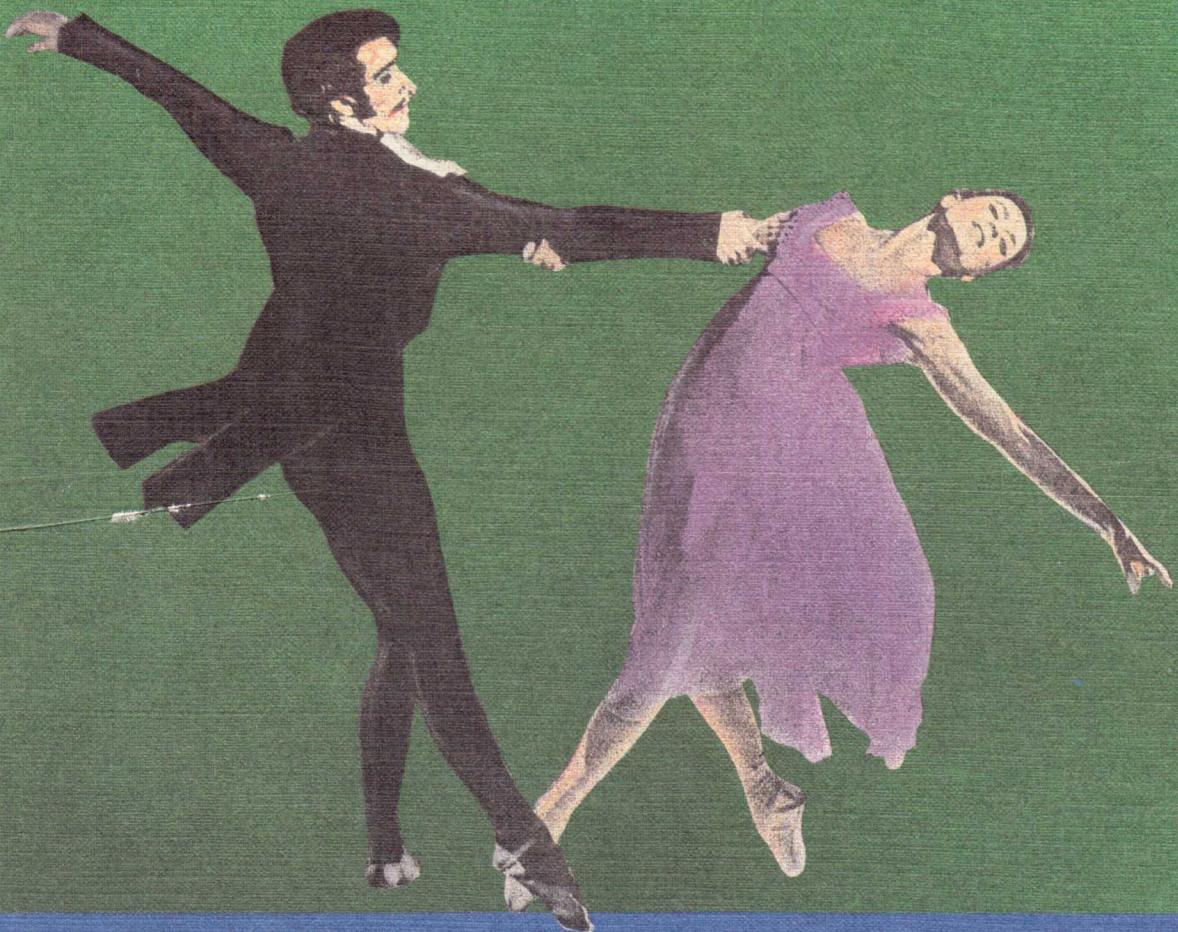


bsy

MUSICASSETTE

9





MUSICASSETTE

für die 9. Jahrgangsstufe

von
Lisl Hammaleser
Richard Taubald

unter Mitarbeit von
Thomas Brennicke

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Gestaltung des Umschlags: Christian Diener
Illustrationen: Friedrich Kohlsaat

Verlagsredaktion: Ingrid Adam

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören
zwei Tonkassetten mit Hörbeispielen
(Bestell-Nr. 8210-5)
und Testblätter
(ISBN 3-7627-8267-9)

1990
2. Auflage
©Bayerischer Schulbuch-Verlag
Hubertusstraße 4, 8000 München 19
Notensatz: Randy Cole, Langenpreising
Reproduktion: Ernst Wartelsteiner, Garching
Druck: Tutte Druckerei GmbH, Salzweg-Passau

ISBN 3-7627-8209-1

Inhalt

1 Tanz	5	Drama in Musik	70
Tanz – Sport, Spiel, Spaß	6	Hexerei auf Französisch	78
Tanz für die Götter	8	Konkret gegen abstrakt	86
Beat und Rhythmus	10		
Vom Schritt zum Sprung	12		
Tanztour durch Europa	16		
Der Sonnenkönig tanzt	18		
Vom Hoftanz zum Ochsenmenuett	20		
Schnaderhüpfer und „Walzersträuße“	22		
Immer schneller im Zweivierteltakt	26		
Bühne frei für das Ballett	28		
„Rhythm“ nach Westernart	32		
Im Foxtrott- und Tangofieber	34		
Rock around the clock	37		
2 Konzert	43		
Musik live	44		
Applaus für Virtuosen	46		
„Klangstück“ im klassischen Maßanzug .	52		
Sonate für Orchester	58		
Klassik im New Look	60		
		Verzeichnis der Lieder und Songs	120
		Verzeichnis der Komponisten	120
		Sachverzeichnis	121

Vorwort

„Musicassette 9“ ist in drei Bereiche gegliedert: Musik zum Tanz – Musik im Konzert – Musik der Jugend.

Bei Tanzmusik fällt der Blick sowohl auf die Bedeutung des Tanzens in verschiedenen Lebensbereichen und unterschiedlichen Kulturreihen als auch auf charakteristische Tanzformen der abendländischen Kultur im historischen Wandel.

Das Kapitel über Konzertmusik zeigt anhand der Gattungen Concerto grosso und Solokonzert, Sonate und Sinfonie, Konzertouvertüre und sinfonische Dichtung, in welcher Form kunstvolle Instrumentalmusik vom Hörer „verstanden“ werden will.

Bei der Erörterung von Rockmusik wird über den Umgang der Jugendlichen mit „ihrer“ Musik gesprochen; zur Geltung kommen dabei Hörbedürfnisse und -gewohnheiten, die Wirkung der Musik und die Rolle der Musikindustrie.

Besonders im Zusammenhang mit Rockmusik sollen auf der Grundlage eines allgemeinen Überblicks durch offene Fragen und Gesprächsanstöße die Jugendlichen selbst zum Einbringen ihrer Hörerfahrungen, Vorlieben und Wünsche angeregt werden, wobei Aussagen namhafter Rockmusiker als Orientierung dienen. In jedem Kapitel veranschaulichen zahlreiche Notenbeispiele die musikalischen Zusammenhänge; Quellentexte und Bildmaterial vertiefen das Verständnis.

Auf die Möglichkeit eigenen Singens und Musizierens typischer Beispiele wird anhand geeigneter Vorlagen in allen behandelten Bereichen hingeführt; durch praktisches Tun im Rahmen fachgemäßer Anleitung kann Freude an der jeweiligen Musik am besten vermittelt werden.

Denkanstöße und Arbeitsaufgaben, die sich mittels der angebotenen Materialien beliebig ergänzen oder abwandeln lassen, erschließen die Thematik.

Die Hörbeispiele stehen mit wenigen Ausnahmen auf Tonkassetten zur Verfügung.

Hinweiszeichen:



Hörbeispiel auf den zum Buch gehörigen Tonkassetten
(Bestell-Nr. 8210-5)



Hörbeispiel auf beliebiger Schallplatte oder anderem Tonträger

I TANZ

- LE SACRE DU PRINTEMPS - Musique de Stravinsky
Danse sacrée de l'éléne - chorégraphie de Nijinski



quelques uns des
mouvements, noté en 1913

Valentine Hugo

Tanz – Sport, Spiel, Spaß



Begeistert kommentiert der Reporter die Darbietung eines Eistanzpaars bei der Weltmeisterschaft im Eiskunstlaufen:

„Sie hatten schon die besten Noten in der Pflicht. Ob das Paar jetzt, in der Kür, den Vorsprung halten kann? Perfekt die Harmonie der Bewegungen, die Übereinstimmung mit der Musik! Das müßten die Preisrichter mit Traumnoten honorieren.“

Es kommt auf den Schwierigkeitsgrad und die präzise Ausführung der Schritt kombinationen an, aber auch auf die vollendete Anpassung an die Musik.

Beim Zuschauen bewerten wir unwillkürlich mit, so als wären wir selber die Preisrichter:

- Wie beherrscht der Eisläufer seinen Körper (Haltung, Bewegungen)?
- Wie paßt er sich der Musik an (Rhythmus, Tempo, Ausdruck)?
- Wie gestaltet er den Gesamtlauf (Schrittfolge, Raumauftteilung)?

Funktion des Tanzes Turniertanz

Tanz hat eine **Funktion**. Beim Eistanz steht der sportliche Wettkampf im Vordergrund. Um sportliche Leistung geht es auch im **Turniertanz**, bei dem klassische und moderne Gesellschaftstänze bewertet werden.

Der Tanz – in der Form von Einzel-, Paar- oder Gruppentanz – ist Ausdruck von Lebensfreude. Er bringt vor allem im geselligen Kreis Vergnügen und Unterhaltung.

Während im Ballsaal der **Gesellschaftstanz** im Vordergrund steht, hat man in der Diskothek Spaß an den neuesten Tanzformen und Hits.

Im **Volkstanz** sind altüberlieferte Formen vergnüglicher Geselligkeit erhalten geblieben, oft gebunden an die Landschaft mit ihren historischen Bräuchen.

Der heutige **Folkloretanz** hat die Bühne erobert als ein Schautanz vor Publikum mit alten Trachten und farbenprächtigen Kostümen.

Im **Ballett**, ebenfalls Schau- und Bühnentanz, wird von den Tänzern vollendete Körperbeherrschung und artistisches Können verlangt.

Neben dem klassischen Ballett gibt es *Ausdruckstanz*, *Modern Dance*, *Jazztanz*.

① ► Die Aussagen über drei ganz verschiedene Tanzveranstaltungen sind in der folgenden Reportage durcheinandergeraten. Versuche sie den obengenannten Tanzarten zuzuordnen.

- „Zu den flotten Klängen der Ziehharmonika springen die Paare herein.“
- „Violette, grünes, gelbes Licht verwandelt die brodelnde Tanzszene unaufhörlich.“
- „Lautlos schwebt die Ballerina in den Vordergrund der Bühne.“
- „Die Männer stampfen einmal kurz mit den Stiefelabsätzen und treten hinter ihre Mädchen.“
- „Spinnengleich bildet die Truppe ein Netz von Gliedern um die Reglose.“
- „Jeder gestaltet seine eigene Bewegungskombination, wackelt mit den Hüften, tritt auf der Stelle, winkelt die Unterarme an wie ein Boxer.“
- „Am Ende verneigen sich alle Tänzer vor dem Bundespräsidenten in der ersten Reihe. Die Burschen schwenken ihre Hüte.“

② ► Ordne drei Hörbeispiele den genannten Arten des Tanzes zu.



Gesellschaftstanz

Volkstanz

Folkloretanz

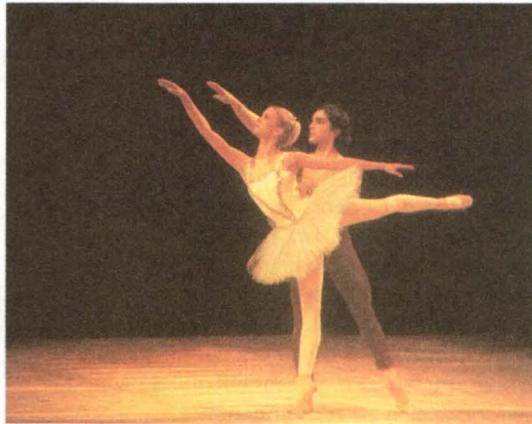
Tanz in der Disko



Ballett

Folkloretanz

Klassisches Ballett



1 Tanz

Tanz für die Götter

Kulttanz

Die ursprüngliche Funktion des Tanzes liegt im kultischen Bereich. Im **Kulttanz** wenden sich die Tänzer an ihre Götter und Dämonen, um z.B. das Jagdglück zu beschwören. Häufig ahmen sie dabei die Bewegungen der entsprechenden Tiere nach, wie etwa im

- Seehundtanz auf Feuerland
- Büffeltanz der Indianer
- Schildkrötentanz auf Samoa.

Der Medizinmann versucht Regen herbeizauubern, zur Fruchtbarkeit zu verhelfen, sich mit den Kriegsgöttern zu verbünden.



2

③► Höre einen afrikanischen Tanz aus Liberia, mit dem die Aufnahme eines Kindes in den Kreis der Erwachsenen gefeiert wird.

④► Diese Musik gehört zu einem Tempeltanz aus Kambodscha. Er begleitet kultische Handlungen zu Ehren verstorbener Könige und als Beschönigung für den Schutz des Reiches.

Versuche die Instrumente zu bestimmen.



3

⑤► Der Säbeltanz aus dem Ballett „*Gajaneh*“ von *Chatschaturjan* greift alte Beschönigungszenen der Kosaken auf. Beschreibe den Ausdruck dieser Musik.

Oft steigt sich die Bewegung der Tänzer bis zur Ekstase. Das Tempo beschleunigt sich unaufhörlich, der immer gleiche ostinaten Rhythmus lässt die Beteiligten in einen Tanzrausch verfallen. Sie vergessen sich selbst, geraten „außer sich“.

So drehen sich z.B. islamische Derwische so lange wie ein Kreisel um sich selbst, bis sie bewußtlos zu Boden stürzen. Afrikanische Medizinmänner treiben ihre Patienten in einen ekstatischen Tanz und können sie dadurch von Krankheiten heilen. Sogar in Europa kann man miterleben, wie sich Tänzer im Rausch rhythmischer Musik mit bloßen Füßen über glühende Kohlen bewegen, ohne sich zu verbrennen.



4



Tempeltanz (Thailand)



Afrikanischer Kulttanz (Mali)

Kosakentanz (Sowjetunion)



⑥ ► Welche Formen moderner Musik kommen in ihrer Wirkung den ekstatischen Kulttänzen nahe? Höre ein Beispiel.

⑦ ► Höre einen Ausschnitt aus einem christlichen Negergottesdienst in den USA. Vergleiche damit das Tanzbeispiel aus Afrika.

Schon immer beschworen die Schwarzen ihre Götter durch Gesang und Tanz, in der alten afrikanischen Heimat genauso wie in der Neuen Welt, wo den Negersklaven zwar das Tanzen verboten war, aber beim Singen ihrer Spirituals noch das Mitschwingen des Körpers blieb, das Händeklatschen und Fußestampfen.

Das folgende *Spiritual* zeigt diese Form des Gottesdienstes. („Shout“ bedeutet hier: Tanzen mit Jauchzen und Singen.) Im Klangbeispiel hörst du eine individuelle Abwandlung der Liedvorlage durch die Sängerin Mahalia Jackson.



Mahalia Jackson



I got a shoes

G e G D G
 1. I got a shoes, you got a shoes, all o' God's children got a shoes.
 G C G C
 When I get to Hea-ven, gon-na put on my shoes, gon-na walk all o - ver God's
 G D G G
 Hea-ven, Hea-ven, Hea - ven. Ev' - ry - bo - dy talk a - bout
 C G D G G C G
 Hea-ven ain't go - ing there! Hea-ven, Hea-ven, gon-na walk all o - ver God's Hea-ven.

2. I got a robe . . . gonna shout all over God's Heaven.
3. I got a wings . . . gonna fly all over God's Heaven.

Aus den USA

Beat und Rhythmus

Rhythmus

Tanzmusik lebt aus dem **Rhythmus**. Darum gilt der Schlagzeuger als „Motor“ eines Ensembles.

Wir spielen Schlagzeug

- Wir stellen aus drei verschiedenen Trommeln (für drei unterschiedliche klangliche Ebenen) eine Art Schlagzeug zusammen.
- Wir üben den **Beat** der verschiedenen Grundtaktarten und versuchen dabei, die Takschläge sinnvoll den Trommeln und den beiden Händen zuzuordnen. Dabei ist das gewählte Tempo exakt einzuhalten. Wir versuchen, die Taktart jeweils nach einer kurzen Pause zu wechseln.
- Wir begleiten mit diesen Grundschlägen verschiedene Stücke einer Tanzmusikplatte.

Beat

- a) Gerade und ungerade Taktart, auf zwei Trommeln:



- b) One-Beat



- Four-Beat



- Two-Beat

- c) Eine zusammengesetzte Taktart (zweimal $\frac{3}{8}$), auf drei Trommeln:



Ein bayerischer Tanz, bei dem die Taktart ständig wechselt, ist der Zwiefache.

⑧► Singe das Lied. Begleite mit Schlagzeug.

Läßt sich eine Regel für die Folge der Taktwechsel feststellen?

Der Himpelhofbauer

Der Himpelhofbauer, bauer, das ist ein Schlauer, Schlauer,
Dann legt er sich wieder, wie - der, auf sein Bett nie - der, nie - der,
der steht als mau - er Schlauer viel zu früh auf!
schreit a - ber: Frie - der, Frie - der, 1. 2.
steh end - lich auf!

Aus Hersbruck

Ein beliebter amerikanischer Volkstanz ist der *Square dance*. Bei vereinfachten und freieren Formen spricht man von „*Mixertanz*“ (mit immer neuen Mischungen von Tanzpartnern und Bewegungselementen, im Kreis getanzt).

Skip to my Lou

1. Lost my part - ner what'll I do? Lost my part - ner what'll I do?
2. I'll get an-other one, purtier 'n you, I'll get an-other one, pur-tier 'n you.
Lost my part - ner what'll I do? Skip to my Lou, my dar - ling.
I'll get an-other one, pur - tier 'n you. Skip to my Lou, my dar - ling.
1.-2. Lou, Lou, skip to my Lou, Lou, Lou, skip to my Lou.
Lou, Lou, skip to my Lou, skip to my Lou, my dar - ling.

Aus den USA

Aufstellung der Mädchen im Innenkreis, der Buben im Außenkreis, Partner einander gegenüber, V-Fassung (alle im Kreis fassen sich so bei den Händen, daß die Arme ein V bilden)

T. 1-2 r. Fuß Schritt seitwärts nach r., l. Fuß neben r. ohne Gewichtsverlagerung
 l. Fuß Schritt seitwärts nach l., r. Fuß neben l. ohne Gewichtsverlagerung (= „Balance“)

T. 3-4 wie T. 1-2

T. 5-6 Seitwärtsschritt r., l. Fuß kreuzt hinter r.
 Seitwärtsschritt r., l. Fuß „kick“ (Bein schwingt leicht nach vorn) (= „Hinterkreuzschritt“)

T. 7-8 Seitwärtsschritt l., r. Fuß kreuzt hinter l.
 Seitwärtsschritt l., r. „kick“

T. 9-12 Hände loslassen. Die Partner gehen mit 8 Schritten (↓) rechtsschultrig aneinander vorbei, umrunden sich Rücken an Rücken, gehen rückwärts zum Ausgangspunkt zurück, ohne sich zu drehen (= „Dosido“)

T. 13-14 Hände wieder in V-Fassung, Schritte wie bei T. 1-2

T. 15-16 wie bei T. 5-6, aber statt „kick“ l. stampfen.

Jetzt hat jeder einen neuen Partner. Wegen der Abwechslung kann der Tanz beliebig oft getanzt werden.

⑨ ► Welcher Zusammenhang besteht zwischen dem vorgeschlagenen Bewegungsablauf und dem Tanzlied (Taktart, melodische Gliederung, harmonische Folge)?

⑩ ► Wir singen das Tanzlied zum Begleitarrangement auf dem Tonband. Welche Instrumente geben den besonderen Sound?



Tanzmusik erfüllt in der Regel folgende Voraussetzungen:
einprägsame Rhythmus (rhythmische Grundmuster, Ostinato-Prinzip), symmetrische Melodieabschnitte, harmonische Gliederung, charakteristischer Sound.

Vom Schritt zum Sprung



So wie der traditionelle Wiener Opernball wird heute fast jeder „Schwarzweißball“ mit einer *Polonaise* festlich eröffnet. Langsam schreiten die Paare durch den Saal, teilen sich, formieren sich nach bestimmten Regeln zu kunstvollen Figuren. Dann wechselt die Musik zum Walzertakt, und nun beginnt mit dem Paartanz das eigentliche Tanzvergnügen.

Der Name „*Polonaise*“ ist französisch und weist auf den polnischen Ursprung des Tanzes hin. Die Aufeinanderfolge von langsam-feierlichem Schreittanz und schnellem Tanz im ungeraden Takt ist uralt. In Taktart und Tempo stehen sich dabei zwei einfache Möglichkeiten gegenüber:

langsam	—	schnell
gerader Takt ($\frac{4}{4}$)	—	ungerader Takt ($\frac{3}{4}$)
feierlich, getragen	—	fröhlich, beschwingt
Schreittanz	—	Springtanz („Hupfauf“)

Schreittanz
Springtanz



9

⑪ ► Vergleiche die untenstehenden Tanzmelodien. Worin besteht eine enge Verwandtschaft? Ergänze im Arbeitsheft die Melodie des zweiten Beispiels nach Gehör.

a)

b)

Johann Hermann Schein (1586–1630)

Schreit- und Springtanz wurden im 16. und 17. Jahrhundert oft als Tanzfolge aneinander gereiht. Dabei übertrug man häufig einfach die Melodie des Schreittanzes als Variation in den ungeraden Takt.

Es gab unterschiedliche Bezeichnungen:

Schreittanz	—	Springtanz
Vortanz	—	Nachtanz
Pavane	—	Galliarde



Pavane
Galliarde

Galliarde

Der Name „Pavane“ kann auf den italienischen Herkunftsstadt Padua hinweisen, aber auch von „pavone“ (ital. Pfau) abgeleitet sein (Haltung der Tänzer!).

Die Bezeichnung „Galliarde“ kommt wohl von „gaillard“ (franz. gai = fröhlich), wird aber auch als Hinweis auf eine Art „Hahenschritt“ (ital. gallo = Hahn) erklärt.

In einem alten Lehrbuch der Tanzkunst ist zu lesen:

„Den Königen, Fürsten und großen Herren dient die Pavane dazu, sich aufzublähen und sich prunkend zu zeigen in ihren großen Mänteln und Staatskleidern, begleitet von der Königin, den Prinzessinnen und Hofdamen, welche die langen, herabgelassenen Schleppen ihrer Roben auf dem Fußboden nachschleifen oder zuweilen von ihren Damen tragen lassen.“

„Zum Beginn einer Gaillarde müssen wir also annehmen, daß der Tänzer, seine Dame an der Hand, dieser die Reverenz macht, sobald die Musiker zu spielen beginnen . . . Um die Reverenz zu machen, hält man den linken Fuß fest am Boden, biegt das rechte Knie und zieht die Spitze der Zehen des rechten Fußes hinter den linken Fuß; sodann nimmt man die Mütze oder den Hut ab und grüßt seine Tänzerin, wie auch die ganze Gesellschaft.“

Die Galliarde war lange Zeit ein beliebter Tanz. Von der englischen Königin Elisabeth I. behauptete man sogar, daß sie noch im Alter von 56 Jahren bis zu sieben Galliarden täglich als Morgengymnastik getanzt habe.

In der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs stellte man sich die Hexen auf dem Blocksberg Galliarde tanzend vor.

1 Tanz



10

Wir tanzen Pavane

Schrittfolge der hintereinander stehenden Paare:



11

⑫► Die Folge der Grundschrifte der Galliarde soll als Begleitung des Klangbeispiels mit den Händen dargestellt werden:

Wir zählen jeweils zwei Dreiertakte mit den Zählzeiten 1 bis 6. Auf Zählzeit 5 wird geklatscht; hier hätte der Tänzer einen Sprung auszuführen.



♩ = Klopfen der linken Hand

♪ = flacher Schlag mit der rechten Hand

✗ = Klatschen

Die Tanzmelodien erhielten seinerzeit oft Texte und wurden als Tanzlieder zu „Hits“.

Von der Galliarde schreibt Michael Praetorius, ein zeitgenössischer Komponist und Musikgelehrter, die Tänzer hätten bisweilen den Melodien „amorose Texte“ unterlegt, welche sie „in Mascaraden selbst singen, obgleich keine Instrumente dabei vorhanden waren“.

So erhielt sich manche Tanzweise als Lied ohne schriftliche Aufzeichnung bis in spätere Generationen.

⑬► Was weist in der Form des folgenden volkstümlichen Tanzliedes auf alte Wurzeln hin?

Mir tånen wia die Schwäben

Mir tånen wia die Schwäben,
mir san no nit åll - sämt bei - sämm, mir miaßn no oan Schwäbn, häbn.
Bei hint und bei näh, de Schwäbn tåñ - zer sein dä,
und båls nu - mål kem - man, so klop - fen mas å.

Aus Österreich

Auch in geselligen Liedern unserer Zeit trifft man manchmal noch auf die Folge von geradem und ungeradem Takt.

Song vom verliebten Autoreifen

1. Laßt weh - muts - voll uns in die Sai - ten grei - fen
zum Song von dem ver - lieb - ten Au - to - rei - fen.

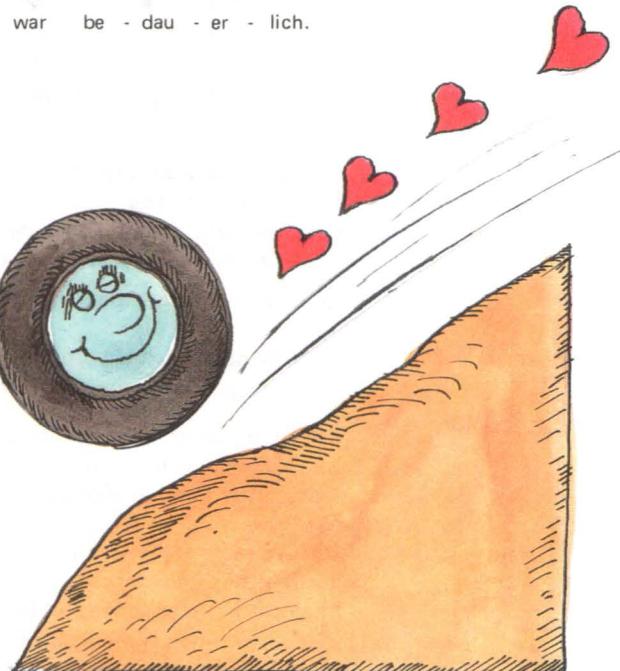
Den Ar - men zog die Sehn-sucht von a - mo-re

zu ei - nem Mägd - lein am La - go Mag - gi - o - re.

Tschi - ri tschu - ri schau - er - lich, das Gan - ze war be - dau - er - lich.

2. In der Garage mit verliebtem Schnauben
er löste heimlich alle seine Schrauben . . .
 3. Und als sein Herr die Türe schiebt zurücke,
entweicht ruck-zuck der Reif mit List und Tücke . . .
 4. Der Herr schaut nach und kann nichts machen,
der Reif kurvt los mit 120 Sachen . . .
 5. Halt! schreit der Schupo an dem Stop-Signale.
Dem Reifen aber war das schnurz-egale . . .
 6. Das Mädchen von Luino sieht beklommen
den fernen Liebsten schon von weitem kommen . . .
 7. Und wie so oft, wo hitz'ge Triebe walten:
der Reif vergaß, rechtzeitig anzuhalten . . .
 8. Zur kalten See stürzt er vorbei am Ziele,
kurz zisch't's – so endet seine Lieb recht kühle . . .
 9. Und die Moral, du darfst mir's glauben:
Lös niemals heimlich alle deine Schrauben . . .
- (gekürzt)

Text: Helmut Ensslin · Weise: Günther Heller
Aus J. Holzmeister: Der Zündschlüssel. Fidula-Verlag, Boppard/Rhein



Tanztour durch Europa

Suite

Aus der Folge von Schreit- und Springtanz entwickelte sich eine umfangreiche Zusammenstellung von Tänzen, die **Suite** (franz. suivre = folgen).

Im 17. Jahrhundert bestand die Suite zunächst aus einer Standardfolge von vier Sätzen.

Schreittanz	→ Allemande:	gerader Takt	ruhig
Springtanz	→ Courante:	ungerader Takt	schnell
	Sarabande:	?	?
	Gigue:	?	?



14 ► Bestimme die Taktarten der untenstehenden Rhythmen. Übe diese Rhythmen auf Schlaginstrumenten. Höre vom Tonband die Anfänge der vier Suitensätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Ordne die Rhythmen den vier Sätzen zu, und vervollständige (im Arbeitsheft) die Zusammenstellung der Tänze nach Tempo und Taktart.

Frankreich wurde zum Stammland der Tanzkunst.

Französische Tanzlehrer bestimmten die musikalische Mode in Europa.

Französisch war die Sprache der feinen Gesellschaft.

Französisch waren auch die Namen der Tänze.

Aber auch andere bedeutende Nationen Europas sind vertreten:

Allemande



Die **Allemande** galt als typisch deutsche Tanzform (franz. allemand = deutsch im geraden Takt). In der Regel hebt sie mit Auftakt an.

„Nicht so hurtig, sondern etwas schwermütiger und langsamer“, beschreibt sie Michael Praetorius; „... ohne daß außerordentliche Bewegungen getanzt würden ...“, charakterisiert sie der englische Komponist Thomas Morley.

Courante



Die **Courante** stammt aus Frankreich. Kennzeichnend sind rasches Tempo, Dreiertakt und schnelle Tonfolgen („Laufwerk“).

In einem Lexikon jener Zeit ist zu lesen:

„Sie sucht ihrem Namen durch immerwährendes Laufen ein völliges Recht zu tun; doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe.“ (J. Mattheson)

Die **Sarabande** ist der Beitrag Spaniens zur Suite. Die Herkunft des Namens ist ungeklärt. Vermutlich bezeichnet „Sarabande“ ein flötenartiges Blasinstrument der Indios.

Sarabande

Zunächst wurde die Sarabande im Dreiertakt schnell und ausgelassen getanzt. Wohl aus diesem Grund galt sie in Spanien lange Zeit als sittengefährdend („eine Pest“). Von der Inquisition wurde sie schließlich bei Strafe verboten.

Dann aber stieg die Sarabande zum Hoftanz auf. Sogar der strenge französische Kardinal Richelieu soll eine „freche“ Sarabande zu Kastagnetten und Triangel getanzt haben. Immer mehr gewann die Sarabande nun an Würde, wurde zum langsamen Tanz und zeigte „eine steife Ernsthaftigkeit, keine laufenden Noten, weil die Grandezza solche verabscheut.“ (J. Mattheson)
Im Unterschied zu den drei anderen Tänzen der Suite beginnt die Sarabande zumeist ohne Auftakt.

- 15 ► Höre eine Sarabande, die der Hofkomponist Johann Joseph Fux zur Krönung des Kaisers 1723 in Prag geschrieben hat.

15



Die **Gigue** geht auf die englische „Jig“ zurück (engl. jig = Posse, Spaß). Jigs werden heute noch in Irland getanzt. Aus der keltischen Folkmusic kamen sie auch zu uns und sind z.B. von Straßenmusikanten, gegeigt auf der Fiddle, zu hören.

Gigue

Bei der Gigue „geht der Zweck auf Hitze und Eifer“, die Musik „fließt wie der glattfortschießende Stromfeil eines Baches.“ (J. Mattheson)

- 16 ► Höre eine Jig der irischen Folkmusic, und achte dabei vor allem auf den 6/8-Takt.

16



In Italien bezeichnete man mit „Giga“ oft auch ein virtuoses Geigenstück.

- 17 ► Beachte beim Hören der untenstehenden Gigue vor allem den Rhythmus. Warum wirkt der 6/8-Takt als gerade Taktart? Welche Beziehung besteht zwischen den Einsätzen von Ober- und Unterstimme? Wie bezeichnet man eine solche Satztechnik? Welche Rythmen spielt die Baßstimme während der Haltetöne der Melodie im weiteren Verlauf des Stücks?

17



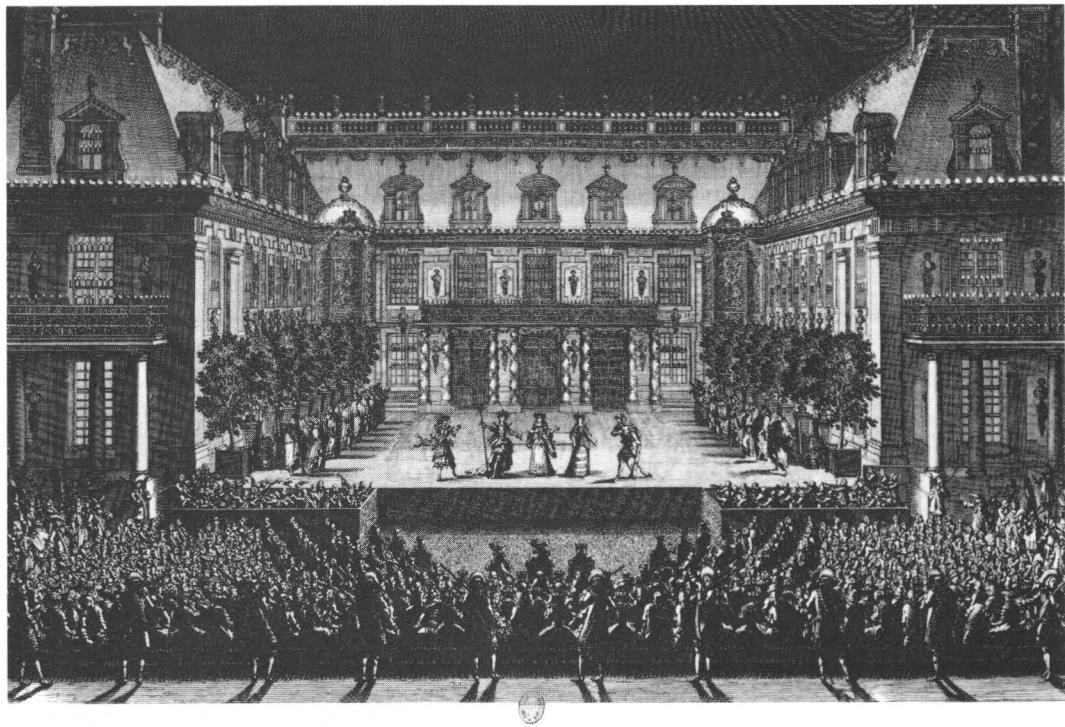
Jean-Baptiste Lully

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef (G-clef) and the bottom staff is in bass clef (F-clef). Both staves are in 6/8 time. The music features various note heads, stems, and rests, typical of early printed music notation.

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

Der Sonnenkönig tanzt

Aufführung der
Oper „Alceste“
von Lully im
Marmorhof von
Versailles



Im Jahr 1646 kam ein italienischer Musiker nach Frankreich, der – zunächst Kammerdiener am Hof einer Prinzessin – bald zu hohen Ehren aufsteigen sollte. Er wirkte als Gitarrist und Violinspieler bei den Tanzfesten des Adels mit. Schließlich fand der junge König *Ludwig XIV.* Gefallen an den Tanzkompositionen dieses *Jean-Baptiste Lully* und holte ihn nach Paris. Dort brachte es Lully vom Schauspieldirektor und Kapellmeister bis zum Hofkomponisten und königlichen Sekretär und erhielt sogar einen Adelstitel. Bemerkenswert sind die Umstände seines Todes: Im Jähzorn verletzte er sich beim Dirigieren mit der Spitze seines Dirigierstabes am Fuß und starb an Blutvergiftung.

König Ludwig XIV. war ein begeisterter Tänzer. Und was ihm gefiel, bekam für die ganze Hofgesellschaft Rang und Bedeutung. Auch die anderen europäischen Fürstenhöfe eiferten ihm nach und übernahmen den Stil seiner prächtigen Hofhaltung.

Der „Sonnenkönig“ stand auf jedem Tanzfest im Zentrum der Huldigungen. Er tanzte in einem Ballett sogar selbst die Hauptrolle des Gottes Jupiter im seideglänzenden Kostüm. Ludwig XIV. gründete eine Akademie der Tanzkunst, deren Tanzmeister die „Manieren“ eines Tänzers bis in die kleinsten Verhaltensweisen festlegten. Die Beschreibung des Begrüßungszeremoniells z.B. nahm allein 60 Lehrbuchseiten ein. Für einen „Ritter“, den Mann von Welt, wurde das Tanzen neben Fechten und Reiten zum Hauptlehrfach.

Kulturhistoriker schildern das Leben der französischen Aristokratie als immerwährendes Fest. Das Schloß von Versailles mit seinen prunkvollen Fassaden, die verschwenderisch ausgestatteten Räume, die dekorativen Parkanlagen bildeten eine passende Kulisse dazu.



Der höfische Tanz des Barock war höchst kunstvoll. Das zeigte sich auch in der Kleidung der Tänzer, die nur wenig freie Bewegung erlaubte.

Die Herren trugen wallende Perücken, die Damen Frisuren, die an Drahtgestellen aufgetürmt waren, und kostbaren Schmuck. Bänder, Schärpen und Halskrausen zierten das Gewand, Federn den Hut. Wegen ihrer Reifröcke brauchten die Damen einige Geschicklichkeit, wenn sie durch eine Tür schreiten oder eine Kutsche besteigen wollten.

Auch die Kleidung der Herren saß formvollendet, mit Draht gespannt und mit Watte ausgestopft. Dazu trug man Degen oder Stock.

Die Sprache glich der Kleidung: Sie war überladen und geziert.



In den Tanzbewegungen ersetzte man den Schwung durch Grazie und elegante Haltung, das weite Ausholen durch Zierlichkeit. Man hob die Füße kaum vom Boden ab, sondern zeichnete – nach einer würdevollen Musik – abgezirkelte Ornamente nach. Der Rhythmus lenkte die Schritte, die Melodie unterstützte die Anmut der Bewegungen, die Formabschnitte gliederten den Ablauf der Bewegungsfolgen in der Gruppenformation.

Die Suite wurde zur geselligen Unterhaltung oder als festliche Musikdarbietung auch nur musiziert, ohne daß man dazu getanzt hätte. Ihre Satzfolge lockerte man durch freiere Instrumentalstücke auf, die charakteristischen Tanzrhythmen und -melodien wurden im Stil der Konzertmusik ausgebaut und verfeinert („stilisiert“). Die eleganten und gezierten „Manieren“ der Hofgesellschaft spiegelten sich wider in der Spieltechnik der Instrumentalisten: Zahlreiche Verzierungen (Triller, Vorschläge, Doppelschläge) – ebenfalls „Manieren“ genannt – dienten zur Auflockerung einer Melodie.

- 18 ► Höre die „Allemande fuguée“ aus einem *Concert Royal* (Konzert für den König) von François Couperin, dem berühmten Cembalisten des Versailler Hofes. Inwiefern trifft die Bezeichnung „fugiert“ schon auf den Anfang des Stückes zu? Beachte die vielen Verzierungen und das Wiederauftreten des Anfangsthemas im Verlauf der Baßstimme.

18



François Couperin (1668–1733)

Gavotte Menuett



19

Vom Hoftanz zum Ochsenmenuett

Im Lauf der Zeit wurde die Suite durch neue modische Tänze ergänzt, die zwischen die herkömmlichen Tanzsätze traten oder sie auch verdrängten. Meist stammten sie aus der Volksmusik und wurden in die höfische Musik in verfeinerter Form übernommen. Darüber hinaus fanden die verschiedenen Tanztypen der Suite mehr und mehr Eingang in die reine Konzertmusik, losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion („Stilisierung“).

Zu den neuen Tänzen gehören **Gavotte** und **Menuett**.

- 19► Höre zwei Klangbeispiele aus stilisierten Suiten. Vergleiche die beiden zeitgenössischen Beschreibungen von Menuett und Gavotte, und entscheide, in welcher Reihenfolge diese Tänze wiedergegeben werden.

(J. S. Bach)

(G. F. Händel)

Bei der Gavotte „geht der Zweck auf jauchzende oder ausgelassene Freude“ (J. Mattheson), sie „fängt im Aufheben mit zwei Vierteln oder gleichgeltenden Noten an und höret mit einem halben Takte auf . . . das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigentum dieser Gavotten, keineswegs das laufende“ (J. G. Walther).

Das Menuett „hat eine mäßige Lustbarkeit. Wenn die Melodie rechter Art ist, kann man auch den Nachdruck deutlich vernehmen, der Akzente, Fragezeichen etc. zu geschweigen, die gar nicht fehlen“ (Mattheson). Es hat „den Namen von den behenden und kleinen Schritten bekommen; denn menu heißtet klein . . . Die Mensur ist ein Tripel“ (J. G. Walther).

Valentin Rathgeber (Pater und Chorregent im Kloster Banz) schrieb für die Augsburger Bürger das „Augsburger Tafelkonfekt“, eine Unterhaltungsmusik, die auch zur Begleitung festlicher Eßgelage dienen konnte.

Daraus stammt das folgende Tanzlied im Stil eines Menuetts:

Al - le - weil ein we - nig lu - stig, al - le - weil ein we - nig dur - stig.

Al - le - weil ein we - nig Geld im Sack, all - zeit so so!
al - le - weil ein we - nig Schnupf-ta - bak,

Text und Weise: Valentin Rathgeber (1682–1750)

Manche Gepflogenheit des Hoflebens wurde im Lauf der Zeit auch vom Volk übernommen. Nachdem in der Französischen Revolution das Bürgertum die Macht ergriffen hatte, wollte man den Aristokraten ebenbürtig sein, im Stil der feinen Gesellschaft auftreten, in gleicher Weise Feste feiern. So wurde das Menuett als Tanz populär und nahm dabei gröbere, derbere Züge an.

Joseph Haydn, nach seiner Entlassung aus der Schule jahrelang ohne feste Anstellung, hat sich zunächst als Wiener Tanzbodenmusikant mit Menuettkompositionen einen Namen gemacht. Die bestellte Festmusik für eine Bauernhochzeit, das „*Ochsenmenuett*“, soll ihm einen ganzen Ochsen als Lohn gebracht haben.

Wolfgang Amadeus Mozart verspottet in einem heiteren Werk für Streicher und Bläser sechs Dorfmusikanten, die u. a. auch ein Menuett veranstalten.

⑩► Stellen wir uns vor, Mozarts Dorfmusikanten hätten sich die Teile ihres Menuetts zur Gedächtnisstütze ohne Notenpapier aufgeschrieben:

The image shows six musical staves, each consisting of two measures of music. Staff 1 starts with a eighth note followed by a sixteenth-note pattern. Staff 2 starts with a eighth note followed by a sixteenth-note pattern. Staff 3 starts with a eighth note followed by a sixteenth-note pattern. Staff 4 starts with a eighth note followed by a sixteenth-note pattern. Staff 5 starts with a eighth note followed by a sixteenth-note pattern. Staff 6 starts with a eighth note followed by a sixteenth-note pattern.

Die Reihenfolge der einzelnen Melodien lässt sich in Großbuchstaben festhalten:

I: A B C :II: D E A B' C C' F :I

⑪► Ordne beim Hören die obenstehenden sechs Rhythmen den Melodien zu.
In welchen Teilen spielen die Bläser „falsch“? Wann spielen alle Instrumente unisono? Wo gibt es vor dem folgenden Teil keine Zäsur?



Schnaderhüpfel und „Walzersträuße“

Schnaderhüpfel

The musical notation consists of three staves of music. The first staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The lyrics are: Wenn's bay - risch Bier reg - net und Brat - wür - stel schnheit,. The second staff continues with eighth notes. The lyrics are: dann bit - ten wir den Herr - gott, daß's Wet - ter so bleibt. The third staff concludes with eighth notes. The lyrics are: Hol - la - di - hi - a hol - la - di - o, hol - la - di - hi - a hol - la - di - o.

Aus dem Alpenland

Ländler

Während die städtischen Bürger Menuett tanzten, vergnügte sich die Landbevölkerung – besonders in Bayern und Österreich – auf dem Tanzboden mit dem **Ländler**. Zum 3/4-Takt drehten sich die Paare mit Schwung.

Oft sang man auch lustige „*Schnaderhüpfel*“ und begleitete die Musik durch rhythmisches Hände-klatschen.



21

22► Höre einen bayerischen Ländler, und überlege, warum man zu dieser Musik auch tanzen konnte, ohne Tanzunterricht genommen zu haben.

Die Gleichförmigkeit der Bewegung – Dreierschritt mit Drehung – reizte zu immer schnellerem Tempo. Konnten die Paare beim gemütlichen Ländler noch hüpfen, so ließen sie nun die Füße über die Bretter gleiten. Aus dem Ländler entstand der „*Schleifer*“, der wegen seiner ständigen Drehbewegung bald Walzer genannt wurde.

Walzer

Der **Walzer** lässt sich nicht ohne seine Geburtsstadt Wien und deren Hofmusikdirektor **Johann Strauß** (1804–1849) denken.

In der „*Wiener Theaterzeitung*“ schreiben die Berichterstatter voll Bewunderung:

„Ich bin so froh, so ausgelassen froh . . . weil ich ihn, Johann Strauß, gehört. Er ist ein musikalisches Phänomen, der Erfinder des Walzers oder, richtiger gesagt: der Walzer selbst, der personifizierte Walzer, ein Walzer von Fleisch und Blut . . .“

„Seine Kompositionen sind schnell zündende Blitze, musikalische Bonmots, die von Mund zu Mund fliegen und so die Welt umsegeln.“

„Montags fand im k.k. Augarten das große Fest des beliebten Musikdirektors Johann Strauß statt. Die Wiener hatten sich in Massen eingefunden; es mögen wohl mehr als zehntausend Menschen versammelt gewesen sein. Strauß selbst spielte mit seinem Orchester im Saale, und so beschränkt darin der Raum für die Menge tanzlustiger junger Leute war, so wurde doch gewalzt, so gut es immer ging . . .“¹

¹ *Wiener Theaterzeitung*, 12.11. und 24.7.1834

Valse bleue
(Zeichnung von
Ferdinand von
Reznicek)



„Strauß erscheint, und mit dem ersten Striche über seine Zaubergeige streicht er all die düsteren Gedanken aus der Seele. Wie elektrische Funken durchzucken seine Jubeltöne die Nerven, wie Sirenengesang erfassen sie die Seele, wie Tarantelstiche erhitzen sie den Körper . . . daß selbst Paris, die stolze Weltstadt, deren Beifall für den höchsten Lorbeer jeder Kunst gilt, dem Wiener Walzergeiger gehuldigt hat! . . . Er besitzt die seltene, preiswürdige Kunst, Tondichtungen zu schaffen, die der gemeine Mann verstehen und der Gebildete mit Vergnügen hören kann . . .“¹

Der berühmte französische Komponist Hector Berlioz schrieb:

„Ist es nicht sonderbar, daß in Paris die Ankunft eines deutschen Orchesters, dessen Ehrgeiz sich fast ausschließlich auf die gute Wiedergabe von Walzern beschränkt, zu einem musikalischen Ereignis . . . wird?

Wir hatten keine Ahnung von der Präzision, dem Feuer, der Intelligenz und dem außerordentlichen rhythmischen Empfinden . . .

Strauß hat der Musik einen großen Dienst erwiesen, denn er hat den Sinn für die Feinheiten und selbst für die graziösen Launen des Rhythmus erschlossen.“

23► Suche aus den zeitgenössischen Beschreibungen des Walzers die Begriffe heraus, mit denen die Musik charakterisiert wird. Von welcher Wirkung der Walzerkompositionen berichten die Texte?

Ein Bewegungsrausch ergriff das ganze Volk. Der Siegeszug des Walzers spiegelt die Macht des Bürgertums. Die alten Standesgrenzen schwanden, die Entwicklung zu einer Kultur, die von der gesamten Bevölkerung getragen war, begann. Noch versuchten manche Kritiker, dem Ausbruch des neuen Lebensgefühls Einhalt zu gebieten. Eine gelehrt Abhandlung wollte sogar beweisen, daß das „Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und des Geistes unserer Generation“ sei. In Schwaben und in der Schweiz wurde der Walzer anfangs offiziell verboten, bei preußischen Hofbällen war er sogar noch im 20. Jahrhundert untersagt.

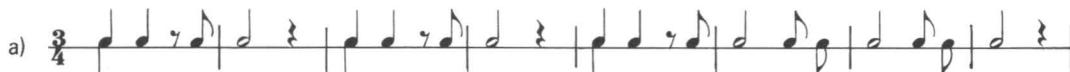
¹ Wiener Theaterzeitung, 16.1.1838

1 Tanz



22

24► Höre einen Ausschnitt aus dem Strauß-Walzer „*Loreley-Rhein-Klänge*“, und versuche die obenstehende Melodie und die folgenden Rhythmen zu erkennen. Stelle die Rhythmen mit Schlaginstrumenten dar, und spiele sie zum Hörbeispiel.

a) 

b) 

Johann Strauß Sohn (1825–1899) vervollkommnete die Kunst des Vaters. Er verband die Walzermelodien zu geschlossenen Zyklen und stellte eine „konzertante“, d. h. nicht zum Tanzen bestimmte Einleitung (Introduktion) voran. Seine Konzerttouren führten den „Walzerkönig“ von Moskau bis in die USA.



23

25► Höre die Introduktion des Walzerzyklus „*G'schichten aus dem Wienerwald*“, und beachte die wechselnden Klangbilder, in denen die Landschaft vor den Toren Wiens geschildert wird:

- Waldhornklang, Holzbläsermelodie (ähnlich einer Hirtenschalmei)
- Dudelsackbässe
- menuettähnliche Figuren, die in einen derben Rhythmus münden
- romantisch-gefühlvolle Cellomelodie
- wiegender Rhythmus, dudelsackähnlicher Baß, Hornsignale, Vogelstimmen
- Ländlermusik auf der Zither, Temposteigerung bis zum Walzereinsatz.



24

26► In der Walzerkette reiht Strauß zehn verschiedene Melodien aneinander, von denen je zwei zu einem Walzer zusammengefaßt werden.

Untersuche die Notenbeispiele auf der nebenstehenden Seite, höre den Schluß der Introduktion und die Walzerkette vom Tonband, und überlege:

- Welcher Walzer enthält die Ländlermelodie der Introduktion in anderer Besetzung?
- Welcher weist eine Melodie in variierte Form auf?
- Welcher zeigt die dreiteilige Form A B A?
- Welcher führt sein Dacapo mit einer Überleitung ein?



25

27► Strauß schließt mit einem Nachspiel (Koda) und greift dafür die Zithermelodie der Introduktion – als Hauptthema des ganzen Werks – noch einmal auf. Höre und überlege: Welche weiteren Melodien der Walzerkette sind wiederzuerkennen?

① A

B

② A

B

③ A

B

④ A

B

⑤ A

B

1 Tanz

Immer schneller im Zweivierteltakt

Polka

Im Lauf des 19. Jahrhunderts bekam der Wiener Walzer Konkurrenz: die **Polka**. Johann Strauss Sohn lässt in seiner Operette „*Die Fledermaus*“ neben dem Walzer auch die beliebte Polka tanzen:

Ma - rian-ka, komm und tanz me hier! Heut ist's schon schetz - ko jed - no mir.
Me tan-zens Pol - ka al - le zwei. Wo is e Hetz, is Böhm da-bei. is e Hetz, is Böhmda-bei.
To - je hes-ki mu-sitsch-ko. Auf Trompet - tel, Kla - ri - net - tel!
So wie les - ky Mu - si - kant blast me in kein an-der Land.



26



28► Höre die Fledermauspolka, singe die Melodie.

Die Polka im 2/4-Takt war ursprünglich ein tschechischer Volkstanz. Eine Legende berichtet, eine Dienstmagd habe diese Tanzart erfunden, ein Dorflehrer Musik und Schritte aufgezeichnet. Dann wurde sie durch Studenten in die Hauptstadt Prag gebracht und von französischen Tanzlehrern sogar in Paris bekannt gemacht. Von da aus begann der Siegeszug der Polka durch ganz Europa.

Wie der Name entstand, ist ungeklärt. Man könnte das Wort Polka als „kleine Polin“ übersetzen. „Pulka“ bedeutet im Tschechischen aber auch „Halbschritt“; damit ist wohl der typische auftaktige Hüpfschritt angesprochen.

Polka (Lithographie von Vernier,
Mitte des 19. Jahrhunderts)

In der Mitte des 20. Jahrhunderts – 1942 – schrieb *Igor Strawinsky* seine „*Zirkuspolka für einen jungen Elefanten*“.

29 ► Höre einen Ausschnitt.



27

„Schnellpolkas“ brachte man gern mit den technischen Errungenschaften des beginnenden Maschinenzeitalters in Verbindung; solche Galops heißen z.B. „Schnellzug“ oder „Automobile“. Sogar mit Pistoleneschüssen wurden die Tänzer gelegentlich angefeuert. In der Regel war ein Galopp oder wirbelnder „Dreher“ der entfesselte, turbulente Kehraus von Tanzveranstaltungen.

„... Dann erreichte der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe, und es ist, als müsse die Saaldecke platzen und die ganze Sippschaft sich plötzlich emporschwingen auf Besenstielchen und Ofengabeln...“ (Heinrich Heine).

„Galop infernal“ nannte *Jacques Offenbach* seinen berühmten **Galopp** (Schnellpolka) in der Operette „*Orpheus in der Unterwelt*“, der auch als „**Cancan**“ bekannt und beliebt wurde.

Galopp
Cancan

Das französische Wort „Cancan“ bedeutet auch „Lärm“. Das Tanzen des Cancans war Ausdruck von Lebenslust und Übermut und führte sogar zur amtlichen Beanstandung als „sittenwidriges öffentliches Ärgernis“. In den Varietés von Paris (Moulin Rouge) gehört der Cancan noch heute zu den attraktiven Schautänzen.

30 ► Höre Offenbachs Cancan, und beachte den Einsatz der untenstehenden Melodie.



28



Cancan
(Farbholzstich
von Ferdinand
von Reznicek,
1906)

Bühne frei für das Ballett



Pas de deux
aus dem Ballett
„Der Nußknacker“

Ballett

In der Oper und mehr noch in der Operette und im Musical gibt es oft als zugkräftige Einlage den Bühnentanz, das **Ballett**.

Daneben hat es sich zu einer selbständigen Kunstform entwickelt. Farbenprächtige Kostüme, Bühnendekorationen und Beleuchtungseffekte, vor allem aber der kunstvolle Tanz machen es zu einem Fest für Auge und Ohr. Dieser Tanz verlangt vollendete Harmonie der Bewegungen im Einklang mit Rhythmus und Ausdruck der Musik.

①► Wer von euch besucht Ballettunterricht? Berichtet von den Anforderungen der Ausbildung, den Trainingsformen, den Übungszielen.

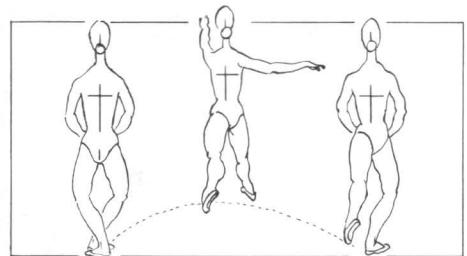
②► Betrachte die obenstehende Abbildung. Welche Bewegungen und Körperhaltungen scheinen schwierig zu sein? Welche wirken besonders abgezirkelt? Worin zeigt sich eine harmonische Abstimmung der Tanzpartner? Höre dazu die dem Tanz zugrunde gelegte Musik.



29

Im Ballett muß der Tänzer über eine Reihe von Bewegungsformen verfügen, die genau festgelegt sind und immer neu kombiniert und erweitert werden können:

- Haltungen im Stillstand (beim „Ballon“ z.B. auf dem Höhepunkt eines Sprungs)
- Schrittfolgen (vom einfachen „Pas“ bis zum Spitzentanz mit speziellen Tanzschuhen)
- Drehungen und Bewegungen (z.B. Pirouetten auf der Fußspitze)
- Sprünge (wobei ein kraftvoller Abstoß und eine besondere Atemtechnik den Körper leichter erscheinen lassen)



Der Choreograph entwirft die Bewegungskombinationen eines Tanzes entsprechend der Musik und bedient sich dabei einer Tanzschrift.

③► Versuche in der abgebildeten Tanzschrift Zeichen für die jeweilige Haltung der Arme zu finden.

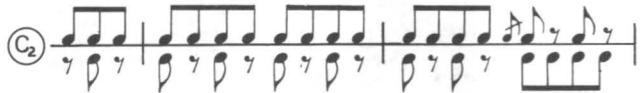
Im **Handlungsballett** werden – im Gegensatz zum „**abstrakten**“ **Ballett** – ganze Geschichten tänzerisch dargestellt.

„Der Nußknacker“ (1892) von Peter I. Tschaikowski ist ein für Ballett komponiertes Orchesterwerk. Die Tänzer geben die Träume der Kinder am Vorabend des Weihnachtsfestes wieder: Spielzeuge werden lebendig und entführen die Kinder in eine Märchenwelt.

Folgende Rhythmen stammen aus dem Marsch der Nußknacker-Suite:



30



④► Für eine Choreographie des Marsches könnten folgende Überlegungen dienen:

- Welche musikalische Gliederung liegt zugrunde (Zahl der Takte eines Abschnitts)?
- Welchen Personen könnte man die verschiedenen Abschnitte zuordnen (Primaballerina, Solotänzer, Zinnsoldaten, Tänzerinnen)? Mit welcher Art von Schritten bzw. Bewegungen?
- Wie könnten sich die Gruppen auf der Bühne verteilen? Skizziere einen Plan für den Verlauf.

Igor Strawinsky schildert in seinem Ballett „Petruschka“ (1910) das Leben und Treiben auf einem russischen Jahrmarkt. Hauptpersonen sind drei Puppen eines Marionettentheaters: der Kasperl Petruschka, ein reicher Mohr und die schöne Ballerina. Zwischen ihnen spielt sich inmitten des Jahrmarkttrubels eine Auseinandersetzung ab.

⑤► Höre zu Beginn, wie der Schauspieler seine Puppen zum Leben erweckt und sie einen russischen Tanz aufführen lässt.

Das Bühnenbild zeigt mehrere Gehäuse zur Aufbewahrung der einzelnen Puppen: prachtvoll gemalte Pappkisten, durch Türen miteinander verbunden.

Handlungsballett
abstraktes Ballett

31



Strawinsky erläutert selbst:

„Obwohl des Schaustellers Zauber alle drei Puppen mit menschlichen Gefühlen und Gemütsbewegungen erfüllt hat, fühlt und leidet Petruschka am meisten. Bitter empfindet er seine Häflichkeit und seine groteske Erscheinung, die Art, wie er von seinen Gefährten mißachtet wird, und die völlige Abhängigkeit von seinem grausamen Herrn. Er sucht sich damit zu trösten, daß er sich in die Ballerina verliebt; und einen Augenblick glaubt er, daß er Erfolg habe; aber ach! sie wird durch seine wunderlichen Possen abgestoßen und flieht vor ihm. In seiner Verzweiflung verflucht er den Gaukler . . .“¹



32

- 36 ► Höre Petruschkas Hauptthema, das diesen inneren Zwiespalt widerspiegelt, und betrachte das Notenbeispiel. Welche beiden Tonarten werden hier übereinandergeschichtet? Was für eine Art von Zusammenklang entsteht dadurch?



Petruschka



33

- 37 ► Die Ballerina erscheint durch die Musik fast schwerelos, unerreichbar für Petruschka. Bestimme die Instrumente.



34

- 38 ► Höre einen längeren Abschnitt mit rasch wechselnden Stimmungen. Versuche dir dabei entsprechende Situationen vorzustellen (z.B. Unruhe, Aufgehnrehen, Enttäuschung, Hoffnung . . .).



35

- 39 ► Den Fortgang der Geschichte kannst du mit Hilfe von Notenbeispielen mitverfolgen.
- Wütend schlägt Petruschka ein Loch in die Wand seiner Zelle.
 - Blick in das Gehäuse des Mohren: „Die Tapete ist gemustert mit grünen Palmenbäumen und phantastischen Früchten auf rotem Grunde.“

¹ Aus dem Textbuch mit Bühnenanweisungen von Strawinsky und Benois, zitiert nach: Die Garbe, hrsg. von H. W. Schmidt und A. Weber. Musikverlag Tonger, Köln / Westdeutscher Verlag, Köln-Opladen 1953, S. 666

c) „Der Mohr, verschwenderisch gekleidet, liegt auf einem Diwan und spielt mit einer Kokosnuß.“



d) Die Tänzerin läßt ihre Verführungskünste spielen, um den Mohren für sich einzunehmen.



e) Es gelingt ihr, den Mohren zum gemeinsamen Tanz zu bewegen.



f) Beide tanzen zu den Klängen eines Wiener Walzers von Joseph Lanner. Der träge Mohr bemüht sich, im Takt zu bleiben.



g) Petruschka erblickt das tanzende Paar, ein für ihn widerwärtiges Bild.

h) „Von wütender Eifersucht gepackt“ stürzt Petruschka dazwischen, ringt mit dem Mohren, unterlegt ihm, wird verprügelt und hinausgestoßen in das Schneetreiben auf dem Jahrmarktplatz.

40► Laß zum Schluß die beiden Tanzszenen „Bei Petruschka“ und „Beim Mohren“ im Zusammenhang auf dich wirken.



„Rhythm“ nach Westernart



Tanz im Saloon
des Wilden Westens

Ragtime

Als der Komponist *Paul Hindemith* im Jahr 1922 eine „Suite für Klavier“ mit Tanzsätzen der neuen Zeit veröffentlichte, gab er für den letzten Satz „*Ragtime*“ folgende Spielanweisungen:

„Nimm keine Rücksichten auf das, was du in der Klavierstunde gelernt hast . . . Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.“¹

Hindemiths Ragtime spiegelt den Eindruck, den die neue Ragtimemusik aus den USA auf die Europäer machte. Im gleichen Jahr schrieb der namhafte Tanzpädagoge Heinz Pollack:

„Der neue Rhythmus . . . fuhr wie ein Keulenschlag auf die erschlafften Nerven, verkitscht durch die süßlich gewordenen ewigen Wiener Walzer. Durch Jahrzehnte an einen ruhig fließenden Notensatz gewöhnt, sah man plötzlich mit Schrecken wild stampfende, in rasende Läufe syncopierte Triolen und zerrissene Tonketten aufs Banner gehoben. Taktteile wurden übermäßig betont, die jedem musikalischen und ästhetischen Gesetz Hohn zu sprechen schienen. Dieser Ragtimerhythmus bedeutete eine Revolution der Tanzmusik.“²

Der Name des Tanzes charakterisiert seine Musik: „ragged time“, d. h. zerrissener Takt, „Fetzentakt“. In Kneipen und Tanzhallen der USA, zunächst bei den Negern, bald auch von Weißen nachgeahmt, war um die Jahrhundertwende diese „fetzige“ Spielweise vom Banjo auf das Klavier übertragen worden: möglichst laut gehämmert, um sich inmitten aller Ausgelassenheit der Barbesucher durchzusetzen. In den Arbeitercamps der Eisenbahnbaustellen im Landinnern, in den Saloons des Wilden Westens trommelten Klaviere fröhliche „Rags“, oft sogar ohne Spieler, nämlich automatisch, mit Hilfe von Walzen.

¹ Spielanweisung im Notentext bei P. Hindemith: 1922, Suite für Klavier op. 26, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1922 (1949), S. 19

² Zitiert nach F. Otterbach: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1983, S. 277

Nach abenteuerlicher Jugend – u. a. war er Klavierspieler in den „Barrell-Houses“ (Schnapskneipen) von Missouri – kam der farbige Amerikaner *Scott Joplin* (1868–1917) mit seinen mehr als 600 Ragtimekompositionen zu Ruhm und Reichtum in New York.

Er verstand den Ragtime nicht nur als lautes Schlagzeugstück. Neben seinem „*Maple Leaf Rag*“ ist „*The entertainer*“ unvergänglich geworden, vor allem auch durch den Film „Der Clou“ („The Sting“) von 1973.

Aus „*The entertainer*“:

①► Welche oben getroffenen Feststellungen (Zitat Pollack) lassen sich in diesem Stück nachweisen? Höre einen Ausschnitt, lies im Notenbild mit. Beachte die Verwandtschaft mit Marsch und Polka.

36



②► Schläge mit den Händen (abwechselnd links/rechts) den Baßrhythmus mit. Welche Melodie- töne werden besonders betont? Wo weichen sie in ihrer Betonung von der Begleitung ab? Versuche auch diesen synkopierten Rhythmus mitzuklopfen.

③► Entwirf selbst am Schlagzeug eine synkopenechte Oberstimme im Ragtimestil zur Beatbegleitung eines Partners oder zum Schlag des Metronoms.

Schwarze Musiker schlugen die „zerfetzten“ Melodien besonders rhythmisch. Die Synkopen entstammen der den Negern eigenen, aus Afrika stammenden „Off-Beat“-Spielweise: in sehr gefühlssakter Art freizügig schwingend, vom Taktenschlag abgehoben.

Damit wurde der Ragtime auch eine der Wurzeln des Jazz, der in der Musik des 20. Jahrhunderts eine zentrale Stellung einnimmt. Heute prägt der Ragtime als Grundkonzept die Rockmusik. Zunächst aber bestimmte er nachhaltig das Wesen der modernen Tanzmusik.

Im Foxtrott- und Tangofieber

Die neuen Tänze, die nach dem Ersten Weltkrieg in Europa Mode waren, kamen aus Amerika. Sie zeugten von der Fähigkeit der Schwarzen, rhythmische Kräfte zu erleben und darzustellen, verloren aber ihre urwüchsige Vitalität durch die Anpassung an europäische Zivilisationsformen und Hörgewohnheiten.

In einer zeitgenössischen Untersuchung (1925) heißt es:

„Die heutigen Salontänze werden gegangen, geschlichen; man hüpfst nicht, man gleitet . . . Tänzer und Tänzerinnen halten sich nicht, sie kleben aneinander“ (Max von Boehn).

Standardtänze

Foxtrott



37

Tango

Auf einer internationalen Konferenz in London 1929 wurden vier **Standardtänze** für Tanzturniere festgelegt: *langsamer Walzer*, *Slowfox*, *Quickstep* und *Tango*. Der *Wiener Walzer* kam später dazu.

Die aus dem Ragtime abgeleitete Standardform des geradtaktigen Tances wurde der **Foxtrott**, in zweierlei Tempo getanzt: als Quickstep und als Slowfox. Im Slowfox klingt der schwermütige Blues des nordamerikanischen Jazz durch. In der Big Band wird der Gesang der Farbigen vom Saxophon übernommen.

44 ► Höre zwei Beispiele, und vergleiche mit dem Rhythmus des Ragtime.

1910, im Rahmen der Jahrhundertfeier von Argentiniens Unabhängigkeit, hörten europäische Gäste in Buenos Aires fasziniert den **Tango**. Als man den Tanz in Europa einführte, stieß er wegen seiner zuckenden Rhythmen, katzenhaften Schritte und herausfordernden Tanzhaltung der Paare zunächst auf Verbote. Doch in den vergnügungshungrigen Jahren der „Golden Twenties“ setzte er sich bald überall durch und gewann immer mehr Beliebtheit.

Es wird vermutet, daß der Name „Tango“ aus dem „tocá al tangó“ (= Trommelschlagen) der südamerikanischen Neger abgeleitet wurde.



Zwei vereinfachte Tangorhythmen:

Tango Argentino



Tango Habanera



Tango tanzende Paare
(französische Postkarte
aus den zwanziger Jahren)



38

45 ► Höre einen Tango, gespielt von einem modernen Tanzorchester. Welche Instrumente treten besonders hervor? Begleite auf Schlaginstrumenten mit einem der beiden typischen Tangorhythmen als Ostinato.

Auch die **lateinamerikanischen Gesellschaftstänze** unserer Zeit – eine eigene Sparte bei Tanztur- nieren – stammen von Tänzen der Neger in Mittel- und Südamerika, wo sie zum Teil bereits Volks- tänze geworden waren. Vor allem Kuba ist die Heimat neuerer Modetänze.

Die lateinamerikanischen Tänze beeindrucken in der Regel durch ihre rhythmische Vielfalt. Dafür sorgt das mannigfaltige Schlaginstrumentarium aus der Folklore: Perkussionsinstrumente wie Bongos, Maracas, Guiro, Claves, deren unterschiedliche Rhythmen sich verwirrend überlagern (Polyrhythmik).

④⁶ ► Übe nacheinander folgende Rhythmen (klopfend, klatschend, mit Schlagwerk). Benütze die verfügbaren Perkussionsinstrumente, verteile sie auf Partner, kombiniere einige oder alle Rhythmen.

a) | b) | c) | d) | e) | f) |

Aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem motorischen Grundschlag und den zersplitten Akzenten der überlagerten Rhythmen erwächst das Bewegungsgefühl des Tänzers.

Die **Rumba** kommt aus Kuba, wo sich Kulttänze afrikanischer Herkunft mit spanischer Musik vermischten.

Rumba

z.B.

Die **Samba** war ursprünglich ein Ritualtanz der Bantuneger im Kongo. Sie mußten bei ihrer Kriegerweihe zwischen Glasscherben und brennenden Fackeln hindurchtanzen.

Samba

z.B.

Der **Cha-Cha-Cha** hat als Charakteristikum drei schnelle Schritte:

Cha-Cha-Cha

z.B.

④⁷ ► Höre drei Ausschnitte lateinamerikanischer Tänze. Wo erkennst du einen Cha-Cha-Cha? Versuche, die Klangbeispiele mit Rhythmen aus Aufgabe 46 zu begleiten.



39

Andere Modetänze sind oft sehr kurzlebig, Produkte der modernen Konsumindustrie, die ständig Neues unter die Massen bringen will. Rundfunk, Film, Fernsehen und Schallplattenvertrieb sorgen für rasche Verbreitung. Schlagerstars bedienen sich bei ihren Hits der gängigen Tanzrhythmen oder machen einen Tanz erst zum Hit. Die sog. U-Musik gibt sich weitgehend als aktuelle Tanzmusik.

1 Tanz



40

Zum Hören, Mitsingen, Musizieren:

Kriminal-Tango

Tango-Rock

1. Und sie tanz-ten ei - nen Tan - go, Jacky Brown u. Ba - by Mil - ler.
 2. Und sie tanz-ten ei - nen Tan - go, al - le, die da-von nichts ah - nen.
 3. Und sie tanz-ten ei - nen Tan - go, Jacky Brown u. Ba - by Mil - ler.

etc. A E⁷

Und er sagt ihr lei - se: „Ba - by, wenn ich aus - trink', machst du dicht.“
 Und sie frag - ten die Ka - pel - le: „Hab'n sie nicht was Hei - ßes da?“
 Und die Kri - po kann nichts fin - den, was dar - an ver - däch - tig wär'.

A

Dann be-stellt er zwei Man - hat - tan, und dann kommt ein Herr mit Knei - fer.
 Denn sie kön - nen ja nicht wis - sen, was da zwi - schen Tag und Mor - gen
 Nur der Herr da mit dem Knei - fer, dem der Schuß im Dun - keln galt,

Dis⁰ A E⁷ Am

Jack trinkt aus und Ba - by zit - tert, doch dann löscht sie schnell das Licht.
 in der nächt-li - chen Ta - ver - ne bei dem Tan - go schon ge - schah.
 könnt' viel - leicht noch et - was sa - gen, doch der Herr, der sagt nichts mehr.

etc. Dm⁷ Dm Am

Kri - mi - nal - tan - go in der Ta - ver - ne. Dunk - le Ge-

Dm F Am A⁷

stal - ten, ro - te La - ter - ne. A-bend für A - bend lo - dert die
 Glü - hen - de Blik - ke, stei - gen - de
 A-bend für A - bend im - mer das

B Dm H⁷ 1.+2. E, H⁵-E, 3.E A D A E⁷ A

Lun - te, sprü - hen - de Span - nung liegt in der Luft. geht nie vor - bei.
 Span - nung. Und in die Span - nung da fällt ein Schuß.

Text: Aldo Locatelli · Deutscher Text: Kurt Feltz · Musik: Piero Trombetta
 Edition Rialto Hans Gerig K.G., Köln

Rock around the clock

48 ► Wir sammeln Informationen über den Rock' n' Roll:

- Was weißt du über diesen Tanz?
- Wo ist er entstanden?
- Wer waren seine großen Stars?
- Welche Bevölkerungsschicht tanzte ihn vor allem?
- Wie wird er getanzt?
- Wie lässt sich die Musik beschreiben?



Muddy Waters

Zur Herkunft des **Rock' n' Roll** sagt *Muddy Waters*, einer der großen Blues- und Rocksänger:
„Der Blues hatte ein Baby, und sie nannten ihn Rock' n' Roll.“

Rock' n' Roll

Der Rock' n' Roll entsprang dem „*Rhythm and Blues*“, der harten und aggressiv lauten Tanzmusik der Schwarzen in den USA um die Jahrhundertmitte. Um auch die Weißen dafür zu interessieren, versah ein Diskjockey diese Musik mit dem neuen Namen „Rock' n' Roll“: „Wiegen und Rollen“ als Ausdruck für die rhythmischen Körperbewegungen ekstatischer Negersänger.

Der Farbige erlebt die rhythmische Musik unmittelbar, mit seinem ganzen Körper. Im freien Tanz durchmischt er dabei meist nicht den Raum, sondern bewegt sich auf der Stelle, mit dem Partner nur durch das gemeinsame Rhythmuserlebnis verbunden.

Dieser Tanzstil entsprach genau dem Lebensgefühl der jungen Generation: Abkehr von der steifen, genormten Kultur der Etablierten, Abreagieren von Beklemmung und Ärger in den Zwängen der Arbeitswelt, Hunger nach persönlicher Freiheit.

Im Rahmen des Rock' n' Roll-Tanzens übernahmen die Weißen Ausdrucksweisen des Lebensgefühls aus einer ganz andersartigen Kultur. Je mehr man damit die bürgerliche Welt der Erwachsenen brüskierte, desto mehr zeigte sich auch die Funktion des Protests, der Opposition, der Solidarität mit den Gleichgesinnten.

Das äußere Auftreten, der „Look“ – lässig, ungezügelt, provokativ – passte zum Tanzstil und zum Ausdruck der Musik. Die Musiker selbst spielten ihre Instrumente im Bewegungsrausch, die Fans antreibend und zugleich selbst mitgerissen. Die peitschenden Klänge der E-Gitarre, der Beat der Drums, die Schläge von Becken und akustischer Gitarre, die dröhnende Lautstärke – das zusammen ergibt eine Wirkung von suggestiver Kraft.



41

④⁹► Höre den Rockstar Little Richard mit seinem Song „Good Golly, Miss Molly“.

Little Richard „war unwiderstehlich und machte aus Langweilern heiße Tänzer. ‘Ooo, my soul’ brüllte er immer wieder und steigerte sich in einen Rausch hinein, provozierte die totale Erschöpfung und riß alles mit sich . . . Den Flügel bearbeitete er mit Füßen und Ellbogen und rutschte mit dem Hintern die Tasten entlang. Dann warf er seine Kleider ins Publikum . . . Er kreischte hemmungslos, unermüdlich und hysterisch, als hätte er Angst, es könnte jemand kommen, der lauter singt . . . Dieser Rhythmuschlag, der ging in die Füße, der ließ sich tanzen und löste Verkrampfungen. Und die Fans tobten, wenn Bill Haleys Bassist sich mit seinem Kontrabaß auf den Boden warf und im Liegen weiterspielte.“¹



42

Bei Bill Haleys „Rock around the clock“ tanzten die Fans sogar zwischen den Stuhlreihen im Kino. Als Musiknummer seines Films „Außer Rand und Band“ (1955) wurde der Song zum Symbol der Tanzepoche einer neuen Generation.

Rock around the clock

Intro

One, two, three o'clock, four o'clock rock, five, six, seven o'clock, eight o'clock rock, nine, ten, eleven o'clock, twelve o'clock rock, we gonna rock around the clock to-night.

Verse F

1. Put your glad rags on
 2. When the clock strikes two and three
 3. When the chimes ring five and six
 4. When its eight, nine, ten, eleven
 5. When the clock strikes twelve

join me, hon, we'll if the
 four, seven, we'll be
 too, I'll be
 cool off, start a

F⁷

B⁹

have some fun, when the clock strikes one.
 band slows down, we'll yell for more. 1.-5.
 rock - in' up in sev - enth heav'n. We're gon - na rock a - round the
 go - in' strong and so will you.
 rock - in' 'round the clock a - gain.

F

C⁷

F

clock to - night, we're gon - na rock, rock, rock, 'til the broad day - light, we're gon - na
 rock, gon - na rock a - round the clock to - night.

Max C. Freedman/Jimmy de Knight

Myers Music Inc. · Kassner Music Ltd. 1955

Für Deutschland: Ed. Kassner & Co. Musikverlag, Inzlingen

¹ H. Skolud: All we need is rock. Verlag A. Reiff, Offenburg, S. 20 u. 16



Bill Haley and
his Comets

50 ► Singe und schlage den Rhythmus der Einleitung mit. Begleite die Verse mit den folgenden Rhythmen:

Hi-Hat			
Snare-Drum			
Bass-Drum			

Die Baßstimme entspricht dem „Walking Bass“ des *Boogie-Woogie*, einer Ragtimeform aus den Barrell-Houses (vgl. S. 33). Die Harmoniefolge von 12 Takten ist aus der Bluesbegleitung übernommen worden.

Ausführung am Klavier oder mit geschlagenen Akkorden der Gitarre im folgenden Rhythmus:

Viele Tanzlokale, -säle, -keller, -kneipen, -schuppen können sich keine Band leisten, die mit aufwendigem Instrumentarium jeden Abend Rockmusik spielt. Die Schallplattenanlage einer Diskothek ist auf die Dauer billiger. Der *Diskjockey* bedient sie; er ist für die musikalische Unterhaltung verantwortlich.

Lassen wir einen Diskjockey selbst über seinen Job sprechen:

„... Im Hot Club ist immer was los! ... Man will etwas erleben, sehen und gesehen werden, neue Gesichter erkunden, sich auf der Szene ein wenig umhören, das Tanzbein schwingen, Bekanntschaften schließen ...“

„... Möglichst rasch muß der allgemeine Geschmack der Anwesenden erfaßt werden ... Bieten Sie daher erst die Lieblingsplatten Ihrer Bekannten an, so füllt sich für die erste Zeit die Tanzfläche ... Der Versuch, hintereinander Platten abzufahren, die in sich völlig verschieden sind, stößt auf Unsicherheit und Mißbehagen der Gäste ...“

„... In den Diskotheken richtet sich der musikalische Geschmack nach einigen Wortführern. Sie machen keinen Hehl daraus, daß sie hier den Ton angeben, nach dem sich die anderen zu richten haben ...“

„... Mit fortschreitender Zeit können musikalische Leckereien angeboten werden, die speziell für die ‚Minderheiten‘ gedacht sind. Von der ‚großen Masse‘ hingegen werden sie als Abwechslung konsumiert ...“

„... Angeregt durch alkoholische Genüsse wird es durch Mitklatschen und Mitsingen ein leichtes sein, die Leute dahin zu bringen, wo sie sich wohl fühlen ...“

„... Permanent sind manche Diskjockeys der Meinung, sie müßten während des Abspielens der Platten dazwischen quasseln. Hin und wieder gibt es Titel, bei denen kann man es einfach nicht unterlassen ... Dennoch sollte der Plattenplauderer nicht zuviel zum falschen Zeitpunkt von sich geben. Zwischen den Gästen, die Musik rein als Unterhaltung betrachten, und denjenigen, die Musik auch zum Hören wollen, liegt eine tiefe Kluft ...“

„... Das Mikrophon, der ‚Kommunikationsstab‘, ... kann ohne Schwierigkeiten alle anwesenden Leute lautstark übertönen, sämtliche anderslautenden Meinungen geräuschvoll unterbinden ...“

„... Innerhalb der Show muß dem Publikum die Möglichkeit zum Unterhalten gegeben werden. Durch leiseren Sound, der in den Tanzpausen läuft, wird jedermann die Gelegenheit zur Kommunikation geboten ...“

„... Durch die ständige Lautstärke, der der Diskjockey ausgesetzt ist, sind Gehörschäden unabwendbar. Man merkt selbst aber nicht unbedingt, daß die Hörorgane nicht mehr so funktionieren wie im Normalfall ... Immer wieder erscheinen in der Presse Statistiken, anhand derer die Schädlichkeit andauernder Lautstärke aufgezeigt wird. Demnach haben etwa 60 Prozent der jugendlichen Dauergäste in Diskotheken Gehörschäden ...“

„... Diskotheken-Unternehmer mit Sinn fürs Geschäft lassen die Beschallungen so anbringen, daß sie direkt auf die Tanzfläche ausstrahlen. Das bringt Vorteile ... Wer tanzt, steht dem musikalischen Genuß am nächsten ... Durch seine Bewegungen ‚flippit‘ der Tänzer geradezu zwischen den Boxen hin und her, kann sich daher in sichtlichem Wohlwollen aalen ... Mit großer Wahrscheinlichkeit wird sich auch der Disko-Wirt darüber eins grinzen. Tanzen die Gäste gern und häufig, haben sie in der Vielzahl auch entsprechend mehr Sinn auf Getränke und Speisen. Der Umsatz steigt! ...“

„... Was in der bürgerlichen Diskothek der formale Tanzschritt ist, ist in der progressiven seine Ablehnung. Man dreht sich, hüpfst und windet sich oder läßt sich von Rhythmen und Klängen irgendwohin tragen, wo man glaubt, gerne sein zu wollen. Dabei ist es wichtig, daß andere Leute die Reise mitmachen. Scheinbar versucht jeder für sich, so frei wie möglich zu sein ...“



Diskjockey

... Eine der neuen Errungenschaften ist die Video-Diskotheke. Neben der bloßen Musikdarbietung werden auf Bildschirmen Stars oder Bands gezeigt. Man kann dabei nicht umhin, zu glauben, daß der Sänger ganz nah ist ...

... Der Erfolg von Diskotheken ... läßt sich häufig auf den gezielten Einsatz von Licht ... zurückführen ... In der Regel strahlt eine Lichtquelle nach allen Seiten aus, es sei denn, sie wird so weit manipuliert, daß sie strikt nach einer Richtung strahlt. Von daher lassen sich schon simple Flash-Light-Anlagen so umkonstruieren, daß ihr optisches Geplätscher einen wahren Höllensturm an Lichteindrücken und Lichtreizen aussendet ... Werden Lampen installiert, jeweils mit einem anderen Farbfilter ausgestattet, so läßt sich mit der additiven Farbmischung ein Lichtzauber entfalten, der, mit geeigneter Musik untermaut, unheimlich atmosphärisch wirkt ... Legen Sie ruhig ab und zu einen gehörigen Flash ein, daß einem Hören und Sehen nur so vergeht ...

... Sorgen Sie als Diskjockey dafür, daß die Show einen würdigen Abschluß findet ... Mittels einer Abschiedsmelodie deuten Sie unmißverständlich an, daß nun der offizielle Teil des Abends gelaufen ist. Wenn es eine erfolgreiche Show war, so können Sie sicher sein, daß noch einige Zugaben gefragt werden ...“¹

(51)► Nimm zu diesen Ausführungen Stellung. Wie kennst du selbst den Diskobetrieb?

¹ Hugo Mayer: Discjockey. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main

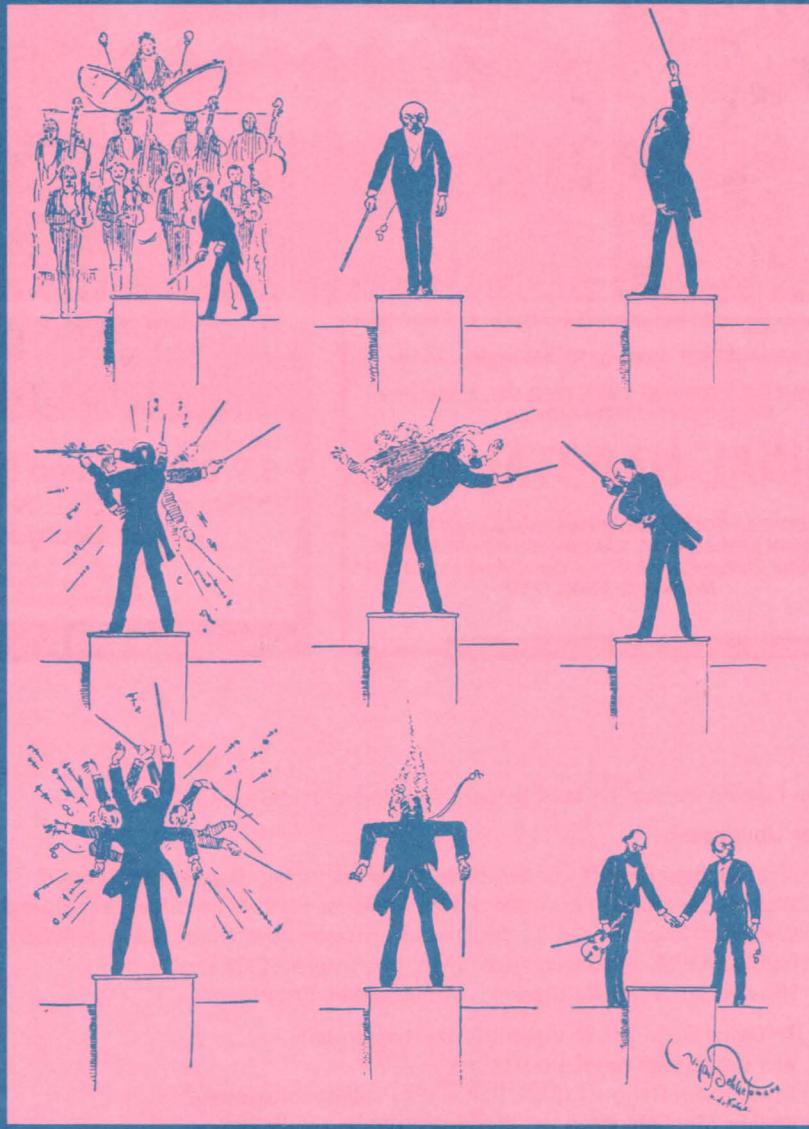
Funktionen des Tanzes

- Kult (z. B. Tiertanz, Tempeltanz)
- Unterhaltung (Gesellschaftstanz, Diskotanz)
- Repräsentation (z. B. Polonaise)
- Brauchtum (Volkstanz)
- Bühne (Ballett, Ausdruckstanz, Modern Dance, Jazztanz, Folkloretanz)
- Sport (Eistanz, Turniertanz)

Historische Formen der Tanzmusik

- *Schreittanz* (Pavane): langsam, geradtaktig
Springtanz (Galliarde): schnell, ungeradtaktig
- *Suite* (17./18. Jahrhundert): Allemande, Courante, Sarabande, Gigue; erweitert u. a. durch Gavotte und Menuett
- *Menuett*: graziöser Tanz im 3/4-Takt;
im 18. Jahrhundert Übergang vom höfischen zum bürgerlichen Stil
- *Ländler, Wiener Walzer* (im 19. Jahrhundert);
Walzerzyklen von Johann Strauß Sohn
- *Polka, Galopp, Cancan*: Tänze im 2/4-Takt (19. Jahrhundert)
- *Ragtime*: synkopische Tanzrhythmen aus den USA,
als Vorform des Jazz und Grundlage der späteren Rockmusik
- *Standardtänze* des 20. Jahrhunderts:
langsamer Walzer, Foxtrott (Slowfox und Quickstep), Tango, Wiener Walzer
lateinamerikanische Tänze: Rumba, Samba, Cha-Cha-Cha
- Rock' n' Roll und Diskotanz

2 KONZERT



Musik live



DEUTSCHES MUSEUM, Montag, 18. September, 20 Uhr
DIE SIEGER DES GRAND PRIX DER VOLKSMUSIK
DIE VOLKSMUSIKHITPARADE mit
ORIGINAL NAABTAL DUO

Tour '89 EDITH PROCK • DIE KIRMESMUSIKANTEN
STEFAN MROSS • DIE KAISERLICH BÖHMISCHEN
Orchester Wolfgang Lindner aus dem „Musikanternstadl“
Moderation MAXL GRAF

Karten an den bekannten Vorverkaufsstellen

MÜNCHNER
KONZERTDIREKTION

Sonderkonzert
5.9.89
Dienstag

Philharmonie · 20 Uhr
Chicago Symphony Orchestra
Sir Georg Solti Dirigent
Rossini: Ouvertüre „Der Barber von Sevilla“
Bartók: Der wunderbare Mandarin
Beethoven: Symphonie Nr. 3 op. 55 »Eroica«

Kartenservice: 98 38 98 (13 – 17 Uhr) und Vorverkauf

Werbung

Die Plakate werben für verschiedene Musikveranstaltungen.

Zur Überlegung

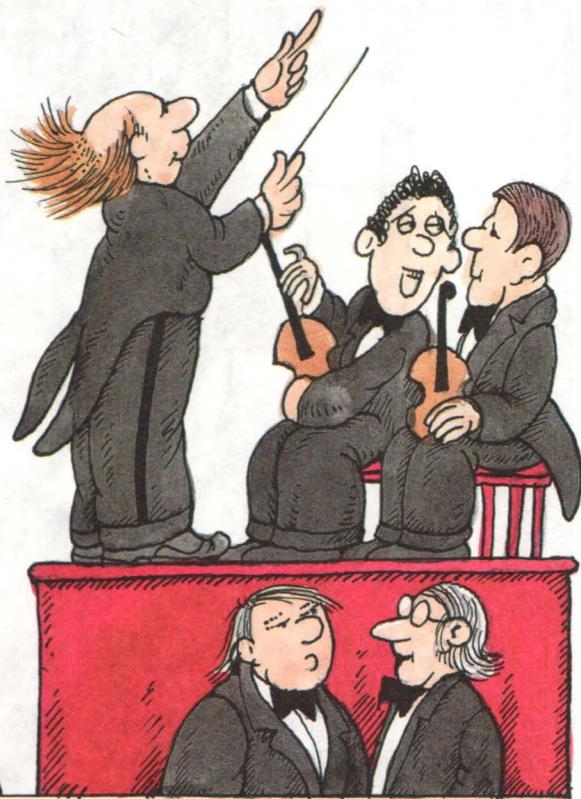
- Mit welchem Begriff können diese Veranstaltungen bezeichnet werden?
- Welche Zielgruppen könnten sich durch diese Plakate besonders angesprochen fühlen?
- Was wird durch die Größe der Druckbuchstaben besonders hervorgehoben? Warum?
- Fasse die Plakataussagen zusammen, und interpretiere sie:
Hinweis auf Veranstaltungsort, Mitwirkende, Programm . . .

① ► Deine Band will in einem Konzert auftreten.

- Wer organisiert das Konzert?
- In welchem Rahmen (Saal, Bühne . . .) soll es stattfinden?
- Welche Möglichkeiten der Werbung kommen in Frage?
- Wofür werden Kosten entstehen?

② ► Die folgenden Aussagen waren im Zusammenhang mit einem Konzert zu hören.
Von welchen Personen und in welcher zeitlichen Folge könnten sie geäußert worden sein?

- (A) „Bei dieser hohen Gage hätte er doch das Schlußstück noch mitblasen können!
Außerdem müßte man wirklich mehr Eintritt verlangen.“
- (B) „Gib mal dein a! Ich hab' schon im dritten Takt festgestellt, daß meine neue Saiten die Stimmung noch schlecht hält.“
- (C) „Die Zugabe wie ausgemacht: ohne Wiederholungen!“
- (D) „Ich werde sehr deutlich schreiben, daß Mozart sich bei dieser Aufführung im Grab umgedreht hätte!“
- (E) „Leider ausverkauft! Das nächste Konzert verlegen wir von der Philharmonie ins Fußballstadion.“
- (F) „Schsch . . . ! Laß das Rascheln mit der Bonbonbüte. Die Ouvertüre beginnt im Pianissimo.“



③ ► Untersuche eine Konzertkritik in der Tagespresse:

- Schreibt der Berichterstatter sachlich, oder gibt er seinen ganz persönlichen Eindruck wieder?
- Wie beurteilt er das Konzert?
- Welchen Sinn hat eine Konzertkritik?
- Welche Voraussetzungen sollte ein Musikkritiker für seine Aufgabe mitbringen?

Konzert-
kritik

④ ► In welcher Reihenfolge würdest du die unten aufgeführte Musik für ein Konzertprogramm jeweils sinnvoll anordnen? Begründe deine Entscheidung.

Programm

- a) Musik für Soli, Chor und Orchester
 - für ein Soloinstrument und Orchester
 - für Streichorchester
- b) Musik eines selten gespielten Komponisten der Klassik aus einem beliebten, oft gehörten Repertoirestück im ungewöhnlichen, experimentellen Stil der Avantgarde
- c) Musik einer neu gegründeten einheimischen Gruppe einer namhaften Band der aktuellen lokalen Szene einer ausländischen Band mit Topstars.

*PIRKELMEIER - GYMNASIUM
Math.-naturw.-und sprachl.-gymnasium
Götzenhainstr. 6-10
6500 NÜRNBERG 7
Telefon 0911/51 10 70*

Applaus für Virtuosen



Preservation Hall Jazzband, New Orleans

Eine Jazzband tritt auf. Die Zuhörer sind begeistert vom heißen Sound der Klarinette, des Saxophons, der Posaune, der Trompete. Es gibt Beifall auf offener Szene.



43

⑤► Höre ein Jazzbeispiel im Chicagostil, und überlege, an welchen Stellen das Publikum applaudieren könnte. Bei welchem Solisten würdest du selbst am meisten Beifall klatschen?

Die Solisten einer Jazzband improvisieren abwechselnd zur Begleitung der Gruppe über ein vorgegebenes Thema. Sie erfinden kunstvolle Variationen und zeigen dabei ihre individuelle Spieltechnik und die Vorzüge ihres Instruments. In der Regel steigert sich dieses Solistenpiel bis zum Auftritt des „Leaders“, des Hauptstars, bevor das Kollektiv das Stück beschließt.

Der Wettstreit der Musikanten und die Begeisterung der Zuhörer gehören schon seit jeher zu einer Musikdarbietung. Man könnte mit dem Auftritt von Artisten im Zirkus vergleichen, wo atemberaubende Leistungen für Spannung und Vergnügen sorgen.

⑥► In welchem Zusammenhang sprechen Sportreporter von „Virtuosität“ und von „Artistik“? Welche sprachliche Wurzel steckt in dem Wort „Artist“?

In Italien nannte man auch hervorragende Gelehrte „virtuosi“. Später wurden mit dieser Bezeichnung die Berufsmusiker von Laienmusikern unterschieden. Inzwischen kennt man den Virtuosen vor allem als Musiker, der die Spieltechnik seines Instruments vollendet beherrscht und im öffentlichen Konzert unter Beweis stellt.

Der Begriff „Konzert“ lässt sich einerseits als Wettstreit erklären (lat. concertare = wettstreiten). Der Konzertbesucher erfreut sich nicht nur am Wohlklang, er will auch ein besonderes Können hören, vergleichen, messen. Musikstücke mit dem Titel „Konzert“ bzw. „Concerto“ dienen dem Zweck, besondere Könnner hervortreten zu lassen.

Aber es kommt dabei auch auf die Harmonie im Zusammenspiel des gesamten Teams an. Deshalb wird „Concerto“ auch auf eine andere sprachliche Wurzel zurückgeführt (mittellat. concertare = übereinstimmen).

Konzert

Concerto

44



⑦► Höre aus dem *Concerto grosso op. 3 Nr. 1* von *Georg Friedrich Händel* den 1. Satz.

a) Welche Instrumente treten abwechselnd solistisch hervor? Welches Instrument ist paarweise besetzt? Durch welche Spieltechnik kann auch der einzelne Spieler diese Klangwirkung erreichen? Welcher Solist bekommt Unterstützung durch das Orchester? An welcher Stelle spielen die Solisten gleichzeitig? Beachte die Orchestereinwürfe, die als „Wettstreit“ mit den Solisten gedeutet werden könnten.

b) Ordne den Soloinstrumenten und dem Orchester folgende Notenbeispiele zu:

(A)

(B)

(C)

(D)

Im **Concerto grosso** der Barockmusik (17./18. Jahrhundert) stehen mehrere Solisten und das Orchester im Wettstreit. Die Instrumente treten auf verschiedenen Ebenen gegeneinander oder auch miteinander an:

Solist/Solist, Solist/Orchester, Solisten/Orchester.

Concerto grosso

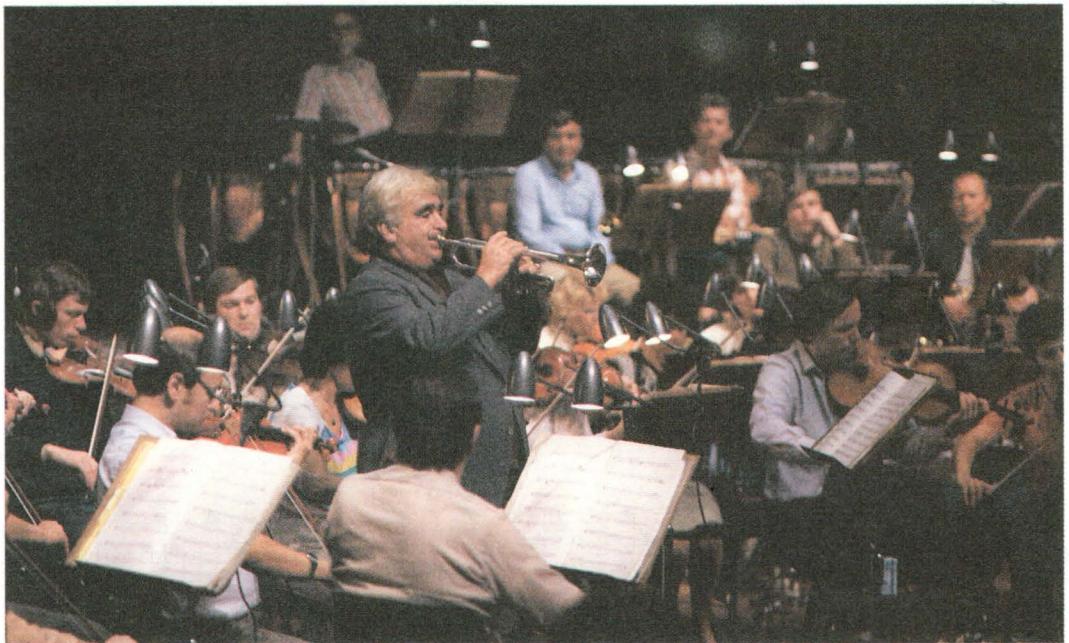
2 Konzert

Solo-konzert

Noch mehr gefordert ist der Solist im **Solokonzert**: einer gegen alle. Auf seinem Instrument hat er sich einem ganzen Orchester gegenüber zu behaupten.

Berühmte Instrumentalisten komponierten oft selber geeignete Musikstücke, um ihre Spielkünste vorführen zu können. Effektvolle Solokonzerte entstanden auch in Zusammenarbeit von Komponisten und Interpreten.

- ⑧► Welche herkömmlichen Musikanstrumente können am ehesten im Solokonzert mit einem Orchester konkurrieren? Warum? Welche haben es besonders schwer? Welche Vorteile eines Instruments müßten vor allem zur Geltung kommen? (Überlege: In der Musik geht es nicht nur um große Lautstärke und schnelles Tempo!)



45

- ⑨► Höre einen Ausschnitt aus einem Solokonzert von *Joseph Haydn*, und bestimme das Solo-instrument. Welche besonderen Möglichkeiten, mit Virtuosität zu glänzen, hat der Komponist dem Solisten vorgegeben? Das Konzert hat folgende Themen:

A



B₁



B₂



Das Konzert für Violine und Orchester von Ludwig van Beethoven aus dem Jahr 1806 wurde erst vierzig Jahre nach der Uraufführung zu einem Erfolg: als es der Geiger Joseph Joachim in Berlin meisterhaft spielte. Beethoven hatte es für einen befreundeten jungen Geiger, Franz Joseph Clement, geschrieben, der bereits als Wunderkind aufgetreten war. Das Werk galt als ungemein schwierig, „gegen die Geige“ komponiert. Inzwischen gehört es zu den berühmtesten Solokonzerten der Musikliteratur. Heute, im Zeitalter einer fortentwickelten Spieltechnik, muß es sogar jeder Geiger, der Mitglied eines Berufsorchesters werden will, beherrschen.

Am 3. Satz von Beethovens Violinkonzert sollen einige Möglichkeiten des Konzerts, der „Auseinandersetzung“ zwischen Solist und Orchester, vorgestellt werden.

10 ► Höre den Anfang.

- a) Das Thema der Violine (A) wird vom Orchester übernommen und weitergeführt. Es mündet in eine Begleitfigur, aus der sich die Violine zu einem neuen Solo aufschwingt (B1). Verfolge das Hörbeispiel anhand von Verlaufsskizze und Noten.
 b) Welche Instrumente spielen im begleitenden Orchester bei B1 eine Rolle?
 An welches Orchesterinstrument erinnern Melodie und Klang der Solovioline?
 c) Versuche das Hauptthema (A) nachzusingen.

46



The musical score consists of two staves. The top staff is for the Solo Violin, which starts with a melodic line (labeled A) consisting of eighth and sixteenth notes. This is followed by a harmonic section where the orchestra (labeled Orch.) plays sustained notes. The violin then resumes its melodic line, which ends with a fermata. The orchestra continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom part is a sketch with two horizontal lines. The upper line is labeled 'Solo' and has three circled 'A's above it, corresponding to the melodic lines in the score. The lower line is labeled 'Orch.' and shows a dashed line with a vertical bar, followed by a wavy line, another vertical bar, and a wavy line ending with a fermata. Below this sketch, there is a circled 'B1' above a wavy line.

11 ► Höre ein anderes, sich wiederholendes Wechselspiel (B2) zwischen Solist und Orchester.

47



The musical score consists of two staves. The top staff is for the Solo Violin, which starts with a melodic line (labeled B2) consisting of eighth and sixteenth notes. The orchestra provides harmonic support. The bottom part is a sketch with a repeating melodic pattern. It starts with a wavy line labeled 'B2', followed by a dashed line with a vertical bar, a wavy line, another vertical bar, and a wavy line ending with a fermata.

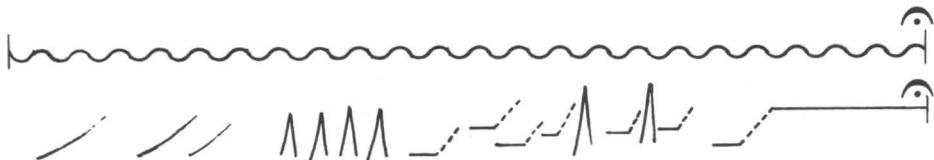
In welcher Weise behauptet sich der Geiger gegenüber dem vollen Klang des Orchesters? (Diese Spieltechnik erfordert ein besonderes Können!)

2 Konzert



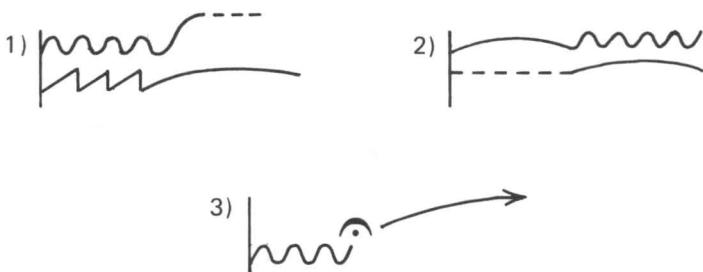
48

- 12 ► Eine andere Stelle zeigt Solist und Orchester in heftiger Konfrontation. Beschreibe die Bewegung der Solostimme. Welche grafischen Symbole kennzeichnen die Versuche des Orchesters, das Hauptthema (A) ins Spiel zu bringen?



49

- 13 ► Höre drei weitere Ausschnitte (a, b, c). Ordne sie den folgenden Grafiken (1, 2, 3) und Beschreibungen (4, 5, 6) zu.



- 4) Die Violine führt eine neue Melodie (C) ein. Das zunächst nur verhalten begleitende Orchester übernimmt das Thema in einer aparten Klangfarbe, während der Solist mit bewegten Begleitfiguren im Vordergrund bleibt.

- 5) Mit einer mächtig betonten Fermate bietet das Orchester dem Solisten die Gelegenheit, allein, ohne Mitwirken des Partners, virtuos zu musizieren.
6) Im Verlauf des dramatischen Gegeneinanders tritt das Spiel des Solisten zurück; seine Triller verklingen, das Orchester behält die Führung.



Der Geiger Joseph Joachim
(Pastell, um 1900)

Grafik 3 zeigt einen bemerkenswerten Einschnitt in jedem Solokonzert, die **Solokadenz**: Der Solist führt ohne Orchesterbegleitung sein ganz spezielles Können vor. Er kann in der Regel sogar eigene Spielfiguren, Melodien, Verläufe erfinden, aus dem Stegreif improvisieren oder mit wohlüberlegten technischen Raffinessen brillieren.

Solokadenz

Diese Konzertkadenz ist insofern mit der Kadenz als Dreiklangsverbindung verwandt, als der Schlußakkord hinausgezögert wird, um die mit Spannung erwartete Soloeinlage zu ermöglichen.

Ein Solist kann in klassischen Solokonzerten aber auch überlieferte Kadzenzen berühmter Künstler verwenden. Bei der Bewertung einer Konzertkadenz lassen sich folgende Gesichtspunkte überlegen:

- Welche Spielfertigkeiten zeigt sie innerhalb der Möglichkeiten des jeweiligen Instruments?
- Welchen Zusammenhang mit dem vorliegenden Werk lässt sie erkennen (Verarbeitung der Themen, Beachtung des Kompositionsstils)?
- Welche originellen Einfälle hat der Solist? Wie verbindet er sie geschickt?

14 ► Höre drei verschiedene Kadzenzen zum 3. Satz des Violinkonzerts von Ludwig van Beethoven, und vergleiche sie unter den obengenannten Gesichtspunkten.

50



15 ► Das Hörbeispiel zeigt die Melodie, mit der der Solist am Schluß des Satzes dem Orchester antwortet. Vergleiche mit dem Hauptthema.

51



16 ► Höre nun den ganzen 3. Satz. Er ist als Rondo angelegt mit der Themenfolge
A B1 B2 A C A B1 B2 A.



An welcher Stelle ist die Kadenz eingefügt? In welcher Weise lässt Beethoven die Kadenz in den anschließenden Abschnitt einmünden?

„Klangstück“ im klassischen Maßanzug

Sonate

Eine der wichtigsten Musikgattungen ist die **Sonate**.

Als im 17. Jahrhundert mehr und mehr reine Instrumentalmusik im Rahmen von Konzerten vorgelesen wurde, verwendete man für sie die Bezeichnung „Sonata“ (lat. sonare = klingen) im Gegensatz zur „Kantate“ (lat. cantare = singen).

In der Wiener Klassik (vor allem bei Joseph Haydn) bildete sich der klassische Sonatentyp heraus, der bis in die Gegenwart als Grundlage für viele Instrumentalwerke gültig ist.

Je nach Besetzung spricht man von

- Sonate: Werk für ein oder zwei Instrumente (Solosonate, Duosonate)
- Trio, Quartett, Quintett . . . : Kammermusik für mehrere Soloinstrumente
- Divertimento (= Unterhaltungsmusik), Serenade (= Abendmusik) . . . : Werke für Kammerorchester
- Sinfonie: Werk für großes Orchester
- Konzert: Werk für Soloinstrument und Orchester.

Wesentliche Prinzipien dieses Typs:

- Die Sonate besteht aus mehreren Sätzen (= selbständige, zum Zyklus zusammengefaßte Musikstücke) von unterschiedlichem Tempo und Charakter.
- Der 1. Satz weist in der Regel eine ganz spezielle Anlage auf, die als **Sonatenhauptsatzform** bezeichnet wird.
- Innerhalb dieses Satzes findet ähnlich wie im Konzert eine Art Wettstreit statt, aber nicht zwischen Instrumenten bzw. Spielern, sondern zwischen Themen. Die Verschiedenheit der Themen, der sog. *Themendualismus*, sorgt für Spannung im musikalischen Ablauf.
- Neben diesem Dualismus herrscht das Prinzip der *Entwicklung*: Die einzelnen musikalischen Themen treten nicht als abgeschlossene Melodien auf, sondern entwickeln sich aus charakteristischen Motiven. Die Themen werden fortgesponnen und abgewandelt. Oft ändert sich dadurch auch ihr Ausdruck.

Sonaten- hauptsatz- form



Kammermusik
zur Zeit Haydns

Wir gestalten Klangverläufe

a) Zwei Instrumentengruppen mit dunklerem und mit hellerem Klang:

1. Pauken, Trommeln, Kontrabass

2. Triangel, Becken, Glockenspiel.

Jede Gruppe entwirft ein charakteristisches, einprägsames Motiv.

Unterscheidungsmöglichkeiten dieser Motive: ruhig/bizarr, schwungvoll/nachdenklich, allmählicher Übergang/plötzlicher Wechsel der Lautstärke.

Notierung in geeigneten Symbolen.

b) Die Motive werden weitergeführt (z. B. Wiederholung, Steigerung, Variation, Schlußbildung).

Der Verlauf kann grafisch festgehalten werden.

c) Wettstreit beider Gruppen: Motive gegeneinander, miteinander, im raschen Wechsel, verkürzt, abgewandelt.

d) Die 2. Gruppe versucht mit ihren Instrumenten, charakteristische Gestaltungsweisen von der 1. Gruppe zu übernehmen (z. B. Dynamik, Rhythmus).

e) Wir planen einen längeren zusammenhängenden Verlauf und führen ihn aus:

– Motiv der 1. Gruppe mit Fortführung, Motiv der 2. Gruppe mit Fortführung

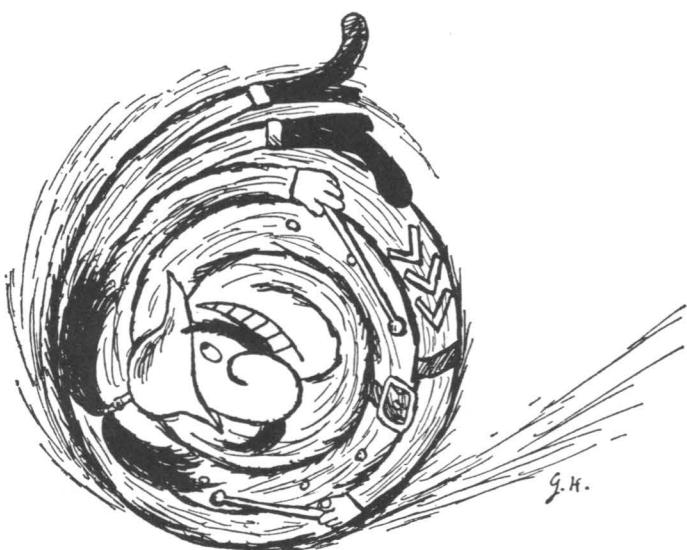
– Wiederholung dieses Abschnitts

– Wettstreit der Themen im Wechsel kurzer Abschnitte (siehe c und d!)

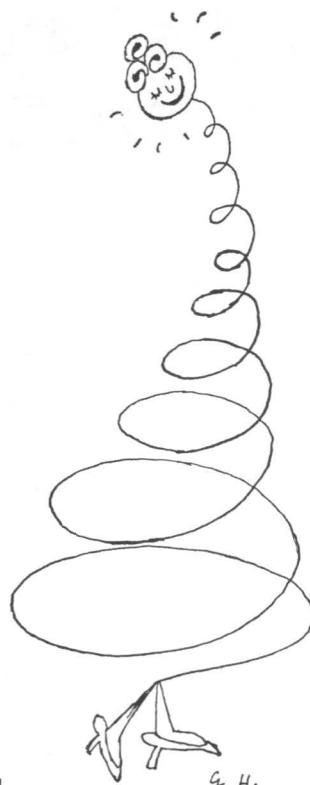
– Motiv der 1. Gruppe mit Fortführung, Motiv der 2. Gruppe mit Fortführung, Abschluß durch die 1. Gruppe.

Dieser Verlauf weist die Züge der Sonatenhauptsatzform auf.

Karikaturen von Gerard Hoffnung

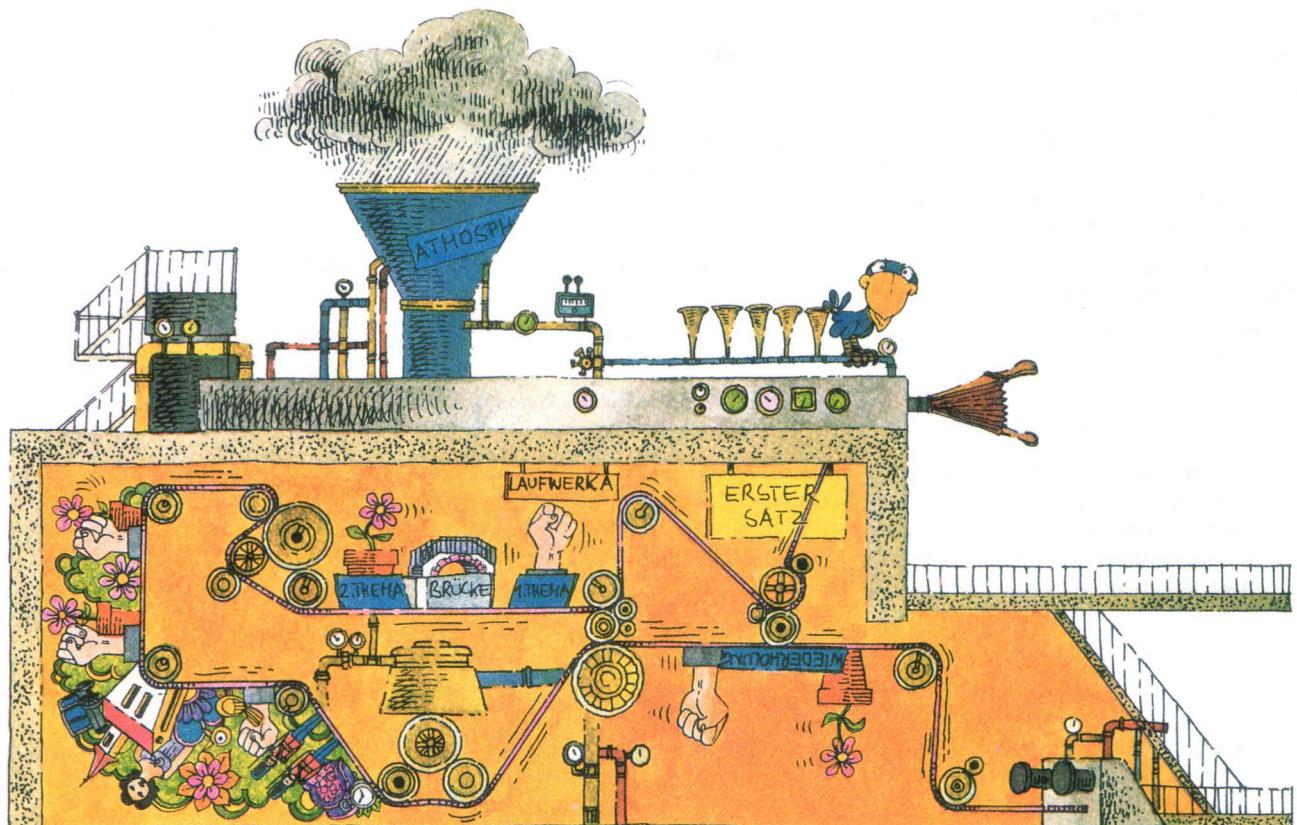


Ein Trommelwirbel



Ein Ping

2 Konzert



Aus den Sonatenkompositionen läßt sich ein Formschema ableiten:

Sonatenhauptsatzform			
Exposition		Durchführung	Reprise
Haupt- thema	Seiten- thema	Schluß- gruppe	Verarbeitung
Grund- tonart	Dominant- tonart oder parallele Durtonart		Modulationen

- 17► Die Abbildung zeigt eine Maschine zur Herstellung von „ersten Sätzen“. Vergleiche sie mit dem darunterstehenden Schema und mit den vorangegangenen Gestaltungsaufgaben.

Ein Klavierspieler muß komplizierte Rhythmen wie ein Schlagzeuger schlagen können, nicht nur mit den Händen, sondern auch mit den Fingerspitzen, oft zwei Rhythmen gleichzeitig mit den Fingern einer Hand.

18 ► Wir versuchen, die Themen eines Sonatenhauptsatzes rhythmisch darzustellen, indem wir eine Trommel mit den Fingerspitzen beider Hände schlagen. Rand und Fellmitte ergeben verschiedene Klangbereiche.

Hauptthema:

(vereinfacht:)

(2 = Zeigefinger, 5 = kleiner Finger)

Seitenthema:

(3 = Mittelfinger, 1 = Daumen)

Schlußgruppe:



2 Konzert

Diese drei Rhythmen prägen die Themen des 1. Satzes einer kleinen *Klaviersonate* von Joseph Haydn.

Sonate G-Dur, 1. Satz

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (top) starts with an Allegro marking and a treble clef. Staff 2 (middle) starts with a bass clef. Staff 3 (second from top) starts with a bass clef. Staff 4 (third from top) starts with a treble clef. Staff 5 (bottom) starts with a bass clef. Measure numbers 1 through 22 are indicated above the staves. Measure 17 has a key signature of one sharp. Measures 22 and 23 have a key signature of two sharps. Measure 23 ends with a repeat sign and a double bar line, followed by a treble clef and a key signature of one sharp.

The musical score consists of three staves. The top staff is for two violins (play the same part), the middle staff is for cello/bassoon, and the bottom staff is for bassoon. Measure 28 starts with a single note in the bassoon, followed by eighth-note pairs in the violins. Measures 34 and 39 show more complex patterns, including sixteenth-note figures and sustained notes.

⑯► Höre den Sonatensatz von Joseph Haydn, und lies dabei im Notenbild mit.

- In welchen Takten der Exposition beginnen jeweils Hauptthema, Seitenthema, Schlußgruppe?
- Beschreibe das Kopfmotiv des Hauptthemas.
- Bestimme den Anfang der Durchführung und den Anfang der Reprise.

52



⑰► Untersuche Verarbeitung und gegenseitige Durchdringung der Themen in der Durchführung:

- Wie oft erklingt das Kopfmotiv des Hauptthemas? Beschreibe die jeweilige Fortführung dieses Kopfmotivs. In welcher Weise treten die Themen verändert auf?
- Welche Tonarten werden in der Durchführung vorübergehend berührt?

⑱► Vergleiche Reprise und Exposition (Tonart des Seitenthemas, Ausdehnung der Schlußgruppe).

In der Exposition stehen die Themen in unterschiedlichen Tonarten: Hauptthema in der Grundtonart, Seitenthema und Schlußgruppe in der Tonart der Dominante. In der Reprise wird die Grundtonart durchgehend beibehalten.

⑲► Höre noch einmal den ganzen Sonatensatz, und orientiere dich dabei an der Schemaskizze der Sonatenhauptsatzform.

⑳► Vergleiche mit diesem Formablauf die Anlage von Haydns Konzert für Trompete und Orchester (siehe S. 48). Hier werden Haupt- und Seitenthema zunächst nur vom Orchester vorgetragen (A und B₁), bei der Wiederholung dann gemeinsam mit dem Solisten (A und B₂). Wo erscheint die Tonart der Dominante?

52



2 Konzert

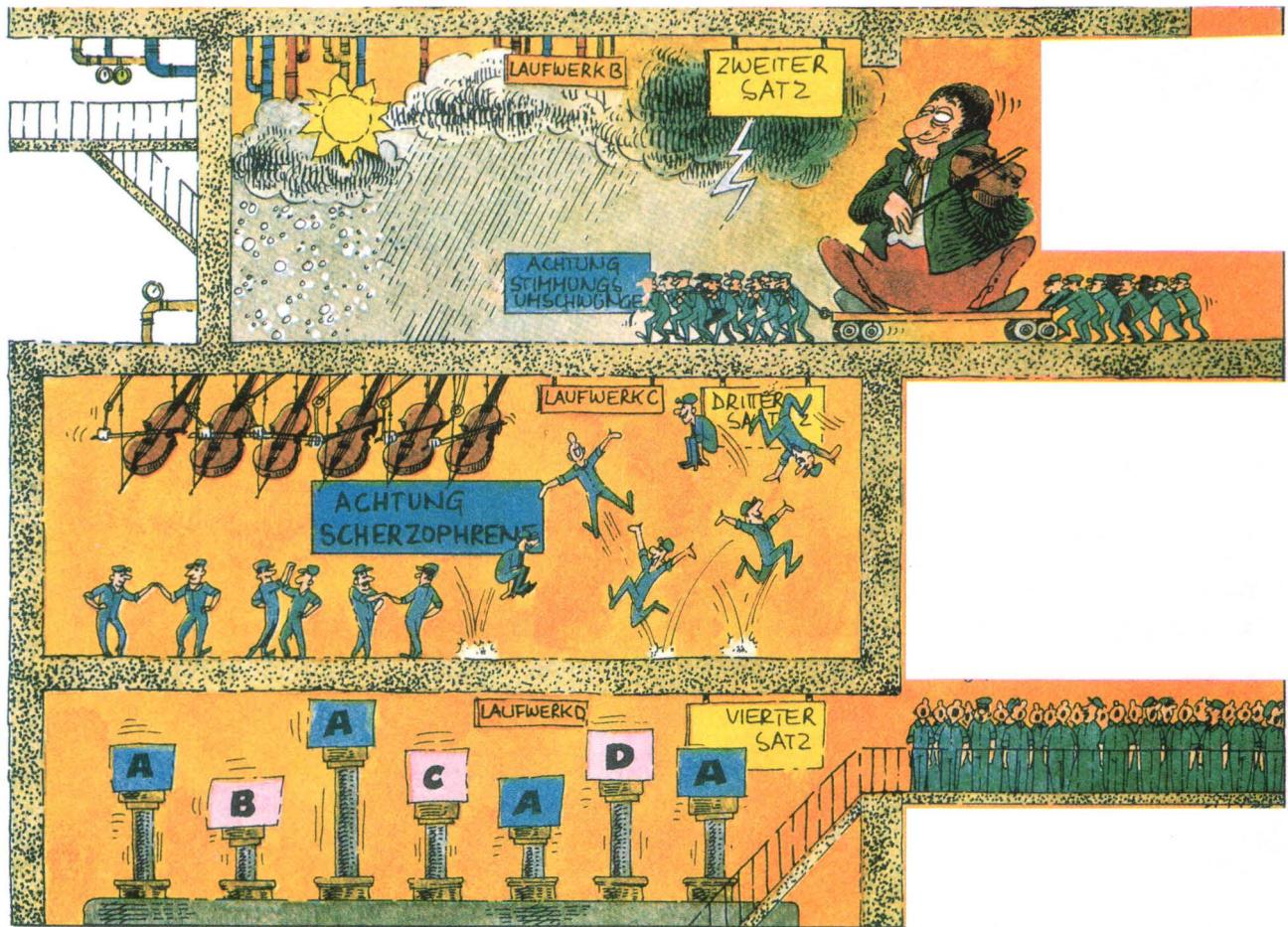
Sonate für Orchester

Sinfonie

Als **Sinfonie** erreichte die Sonate orchestrales Ausmaß, nicht nur in der Anzahl der Instrumente, sondern auch dank der vermehrten Gestaltungsmöglichkeiten in der Länge der (3 bis 4) Sätze.

Der 3. Satz einer Sinfonie entsprach zunächst dem Modetanz jener Zeit, dem Menuett (vgl. S. 20). Als das Menuett außer Mode kam, trat an seine Stelle als spritzige Einfügung das Scherzo (ital. = Scherz; sprich „skerzo“).

②4► Die Darstellung von S. 54 wird in der folgenden Abbildung zum „Sinfonie-Kraftwerk“ ergänzt. Versuche aus Einzelheiten der Abbildung Rückschlüsse auf das Tempo und den Charakter der einzelnen Sinfoniesätze zu ziehen. Vergleiche damit den Schlußsatz des Violinkonzerts von Beethoven (Formanlage).



Der Komponist *Felix Mendelssohn-Bartholdy* (1809–1847) schrieb unter dem Eindruck einer Italienreise 1831 ein Orchesterwerk, die sog. *Italienische Sinfonie*.

Die vier Sätze haben die Tempoangaben: Allegro vivace – Andante con moto – Con moto moderato – Presto.

Dem 2. Satz soll ein böhmischer Wallfahrergesang zugrunde liegen. Der 4. Satz trägt die Bezeichnung „*Saltarello*“ nach einem beliebten italienischen Tanz.

- 25► Du hörst die Themen der vier Sätze (a bis e). Ordne den Sätzen die untenstehenden Notenbeispiele zu.

53



(A)

(B)

(C)

(D)

(E)

Klassik im New Look

SYMPHONIE CLASSIQUE

I

Serge Prokofieff, Op. 25
1916-1917

Allegro. $d = 100$

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

2 Trombe

2 Corni

3 Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

©1926 Edition Russe de Musique/1949 Boosey & Hawkes Inc., New York
Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes GmbH, Bonn

In den Jahren 1916/17 schrieb der russische Komponist *Sergei Prokofjew* seine „*Symphonie classique*“.

Er sagt dazu:

„*Es schien mir, daß Haydn, wenn er jetzt noch lebte, seine eigene Art der Komposition beibehalten und gleichzeitig etwas von dem Neuen übernommen hätte. Solch eine Symphonie nun wollte ich schreiben: eine Symphonie im klassischen Stil.*“

Prokofjew gestaltet die Sinfonie höchst konzentriert in knapper Form; doch die Orchesterbesetzung entspricht noch dem vollen Sinfonieorchester der Wiener Klassik.

(26) ► Untersuche die erste Partiturseite von Prokofjews Sinfonie, und beschreibe die Gruppierung der Orchesterinstrumente. Überlege, warum vor den Streichinstrumenten keine Ziffer steht.

(27) ► Das Hauptthema des 1. Satzes stellt sich in zwei charakteristischen Melodien vor.

– Die erste kannst du der nebenstehenden Partiturseite entnehmen.

– Die zweite hat folgenden Verlauf:

54



p Fl.
Ob., Cl.

Fg., Vc.

- Höre den Beginn der Sinfonie, und achte auf die wiederholten Einsätze der beiden Melodien im Wechselspiel der Instrumente.
- Wie tritt die Haupttonart in den ersten Takt deutlich hervor?

Die Melodie des Seitenthemas:

pp

- (28) a) Suche auf den folgenden Partiturseiten charakteristische Unterschiede zwischen Seitenthema (ab Ziffer 6) und Hauptthema (melodischer Verlauf, Dynamik, Instrumentierung, Charakter, Fagottbegleitung). Überprüfe deine Feststellungen beim Hören des Klangbeispiels.

- b) Beachte die Verwandtschaft der Schlußgruppe (ab Ziffer 10) mit dem Hauptthema. Welche Beziehung besteht zwischen den Tonarten?

55



2 Konzert

Fl. Ob. Cl. Fg. Cor.

5 a2 50 **6**

Fl. Cl. Fg. Cor.

5 VI.I VI.II Vla. Vc. Cb.

6 pp con eleganza sul punto del arco

p div. mf unis. f pizz. pp

7 a2

Fl. Cl. Fg. Cor.

VI.I VI.II Vla. Vc. Cb.

pp sul punto del arco

arco mf pizz. pp

50 mf pp

2 Konzert

Musical score for orchestra, page 64, section 2 Konzert. The score consists of two systems of music.

System 1 (Measures 8-9):

- Flute (Fl.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **f subito**.
- Oboe (Ob.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **pp**, then **f subito**.
- Clarinet (Cl.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **f**.
- Bassoon (Fg.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **pp**.
- Trumpet (Tr.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **pp**.
- Coronet (Cor.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **pp**.
- Timpani (Timp.):** Rests throughout the measure.

System 2 (Measures 9-10):

- Violin I (VI.I):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **pp**.
- Violin II (VI.II):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **f subito**.
- Cello (Cb.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **arco >**, then **pizz.**
- Bass (Vc.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **f**.
- Viola (Vla.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **f**.
- Timpani (Timp.):** Starts with a melodic line, followed by a dynamic **pp**.

Fl. 70

Ob.

Cl.

Fg. *pp* *subito ff*

Tr. *f* *mp*

Cor. *f* *mp*

Timp. *f* *mp*

VI.I *pp* *f subito ff* pizz.

VI.II *f* *ff* pizz.

Vla. *pp* *f* *div.*

Vc. *pp* *f* arco

Cb. 70 *f*

2 Konzert

Fl. *ff*
 Ob. *ff* a2 *ff*
 Cl. *ff*
 Ft. *ff*
 Tr. *f* *ff*
 Cor. *mf mp* *ff*
 Timp.
 VI.I *ff* arco *ff* arco *ff* *ff*
 VI.II *ff* *ff* non div. *ff*
 Vla. *f* *ff*
 Vcl. *ff* *f* *ff*
 Cb. *ff* *f* *ff*

Fl. G.P.
Ob. G.P.
Cl. G.P.
Fg. G.P.
Tr. G.P.
Cor. G.P.
Tim. G.P.
Vl.I G.P.
Vl.II G.P.
Vla. G.P.
Vc. G.P.
Cb. G.P.

2 Konzert

Aus der Durchführung des 1. Satzes stammen die folgenden Notenbeispiele:

(A)

VI. I
VI. II
Vc.

(B)

Fl. I
Fl. II
VI. I
VI. II

(C)

Cor., Vc., Kb. (Oktave tiefer)
VI. (Oktave höher)

(D)

VI. (oktaviert)

Fl., Tr.
(oktaviert)



56

29 ► Höre die Durchführung.

- Stelle fest, inwiefern sich die vier oben notierten Abschnitte auf die Themen der Exposition beziehen, und beschreibe die Abwandlungen.
- Mit welchen kompositorischen Mitteln werden die Steigerung und der Höhepunkt erzielt?

Reprise (Hauptthemen)

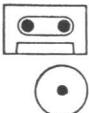
(E) VI.

(F) VI. I (Spitzentöne Oktave höher)

30► Inwiefern weicht Prokofjew in der Reprise vom klassischen Modell ab?

31► Höre den ganzen 1. Satz der „Symphonie classique“, und versuche, den formalen Ablauf zu erkennen und das Wechselspiel der Themen mitzuerleben.

57



Anlässlich der ersten Aufführung von Prokofjews Sinfonie 1918 in Amerika urteilte ein amerikanischer Musikkritiker: „Jene, die nicht glauben, daß sich Genie in einem Überfluß an Lärm äußert, schauten in Herrn Prokofjews Werk vergeblich nach einer neuen Botschaft aus. Auch in der Klassischen Sinfonie, die der Komponist dirigierte, gab es keinen Unterlaß in der Orgie mißklingender Töne. Als Darstellung des unglücklichen chaotischen Zustandes, an dem Rußland leidet, ist Herrn Prokofjews Musik interessant . . .“

32► Beurteile aufgrund deines Eindrucks von Prokofjews Musik die Aussage des amerikanischen Kritikers.

Versuche dir die Wirkung dieser Musik im Blick auf die damalige politische Situation (Oktoberrevolution 1917 in Rußland) zu erklären. Bedenke, daß sich die Musikhörer im 20. Jahrhundert erst allmählich an neue Klänge gewöhnen mußten (vgl. S. 32 ff.).



Sergei Prokofjew (Karikatur von N. Radlow)

Drama in Musik

Im Fernsehen läuft ein Film. Der Vorspann zeigt den Titel und die Namen der Mitwirkenden. Musik untermauert die Informationen.

(33)► Inwiefern steht die Art dieser Musik in Zusammenhang mit dem Inhalt des Films? Nenne Beispiele.

(34)► Welche Ideen zur musikalischen Ausgestaltung eines Films könnte ein Komponist dem folgenden Inhalt entnehmen?

Schauplatz: Die Niederlande Zeit: 16. Jahrhundert

Rahmengeschehen: Der niederländische Freiheitskampf

Situation: Im Krieg gegen die Spanier, deren habsburgischer König Philipp II. das Land als ererbten Besitz betrachtete, gelang es den Niederländern, im Jahr 1584 einen selbständigen Staat zu gründen. Nur der Süden, das heutige Belgien, blieb unter spanischer Herrschaft.

Vergebens rebellierte das Volk gegen die grausame Militärdiktatur, gegen die Unterdrückung protestantischer Glaubenslehren durch die spanische Inquisition. Herzog Alba, der Statthalter des spanischen Königs, schlug die Aufstände nieder und ließ die Anführer des Volkes – darunter Graf Egmont – hinrichten.

Die heutige *Nationalhymne der Niederlande* röhmt Wilhelm von Nassau-Oranien, Egmonts Freund und Mitstreiter, der 1584 ermordet wurde.

The image shows three staves of musical notation in G major, common time. The lyrics are written below each staff in Dutch. The first staff starts with 'Wil - hel - mus' and ends with 'Bloet.'. The second staff starts with 'Den Va - der - land' and ends with 'den doet.'. The third staff starts with 'Een Prin - se van' and ends with 'den'. The lyrics are: Wil - hel - mus van Nas - sou - we ben ick van Duyt - schen Bloet. Den Va - der - land ghe - trou - we blijf ick tot in den doet. Een Prin - se van O - raen - gien ben ick vrij on - ver - veert, den Co - ninck van His - paen - gien heb ick al - tijd ghe - eert.

1. *Wilhelmus von Nassauen bin ich von deutschem Blut. Dem Vaterland getreue bleib ich bis in den Tod. Ein Prinze von Oranien bin ich frei unverwehrt, den König von Hispanien hab ich allzeit geehrt.*
2. *In Gottesfurcht zu leben hab ich allzeit betracht, darum bin ich vertrieben, um Land und Leut gebracht. Mein Gott soll mich regieren als ein gut Instrument, daß ich soll wiederkehren ins Land und Regiment.*
3. *Mein Schild und mein Vertrauen bist du, o Gott und Herr. Auf dich so will ich bauen, verlaß mich nimmermehr, daß ich doch fromm mag bleiben, dir dienen alle Stund, die Tyrannie vertreiben, die mir mein Herz verwundt.*

Text: Philips van Marnix (1540–1598) · Weise: nach einem alten französischen Jagdlied

200 Jahre später schrieb Johann Wolfgang von Goethe das Drama „Egmont“ über das tragische Schicksal des Grafen. Egmont wird als Liebling des Volkes und Freiheitsheld dargestellt. Die Spanier bemächtigen sich seiner und verurteilen ihn zum Tod. In einer Vision angesichts der nahen Hinrichtung sieht Egmont sein Volk am Ziel.

Die Uraufführung des Dramas fand 1810 in Wien statt. Ludwig van Beethoven komponierte eine *Schauspielmusik* zu „Egmont“, in der die visionäre Schlusszene durch Musik verklärt wird. Vor allem aber stellte er dem Werk eine *Ouvertüre* voran, wie man sie von Opern kennt.

Im Jahr 1811 schrieb Beethoven an Goethe:

„Ew. Exzellenz! . . . Sie werden nächstens die Musik zu ‚Egmont‘ . . . erhalten, diesem herrlichen ‚Egmont‘, den ich, indem ich ebenso warm, als ich ihn gelesen, wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe. Ich wünsche sehr, Ihr Urteil darüber zu wissen: auch der Tadel wird für mich und meine Kunst ersprößlich sein und so gern wie das größte Lob aufgenommen werden . . .“

E. Th. A. Hoffmann, als Dichter, Musiker und Maler ein fachkundiger Kunstabetrachter seiner Zeit, urteilt über Beethovens Egmont-Musik:

„Es ist wohl eine erfreuliche Erscheinung, zwei große Meister in einem herrlichen Werk verbunden und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das schönste erfüllt zu sehen.“

35► Die Ouvertüre beginnt mit einer langsamen Einleitung. Höre den Anfang, und achte dabei auf die beiden gegensätzlichen Gedanken. Welche Personengruppen könnten damit charakterisiert werden?

Schauspiel-
ouvertüre

58

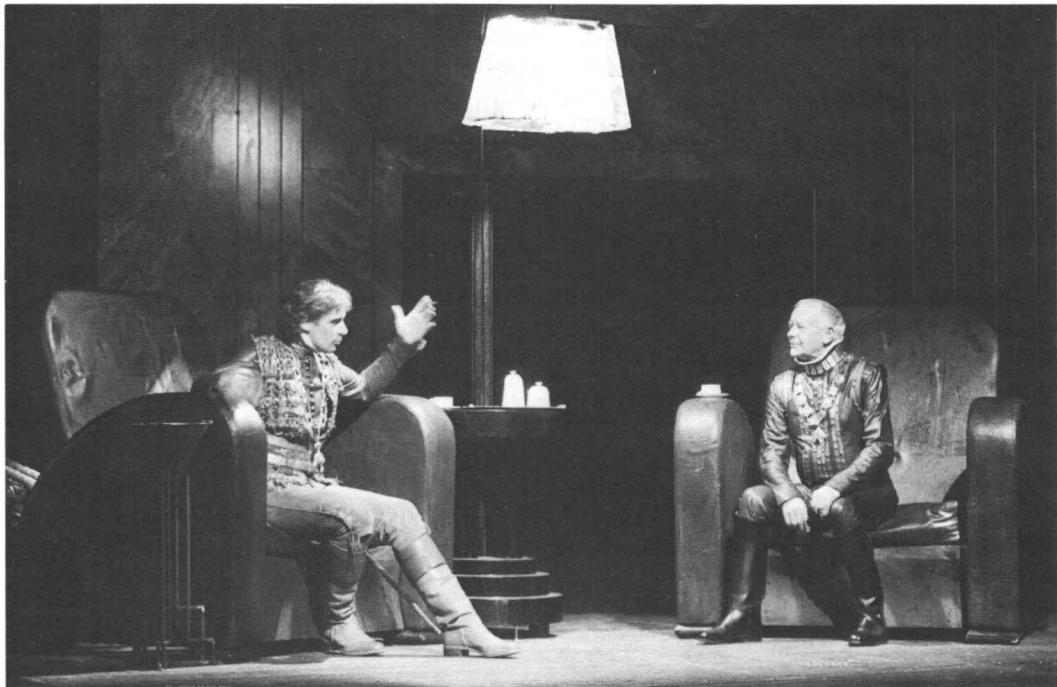


Sostenuto ma non troppo

36► Der Rhythmus der Ouvertüreneinleitung hat Ähnlichkeit mit dem Rhythmus eines alten Tanzes aus Egmonts Zeit. Schlage auf S. 16 nach, und versuche die offensichtlich symbolische Bedeutung dieses Rhythmus zu erklären. Wodurch wird der charakteristische Ausdruck noch verstärkt?

2 Konzert

Szene aus „Egmont“
in einer Aufführung
des Münchener
Residenztheaters:
Egmont und Alba



Aus Goethes „Egmont“

1. Aufzug, 1. Szene (Bürger von Brüssel)

- ...
Soest: Es ist kein Herr für uns Niederländer . . . Wir wollen nicht verachtet noch gedruckt sein . . .
Jetter: Der König, denk ich, wäre wohl ein gnädiger Herr, wenn er nur bessere Ratgeber hätte.
Soest: Nein, nein! Er hat kein Gemüt gegen uns Niederländer, sein Herz ist dem Volke nicht geneigt, er liebt uns nicht; wie können wir ihn wiederlieben? Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? Warum trügen wir ihn alle auf den Händen? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohlwill; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte, auch dem, der's nicht bedarf. Laßt den Grafen Egmont leben! . . .
...
Jetter: Da sollen wir nun die neuen Psalmen nicht singen. Sie sind wahrlich gar schön in Reimen gesetzt und haben recht erbauliche Weisen. Die sollen wir nicht singen, aber Schelmenlieder, so viel wir wollen. Und warum? Es seien Ketzereien drin, sagen sie, und Sachen, Gott weiß . . .
Buyck: . . . In unsrer Provinz singen wir, was wir wollen. Das macht, daß Graf Egmont unser Statthalter ist; der fragt nach so etwas nicht . . .
...
Jetter: Sie sagen aber, es sei nicht auf die rechte Art, nicht auf ihre Art; und gefährlich ist's doch immer, da läßt man's lieber sein. Die Inquisitionsdiener schleichen herum und passen auf; mancher ehrliche Mann ist schon unglücklich geworden . . .

Graf Egmont liebt das einfache Bürgermädchen Klärchen.

3. Aufzug, 2. Szene (Klärchens Wohnung)

Klärchen: ... Sage! Ich begreife nicht! Bist du Egmont? Der Graf Egmont? Der große Egmont, der so viel Aufsehn macht, von dem in den Zeitungen steht, an dem die Provinzen hängen?

Egmont: Nein, Klärchen, das bin ich nicht ... Jener Egmont ist ein verdrießlicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muß; geplagt, verkannt, verwickelt ist, wenn ihn die Leute für froh und fröhlich halten; geliebt von einem Volke, das nicht weiß, was es will; geehrt und in die Höhe getragen von einer Menge, mit der nichts anzufangen ist ... Aber dieser, Klärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen ...

(37) ► Höre die Fortsetzung der Ouvertüre, den Übergang von der Einleitung zum Hauptteil. Aus der Klage des Volkes wächst eine freundliche Melodie, die Klärchens Liebe darstellen könnte. Wie entwickelt sich dieses Motiv (Tonlage, Tonart, Rhythmus der Baßstimme, Tempo)? Was lässt sich daraus für den Fortgang des Dramas voraussehen?

59



VI. + Hbl. *pp*

Vc., Cb. (Oktave tiefer) *pp*

Ob., Cl. Vc.

VI. Allegro

Vc. *cresc.* *sfp* *sfp*

2 Konzert

2. Aufzug, 2. Szene (Egmonts Wohnung)

...
Oranien: Wenn man nun aber dem König zu einem Versuch riete?

Egmont: Der wäre?

Oranien: Zu sehen, was der Rumpf ohne Haupt anfinge . . . Das Volk zu schonen und die Fürsten zu verderben.

...
Egmont: Nein, Oranien, es ist nicht möglich. Wer sollte wagen, Hand an uns zu legen? — Uns gefangen zu nehmen, wär' ein verlorne und fruchtlose Unternehmung . . . Der Windhauch, der diese Nachricht übers Land brächte, würde ein ungeheures Feuer zusammentreiben . . . Ein schrecklicher Bund würde in einem Augenblick das Volk vereinigen . . .

Oranien: Die Flamme wütete dann über unserm Grabe, und das Blut unsrer Feinde flösse zum leeren Sühnopfer. Laß uns denken, Egmont.

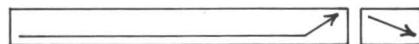
...



60

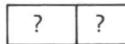
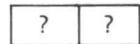
38► Die musikalische Entwicklung im Hauptteil spiegelt Widerstreit, Aufruhr und Kampf durch gegensätzliche Bewegung und Spannungen.

- Übertrage die zu den Notenbeispielen A und B gehörenden Felder ins Arbeitsheft, und kennzeichne durch Pfeile die jeweilige Verlaufsrichtung der Melodie. Versuche die Spannung zwischen den Bewegungskräften nachzuempfinden.
- Unterscheide Beispiel C und D: Welche gegenläufige Bewegung besteht zwischen dem Motiv und der Anordnung der Sequenzen?



A

B



C

D

(E)

VI. *p dolce*

ff

Cl. Fl.

Wilhelm von
Oranien
(zeitgenössischer Kupferstich)



③⁹ ► Vergleiche das kontrastreiche Seitenthema (E) mit den Motiven der Einleitung. In welcher Weise treten diese Motive hier wieder auf?

④⁰ ► Der Schluß der Exposition strahlt Zuversicht aus. Achte auf die vorwärtsstreibenden Akzente, die gesteigerte Bewegung, die nun auch nach oben gerichteten Läufe. Vergleiche die Tonarten von Anfang und Ende der Exposition.

④¹ ► Wie die Durchführung in einem Sinfoniesatz den Konflikt zweier Themen wiedergeben kann, so eignet sie sich auch in der Ouvertüre zur Konfliktdarstellung eines dramatischen Geschehens. Beschreibe anhand von Klang- und Notenbeispiel, wie Beethoven die Elemente der Exposition vielfältig kombiniert. Beachte auch die charakterisierende Instrumentierung und die Kontraste der Lautstärke.

61



62



63



(F)

Cl. *p dolce*

Fl.

Ob. Cl.

f

(und noch zweimal ähnlich)

(G)

VI. 2

p

Vc., Cb.

Der Höhepunkt des Schauspiels:

4. Aufzug, 2. Szene (Wohnung des Herzogs von Alba)

Alba: Sobald die Fürsten bei mir eingetreten sind, dann eile gleich, Egmonts Geheimschreiber gefangen zu nehmen. Du hast alle Anstalten gemacht, die übrigen, welche bezeichnet sind, zu fahnen?

Silva: Vertraue auf uns. Ihr Schicksal wird sie, wie eine wohlberechnete Sonnenfinsternis, pünktlich und schrecklich treffen.

...

Alba (... tritt ans Fenster): Er ist es! Egmont! ... Steig ab! — So bist du mit einem Fuß im Grab! ... Und mir bleibt keine Wahl. In der Verblendung, wie hier Egmont naht, kann er dir nicht zum zweitenmal sich liefern! ...

Egmont: ... Nicht dem Könige widersetzt man sich; man stellt sich nur dem Könige entgegen, der einen falschen Weg zu wandeln, die ersten unglücklichen Schritte macht.

Alba: Wie du gesinnt bist, scheint es ein vergeblicher Versuch, uns vereinigen zu wollen ... Gehorsam fordre ich von dem Volke: — und von Euch, ihr Ersten, Edelsten, Rat und Tat, als Bürgen dieser unbedingten Pflicht.

...

Egmont: ... Ungern scheid ich aus diesem Streite, ohne ihn beigelegt zu sehen ...

Alba: Halt, Egmont! — Deinen Degen! — (Die Mitteltür öffnet sich: Man sieht die Galerie mit Wache besetzt, die unbeweglich bleibt.)

Egmont (der staunend eine Weile geschwiegen): Dies war die Absicht? Dazu hast du mich berufen? (Nach dem Degen greifend, als wenn er sich verteidigen wollte.) Bin ich denn wehrlos?

Alba: Der König befiehlt's, du bist mein Gefangener. (Zugleich treten von beiden Seiten Bewaffnete herein.)

Egmont (nach einer Stille): Der König? — Oranien! Oranien! (Nach einer Pause, seinen Degen hingebend.) So nimm ihn! Er hat weit öfter des Königs Sache verteidigt, als diese Brust beschützt.



64

④► Am Ende der Reprise stellt Beethoven symbolisch knapp Egmonts Verhängnis dar. Durch welche Gestaltungsmittel wird der Zusammenhang deutlich?

Aus der Schlußszene, nach Egmonts visionärem Traum:

5. Aufzug, 4. Szene (Gefängnis)

...

Egmont: . . . Du schönes Bild, das Licht des Tages hat dich verscheuchet! Ja sie waren's, sie waren vereint, die beiden süßesten Freuden meines Herzens. Die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt . . . Es war mein Blut und vieler Edeln Blut. Nein, es ward nicht umsonst vergossen. Schreitet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an! Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reißt den Wall der Tyrannie zusammen und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmaßt, weg! (Trommeln näher.) . . .

65



43► In einem ekstatisch gestalteten Ausklang nimmt Beethoven den Siegesoptimismus des Trauerspiels vorweg. Der musikalische Jubel äußert sich nicht nur im Umschlagen von Tonart, Taktart, Tempo und in einer atemberaubenden Steigerung vom Pianissimo zum Fortissimo. Überlege: Welche Symbolik zeigt sich durch einen Vergleich von Einleitungs- und Schlußmotiv?

44► Höre nun die ganze Ouvertüre. Zur Einstimmung auf Goethes Drama nutzt Beethoven die Möglichkeiten dramatischer Spannung, wie sie in der Sonatenhauptsatzform angelegt sind.



Einleitung	Überleitung	Hauptteil (Sonatenhauptsatzform)			Überleitung	Koda
Sostenuto ma non troppo		Allegro				Allegro con brio
3/2-Takt		3/4-Takt				4/4-Takt
f-Moll	Exposition Thema 1 f-Moll Thema 2 As-Dur	Durchführung wechselnde Tonarten	Reprise Thema 1 f-Moll Thema 2 Des-Dur	f-Moll	F-Dur	
Spanier (vgl. Thema 2, T. 1 u. 2) Niederländer (vgl. Thema 2, T. 3 u. 4) Klärchen (vgl. Thema 1)	Konflikt aus den Themen- gruppen 1 und 2	Motive der 2 Themen- gruppen	Entspre- chung mit Exposi- tion	Zuspitzung und Scheitern	Sieges- vision	

Hexerei auf Französisch

Schauspielouvertüren werden heute oft im Konzertsaal, als Orchesterwerke ohne das dazugehörige Theaterstück, aufgeführt. Auch manche Opernouvertüren lösten sich vom Musiktheater und wurden als Konzertstücke selbständig.

Viele dieser Ouvertüren spiegeln den Inhalt bzw. die Hauptereignisse des Theaterstücks, dessen Titel sie tragen.

Aber auch unabhängig vom Theater wurde Konzertmusik komponiert, die eine Schilderung außermusikalischer Vorlagen darstellt. Ohne Hilfe des Wortes, nur mit einem Titel als Hinweis, erzählen solche Musikwerke Geschichten, malen Stimmungen und Bilder, deuten Ideen.

„Der Zauberlehrling, Scherzo nach einer Ballade von Goethe“, nennt der französische Komponist Paul Dukas (1865–1935) sein Orchesterwerk, das den Inhalt des gleichnamigen Goethe-Gedichts nachvollzieht.



Illustration zu Goethes „Zauberlehrling“
(Holzstich nach einer
Zeichnung von B. Vautier)

45► Was weißt du über die Begriffe „Ballade“ und „Scherzo“ als literarische bzw. musikalische Gattungsbezeichnungen?

46► Lies Goethes Gedicht. Überlege, welche zeitlosen Probleme der Dichter hier anspricht. An welche aktuellen Situationen könnte man dabei denken?

Der Zauberlehrling

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal weggegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke
Merkt ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Tu ich Wunder auch.

Walle! walle
Manche Strecke,
Daß, zum Zwecke,
Wasser fließe
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße.

Und nun komm, du alter Besen!
Nimm die schlechten Lumpenhüllen;
Bist schon lange Knecht gewesen:
Nun erfülle meinen Willen!
Auf zwei Beinen stehe,
Oben sei ein Kopf,
Eile nun und gehe
Mit dem Wassertopf!

Walle! walle
Manche Strecke,
Daß, zum Zwecke,
Wasser fließe
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße.

Seht, er läuft zum Ufer nieder,
Wahrlich! ist schon an dem Flusse,
Und mit Blitzesschnelle wieder
Ist er hier mit raschem Gusse.
Schon zum zweiten Male!
Wie das Becken schwilbt!
Wie sich jede Schale
Voll mit Wasser füllt!

Stehe! stehe!
Denn wir haben
Deiner Gaben
Vollgemessen! —
Ach, ich merk es! Wehe! wehe!
Hab ich doch das Wort vergessen!

Ach, das Wort, worauf am Ende
Er das wird, was er gewesen.
Ach, er läuft und bringt behende!
Wärst du doch der alte Besen!
Immer neue Gässe
Bringt er schnell herein,
Ach! und hundert Flüsse
Stürzen auf mich ein.

Nein, nicht länger
Kann ichs lassen
Will ihn fassen.
Das ist Tücke!
Ach! nun wird mir immer bänger!
Welche Miene! welche Blicke!

O, du Ausgeburt der Hölle!
Soll das ganze Haus ersauen?
Seh ich über jede Schwelle
Doch schon Wasserströme laufen.
Ein verruchter Besen,
Der nicht hören will!
Stock, der du gewesen,
Steh doch wieder still!

Wilsts am Ende
Gar nicht lassen?
Will dich fassen,
Will dich halten
Und das alte Holz behende
Mit dem scharfen Beile spalten.

Seht, da kommt er schleppend wieder!
Wie ich mich nur auf dich werfe,
Gleich, o Kobold, liegst du nieder;
Krachend trifft die glatte Schärfe.
Wahrlich! brav getroffen!
Seht, er ist entzwei!
Und nun kann ich hoffen,
Und ich atme frei!

Wehe! wehe!
Beide Teile
Stehn in Eile
Schon als Knechte
Völlig fertig in die Höhe!
Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!

Und sie laufen! Naß und nässer
Wirds im Saal und auf den Stufen.
Welch entsetzliches Gewässer!
Herr und Meister! hör mich rufen! —
Ach, da kommt der Meister!
Herr, die Not ist groß!
Die ich rief, die Geister
Werd ich nun nicht los.

„In die Ecke,
Besen! Besen!
Seids gewesen.
Denn als Geister
Ruft euch nur, zu diesem Zwecke,
Erst hervor der alte Meister.“

2 Konzert

(47)► Versetze dich in die Rolle des Komponisten:
Welche Personen, Gegenstände und Elemente muß er mit den Orchesterinstrumenten darstellen?
Welche wechselnden Stimmungen sollen zum Ausdruck gebracht werden?
In welchen Teilen der Textvorlage siehst du Schwierigkeiten für die musikalische Beschreibung?

(48)► Wähle einen Abschnitt des Gedichts, und versuche seinen Inhalt mit verfügbaren Instrumenten wiederzugeben (z. B. Klavier, Xylophon, Flöte, Kontrabass, Trommeln, Becken – besondere Spielweisen: Glissando, Tremolo, Cluster, Flageolett, wechselnder Luftdruck beim Anblasen). Es kommt dabei nicht auf schöne Melodien und fließende Rhythmen an, sondern auf die gespenstische Atmosphäre der Zauberküche. Setze deinen Entwurf fort, indem du dem Ablauf der Geschichte folgst. Was fehlt, um ihn als Ausschnitt eines Konzertstücks vorzustellen?

(49)► Höre drei Abschnitte (a, b, c) aus der Komposition von Paul Dukas, und versuche sie den Episoden des Gedichts und den Notenbeispielen zuzuordnen.



66

The image shows three musical staves, labeled A, B, and C, from a score by Paul Dukas. Staff A (top) is in 3/8 time, B-flat major, with dynamics mf and Vif above the staff. It features a series of eighth-note patterns. Staff B (middle) is also in 3/8 time, B-flat major, with dynamics f and ff. It includes a melodic line with grace notes and slurs. Staff C (bottom) is in 3/8 time, B-flat major, with dynamics ff and Trés vif above the staff. It features a rhythmic pattern with sixteenth-note chords and dynamic ff at the end.



67

(50)► In der Einleitung erlebt der Hörer die Versuchung des Zauberlehrlings, durch einen magischen Spruch Besen und Wassergefäß in Aktion zu versetzen. Höre auf die geheimnisvollen Klänge, auf das Schwanken zwischen Zögern und Entschlossenheit, auf die Beschwörung.



67

(51)► Der Komponist vermittelt in dieser Einleitung die Dämonie der Ausgangssituation durch ungewöhnliche Gestaltungsweisen. Suche sie in dem folgenden Partiturausschnitt, und versuche sie beim Mitlesen herauszuhören:

- Flageolett der Streichinstrumente
- Pizzicato-Akkzente und -Begleitakkorde
- Akkorde der Flöten mit „flatternder Zunge“
- mit Dämpfer gespielte Geigenmelodien
- Akzente durch Vorschläge
- Glissando der Harfe
- Tremolo und Triller



Assez lent $\text{♩} = 90 \text{ à } 103$

1 Petite Flûte
2 Grandes Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en SI b
Clarinette Basse en SI b
1^{er} et 2^e Bassons
3^e Basson
1 Contrebasson
(ou Sarrusophone Contrebasse.)
1^{er} et 2^e Cors en FA
3^e et 4^e Cors en FA
2 Trompettes en UT**
2 Cornets à Pistons en SI b
3 Trombones
3 Timbales
Harpé
1 Glockenspiel (Gélestas à défaut)
Grosse Caisse ***
Cymbales
Triangle

Assez lent $\text{♩} = 90 \text{ à } 103$

1^{rs} Violons (avec sourdines)
2^{ds} Violons (avec sourdines)
Altos
Violoncelles
Contrebasses

2 Konzert

1

Pt^e Fl.
Gdes Fl.
H^b
Cl.
Harp.
Tut. pizz.
Tous pizz.
Div.

1^o Solo
1^o Solo
1^o Solo
Horn.
pp sous ordin.
8-
3 Soli 2^o
3 Soli 2^o

2

Vif $\text{d} = 168$

Pt^e Fl.
Gdes Fl.
H^b
Cl.
Cors.
Trump.
Harp.

1^o Solo
(avec sourdine)
s.f. glissando

Vif $\text{d} = 168$

Tous pizz.
(sans sourdine)
Tous pizz.
(sans sourdine)

Div.
p cresc.
Div.
p cresc.
s

1^{er} mouv^t ♩=103

3

p^{le} Fl.

G^{des} Fl.

H^b

Cl.

Cors

Tromp.

Harpe

Vif ♩=168

1^{er} Solo
f dim. p

1^{er} Solo
pp sous d'écou (prenez le doigté au $\frac{1}{2}$ tou au dessus)

Bouches ff

8--

ff sourdiues 8--

1^{er} mouv^t ♩=103

sempre Div. arco

ppp

sempre Div. arco

ppp

ppp

ppp

Vif ♩=168

Uni. pizz.

Uni. pizz.

pizz.

pizz.

acc

p^{le} Fl.

G^{des} Fl.

H^b

Cl.

1^{er} et 2^e Cors

Tromp.

Harpe

2 Konzert

pte Fl. **A**
 gdes Fl.
 H^b
 Cl.
 Cors
 Tromp.
 Harpe

cresc.
 cresc.
 cresc.
 cresc.
 f (ouvert)
 ff
 ff
 ff
 ff

pte Fl. *p sub^o* molto cresc.

4des Fl. *p sub^o* molto cresc.

H.^b *p sub^o* molto cresc.

Ct. *p sub^o* molto cresc.

Cors *p sub^o* molto cresc.

Tromp. *ff* *sf*

Timb. -

Silence

© 1957 Durand S. A. —
Edition Musicales
Mit freundlicher
Genehmigung von
Boosey & Hawkes
GmbH, Bonn

52► Bestimme anhand der Partitur, welche Motive dem Wassergefäß bzw. dem Besen zugeordnet werden könnten (Takt 2–3 der Violinen, Takt 3–4 der Klarinetten).

53► Höre noch einmal die Einleitung und nun auch den Beginn des Hauptteils. Es herrscht atemlose Spannung, bis sich der Besen in Bewegung setzt. Schließlich stürzen die ersten Wasser-güsse herab. Welches Instrument charakterisiert den Besen, welche Instrumentengruppe das Wasser?



54► Lerne zwei neue Werkausschnitte kennen.

a) „ . . . Ach, nun wird mir immer bänger . . . Helft mir, ach! ihr hohen Mächte! . . . Herr, die Not ist groß!“



b) „ . . . Ach, da kommt der Meister!“

und

55► Lies die Strophe „Beide Teile stehn in Eile schon als Knechte . . .“, und überlege, auf welche Weise sie musikalisch dargestellt werden könnte. Vergleiche mit dem Klangbeispiel.



56► Höre das ganze Werk, und stelle dir dabei den Ablauf der Handlung vor.



57► Erinnere dich an andere Werke der Programmusik für Orchester, z.B.
die Darstellung eines Flußlaufes,
die Beschreibung von Bildern einer Gemäldegalerie,
die Nachgestaltung der Fahrt einer Dampflokomotive.

sinfonische Dichtung



70

Konkret gegen abstrakt

Orchesterstücke zur Darstellung außermusikalischer Themen (z. B. aus der Literatur, aus der Malerei) wurden im 19. Jahrhundert eine beliebte Form der Konzertmusik. Im Unterschied zur Sinfonie sprach man von „**sinfonischer Dichtung**“, einer bestimmten Form von Programmusik.

Franz Liszt propagierte sie als „*Musik der Zukunft*“, die – mehr als die „*absolute Musik*“ mit ihren traditionellen Formen – der Kunst neue Hörer zuführen sollte.

58► Höre Ausschnitte aus bedeutenden Werken der Programmusik:

- Hector Berlioz, das große französische Vorbild von Franz Liszt, lässt seine Sinfonie „*Harold in Italien*“ (eigentlich ein Violakonzert, 1834 für Paganini geschrieben) damit ausklingen, daß der Titelheld, von der Viola symbolisiert, unter die Räuber fällt und umkommt.
- Franz Liszt zeigt in seiner sinfonischen Dichtung „*Mazeppa*“ (1854), wie der zum Tod verurteilte Hofbeamte, auf ein Wildpferd gefesselt, in die russische Steppe hinausgejagt wird.
- Richard Strauss, der letzte große Programmusiker, beschreibt in „*Don Quixote*“ (1898) den Kampf des grotesken Ritters mit einer Schafherde, die er für ein feindliches Heer hält.



Liszt dirigiert
(Karikatur von A. Theuerkauf)

Diskussion pro und kontra Programmusik
(Die Zitate stammen aus der historischen Auseinandersetzung um Franz Liszt.)

Franz Liszt:

„Nun gehört aber die Musik ihrer Natur nach nicht so exclusiv und absolut dem Gebiete des Gefühls an. Sie besitzt mehr als einen Anknüpfungspunkt, sich mit den Interessen des Gedankens zu vereinigen. Die Vokalmusik kann es durch die Wahl ihrer Texte . . . ; die Instrumentalmusik kann es durch Programme . . . “

Eduard Hanslick (berühmter Musikkritiker):
 „... alle symphonischen Dichtungen Liszts ... hängen sich an den Rockschoß eines berühmten Dichters oder Malers und lassen sich, musikalisch selbst flügellahm, von jenen weiterschleppen ... den Mangel an musikalischer Gestaltungskraft, an großen, von innen heraus bewegten ... Ideen maskiren sie mit blendenden Effecten ... dürre Verstandes-Operationen ... von unbeschreiblicher Abgeschmacktheit ...“

Johannes Brahms, Joseph Joachim u. a.:
 „Die Unterzeichneten ... erklären ... daß sie die ... Produkte der Führer und Schüler der sogenannten ‚Neudeutschen Schule‘ ... die Aufstellung immer neuer, unerhörter Theorien ... als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.“

Franz Liszt:

„Gerade aus den unbegrenzten Veränderungen, die ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Zeitmaß, Begleitung, Instrumentation, Umwandlung usw. erleiden kann, besteht die Sprache, vermittels welcher wir dieses Motiv Gedanken und gleichsam dramatische Handlung aussprechen lassen können.“



Eduard Hanslick

Johannes Brahms auf dem Weg in sein
Stammlokal „Roter Igel“
(Schattenbilder von Otto Böhler)



59► An diese Zitate knüpfen die folgenden Behauptungen an. Beziehe Stellung.

- Instrumentalmusik hat ihren Sinn vor allem darin, daß sie aus möglichst schönen Klängen besteht und die Spielfertigkeit der Musiker eindrucksvoll unter Beweis stellt.
- Töne ohne Text sind vieldeutig. Jeder kann sich darunter etwas anderes vorstellen.
- Bei der Sprache muß ich die Bedeutung eines Begriffs kennen, um sie zu begreifen. Bei der Programmusik bekommen bestimmte Motive eine Symbolbedeutung, die mir helfen, die Musiksprache zu verstehen.
- Programmusik ist gut, wenn sie auch ohne Erklärung überzeugend wirkt.
- Mit Hilfe charakteristischer Titel und Erläuterungen kann man sich bei Instrumentalmusik etwas Konkretes vorstellen.
- Man hört aus der Musik immer besondere Stimmungen heraus, also einen Zusammenhang mit Erlebnissen, die es außerhalb der Musik gibt.

Konzert (als Gattung der Instrumentalmusik)

- „Wettstreit“ zwischen Solist(en) und Orchester im
 - *Solokonzert* (1 Solist + Orchester)
 - *Concerto grosso* (mehrere Solisten + Orchester)

In der *Solokadenz* eines Konzerts gestaltet der Solist ohne Orchesterbegleitung freie virtuose Veränderungen der Themen.

Sonate

Gattung der Instrumentalmusik.

Im späten 18. und im 19. Jahrhundert bildete sich ein bestimmtes Formmodell der Sonate heraus, das die Grundlage für viele bedeutende Werke wurde: z.B. Solosonate, Duo-sonate, Trio, Quartett, Sinfonie, Konzert.

- mehrere selbständige Sätze in der Folge:
schnell, langsam, evtl. Menuett oder Scherzo, schnell
- Form des 1. Satzes (Sonatenhauptsatzform):
Exposition (Austellung zweier oder mehrerer oft gegensätzlicher Themen in unterschiedlichen Tonarten)
Durchführung (Verarbeitung der Themen)
Reprise (Wiederaufnahme der Exposition, Themen in der Grundtonart)
- Formprinzipien:
Themendualismus (Gegenübertreten unterschiedlicher Themen)
Entwicklung

Sinfonie

Gattung der Orchestermusik

Formanlage nach dem Modell der Sonate; größere Ausmaße der Form durch die orkestralen Mittel

Ouvertüre

Orchesterstück zur Eröffnung einer Oper bzw. eines Schauspiels, häufig nach dem Modell der Sonatenhauptsatzform. Die Hauptthemen symbolisieren die Personen und Ideen des nachfolgenden Bühnenwerks.

Sinfonische Dichtung

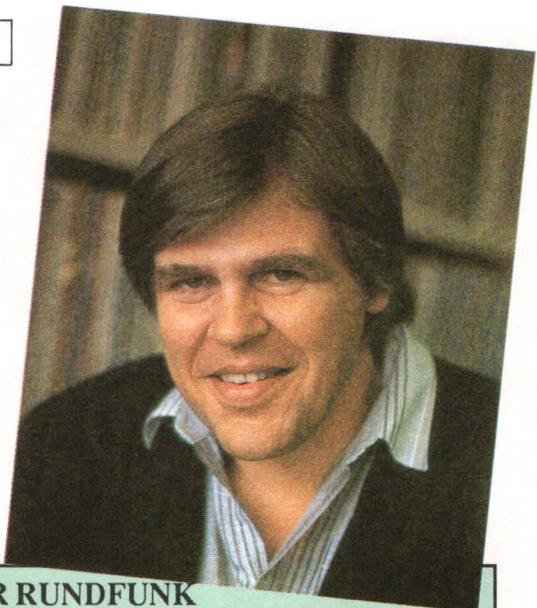
Orchesterwerk im Stil der Programmamusik. Die einsätzige Form entspricht dem jeweiligen Aufbau der thematischen Vorlage.

3 **MUSIK DER JUGEND**



3 Musik der Jugend

Ein Kenner der Popmusik stellt sich vor



BAYERISCHER RUNDFUNK

SCHLAGER DER WOCHE MIT THOMAS BRENNICKE
Sendetermin: 27.5.1988

1	ELLE ELLE L'A Berger	WEA	PINK CADILLAC Springsteen	EMI
	Berger	248 287-7	6 Cole, Natalie	Springsteen
	Gall, France	Intro		Siegel
2	HEART Tenant	EMI	FLAMES OF Fancy	Metronome
	Lowe	20 2469 7	7 LOVE Sabrina	887 469-7
	Pet Shop Boys Virgin		Fancy Frankl	Siegel
3	WAS SOLL DAS Grönemeyer	EMI	THE RACE Blank	Phonogram
	Grönemeyer, H.	1 47338 7	8 Yello	870 330-7
	Grönland	Kick		PPM
4	I'M NOT Tenant	CBS	THEME FROM Moore	Rough Tr.
	SCARFD	51359 7	9 S-EXPRESS Gabriel	21 T
			S-Express Intro	
			PROVE YOUR Swirl	

Als Moderator beim Bayerischen Rundfunk kennt Thomas Brennicke die Popmusikszene wie kaum ein anderer. Er hat sich für das folgende einleitende Interview, in dem er über seine beruflichen Erfahrungen berichtet, zur Verfügung gestellt und war als Fachmann Mitautor dieses Kapitels über die „Musik der Jugend“.



Herr Brennicke, wie sieht Ihre Tätigkeit als Rundfunkmoderator eigentlich aus?

„Die genaue Bezeichnung ist: festangestellter Redakteur (Musikredakteur) in der Abteilung ‚Leichte Musik‘. Und zu dem großen Aufgabenbereich eines solchen Redakteurs kann auch, wie in meinem Fall, die Moderation von selbst zusammengestellten Sendungen gehören, muß es aber nicht. Übrigens darf man sich in so einem ‚Job‘ nicht nur mit einem Teilgebiet der ‚leichten Musik‘ beschäftigen. Um wirklich professionell arbeiten zu können, sollte man sich in der ganzen Bandbreite populärer Musik auskennen: vom volkstümlichen Schlager bis zur internationalen Folklore, von Popmusik jeder Art bis hin zum Jazz.“

Man liest oft, daß Diskjockeys, die sich in Diskotheken ihr Geld verdienen, davon träumen, irgendwann Moderator in einer großen Sendeanstalt zu werden. Wie haben Sie angefangen?

„Dieser Traum geht nur selten in Erfüllung. Man sollte auch nicht vergessen, daß es etwas völlig anderes ist, für ein Publikum, das man direkt vor sich hat, dessen Reaktionen man unmittelbar miterlebt, zu arbeiten, statt im Glaskasten eines Rundfunkstudios zu sitzen. In der Disko weiß man sofort, was ankommt und was nicht. Beim Funk erfährt man das oft erst, wenn's zu spät ist. Ich selbst habe ganz anders begonnen: Abitur, Studium, Schauspielausbildung mit Abschlußprüfung; ein paar Jahre Regieassistent und Abendspieleiter an Opernhäusern und nebenher in freier Mitarbeit Sprecher bzw. Moderator von Rundfunksendungen. Ernsthaft gelernt habe ich außerdem Querflöte, Klavier, Schlagzeug, Gesang.“



Was macht Ihnen am meisten Spaß in Ihrem Beruf? Und was erscheint Ihnen als Last?

„Spaß? Ich würde statt dessen lieber ‚Freude‘ sagen und eine Seitenlange Liste aufzählen. Aber ich muß doch auch zugeben, daß einiges zur Belastung wird: zum Beispiel die Unmengen neuer Platten. Um alle Neuerscheinungen kennenzulernen, müßte ich täglich mehr als acht Stunden ausschließlich abhören können – und das so konzentriert, daß mir kein möglicher Hit von morgen entgeht. Außerdem muß man sich in seinem Beruf auch ständig Informationen verschaffen, denn die Radiohörer wollen ja meist mehr wissen als nur den jeweiligen Titel und den Namen des Interpreten oder der Gruppe. Und weil man sich nicht jedes Stück, das man einmal gehört hat, merken kann, sollte man seine alten Repertoirekenntnisse auch immer wieder auffrischen. Das sind so die oft lästigen ‚Hausaufgaben‘. Dann gibt’s noch jede Menge Verwaltungskram, Terminabsprachen, Berge von Post, Telefone, die fast nie stillstehen ... Wie gesagt, manchmal kann das schon zur Last werden.“



Herr Brennicke, Sie haben im Rahmen Ihrer Rundfunktätigkeit sicher auch ganz persönlich mit berühmten Popstars zu tun. Welchen Eindruck haben Sie von ihnen gewonnen?

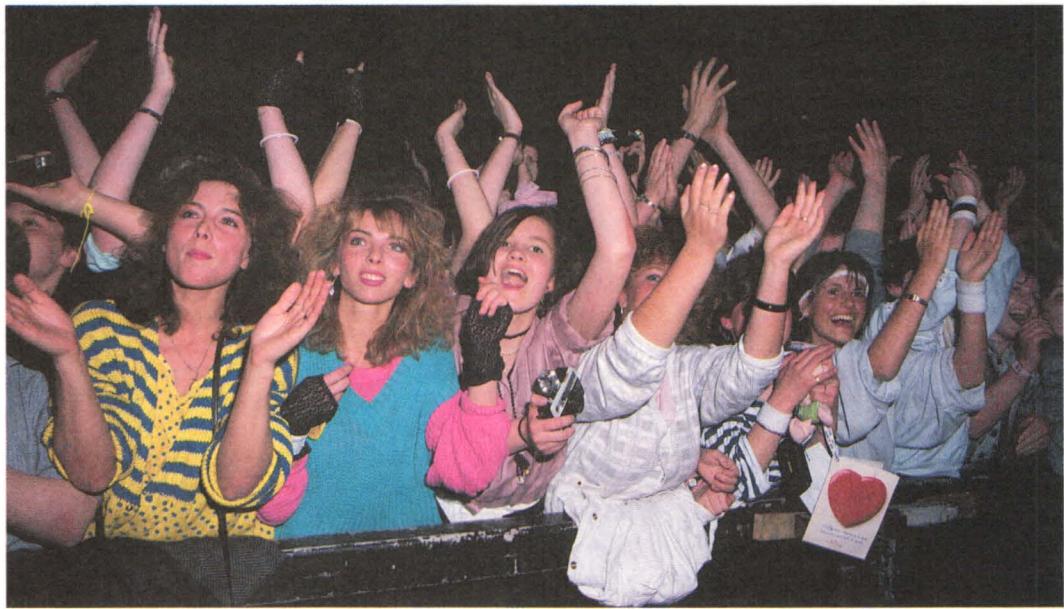
„Bei allen ist mir eins aufgefallen: Wenn man sie so mehr oder weniger privat trifft und genug Zeit hat, nicht nur über ihren neuesten Hit mit ihnen zu sprechen, ist der Starstatus schnell vergessen. Man lernt im Musiker den Menschen kennen. Und bisher hat sich in jedem Fall bewahrt, daß die Besten (nach meinem Urteil) immer auch die menschlich nettesten waren. Die ‚Eintagsfliegen‘, die sogenannten ‚Stars mit den eineinhalb Hits‘, schaffen es selten, mit dem plötzlichen Erfolg auch menschlich fertig zu werden. Unter den wirklich großen Stars findet man fast nie eitle Angeber.“



Wir wollen uns in diesem Kapitel vor allem mit dem Thema Rockmusik befassen, einem Teilbereich der Popmusik im umfassenden Sinn. Wie würden Sie „Rockmusik“ definieren?

„Die Antwort ist nicht einfach, da die Grenzen der einzelnen Gattungen innerhalb der Popmusik fließend sind. Wenn eine Rocknummer so populär wird, daß sie in allen Hitparaden erscheint, halten viele sie schon bald für einen ‚Popsong‘, womit sie sagen wollen, daß das Stück kommerziell, allzu gefällig, ja schlagerhaft wirkt. Wenn ich eine Definition von Rockmusik versuchen soll, dann lautet sie: Rock ist eine Weiterentwicklung des Rock’n’Roll der fünfziger und des Beat der sechziger Jahre, also angloamerikanisch geprägt, mit Beziehung zum afroamerikanischen Blues, aber mit inzwischen sehr unterschiedlichen Spielarten. Im Gegensatz zu Pop im engeren Sinn beansprucht Rock mehr Ursprünglichkeit und Ehrlichkeit im musikalischen Ausdruck, wobei sich die ausführende Gruppe als unmittelbare Urheberin gibt.“

Der „junge Sound“



Seine erste Begegnung mit Rock – genauer gesagt mit dem Rock 'n' Roll – hat Udo Lindenberg so beschrieben:

„... dieser Schluckaufgesang und die elektrisierende Musik rockten mich durch ... Elvis Presley hatte mich angezündet, und ich dachte: Jetzt ist Erdbeben ... Er hat uns gegen unsere Eltern, denen ja sonst alles gehörte, etwas Eigenes gegeben. Bis jetzt hatten wir immer nur zu hören bekommen: ‚Dafür bist du noch zu jung.‘ Mit Elvis in den Ohren konnten wir zurückbrüllen: ‚Dafür seid ihr schon zu alt.‘“¹

Und von Rolling Stone Mick Jagger ist folgendes Zitat überliefert:

„Ich war verrückt nach Chuck Berry, Bo Diddley, Muddy Waters and Fats Domino. Ich wußte nicht, was das alles bedeutete, wußte nur, daß es wundervoll war. Mein Vater nannte das gewöhnlich ‚Dschungelmusik‘, ich sagte ‚ja, das ist gut, Dschungelmusik ist genau die richtige Bezeichnung‘.“²

„Dschungelmusik“ hört man hierzulande sicher nicht sehr oft als Bezeichnung für alles, was nach Rock klingt. Eher schon „Ami-Gegröle“, „Negergekreisch“, „Affengeschrei“ und was für Vergleiche sich manche Leute sonst noch einfallen lassen. Jeder Rundfunk- oder Fernsehsender, der rockige Klänge in seinem Programm verbreitet, kann ganze Aktenordner mit Protestschreiben dieser Art füllen. Und jeder, der irgendwann einmal in seinem Zimmer bestimmte Platten etwas zu laut gehört hat, hat sicher noch böse Worte von Nachbarn, Eltern, Verwandten im Ohr.

¹ Fans, Gangs, Bands. Ein Lesebuch der Rockjahre. Hrsg. von C.-L. Reichert. Rowohlt Verlag, Reinbek 1981, S. 67

² R. Hoffmann: Zwischen Galaxis & Underground. Die neue Popmusik. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1971, S. 142

① ► Wir diskutieren:

- Warum wird Rockmusik von vielen älteren Menschen abgelehnt?
- Haben die Rockmusiker überhaupt die Absicht, auch die ältere Generation für ihre Musik zu gewinnen? Oder wollen sie nicht eher schockieren, Ablehnung herausfordern?
- Welchen Vorwurf hört man oft von Jugendlichen gegenüber den Erwachsenen als Begründung dafür, daß sie den Lebensstil der Älteren nicht übernehmen wollen?
- Wie begründet die ältere Generation ihre Ansicht, ihr eigener Lebensstil wäre der beste?

Der Gegensatz zwischen den Generationen (Eltern – Kinder, Lehrer – Schüler, Establishment – heranwachsende Jugend) hat schon immer die Gemüter bewegt und Spannungen erzeugt.

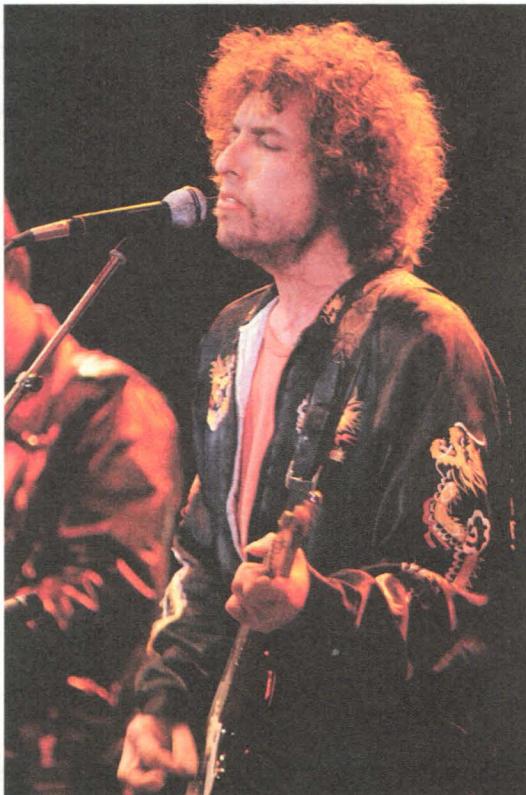
Zwei klassisch gewordene Beispiele der Rockmusik zeigen deutlich diesen Konflikt zwischen den Generationen.

71



Bob Dylan:

Come mothers and fathers,
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand.
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.¹



Pete Townshend (Gruppe „The Who“):

People try to put us down
Just because we get around
Things they do look awful cold
Hope I die before I get old
This is my generation, baby.²

Bob Dylan

¹ © M. Witmark & Sons, New York 1958/1964

Für Deutschland, Österreich und Schweiz: Neue Welt Musikverlag GmbH, München

² © Fabulous Music Ltd., London 1965. Für Deutschland: Essex Musikvertrieb GmbH, Köln

3 Musik der Jugend



72

Die Rockgruppe „Puhdys“ aus der DDR hat diesen Generationenkonflikt in einen zeitlosen Text gekleidet, indem sie eine griechische Sage aufgreift:



Einem war sein Haus zu eng, sehnte sich in die Welt.
Sah den Himmel an, sah, wie dort ein Schwan hinzog,
er hieß Ikarus und er war so jung,
war voller Ungeduld, baute Flügel sich,
sprang vom Boden ab und flog.

Als sein Vater sprach: Fliege nicht zu hoch,
Sonne wird dich zerstör'n!
hat er nur gelacht, hat er laut gelacht und stieg.
Er hat's nicht geschafft, und er ist zerschellt.
Doch der erste war er, viele folgten ihm,
darum ist sein Tod ein Sieg.

Einem ist sein Heim, ist sein Haus zu eng,
er sehnt sich in die Welt,
sieht den Himmel an, sieht, wie dort ein Schwan sich wiegt.
Er heißt Ikarus und ist immer jung, ist voller Ungeduld,
baut die Flügel sich, springt vom Boden ab
und fliegt und fliegt.

Steige, Ikarus, fliege uns voraus.
Steige, Ikarus, zeige uns den Weg.¹

Probe von „Icare“, Ballett von Serge Lifar,
mit dem Bühnenhintergrund von Pablo Picasso (1935)

¹ Verlag Nordton/Budde, Berlin



73

Zum Mitsingen und Mitspielen:
The logical song

Moderately slow

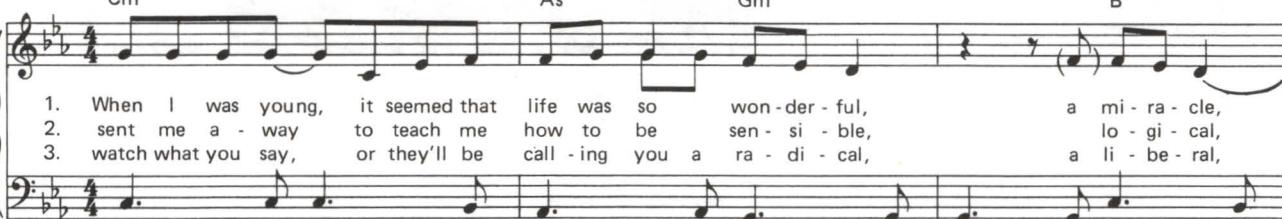
Cm

Intro  4 mal

Cm As Gm B

{

1. When I was young, it seemed that life was so won - der - ful, a mi - ra - cle,
2. sent me a - way to teach me how to be sen - si - ble, lo - gi - cal,
3. watch what you say, or they'll be call - ing you a ra - di - cal, a li - be - ral,



oh, it was beau - ti - ful, ma - gi - cal. And all the birds in the trees, well, they'd be
 oh, re - spon - si - ble, prac - ti - cal, and then they showed me a world where I could
 oh, fa - na - ti - cal, cri - mi - nal. Oh, won't you sign up your name? We'd like to

sing-ing so hap-pi - ly, oh, joy-ful-ly, oh, play-ful-ly watch-ing me. But then they
 be so de - pen-dable, oh, cli - ni - cal, oh, in-tel-lec-tu - al, cy - ni - cal.
 feel you'reac - cep - ta - ble, re-spec - ta - ble, oh, pre-sent-a - ble, a vege - ta - ble!

2. There are times when all the world's a - sleep, the ques - tions run too deep
 3. At night when ... (so)

for such a sim - ple man. Won't you please, please tell me what we've learned?

I know it sounds ab - surd but please tell me who I am. And then now

**) Bässe für den Refrain:*

3 mal

Akkorde für die Begleitung:

Akkorde für die Begleitung:



Text und Musik: Rick Davies/Roger Hodgson (Supertramp)

© Almo Music Corp./Delicate Music, Hollywood 1979

Für Deutschland, Österreich, Schweiz u.a.: Rondor Musikverlag GmbH, Hamburg

3 Musik der Jugend

Mick Jagger zum Generationenkonflikt:

„Alle Welt spricht jetzt dauernd von Kommunikationsschwierigkeiten, aber es geht um mehr. Die jungen Leute haben keine Angst vor ihrer Freiheit. Die alten Leute sind über die Jugendlichen entsetzt, weil sie Angst vor ihrer Freiheit haben. Die Alten wollen gar nicht kapieren, was eigentlich los ist. Die Jungen merken, wie die Dinge laufen und haben keine Angst. Die Eltern funktionieren innerhalb des Systems, und die Jüngeren entdecken gerade, wie man außerhalb des Systems leben kann.“¹

Die hauptsächliche Gruppe der Rockhörer und Rockplattenkäufer findet sich in der Altersschicht der 14- bis 25jährigen. Das ist eigentlich merkwürdig. Wer heute zur älteren Generation zählt, der müßte doch damals – Mitte der fünfziger Jahre – zu denen gehört haben, die der Rockmusik zu ihrem Siegeszug verholfen haben. Es müßte also eine gemeinsame Basis geben. Ein Großteil der berühmten Rockstars ist der Elterngeneration zuzurechnen:

Elvis Presley	1935–1977	Rod Stewart	*1945
Paul McCartney	*1942	Udo Lindenberg	*1946
Mick Jagger	*1943	David Bowie	*1947
Joe Cocker	*1944	Bruce Springsteen	*1949

(2)► Welche Meinung haben deine Eltern (Lehrer, älteren Verwandten und Bekannten) von Rockmusik? Frage sie.

Welche Musik haben sie in ihrer Jugend am liebsten gehört? War es eine andere Musik als die deiner Großeltern?

(3)► Wie unterscheidet sich die frühere Lieblingsmusik deiner Eltern von den Musikstücken deines Stils?

(4)► Kennst du ältere Rockstars, die noch immer moderne, aktuelle Hits produzieren? Welches Publikum sprechen sie vor allem an? Gibt es mißlungene Versuche von Comebacks? Wie beurteilst du die Chancen ehemaliger Stars? Lies dazu die beiden folgenden Aussagen.

Pete Townshend:

„... Es gibt keine andere Musik, die die Gefühle der Jugend heutzutage besser widerspiegelt. Deshalb müssen wir einfach unser Bestes tun, bis wir ersetzt werden. Wir werden ersetzt. Wir werden dann die Rolle von ... Cliff Richard und Elvis Presley spielen. Natürlich werden wir nicht so groß sein wie die, aber wir werden die gleiche Rolle spielen. Wir werden die Leute unseres Alters in einer zurückblickenden, etwas wehmütigen Art unterhalten.“²

Udo Lindenberg:

„Mit Elvis ist auch wieder eine Hoffnung verschwunden, daß mir einer vormacht, wie man in Ehren zum Rock-Opi wird. Bei den Jazzern und Bluesern ist das kein Problem, die werden einfach alt, musizieren immer noch, und das Publikum steht drauf ... Sie haben nicht den Lack des Showbusiness an sich, der mit dem Rock 'n' Roll aufgetragen wurde. Als Rock 'n' Roller kann man zwar Superstar werden ... – aber alt werden, das kann man nicht ... Mick Jagger mit 60, Gicht und zehnmal durchgeliftet?“³

(5)► Warum wurde gerade die Rockmusik zum Mittel, den Protest der Jugend zu artikulieren? Wie gibt die Musik dem Protest Ausdruck?

1 R. Hoffmann: Zwischen Galaxis & Underground, a. a. O., S. 152

2 R. Hoffmann: Rockstory – Drei Jahrzehnte Rock & Pop music von Presley bis Punk. Ullstein Verlag. Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1981, S. 110

3 Fans, Gangs, Bands, a. a. O., S. 68f.

Zum Mitsingen und Mitspielen:

Jailhouse Rock

74



Intro

Verse

1. Ward-en threw a par - ty in the coun - try jail. The pris - on band was there and they be -
gan to wail. The band was jump - ing and the joint be - gan to swing. You

should 've heard those knock-ed out jail - birds sing. Let's rock!

Let's rock! Ev' ry

bod - y in the whole cell block was a - danc - in' to the Jail-house Rock.

2. Spider Murphy play'd the tenor saxophon, Little Joe was blowin' on the slide trombone,
the drummer boy from Illinois went crash, boom, bang. The whole rhythm section was the purple gang.
Let's rock . . .

Text und Musik: Jerry Leiber/Mike Stoller

© Elvis Presley Music Inc. · Für Deutschland: Musikverlag Intersong GmbH, Hamburg

Protest ...

Rock'n'Roll – das ist eigentlich „Rhythm and Blues“ (vgl. S. 37 ff.). Und das wiederum ist eine Bezeichnung, die man sich 1949 in der Redaktion der amerikanischen Musikfachzeitschrift „Billboard“ einfallen ließ, um endlich von dem häßlichen Begriff „race music“ loszukommen, mit dem die Musik der Schwarzen in den Vereinigten Staaten bezeichnet wurde. Wenigstens im musikalischen Bereich wollte man derartig rassistisch gefärbte Ausdrücke lieber vermeiden.

Geändert hat sich dadurch nicht viel. Weiterhin gab und gibt es Spannungen zwischen den Nord- und Südstaaten der USA, zwischen der weißen Mehrheit und der schwarzen Minderheit, zwischen reich und arm, den um „law and order“ besorgten Älteren und einer Jugend, die nach eigenen Werten und Erlebnissen sucht. Aber wo es Spannungen gibt, da tut sich etwas. Da entsteht Energie, da „springen die Funken“. Und sie sprangen über auf eine ganze Generation.

Die laute, mitreißende Musik der Schwarzen – von der weißen Jugend begeistert aufgenommen, vom Rundfunk verbreitet und von der Schallplattenindustrie vermarktet – konnte vor allem der Kritik gegen Mißstände Ausdruck geben. Sie klagte an, forderte Veränderungen, half befreien. Politischer Protest äußert sich häufig „rockig“, nicht nur im ausdrücklichen Politrock.

Udo Lindenberg bezeugt es:

„Ich will den Leuten mit Rockmusik die Politik eimpauken, ... nahelegen, sich intensiver mit ihrer politischen und gesamtgesellschaftlichen Welt auseinanderzusetzen.“¹

Und ein Kritiker meint:

„Rockmusik kann politische Realitäten nicht direkt verändern, aber sie kann vielleicht beitragen, die Voraussetzungen dafür zu schaffen. Ein Gitarrensolo von Keith Richard oder Ron Wood vermag ein Maß an Trauer und Aggression, Dynamik und Melancholie im Hörer freizusetzen, das mehr bewirken kann als jeder noch so aktivistische Text. Rockmusik kann gesellschaftliche Zwänge nicht aufheben, aber sie zumindest bewußt machen. Sie kann ein Klima schaffen, in dem Befreiung eher möglich wird.“² (Franz Schöler)

Freilich gibt es auch andere Ansichten. So äußert sich Ian Anderson aus der Gruppe „Jethro Tull“: „Sicherlich liegt unser Erfolg mit daran, daß wir unsere Musik freihalten wollen von allem ideo-logischen Ballast.“³

⑥ ► Kennst du Songs der Rockmusik, in denen Protest gegen die soziale Benachteiligung oder Unterdrückung einer Bevölkerungsgruppe geäußert wird? Wo in der Welt gibt es heute derartige Spannungen? Wie kann Rockmusik sie typisch darstellen?



75

⑦ ► Höre zwei Beispiele sozialkritischer Rockmusik: einen Reggae von Bob Marley und einen irischen Folk-Rock-Song.

Die amerikanische Country-Rock-Gruppe „Creedence Clearwater Revival“ (1967–1972) will in einem Song bewußt machen, wie erschreckend die Drohung einer totalen Katastrophe – die Entfesselung zerstörerischer Naturkräfte in einem zukünftigen Krieg – über den Menschen der Gegenwart schwelt.

¹ St. B. Peinemann: Udo Lindenberg. Rowohlt Verlag, Reinbek 1979

² Twen 8/1970. Zitiert nach N. Bartnik/F. Bordon: Keep on rockin'. Rockmusik zwischen Protest und Profit. Verlag Julius Beltz, Weinheim 1981, S. 104

³ R. Hoffmann: Zwischen Galaxis und Underground, a. a. O., S. 18

Bad moon rising

76



Intro

Verse

1. I see a bad moon a - ris - ing,
I see trouble on the way.
I see earth - quakes and light - ning,
I see bad times to - day.

2. I hear hurricanes ablowing, I know, the end is coming soon.

I fear rivers overflowing, I hear the voice of rage and ruin.

3. Hope you got your things together, hope you are quite prepared to die.
Looks like we're in for nasty weather, one eye is taken for an eye.

Chorus

Don't go round to - night, it's bound to take your life. There's a bad moon on the rise.

Text und Musik: John C. Fogerty · © Prestige Music Limited, London

Baßbegleitung

Akkordbegleitung der Rhythmusgitarre

Verse: F _____ C _____ B _____ F _____

Chorus: B _____ B _____ F _____

C _____ B _____ F _____

:|| oder
ähnlich
4 mal

Schlagzeugbegleitung

Becken: | | |

Snare-Drum: | | |

Bass-Drum: | | |

Wirkung total

„Es gibt sehr wenige von Menschen geschaffene Dinge, die einen fast so stark bewegen wie der Anblick eines tobenden Meeres. Rock kann das.“¹

Dieser Vergleich und das folgende Zitat stammen von Pete Townshend.

„Ich glaube, Rockmusik kann alles machen. Sie ist ein Vermittler für wirklich alles. Sie ist der beste Vermittler für alles, was man sagen möchte, was man herunterreißen, aufbauen, töten und neu schaffen möchte. Man kann damit alles machen.“²

- ⑧► Womit erreichen die Rockmusiker diese totale Wirkung? Worauf kommt es deiner Meinung nach in der Rockmusik am meisten an? Was beeindruckt dich ganz besonders?
- ⑨► Versuche eine Rangfolge der folgenden musikalischen Elemente aufzustellen: Text – Melodie – Sound – Rhythmus – Show.



77

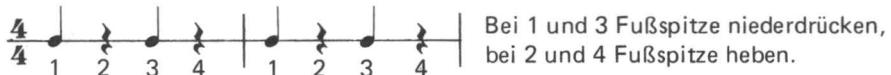
Diese Elemente haben ein unterschiedliches Gewicht in den einzelnen Stücken, Musikstilen, Gruppen. Höre drei Beispiele, und überlege, was dabei im Vordergrund steht.

Würdest du eine immer gleiche Rangfolge dieser Elemente für günstig halten? Oder wechselst du deine Ansicht je nach Situation?

Viele würden am liebsten in einer Band am Drum-Set mitwirken und zünftig den Beat, den rhythmischen Pulsschlag, einbringen, gesteigert bis zum heißen Solo. Aber auch jeder Drummer lernt seine Rolle von Grund auf.

Im folgenden kannst du einige Aufgaben aus seinen Lektionen versuchen und üben:

1. Pedalspiel auf Bass-Drum und Hi-Hat
(Der Fuß liegt auf dem Pedal und bewegt sich aus dem Fußgelenk.)
 - a) Bass-Drum (r. Fuß):



Doppelt so schnell:



- b) Hi-Hat (l. Fuß):



- c) Bass-Drum (r. Fuß):
Hi-Hat (l. Fuß):



¹ R. Hoffmann: Zwischen Galaxis & Underground, a. a. O., S. 39

² ebd., S. 42

2. Einbeziehung der Snare-Drum:

- a)  streng im gleichmäßigen Tempo!

Zunächst nur mit rechter bzw. nur mit linker Hand,
auch mit beiden Händen gleichzeitig,
dann nach jeweils 8 (bzw. 4) Schlägen Hand wechseln,
dann „von Hand zu Hand“:
wiederholt r l l l oder l r r r, auch l l r r oder r l r l.

- b) Kombination dieser Snare-Drum-Schlagweisen mit Bass-Drum und Hi-Hat (s.o.)

- c) Wechselnde Snare-Drum-Rhythmen zum durchgehenden Beat der Bass-Drum:

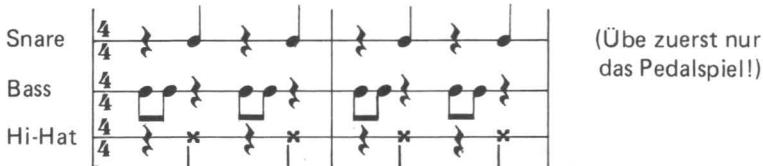


(Übe zunächst jeden Takt mehrmals!)

- d) Wechselschlag-Rhythmen:



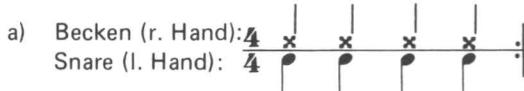
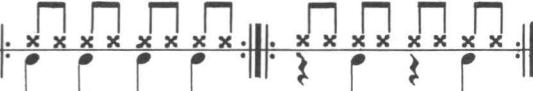
- e) Beispiel für dreistimmiges Spiel:

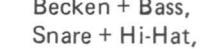


(Übe zuerst nur das Pedalspiel!)

3. Dazu das Becken

(„Ride-Schlag“ mit Stockspitze im Bereich des Zentrums)

- a) Becken (r. Hand): 
 Snare (l. Hand): 

- b) Becken 
 Snare 
 Bass 
 Hi-Hat 
- (Vorübungen:
Becken + Bass,
Snare + Hi-Hat,
andere Zweier-
kombinationen)

(Als Abschlußakzent kannst du einen „Crash-Schlag“ am Beckenrand setzen!)

3 Musik der Jugend



78

Yellow submarine

Verse

1. In the town where I was born lived a man who sailed to sea.
2. So we sailed in - to the sun, 'till we found the sea so green.
3. And our friends are all a - board; ma - ny more of them live next door;
(4. instrumental)
5. As we live a life of ease, ev' - ry one of us has all we need

1., 2., 5.

And he told us of his life in the land of sub - ma - rine.
And we lived be -neath the waves in our yel - low sub - ma - rine.
and the band be -gins to play ... in our yel - low sub - ma - rine.
sky of blue and sea of green in our yel - low sub - ma - rine.

3.

(instrumental:)

Chorus (nach Vers 2, 3, 5)

F C C 1. F 2. F

We all live in a yel - low sub - ma - rine, yel - low sub - ma - rine, yel - low sub - ma - rine. yel - low sub - ma - rine.

Text und Musik: John Lennon/Paul McCartney (The Beatles)

© Northern Songs Limited, London 1966 · Für Deutschland, Österreich und Schweiz: ATV Musikverlag, München

Begleitung der Verse

mit Gitarre Klavier, Bass-Drum

C F Gm C

oder

Klavier

F C B F Dm Gm B C

Gitarre, Baß

Bass-Drum

(ähnlich im Chorus)

Das kennt sicher jeder: Auch der absolute Lieblingshit geht einem manchmal auf die Nerven, wenn er nicht zu der Stimmung paßt, in der man sich gerade befindet. Ob man nun eine Platte auflegt und nur zuhört oder ob man selbst Musik macht: das Richtige zur richtigen Zeit „baut auf“, das Falsche zum falschen Zeitpunkt kann alles kaputt machen. Auch eigene Hörgewohnheiten, Erfahrungen und Entwicklungen spielen bei der Frage nach dem Wann durchaus eine Rolle. Motto: „Früher konnte ich damit überhaupt nichts anfangen, aber jetzt fahre ich voll darauf ab“ – oder umgekehrt.

Es ist auch ein Unterschied, wo man Musik hört. In der Disko oder auf einer Party wirkt vieles anders als in der eigenen „Bude“. Im Konzertsaal oder bei einem Open-air-Festival kommt Musik anders zur Geltung als über die Stereoanlage zu Hause, über das Autoradio oder den Walkman. Allein hört man anders als zu zweit, in einer Gruppe von Freunden oder in der Masse von Tausenden.

Wer sonst nur „auf Rock steht“, singt vielleicht im Fußballstadion voller Begeisterung „So ein Tag, so wunderschön wie heute“. Musik verschiedener Art kann also ansteckend sein, wenn man von der Situation mitgerissen wird.

10► Wo hörst du Rockmusik am liebsten, wo am meisten?

- im eigenen Zimmer
- unterwegs mit dem Walkman
- beim Freund
- im Musikunterricht der Schule
- mit den Eltern
- im Plattengeschäft
- in der Jugendgruppe
- im Kino und Fernsehen
- in der Disko
- im Konzert



Wo sonst? Wo ist das Hören am wenigsten attraktiv? Warum?

11► Was denkst du über verschiedene Arten des Hörens von Rockmusik? Welche erscheint dir als die geeignete? Welche als die unpassendste?

- anhaltend konzentriert und still zuhören
- mitmachen, z. B. mitsingen, Rhythmus mitschlagen, tanzen
- Text oder Noten mitlesen
- den Musikern zusehen
- sich anstecken lassen, sich richtig gehenlassen (schreien, pfeifen ...)
- sich dabei mit Freunden unterhalten
- als Begleitung zu anderen Tätigkeiten hören, z. B. beim Lesen, bei den Hausaufgaben
- auf der Straße mit dem Walkman hören

Bei Rockmusik hört man anders zu und soll auch anders zuhören als bei Klassik, weil andere Kriterien eine Rolle spielen. Es geht hier zum Beispiel nicht um die Frage, wie viele und welche Harmonien vorkommen, oder um Feinheiten der Intonation. Hauptsache ist, „da kommt was rüber“. Aber was ist das? Welche außermusikalischen Faktoren spielen da mit? Die folgenden Abschnitte dieses Kapitels sollen darüber Klarheit bringen.

Die Botschaft der Texte

(12)► Wie lernst du die Texte der Rocksongs kennen?

- durch (häufiges) Hören der Stücke
- aus Textbüchern oder von Plattenhüllen
- durch Mitteilung von Freunden
- nur teilweise (Songtitel, Refrain ...)
- gar nicht, weil sie nicht wichtig sind

(13)► Welche Art von Rockmusik vermittelt ihre Texte gut verständlich, welche legt darauf weniger Wert? Wie ist das zu erklären?

Zahlreiche Umfragen belegen: In den seltensten Fällen spielen die Texte eine wesentliche Rolle. Nur ein kleiner Prozentsatz von Hörern, die sich in Deutschland für anglo-amerikanische Rockmusik begeistern, versteht genug Englisch, um den Texten wirklich folgen zu können. Und sogar bei deutschsprachigen Rocksongs bleiben meist nur ein paar Zeilen im Gedächtnis. Den Schülern amerikanischer High-Schools geht es nicht anders: Einzelne Bruchstücke bleiben hängen, sonst nahezu nichts.

Über die Bedeutung der Texte äußert sich Mick Jagger kritisch:

„Die Position des Rock 'n' Roll in unserer Subkultur wird viel zu wichtig genommen, besonders die Suche nach philosophischen Aussagen.“¹

Auch Paul Simon mißt in einem Interview dem Wort kein allzu großes Gewicht bei:

„Früher habe ich mich bemüht, meinen Songs stets eine Bedeutung zu geben. Ich versuchte genau das hineinzulegen, was ich sagen wollte, und baute mir dies in die Texte ein. Dann verpackte ich das Ganze mit Musik. Das mache ich jetzt nicht mehr. Ich habe begriffen, daß man nicht unbedingt Worte braucht, um etwas auszudrücken. Man kann es auch anders machen.“²

Allerdings hat Paul Simon später seine Einschätzung revidiert. So nimmt er in Songstrophen ganz eindeutig Stellung zu aktuellen Themen, z.B. zur Apartheidspolitik in Südafrika.

1967 erklärt Leonard Bernstein:

„Hören Sie auf die Verse der neuen Songs, sie haben etwas mitzuteilen. Sie sind Ausdruck des Denkens von Millionen junger Leute. Sie drücken deren Empfindungen über viele Themen aus: Bürgerrechte, Frieden, Entfremdung, Mystizismus, Rauschgift und vor allem Liebe ... Die Musik auf Platten mit all ihrem Lärm und ihren kühlen Texten macht uns unsicher, aber wir müssen sie ernst nehmen. Indem wir auf sie hören, können wir vielleicht etwas über unsere eigene Zukunft lernen.“³

¹ R. Hoffmann: Zwischen Galaxis & Underground, a.a.O., S. 142

² ebd., S. 162

³ S. Schmidt-Joos/B. Graves: Rock-Lexikon. Rowohlt Verlag, Reinbek 1973/1975, S. 17



Ein Textbeispiel der Rolling Stones:

Can you hear the music — Can you hear the magic in the air — Can you feel the magic, oh yea — Love is a mistry I can't demistify, oh no — And sometimes I wonder why we're here — But I don't care, no, I don't care — When I hear the drummer get me in the groove — When I hear the guitar makes you wanna move — Can you feel the magic floating in the air — . . . Sometimes you're feeling you've been pushed around — And your rainbow just ain't here — Don't you fear, don't you fear — When I hear the music, trouble disappears — When you hear the music ringing in your ears — . . . Love is a mistry, I can't demistify, oh no — Sometimes I'm dancing on air — But I get scared, I get scared — . . . Can you hear the music, right in my ear — Can you hear the music¹

- (14) ► Kannst du Texte nennen, die dir etwas bedeuten und die mit ihrer Aussage etwas Wichtiges zu bedenken geben? Oder fühlst du dich eher im privaten Bereich angesprochen? Werden deine eigenen Wünsche in Worte gefaßt?

Wenn auch die Texte der Songs sicher nicht die Bedeutung haben, die ihr manche Theoretiker zuschreiben wollen, so können sich doch — während man sich von der Musik hinreißen läßt — ihre Botschaften unwillkürlich im Unterbewußtsein festsetzen und das Verhalten beeinflussen.

- (15) ► Hältst du es für möglich, daß sich unter der totalen Wirkung von Musik einzelne Aussagen unbewußt und bestimmt einprägen? Denke an die Machart von Werbefilmen und Werbespots.



Ein Song entsteht
(Gruppe „The Wings“)

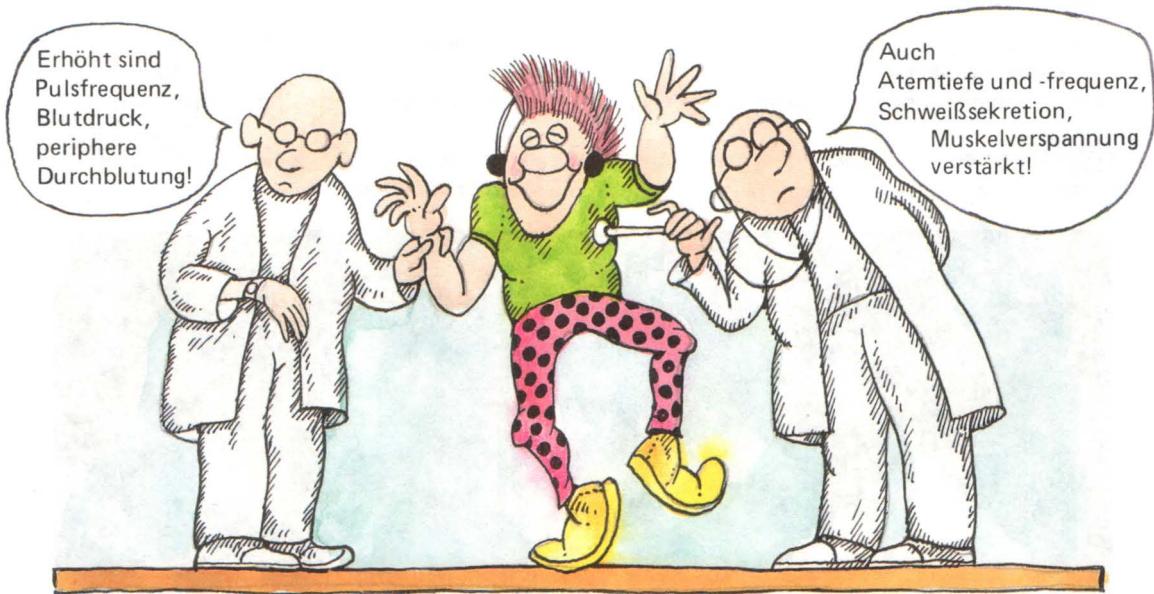
¹ The Rolling Stones Songbook. Verlag Zweitausendeins. Frankfurt am Main 1977, S. 300

3 Musik der Jugend

Musik „aus dem Bauch“

Rockmusik will – unabhängig vom Text – unmittelbar „unter die Haut gehen“, ohne daß man mitdenkt. Vielleicht ist gerade das eines der Geheimnisse der Wirkung dieser Musik: Der Kopf, das Hirn ist nicht so wichtig; die Musik kommt – wie Musiker oft sagen – aus dem Bauch, aus dem Unterleib, gleichsam mitten aus dem Körper. Und so, wie sie entstanden ist, muß sie auch aufgenommen werden: nicht verstanden, sondern empfunden. In einer Welt, die alles analysieren, in seine Bestandteile zerlegen und „zerdenken“ will, bietet sie einen Freiraum für ganz individuelle Gefühle.

Bilder vom Rockkonzertpublikum spiegeln es wider: Einige Zuhörer wirken wie in Trance, andere geben sich geradezu hysterisch, manche erscheinen aggressiv, fröhlich, traurig, begeistert, ängstlich, verzweifelt . . . Mit den Rockmusikhörern geht etwas vor.



Was verschafft den „Nervenkitzel“?

- der Rhythmus, der Beat: Noch vor der Geburt, als Herzschlag der Mutter, hat ihn der Mensch kennengelernt, ruhiger in Phasen der Entspannung, schneller bei Erregung und Anstrengung. So läßt man sich vom Gleichmaß tragen, empfindet schwere Schläge aufregender als leichte, reagiert beunruhigt auf Temposteigerung und Unstetigkeit.
- die Lautstärke (von der die Musiker auf der Bühne übrigens viel weniger mitbekommen als die „Beschallten“ im Saal): Intensivere Schallwellen, besonders die der dröhnen Bässe, werden nicht nur vom Ohr registriert, sie „schütteln“ den ganzen Körper, prickeln auf der Haut, und mancher Hörer kriecht förmlich in die Lautsprecherboxen hinein oder legt sich flach auf den Boden, um jede Vibration zu spüren.
- ungewöhnliche, überraschende Schwingungen, vor allem in hohen Tonlagen, möglichst abweichend vom „normalen“ Bereich der Sprechstimme: Damit erzielt die Musik Aufmerksamkeit, Verblüffung, Faszination, Befremden.

Was sich als Aufreizung der Nerven bewährt hat, wird wiederholt genossen. Man gewöhnt sich daran, aber mit der Gewöhnung muß man die Dosis steigern, damit die Wirkung nicht nachläßt. Da wird Musik wie Alkohol oder Nikotin zur Droge, mit der Gefahr von Gesundheitsschädigungen und Sucht. Auch wenn man die Folgen der Belastung des Ohrs nicht gleich spürt – die häufige und oft lang anhaltende Konfrontation des Gehörorgans mit hohem Schalldruck bis zur Schmerzgrenze, besonders bei hohen Frequenzen, reduziert die Hörempfindlichkeit und -unterscheidungsfähigkeit irreparabel. Medizinische Messungen bei Personen, die fortgesetzt großer Lautstärke ausgesetzt sind (z.B. Diskjockeys, Hard-Rock-Musiker und -Hörer), ergaben, daß Hörmängel, die bisher erst im höheren Alter auftraten, schon in jüngeren Jahren einsetzen.

Optische Eindrücke verstärken noch die akustisch ausgelöste Erregung. So schildert es Lester Bangs als Besucher eines Rockkonzerts der Gruppe „Tangerine Dream“:

„Ich dachte, es wäre eine verdammt gute Sache, ... sich Tangerine Dream mit Lasershows reinzutun ... Diese Band hört sich an wie glitschender Schlamm auf dem Grund des Ozeans ... Es geht los. Drei technologische Monolithen zischen, pfeifen und brummen hinein in die Dunkelheit.“



Michael Jackson
Light Show

Kleine flackernde Lichtreihen blinken ... Das Laserium strahlt greller, explodiert in Tupfen, Punkten und Linien, die dir die Netzhaut zerstechen, während die Synthesizer dich einsaugen und wieder ausspucken; die turmhohen Spiegel an den Seiten der Bühne drehen sich langsam, jagen die weißen Lichtbündel zurück, irritieren dich, drehen bei und kommen mit einem Blitzstrahl wieder. Mit geschlossenen Augen gehe ich auf Insidecheck ... Ich öffne die Augen wieder und schmeiß mich dem Spektakel total in die Krallen. Zack, zack, zack – die Intensität eskaliert, bis ich rundum abgestumpft bin. So muß sich eine Kassette fühlen, die gerade eingelegt wird. Danach bin ich leicht erschlagen und ruhelos, obwohl sich die Typen um mich herum in Verzückung winden ...“¹

¹ Das Rowohlt Lesebuch der Rockmusik. Hrsg. von K. Humann. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1984, S. 44 ff.

3 Musik der Jugend

Die durch das Hören von Rockmusik hervorgerufene Spannung braucht ein Ventil, um sich entladen zu können; die aufgeregte Psyche will sich körperlich abreagieren: Die Finger trommeln mit, die Füße wippen im Takt, die Arme dirigieren mit, in der Gruppe der Hörer springt man auf, beginnt zu tanzen, und Schreie sind ja eine ganz natürliche Reaktion auf ohrenbetäubenden Lärm.

Gewiß, man kann und will sich nicht immer so nach Herzenslust gehen lassen. Die jeweilige Umgebung – das Wo und Wann – zwingt oft dazu, „cool“ zu bleiben. Aber Begeisterung ringsum steckt an. Oft genug ist man ganz verwundert darüber, zu welchen Reaktionen man fähig ist.

Der Musiker Bob Larson berichtet:

„Mit meinen eigenen Augen habe ich Jugendliche gesehen, die beim Tanzen zu Rockmusik von Dämonen besessen wurden . . . Es gab mir Furcht ins Herz, als ich solche Dinge geschehen sah, während sie zu meiner Musik tanzten.“

Wenn bei dieser Entfesselung der Gefühle auch noch Alkohol oder härtere Drogen im Spiel sind, kann die zunächst euphorische Stimmung leicht eskalieren und in Streß oder Angst umschlagen. Der suggestiven Atmosphäre von Massenveranstaltungen kann man sich kaum entziehen. Jemand, der kritische Phasen des Begeisterungstauchs oft miterlebt hat, schildert es so:

„Mitsingen, Mitklatschen ist angesagt. Alles drängt nach vorn, zur Bühnenrampe. Jeder will möglichst nah an der „action“ sein. Ganz vorn wird’s eng, der Druck von hinten nimmt bedrohliche Ausmaße an. Angst kommt auf, man könnte erdrückt werden. Von hinten wird – in bester Stimmung – weitergeschoben. Sind das noch Schreie der Begeisterung? Geht denen da vorn bereits die Luft aus? Einige scheinen immer noch voller Hingabe die Arme nach oben zu strecken, aber die anderen . . . ? Der Star wird unruhig, winkt seinen Musikern zu: Aufhören! Ungläubiges Staunen – dann Protest im Saal, erst Buhrufe. Man drängt weiter nach vorn, will sehen, was los ist . . . irgend jemand wird von Sanitätern hinausgetragen . . . Dann spricht der Star, etwa:

„. . . so geht das nicht . . . rückt alle bitte ein bißchen von der Bühne weg . . . setzt euch hin, damit die hinten was sehen können und die vorn nicht erdrückt werden . . . ich mache nicht weiter, bis ihr alle wieder ruhig und friedlich geworden seid.“ Applaus, Buhrufe – das Übliche. Und – hoffentlich: Einsicht. Denn ein kleiner Funke genügt, um das Pulverfaß zur Explosion zu bringen. Und man kann nur hoffen, daß keiner wirklich den Kopf verliert, daß aus dem Gemeinschaftserlebnis keine Massenhysterie entsteht.“



Die Gruppe „Queen“

Das folgende Lied wurde ein Erfolgssong der 1970 gegründeten englischen Gruppe „Queen“.

80



We are the champions

Übersetzung der 1. Strophe:

Ich hab' immer meine Schulden bezahlt,
ich hab' meine Buße getan,
obwohl ich kein Verbrechen begangen habe.
Ich habe nur wenig schwere Fehler gemacht,
man hat mir genug Sand ins Gesicht geworfen,
aber ich hab' es geschafft.
Und ich muß weitermachen, weiter, weiter.

Refrain (ein Ton tiefer als im Original notiert, Baßstimme vereinfacht):

The musical score consists of three staves of music in G major, 6/8 time. The top staff shows the melody line with lyrics like "We are the champions" and chords G, Hm, Em, C, D, and *G. The middle staff shows the bass line with lyrics like "fight-ing till the end" and chords Hm, C, E, Am, and Cdim. The bottom staff shows the melody line with lyrics like "cham-pions, no time for los-ers 'cause we are the cham-pions" and chords G, Am, B, C7, and Gm. The score is divided into three sections by vertical bar lines.

Text und Musik: Freddie Mercury (*1946)

© Queen Music Ltd., 1977

Für Deutschland, Österreich u.a.: Francis, Day and Hunter GmbH, Hamburg

*Die Oberstimme wird bei der Wiederholung gesungen

Rhythmus der Bass-Drums beliebig wechselnd:

The diagram shows four different patterns for the bass drum rhythm in 6/8 and 8/8 time. Each pattern consists of a sixteenth note followed by a eighth note, with vertical bars indicating where the bass drum can be played. The patterns are labeled "oder:" (either) before each one.

Der Star im Rampenlicht

Rockmusik kann noch viel intensiver „einschlagen“, wenn der Zuhörer auch sieht, wer sie macht: der Star oder die Gruppe live auf der Bühne, im Fernsehen, in Videoclips oder doch zumindest auf einem poppigen Plattencover oder Poster. Die optisch aufreizende Erscheinung des Interpreten, seine Aufmachung inmitten der technischen Apparatur, seine Mimik und Gestik tragen sehr viel dazu bei, daß etwas „überkommt“.

Der Rockstar agiert auf dem Podium so besessen von seiner Musik, wie er sie beim Hören zur Wirkung kommen lassen will. Gerade auch die sichtbare Aktion steckt an.

Noddy Holder von der Gruppe „Slade“:

„... Uns war schon immer klar, daß die Kids ... nach einer echten Action-Band schreien würden. Eine Band, die ihnen das Gefühl geben kann, daß sie wichtig sind und gebraucht werden ...“¹

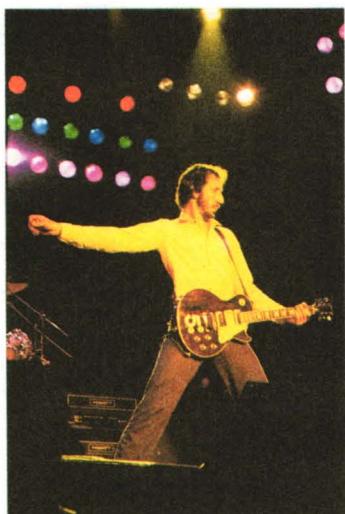
Pete Townshend („The Who“):

„Tatsache ist, daß unsere Gruppe keine Qualität besitzt, sie hat nur musikalische Sensation. Du machst etwas Großes auf der Bühne, und tausend Typen sagen ,aah!“ Unser Sound spricht an, weil er aggressiv ist. Ein Großteil der Zuschauer bezahlt, um zu sehen, wie wir unsere Gitarren an dem Verstärker kaputtschlagen ...“²

Das Publikum identifiziert sich mit dem Star um so mehr, je mehr dieser zum Idol, zur Kultfigur geworden ist. Die gleichen Empfindungen zu haben wie der Star und im gleichen Rhythmus mit-schwingen zu können bedeutet ein ideales Gemeinschaftserlebnis.

Dazu Jimi Hendrix:

„Wenn ich spiele, Mensch, dann steige ich hinauf in einem Weltraumschiff. Ich weiß nicht, wohin ich gehe, aber ihr könnt alle mit mir kommen. Jeder von euch. Begleitet mich in meinem Schiff.“³



Pete Townshend
Tina Turner
Rod Stewart
(von links
nach rechts)



1 Pop 13/1973

2 P. Sahner/T. Veszelits: The Who. Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe, Bergisch Gladbach 1980

3 R. Hoffmann: Zwischen Galaxis & Underground, a. a. O., S. 130

Wer erst einmal – und sei es auch nur für kurze Zeit – oben ist, wird verehrt, vergöttert, kann eine Art Vorbild für Millionen werden. Ob so ein Idol nun in musikalischer Hinsicht ein KÖnner oder eher Durchschnitt ist, hat nur sekundäre Bedeutung. Er wird bewundert für das, was er auf der Bühne oder auf Platten ausstrahlt und wofür er steht: eine Musikrichtung, ein Feeling, eine Lebenseinstellung. Und er wird auch zum Symbol dafür, wie man aufsteigen kann. Sein Ansehen und sein Reichtum vermitteln sogar Hoffnung: Man vermag es also zu schaffen, aus der Anonymität der Masse herauszutreten und etwas zu werden. Schließlich ist das „einem von uns“ ja auch gelungen.

Sicher ist, daß Stars „gemacht“ werden: von der Musikindustrie, die mit allen Werbemitteln und Tricks arbeitet, von den Medien, vom Publikum. Und natürlich spielt auch der Zufall eine Rolle. Ohne diese Voraussetzungen ist die Chance, zum großen Erfolg zu kommen, gering. Andererseits nützt alles nichts, wenn der „Staranwärter“ jegliche Ausstrahlung vermissen läßt. Dann wendet sich zu allererst das Publikum von ihm ab, und konsequent wird er von den Leuten, die das große Geschäft mit ihm machen wollten, fallengelassen.

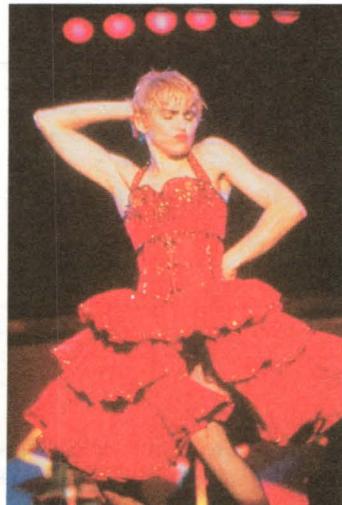
In den meisten Fällen ist Starruhm räumlich und vor allem zeitlich begrenzt. Nur ganz wenige Idole erlangen international den gleichen (hohen) Stellenwert. Und noch weniger halten sich über Jahre hinweg an der Spitze. Es ist auch nicht genug Platz am „Rock- und Pophimmel“ – vor allem, weil die Musikindustrie und die Medien heutzutage versuchen, aus jedem, der Hitparadenfolge vorzuweisen hat, gleich einen Superstar zu machen.

⑯► Was weißt du von deinen Lieblingsstars, von den Rockgruppen, die in deiner persönlichen Hitliste ganz oben stehen? Woher hast du deine Informationen? Kennst du Stars der letzten Jahre, die heute nicht mehr im Rampenlicht stehen? Haben sie für dich heute und für das Musikleben noch eine gewisse Bedeutung?

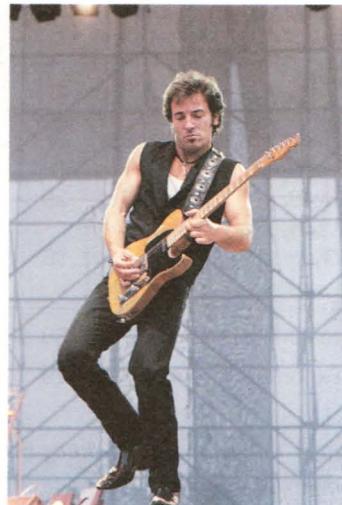
Der Song „Jonny B. Goode“ erzählt vom Aufstieg eines Stars aus der anonymen Masse, stellvertretend für alle, die sich Gleichtes erträumen und von ihm repräsentiert fühlen.



Udo Lindenberg



Madonna



Bruce Springsteen

3 Musik der Jugend

Die Gemeinde der Fans

Den Fans vermittelt Rockmusik das *Gemeinschaftserlebnis*: unmittelbar, wenn sie im Rhythmus der Musik mitgehen; im nachhinein, wenn sie sich als Anhänger einer bestimmten Gruppe erkennen und zusammenfinden.

Gemeinsames Erleben einer gemeinsam hochgeschätzten Musik verbindet. Das spürt man schon im kleinen Kreis sehr deutlich. Aber wenn Tausende offenbar gleich empfinden, kann dieser Eindruck geradezu überwältigend werden. Je mehr die allgemeine Begeisterung wächst, desto schneller kann man sich in der Gemeinschaft stark, ungehemmt, sicher, ja frei fühlen.

(17) ► Kann man einem Musikfan ansehen, welchen Musikstil er bevorzugt? Wird Rockmusik für einen ganz bestimmten, typischen Hörer gemacht?

Welcher Stil kommt in deiner Klasse zur Zeit am besten an? Du kannst es in einer Klassen-Hit-parade erfahren.

Eine mit wissenschaftlichen Methoden im Jahr 1984 durchgeführte Untersuchung über den Umgang der Jugendlichen (16–21jährige) mit Musik erbrachte auszugsweise folgendes Bild.¹ (Die Zahlen bezeichnen die Prozentanteile an der Gesamtzahl der Befragten. Die Befragten besuchen jeweils die genannte Schule oder haben den entsprechenden Schulabschluß.)

	Inhalte gekaufter Tonträger			Inhalte gehörter Musiksendungen			Freizeit-tätigkeiten		Mitwirkung in einer Band
	a Pop b Rock c progressiver Rock			a Pop b Rock c Rock-Jazz			a Musik-hören b Musik-machen		
.	a b c			a b c			a b		
Hauptschüler	55	63	27	72	46	4	77	18	4
Realschüler	34	70	29	61	49	11	84	12	—
Gymnasiasten	10	68	36	17	54	27	74	41	13
männlich	31	75	50	50	71	26	80	27	
weiblich	34	61	19	47	36	7	77	24	

Über *Funktion und Wirkung* der Rockmusik wird in Fachkreisen viel diskutiert und geschrieben, während die Hörer, die „Konsumenten“, am wenigsten darüber nachdenken.

¹ G. Batel: *Musikverhalten und Medienkonsum*. Möseler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1984, S. 111 ff.



⑯► Welche Aufgabe erfüllt Rockmusik für dich? Eine der unten genannten? Kennst du Fans, die es anders als du sehen? Wie würdest du deine eigene Einstellung formulieren?

Rockmusik

- verhindert Langeweile,
- ist die beste Möglichkeit, mich auszuleben,
- hilft, den Alltag eine Zeitlang zu vergessen,
- versetzt mich in die Lage, bei meinen Klassenkameraden und Freunden mitreden zu können und von ihnen ernst genommen zu werden,
- bedeutet mir eine vertraute Welt, in die ich mich zurückziehen und von den Erwachsenen absondern kann,
- drückt aus, was ich selbst schon immer sagen wollte,
- gibt mir die Sicherheit zu einem selbstbewußten Auftreten,
- ist geeignet, meine Umwelt zu schockieren und abzuweisen.

Für die Rockmusiker selbst – noch mehr für ihre Manager und die Vertreter der dahinter stehenden Musikindustrie – gibt es selbstverständlich auch die Funktion des einträglichen Geschäfts. Welche Musik gemacht wird, unterliegt weitgehend der Steuerung durch fachfremde Kräfte.

3 Musik der Jugend

Vom Siegeszug der Tonträger

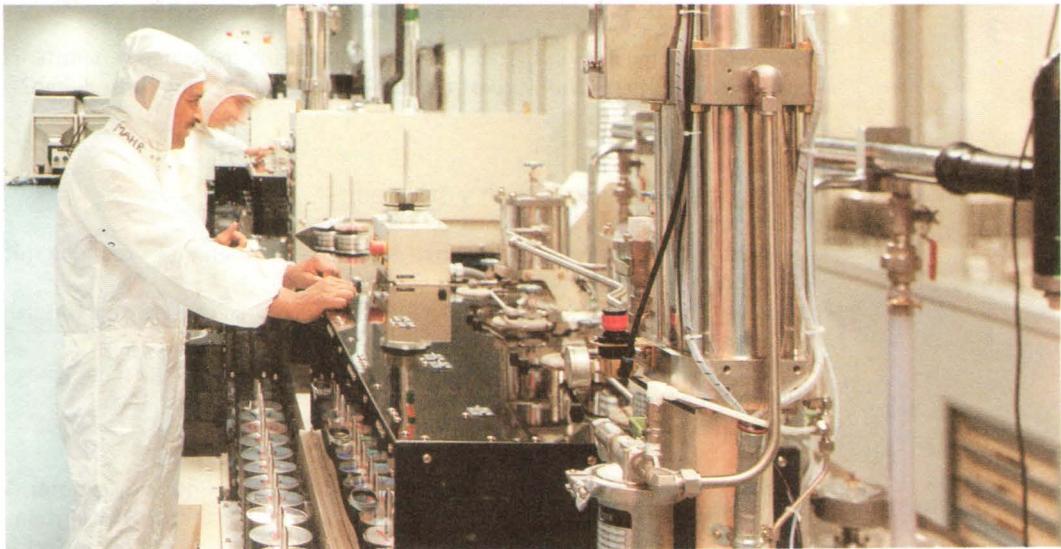
Die Rolle der Schallplattenindustrie ist klar:

Ohne die Möglichkeit, Musik akustisch aufzzeichnen zu können, wäre alles, was zur Popmusik zählt, niemals so bekannt geworden.

- | | |
|-----------|--|
| 26.9.1887 | Der in Hannover geborene Deutschamerikaner Emil Berliner beantragt ein US-Patent für seine Methode der Aufzeichnung und Wiedergabe von Schallschwingungen mit einer kreisenden Platte. |
| 1897 | Die Schallplatte ist bereits zur Serienreife entwickelt. |
| 1906 | Allein in Deutschland werden 18 Millionen Tonträger verkauft. |
| 1934 | Das Magnettonband kommt auf den Markt. |
| 1946 | Immer häufiger wird das Tonband zum Zwischenträger für Schallplattenaufnahmen. |
| 1950 | Die alte Schellackplatte mit ihren 78 U/min muß der neu entwickelten Kunststoff-Single mit 45 U/min und der Langspielplatte mit 33 1/3 U/min weichen. |
| 1956 | Die erste Stereo-LP wird produziert. |
| 1963 | Die erste Musikkassette kommt auf den Markt. |
| 1983 | Die neue Compact Disc (CD) wird anstatt von einer herkömmlichen Nadel vom Laserstrahl abgetastet. |

Allein im Jahr 1986 wurden in der Bundesrepublik Deutschland, dem zweitgrößten Tonträgerabsatzmarkt der Welt, über den Handel 43,4 Millionen Singles und Maxi-singles abgesetzt; außerdem 121,1 Millionen LPs, Musikkassetten und CDs.

Damit ist die Schallplatte im Lauf von rund hundert Jahren zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor geworden.



Fertigung
von CDs

Das Geschäft mit der Jugend

Die große Bedeutung der Rockmusik für eine ganze Generation wird von einer am Geschäft interessierten Industrie getragen.

Ein Zeitschriftenverlag beschreibt in einer Marktanalyse seine Zielgruppen:

„Wir haben den Jugendmarkt wie folgt definiert: Der Jugendmarkt – das sind die Jungen und Mädchen im Alter von 14 bis 21 Jahren, also Jugendliche mit ihren ganz spezifischen Gewohnheiten und Interessensgebieten, sowie junge Menschen in der Übergangsphase zur Welt der Erwachsenen.“

Es sind aktive Verbraucher, die einen Markt repräsentieren, der zusehends an Bedeutung gewinnt ... ein interessantes Potential der werbungstreibenden Wirtschaft ... Jugendliche sind aber noch mehr als nur selbständige Verbraucher, Meinungsbildner und Mitentscheider. Sie befinden sich darüber hinaus in der idealen Einstiegsphase für typische Erwachsenenprodukte. Wem es gelingt, bei Jugendlichen rechtzeitig ein Markenbewußtsein zu wecken, der sichert sich schon heute die Kunden von morgen ...“¹

Viele verdienen an Herstellung und Vertrieb der Platten, und sie interessieren sich logischerweise mehr für die Verkäuflichkeit der Ware als für Qualität und Originalität. Hier kommen die „Helfershelfer“ ins Spiel: Presse, Rundfunk, Fernsehen.

- Im Rahmen der „Bemusterung“ werden Plattenneuerscheinungen, pro Woche etwa 70 Singles und 50 LPs, kostenlos an ca. 1400 Adressen verschickt, z. B. an Fernseh- und Rundfunkredaktionen sowie spezielle Programmgestalter/ Redakteure, an Moderatoren, Diskjockeys, Musikjournalisten.
- Ein Heer von Promotern und Außendienstmitarbeitern der Plattenfirmen bemüht sich, für den Einsatz in Sendungen, für Rezensionen in Zeitschriften und Bestellung durch den Handel zu sorgen.
- Manche Neuerscheinungen werden von den Firmen zu „Schwerpunkten“ erklärt. Für sie lässt man sich besondere Werbemittel einfallen: vom T-Shirt bis zum Videoclip. Für Auftritte der Interpreten im Fernsehen oder Interviews im Rundfunk übernimmt die Plattenindustrie nahezu alle Kosten.
- Vor allem Fernsehsendungen mit bekannt hohen Einschaltquoten und besonders populäre Radiosendungen können den Verkaufserfolg einer neuen Platte fördern. Manch ein Song findet durch publikumswirksame Videoclips oder dramaturgisch geschickten Einsatz in Fernsehserien oder Krimis überdurchschnittlich viele Interessenten bzw. Käufer.
- Wenn alle „mitziehen“ (Fernsehen, Rundfunk, Presse, Handel), kann man meistens auch mit einer Plazierung in den Hitparaden rechnen.

¹ N. Bartnik/F. Bordon, a. a. O., S. 42 f.

Die großen Renner

Wie ermittelt man, was am besten ankommt?

- Umfragen: Am einfachsten ist es, eine bestimmte Zielgruppe aufzufordern, ihren augenblicklichen Lieblingssong zu nennen. Das führt gewöhnlich zu massiver Manipulation durch gezielte Schreibaktionen, z.B. von Fanklubs. Repräsentativumfragen (d.h. bei ausgewählten Vertretern aller in Frage kommenden Zielgruppen) sind zu kostspielig und zeitaufwendig.
- Häufigkeit des Einsatzes in Rundfunk und Fernsehen: Hier spielt die Qualität der „Airplay“-Überwachung eine große Rolle, außerdem der persönliche Geschmack eines Redakteurs oder Moderators/Diskjockeys. Bei einer Programmgestaltung, die sich an Hitparaden orientiert, überwiegen Songs, die bereits große Verkaufserfolge aufweisen.
- Aktuelle Verkaufszahlen von Tonträgern: Solche Untersuchungen bringen zwar genaue und nachprüfbare Ergebnisse, beziehen sich aber immer nur auf einen sehr kurzen Zeitraum (eine Woche). Das heißt: Ein Lied, von dem in vier Wochen 20 000 Platten verkauft werden, erscheint nicht in der Hitparade, ein Song, der auf Platte nur 10 000mal über den Ladentisch geht, das innerhalb einer einzigen Woche, taucht im oberen Drittel der Bestsellerliste auf.
- Die Einsatzerhebungen der GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte): Sie könnten zwar die umfassendsten Auskünfte geben, aber nur in großem zeitlichen Abstand (höchstens zweimal pro Jahr).

Für den Markt der Bundesrepublik Deutschland ermittelt das Institut Media-Control, Baden-Baden, jede Woche die Rangfolge der Single/Maxisingle-Verkäufe und der LP/MC/CD-Umsätze.

Wie funktioniert die Ermittlung der „Top 100“-Singles?

- Jede Woche werden etwa 800 Fragebögen an repräsentativ ausgewählte Schallplatteneinzelhändler und Schallplattenabteilungen in Warenhäusern verschickt („Händlerpanel“).
- Händlerangaben bzw. EDV-Daten von Computerkassen aktualisieren die vorgegebenen Titel der Vorwoche durch neues Verkaufszahlenmaterial und erwähnen in zehn „Freifeldern“ die neuen Songs mit besonders starker Käufernachfrage.
- Davon werden nach einem komplizierten Kontroll- und Auswahlverfahren die Angaben von ca. 550 Verkaufsstätten („Outlets“) erfaßt und in den Computer eingegeben.
- Ein spezielles Computerprogramm wählt aufgrund regionaler Gegebenheiten, Händlergrößen und durchschnittlicher Umsatzvolumen per „Zufallsgenerator“ einen repräsentativen Querschnitt der Fragebogenergebnisse aus. Platz 1 bis 50 wird zu 100% aus den so ermittelten Verkaufszahlen errechnet. Ab Platz 51 wird die „Airplay“-Auswertung (25%) mit den Verkaufsergebnissen (75%) kombiniert. Im „Airplay“ wird die Einsatzhäufigkeit der „Top 100“-Singles ebenso beobachtet wie jeder neue Titel, der innerhalb einer Woche in mindestens 5% der Händlermeldungen auftaucht.
- Das Endergebnis, die „Top 100“, wird in der Fachzeitschrift „Der Musikmarkt“ veröffentlicht.

Je schnellebiger das Musikgeschäft wird, desto wichtiger ist es, daß neue Songs möglichst bald zu aktuellen Hits werden. Denn veröffentlicht wird oft im „Gießkannensystem“: Irgend etwas wird schon treffen. Neuerscheinungen haben es trotzdem schwer: Rundfunk, Fernsehen und Handel orientieren sich immer mehr am Publikums geschmack – dokumentiert durch die Rangfolge der „Top 100“: keine Plazierung in der Bestsellerliste = kein Einsatz = keine Platte im Regal. Andererseits: ohne Rundfunk/TV-Einsätze und Verkäufe keine Plazierung in den „Charts“!

3 Musik der Jugend

Die Chance des Neuen

Eine Neuveröffentlichung zählt heute für die Industrie schon dann als Erfolg, wenn durch deren Verkaufserlös wenigstens die Produktionskosten wieder hereinkommen.

Gemessen an den Erfolgschancen gibt es eine viel zu hohe Zahl an Neuerscheinungen. Sie ist kaum zu reduzieren; denn die meisten deutschen Tonträgerfirmen sind Tochterunternehmen internationaler Konzerne, und was in der Bundesrepublik Deutschland auf den Markt kommt, wird meistens vom Ausland diktiert.

Der Spielraum für eigene, nationale Neuproduktionen und Veröffentlichungen ist meist sehr begrenzt. Dabei orientiert man sich oft gezwungenermaßen zu sehr am Erfolg. Man wagt keine Experimente, sondern bleibt beim Stil bewährter Hits.

⑯► Wie wirst du selbst auf neue Rocktitel aufmerksam? Durch Fernsehen, Rundfunk oder Presse? Welche Sendungen bzw. Fachzeitschriften oder regelmäßigen Presseberichte über Rockmusik kennst du?

In kommerzieller Hinsicht hat sich seit den Anfängen des Rock 'n' Roll nicht viel geändert:

- Irgendwo entsteht eine neue Art, sich zu artikulieren und Gefühlen Ausdruck zu geben.
- Das Medium Musik wird zum Transportmittel dafür, und so finden Protest, Wut, Angst, Unzufriedenheit, aber auch der Hunger nach Leben ein kreatives Ventil.
- Es entwickeln sich lokale Musikstile, die meist auf bestimmte Bevölkerungsgruppen beschränkt sind.
- Durch Schallplatten (oft von kleineren Firmen, den sog. „Indies“) und durch den Kontakt zu Rundfunk und Fernsehen ergibt sich die Chance für gegenseitiges Kennenlernen, Austauschen, Ergänzen – kurzum eine höchst fruchtbare Kommunikation zwischen den Gruppen.
- Wenn originelle kreative Strömungen im lokalen Bereich endlich von der Industrie aufgegriffen werden, kommt es zur Massenproduktion, beginnt der Prozeß der Verwässerung, der Angleichung an das bereits Vertraute, Gängige.
- Allzu glatte Konfektionierung langweilt bald das Publikum. Die Übersättigung führt zum Rückgang der Nachfrage. Die Suche nach Neuem kann von vorn beginnen.

Ein Insider erzählt, wie wichtig Geschäftsleute der Medienbranche von den erfolgshungrigen Musikern genommen werden:

„... Phil Spector kommt im Londoner Flughafen an, und ... überall schwirren Fotografen herum, seinetwegen, und am nächsten Morgen steht er ganz groß im Londoner Daily Mirror, der größten Zeitung der westlichen Welt, fünf Millionen Auflage: ‚Der 23jährige amerikanische Rock-and-Roll-Magnat‘. Die Zeitschriften sprechen vom ‚amerikanischen Schallplatten-Tycoon‘ ... Spector kann sich kaum erlauben, in die Nähe des Brill Building zu gehen, dem Zentrum der Musikbranche, weil es da von Jungen mit knarrenden Schnabelschuhen wimmelt, die irgendwann vor fünf Jahren mal eine Schallplatte gemacht haben und sich nicht vorstellen können, daß sie jetzt für immer passé sind ... Er geht durch die Halle, und diese Kinder schleichen hinter ihm her und stecken Songs, Noten und Texte in seine Jackentasche. Wenn er nach Hause kommt, entdeckt er das Zeug, all dieses lausige Papier ...“²

¹ Tycoon = Magnat, Boß einer großen Firma

² T. Wolfe: Der erste Tycoon der Teenager. In: Das Rowohlt Lesebuch der Rockmusik, a. a. O., S. 100 ff.

3 Musik der Jugend

Ein bißchen Rockgeschichte

Schematisch (d.h. im Grobraster ohne Übergänge) lässt sich die Geschichte der Rockmusik in ihren verschiedenen Stilarten und Schwerpunkten folgendermaßen zusammenstellen:

- 50er Jahre
 - Rhythm & Blues
 - Rock 'n' Roll
- Frühe 60er Jahre
 - englischer und amerikanischer Beat
 - Twist, Surf,
High-School-Musik
 - Beatles
- Späte 60er Jahre
 - Soul
(Rückbesinnung auf Blues, Rhythm & Blues, Gospel-Tradition;
„schwarz“)
 - Reggae
(aus Jamaika, sozialer Protest der farbigen Bevölkerung,
mit rituellem Hintergrund)
 - Underground
(aggressiv, gesellschaftskritisch, gegen „Establishment“)
 - Psychedelic Rock
(experimentell, künstlich bis ekstatisch, Beziehung zu
Drogenerlebnissen)
 - Folk Rock
(Anklang an Folklore, meist intellektueller Protest im politischen
und sozialen Bereich)
 - Exotic Rock
(Experimente mit fremdartigen Sounds und Instrumenten)
- Frühe 70er Jahre
 - Revivals
(Wiederbelebung ursprünglicher Stilarten: Rock 'n' Roll,
Rhythm & Blues etc.)
 - Mischformen
(Jazz Rock, Country Rock, Classic Rock, Latin Rock etc.)
 - Hard Rock, Heavy Metal
(bewußt auf Einzelmerkmale wie Rhythmus, Lautstärke, Sound-
effekte, krasse Textaussagen reduzierter, nicht auf Kommerz
zielender Rock)
 - Deutsch Rock
(in Amerika „Kraut Rock“ genannt, der Versuch, eine nationale
Rocksprache zu finden, vor allem in bezug auf die musikalische
Artikulationsweise, auch Versuche mit deutschen Texten)
- Späte 70er Jahre
 - Punk
(sowohl musikalisch als auch textlich betont primitiv, aggressiv,
ironisch, zynisch)
 - Funk, Funky Music
(betont „schwarze“ Musik, orientiert an Blues und Jazz)

- Frühe 80er Jahre – **F u s i o n**
(Vermengung jazziger und Funk-Rock-Pop-Elemente)
- **N e w W a v e**
(„neue“ Experimente mit „neuem“ Anspruch)
- **T e c h n o - R o c k bzw. - P o p**
(elektronische und Computer-Sounds als musikalische Stilmittel, auch „scratching effects“, Rap)
- **R e m i x e s**
(ältere, in Mehrspurtechnik aufgenommene Hits, mit modernsten technischen Mitteln neu abgemischt, bearbeitet und wieder veröffentlicht)

Heute kennt man je nach der Art der Klangerzeugung zwei unterschiedliche Richtungen:

1. Musik „handgemacht“
2. Musik elektronisch und „computerisiert“.

Zu Typ 1 gehören die vom Jazz inspirierten Mischformen und die Spielarten des modernen Hard Rock. Immer ist es eine Musik, bei der es auf jeden einzelnen Musiker und die Beherrschung seines Instruments ankommt.

Das ist bei Typ 2 nicht mehr nötig. Synthesizer und Computer können das gesamte Klangspektrum jedes beliebigen Instruments erzeugen, sogar eines ganzen Chors oder Orchesters. Und ein einziger „Macher“ kann mit Hilfe dieser technischen Möglichkeiten ganz allein in einem gut ausgestatteten Heimstudio plattenreife Produktionen austüfteln, mit einer Perfektion, die „lebendige“ Musiker kaum liefern.

②0► Fünf Hörbeispiele kennzeichnen einige Entwicklungsstufen: Rock'n'Roll, Soul, Funk, Techno-Rock, Rap.

Welches entspricht deinem persönlichen Geschmack am meisten? Warum?

82



Verzeichnis der Lieder und Songs

Alleweil ein wenig lustig (Tanzlied von V. Rathgeber)	20
Bad moon rising (J. C. Fogerty)	99
Der Himpelhofbauer (Zwiefacher aus Hersbruck)	10
I got a shoes (Spiritual aus den USA)	9
Jailhouse Rock (J. Leiber/M. Stoller)	97
Kriminal-Tango (A. Locatelli, K. Feltz/P. Trombetta)	36
Lost my partner (Tanzlied aus den USA)	11
Marianka, komm und tanz me hier (Polka aus der Operette „Die Fledermaus“ von J. Strauß Sohn)	26
Mir tänzen wie die Schwäben (Tanzlied aus Österreich)	14
Rock around the clock (M. C. Freedman/J. Knight)	38
Schnaderhüpfel (aus dem Alpenland)	22
Skip to my Lou (Tanzlied aus den USA)	11
Song vom verliebten Autoreifen (H. Ensslin/G. Heller)	15
The logical song (R. Davies/R. Hodgson)	94
We are the champions (F. Mercury)	109
Wilhelmus van Nassouwe (Nationalhymne der Niederlande)	70
Yellow submarine (J. Lennon/P. McCartney)	102

Verzeichnis der Komponisten

Bach, Johann Sebastian 20	Haydn, Joseph 21, 48, 56 ff.	Prokofjew, Sergei 60 ff.
Beethoven Ludwig van 49 ff., 71 ff.	Hindemith, Paul 32	Rathgeber, Valentin 20
Berlioz, Hector 86	Joplin, Scott 33	
Chatschaturjan, Aram 8	Liszt, Franz 86	Schein, Johann Hermann 12
Couperin, François 19	Lully, Jean-Baptiste 17 f.	Strauß, Johann (Sohn) 24 ff.
Dukas, Paul 78 ff.	Mendelssohn-Bartholdy, Felix 59	Strauß, Johann (Vater) 24
Fux, Johann Joseph 17	Mozart, Wolfgang Amadeus 21	Strauss, Richard 86
Händel, Georg Friedrich 20, 47	Offenbach, Jacques 27	Strawinsky, Igor 27, 29 ff.
		Tschaikowski, Peter Iljitsch 29

Sachverzeichnis

- absolute Musik 86
abstraktes Ballett 29
Action 110
Allemande 16, 19, 42
Ausdruckstanz 7, 42

Ballade 78 f.
Ballerina 29 ff.
Ballett 7, 18, 28 ff., 42
Band, Gruppe 40, 44 ff., 100, 110 f.
Banjo 32
Barock 19, 47
Bass-Drum 39, 99 ff., 109
Beat 10, 33, 37, 91, 100, 106, 118
Becken 37, 53, 80, 99, 101
Big Band 34
Blues 34, 37, 39, 96, 118
Bongos 35
Boogie-Woogie 39
Brauchtum 42

Can-can 27, 42
Cha-Cha-Cha 35, 42
Choreograph, Chorographie 28 ff.
Classic Rock 118
Claves 35
Cluster 80
Compact Disc (CD) 114
Computer 116, 119
Concerto 47 ff., 88
Concerto grosso 47, 88
Country Rock 118
Courante 16, 42

Deutsch Rock 118
Diskjockey 37, 40 f., 91, 115 f.
Diskotanz 7, 42
Diskothek 7, 40 f., 91, 103
Divertimento 52
Dreher 27
Drogen 107 f., 118
Drums, Drum-Set 37, 100 f.
Durchführung 54, 57, 68, 75, 77, 88
Dynamik 53, 61

E-Gitarre 37
Einleitung 24, 71, 73, 75, 77, 80, 85
Einzeltanz 7
Eistanz 6, 42
Entwicklung 52 f., 88
Exotic Rock 118
Exposition 54, 57, 68, 75, 77, 88

Fan 37 f., 112 f.
Fernsehen 35, 70, 110, 115 ff.
Flageolett 80
Flöte 80
Folklore, Folkloretanz 7, 42, 90, 118
Folkmusic 17
Folk Rock 98, 118
Fox-trott 34, 42
Funk, Funky Music 118 f.

Funktion der Rockmusik 112 f.
Funktion des Tanzes 6 ff., 20, 42
Fusion 119

Galliarde 13 f., 42
Galopp 27, 42
Gavotte 20, 42
GEMA 116
Gemeinschaftserlebnis 110, 112
Generationenkonflikt 93 f., 96
Gesellschaftstanz 6, 35, 42
Gigue, Giga 16 f., 42
Gitarre 37, 39, 99, 102
Glissando 80
Glockenspiel 53
Gospel 118
Gruppentanz 7
Guiro 35

Handlungsballett 29 ff.
Hard Rock 118
Harfe 80
Hauptthema 24, 30, 49 ff., 54 ff., 61, 69, 88
Heavy Metal 118
High-School-Musik 118
Hi-Hat 39, 100 f.
Hit 14, 35, 96, 116 f.
Hitparade 111 f., 115 f.
Hoftanz, höfischer Tanz 17 ff., 42
Hupfauf 12

Instrumentalmusik 52, 86 ff.
Introduktion 24

Jazz 33 f., 42, 46, 90, 96, 118 f.
Jazz Rock 118
Jazztanz 7, 42
Jig 17

Kammermusik 52
Kantate 52
Kastagnetten 17
Klassik 45
Klavier 32 f., 39, 80, 102
Klaviersonate 56 f.
Koda 24, 77
Kontrabaß 53, 80
Konzert (Gattung) 47 ff., 88
Konzert (Veranstaltung) 44 ff., 103, 107
Konzertkritik 45
Konzertmusik 19 f., 43 ff., 78, 86
Konzertprogramm 45
Kraut Rock 118
Kulttanz 8 f., 35, 42

Ländler 22, 24, 42
langsam Walzer 34, 42
lateinamerikanische Tänze 35, 42
Latin Rock 118
Lautstärke 37, 40, 48, 53, 75, 106 f., 118

Maracas 35
Marsch 29, 33
Menuett 20 ff., 42, 58, 88
Mixertanz 11
Moderator 90 f., 115 f.
Modern Dance 7, 42
Modetanz 35, 58
Modulation 54
Motiv 52 f., 57, 73, 75, 77, 85, 87
Musical 28
Musikindustrie 111, 113 f.
Musikkassette 114

Nachttanz 13
Nationalhymne 70
New Wave 119

Off-Beat 33
Oper 18, 28, 71, 88
Operette 26 ff.
Orchester, Orchesterwerk 29, 34, 45, 47 ff., 52, 58 ff., 78, 80 ff., 88
Ostinato 8, 11, 34
Ouvertüre 71 ff., 78, 88

Paartanz 7, 12
Pauke 53
Pavane 13 f., 42
Perkussionsinstrumente 35
Politrock 98
Polka 26 f., 33, 42
Polonaise 12, 42
Polyrhythmik 35
Popmusik 90 ff.
Presse 45, 115, 117
Programmusik 85 ff.
Promoter 115
Protest 37, 96, 98, 118
Psychedelic Rock 118
Punk 118

Quartett 52, 88
Quickstep 34, 42
Quintett 52

Ragtime 32 ff., 39, 42
Rap 119
Redakteur 90 f., 115 f.
Reggae 98, 118
Remix 119
Repräsentation 42
Reprise 54, 57, 69, 76 f., 88
Revival 118
Rhythm and Blues 37, 98, 118
Rhythmus 8, 10 f., 16 f., 19, 21, 23 f., 28 f., 32 ff., 37 ff., 53, 55 f., 71, 73, 80, 99 ff., 103, 106, 109, 112, 118
Ritualtanz 35
Rockmusik 33, 37 ff., 91 ff.
Rock'n'Roll 37 ff., 42, 91 f., 97 f., 117 ff.
Rockstyle 118 f.
Rondo 51

Rumba 35, 42	Song 15, 38, 91, 94, 98 f., 102, 104 f., 109, 111, 115 ff.	Tremolo 80
Rundfunk 35, 90 ff., 115 ff.	Soul 118 f.	Triangel 17, 53
Saltarello 59	Sound 11, 46, 92, 100, 118	Triller 19, 50, 80
Samba 35, 42	Spieltechnik 19, 46 ff.	Trio 52, 88
Sarabande 16 f., 42	Spiritual 9	Trommel 10, 53, 55, 80
Satz (einer Sonate) 52, 56 ff., 88	Springtanz 12 f., 16, 42	Turniertanz 6, 34 f., 42
Satztechnik 17	Square dance 11	Twist 118
Saxophon 34	Standardtänze 34 f., 42	
Schallplatte 114	Star 91, 96, 110 f.	Überleitung 77
Schallplattenindustrie 98, 114 ff.	Steigerung 53, 68, 77	Underground 118
Schauspielmusik 71, 88	Stilisierung 19 f.	
Scherzo 58, 78, 81, 88	Suite 16 ff., 29, 32, 42	Variation 13, 46, 53
Schlager 90	Surf 118	Verarbeitung 54, 57
Schlaginstrumente, Schlagzeug 10, 24, 33 f., 55, 99 ff.	Synkope 33, 42	Verzierungen 19
Schleifer 22	Synthesizer 119	Videoclip 110, 115
Schlußgruppe 54 f., 57, 61	Taktarten 10 ff., 15 ff., 34, 42, 77, 100 f.	Violinkonzert 49 ff., 58
Schnaderhüpfel 22	Taktwechsel 10	Virtuosität 17, 46 ff., 50, 88
Schreittanz 12 f., 16, 42	Tango 34, 36, 42	Volksmusik 20
scratching effects 119	Tanz 5 ff., 42, 59	Volkstanz 7, 11, 26, 35, 42
Seitenthema 54 f., 57, 61, 75	Tanzanleitung 11, 14	Vorschlag 19, 80
Sequenz 74	Tanzlied 10 f., 14, 20, 22	Vortanz 13
Serenade 52	Tanzschrift 28	
Show 100	Techno Rock, Techno Pop 119	Walking Bass 39
Sinfonie 52, 58 ff., 86, 88	Tempeltanz 8, 42	Walzer, Wiener Walzer 22 ff., 31, 34, 42
sinfonische Dichtung 86 ff.	Tempo 8, 10, 12, 16 f., 22, 24, 34, 48, 52, 58 f., 73, 77, 100	Werbung 44 f.
Slowfox 34, 42	Text, Textaussage 100, 104 ff., 118	Wiederholung 53
Snare-Drum 39, 99, 101	Thema 46, 48 f., 52, 55 ff., 59, 68 f., 74 f., 77, 88	Wiener Klassik 52
Solist, Solo 46 ff., 51, 88	Themendualismus 52 f., 88	
Solokadenz 51, 88	Tonart 30, 57, 61, 73, 75, 77, 88	Xylophon 80
Solokonzert 48 ff., 88	Tonband 114	Zwiefacher 10
Sonate 52 ff., 58, 88		Zyklus 24, 42, 52
Sonatenhauptsatzform 52 ff., 57, 77, 88		

Verzeichnis der Kapiteleingangsbilder

- S. 5: Erläuterung einiger Momente aus Strawinskys „Le sacre du printemps“ mit den entsprechenden Takten der Musik (Zeichnung von Valentine Hugo, 1913)
- S. 43: Der Dirigent Hans von Bülow (1830-1894) bei der Arbeit (Karikaturen von Schleißmann, 1884)
- S. 89: Die Beatles



Bayerischer
Schulbuch-Verlag
München

82091