ideale der Sufi sind schon in den Gedichten Mevlanas, den Goethe den „bedeutendsten mystischen Dichter der Welt“ genannt hat.

Sei wie das Wasser in der Großzügigkeit und Unterstützen,
 Sei wie die Sonne bei Nacht in der Bartheizigkeit,
 Sei wie die Nacht in der Verschleiern der Fehler anderer,
 Sei wie ein Mensch in der Zorn und Heftigkeit,
 Sei wie die Erde in der Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit,
 Sei wie der Meer in der Toleranz,
 Sei so (in Wahrheit) bist –
 Oder sei (in Wahrheit) so, wie du dich aus gibst.

Einmal zum Sema

Der Sema-Tanz der Derwische ist in aller Welt bekannt geworden. Es handelt sich dabei nicht um einen Tanz im herkömmlichen Sinn, sondern um ein Ritual mit strengem Ablauf. Anders als in der Geschichte des Christentums, wo der Tanz oft als Symbol der Hemmungslosen gesehen wurde, dient er 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 stehen bleiben? (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)

1 Erläutern Sie die Funktion der Personen im Sema-Ritual auf den Abbildungen der S. 193.

2 Erläutern Sie die Funktion der Personen im Sema-Ritual auf den Abbildungen der S. 193.

Das Sema-Ritual

Das von einem geistlichen Lehrer (sheik) geleitete Sema-Ritual vollzieht sich in festgelegten Schritten. In fast allen Teilen spielt die Musik eine wichtige Rolle. So enthält der zweite Teil (taksim) eine oft sehr ausgedehnte freirhythmische Improvisation auf der Ney, einer orientalischen Schilflangflöte. 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 Einssein 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.

Der Drehtanz der Sufi

Während des Sema-Rituals drehen sich die Sufis etwa eine halbe Stunde lang. Vor diesem Abschnitt legen sie ihre schwarzen Kleider ab (wie sie stehen vor dem Grab) und beginnen nun ihren Tanz in weißen Gewändern (wie sie stehen vor dem Leichentuch) und mit Filzhüten, die Grabsteine nachempfunden sind.

Beim Tanz bleibt der linke Fuß auf dem Boden, der rechte hebt für das Drehen gegen den Uhrzeigersinn. Die Arme heben sich in der verschlossenen Haltung vor dem Herzen. Die offene rechte Hand zeigt nach oben, nimmt Gott auf und leitet ihn durch das Herz (das „Haus Gottes“) in die linke, gebende Hand. Der Kopf wird dabei nach rechts geneigt, er fließt nicht im Weg.

Ziel dieses Tanzes ist es, den Zustand der Trance, des Unbewusstseins, mehr soll durch das Überwinden körperlicher Hindernisse die Konzentration auf das Göttliche und die Verschmelzung mit dem Göttlichen möglich werden.

Derwische während
des Sema-Rituals



Angehörige des Mevlevi-Rituals (um 1885)

Die Instrumente des Rituals

- Ney (orientalische Flöte)
- Kanun (Kastenzither)
- Kudüm (Doppelpauke)
- Ud (Kurzhalblaute)
- Sabab (Stachelgeige)

3 Hören Sie drei Ausschnitte aus dem Sema-Ritual und nennen Sie die Ausführenden, die dabei zu hören sind.



4 Sehen Sie einen Tanz der Sufi. Beschreiben Sie das Zusammenwirken von Musik und Bewegung.



5 Versuchen Sie, die drehende Bewegung der Sufis selbst durchzuführen. Gehen Sie dabei nach der Beschreibung des Tanzes vor. Brechen Sie den Versuch ab, wenn Ihnen schwindlig wird.

Lieder der afroamerikanischen Sklaven – Negro Spirituals



Camp Meeting im Süden
der USA (Mitte des 19. Jh.)

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.

Der Gott der Freiheit
Besiegte und Verdrückte nehmen oft den Glauben ihrer „Väter“ 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 angelernten „Besitzer“. Die Lieder, mit denen die Baptisten und Methodisten ihren Gott priesen, wurden schon in deren Gottesdiensten. Sie sangen sie nach den Feiern nach, nicht nur in ihren Kirchen, sondern vor allem bei Treffen in ihrer Freiheit bei „Camp Meetings“.

Überdies übernahmen sie die Lieder der Weißen nicht unverändert. Mit musikalischen Elementen ihres afrikanischen Erbes bildeten sie sie um: Mit Klatschen wurden Rhythmen akzentuiert, die Melodien wurden improvisierend verziert, einzelne Töne – wie beim Blues – „unsauber“ intoniert, Formen 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.

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 fluchten. Dabei bildete die Grenze der Sklavenstaaten zum Norden, der Ohio, ein gefährliches Hindernis.

Bei der Vorbereitung der Flucht spielten Spirituals oft eine besondere Rolle: Sie wurden als „Code-Songs“ verwendet und dienten zur Weitergabe geheimer Nachrichten. Auch deshalb beziehen sich die Texte der Negro Spirituals oft auf Geschichten aus dem Alten Testament. Viele der darin 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.



IV, 13

1 Hören Sie eine Live-Aufnahme von *Wade in the Water* im Gottesdienst einer afroamerikanischen Gemeinde. Beachten Sie, welche der genannten Elemente der afrikanischen Musikkultur Sie erkennen können.

Wade in the Water

Chorus

Wade in the wa - ter, wade in the wa - ter, chil - dren le - in the wa - ter, God's gon - na troub - le the wa - ter.

Verse

1. See that band all dressed in white, God's gon - na the wa - ter. The
2. See that band all dressed in red, God's gon - na troub - le the wa - ter. It
lead - er looks like an Is - rael - ite. gon - na troub - le the wa - ter.
looks like the band that Mo - ses lead. gon - na troub - le the wa - ter.

Spirituals erobern die Welt

Nach der Abschaffung der Sklaverei wurden Negro Spirituals auch in den Nordstaaten bekannt. Bald entstanden Gesangsgruppen, die in Konzerten vortrugen. Schon in den 1880er-Jahren kamen z. B. die FISK JUBILEE SINGERS auch nach Europa. Fast alle Mitglieder dieser Gruppe waren ehemalige Sklaven.

Seit den 1930er-Jahren feierten dann vor allem Gesangsgruppen wie das GOLDEN GATE QUARTET mit Spirituals über die ganze Welt Triumphe. Später wurden Spirituals von ganz unterschiedlichen Gruppen gesungen: von Opernsängern, Rockmusikern, Kirchenchören und Schlagerstars.



Die FISK JUBILEE SINGERS (1882)

2 Singen Sie *Wade in the Water*. Begleiten Sie sich auf geeigneten (auch körpereigenen) Instrumenten oder singen Sie das Lied zum Playback.



IV, 14

3 Hören Sie drei Aufnahmen von Spirituals. Ordnen Sie die Interpreten verschiedenen musikalischen Genres zu.



IV, 15-17



Felsrelief Buddhas in Tibet

Siddhartha Gautama Buddha

* um 560 v. Chr. in Nepal
 † um 480 v. Chr. in Indien

Siddhartha, Sohn eines nepalesischen Fürsten, wanderte 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 40 Jahre lehrend durch Nordindien.

Hermann Hesse

* 1877 in Calw
 † 1962 in Montagnola (Schweiz)

Zu den wesentlichen Elementen auf Hermann Hesses Werk zählt die Interesse für die Welt des Ostens (Hesses Eltern waren zeitweise als Missionare in Indien tätig). Davon zeugt z. B. sein Roman *Siddhartha*. 1946 erhielt Hesse den Nobelpreis für Literatur.

0 Juwel im Lotos – Musik des tibetischen Buddhismus

Licht aus dem Osten

Der Buddhismus gehört zu den ältesten Weltreligionen. Er verbreitete sich von Indien aus über ganz Ostasien bis nach Japan und entwickelte dabei regionale Ausformungen. Im Westen erfreut sich besonders der tibetische Buddhismus großer Bekanntheit und Sympathie. Dazu beigetragen haben in den letzten Jahrzehnten ihr geistliches Oberhaupt, der 14. Dalai Lama, wesentlich dabei. Über seine Besuche in Deutschland berichteten die Medien ausführlich. Doch das westliche, speziell das deutsche Interesse am Buddhismus lässt sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Der Philosoph Arthur Schopenhauer (1788–1860) beschäftigte sich ebenso mit Buddhas Lehren wie Richard Wagner, der sogar eine Buddha-Oper plante. Große Verbreitung fand buddhistisches Gedankengut vor allem durch Hermann Hesse, der in seiner 1922 erschienenen „indischen Dichtung“ *Siddhartha* das Leben und die spirituelle Entwicklung von Buddha für westliche Leser verständlich beschrieb:

Mit verzerrtem Gesicht starrte er ins Wasser, sah sein Gesicht gespiegelt und spie danach. In tiefer Müdigkeit löste er den Arm vom Baumstamme und drehte sich ein wenig, ließ sich senkrecht hinabfallen zu lassen, um endlich unterzugehen. Er schlief, mit geschlossenen Augen, dem Tod entgegen.

Da zuckte er aus dem tiefen Bezirke seiner Seele, aus Vergangenheiten seines ermüdeten Lebens, hervor ein Klang. Es war ein Wort, eine Silbe, die er ohne Gedanke mit seiner Stimme vor sich hinsprach, das alte Anfangswort und das Antwort aller brahminischen Gebete, das heilige „Om“, das so viel bedeutet wie „die Vollkommene“ oder „die Vollendung“. Und im Augenblick, da der Klang „Om“ Siddharthas Ohr berührte, erwachte sein entschlummerter Geist plötzlich, und er kannte die Torheit seines Tuns.

Meditation und Mantra-Rezitation

Meditationsübungen, die zum Teil mit dem Klang heiliger Silben (Mantras) verbunden sind, gehören zu den wesentlichen Elementen der buddhistischen Lehre. Die bekannteste dieser Mantras ist „Om mani padme hum“. Häufig wird die 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: Abwehr böser Geister, Herbeirufen guter Gottheiten, Verbreitung heilwirksamer Kräfte zum Wohle aller Lebewesen im Universum, Reinigung von Körper, Rede und Geist nach Buddhas Vorbild. Ein wichtiges Ziel der Mantra-Rezitation in dem Prozess meditativer Versenkung ist die Erkenntnis des Leerseins.

Die Erfahrung der Leere

Im *Herz-Sutra*, einem bedeutsamen Text der buddhistischen Lehre, wird die Erfahrung der Leere des meditierenden Buddha 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.



Das Ornament auf einem Gebetsstein in Tibet

Meditation und Musik

Der tibetische Buddhismus hat eine reiche Tradition instrumenteller und vokaler Praktiken hervorgebracht, die den Ritus der Mönche begleiten. In Verbindung mit einem komplexen liturgischen Ablaufs stehen unterschiedliche Arten von Mantra-Rezitationen im Zentrum. Am charakteristischsten ist eine spezielle Form des Obertongesangs, der sogenannte Yang-Stil. Über einem extrem tiefen und lang aus gehaltenen Grundton (um C₁) werden einzelne Obertöne hervorgehoben. Der Text kann aus bis zu drei Ebenen bestehen: der Mantra-Silbe, dem eigentlichen Gebetstext und eingeschobenen Vokalisen. Der Vortrag dieser Gesänge ist besonders erfahrenen und ausgebildeten Mönchen vorbehalten. Die Konzentration auf einen Ton und die damit verbundene Versenkung in den Gesang kann auch auf den nicht-buddhistischen Zuhörer und Sänger eine meditative Wirkung ausüben.

1 Hören Sie einen Gesang tibetischer Mönche im Yang-Stil. Achten Sie auf die Veränderung des Klangs und das Mitschwingen der Obertöne.



IV, 18

2 Hören Sie einen Ausschnitt aus der Obertonschule des Musikers Michael Vetter. Versuchen Sie, die Technik selbst anzuwenden.



IV, 19

3 Hören Sie einen Ausschnitt einer rituellen Musik mit dem typischen Wechsel von instrumentalen und vokalen Abschnitten. Ordnen Sie die Instrumente den im Bild zu.



IV, 20

Instrumente rufen Götter an

Der Einsatz vielfältiger Instrumente in tibetischen Zeremonien kontrastiert zum Tenor der meditativen Gesänge. Ein solches Ensemble besteht aus tiefen Hörnern und Oboen, verschiedenen Becken, Trommeln und Glocken. Auch es geht es wie in den meditativen Gesängen um die Entwicklung musikalischer Prozesse. Die abendliche Musikgestaltung als vielmehr um den Klang als solchen und seine symbolhaft-magische Bedeutung: Jedes Instrument ist einer Gottheit geweiht und ihrer Funktion im rituellen Ablauf zugeordnet und dient ihrer Anrufung.



Mönche des Klosters Drepung Loseling

Volksfest im Green Park – Eine Ouvertüre für den Frieden



William Hoare of Bath:
George Frederic Handel
(um 1749)

George Frederic Handel

Der 1685 – im gleichen Jahr wie Bach – geborene Komponist Friedrich Händel war schon in jungen Jahren ein erfolgreicher Musiker. Nach vier Jahren als Orchestermusiker in Hamburg machte er eine Karriere als Opernkomponist in Italien, ging dann nach London, wo er seit 1712 dauerhaft lebte. Er wurde von den Engländer als einen der Ihren an. Nach seinem Tod im Jahr 1759 wurde er, wie viele Große der Nation, in Westminster Abbey beigesetzt; auf seinem imposanten Grabmal steht sein Name in der angliisierten Schreibweise: George Frederic Handel.

Hoffentlich keine Geigen

Zwar waren im England des 18. Jahrhunderts die Rechte der Bürger viel ausgeprägter als in den absolutistischen Staaten. Trotzdem liebte Händel bei seinem Dienst an der Nation auf den Adel zu zählen. Als 1748 mit dem Frieden von Aachen der österreichische Erbfolgekrieg endete, erhielt er den Auftrag zur Komposition einer Festmusik. Sie sollte im Rahmen eines Volksfestes im Green Park gespielt werden. Der König hatte genaue Vorstellungen, wie sie zu klingen hatte. Darüber berichtet in einem Brief der Herzog von Montague, der Oberbefehlshaber der Artillerie:

Händel ermahnte mich, zwölf Trompeten und zwölf Hörner; anfangs waren sechzehn vorzusehen, und ich erinnere mich, dass ich das auch dem König erzählte. Er hatte mir gemeinlich etwas gegen das Musizieren, aber als ich ihm sagte, dass er viel Militärmusik zu spielen würde, war er schon zufrieden und sagte, dass er mir keine Geigen geben würde.

Frieden von Aachen

Das Vertragswerk beendete 1748 den österreichischen Erbfolgekrieg. Wesentliche Ergebnisse der acht Jahre dauernden Kämpfe waren:

- die Anerkennung Maria Theresias als Kaiserin
- Besitzverschiebungen in Italien, die Zuerkennung Schlesien an Preußen

Händels Musik wird dann als Begleitung zu einem Feuerwerk im Green Park aufgeführt und war mit einem gewaltigen Aufgebot an Bläsern, die von acht Paaren Fesselpauken und zwölf Trommeln unterstützt werden. Zwölf Tage später lässt er die Suite mit Streichern und reduzierter Bläserbesetzung spielen, in der Fasson also, die seiner ursprünglichen Vorstellung entsprach und heute meist verwendet wird.

Die Feier selbst missglückt übrigens gründlich, wie ein Teilnehmer in einem Brief berichtet:

Die Raketen und was sonst noch in die Luft geschossen wurde, waren ein großer Erfolg; aber die Räder und alles, was den Hauptteil darstellen sollte, waren erbärmlich und schlecht bedient, die bunten Feuer und Farben veränderten sich nicht. Die Illumination zog sich so lange hin, dass kaum jemand die Geduld aufbrachte, bis zum Ende dazubleiben. Und was das Ganze noch merkwürdiger machte, war die Tatsache, dass der rechte Pavillon Feuer fing und mitten in der Veranstaltung niederbrannte.



Aufbauten zum Feuerwerk
im Green Park im Mai 1749

Georg Friedrich Händel: Music for the Royal Fireworks, Ouvertüre
Einleitungsteil

Musical score for the introduction of the Overture to 'Music for the Royal Fireworks' by George Frideric Handel. The score is in 4/4 time and G major. It features a large ensemble of instruments:

- Tromba I & II (3 per parte)
- Principal (3 per parte)
- Tympano (3 per parte)
- Corno I, II, & III (3 per parte)
- Oboe I, II, & III (12, 8, and 4 per parte respectively)
- Basson I & II (8 and 4 per parte respectively)

Violin parts are indicated as *e Violino I* and *e Violino II*. Bass parts are indicated as *e tutti li Violini e Contrabassi* and *(e) Contra Bassone*.

1 Berechnen Sie anhand der Texte und der Partiturangaben die Zahl der bei der Freilichtaufführung Mitwirkenden.

2 Hören Sie eine Interpretation des Einleitungsteils. Nennen Sie musikalische Mittel, die neben der gewaltigen Besetzung für seine prächtige Wirkung sorgen.



3 Hören Sie den Allegroteil der Ouvertüre (s. S. 206) und erstellen Sie mithilfe des Arbeitsblatts eine Taktleiste der Takte 1–12. Aus der Leiste soll deutlich werden, wie Händel diesem Teil eine an Mehrchörigkeit erinnernde konzertierende Gestalt gibt.



Allegroteil

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Tromba I & II (3 per parte), Principal (3 per parte), Tympano (3 per parte), Corno I, II, & III (3 per parte), Oboe I & Violino I, Oboe II & Violino II, Oboe III & Viola, Basson I (8 per parte), and Basson II (4 per parte). The second system includes parts for Tr. I & II, Pr. (Principal), Tmp. (Tympano), Cr. I, II, & III (Corno), Ob. I, II, & III (Oboe), and Bs. I & II (Basson). The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). A large watermark 'Musterseite www.helbling.com' is overlaid diagonally across the page.

Ein Name als Symbol – Verdis Gefangenenchor

Verdis Schicksalsjahr

Giuseppe Verdi, der 1813 geboren wurde und 1901 starb, galt in der italienischen Opernszene schon in jungen Jahren als vielversprechendes Talent. Dann kam das Jahr 1840. Als alter Mann diktierte Verdi seinem Freund und Verleger Giulio Ricordi Anmerkungen zu diesem Schicksalsjahr:

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 Mutter vor Schmerzen fast wahnsinnigen Mutter. Ein paar Tage darauf erkrankte meine Tochterchen, und auch dieses Kind starb uns. Allein, das war noch nicht genug. In den ersten Junitagen wurde meine Frau von einer schweren Gehirnkrankheit befallen, und am 19. Juni 1840 trug man den dritten Sarg aus meiner Wohnung.

Genau in dieser Zeit schrieb er – einem Vertrag gehorchend – die komische Oper *Il giorno di regno*. Kein Wunder, dass sie durchfiel. Verdi fasste den Entschluss:

Vom Unglück gebeugt, durch den Misserfolg verbittert, dachte 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 – zum Glück für die Musikgeschichte – ein Freund ein Libretto auf. Widerwillig nahm Verdi es an sich:

Zu Hause angelangt, warf ich das Heft mit einem heftigen Stoß auf den Tisch. Im Fallen hatte sich das Manuskript geöffnet und einer Verszeile legte mir ins Gesicht: „Va, pensiero, sull'ali dorate“ Ich dachte mir die folgenden Verse und wurde mächtig von ihnen ergriffen.

Verse für den Patrioten

Es war das Libretto zu der Oper *Nabucco*, das Verdi so in die Hände fiel. Die Handlung spielt in Jerusalem und in Babylon. Am Ende wird das jüdische Volk aus der Gefangenschaft befreit und der babylonische König Nabucco ist bekehrt.

Die Handlung sprach unmittelbar an, sie erinnerte ihn wohl an die Situation seines Landes (→ Risorgimento). Wie viele Italiener seiner Zeit verstand sich Verdi als glühender Patriot, der sein Heimat ohne Vaterland. Verdis Biograf Wolfgang Marggraf

„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.“



Giuseppe Verdi im Jahr 1845

Risorgimento

Nach dem Wiener Kongress (1815) war Italien nur ein „geografischer Begriff“, zerissen zwischen den Ansprüchen des Papstes, der Bourbonen und der Habsburger Linien und Nebenlinien sowie der Könige von Sizilien und Neapel. Ab 1820 bildeten sich überall im Land 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) der Nation wurde Vittorio Emanuele II. zum Re d'Italia gekrönt.

Eine Freiheitshymne

Die Verse des Librettos, die Verdi zuerst ins Auge gefallen waren, inspirierten ihn zu einer hinreißenden Melodie. Die Hebräer, in der babylonischen Gefangenschaft geknechtet, haben sich an den Ufern des Euphrat niedergelassen. Aus der Menge hebt – zuerst einstimmig, dann zu immer breiter werdender Chöre sich entfaltend – ein Freiheitslied an:

Va, pensiero, sull'ali dorate;	Flieg hinan, auf goldenen Flügeln,
Va, ti posa sui clivi, sui colli,	Breite dich aus über Hänge und Hügel,
Ove olezzano tepide e molli	Wo mild duftet die Luft,
L'aure dolci del suolo natal!	Im Hauch der Heimerde duftet.
Del Giordano le rive saluta,	Grüß die Ufer des Jordan,
Di Sionne le torri atterrate ...	Die zerstörten Tore Zions ...
O mia patria sì bella e perduta	O mein Vaterland, so schön und verloren!
O membranza sì cara e fatal!	O Erinnerung, so lieb und verhängnisvoll!

Giuseppe Verdi: Nabucco (Chor: va, pensiero (Ausschnitt))

Text: Temistocle Solera

Cantabile, tutti sottovoce

Va, pensiero, sull'ali do - ra - te; va, ti
 po - sa sui clivi, sui col - li, o - ve o - lez - za - no te - pi - de - e
 li l'au - re dol - ci del suo - lo na - tal!



1 Lesen Sie Text und Übersetzung. Singen Sie dann die ersten acht Takte des Chors.



IV, 25

2 Hören Sie den Chor. Verdi wird gelegentlich vorgeworfen, sein Orchestersatz sei zu schlicht. Beschreiben Sie die Begleitung des Chors. Beurteilen Sie sie im Hinblick auf den Vorwurf.



Verdi an den Häuserwänden

Nabucco, im März 1842 im Teatro alla Scala in Mailand uraufgeführt, war ein rauschender Erfolg. Verdi wurde über Nacht in ganz Italien berühmt. *Va, pensiero* wurde zur Hymne des Risorgimento. Bald war der Ruf „Viva Verdi“ an den Häuserwänden zu lesen. Man verstand ihn als Chiffre für den Ruf nach dem König eines vereinten Italiens: **V**ittorio **E**manuele, **R**e **d'**Italia.

Patrioten schreiben die Parole, im Hintergrund beobachten österreichische Soldaten (1859)

Die babylonische Gefangenschaft

Für die außerordentliche Wirkung des *Nabucco* spielte bestimmt eine Rolle, dass am Ende der Handlung ein befreites Volk auf der Bühne steht. Das lud die Italiener zur Identifikation ein, wenn auch die historischen Umstände im Grunde nicht vergleichbar waren.

Nebukadnezar hatte vor allem Angehörige der jüdischen Oberschicht ins Exil gezwungen. Die meisten Historiker meinen, dass es den Entführten in Babylon recht gut ging. Sie wurden keineswegs als Sklaven gehalten, konnten sich in vielen Berufen entfalten, ihre Traditionen pflegen.

60 Jahre dauerte das babylonische Exil. Dann besiegte der Perserkönig Kyros die Babylonier und erlaubten den Juden die Rückkehr.

An den Wasserflüssen Babylons

Der biblische Psalm 137, den vermutlich der Prophet Jeremias verfasst hat, enthält ein Klagelied der gefangenen Juden. Martin Luther schuf die sprachlich geläufige Übersetzung ins Deutsche. Später wurde das Klagelied in allen Sprachen vielfach aufgegriffen.

An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten, wenn wir an Zion dachten. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die drinnen sind. Denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unsern Tagen fröhlich sein: „Lieber singet uns ein Lied von Zion.“ Wie soll wir des Herrn Lied singen in fremden Landen?

Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meine rechte Hand vergessen. Meine Zunge müsse an meinem Gaumen kleben, wo ich nicht gedenke, wo ich nicht lasse Jerusalem meine höchste Freude sein.

Nebukadnezar II.

* um 640 v. Chr.

† 562 v. Chr.

Der babylonische König schlug die Ägypter, eroberte Syrien und Palästina, zerstörte 586 v. Chr. Jerusalem und führte die Juden in die babylonische Gefangenschaft. Seine Hauptstadt, Babylon, lag im Irak am Ufer des Tigris. Er machte er zur prächtigsten Stadt der Welt. Die Prozessionsstraßen und das Ishtar-Tor, die heute im Pergamon-Museum zu Berlin stehen, entstanden unter seiner Herrschaft. Ihm werden auch die hängenden Gärten der Semiramis und der Turmbau zu Babel zugeschrieben.

3 Stellen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden historischen Situationen (Babylonische Gefangenschaft der Juden – Zeit des Risorgimento in Italien) zusammen.



Eduard Bendemann:
Trauernde Juden in Babylon (1832)



Käthe Kollwitz: Weberzug (1897)

Käthe Kollwitz

* 1867 in Königsberg
(heute Kaliningrad)
† 1945 in Moritzburg

Das besondere Interesse der Grafikerin und Malerin galt dem Leben des Proletariats, das sie in realistischen Zeichnungen und Lithografien dokumentierte.

Kontrafaktur

Das Vorgehen bei der Kontrafaktur ist eng mit dem der Parodie verwandt (s. S. 236). Dabei wird einer alten Melodie ein neuer Text unterlegt. Besonders bei politischen Liedern nutzt man die bekannte Melodie als Träger des Textinhalts.

Das Lied der schlesischen Weber

1. Die Welt, die ist jetzt - ge - acht' - noch schlim - mer als die Fe - me¹, wo
5 man nicht ein - teil spricht, das Le - ben schnell zu neh - men.

**Hier wird der Mensch gequält –
Ein Arbeiterlied des 19. Jahrhunderts**

Das Blutgericht

Im Verlauf der Industrialisierung trieb das in England eingeführte mechanische Webstuhl die Hausweberei in mehreren Teilen des damaligen Deutschland in den Ruin, vor allem in Schlesien. Hinzu kamen das Gewinnstreben der Zwischenhändler und die Tätigkeit der preußischen Regierung in Berlin. Die Bevölkerung verelendete und wehrte sich mit Aufständen, in denen sich die Ereignisse des Revolutionsjahres 1848 ankündigten. Die Geschehnisse wurden im *Generalbericht über die Unruhen der Kattunweber in den Kreisen Reichenbach, Schönewald und Waidenburg* am 18. Juli 1844 festgehalten:

Am Abende des 3. Juni zogen etwa 100 Personen bei den Gebäuden der Kaufleute Zwanziger vorbei und sangen ein Spottlied auf die genannten Kaufleute; es entstand hierdurch Lärm, worauf der Gerichtsman[n] Wagner verhaftete einen Theilnehmer, den Webersellen Wilhelm Maedgen, und brachte ihn in das Polizeigefängnis. Das abgesungene Lied wurde ebenfalls ergriffen. Eine Abschrift desselben lege ich Ihnen zumst bei.

Das Lied, dem sich die Weber im Kontrafakturverfahren von einer alten Balladenmelodie hatten, verbreitete sich im Lauf der nächsten Jahre. Je nach den örtlichen Verhältnissen entstanden immer neue Strophen; weit über 30 sind heute auf Freigut (Kern) erhalten.



1 Singen Sie *Das Lied der schlesischen Weber* oben. Passen Sie Ihre Stimme dem Liedcharakter an.

- Hier wird der Mensch langsam gequält,
Hier ist die Folterkammer,
Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeuge von dem Jammer.
- 4. Was kümmert's auch, ob arme Leut
Kartoffeln satt könn'n essen,
Wenn ihr nur könnt zu jeder Zeit
Den besten Braten fressen.
- 3. Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
Ihr höllischen Dämonen,
Ihr fresset den Armen Hab und Gut
Und Fluch wird euch zum Lohne.
- 5. Erbarmen, ha! Ein schön' Gefühl,
Euch Kannibalen fremde,
Und jedes kennt schon euer Ziel:
Der Armen Haut und Hemde!

1 Feme: heimliches Gericht

Deutschlands Leichentuch

In der Zeit nach dem Wiener Kongress 1815 entstanden in Deutschland literarische Bewegungen, die auf die restaurativen Tendenzen der Politik reagierten. Die Vertreter des „Jungen Deutschland“ engagierten sich für liberale Ideale, die Dichter des „Vormärz“ vertraten in ihren Werken der Zeit vor der Märzrevolution 1848 oft radikaldemokratische und auch kommunistische Ideen. Sie geißelten die wachsende Armut und Ungleichheit in der Bevölkerung.

Zu den führenden Vertretern dieser Richtung zählt Heinrich Heine, der seit 1831 in Paris lebte, die Entwicklungen in der Heimat aber genau verfolgte. Im selben Jahr 1844, in dem das Lied vom Blutgericht gesungen wurde, 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.

Heinrich Heine: Die schlesischen Weber (1844)

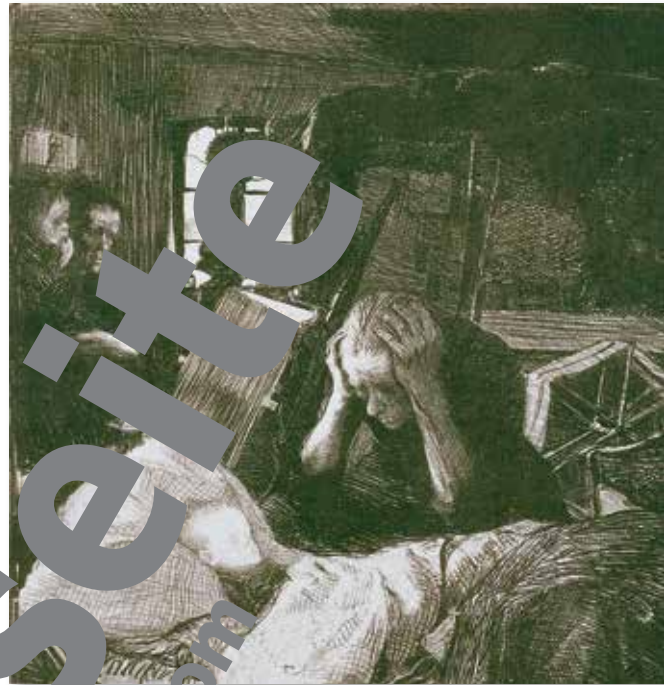
Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!“

Ein Fluch dem Götzen, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten.
Wir haben vergebens gehofft und gebetet,
Er hat uns geäfft, gefoppt und genarrt.
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erwachen,
Der den letzten Groschen vom Bettler erpresst
Und uns wie Hunde erschießen lässt.
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterland,
Wo nur gedeihen Profit und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moden von Wasser erquickt –
Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen singt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!“



Käthe Kollwitz: Nur (1897)

Heinrich Heine

s. S. 258

2 Vergleichen Sie Heines Text in Bezug auf seine Aussage und seine Gestaltung mit dem proletarischen *Lied der schlesischen Weber*.

3 Suchen Sie nach Gründen, warum Heines Gedicht im 19. Jahrhundert trotz der außerordentlich reichen Produktion klavierbegleiteter Sololieder von keinem der großen Komponisten dieser Gattung (Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf u. v. a.) vertont wurde.

4 1975 vertonte der Schlagerkomponist Christian Bruhn (*1934) Heines Gedicht. Hören Sie die Interpretation der Schlager- und Chansonsängerin Katja Ebstein. Diskutieren Sie die Angemessenheit von Komposition und Interpretation.



IV, 26



Titelblatt einer Broschüre zur Ausstellung *Entartete Musik*

Gustav Mahler
s. S. 114

Felix Mendelssohn Bartholdy
* 1809 in Hamburg
† 1847 in Leipzig

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

Der als Komponist, Dirigent und Pianist Frühvollendete war eine der herausragenden Musikergestalten der deutschen Romantik.

Genialisch, aber untragbar – Verfemte Musik

Der Primat der Rasse

Mit dem Machtantritt der Nazis sollte zugleich eine „völkische“ kulturelle Revolution Platz greifen. Erste Aktionen waren die öffentlichen Verbrennungen unerwünschter Literatur. Eine Ausstellung über „Entartete Kunst“ im Münchner Haus der Deutschen Kunst stellte im Jahr 1937 die Elite des deutschen Maler und Bildhauer an den Pranger. 1938 folgte (im Rahmen der ersten Reichsmusiktage) die Ausstellung *Entartete Musik*. Die vorbereitenden und aufführenden Schau waren vielfältig, eine davon verkündete die Wochenzeitung *Der Stürmer* im Juni 1940:

„Die nationalsozialistische Schulung hat das deutsche Volk wieder den Geschmack und die Freude an der deutschen Musik wachgerufen. Das deutsche Volk ekelt sich vor dem Scheitern jüdischer Musik.“

Werke jüdischer Komponisten wurden im Dritten Reich aus den Konzertprogrammen ebenso wie völkische Musiker und Sänger von den Bühnen und Podien. Sie mussten auswandern, die kamen in den Konzentrationslagern ums Leben. Auch Stücke früherer Komponisten, die in der menschenverachtenden Vorstellungswelt der Nazis der feindlichen „Rasse“ angehörten, durften nicht mehr aufgeführt werden und gehörten z. B. die Werke Gustav Mahlers.

Einer besonderen Intensivierung des Aufführungsverbots bedurfte es bei den Werken Felix Mendelssohn Bartholdys. Seine Musik gehörte zum Standardrepertoire der deutschen Sinfonieorchester und war außerordentlich populär. Die Zeitschrift *Die Musik* begründete das Verbot im November 1934:

„Die Musik Mendelssohns ist im Dritten Reich mit den unumstößlich und Kompromiss erhaltenden Gesetzen vom Primat der Rasse und des Bluts nicht mehr zu verantworten. Ihre Musik ist genialisch, aber unbeschadet ihrer musikalischen Wert ist sie für eine völkische Kulturbewegung untragbar.“

Der germanische Dreiklang

Nur jüdische Komponisten fielen während der Naziherrschaft unter das Aufführungsverbot, sondern auch solche, deren komplexe Kunst der stumpfen Vorstellung der Herrschenden vom „gesunden Volksempfinden“ widersprach. So meinte Julius Weverus Ziegler, der Organisator der Ausstellung *Entartete Musik* 1939:

„Wenn die größten Meister der Musik in der Tonalität und aus dem ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs empfunden und mit ihrer unerschöpflichen Fantasiekraft geschaffen haben, dann haben wir ein Recht, [...] diejenigen als Dilettanten und Scharlatane zu brandmarken, die diese Klanggrundsätze über den Haufen schmeißen und durch irgendwelche Klangkombinationen verbessern oder erweitern, in Wirklichkeit entwerten wollen. Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner und Kulturpolitiker zu der Anschauung, dass die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kulturbolschewismus bedeutet.“



IV, 27

1 Hören Sie den Beginn des *Nocturno* aus Felix Mendelssohn Bartholdys Musik zu Shakespeares Komödie *Ein Sommernachtstraum*. Benennen Sie charakteristische Merkmale der Musik. Suchen Sie diese Eigenschaften in Zusammenhang mit einer Vorstellung vom typisch „deutschen“ Klang.



IV, 28

2 Hören Sie Weberns *Quintette für Streichquartett*. Erörtern Sie, in welchen Punkten Weberns Stück den Erkenntnissen Zieglers entspricht.

Ein Großer verirrt sich

Es gehört zu den traurigsten Erfahrungen der Kulturgeschichte, dass auch große deutsche Komponisten die Forderungen der Nazis nach „gesunder“ Kunst bedienten. Richard Strauss schrieb nicht nur feierliche Eröffnungsmusiken zu einem Parteitag der NSDAP und zur von den Nazis zelebrierten Olympiade 1936 in Berlin. Er ließ sich auch – als fast 70-Jähriger – zum Präsidenten der Reichsmusikkammer bestellen, die – als Teil der Reichskulturkammer – für die „Gleichschaltung“ und ideologische Ausrichtung der Musik zu sorgen hatte.



Der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels begrüßt Richard Strauss bei der Eröffnung der Reichsmusikkammer in Düsseldorf, 1938

Swing Heil

Zu Beginn der 1930er-Jahre war der Swing, diese unbeschwerte, zum Tanz einladende Stilrichtung des Jazz auch in Deutschland überaus beliebt. Zur populärsten der Bands, die amerikanische Swing-Nummern spielten, wurde das Orchester des Schweizer Saxophonisten Teddy Stauffer. Obwohl es sich für die Machthaber des Dritten Reichs über die Musik einer minderwertigen „Rasse“ handelte, wurden seine Auftritte bei der Olympiade 1936 als Beweis für die Weltoffenheit des Reichs gefeiert.

Auch die „Swing Jugend“ ließ man zu bewahren. Die Anhänger dieser großstädtischen Subkultur begrüßten sich „Hitler Heil“ oder „Swing Heil“. Sie setzten sich nicht nur durch ihre musikalischen Vorlieben, sondern auch durch bewusst modische, dandyhafte Kleidung von den Uniformträgern ab. Nach Kriegsbeginn endete die Geduld der Nazis. Im Januar 1942 erließ der Reichsführer der SS, Heinrich Himmler, die Verfügung:

„Alle Rädelsführer [...] sind in ein Konzentrationslager einzuweisen. Dort muss die Jugend zunächst einmal Prügel bekommen. Der Aufenthalt im Konzentrationslager für diese Jugend muss ein längerer 2–3 Jahre sein.“



Englische und amerikanische Filmhelden waren Vorbild für das Outfit der „Swing-Jugend“.

Richard Strauss

* 1864 in München
† 1949 in Garmisch-Partenkirchen

Strauss gehört mit Werken in verschiedenen Gattungen zu den wichtigsten Komponisten der Spätromantik und des Expressionismus. Bekannt sind seine Opern (Die Frau ohne Schatten, Der Rosenkavalier u. v. a.), seine programmatischen Orchesterwerke (Till Eulenspiegel, Don Juan u. v. a.) und seine Klavier- und Orchesterlieder.

1 Hören Sie den Beginn einer Originalaufnahme der Olympischen Hymne für gemischten Chor und großes Orchester, op. 119, von Richard Strauss (1936). Bestimmen Sie die musikalischen Elemente, die den Ansprüchen der Nazis an eine „gesunde“ Musik entsprechen.



IV, 29

4 Hören Sie den Jazzstandard Chattanooga Choo Choo in Aufnahmen der Bigbands von Glenn Miller und Teddy Stauffer. Vergleichen Sie die Spielweisen der beiden Bands.



IV, 30/31

5 Vergleichen Sie die „Swing-Jugend“ mit musikalischen Subkulturen neuerer Zeit. Achten Sie dabei besonders auf den Grad der Politisierung solcher Gruppen.

Die beste Propaganda – Ein Durchhalteschlager



1 Singen Sie das Lied (s. S. 215) und begleiten Sie sich mithilfe der angegebenen Akkorde (z. B. mit Klavier, Gitarre, Kontrabass)



2 Hören Sie den Schlager *Es geht alles vorüber* und stellen Sie musikalische Merkmale fest (Form, Besetzung, Melodik, Rhythmik, Harmonik). Zeigen Sie auf, inwiefern die musikalischen Mittel die Funktion des Liedes unterstützen.



3 Hören Sie eine antifaschistische Variante des Schlagers, die Lucie Mannheim 1943 für den deutschen Dienst der BBC sang. Vergleichen Sie sie mit dem Original (Gemeinsamkeiten und Unterschiede).

Kontrafaktur
s. S. 210

Nach der Kapitulation der 6. Armee in Stalingrad: Deutsche Soldaten auf dem Weg in die sibirischen Gefangenenlager



Die Doppeldeutigkeit von Musik

Der große englische Dirigent Sir Simon Rattle hat 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 die Musik der NS-Propagandaminister Joseph Goebbels gekannt und sich voll und ganz ausgenutzt.

Radio Belgrad sendet

Leistungsstarke Rundfunksender wie der *Wartensender Belgrad* konnten ab 1941 ganz Deutschland und Teile Europas in allen Fronten erreichen. 50% der Deutschen hörten zu, wenn beim so genannten *Wunschkonzert der Wehrmacht* Unterhaltungsmusik und Grüße über die Luft gingen. Diese Form akustischer Truppenbetreuung sollte die Gemeinschaft zwischen Front und „Heimatfront“ fördern. „Durchhalteschlager“ aufwendigen Filmproduktionen verbreitet, waren durchzogen von witzigen Liedern (*Dabei geht die Welt nicht unter*, 1942) und appellativen Parolen (*Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n*, 1942). In diesem Zusammenhang kann auch das Walzerlied *Es geht alles vorüber* gesehen werden, das Fred Raymond im Frühjahr 1942 schrieb; in der Interpretation der Sängerin Lale Andersen war es schon zu einem beliebten Schlager.

Textvarianten

Ein Jahr nach der Entstehung des Walzerlieds war im Kriegsverlauf eine Wendung eingetreten: Ende November 1942 wurde in der Schlacht um Stalingrad die 6. Armee von General Paulus von der sowjetischen Armee eingekesselt. 150.000 Soldaten fanden in Stalingrad den Tod, über 90.000 gerieten in Kriegsgefangenschaft. Nur 6.000 kehrten bis 1956 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“. BBC London brachte in Propagandasendungen eine Kontrafaktur des Lieds. Vor diesem Hintergrund war der Schlager in NS-Kreisen keineswegs unumstritten. Zu einem Verbot kam es allerdings nie.

Es geht alles vorüber

Text: Kurt Feltz, Max Wallner; Musik: Fred Raymond
© Majestic/Gebr. Meisel

C F7 C C C F C 1. C G

1. Auf Pos-ten in ein-sa-mer Nacht, da steht ein Sol-dat und hält nicht ab mit von Han-ne
Wol-ken am Him-mel, sie zieh'n ja al-le zur Hei-mat da-

10 C C C G G C C 2. C D7/A G/B C
und dem Glück, das zu Hau-se blieb zu-rück. 2. Die und sein-e das denkt ganz still für sich: Da-

22 G/D D7 G G G C C F C C
hin zie-he ein-mal auch ich. Es geht al-les vor-über, es geht al-les vor-bei,

34 1. C C G G G G C 2. C G
auf je-den De-zem-ber folgt wie-r ein- doch zwei, die sich lie-

45 G G G C C C C F F F G C C
ben, die blei-ben sich treu. Es geht al-les vor-über, es geht al-les vor-bei.

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 Dreck,
Das alles, das geht wieder weg;
Und vom Schützen bis zum Leuten
Da ist die Parole bekannt:
Es geht alles vorüber...

3. Doch endlich kommt der Tag, an dem die Zeit
Auf die sich der Landmann freut,
Denn beim Spieß, da liegt schon
Unterschiede und Laubsschneide,
Dann ruht er sich aus,
Im Federbett grüßt er sich aus,
Darum fällt der Abschied nicht schwer,
Doch sie sagt: Jetzt wein ich nicht mehr!
Es geht alles vorüber...



Lale Andersen bei einem Auftritt 1942

Sie hat uns alles gegeben – Ein Agitationslied

Bertolt Brecht

* 1898 in Augsburg
† 1956 in Berlin

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 Bertolt Brecht zu den Jahrhundertgestalten, als politischer Dichter wurde er Vorbild für viele.



1 Singen Sie das Lied (s. S. 217) und begleiten Sie sich mithilfe der angegebenen Akkorde (z. B. mit Klavier, Gitarre, Kontrabass).



IV, 34

2 Hören Sie das Lied *Die Partei* in einer Aufnahme mit Ernst Busch und dem Chor der Staatsoper Berlin. Zeigen Sie musikalische Merkmale auf (Form, Besetzung, Melodik, Rhythmik, Harmonik), die seine Funktion als Kampflied stützen.

Daten zur DDR

- **1945** Das spätere Staatsgebiet der DDR wird als eine der vier Besatzungszonen im besiegten Deutschland eingerichtet.
- **1946** Aus dem Zwangszusammenschluss von SPD und KPD geht die SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) hervor.
- **1950** Walter Ulbricht wird Generalsekretär der SED. Das Ministerium für Staatssicherheit („Stasi“) wird eingerichtet.
- **1953** Ein Streit um Arbeitsnormen führt zu einem Aufstand der Bevölkerung gegen die Staatsführung, der von der sowjetischen Truppen brutal niedergeschlagen wird.
- **1961** Als Reaktion auf die stark zunehmende Republikflucht wird die Berliner Mauer errichtet. In den folgenden Jahren verlieren über 100 Menschen ihr Leben bei dem Versuch, die DDR zu verlassen.
- **1989** Nach einem Zerfallsprozess in allen kommunistischen Staaten und ständig sich aufweitenden friedlichen Protesten ihrer Bürger bricht die DDR zusammen. Ostdeutschland wird vereint.

Bertolt Brecht: *Die Partei*

Nach dem Aufstand des 17. Juni
Ließ der Sekretär Schriftstellern erlauden
In der Stalinschee nachher verteidigen,
Auf denen zu sein was das Volk
Dabei zu sein die Regierung, die ich herzt habe
Und die durch verdoppelt Arbeit
Zurückereichen. Wäre es da
Nicht doch einfacher, die Regierung
Fürste und Volk auf und
Für einanderes?

Ernst Busch

* 1900 in Kiel
† 1980 in Berlin

Der Schauspieler und Sänger wurde 1919 Mitglied der Kommunistischen Partei. Nach dem Krieg, den Busch zeitweise in Naziefängnissen verbrachte, war er einer der wichtigsten Schauspieler in Ost-Berlin. Bertolt Brecht und Walter Hasenclever interpretierten von Arbeiter-



Unter Aufsicht der Volkspolizei wird 1961 die Berliner Mauer errichtet, an der in den folgenden Jahren über 100 Menschen beim Versuch der „Republikflucht“ erschossen werden.

Singen als Erziehungsmaßnahme

Wie alle totalitären Systeme nutzte auch die DDR die Kunst als Mittel der „Erziehung und Agitation.“ Neben der Nationalhymne gab es ein Lied *Die Partei*, das Louis FURNBERG (1909–1957) schrieb. Der Schriftsteller und Komponist stammte aus Mähren. Als Jude und Kommunist wurde er von den Nazis verfolgt, inhaftiert und gefoltert. Nach Flucht, Exil und einem Aufenthalt in seiner Heimat kam er 1954 nach Weimar und wirkte als stellvertretender Leiter der Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur. Sein Lied *Die Partei*, ursprünglich tschechischer Sprache verfasst, diente seit 1950 als offizielle Parteihymne der DDR.

Die Partei

Text u. Melodie: Louis FURNBERG
© Breitkopf & Härtel

1. Sie hat uns al - les ge - ge - ben, Son - ne und Wind, und sie hat uns nie
 2. Sie hat uns nie - mals ge - schmei - chelt, sank uns im Kamp - fe auch ma
 3. Sie hat uns al - les ge - ge - ben, Zie - gel zum Bau und den gro - ßen Plan.

5
 wo sie ___ war, war das Le - ben, was wir sind, ___ und wir sind in sie.
 hat sie uns leis' nur ge - strei - chelt: „Zagt ___ nicht“, ___ ich war uns gut.
 Sie sprach: „Meis - tert das Le - ben, vor - wärts, Ge - sellschaften, packt an!“

9
 Sie hat uns nie - mals ver - las - sen. Fröh - lich die Welt uns war warm.
 Zählt denn noch Schmerz und Be - schwer - de, wenn ___ te ___ bringt,
 Het - zen Hy - ä - nen zum Krie - ge, mit eu - rem Bau ih - re Macht.

13
 Uns schützt die Mut - ter der Mas - se, uns trägt ihr mäch - ti - ger Arm.
 wenn man den Ärm - sten der Er - de, die Arbeit und Friede an er - zwingt?
 Zim - mert das Haus und die Wie - ge, auf die Au - te, seid auf der Wacht.

16
 1.-3. Die Par - tei, die Par - tei, die hat das Recht, uns zu ver - se - nos - sen, es blei - be da -

20
 bei. Denn wer ___ das Recht, der hat im - mer Recht ge - gen

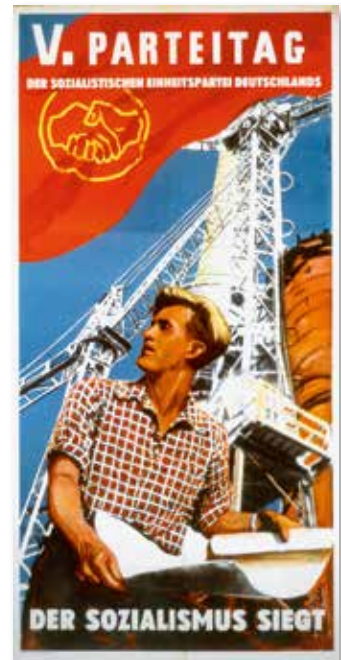
23
 Lü - ge und Au - ßer - rei. Wer das Le - ben be - lei - digt, ist dumm o - der schlecht. Wer die

27
 Mensch - heit ver - tei - digt, hat im - mer Recht. So aus Le - nin - schem Geist wächst von

30
 Sta - lin ge - schweißt die Par - tei, die Par - tei, die Par - tei.

3 Definieren Sie anhand von Textstellen die Rolle der Partei, wie sie das Lied darstellt.

4 Hören Sie den Refrain des Schlagers *Irgendwo auf der Welt* von Werner Richard Heymann (1932) in der Interpretation der COMEDIAN HARMONISTS. Vergleichen Sie ihn mit dem Refrain des Lieds *Die Partei*. Ziehen Sie Schlussfolgerungen aus dem Vergleich.



Plakat zum 5. Parteitag der SED im Jahr 1958

Musikalisches Recycling – Coverversion und Parodie



Coverband der BEATLES

Hook

Hookline (engl. für „Haken, Aufhänger“) ist der popmusikalische Begriff für eine Melodiephrase oder Textzeile meist aus dem Refrain eines Titels mit „Ohrwurm“-Qualität, durch die das Stück sofort erkannt wird.

Popgeniale hinter die Kulissen

Die 1975 geborene BRITNEY SPEARS 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. Im *New Musical Express* vom Mai 2000 konnte man über sie lesen:

„...ein BRITNEY SPEARS-Genie, das voll und ganz wändigen zu könn muss man das Video ungezählt fünfzehn Mal gesehen haben. Man muss zuerst jede Einzelheit der messerscharfen Choreografie genossen haben, jeden Wimpernschlag, jeden popgenialen hook und Akkordwechsel. Das gemeine Genie hinter diesem Pop-Phänomen zu erkennen, macht Angst.“

Klonen kann sich lohnen

Schon immer in der Geschichte der populären Musik wurden erfolgreiche Titel in Coverversionen nachgesungen und gespielt. Nicht immer geht es bei solchen Interpretationen darum, sich an den Erfolg der ursprünglichen Fassung anzuhängen: Manche Coverversionen sind auf dem Markt erfolgreicher als die Originale. Die Vorgehensweisen für das Covern können sehr unterschiedlich sein:

- **Imitation:** Song, Sound und Bühnenpräsenz einer Band werden möglichst originalgetreu nachgeahmt (Cover- oder Tributebands).
- **Parodie:** Songs werden – mehr oder weniger verändert – von neuen Interpreten veröffentlicht, z. B. um dadurch neue Zielgruppen zu erreichen.
- **Kontrast:** Songs werden – manchmal in parodistischer Absicht – in genretypisch gegensätzliche Arrangements überführt.



1 Hören und sehen Sie zuerst im Original.



2 Singen Sie den Titel zu eigener Begleitung oder zum Playback.



BRITNEY SPEARS bei ihrer „World Tour“ im Jahr 2000

Oops! ... I Did It Again

Text u. Musik: Martin Sandberg, Yacoub Rami
© IMAGEM/Kobalt Music

Intro

(instr.) (instr.)
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah! Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah!

Verse

5 D m D m Bb A sus 4 A
1. I think I did it a - gain. I made you be - lieve we're more just friends. Oh, ba - by,
9 D m A/C# D m Bb A sus 4 A
it might seem like a crush, but it does - n't mean that I'm se - ri - ous. 'Cause to

Bridge

13 Gm7 A7 Bb C C A7
lose all my sens - es, that is so pi - c'ly me. Oh, ba - by, ba - by.

Chorus

17 D m A7 D m F C A/C#
Oops! I did it a - gain. I played with your heart, got a lost in the game, oh, ba - by, ba - by.
21 D m A7 D m F sus 4 F A D m Fine
Oops! You think I'm in love, I'm sent from a - bove. I'm not that in - no - cent.

Verse

25 D m Bb A7
2. You see, my problem is this: I'm dream - ing a - way, wish - ing that he - roes, they tru - ly ex - ist.
29 D m C D m Bb A sus 4 A D.S. %
I cry watch - ing the days. Can't you see I'm a fool in so man - y ways? But to

3 Entwickeln Sie aus der Analyse der Bilder Vorstellungen darüber, wie *Oops!... I Did It Again* in den drei Coverversionen klingen könnte.

They did it again

BRITNEY SPEARS' erfolgreicher Song inspirierte eine Vielzahl von Interpreten, es in Coverversionen unterschiedlichster Art „wieder zu tun“.

Die finnische Band CHILDREN OF BODOM besteht seit 1993. Stilistisch wird sie meist zum Black Metal eingeordnet. Dieses Subgenre des Metal entwickelte sich zu Beginn der 1980er-Jahre und ist vor allem in Skandinavien verbreitet. Charakteristisch sind der aggressive Gesang und die oft von „satanischen“ Elementen gekennzeichnete Selbstinzenierung.



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 Krainer-Sound stehen.



4 Hören Sie die Coverversion des Titels. Kommentieren Sie die Interpretationen. Beachten Sie sich dabei auch auf den Titel *kann sich lohnen* (s. S. 23).

Der 1962 geborene Max Raabe ist der Sänger und Leiter eines Tanzorchesters, das sich dabei auch auf die 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 MAX RAABE UND DAS PALASTORCHESTER ein großes Publikum. Mehrmals traten sie in der New Yorker Carnegie Hall auf, einem der berühmtesten Konzertsäle der Welt (→ Seite 228).



Zur Wiederverwendung

Die Wiederverwendung und Umformung von Musik ist kein neues Phänomen. Barocke Komponisten waren gewandt in der Kunst, schon vorhandene Musik für neue Gelegenheiten zu adaptieren. In der Zeit Bachs 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 liefert der Größte unter ihnen, Johann Sebastian Bach. Werke italienischer Komponisten, die ihm gefielen, arbeitete er für seine Gelegenheiten um (→ Seite 93). Aber auch mit seiner eigenen Musik verfuhr er oft ökonomisch.



Pompeo Batoni:
Herkules am Scheideweg (1742)

Herkules am Scheidewege

Im September 1733 komponierte Bach zum elften Geburtstag des Königsprinzen von Sachsen ein „Dramma per musica“, die *Kantate BWV 213* („Herkules am Scheidewege“). Im Leipziger Zimmermann'schen Kesselsaal, in dem Bach wöchentlich Konzerte leitete, wurde die weltliche Kantate aufgeführt. Darin muss sich der junge Held – er wird von einer Altstimme verkörpert – zwischen einem Leben voll Reichtum und Wollust und einer glänzenden Zukunft entscheiden. Natürlich trifft er die richtige Wahl: Energisch wendet er die Verführungen der Wollust zurück.

Johann Sebastian Bach
s. S. 250

Johann Sebastian Bach: Kantate BWV 213, („Herkules am Scheidewege“), Arie des Herkules

Str. *p*

Alt Ich will dich nicht hö - ren, dich nicht wis - sen, ver -

Basso continuo

5 wor - fe - ne Wol-lust, kehre dich nicht, ich will nicht, ich

11 will nicht, mag ich will dich nicht hö - ren,

Herkules (griech. „Herakles“)
Der Sohn des Zeus und der Alkmene ist der berühmteste Held der griechischen Sage. Schon in der Wiege erwürgt er zwei Schlangen. Nachdem er den Verführungen der Wollust widerstanden und sich für den schweren Weg der Tugend entschieden hat, begehrt er die Heldentaten, die als die zwölf Herkulesarbeiten bekannt wurden. Dazu gehören u. a. die Reinigung der Ställe des Augias, die Eroberung des Gürtels der Amazonenkönigin, die Entführung des Höllenhunds aus der Unterwelt, die Bändigung des kretischen Stiers.

5 Hören Sie den Beginn der Arie des Herkules. Charakterisieren Sie den Affekt des Stücks und erläutern Sie, mit welchen musikalischen Mitteln er hervorgerufen wird (Tempo, Dynamik, Artikulation, Instrumentierung).



V, 11

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 Kontrafakturverfahren (s. S. 210), vielmehr sorgen kompositorische Umformungen für die Anpassung der Musik an den neuen Text.

Zion

Ursprünglich der Name eines Hügels in Jerusalem, später Bezeichnung für die ganze Stadt. Personifiziert steht der Begriff für die Frauen (Töchter Zions) und für alle Bewohner Jerusalems, schließlich auch übertragen für alle Gläubigen.

Wiederbegegnung

Am Ende des Jahres nach der Geburtsfeier des jungen Prinzen arbeitete Bach an den sechs Kantaten, die er dann zu seinem *Weihnachtsoratorium* zusammenfasste. In diesem beim Publikum bis heute am liebsten seiner Werke begegnet man der Musik wieder, mit der Herkules die Wollust abgeworfen hat. Allerdings hört man nun einen anderen Text, und das Stück steht in einem völlig anderen Zusammenhang. Die Altistin spricht die Gläubigen an:

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Tritten
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehen.

Die Melodie ist fast notengetreu die gleiche geblieben. Aber Bach hat den Charakter des Stücks dem neuen Text angepasst, er hat die Vorgehensweise, die man in der Musik als „Parodie“ bezeichnet.

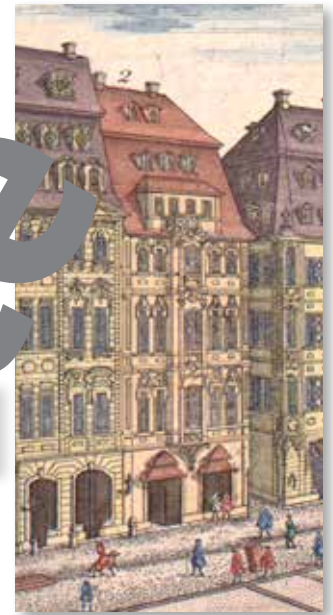
Musikalische Rettung und Aktion

Erstaunlicherweise besteht fast das ganze *Weihnachtsoratorium* aus Musik, die früher schon für andere Zwecke verwendet wurde. Und nicht nur in diesem, sondern auch in vielen anderen Werken wie z. B. seiner *h-Moll-Messe* bediente sich Bach ausführlich dem Parodieverfahrens.

Bei der Suche nach Gründen für dieses Vorgehen fällt einem natürlich sofort das Argument „Zeitersparnis“ ein. Das mag eine Rolle gespielt haben, wenn Original und Parodie den gleichen Affekt aufweisen, wenn z. B. aus einem Huldigungsschor für den 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 steht das Argument der Zeitökonomie an Schlagkraft.

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. Viel Arbeit also; Zeit und Mühe ließen sich so kaum sparen.

Eine andere Begründung für viele Parodien z. B. im *Weihnachtsoratorium* scheint stichhaltiger. Festkantaten, etwa zu einem fürstlichen Geburtstag, waren im wahrsten Sinn des Worts „Gelegenheitswerke“, Bestellungen für einen Tag. Es liegt nahe, dass Bach seine Kompositionen über diesen Tag hinaus retten wollte, indem er sie in einen anderen Zusammenhang stellte, der eine spätere Wiederverwendung ermöglichte.



Das Zimmermann'sche Kaffeehaus (1735)



Die Leipziger Thomaskirche (1735)



6 Hören Sie nochmal den Beginn der Arie des Herkules aus der *Kantate BWV 213*. Hören Sie denselben Ausschnitt nun auch aus der ersten Kantate des *Weihnachtsoratoriums*. Vergleichen Sie die musikalische Gestaltung mit denen, die Herkules notiert hat.

Schmähkritik und Lobeshymne – Die Rolle der Musikkritik

Der leichteste Beruf in der Welt

Nachdem die Musikkritik im 17. und 18. Jahrhundert vor allem Kompositionskritik war, wandte sie sich im 19. Jahrhundert immer mehr der Frage zu, was eine gute Interpretation ausmache. Über Wirkung und Wesen der Musikkritik gingen und gehen die Meinungen bis heute weit auseinander. Der große englische Musikschriftsteller Ernest Newman schrieb an einen angehenden Musikkritiker:

Mein lieber Joseph – mit gemischten Gefühlen habe ich Deinen Brief gelesen, in welchem Du mir mitteilst, dass Du von der *Manchingham Gazette* als Musikkritiker bestellt worden bist. Ich schätze Dich außerordentlich als Menschen, aber ich zweifle, ob Du die richtigen Voraussetzungen zum Beruf des Musikkritikers besitzt. [...] Bist Du sicher, dass Du die unnatürliche Gabe und den unsterblichen 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 der leichteste in der Welt.

Der einflussreichste Musikkritiker des 19. Jahrhunderts war Eduard Hanslick, schätzte die Wirkung der Kritiker auf die Kunst aber so ein:

Ein Aberglaube ist auch der „entscheidende Punkt“ der Kritik auf den Erfolg eines Künstlers. [...] Die Kritik geht gegen den wirklichen Wert oder Unwert des Künstlers nicht allmächtig vor. Von täglichem Einfluss ist sie bloß, wenn sie – kurz gesagt – recht hat. Punktesumme lässt sich nichts weismachen. Es folgt seinen eigenen Fährbrücken, und diese sind meistens – nicht immer – richtig.

Und Georg Kreisler beschrieb in einem seiner bissigen Lieder einen ganz besonderen Musikkritiker:

Heute findet jede Zeitung größere Verbreitung durch Musikkritiker, © Kreisler
Und so hab auch ich die Ehre und mach jetzt Karriere als Musikkritiker.
Ich hab zwar keine Medizin, aber Kritik ist, denn ich bin beruflich Pharmazeut,
Aber ich weiß schon, 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 überlisten, 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)

Eduard Hanslick

* 1825 in Prag

† 1904 in Baden bei Wien

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

1 Hören Sie einen Ausschnitt aus Kreislers Lied *Der Musikkritiker*. Fassen Sie die drei Aussagen über Musikkritik und Musikkritiker zusammen; äußern Sie sich zu den verschiedenen Schreibhaltungen; beschreiben Sie ggf. Ihre Erfahrungen mit Musikkritiken.



V, 13

2 Erläutern Sie die Aussagen der Karikatur.

3 Machen Sie sich nach den beiden Beschreibungen von Cockers *No Ordinary World* eine Klangvorstellung von dem Song.

4 Überprüfen Sie Ihre Vorstellung anhand des Hörbeispiels. Diskutieren Sie die Berechtigung der Kritiken.

5 Singen Sie den Song zum Playback.

6 Diskutieren Sie die Angemessenheit des Verfassungsgerichtsurteils zur Schmähkritik.

Joe Cocker

* 1944 in Sheffield
† 2014 in Crawford/CO

Der Brite mit der an den Blues erinnernden rauen Stimme gehörte in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu den erfolgreichsten Sängern der Rock-/Popszene. Er starb auf seiner „Mad Dog Ranch“ an Lungenkrebs.



Die Diffamierung der Person

Kritiken, die von 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:

„Auch eine überzogene und selbst eine ausfallen gelassene Kritik macht für sich genommen eine Äußerung noch nicht zur Schmähung. Eine absetzende Äußerung nimmt vielmehr erst dann den Charakter einer 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 Künstler und Kunstwerke steht auf der anderen Seite häufig eine Berichterstattung gegenüber, die aus wenig sachlichen Gründen die Leistung eines Künstlers in den Himmel hebt. Diese Extreme lassen sich nicht nur bei Berichten über „klassische“ Musik beobachten, sondern auch bei der Beurteilung von Popmusik. Über Cockers Album *No Ordinary World* schrieb der Kritiker Oliver Hüttner:

„No Ordinary World ist, wie nicht anders zu erwarten, extrem ordinär. Cocker mag schlechtere als ein schlockigere¹ Platten gemacht haben, selten aber eine so mediokere Ereignisreise. [...] Ein Sound wie Seife. Zu Songs, die mehrheitlich im Slow-Jazz-Gang in der Studio-Trommel rotieren, während Cocker seine Töne dazugibt wie Megaphons. Gemächte, wohlodosiert. Das Rauchen hat sich Cocker mittels Nargenater abgewöhnt. Wenn es doch nur eine Kur gäbe gegen chronischen Kreativitätsmangel.“

In einer Kommentierung darüber konnte man lesen:

„Joe Cocker gehört zu den ganz großen Sängern unserer Zeit. Seine Stimme ist reine Naturgewalt, kraftvoll, exzessiv und mit Sicherheit eine der einflussreichsten im weiten Rund der populären Musik. Ob alladenwäses Urgestein, Soul-Stomper oder geradlinig strukturierte Pop-songs, seine Gabe, Lieder anderer Interpreten in neue Dimensionen zu heben, macht ihn zur dauerhaft strahlenden Lichtgestalt im Rockbusiness. Mit dem Album *No Ordinary World*, das sein zeitloses Talent auf sehr zeitgemäße Art offenbarte, bestätigte Joe Cocker, dass er immer noch so unvergleichlich und umwerfend ist wie vor 32 Jahren, als er [...] zum ersten Mal weltweit die Spitze der Charts erklomm.“

Joe Cocker im Jahr 2000 auf seiner „No Ordinary World“-Tour

1 schlockig: von engl. „shlock“, ein aus dem Jiddischen stammendes englisches Lehnwort für „Schund“

No Ordinary World

Text u. Musik: Lars Gustaf Anderson, Stephen Allen Davis
© Chrysalis/Wintrup

Verse

1. My day_ starts off the same,_ it_ looks like it might rain,_ but I_ will not com-plain_

2. Ev-'ry-bod-y's got a dream,_ ev-'ry thought and ev-'ry scheme,_ space_ is in be-tween_

4
— 'cause I can see_ the sun._ I_ say my lit-tle prayers,_ I_ run-ning down_ the
— I_ to see_ the clouds,_ I won't give it too much_ to get in - side_ my

7
stairs, the streets are go-ing no - where, but I don't care._ 'cause this day is beau-ti-ful,_
mind 'cause all that real-ly mat - ters is here and now._ 'cause you're ly-ing close to me,_

11
noth-ing's gon-na get_ me down._ 2. It's_ or - di - na - ry world_
you are all the joy_ I need._

Chorus

14
— when you're here_ with me._ I_ have the time_ to smile_ I have the space_ to breathe.

17
— It's no or-di-na - ry world_ you wa- with me._ I see in - side_ my dreams

20
— ev-'ry dia-mond, ev-'ry pe- it's no or-di-na - ry world,_ no or-di-na - ry world._

Bridge

26
— with_ in mine,_ no rea-son_ to take our time,_

Interlude

30
sur-ren- love_ like good re-li - gion._ It's no or-di-na_ ry world.

D. S. al Coda
7

Coda

41
no or-di-na - ry world,_ no or-di-na - ry world._

Repeat and fade

Hit-Ragous – Muzak und Medley

Arthur Schopenhauer

* 1788 in Danzig
† 1860 in Frankfurt a. M.

In seinem philosophischen Gebäude stellt Schopenhauer die Welt als ein Ideenreich dar. Die Künste – an erster Stelle die Musik – spielen eine besondere Rolle, weil sie dem Menschen helfen, sich von seinem Willen frei zu machen und das Wesen der Dinge zu erkennen.

1 Nehmen Sie Stellung zu Schopenhauers Kritik an Potpourris.

Medley, Potpourri

Medley (engl. für „Gemisch“) und Potpourri (franz. für „Allerlei“) sind Bezeichnungen für die Zusammenstellung und Einrichtung populärer Melodien, die in willkürlicher Reihenfolge durch Überleitungen verbunden werden.

But not listened to

In den 1930er-Jahren begann man, die Möglichkeiten der massenhaften Verbreitung von Musik immer stärker auszuschöpfen. Daraus entstand auch die US-amerikanische Firma Muzak. Der Firmennamen wurde später zugleich zur Bezeichnung der Produkte. Muzak sollte auf eine besondere Weise wahrgenommen werden: „heard but not listened to“, also gehört aber nicht wirklich wahrgenommen. Man zielte auf bestimmte Wirkungen ab, z. B. auf eine heitere Stimmung in Kaufhäusern oder eine beruhigende Atmosphäre in geschlossenen Räumen wie Fahrstühlen (oder später in Flugzeugen).

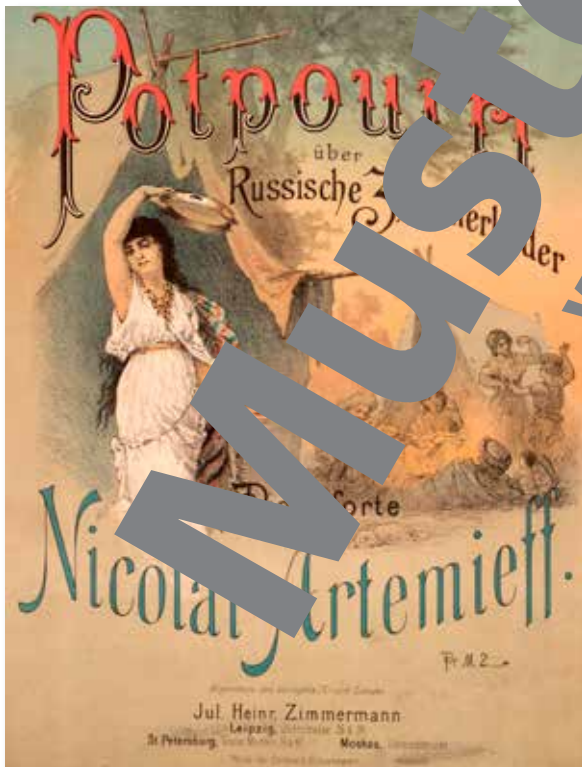
Muzak wird nach zwei Grundmustern gestaltet. Zum einen kann sie aus neuer, nach schlichten Rezepten komponierter Musik zusammengefügt werden. Dazu gehört der Verzicht auf musikalische Überraschungen, die Vermeidung von Dissonanzen, das Einhalten einer mittleren Lautstärke und ein Pulsschlag-Metrum.

Viele Muzak-Stücke basieren sich aber auch populärer Werke der E-Musik. Allerdings produziert man von diesen Stücken geglättete Versionen. Und man greift auf alles zurück, was nicht zu teuer ist: Vivaldis *Jahreszeiten*, Beethovens Klavierstück *Für Elisabeth* oder die *Achtas Bachs Dritter Orchestersuite*. Und nicht selten begnügt man sich nicht mit einem Stück, sondern hängt gleich mehrere dieser musikalischen Kostbarkeiten aneinander zu einem „Klassik-Medley“.

Eine zusammengepackte Harlekinsjackete

Das Prinzip eines Potpourri ist es, aus mehreren Musikstücken einprägsame Teile herauszunehmen und sie zu einem neuen zusammenzufügen, ohne Tradition. 1711 erschien das erste Potpourri im Druck. Im 19. Jahrhundert erfreuten sich vor allem Potpourris mit Bearbeitungen populärer Opernmelodien großer Beliebtheit. Allerdings zog das Verfahren schon damals Kritik auf sich. Bemängelt wurde das Defizit an kompositorischer Erfindung, fehlende Ausarbeitung musikalischer Ideen, insgesamt der Unterhaltungscharakter solcher Arrangements. Ein Musiklexikon von 1837 bewertete das Potpourri als „ein buntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit“, und der Philosoph Arthur Schopenhauer geißelte es 1852 als

[...] eine aus Fetzen, die man honetten Leuten vom Rocke abgeschnitten, zusammengeflickte Harlekinsjackete – eine wahre musikalische Schändlichkeit, die von der Polizei verboten sein sollte.



Titelblatt eines Potpourris für Klavier (um 1880)



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

Was die Käufer sich beatlen lassen

Das harsche Urteil Schopenhauers änderte nichts an der Beliebtheit von Potpourris und Medleys. Im Gegenteil, im 20. Jahrhundert kamen technische Möglichkeiten hinzu, die die Herstellung und Verbreitung solcher Hörbelegungen begünstigten. Die zunehmende funktionale Bindung von Musik, z. B. an Tanz, Show, Party verstärkte die Popularität noch. Und eine ebenso gewichtige Rolle spielten nun Vermarktungsstrategien, etwa bei Gala- oder TV-Auftritten von Musikern.

Bei der ästhetischen Bewertung des Verfahrens gab es allerdings weiterhin die negativen Einschätzungen. So urteilte der *Spiegel* 1981 über ein Medley mit Melodien der BEATLES:

Was die Käufer sich da beatlen lassen, ist ein Aufguss eines Aufgusses. Die Sekundenschneise der Pilzkopf-Klassiker, die nun mit einem simplen Disco-Klatsch-Rhythmus von 118 Beats pro Minute, geben sich als frisierte Montage von Originalmaterial der Fab Four.

Mehr geht nicht

Stars on 45 nannte sich ein Studioprodukt aus den Niederlanden, das in den 1980er-Jahren weltweit enorme Verkaufserfolge feierte. „45“ spielt auf ein verbreitetes Schallplattenformat an. In *Stars on 45* reihte auf einer Plattenseite Ausschnitte bekannter Songs aneinander; nicht zu Unrecht las man auf der Plattenhülle: „Mehr geht nicht“.

Für das Projekt zeichneten niederländische Musiker und Produzent Jaap Eggermont verantwortlich. Die Originalaufnahmen für die Kompilation aus *Venus* (SHEILA BROWN), *Sugar, Sugar* (THE ARCHIES) und acht BEATLES-Titeln ließen sich allerdings aus rechtlichen Gründen nicht verwenden. Daher nahm Eggermont die Songs mit Studiomusikern und -sängern 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.

1 Erklären Sie, inwiefern funktionale Bindungen und Vermarktungsstrategien die Produktion von Musik beflügeln.

Vinylsingles

Vinylsingles wurden mit einer Umdrehungsgeschwindigkeit von 45 Umdrehungen pro Minute abgespielt und boten jeweils auf der A- und B-Seite Platz für etwa fünf Minuten Musik.

2 Hören Sie *Stars on 45*. Nehmen Sie Stellung zur Funktion dieses Medleys.



V, 16

4 Gestalten Sie mit geeigneten Medien (Computer, Audioschnittsoftware) aus passenden Songs Medleys, die unterschiedlichen Funktionen gerecht werden (Disco, Warenhaus, Geburtstagsfest, Trauerfall). Achten Sie auf bruchlose Übergänge.



Stars on 45 war nicht nur in Deutschland der Hit des Jahres 1981

Liedermacher im Mittelalter – Oswald von Wolkenstein



Buchmalerei eines
Tiroler Meisters: Oswald
von Wolkenstein (1432)

Lebensstationen

- **1387** Der zehnjährige Oswald verlässt die Heimat Wolkenstein im Südtiroler Pustertal und zieht als Begleiter eines fahrenden Minnesängers durch die Lande.
- **1400** In den nächsten 15 Jahren vollzieht Oswald Abschnitte des Lebens in der Heimat, in denen Oswald in Streitigkeiten der verschiedensten Art verwickelt ist, mit oft abenteuerlichen Weichen. Oswald nimmt an mehreren Feldzügen und vermutlich auch an einer Kreuzfahrt ins Heilige Land teil.
- **1415** Beim Konstanzer Konzil tritt Oswald als besoldeter Rat in den Dienst des Königs und später des römischen Kaisers Sigismund. Er wird Diplomat, unternimmt – oft im Auftrag Sigismunds – bis in seine späten Jahre Reisen unter anderem nach Mailand, Portugal, Frankreich, England, Ungarn, Litauen auf die Inseln nach Zypern und in die Türkei.
- **1423** Oswald beginnt mit der Anfertigung seiner Liederhandschriften.
- **1445** Oswald von Wolkenstein stirbt in Merano.

Ein turbulentes Leben

Über die meisten Künste ausgehend vom Mittelalter wissen wir wenig. Von Walter von der Vogelweide, dem großen Minnesänger, der 200 Jahre vor Oswald lebte, kennt man nicht einmal Geburts- und Sterbeort, und nur eine einzige seiner Melodien ist überliefert. Anders bei Oswald. Sein turbulentes Leben könnte man beinahe stückchenlos verfolgen. Eine wichtige Quelle sind dabei seine oft autobiographischen Lieder. In einem berichtet er z. B. von einem Schiffbruch, den er bei einer Reise im Jahr 1403 überlebte:

Das Konstanzer Konzil (1414–1418)

Seit 1378, als unzufriedene Kardinäle einen zweiten Papst wählten – später kam sogar ein dritter hinzu – war die Kirche gespalten. Nach überaus mühevollen vierjährigen Verhandlungen in Konstanz wurde diese Kirchenspaltung durch den Amtsantritt des Papstes im Jahr 1414 während des Konzils wieder beendet. In Konstanz wurden unter anderem der böhmische „Ketzer“ Jan Hus, dem Papst zugewidmet, und Jan Hus, dem Papst zugewidmet, zugewidmet.

Ich raufte ein paar Wochen, lieb Gott mir seine Hut:
 Ich schiff mir war mir zerbrochen auf wilder Meeresflut.
 Ich hab ein Fass erklimmen voll gutem Malvasier¹
 Und bin an Land geschwommen, verzagt hätt ich sonst schier.
 Als ich für diese Reise ward ich aus Übermut
 Gefahren, auf die Weise verlor ich Hab und Gut.
 Ein Kopf hat mir geklungen und war von Prügeln krank.
 Auch war ich halb durchdrungen von einem Säbel lang.

(Textübertragung: Klaus J. Schönmetzler)

Neben den Liedern existieren viele Dokumente, die sich auf Oswalds Leben beziehen, z. B. auf die Besitzstreitigkeiten, bei denen er durchaus nicht immer eine gute Figur macht. Auch auf mehreren Abbildungen von großen Ereignissen der Zeit kann man Oswald identifizieren. Dafür sorgt sein hängendes rechtes Augenlid. Die Wissenschaftler streiten, ob es sich dabei um eine angeborene Missbildung handelt oder um die Folgen eines Pfeils, der beim Spiel von Kindern sein eigentliches Ziel verfehlte.

1 Malvasier: Name für in südlichen Ländern sehr verbreitete weiße und rote Rebsorten

Sänger und Spielleute

Oswald gilt als ein letzter großer Meister in der Geschichte des Minnesangs. Wie seine Vorgänger war er Dichter, Sänger und (bei vielen seiner Lieder) Komponist zugleich. Und er konnte sich gewiss auch selbst begleiten, auf der Laute oder auf einer Harfe vielleicht. Trat er vor einem größeren Kreis auf – während des Konzils in Konstanz zum Beispiel – engagierte er dafür aber wohl Spielleute. Über diese mittelalterlichen Musikanten schreibt Oswalds Biograf Dieter Kühn:

» Die Spielleute wurden gleichgestellt mit fahrendem Volk, mit Kochmachern und Scherenschleifern, mit Hellsehern und Wahrsagern, mit Zauberern und Bärenführern, mit Vaganten und Artisten. Überall boten sie ihren musikalischen Service an, [...] aber es gab fromme Herren, die mit Spielleute nichts zu tun haben wollten: Sie galten als unsauber und als trunksüchtig. Man gewährte ihnen kaum Rechtsschutz (Notzucht von weiblichen Musikern war straffrei), in manchen Orten wurde ihnen die Kommunion versagt – ihre Musik als Teufelswerk verschrien, die Spielleute als des Teufels Lockvögel, das höllische Pfeifen der Dudenocken und Flöten [...] «



Albrecht Dürer (?): Der Musiknarr (1494)

Oswalds Wortkunst

Nicht wenige von Oswalds Liedern folgen dem Themenkatalog des Minnesangs des Mittelalters. Unter den 130 erhaltenen Werken sind auch geistliche Lieder, Tage- und Reiselieder und Pastorellen. Neu sind aber die Darstellungsweise und die verblüffende Wortgewalt vieler seiner Texte. Heutige Übersetzungen sind dabei auf Übertragungen angewiesen; Oswalds Frühneuhochdeutsch kann kaum verstehen. Als weitere Schwierigkeit kommt sein oft überaus wirksames Spiel mit der Sprache hinzu. So heißt es im Refrain eines Liedes, das einen ziemlich freizügigen – Dialog zwischen einem Bauern und einer Dame von Stand nachbildet:

Frisch frey fro frölich / ju jucz jölich / gogelechen / gogelechen / hurtig tum
tümbrisch / knawss bumm bümblich / tentsz krumh kumblich rogele-
chen / so ist mein hercz / An allen sinnen wenn ich / an sich / meins lieben bü-
len gleichen.

Die außerordentliche Sprachreife seiner Texte wird deutlich, wenn man diesem Sprachspiel den Beginn des 14. Jahrhunderts gegenüberstellt, das Oswald – Jahrzehnte vor seinem Tod – über sein Stillsitzen geschrieben hat:

Ich riech ein Tier, dessen Hörner und scharf sind seine Hörner;
Das will mich in die Erde stampfen, mit einem Stoß durchbohren.
Den Rachen hat es vor mir zergerissen, als sollt ich ihm den Hunger stillen.
Es kommt heran, die Mordlust auf mein Herz gerichtet – ich kann der Bestie
nicht entfliehn!
Wie ist die Not so groß, seid alle Jahre, die von mir vergeudet wurden,
zu einem Tag nun aufgehäufelt sind. (Textübertragung: Dieter Kühn)

Tagelied

Thema dieser Gattung der mittelalterlichen Lyrik ist der Abschied zweier Liebender bei Tagesanbruch.

Pastorelle (auch Pastourelle)

Dieses Schäferlied wird oft in der Form eines Zwiegesprächs zwischen Schäferin und werbendem Ritter komponiert.

Frühneuhochdeutsch

Das Frühneuhochdeutsche, das auch Luthers Bibelübersetzung benutzt, steht zwischen dem Mittelhochdeutschen und dem heutigen Deutsch. Es wurde (in verschiedenen Ausprägungen) etwa von 1350 bis 1650 gesprochen und geschrieben.

1 Beschäftigen Sie sich mit den beiden Oswald-Texten und tragen Sie sie dann laut vor.

Erinnerung an eine Geliebte



2 Singen und musizieren Sie das Lied. Wählen Sie ein rasches Tempo. Spielen Sie ggf. die Melodie instrumental mit (z. B. mit Geige, Flöte). Unterlegen Sie sie mit einem Bordun (d-a). Stilgerecht ist auch ein nur von einer Handtrommel begleiteter, rhythmisch freier Gesang.

Oswald hat viele seiner Erlebnisse in Liedern verarbeitet. Dass er dabei oft auf unerfreuliche Umstände zu sprechen kommen musste, verwundert nicht angesichts des abenteuerlichen Lebens dieses Ritters und Raufbolds. Nicht immer nahm er es dabei allerdings mit der Wahrheit so genau. Eines seiner Lieder geht auf eine Auseinandersetzung um eine Burg zurück, die Wolkenstein wohl unrechtmäßig besetzt hatte. Es ist eine verwirrende Geschichte, in deren Verlauf Oswald schließlich monatelang gefangen gesetzt und auch gefoltert wurde. Zu seinen Gegnern in dem Besitzstreit gehörte Anna Hausmann, die vorher lange Zeit seine Geliebte gewesen war. In mehreren Liedern greift Oswald die Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln auf: bitter klagend, aber auch wie ein Bänkelsänger. In einem anderen Gesangsstück vert er sich mit beißender Ironie an die körperlichen Folgen der Haft, die er angeblich von seiner Geliebten zu verdanken hat.

Oswald von Wolkenstein: Es naht sich schon die Fasnacht

Es na - het gen der va - se-nacht, des süll wir und fröhlich sein, we zway und zwayn ze-sa-ment tracht
 4 recht als die zar - ten teu - be-lein. Doch ich hab mich gar schon ge-sellt zu mei - ner kru - cken,
 6 die mir mein bul hat aus - er-wählt mir lieb - lich ru - cken, und ich die kruck vast an mich zuck,
 8 freunt - li - chen un - der das üch - sel ich gib ich man - gen hert - ten druck, das sy muss ker - ren.
 11 Wie möcht mir gen der va - se - nacht noch bas - ge - wer - ren! Ple - he, nu lat ewr pler - ren!



3 Hören Sie eine Aufnahme des Liedes. Beschreiben Sie, wie der Inhalt des Lied gestaltet ist.

Es naht sich schon die Fasnacht, da lasst uns frech und fröhlich sein.
 Zu zwei'n und zwei'n zusammenbracht gleich wie die zarten Täubelein.
 Doch ich hab mich schon hingesellt zu meiner Krücken,
 Die mir mein Schatz hat auserwählt statt liebem Drücken.
 Und ich die Kruck fest an mich zuck, recht freundlich unter die Achsel ruck,
 Ich geb ihr manchen harten Druck und lass sie knarren.
 Was musste mir zur Fasnacht das widerfahren? Blähä, seid still, ihr Narren!
 (Textübertragung: Klaus J. Schönmetzler)

Ich Wolkenstein

In vielen Aspekten der Lieder Wolkensteins kündigt sich die neue Zeit, die Renaissance an; niemand hat vor ihm die eigene Person und das eigene Erleben so sehr in den Mittelpunkt gestellt: „Ich seh und hör“, „Ich mein“, „Ich wollt“.

Nicht ohne Grund ist *Ich Wolkenstein* der Titel einer wichtigen Biografie des Sängers. Und es gibt ein weiteres Indiz für Oswalds moderne Weltsicht: Aufwendig und energisch kümmerte er sich um die Bewahrung seiner Werke für spätere Tage. In zwei großformatigen Handschriften ließ er sie aufzeichnen und sorgfältig voll mit Zierinitialen und Porträts schmücken. Mit den einstimmigen Gesängen dieser Manuskripte beginnt die Geschichte des deutschen Kunstlieds.

Kontrafaktur
s. S. 210

Epochale Handschriften

Oswalds Handschriften haben über ihren Rang in der Geschichte der Liedkunst hinaus eine weitere epochale Bedeutung. Sie enthalten nämlich auch 31 mehrstimmige Werke und stellen damit die erste wesentliche Aufzeichnung mehrstimmiger Musik im deutschsprachigen Raum dar. Viele dieser Genüsse hat man inzwischen als Übernahmen französischer und italienischer Kompositionen identifiziert. In diesen Ländern waren mit der Ars nova und dem Secular-Madrigal schon im 14. Jahrhundert unterschiedliche Formen mehrstimmiger Musikzuzierens entwickelt worden. Oswald hat aber die Vorlagen an vielen Stellen so verändert, bearbeitet, seinen Texten angepasst, dass sie über den Charakter einer Kontrafaktur hinausgehen. So formte er die dreistimmige Ballade *Queste han ciulla* des Florentiner Komponisten und Organisten Francesco Landini zu einem zweistimmigen Liebeslied um.

4 Hören Sie Oswalds mehrstimmiges Lied. Beschreiben Sie die Interpretation.



V, 18

5 Fassen Sie anhand der Abschnitte dieses Kapitels die „Berufe“ und die musikhistorische Bedeutung Oswalds stichwortartig zusammen.

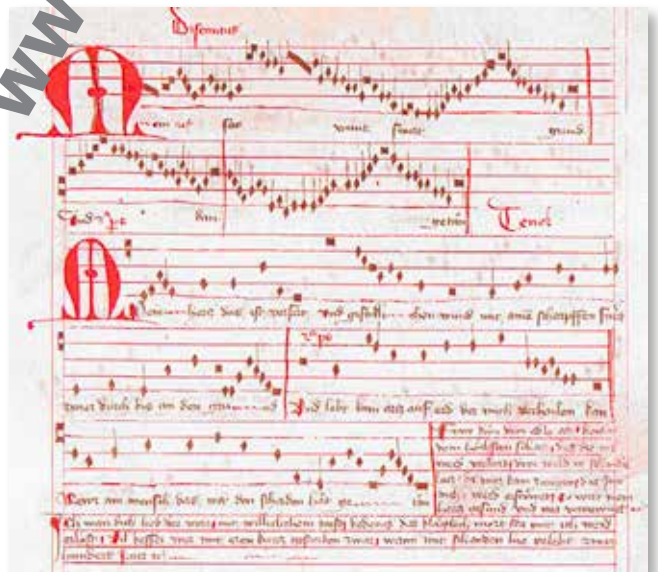
Oswald von Wolkenstein: Mejn hercz das ist verseht

1. Mejn hercz das ist verseht
Und gifftiklichen wunt
Mit einem scharpfen swert
Zwie durch bis an den grund
Und lebt kain arczzt auf erd
Der mich verhalten kann
Newr ain menczsch
Das mir den schaden einstan

Mein Herz ist mir verseht,
Vergiftet und verwundet,
Mit einem scharffen swert
Entweit bis an den grund,
Und lebt kein Arzt auf erd,
Der mich heilen kann,
Als nur die Eine,
Die den Schaden einst getan.

(Textübertragung: Klaus J. Schönmetzler)

Handschrift aus dem Jahr 1425



Künstlerin und Kurtisane – Barbara Strozzi



Bernardo Strozzi: Barbara Strozzi als Flora¹ in der Accademia degli Unisoni (um 1640)

Lebensstationen

- **1628** Der venezianische Literaturliebhaber Giovanni Strozzi adoptiert die neunjährige Tochter Barbara einer tagelohnenden Dienerin; vermutlich ist er auch der Vater des Kindes.
- **1637** Strozzi gründet die Kunstvereinigung, die Accademia 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 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 auch die anderen drei Kindern – unbekannt.
- **1651** Barbara Strozzi's zweites Werk mit dem Titel *Cantate, ariste e cetera* wird gedruckt. Dazu gehört *La Vendetta*, dessen Text von ihrem Vater stammt.
- **1652** Nach dem Tod ihres Vaters kann Barbara vom Komponieren nicht leben. Mit Geldgeschäften, als Sängerin und – danach schreiben die Forscher aus – als Kurtisane hält sie sich über

Die Ansicht der Inquisition

In einem Dekret von Papst Innozenz XI. aus dem Jahr 1686 wurde beschrieben, was die Inquisition von Musikantinnen hielt:

„Musik schadet im höchsten Maß der für das weibliche Geschlecht ziemenden Arbeit, weil sie dadurch von ihren eigentlichen Geschäften und Beschäftigungen abgelenkt werden. Es sollen weder ledige noch verheiratete, noch verwitwete Frauen, gleich welchen Ranges, Standes oder welcher Herkunft, noch immer, noch diejenigen, die wegen ihrer Erziehung oder aus einem anderen Grunde in Klöstern oder Waisenhäusern leben, [...] – das Singen und das Spielen eines Instrumentes erlernen.“

Arietta

Bezeichnung für eine kleine Arie

Duett

Gesangsstück für zwei Stimmen mit oder ohne Instrumentalbegleitung; auch Bezeichnung für das Ensemble von zwei Sänger(inne)n. Stücke für zwei Instrumente nennt man „Duo“.

Kantate

s. S. 250

Kurtisanen

Die Herkunft des Worts vom französischen „Courtisienne“ („Hofdame“) weist auf die ursprüngliche Stellung der Kurtisanen hin. Oft ließen sie sich ihren luxuriösen Lebensstil von Adligen finanzieren. Sie waren keineswegs gering geachtet. In Kunstkreisen der Renaissance und mehr noch des Barock 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.

1 Finden Sie (z. B. in den Programmen „klassischer Musik“ oder in Theaterspielplänen und Ausstellungenskatalogen) heraus, wie hoch der Anteil schöpferischer Künstlerinnen im heutigen Kulturleben ist.

¹ Flora: römische Göttin der Blumen und der Gärtnerei

La querelle des femmes

In Barbara Strozzi's Zeit deutete sich eine Entwicklung an, die viel später, im 20. Jahrhundert, zu einer neuen Rollenverteilung führen sollte. In allen kulturprägenden Ländern war das Phänomen zu beobachten. In Deutschland sprach man vom „Geschlechterkampf“, in Frankreich schlug sich „La querelle des femmes“ in literarischen Auseinandersetzungen nieder, und auch bei den Abenden der venezianischen Gesellschaften war das Thema beliebt. Dort mischte z.B. Barbara Strozzi mit, wie ein Protokoll der Accademia 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, doch ich weiß, dass Sie mich die Ehre Ihrer Anwesenheit bei unserer letzten Zusammenkunft nicht haben hätten, wenn ich Sie nicht eingeladen hätte, mich zu hören statt zu hören.



Lodewijk Toeput, *Gartenkonzert mit Kurtisane* (um 1600)

Giulio Strozzi: Die Rache [La vendetta]

Die Rache ist eine süße Leidenschaft,
Qual regt Qualen an,
Vergeltung ist ein 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 befriedigt.
Sie redet von Frieden, doch Krieg in ihrer Brust.

Die Rache ist eine süße Leidenschaft [...]

Nachdem sie sich an dem Vergewaltigten hat,
Wird sie auch dem Liebhaber nicht vergeben,
Der sie liebt und wieder zumachen versucht,
Nun, da die Stolze, Unbescheidene
Den Respekt vor ihm verloren hat.

Die Rache ist eine süße Leidenschaft [...]

Lodewijk Toeput, genannt Pozzoserrato

* 1550 in Antwerpen
† 1605 in Treviso

Der manieristische Maler lebte in Italien; er bevorzugte biblische und mythologische Sujets.

Barbara Strozzi: La vendetta für Sopran, zwei Violinen und B.c.

2 Vergleichen Sie die erste Akkolade des Erstdrucks mit der modernen Ausgabe. Stellen Sie Unterschiede fest.

Erstdruck der Kantate (1651)



V, 19

3 Hören Sie eine Interpretation der Kantate. Beachten Sie dabei auch die Textübersetzung (s. S. 247).

4 Beschreiben Sie das Stück:
– Großgliederung
– Besetzung und musikalische Gestaltung in den Abschnitten.

5 Das Stück stammt aus Strozzi's op. 2 mit dem Titel *Cantate, ariette e duetti*. Überlegen Sie sich, welcher Begriff am ehesten zutrifft.

Moderne Ausgabe

Text: Giulio Strozzi

10 *Fine*

VL. I

VL. II

S.

B.c.

il ri - far - si è un gran - di - let - to.

14

S.

B.c.

Va - ne son scu - se, e ra - gio - ni pla - don - na - tra - gia -
 Non per - do - na in ven - di - car - si te più ra - di - - -

18

S.

B.c.

ta non pen - sar che ti - do - ni. Don - na -
 to che l'a - do - ra, e vu - - - far si quan - d'il fie -

21

S.

B.c.

mai, don na mai non ven - di - ca - ta pa - ce hà in
 ro, d'il fie - ro in su - per - bi - to ver - so le -

24 *D.C. al Fine*

S.

B.c.

boc - ca e guer - - - - ra, e guer - ra in pet - to.
 - i per - - - - de, per - d'il ris - pet - to.

Ein Meer von Kantaten – Johann Sebastian Bach



Johann Jakob Ihle:
Johann Sebastian Bach (1720)

Lebensstationen

- **1717** Nach Stellen als Hof- und Kirchenmusiker an verschiedenen thüringischen Orten wird Bach Kapellmeister am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Dort erlebt er eine neue Phase im Schaffen außerordentlich entgegenkommender Atmosphäre sechs glückliche und fruchtbare Jahre.
- **1723** Bach verlässt Köthen und übernimmt das kommierte Amt des „Director musices“ der Stadt Leipzig und das Kantorat an der Thomaskirche.
- **1730** Nach fortwährenden Streitigkeiten mit seinem Arbeitgeber, dem Rat der Stadt, und dem Kirchenkonsistorium verbittert. Er muss, so schreibt er, „fast in stetem Verdruss, Leid 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 mehreren Anläufen keine neue Stelle gefunden. Kirchenmusik spielt in den letzten zwanzig Jahren seines Komponierens eine noch größere Rolle.

Kantate

Nichtszenische Gattung der Vokalmusik, in der Formen der Oper (Rezitativ, Arie, Chorsatz) verwendet werden. Als Kirchenkantate wichtigste Form der protestantischen Sakralmusik

Choralkantate

Kantate, die Melodie und Text eines Kirchenlieds in verschiedenen Bearbeitungsweisen verwendet

1 Finden Sie heraus, was unsere Vorfahren ein Kirchenlied in unseren Tagen übernimmt.

Ein ehrbar eingezogenes Leben

Bach hat in seinem Arbeitsvertrag mit der Stadt Leipzig unterschrieben, dass er „denen Knaben in seinem ehrbar eingezogenen Leben und Wandel mit gutem Exempel vorzuführen soll und wolle“. Tatsächlich war sein äußerer Lebensweg „eingezogen“, der seinen Kreis beschränkt. Während der im gleichen Jahr 1685 geborene Händel zunächst nach Hamburg und dann nach Italien ging, um in London heimisch zu werden, bewegte sich Bach kaum aus dem Umlreis der norddeutschen Länder hinaus: von Eisenach nach Weimar, von Köthen nach Leipzig.

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 ganze offizielle Musikleben in der Stadt und für die Gestaltung der Gottesdienste in den vier Hauptkirchen, darunter der Thomas- und der Nikolaikirche. Er befasste sich mit Instrumentenbau und erfand ein neues Streichinstrument, die Viola pomposa. Als Experte wurde er 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 Konzerte gab. Aber diese ganz unglaubliche Arbeitslast verschwindet neben der kaum fassbaren Fülle seines kompositorischen Werks, 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 Kirchenjahrs (außer in den Wochen vor Ostern und im Advent) eine Kantate auf. Die meisten komponierte er neu; über 200 sind erhalten geblieben.

Fallen und Vergehen

Die Kantate, die Bach für den 19. November 1724 komponierte, gehört zu den Choralkantaten. In ihr wird die Melodie und der Text eines Kirchenlieds verarbeitet, das Michael Franck im Jahr 1652 komponiert hat.

2. Prägen Sie sich die Choralmelodie ein, indem Sie die beiden Strophen singen.



1. Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig ist der Men - s -
 4 Le - ben! Wie ein Ne - bel bald ent - ste - het und auch wie
 8 bald ver - ge - het, so ist un - ser Le - ben, et!

1. Beschreiben Sie den Eingangschor. Beschreiben Sie, wie Bach im Chorsatz Francks Melodie verarbeitet.



2. Beschreiben Sie die motivische Arbeit in den Instrumentalstimmen.

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.

3. Setzen Sie die Ergebnisse der musikalischen Analyse in Bezug zur Textaussage.

Johann Sebastian Bach: Kantate BWV 26 („Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“), Eingangschor (Beginn)

Text: Melchior Franck

17

Horn

Oboe 1

Oboe 2

Oboe 3

Violine I

Violine II

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Basso continuo

Ach wie flüch - tig,
 ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig,
 Ach wie flüch - tig, ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig,
 Ach wie flüch - tig, ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig,

7
5
2

#

6
4#
2

6
4#
2

Hn.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.c.

ach wie n - tig

ach wie nich-tig, wie flüch-tig, ach wie nich-tig,

ach wie nich-tig, ach wie flüch-tig, ach wie nich-tig,

ach wie ach wie flüch-tig, ach wie nich-tig,

7

6
4
2

Musterseite
www.helping.com

Job: Sebast. Bach
Direkt. Musica
r Cantor zu
Thomas.

Alles ist eitel

Das Lebensgefühl der Menschen im Barock bewegte sich zwischen Weltgenuss und Todesangst, zwischen Lebenshunger und Jenseitssehnsucht. Francks Kirchenlied und Bachs Kantate widmen sich einem Teil dieses Spannungsfelds, dem Vanitas-Gedanken. Vanitas steht für die Vergeblichkeit und Eitelkeit des Seins und aller Begierden. Die Unbeständigkeit des Materiellen, die Todesgewissheit ist auch ein zentrales Thema in der Literatur und der bildenden Kunst des Barock. Sicher spielt dabei eine Rolle, dass die verheerenden Folgen des Dreißigjährigen Kriegs im kollektiven Gedächtnis verhaftet waren.

Andreas Gryphius: Alles ist eitel (1637)

Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.
Was dieser heute baut, reißt jener morgen 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.
Jetzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden.

Der hohen Taten 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 schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Asch,
Als eine Wiesenblum, die man nicht wiederfindt.
Noch will, was ewig ist, kein einzig Mensch erschaffen!

Vanitas-Stilleben

In der bildenden Kunst ist das Vanitas-Stilleben zum festen Begriff geworden. Besonders die Maler des 17. Jahrhunderts stellten oft Vanitas-Bilder dar, die die Kürze und Vergänglichkeit des Lebens und die Vergeblichkeit aller irdischen Güter versinnbildlichen. Dabei verwenden sie eine reiche Symbolik, die uns heute nicht mehr in allen Aspekten zugänglich ist.

Andreas Gryphius
s. S. 198

6 Beschreiben Sie Symbole der Vanitas in Claesz' Bild. Deuten Sie die Glaskugel, in der sich das Atelier des Malers spiegelt.

7 Lesen Sie sorgfältig das Sonett von Gryphius. Tragen Sie es dann vor.



Pieter Claesz: Stilleben mit Glaskugel (um 1625)

Von Esterháza in die Welt – Joseph Haydn



Ludwig Seehas:
Joseph Haydn (1783)

Lebensstationen

- **1760** Haydn wird Vizekapellmeister, später Kapellmeister des Fürsten Nikolaus Esterházy und bleibt dreißig Jahre in diesem Amt. Meist leistet er seinen Dienst auf den Schlössern des Fürsten in Eisenstadt und Esterháza.
- **1785** Für eine Freimaurerloge in Paris, eines der größten Orchester Europas unterhält, komponiert Haydn seine Opern. Diese Loge erfreut sich der besonderen Protektion der Königin Marie Antoinette.
- **1789** Beim Ausbruch der französischen Revolution lebt Haydn immer noch in Esterháza. Seine Werke sind in ganz Europa bekannt. Auch in Amerika werden sie gespielt.
- **1790** Nach dem Tod des Fürsten wird die Kapelle aufgelöst. Haydn zieht nach Wien. In den folgenden Jahren hat er zweimal zu längeren Aufenthalten nach London, wo er als größter lebender Komponist gefeiert wird. Er empfängt in England Anregung zu seinen wichtigsten Spätwerken, den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*.

Ein Leben in der...

Anhand von Dokumenten aus Haydns Zeiten in Esterháza kann man ein lebendiges Bild vom Leben auf dem Schloss in der ungarischen Steppe gewinnen:

Aus Haydns Dienstreueverbot, 1761

Sollte ich samt denen Subordinirten allezeit in Uniform, und nicht nur er Joseph Haydn selbst saß her erscheinen, sondern auch alle andere von Ihme dirigirende dahin anhalten, daß sie [...], in weissen strimpfen, weisser wäsche, nicht ändert, und es weder in zopf, oder harbeutel, Jedoch durch aus geschickten lassen.

Aus einem Brief Haydns, 1766

Ich möchte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Erfolg hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, weg-schneiden wagen. [...] Niemand in meiner Nähe konnte mich [...] irre machen und quälen, und so musste ich original werden.

Aus einem Brief Haydns nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Wien, 1790

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? [...]

1 Beschreiben Sie, welche persönlichen und künstlerischen Vor- und Nachteile für Haydn mit dem Leben auf Esterháza verbunden waren.

Haydn auf dem europäischen Markt

Im Vertrag zwischen Haydn und dem Fürsten war festgeschrieben:

[Der Vice-Kapellmeister] solle verbunden seyn solche Musicalien zu Componieren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, Neüe-Composition mit niemand zu Comuniciren, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für Ihro Durchlaucht einzig, und allein vorzubehalten, [...].

Wie ernst Haydn diese Bestimmungen nahm, zeigt die Geschichte der *Pariser Sinfonien*:

- 1785 verkauft er sie an die Freimaurerloge und übertrug ihr auch das Verlagsrecht.
- Eine Abschrift derselben Sinfonien übersendet er zwei Jahre später dem preussischen König Friedrich Wilhelm II.; als Anerkennung erhält er einen Pensionenring.
- Im selben Jahr verkauft er die Sinfonien an den Wiener Verleger Artaria mit der Versicherung, dass „er ganz allein damit bedient werden“ sollte.
- 1788 bezahlt und veröffentlicht der Londoner Verleger Forster die Sinfonien, Haydn hatte sie ihm mit der Versicherung angeboten, dass er sie „noch nicht aus der Hand gegeben“ habe.
- Im selben Jahr kündigt auch der Pariser Verleger Imbry die Herausgabe der Sinfonien an.

2 Erläutern Sie, welchen Umbruch im kulturellen Leben Haydns Umgang mit seinen *Pariser Sinfonien* illustriert.

3 Analysieren Sie die musikalische Gestalt des Themas (Form, Melodiegestaltung, Rhythmik, s. S. 256) aus dem zweiten Satz der *Sinfonie in B-Dur* von Haydn.

4 Hören Sie das Thema und beschreiben Sie die Besetzung dieses Abschnitts (s. S. 256).



V, 21

Marie Antoinettes Lieblingssatz

Als Maria Antonia, die jüngste Tochter des österreichischen Kaisers Maria Theresia, den französischen Thronfolger heiratete, war sie 15 Jahre alt. Die Ehe sollte die Beziehungen zwischen den beiden Staaten verbessern. Marie Antoinette – so hieß die Prinzessin nun – brachte sie kein Glück. Am Versailler Hof mit seiner steifen Etikette fand sie sich nicht zu recht. Das Grollen der herannahenden Revolution spürte sie nicht. Das Volk blieb ihr fremd, und die Vergnügungssucht der „Austrichinnen“ erboste die Massen. Als sie im Oktober 1793, ein halbes Jahr nach der Hinrichtung Ludwigs XVI., hingerichtet wurde, lag sie noch auf dem Weg zur Guillotine. Die Gaffenden ihrer Hinrichtung im öffentlichen Kerker nahm sie mit sich. In der Hofkapelle ihrer Lieblingsmusik jene Sinfonie, die wegen Marie Antoinettes Vorliebe 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*.



5 Beschreiben Sie (auch mithilfe des Notentextes) Haydns Vorgehen bei der zweiten und dritten Variation (s. S. 256 f.).



V, 22/23

6 Hören Sie den ganzen Satz. Stellen Sie fest, wie viele Variationen Haydn dem Thema folgen lässt.



V, 21–23

Franz Wagenschön: Marie Antoinette als Erzherzogin (1770)



Bartolomeo Peszi: Schloss Esterháza (1780)

Joseph Haydn: Sinfonie in B-Dur, Hob. I/8 („La Reine“), 2. Satz (Romance, Allegretto)

Thema

Zweite Variation

Dritte Variation

73

p

77

81

82

stacc.

Jos. Haydn

Das Traumreich der Poesie – Frédéric Chopin



George Sand: Chopin bei der Arbeit (1841)

Lebensstationen

- **1829** Frédéric Chopin beendet in Warschau sein Musikstudium. Sein Zeugnis attestiert ihm „besondere Begabung, künstlerisches Genie“.
- **1830** Während Chopin sich in Wien aufhält, erhebt sich im geteilten Polen Aufständische gegen die russische Vorkemnerschaft. 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.
- **1837** Chopin beginnt eine Liaison mit dem sechs Jahre älteren George Sand, die erst zwei Jahre vor Chopins Tod enden wird. 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 Krankheit und quälender Gicht geprägt.

Heinrich Heine

* 1797 in Düsseldorf
† 1856 in Paris

Heine gilt außerhalb Deutschlands als der größte deutsche Dichter neben Goethe. Bekannt ist heute seine frühe, romantische Lyrik. Gedichte aus dieser Periode seines Schaffens wurden von unzähligen Komponisten vertont. 1831 emigrierte Heine nach Paris; dort arbeitete er v. a. als Essayist und kritischer Journalist.

Chopins Auftrittsnotizen

Chopin gibt während seines ganzen Lebens nur 30 öffentliche Konzerte. Auf dem Podium fühlt er sich nicht wohl. Er behauptet:

Ich bin für Konzerte nicht geeignet. Du glaubst nicht, welche Qualen ich in den letzten drei Tagen in meinem Konzertort ausstehe.

George Sand schreibt in einem Brief an eine Freundin über Chopins Lampenfieber lustig:

„... die grandissime Neuheit, der kleine Chip Chip gibt ein Rrrrrriesenkonzert! [...] Kaum hatte er das fatale „Ja“ ausgesprochen, lief alles wie durch Zauberei mit dem Zauberstab ab. Drei Viertel der Karten waren schon verkauft, ehe das Konzert überhaupt angekündigt war. Da erwachte er wie aus dem Schlaf, und es gibt kaum etwas Lustigeres als den furchtsamen und unentschiedenen Chip Chip, der seine Entscheidung nicht mehr widerrufen kann.“

Ein Mensch vom ersten Range

1837 schildert Heinrich Heine, der Chopin in Paris kennengelernt hatte, die beeindruckende künstlerische und persönliche Gestalt des Komponisten:

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. [...] Er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, 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.

Zufluchtsort Paris

Nachdem im geteilten Polen 1832 der Warschauer Aufstand durch russische Truppen niedergeschlagen worden war, flohen Tausende der Freiheitskämpfer ins Ausland. Paris wurde zum Zentrum der großen polnischen Emigration. Dort trafen die Flüchtlinge auf Emigranten anderer Nationen. In Deutschland hatten rigide Zensurbestimmungen Schriftsteller und Journalisten zum Gang ins Asyl gezwungen; die bekanntesten unter ihnen waren Heinrich Heine und Ludwig Börne. Zu ihnen stieß später auch der revolutionäre Denker Karl Marx.

Arbeitsstelle Salon

In den feudalen Epochen konzentrierte sich das kulturelle Leben auf die Adelshöfe. Kunstsinige Fürsten boten Künstlern Wohnstätten und Wirkungskreise. In der Kultur des 19. Jahrhunderts übernahm der großbürgerliche Salon einen Teil dieser Aufgaben. In fast allen Städten etablierten sich solche Zentren, insbesondere Bedeutung gewannen die Salons in Wien, Berlin und Paris. Sie waren ein Teil des gesellschaftlichen Lebens, sie waren aber auch der Platz, an dem politische und wirtschaftliche Kontakte gepflegt wurden. In Paris traf man sich zum Beispiel mit Marie d'Argoult, der Lebensgefährtin von Franz Liszt. Ein anderer wichtiger Salon war der von Chopins Freundin George Sand.

Künstler waren im Salon als Gäste hochwillkommen und steigerten sein Ansehen und seine Bedeutung. Allerdings waren die Abende beim Salon-Treffen für sie keine vergnügliche Freizeit, sondern wesentlicher Teil ihres Berufs. Musiker knüpften dort Kontakte, gewannen Schülerinnen, machten ihre Werke bekannt. So erwarb auch Chopin einen Teil seines Lebensunterhalts durch Auftritte im Salon, wo er nur sehr selten ohne Honorar spielte.

Schwärmerin für die Emanzipation

Sehr „bürgerlich“ war der Kreis gewiss nicht, den George Sand um sich versammelte. Ihr Leben stellt geradezu ein Gegenwort zum Frauenbild des 19. Jahrhunderts dar, wie man schon im *Illustrierten Lexikon für das Volk* von 1878, zwölf Jahre nach ihrem Tod, lesen kann:

Die junge Frau führte ein aberkühnerliches und nicht immer sittenstrenges Leben ganz im Geiste der 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 Gedanken nicht ertragen, daneben geizt, in denen sie sich als Verfechterin der neuesten sozialen, politischen und religiösen Ideen, als begeisterte Demokratin, Schwärmerin für die Emanzipation der Frauen und erklärte Feindin jedes kirchlichen Autoritätsglaubens zeigt.

Chopins Klavierwerk

Wie wenige Komponisten konzentriert sich Chopin auf ein Instrument, das Klavier. Ihm widmet er fast alle seine Kompositionen. Vor allem aber bevorzugt er intime Formen, z. B. Nocturne, Polka, Walzern, besonders aber Mazurken, die Elemente der polnischen Musik aufgreifen (Polonaisen, Mazurken).

Chopin, der mit Technik-Studien kaum zu tun haben, sondern überaus anspruchsvolle Charakterstücke darstellen (z. B. die *Revolutions-Etüde*)

- Préludes, keine „Vorspiele“, sondern stimmungsvolle musikalische Bilder (z. B. das *Regentropfen-Prélude*)

- Nocturnes, Nachtstücke, die ohne Programm Seelenzustände ausdrücken



Eugène Delacroix:
Fragment eines Doppelbilds
Chopin|Sand (1838)

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt) (A = Ausschnitt; PB = Playback; OA = Originalaufnahme)	Komponist/Interpret	Buch- seite
I, 1	Kyrie	G. de Machaut	9
I, 2	Kyrie (A)	G. P. Palestrina	11
I, 3	Dolcissima mia vita	C. Gesualdo	12
I, 4	Loreley	F. Silcher	18
I, 5	Vater unser (A)	W. Stockmeier	20
I, 6	Rondes Nr. 1 (A)	F. Rabe	20
I, 7/8	What Then Is Love but Mourning (Countertenor/Tenor)	Ph. Rosseter	23
I, 9	Seltenes Glück	G. Ph. Telemann	25
I, 10	Schäfers Klagelied	F. Schubert	27
I, 11/12	Der Schildwache Nachtlid (Klavierfassung/Orchesterfassung, A)	G. Mahler	31
I, 13	Charlie Rutlage	C. Ives	35
I, 14	Streichquartett op. 10, 2. Satz (A)	A. Schönberg	41
I, 15	Spinning Wheel (A)	Blood, Sweat and Tears	41
I, 16	Arirang (PB)		42
I, 17	Arirang (OA)	überliefert	43
I, 18	Sarie Marais	H. Lotti	45
I, 19	Bridge of Toome (PB)		47
I, 20	Bridge of Toome (OA)	The Dubliners	47
I, 21	I Ride an Old Paint (PB)		50
I, 22	Careless Love Blues	B. Smith	55
I, 23	Careless Love Blues (A)	M. Peyroux	55
I, 24	How High the Moon (PB)		57
I, 25	How High the Moon (OA) (A)	E. Fitzgerald	57

VERZEICHNIS DER HÖRBEISPIELE

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt) (A = Ausschnitt; PB = Playback; OA = Originalaufnahme)	Komponist/Interpret	Buch- seite
I, 26	Saturday Night	F. Sinatra	58
I, 27	Saturday Night (PB)		58
I, 28	Non, je ne regrette rien	E. Piaf	60
I, 29	La vie en rose (OA)	E. Piaf	61
I, 30	La vie en rose (PB)		61
I, 31	Proud Mary (OA)	Creedence Clearwater Revival (CCR)	63
I, 32	Proud Mary (PB)		63
I, 33	Englishman in New York	Sting	64
II, 1/2	Strawberry Fields Forever (Demoverision, A/Plattenfassung)	The Beatles	67
II, 3/4	L'Orfeo, 2. Akt , Szene: Ahi, caso acerbo/D'onde vieni	C. Monteverdi	69
II, 5	„Höllenszene“: Tue suavi parole		71
II, 6–8	Giulio Cesare in Egitto , Arie: Empio, dirò, tu sei (A-Teil/B-Teil/Da capo)	G. F. Händel	73/75
II, 9	Don Giovanni , Duettino: Là ci darem la mano	W. A. Mozart	76
II, 10	Le nozze di Figaro , Arie: Non so più	W. A. Mozart	78
II, 11	La Bohème , Arie: Mi chiamano Mimì	G. Puccini	81
II, 12	Szene: Fingevo di dormire		82
II, 13	Schlusszene		83
II, 14	Wozzeck , 1. Akt, Szene: Wir arme Leut	A. Berg	85
II, 15	Letzter Akt, Szene am Teich		86
II, 16/17	L'estro armonico, op. 3, Nr. 11 , letzter Satz (Original/Bach-Bearbeitung, A)	A. Vivaldi/J. S. Bach	93
II, 18–20	Klavierkonzert in B-Dur, KV 595 , 3. Satz (Beginn/T. 102 ff./Kadenz)	W. A. Mozart	94–96
II, 21	Klavierkonzert in B-Dur, KV 595 , 3. Satz (moderne Interpretation) (A)	W. A. Mozart	95

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt) (A = Ausschnitt; PB = Playback; OA = Originalaufnahme)	Komponist/Interpret	Buch- seite
II, 22	2. Klavierkonzert in c-Moll , 1. Satz (Moderato) (A)	S. Rachmaninoff	97
II, 23	2. Satz (Adagio sostenuto) (A)		98
II, 24	Concerto grosso Nr. 3 , 1. Satz	A. Schnittke	100/ 101
II, 25	Sinfonie in A-Dur, Wq. 1/4 , 1. Satz (Allegro ma non troppo) (A)	C. Ph. E. Bach	103
II, 26	Sinfonia à 8 in A-Dur , 1. Satz (A)	A. Filtz	105
II, 27	Sinfonie in D-Dur, KV 385 („Haffner“) , 4. Satz (Finale, Presto)	W. A. Mozart	108
II, 28/29	Sinfonie Nr. 8 in F-Dur, op. 93 , 1. Satz (Exposition/Durchführung)	L. v. Beethoven	112/ 113
III, 1/2	2. Sinfonie , 3. Satz (Scherzo) (Beginn/volkstümliche Elemente)	G. Mahler	115/ 117
III, 3	Des Antonius von Padua Fischpredigt	G. Mahler	117
III, 4/5	12. Sinfonie in d-Moll, op. 112 , 1. Satz (Thema 1/Thema 2)	D. Schostakowitsch	120
III, 6	Brüder, zur Sonne, zur Freiheit		121
III, 7	12. Sinfonie in d-Moll, op. 112 , 1. Satz, Zitat „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“	D. Schostakowitsch	121
III, 8	Sonata in g-Moll, op. 5, Nr. 5 (A)	A. Corelli	125
III, 9–11	Bestimmungsaufgabe: Besetzungen		127
III, 12–14	Quintett op. 56, Nr. 1 , 1. Satz (Beginn/T. 39 ff./T. 75 ff.)	F. Danzi	129
III, 15	Oktett D 803 , 5. Satz	F. Schubert	131
III, 16	Streichquartett in d-Moll, D 810 , 1. Satz (A)	F. Schubert	132
III, 17	Streichquartett in F-Dur, op. 96 , 3. Satz	A. Dvořák	135/ 136
III, 18	Streichquartett op. 28 , 3. Satz	A. Webern	139/ 141
III, 19	6. Sinfonie („Pastorale“) , 2. Satz: Szene am Bach	L. v. Beethoven	142
III, 20	Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 in G-Dur, op. 58 , 2. Satz	L. v. Beethoven	143

VERZEICHNIS DER HÖRBEISPIELE

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt) (A = Ausschnitt; PB = Playback; OA = Originalaufnahme)	Komponist/Interpret	Buch- seite
III, 21/22	Tannhäuser, Ouvertüre (Beginn/Venusberg-Episode) (A)	R. Wagner	148/ 149
III, 23	24 Préludes, Nr. 8: La fille aux cheveux de lin	C. Debussy	151
III, 24	Petruschka (A)	I. Strawinski	157
III, 25	Verklärte Nacht (A)	A. Schönberg	164
III, 26	Klavierstück op. 19, Nr. VI	A. Schönberg	166
III, 27	Risveglio di una città (A)	L. Russolo	169
III, 28	Amériques (A)	E. Varèse	170
III, 29	Imaginary Landscape No. 4 (A)	J. Cage	173
III, 30	Kammerkonzert, 1. Satz (A)	G. Ligeti	176
III, 31	4. Satz (A)		176
IV, 1	Entführung aus dem Serail, Ouvertüre (A)	W. A. Mozart	180
IV, 2	Impératrice des pagodes (A)	M. Ravel	180
IV, 3	Sinfonie Nr. 82 in C-Dur, Hob. I/82, 4. Satz („Der Bär“) (A)	J. Haydn	180
IV, 4	Sonatine in D-Dur für Klavier, 2. Satz („Bauerntanz“) (A)	B. Bartók	180
IV, 5	Danzas argentinas, Malambo für Klavier	A. Ginastera	182
IV, 6	Estancia, Schlusssatz: Malambo	A. Ginastera	183
IV, 7	Six Pianos (A)	S. Reich	185
IV, 8/9	Mannenberg (Beginn/Schluss)	A. Ibrahim	189
IV, 10–12	Sema-Ritual (Hymnus/Ney-Improvisation/Drehtanz)		193
IV, 13	Wade in the Water (OA)	überliefert	194
IV, 14	Wade in the Water (PB)		195
IV, 15–17	Zuordnungsaufgabe: Spiritual		195

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt) (A = Ausschnitt; PB = Playback; OA = Originalaufnahme)	Komponist/Interpret	Buch- seite
IV, 18	Kui Kyon Pan (Anbetung der Göttin Tara)		197
IV, 19	OM (A)	M. Vetter	197
IV, 20	Nyen-seng (The Sound of Delight) (A)		197
IV, 21	Freue dich des Weibes deiner Jugend	H. Schütz	199/ 201
IV, 22	Orfeo ed Euridice, Toccata	C. Monteverdi	203
IV, 23/24	Music for the Royal Fireworks, Ouvertüre (Einleitungsteil/Allegroteil, A)	G. F. Händel	205
IV, 25	Nabucco , Gefangenenchor: Va, pensiero	G. Verdi	208
IV, 26	Die schlesischen Weber	K. Ebstein	211
IV, 27	Ein Sommernachtstraum , Nocturno (A)	F. Mendelssohn Bartholdy	212
IV, 28	4. Bagatelle für Streichquartett	A. Webern	212
IV, 29	Olympische Hymne für gemischten Chor und großes Orchester, op. 119 (A)	R. Strauss	213
IV, 30	Chattanooga Choo Choo	G. Miller	213
IV, 31	Chattanooga Choo Choo (A)	T. Stauffer	213
IV, 32	Es geht alles vorüber	F. Raymond	214
IV, 33	Es geht alles vorüber (A)	L. Mannheim	214
IV, 34	Die Partei	L. Fürnberg	216
IV, 35	Irgendwo auf der Welt (A)	Comedian Harmonists	217
V, 1	On the Run	Pink Floyd	178
V, 2	Charrak Gattaa (A)	Ch. Rimitti	219
V, 3	Aïcha	Cheb Khaled	221
V, 4	Dear Mr President (OA)	Pink	223
V, 5	Dear Mr President (PB) (A)		223
V, 6	Oops! ... I Did It Again (OA)	B. Spears	232

VERZEICHNIS DER HÖRBEISPIELE

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt) (A = Ausschnitt; PB = Playback; OA = Originalaufnahme)	Komponist/Interpret	Buch- seite
V, 7	Oops! ... I Did It Again (PB)		232
V, 8	Oops! ... I Did It Again (A)	Children of Bodom	234
V, 9	Oops! ... I Did It Again (A)	Global Kryner	234
V, 10	Oops! ... I Did It Again (A)	Max Raabe & Palast Orchester	234
V, 11	Kantate BWV 213 („Herkules am Scheidewege“), Arie des Herkules (Beginn)	J. S. Bach	235/ 236
V, 12	Weihnachtsoratorium BWV 248, Teil I, Arie: Bereite dich Zion (Beginn)	J. S. Bach	236
V, 13	Der Musikkritiker (A)	G. Kreisler	237
V, 14	No Ordinary World (OA)	J. Cocker	238
V, 15	No Ordinary World (PB)		238
V, 16	Stars on 45	J. Eggermont	241
V, 17	Es naht sich schon die Fasenacht	O. von Wolkenstein	244
V, 18	Mejn hercz das ist versehrt	O. von Wolkenstein	245
V, 19	La Vendetta	B. Strozzi	248
V, 20	Kantate BWV 26 („Ach wie flüchtig, ach wie wichtig“), Eingangschor (Beginn)	J. S. Bach	251
V, 21–23	Sinfonie in B-Dur, Hob. I/85 („La Reine“), 2. Satz (Thema/zweite Variation/dritte Variation)	J. Haydn	255
V, 24	Nocturne in F-Dur, op. 15,1	F. Chopin	260
V, 25/26	Der Nussknacker (Rohrflöten-Tanz/Marsch der Zinnsoldaten) (A)	P. I. Tschaikowski	264
V, 27	Trepak (A)	P. I. Tschaikowski	265
V, 28	Hopak (A)	M. Mussorgski	265
V, 29	Konzert für Orchester, 4. Satz	B. Bartók	268
V, 30	Fachwerk (Beginn)	S. Gubaidulina	270