

b3y

MUSICASSETTE

9B





MUSICASSETTE

für die 9. Jahrgangsstufe

Ausgabe B

von
Lisl Hammleser
Hans Klaffl
Jochen Roth
Richard Taubald

Bayerischer Schulbuch Verlag

Die Kapiteleingangsseiten zeigen folgende Abbildungen:

- S. 5 In der Disko
- S. 29 Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (um 1513/15), Ausschnitt Engelskonzert
- S. 49 Szene aus Verdis „Aida“ in einer modernen Inszenierung der Bayerischen Staatsoper in München
- S. 67 Die „Chorus Line“ aus dem gleichnamigen Musical in einer Aufführung des Raimund-Theaters in Wien
- S. 81 Sonnenuntergang am Meer
- S. 95 Aufzeichnung der Musik von Erich Wolfgang Korngold zum Film „Herr der sieben Meere“ parallel zur Leinwandvorführung des Streifens in Hollywood 1940
- S. 107 Erläuterung einiger Momente aus Strawinskys „Le sacre du printemps“ mit den entsprechenden Takten der Musik (Zeichnung von Valentine Hugo, 1913)
- S. 131 Feier der Wiedervereinigung Deutschlands vor dem Berliner Reichstagsgebäude am 3. Oktober 1990

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören
2 CDs mit Hörbeispielen
(Bestell-Nr. 8350-0)



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier

© 1999 Bayerischer Schulbuch Verlag GmbH, München

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der schriftlichen Einwilligung des Verlags.

1. Auflage 1999 R, E
Druck 03 02 01 00 99
Die letzte Zahl bezeichnet das Jahr des Drucks.

Lektorat: Ingrid Adam
Herstellung: Doris Haßiepen
Umschlagkonzept: Christian Diener unter Verwendung des Fotos einer Bühnenfigur aus dem Musical „Cats“
Foto- und Notensatz: prima nota, Korbach
Reproduktion: KSL Repro GmbH, Kirchheim b. München
Druck: R. Oldenbourg Graphische Betriebe GmbH, Kirchheim b. München

ISBN 3-7627-8324-1

Inhalt

1 Die Musikszene der Jugend (J. Roth)	5	5 Programm-Musik	81
Hauptsache Musik – Rockmusik	6	Musik mit Charakter	82
Trends der Rockmusik	12	Konkret gegen abstrakt	84
Kauf mich! – Musik als Ware	15	Orchesterballade aus dem Zauberlabor	86
Musikfilme im Miniformat – Videoclips	19	Programm-Musik – Zusammenfassung	94
Texte und ihre Botschaft	22		
Musik als Rauschmittel	23		
Musik und Drogen	26		
Jugendliche Musikszene – kurz charakterisiert	28		
2 Sakrale Musik	29	6 Filmmusik*	95
Musik – Geschenk der Götter?	30	Filme waren nie stumm	96
Psalm und Messe	31	Die tönende Leinwand	100
Passion – gestern und heute	34	Die Vertonung des Drehbuchs	102
Singet dem Herrn ein neues Lied	42	Leitmotiv und Kontrastierung	105
Sakrale Musik – ein Überblick	48	Filmmusik in Kürze	106
3 Oper	49	7 Tanz*	107
Große Oper am Nil: „Aida“	50	Tanz – Sport, Spiel, Spaß	108
Im Tempel des Pharao	52	Tanz für die Götter	110
Radames – der Feldherr	54	Die Elementarkraft des Rhythmus	112
Ein auswegloser Konflikt	56	Vom Schritt zum Sprung	116
Die Siegesfeier	58	Tanztour durch Europa	118
Verrat und Verhängnis	62	Dreivierteltakt für alle	120
Tödliches Finale	65	„Rhythm“ nach Westernart	122
Oper kurz gefasst	66	Im Foxtrott- und Tangofieber	124
 		Bühne frei für das Ballett	128
4 Musical (H. Klaffl)	67	Tanz in Stichworten	130
Theater im Theater: „A Chorus Line“	68		
At the ballet	70		
Was macht ein Musical aus?	77		
Pro und kontra – Musical oder Oper?	78		
Musical auf einen Blick	80		
		8 Politisches Lied*	131
		Hymne pro patria	132
		Anklage und Auflehnung	134
		Die Bühne als Forum der Kritik	136
		Zwang zum Gleichschritt	138
		Kritik und Protest – musikalisch verpackt	140
		Politisches Lied – die wichtigsten Aspekte	144
		Stichwortverzeichnis	145
		Verzeichnis der Lieder und Spielstücke	146

* Themen zur Auswahl

Hinweiszeichen:



Hörbeispiel auf den zum Buch gehörigen CDs
(Bestell-Nr. 8350-0)

I = CD I

II = CD II



Hörbeispiel auf beliebigem Tonträger

1

DIE MUSIKSZENE DER JUGEND



1 Die Musikszene der Jugend

Hauptsache Musik – Rockmusik

The show must go on

Strophe 1

Emp - ty spac - es what are we liv - ing for? A - ban - doned

plac - es I guess we know __ the score. __ On and on __ does

an - y - bod - y know _ what we are look - ing for? __ An - oth - er he - ro an - oth - er mind -

- less crime be - hind the cur - tain in the pan - to - mime. Hold the line, __ does

Refrain

an - y - bod - y want __ to take it an - y - more? The show must go on, __

the show must go on, __ in - side my heart is break - ing my

make - up may be flak - ing, but my smile still stays on. What - ev - er

hap - pens I'll leave it all __ to chance. An - oth - er heart - ache an - oth - er

failed ro - mance. On and on, __ does an - y - bod - y know __ what we are liv -

ing for? I guess I'm learn - ing I must be warm - er now. I'll soon be

turn - ing round the cor - ner now. Out - side the dawn is break - ing, but

Strophe 2

1 Die Musikszene der Jugend

in - side in the dark I'm ach - ing to be free. _____ The show must go on, _____ the show must go on, _____ yeah. _____

Ohh in - side my heart is break - ing my make-up will be flak - ing but my smile still stays on. _____

6 Git.-Solo My soul is paint - ed like the wings of but - ter - flies. _____ Fair - y - tales _____ of yes - ter - day _____ will grow but nev - er die. _____ I can fly _____ my friend. The show must go on, _____ yeah, _____ the show must go on. _____

I'll face it with a grin, I'm nev - er giv - ing in _____ on _____ with the show. _____

3 Git.-Solo Ohh, I'll top the bill, I'll _____ o - ver - kill, I _____ have to _____ find the way to car - ry on

(Chor) on with the on with the show Show must go on. _____

Text und Musik: Freddie Mercury (1946–1991)/Roger Taylor (*1949)/Brian May (*1947)/John Deacon (*1947)

© Queen Music Ltd.

Für Deutschland, Österreich und Schweiz: EMI Music Publishing Germany GmbH, Hamburg

Freddie Mercury, Frontmann der Gruppe „Queen“, starb 1991 in London an einer Lungenentzündung, die auf eine Aids-Erkrankung zurückzuführen war. Kurz nach seinem Tod wurde der Song „The show must go on“ veröffentlicht, der sich 10 Wochen in den britischen Charts hielt.

1 Die Musikszene der Jugend



Freddie Mercury

Ablauf des Arrangements:

Intro	A (1x)
Strophe 1	A (2x), erst bei Wh. mit Bass und Drums
Refrain	B/C
Strophe 2	D (2x)/E
Refrain + Gitarrensolo	B (2x)
Bridge	F
Refrain, Gitarrensolo + Schluss	B (2x), bei Wh. ab Zeichen ♫ Teil G

Strings A

E-Gitarre (verzerrt)

E-Bass

Drums

(beim 3. Mal)

1 Die Musikszene der Jugend

B

This musical score consists of four staves. The top staff is treble clef, the second is bass clef, the third is treble clef with a 'G' time signature, and the bottom staff is bass clef. The music features eighth-note patterns, sixteenth-note chords, and sustained notes. Measure lines divide the score into measures.

G C

This musical score consists of four staves. The top staff is treble clef, the second is bass clef, the third is treble clef with a 'G' time signature, and the bottom staff is bass clef. The music includes eighth-note patterns, sixteenth-note chords, sustained notes, and a melodic line in the third staff. Measure lines divide the score into measures.

1 Die Musikszene der Jugend

D

E

1 Die Musikszene der Jugend

Musical score for section F. The score consists of six staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The second staff is a bass clef staff. The third staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef staff. The fifth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef staff. The score includes various musical markings such as eighth and sixteenth note patterns, rests, and dynamic changes.

Musical score for section G. The score consists of six staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The second staff is a bass clef staff. The third staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef staff. The fifth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef staff. The score includes various musical markings such as eighth and sixteenth note patterns, rests, and dynamic changes.

Arrangement: Jochen Roth

Instrumente des Drum-Set



- ① ► Hört einen Ausschnitt aus dem Originalsong. Zum Mitsingen und Mitspielen steht ein Playback zur Verfügung.

I, 1-2



1 Die Musikszene der Jugend

Trends der Rockmusik

Vielfalt der Stile

Vom Anfang ihrer Entwicklung an war die Rockmusik bei aller **Vielfalt der Stile** progressiv und provokativ. Ein Insider gibt Auskunft:

„Rock 'n' Roll in den 50er-Jahren war für die Elterngeneration obszön, laut, unzüchtig, ordinär, gefährlich, Negermusik. Für Jugendliche war er gut zum Tanzen und Austoben, um anders zu sein und aufzufallen (mit der Kleidung), gut um Feste zu feiern (an denen keine Eltern teilnahmen), etwas Neues; kurz: der Ausdruck eines Lebensgefühls.“

Aus Rock 'n' Roll entstand in den 60er- bis 70er-Jahren z.B. Beat, Rock, Pop, Disko. In jeder dieser Sparten fanden seither weitere Differenzierungen statt, z.B. in der Rockmusik: In den 70er-Jahren waren die Anhänger von Rockmusik (aus der Sicht der anderen) langhaarige, betrunke, brutale, gewaltbereite und gefährliche Motorradfahrer. In den darauf folgenden Jahren entstand aus Rockmusik z.B. Heavy Metal, nun waren das die lauten, betrunkenen usw. Die andere Rockmusik war nun normal oder wurde zu Punk, Hard Rock oder Industrial Rock. Heute ist die Vielfalt (fast) unüberschaubar: Es gibt alle oben genannten Stile immer noch und des weiteren z.B. Grunge (rotzig), Speed Metal (schnell), Death Metal (laut, schmutzig), Metal Rap (wie der Name sagt: Sprechgesang mit Metalbegleitung), Crossover und viele andere mehr¹. Zu jedem Musikstil gehört (wie früher auch) anderes:

- *Ein Modestil: Bei Punkmusik z.B. bunt gefärbte Haare, zerschlissene, bunte oder bemalte Jeans, (selbst) bemalte Lederjacken und Sicherheitsnadeln. Metalfans tragen oft schwarze (Motorrad-) Lederjacken und -Stiefel, Röhrenjeans und lange Haare, Hip-Hop-Fans sehr weite Jeans, Baseballmützen verkehrt herum und Turnschuhe.*
- *Ein Tanzstil: Bei Punkmusik ist es der Pogo (von außen sieht es aus wie eine Massenschlägerei, es gibt auch manchmal blutige Nasen). Bei vielen Metalrichtungen ist es das Headbanging (der Kopf wird hin und her und auf und ab geschleudert: besonders eindrucksvoll bei langen Haaren). Oder Stage-Diving (auf der Tanzfläche wird versucht, den anderen anzuspringen). Auf Raves (Musik-Rave-Partys) wird Rave (Tanz) getanzt.*



Punkerpaar

¹ z.B. Dark Wave, Electronic Body Music (EBM), Industrial Jungle, Ambient Techno, Dub

- Manchmal eine (politische) Einstellung: Beim Punk ist es die Ablehnung von Normen und Regeln der Gesellschaft (bewusst unscharf formuliert). Metal Rap brüllt Ungerechtigkeiten heraus. Body Count ist Ablehnung von Krieg, Death Metal verachtet Kirche und Ideologien. Fast jeder Musik- und Kleidungsstil wird heute in kürzester Zeit von der Mode- und Musikindustrie adaptiert und zum Trend (das funktioniert heute immer schneller), was ihn dann aber oft wieder unattraktiv macht. Daraus folgt, dass ständig ein neuer Stil gesucht (und gefunden) werden muss (dieses Dilemma besteht auf beiden Seiten, bei der Industrie und den Jugendlichen). Der Wechsel in den Stilen wird so immer häufiger und oft wechseln auch nur die Begriffe, z.B. aus Heavy Metal wurde Hardcore oder aus Rock wurde Industrial Rock. Gruftimusik ist in Freiburg der düstere Rock (?) der Schwarzgekleideten¹, in Hamburg die Musik der greisen 68er. Aber vielleicht ist das auch schon überholt. Sicher ist nur, dass ein anderer DJ in einer anderen Stadt mit anderen Vorlieben und in einem anderen Alter alles ganz anders sieht. Oder vielleicht auch doch nicht?²

- ② ► a) Welche Zusammenhänge zwischen Musikstil und gesellschaftlichen Lebensbedingungen sind beschrieben? Welche Beziehungen bestehen zwischen dem Charakter der Musik und dem jeweiligen äußeren Auftreten?
b) Hört zu den genannten und derzeit aktuellen Stilrichtungen einige Beispiele aus eurer CD-Sammlung. Stellt eine Auswahl in Kurzreferaten vor.



„Die Toten Hosen“ fanden sich 1982 zusammen, um Musik in der Tradition der britischen Punks zu machen.

¹ auch als Gothic Rock bezeichnet

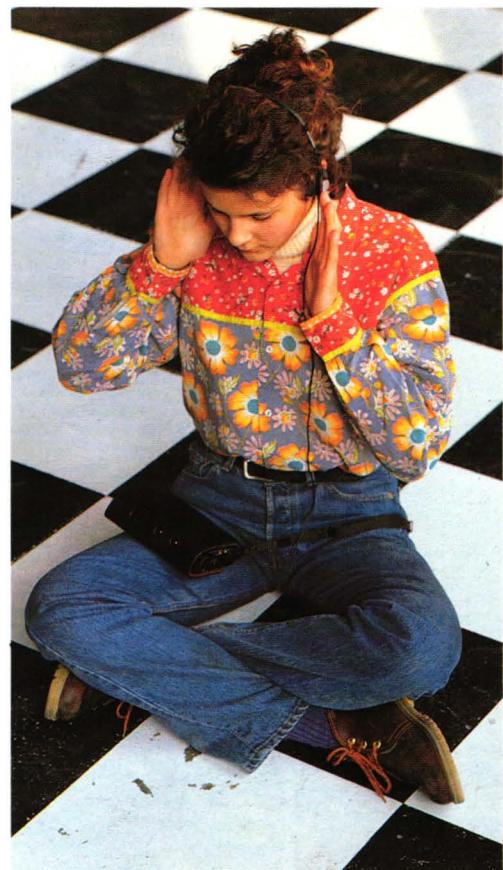
² Jugend und Musik – Ergebnisse einer Befragung von 803 Experten. Hrsg. von der Gesellschaft für sozialwissenschaftliche Forschung in der Medizin (GESOMED), Freiburg im Breisgau 1995, S. 7f.

1 Die Musikszene der Jugend

- ③ ► Welche Rolle spielt die Musik in deiner eigenen Selbstdarstellung, in deinem Bild von dir selbst?
- ④ ► Überlege, bei welchen Gelegenheiten und bei welchen Tätigkeiten du Musik hörst. Welche Art von Musik ist es jeweils? Gibt es in deinem Freundeskreis Gemeinsamkeiten oder Unterschiede? Die folgenden Zusammenstellungen von möglichen Aussagen helfen dir beim Vergleich (evtl. in Form eines Fragebogens mit gemeinsamer Auswertung, auch im Vergleich verschiedener Gruppen).

Ich höre Musik

- um mal richtig abzuschalten
- wegen der Stimmung
- um mich zu berauschen und abzuheben
- um mich abzureagieren, auszutoben, „abzutanzen“
- zur Geselligkeit, mit anderen zusammen
- weil sie mich mit der Clique verbindet
- um Leute kennen zu lernen
- um mich abzugrenzen
- zur Information, um mitreden zu können
- weil sie meine Lebenseinstellung zum Ausdruck bringt
- weil ...?



I, 3–5

- ⑤ ► Du hörst 3 Beispiele von Rockmusik aus verschiedenen Stilrichtungen. Welche der folgenden Aussagen passen deiner Meinung nach am besten zur jeweiligen Musik?
Notiere zu jedem Stück die betreffenden Buchstaben.

Die Musik

- a) ist gut zum Entspannen
- b) erleichtert Hausaufgaben
- c) gefällt mir als Background
- d) verführt zum Träumen
- e) macht munter
- f) reißt durch den Rhythmus mit
- g) vertreibt Langeweile
- h) sorgt für gute Laune
- i) eignet sich zum Tanzen
- k) regt zum Nachdenken an
- l) reizt zum Mitsingen
- m) kann ich nicht ausstehen

Kauf mich! – Musik als Ware

Sieht man sich in einem Fachgeschäft oder in der Musikabteilung eines Kaufhauses um in der Absicht, die eigene CD-Sammlung mit aktuellen Titeln zu ergänzen, so wird man von einem fast unüberschaubaren Angebot an Neuerscheinungen in den unterschiedlichsten musikalischen Stilrichtungen überflutet.

- ⑥ ► Welche Gesichtspunkte bestimmen deine Auswahl beim Kauf einer CD? Welcher Faktor ist der entscheidende?



Die Musikindustrie wirbt für ihre Produkte. Das Geschäft mit der Ware Musik ist im Lauf der Zeit immer wichtiger geworden. Auch die Methoden und der Aufwand für die **Promotion** – jede Art von Werbung und andere verkaufsfördernde Maßnahmen – haben sich geändert. Die Promotion aus den 60er-Jahren, z.B. bei der Gruppe der „Rolling Stones“, hätte heute gegenüber der Konkurrenz keine Chance.

Promotion

- ⑦ ► Welche Gründe könnten zu dem Wandel in der Vermarktung von Musik geführt haben?

Nach den USA und Japan ist Deutschland der drittgrößte Absatzmarkt der Welt, 1996 mit einem Umsatzvolumen von ca. 46 Milliarden DM und dem Verkauf von 245 Millionen CDs, Musik-kassetten und LPs. Im selben Jahr gab der Bundesbürger für neue Tonträger durchschnittlich 60 DM aus. Viele größere und kleinere Firmen teilen sich diesen Markt und benötigen eine ausgefeilte Organisation, um alle Marktneisen auszuschöpfen und Gewinn zu machen.

So wird mit sog. **Merchandising**-Artikeln zusätzlich Geld gemacht: Man versteht darunter Waren, die mit dem Ausgangsprodukt Musik in Zusammenhang stehen, wie bedruckte T-Shirts, Mützen, Schals, Aufkleber, Buttons, Poster u.a.; sie werden meist bei Livekonzerten der Stars angeboten.

Merchandising

Entscheidend für ein erfolgreiches Unternehmen ist das optimale Zusammenspiel aller Mitarbeiter im künstlerischen und wirtschaftlichen Bereich.

In einer Tonträgerfirma nimmt der sog. **A&R-Manager** – der Manager für „Artist & Repertoire“ – eine wichtige Stellung ein: Er hält in Konzerten bzw. Liveveranstaltungen oder in Klubs und Diskotheken Ausschau nach den Newcomern, den Erfolg versprechenden Nachwuchskünstlern. Neben dem Gespür für aktuelle Trends in der Musikszene benötigt er Kenntnisse in einem breiten Spektrum unterschiedlichster Stilrichtungen, um das Potenzial einer Musik und ihrer Zielgruppe – der Vermarktbarkeit der Musik und die Zahl der zu erwartenden Käufer – einschätzen zu können. Er knüpft Kontakte zu Tonstudios, Produzenten und Studiomusikern, wählt gemeinsam mit den Künstlern die Stücke aus, bereitet die Produktion von Tonträgern oder Videoclips vor. Von der Quote des Erfolgs hängt auch ab, ob der Arbeitsplatz des A&R-Managers gesichert bleibt.

A&R-Manager

1 Die Musikszene der Jugend

Produktmanager In der Marketingabteilung¹ einer Tonträgerfirma sind die sog. **Produktmanager** für eine breiten-wirksame und möglichst optimale Vermarktung der Musik bzw. der Künstler verantwortlich. Dem Musikstil entsprechend wird für jeden Interpreten ein passendes Image entwickelt. Davon ist die künstlerische Gestaltung von CD-Covern und Videoclips mitbestimmt.

In kleineren Firmen liegen diese verschiedenen Funktionen häufig in der Hand einer einzigen Person; dafür wird aber nur eine kleinere Anzahl von Künstlern betreut. Äußere Rahmenbedingungen einer Produktion sind ein detaillierter Zeitplan und ein bestimmtes finanzielles Budget. Die Promotionabteilung, bestehend aus Rundfunk-, Fernseh- und Pressepromotion, ist bestrebt, eine möglichst große Präsenz ihrer Produkte in den jeweiligen Medien zu erreichen, um durch Presse- und Produktinfos bzw. Interviews der Künstler gezielte Akzente zu setzen.

- ⑧ ► Sammelt Werbematerial (aus Zeitschriften, Rundfunk, Fernsehen) zu mehreren aktuellen Musiktiteln unterschiedlicher Stilbereiche. Beurteilt im Vergleich die Qualität des Marketings für die Produkte anhand folgender Kategorien:
- Ist die Werbung originell (witzig, seriös ...)?
 - Wird die Zielgruppe erreicht (Alter ...)?
 - Entsprechen die Inhalte den Interpreten bzw. der Musik und warum?
 - Was ist besonders einprägsam?

Charts

Was zum Hit geworden ist, kann man den **Charts**, den Hitlisten, entnehmen, die auf unterschiedliche Weise entstehen. So ergeben sich die Plätze 1–50 der Top Ten für Singles in der vom Baden-Badener Medienforschungsinstitut Media Control wöchentlich zusammengestellten Liste ausschließlich aus Verkaufszahlen, die Plätze 51–100 aus einer Kombination mit Airplay-Einsätzen (Sendungen im Rundfunk). Daneben gibt es Ranglisten von Musiktiteln, die durch Befragung der Leser bestimmter Zeitschriften zustande kommen. Auch Ermittlungen von Hits durch Rundfunk- und Fernsehanstalten sind üblich.

- ⑨ ► Vergleicht in einer bestimmten Woche die Charts aus Deutschland, Großbritannien und den USA in Hinblick auf den Verkaufserfolg und die musikalische Qualität.

Product-placement

Im Medienzeitalter spielt es für den Erfolg einer Vermarktung nicht nur eine Rolle, dass die Musik und ihre Interpreten in Rundfunk und Fernsehen, in den Printmedien und im Internet präsent sind, sondern das **Productplacement** muss stimmen: der spezielle zeitliche und themenbezogene Standort der Präsentation, z.B. in einem Kinofilm oder in Massenveranstaltungen. Hier sollen spezielle Zielgruppen erreicht werden, um höhere Verkaufszahlen von Musiktiteln zu bewirken.

- ⑩ ► Überlege: Wie erklärt sich der erhöhte Verkaufserfolg von Musik durch geschicktes Productplacement?

Ein Beispiel für das erfolgreiche Zusammenspiel von Musik und Kommerz stellt die Produktion des Songs „A question of honour“ dar – ein Titel der britischen Musical- und Opernsängerin Sarah Brightman.

„München, Olympiahalle, im Oktober 1995. 12 000 Boxfans am Ring und 19 Millionen Zuschauer vor den Bildschirmen fiebern der größten Boxveranstaltung entgegen, die Europa in den letzten vierzig Jahren erlebt hat: Henry Maske gegen Graciano Rocchigiani – „Eine Frage der Ehre, Teil 2“. Auf den Kampf lassen sich die Helden des Abends samt Publikum von einer imposanten Choreographie einstimmen: Unter der Ägide von Sängerin Sarah Brightman verschmelzen ein Dutzend Tänzer

¹ Abteilung, in der alle für den Absatz eines Produkts wichtigen Vorgänge gesteuert werden



Boxduell Maske
gegen Rocchigiani
1995

und ein mittelschwerer Gospelchor, Opernelemente, Bombast-Rock und Diskobeat zu einem außergewöhnlichen Musikschauspiel. Die Größe des Spektakels geht unter die Haut – und bleibt auch für das Produzententeam nicht folgenlos: Drei Wochen, nachdem Maske seine Ehre verteidigen konnte, findet sich der Titelsong des Abends „A question of honour“ in den Top 20 der deutschen Single-Hitparade wieder, während das dazugehörige Album „Fly“ auf Anhieb den Sprung in die oberen Chart-Regionen schafft.¹

- (11) ► Überlege, in welchem Maß sich die im obigen Zitat angesprochenen Musikelemente eignen, den Einzug der beiden Boxrivalen in den Ring musikalisch zu untermalen.

Das Produktionsteam plante:

- Verknüpfung einer bekannten Opernarie mit einem eingängigen Power-Rock-Song
- visuelle Umrahmung durch eine aufwendige Lasershow, der Dramaturgie der Musik folgend
- Abfolge der Musik:
Intro mit Opernzitat,
Einleitung zum Rockteil,
Rockteil (Double time) mit Groove, tranceartig marschierend, Steigerung durch sinfonische Elemente und Stimmsamples aus dem Opernzitat,
Überleitung zum Refrain, mit Männerstimmen,
Refrain,
Solo der Sängerin,
Refrain ...

- (12) ► Höre je einen Ausschnitt

- aus dem Popsong „A question of honour“ zugrunde liegenden Arie „Ebben? Ne andrò lontana“ aus der Oper „La Wally“² von Alfredo Catalani (1845–1893),
- aus dem Popsong, realisiert mit Keyboards und Samplern.
Vergleiche beide Versionen.

I, 6–7



¹ Keys 2/1996, S. 102

² Die Oper basiert auf dem Roman „Die Geierwally“ von Wilhelmine von Hillern, der mehrfach verfilmt wurde.

1 Die Musikszene der Jugend



Sarah Brightman

Das Produktionsteam:

Frank Peterson – Produzent und Komponist, produzierte die erste Pop-LP „Dive“ von Sarah Brightman.

Alex Christensen – Produzent, Komponist und Diskjockey, platzierte als „U96“ erstmals ein Technostück in den deutschen Hitlisten – die Techno-Version des Titelsongs von Klaus Doldingers Filmmusik „Das Boot“.

Sarah Brightman – Sängerin, Schauspielerin, Tänzerin und Produzentin, Exehefrau von Andrew Lloyd Webber, Erstbesetzung in den Lloyd-Webber-Musicals „Cats“, „Das Phantom der Oper“. Mit José Carreras Interpretin der Olympiahymne „Amigos para siempre“ bei den Olympischen Spielen in Barcelona 1992. Die Single mit dem Duett „Time to say goodbye“, gesungen mit dem blinden Tenor Andrea Bocelli, wurde millionenfach verkauft.

Beim Erstellen des Keyboardarrangements der Opernarie aus „La Wally“ ging man relativ ungewöhnlich vor. Die einzelnen Instrumentengruppen des Orchesters wurden nicht nacheinander mithilfe der Orchesterpartitur eingespielt, sondern man skizzierte ein „Leadsheet“: eine Vorlage, bestehend aus Melodie, Begleitakkorden und Formverlauf. Bei der Soundauswahl und -programmierung entschied vornehmlich das Gehör. So wurden ganze Instrumentengruppen des Orchesters wie z.B. tiefe Streicher durch geeignete Synthesizer-Sounds und Samples nachgebildet und durch auffällige Orchestereffekte ergänzt.

I, 7

(13) ► Höre noch einmal den Ausschnitt aus der Popversion der Opernarie und versuche die im Sequenzerprogramm eingespielten Sounds zu erkennen: Bässe und Celli – Hörner – Streicherensemble – Pauken und Becken – vereinzelte Pizzikati. Ein „Flächenklang“ des Synthesizers erbringt Klangfülle, ohne hervorzutreten.

I, 8–10

(14) ► Höre die Überleitung zum Refrain in drei Produktionsstadien. Achte dabei auf die unterschiedlichen musikalischen Bestandteile und die Soundqualität:
a) angemischtes Arrangementkonzept (skizzenhaft)
b) Roughmix
c) die endgültige, gemasterte Fassung.

I, 11

(15) ► Höre nun einen größeren Ausschnitt aus dem Popstück und verfolge den auf S. 17 dargestellten Verlaufsplan. Ordne folgende musikalische Bestandteile den vier Formabschnitten zu:
a) Marcato-Streicher-Motiv
b) Gitarrensolo
c) Powerchords¹ der verzerrten Gitarre
d) Stimmsample „When two men collide“ (8 Overdubs²). Welche Atmosphäre entsteht durch die jeweiligen klanglichen Elemente, die einen Formabschnitt prägen? Beachte die Temposteigerung im Rockteil, der sich so auch als Tanzmusik eignen soll (doppelt so schnell wie die Opernarie).

¹ Powerchord = Akkord mit Grundton, Quinte und Oktave; erzeugt auf der verzerrten E-Gitarre einen „druckvollen“ Sound
² Overdub = mehrfache Aufnahme einer Vokal- oder Instrumentalstimme, hier um einen kraftvollen Sound zu erzielen

Musikfilme im Miniformat – Videoclips

Ohne optische Unterstützung durch einen Videoclip wird heute wahrscheinlich kein Song aus dem Bereich Rock- und Popmusik zu einem Hit. Videoclips haben ihren Ursprung in den Musikfilmen der 60er-Jahre, z. B. den Beatles-Filmen von Richard Lester. Fernseh- und Filmaufnahmen von Rockkonzerten wie dem Woodstock-Festival waren ebenfalls Wegbereiter. Dank der fortschreitenden Entwicklung der Videotechnik und des Kabelfernsehens stellt man seit den späten 70er-Jahren zunehmend Videoclips für bereits produzierte Pop- und Rocksongs her. Oft werden sie heute gleichzeitig mit oder manchmal sogar vor dem Erscheinen der CD veröffentlicht.

Videoclips schlagen eine Brücke zwischen Rock- und Popmusik einerseits, Fernsehen und Film andererseits. Sie dienen als **Werbeträger**, sind zugleich aber auch Kunstobjekte und bilden ein Medium für Träume, Gefühle und Phantasien der zumeist jugendlichen Konsumenten.

Werbeträger

(16) ► Wie wichtig sind Videoclips für dich? Lenken sie von der Musik ab oder stellen sie eher eine Bereicherung des Erlebnisses dar?

(17) ► Wie müssen Videoclips in den unterschiedlichen Stilrichtungen der Musik konzipiert werden, damit die jeweilige Zielgruppe erreicht wird?

Erfolgreiche Stars verfügen bereits über ein profiliertes Image; ihre Videofilme pflegen und verstärken dieses Bild bei den Fans und Konsumenten. Andere Gruppen müssen erst ein Image aufbauen, das den jeweiligen Zielgruppen Möglichkeiten zur Identifikation bietet. Zum Beispiel im kurzlebigen Dancefloorbereich, in dem die Computertechnik eine preiswerte Herstellung von Musiktiteln zulässt, müssen Videoclips dazu beitragen, der Gruppe in kürzester Zeit zu einem markanten Erscheinungsbild zu verhelfen.

Vor allem bei Newcomern versucht man bereits im Vorfeld der Videoclipproduktion durch entsprechende Kontaktaufnahme zu DJs Rückmeldung über das Verkaufspotenzial eines Titels zu erhalten. Die von den Tonträgerfirmen kostenlos zugesandten CDs mit „Kostproben“ werden von DJs unter Berücksichtigung der Resonanz des Diskothekenpublikums beurteilt. Wird ein Titel positiv aufgenommen und häufig in Diskotheken gespielt, so spiegelt sich dies meist in einer hohen Platzierung in den DJ-Top Ten wider. Dieser Bestätigung folgt dann meist eine entsprechende Nachfrage bei Fernseh- und Rundfunksendern, im Handel und bei Zeitschriften und gibt damit Anlass zur Produktion eines speziellen Videoclips. Bei bereits etablierten Interpreten wird die Herstellung eines Videoclips in der Regel schon beim Abschluss des Plattenvertrags vereinbart.

Die Österreicher Rudolf Dolezal und Hannes Rossacher, die zu den erfolgreichsten Videoproduzenten Europas gehören, erzählen in einem Interview von ihrer Tätigkeit: „*Die Zusammenarbeit mit der Gruppe 'Queen' wurde eine äußerst kreative – obwohl sie am Anfang sehr misstrauisch waren. Die ließen uns ein bisschen was filmen und dann ganz viel wieder nicht. Aber sie waren schon sehr überrascht, was wir daraus gezaubert haben.*“

Das erfolgreiche Produzentenduo hatte einmal gesagt, dass 90 Prozent der Videoclips Müll seien. Auf die Nachfrage, woran man dieses erkennt, kommt Dolezals Antwort: „*Daran, dass Videomacher versuchen, sich auf Kosten der Band oder auf Kosten der Musik mit irgendwelchen pseudowitzigen oder pseudooriginellen Ideen in den Vordergrund zu stellen. Ich finde es angenehm, wenn die Bilder nicht versuchen, den Song zu ersticken. Deswegen unser Motto: Gute Videos dürfen die Musik nicht stören.*“

1 Die Musikszene der Jugend

Und die weitere Frage des Interviewers, ob ein gutes Video einen schlechten Song zum Hit machen kann, beantwortet Rossacher so: „Völlig unmöglich. Auf der anderen Seite kann nicht einmal ein schwaches Video einen Hit verhindern.“¹

So wird Musik am häufigsten in Videoclips präsentiert:

- als Konzert des Interpreten bzw. der Gruppe, echt oder gestellt, oft verknüpft mit einer Rahmenhandlung,
- als Aktion der Musiker in einem von der Musik unabhängigen Spielfilm,
- nur als Hintergrund bzw. Soundtrack einer Folge von Bildern.

(18) ► Findest du eine weitere interessante Möglichkeit, Musik und Videobild miteinander zu verknüpfen?

(19) ► Ordne einen dir bekannten aktuellen Videoclip der entsprechenden oben genannten Präsentationsart der Musik zu.

Natürlich hängt die Qualität des Videoclips nicht nur vom schauspielerischen und tänzerischen Können des Interpreten oder der Gruppe ab, sondern es entscheidet in besonderem Maße die Höhe des Budgets.

Ein Meister technischer Effekte, dreidimensional computeranimierter Grafik und Special Effects ist Michael Jackson. Sein Video „Remember the time“ (aus „Dangerous“, 1992) verschlang 2 Millionen Dollar; Jackson spielt hier einen Magier im alten Ägypten, der als „Special Effect“ aus dem Wüstenstaub auftaucht und dann wieder in Staub zerfällt. In „Scream“ (aus „History“, 1995) benutzt Jackson das berühmte expressionistische Gemälde des norwegischen Malers Edvard Munch (1863–1944) „Der Schrei“ und entwickelt daraus eine bemerkenswerte Tanzchoreographie: So tanzt er z. B. an der Decke (eine Imitation von Fred Astaires Filmszene in „Royal Wedding“) – Kosten: 7 Millionen Dollar. Michael Jackson verwendet in seinen Videoclips häufig künstlerische Stilmittel, die auch in Hollywood-Filmen zu finden sind.



Außergewöhnliche, überraschende Effekte bietet z. B. auch der Videoclip „Tag am Meer“ der deutschen Gruppe „Die Fantastischen Vier“ (entstanden 1994).

¹ Der Spiegel 36/1996, S. 239

Stationen der Produktion eines Videoclips:

Produktion
eines
Videoclips

Vorbereitungsphase (mehrere Wochen)	<ul style="list-style-type: none"> - Auswahl von Drehbuch, Drehort und Kulisse (Studios, Außenschauplätze) - Requisiten - Special Effects - Engagement von Statisten, Models, Stuntmen (durch die Produktionsfirma bzw. den Regisseur)
Aufnahmephase (1–2 Tage)	<ul style="list-style-type: none"> - Drehen des Clips mit den Interpreten bzw. der Band
Nachbearbeitung im Studio (mehrere Tage)	<ul style="list-style-type: none"> - Schnitt der einzelnen Szenen - Computeranimation - technische Effekte

Vorschläge zur Gestaltung eines Videoclips

- Auswahl eines Musikstücks, zu dem ein Videoclip hergestellt werden soll
- Erarbeitung eines Plans:
 - Zeitablauf von Musik und Bilderfolge (nach Sekunden)
 - Feststellung der Besonderheiten einzelner Abschnitte (z.B. Strophe, Refrain, Solo der E-Gitarre)
 - Festlegung der zu filmenden Handlung in Stichworten (z.B. Tür öffnen, verzerrtes Gesicht) und Auswahl der Drehorte für einzelne Szenen
 - Technik der Kameraführung (Schnitt, Effekte, z.B. mit Zoom oder bewegter Kamera)
- Verteilung der Arbeitsaufgaben (z.B. Regisseur, Kameramann, Beleuchter, Requisiteur, Double des Interpreten)
- optimale Einteilung der verfügbaren Zeit
- Hören des Musikstücks und Notieren (nach obigem Plan) in genauer zeitlicher Reihenfolge der entsprechenden musikalischen und bildlichen Ereignisse, Beachtung der Gemeinsamkeiten und Bezüge zwischen Musik und Bildfolge
- Anregungen aus Textinhalten, Stilrichtung und soziokulturellem Umfeld der Interpreten, Mode, Tanz, Bezüge zu anderen Videoclips oder Filmen.



Kamerafrau, Regisseur und Beleuchterin bei der Arbeit

1 Die Musikszene der Jugend

Texte und ihre Botschaft

Die meisten Songtexte der Rockmusik stehen in englischer Sprache. Ihre Aussagen im Einzelnen werden uns vielfach nur durch plakative Songtitel oder optische Präsentation (Bühnenshow, Videoclips) nahe gebracht. Provokative, fragwürdige Inhalte sind keine Seltenheit: Teuflisches mit Horrorvorstellungen und „okkulten“ Beschwörungen, kompromisslose, brutale Gewaltverherrlichung und reißerische Verzerrung der Erotik („Sexismus“). Eine kritische Distanz zu solchen zersetzen Trends ist geboten.

Andere Rockmusiker versuchen, aktuelle gesellschaftspolitische Probleme selbst kritisch aufzugreifen und bewusst zu machen. Ein Beispiel aus der deutschen Rockmusik ist der Song „Schrei nach Liebe“ von der Gruppe „Die Ärzte“.



„Die Ärzte“

Schrei nach Liebe

Du bist wirklich saudumm, darum geht's dir gut.
Hass ist deine Attitüde, ständig kocht dein Blut.
Alles muss man dir erklären, weil du wirklich gar nichts weißt;
höchstwahrscheinlich nicht einmal, was Attitüde heißt.

Deine Gewalt ist nur ein stummer Schrei nach Liebe,
deine Springerstiefel sehnen sich nach Zärtlichkeit.
Du hast nie gelernt dich zu artikulieren
und deine Eltern hatten niemals für dich Zeit.
A ...

Warum hast du Angst vor'm Streicheln? Was soll all der Terz?
Unterm Lorbeerkrantz mit Eicheln, weiß ich, schlägt ein Herz
und Romantik ist für dich nicht bloß graue Theorie;
zwischen Störkraft und den Onkelz steht 'ne Kuschelrock-LP ...

Text: Jan Vetter/Dirk Felsenheimer
© Edition Brausebeat
Musik-Edition Discoton GmbH
(BMG UFA), München 1993



I, 12

(20) ► Lies den Text und höre einen Teil des Songs.

- Welche Problemgruppe wird beschrieben, welche These bringt der Text durch verschiedene bildhafte Formulierungen zum Ausdruck?
- Wie wird der Konflikt der beschriebenen Jugendlichen musikalisch umgesetzt (klischeehaft auftretende Instrumente)?

(21) ► Beurteile die folgende Aussage eines Jugendlichen:

„Klar finde ich die Texte rechtsradikaler Gruppen nicht gut – aber was soll's, auf dieser Musik stehe ich total, deshalb kauf ich auch ihre CDs!“

Musik als Rauschmittel

Ohne Musik nicht mehr leben können? Musik wie ein Rausch zum „Abheben“? In diesem Sinn gleicht die Wirkung der Musik der einer Droge. Sie kann die Wirklichkeit vergessen lassen, in Trance und Ekstase versetzen besonders beim Tanzen zum unwiderstehlichen, hämmernden motorischen Rhythmus, eingetaucht in Laserblitzlicht und entsprechenden „Powersound“ aus den Lautsprechern.

(22) ► Ein Experiment: Höre schnelle Technomusik (ca. 2 Minuten) und miss dabei deinen Pulsschlag. Verdunkle dann nach einer Pause von wieder ca. 2 Minuten den Raum und höre langsame Musik; prüfe wiederum deinen Puls. Vergleiche.

Musik greift – ob bewusst oder unbewusst gehört – in die vegetativen, dem Willen nicht unterliegenden Funktionen des menschlichen Körpers ein; sie stimuliert („reizt“) sowohl in körperlicher als auch in seelischer Hinsicht. Nach wissenschaftlichen Untersuchungen ergibt sich folgendes Bild¹:

Art der aktivierenden Musik

- starre Rhythmen
- Beschleunigung
- Durtonarten
- große Lautstärke
- starke Akzente
- starker Anstieg und abrupter Abfall der Tonlinie
- Stakkato
- häufiger Harmoniewchsel
- Dissonanzen

Reaktionen beim Hörer

- Erhöhung des Blutdrucks
- Beschleunigung von Atem- und Pulsfrequenz
- vermehrtes Auftreten rhythmischer Kontraktionen der Skelettmuskulatur
- erweiterte Pupillen
- größerer Hautwiderstand
- Emotionalisierung, Erregung
- Rauschzustand mit Möglichkeit der Steigerung bis zum Tod

Atmung beim Hören von Congaspiel²

Conga-Rhythmus
(Schwingungsbild)



Atmung des Hörers
ein
↑
↓
aus



¹ nach H. Decker-Voigt: Aus der Seele gespielt. Eine Einführung in die Musiktherapie. Goldmann Verlag, München 1991, S. 74f.

² G. Harrer (Hrsg.): Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1982, S. 97

1 Die Musikszene der Jugend

Im religiösen Tanz mancher Völker, aber auch im modernen Diskotanz wird diese suggestive Kraft der Musik als Weg gesucht, „außer sich zu geraten“ (Ekstase), sich selbst zu vergessen (Trance) und phantastische Sinneserlebnisse jenseits der Wirklichkeit (Halluzinationen) zu gewinnen. Die Hingabe an fortgesetzte, schnelle und lautstarke Technomusik ist eine solche Überstimulierung durch eine überwältigende Reizflut (vgl. auch S. 113).

Gehörschäden

Der Preis für eine fortgesetzte akustische Überlastung des Gehörs in Diskotheken oder auch nur durch übermäßigen Walkmangebrauch sind **Gehörschäden**, die auch durch ärztliche Behandlung nicht mehr rückgängig gemacht werden können. Das Trommelfell des Ohres kann bei einem plötzlichen, überlauten Knall reißen; das Innenohr aber wird durch andauernde hohe Lautstärke – ob Musik oder Lärm – geschädigt. Derart verletzte Teile des Sinnesorgans sind nicht mehr regenerierbar. Das Gefährliche ist, dass man den Verlust nicht sogleich merken muss; aber das Gehör „altert“ schneller, der Jugendliche hört nur noch eingeschränkt wie ein älterer Mensch und später im mittleren Lebensalter wie ein Greis, der nicht mehr ohne Hörgerät auskommt. Neuere Untersuchungen ergaben, dass bereits ein Drittel in der Generation der 12- bis 35-jährigen solche Hörschäden aufweist. „25-jährige hören heute so schlecht wie früher 40-jährige“, meldete 1994 die „Süddeutsche Zeitung“ unter Berufung auf einen wissenschaftlichen Forschungsbericht.

Im Unterschied dazu sind unmittelbar spürbare Folgen einer Gehörüberlastung andauernde, besonders nachts störende Ohrgeräusche wie Brummen, Klingeln, Pfeifen – mit dem Fachbegriff Tinnitus genannt. Es sind Warnsignale für eine beginnende Schwerhörigkeit. Das Gehör verliert zunächst seine Sensibilität für höhere Frequenzen und Obertonschwingungen, später viel Differenzierungsfähigkeit im Bereich der Sprachfrequenzen; Musik und Sprache klingen zunehmend breiig, dumpf, verzerrt.

Mediziner warnen vor unbedachtem Walkmangebrauch: Es besteht die Gefahr, dass bei steigender Lärmbelastung durch die Umwelt darüber liegende, ebenfalls steigende Walkman-Lautstärken benutzt werden.



I, 13-14

(23) ► Du hörst zwei Klangbeispiele, die zeigen, welche Wahrnehmungsfähigkeit ein gesundes und ein geschädigtes Ohr haben. Vergleiche die Klangbilder.

(24) ► Sprecht über die Bedeutung hoher Lautstärken für den Musikgenuss, vor allem in der Rockmusik, und bringt eure Erfahrungen mit ein (Walkman, Rockkonzerte, Diskotheken).

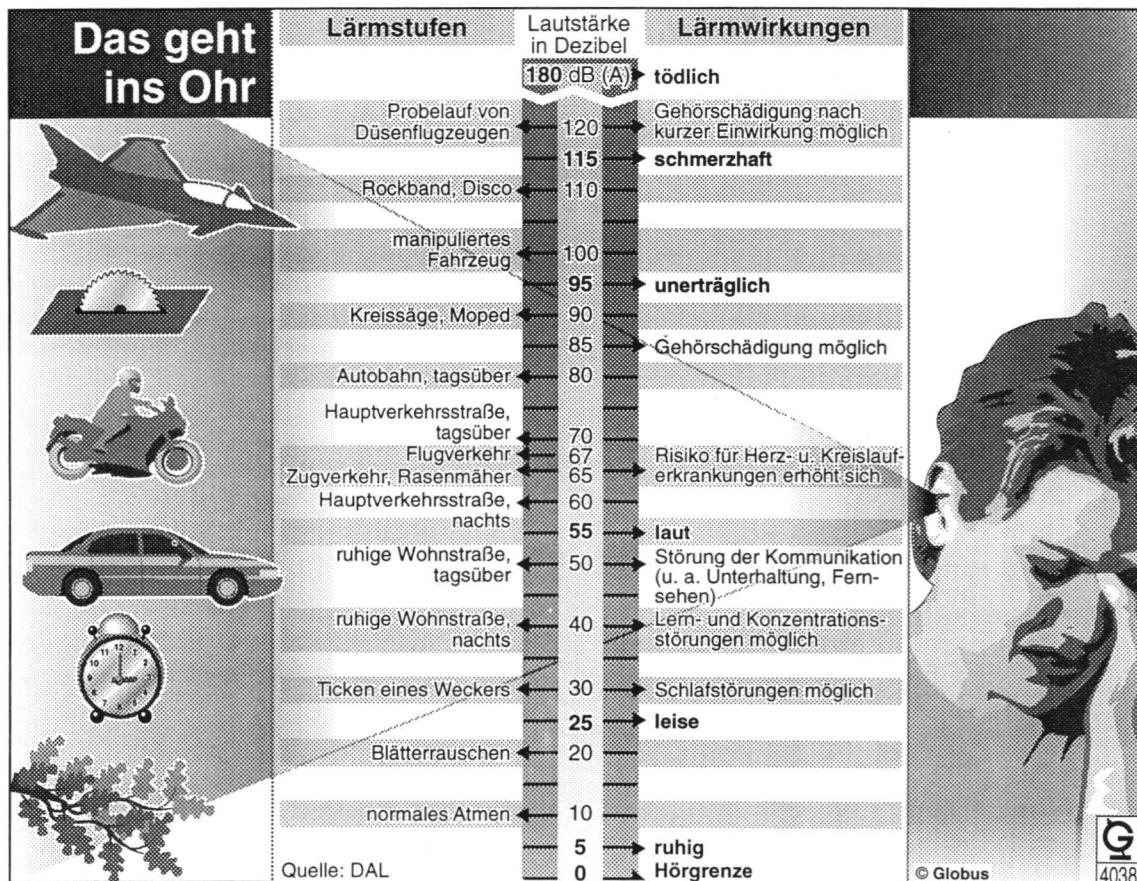
Hier einige ärztliche Tipps aus der Broschüre „Ruhe bitte! Lärm gefährdet die Gesundheit“:

„Wer sein Gehör bis ins hohe Alter erhalten möchte, ist gut beraten, sich vor Lärm zu schützen und beim Hören von Musik die folgenden Tipps zu beachten.“

- Halten Sie genügend Abstand von den Lautsprecherboxen.
- Wenn es sehr laut wird: Benutzen Sie Gehörschutz (zum Beispiel Ohrstöpsel). Er verfälscht den Klang weniger als der ansonsten unvermeidliche Hörverlust (Vertäubung).
- Gönnen Sie Ihren Ohren immer mal wieder eine Pause zur Erholung.

- Nehmen Sie die Warnsignale des Gehörs wie Ohrgeräusche, Ohrenpfeifen oder Vertäubungsgefühle ernst. Suchen Sie möglichst innerhalb von 24 Stunden nach dem Auftreten der Symptome einen Hals-Nasen-Ohrenarzt auf.“¹

Wie hoch die Gefährdung des Gehörs bei Rockkonzerten und in der Disko ist, zeigt die aufgrund der Daten des DAL (Deutscher Arbeitsring für Lärmbekämpfung e.V.), Düsseldorf, angelegte Tabelle.



Nicht zu vergessen: Die Benutzung eines Walkman kann zu Gefährdungen im Straßenverkehr führen!

¹ hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft zur Patienteninformation über Gesundheit und Umwelt e.V., Rodgau 1996, S. 13

1 Die Musikszene der Jugend

Musik und Drogen

Suchtmittel

Im rauschhaften Genuss von Musik ist auch die Verführung leichter möglich, sich mit **Suchtmitteln** einzulassen und durch legale (Tabakerzeugnisse, Alkohol) und illegale Drogen (Rauschgifte) das Musikerlebnis zu steigern. Das Schicksal bekannter Rockmusiker – z. B. Janis Joplin, Jimi Hendrix, Bob Marley, Kurt Cobain –, die an ihrer Drogensucht zerbrachen, sei hier angeführt. Nicht minder können Musikkonsumenten in Abhängigkeit geraten.

Die Wirkung der Drogen ist unterschiedlich: Manche erzeugen Glücksgefühle und Euphorie, andere beruhigen, dämpfen die Wahrnehmungs- und Erlebnisfähigkeit, wieder andere aktivieren, putschen auf und steigern die Erregung. Es gibt ferner solche, die das Denken und die Sinneswahrnehmung verändern. In jedem Fall nimmt der Konsument das Risiko in Kauf, den Genuss zwangsläufig wiederholen zu müssen und abhängig zu werden.

Physische Abhängigkeit besagt, dass der Stoffhaushalt des Körpers durcheinander geraten ist und nach Fortsetzung des Drogenkonsums verlangt; sonst treten Entzugserscheinungen auf (Schmerzen, Schwindelanfälle, Durchfall, Übelkeit, Erbrechen); andererseits zerstört die fortgesetzte Drogeneinnahme den Körper noch mehr und endgültig. *Psychische Abhängigkeit* ist weniger physiologisch bedingt, es zeigt sich „nur“ der zwingende Wunsch, das Erlebnis zu wiederholen – auch wenn man um die Gefahr weiß, dass man „hängen bleiben“ kann. Die Wirkung der Droge nützt sich ab, man steigert die Dosis, geht auf stärkere Mittel über. Zur psychischen tritt auch noch die *soziale Abhängigkeit*: Man braucht immer neuen „Stoff“, muss dafür Geld aufbringen, gerät in die Fänge krimineller Dealer. Der Anfang war in der Regel ein angeblich „harmloses“ Ausprobieren, im Bannkreis einer Clique, im Stimmungsrausch einer antreibenden Musik, bei der es da und dort schon dazuzugehören scheint, dem Erlebnis durch Drogen nachzuhelpfen.



An dieser Aktion beteiligen sich zahlreiche prominente Spitzensportler.

So ist vor allem in der Technoszene die „Designerdroge“ Ecstasy im Spiel. Sie hilft die körperliche Erschöpfung bei andauerndem Tanzen zu überspielen, unterdrückt aber Warnsignale des Organismus (Durstgefühl). Pulsfrequenz, Blutdruck und Körpertemperatur steigen gefährlich an. Nach dem Abklingen der Drogenwirkung kommt es zu Kopfschmerzen, Depressionen, Gedächtnisstörungen, mitunter zu Schockzuständen.

Designerdrogen sind künstlich hergestellte Substanzen, von denen immer neue, in ihrer Zusammensetzung nicht bekannte in Umlauf kommen.

25 ► Überlege, warum gerade Ecstasy trotz seiner gesundheitsschädlichen Wirkung eine „Modedroge“ darstellt.

26 ► Was weißt du darüber, aus welchen Beweggründen Drogen eingenommen werden? Orientiere dich auch im Biologieunterricht.

Aus dem Bericht eines Ecstasy-Konsumenten:

„Ich ließ mich hineinfallen in die Musik und nach zehn Minuten war ich klitschnass ... Ich spürte, wie die ganze Energie vom Kopf durch den Körper in die Beine strömte und sich dann in den Armen und Fingern sammelte. Ich bekam panische Angst, fror und plötzlich lief mir eiskalter Schweiß von der Stirn. Ich hörte auf zu tanzen, weil ich dachte, dass mein Kreislauf zusammenbricht. Nur keine Panik, dachte ich mir ... Zehn Minuten später ging ich zurück auf die Tanzfläche ... Plötzlich gab es eine Explosion in meinem Kopf: als würde sich ein Vakuum hinter der Stirn mit Leben füllen ... an den Energiestrom der Musik und der Lichtwellen angeschlossen – während mein Körper sich inzwischen automatisch, aber heftig zur Bass-Drum bewegte ...“¹

Aus dem Bericht einer Forschungsgruppe an der Psychiatrischen Universitätsklinik in Hamburg-Eppendorf:

Man „hat sich in einer interdisziplinären Ecstasy-Studie vorgenommen, dem bisher rätselhaften Phänomen auf die Spur zu kommen, dass bei gleicher Dosierung und Konsumgewohnheit viele junge Menschen ein wesentlich größeres Risiko – bis hin zum plötzlichen Herztod – eingehen als andere. Der Leiter des Projekts ... äußerte die Vermutung, dass immer stärker auch den Konsumenten vielleicht gar nicht bekannte Vorerkrankungen ... eine Rolle spielen. Auch die gleichzeitige Einnahme von Cannabisprodukten kann das Risiko erheblich steigern ... Ecstasy fungiert ... offenbar immer öfter auch als Einstiegs- oder Durchgangsdroge zu Heroin. Bis zu 15 Prozent der schwer Heroinsüchtigen ... seien inzwischen ... über Ecstasy in dieses Endstadium der Abhängigkeit gelangt. Da gerade bei dieser Gruppe die psychischen Schäden besonders stark ausgeprägt sind, wird jeder Therapieversuch der Süchtigen zusätzlich erschwert. Ein Teil dieser Heroinabhängigen muss vermutlich lebenslang in der Psychiatrie bleiben.“²

Der Liedermacher Konstantin Wecker (*1947) wurde wegen Kokainbesitzes zu einer Haftstrafe verurteilt. Als Ursache für seine Drogenabhängigkeit gab er Sucht nach Ekstase, Ablenkung und Großmannssucht an. Er habe sich künstliche Paradiese geschaffen und geglaubt, sich stets im Griff zu haben. Vor seinem Entzug war Wecker physisch und psychisch ein Wrack.

(27) ► Höre Weckers Lied „Kokain“ (gekürzt) und nimm Stellung zu den Aussagen des Liedermachers.

I, 15



Kokain

Meine Seele löst sich, fliegt dahin. Kokain, Kokain.
Will nicht bleiben, will nicht fliehn ...
Wenn im Winter Wiesen blühn ... Höllenfeuer übern Himmel ziehn ...
Hol mich raus, ich kann nicht mehr, alles Leichte wird so schwer
und was gilt, das geht dahin ...

Schwäne singen in den Tuilerien ... Abgehängen in den Galaxien ...
Eingesperrt in meinen Phantasien ... Weiß nicht mehr, woher, wohin ...
Hol mich raus ...

Bin nicht wirklich, bin nur ausgeliehn ...
Nur noch Nacht, wo früher Sonne schien ...
Baust mich auf und bist doch mein Ruin ...
Hol mich raus ...



Konstantin Wecker

© Edition Wecker des Global Musikverlages, München

¹ Die Zeit vom 10.9.1993

² Stern 51/1996

Jugendliche Musikszene – kurz charakterisiert

Musikstile sind jeweils verbunden mit

- Mode (Kleidung, Frisur, Verhalten)
- Tanzstil
- Lebenseinstellungen

Hörgewohnheiten

Die Musik vermittelt

- einen angenehmen Klanghintergrund
- Entspannung
- Anregung und Aufmunterung
- Stimmung bis zum Gefühlsrausch
- Antrieb zum Tanzen
- Identifikation und Abgrenzung
(v. a. auch durch die Texte)

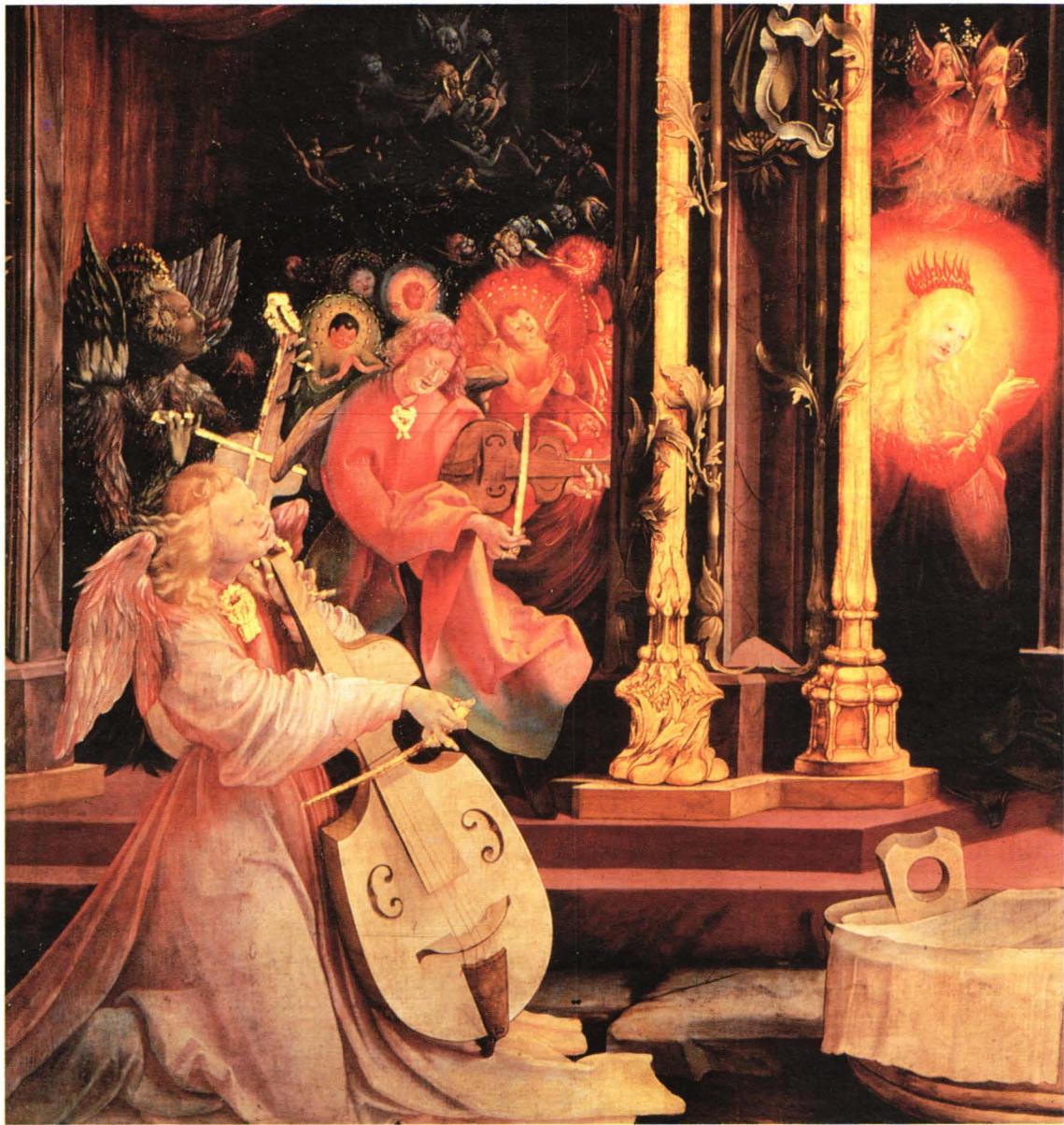
Gefahren entstehen durch

- Gewaltverherrlichung (z. B. rechtsradikales Gedankengut in den Texten)
- unkontrollierten Musikkonsum (Gehörschäden)
- Drogen (gesundheitliche Schäden, Suchtgefahr)

Musik und Geschäft

- Rundfunk-, Fernseh- und Pressepromotion (v. a. jede Art von Werbung, z. B. Productplacement, Videoclips)
- Veröffentlichung von Charts (Hitlisten)
- Verkauf von Merchandising-Artikeln

2 SAKRALE MUSIK



2 Sakrale Musik

Musik – Geschenk der Götter?

„Musik ist die Sprache der Götter“ – so erklärten sich die Menschen bereits in der Urzeit die Herkunft der Musik und nahmen sie als göttliches Geschenk, mit dessen Hilfe man mit den Geistern und Dämonen in Verbindung treten konnte. Man glaubte, deren Stimmen zu vernehmen, und beschwore mit Instrumentalspiel und Gesang übernatürliche Kräfte. Bei Naturvölkern bedienen sich auch heute noch Zauberer, Schamanen und Medizinhäger der magischen Wirkung von Gesängen, Trommelrhythmen und instrumentalen Melodieformeln, womit die kultischen Tänze angetrieben werden. Alle großen Religionen der Welt beziehen Musik in ihre Riten und Zeremonien ein (vgl. auch S. 110f.).

I, 16–17

① ► Höre zwei Beispiele kultischer Musik:

- Xylophonspiel bei einer Begräbniszeremonie in Afrika (Elfenbeinküste)
- Flötenspiel beim heiligen Tanz türkischer Derwische zur Darstellung kreisender Himmelskörper.

In welchem Zusammenhang gibt es bei uns Beispiele neuer Musik, die die Beschwörung von Geistern und Dämonen zum Thema hat? Nimm kritisch Stellung.

I, 18–22

② ► Vergleiche Kirchenmusik aus deinem eigenen Erfahrungs-Kreis mit Klangbeispielen aus fremden Kulturen:

- Opfergesang eines tibetanischen Mönchschor
- Orchestermusik bei einem festlichen Umzug in Vietnam zu Ehren schützender Geister
- Regenbeschwörung australischer Ureinwohner
- Jüdisches Bußgebet aus Israel
- Kredo aus einer Messe spanischer Zigeuner.

Überdimensionale Musiker und Krieger beschützen den Eingang zu einem südkoreanischen Tempelbezirk.



Psalm und Messe

Die ursprünglichste Art des Singens in der frühchristlichen Kirche war das Vortragen von Psalmen, Liedern aus dem Alten Testament, in der Form der **Psalmodie**. Sie entstammt dem jüdischen Gottesdienst der Synagogen und blieb bis heute Bestandteil der Liturgie. Der Gesang der Kirche im 1. Jahrtausend erklang immer einstimmig und ohne Begleitung von Instrumenten.

Psalmodie

Der 23. Psalm („Dem Herrn gehört die Erde und was sie erfüllt ... Hebt hoch, ihr Tore, ... dass einziehe der König der Herrlichkeit ...“) wurde dem Palmsonntag als Einleitung der Kar- und Osterwoche zugeordnet:



1. Do - mi - ni est terra pleni- tu - do ei - us:
 2. . Quia ipse super Maria fun- da - vit e - um:
 3. At - tol - lite portas principes vestras; et elevamini portae ae - ter - na - les:
 4. . Quis est ipse rex gloriae? Dominus for - tis et po-tens:
 5. (wie 3.)
 6. . Quis est ip - se rex glo-ri-ae?
 7. Glo - ri - a pa - tri et fi-li-o
 8. . Sicut erat in principio et nunc et sem - per



1. orbis terrarum et universi qui habi- tant in e - o.
 2. et super flumina preepa- ra - vit e - um.
 3. et introi- bit rex glo - ri-ae.
 4. Dominus po- tens in pree - li-o.
 5. (wie 3.)
 6. Dominus virtutem ipse est rex glo - ri-ae.
 7. et Spir - i tu - i Sanc - to.
 8. et in saecula saecu- lo - rum. A - men.

- ③ ► a) Beachte die Sprachmelodie im Verlauf jedes Verses: den „Anstieg“ (Initium), den Rezitationston (Tuba), die „Mittelkadenz“ beim gliedernden Satzeinschnitt, beim Ausklang die „Schlusskadenz“ mit der Finalis, dem die Tonart bestimmenden Schlusston.
 b) Welche Verse beginnen ohne „Anstieg“? Wie wird die Rezitation besonders langer Versanfänge gegliedert?

I, 23



Im frühen Mittelalter wurden die vielfältigen einstimmigen christlichen Gesänge durch Papst Gregor I. (um 600) gesammelt und geordnet. Aus diesem **gregorianischen Choral** entstand – in lateinischer Sprache – die noch heute gültige Form der **Messe**.

Papst Gregor I., der Große, diktiert seinem Schreiber Choralsänge (Antiphonar des Hartker, um 1000; Stiftsbibliothek St. Gallen).



gregorianischer
Choral
Messe

2 Sakrale Musik

Im Lauf der Jahrhunderte entwickelte sich die Messe zu feierlicher Vielstimmigkeit.

Giovanni Pierluigi da Palestrina war im 16. Jahrhundert Kapellmeister an der Peterskirche in Rom.

I, 24

④ ► Höre aus einer Messe von Palestrina den ersten Abschnitt des *Kyrie*: die Bitte um Erbarmen Gottes angesichts der Schuld des Menschen. Zwei Melodien entfalten sich nacheinander in allen sechs Stimmlagen des Chors. Beachte die einzelnen Stimmeinsätze.

Später, im 18. und 19. Jahrhundert, bediente man sich vor allem der Errungenschaften von Oper und Konzert, um die Aussage des Textes musikalisch zu unterstreichen.

Besonders im *Kredo*, dem Glaubensbekenntnis, werden die einzelnen Textteile von der Musik verdeutlicht.

Ludwig van Beethoven komponierte seine Messe C-Dur 1807 im Auftrag des Fürsten Esterházy, in dessen Diensten Joseph Haydn viele Jahre gestanden hatte. Über den ungewohnten neuen Stil schrieb er selbst, er habe „*den Text behandelt, wie er noch wenig behandelt worden*“.

I, 25

⑤ ► Höre aus Beethovens Messe den Anfang des *Kredo*. Weite Strecken werden vom Chor homophon¹ vorgetragen – Symbol für die Geschlossenheit der einmütig bekennenden Christen. Wo wird der Gegensatz von piano und forte zur Textausdeutung verwendet?

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli
et terrae, visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum, Jesum Christum, filium Dei
unigenitum, et ex patre natum ante omnia saecula ...

I, 26

⑥ ► Versuche beim Hören eines weiteren Ausschnitts den einzelnen Textteilen (A–I) die entsprechenden musikalischen Gestaltungsweisen (a–i) zuzuordnen und als Charakterisierung des Textes zu deuten:

- A Et incarnatus est de spirito sancto ex Maria virgine,
- B et homo factus est.
- C Crucifixus etiam pro nobis
- D sub Pontio Pilato,
- E passus
- F et sepultus est.
- G Et resurrexit tertia die secundum scripturas,
- H et ascendit in coelum,
- I sedet ad dexteram patris.

¹ mehrstimmige Satzweise, Begleitstimmen einer Melodie untergeordnet

- a) hämmernder Begleithhythmus, scharf punktierte Rhythmen der Oberstimmen
- b) Chromatik, verminderte Quarten
- c) plötzliches Zurückweichen im Piano, unisono chromatisch abwärts
- d) abwärts führende Instrumentaleinleitung, Solistengesang
- e) strahlendes C-Dur unisono und homophon, Fanfarenmelodik
- f) plötzliches Forte, Tonartrückung und Tonleiter in Dur aufwärts
- g) verminderte Akkorde im Wechsel piano/forte, Sextintervalle aufwärts, plötzlicher Aufschrei
- h) stockender Textvortrag, langsam und tief, in Dur verklingend
- i) alle Chorstimmen greifen schnell hintereinander die Dur-Aussage des Solisten auf.



Jesus am Kreuz (Gemälde von Albrecht Dürer)

Im *Sanktus*, Ausdruck des überwältigten Staunens vor der Heiligkeit Gottes, steigert sich die Musik vieler Messekompositionen beim „Hosanna“-Ruf bis zur Ekstase.

⑦ ► Höre aus Benjamin Brittens (1913–1976) „War Requiem“, einer Totenmesse zum Gedenken an die Schrecken des Kriegs und als Mahnung zur Versöhnung, das „Hosanna“. Drei Motive werden zum Teil in Synkopen übereinander gelagert. Von welchen Ausführenden werden sie jeweils vorgetragen?

I, 27

brilliant

a)

b)

c)

2 Sakrale Musik

Passion – gestern und heute

Passion

Neben der Geburt Christi (Weihnachtsgeschichte) wurde auch die **Passion** (Leidensgeschichte) im Lauf der Jahrhunderte immer wieder dargestellt, sei es in der bildenden Kunst, in der Dichtung (z.B. Oberammergauer Passionsspiele) oder in der Musik (z.B. von Johann Sebastian Bach).

Einen festen Platz in den Kirchenmusikaufführungen unserer Zeit haben Bachs Passionen. Die Matthäuspassion von 1729 wurde 1981 in Hamburg sogar in einer getanzten Fassung auf die Bühne gebracht. Mit der *Johannespassion* (1723) trat Bach das Amt des Thomaskantors an Leipzig an.

Der Bericht des Johannevangeliums wird hier nicht als Schauspiel dargestellt, sondern wie in einer Kantate oder einem Oratorium von einem Solisten, dem Evangelisten, vorgetragen.

I, 28

- ⑧ ► Höre die Gerichtsszene aus Bachs *Johannespassion*. In welchem Gesangsstil singt der Evangelist (vgl. S. 54)? Wie unterscheidet sich dagegen die Rolle des Pilatus? Welche Funktion hat der Chor? Welche Textstelle wird vom Evangelisten besonders hervorgehoben?

EVANGELIST

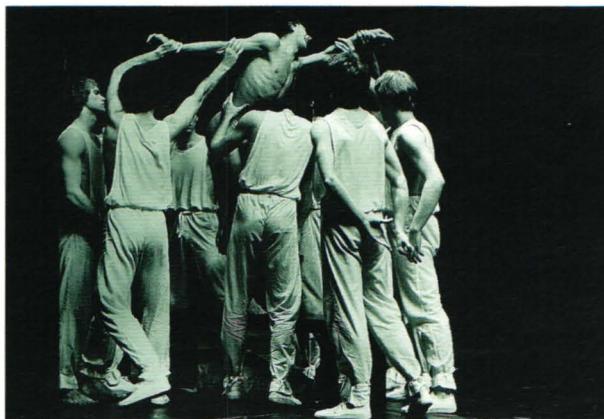
8 Da Pi - la - tus das Wort hö - re - te, füh - re - te er Je - sum he - raus

und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte,
die da heißt: Hochpflaster, auf Hebräisch aber: Gabbatha.
Es war aber der Rütttag an Ostern, um die sechste Stunde,
und er spricht zu den Juden: Sehet, das ist euer König.
Sie schrien aber:

CHOR

Soprano: Weg, weg mit dem, weg, weg, weg, weg mit dem, mit
Alt: Weg, weg mit dem, weg, weg, weg mit dem, weg, weg
Tenor: (a - ber:) Weg, weg mit dem, mit dem, weg, weg, weg, weg mit
Bass: Weg, weg mit dem, weg, weg, weg, weg mit dem, mit

dem weg, weg mit dem weg, weg, kreuz - - - - - zige ihn, weg, weg mit ...
 weg, weg, mit dem, mit dem weg, weg, kreuz - - - - - zi - ge ...
 dem, weg, weg mit dem, mit dem weg, weg, mit dem weg, weg mit dem, weg weg, kreuz - - - - ...
 dem weg, weg, weg, weg mit dem, mit dem weg, weg,



EVANGELIST
Spricht Pilatus zu ihnen:

PILATUS
Soll ich euren König kreuzigen?

EVANGELIST
Die Hohenpriester antworteten:

Szene aus der
Tanzversion von J.S.
Bachs Matthäus-
passion in der
Hamburgischen
Staatsoper

CHOR

Wir, wir, wir ha - ben kei - nen Kö - nig, wir
 Wir, wir, wir ha - ben kei - nen Kö - nig, wir
 Wir, wir, wir ha - ben kei - nen Kö - nig, wir
 Wir, wir, wir ha - ben kei - nen Kö - nig, wir
 haben keinen König, keinen König denn den Kaiser.

EVANGELIST

Da ü - ber -ant -wor - te - te er ihn, dass er ge - kreuz - - - - - zi - get wür - de.

2 Sakrale Musik

Solisten und Chor treten aber auch als betroffene Zuschauer auf, die das Geschehen reflektieren und kommentieren. Das geschieht vor allem in den eingefügten Arien, während der Chor in Vertretung aller Gläubigen mit Chorälen antwortet.

I, 29

- ⑨ ► Höre, wie der Bass-Solist die Menschen, die sich wie Jesus in Leid und Not befinden, auffordert, zum Kreuz von Golgatha zu kommen („Eilt, ihr angefochtenen Seelen, geht aus euren Marterhöhlen ...“). Wie bereitet das Orchester den Gesang vor? Wie unterstreicht es den Verlauf? Wie greift der Chor ein?

ARIE mit Chor

Streicher

Bass-Solo

Eilt, _____ eilt, eilt, eilt, ihr _____ an - ge -
- focht-nen See - len, ...

I, 30

- ⑩ ► Lies den Text des anschließenden Chorals und höre die Strophe. Beachte, wie der Chor – entsprechend dem Text – zwischen Dur-, Moll- und Dissonanzakkorden wechselt.

CHORAL

O hilf, Chris - te,___ Got - tes Sohn, durch dein bitt - res Lei - den,

dass wir, dir stets untan, all Untugend meiden;
deinen Tod und sein Ursach fruchtbarlich bedenken,
dafür, wie wohl arm und schwach, dir Dankopfer schenken.

Bedeutsam aus jüngerer Zeit ist die *Lukaspassion* (1965) des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki (*1933).

- (11) ► Wie Penderecki die Chor- und Orchesterpartie gestaltet hat, kannst du auf S. 38/39 (34. und 35. Partiturseite) mitverfolgen. Sie schließt sich unmittelbar an die lateinischen Worte des Evangelisten an.

I, 31



EVANGELIST: Et viri, qui tenebant illum, illudebant et caedentes. Et velaverunt eum et percutiebant faciem eius et interrogabant eum dicentes:

Und die Männer, die ihn bewachten trieben ihren Spott mit ihm und schlugen ihn; sie verhüllten ihm die Augen, gaben ihm Schläge ins Gesicht und fragten ihn:

CHOR: Prophetiza, quis est qui te percussit? Tu ergo es Filius Dei?

Weissage, wer hat dich eben geschlagen? Bist du also der Sohn Gottes?

JESUS: Vos dicitis, quia ego sum.

Ihr sagt es, ich bin es.

Beachte die sprachlosen Hassäußerungen des Chores, die Vielfalt der Gestaltungsmittel von genauen Tonhöhen bis zum Geräusch, die ungewöhnlichen Spielweisen der Instrumente.

Zur Erläuterung der Partiturseiten

<i>vn</i>	= Violinen
<i>vb</i>	= Kontrabässe
<i>cr</i>	= Waldhörner
<i>tr</i>	= Trompeten
<i>tn</i>	= Posaunen
<i>tb</i>	= Tuba
<i>tamt</i>	= Tamtam
<i>gng</i>	= Gong
<i>vbf</i>	= Vibraphon
<i>tmp</i>	= Pauken
<i>tomt</i>	= Tomtoms
<i>arm</i>	= Harmonium
↑	= höchster Ton
↓	= tiefster Ton
↙	= Hohngelächter
⤒	= sehr schnelles, nicht rhythmisierter Tremolo
>>>>	= mit starkem Bogendruck (knirschendes Geräusch)
<i>fischio</i>	= Pfiff



Aufführung der Lukaspassion von Penderecki in einer szenischen Realisierung (Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf 1969)

2 Sakrale Musik

D *agitato*
CORI *ppp... sim.*

I
 S
 A
 T
 B

II
 S *f ppp sim.*
 A
 T
 B

III
 S
 A
 T
 B

1
 2
 3
 4
 5
 6

CT

tr

leggiero stacc.
m/ stacc.

fischio

ff

ff

leggiero stacc.

sub. pp

tamt
 gng 1

vbf

arm

vn 1-12

1,2

vb 3,4

5-8

vb 1-8

pizz.

f

CORI

I

S Pro-phe - li - za, quis est? qui le per-cussit?

A Pro-phe - li - za, quis est? qui le per-cussit?

T Pro-phe - li - za, quis est? qui le per-cussit?

B Pro-phe - li - za, quis est? qui le per-cussit?

II

S Pro-phe - li - za, quis est qui

A Pro-phe - li - za, quis est qui

T Pro-phe - li - za, quis est qui

B Pro-phe - li - za, quis est qui

III

S Pro-phe - li - za, quis est qui

A Pro-phe - li - za, quis est qui

T Pro-phe - li - za, quis est qui

B Pro-phe - li - za, quis est qui

De - es - ius er - op

De - es - ius er - op

De - es - ius er - op

CT 1-5

tn 1-4

tb

tmp

tomt

gng 1

vb

2 Sakrale Musik

Sogar in der Rockmusik wurde das Thema aufgegriffen. Andrew Lloyd Webbers Rockoper „Jesus Christ Superstar“ (1970, Gesangstexte: Tim Rice) – das erste große Erfolgswerk des britischen Komponisten – stellt die Geschichte vom Leiden und Tod Jesu auf die Bühne.

- ⑫ ► Eine zentrale, oft wiederkehrende Melodie des Werks stellt die grundsätzliche Frage des Glaubens. Singt dieses Hauptthema zu den angegebenen Begleitakkorden:

C F B F C Repeat and fade

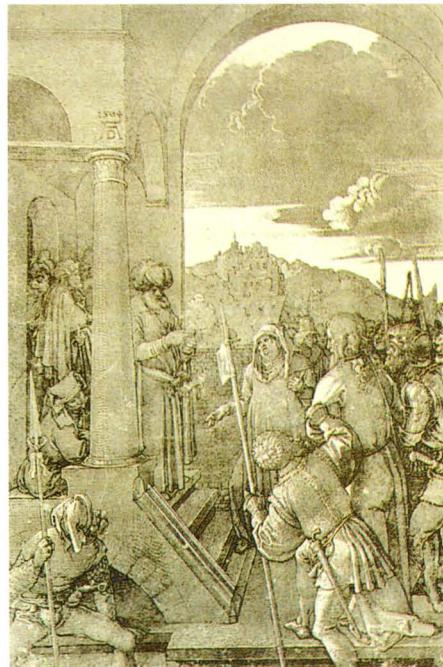
Je - sus Christ! Je - sus - Christ! Who are you? What have you sac - ri - ficed?
Je - sus Christ! Su - per - star! Do you think you're what they say you are?

© MCA Music Ltd. 1970 · Für Deutschland, Österreich und Schweiz: MCA Music GmbH, Hamburg

In jeder Passionsmusik findet sich als vielstimmige Szene der Spott und der Hohn aufgebrachter Volksmengen über Jesu Gefangennahme und Verurteilung.

- ⑬ ► Überlege: Wie könnte ein Komponist den Spott einer Gruppe mit musikalischen Mitteln zum Ausdruck bringen? Welche Art des Vortrags könntest du dir dazu vorstellen?

⑭ I, 32



Die Passion Christi in der bildenden Kunst:
Christus vor Pilatus (Feder- und Pinsel-
zeichnung von Albrecht Dürer, 1504)

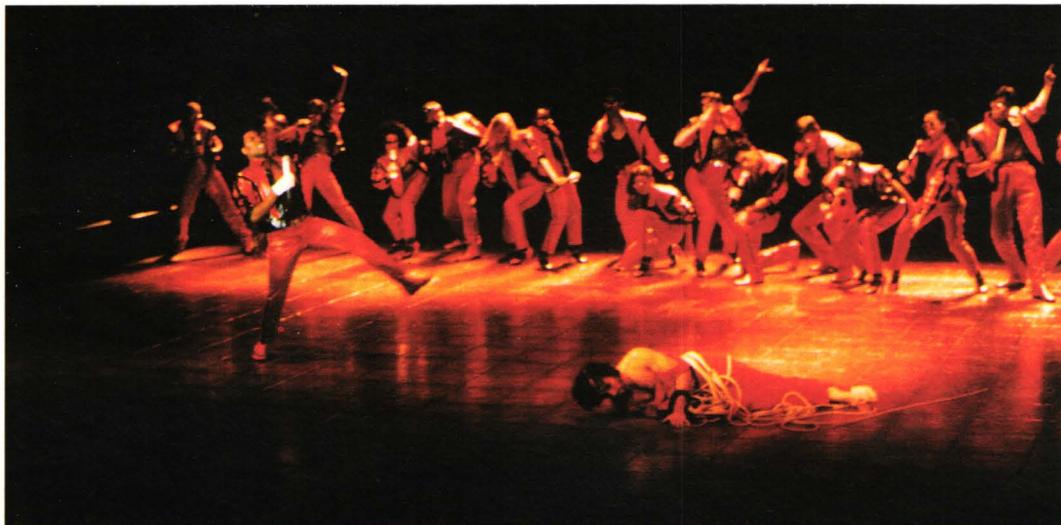
- ⑭ ► Höre einen Ausschnitt aus Lloyd Webbers Rockoper. Das Volk fordert durch Zurufe den im Garten Gethsemane verhafteten Jesus heraus, seine Ohnmacht und Niederlage einzugehen. Vergleiche die beiden hervortretenden Melodien. Welche besondere Taktart lässt sich feststellen?

CROWD:

Come on God this is not like you
Let us know what you're gonna do
You know what your supporters feel
You'll escape in the final reel
Tell me Christ how you feel tonight
Do you plan to put up a fight?
Do you feel that you've had the breaks?
What would you say were your big mistakes?

Come with us to see Caiaphas
You'll just love the High Priest's house
You'll just love seeing Caiaphas
You'll just die in the High Priest's house

Now we have him! Now we have got him!



Die Passion Christi in der Rockoper: „Jesus Christ“ als Gefangener

- 15 ► Höre nun das Verhör durch Pilatus. Der römische Statthalter fühlt sich für Jesu Auftreten und Anspruch nicht zuständig. Welche Haltung des Pilatus drückt der Stil seines Gesangs aus? Wie wird der Spott des Huldigungschors deutlich?

I, 33



PILATE: Oh so this is Jesus Christ, I am really quite surprised
You look so small – not a king at all
We all know that you are news – but are you king?
King of the Jews?

JESUS: That's what you say

PILATE: What do you mean by that?
That is not an answer
You're deep in trouble friend –
Someone Christ – King of the Jews
How can someone in your state be so cool about your fate?
An amazing thing – this silent king
Since you come from Galilee than you need not come to me
You're Herod's race! You're Herod's case!

MOB: Ho-ho Sanna Hey Sanna Sanna Sanna Ho
Sanna Hey Sanna Ho and how
Hey JC, JC please explain to me
You had everything where is it now?¹

- 16 ► Welche der drei Passionsmusiken hältst du persönlich für die dem religiösen Thema angemessenste? Begründe deine Ansicht. Welche Beweggründe sprechen für eine Gestaltung von Christi Leidensgeschichte in den beiden anderen Stilarten?

¹ MCA Music Ltd. 1970. Für Deutschland, Österreich und Schweiz: MCA Music GmbH, Hamburg

2 Sakrale Musik

Singet dem Herrn ein neues Lied

In der christlichen Kirche war das gemeinsame Singen von Anfang an ein wesentlicher Teil des Gottesdienstes. Der römische Kaiser Trajan erhielt im Jahr 110 einen Bericht von Plinius dem Jüngeren über die Urchristengemeinden: „Sie kommen an bestimmten Tagen vor Sonnenaufgang zusammen und singen Christo, als einem Gott, gemeinschaftliche Lieder.“

Die jüdischen Psalmen, das Liederbuch des Alten Testaments, bildeten zunächst die Grundlage des christlichen Kirchengesangs (vgl. S. 31).

Später nannte Martin Luther die Psalmen „einen ganzen Weltlauf von Zuständen des menschlichen Herzens und Lebens. Da ist keine Klage, kein Schmerz, kein Jammer, aber auch keine Hoffnung, kein Trost, keine Freude, die in ihm nicht ihren Ausdruck finde.“



Kirchenlied

Nachdem in der mittelalterlichen Kirche der Gesang hauptsächlich den Priestern und Ordensleuten vorbehalten war, gab die Reformation vom 16. Jahrhundert an dem kirchlichen Volksgesang breiten Raum. Luther forderte, dass alle mitsingen können: „Es muss beides, Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärden aus rechter Muttersprache und Stimme kommen.“ Von vorhandenen deutschsprachigen Liedern und lateinischen geistlichen Gesängen ausgehend, verfasste er eine Fülle neuer deutscher **Kirchenlieder**, regte seine Freunde zu schöpferischem Tun an.

Eine Seite aus dem 158 Lieder umfassenden „Babstschen Gesangbuch“ (Leipzig 1545), zu dem Martin Luther die Vorrede schrieb. Auch der Text der 2. und 3. Strophe des aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kirchenliedes „Nun bitten wir den Heiligen Geist“ stammt von Luther.

Der rhythmische Stil des damaligen Volksliedes fand Eingang in den Kirchengesang. Auch volkstümliche Tanz- und Liebeslieder wurden umgeformt für die neue Aufgabe.

In dir ist Freude

Sheet music for "In dir ist Freude" in G major, 4/4 time. The lyrics are in German, with some words grouped by braces.

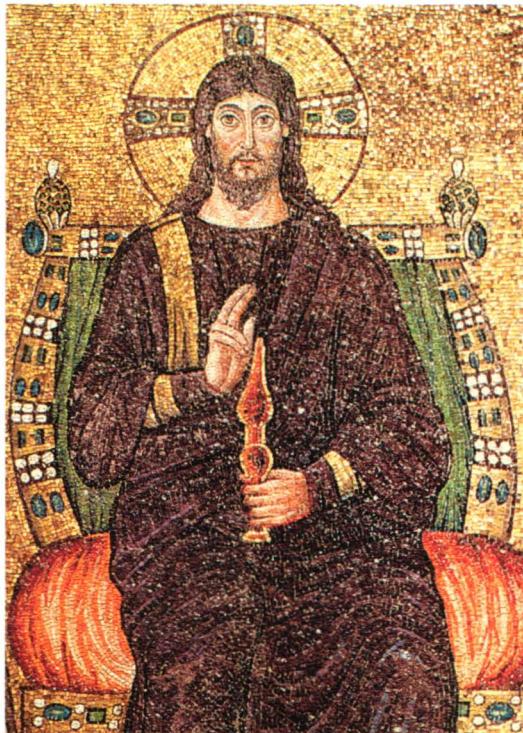
1. In dir ist Freude in al - lem Lei - de, o du
 Durch dich wir ha - ben himm - li - sche Ga - ben, du der
 sü - Ber Je - su Christ! hil - fest von Schan - den, ret - test von
 wah - re Hei - land bist, Zu dei - ner Gü - te steht un - ser
 Ban - den. Wer dir ver - trau - et, hat wohl ge -
 G'mü - te, an dir wir kle - ben, im Tod und
 bau - et, wird e - wig blei - ben. Hal - le - lu - ja.
 Le - ben; nichts kann uns schei - den. Hal - le - lu - ja.

2. Wenn wir dich haben, kann uns nicht schaden
 Teufel, Welt, Sünd oder Tod;
 du hast's in Händen, kannst alles wenden,
 wie nur heißen mag die Not.
 Drum wir dich ehren, dein Lob vermehren
 mit hellem Schalle, freuen uns alle
 zu dieser Stunde. Halleluja.
 Wir jubilieren und triumphieren,
 lieben und loben dein' Macht dort droben
 mit Herz und Munde. Halleluja.

Text: Johann Lindemann (1549–1631)
 Melodie: Giovanni Giacomo Gastoldi (1556–1622)

Es handelt sich hier ursprünglich um ein italienisches Tanzlied mit dem Text „A lieta vita amor ci invita“ („Zum fröhlichen Leben lädt Amor uns ein“, bekannt auch in deutscher Übertragung: „An hellen Tagen“).

Christus als Richter (Ausschnitt aus einem Mosaik in der Kirche San Apollinare in Classe, Ravenna, 6. Jahrhundert)



2 Sakrale Musik

Hundert Jahre später, in der Notzeit des Dreißigjährigen Krieges, entstanden viele der noch heute bekannten Kirchenlieder: Gebet, Bitte um Hilfe, Dank für Errettung und Frieden.

Nun danket all und bringet Ehr

1. Nun dan - ket all und brin - get Ehr, ihr Men - schen in der Welt,
dem, des - sen Lob der En - gel Heer im Him - mel stets ver - meld't.
2. Er lasse seinen Frieden ruhn auf unserm Volk und Land;
er gebe Glück zu unserm Tun und Heil zu allem Stand.

Text: Paul Gerhardt (1607–1676) · Melodie: Johann Crüger (1598–1662)

Heute ist man bestrebt, die Glaubensinhalte und religiösen Anliegen mit zeitgemäßen Texten und Weisen zu vermitteln. Vor allem die jüngere Generation greift die neuen Lieder auf – z.B. im Rahmen der großen Kirchentage –, weil ihre Rhythmen und Melodien mehr dem Lebensgefühl und der musikalischen Vorliebe der Gegenwart entsprechen.

Herr, gib mir Mut zum Brückenbauen

F B C F B C
1. u. 4. Herr, gib mir Mut zum Brü - cken - bau - en, gib mir den Mut zum ers - ten _ Schritt.
F (Dm) B C F B F
Lass mich auf dei - ne Brü - cken trau - en, und wenn ich ge - he, geh du mit. -
2. Ich möchte gerne Brücken bauen, wo alle tiefe Gräben sehn.
Ich möchte hinter Zäune schauen und über hohe Mauern gehn.
3. Ich möchte gern dort Hände reichen, wo jemand harte Fäuste ballt.
Ich suche unablässig Zeichen des Friedens zwischen Jung und Alt.

Text: Kurt Rommel (*1926) · Melodie: Paul Gerhard Walter · © Gustav Bosse Verlag, Kassel

Negro Spiritual und Gospelsong standen Pate, die Unmittelbarkeit des Singens aus einem ganz anderen Kulturrbaum, die sich auch in tänzerisch-rhythmischer Bewegung äußert (vgl. auch S. 111). Zum Optimismus und Schwung der neuen Lieder passt weniger die traditionelle Orgelbegleitung als vielmehr die Beteiligung von Gitarren und Schlagzeug.

Go, tell it on the mountains

1.-3. Go, tell it on the moun - tains, o - ver the hills and ev' - ry - where,
Fine

go, tell it on the moun - tains, that Je - sus Christ _ is born.

1. Oh when I was a see - ker, I thought both night and day,
D.C.

I asked the Lord to help me and he showed me the way. —

2. He made me a watchman upon the city-wall,
 And if I am a Christian, I am the least of all.

3. 't was in a lowly manger that Jesus Christ was born.
 The Lord sent down an angel that bright and glorious morn'.

1.-3. *Komm, sag es allen weiter, ruf es in jedes Haus hinein!*
Komm, sag es allen weiter: Gott selber lädt uns ein.

1. *Sein Haus hat offne Türen, er ruft uns in Geduld,*
will alle zu sich führen, auch die mit Not und Schuld.

2. *Wir haben sein Versprechen: Er nimmt sich für uns Zeit,*
wird selbst das Brot uns brechen. Komm, alles ist bereit.

3. *Zu jedem will er kommen, der Herr, in Brot und Wein.*
Und wer ihn aufgenommen, wird selber Bote sein.

Text und Melodie: Negro Spiritual
 aus den USA
 Deutscher Text: Friedrich Walz (*1932)
 © Gustav Bosse Verlag, Kassel



Gospelchor.
 Gospelsongs sind religiöse Lieder der nordamerikanischen schwarzen Bevölkerung, die sich in Anlehnung an die Negro Spirituals entwickelten.

2 Sakrale Musik

Solidarisierende Funktion, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gemeinde zu stärken, hat das folgende Lied:

Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt

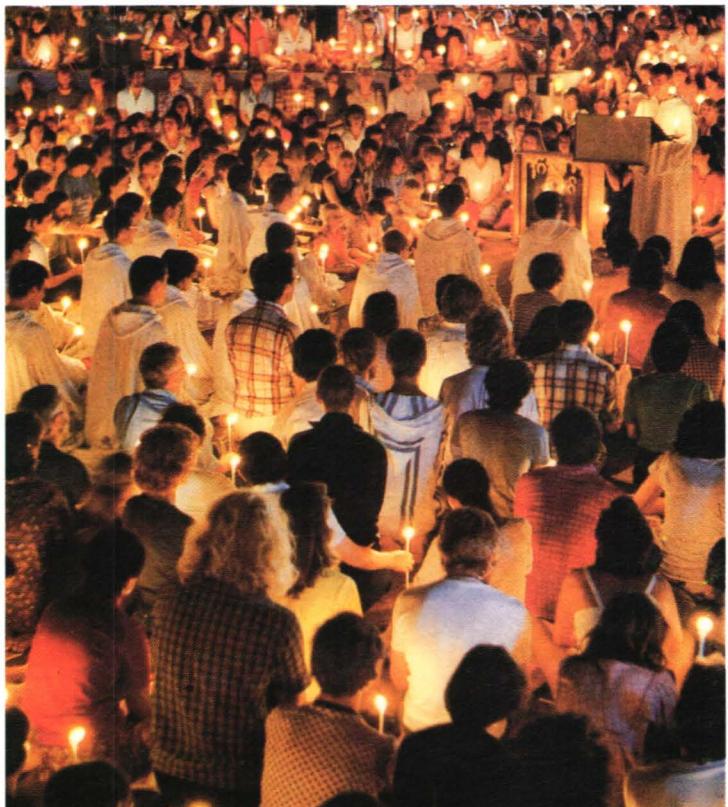
1. Ein Schiff, das sich Ge - mein - de nennt, fährt durch das Meer der Zeit.
Das Ziel, das ihm die Rich - tung weist, heißt Got - tes E - wig - keit.
Das Schiff, es fährt von Sturm be - droht, durch Angst, Not und Ge - fahr,
Ver - zweif - lung, Hoff - nung, Kampf und Sieg, so fährt es Jahr um Jahr.
Und im - mer wie - der fragt man sich: Wird denn das Schiff be - stehn?
Er - reicht es wohl das gro - ße Ziel? Wird es nicht un - ter - gehn?
Refrain
1.-3. Blei - be bei uns, Herr! Blei - - be bei uns, Herr, denn sonst
sind wir al - lein auf der Fahrt durch das Meer. O blei - be bei uns, Herr!

2. Das Schiff, das sich Gemeinde nennt, liegt oft im Hafen fest,
weil sich's in Sicherheit und Ruh bequemer leben lässt.
Man sonnt sich gern im alten Glanz vergangner Herrlichkeit
und ist doch heute für den Ruf zur Ausfahrt nicht bereit.
Doch wer Gefahr und Leiden scheut, erlebt von Gott nicht viel.
Nur wer das Wagnis auf sich nimmt, erreicht das große Ziel.

3. Im Schiff, das sich Gemeinde nennt, muss eine Mannschaft sein,
sonst ist man auf der weiten Fahrt verloren und allein.
Ein jeder stehe, wo er steht, und tue seine Pflicht:
wenn er sein' Teil nicht treu erfüllt, gelingt das Ganze nicht.
Und was die Mannschaft auf dem Schiff ganz fest zusammenschweißt
in Glaube, Hoffnung, Zuversicht, ist Gottes guter Geist.

Text und Melodie: Martin
Gotthardt Schneider (*1930)
© Gustav Bosse Verlag,
Kassel

Im französischen Taizé nahe der einstigen Abtei Cluny, einer Hauptstätte mittelalterlichen liturgischen Singens, trifft sich alljährlich die Jugend aller christlichen Konfessionen aus der ganzen Welt zum Gedankenaustausch. Meditatives Singen in neuerem Stil bestimmt den gemeinsamen Gottesdienst. Inzwischen werden die Gesänge von Taizé, wie der folgende, vielerorts aufgegriffen und weitergetragen.



Laudate omnes gentes

1.
Lau - da - te om - nes gen - tes,
Lob - singt, ihr Völ - ker al - le,

lau - da - te Do - mi - num.
lob - singt und preist den Herrn,

2.
lau - da - te Do - mi - num.
lob - singt und preist den Herrn.

Text: nach Psalm 117,1 (Römer 15,11) · Melodie und Satz: Jacques Berthier
© Les Presses de Taizé. Für Deutschland: Verlag Herder, Freiburg im Breisgau

- 17 ► Singt das eine oder andere geistliche Lied. Überlegt, wie die Lieder ihrer religiösen Aufgabe mit jeweils unterschiedlichem Gewicht dienen:
- feierliche, „gehobene“ Sprache zur Anrede Gottes
 - Gefühlsbewegung zur Vertiefung des religiösen Erlebnisses
 - Vereinigung von Gleichgesinnten als Gemeinde
 - Bekenntnis einer Überzeugung gegenüber Außenstehenden.

Sakrale Musik – ein Überblick

Ursprünge religiöser Musik

- Erfahrung der Klangwelt als übernatürliche Botschaft
- magische Beschwörung von Naturkräften durch Gesang und Tanz

Historische Formen christlicher Musik

- **Psalmodie:** einstimmiger liturgischer Gesang aus alttestamentarischer jüdischer Tradition
- **gregorianischer Choral:** einstimmige Gesänge des Mittelalters in lateinischer Sprache
- **Messe:** dem Gottesdienst zugeordnete Abfolge von ursprünglich gregorianischen Gesängen, u.a. Kyrie, Kredo, Sanktus
- **Passion:** Darstellung von Leiden und Tod Christi in Form eines Oratoriums für Solisten, Chor und Orchester. Ähnlich wie in Kantate und Oratorium spielen Rezitativ und Arie eine tragende Rolle.
- **Kirchenlied:** deutschsprachiger Gemeindegesang, meist mit Orgelbegleitung; heute Anregung durch Negro Spiritual und Gospelsong, mit rhythmischer Instrumentalbegleitung

3 OPER



Große Oper am Nil: „Aida“

Weltereignis 1869: die Eröffnung des Sueskanals. Diese Wasserstraße, die in zehnjähriger Bauzeit entstanden war, verband nun das Mittelmeer mit dem Roten Meer und dem Indischen Ozean, wodurch der Seeweg nach Indien entscheidend verkürzt wurde.

Ägypten mit seiner Hauptstadt Kairo rückte als Brücke zwischen der Welt des Orients und den Machtzentren Europas in den Mittelpunkt des wirtschaftlichen und politischen Interesses.

Aus Anlass der Kanaleröffnung wurde auch das neu erbaute prunkvolle Opernhaus von Kairo mit „Rigoletto“ eingeweiht, einer Oper von Giuseppe Verdi, dem bedeutendsten Opernkomponisten seiner Zeit.

Verdi, der sich schon vor Jahren auf sein Landgut Sant'Agata bei Busseto zurückgezogen und mit über 20 Opern Erfolge gefeiert hatte, erhielt nun, mit 56 Jahren, von Ismail Pascha, dem kunstsinnigen ägyptischen Regenten, den Auftrag, eine Oper für Kairo zu komponieren. Er lehnte zunächst ab. Doch als ihm eine Inhaltsskizze in die Hände kam mit einem Stoff aus dem alten Ägypten der Pharaonen, begeisterte er sich sofort dafür. Als Honorar bot man ihm 150 000 Goldfrancs – die höchste Summe, die je ein Komponist bis dahin für ein Opernwerk erhalten hatte.

Im Dezember 1871 wurde „Aida“ in Kairo zum ersten Mal aufgeführt – mit triumphalem Erfolg, allerdings ohne den Komponisten, der lange Seereisen scheute. Dafür kam Verdi im Februar 1872 zur italienischen Erstaufführung. Im „Teatro alla Scala“, dem berühmten Mailänder Opernhaus, gab es stürmische Ovationen und einen Schlussbeifall, der Künstler und Komponisten 32-mal vor den Vorhang rief.



Erste Fahrt durch den Sueskanal im November 1869 (zeitgenössische Zeichnung)



„Aida“ in der Arena von Verona

Mit der Oper „Aida“ wurden die 1913 erstmals stattfindenden Festspiele von Verona eröffnet. Die Besucher erlebten das größte Musikspektakel jener Zeit. Zum Gedenken an Verdi wurden Tausende von Kerzen entzündet.

Die Aufführungen in der Arena von Verona, einem römischen Amphitheater, sind auch heute noch alljährlich Anziehungspunkt für Opernbegeisterte aus aller Welt. Etwa 16 000 Zuschauer fasst dieses nach dem Kolosseum in Rom zweitgrößte und am besten erhaltene Amphitheater der Antike. Mit der Anzahl der Aufführungen steht „Aida“ unangefochten auf Platz eins.

Aida

Oper in vier Akten

Die Hauptpersonen:

Der König von Ägypten

Amneris, seine Tochter

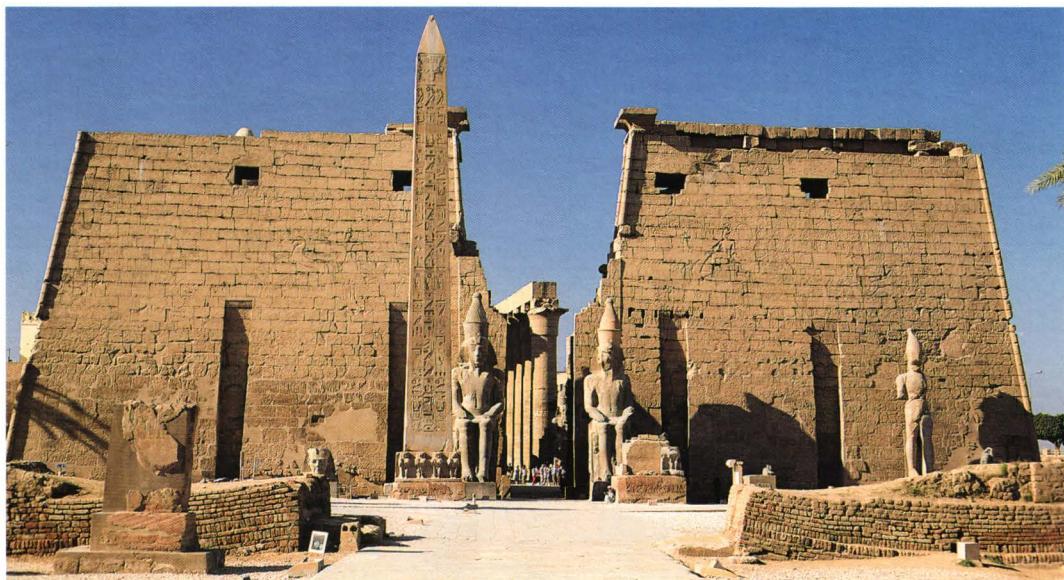
Aida, äthiopische Sklavin und
Dienerin der Amneris

Radames, Feldherr

Ramphis, Oberpriester

Amonasro, König von Äthiopien
und Vater Aidas

Im Tempel des Pharaos



Tempelruinen
in Luxor

Verdi legte von Anfang an größten Wert darauf, eine möglichst echt wirkende altägyptische Atmosphäre zu erzeugen. So informierte er sich umfassend über Geschichte, Kultur (z.B. Priestertum, Musikinstrumente) und geographische Verhältnisse. Schauplätze, Kulissen und Kostüme sollten bis ins Detail den antiken Vorbildern nahe kommen.

Im 2. Bild des 1. Aktes von „Aida“ stellt die Bühne einen Tempel der Pharaonenstadt Memphis dar:

„Geheimnisvolles Licht fällt von oben ein. Eine lange Säulenhalle verliert sich im Dunkel. Statuen verschiedener Gottheiten. In der Mitte der Bühne erhebt sich auf einer mit Teppichen bedeckten Erhöhung ein Altar, mit heiligen Emblemen verziert. Aus goldenen Dreifüßen steigt Weihrauch empor.“

Der Oberpriester Ramphis erfleht, zusammen mit den Priestern und Priesterinnen, von der Gottheit Phtà den Sieg über die Äthiopier, die im Land eingefallen sind. Dem Feldherrn Radames wird das heilige Schlachtschwert verliehen.

Zur Orientierung: Aufbau einer Oper

Die Hauptabschnitte einer Oper nennt man **Akte** oder **Aufzüge**. Ein Akt gliedert sich in verschiedene **Szenen**. Mehrere Szenen, die in gleichen Kulissen spielen, bezeichnet man als **Bild**.

Akt
Aufzug
Szene
Bild

I, 34

- ① ► Höre aus der Schluss-Szene des 1. Aktes das Gebet von Ramphis, Radames und der Priesterschaft. Beachte die Wirkung der unterschiedlichen Gestaltungsweisen: Solo/Solistenensemble/Chor, Männer-/ Frauenstimmen, pp/ff, Orchestertutti. Wie wird der Bühnenraum für die Gestaltung der Musik genutzt?

RAMPHIS

(A)

Gott, Gott, der du Be - schüt - zer bist,
Nu - me, cu - sto - de e vin - di - ce
rä - che die Schmach Ä - gyp - tens
di que - sta sa - cra ter - ra

RADAMES

(B)

Gott, Gott, der du die Lo - se lenkst
Nu - me che duce et ar - bi - tro
im Krieg der Er - den - völ - ker
sei d'ogni u - ma - na guer - ra

RAMPHIS

... breit aus die Hän - de,
... la ma - no tu - a,
breit aus die Hän - de gnä - dig
la ma - no tu - a di - sten - di

PRIESTERINNEN

(C)

All - - - mächt - ger, all - mächt - ger³ Phtä,
Le - - - bens - hauch der Welt
Pos - - - sen - te, pos - sen - te Fhtä,
del mon - - do crea - tor

(im Original um einen Halbton höher!)

Im Gesang der Priesterinnen greift Verdi typisch orientalische Melodik auf, mit engen Tonschritten.

② ► Bestimme in der Melodieführung der Priesterinnen die Halbtontöne und die verminderte Terz.

③ ► Prüfe beim nochmaligen Hören des Szenenausschnitts (auch anhand der Notenbeispiele), in welchen Stimmlagen Ramphis bzw. Radames singen. Wie wird die Melodie der Solisten vom Chor übernommen?

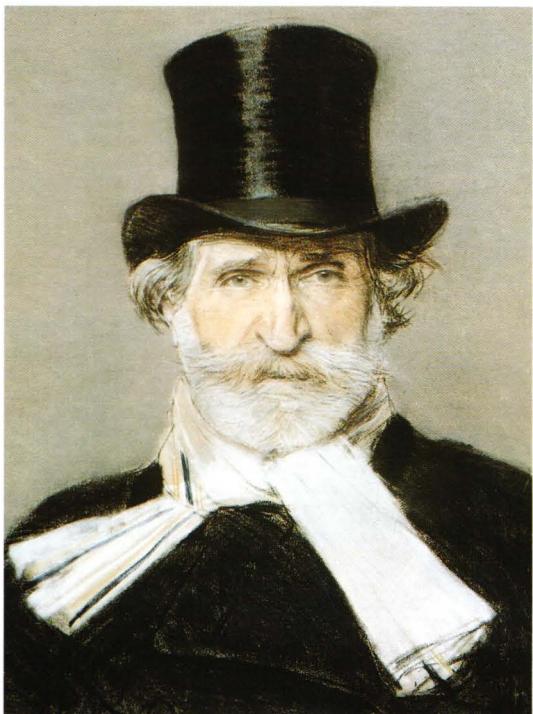
I, 34



In jeder kultischen Feier spielt Gesang eine Rolle; insofern zeigt die Tempelszene realistisches Theater. Dagegen ist die **Arie**, der Solorgesang der Hauptpersonen, eine **stilisierte** Kunstform. Sie hebt sich aus der Handlung heraus, gibt Einblicke in die ganz persönliche Situation der Figur, in Gefühle und Absichten, vermittelt ein psychologisches Charakterbild.

Arie
Stilisierung

Radames – der Feldherr



Giuseppe Verdi (Gemälde von Giovanni Boldini, 1886)

„Aida“ wird wie andere italienische Opern heute an den größeren Bühnen der Welt in der Originalsprache aufgeführt, um die Einheit von Musik und Wort zu wahren. Weil Melodie und Rhythmus der Komposition zu beachten sind, wird eine Übersetzung dem Original meist nicht gerecht, Sprachstil und Sinn leiden. Aber auch vom gesanglichen Standpunkt her erweisen sich Übertragungen als problematisch. Wenn die Wahl der Originalsprache für das Publikum auch Verständnisschwierigkeiten bringt, so wird dieser Nachteil aufgewogen durch Eindringlichkeit und musikalischen Ausdruck, die weit über die Möglichkeiten des realistischeren Sprechtheaters hinausgehen.

(Empfehlung: Vor einem Opernbesuch sich über Handlungsverlauf und wichtige Textstellen informieren!)

Ein Opernsänger muss mit seiner Stimme – ohne Mikrofon! – die Weite von Bühne und Zuschauerraum füllen, ob er forte oder piano singt. Das Opernpublikum bewundert die Gesangstars und bejubelt ihre Arien wie Kunststücke von Zirkusartisten.

Rezitativ
Radames, der jugendliche Helden tenor in „Aida“, hat gleich zu Beginn der Oper die Möglichkeit, mit einer glanzvollen Gesangsdarbietung die Zuhörer zu faszinieren. Er tritt mit einem dramatischen Rezitativ (Sprechgesang) und einer lyrisch-melodiösen Arie auf. Während in der Arie Gedanken und Gefühle musicalisch gestaltet, d.h. stilisiert sind, hält sich das **Rezitativ** weitgehend an die natürliche Sprachmelodik und -rhythmisik und treibt die Handlung voran.

Der ägyptische Feldherr Radames will als heimkehrender Sieger für die Freilassung der von ihm geliebten Sklavin Aida eintreten. Aida, eine äthiopische Prinzessin, steht im Dienst der Pharaonentochter Amneris.



- ④ ► Höre Rezitativ und Arie („Romanze“) des Radames aus dem 1. Akt. Verfolge den Text (siehe S. 55) und orientiere dich an den Notenbeispielen: Wie unterscheidet sich die musikalische Gestaltung des Rezitativs von der Arie? Beachte den wechselnden Ausdruck bei der ersten Nennung von Aidas Namen und bei dem Gedanken an Aidas verlorene Heimat.

O wäre ich erkoren,
wenn sich mein Traum so erfüllt!
Eine Heerschar tapfrer Männer,
von mir geführet ... und der Sieg und Jubel
von Memphis mein! Wenn ich zu dir, Aida,
dann heim mit Lorbeern kehre und sag:
ich kämpft' für dich, dein ist die Ehre!

*Se quel guerriero
io fossi! se il mio sogno
si avverasse! ... Un esercito di prodi
da me guidato ... e la vittoria e il plauso
di Menfi tutta! E a te, mia dolce Aida,
tornar di lauri cinto ...
Dirti: per te ho pugnato e per te ho vinto!*

Hol - de _ A - i - da, __ him - mel - ent - stam - mend, von Duft und
Ce - le - ste A - i - da, __ for - ma __ di - vi - na, __ mi - sti - co

Strah - len zaub - risch ver - klärt; du bist die Kö - ni - gin
ser - to di lu - ce e fior; del mio pen - sie - ro

mei - ner Ge - dan - ken, durch dich al -lein ist das Da - sein mir wert.
tu sei re - gi - na, tu di mia vi - ta sei lo __ splen - dor.

Möcht' in die Heimat dich wieder bringen,
dort, wo die Luft und der Himmel so schön,
möchte ins Haar eine Krone dir schlingen,
ach,

*Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
Le dolci brezze del patrio suol,
un regal serto sul crin posarti,
ergerti*

dei - nen Thron bis zur Sonn er - höhn, dei - nen
un tro - no vi - ci - no al sol, un

Thron bis zur Sonn er - höhn!
tro - no vi - ci - no al soll! _____



Entwurf für das
Kostüm des Radames
(1871)

Ein auswegloser Konflikt

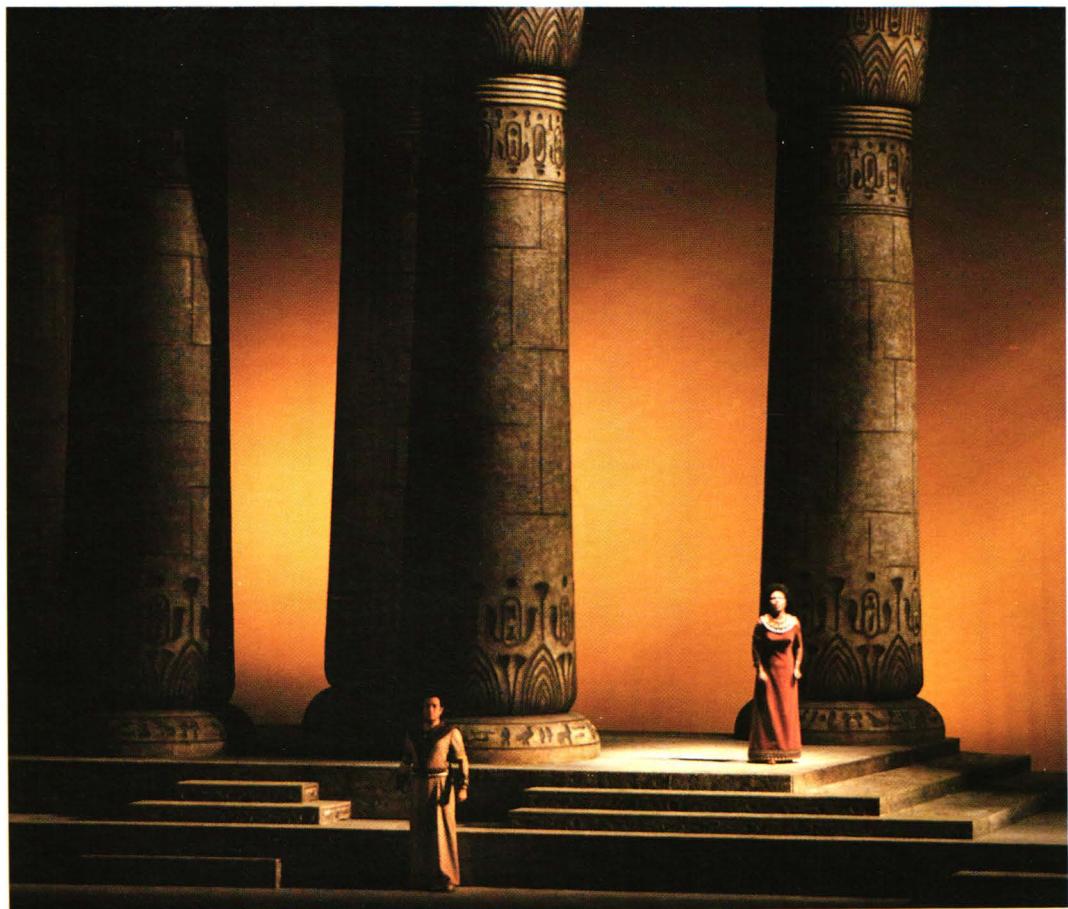
Auch Aida hat ihren ersten großen Auftritt im 1. Akt. In dieser hochdramatischen Szene kommt der furchtbare Zwiespalt zum Ausdruck, in dem sie sich befindet.

Als die ägyptischen Krieger zum Kampf ausgeschickt wurden, hatte Aida mit eingestimmt in die Siegeswünsche. Nun aber muss sie entsetzt die Konsequenzen erkennen: Ein Sieg des Feldherrn Radames würde ihrem Vater Amonasro, dem König der Äthiopier, Tod oder Knechtschaft bringen, eine Niederlage aber Tod und Verderben für den geliebten Mann. Außerdem liebt auch Amneris, die Tochter des Pharao, Radames und steht Aida voll Eifersucht gegenüber.



⑤ ► Höre die berühmte Szene der Aida (Text siehe S. 57).

- a) Welche Textabschnitte werden als Rezitativ, welche im Stil einer Arie vorgetragen?
- b) Welche Teile der Arie heben sich durch ein langsameres Tempo ab?
- c) Wie klingt die Arie aus? Trostlos? Kämpferisch? Hoffnungsvoll?



Aida und Radames in einer Aufführung der Salzburger Festspiele

Allegro agitato

„Als Sie - ger keh - re heim!“
Ri - tor - na vin - ci - tor! ...

Auch mei - nem Mund ent - floh das Wort, so ruch - los!
E dal mio lab - bro u - sci l'em - pia pa - ro - la!

Sei Besieger
meines Vaters, der nur für mich die Waffen
ergriff, mir neu zu geben
die Heimat, Macht und Ehren und einen Namen,
den hier ich muss verbergen! – Sei Besieger
meiner Brüder, dass ich gerötet
von ihrem Blute dich sehe, im Triumph gefeiert
von Ägyptens Volke! Am Siegeswagen
ein Fürst, mein Vater, schwer gebeugt in Ketten!
Die Worte der Törin,
o Götter, schlägt nieder,
der Liebe des Vaters
die Tochter gebt wieder;
die Horden vernichtet,
zerstreuet den Feind!
Ach! Unglückselige, was sagt' ich? Und meine
Liebe? Ach, kann ich es je vergessen,
dies Liebesglühen, das die Verhärmt,
die Sklavin wie ein Strahl der Sonne wärmte?
Ich muss den Tod dir wünschen,
Radames, so heiß ich dich auch liebe!
Ach, niemals litt auf Erden
ein Weib so namenlose Qualen!
Ach, Vater, Geliebter, o heilige Namen,
hier darf ich keinen nennen, gedenken nicht.
Um eins, ums andere möcht' traurig ich weinen,
für beide mahnt zu beten mich die Pflicht.
Doch mein Gebet wird sich als Fluch erfüllen,
mein Weinen und Seufzen wird zur Schuld;
Nacht und Schwermut den Geist mir umhüllen,
das Ende wär' mir die höchste Huld!
Götter, erbarmt huldvoll euch mein,
Hoffnung ist nicht für meinen Schmerz,
trostlose Lieb' bricht mir das Herz,
bringt mir den Tod durch ihre Pein!

Vincitor
del padre mio ... di lui che impugna l'armi
per me ... per ridonarmi
una patria, una reggia! e il nome illustre
che qui celar m'è forza. Vincitor
de' miei fratelli ... ond'io lo vegga tinto
del sangue amato, trionfar nel plauso
dell' Egizie coort! ... E dietro il carro,
un Re ... mio padre ... di catene avvinto! ...
L'insana parola,
o Numi, sperdete!
Al seno d'un padre
La figlia rendete;
struggete le squadre
dei nostri oppressor!
Ah! sventurata! che dissì? ... e l'amor mio? ...
Dunque scordar poss'io
questo fervido amore che oppressa e schiava
come raggio di sol qui mi beava?
Imprecherò la morte
a Radamès ... a lui ch'amo pur tanto!
Ah! non fu in terra mai
da più crudeli angosce un core affranto!
I sacri nomi di padre ... d'amante
nè profferir poss'io, nè ricordar ...
Per l'un ... per l'altro ... confusa ... tremante ...
io piangere vorrei, vorrei pregar.
Ma la mia prece in bestemmia si muta ...
delitto è il pianto a me ... colpa il sospir ...
In notte cupa la mente è perduta ...
E nell'ansia crudel vorrei morir.
Numi, pietà - del mio soffrir!
Speme non v'ha - pel mio dolor ...
amor fatal, - tremendo amor,
spezzami il cor, fammi morir!

Die Siegesfeier



Triumphszene des 2. Aktes (Inszenierung der Mailänder Scala)

Finale

Das **Finale**, die Schluss-Szene eines Opernaktes, vereinigt in der Regel alle handelnden Personen in einer großartigen Steigerung.

Vor den Toren der Stadt Theben erwarten die Ägypter die Ankunft des in der Schlacht gegen die Äthiopier siegreichen Radames und seiner Truppen.

Verdi gestaltete das Finale des 2. Aktes als Prunkszene mit einem Massenaufgebot an Sängern und Statisten, die in aufwendigen Kostümen vor riesigen, prächtigen Kulissen agieren. In monumentalen Inszenierungen wie z.B. in der Arena von Verona wurden auch Pferde und Elefanten auf die Bühne gebracht.

Mehrere Chöre sind im Einsatz und sogar ein zweites Orchester: eine Militärkapelle mit eigens von Verdi entwickelten Fanfarentrompeten, die mit ihrem scharfen, glanzvollen Ton altägyptische Instrumente nachahmen sollen.



⑥ ► Höre Ausschnitte dieses Finales und verfolge den skizzierten Ablauf.

Ablauf der Szene:

„Eines der Tore der Stadt Theben. Davor eine Gruppe von Palmen, rechts der Tempel des Ammon, links ein Thron unter einem Baldachin von Purpur. Im Hintergrund eine Ehrenpforte. Die Bühne ist von Volk angefüllt.“

1. Einleitungsmarsch der beiden Orchester (Fanfaren auf der Bühne), Auftritt des Königs mit Gefolge

2. Chor des Volkes, den Göttern und dem König huldigend

Heil dir, Ä-gyp-ten, I - sis Heil, die un - ser Land be - schüt - zet; des heil' - gen Del - tas
 Glo - ria all' Egit - to, ad I - si - de che il sa - cro suol pro - teg - ge! Al Re che il Del - ta

Kö - nig, des heil' - gen Del - tas Kö - - - nig er-tö - ne Fest - ge - sang!
 reg - ge, al Re che il Del - ta reg - - - ge in - ni - fe - stosi al - ziam!

3. Chor der Mädchen, Lobpreis für die siegreichen Krieger (mit Oboen, Klarinetten und Bass-Pizzikato)

4. Chor der Priester, Dank an die Götter (Stimmeinsätze in Form einer Fuge), Abschluss durch den Chor des Volkes

Em - por den _ Blick zu _ de - nen auf, die
 Del - la vit - to - ria a - gli arbi - tri su -

Em - por den _ Blick zu _ de - nen auf, die
 Del - la vit - to - ria a - gli arbi - tri su -

krö - - nen und _ zer - - schmet - -
 pre - - mi il guar - do er - - ge - -

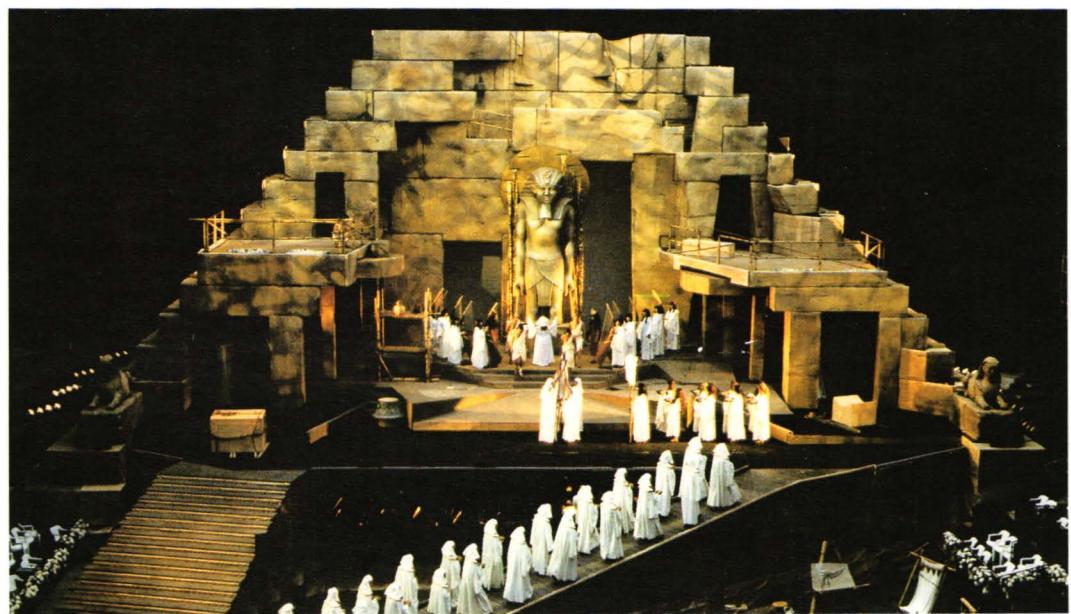
3 Oper



5. Triumphmarsch, Einzug der Krieger, die die Schätze der Besiegten tragen (Fanfaren auf der Bühne)

The musical score consists of two staves of music in common time and G major. The first staff begins with a dynamic of *mf*. The second staff starts with a dynamic of *f*. Both staves feature sixteenth-note patterns with various slurs and grace notes. Measure numbers 1 and 2 are indicated above the staves.

6. Ballett einer Gruppe Tänzerinnen



Verdis „Aida“ in
einer monumentalen
Open-Air-Produktion
war im Rahmen
einer Tour im Juni
1998 auch in
München zu sehen.

7. Chor des Volkes, Jubel über den Sieg

(Temposteigerung, die Melodien der Priester und der Mädchen aufgreifend),
Einzug des Radames

Der König dankt Radames für den Sieg. Amneris bekränzt den Feldherrn mit Lorbeer. Radames darf sich eine Belohnung wünschen. Zunächst lässt er die äthiopischen Gefangenen vorführen. Unter ihnen erkennt Aida ihren Vater.

8. Amonasro täuscht auf Befragung vor, er sei ein äthiopischer Offizier, sein König aber im Kampf gefallen (erregtes Bass-Pizzikato; die zunächst stockende Stimme gewinnt Selbstsicherheit).

9. Amonasro bittet um Gnade – gemeinsam mit den anderen Gefangenen, den Sklavinnen und Aida.

Doch du, Herr, dem die Macht ge - ge - ben, mögst du gü - tig die Ar - men er - he - ben
 Ma tu, Re tu si - gno - re pos - sen - te, a co - sto - ro ti vol - gi ele - men - te

10. Ramphis und die Priester stimmen für die Todesstrafe gemäß dem Gesetz der Götter.

Alle widerstreitenden Stimmen mischen sich, wobei der König und das Volk für Strafmilderung eintreten.

Jede Einzelstimme hat eine charakteristische Melodieführung, z.B.

AIDA¹

Heut ___ sind ___ wir vom Schick - sal ge - schlä - gen
 Og - gi no - i siam per - cos - si

AMNERIS¹

... Wut, Ra - - che, Ra - - che
 ... cor, la ven - det - ta, la ven - det - ta

Schließlich kommt es doch zur Begnadigung der äthiopischen Gefangenen unter der Bedingung, dass Aida und ihr Vater als Geisel („Friedenspfand“) in Ägypten bleiben. Der ägyptische König verspricht Radames die Thronfolge und die Hand seiner Tochter Amneris.

11. Schlusschor, mit dem Fanfarenmarsch als Nachspiel. Mit dem Jubel der Massen und den Priestergebeten mischen sich der Triumph der Amneris, die Ratlosigkeit des Radames, die Verzweiflung Aidas, der Racheschwur des Amonasro.

¹ im Original um einen Halbton tiefer

3 Oper

Verrat und Verhängnis

Im 3. Akt berichtet Amonasro seiner Tochter Aida, dass ein neuer Aufstand der Äthiopier geplant sei. Sie soll ihrem Geliebten Radames Hinweise über den Weg des ägyptischen Heeres entlocken. Aida weist dieses Ansinnen zwar entsetzt zurück, doch ihr Vater bietet alle Mittel der Überredungskunst auf.

In diesem hochdramatischen Duett drückt die Musik Empörung und Verzweiflung aus, beschwörende Vorhaltungen und Verwünschungen.

I, 35

⑦ ► Höre einen Ausschnitt.

Wie ist Aidas zuerst heftiges, dann immer mehr erlahmendes Widerstreben, wie ihr stockender Herzschlag dargestellt?

AIDA *molto sotto voce e cupo*

Music score for AIDA, Act I, Scene 35, showing two staves of music for voice and piano. The vocal line consists of mostly eighth-note patterns with some sixteenth-note grace notes. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Lyrics:

Va - ter, Va - ter, nicht bin ich ih - nen
Pa - dre, a co - sto - ro, schia - va die non

Skla - vin, darfst mir nicht flu - chen, mich nicht ver - ken - nen
so - no. Non ma - le - dir - mi, non im - pre - car - mi

Auch wo sich am Höhepunkt der Handlung die Ereignisse überstürzen, das Bühnengeschehen Schlag auf Schlag wechselt, begleitet die Musik alle rasch aufeinander folgenden Aktionen und steigert die Dramatik.

I, 36

⑧ ► Verfolge beim Hören des folgenden Ausschnitts den Handlungsverlauf. Das Notenbild zeigt, wie die Orchesterbegleitung die Dramatik des Schlussabschnitts mitgestaltet.

- Radames hat sich entschlossen, mit Aida aus Ägypten zu fliehen.
- Im Weggehen fragt Aida, welcher Grenzübergang unbewacht sei. Radames beruhigt sie: Die Schluchten bei Napata seien morgen von Truppen verlassen. Amonasro belauscht die beiden.

AIDA RADAMES AMONASRO

Und wel - cher Pfad? Die Schluchten bei Na - pa - ta. Bei Na - pa - ta die Schluchten, dort wer - den die Mei - nen
E - quel - sen - tier? Le go - le di Na - pa - ta. Di Na - pa - ta le go - le, i - - vi sa - ran - no i

Bläser

RADAMES AMONASRO Allegro

sein! Ha, wer belauscht uns? A - i - das Va - ter, der Ä - thio - pier
mie! Oh, chi ci a-scol - ta? D' Ai - da il pa - dre e de - gli E - tio - pi il Fürst.
Re.

Pk. ff G Orch.

RADAMES (in höchster Aufregung und Überraschung) (♩ = 120)

Du, Tu, Str. A - mo - nas - ro, A - mo - nas - ro, du, tu, der il
pp col canto ff pp

Fürst?
Re?
Göt - ter,
Nu - mi,
was sagt' ich,
che dis - si?
nein,
No,
es ist
non è

(aufgereggt)

Ob. Kl. Str. stacc.

3 Oper

- Radames wird sich bewusst, dass er dem Feind ein militärisches Geheimnis verraten hat.
- Aida und Amonasro wollen Radames zur schnellen gemeinsamen Flucht bewegen; dieser aber – wie betäubt – klagt sich des Vaterlandsverrats an.
- Aus dem Tempel kommen plötzlich Ramphis und die Pharaontochter Amneris. Sie sehen Radames bei den Äthiopiern und schlagen Alarm,

AMNERIS:
Ha, Verrat!

AIDA:
Meine Rivalin!

AMONASRO
(sich mit einem Dolch auf Amneris stürzend)

Più presto
(♩ = 144)
ff G. Orch.
Hrn.

RADAMES
(ihm in den Arm fallend)
Prestissimo
(♩ = 120)
ff

RAMPHIS
(ruft die Wachen herbei)

RADAMES
(fordert auf zu fliehen)

AMONASRO
(reißt Aida mit sich fort)

RAMPHIS (schickt die Wachen zur Verfolgung der Flüchtenden)

RADAMES (lässt sich gefangen nehmen)

Hrn.
col canto
Fg.

ff G. Orch.
ff

Tödliches Finale

Die Oper endet mit der Vollstreckung des Todesurteils, das – „nach dem Gesetz der Götter“ – über den Hochverräter Radames verhängt wurde. Der Schuldige wird lebendig begraben, eingemauert in einem Gewölbe unter dem Tempel. Vergeblich hatte Amneris Radames bestürmt, Aida zu entsagen und sich so zu retten.

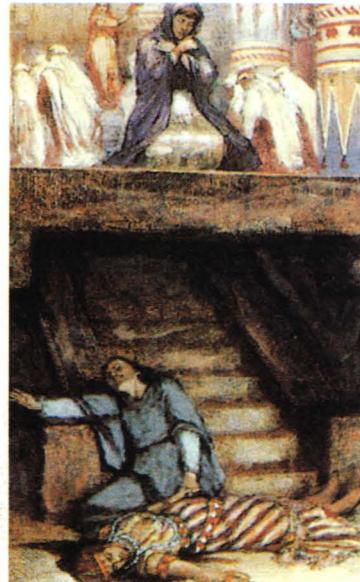
Das **Libretto** – das Textbuch – beschreibt das Bühnenbild der Schluss-Szene:

„Die Bühne ist in zwei Stockwerke geteilt. Das obere stellt das Innere des Vulkantempels in Gold und Lichterglanz dar; das untere ein unterirdisches Gewölbe. Lange Bogengänge, die sich im Dunkel verlieren ...“

Nachdem das Verlies hinter ihm verschlossen wurde, entdeckt Radames Aida, die sich unbemerkt in die Gruft geschlichen hat, um sein Schicksal mit ihm zu teilen. Während beide gemeinsam Abschied vom Leben nehmen, singen die Priester oben im Tempel ihre Gebete, und Amneris bittet „mit tränenerstickter Stimme“ um Frieden für Radames’ Seele:

„.... pace ... pace ...“

⑨ ► Höre den Schluss der Oper.
Verfolge den Zwiegesang Aida – Radames und den Ausklang im Orchester.



Libretto

Szene aus dem
Schlussakt der
ersten Londoner
Aufführung der
„Aida“ von 1879
(kolorierter
Holzschnitt von
G. Durand)



AIDA u. RADAMES

Andante meno mosso

Leb wohl, o Er - de, o du Tal _____
O terra, ad - di - o; addi - o, val - le der di Trä - - nen,
pian - ti ...

pp

ppp

Music score showing two staves of musical notation for voice and piano. The vocal line is in soprano C-clef, and the piano accompaniment is in bass F-clef. The tempo is marked 'Andante meno mosso'. The vocal part includes lyrics in German and Italian, with some words underlined. The piano part has dynamic markings 'pp' and 'ppp'.

verwandelt ward der Freudentraum in Leid;
es schließt der Himmel seine Pforten auf
und unser Sehnen schwingt sich empor
zum Licht der Ewigkeit.

sogno di gaudio che in dolor svani ...
a noi si schiude il ciel e l'alme erranti
volano al raggio
dell'eterno dì.

Oper kurz gefasst

Die **Oper** ist ein dramatisches Bühnenwerk, bei dem Sprache und Musik mit der szenischen Gestaltung eng verbunden sind. Die Musik hat die *Funktion*, Situationen darzustellen (Schilderung von Atmosphäre, Deutung des Geschehens, Charakterisierung von Personen, Ausdruck von Gemütsbewegungen). Die Handlung wird durch Musik in unterschiedlicher Weise *stilisiert*.

Libretto ist die Bezeichnung für ein Operntextbuch.

Aufbau einer Oper

Akt/Aufzug: großer Teilabschnitt einer Oper

Bild: Bezeichnung für mehrere Szenen, die in der gleichen Bühnendekoration spielen

Szene: Unterabschnitt eines Aktes

Finale: Schluss-Szene eines Aktes bzw. der ganzen Oper

Gesangsformen:

Rezitativ: instrumental begleiteter solistischer Sprechgesang, bei dem die Musik zugunsten der Sprache zurücktritt; oft einer Arie vorangestellt

Arie: kunstvoller melodiöser Sologesang mit Orchesterbegleitung; charakterisiert Personen, gibt in stilisierter Form Gefühle und Gedanken wieder

Ensemble: Zusammenwirken mehrerer Gesangssolisten (z.B. im Duett, Terzett) mit Orchester, manchmal auch mit Chor; oft als Steigerung eines Aktschlusses

4 MUSICAL



Theater im Theater: „A Chorus Line“

Nur wenige geben es offen zu, aber alle, wie sie da auf der Bühne stehen, haben nur den einen Gedanken: bei der nächsten Show dabei zu sein und zu tanzen! Ob sie nun Anfänger sind oder „alte Hasen“. Und dabei geht es nicht einmal darum, der große Star an der Rampe zu sein – nein, nur einen Platz in der zweiten Reihe, der „chorus line“, hätten sie gern.

Um welche Show es geht? Das ist eigentlich nicht wichtig, denn sie findet noch lange nicht statt. Nicht einmal die Proben für eine Show sind in dem Musical „A Chorus Line“ zu sehen.

Das Stück lässt einen Blick hinter die Kulissen des Showbetriebs lange vor einer Premiere zu: Es zeigt eine Audition (Vortanzen und -singen, Auswahl von Darstellern für eine neue Produktion). Hunderte von Bewerbern ohne festen Job, in der Musicalbranche spöttisch „Gypsies“¹ genannt, tanzen vor, um ein Engagement zu bekommen.

Auditions laufen meist nach dem gleichen Muster ab: In kürzester Zeit werden einige Schritt-kombinationen einstudiert; wer nicht sofort kapiert, hat Pech. Schon nach ein paar Minuten kommt die erste Unterbrechung:

„Du und du und du und du da hinten – ihr könnt bleiben. Der Rest – vielen Dank, vielleicht beim nächsten Mal!“

Der nächste Durchgang wird hektischer. Da heißt es aufpassen, was der Choreograph will:

„Noch mal – drehen – drehen – links – Hopp – rechts – Spitze – vorwärts – fünf – sechs – sieben – acht – noch mal ...“

Und dabei schwirrt den Bewerbern alles Mögliche durch den Kopf:

„Bin ich gut? Hoffentlich schaff ich es! Wie viele Tänzer braucht er eigentlich? Es sind so viele da! Mein Gott, ich brauch den Job! Ich schaff es nie! Verflucht, jetzt hab ich es versiebt. Konzentrieren! Es ist noch nicht vorbei. Meine Art zu tanzen gefällt ihm nicht ...“



I, 37

- ① ► Höre einen Ausschnitt aus dem Song „I hope I get it“ und beschreibe die musikalischen Mittel, mit denen der Komponist die Hektik einer Audition demonstriert. Achte zum Beispiel auf Taktart, Rhythmisik, Dynamik.



Audition
(Szene aus der
erfolgreichen
Verfilmung von
„Chorus Line“, 1986)

¹ amerikan. gypsy = Zigeuner

Die Audition geht weiter. Nach mehreren Durchgängen stehen nur noch 16 Bewerber auf der Bühne. Dass sie tanzen können, steht fest. Aber Zach, der Choreograph, will mehr. Er fordert jeden Einzelnen auf, von sich selbst zu erzählen. Zum Beispiel, wie sie bzw. er zum Tanzen gekommen ist.

Bei Mike war das eine ganz einfache Sache. Seine Schwester hatte Tanzunterricht, also wollte er auch tanzen, denn er wusste schon immer: „Ich kann das!“

I can do that

I'm watchin' Sis go pit-a-pat,
Said: I can do that, I can do that.
Knew ev'ry step right off the bat,
Said: I can do that, I can do that.
One morning Sis won't go to dance class,
I grab her shoes and tights and all,
But my foot's too small.
So I stuff her shoes with extra socks,
Run seven blocks in nothin' flat.
Hell, I can do that, I can do that.
Give a man some room!
All thanks to Sis,
I can do that!

Ich schaute zu, wie meine Schwester ihre Trippelschrittchen übte, und sagte mir: Das kann ich auch. Ich konnte jeden Schritt auf Anhieb. Ich kann das einfach!
Eines Morgens wollte sie nicht zum Tanzunterricht. Ich schnappte mir ihre Schuhe und ihr Trikot. Aber meine Füße waren zu klein, also stopfte ich die Schuhe mit Socken aus.
Ich rannte die sieben Häuserblocks, ohne einmal stehen zu bleiben. Zum Teufel, ich kann das!
Macht mir mal Platz!
Vielen Dank, Schwester,
Ich kann es!

Marvin Hamlisch, der Komponist, über seine Zusammenarbeit mit dem Songtexter Edward Kleban:

„Wir versuchten, jeden Song in einem anderen Stil zu schreiben, sodass jede Person ihre eigene Identität bekam. So hatte ich auch die Möglichkeit, verschiedene Musikstile mit Rock-, Klassik-, Volks- und Theatermusik zu mischen ...“¹

② ► Höre einen Ausschnitt aus dem Song „I can do that“ und beschreibe den Musikstil. In welche Zeit und Umgebung passt er? Welches Lebensgefühl beschreibt diese Musik?

I, 38



③ ► Welche Tanzstile bzw. -techniken entsprechen dieser Musik?

④ ► Versuche anhand der Musik zu beschreiben, was für ein Mensch Mike ist bzw. wie er sich darstellt.

Realität oder Show?

Entstehungsgeschichte und Handlung des Musicals „A Chorus Line“ weisen einige Parallelen auf: Irgendwann im Jahr 1973 traf sich Michael Bennett, der Choreograph und Regisseur, mit 21 „Gypsies“, um über ihren und seinen Beruf zu sprechen. Bei diesen Gesprächen ließ er ein Tonband laufen. Seine ersten Fragen an jeden waren die gleichen, die dann im Musical Zach stellt: Wie lautet dein Name und dein Künstlername? Wo und wann bist du geboren? Warum bist du im Showbusiness?

Das Ergebnis dieser Gespräche war ein Tonbandprotokoll von 30 Stunden Dauer, das Bennett den Autoren James Kirkwood und Nicholas Dante mit dem Auftrag weitergab, daraus das Buch für eine Broadway-Show zu entwerfen.

¹ zitiert nach: A Chorus Line. Programmheft der New York Shakespeare Festival Production

At the ballet

Mit Mikes Story („I can do that!“) ist Zach nicht zufrieden, eben weil es nur eine Story ist. Er will aber nicht, dass jeder seine „Show abzieht“, er möchte hinter die Fassade sehen:

„Ich will euch aufknacken, erfahren, wer ihr wirklich seid. Da ich hervorragende Tänzer brauche, kann ich nicht erwarten, dass ihr auch großartige Schauspieler seid. Ich möchte nicht, dass mir irgend jemand etwas vorspielt. Seid einfach nur ganz so, wie ihr seid. Ich möchte etwas Persönliches von euch erfahren, auf was ihr stolz seid oder worüber ihr euch schämt. – Wenn irgend jemand keine Lust dazu hat und deshalb gehen will ... dann ist das jetzt genau der richtige Zeitpunkt dafür.“

Zwei der Bewerber zögern, aber keiner wagt es, zu gehen. Keiner will sich seine Chance entgehen lassen.

Was Sheila, Bebe und Maggie erzählen, entspricht eher dem, was Zach hören will: unglückliche Kindheit, kaputtes Elternhaus, Frustrationen, Unzufriedenheit mit sich selbst: Und beim Tanzen ist alles wie weggeblasen!

At the ballet

SHEILA:

Daddy always thought that he married beneath him, that's what he said.
When he proposed he informed my mother, he was probably her very last chance.
And though she was twenty-two, she married him.
Life with my dad wasn't ever a picnic, more like a "Come as you are".
When I was five I remember my mother dug ear-rings out of the car.
I knew they weren't hers, but it wasn't something you'd wanna discuss.
He wasn't warm, well, not to her ... well, not to us!

Refrain

But ev'rything was beautiful at the ballet, graceful men lift lovely girls in white.
Hey! I was happy at the ballet.
Up a steep and very narrow stairway to the voice like a metronome.
It wasn't Paradise, but it was home.

BEBE:

Mother always said I'd be very attractive when I grew up.
"Diff'rent", she said. "With a special something and a very personal flair".
And though I was eight or nine, I hated her.
Now "diff'rent" is nice, but it sure isn't pretty. "Pretty" is what it's about.
I never met anyone who was "diff'rent" who couldn't figure that out.
So beautiful I'd never live to see.
But it was clear, if not to her, well, then to me!

Refrain

That ev'ryone is beautiful at the ballet. Ev'ry prince has got to have his swan.
Hey! I was pretty at the ballet.

MAGGIE:

Ev'rything is beautiful at the ballet. Raise your arms and someone's always there.

- ⑤ ► Der Text enthält einige interessante amerikanische Redewendungen. Versucht (eventuell im Englischunterricht) den Text zu übersetzen, vielleicht sogar eine singbare deutsche Fassung herzustellen. Nur wenn das nicht möglich ist, verwendet das Klangbeispiel (I, 39) als Hilfe.

Für die Aufführung am Wiener Raimundtheater wurde „A Chorus Line“ von Michael Kunze ins Deutsche übersetzt.

- ⑥ ► Hört eine Strophe mit Refrain aus dem Song „Im Ballett“. Falls ihr selbst eine Übersetzung angefertigt habt (siehe Aufgabe 5), vergleicht Stärken und Schwächen eurer eigenen Fassung mit dem Text des Klangbeispiels.

I, 39

- ⑦ ► Vergleiche die Melodie der Strophe mit der des Refrains. Erläutere den Bezug zum Text.

I, 39

Dass ausgerechnet Sheila diesen Song anstimmt, ist für den Zuschauer ziemlich überraschend, denn sie ist mit Abstand die Coolste aller Bewerber. Sie protestiert zum Beispiel als Einzige mehrmals gegen das unwürdige Verfahren der Audition und zeigt auch keine Regung, als sie schließlich abgelehnt wird.

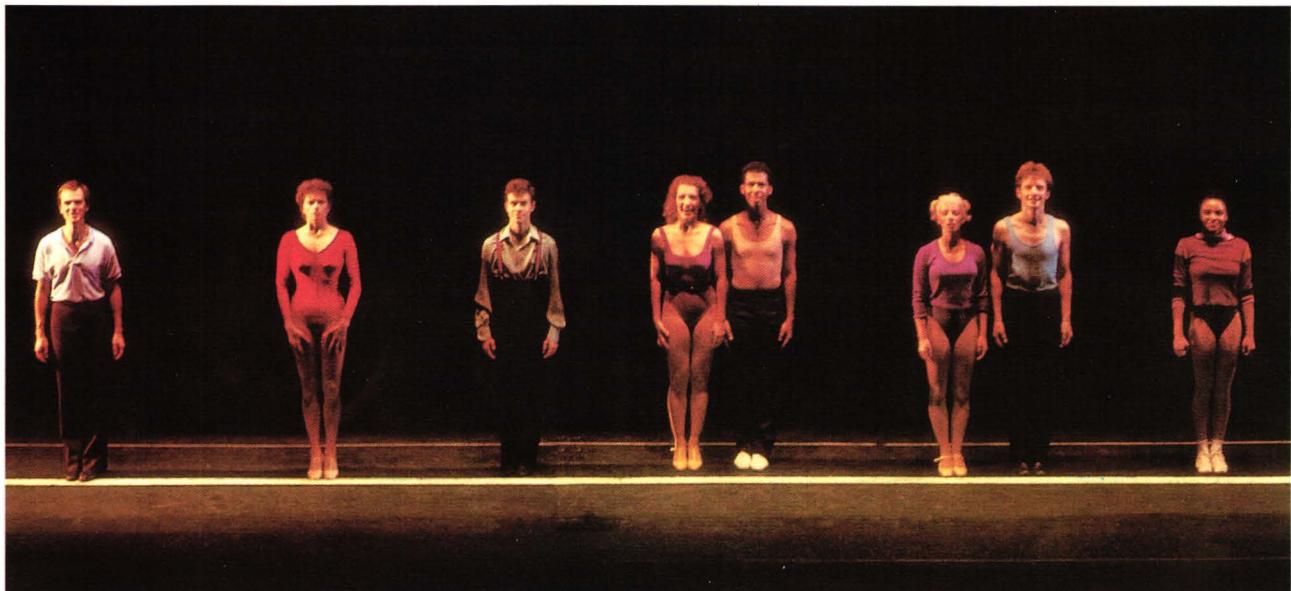
Und noch etwas könnte den Zuschauer irritieren: Einer der folgenden Aspiranten beginnt seine Vorstellung mit den Worten: „Ich hatte leider keine unglückliche Kindheit. Ich meine, wer gibt schon gerne zu, dass er eine glückliche Kindheit gehabt hat?“

- ⑧ ► Diskutiere mit deinen Klassenkameraden, was an dem Song „At the ballet“ ironisch ist (musikalische Merkmale, Textstellen usw.). Was spricht dagegen?

Die Stimmung ist gereizt unter den letzten 16. Sie wissen, jeder zweite von ihnen ist überflüssig. Nun taucht auch noch Cassie auf, eine frühere Freundin von Zach. Sie hatte ihn verlassen, um in Hollywood Karriere zu machen. Enttäuscht ist sie nach New York zurückgekehrt und möchte wieder einen Platz in der „chorus line“. Aber Zach will sie nicht mehr haben: „Du bist zu gut für die Line“, sagt er. Ob er das ernst meint oder sie nur aus gekränkter Eitelkeit ablehnt? Doch Cassie kämpft verbissen darum, die Audition mitmachen zu dürfen. Zach gibt nach.



Die letzten 16 mit Cassie



Die letzten acht

Nur vier Tänzerinnen und vier Tänzer der letzten Auswahl bekommen den Job. Die anderen haben zwar ihre Gefühle ausgebreitet, Intimes über sich erzählt, aber in die Show dürfen sie nicht. „*Tut mir leid!*“, sagt Zach.

Show oder Realität?

Auch Michael Bennett suchte sich für die Besetzung des Musicals „A Chorus Line“ die besten Tänzer aus; und das bedeutete, dass viele leer ausgingen, aus deren persönlichen Geschichten sich eigentlich das Buch zusammensetzte. Sie konnten sich selbst dann auf der Bühne sehen – von irgendjemand anderem gespielt.

Aber auch für die, die ihre eigene Rolle bekamen, war es nicht einfach: „*Die Proben und Aufführungen waren entsetzlich für mich. Schließlich musste ich Intimes aus meinem Leben erzählen. Und Michael quälte uns mit bohrenden Fragen. Er holte das Letzte aus uns heraus. Damals waren wir Kinder. Kinder, die tanzen wollten. Ich hätte alles getan, nur um einmal auf der Bühne zu stehen. Michael hätte uns schützen müssen.*“¹

Die Schlussnummer mit dem Titel „One“ gehört eigentlich schon zu der geplanten Show, um die es die ganze Zeit geht und von der man eigentlich nichts Genaueres erfährt. Die Frau, die in diesem Song beschrieben wird, ist (nicht nur) eine perfekte Tänzerin. Geht es um Cassie? Oder sind die gemeint, die in der Widmung des Musicals genannt sind: „.... anyone who has ever danced in a chorus or marched in step ... anywhere“?

- ⑨ ► Singt den hier abgedruckten ersten Teil des Songs (möglichst vor dem Anhören).

¹ zitiert nach D. Koepf: Keine Show läuft ewig. In: Süddeutsche Zeitung, 30.4.1990

One

Moderately



E♭ maj7

A7

One sin - gu - lar sen - sa - tion ev - 'ry lit - tle step she takes..



E♭ maj7

One

thrill - ing com - bi - na - tion



B♭ m/G

C7

Cm6/E♭

D7

ev - 'ry move that she makes.

One smile and sud - den - ly no - bod - y

4 Musical

Gm D7 Gm Bm/G# C#7

else will do. You know you'll nev - er be lone - ly with

F#m C#7/E# A7/E E9 Ebmaj7

you - know - who. One mo - ment in her pres - ence

A7 Abmaj7

and you can for - get the rest, for the girl is sec - ond best—

Am 7-5

D7

Gm

G7

C9

to none, son. Ooooh! Sigh!

F7

B_b 7+5

Gm7

C7

Give her your at - ten - tion. Do I real - ly have to men - tion,

F9

B_b 7E_bG_b^o7 C_b7B_b 7

No Chord

she's

the

one?

Text: Edward Kleban · Musik: Marvin Hamlisch

© Larry Shayne Enterprises

Für Deutschland, Österreich und Schweiz: Superflash Musikverlag GmbH,

Frankfurt am Main/Chappell & Co. GmbH, Hamburg

Achtung! Die Akkordsymbole entsprechen der angelsächsischen Praxis: B = H, B_b = B.

In der Übersetzung von Michael Kunze wird der erste Teil des Songs abwechselnd in männlicher und weiblicher Form gesungen:

Eins ... ist nicht übertrieben, alles an ihm ist perfekt.

Eins ... muss man an ihm lieben: Er wirkt wie ein Glas Sekt!

*Er lacht dich an, und schon kann's nur der eine sein,
am liebsten würdest du mit ihm alleine sein.*

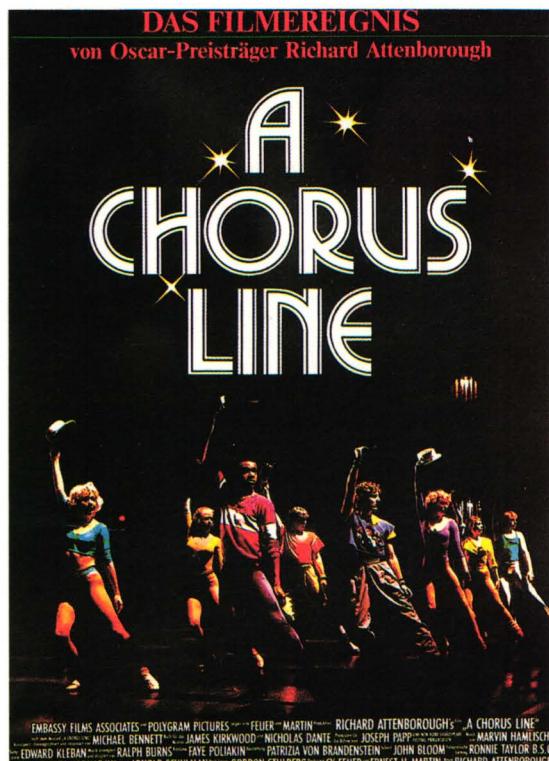
Eins ... kommt bei ihm zum andern, kein Eis, das vor ihm nicht taut.

*Kein Herz pochte je so laut wie deins, keins so nah – das ist unvermeidbar;
o ja – er ist unbestreitbar hier die Eins!*

⑩ I, 40

⑩ ► Höre nun einen Teil des Songs aus dem Soundtrack (vgl. S. 101) zum verfilmten Musical.

In der Schlussnummer „One“ kommen alle bereits ausgeschiedenen Tänzerinnen und Tänzer wieder auf die Bühne. Immer mehr werden es. Symbolisch läuft die Audition rückwärts ab. Aber vorher muss Zach die endgültige Tanzformation, die Company festlegen. Und es bleibt spannend bis zum Ende: Anonym wie das Schicksal ruft er aus dem dunklen Zuschauerraum acht Personen auf. Strahlend treten sie vor in die erste Reihe: „Geschafft!“ steht in ihren Gesichtern. Da kommt aus dem Dunkel Zachs Stimme: „Erste Reihe, tut mir leid. Vielen Dank!“



Filmplakat

Erfolgreichstes Musical aller Zeiten

Das 1975 uraufgeführte Musical „A Chorus Line“ hat mit 6137 Aufführungen, 6,6 Millionen Besuchern und etwa 50 Millionen Dollar Gewinn allein am New Yorker Broadway die bisherigen Spitzenreiter wie „Oh! Calcutta!“, „Cats“, „Grease“ und „My Fair Lady“ überrundet. Ein verblüffender Erfolg für ein Musical, dem eigentlich alles fehlt, was vorher den Erfolg einer Show auszumachen schien: aufwendige Dekorationen und Kostüme, durchgehende Handlung oder gar Action und vor allem Stars, Glamour ... Selbst die obligate Liebesgeschichte wird nur angedeutet und dient höchstens dazu, zu zeigen, dass im Showbusiness für Liebe kein Platz (besser: keine Zeit) ist.

Was macht ein Musical aus?

Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal gegenüber den älteren „Schwestern“ Oper und Operette liegt schon in der **Entstehungsgeschichte**. Die Produktion eines Musicals ist die Arbeit eines Teams, das vom Produzenten zusammengestellt wird. Dessen andere wichtige Aufgabe besteht darin, das Geld zu beschaffen. Im **Produktionsteam** arbeiten Autor, Songtexter, Komponist, Arrangeur, Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner, Requisiteur, Beleuchtungsfachleute und Darsteller eng zusammen, meist unter der Leitung des Choreographen, der die Tanznummern entwirft und einstudiert. Jedes Detail wird auf seine Wirkung überprüft, jede Änderung muss vom ganzen Team weiter verarbeitet werden. Das gesamte Musical wird „maßgeschneidert“. Das erklärt, warum Musicals fast nie im Repertoiretheater zu finden sind, sondern „en suite“ (= „in Folge“: ohne Abwechslung durch andere Aufführungen) gespielt werden.

**Entstehungsgeschichte
Produktionsteam**

Die **Musik** ist im Musical nicht entscheidend. Der Komponist muss sich ohnehin nach den Vorstellungen des Choreographen richten. Dieser gibt ihm das Tempo, den Charakter, oft sogar den Rhythmus der Musik vor. Kein Wunder, dass Musicalmusik selten auch selbstständig erfolgreich ist, sie gehört einfach zum Tanz. Und so vielfältig wie die Tanzformen und -stile, die im Musical zu sehen sind, so vielfältig sind auch die musikalischen Einflüsse, die in seiner Musik verarbeitet werden: in erster Linie natürlich immer die jeweils aktuelle U-Musik, ob Rock-, Popmusik oder Schlager. Im amerikanischen Musical spielt der Jazz, vor allem seine tanzbaren Stilrichtungen, eine wesentliche Rolle, ebenso die lateinamerikanische Tanzmusik.

Musik

Tanzmusik waren aber auch die Suiten des 17. und 18. Jahrhunderts, weshalb man in einem aktuellen Musical durchaus auch eine barocke Sarabande oder ein Menuett hören kann, z.B. wenn Graf Dracula zum „Tanz der Vampire“ bittet.



„Dracula“ (1997)

Die **Darsteller** des Musicals, ob Stars oder Company, müssen Allroundtalente sein, die singen, tanzen und spielen können, und zwar alles gleichzeitig. Dazu kommt, dass der Tanz sämtliche Sparten dieser Kunst umfasst: Modern Dance, Jazztanz, klassisches Ballett, Steptanz, Standardtänze usw. Man braucht eine jahrelange Ausbildung für einen Beruf, den man schon wegen seiner körperlichen Anforderungen nur eine begrenzte Zeit ausüben kann. Und während dieser Zeit heißt es tagtäglich üben, trainieren – und immer gut aussehen. Der Tanz ist im Musical ein wichtiges Ausdrucksmittel.

Darsteller

Typische **Musicalthemen** gibt es nicht. Oft sind es realitätsbezogene Geschichten, die sich mit Alltagsproblemen befassen. Mitunter finden sich auch Adaptionen (Umarbeitungen) literarischer Vorlagen, von Shakespeares Komödie „Der Widerspenstigen Zähmung“ („Kiss me Kate“) bis zu Gedichten von T.S. Eliot („Cats“), Stoffe aus der Märchen- und Sagenwelt, der Bibel und der Geschichte.

Themen

Ein Musical gilt als erfolgreich, wenn es am New Yorker Broadway aufgeführt wird und durch lange Spielzeit finanziellen Gewinn bringt. Off-Broadway-Produktionen, Musicals die nie in einem Theater zwischen der 38. und der 58. Straße in Manhattan gespielt wurden, werden nicht zur Kenntnis genommen.

Pro und kontra – Musical oder Oper?



Während einer Fernseh-Talkshow entwickelt sich unter der Leitung des Talkmasters (T) ein lebhaftes Streitgespräch zwischen zwei Gästen: dem langjährigen Intendanten eines großen Opernhauses (I) und einem berühmten Musicalstar (M).



T (zu M): Sie singen, tanzen und spielen im neuesten Erfolgs-musical. Wie viele Aufführungen haben Sie schon hinter sich?

M: 129. Wir werden aber noch mindestens ein bis zwei Jahre weitermachen.

T: Also, das Musical als eine Goldgrube für Management und Künstler?

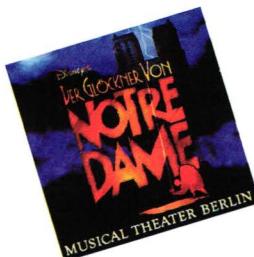
M: Das kann so sein. Aber da die Produktionskosten hoch sind und der Erfolg nicht kalkulierbar ist, gibt es auch große Risiken.

I: Trotzdem, Musicals erleben doch heutzutage einen wahren Boom. Man braucht nur an die neu entstandenen Bühnen zu denken und an die Scharen, die angelockt werden. Nicht zuletzt zählen auch die Reiseveranstalter zu den Gewinnern.

M: Das Musical entspricht eben dem Publikumsgeschmack von heute. Wer kann schon etwas mit den antiquierten Stoffen von Oper und Operette anfangen?

I: Nun, Stoffe aus der Bibel, z.B. „Joseph“, oder aus Shakespeare's Dramen finden wir sowohl im Musical als auch in der Oper.

M: Das ist schon richtig, aber im Musical sind sie moderner aufbereitet.



I: In der Oper arbeitet man heute auch mit anderen Mitteln als früher. Vergleichen Sie zum Beispiel Bilder von Wagner-Inszenierungen aus der Vergangenheit mit heutigen!

M: Akzeptiert. Auf alle Fälle hat das Musical den Vorzug, dass nicht alle Texte gesungen werden. Gesprochene Dialoge sind realistischer und man kann der Handlung besser folgen. Selbst wenn eine Oper in deutscher Sprache aufgeführt wird, sind die Texte schwer zu verstehen.

I: Da kann ich nicht widersprechen. Im Vordergrund der Oper steht eben die musikalische Ausdrucks Kraft. Der Text ist zweitrangig – allerdings trifft das auf das Musikdrama nicht zu. Ich nenne noch einmal als Beispiel Richard Wagner. Für ihn hatten Text, Musik und Ausstattung gleiche Bedeutung.

T: Vor allem aber glaube ich, dass die Stellung des Künstlers im Musical eine ganz andere ist als in der Oper.

M: Ja, Musicaldarsteller sind Sänger, Tänzer und Schauspieler in einem. Das macht ihren Beruf so anspruchsvoll. Während der Opernsänger an der Rampe steht, seine Arien schmettert und nur hin und wieder einen Arm hebt!

I: Aber doch nicht in einer Inszenierung von heute. Da gehört die schauspielerische Leistung unbedingt dazu. Der „Stehsänger“ hat sich zum „Singschauspieler“ gewandelt.

T: Was, glauben Sie, Herr Intendant, hat das Musical in formaler Hinsicht von der Oper übernommen?

I: Ganz sicher Altbewährtes wie Sologesang, Ensembles, Chöre.

M: Nur kommt dazu das Fest fürs Auge in Bezug auf Kostüme, Bühnenbild, Choreographie, Showeffekte.

I: Wobei da meiner Meinung nach manchmal über das Ziel hinaus geschossen wird, nur um dem Geschmack des Publikums entgegenzukommen.

T: Wir könnten uns noch lange über Musical und Oper unterhalten. Aber man kann jetzt schon sagen: Nicht Oper kontra Musical, sondern beides gleichberechtigt nebeneinander!

Zum Überlegen und Diskutieren

- Kann man das Musical als das Musiktheater von heute bezeichnen?
 - Passt die Kunstform Oper noch in unsere Zeit?
 - Welche Gesangsformen kommen in Oper bzw. Musical vor?
 - Welche Erwartung hat wohl der Besucher eines Musicals von einer Oper?
 - Wie ist diese Zeitungsüberschrift einzuschätzen: „Zwischen Kitsch, Kunst und Kommerz: Musicals“?
 - Wie wird für den Besuch eines Musicals geworben?
-

Musical auf einen Blick

Das **Musical** ist eine im 20. Jahrhundert entstandene Gattung des unterhaltsamen Musiktheaters mit gesprochenen Dialogen, Gesang (Songs, Ensembles, Chöre), Tanz und aufwendigen Showeffekten.

Musik: vielfältige Stilmittel, v.a. aus den Bereichen Rock-, Popmusik, Schlager, Jazz, lateinamerikanische Tanzmusik

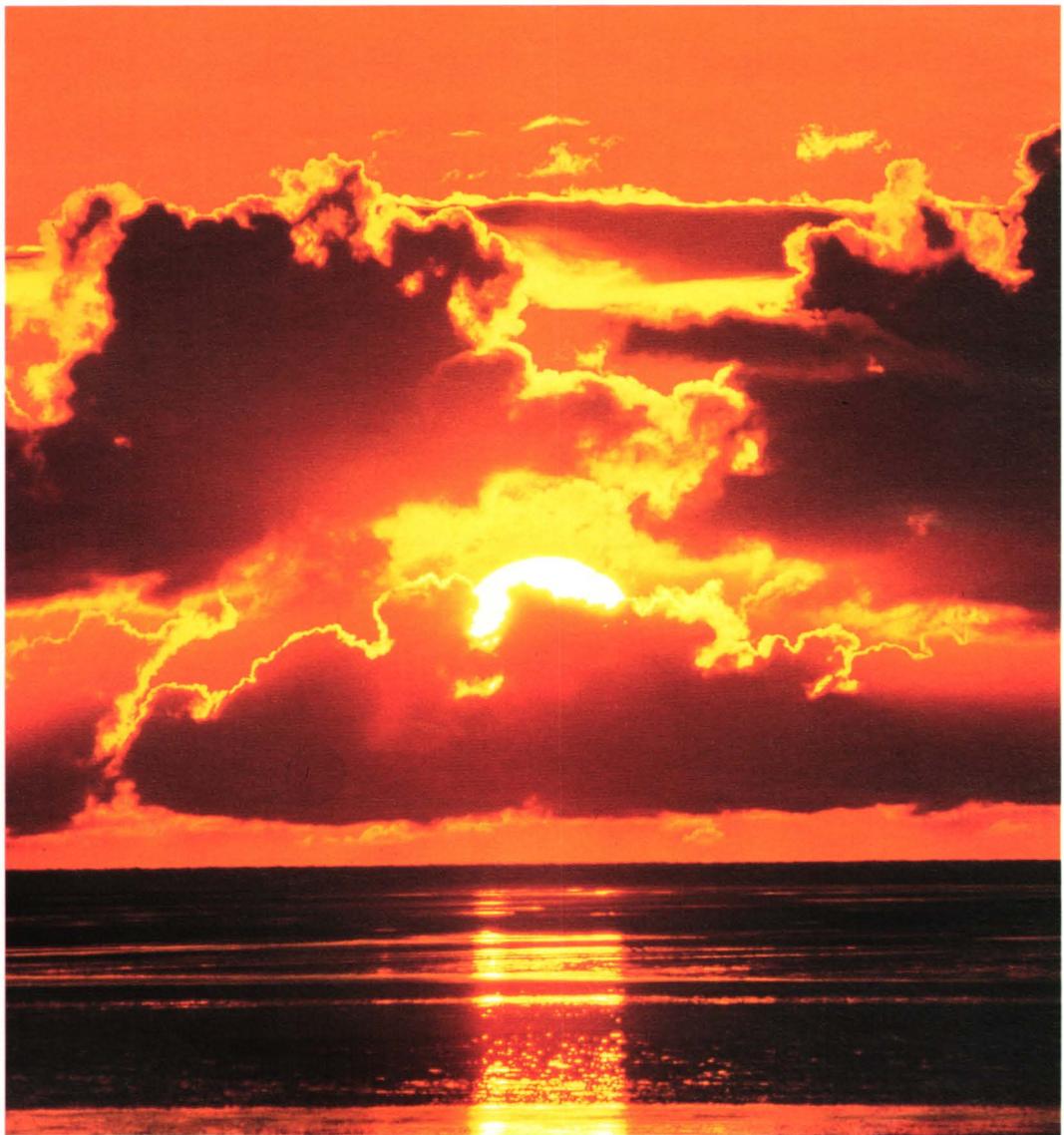
Themen: in großer Vielfalt, z.B. Märchen und Sagen, biblische und historische Inhalte, literarische Vorlagen, aktuelle Alltagskonflikte mit sozialer Problematik

Entstehung: Arbeit im Team, das der Produzent zusammenstellt

Produktionsteam: bestehend u.a. aus Autor, Songtexter, Komponist, Arrangeur, Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner, Darsteller unter Leitung des Choreographen

Darsteller: ausgebildet als Sänger, Tänzer und Schauspieler; ausgewählt in einer *Audition* (Vorsingen und -tanzen)

5
PROGRAMM-MUSIK



5 Programm-Musik

Musik mit Charakter

Die *Ballade*, in der Musik ursprünglich ein Tanzlied in Strophenform, später ein erzählendes Lied – von einer Singstimme mit Instrumentalbegleitung vorgetragen –, erfuhr im 19. Jahrhundert eine Erweiterung in der Chor- und vor allem in der Instrumentalballade, einem kurzen Musikstück mit Erzählcharakter, dem oft eine Ballade aus der Dichtkunst zugrunde gelegt wurde.

Von Johannes Brahms gibt es 4 Balladen für Klavier. In der ersten nennt Brahms das Gedicht, nach dessen Grundidee das Klavierstück geschrieben wurde: die schottische Ballade „Edward“ aus Herders „Stimmen der Völker“, einer Sammlung von Liedtexten aus verschiedenen europäischen Ländern.

Die Ballade „Edward“ erzählt eine düstere Heldenage aus schottischer Vorzeit, und zwar in Form eines Dialogs zwischen Mutter und Sohn:

„Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?
Edward, Edward!
Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot,
Und gehst so traurig her? – Oh!“
„O ich hab geschlagen meinen Geier tot,
Mutter, Mutter!
O ich hab geschlagen meinen Geier tot,
Und keinen hab ich wie er – Oh! ...“

Die Antworten des Sohnes erweisen sich als unwahr: Er hat nicht seinen Jagdvogel und auch nicht sein Streitross (2. Strophe) getötet, sondern seinen Vater.

Nach dem Schuldeingeständnis setzt der Dialog zu einer neuen dramatischen Steigerung an. Die Mutter fragt: Was soll aus Haus und Hof, Frau und Kind werden, wenn der Sohn zur Buße das Land verlässt?

„.... Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feu'r,
Mutter, Mutter!
Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feu'r,
Denn Ihr, Ihr rietet's mir! – Oh!“

I, 41

① ► Höre den 1. Teil der Ballade. Welche Anregungen aus der Gedichtvorlage sind zu erkennen?

Vergleiche beim nochmaligen Hören die Melodien der einzelnen Abschnitte (A, B, C auf S. 83). Wie unterscheiden bzw. entsprechen sie sich? Wie kann man sie auf den Dialog (Frage – Antwort) beziehen?

I, 41–42

② ► Der 2. Teil baut sich als große Steigerung auf einem Motiv auf, das nur aus 2 Tonschritten besteht (Abschnitt D).

Höre die gesamte Ballade und versuche die einzelnen Abschnitte wiederzuerkennen. Wie weit entspricht die Musik der Textvorlage? Wo unterscheidet sie sich von der zweiteiligen Anlage des Gedichts?

1. Teil

A Andante

B Poco più mosso

C Poco più mosso

2. Teil

D Allegro (ma non troppo)

Auch ohne den Inhalt der Ballade zu kennen, erlebt der Hörer die Spannung des Dialogs, die Steigerung bis zum Schuldbekenntnis, den düsteren Ausklang.



Eilean Donan Castle
in den schottischen
Highlands

Brahms hat Herders Balladentext nicht getreu nacherzählt, sondern das Klavierstück mit einer eigenen musikalischen Form ausgewogen gestaltet: Der Mittelteil tritt als einziger zusammenfassender Höhepunkt hervor.

Die Klavierballade von Brahms gehört zur Gattung des **Charakterstücks**. Solchen Kompositionen liegen meist außermusikalische Vorstellungen oder Stimmungen zugrunde (z.B. „Wilder Reiter“ und „Träumerel“ von Robert Schumann), die im Titel genannt sind und vom Hörer gut nachempfunden werden können. Dabei bleibt beim Miterleben noch genug Spielraum für die eigene Phantasie.

Charakterstück

5 Programm-Musik

Konkret gegen abstrakt

Programm-Musik Das Charakterstück enthält bereits wesentliche Elemente der sog. **Programm-Musik**. Während es meist bei der Darstellung eines einzigen Stimmungszustandes bleibt, widmen sich größere, ausgeprägtere Formen der Programm-Musik der Nachzeichnung wechselnder außermusikalisch vorgegebener Inhalte (z.B. Sonnenaufgang, Wechsel der Jahreszeiten). Der Komponist überträgt sie so in die Sprache der Musik, dass der Hörer das Geschehen konkret nachvollziehen kann. Durch Titel, Erläuterungen und Hinweise werden Ansatzpunkte zum Verständnis des jeweiligen Werks festgelegt.

- ③ ► Erinnere dich an Orchesterwerke der Programm-Musik, z.B. die Darstellung eines Flusslaufs, die Beschreibung von Bildern einer Gemäldegalerie, die Nachgestaltung der Fahrt einer Dampflokomotive. Wie heißen die Titel?

sinfonische Dichtung

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 Programm-Musik. Franz Liszt propagierte sie als „Musik der Zukunft“, die – mehr als die absolute Musik mit ihren traditionellen Formen – der Kunst neue Hörer zuführen sollte. Die von ihm beeinflussten deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts wurden als „Neudeutsche Schule“ zusammengefasst. Ihre programmatischen Instrumentalwerke waren Anlass zu heftigen Auseinandersetzungen in der Kunstwelt.

I, 43–45

- ④ ► Höre Ausschnitte aus bedeutenden Werken der Programm-Musik.
a) Hector Berlioz, das große französische Vorbild von Franz Liszt, lässt seine Sinfonie „*Harold in Italien*“ (1834) damit ausklingen, dass der Titelheld, von der Viola symbolisiert, unter die Räuber fällt und umkommt.
b) 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.
c) Richard Strauss, der letzte große Programm-Musiker, 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 Programm-Musik

(Die Zitate stammen aus der historischen Auseinandersetzung um Franz Liszt.)

Franz Liszt:

„Der dichtende Symphonist ..., der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewusstsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, – warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programms nach vollem Verständnis streben?“¹

¹ aus dem Aufsatz „Berlioz und seine Harold-Symphonie“ (1855)

Eduard Hanslick (berühmter Musikkritiker):

„... alle symphonischen Dichtungen Liszts ... hängen sich an den Rocksschoß 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 ...“¹

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.“²

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.“³



Eduard Hanslick mit spitzer Feder



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

⑤ ► 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 Programm-Musik bekommen bestimmte Motive eine Symbolbedeutung, die mir helfen, die Musiksprache zu verstehen.
- Programm-Musik ist gut, wenn sie auch ohne Erklärung überzeugend wirkt.
- Mithilfe 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.

¹ aus „Concerne, Componisten und Virtuosen“ (1885)

² aus der Zeitschrift „Echo“ (Berlin, 1860)

³ zitiert nach C. Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980
(= Neues Handbuch zur Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 202

5 Programm-Musik

Orchesterballade aus dem Zauberlabor

Die musikalische Charakteristik sinfonischer Dichtungen spielt sich auf verschiedenen Ebenen ab:

- Lautmalerei (Umsetzung akustischer Ereignisse in Musik)
- Analogiebildung (Übertragung sichtbarer Prozesse in die akustische Dimension)
- Ausdrucksgestaltung (Spiegelung von Stimmungen und Gefühlen)
- Tonsymbolik (Tonfiguren mit festgelegter Bedeutung), Leitmotivtechnik (Verwendung von musikalischen Motiven, die Personen oder Situationen bei deren Auftreten charakterisieren).

„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)

- ⑥ ► Was weißt du über den Begriff „Scherzo“ als musikalische Gattungsbezeichnung?
- ⑦ ► 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 schwillt!
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 ich's lassen,
Will ihn fassen.
Das ist Tückel!
Ach, nun wird mir immer bänger!
Welche Miene! Welche Blicke!

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

Willst's 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 entzweil!
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
Wird's 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!
Seid's gewesen.
Denn als Geister
Ruft euch nur, zu diesem Zwecke,
Erst hervor der alte Meister.“

5 Programm-Musik

- ⑧ ► 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?

- ⑨ ► 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.

II, 1-3

- ⑩ ► Höre drei Abschnitte aus der Komposition von Paul Dukas und versuche sie den Episoden des Gedichts und den Notenbeispielen zuzuordnen.

The image shows three musical staves, labeled A, B, and C, from a score by Paul Dukas. Staff A (Bassoon) starts with a dynamic of *mf* and a tempo marking of *Vif*. Staff B (Flute) features a dynamic range from *f* to *ff*. Staff C (String Bass) includes dynamics *ff*, *Trés vif*, and *ff*, along with performance instructions like *VI.* and *Tr.*

II, 4

- ⑪ ► 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.

II, 4

- ⑫ ► 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
 - Pizzikato-Akkzente und -Begleitakkorde
 - Akkorde der Flöten mit „flatternder Zunge“
 - mit Dämpfer gespielte Geigenmelodien
 - Akzente durch Vorschläge
 - Glissando der Harfe
 - Tremolo und Triller



Paul Dukas
nach
einer Zeichnung
von Aligi Sassu

Der Zauberlehrling

Scherzo

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^{er} Bassons
3^{er} Basson
1 Contrebasson
(ou Sarrasophone Contrebasse)
1^{er} et 2^{er} Cors en FA
3^{er} et 4^{er} Cors en FA
2 Trompettes en UT**
2 Cornets à Pistons en SI b
3 Trombones
3 Timbales
Harpe
1 Glockenspiel (Célesta à défaut)
Grosse Caisse***
Cymbales
Triangle

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

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

pp léger (b) (c) 1^{er} Solo *p express. dim.*
1^{er} Solo *p express.*
Harmonium *p* *pp sous ordinateur*
3 Soli *p* *p* *p*

5 Programm-Musik

1

Pt. Fl., Gdes. Fl., Hb., Cl., Harpe

Tous pizz. arco (b)

1^o Solo p dim.

Horn pp sous ordinateur

pp

8- 3 Soli 2^o 1^o pp

Vif $\text{d} = 168$

2

Pt. Fl., Gdes. Fl., Hb., Cl., Cors, Tromp., Harpe

pp

1^o Solo flavec sourdine

gissando

Vif $\text{d} = 168$

Tous pizz. (sans sourdines) Div. cperc. s

Tous pizz. (sans sourdines) Div. cperc.

1^{er} mouv^t ♩=103

3

Vif ♩=168

pif Fl.

Gdes Fl.

H^b

Cl.

Cors

Tromp.

Harpe

1^{er} Solo
f dim. p

1^{er} Solo
pp sous d'écho (prenez le doigté un 1/2 tou au dessus)

Roucours

ff sourdiues

1^{er} mouv^t ♩=103

sempre Div. arco

ppp

sempre Div. arco

ppp

ppp

ppp

Vif ♩=168

Uns. Pizz.

Uns. Pizz.

Pizz.

Pizz.

Arco

pif Fl.

Gdes Fl.

H^b

Cl.

1^{er} et 2^e Cors

Tromp.

Harpe

5 Programm-Musik

4

5

Silence

Silence

⑬ ► Bestimme anhand der Partitur, welche Motive dem Wassergefäß bzw. dem Besen zugeordnet werden könnten (Takt 2–3 der Violinen, Takt 3–4 der Klarinetten).

⑭ ► 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 Wassergüsse herab. Welches Instrument charakterisiert den Besen, welche Instrumentengruppe das Wasser?

II, 4

⑮ ► Lerne zwei neue Werkausschnitte kennen.

II, 5–6

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

b) „... Ach, da kommt der Meister!“

VI. 2 > > >

VI. 1 f

und

VI.

mf cresc. molto ff

⑯ ► 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.

II, 7

⑰ ► Überlege im Rückblick auf die bereits kennengelernten Werkausschnitte:

- Wo hat der Komponist Geräusche und Klänge der Zauberküche als Anregung seiner musikalischen Erfindung gewählt?
- Wo werden räumliche bzw. farbliche Vorstellungen in den Tonraum und die Klangfarben der Musik übertragen?
- Wo taucht eine musikalische Figur auf, die zum bedeutungsvollen Symbol wird, weil sie in gleichem Sinn (als „Leitmotiv“) immer wiederkehrt?

⑱ ► Höre das ganze Werk von Dukas und stelle dir dabei den Ablauf der Handlung vor.



Programm-Musik – Zusammenfassung

Unter **Programm-Musik** versteht man Instrumentalmusik mit Darstellung außermusikalischer Inhalte (Naturereignisse, Bildinhalte, Handlungsgeschehen) im Gegensatz zur *absoluten Musik*, die nach ausschließlich musikalischen Formprinzipien gestaltet ist.

Innerhalb der Programm-Musik gibt es unterschiedliche Ausprägungen in Formen und Gattungen, aber auch in der Genauigkeit beim Nachzeichnen eines Programms.

Charakterstück: kurzes Instrumentalstück mit charakteristischem Stimmungsgehalt, meist durch einen Titel näher bestimmt

sinfonische Dichtung: Orchesterwerk mit freierer, meist einsätziger Form im Unterschied zur Sinfonie; Titel und differenzierte Erläuterungen („Programm“) verleihen der Musik bestimmte Bedeutungen.

6 FILMMUSIK



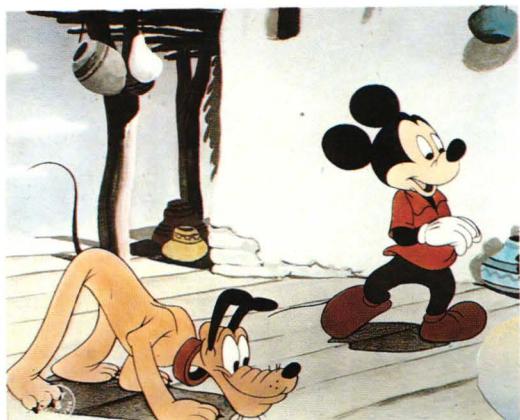
6 Filmmusik

Filme waren nie stumm

II, 8–10



Stummfilm



Ob Kino, Fernsehen oder Video – zum Film gehört immer Musik. Eigenart und Wirkung dieser Musik sind heute exakt geplant und werden bewusst eingesetzt.

① ► Ordne drei Klangbeispiele den Abbildungen zu. Versuche dann eine andere Zuordnung: Wie ändert sich dadurch der Charakter der einzelnen Szenen?

Film und Kino gibt es seit mehr als hundert Jahren.

Schon 1893 konnte man im „Kinetoskop“ – einer Erfindung von Edison – durch einen Sehschlitz ruckartig wechselnde Bilder verfolgen.

Die Sensation des Jahres 1895 in Paris war die Vorführung eines „richtigen“ Filmstreifens durch die Brüder Lumière; die musikalische Untermalung besorgte ein Pianist.

Eng verbunden mit dem **Stummfilm** blieben über viele Jahre die Begleitung und Untermalung durch das Klavier, durch ein Orchester oder die auch mit Geräuscheffekten ausgestattete Kinoorgel. Nur die Sprache fehlte noch.

Mit der Musik verfolgte man ganz bestimmte Absichten. So sollte das Rattern der Filmprojektoren übertönt werden. Dem Publikum wollte man das beklemmende Gefühl nehmen, im Dunkeln inmitten einer anonymen Menge zu sitzen. Dass die Geräusche zu dem auf der Leinwand gezeigten Geschehen völlig fehlten, konnte damit auch besser verschleiert werden.

Außerdem konnte der Beginn einer Vorführung durch signalartige Einleitungen angekündigt werden. Die Pausen zwischen den meist recht kurzen Filmen überbrückte man mit Unterhaltungsmusik.

Die Anzahl der Filmtheater wuchs, in den Großstädten entstanden riesige Kinopaläste mit Tausenden von Sitzplätzen. Die Musik zum Film wurde immer wichtiger. Man orientierte sich zunehmend an den Filminhalten. Von den Filmgesellschaften wurden Beihefte mitgeliefert, sog. Cue Sheets, in denen die einzelnen Filmszenen aufgelistet (oft schon unter Angabe der Sekundendauer!) und Hinweise auf passende Musikstücke enthalten waren.

Aus einer 1924 herausgegebenen Notensammlung für Kinopianisten stammt das nebenstehende Verzeichnis. Es enthält in alphabetischer Reihenfolge typische Situationen und Stimmungen und empfiehlt zu jedem Stichwort einige Musikstücke: z.B. für „Chatter“ (engl. = Geplapper) Mendelssohn Bartholdys „Lied ohne Worte“ op. 102,3.

- ② ► Höre einen Teil aus dem Klavierstück als „Geplapper“. Würde ein weiterer Begriff der nebenstehenden Tabelle dazu passen? Suche außerdem zu drei Ereignissen aus dir bekannten Filmen die passenden Stimmungen.

II, 11

Lied ohne Worte (Anfang)

Presto

	page
Aëroplane	2
Band	5
Battle	10
Birds	21
Calls	273
Chase	599
Chatter	28
Children	31
Chimes	259
Dances	39
Gavottes	39
Marches	102
Mazurkas	48
Minuets	54
Polkas	61
Tangos	94
Valses lentes	78
Valses	65
Doll	129
Festival	140
Fire-Fighting	151
Funeral	160
Grotesque	165
Gruesome	169
Happiness	202
Horror	173
Humorous	174
Hunting	186
Impatience	194
Joyfulness	202
Love-themes	209
Lullabies	231
Misterioso	242
Monotony	250
Music-box	254
National	261
Neutral	467
Orgies	487
Oriental	496
Parties	523
Passion	571
Pastorale	564
Pulsating	587
Purity	591
Quietude	591
Race	599
Railroad	608
Religioso	618
Sadness	621
Sea-Storm	651
Sinister	663
Wedding	671
Western	665

6 Filmmusik

Neben dem Klavier benützte man vor allem das Schlagzeug, um die zum Filmgeschehen passenden Geräusche realistisch zu verdeutlichen. Der Schlagzeuger verwendete auch Pfeifen, Hupen, Glocken u.a. und war als Imitator tätig (Tierstimmen, Ohrfeigen, Wasserplätschern usw.).

II, 12

- ③ ► Du hörst ein Klangbeispiel, mit dem du unter zusätzlichem Einsatz von Percussion-Instrumenten verschiedenartige Filmszenen gestalten sollst: Gefahr droht, ausgelassene Party wird gefeiert, Filmheldin erinnert sich wehmütig an eine frühere Begebenheit.

Funktionen der Filmmusik

Untermalung

Die in der Zeit des Stummfilms entwickelten Möglichkeiten und Überlegungen, die Wirkung der Bilder musikalisch zu unterstützen, bilden auch heute noch die wichtigsten **Funktionen der Filmmusik:**

Untermalung

- Geräusche und Klänge einer Bilddarstellung musikalisch übertragen,
- Bewegungsvorgänge akustisch nachvollziehen,
- Stille ausfüllen bzw. überbrücken.

Ausdeutung

- den Gesamtcharakter eines Films darstellen,
- den historischen, geographisch-kulturellen Rahmen, das Milieu einer Handlung abstecken,
- Stimmungen („moods“) und Gedankeninhalte vermitteln („Mood-Technik“),
- vorauseilende oder zurückschweifende Gedanken einer Person darstellen.

Das genaue Nachzeichnen der filmischen Bewegungen durch die Begleitmusik nennt man *Underscoring* oder auch *Mickeymousing*, weil vor allem Walt Disney in seinen Zeichentrickfilmen diese Technik anwandte.

Allerdings warnte der Komponist Aaron Copland vor Übertreibungen:

„Der Schauspieler kann seine Augenbrauen nicht hochziehen, ohne dass ihm die Musik dabei hilft. Was in der Anwendung auf die Disney-Phantasie belustigend wirkt, wird in seiner Auswirkung auf ein richtiges ernstes Drama unheilvoll.“¹



Die Zeichnungen zeigen eine frühe Form der „Pinocchio“-Figur aus Disneys gleichnamigem Zeichentrickfilm.

¹ zitiert nach F.K. Prieberg: Lexikon der Neuen Musik. Verlag Karl Alber, Freiburg im Breisgau 1958, S. 134

- ④ ► Höre drei Klangbeispiele und ordne sie den verschiedenen Funktionen von Filmmusik zu. Ein Musikstück kann auch mehrere Aufgaben erfüllen. Nenne ein Beispiel.

II, 13–15



Während einerseits die Orientierung an beliebten Stücken das Entstehen von Klischees förderte, fühlten sich andererseits progressive Komponisten durch das neue Medium und seine Möglichkeiten herausgefordert zur Gestaltung auch ungewöhnlicher, kühn klingender Filmmusik.

Arnold Schönberg (1874–1951) komponierte 1929/30 „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ mit dem Untertitel „Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe“. Allerdings war kein bestimmter Film die Vorlage, sondern eine Bildfolge sollte zu der Musik erst entworfen werden. Als man Schönberg nach seinen Vorstellungen fragte, distanzierte er sich vom „amerikanischen Kinobetrieb, der es zustande gebracht, eine gute Sache durch Raubbau in zwei Jahrzehnten umzubringen. Wenn ich an Lichtspiele denke, so denke ich an zukünftige, die notwendigerweise künstlerisch werden sein müssen. Und zu denen wird meine Musik passen!“¹

- ⑤ ► Betrachte beim Hören eines Ausschnitts aus Schönbergs Werk die beiden Bildkompositionen, die zu Lebzeiten Schönbergs entstanden sind und dem Stil entsprechen, wie er Schönberg vorgeschwobt haben könnte. Versuche zu beschreiben oder zu skizzieren, wie ein Filmregisseur eine der Bildvorlagen gemäß der Musik zu einem Verlauf abwandeln könnte.

II, 16



Angst (Gemälde von Edvard Munch, 1894)

Mit den Verirrten (Aquarell von Paul Klee, 1938)



- ⑥ ► Stelle dir zu den Klangbeispielen mögliche Filmszenen vor und begründe deine Meinung.

II, 17–18



¹ A. Schönberg: Gesammelte Schriften. Hrsg. von I. Vojtěch. Bd. 1: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Verlag S. Fischer, Frankfurt am Main 1976, S. 281

Tonfilm

Die tönende Leinwand

Für die Technik war es nur ein kleiner Schritt von den mitlaufenden Schallplatten bis zum Tonträger auf dem Filmstreifen. Damit war der **Tonfilm** geboren, der sich ab 1925 entwickelte. Jetzt kam der dem Film beigefügte Klang (Musik, Sprache, Geräusche) von der Leinwand selbst, scheinbar von den Darstellern und dem abgebildeten Umfeld.

- ⑦ ► Überlege, inwiefern die Erfindung des Tonfilms Konsequenzen mit sich brachte für die vielen Kinomusiker, die Komposition von Filmmusik, die genaue Darstellung bestimmter Inhalte.

Die große Neuerung wurde zunächst von vielen Filmschaffenden abgelehnt.

Der Schauspieler Charlie Chaplin sagte 1928 in einem Interview:

„Die Tonfilme? Sie können sagen, dass ich sie verabscheue. Sie kommen und zerstören die älteste Kunst der Welt, die Kunst der Pantomime. Sie zerstören das schöne große Schweigen.“¹

In Flugblättern rief der Berufsverband der Filmmusiker zum Boykott auf:

„... Achtung! Gefahren des Tonfilms! Viele Kinos müssen wegen Einführung des Tonfilms und Mangel an vielseitigen Programmen schließen. Tonfilm ist Kitsch! ... Tonfilm ist wirtschaftlicher und geistiger Mord! ...“¹

- ⑧ ► Nimm Stellung zur Aussage solcher Flugblätter. Welche Hintergründe für die Ablehnung des Tonfilms werden hier nicht genannt?

Nun konnte Musik selbst zum Thema eines Films werden: Es gibt Filmproduktionen von Opern, Operetten und Musicals (vgl. S. 68), Verfilmungen von Episoden aus dem Leben von Komponisten und Musikern, Sängerfilme, in denen die Hits eines Stars eingebaut werden.



Der Spielfilm „Comedian Harmonists“ (1997) erzählt die Geschichte des berühmten gleichnamigen Sextetts der 30er-Jahre, zu dessen Repertoire das Lied „Mein kleiner grüner Kaktus“ gehörte. Die Musik der Gruppe wurde 1934 als „entartet“ verboten.

- ⑨ ► An welche Musikfilme kannst du dich erinnern?

Von „On-Musik“ spricht man, wenn die Musiker persönlich auftraten. „Off-Musik“ ist die Untermalung nichtmusikalischer Bildfolgen.

¹ zitiert nach G. Maas/A. Schudack: Musik und Film – Filmmusik. Verlag Schott Musik International, Mainz 1994, S. 21f.

Inzwischen wird die Musik bekannter Filme (in Auswahl) als *Soundtrack* auch auf Tonträgern angeboten und kann in den Hitlisten bis zum Spitzensreiter aufsteigen. Oft bringt man die Soundtracks auch von vornherein auf Tonträgern heraus, um für einen neuen Film zu werben und ihn mitzufinanzieren.

Beim Tonfilm können Drehbuchautor, Regisseur und Komponist Einfluss nehmen auf die genaue Zuordnung der Musik.

Einer der bedeutendsten Komponisten von Filmmusik in den USA, John Williams, äußert sich in einem Interview über seine Arbeit:

„Es handelt sich ... um Teamarbeit. Es muss einem gegeben sein, mit Regisseuren, Mischspezialisten und jeder Art unmusikalischer Leute zusammenzuarbeiten ... Bei ‚Star wars‘ zum Beispiel stammte das Konzept von George Lucas und sah den Gebrauch klassischer Musik vor, wobei er die Stücke festlegte ... Und ich sagte, lasst uns folgende Sache ausprobieren. Ich denke mir, es sollte wie klassische Musik klingen, komplett sinfonisch eingekleidet, meinetwegen. Wenn wir aber unsere eigene Musik einsetzen, Originalmusik, dann können wir die Themen hernehmen und sie umgestalten, in Dur oder Moll setzen, beschleunigen, verlangsamen, rauf und runter spielen, umdrehen, verschlanken, stückeln – kurzum in jegliche Verformung zwingen ... was man mit einer Beethoven-Sinfonie auf geschmackvolle Weise schlechterdings nicht anstellen könnte ...“¹

- ⑩ ► Überlege, welche Gesetzmäßigkeiten Klangverläufe und Filmszenen miteinander gemeinsam haben.
Orientiere dich dabei an den Stichwörtern Zeit, Tempo, Farbe, Helligkeit, Rhythmus, Kontrast, Übergang, Zäsur, Entfernung, Schärfe.

- ⑪ ► Seht euch einen Ausschnitt aus dem verfügbaren Bestand an Videos an, schaltet den Ton aus und versucht die Passage selbst mit passender oder auch „verfremdender“ Musik zu unterlegen. Vergleicht die unterschiedliche Wirkung.



Szene aus dem Film „Star wars“ („Krieg der Sterne“, 1976)

Mit den Mitteln der modernen Elektronik lässt sich die vorgegebene Musik auf verschiedene Zeitdauern beschleunigen oder dehnen, d.h. genau dem Rhythmus der Bilderfolge anpassen, synchronisieren. Bei der neueren Aufnahmetechnik steuert ein Computer die Verbindung von akustischen und optischen Vorgängen.

¹ zitiert nach T. Thomas: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik. Wilhelm Heyne Verlag, München 1995, S. 370f.

Die Vertonung des Drehbuchs

Der berühmt gewordene italienische Spielfilm „La Strada“ aus dem Jahr 1954 zeigt die Welt wandernder Zirkusartisten. Das Mädchen Gelsomina ist seinem Partner, einem rohen Kraftmensch, entflohen und irrt durch die nächtlichen Straßen eines Dorfes, wo gerade eine andere Zirkustruppe auftritt.

II, 19

- (12) ► Lies den folgenden Ausschnitt aus dem Filmdrehbuch des Regisseurs Federico Fellini. Überlege, welche Musik an verschiedenen Stellen unterlegt werden könnte – „On-Musik“ oder „Off-Musik“? Höre dann die Szene aus dem Film. Charakterisiere die vier verschiedenen Begleitmusiken. Welchen Passagen der Handlung sind sie zugeordnet?

Dorfstraße. Nacht. Unter den Lichtgirlanden zieht die Prozession des Ortsheiligen vorbei. Die Priester in vollem Ornat ... Männer tragen auf ihren Schultern die Statue des Heiligen ... Gelsomina, die eng an eine Hauswand gedrückt steht, bekreuzigt sich, kniet nieder ... Vor Gelsomina ziehen jetzt die Ortsbewohner als dunkle Masse vorbei. Gelsomina wirkt in diesem Menschengedränge einsam und verloren. Die Prozession entfernt sich ...

Aus einer Straße heraus kommt Gelsomina auf einen Platz voller Jahrmarktbuden ... Als sie plötzlich hingerissen und voll Staunen etwas im Hintergrund des Platzes sieht – zwischen zwei Häusern ist ein Seil gespannt und auf diesem Seil balanciert ein Mann –, nähert sie sich langsam.

Matto hat unter dem donnernden Beifall des Publikums seine erste Nummer beendet. Nun kündigt seine Partnerin von unten, über das Mikrofon, als nächstes eine besonders schwierige Vorführung an.

Partnerin: Und jetzt die aufregendste und gefährlichste Attraktion. Er wird eine Schüssel Spaghetti in 30 Meter Höhe vor Ihren Augen leer essen. Wir bitten um atemlose Stille, da schon die kleinste Ablenkung den Künstler in den Abgrund reißen könnte.

Mattos Partnerin richtet einen Scheinwerfer nach oben, um den Seiltänzer zu beleuchten.

Partnerin: Verehrte Damen und Herren. Sie sehen jetzt Matto bei seiner einzig in der Welt dastehenden Darbietung.

Matto geht auf dem gespannten Seil vorwärts und hält in den Händen einen Tisch, einen Stuhl und eine lange Balancierstange.

Partnerin: He, wie geht es denn da oben? Klappt alles?

Matto setzt den Tisch auf das Drahtseil.

Matto: Ja, 'n bisschen frisch geworden! Außerdem habe ich einen Appetit bekommen, man kann schon sagen: zwei Appeteite.

Gelsomina, die aufmerksam die Vorstellung verfolgt, blickt lächelnd um sich.

Matto: Ach entsetzlich, dieser Wind! Der hat mir meine Serviette entführt.

Matto beginnt zu essen.

Partnerin: Aber Matto! Sie setzen sich zu Tisch und fragen nicht mal, ob sich nicht jemand zu Ihnen setzen möchte?

Matto: Ich habe noch einen Platz frei. Und wenn jemand Lust hat, der ist herzlich eingeladen.

Gelsomina sieht sich erneut um; Mattos Worte machen ihr Spaß. Plötzlich stürzen der Stuhl und der Tisch ins Leere. Die Menge stößt einen entsetzlichen Schrei aus, aber Matto beschreibt eine Drehung im leeren Raum, indem er sich an der Balancierstange festhält, die im Gleichgewicht auf dem Seil ruht. Jetzt macht er mit hoch gestreckten Beinen einen Kopfstand. Gelsomina ist hingerissen; die Menge applaudiert begeistert.

Die Partnerin geht jetzt zwischen den Leuten Geld sammeln und bedankt sich für die Spenden.

Partnerin: Danke! Danke, vielen Dank! Danke! Danke vielmals.

Matto bahnt sich mit Mühe einen Weg durch das Gedränge und steigt in sein Auto.

Gelsomina nähert sich dem Wagenfenster und starrt Matto erstaunt und bewundernd an. Dieser wundert sich und schneidet ihr eine vergnügt-spöttische Grimasse.

Matto: Moment! Moment! Platz da, Mädchen! Anna, sehen wir uns dann bei Tullio?

Partnerin: Ja, ich komme hin.

Dann entfernt sich der Wagen, der nur mühsam in der Menschenmenge vorwärts kommt.

Matto: Vorsicht, Vorsicht da hinten! Platz machen, Platz machen!¹



Seiltänzerszene
aus dem Film

¹ nach F. Fellini: La Strada. Übers. von G.-F. von Hirschau und Th. Bodmer. Diogenes Verlag AG, Zürich 1977, S. 52 ff.

6 Filmmusik

Die unten stehende Bilderfolge stammt aus einem Film des Münchener Komikers Karl Valentin: „Der Sonderling“ (1929).

- (13) ► Entwerft dazu eine musikalische Untermalung mit Percussion-Instrumenten. Notiert Spielanweisungen (evtl. mit grafischen Symbolen), verseht sie mit Zeitangaben und bezieht sie genau auf die Abbildungen. Auch Geräusche und Sprache könnten eingeplant werden. Musiziert den Entwurf als „Filmmusik“. Fertigt mit dem Kassettenrekorder eine Tonaufnahme an.



Leitmotiv und Kontrastierung

Weit umfangreicher als im Stummfilm wird im Tonfilm die Musik in unterschiedlichen Funktionen eingesetzt. Charakteristische Themen, die immer wieder als Zeichen bestimmter Personen, Situationen, Gedanken etc. auftreten, wirken wie Leitmotive. Eine solche Funktion hat vor allem die Titelmelodie („main title“) als Hinweis auf den Grundgedanken der Story. Eine der berühmtesten Filmmusiken stammt von *Klaus Doldinger*: die zum Erfolgsfilm „Das Boot“ (1981). Die Titelmelodie belegte – in Techno-Version – lange Zeit den ersten Platz der Single-Hitparaden (vgl. S. 18).

A
Cm Gm
(Wiederholung 1 Ton höher)

B
E E

© Bavaria Sonor
Musikverlag und
Merchandising GmbH,
München

- ⑯ ► Höre die Titelmusik. Welche Zusammenklänge im Abschnitt B signalisieren die Gefahr, in welche die Besatzung des Unterseebootes gerät?

II, 20



Nach Szenen ohne Musik wirkt der erneute Einsatz von Musik besonders markant – als Hervorhebung und Steigerung.

Neutrale Bilder werden durch Musik in einer ganz bestimmten Weise gedeutet. Sogar scheinbar eindeutige Szenen und Stimmungen können durch Musik einen ganz anderen Charakter erhalten. Manchmal unterlegt man eine Filmszene mit scheinbar unpassender, **kontrastierender Musik**, die der Darstellung die grotesken Züge einer Karikatur verleihen oder den Inhalt überhaupt in Frage stellen kann.

Kontrastierung

- ⑰ ► Überlege, welche Klanguntermalung zu einer Filmszene passen würde, die einen Unfall auf der Autobahn mit Wracks und Stau zeigt. Höre dazu ein Klangbeispiel, mit dem die Szene unterlegt ist, und interpretiere die Wirkung.

II, 21



Der Fernsehapparat bringt das Kino in die Wohnung, allerdings mit kleinerem Bild und begrenzter Klangqualität.

- ⑯ ► Überlege: Welche unterschiedlichen Rahmenbedingungen für das Erleben eines Films bietet das Filmtheater im Vergleich zum Wohnzimmer (Zuschauerkreis, Programmangebot, Raum, Erlebnisbereitschaft ...)?

Inzwischen bedauern die Komponisten von Filmmusik, dass das Fernsehen bei der Filmgestaltung und -auswahl immer mehr Wert auf kommerziellen Erfolg legt und hohe Einschaltquoten erzielt. Auf der Strecke bleiben die Qualität, das Ungewöhnliche und Besondere.

Filmmusik in Kürze

Historische Entwicklungsstufen

- Musik zum Stummfilm
- Musik zum Tonfilm (*Soundtrack*)

Funktionen der Filmmusik

Untermalung

- Geräusche und Klänge einer Bilddarstellung musikalisch übertragen
- Bewegungsvorgänge akustisch nachvollziehen (*Underscoring, Mickeymousing*)
- Stille ausfüllen bzw. überbrücken

Ausdeutung:

- den Gesamtcharakter eines Films darstellen (z.B. *Titelmelodie* mit *Leitmotiv*)
- den historischen, geographisch-kulturellen, milieuhaften Rahmen einer Handlung abstecken
- Stimmungen und Gedankeninhalte vermitteln (*Mood-Technik*)
- vorauseilende oder zurückschweifende Gedanken einer Person darstellen

Kontrastierung:

- eine Szene umdeuten
- eine Bildaussage kritisch in Frage stellen

7 TANZ

- LE SACRE DU PRINTEMPS - musique de Stravinsky
Danse sacrée de l'élu - chorégraphie de Nijinsky



quelques uns de
mon mouvement, 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 Gesamtablauf (Schrittfolge, Raumaufteilung)?

Funktion des Tanzes

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 Bühnen-tanz, 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 durcheinander geraten. Versuche sie den oben genannten Tanzarten zuzuordnen.

- „Zu den flotten Klängen der Ziebharmonika 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 Tanzen zu.



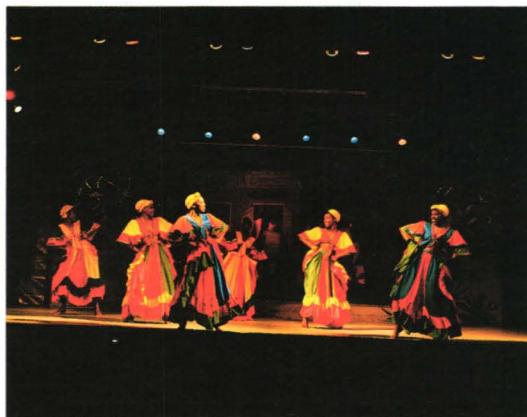
Tanz in der Disko

Gesellschaftstanz

Volkstanz

Folkloretanz

Ballett



Folkloretanz

Klassisches Ballett



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 herbeizaubern, zur Fruchtbarkeit zu verhelfen, sich mit den Kriegsgöttern zu verbünden.

II, 25

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

II, 26

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.

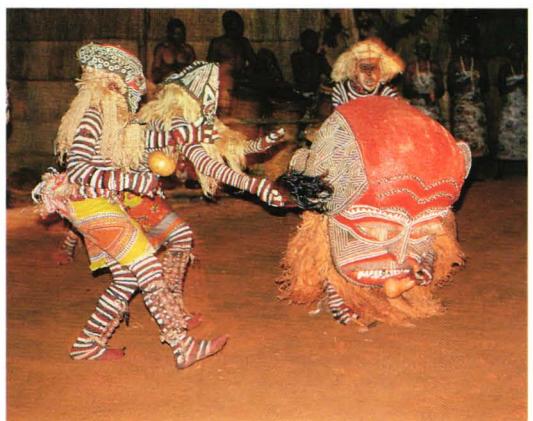
II, 27

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

Oft steigert sich die Bewegung der Tänzer bis zur Ekstase. Das Tempo beschleunigt sich unaufhörlich, der immer gleiche ostinate 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 erleben, wie sich Tänzer im Rausch rhythmischer Musik mit bloßen Füßen über glühende Kohlen bewegen, ohne sich zu verbrennen.



Tempeltanz (Thailand)



Kulttanz (Simbabwe)

Kosakentanz (Russland)



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 und Gospelsongs noch das Mitschwingen des Körpers blieb, das Händeklatschen und Fußestampfen.

Der folgende Gospelsong 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

II, 28

II, 29

II, 30

I got a shoes

G e G D G

1. I got a shoes, you got a shoes, all o' God's chil-dren 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 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

Die Elementarkraft des Rhythmus

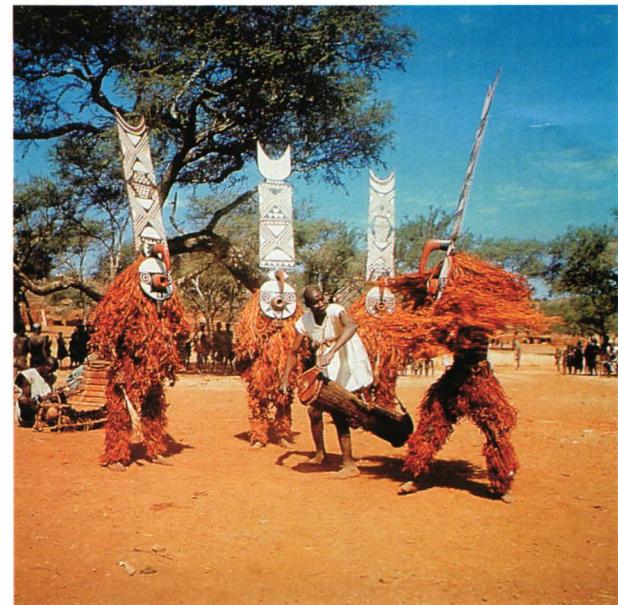
Von ihren Ursprüngen an ist Musik mit Bewegung verbunden. Klänge wurden als magische Kraft empfunden, die den Körper mitschwingen lässt.

Bei den Naturvölkern zeigt sich die Einheit von Musik und Tanz auch heute noch ganz elementar: Beim Erklingen von Musik macht jeder mit durch Klatschen, Singen, Tanzen.



II, 31

- ⑧ ► Höre ein Tanzlied aus Afrika und versuche Teile der rhythmischen Begleitung mitzuklatschen.
Umgekehrt kann sich aus einer rhythmischen Bewegung auch Musik ergeben, z.B. bei gleichförmig wiederholten Arbeits-handlungen. Viele Tanzweisen gehen auf solch einen Ursprung zurück.



Maskentanz der Bobo
(Burkina Faso,
früher Obervolta)



II, 32

- ⑨ ► Höre ein Tanzlied der Eingeborenen von den Ellice-Inseln in Polynesien. Es handelt von einem Wettbewerb im Herstellen von Holzsäulen. Die Bewegungen des Schnitzens werden durch Händeklatschen und Schläge auf einer Schlitztrommel dargestellt: „Bringt Schädel her! Kalas Gefäß ist das schlechtere ... Bravo, Tanapa, mit seinem Querbeil! ...“

- ⑩ ► Nenne aus deiner Erinnerung Lieder und Tanzspiele der Kinder, bei denen es um Tätigkeiten verschiedener Berufe geht (Beispiel: „Wollt ihr wissen, wie der Bauer seinen Hafer aussät?“)

Das Zusammenwirken von Sprache, Musik und Bewegung findet sich auch an der Wiege der abendländischen Kultur: im alten Griechenland. Als der Begriff „musiké“ dort auftauchte, verstand man darunter die von den göttlichen Musen vermittelte Einheit von Rhythmus und Tanz. Chor (griech. chorós) bezeichnete den mit Sprechgesang verbundenen feierlichen Reigentanz (und die Tanzgruppe). Dem gegenüber stehen die zum Kult des Gottes Dionysos gehörenden rauschhaften, ekstatischen Tänze, aus denen sich das Theaterspiel entwickelt haben soll.

Der Komponist Carl Orff (1895–1982) griff die „urstoffliche“, „uranhängliche“ Kraft der Musik und des Rhythmus wieder auf, indem er einerseits in seinem „Schulwerk“ Kinder anhand ihrer Verse und Rhythmusinstrumente elementar in die Musik hineinwachsen lässt, andererseits antike Theaterstoffe als getanzte Bühnenaktion neu gestaltet.

- (11) ► Höre einen Ausschnitt aus Orffs „Antigonae“ und achte auf die Kombination von Rezitation und Rhythmusinstrumenten.

In der abendländischen Musik ging die Verknüpfung von Klang und Bewegung weitgehend verloren. Doch der Tanz – obwohl lange Zeit bekämpft wegen der in ihm weiterlebenden heidnischen Bräuche und Riten – brach sich „dionysisch“ immer wieder Bahn, besonders in der Tanzmanie des Mittelalters. In alten Chroniken wird von Massensuggestion und -hysterie berichtet:

„Zu mitten Sommer Anno 1374, da erhab sich ein wunderlich Ding auf Erden und sonderlich in Teutschen Landen, auf dem Rhein und auf der Mosel, also daß Leut anhuben zu danzen und zu rasen ... und danzeten auf einer Stätt einen halben Tag und in den Danz da fielen sie etwann dick nieder und ließen sich mit Füßen treten auf ihren Leib ... Und wurd das Ding also viel, daß man zu Köln in der Stadt mehr denn 500 Däntzer fand ...“¹

- (12) ► Vergleiche diesen historischen Bericht mit Ausschnitten aus einem Zeitungsartikel unserer Tage:

„Eine Million Raver haben am Samstag bei der Love Parade in Berlin friedlich und ausgelassen die größte Technoparty der Welt gefeiert. Zu hämmernder Techno- und House-Musik zogen die schrill gekleideten Musikfans aus aller Welt neun Stunden lang durch den Berliner Tiergarten bis zum Brandenburger Tor ... Insgesamt 39 mit riesigen Lautsprechern ausgerüstete Lastwagen beschallten die vibrierende Menge ... Die Wasserbetriebe stellten zur Kühlung der erhitzen Tänzer eine Beregnungsanlage auf ... Der Malteser Hilfsdienst behandelte rund 3000 Raver, 262 Jugendliche wurden ins Krankenhaus eingeliefert – zumeist wegen Kreislaufproblemen durch die Wärme. Wegen Drogenmissbrauchs mussten 325 Technofans behandelt werden ...“²



Raver bei
der Berliner
Love Parade

¹ zitiert nach F. Otterbach: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1983, S. 34 f.

² E. Vogel in: Nürnberger Nachrichten vom 14. Juli 1997, S. 7

7 Tanz

Rhythmus

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

Eine Grundübung für das 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 Taktschläge 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 Grundsäulen verschiedene Tanzstücke.

a) Gerade und ungerade Taktart, auf zwei Trommeln:



b) One-Beat



Two-Beat

Four-Beat

After-Beat



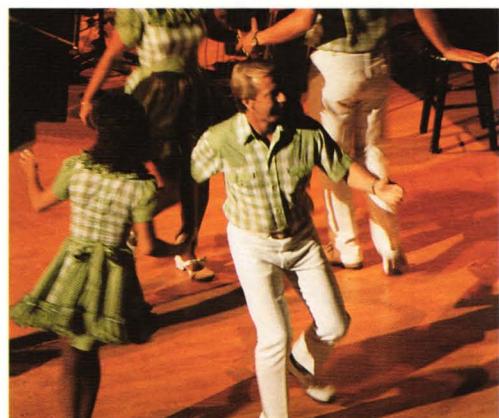
c) Eine zusammengesetzte Taktart (zweimal 3/8), auf drei Trommeln:



Tanz (Ausschnitt)



Aus Carl Orff, Carmina Burana
© Verlag Schott Musik International, Mainz



Squaredancer

II, 34

- ⑯ ► Wie ist das Hörbeispiel von Orff mit Schlagzeug zu begleiten? Orientiere dich beim Mitschlagen an der notierten Melodie.

Ein beliebter amerikanischer Volkstanz ist der *Squaredance*.

Bei vereinfachten und freieren Formen spricht man von *Mixertanz* (mit immer neuen Mischungen von Tanzpartnern und Bewegungselementen, im Kreis getanzt).

Skip to my Lou (Squaredance)

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

Tanzanleitung

Aufstellung der Mädchen im Innenkreis, der Jungen 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., li. Fuß neben r. ohne Gewichtsverlagerung
 li. Fuß Schritt seitwärts nach li., r. Fuß neben li. ohne Gewichtsverlagerung (= „Balance“)

T. 3-4 wie T. 1-2

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

T. 7-8 Seitwärtsschritt li., r. Fuß kreuzt hinter li.
 Seitwärtsschritt li., 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“ li. stampfen.

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

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

(15) ► Wir singen das Tanzlied zu einem Begleitarrangement. Welche Instrumente geben den besonderen Sound?

II, 35

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

Vom Schritt zum Sprung



Eröffnung
des Wiener
Opernballs

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 (4/4)	-	ungerader Takt (3/4)
feierlich getragen	-	fröhlich beschwingt
Schreittanz	-	Springtanz („Hupfauf“)

Schreittanz Springtanz

II, 36–37

16 ► Vergleiche die unten stehenden 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**



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 „Hahnenschritt“ (ital. gallo = Hahn) erklärt.

In Thoinot Arbeaus Lehrbuch der Tanzkunst von 1588 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.“¹

„Zum Beginn einer Gailliade 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.“²

Die Galliade 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 Krieges stellte man sich die Hexen auf dem Blocksberg Galliade tanzend vor.

¹ zitiert nach F. Otterbach, a.a.O., S. 85

² a.a.O., S. 76 f.

Tanztour durch Europa

Suite

Aus der Folge von Schreit- und Springtanz entwickelte sich eine umfangreiche Zusammenstellung von Tänzen, die **Suite** (frz. suivre = folgen). Im 17. Jahrhundert bestand die Suite zunächst aus einer Standardfolge von vier Sätzen.

Schreittanz	→	Allemande
Springtanz	→	Courante
		Sarabande
		Gigue

Allemande

Die **Allemande** galt als typisch deutsche Tanzform (frz. allemand = deutsch) im geraden Takt.

Courante

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

Sarabande

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

Als spanischer Hofftanz im Dreiertakt verlor die Sarabande ihren ursprünglich schnellen und ausgelassenen Charakter, wurde feierlich und würdevoll. Im Unterschied zu den drei anderen Tänzen der Suite beginnt die Sarabande zumeist ohne Auftakt.

II, 38–40

⑯ 17 ► Höre und vergleiche Tanzsätze aus verschiedenen Suiten:

- eine Allemande für Laute
- eine Courante für Cembalo
- eine Sarabande, die zur Kaiserkrönung 1723 in Prag gespielt wurde.



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.



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

Gigue

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

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

II, 41

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

- (19) ► Beachte beim Hören der unten stehenden 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 Rhythmen spielt die Bass-Stimme während der Haltetöne der Melodie im weiteren Verlauf des Stücks?

II, 42

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

- (20) ► Die folgenden Rhythmen sind den vier Tanzsätzen einer Suite entnommen. Höre die Satzanfänge, auf dem Cembalo gespielt, bestimme das Tempo und die Taktart und ordne zu.

II, 43–46

a)

b)

c)

d)

- (21) ► Höre den Ausschnitt einer Orchestersuite von J.S. Bach und bestimme den Namen des Suitensatzes.

II, 47

Wenn solche Suitensätze nicht zum Tanzen, sondern als Konzertmusik komponiert werden, spricht man von **Stilisierung**.

Stilisierung

Dreivierteltakt für alle

Menuett

Die viersätzige Suite erfuhr Ergänzungen durch neue, modische Tänze. Aus dieser Zeit stammt das **Menuett**, das nicht nur im Rahmen des Hoflebens, sondern immer mehr auch in den Kreisen des Bürgertums populär wurde, dabei aber gröbere Züge annahm.
Durch Haydn und Mozart erlangte es sogar einen Platz in der Sinfonie als 3. Satz.

II, 48

(22) ► Verfolge aus Haydns Sinfonie Nr. 94 G-Dur den Verlauf des Menuetts, das ganz robust wie ein volkstümlicher Tanz beginnt. Woran ist zu erkennen, dass es seinen Charakter als Tanzmusik allmählich abstreift? An welchen Stellen treten besondere kompositorische Merkmale der Konzertmusik hervor?

The musical score consists of three staves of music in G major, 3/4 time. The first staff starts with a forte dynamic (f). The second staff begins with a dynamic (f) underlined with a brace. The third staff starts with a dynamic (p).

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.

II, 49

(23) ► 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.

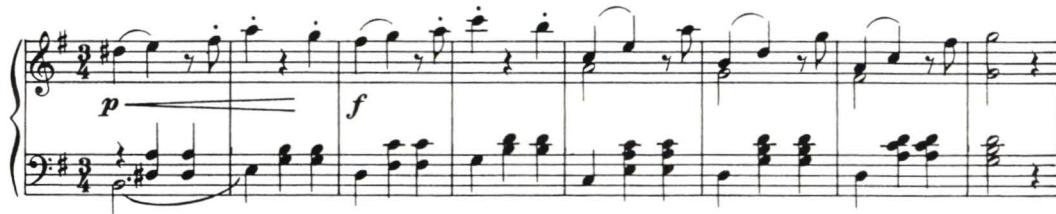
Walzer

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

In der „Wiener Tageszeitung“ schrieben die Berichterstatter 1834 voll Bewunderung:

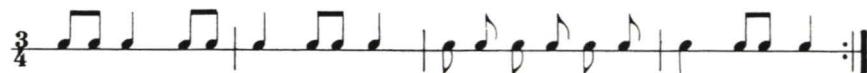
„Ich bin so froh, so ausgelassen froh ... weil ich ihn, Johann Strauß, gehört. Er ist ein musikalisches Phänomen, der Erfinder des Walzers oder, richtiger gesagt: der Walzer selbst, der personifizierte Walzer, ein Walzer von Fleisch und Blut ...“

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



- ㉔ ► Höre einen Ausschnitt aus dem Strauß-Walzer „Loreley-Rhein-Klänge“ und versuche die oben stehende Melodie und den folgenden Rhythmus zu erkennen. Stelle den Rhythmus mit Schlaginstrumenten dar und spiele zum Hörbeispiel.

II, 50



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.



- ㉕ ► Höre einen Ausschnitt aus dem Walzerzyklus „G'schichten aus dem Wienerwald“ von Johann Strauß (Sohn). An welcher Vortragsweise erkennst du, dass es sich um eine konzertante Aufführung handelt?

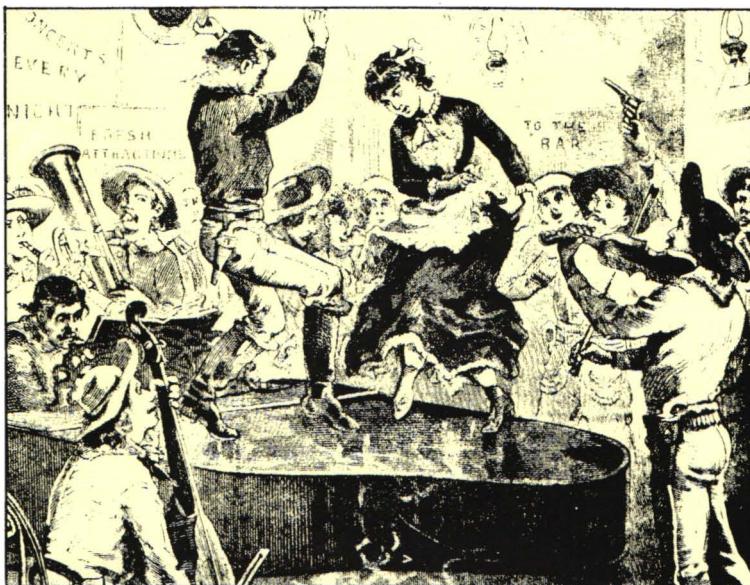
II, 51

- ㉖ ► Versuche typische Walzerklänge in einer „verfremdeten“ Form zu erkennen. Der Komponist hat sie in einem neuen Zusammenhang beleuchtet.

II, 52

Verfremdung

„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 synkopierte 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 Musikstils trifft den Kern der Sache: „ragged time“, d.h. zerrissener Takt, „Fetzentakt“. In Kneipen und Tanzhallen der USA – zunächst bei den Schwarzen, bald auch von den Weißen nachgeahmt – war um die Jahrhundertwende diese „fetzige“ Spielweise vom Banjo auf das Klavier übertragen worden. 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, a.a.O., 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“:

②7 ► Welche oben getroffenen Feststellungen (Zitat Pollack auf S. 122) lassen sich in diesem Stück nachweisen? Höre einen Ausschnitt, lies im Notenbild mit. Beachte die Verwandtschaft mit Marsch und Polka.

II, 53

②8 ► Schlage mit den Händen (abwechselnd links/rechts) den Bassrhythmus mit. Welche Melodietöne werden besonders betont? Wo weichen sie in ihrer Betonung von der Begleitung ab? Versuche auch diesen synkopierten Rhythmus mitzuklopfen.

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

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

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

Foxtrott

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 Bigband wird der Gesang der Farbigen vom Saxophon übernommen.

II, 54–55

(30) ► Höre zwei Beispiele und vergleiche mit dem Rhythmus des Ragtime.

Tango

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 Zwanzigerjahren)

II, 56

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

latein-
amerikanische
Tänze

Auch die sog. **lateinamerikanischen Tänze** unserer Zeit – eine eigene Sparte beim Turniertanz – stammen zum Teil von Schwarzen. Sie beeindrucken in der Regel durch ihre rhythmische Vielfalt. Dafür sorgt das mannigfaltige Schlaginstrumentarium aus der Folklore: Percussion-Instrumente wie Bongos, Maracas, Guiro, Claves, deren unterschiedliche Rhythmen sich verwirrend überlagern (Polyrhythmik).

(32) ► Übe nacheinander folgende Rhythmen (klopftend, klatschend, mit Schlagwerk). Benütze die verfügbaren Percussion-Instrumente, verteile sie auf Partner, kombiniere einige oder alle Rhythmen.

a)  | d)  |

b)  | e)  |

c)  | f)  |

Aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem motorischen Grundschlag und den zersplitterten 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 brasilianische **Samba** war ursprünglich ein Ritualtanz der Bantuneger im Kongo. Sie mussten bei ihrer Kriegerweihe zwischen Glasscherben und brennenden Fackeln hindurchtanzen.

Samba

z.B. 

Der in Kuba entwickelte **Cha-Cha-Cha** hat als Charakteristikum drei schnelle Schritte:

Cha-Cha-Cha

z.B.  „Cha-Cha-Cha!“

(33) ► Höre Ausschnitte aus diesen drei Tanzarten. Wo erkennst du einen Cha-Cha-Cha? Versuche die Klangbeispiele mit Rhythmen aus Aufgabe 32 zu begleiten.

II, 57-59 

Der **Jive** wird fälschlich zu den lateinamerikanischen Tänzen gerechnet. Es ist die weniger akrobatische Form des spritzigen afroamerikanischen Jitterbug, der auf Boogie-Woogie und Rock'n'Roll zurückgeht. Die springlebendig wirkenden Tanzpaare bewegen sich auf dem Platz.

Jive

7 Tanz

Paso doble

Der **Paso doble** (span. = Doppelschritt) kommt aus Spanien und Lateinamerika, spanisch im 2/4-Takt mit typischen raschen Rhythmen und Akkordfolgen:



(34) ► Versucht diese Akkordfolgen und Rhythmen mit entsprechenden Instrumenten zu musizieren.

Gesellschaftstänze

1963 wurde von der Vereinigung der internationalen Tanzlehrerverbände ein Welttanzprogramm mit den Grundbewegungen für die wichtigsten **Gesellschaftstänze** festgelegt, die grundsätzlich von denen des Turniertanzes abweichen. Seit 1980 gehören 12 Tänze dazu: Foxtrott (etwa der Quickstep), langsamer und Wiener Walzer, Tango, Cha-Cha-Cha, Rumba, Samba, Paso doble, Blues (etwa der Slowfox), Jive, Disko-Fox und Rock 'n' Roll.

Disko-Fox

Der **Disko-Fox** unterscheidet sich vom Foxtrott vor allem dadurch, dass am Platz getanzt wird, solistisch oder mit verschiedenen Tanzhaltungen der Paare.

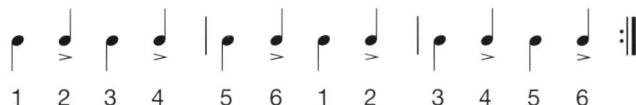
Rock'n'Roll

Der **Rock'n'Roll** hatte seinen Ursprung in Amerika (Chuck Berrys „duck walk“, Elvis Presleys Hüftschwünge), in Europa entwickelte er sich weiter. Es entstanden zahlreiche Tanzfiguren, die in ihrer akrobatischen Form bei sportlichen Meisterschaften gezeigt werden.



Wir üben den Grundschrift des Rock'n'Roll¹ zu passender Musik, zunächst jeder für sich, dann paarweise.

Die Musik betont stark die Grundschläge 2 und 4 (After-Beat, vgl. S. 114):



Wie bei vielen Tänzen entspricht eine Grundschrifteinheit (3 bzw. 6 Schritte) nicht der Taktlänge; erst nach 2 Einheiten beginnen die Tänzer wieder mit dem vollen Takt. Aus dieser Phasenüberlagerung ergibt sich eine reizvolle Spannung zwischen Musik und Tanzbewegung.

- Herr:
1. Schritt li. Fuß kurz zurück (♪)
 2. Schritt r. Fuß am Platz belasten (♪) (Wiegenschritt)
 3. Schritt li. Fuß Vorwärtsskick (♪)
 4. Schritt li. Fuß neben r. Fuß (♪)
 5. Schritt r. Fuß Vorwärtsskick (♪)
 6. Schritt r. Fuß neben li. Fuß (♪)
- Dame: spiegelbildlich

Ausgangsstellung: gegenseitig mit beiden Händen fassen

¹ nach G. Hädrich: Tanzstunde. Das aktuelle Welttanzprogramm leicht gelernt. Falken-Verlag, Niedernhausen/Ts. 1995, S. 116



Variationen des Rock 'n' Roll-Grundschriffs:

- Beim 4. Schritt setzt die Dame den rechten Fuß vorwärts und macht eine halbe Drehung rechts herum, so dass sie rechts neben dem Herrn zu stehen kommt; der Herr legt seine rechte Hand auf die rechte Schulter der Dame.
- In dieser Tanzhaltung tanzt das Paar die Schrittfolge nebeneinander.
- Mit einer halben Drehung der Dame links herum beim 4. Schritt wird wieder die Ausgangsposition erreicht.

Rock 'n' Roll-Tänzer

Grundschrifte des Paso doble¹ zum Ausprobieren mit Musik:



a) Platzschritt



Herr: r li r li }
Dame: li r li r } jeweils kräftig am Platz aufsetzen

b) Seitenschritt

jeweils in 

Herr r seitwärts, li an r
Dame li seitwärts, r an li

oder Herr r am Platz, li seitwärts, r an li, li seitwärts
(bei der Dame r und li vertauscht)

c) Vorwärts-



Rückwärts-Schritt Herr beginnt mit r. Fuß, 8 Schritte vorwärts
Dame beginnt mit li. Fuß, 8 Schritte rückwärts

Tanzhaltung des Paares:

- Hand des Herrn fasst r. Hand der Dame
- Hand des Herrn am Rücken der Dame
- Hand der Dame auf r. Schulter des Herrn

Schrittvariation:

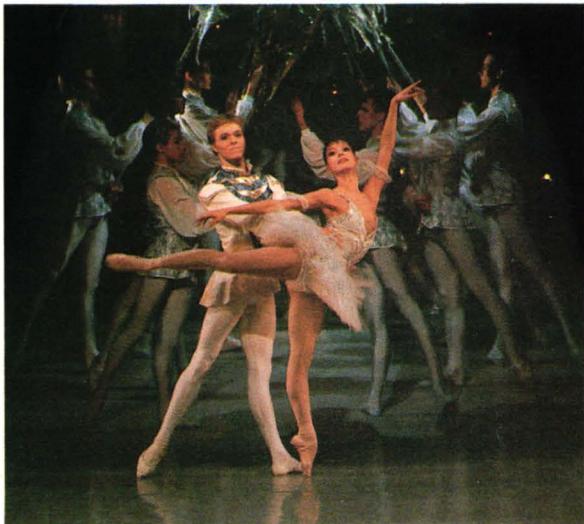
- 8 Platzschritte
- 8 Seitenschritte, dann Drehung um 180 Grad
- 8 Vorwärts-(Rückwärts-)Schritte, dann Drehung um 180 Grad

¹ a.a.O., S. 36 ff.

Bühne frei für das Ballett

Ballett

Pas de deux –
der Tanz zu zweit –
aus dem Ballett
„Der Nussknacker“



In der Oper und mehr noch in der Operette und im Musical (vgl. S. 68ff.) gibt es oft als zugkräftige Einlage den Bühnentanz, das **Ballett**. Daneben hat es sich zu einer selbstständigen 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.

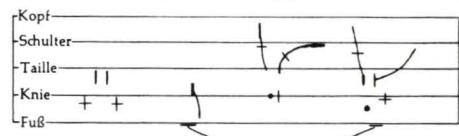
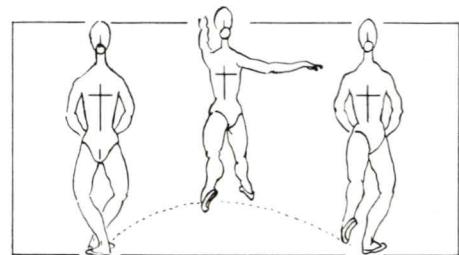
(35) ► Wer von euch besucht Ballettunterricht? Berichtet von den Anforderungen der Ausbildung, den Trainingsformen, den Übungszielen.

II, 60

(36) ► Betrachte die oben stehende 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.

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

- Haltung im Stillstand (beim „Ballon“ z.B. auf dem Höhepunkt eines Spruns)
- 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).



Tanzschrift

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

(37) ► 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. Tschaikowsky ist ein für Ballett komponiertes Orchesterwerk. Die Tänzer geben die Träume der Kinder am Vorabend des Weihnachtsfestes wieder: Spielsachen werden lebendig und entführen die Kinder in eine Märchenwelt.

**Handlungsballett
abstraktes
Ballett**

Folgende Rhythmen und Melodien stammen aus dem Marsch der Nussknacker-Suite:

The image shows five musical examples labeled A through D. Example A is in common time (4/4), featuring eighth and sixteenth note patterns. Example B is in common time (4/4), showing a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Example C1 is in common time (4/4), featuring eighth and sixteenth note patterns. Example C2 is in common time (4/4), showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Example D is in common time (4/4), showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

38 ► Höre das Klangbeispiel. Für eine Choreographie des Marsches könnten folgende Überlegungen dienen:

II, 61



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



Szene aus
dem Ballett
„Der Nussknacker“:
Spielzeugsoldaten
und Mäusekönig

Tanz in Stichworten

Funktionen des Tanzes

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

Historische Formen der Tanzmusik

- Schreittanz (Pavane): langsam, geradtaktig;
Springtanz (Galliarde): schnell, ungeradtaktig
- Suite (im 17./18. Jahrhundert) mit Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, erweitert u.a. durch das Menuett
- Menuett, graziöser Tanz im 3/4-Takt; im 18. Jahrhundert Übergang vom höfischen zum bürgerlichen Stil
- Ländler, Wiener Walzer (im 19. Jahrhundert)
- Ragtime, synkopische Tanzrhythmen aus USA, als Vorform des Jazz und Grundlage der späteren Rockmusik

Gesellschaftstänze des 20. Jahrhunderts

- Tänze des Welttanzprogramms: Foxtrott, langsamer und Wiener Walzer, Tango, Cha-Cha-Cha, Rumba, Samba, Paso doble, Blues, Jive, Disko-Fox, Rock'n'Roll
- Turniertänze (5 Standardtänze und 5 lateinamerikanische Tänze)

Ballett

- als Schau- und Bühnentanz
- Einlage in Oper, Operette und Musical sowie selbstständige Kunstform
- Handlungsballett (mit Darstellung ganzer Geschichten) und abstraktes Ballett

Tanz in konzertanter Musik

- Stilisierung (Übertragung in den Stil von Konzertmusik)
- Verfremdung (Umdeutung in neuen Zusammenhängen)

8 **POLITISCHES LIED**



8 Politisches Lied

Hymne pro patria



Nationalhymne

Die Abbildungen zeigen Situationen, bei denen **Nationalhymnen** erklingen.

- ① ► Überlege: Bei welchen politischen Anlässen werden Nationalhymnen gespielt bzw. gesungen? Wann benutzt man sie auch im unpolitischen Rahmen? Welche Aufgabe haben sie dabei? Welche Wirkung ist beabsichtigt?

Wie Flaggen und Staatswappen sind Nationalhymnen Hoheitssymbole von Staaten. Sie erhöhen die Bedeutung von internationalen Zusammenkünften und deren Feierlichkeit. Eine Hymne ist Zeichen und Mittel der Solidarität. Durch sie fühlt man sich einer Gemeinschaft verbunden, besinnt sich auf gemeinsame Bindungen, auf eine gemeinsame Geschichte.

- ② ► Was weißt du über die Entstehung der deutschen Nationalhymne, über ihren Inhalt, ihren geschichtlichen Hintergrund?

Die Nationalhymnen lassen sich in drei Hauptgruppen einteilen:

- monarchische Hymnen, die als Huldigung einem bestimmten Fürstenhaus gewidmet sind (z.B. die Hymne Großbritanniens „God save the Queen“),
- Landeshymnen, die die Liebe zum eigenen Volk und zur Heimat sowie Schilderungen der Schönheit der heimatlichen Landschaft zum Inhalt haben (z.B. die Hymne Österreichs „Land der Berge, Land am Strome“),
- Volkshymnen, die an historische Ereignisse anknüpfen (z.B. an Revolutionen oder Kriege) und das Streben nach einem geeinten Staatswesen ausdrücken (z.B. die Marseillaise, vgl. S. 133).

Oft kommen Mischformen vor, wie etwa bei der deutschen Hymne.

Die französische Nationalhymne entstand 1792, zur Zeit der Französischen Revolution. Der Artillerie-Offizier Claude Joseph Rouget de Lisle verfasste sie als Kriegslied, als die Revolutionsarmee über den Rhein gegen Preußen und Österreich marschierte, um die neuen politischen Ideen zu verbreiten. Allgemein bekannt wurde es, seit es von Truppen aus Marseille (daher „Marseillaise“) beim Einmarsch in Paris gesungen wurde. Offizielle Hymne ist das Lied seit 1795. Inzwischen ist der revolutionäre Charakter in den Hintergrund gerückt.

Allons, enfants de la patrie

G D G C D G
Al - lons, en - fants de la pa - tri - e; le jour de gloire est ar - ri - vé!

D (D⁷) G
Con - tre nous de la ty - ran - ni - e ____ l'é - ten - dard san - glant est le - vé, ____

D G
l'é - ten - dard _ san - glant est le - vé. En - ten - dez vous dans les cam - pag - nes

G⁷ C A⁷ D Gm D
mu - gir ces fé - ro - ces sol - dats? __ Ils vien - nent jus - que dans vos bras, __

Es A⁷ D G D
é - gor - ger vos fils, vos com - pag - nes! Aux ar - mes, ci - toy - ens! __

G D G (G⁷)
For - mez __ vos ba - tail - lons: __ Mar - chons, __ mar - chons! __

C D (C) G D G
Qu'un sang im - pur ____ a - breu - ve nos sil - lons! __

Auf, Kinder des Vaterlandes, der Tag des Ruhms ist da!
Der Tyrannie blutige Standarte ist gegen uns aufgerichtet.
Hört ihr in den Feldern diese grausamen Soldaten brüllen?
Sie kommen bis in eure Reihen, (er)morden eure Söhne, eure Frauen.
Zu den Waffen, Bürger! Formiert eure Bataillone! Marschieren wir!
Das fremde Blut tränke unsere (Acker)furchen!

- ③ ► Höre die Marseillaise. Welche musikalischen Mittel verleihen dem Lied seinen aufröhrenden Charakter (Taktart, Rhythmus, Melodiebildung ...)? Achte auf die charakteristische Vertonung bestimmter Textstellen, z. B. „mugir ... ils viennent ... aux armes“.

II, 62



Anklage und Auflehnung

Als Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1841 die Verse der heutigen deutschen Nationalhymne zur Melodie von Joseph Haydn dichtete, war er aus Deutschland verbannt und hielt sich auf der damals zu England gehörenden Insel Helgoland auf. Der Dichter hatte mit verschiedensten Veröffentlichungen immer wieder gegen die politischen Zustände in Deutschland protestiert. Deutschland – als Region mit gemeinsamer Sprache – war in viele kleine Fürstentümer (34!) geteilt, deren Regenten eine unabhängige, oft gegeneinander gerichtete, ja kriegerische Politik betrieben, demokratische Bestrebungen aus dem Volk unterdrückten, das Zusammenwirken der Deutschen durch Zollschränke und restriktive Gesetze erschwerten.



Lichten des Waldes von Schlagbäumen und Zollschränken, die die 34 deutschen Staaten voneinander trennen
(Stich von 1848)

Der wandernde Gerbergeselle Johann Eberhard Dewald berichtet von einer Begegnung mit Studenten:

„[Sie] ... traktierten uns ordentlich mit Wein, Kaiserstühler nannten sie ihn, so daß bald eine allgemeine Lustigkeit entstand. Sie wollten von unserer Reise hören ... holten dicke Liederbücher vor und sangen mit einem wahren Eifer darauflos. Den Fürsten widerfuhr wenig Gutes darin, und war ein Gelächter und Toben, wenn sie einen so recht abkonterfeit hatten. Schließlich gebot einer Ruhe und hielt eine lange Rede, aus der ich nur soviel weiß, daß alle Schlagbäume Brennholz werden müßten, an Straßen, die zwischen Menschen des deutschen Landes gelegt seien. Eine Sprache nur wäre in Deutschland, und die Studenten aus Rostock seien nit anders Deutsche, wie die von Freiburg oder wie der Handwerksbursche vom Rhein. So sagte er und hieß uns als deutsche Brüder willkommen, womit er auf uns wies.“

Ich wußte nit, worauf das hinaussollte. Dann begann er von einem einzigen Deutschland zu sprechen, in dem nur der aufrechte Mann gelten sollte und einerlei, welchen Rock er trüge. Dann schlug er mit seinem Säbeldings auf den Tisch, alles sprang auf, und sie sangen mit solcher Begeisterung ein Lied, das ich nit kannte, und so laut, daß mir die Ohren dröhnten.“¹

¹ zitiert nach: 1848 – Der Deutsche macht in Güte die Revolution. Hrsg. von A. Lipping/B. Grabendorff, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 16

Um das Verbot jeder Oppositionspolitik und die Preszensur der Restaurationszeit nach 1848 zu unterlaufen, wurden Protesttexte auf Flugblättern verbreitet und bekannten volkstümlichen Melodien unterlegt. In einer solchen zugkräftigen „Verpackung“ ging das Wort dann von Mund zu Mund, wurde weitergereicht und nachgesungen. Solche **kritischen Volkslieder** dienten der einfachen Bevölkerung als Sprachrohr.

**kritische
Volkslieder**

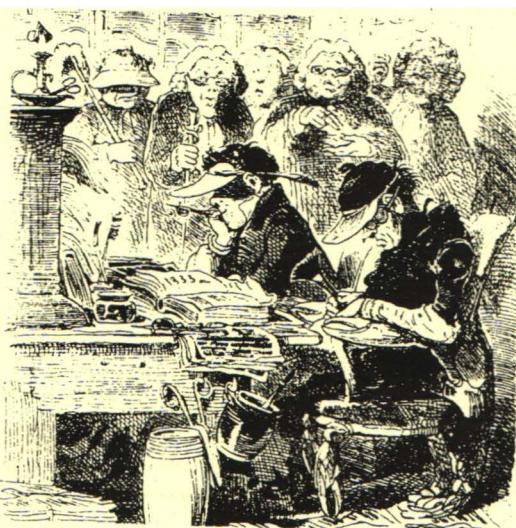
Freiheitsbüchlein

The musical notation consists of three staves of music in G major, 6/8 time. The first staff starts with C, followed by G, C, F, C, G, C, G, C. The lyrics for the first stanza are: "1. Sah ein Fürst ein Büch - lein stehn in des La - dens E - cken, nahm es rasch, es durch - zu - sehn, las es auch vorm Schla - fen - gehn, doch mit tau - send Schre - cken. Büch - lein, Büch - lein, Büch - lein keck, aus des La - dens E - - cken." The second staff continues with G, C, F, C, G, C, G, C. The third staff continues with C, F, G⁷, C, F, C, G, C, ending with a fermata over the last note.

2. König sprach: Ich unterdrück's
Büchlein aus dem Laden;
Büchlein lachte: O des Glücks!
Dann liest man mich hinterrücks,
und das bringt nie Schaden.
Büchlein, Büchlein, Büchlein keck,
Büchlein aus dem Laden.

3. Und der gute Fürst verbot
's Büchlein in dem Lande;
Büchlein aber litt nicht Not,
ging recht ab wie warmes Brot,
ging von Hand zu Hande.
Büchlein, Büchlein, Büchlein keck,
Büchlein bleibt im Lande.

Text: Lebrecht Dreves (1816–1870)
Melodie: Heinrich Werner (1800–1833)



Zensur

In seinen politischen „Liedern eines Hanseaten“ von 1843 parodierte der Dichter Lebrecht Dreves Goethes Verse vom „Heidenröslein“ und half den Text durch die zum Volkslied gewordene Melodie verbreiten.

- ④ ► Höre ein „Bürgerlied“ von 1845. Welche Melodie erkennst du? Welche Ideen sollen durch das Volkslied weitergetragen werden?

II, 63



8 Politisches Lied

Die Bühne als Forum der Kritik

Dreigroschenoper



Kurt Weill

Der Dichter *Bert Brecht* und der Komponist *Kurt Weill* prangern in der „*Dreigroschenoper*“, uraufgeführt 1928 in Berlin, die Missstände ihrer Zeit an. Nach einem historischen Vorbild, der Londoner „*Beggars' Opera*“, spricht das im Kriminellenmilieu angesiedelte Stück ganz den Jargon unterprivilegierter Schichten, sowohl im Text als auch in der Musik.

Der „Kanonensong“ ist die Parodie eines Opernduetts: Eine vordergründige Aussage wird in einer Art Verfremdung kritisch umgedeutet. Der Bandenchef Macheath und der korrupte Polizeichef Tiger-Brown tauschen Erinnerungen an die gemeinsame Kriegszeit aus, an die Rohheit und Menschenverachtung des Kriegshandwerks.

- ⑤ ► Was weißt du aus dem Geschichtsunterricht über die politischen Probleme der Zeit um 1928, über zurückliegende und sich anbahnende Entwicklungen?
- ⑥ ► Lies den Text des Songs. Was bejahren die Verse? Worin liegt die Anklage des Liedes?
- ⑦ ► Höre die Komposition. Wie lässt sich die ausgelassene, mitreißende Musik vereinen mit den Aussagen und der düsteren Botschaft des Textes?

II, 64

Kanonensong

Foxtrot-Tempo ($\frac{2}{4}$ = 92)

Macheath
John war dar-un-ter und Jim war da-bei
Brown
und

A

M. Doch die Ar-mee, sie frägt kei-nen, wer er sei

B. Georgie ist Sergeant ge - wor - den. und mar-

Refrain [B]

M. Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -

B. - schier-te hin-auf nachdem Nor-den. Sol - da - ten woh - nen auf den ka -

M. -no - nen vom Cap bis Couch Be - har.

B. -no - nen vom Cap bis Couch Be - har.

M. *p*
und es be - geg-ne - te

B. Wenn es mal regne - te ih - nen' ne neu - e

[C]

M. 'ne brau-ne o - der bla - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.

B. Ras - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.

Johnny war der Whisky zu warm
Und Jimmy hatte nie genug Decken
Aber Georgie nahm beide beim Arm
Und sagte: Die Armee kann nicht verrecken.
Soldaten wohnen ...

John ist gestorben und Jim ist tot
Und Georgie ist vermisst und verdorben
Aber Blut ist immer noch rot
Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!
Soldaten wohnen ...

8 Politisches Lied

Zwang zum Gleichschritt

Kampflied

Im Dritten Reich spielte das politische **Kampflied** eine entscheidende Rolle. Es wurde bewusst eingesetzt zum Gleichschritt der Genossen, zur Bewegung der fanatisierten Massen.

Aus der Parteipropaganda wurde stolz berichtet:

„Die Lieder des nationalsozialistischen Deutschland sind politische Lieder im tiefsten Sinne des Wortes ... Diese Lieder kann man nicht besinnlich vor sich hinsummen ... sie ringen um die deutsche Seele, sie rufen weiter auf und kämpfen mit ... kommen zu jedem und zwingen jeden, ob er anfangs will oder nicht ... Im Liede wurde der neue Geist zum ersten Male spürbar. Singend schritten in der Kampfzeit die braunen Kolonnen durch die Straßen zur Eroberung des Volkes. Wenn ihr Gleichschritt auf dem Pflaster dröhnte, an den grauen Häuserreihen widerhallte, sich verstärkte und vergrößerte und die junge Mannschaft straffte, sie aufpeitschte zu freudigem Einsatz, so entlud sich das Bedürfnis zu werbendem Rufe in neuen Liedern, deren Geist Wille zu Tat und Hingabe, deren Worte dröhnendes Gelöbnis, deren Töne Aufruf und Mahnung, deren hinreißender Rhythmus Zucht und Ordnung war. Der harte Ton des neuen Liedes half der Bewegung von Sieg zu Sieg.“¹

(8) ► Wo findest du in diesem Zitat Hinweise auf die Wirkung solcher Lieder?

Marschlied

Der Text eines seinerzeit viel gesungenen **Marschliedes** von Hans Baumann lautet:

„Es zittern die morschen Knochen
der Welt vor dem roten Krieg.
Wir haben den Schrecken gebrochen,
für uns war's ein großer Sieg.
Wir werden weitemarschieren,
wenn alles in Scherben fällt,
und heute, da hört uns Deutschland
und morgen die ganze Welt.“²

(9) ► An welchen Textstellen scheint der nüchterne Verstand durch Kritiklosigkeit überlagert?

Das zündende Lied rief nicht nur zum Mitmachen auf, es setzte auch die Gefühle frei, riss mit in den Sog fanatischer Draufgänger. Gegner der herrschenden Ideologie wurden verfolgt, entweder zur Flucht ins Ausland getrieben oder in Konzentrationslager gesperrt, viele dort ermordet.

Auch in den Konzentrationslagern sang man noch Lieder, als Trost und Hoffnung, für ein gemeinsames Durchhalten.

Solidaritätslied

1933 entstand in einem dieser Lager das folgende **Solidaritätslied**, das bald auch im Ausland gesungen wurde – Mahnung und Aufruf gegen jede Art von Gewaltherrschaft.

¹ R. Haug: Unser Dank – unsere Pflicht. In: Die Musik-Woche vom 15.4.1938, S. 229. Zitiert nach J. Wulf: Musik im Dritten Reich. Rowohlt-Taschenbuch Verlag, Reinbek 1966, S. 264f.

² © Möseler Verlag, Wolfenbüttel



Die Moorsoldaten

Em H⁷ Em
1. Wo - hin auch das - Au - ge bli - cket, Moor und Hei - de nur rings - um.

G Em Am Em H⁷ Em D⁷
Vo - gel - sang uns - nicht er - qui - cket, Ei - chen ste - hen kahl und krumm. Wir

G D Em Hm Em
sind die Moor - sol - da - ten und zie - hen mit dem Spa - ten ins Moor.

2. Hier in dieser öden Heide ist das Lager aufgebaut,
wo wir fern von jeder Freude hinter Stacheldraht verstaut.
Wir sind ...
3. Morgens ziehen die Kolonnen in das Moor zur Arbeit hin;
Graben bei dem Brand der Sonnen, doch zur Heimat steht ihr Sinn.
Wir sind ...
4. Heimwärts, heimwärts! Jeder sehnt sich nach Eltern, Weib und Kind.
Manche Brust ein Seufzer dehnet, weil wir hier gefangen sind.
Wir sind ...
5. Auf und nieder gehn die Posten, keiner, keiner kann hindurch,
Flucht wird nur das Leben kosten! Vierfach ist umzäumt die Burg.
Wir sind ...
6. Doch für uns gibt es kein Klagen. Ewig kann's nicht Winter sein!
Einmal werden froh wir sagen: Heimat, du bist wieder mein!
Dann ziehn wir Moorsoldaten nicht mehr mit dem Spaten ins Moor.

Text: Johann Esser/Wolfgang Langhoff (1901–1966)
Musik: Rudi Goguel (†1976)
Fassung: Hanns Eisler (1898–1962)
© C.F. Peters Musikverlag,
Frankfurt am Main

- ⑩ ► Höre das Lied (1. Strophe) in einer nachgestalteten Interpretation. Untersuche den Text, inwieweit er geschickt eine offene Kritik an den Machthabern vermeidet. Singe das Lied mit.



8 Politisches Lied

Kritik und Protest – musikalisch verpackt

Folksong

Songs aus der amerikanischen Folkszene, **Folksongs**, sind bei uns seit den 60er-Jahren bekannt und populär. Sie haben meist einen politischen Anspruch, nehmen Stellung zu aktuellen Problemen. Ähnlich dem Volkslied früherer Zeiten dienten einfache, eingängige Melodien als „Verpackung“ für kritische, aufrüttelnde Texte und gleichzeitig als Angebot und Aufforderung zum Mitsingen, zur Solidarität.

„We shall overcome“ war ursprünglich ein Kirchenlied der Schwarzen. Seit den 50er-Jahren erscheint es mit umgedichtetem Text als Leitgesang der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Das Lied wurde wie eine Hymne aufgenommen, bei Kundgebungen stimmte die Menge ein. Ein Demonstrationsteilnehmer berichtet:

„Man kann die Vitalität und das Gefühl, das ein Lied in den Leuten aus dem Süden erweckt, nicht beschreiben. Ich habe es von tausenden Stimmen bei großen Massentreffen gehört, ich hörte es von einem halben Dutzend Menschen leise summen im Hinds-County-Gefängnis in Mississippi; ich hörte, wie Studenten es sangen, als sie ins Gefängnis geschleppt wurden. Das Lied erzeugt eine Kraft, das ist unbeschreiblich.“¹ (Wyatt Tee Walker)

II, 66

(11) ► Höre das Lied als Ausschnitt einer politischen Kundgebung mit dem Sänger Harry Belafonte und singe es selbst (evtl. mit Gitarrenbegleitung).

We shall overcome

1. We shall o - ver - come, we shall o - ver - come some day. Oh, deep in my heart I do be - lieve: We shall o - ver - come some day.

2. We'll walk hand in hand ... some day.

3. We are not afraid ... today.

4. Black and white together ... some day.

5. We shall live in peace ... some day.

Text und Melodie (Fassung): Zilphia Horton (*1910)/Frank Hamilton (*1934)/
Guy Carawan (*1927)/Pete Seeger (*1919)
© Essex Musikvertrieb GmbH, Hamburg

¹ zitiert nach K. Adamek: Lieder der Arbeiterbewegung. Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main 1981

Von dem Folksänger Pete Seeger stammt auch das **Antikriegslied** „Where have all the flowers gone“. In Europa wurde es – vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs (1966–73) – vor allem durch die amerikanische Sängerin Joan Baez bekannt.

Antikriegslied

Where have all the flowers gone

1. Where have all the flowers gone, long time passing,
where have all the flowers gone, long time ago.
Where have all the flowers gone, young girls picked them every one,
When will they ever learn, when will they ever learn?

2. Where have all the young girls gone, long time passing,
Where have all the young girls gone, long time ago,
Where have all the young girls gone,
gone to the young men every one.
When will they ever learn, when will they ever learn?

3. Where have all the young men gone ...
They are all in uniform ...

4. Where have all the soldiers gone ...
gone to graveyards every one ...

5. Where have all the graveyards gone ...
covered with flowers every one ...

6. = 1.

Text und Musik: Pete Seeger (*1919)

© Fall River Music, Inc.

Für Deutschland, Österreich und Schweiz:
Essex Musikvertrieb GmbH, Hamburg

Pete Seeger



⑫ ► Höre zwei Strophen und singe das Lied ganz. Was will die durch den Textverlauf entstehende Wiederkehr der 1. Strophe am Liedende besagen?

II, 67

Wodurch vermittelt die Liedmelodie eine resignative Stimmung? Welche Textpassage hebt die Melodie durch einen gegensätzlichen Verlauf heraus?

⑬ ► Vergleiche mit dem Lied „We shall overcome“. Welches der beiden Lieder zeigt mit seiner Rhythmus mehr auf eine individuelle, solistische Vortragweise, welches mehr auf Massengesang?

8 Politisches Lied

Protestsong

Allgemeinplätze mit sentimental Illusionen sind zu billig, als dass sie politisches Nachdenken und Verändern bewirken könnten. Die Probleme müssen direkt beim Namen genannt werden. So ruft die deutsche Rockgruppe „Cochise“ mit Fred Ape und Pit Budde, angeregt durch eine Proklamation der Indianer, in einem **Protestsong** zur Besinnung auf, indem sie konkret „Sünden“ unserer Gesellschaft benennt.

Rauchzeichen

The musical notation consists of four staves of music. Chords are indicated above the staff: Dm, C, Dm, C, Dm; C, Dm; Em, D, Em, G, D, Em; Am, Em, D, Em. The lyrics describe environmental degradation and social inequality:

1. Wenn ihr den letz - ten Baum zer - stört, dem letz - ten Fluss die Klar - heit nehmst,
die letz - te _Stra - ße an - ge - kom - men, der letz - te _Wald zum Park - platz wird,

den letz - ten Wil - den habt be - kehrt, der letz - te _Vo - gel nicht mehr singt,
der letz - te Krieg end - lich ge - won - nen, der letz - te _Strand mit Öl _ ver - schmiert,

wer - det _ ihr erst dann ein - sehn, dass ihr _ eu - er schö - nes Geld

auf der Bank nicht es - sen könnt, welch Men - ge ihr _ auch nennt.



2. Wenn ihr den letzten Fisch gefangen,
die letzte Erde aufgeteilt,
die letzte Bombe hochgegangen,
die letzten Ernten sind verseucht,
die letzte Mutter Kinder liebt,
der letzte Mensch durch Folter stirbt,
der letzte Gott den Segen gibt,
der letzte Hitler für sich wirbt ...
werdet ihr erst dann einsehn ...

3. Das letzte Meer voll Abfall ist,
die letzte Erde ausgehölt,
der letzte Tanker langsam bricht,
das letzte Paradies zerstört,
die letzte Menschlichkeit besiegt,
das letzte Hochhaus hoch genug,
die letzte Lüge Beifall bringt,
die letzte Blume fault im Krug ...
werdet ihr erst dann einsehn ...

Text: Fred Ape
Musik: Fred Ape/Pit Budde
© Heupferd Musik Verlagsgesellschaft, Dreieich



II, 68

⑯ ► Höre die 1. Strophe und beurteile das Lied. Versuche es auch mit der angegebenen Gitarrenbegleitung zu singen.

Udo Lindenberg's Rocksong richtet sich gegen Ausländerfeindlichkeit und Intoleranz. Er fordert dazu auf, Ausländer, die in Deutschland eine Bleibe gefunden haben, nicht auszutreiben, sondern zu integrieren durch verständnisvolle Begegnung und menschliche Aufgeschlossenheit.

Ali

1. Ali ist ein Türkenjunge aus Hamburg,
hier geboren, doch wo gehört er eigentlich hin?
Dauernd gibt man ihm so'n Gefühl, als müsste er sagen,
entschuldigen Sie, dass ich geboren bin.
2. Ali trifft sein Mädchen in dunklen Läden,
sie nimmt ihn nie mit zu sich nach Haus,
sie sagt, mein Alter, mit dem kann man leider nicht reden,
der hat so Müllsprüche drauf, wie „Kanacken raus!“
3. Und er denkt an das Land seiner Eltern,
das er nur von Bildern kennt
und vom Fernsehn, das Land, das sein Vater
die echte Heimat nennt.
4. Istanbul, das Schwarze Meer,
am Bahnhof schaut er den Zügen hinterher,
doch wahrscheinlich in Ankara
hätt' er Heimweh nach Hamburg-Altona.
5. So hängt er mit den Gefühlen zwischen den Stühlen,
umgeben von Gettomauern, isoliert wie im Knast,
und trotzdem, Ali, ist das hier dein Zuhause,
Heimat ist einfach da, wo du Freunde hast,
egal, wo du herkommst, wo eins nur wichtig ist,
dass du 'n guter Kumpel bist.

© Roba Music GmbH
Verlag, Hamburg



Zeichnung einer in Deutschland
lebenden „zerrissenen“
türkischen Schülerin

- 15 ► Höre, wie Udo Lindenberg's Musik den Türkenjungen Ali näher bringt:
In welcher Weise stimmt sie auf das türkische Umfeld ein, was vermittelt Hamburger Atmosphäre?
Wie wird gezeigt, dass das Mädchen Anteil an Alis Welt nimmt?
Wie ändert sich die Musik, um nach Istanbul und Ankara zu versetzen?
Wie entspricht die Stimmgebung des Sängers dem Thema?



Politisches Lied – die wichtigsten Aspekte

Vielfältige Erscheinungsformen

- Nationalhymne
- Kampflied, Marschlied
- Solidaritätslied
- kritisches Lied (Volkslied, Folksong)
- Protestsong, Antikriegslied

Funktionen der Musik im politischen Lied

- Huldigung, Hoheitssymbol, Repräsentation
- Massenmanipulation, Aufputschmittel
- Protest, Anklage, Anprangerung von Missständen
- Aufruf zur Besinnung, Mahnung
- Appell zu Solidarität

Stichwortverzeichnis

absolute Musik 84, 94
abstraktes Ballett 129f.
Akt 52, 66
Allemande 118, 130
Antikriegslied 141, 144
Arie 48, 53ff., 66
Arrangement 8ff.
Ärzte, Die 22
Audition 68f., 80
Aufzug 52, 66
A&R-Manager 15
Ausdruckstanz 109, 130

Bach, Johann Sebastian 34ff.
Baez, Joan 141
Ballade 82f., 86ff.
Ballett 77, 109, 128ff.
Baumann, Hans 138
Beat 114
Beethoven, Ludwig van 32
Berlioz, Hector 84
Bild 52, 66
Blues 124, 126, 130
Body Count 13
Boogie-Woogie 125
Brahms, Johannes 82f., 85
Brecht, Bert 136
Brightman, Sarah 16ff.
Britten, Benjamin 33
Broadway 76f.

Cha-Cha-Cha 125f., 130
Chaplin, Charlie 100
Charakterstück 83f., 94
Charts 16, 28
Chatschaturjan, Aram 110
Choral 36
Choreograph 77, 80, 128
Cochise 142
Courante 118, 130
Crossover 12
Cue-Sheets 97

Death Metal 12f.
Disko 12
Disko-Fox 126, 130
Disney, Walt 98
Doldinger, Klaus 105
Drehbuch 102f.
Drogen 26ff.
Duett 62ff., 66
Dukas, Paul 86ff.

Ecstasy 26f.
Eisler, Hanns 139
Eistanz 108, 130
Ensemble 66, 80

Fellini, Federico 102f.
Fernsehen 105
Filmmusik 95ff., 106
Finale 58ff., 65f.
Folkloretanz 109, 130
Folksong 140, 144
Foxtrott 124, 126, 130
Funktionen der Musik 66, 98, 105f., 144
Funktionen des Tanzes 108f., 130

Galliarde 117, 130
Gehörschäden 24f., 28
Gesellschaftskritik 22, 140ff.
Gesellschaftstanz 109, 126, 130
Gewaltverherrlichung 22, 28
Gigue 118f., 130
Goethe, Johann Wolfgang von 86f., 135
Gospelsong 44, 48, 111
Gothic Rock 13
gregorianischer Choral 31, 48
Grunge 12

Hamlisch, Marvin 69
Handlungsballett 129f.
Hanslick, Eduard 85
Hardcore 13
Hard Rock 12
Haydn, Joseph 32, 120, 134
Heavy Metal 12
Hindemith, Paul 122
Hoffmann von Fallersleben, Heinrich 134
Hörgewohnheiten 28

Industrial Rock 12f.

Jazz 77, 123f., 130
Jazztanz 77, 109, 130
Jig 119
Jitterbug 125
Jive 125f., 130
Joplin, Scott 123

Kampflied 138, 144
Kirchenlied 42ff., 48, 140
Kirchenmusik 30ff.
Klavierballade 82f.

Kleban, Edward 69
Kontrastierung 105f.
kritisches Lied 135, 140, 144
Kulttanz 110f., 130

Ländler 120, 130
langsamer Walzer 124, 126, 130
lateinamerikanische Tänze 125f., 130
Leitmotiv 86, 93, 105f.
Libretto 65f.
Lindenberg, Udo 143
Liszt, Franz 84f.
Lloyd Webber, Andrew 40f.
Luther, Martin 42

Marschlied 138, 144
Mendelssohn Bartholdy, Felix 97
Menuett 120, 130
Merchandising 15, 28
Mercury, Freddie 7f.
Messe 31f., 48
Metal Rap 12f.
Mickymousing 98, 106
Mixertanz 114
Modern Dance 77, 109, 130
Mood-Technik 98, 106
Musical 67ff., 80, 128, 130
Musikfilm 100

Nationalhymne 132ff., 144
Negro Spiritual 44f., 48
Neudeutsche Schule 84f.

Off-Beat 123
Off-Musik 100
Okkultismus 22
On-Musik 100
Oper 49ff., 66, 77ff., 128, 130, 136
Operette 77f., 128, 130
Orchesterballade 86ff.
Orff, Carl 112ff.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 32
Paso doble 126f., 130
Passion 34ff., 48
Pavane 117, 130
Penderecki, Krzysztof 37ff.
politisches Lied 131ff., 144
Polonaise 116
Popmusik 77, 80
Productplacement 16, 28
Produktmanager 16

Produktionsteam	18, 77, 80	Schönberg, Arnold	99	Tanz	107ff., 130
Programm-Musik	81ff., 94	Schreittanz	116ff., 130	Tanzanleitung	115, 126f.
Promotion	15, 28	Seeger, Pete	140f.	Tanzmusik	77, 115ff.
Protestsong	142, 144	Sexismus	22	Technomusik	23f.
Psalm	31, 42	Showeffekte	79f.	Titelmelodie	105f.
Psalmodie	31, 48	Sinfonie	84, 94, 120	Titelmusik	105
Punk	12f.	sinfonische Dichtung	84ff., 94	Tonfilm	100ff., 106
Queen	7, 20	Slowfox	124, 126	Toten Hosen, Die	13
Quickstep	124, 126	Solidaritätslied	139, 144	Tschaikowsky, Peter I.	129
Ragtime	122ff., 130	Song	80, 136	Turniertanz	125f., 130
Rave	12, 113	Soundtrack	76, 101, 106	Underscoring	98, 106
Regisseur	77, 80, 99, 101	Speed Metal	12	Untermalung	98, 104, 106
Rezitativ	48, 54, 66	Spiritual	44f., 48, 111	Valentin, Karl	104
Rhythmus	114	Springtanz	116ff., 130	Verdi, Giuseppe	50ff.
Rockmusik	6ff., 40, 77, 80, 123, 130	Squaredance	114f.	Verfremdung	121, 130, 136
Rock 'n' Roll	12, 125ff., 130	Standardtänze	77, 124, 130	Videoclip	19ff., 28
Rockoper	40f.	Steptanz	77	Volkstanz	109, 114, 130
Rouget de Lisle, Claude Joseph	133	Stilisierung	53, 66, 119, 130	Walkman	24f.
Rumba	125f., 130	Strauß (Sohn), Johann	121	Walzer	120ff., 126, 130
sakrale Musik	29ff., 48	Strauß (Vater), Johann	121	Wecker, Konstantin	27
Samba	125f., 130	Strauss, Richard	84	Weill, Kurt	136
Sarabande	118, 130	Stummfilm	96ff., 106	Werbeträger	19
Scherzo	86	Suchtmittel	26f.	Wiener Walzer	120ff., 126, 130
Schlager	77, 80	Suite	118f., 122, 129f.	Williams, John	101
Schleifer	120	Szene	52, 66		
		Taizé	47		
		Tango	124, 126, 130		

Verzeichnis der Lieder und Spielstücke

Titel und Liedanfänge

Allons, enfants de la patrie (Marseillaise)	133
Die Moorsoldaten	139
Domini est terra plenitudo eius (Psalmodie)	31
Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt	46
Empty spaces	6
Freiheitsbüchlein	135
Go, tell it on the mountains	45
Herr, gib mir Mut zum Brückenbauen	44
I got a shoes	111
In dir ist Freude	43
John war darunter (aus „Dreigroschenoper“)	136
Kanonensong (aus „Dreigroschenoper“)	136

Laudate omnes gentes	47
Nun danket all und bringet Ehr	44
One singular sensation (aus „Chorus Line“)	73
Rauchzeichen	142
Sah ein Fürst ein Büchlein stehn	135
Skip to my Lou (Squaredance)	115
The show must go on	6
Wenn ihr den letzten Baum zerstört	142
We shall overcome	140
Where have all the flowers gone	141
Wohin auch das Auge blicket	139

Bildnachweis

S. 5: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main (Foto E. Herlet) – S. 8: JAT-Photo, München – S. 12: Keystone Pressedienst, Hamburg – S. 13: Action Press, Hamburg – S. 14: Roger Weber, München – S. 15: Bilderberg Archiv, Hamburg (Foto Hans-Jürgen Burkard) – S. 17: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main – S. 18: Ullstein Bilderdienst, Berlin (Foto Thomas Brill) – S. 20: Sony Music Entertainment (Germany) GmbH, Frankfurt am Main (Foto Ingrid Adam) – S. 21: Johann Jilka, Altenstadt – S. 22: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main – S. 23: aus: Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Hrsg. von Gerhart Harrer. Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1982 – S. 25: Globus Infografik, Hamburg – S. 26: Cometa GmbH, Hamburg – S. 27: Ullstein Bilderdienst, Berlin (Foto Andreas Hampel) – S. 29: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 30: Verlag Schott Musik International, Mainz – S. 31: Stiftsbibliothek St. Gallen – S. 33: bsv-Archiv – S. 35: Peter Douven, Hamburg – S. 37: Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Foto Fred Kliché) – S. 40: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 41: Story Press, Berlin – S. 42: aus: Valentin Babst: Geystliche Lieder. Leipzig 1545. Faksimileausgabe. Hrsg. von Konrad Ameln. Bärenreiter-Verlag Kassel 1966 – S. 43: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 45: Keystone Pressedienst, Hamburg – S. 47: Verlag Herder, Freiburg im Breisgau (aus: Frère Roger: Taizé – vertrauen, verzeihen, versöhnen. Christophorus-Verlag, Freiburg im Breisgau 1983) – S. 49: Werner Neumeister, München – S. 50: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 51: Felicitas Timpe, München – S. 52: Bildagentur Mauritius, Mittenwald (Foto Vidler) – S. 54: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 55: bsv-Archiv – S. 56: Siegfried Lauterwasser, Überlingen – S. 58: Felicitas Timpe, München – S. 60: ART-Concerts, München – S. 65: bsv-Archiv – S. 67: Vereinigte Bühnen, Wien – S. 68: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main (Foto Reisfeld) – S. 71 und S. 72: Vereinigte Bühnen, Wien – S. 76: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main – S. 77: ART-Concerts, München (Foto Michael Heeg) – S. 78: Stella Musical Management GmbH, Hamburg – S. 81: Bildagentur Mauritius, Mittenwald (Foto AGE) – S. 83: Superbild Eric Bach, Grünwald (Foto Chris Walsh) – S. 84: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 85 oben: aus: Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg-Verlag, Dortmund 1982; unten: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 86: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 89: bsv-Archiv – S. 96 oben: Inter-Topics, Hamburg; Mitte: Keystone Pressedienst, Hamburg; unten: Interfoto, München – S. 98: aus: Leonard Maltin: Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm. Wilhelm Heyne Verlag, München 1980 – S. 99 links: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin (© VG Bild-Kunst, Bonn 1998); rechts: Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel (© VG Bild-Kunst, Bonn 1998) – S. 100: Cinetext GmbH, Frankfurt am Main – S. 101: PWE-Verlag, Kinoarchiv, Hamburg – S. 103: aus: Federico Fellini: La Strada. Hrsg. von Christian Strich. Diogenes Verlag, Zürich – S. 104: aus: Karl Valentins Filme. Hrsg. von Michael Schulte und Peter Syr. Piper Verlag, München 1989 – S. 107: bsv-Archiv – S. 108: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main – S. 109 oben: Ullstein Bilderdienst, Berlin (Foto XAMAX); Mitte: ZEFA, Düsseldorf (Foto D. Damm); unten: Bavaria Bildagentur, Gauting (Foto J. Alexandre) – S. 110 oben: ZEFA, Düsseldorf (Foto K. Röhrich); Mitte: Laenderpress, Mainz (Foto LFP); unten: Keystone Pressedienst, Hamburg – S. 111: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main (Foto Hoffmann) – S. 112: Bildarchiv Schuster, Oberursel (Foto Hoa Qui) – S. 113: Berlin Tourismus Marketing GmbH, Berlin (Foto E. Herlet FON) – S. 114: Bilderberg Archiv, Hamburg (Foto Peter Ginter) – S. 116: Fotostudio Palfy, Wien – S. 117: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 118 links: Bibliothèque et Musée de l'Opéra, Paris; rechts: Bibliothèque Nationale, Paris – S. 121: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 122: Verlag Schott Musik International, Mainz – S. 124: aus: Melancholie der Vorstadt: Tango. Hrsg. vom Künstlerhaus Bethanien, Berlin. Verlag Fröhlich & Kaufmann, Berlin 1982 – S. 127: Falken Verlag GmbH, Niedernhausen (Foto E. Ehrhardt) – S. 128: Ballet National de Finlande, Helsinki – S. 129: The Royal Ballet, Royal Opera House, London – S. 131: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main (Foto Schmitt) – S. 132 links: Ullstein Bilderdienst, Berlin; rechts: firo Sportphoto, Essen – S. 134: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 135: bsv-Archiv – S. 136: aus: Die Dreigroschenoper 63. Werkbuch zum Film. Laakoon-Verlag, München 1964 – S. 139: bsv-Archiv – S. 141: New Eyes, Hamburg – S. 142: Picture Press, Hamburg (STERN-Montage) – S. 143: Zeitlupe Nr. 17. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn – Umschlag: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main

Von folgenden Verlagen erhielten wir freundlicherweise die Erlaubnis, aus ihren Publikationen **Notenbilder** zu übernehmen:

Durand & Cie, Paris: S. 89ff. (aus P. Dukas: L'apprenti sorcier [D. & F. 6660])

Moeck Verlag, Celle: S. 38f. (aus K. Penderecki: Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam [Edition Moeck Nr. 5028])

MPL Communications, Inc., New York: S. 73ff. (aus: A Chorus Line – The movie)

G. Schirmer, Inc., New York: S. 97 (aus: E. Rapée: Motion picture moods for pianists and organists)

Universal Edition, Wien: S. 136f. (aus: K. Weill: Die Dreigroschenoper [Gingold][UE 8851])



Bayerischer
Schulbuch Verlag
München

8324 1

ISBN 3-7627-8324-1



9 783762 783244