

bsy

MUSICASSETTE

7





MUSICASSETTE

für die 7. Jahrgangsstufe

von
Lisl Hammeser
Richard Taubald

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Gestaltung des Umschlags und der Zwischentitel: Christian Diener

Illustrationen: Friedrich Kohlsaat

Layout und Herstellung: Friderun Thiel

Verlagsredaktion: Dr. Ingrid Adam

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören

Tonkassetten mit Hörbeispielen

(Bestell-Nr. 8130-3)

und Testblätter

(ISBN 3-7627-8166-4)

1983

1. Auflage

1., unveränderter Nachdruck

© Bayerischer Schulbuch-Verlag

Hubertusstraße 4, 8000 München 19

Composer- und Notensatz: Satz und Grafik GmbH, Planegg

Reproduktion: FBS Fotolithos, Martinsried

Druck: Universitätsdruckerei Dr. C. Wolf & Sohn, München

Bindearbeiten: Verlagsbuchbinderei Klotz, Augsburg

ISBN 3-7627-8126-5 kartoniert

ISBN 3-7627-8128-1 gebunden

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 4 |
| Eine musikalische Bastelaufgabe | 5 |
| Zeiträume und Zeitgenossen | 6 |
| 1 Johann Sebastian Bach | 7 |
| 2 Wolfgang Amadeus Mozart | 25 |
| 3 Ludwig van Beethoven | 43 |
| 4 Franz Schubert | 57 |
| 5 Béla Bartók | 73 |
| 6 Neue Klänge | 89 |
| 7 Rockmusik | 101 |
| 8 Schlager | 115 |
| 9 Musik und Werbung | 125 |
| Verzeichnis der Lieder und Instrumentalstücke | 131 |
| Sachverzeichnis | 132 |

Vorwort

„Musicassette 7“, der Fortsetzungsband von „Musicassette 5/6“, dient als Grundlage für den Musikunterricht in der 7. Jahrgangsstufe der Gymnasien.

Übergreifendes Thema ist „*Die musikalische Werkstatt in Vergangenheit und Gegenwart*“. In neun Kapiteln wird auf exemplarische Weise Einblick gegeben in den Schaffensprozeß einiger bedeutender Komponisten der Musikgeschichte und in die heutige Musikszene. Dabei bestimmt der Leitgedanke „Werkstatt“ auch den Umgang mit vielfältigen Arten von Musik.

In diesem Sinne bietet das Buch

Notenmaterial zum Singen, Spielen, Mitlesen,
Hörbeispiele (Kassetten)¹,
Aufgaben und Übungsprogramme,
Vorschläge für Gestaltungsversuche,
Anregungen zum Nachdenken und Diskutieren.

¹



Hinweis auf Hörbeispiel

Eine musikalische Bastelaufgabe

Die Noten des folgenden Loblieds auf die Musik sind durcheinandergeraten. Um das Lied singen zu können, muß man aus dem Puzzle die erste Stimme des (zweistimmigen) Liedsatzes heraus suchen.



Ist etwas so mächtig, die Herzen zu gwinnen,
zu binden und fesseln die menschlichen Sinnen,
so ist es die Musik; wird diese gehört,
bewegt sie die Höllen, den Himmel, die Erd.

Text und Weise: Valentin Rathgeber (1682–1750)
Aus: Augsburgisches Tafelkonfekt, Augsburg 1733

Zeiträume und Zeitgenossen

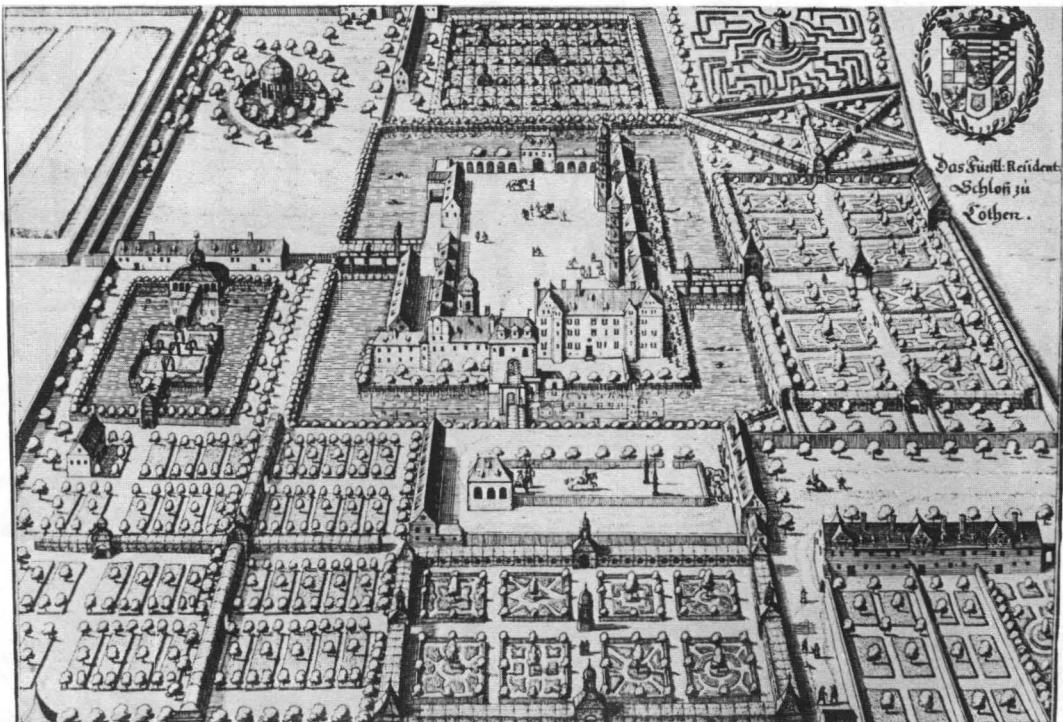
| 1650 | 1700 | 1750 | 1800 | 1850 | 1900 | 1950 |
|--------------|------|----------|------|--------------|------|------|
| Vivaldi | | Barok | | | | |
| Telemann | | | | | | |
| Bach | | | | | | |
| Händel | | | | | | |
| Haydn | | | | Klassik | | |
| Mozart | | | | | | |
| Beethoven | | | | | | |
| Weber | | | | | | |
| Schubert | | Romantik | | | | |
| Schumann | | | | | | |
| Chopin | | | | | | |
| Liszt | | | | | | |
| Wagner | | | | Romantik | | |
| Verdi | | | | | | |
| J. Strauß | | | | | | |
| Brahms | | | | | | |
| Tschaikowski | | | | | | |
| Dvořák | | | | neue Meister | | |
| Bartók | | | | | | |
| Strawinsky | | | | | | |
| Hindemith | | | | | | |
| Orff | | | | | | |
| Penderecki | | | | | | |

JOHANN SEBASTIAN BACH



1 Johann Sebastian Bach

Schloß von Köthen
im 17. Jahrhundert



Weimar 1722, nach einer Aktennotiz des Hofsekretärs: „Den 6. November ist der bisherige Konzertmeister und Hoforganist Bach . . . auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter Ungnade . . . des Arrests befreit worden.“

Hofkapellmeister in Anhalt-Köthen

Mit 32 Jahren fühlte sich Johann Sebastian Bach auf dem Gipfel des Erfolgs, als Fürst Leopold von Anhalt-Köthen ihm den Posten eines **Hofkapellmeisters** anbot. Aber die gewünschte Entlassung aus dem alten Amt im Dienst des Herzogs von Weimar wurde ihm nicht bewilligt. Als er sie erzwingen wollte, ließ der Herzog seinen widerspenstigen Organisten mit vier Wochen Arrest bestrafen. Erst danach konnte Bach die neue Stelle antreten.

Über das Amt des Hofkapellmeisters, das rangmäßig und auch finanziell dem des Hofmarschalls gleichgestellt war, schreibt Mattheson, ein bedeutender Musiktheoretiker dieser Zeit:

„Ein Kapellmeister ist ein gelehrter Hofbeamter und Komponist im höchsten Grad: welcher eines Kaisers, Königs oder großen Fürsten und Herrn geist- und weltliche Musiken verfertigt, anordnet, regiert und unter seiner Aufsicht vollziehen lässt: Gott zu Ehren, seinem Herrn zur Vergnügung und dem ganzen Hofe zum Nutzen. Er hat bisweilen 50 bis 100 und mehr Personen, als Haupt und Anführer, zu befehlen.“

Der kunstliebende Fürst spielte als Geiger oder am Cembalo selbst mit und ließ sich sogar auf seinen Reisen von Musikern der Hofkapelle begleiten.

Brandenburgische Konzerte

In diesen für Johann Sebastian Bach besonders glücklichen und schaffensreichen Jahren entstanden u.a. sechs Konzerte, die er dem Markgrafen von Brandenburg widmete, die **Brandenburgischen Konzerte**: Instrumentalwerke zur Repräsentation, heiter-festlich und voll von höfischem Glanz.

Aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 2, 3. Satz

(A)

(B)

① ► Betrachte die durch Klammern zusammengefaßten Notenzeilen und bestimme die Instrumente.

| | | | |
|-----|---|---|---|
| Tr. | → | | |
| Fl. | | | |
| Ob. | | → | ? |
| Vi. | | | ? |
| Vc. | → | | ? |

② ► In der Tabelle findest du die Instrumente, die zu Beginn spielen, bereits eingezeichnet (→). Ergänze anhand des Notenbildes (A und B) die weiteren Einsätze (in deinem Heft).

③ ► Höre einen Ausschnitt und notiere das Anfangsmotiv der Trompete. (Du kannst es dem obenstehenden Notenbild entnehmen.)



④ ► Notiere aus T. 21 die Anfangstöne der Melodieinstrumente, zusammengefaßt in einen einzigen Dreiklang (G). Bestimme diesen Akkord und die Tonart (auch für T. 22 und T. 27).



⑤ ► Welches Instrument spielt in diesem neuen Klangbeispiel das Thema?



⑥ ► Höre einen anderen Ausschnitt. Welche Instrumente bringen nun das Thema? Was hat sich geändert?



⑦ ► Höre den ganzen Satz und achte dabei vor allem auf die imitierenden Stimmeinsätze und den motorischen Grundrhythmus.

1 Johann Sebastian Bach



Spieltisch der Bach-Orgel in der Kirche von Arnstadt

Bachs Orgelkunst

gereiset sei. Bach, der nunmehr allein Meister des Kampfplatzes war, hatte folglich Gelegenheit genug, die Stärke, mit der er wider seinen Gegner bewaffnet war, zu zeigen. Er tat es auch zur Verwunderung aller Anwesenden . . .”

(Nach J. N. Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802)

Tokkata

⑧► Betrachte das Notenbild der **Tokkata** (virtuosos Instrumentalstück). Unterschied zum Klaviersatz? Zusätzliche Schwierigkeit für den Orgelspieler?



5

⑨► Höre die Tokkata und achte dabei auf die Bewegungsrichtung der ersten Takte, das Einsetzen des Pedals, den Wechsel der Klangfarbe (Register), das solistische Hervortreten des Pedals.

Bachs **Orgelkunst** war weit über die Grenzen des Landes hinaus berühmt.

Von einer Begebenheit erzählte man sich lange Zeit:

„ . . . Das 1717. Jahr gab unserm schon so berühmten Bach eine neue Gelegenheit, noch mehr Ehre einzulegen. Der in Frankreich berühmte Klavierspieler und Organist Marchand war nach Dresden gekommen und hatte sich vor dem König mit besonderem Beifall hören lassen . . . Bach wurde eingeladen, ohne Verzug nach Dresden zu kommen, um mit dem hochmütigen Marchand einen musikalischen Wettstreit zu wagen. Bach nahm diese Einladung willig an und reiste nach Dresden. Er sandte Marchand ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles, was ihm Marchand Musikalisches aufgeben würde, aus dem Stegreif auszuführen, und erbat von ihm die gleiche Bereitwilligkeit.

Tag und Ort wurden, nicht ohne Vorwissen des Königs, angesetzt. Bach fand sich zu bestimmter Zeit auf dem Kampfplatz in dem Hause eines vornehmen Ministers ein, wo eine große Gesellschaft von Personen von hohem Range beiderlei Geschlechts versammelt war.

Marchand ließ lange auf sich warten. Endlich schickte der Herr des Hauses in Marchands Quartier, um ihn, im Falle er es etwa vergessen haben sollte, erinnern zu lassen, daß es nun Zeit sei, sich als ein Mann zu erweisen. Man erfuhr aber zur größten Verwunderung, daß Monsieur Marchand an ebendemselben Tage in aller Frühe mit Extraposit aus Dresden

Aus der Tokkata d-Moll für Orgel

The image shows two systems of musical notation for piano, labeled A and B.

System A: The top system consists of three staves. The treble staff begins with a forte dynamic (F) and features a sixteenth-note pattern. The bass staff has a sustained note (A) with a fermata. The middle staff has a sustained note (D) with a fermata. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (indicated by a 'C').

System B: The bottom system consists of three staves. The treble staff features a sixteenth-note pattern starting with a forte dynamic (F). The bass staff has a sustained note (D) with a fermata. The middle staff has a sustained note (G) with a fermata. The key signature changes to two sharps (B and E), and the time signature is common time (indicated by a 'C').

Um die Stimme des Orgelpedals zu notieren, braucht man den Notenschlüssel, der für tiefe Töne verwendet wird. Zum G-Schlüssel, dem Violinschlüssel, tritt der F-Schlüssel, der **Baßschlüssel**.

Baßschlüssel



Vom gemeinsamen c^1 aus geht es im Spiegelbild aufwärts bzw. abwärts.

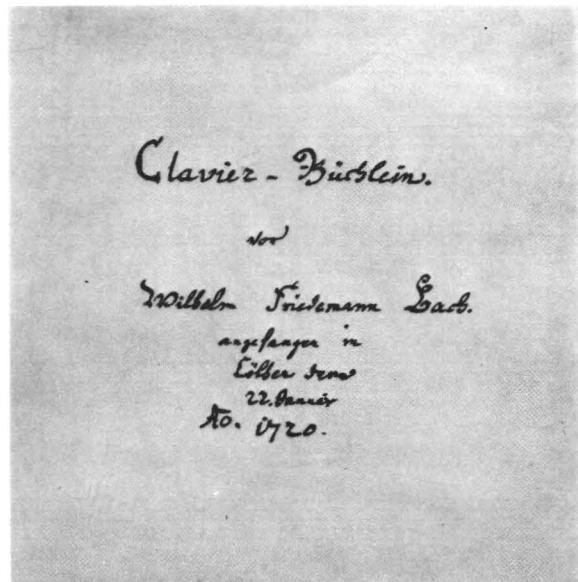
1 Johann Sebastian Bach

Bachs
Lehr-
werkstatt

So wie Johann Sebastian im Hause seines Vaters und seines ältesten Bruders erlebt hatte, wie Musik „angefertigt“, unterrichtet, ausgeübt wird, so entstand später auch in seinem eigenen Haus eine richtige musikalische **Lehrwerkstatt** im Sinne alter Handwerksbetriebe: mit Meister, Gesellen, Lehrjungen; mit Anfertigung auf Bestellung, „Maßarbeit“, Arbeitsanleitung, Korrektur, Lob und Tadel. Manche Gehilfen wohnten nach altem Brauch im Hause des Meisters und gehörten mit zur Familie.

Klavier-
büchlein

Die Lehrbücher wurden vom Meister selber verfaßt: **Klavierbüchlein** bzw. Notenbüchlein (die heute noch im Klavierunterricht verwendet werden) mit Stücken zur Fingerübung, als Musterbeispiele für Kompositionstechnik und zugleich als Vortragsstücke.
In der Köthener Zeit entstanden Klavierbüchlein für Bachs ältesten Sohn *Wilhelm Friedemann* und für *Anna Magdalena*, seine zweite Frau.



Musette

Das nebenstehende Musikstück stammt aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“, das zahlreiche Beispiele der damaligen Tanz- und Volksmusik enthält. **Musette** ist die französische Bezeichnung für „Dudelsack“.



6

- ⑩► Höre das Stück und überlege, was dabei an den Dudelsack erinnert. In welchen Intervallen bewegt sich der Baß? In welcher Tonart steht das Stück? Welche Stufen dieser Tonart werden von der Baßstimme ständig wiederholt?
- ⑪► Bestimme die Takte, in denen dieses rhythmische Motiv vorkommt:
- ⑫► Wie viele Teile hat das Stück? Bezeichne sie mit Großbuchstaben (A, B, ...).
- ⑬► Die Musette kam ähnlich wie das Menuett vom französischen Königshof. Wie unterscheidet sie sich von einem Menuett?

Musette

The sheet music consists of two staves of musical notation for two voices. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time (indicated by 'C') and have a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers are placed above the staves at the beginning of each measure: 1, 5, 9, 14, 19, and 24. Dynamic markings are also present: 'f' (fortissimo) at the start of measures 1, 5, 14, and 24; 'mf' (mezzo-forte) at the start of measures 9 and 19; and 'p' (pianissimo) at the end of measure 9. The music features various note heads, stems, and beams, with some notes having dots or dashes indicating specific performance techniques.

1 Johann Sebastian Bach

Invention

Im „Klavierbüchlein für Friedemann Bach“ ist diese **Invention** (= Einfall, Erfindung) enthalten. Bach zeigt, wie aus wenigen Bauelementen (Motiven) ein ganzes Stück entstehen kann. Die beiden Stimmen, die selbständige und unabhängig sind, ahnen einander nach (*Imitation*). Man bezeichnet einen solchen Verlauf selbständiger Stimmen als **Polyphonie**.

Polyphonie

(14)► Schreibe die ersten sechs Noten als einen einzigen Akkord auf, ebenso die Anfangstöne der linken Hand. Was lässt sich feststellen?

(15)► Suche andere Takte, in denen die Ober- oder Unterstimme aus Dreiklangstönen besteht.

(16)► Das Thema der Invention hat zwei verschiedene Motive. Beschreibe den Verlauf von Motiv a und b (Richtung, Intervalle, Rhythmus).



7

(17)► Höre vom Tonband das Thema in der Oberstimme (T. 1/2), dann dasselbe Thema in der Unterstimme (T. 2/3). Worin besteht der einzige Unterschied?



8

(18)► Höre den ersten Teil der Invention (vom Cembalo gespielt) und lies im Notenbild mit.

(19)► Betrachte den Beginn des 2. Teils (T. 12): In welcher Reihenfolge wird diesmal das Thema gebracht? Bestimme die Tonart des Anfangs und die Tonart dieses neuen Teils. Wie verhalten sich die beiden Tonarten zueinander?

(20)► Suche die Stellen des 2. Teils, in denen das Anfangsmotiv (Dreiklangstöne) wiederkehrt, und notiere diese Töne jeweils in einem einzigen Akkord.

(21)► Die zunächst nach oben gerichtete Dreiklangsmelodie erscheint später auch in umgekehrter Richtung. Bestimme die entsprechenden Takte. Notiere jeweils den Akkord und benenne ihn.

(22)► Wo lassen sich im Melodieverlauf Sequenzen feststellen?



9

(23)► Höre einen Ausschnitt und skizziere die Anordnung der Motive a und b.



10

(24)► Höre die ganze Invention. Achte auf das Anfangsmotiv und seine häufige Wiederkehr und lies im Notenbild mit.

Invention F-Dur

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is F major (one sharp). Measure numbers 1, 6, 11, 16, 21, 26, and 30 are indicated on the left side of the staves. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff contains many sixteenth-note patterns, while the treble staff has more sustained notes and eighth-note patterns.

1 Johann Sebastian Bach

Thomaskantor in Leipzig

Im Jahr 1723 bewarb Bach sich um das Amt des **Thomaskantors** in Leipzig. Man suchte einen würdigen Nachfolger für den verstorbenen berühmten Thomaskantor Kuhnau. Was konnte Bach als Empfehlung vorweisen? Wie sah sein Lebenslauf aus?

1685 als sechstes Kind des Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach in Eisenach (Thüringen) geboren.

Mit 10 Jahren Vollwaise, aufgenommen in die Familie des ältesten Bruders, Johann Christoph. Klavierunterricht, Besuch des Gymnasiums in Lüneburg,
Chorknabe im Motettenchor.

Mit 18 Jahren *Geiger* der Hofkapelle Weimar,
mit 19 Jahren *Organist* und Kantor in Arnstadt,
mit 23 Jahren *Konzertmeister* der Hofkapelle Weimar,
mit 32 Jahren *Hofkapellmeister* in Köthen.

Namhafte Persönlichkeiten der damaligen Zeit sagten ab (darunter G. Ph. Telemann). Da man die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen, erklärte der Leipziger Rat mit Bedauern und entschied sich schließlich für Bach. Dieser kehrte nun, im Alter von 38 Jahren, zurück in kirchliche Dienste, in ein Amt, das aus damaliger Sicht für ihn eher einen Verlust an Rang und Ansehen bedeutete. Er übte es bis zu seinem Tod im Jahr 1750 aus.



Das Amt des Thomaskantors brachte für Bach viele neue Pflichten:

- Unterricht in Latein und Musik an der Thomasschule (Gymnasium mit Internat)
- Aufsicht über die Musik in allen Kirchen der Stadt und damit Verantwortung für das ganze öffentliche Musikleben in Leipzig
- Ausgestaltung des Gottesdienstes mit
 - Gemeindeliedern (Chorälen)
 - Orgelmusik für Einleitung, Begleitung, Schluß
 - mehrstimmigen Chören für festliche Anlässe
 - Kantaten für Chor, Instrumentalensemble und Solisten.

Thomaskirche und Thomasschule
in Leipzig, 1723

Wer nur den lieben Gott läßt walten

Wer nur den lieben Gott läßt walten und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar er-hal-ten in aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Aller-hoch-sten, traut, der hat auf keinen Sand ge-baut.

Text und Weise: Georg Neumark (1621–1681)

Dieses **Kirchenlied** stammt aus der Notzeit des 30jährigen Krieges, in der viele Menschen die Hoffnung auf Frieden verloren hatten. Es will Zuversicht und Gottvertrauen vermitteln.

Kirchenlied

- 25► Bestimme die Tonart und die Bedeutung der Töne gis und g in dieser Tonart.
26► Vergleiche musikalische Merkmale und Textaussage (Tonart, melodischer Höhepunkt).

Hundert Jahre später verwendete Bach die Liedmelodie als Grundlage für ein Orgelstück.

- 27► Höre den Anfang und lies im Notenbild mit. Vergleiche Liedmelodie und Orgelstimme. Wo ergeben sich Ähnlichkeiten? Wie läßt sich die Liedmelodie wiederfinden?



- 28► Höre das ganze Stück. Entspricht es in seinem gesamten Verlauf dem Kirchenlied?



Diese Art, eine Melodie zu bearbeiten und mit Verzierungen auszuschmücken, nannte man **Kolorierung** (= Farbgebung).

Kolorierung

1 Johann Sebastian Bach

Kantate

Schließlich entstand aus dem Kirchenlied eine festliche **Kantate** für Soli, Chor und Orchester. Aus ihr stammen die folgenden Notenbeispiele.

Aus dem Schlußchoral „Sing, bet und geh auf Gottes Wegen“

Die sonntäglichen Kantaten – Bach schrieb mehrere hundert – sollten die Predigt und die Auslegung des Evangelientextes unterstützen.

②⁹► Welche der vier Singstimmen übernimmt die Melodie des Kirchenliedes? Vergleiche sie mit der ursprünglichen Liedfassung (Melodie, Rhythmus, Tonart, Taktart, Text).



13

③⁰► Höre vom Tonband eine der vier Chorstimmen (von einer Geige gespielt) und bestimme sie (Sopran, Alt, Tenor, Baß?).



14

③¹► Höre den Zusammenklang zweier Chorstimmen (gespielt von Geige und Klavier). Welche sind es?

③²► Notiere die Baßstimme und schreibe die Notennamen dazu. Notiere die Tenorstimme im Baßschlüssel.

Homophonie



15

③³► Höre die instrumentale Einleitung der Kantate und lies im Notenbild mit (S. 19, Beispiel A). Vergleiche Oboen- und Streicherstimmen in bezug auf Stimmverlauf und Satztechnik.



16

③⁴► Höre den Choral und dann den Beginn des Eingangschors (Beispiele A und B) aus der Kantate. Wo ist die Choralmelodie noch zu erkennen? Vergleiche die beiden Chorfassungen (Tonart, Taktart, Besetzung, Chorsatz). Welcher Zusammenhang besteht zwischen der instrumentalen Einleitung und dem später einsetzenden Choral? Vergleiche die beiden Singstimmen in Beispiel B. Einsatzabstände? Einsatzfolge?

Aus dem Eingangschor „Wer nur den lieben Gott läßt walten“

(A)

Musical score for section A, featuring parts for Ob.1, Ob.2, VI., Vla., and Vc. The score is in 12/8 time. The parts consist of six staves of musical notation.

(B)

Musical score for section B, featuring parts for Soprano (S.) and Alto (A.). The vocal parts are written in 12/8 time. The vocal lines are: "Wer nur den lie - ben Gott läßt wal .." and "Wer nur den lie - ben Gott läßt wal ..".

Musical score for section B, continuing with parts for Ob.1, Ob.2, VI., Vla., Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (Vc.). The vocal parts continue with lyrics: "ten, wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten," "ten, wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten," "wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten," and "wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten."

1 Johann Sebastian Bach

Matthäuspassion

Zu Bachs größten und gewaltigsten Werken gehört die 1729 in Leipzig entstandene **Matthäus-passion**. Diese Passionsmusik nach dem Bericht des Evangelisten Matthäus vom Leiden und Sterben Jesu stellt die erweiterte Form der Kantate dar: das **Oratorium**.

Oratorium

Auf das Fest aber hatte der Land-pfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.

Er hatte aber zu der Zeit einen Ge-fangen-en, einen sonderlichen vor anderen, der hieß Barrabas. Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:

*„Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe? Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus.“
Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten. Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickte sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen:
„Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinet-wegen.“ Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabam bitten sollten, und Jesum umbrächten. Da antwor-tete nun der Landpfleger und sprach zu ihnen: „Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?“*

Sie sprachen: „Barrabam!“

Pilatus sprach zu ihnen: „Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?“

*Sie sprachen alle:
„Laß ihn kreuzigen!“*

The musical score consists of three staves of music. The top two staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom staff is for Bass. The lyrics are written below the notes. The first section of lyrics is:

Er hat-te a-ber zu der Zeit ei-nen Ge-fan-ge-nen
Wel - chen wol - let i-hr, da -ß ich e - uch los-
ge - be? Bar - ra - bam o - der Je - sum,
von dem ge - sa - get wird, er sei Chri - stus.

The second section of lyrics is:

Sie spra - chen: Bar - ra-bam!
Baß: Laß ihn kreu

35► Erzähle mit eigenen Worten den Inhalt des Evangelientextes. Wie könnte ein Komponist diesen Text vertonen? Was sollte durch die Musik ausgedrückt werden? Stelle dir die Szene vor, in der das Volk die Freilassung des Barrabas verlangt. Auf welche Art würde dieses „Barrabam!“ gesprochen, gerufen, geschrien werden? Welche musikalischen Mittel könnte der Komponist dafür einsetzen (Lautstärke, Rhythmus, Besetzung . . .)?

17



Rezitativ

36► Höre den Bericht des Evangelisten und lies den Text dazu mit. Rollenverteilung? Stimmlage? Begleitinstrumente? Art der Begleitung?

Diese Art des Textvortrags, dem ausdrucksvollen Sprechen (Rezitieren) verwandt, nennt man **Rezitativ** (= Sprechgesang).

18



37► Höre noch einmal den Ruf „Barrabam“ und beschreibe die Mittel, mit denen dieser Schrei der Volksmassen gestaltet wird.

38► Untersuche die Akkorde, mit denen die Worte „Gefangenen“, „Barrabam“, „Jesum“ und „Christus“ unterstrichen werden. Welcher Zusammenhang zwischen dem Text und der Art dieser Akkorde ist zu erkennen (Dur, Moll . . .)?

19



39► Höre den Chor „Laß ihn kreuzigen“ und lies die Baßstimme im Notenbild mit. Wie setzen die einzelnen Stimmen ein? Reihenfolge? Inwiefern entspricht das der geschilderten Situation?

40► Vergleiche die beiden Chorsätze „Laß ihn kreuzigen“ und „Sing, bet und geh auf Gottes Wegen“ (Melodie, Rhythmus, Satztechnik).



Choral

Der **Choral**, von der gläubigen, andächtigen Gemeinde gesungen, steht im Gegensatz zum *Turbae-Chor* (= Chor der Volksmassen).

Eine der erschütterndsten Szenen der Passion ist der Bericht vom Tod Jesu.

20



Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: „Eli, Eli, lama sabbathani!“ Das ist: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!“

Etliche aber, die da stunden, da sie das höreten, sprachen sie: „Der rufet dem Elias!“ Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm und fullete ihn mit Essig und steckte ihn auf ein Rohr und tränkte ihn. Die andern aber sprachen: „Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe.“

Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

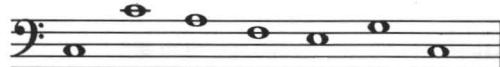
Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheide nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du dann herfür!
Wenn mir am allerängsten
wird um das Herze sein,
so reiß mich aus den Ängsten
kraft deiner Angst und Pein.

Übungsprogramm

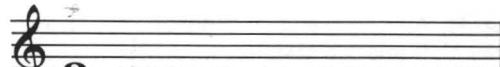
(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft!)

Baßschlüssel

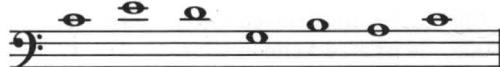
- Notiere im Baßschlüssel von c¹ aus eine C-Dur-Tonleiter abwärts und schreibe die Notennamen dazu.



- Schreibe unter die Noten die entsprechenden Notennamen.



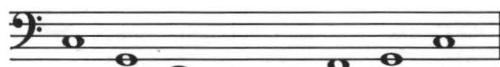
- Übertrage die im Violinschlüssel notierten Töne in den Baßschlüssel.



- Übertrage die im Baßschlüssel notierte Melodie in den Violinschlüssel.



- Notiere die Melodie um eine Oktave tiefer im Baßschlüssel.

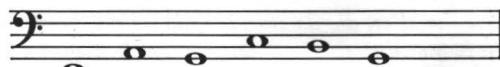


- Notiere die Notennamen.

2 Töne n. oben



- Notiere die Melodie eine Oktave tiefer.



- Notiere die Melodie eine Oktave höher.



- Übertrage diese Melodie

- in die eingestrichene Oktave (G^{b})
- in die große Oktave
- in die zweigestrichene Oktave (G^{d}).



- Ergänze zur D-Dur-Tonleiter durch zwei Oktaven (mit Notennamen).



- Notiere im Baßschlüssel eine Es-Dur-Tonleiter nach abwärts, beginnend mit es¹, über 2 Oktaven.



- Notiere den C-Dur-Dreiklang in sämtlichen dazwischenliegenden Umkehrungen.



13. Fasse die Töne eines jeden Akkords zusammen und notiere den entsprechenden Dreiklang im Violinschlüssel.

A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains five measures of chords: G, A, B, C, and D.

14. Notiere den Grundton eines jeden Dreiklangs.

A musical staff with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains five measures of inverted chords: E, F, G, A, and B.

15. Setze jeden in der Grundform notierten Dreiklang in die erste Umkehrung.

A musical staff with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains five measures of first-inversion chords: E, F, G, A, and B.

16. Setze jeden in der Grundform notierten Dreiklang in die zweite Umkehrung.

A musical staff with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains five measures of second-inversion chords: C, D, E, F, and G.

17. Setze jeden in einer Umkehrung notierten Dreiklang in die Grundform.

A musical staff with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains five measures of first-inversion chords: C, D, E, F, and G.

18. Bestimme zu jedem Dreiklang den Grundton und notiere ihn im Baß.

A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains five measures of chords: G, A, B, C, and D.

19. Ergänze zu der Kadenz die entsprechenden Baßtöne (Grundtöne der Dreiklänge).

A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains four measures of chords: G, A, B, and C.

20. Bestimme die Tonart dieser Melodie.

A musical staff with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a melodic line consisting of eight eighth notes.

21. Notiere die Melodie um eine Quarte tiefer, also in der Tonart D-Dur.

A musical staff with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a melodic line consisting of eight eighth notes.

22. Bestimme den Dreiklang, der sich in jedem Takt aus den Melodietönen ergibt, und notiere den Grundton dieses Dreiklangs im Baß (in jedem Takt ein Ton!).

A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a melodic line consisting of eight eighth notes.

Musikalische Gattungen der Barockmusik

Choral: Kirchenlied im vierstimmigen Satz

Kirchenkantate: Vertonung eines geistlichen Textes für Soli, Chor und Orchester

Oratorium: Großform der Kantate

Rezitativ: Sprechgesang

Invention: polyphones Klavierstück

Satztechnik

Motivische Arbeit: Verwendung eines Motivs in verschiedenen Stimmen (*Imitation*), auch in *Sequenz* oder *Umkehrung*

Kolorierung: Ausschmücken einer Melodie durch Verzierungen

Homophonie: mehrstimmige Satzweise, bei der sich die Begleitung einer führenden Melodiestimme unterordnet

Polyphonie: mehrstimmige Satzweise, bei der die Einzelstimmen melodisch und rhythmisch selbständige sind

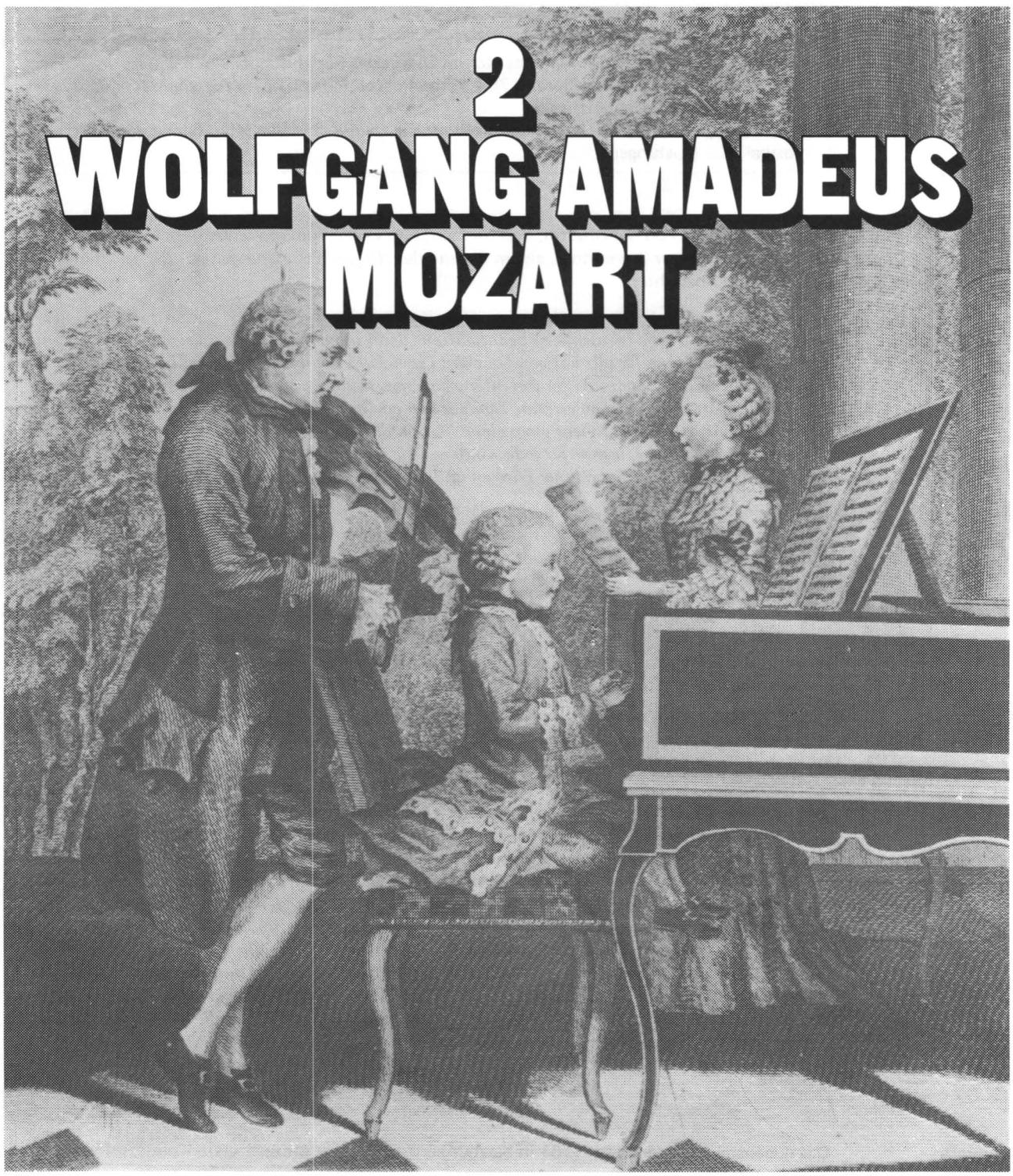
B-a-c-h



Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788)

2

WOLFGANG AMADEUS MOZART



2 Wolfgang Amadeus Mozart

Kindheit

Vater *Leopold Mozart* war Kapellmeister im Dienst des Fürstbischofs von Salzburg, Sohn *Wolfgang Amadeus*, geboren 1756, komponierte und spielte im Alter von *fünf Jahren* das nebenstehende Menuett; auch Tochter *Nannerl*, um fünf Jahre älter als Wolfgang, zeigte schon als Kind bewundernswerte musikalische Leistungen.

Später, nach dem Tod des Bruders, ließ Nannerl, nun Freiin von Sonnenberg, sich von dem Salzburger Hoftrompeter Schachtner, einem Freund des Hauses, Erinnerungen aus der Kindheit von „*Wolferl*“ berichten:

„... Auf Ihre erste Frage, was Ihr seliger Herr Bruder in seiner Kindheit ... für Lieblingsspiele hatte? – Auf die Frage ist nichts zu beantworten: denn sobald er mit Musik sich abzugeben anfing, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als tot, und selbst die Kindereien und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden. Wenn wir, er und ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen oder geigen. Vor dieser Zeit aber, ehe er die Musik anfing, war er für jede Kinderei, die mit ein bißchen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte ...“

Zweite Frage, wie er sich als Kind gegen die Großen benahm, wenn sie sein Talent und seine Kunst in der Musik bewunderten? Wahrhaftig, da verriet er nichts weniger als Stolz oder Ehrfurcht ... er wollte nie spielen, außer seine Zuhörer waren große Musikkennner ...

Dritte Frage, welche wissenschaftliche Beschäftigung liebte er am meisten? Antwort: ... es war ihm fast einerlei, was man ihm zu lernen gab: er wollte nur lernen und ließ die Wahl seinem innigst geliebten Papa ... Was immer man ihm zu lernen gab, dem hing er so ganz an, daß er alles übrige, auch sogar die Musik, auf die Seite setzte. Z.B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben ...

(1763) ... die nächsten Tage, als Sie von Wien zurückkamen und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geschenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kam unser ehemaliger sehr guter Geiger Herr Wenzel, der ein Anfänger in der Komposition war; er brachte 6 Trios mit, die er in Abwesenheit des Herrn Papa verfertigt hatte ... Wir spielten diese Trios, und Papa spielte mit der Viola den Baß, der Wenzel das erste Violin, und ich sollte das zweite spielen. Wolfgang bat, daß er das zweite Violin spielen dürfe, der Papa aber verwies ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in dem Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten imstande wäre. Wolfgang sagte: „Um ein zweites Violin zu spielen, braucht man es wohl nicht erst gelernt zu haben“; und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an, bitterlich zu weinen, und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: „Geig mit Herrn Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt du fort!“ Das geschah. Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich ganz überflüssig sei; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Herrn Papa an, dem bei dieser Szene die Tränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle Trios.“

Menuett

Das nebenstehende **Menuett**, 1761 in Salzburg entstanden, ist Mozarts erste Komposition.

Menuett

Fine

Trio

D.C. al Fine

① ► Höre das Menuett und lies im Notenbild mit. An welchen Äußerlichkeiten lässt sich eine Gliederung feststellen? Welche Begriffe, die du bereits kennst, sind herauszulesen?



② ► Betrachte die 1. Zeile: Wie lassen sich diese 8 Takte noch einmal gliedern? Vergleiche damit die Gliederung der übrigen Abschnitte (Zeile 2, 3, 4).

Die gleiche Gliederung findet man oft in volkstümlichen Melodien:

4 Takte *Vordersatz* + 4 Takte *Nachsatz* bilden eine achttaktige **Periode**. Der Vordersatz besteht häufig aus zwei sich entsprechenden Tongruppen (2 + 2 Takte).

Periode

③ ► Notiere das rhythmische Anfangsmotiv, das sich in vielen Sequenzen durch das ganze Stück zieht. Wodurch entsteht in jeder Zeile der Eindruck einer rhythmischen Steigerung?

④ ► Beschreibe den Unterschied zwischen Anfangsteil und Trio.

⑤ ► Überlege: Mozart war, als er das Menuett komponierte, noch nicht einmal im Alter eines Schulkindes. Stecken aber nicht in dieser Komposition Gedanken, die weit über sein Alter hinausreichen? Wie könnte man diese ungewöhnlichen Leistungen des „Wunderkindes“ – Komponieren und Musizieren – erklären?

Kennst du Persönlichkeiten der Gegenwart oder Vergangenheit, die als Kinder ähnlich überraschende, hervorragende Leistungen gezeigt haben? Welche Probleme und Schwierigkeiten könnten solch ein Wunderkind belasten?

2 Wolfgang Amadeus Mozart

Konzertreisen

Im Jahr 1762 spielte der 6jährige Mozart am Kaiserhof in Wien vor Maria Theresia. 1763 brach der Vater mit Sohn und Tochter zu einer „Weltreise“ auf, die drei Jahre dauerte und bis nach Paris und London führte. Im Alter von 14 Jahren „eroberte“ Mozart Italien.

Vater Leopold, der ein bekannter Pädagoge war und u.a. eine Violinschule verfaßt hat, verstand es ausgezeichnet, die Reisen zu organisieren, Beziehungen zu maßgeblichen Persönlichkeiten anzuknüpfen und die Öffentlichkeit auf die Fähigkeiten seines Sohnes aufmerksam zu machen.

Mehrere Zeugnisse über Mozarts sensationelles Auftreten sind uns überliefert, z.B. eine Anzeige über ein Konzert in *Frankfurt am Main* im Jahr 1763:

„Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der zwei Kinder des Salzburgischen Kapellmeisters Herrn Leopold Mozart in den Gemütern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreimalige Wiederholung des nur für einmal angesetzten Konzertes nach sich gezogen. Heute Abend wird ganz gewiß das letzte Konzert sein, wobei das Mägdelein, welches im zwölften, und der Knab, der im siebenten Jahr ist, nicht nur Konzerten auf dem Flügel spielen werden, sondern der Knab wird auch ein Konzert auf der Violine spielen, bei Sinfonien mit dem Klavier begleiten, die Klaviertasten mit einem Tuch gänzlich verdecken und auf dem Tuch so gut spielen, als ob er die Klaviatur vor Augen hätte. Er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Akkorden auf dem Klavier oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren usw. anzugeben ist, genauest

benennen. Letztlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel aus dem Kopf phantasieren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen, versteht, die von der Art, den Flügel zu spielen, ganz unterschieden ist.“

Baron von Grimm aus *Paris* 1763:

„Die wahren Wunder sind allzu selten, als daß man davon nicht reden sollte, wenn man einmal einem begegnet. Ein Salzburger Kapellmeister namens Mozart ist hier soeben mit zwei ganz allerliebsten Kindern angekommen. Das Mädchen, das elf Jahre alt ist, spielt glänzend Klavier. Sie trägt die größten und schwierigsten Stücke mit erstaunlicher Präzision vor. Ihr Bruder, der demnächst sieben Jahre alt wird, ist ein derartig seltes Phänomen, daß man kaum glauben mag, was man mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren hört. Es fällt dem Knaben nicht im geringsten schwer, die schwierigsten Stücke sehr sauber vorzuspielen, mit seinen Händchen, die kaum die Sexte greifen können. Noch unglaublicher aber ist es, daß er eine ganze Stunde lang phantasieren kann, wobei er sich



Mozart mit Vogelnest (Ölgemälde, 1764/65)

Visionen voll entzückender Motive hingibt, die er mit gutem Geschmack und mit Sinn und Verstand zu entwickeln weiß. Der routinierteste Pianist kann kaum gewandter sein in der Fortführung der Harmonien und Modulationen als der Kleine in seiner ungewöhnlichen, aber stets trefflichen Art. Er ist auf der Klaviatur dermaßen zu Hause, daß er flott und sicher weiterspielt, auch wenn man ihm eine Serviette über die Tasten legt. Noten liest er spielend. Er schreibt und komponiert mit fabelhafter Leichtigkeit, ohne dabei am Instrument zu sitzen und seine Akkorde darauf suchen zu müssen. Ich habe ihm die Melodie eines Menuetts skizziert und ihn gebeten, den Baß darunter zu schreiben. Das Kind hat die Feder ergriffen und dem Menuett den Baß untergesetzt, ohne ans Klavier zu gehen. Selbstverständlich kostet es ihn ebensowenig Mühe, jede Arie, die man ihm vorlegt, zu transponieren und in jeder verlangten Tonart zu spielen. Folgende Tatsache, deren Zeuge ich gewesen bin, ist noch merkwürdiger: Kürzlich fragte ihn eine Dame, ob er imstande sei, eine italienische Kavatine, die sie auswendig wisse, nach dem Gehör zu begleiten, ohne sie dabei anzusehen. Sie begann zu singen. Der Knabe erfand aufs Geratewohl einen Baß, der natürlich nicht ganz der rechte war, denn es ist unmöglich, aus dem Stegreif ein Lied zu begleiten, das man gar nicht kennt. Aber als der Gesang zu Ende war, bat der kleine Mozart die Dame, nochmals von vorn anzufangen. Zu dieser Wiederholung spielte er mit der rechten Hand die volle Melodie, während er mit der Linken mühelos den Baß entwickelte. Danach bat er noch an die zehn Mal um Wiederholung, und jedesmal änderte er den Charakter seiner Begleitung . . . Das Wunderkind verdreht einem richtig den Kopf. Nur schade, daß man sich hierzulande so wenig auf Musik versteht!"

Die ersten drei großen Reisen Mozarts



2 Wolfgang Amadeus Mozart

Die glanzvollen Reisen hatten auch eine Kehrseite: Beschwerlichkeit, Ruhelosigkeit, Strapazen und Aufregungen.

Viele Zitate aus Briefen von Vater und Sohn geben einen Eindruck von den Belastungen dieser Reisen.

Der Sohn:

„Dieser Wagen stößt einem doch die Seele heraus . . . Von Wasserburg aus glaubte ich in der Tat meinen Hintern nicht ganz nach München bringen zu können – er war ganz schwielig und vermutlich feuerrot – Zwei ganze Posten fuhr ich die Hände auf dem Polster gestützt, und den Hintern in Lüften haltend.“

Der Vater:

„Die Wege waren seit 14 Tagen nach Neapel sehr unsicher, und ist ein Kaufmann totgeschlagen worden . . .“ „. . . Nichts als Anlegen und Ausziehen, Eimpacken und Auspacken und noch dazu kein warmes Zimmer, verfrieren wie ein Hund, alles was ich nur berühre, ist Eis . . .“

„Stelle dir vor . . . die abscheulichsten Wirtshäuser, Unflath, nichts zum Essen . . .“

„Weil wir nun in diesen 27 Stunden unserer Reise (von Neapel nach Rom) nur 2 Stund geschlafen . . . und da wir in unser Zimmer kamen, setzte sich der Wolfgang auf einen Sessel nieder und fing augenblicklich zu schnarchen und fest zu schlafen an, daß ich ihn völlig auszog und ins Bett legte, ohne daß er nur das mindeste Zeichen gab, daß er wach werden könnte.“

Mehrmals erkrankten die Kinder unterwegs schwer. In Den Haag wurde man wegen Scharlach vier Monate aufgehalten, in Olmütz waren die Blattern zu überstehen.

Die körperlichen Strapazen in früher Jugend mögen mit einer Ursache gewesen sein für Mozarts schwache Gesundheit und seinen frühen Tod.

In London komponierte der achtjährige Mozart **1764** das nebenstehende Klavierstück.



22

⑥► Betrachte die Melodieführung. Wo gibt es Tonleiterstrecken? Oktavsprünge? Gegenbewegung der beiden Stimmen? Vertauschung der beiden Stimmen? Veränderung der Richtung? Welches Intervall entsteht in den großen Sprüngen der Oberstimme (Teil C)?

⑦► Teil C hebt sich nicht nur durch seine Tonart, sondern auch durch auffallend viele Halbtorschritte ab. Notiere die absteigende Baßlinie der Takte 2 bis 7 (von Teil C) und die dazugehörigen Notennamen.

Eine solche Folge von Halbtorschritten nennt man *chromatisch*.

⑧► Untersuche die Harmonien: Tonart von Teil A? Welche Tonarten sind in Teil B herauszulesen? Verwandtschaft zu Teil A? Wo könnte man von einer Modulation sprechen?

⑨► Überlege zur Form: Wo sind in Teil A Einschnitte zu erkennen? Wo gibt es Sequenzen in Teil B? In Teil C? Bestimme in Großbuchstaben die Gliederung des ganzen Stücks. Wie bezeichnet man diese Form?

Klavierstück aus dem „Londoner Notenbuch“

(A)



(B)



(C)



2 Wolfgang Amadeus Mozart

Der zwölfjährige Mozart komponierte eine Messe für Chor, Solostimmen und Orchester und dirigierte selbst die Aufführung.

Konzertmeister
in Salzburg

Der Dreizehnjährige wurde – 1769 – in Salzburg zum fürstbischoflichen Konzertmeister ernannt. In dieser Zeit entstanden seine ersten Sinfonien (mehrsätzige Orchesterwerke).

Das Menuett aus einer solchen Sinfonie (aus dem Jahr 1773) kannst du im Notenbild (Melodiestimme) mitverfolgen. Es gibt Einblick in die „Werkstatt“ eines Komponisten dieser Zeit.



23

⑩ ► Höre den Anfang (T. 1–12) und lies im Notenbild mit. An welchen Einzelheiten ist die Tonart zu erkennen? In welchen Takt(en) finden sich Töne des Dominantseptakkords?

Menuett aus der Sinfonie g-Moll

The musical score consists of eight staves of music for a single melodic line. The key signature changes from G minor (no sharps or flats) to D major (one sharp) at measure 37. Measure numbers are indicated on the left side of each staff: 1, 8, 15, 21, 29, 37, 47, and 55. Dynamics such as *f*, *p*, and *fp* are marked throughout the score. Measure 37 marks a key change to D major, indicated by a sharp sign in the key signature. Measures 47 through 55 show a continuation of the melody in D major.

- 11 ► Beachte (im Klang- und Notenbild), wie Mozart diesen ersten Teil durch Gegen-sätze gestaltet. Ergänze (im Arbeitsheft) die Tabelle.

| Taktzahl | 1 – 4 | 5 – 8 | 9 – 12 |
|-------------|---------|-------------|--------|
| Lautstärke | forte | ? | ? |
| Satztechnik | unisono | mehrstimmig | ? |
| ? | ? | Mittellage | ? |
| ? | ? | ? | tutti |

- 12 ► Lies und höre den zweiten Teil (T. 13–36). In den Kästchen A–E sind verschiedene Merk-male der einzelnen Abschnitte aufgeführt. Bestimme die zutreffende Reihenfolge der Kästchen.

24



| | | | | |
|-----------------|--|-----------------|----------------------------------|--|
| A wie T. 1–4 | B piano Streicher Melodie abwärts | C wie T. 5–8 | D forte tutti hohe Lage | E wie T. 9–12, aber von Echo unterbrochen |
|-----------------|--|-----------------|----------------------------------|--|

- 13 ► Höre nun das ganze Menuett. Wie unterscheidet sich das Trio (T. 37–58) vom Vorher-gehenden (Lautstärke, Tonart, Instrumentierung)? An welcher Stelle wird ein Melodieteil von der zweiten Stimme imitiert? Achte auch auf die Klangfarbe. Wo spielen nur Streicher? Wo Streich- und Blasinstrumente?

25



- 14 ► Vergleiche die Abschnitte T. 37–40 und T. 41–44: Zäsur? Gliederung?

- 15 ► Was müßte man zu T. 58 schreiben? Kennzeichne die Gesamtform in Großbuchstaben.

In diesen Jahren melden Briefe des Vaters sensationelle Erfolge.

Aus Paris (1763):

„Das außerordentliche aber schien den Herren Franzosen, dass (au grand couvert) . . . uns allen bis an die königliche Tafel hin mußte Platz gemacht werden, sonderheitlich daß unser heldenmütiger Hr: Wolfgang immer neben der Königin stehen, mit ihr beständig sprechen und sie unterhalten mußte, und die Speisen, so sie ihm von der Tafel gab, neben ihr zu verzehren die Gnade hatte . . .“

Aus London (1764):

„Wir waren also schon den fünften Tag nach unserer Ankunft bei Hofe. Das Präsent war zwar nur 24 Guinee, allein die Gnade, mit welcher sowohl S. Majestät der König als die Königin uns begegnet, ist unbeschreiblich . . .“

Aus Italien (1771):

„Bevor die erste Probe gemacht wurde, hatte es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrien . . . Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten Probe an verstummt und reden nicht eine Sylbe mehr . . . die erste Aufführung der Opera ist mit allgemeinem Beifall vor sich gegangen . . . und war bei fast allen Arien ein erstaunliches Händeklatschen und Viva il Maestro rufen.“

In Rom erhielt der vierzehnjährige Wolfgang vom Papst den Orden eines „Ritters vom goldenen Sporn“ und durfte sich „Signor Cavaliere“ nennen.

In Bologna wurde er nach bestandenem Examen als „compositore“ in die ruhmvolle Accademia dei Filarmonici aufgenommen.

2 Wolfgang Amadeus Mozart

1772 starb Mozarts Arbeitgeber, der Fürstbischof von Salzburg. Unter seinem Nachfolger änderte sich die Situation der Familie Mozart: Vater Leopold erhielt nicht mehr großzügig Urlaub zur Organisation der Reisen, Sohn Wolfgang Amadeus mußte strengen Dienst leisten, ohne den nötigen Spielraum, um sich anderswo nach einer besseren Anstellung umzuschauen.

Als Mozart schließlich – ohne den Vater – Urlaub für eine Reise nach Paris bekam, hielt er sich zunächst monatelang in Mannheim auf, nicht zuletzt aus Liebe zu einer jungen Sängerin.

Der Vater schrieb besorgte und eindringliche Briefe (1777):

„Nur bitte ich dich, keinen Exceß (= Ausschweifung) zu machen. Du bist an die gute Ordnung von Jugend auf gewöhnt . . .“

„Dem Graf Seau (Intendant der kurfürstlichen Musik am Münchner Hof) mußt du erschrecklich das Maul machen, was du ihm für sein Theater, ohne eine Bezahlung zu verlangen, alles machen wirst . . .“

„Dieser lange Zug von Augsburg bis Mannheim wird dem Beutl sehr Schaden gethan haben . . .“
„ . . . um des Himmels willen – Ihr müßt nach Geld trachten!“

„Deine Vernunft aber wirst du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich und das bitte ich dich . . .“
„Fort mit dir nach Paris! Und das bitte bald!“

„Die Lebensart in Paris ist von der deutschen sehr unterschieden, und die Art, im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protektion zu suchen, sich anzumelden etc. hat etwas ganz Eigenes.“

„ . . . Eine Opera zu bekommen: da braucht's gehen, treiben, alles anwenden, Freunde suchen . . .“

Der Vater riet, finanzielle Schwierigkeiten durch Erteilen von Musikstunden zu überbrücken, populäre Musik auch gegen den eigenen guten Geschmack zu komponieren. Aber dem jungen Mozart lag die freie, unbekümmerte Meinungsäußerung mehr als weltmännische Diplomatie. Sein Aufenthalt in Paris brachte nicht die erstrebte Berufung an den Hof, trotz neuer bedeuternder Kompositionen. Die Schulden wuchsen. Die wenigen Gönner stellten ihre Unterstützung ein.

Mozart berichtete dem Vater nach Salzburg:

„Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verstünden . . . aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien, was die Musik anlangt.“

Der Tod der Mutter, die den Dreiundzwanzigjährigen nach Paris begleitet hatte, gab den letzten Anstoß, nach Salzburg in das alte Amt zurückzukehren.

Klaviersonate
in A-Dur

In Paris war die **Klaviersonate in A-Dur** entstanden, die mit dem berühmt gewordenen **Türkischen Marsch** abschließt. Musik im türkischen Stil – *alla turca* – war damals in Europa sehr beliebt, vor allem die Art, in der die Janitscharenkapellen Lärminstrumente wie Trommeln, Pauken, Becken, Schellenbaum verwendeten.

16► Untersuche die verschiedenen Melodien: Tonart? Dur? Moll? In welcher Beziehung stehen die unterschiedlichen Tonarten zueinander?



26



27

17► Ordne den 6 Klangbeispielen, die du hörst, die Melodieanfänge A–F zu.

18► Notiere – während du das ganze Stück hörst – die Reihenfolge der einzelnen Melodieabschnitte (in Großbuchstaben).

19► Welcher Teil kehrt als eine Art Refrain immer wieder? Wie bezeichnet man ein Musikstück dieser Art?

Aus dem 3. Satz („Alla turca“) der Klaviersonate A-Dur

(A)

(B)

(C)

(D)

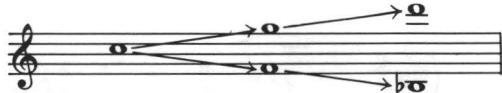
(E)

(F)

2 Wolfgang Amadeus Mozart

In diesem Klavierstück verwendet Mozart Tonarten, die in enger Beziehung zueinander stehen.

- ②⓪ ► Vergleiche die Grundtöne der dir bekannten Durtonarten und ihren Abstand voneinander.



- ②① ► Ergänze für den Bereich der Molltonarten die entsprechenden Grundtöne.



Quintenzirkel

Aus dieser *Quintverwandtschaft* nach oben und unten entsteht der sog. **Quintenzirkel**. (Die beiden Quinttreihen von c aus treffen sich im Ton fis bzw. ges).



- ②② ► Suche auf dem Klavier (Xylophon, Glockenspiel) die Taste für den Ton fis, für ges; genauso für cis und des, gis und as.

Das Vertauschen solcher Töne bezeichnet man als *enharmonische Verwechslung*.



chromatische Tonleiter

Eine Tonreihe, die nur aus Halbtönschritten besteht, d.h. alle 12 Töne innerhalb einer Oktave verwendet, heißt **chromatische Tonleiter**.



Paralleltonarten

Ein anderer Verwandtschaftsgrad besteht zwischen zwei Tonarten mit denselben Vorzeichen: C-Dur und a-Moll sind **Paralleltonarten**.

gleichnamige Tonarten

Wenn zwei Tonarten denselben Grundton haben, spricht man von **gleichnamigen Tonarten**: C-Dur und c-Moll, a-Moll und A-Dur.



Wien zur Zeit Mozarts

Das Jahr 1781 brachte für Mozart zunächst neue Hoffnung. Der Fürstbischof nahm ihn und einige andere Hofmusiker mit auf eine Reise nach Wien. Aber der strenge Dienst ließ Mozart wenig Gelegenheit, selbst zu konzertieren und mit seinen Kompositionen Eingang in die maßgeblichen Kreise des Hofes zu finden. Als er endlich einen Vertrag mit dem Wiener Theater zur Komposition einer Oper in Aussicht hatte, befahl sein Dienstherr ihn vorzeitig nach Salzburg zurück.

„*O ich will dem Erzbischof eine Nase drehen*“, schreibt Mozart nach Salzburg und erzwingt – freilich unter unwürdigen Bedingungen – seine Entlassung.

Später drückt er seine Gefühle dem Erzbischof gegenüber in einer Arie der Oper „Die Hochzeit des Figaro“ aus. Ein Diener will seinen Herrn lehren, nach seiner Pfeife zu tanzen.

Will der Herr Graf ein Tänzchen nun wagen,
mag er's mir sagen: Ich spiel ihm auf.
Soll ich im Springen Unterricht geben –
auf Tod und Leben bin ich sein Mann.
Ich will ganz leise, listigerweise
von dem Geheimnis den Schleier ziehn.
Mit feinen Kniffen, mit kecken Griffen,
heute mit Schmeicheln, morgen mit Heucheln
will seinen Ränken ich kühn widerstehn.

28



Vater Leopold in Salzburg verstand die Entscheidung des Sohnes nicht. Ein freier Künstler ohne feste Anstellung? Nie zuvor hatte ein Musiker von Rang diese unsichere Existenz riskiert.

Zunächst begrüßte das Wiener Publikum Mozarts Musik mit Beifall. Auch der Kaiser war begeistert. Trotzdem sagte er: „*Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten!*“

Aber die Gunst des Publikums hielt nicht an. Mozarts zehn Wiener Jahre – von 1781 bis zu seinem Tod 1791 – waren voll von materieller Not und künstlerischen Enttäuschungen. Seine Ruhestätte ist nicht bekannt, weil niemand seinem Sarg gefolgt war.

2 Wolfgang Amadeus Mozart

Oper

„Die Entführung aus dem Serail“

Die Oper „*Die Entführung aus dem Serail*“, mit der Mozart Ruhm und Anerkennung in Wien gewann, entstand genau 100 Jahre nach der Befreiung Österreichs von der Türkenbedrohung. Türkengeschichten waren damals, nach überstandener Gefahr, allgemein beliebt.

Der Spanier *Belmonte* hat mit seiner Braut *Konstanze*, deren Dienerin *Blonde* und seinem Diener *Pedrillo* eine Seefahrt unternommen. Das Schiff wird von Seeräubern überfallen. Nur *Belmonte* kann entkommen. Nun versucht er, die Gefangenen aus der Gewalt des *Bassa Selim* zu befreien.



29

- 23► Höre die Szene, in der der Türkfürst Bassa Selim von einem Huldigungschor mit Janitscharenmusik gefeiert wird. Mit welchen Instrumenten wird sie nachgeahmt?

Singt dem großen Bassa Lieder,
töne, feuriger Gesang,
und vom Ufer halle wider
unsrer Lieder Jubelklang!

Weht ihm entgegen, kühlende Winde,
ebne dich sanfter, wallende Flut!
Singt ihm entgegen, fliegende Chöre,
singt ihm der Liebe Freuden ins Herz!

Mozart schreibt dazu:

„Der Janitscharenchor ist kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben.“

- 24► Achte besonders auf die Rolle des Orchesters und auf die Solostelle des Mittelteils. Welchem Instrumentalstück entspricht die Gliederung?

Osmin, der Haremswächter, soll durch Wein eingeschläfert werden. In einem Duett lässt er sich dazu überreden, während der Dienstzeit und gegen das Verbot des Islam Alkohol zu trinken.

allegro



Ob ich's wa - ge, ob ich trin - ke, ob's wohl Al - lah se - hen kann?

adagio



Das heiß ich, das heiß ich ge - wagt.



30

- 25► Vergleiche Notenbild und Klangbeispiel: Wie beschreibt Mozart das Zaudern des Osmin? Seine Angst vor Allah?

- 26► Mitten im Allegro werden drei Takte adagio gesungen. Welche Gründe mag der Komponist dafür gehabt haben? Welche Gefühle des Osmin werden dadurch ausgedrückt?



31

- 27► Höre „*Vivat Bacchus*“ in zwei Klangbeispielen: zuerst von *Pedrillo* gesungen, dann von *Osmin* und von beiden. Beschreibe Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten (Melodie, Stimmlage, Orchesterbegleitung).



32

- 28► Höre das ganze Duett. Wann setzt das Schlagzeug, das die „Türkenmusik“ darstellt, ein?



Pedrillo

8 Vi - vat Bac - chus, Bac - chus le - be, Bac - chus war ein bra - ver
 8 Mann, vi - vat Bac - chus, Bac - chus le - be, Bac - chus war ein bra - ver Mann!

8 Measures of music notation for Pedrillo's aria, featuring eighth-note patterns and a bassoon line.

Osmin

Vi - vat Bac - chus, Bac - chus le - be, Bac - chus, der den Wein er - fand!

8 Measures of music notation for Osmin's aria, featuring sixteenth-note patterns and a bassoon line.

In vielen Opern gibt es die typische Rolle des „Bösewichts“, die am wirkungsvollsten in der Stimmlage des tiefen Basses dargestellt wird. Mozart wendet hier diese Rolle ins Komische („Baßbuffo“).

Mit Hilfe Pedrillos versucht Belmonte, seine Braut zu befreien. Doch das Unternehmen mißlingt.

2 Wolfgang Amadeus Mozart

Voll Schadenfreude singt Osmin:

O wie will ich triumphieren,
wenn sie euch zum Richtplatz führen
und die Hälse schnüren zu!

Schleicht nur säuberlich und leise,
ihr verdammten Haremsmäuse,
unser Ohr entdeckt euch schon.

Hüpfen will ich, lachen, springen
und ein Freudenliedchen singen,
denn nun hab ich vor euch Ruh.

Und eh ihr uns könnt entspringen,
seht ihr euch in unsren Schlingen
und erhaschet euren Lohn.



33

②⁹ ► Stelle anhand des Klangbeispiels fest:

Welche Textworte werden von der Musik besonders drastisch veranschaulicht? Wie geht die Musik in Ausschnitt B auf die Textworte ein? Welcher Text gehört zu den Melodien C und D?



33

⑩ ► Höre noch einmal die Rachearie des Osmin und lies den Text mit. Wie sind die einzelnen Textabschnitte angeordnet? Welche Reihungsform entsteht dabei?

Aber das Singspiel endet nicht tragisch. Fürst Bassa Selim setzt Großmut vor Rache; er begnadigt die Gefangenen und entläßt sie in die Freiheit.

Übungsprogramm

(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft!)

Verwandtschaft der Tonarten

1. Notiere eine B-Dur-Tonleiter. (Beginne mit b¹.)
2. Wähle den Ton es als Grundton für eine neue Tonleiter und notiere eine Tonleiter in Es-Dur (Achtung: Halbtönschritte!).
3. Notiere für die Tonleiter Es-Dur die Vorzeichen.
4. Wie heißt die Paralleltonart von Es-Dur?
5. Notiere in dieser Paralleltonart Tonleitern im natürlichen, harmonischen und melodischen Moll.
6. Wie heißt der Leitton von G-Dur? D-Dur? A-Dur? Es-Dur?
7. Ergänze die Tonleiter in A-Dur.

8. Notiere die Hauptdreiklänge von A-Dur.
9. Ergänze die Dreiklangsverbindungen.

A: I V I I IV V I I IV IV II V I

10. Wie heißt die Paralleltonart zu A-Dur? Die gleichnamige Tonart?

11. Ergänze in A-Dur die erweiterte Kadenz.

A: I VI IV II V I

12. Bestimme den Leitton von fis-Moll.
13. Notiere in fis-Moll den Dreiklang der Dominante mit Umkehrungen.

14. Ergänze die Kadenz.

fis: I IV V I

15. Ergänze zu jeder Note die durch enharmonische Verwechslung entstehende Note.

16. Notiere die Melodie in enharmonischer Verwechslung.

Mozarts Musik gilt als Höhepunkt der sogenannten **Wiener Klassik**.
Vorbild für die melodische Gestaltung, die einfache „klassische“ Formen anstrebt, ist die Volksmusik.

Prinzip der Reihung:

Melodieabschnitte werden kettenartig aneinandergefügt,
z.B. als *Wiederholung* oder *Variante* (Sequenz) oder *Gegensatz*.

Prinzip des Kontrasts:

Gegensatz von Tonhöhe, Lautstärke, Tongeschlecht, Klangfarbe, Begleitung

Periodenbildung mit Vordersatz und Nachsatz:

Symmetrische Abschnitte ergänzen einander, oft wie Frage und Antwort.

Dreiteilige Form (Da-Capo-Form):

Folge A B A, Mittelteil oft als *Trio*

Rondoform:

Folge A B A C A D A . . . (auch A B A C A B A), entstanden aus dem „Rundgesang“ mit *Refrain* und Strophen



34

Bona nox

Kanon

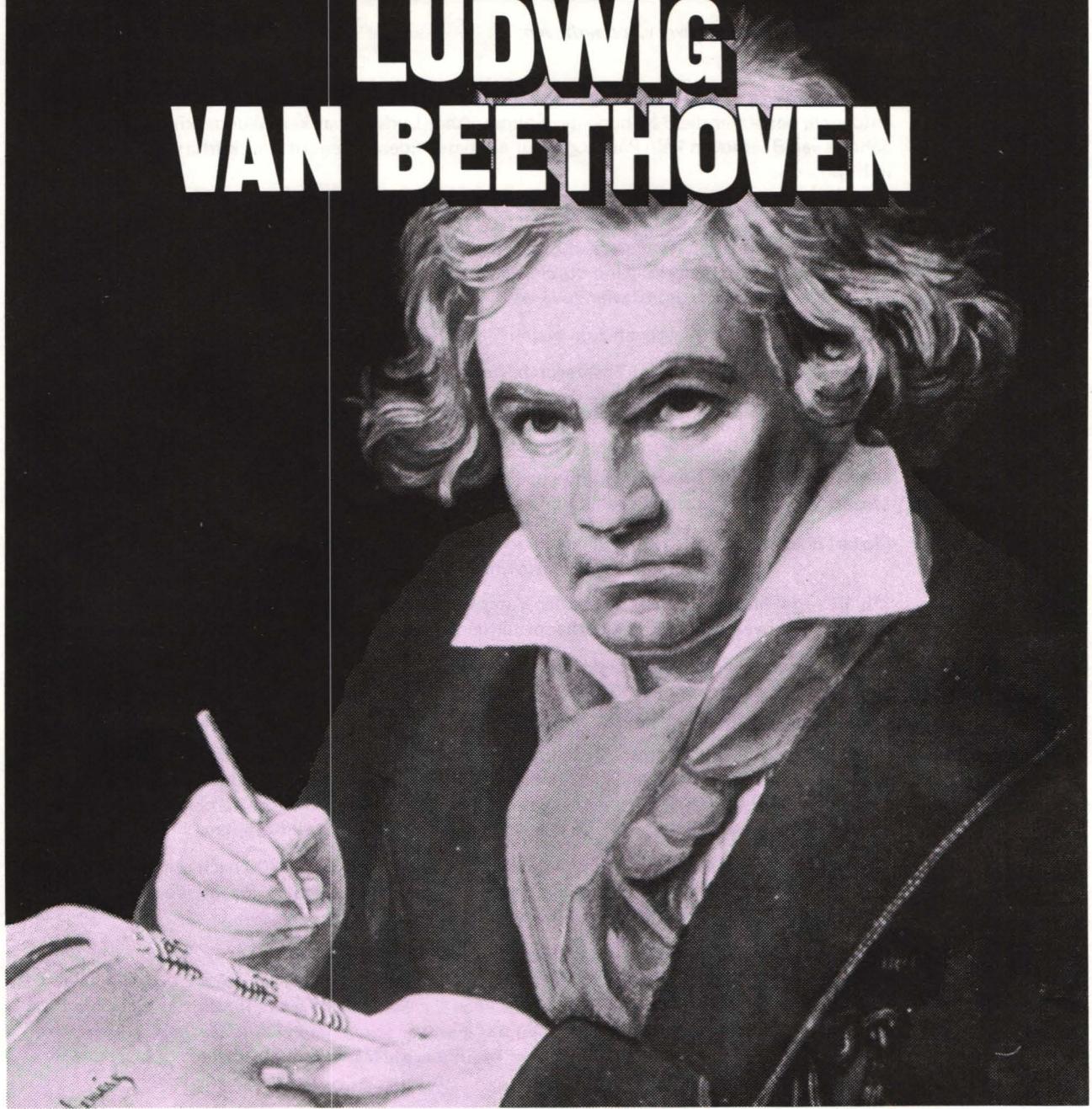
The musical score consists of four staves of music in common time (indicated by '4') and G major (indicated by a 'G' with a sharp). The first staff (top) starts with a single note followed by a rest. The second staff (middle) starts with a note followed by a rest. The third staff (bottom) starts with a note followed by a rest. The fourth staff (bottom) starts with a note followed by a rest. The lyrics are as follows:

1. Bo - na nox, bist a rech - ter Ochs; bo-na
2. not - te, lie - be Lot - te; bonne nuit, pfui, pfui, good night, good
3. night, heut müß ma no weit, gu-te Nacht, gu-te Nacht, 's wird höch - ste Zeit, gu-te Nacht!
4. Schlaf fei g'sund und bleib recht ku - gel - rund!

Wolfgang Amadeus Mozart

3

LUDWIG VAN BEETHOVEN



3 Ludwig van Beethoven

Aus einem Brief des Kapellmeisters Anton Schindler vom 27. März 1827:

„Das Leichenbegägnis war das eines großen Mannes. Bei 30 000 Menschen wogten draußen und in den Straßen, wo der Zug gehen sollte . . . Acht Kapellmeister trugen die Enden des Leichentuches, 36 Fackelträger. Gestern war Mozarts Requiem in der Augustinerkirche für ihn. Die große Kirche faßte nicht alle Menschen, die sich hineindrängten.“

Diese Ehrung galt *Ludwig van Beethoven*.

Jugendjahre

Sein Lebensweg hatte ähnlich begonnen wie der von Wolfgang Amadeus Mozart. Frühzeitig entdeckte der Vater die Begabung des Sohnes. Aber Ludwig war kein Wunderkind und sein Vater Johann van Beethoven kein Pädagoge, nur ein bescheidener Tenorist der kurfürstlichen Kapelle in Bonn.

Beethoven wurde 1770 in Bonn geboren.

Mit 4 Jahren erhielt er seine erste musikalische Ausbildung, die – so heißt es – manchmal auch darin bestand, daß das Kind durch seinen von der Kneipe heimgekehrten Vater aus dem Schlaf gerissen wurde, um Klavier zu üben.

Mit 6 Jahren spielte Beethoven zum ersten Mal öffentlich in einem Kölner Konzert.

Mit 11 wurde er Mitglied des Theaterorchesters.

Mit 13 widmete er seinem Kurfürsten drei Klaviersonaten und erhielt eine Anstellung als Cembalist und Organist.

Mit 16 wurde er auf eine Studienreise nach Wien geschickt. Dort begegnete er dem dreißigjährigen Mozart, spielte ihm vor und erhielt von ihm einige Unterrichtsstunden.

Mozart über Beethoven: „*Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!*“

Mit 17 – die Mutter war gestorben, der Vater wegen seiner Trunksucht entmündigt worden – mußte Beethoven als Familienoberhaupt für den Vater und die beiden jüngeren Brüder sorgen.

Der freischaffende Künstler

Mit 22 entschloß er sich, endgültig nach Wien zu übersiedeln. Dort wurde Joseph Haydn für einige Zeit sein Lehrer und Gönner. Beethoven verwarf alle seine bisherigen Kompositionen, um auf neuer Grundlage völlig von vorne zu beginnen.

Nie hatte er in Wien eine feste Anstellung mit Pflichten und Aufträgen. Aber er gewann Freunde und Gönner, vor allem in den Häusern des Hochadels und in den Salons des kunstbegeisterten bürgerlichen Wien. Was Mozart erfolglos versucht hatte, sich als freischaffender Künstler durchzusetzen, das gelang Beethoven, wenn auch mit großen Mühen und Kämpfen.

„*Mir gehts gut, ich kann sagen, immer besser*“, schreibt er im Jahr 1800 nach seinem ersten Konzert mit eigenen Werken. Es folgten Konzertreisen nach Prag, Leipzig, Berlin; Kompositionsaufträge von Verlagen; Einladungen, Ehrungen.

Dem Verleger seiner Kompositionen hält er 1810 in einem Brief vor:

„. . . Ein musikalischer Kunstuwerer zu werden, der nur schreibt, um reich zu werden – o bewahre! Doch liebe ich ein unabhängiges Leben . . . Sie . . . dürften den Künstler nicht bloß notdürftig bezahlen, sondern ihn vielmehr auf den Weg leiten, daß er alles das ungestört leisten könne, was in ihm ist und man von außen von ihm erwartet.“



Beethoven im Jahre 1814

Beethoven über seine Arbeitsweise:

„Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, das ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs Neue, so lange, bis ich damit zufrieden bin . . . So verläßt mich die zugrundeliegende Idee niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Guss vor meinem Geist stehen, und es bleibt nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keins mit dem anderen zu verwirren. Sie werden auch fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.“

Von der Idee zur Komposition

Beethoven an seinen Schüler Erzherzog Rudolf von Österreich:

„Fahren I. K. H. nur fort, besonders sich zu üben, gleich am Klavier Ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben . . . Durch dergleichen wird die Phantasie nicht allein gestärkt, sondern man lernt auch die entlegensten Ideen augenblicklich festhalten. Ohne Klavier zu schreiben ist ebenfalls nötig, und manchmal eine einfache Melodie . . . mit einfachen und auch wieder mit verschiedenen Figuren . . . durchzuführen, wird E. K. H. sicher kein Kopfweh verursachen, ja eher, wenn man sich so selbst mitten in der Kunst erblickt, ein großes Vergnügen . . .“

3 Ludwig van Beethoven

Klaviersonate
G-Dur op. 49,2

Die Entwicklung einer musikalischen Idee zur Komposition soll hier am Beispiel des Menuetts aus Beethovens **Klaviersonate G-Dur op. 49,2** gezeigt werden.

Beispiel

1. Schritt: Der Komponist hat einen musikalischen Einfall; er schreibt ihn auf und versucht eine Fortsetzung zu finden.

- ①► Versuche, dieses Motiv nachzusingen, auf einem Instrument zu spielen, seinen Rhythmus zu klatschen. Suche zu der „Frage“ eine „Antwort“ und benütze dazu die Möglichkeiten, die der Komponist hat, um ein Motiv weiterzuführen: Wiederholung, Umkehrung, Sequenz, Gegensatz.



2. Schritt: Das Motiv, das die Musik in Bewegung setzt, wächst und entwickelt sich. Dazu kommt eine passende Begleitung.

- ②► Spielle die Begleitstimme auf dem Xylophon. Bestimme Tonart und Hauptstufen. Ergänze die Melodie dieses Vordersatzes zu einer achtaktigen Periode. (Du kannst dem Nachsatz dieselben Begleitharmonien unterlegen.)

3. Schritt: Ein verwandter Gedanke schließt sich an. Er mündet wieder in das Anfangsthema.

- ③► Versuche, dafür die zutreffenden Stellen in Notenbeispiel A auf S. 47 zu finden. Mit welchen Mitteln gestaltet Beethoven die Wiederkehr der 1. Periode?

Weitere Schritte: Abweichende, gegensätzliche Gedanken werden aufgenommen (Notenbeispiele B und C) und reihen sich zur Gesamtform.

- ④► Versuche in den Beispielen B und C die musikalischen Mittel zu erkennen, die den Kontrast zu A ergeben. Wie oft erscheint in Beispiel C dieses Motiv? Verfolge seine Entwicklung und beschreibe sie.



- ⑤► Höre das Menuett und bestimme die Reihenfolge der Notenbeispiele im Verlauf des ganzen Stücks.



Die musikalischen Ideen in diesem Klavierstück stammen aus einem Kammermusikwerk Beethovens, das Jahre früher entstanden war. Es ist für sieben Instrumente geschrieben und hat danach seinen Namen: *Septett*¹.

- ⑥ ► Höre den Mittelteil (Trio) des Menuetts. Versuche, die einzelnen Instrumente herauszuhören und ergänze die Tabelle.

36



37



| |
|--------------|
| ? Geige |
| Viola |
| Cello |
| Kontrabass |
| ? Horn |
| Fagott |
| ? Klarinette |

- ⑦ ► Höre den Anfang. Welcher Teil des Klavierstücks (A, B oder C) ist wiederzuerkennen?

Aus der Klaviersonate G-Dur op. 49,2

The musical score consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A begins with a piano dynamic and consists of two measures of eighth-note chords followed by a measure of eighth-note patterns. Staff B begins with a forte dynamic and consists of two measures of sixteenth-note patterns followed by a measure of eighth-note patterns. Staff C begins with a forte dynamic and consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of eighth-note patterns.

¹ lat. septem = sieben

3 Ludwig van Beethoven

Zur Person

In einem Brief erzählt Beethoven von einem gemeinsamen Erlebnis mit Goethe im Kurbad Teplitz:

„Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen . . . Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arme los, um sich an die Seite zu stellen, ich möchte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Überrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen – Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog hat mir den Hut gezogen, die Frau Kaiserin hat begrüßt zuerst. – Die Herrschaften kennen mich – ich sah zu meinem wahren Spaß an Goethe die Prozession vorbeidefilieren, er stand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite, dann habe ich ihm den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon.“

Beethoven und Goethe begegnen Kaiser Franz I. in Teplitz 1818



In Frankreich war 1789 die Revolution – die sog. Französische Revolution – ausgebrochen, die ganz Europa in politische Wirren und Unruhen stürzte. Die Ideale dieses Umsturzes – Gleichberechtigung für alle, Freiheit des einzelnen von Willkür und Gewalt, brüderliches Eintreten für die Menschenrechte – wurden von Beethoven begeistert aufgenommen und mit seinen Mitteln, den Mitteln der Musik, dargestellt und verbreitet.

1814 nahm Beethoven an den Festlichkeiten des Wiener Kongresses teil. Die Fürsten huldigten ihm und machten ihm den Hof.

„Was für ein Unglück“, sagt er von Napoleon, „daß ich das Kriegführen nicht so gut verstehe wie die Musik, ich würde ihn schlagen!“

Seinem Gönner Fürst Lichnowsky erklärt er: „Fürst! Wer Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt. Was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es viele Tausende geben. Beethoven gibt es nur einen!“

Ein Schüler über die Wirkung Beethovens auf die Zuhörer:

„Seine Improvisation war höchst brillant und staunenswert: in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb . . . denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdruck noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, sie wiederzugeben. Wenn er eine Improvisation dieser Art beendet hatte, konnte er in lautes Gelächter ausbrechen und seine Hörer über die Bewegung verspotten, die er in ihnen hervorgerufen hatte. ‚Ihr seid Narren‘, sagte er wohl.“

Der Komponist J. F. Reichardt über ein Orchesterkonzert Beethovens in Wien (1808):

„Der arme Beethoven . . . hatte bei der Veranstaltung und Ausführung großen Widerstand und nur schwache Unterstützung gefunden . . . Es war nicht einmal eine ganz vollständige Probe zu veranstalten möglich geworden . . . Eine Phantasie, zu der bald das Orchester und zuletzt sogar der Chor eintrat, . . . verunglückte in der Ausführung durch eine so komplette Verwirrung im Orchester, daß Beethoven in seinem heiligen Kunstfeuer an kein Publikum und Lokal mehr dachte, sondern drein rief ‚aufhören und von vorn wieder anfangen‘. Du kannst dir denken, wie ich mit allen seinen Freunden dabei litt . . .“

Ein Zeitgenosse über Beethovens Aussehen:

„Er war klein und unersetzt. Stärke sprach aus dem ganzen Bau seines Körpers. Das Gesicht war breit, ziegelrot . . . Die Stirn war mächtig und zeigte seltsame Höcker. Tiefschwarzes, außergewöhnlich dichtes Haar, durch das scheinbar kein Kamm je einen Weg sich gebahnt hatte, sträubte sich nach allen Seiten.“

Das Leuchten der Augen war so außergewöhnlich, daß alle, die ihn sahen, davon ergriffen waren. Diese Augen sah man gewöhnlich schwarz, indessen waren sie graublau. Klein und sehr tiefliegend, öffneten sie sich plötzlich weit in der Leidenschaft, im Zorn, rollten wild und spiegelten alle Gedanken mit wunderbarer Wahrheit. Die Nase war kurz und eckig, breit, der eines Löwen nicht unähnlich, der Mund zart, aber die Unterlippe schoß sich über die obere vor. Die mächtigen Kinnbacken hätten Nüsse zermalmen können. Sein Lächeln war gütig, aber sein Lachen war oft heftig und wie eine Grimasse und immer nur kurz: Das Lachen eines Menschen, dem die Freude ungewohnt ist . . .“

3 Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 5
c-Moll

Grundgedanke im 1. Satz von Beethovens
5. Sinfonie ist dieses Motiv:



Daraus entstand nach mehreren
Versuchen der Anfang des 1. Satzes:



38

- ⑧► Höre diesen Anfang vom Tonband. Beschreibe den Klang des Orchesters (Dynamik, Satztechnik). Wie wirkt die Dehnung der langen Töne?

Nun wird aus dem Motiv das *Thema* entwickelt:



- ⑨► Versuche, die rhythmische Gestaltung dieses Themas selbst darzustellen (einzelnen, in Gruppen).



39

- ⑩► Höre den ganzen ersten Teil, in dem das Anfangsmotiv die führende Rolle spielt. Achte auf die dynamische Entwicklung und versuche (bei nochmaligem Hören), sie zu skizzieren.

Als Gegensatz folgt nun ein zweites Thema:



Ihm vorangestellt ist das Anfangsmotiv, in leicht abgewandelter Gestalt. Wie hat es sich verändert?



40

- ⑪► Höre dieses zweite Thema und beschreibe die Gegensätze der beiden Themen (Melodie, Rhythmus, Dynamik, Ausdruck).

Achte auf das Motiv der Bässe und bestimme seine Herkunft:



41

- ⑫► Höre einen zusammenhängenden Teil des 1. Satzes, in dem die beiden Hauptthemen vorgestellt werden (Exposition).

Das Anfangsmotiv erscheint – vielfach abgewandelt – in jedem der vier Sätze der Sinfonie, auch als Überleitung im 4. Satz.



42

- ⑬► Achte auf das ständig wiederkehrende Motiv und die große, spannungsgeladene Steigerung.



43

- ⑭► Den Anfang des 4. Satzes siehst du in Form einer *Orchesterpartitur*, in der sämtliche Instrumentalstimmen aufgezeichnet sind. Höre das Klangbeispiel und lies in einer selbst ausgewählten Zeile der Partitur mit (z. B. Flöte oder Horn).

Allegro

Musical score for Beethoven's 3rd Symphony, Movement 3, Allegro section. The score is written for a full orchestra with the following parts:

- Fl. picc. (Flute piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Ci. (Clarinet)
- Fg. (French Horn)
- Cfg. (Cello Bassoon)
- Cor. (Cornet)
- Tr. (Trumpet)
- Trb. (Trombone)
- Timp. (Timpani)
- VI. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Double Bass)
- Cb. (Cello)

The score consists of ten staves of music. The first five staves (Fl. picc., Fl., Ob., Ci., Fg.) begin with dynamic **ff**. The next five staves (Cor., Tr., Trb., Timp., VI. I) begin with dynamic **ff**. The VI. II staff begins with dynamic **ff**. The Vla. staff begins with dynamic **ff**. The Vlc. and Cb. staves begin with dynamic **ff**. Measure numbers 1 through 12 are indicated above the staves. Measures 11 and 12 feature dynamic markings **a2**.

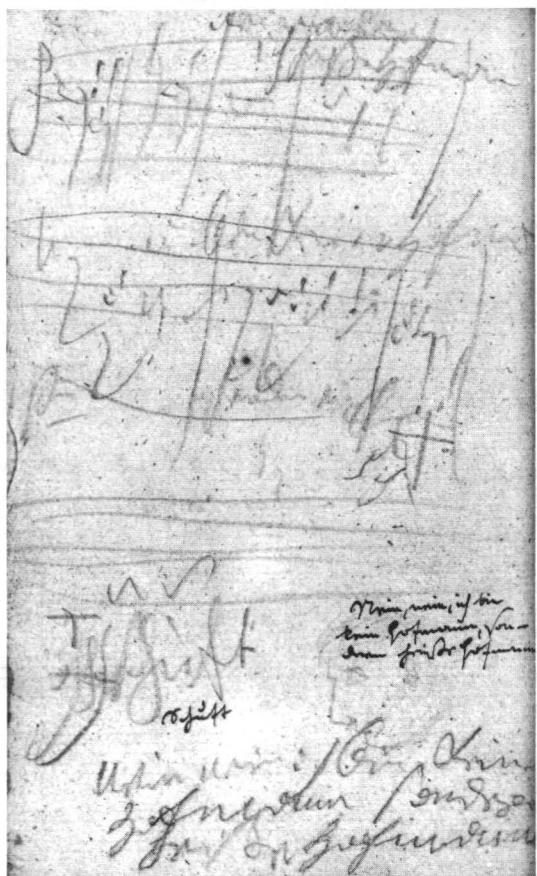
3 Ludwig van Beethoven

Beethovens Ertaubung

In den Jahren der größten Erfolge bahnte sich für Beethoven ein Unglück an, das er zunächst vor der Umwelt verbergen konnte: Er wurde taub.

In einem Brief an einen Freund schreibt er:

„Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen: nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden . . . Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu; seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand. Dabei meine Feinde, deren Anzahl nicht geringe ist, was würden diese hierzu sagen! . . . daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht, und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Ich habe schon oft den Schöpfer und mein Dasein verflucht . . . Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde.“



Seite aus
Beethovens
Konversationsheften

Sein Gehörleiden verschlechterte sich immer mehr und führte innerhalb von wenigen Jahren zur völligen Ertaubung. 1802 zog er sich auf Anraten der Ärzte in die Umgebung Wiens nach Heiligenstadt zurück. Im sog. *Heiligenstädtter Testament*, das in dieser Zeit entstand, schrieb er über seine Qualen und inneren Kämpfe.

Auf die Zeit des Glanzes folgte nun die traurigste und einsamste in Beethovens Leben. Seine Freunde und Gönner starben, der musikalische Geschmack der Zeit änderte sich. „Ich habe das Unglück, daß alle meine Freunde von mir fern sind und ich nun allein stehe in einem hässlichen Wien“, beklagte sich der Komponist.

Zeitgenossen berichten über seine Zurückgezogenheit und Konzentration auf die innere Welt der Töne: „. . . Wenn er . . . gerade komponiert hat, so ist er ganz taub, und seine Augen sind verwirrt im Blicke auf das Äußere: das kommt daher, weil die ganze Harmonie sich in seinem Hirne fortbewegt und er nur auf diese seine Stimme richten kann; das also, was ihn mit der Welt in Verbindung hält . . . ist ganz abgeschnitten, so daß er in der tiefsten Einsamkeit lebt.“
(Bettina Brentano, 1810)

Beethoven konnte nur noch schriftlich mit Hilfe von sog. Konversationsheften mit der Außenwelt verkehren. Aber es entstand weiterhin eine Fülle bedeutender Werke. Allerdings stießen die ungewöhnlich kühnen Kompositionen auch auf Unverständnis und Kritik.

So stand über die 9. Sinfonie in einem zeitgenössischen Lexikon zu lesen, Beethoven habe sie „in der menschenfeindlichen Stimmung seiner letzten Lebensjahre, wo ihn die Taubheit noch mehr aller gefälligen Musik entfremdete, in einem Anfall von Ärger und Wut nur geschrieben, um die Musiker durch die größten Schwierigkeiten zu vixeren¹“.

Hingegen erzählt ein Freund über die Uraufführung der 9. Sinfonie:

„Der Saal des Hoftheaters nächst dem Kärtnerthore war überfüllt. Der Empfang Beethovens war mehr als kaiserlich. Ich habe nie in meinem Leben einen so wütenden und doch herzlichen Applaus gehört, den Ausführenden standen Tränen der Ergriffenheit und Freude im Auge. Doch Beethoven hörte von all dem nichts. Er saß mit dem Rücken zum Publikum und war ja bereits vollständig taub. Da hatte die Sängerin Unger den guten Gedanken, den Meister umzuwenden und ihn auf die Beifallrufe des Hutes und Tücher schwenkenden Publikums aufmerksam zu machen. Durch eine Verbeugung gab er seinen Dank zu erkennen, dies war das Zeichen zum Losbrechen eines lange nicht enden wollenden Jubels.“

Überlegungen

– zur Stellung des freischaffenden Künstlers:

Welche Möglichkeiten hatte ein freischaffender Künstler, um Geld zu verdienen?

Wie mußte seine Musik beschaffen sein, damit er diese Möglichkeiten auch wirklich nutzen konnte?

Wie ist die Stellung des freischaffenden Künstlers in unserer Zeit?

Auf welche Art haben die großen Musiker, die vor Beethoven gelebt haben, ihren Lebensunterhalt verdient?

– zum Konzertleben in früherer Zeit und heute:

Wo wurden damals Musikwerke aufgeführt?

Welcher Art war das Publikum?

Waren Komponist und Interpret verschiedene Personen?

Welche Schwierigkeiten gab es bei der Veranstaltung öffentlicher Konzerte?

Wie ist das Konzertleben deines Heimatortes organisiert?

Für welche Zielgruppen wird Musik dargeboten? In welchen Räumen?

– zu Beethovens Persönlichkeit:

Welche Ereignisse in Beethovens Leben mögen dazu beigetragen haben, ihn zum „Kämpfer“ werden zu lassen?

Trotz und Auflehnung gegen das Schicksal kommen nicht nur in Briefen, sondern auch in Beethovens Verhalten und in seiner Musik zum Ausdruck. Versuche, diese Behauptung zu begründen.

¹ irreführen, quälen

Übungsprogramm

(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft!)

Motivfortführung/Dominantseptakkord

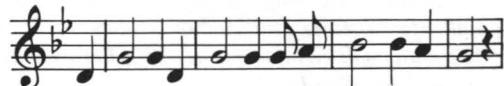
- Notiere das rhythmische Motiv dieses Liedanfangs.



- Notiere das Anfangsmotiv.



- Wie wird hier das Anfangsmotiv weitergeführt?



- Singe dieses Motiv und führe es als Sequenz weiter.



- Spiele dieses Motiv und führe es beliebig weiter.



- Bestimme die Tonart dieses Liedanfangs. Wo kannst du einen Dominantseptakkord erkennen? Wie heißt der Leitton? Die Septime?



- Löse die Töne dieses unvollständigen V7 zu den nächstgelegenen Tönen der Tonika auf.



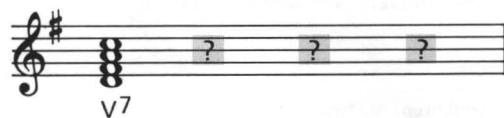
- Löse (nach dem Muster) den V7 auf.



- Bestimme die Tonarten, zu denen diese Dominantseptakkorde gehören.



- Notiere den V7 von e-Moll und löse ihn zur Tonika auf.



Hörtest

(Trage die Lösungen in dein Heft ein!)

1. Höre einen Liedanfang und bestimme das Anfangsmotiv.

- a) b) c) d)

44



2. Höre eine Melodie und bestimme die Art, wie das Anfangsmotiv weitergeführt wird.

- a) Wiederholung
b) Sequenz
c) Umkehrung
d) Kontrast

45



3. Unter den vier Akkorden, die du hörst, befindet sich ein Dominantseptakkord. Bestimme das Beispiel.

- a) Beispiel 1
b) Beispiel 2
c) Beispiel 3
d) Beispiel 4

46



4. Die folgenden vier Dominantseptakkorde werden zur Tonika aufgelöst. Bestimme, ob nach Dur oder nach Moll. (Übertrage die Tabelle in dein Heft.)

| | Dur | Moll |
|------------|-----|------|
| Beispiel 1 | | |
| Beispiel 2 | ? | ? |
| Beispiel 3 | ? | ? |
| Beispiel 4 | | |

47



5. Du hörst drei Ausschnitte aus dem 1. Satz der 5. Sinfonie von Beethoven. Ordne sie den beiden Themen zu. (Übertrage die Tabelle in dein Heft.)

| | 1. Thema | 2. Thema |
|------------|----------|----------|
| Beispiel 1 | ? | ? |
| Beispiel 2 | ? | ? |
| Beispiel 3 | ? | ? |

48



6. Höre ein Klangbeispiel mit vier Takten. Um welches Instrument handelt es sich?

- a) Trompete
b) Horn
c) Fagott
d) Posaune

49



7. Aus welchem Zusammenhang kennst du das Klangbeispiel von Aufgabe 6?

- a) 1. Thema
b) 2. Thema
c) Hinführung zum 2. Thema
d) Hinführung zum 1. Thema

50



8. Das folgende Klangbeispiel bringt ein neues Motiv. Überlege, von welchen Instrumenten dieses Motiv gespielt wird.

- a) Horn/Trompete/Flöte
b) Fagott/ Posaune/Klarinette
c) Posaune/Horn/Oboe
d) Fagott/Horn/Flöte

51



9. Höre drei Ausschnitte aus dem 3. Satz der 5. Sinfonie und bestimme das Beispiel, in dem der Rhythmus des Anfangsmotivs (in abgewandelter Form) wiederkommt.

- a) Beispiel 1
b) Beispiel 2
c) Beispiel 3

3 Ludwig van Beethoven

Die Sinfonie ist ein Orchesterwerk in mehreren Sätzen (Zyklus).

Musikalische Mittel

Entwicklung: Ein *Motiv*, das die Musik in Bewegung setzt, entwickelt sich zu einem größeren zusammenhängenden Ganzen, dem *Thema*.

Kontrast: Gegensätze können auftreten
– innerhalb eines Themas
– bei Haupt- und Seitenthema
– in den verschiedenen Sätzen.

Ein wichtiges Gestaltungselement ist die *Dynamik*.

Der Wechsel der *Lautstärke* trägt wesentlich zur *Spannung* bei und kann auch als Mittel zur *Gliederung* eingesetzt werden.

Aus den 6 Ecossaisen für Klavier

I. *Allegro vivace*

Fine

D.S.
al Fine

Ludwig van Beethoven

4

FRANZ SCHUBERT



4 Franz Schubert

In früheren Zeiten lernte man Volkslieder nicht aus Liederbüchern, sondern im geselligen Kreis, bei der Arbeit, auf der Straße – immer durch Mitsingen und Nachsingen. In der Regel sind diese Melodien ebenso einfach wie einprägsam.

Volkslied

Merkmale des **Volksliedes**: einstimmig – keine festgelegte Begleitung – Strophenform – Dichter und Komponist meist unbekannt

Das Wandern

Das Wan-dern ist des Mül-lers Lust, das Wan-dern ist des Mül-lers Lust, das Wan - dern.
Das muß ein schlech-ter Mül - ler sein, dem nie-mals fiel das Wan-dern ein, dem nie-mals fiel das Wan-dern ein, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern.

Text: Wilhelm Müller (1794–1827) · Weise: Carl Friedrich Zöllner (1800–1860)
Als Volkslied populär geworden

Kunstlied



52

Der gleiche Text wurde im Jahr 1823 von *Franz Schubert* für eine Solostimme mit Klavierbegleitung vertont. So entstand ein „Konzertlied“, ein sog. **Kunstlied**.

- ① ► Höre das Klangbeispiel und lies die Melodie mit. Was fällt dir im Unterschied zum Volkslied auf?
- ② ► Vergleiche die ersten beiden Takte von Volkslied und Kunstlied (Solostimme): Melodiebildung? Anforderungen an den Sänger?
- ③ ► Beachte die Wiederholungen am Schluß: „das Wandern, das Wandern“. Welche Absicht mag der Komponist damit verfolgen?
- ④ ► Auf welche Textstellen geht die Klavierbegleitung besonders ein? Welche Aufgaben haben Vor-, Zwischen- und Nachspiel?
- ⑤ ► Lies den Text der anderen Strophen. Welche davon hätte Schubert mit Rücksicht auf die Textaussage anders gestalten können? Wie könnte man sie trotzdem differenziert vortragen?
- ⑥ ► Höre zwei weitere Strophen und achte darauf, wie sie der Sänger gestaltet.
- ⑦ ► Die beiden Lieder – Volkslied und Kunstlied – haben auch einiges gemeinsam. Überlege und ergänze die Tabelle.



53

| Unterschiede | Gemeinsamkeiten |
|--------------|-----------------|
| Melodie ? | Text ? |
| ? | ? |

Das Wandern

Musical score for 'Das Wandern' by Franz Schubert, featuring piano and voice parts. The score consists of eight staves of music. The piano part is in the basso continuo style, providing harmonic support. The vocal line follows a melodic path with various dynamics and phrasing. The lyrics are integrated into the musical structure, appearing below the vocal line in some staves.

Klavier mf

1. Das Wan-dern ist des
Ende *p*

Mül-lers Lust,das Wan - dern, das Wan-dern ist des Mül-lers Lust,das

Wan - dern. Das muß ein schlech-ter Mül - ler sein, dem nie-mals fiel das

Wan-dern ein, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern.

2. I: Vom Wasser haben wir's gelernt, vom Wasser. :I Das hat nicht Ruh bei Tag und Nacht, ist stets auf Wanderschaft bedacht, das Wasser.
3. I: Das sehn wir auch den Rädern ab, den Rädern, :I die gar nicht gerne stille stehn und sich mein Tag nicht müde drehn, die Räder.
4. I: Die Steine selbst, so schwer sie sind, die Steine, :I sie tanzen mit den muntern Reih'n und wollen gar noch schneller sein, die Steine.
5. I: O Wandern, Wandern, meine Lust, o Wandern!:I Herr Meister und Frau Meisterin, laßt mich in Frieden weiterziehn und wandern!

4 Franz Schubert

Ein Lied des 18jährigen Schubert ist besonders bekannt und beliebt geworden:

Die Forelle (1. und 2. Strophe)

Etwas lebhaft

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for the voice (Soprano) and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major (three sharps). The time signature starts at 2/4. The vocal part begins with eighth-note patterns, followed by sixteenth-note patterns. The piano part features sustained notes and eighth-note chords. The lyrics are integrated into the musical lines, with some words appearing above the staff and others below. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated.

1. In ei - nem Bäch-lein hel - le, da
2. Ein Fi - scher mit der Ru - te wohl

5

schoß in fro-her Eil'
an dem U - fer stand

die lau - ni-sche Fo - rel - le vor-
und sah's mit kal-tem Blu - te, wie

10

ü - ber wie ein Pfeil. Ich stand an dem Ge - sta - de und sah in sü - ßer Ruh
sich das Fisch-lein wand. So lang'dem Was-ter Hel - le, so dacht ich, nicht ge - bricht,

15

des mun - tern Fisch - leins Ba - de im kla - ren Bäch - lein zu,
so fängt er die Fo - rel - le mit sei - ner An - gel nicht,

20

des mun - tern Fisch - leins Ba - de im kla - ren Bäch - lein zu.
so fängt er die Fo - rel - le mit sei - ner An - gel nicht.

25

Text: Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791)

Über die Entstehung dieses Liedes schreibt Schubert an einen Freund:

„... Es freut mich außerordentlich, daß Ihnen meine Lieder gefallen. Als einen Beweis meiner ... Freundschaft schicke ich Ihnen hier ein anderes, das ich eben jetzt ... nachts um zwölf Uhr geschrieben habe ... Eben als ich in Eile das Ding bestreuen wollte, nahm ich, etwas schlaftrunken, das Tintenfaß und goß es ganz gemächlich darüber. Welches Unheil!“

⑧► Höre die beiden ersten Strophen des Liedes und lies im Notenbild mit. Welche Melodieteile werden wiederholt? Welchen Charakter hat die Melodie? Wie wird sie durch die Begleitung unterstützt (Bewegungsrichtung, Intervalle, Betonungen)? Tonart?

54



⑨► Lies den Text der 3. Strophe. Mit welchen musikalischen Mitteln könnte der Komponist das Trüben des Wassers, die tödliche Gefahr für die Forelle, beschreiben?

Doch endlich ward dem Diebe die Zeit zu lang.
Er macht das Bächlein tückisch trübe, und eh ich es gedacht,
So zuckte seine Rute, das Fischlein zappelt dran,
Und ich mit regem Blute sah die Betrogne an.

⑩► Höre diese 3. Strophe. Was ändert sich in der Singstimme? In der Begleitung? Was geschieht musikalisch in der letzten Verszeile?

54



⑪► Höre das ganze Lied. Wie läßt sich die Gestaltung des Schlußteils erklären?

54



Solange die Situation unverändert bleibt, wird in gleichlautenden Strophen (1,2) gesungen. In dem Augenblick, in dem der Text das tückische Trüben des Wassers beschreibt, wandelt sich die Musik. Das Lied wird in der 3. Strophe verändert, „variiert“. Die Strophenform bleibt erhalten, aber es ist eine *varierte Strophenform*.

Aus der Klavierbegleitung der 3. Strophe

4 Franz Schubert

Schuberts Leben

Franz Schubert gilt als einer der größten Liedkomponisten. In der Wiener Vorstadt geboren, verbrachte er nahezu sein ganzes Leben in Wien und kam über die Grenzen Österreichs nie hinaus.

Seinen Lebenslauf beschreibt er selbst, als er zwei Jahre vor seinem Tod ein Gesuch an den Kaiser richtet, in dem er sich um die Stelle des stellvertretenden Hofkapellmeisters bewirbt:

- „1. Der Bewerber wurde in Wien 1797 als Sohn eines Lehrers geboren und ist 29 Jahre alt.
2. Dank der Gunst Seiner Allerhöchsten Majestät genoß er den Vorzug, 5 Jahre lang als kleiner Hofsänger das kaiserliche und königliche Gymnasium zu besuchen.
3. Da er von Herrn Anton Salieri, weiland erster Hofkapellmeister, unterrichtet worden ist, besitzt er die erforderliche Befähigung, um jedwede Kapellmeisterstelle zu versehen . . .
4. Seine vokalen und instrumentalen Kompositionen haben seinen Namen nicht nur in Wien, sondern auch in ganz Deutschland bekanntgemacht; außerdem sprechen für ihn:
5. Fünf Messen für großes und kleines Orchester, die bereits in verschiedenen Kirchen in Wien zur Aufführung gelangt sind.
6. Schließlich steht er nicht im Genuß irgendeiner Funktion und hofft, einmal in einer materiell gesicherten Laufbahn in seiner Kunst das erstrebte Ziel voll und ganz erreichen zu können.“

Die Anstellung bekam er nicht. Dabei hatte er mit 18 Jahren den Posten eines Hilfslehrers an der Schule seines Vaters aufgegeben, um als unabhängiger Musiker in Wien ganz dem Komponieren zu leben. Allein in diesem einzigen Jahr waren 144 Lieder entstanden.

Schuberts Art der Liedkomposition – die enge Beziehung von Text, Melodie und Begleitung – war ein großer künstlerischer Fortschritt.

Über seine Zusammenarbeit mit dem Sänger Vogl sagt Schubert:

„Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagniere, wie wir in einem solchen Augenblicke eins zu sein scheinen, ist den Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.“

Freundeskreis

In einem Kreis von Gleichgesinnten – unter ihnen berühmte Dichter, Maler, Sänger – fand Schubert Unterstützung und Anerkennung. Man traf sich zu Hause oder in einer der Vorstadt-wirtschaften, man feierte, tanzte, diskutierte über Kunst, Philosophie und Politik; immer aber wurde auch gesungen und musiziert – mit Schubert als Mittelpunkt.

Manchmal gab es kein Ende des Zusammenseins.

„Wir begleiteten uns gegenseitig nach Hause. Da man aber nicht imstande war, sich zu trennen, so wurde nicht selten bei diesem oder jenem einfach übernachtet“, berichtet der Jurist Joseph von Spaun.

Wenn die Freunde dann am nächsten Morgen wieder zusammensaßen, überraschte Schubert sie mit einem neuen Lied oder Tanz.

Diese Zusammenkünfte – *Schubertiaden*, wie man sie bald nannte – wurden von Musikliebhabern mit Eifer nachgeahmt und im Lauf der Jahre zu einer festen Einrichtung. Man führte im geselligen Kreis Gespräche, aber vor allem machte man Musik, „Musik im Hause“: Hausmusik.



Ausflug der Schubertianer, 1820

Der folgende Walzer ist ein Beispiel aus der Reihe der vielen **Tänze**, die Schubert komponiert hat: Ländler, Deutsche Tänze, Valses, Menuette, Ecossaisen.

Tänze

55



⑫► Höre den Walzer vom Tonband. Wodurch erhält er seinen Tanzcharakter (Rhythmus, Betonungen, Begleitung)? Wie ist er gebaut (Motiv, Gliederung)?

⑬► Bestimme die Tonart. Notiere in dieser Tonart die Hauptdreiklänge und den Dominant-septakkord. Suche diese Hauptstufen in den Baßtönen des Walzers und skizziere ein Schema mit der Angabe von Taktzahlen und Stufen.

Walzer

4 Franz Schubert

Forellenquintett



56

Zu Schuberts Meisterwerken gehört das sog. **Forellenquintett**, das die Melodie des bekannten Kunstliedes verwendet. Es ist für fünf Instrumente geschrieben: Klavier, Violine, Viola, Cello und Kontrabass. Den 4. Satz nennt Schubert „Thema mit Variationen“.

(14)► Höre das Thema und die ersten drei Variationen. Was ändert sich in Variation I? In Variation II spielt die Viola die Liedmelodie. Welche Instrumente sind im Notenbild wiedergegeben? Was bleibt in Variation III unverändert? Welche Rolle spielt nun das Klavier?

(15)► Überlege, wo sich im Notenbild von Variation IV das Thema verbirgt. Wodurch werden hier die unterschiedlichen Stimmungen musikalisch ausgedrückt? Um welche Art der Variation handelt es sich bei den Variationen V und VI?

Variation

Wenn das Thema von einer Stimme in die andere wandert, dabei fast unverändert erhalten bleibt, aber von ständig wechselnden, umspielenden Begleitstimmen umgeben ist, spricht man von *Cantus-firmus-Variation* (auch c. f. -Variation).

In Variation IV ist das ursprüngliche Thema kaum mehr zu erkennen. Hier ändern sich nicht nur Einzelheiten, sondern Ausdruck und Stimmung, der ganze Charakter des Stücks. Man bezeichnet eine solche Variation als *Charaktervariation*.

Eine andere Art von Variation hast du in einer Choralbearbeitung von Bach kennengelernt. Dort wird die Melodie verändert, in „Figuren“ aufgelöst. Man nennt diese Art *Figuralvariation*.

Aus dem „Forellenquintett“, 4. Satz

Variation II

Variation IV

In nur 14 Jahren komponierte Schubert viele Klavier- und Kammermusikwerke, über 600 Lieder, Theatermusik, Chöre, Messen, Sinfonien.

Schubert über sich selbst: „Ich bin für nichts als das Komponieren auf die Welt gekommen.“

Freunde schreiben über ihn: „Schubert ist unmenschlich fleißig. Wenn man untertags zu ihm kommt, sagt er ‚Grüß Gott, wie geht's? gut', und schreibt weiter, worauf man sich entfernt.“

Joseph von Spaun:

„Die ihn näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen angriffen . . . Wer ihn nur einmal an einem Vormittag mit dem Tonsatz beschäftigt gesehen hat, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, wird den Eindruck nie vergessen . . . Ich halte es für unzweifhaft, daß die Aufregung, in der er seine schönsten Lieder dichtete, seinen frühen Tod mitveranlaßt hat.“

Der Durchbruch von privater zu öffentlicher Anerkennung gelang Schubert zu Lebzeiten nicht.

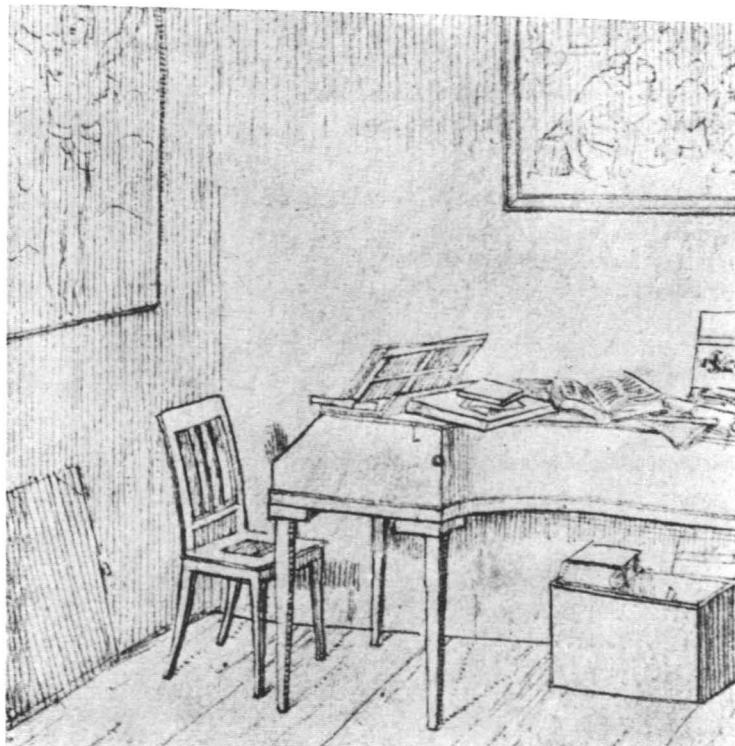
Joseph von Spaun:

„So sehr nun auch der Kreis sich vergrößerte, welcher Schuberts Talente bewunderte und seinen Liedern Genüsse verdankte, so blieb er doch – einige Beihilfe abgerechnet – ohne irgendeine Unterstützung. Seine Lage war eine wahrhaft drückende. Noch immer war kein Verleger zu finden, der für seine Lieder etwas bieten wollte, noch immer blieb er pekuniären Sorgen ausgesetzt und konnte die Miete für ein Klavier nicht erschwingen . . .“

Als Beethoven 1827 zu Grabe getragen wurde, war einer der Fackelträger zu beiden Seiten des Sarges Franz Schubert, der viele Jahre in derselben Stadt mit Beethoven gelebt und ihn glühend bewundert hatte.

Ein Jahr später starb Schubert an Typhus, noch nicht 32 Jahre alt.

Ein Freund: „Schubert ist tot und mit ihm das Heiterste und Schönste, was wir hatten.“



Schuberts
Arbeitszimmer

4 Franz Schubert

Wir bauen einen Kanon

1.
Auf, ihr Brü - der,
2.
auf und singt,
3.
bis es im-mer bes - ser, im - mer
4.
bes - ser klingt.

Text und Weise: Karl Gottlieb Hering (1766–1853)

Der nebenstehende Kanon dient als Modell. Wir singen ihn vierstimmig.

Warum ist es zweckmäßig, die Liedabschnitte in vier Zeilen untereinanderzuschreiben?

Was haben die folgenden zwei Takte mit dem Kanon zu tun?

Welche zwei verschiedenen Akkorde treten auf?

Plan

1. Wir sammeln eine Reihe von Haupt- und Nebendreiklängen einer Tonart, dazu den Dominantseptakkord.
2. Wir stellen die Reihe beliebig um, die Tonika aber an den Anfang und Schluß, den Dominantseptakkord vor den Schlußakkord.
3. Wir legen die Akkorde so, daß sie eine Melodie ergeben.
4. Wir zerlegen die Akkorde in drei Stimmen.

Muster

I II III IV V V⁷ VI VII VIII (=I)

I VI VII I IV II III V⁷ I

5. Wir wählen einen Text, dessen Silbenzahl etwa der Anzahl der Töne entspricht.

„Nur immer fix, sonst kriegste nix.“
(Wilhelm Busch)

6. Wir finden durch den Text die Taktart mit Betonung und Rhythmus.

Nur im-mer fix, sonst krieg - ste nix.

7. Wir fügen die drei Stimmen sinnvoll aneinander (auch Stimmkreuzungen wären möglich!) und verzieren das Ergebnis mit Punktierung und evtl. Syncopen.

1. Nur im-mer fix, sonst krieg - ste nix.
2. Nur im-mer fix, sonst krieg - ste nix.
3. Nur im-mer fix, sonst krieg - ste nix.

8. Wir singen unsere Komposition.

Weitere Texte zur Anregung:

„Singe, wem Gesang gegeben.“

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht.“

„Vorsicht ist die Mutter der Porzellankiste.“

„Hier liegt der Hund begraben.“

► Ergänzungsaufgabe

Entwirf hierzu eine Mittelstimme, indem du die Klänge zu Akkorden vervollständigst, so daß der Spruch als dreistimmiger Kanon gesungen werden kann.

Kanonausführung: 3., 2., 1. Stimme nach einander einstimmig, Kanoneinsätze nach jeweils 2 Takten.

At - le gu - ten Din - ge sind drei.

Wir entwerfen einen Walzer

Modell

Valse sentimentale

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for the right hand of the piano, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains eighth-note patterns with dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The middle staff is for the left hand of the piano, showing a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is for the voice, also with a bass clef and a key signature of one sharp. The vocal line includes several grace notes and slurs.

Franz Schubert

Überlegungen

● zum Schubert-Walzer

1. Wie ist der Walzer gegliedert (Anzahl der Takte in jedem Teil)?
2. Wie heißen die Baßtöne im 1. Teil des Modells? Welche Bedeutung haben sie innerhalb der Tonart? In welcher bekannten Reihenfolge treten sie auf?

● zum eigenen Stück

Festlegung der Taktart und der Anzahl von Takten. Beginn mit Auftakt oder mit Volltakt.

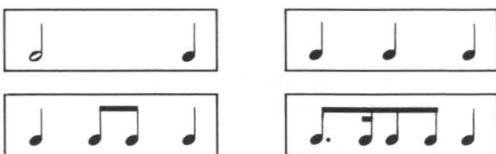
Wahl einer Tonart, Bestimmen der wichtigsten Baßtöne, Einordnen in den Grundriß (Kadenz; Ganzschluß, fragender Schluß), Ausführung mit Kontrabass, Cello (pizz.), Pauken oder Klavier.

3. Welche Akkorde gehören zu den verschiedenen Baßtönen (1. Teil)? Wie entsteht der Walzertakt?

Bestimmen der Akkorde über den Baßtönen des Entwurfs, Ausführung auf einem Akkordinstrument (Gitarre, Klavier), im Walzertakt nachschlagend zu den Bässen.

4. Welchen Zusammenhang haben die Melodietöne (T. 1–5) mit der Begleitung? Welche rhythmische Ordnung ist zu erkennen?

Bereitstellen des Tonmaterials für jeden geplanten Begleitakkord (auf je einem Stabspiel, z.B. Metallophon, Xylophon), Entwurf verschiedener Rhythmen, z.B.



Improvisation einer Melodie auf einem Stabspiel, unter Verwendung der Rhythmusformeln, Unterlegen der Begleitung; Melodie (wechselweise) mit den verschiedenen Stabspielen entsprechend der Akkordfolge in der Begleitung, z.B.

5. Wie weichen T. 6 und 7 von der bisherigen Regel ab?

Verbessern der Melodie, z.B. durch Ausfüllen von Terzsprüngen („Durchgangsnoten“), Ergänzen von Melodieteilen durch eine 2. Stimme (Terz oder Sexte tiefer), dynamische Gestaltung; Ausführung mit einem Melodieinstrument (Violine, Flöte, Klavier), evtl. durch den Lehrer.

6. Wie kann der 2. Teil des Schubert-Walzers zu kunstvolleren Entwürfen anregen?

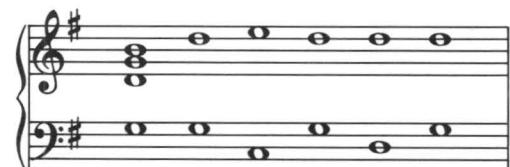
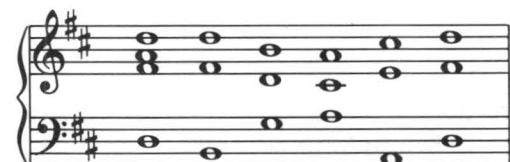
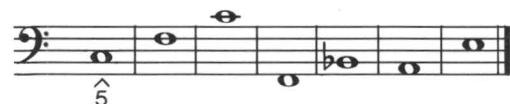
Erweiterung des Rohentwurfs z.B. durch
 – Taktwechsel (versteckt!)
 – Modulation
 – Nonakkord (V9)
 – Dreiklangsterz bzw. -quinte im Baß (dadurch Baßlinie).

Übungsprogramm

(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft)

Der vierstimmige Satz

1. Nenne zu jedem Dreiklang den Namen des Grundtons.
2. Notiere den Grundton eines jeden Dreiklangs im Baßschlüssel.
3. Schreibe zu jedem Baßton den entsprechenden Dreiklang in der Quintlage (Dur).
4. Bestimme (mit Ziffern) die Lage eines jeden Akkords (z.B. 8).
5. Bestimme die Stufe eines jeden Akkords innerhalb der Tonart B-Dur.
6. Ergänze die Dreiklangsfolge in D-Dur.



7. Ergänze die Mittelstimmen und die Stufen.

8. Ergänze die oberste Stimme.

fis:

9. Ergänze die Bässe.

10. Ergänze die Kadzenzen.

C: I IV V I F: I IV V I

11. Ergänze die erweiterte Kadenz.

C: I

12. Ergänze Stufen und Baßtöne.

13. Ergänze die Melodie zum vierstimmigen Satz.

G: I VI IV I II V I

| | Volkslied | Kunstlied |
|--------------------|--|--|
| Dichter, Komponist | meist unbekannt | namentlich bekannt |
| Text | einfache, dem Leben entnommene Sprache | gehobene Sprache, kunstvolle Reime (Dichtung) |
| Melodie | einprägsam, leicht zu singen | größerer Tonumfang, schwierigere Intervalle |
| Begleitung | improvisiert fehlend bzw. entbehrlich | festgelegt, in der Regel Klavierbegleitung, oft mit Vor-, Zwischen-, Nachspiel |
| Form | Strophenlied | Strophenlied variiertes Strophenlied durchkomponiertes Lied |

Variation bedeutet Veränderung eines vorgegebenen Themas.

Drei Arten:

- | | |
|--------------------------------|---|
| <i>Figuralvariation</i> | Thema wird verzerrt, in Figuren aufgelöst. |
| <i>Cantus-firmus-Variation</i> | Thema bleibt unverändert, wird von wechselnden Begleitstimmen umspielt. |
| <i>Charaktervariation</i> | Nicht nur Einzelheiten, sondern auch Ausdruck und Stimmung ändern sich. |

Sanctus

Kanon (gekürzt)

1.
San - ctus, San - ctus, San - ctus, De - us Sabaoth!

2.
San-ctus, San-ctus, San - ctus, Sanctus, De - us Sabaoth!

3.
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San-ctus, Deus Sabaoth!

Franz Schubert

5
BÉLA BARTÓK



Rufet laut das Fest nun aus

Ru - fet laut das Fest nun aus, blei - be kei - ner heut zu Haus!
Fliegt das Lied dem Win - de gleich bis ins fer - ne Tür - ken - reich.

2. Flöten spielt, der Tanz begann, führt den schnellen Kolo an! Fliegt ...

3. Viele bunte Kreise drehn, läßt den besten Tänzer sehn! Fliegt ...

Aus Serbien · Deutscher Text: Anneliese Schmolke u. Herbert Langhans

Aus G. Wolters: Das singende Jahr. Möeseler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich

Nicht zum Rebell geschaffen

Frei

1. Ej, Ja - nik, Ja - nik, bist nicht zum Re - bell ge - schaf - fen!
Kennst in den Wäl - dern und ver - traust nicht un - sern Waf - fen.
nicht Weg und Ste - ge

2. Ej, Janik, Janik, müßtest deinen Mann hier stehen!

Aber du kennst nur
alle Weg und Stege, wo die schönen Mädchen gehen.

3. Ej, Janik, Janik, geh nur heim und bleib beim Weine!

Wärst bald gefangen,
wärst bald gehangen, und dein Mädchen blieb alleine.

Aus der Slowakei · Deutscher Text: Hermann Fuhrich

Aus G. Wolters: Das singende Jahr. Möeseler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich

Ach, mein rechter Fuß

1. Ach, mein rech - ter Fuß, der sagt mir: Mäd - chen geh nach Haus!
Wenn die Gei - gen klin - gen, will der lin - ke sprin - gen, bis der Tanz ist aus.

2. Und der Sohn des reichen Bauern brächte mich gern nach Haus.

Doch dem wackern Knaben, der mich gern möchte haben, dem reiß ich nicht aus.

Aus der Slowakei · Deutscher Text: Hermann Fuhrich

Aus: R. Schließ/R. Lischka: Ton und Taste. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn



Hoch zu preisen ist ein Musikante

1. Lie - be Mut - ter, willst mich ei - nem Mann zur E - he ge - ben? ge - ben?
 All - zu häß - lich ist der Krä - mer, der ge - fällt mir gar nicht.
 1. I: Liebe Mutter, ach! willst mich nicht dem zur Ehe geben? :I
 I: Hoch zu loben, hoch zu preisen ist ein Musikante! :I

2. I: Liebste Mutter, ja, den will ich, gern will ich ihn nehmen. :I

I: Er spielt, ach, ich tanze, tanze – selig, so zu leben. :I

Aus Bulgarien · Deutscher Text: Marc André Souchay

Aus P. Arma: Europäische Volkslieder. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1950

5 Béla Bartók

Bartóks Leben

Im Alter von fünf Jahren wird Béla Bartók (geboren 1881 in Südungarn) von seinen Eltern zu einem Orchesterkonzert mitgenommen, das in einem Gasthof stattfindet. Er ist begeistert und begreift nicht, wie die anderen Leute bei Musik essen können. „*Von da an*“, erzählt seine Mutter, „hatte er keine Ruhe mehr. Er bat mich, ihm Klavierunterricht zu geben.“

So begann Bartók, sich die Grundkenntnisse der Musik anzueignen. Mit elf Jahren spielte er zum erstenmal öffentlich, auch eine eigene Komposition, in der er den Donaulauf von den Quellen bis zur Mündung ins Schwarze Meer beschreibt.

Er besuchte das Gymnasium und studierte dann Komposition und Klavier an der Königlichen Musikakademie in Budapest. Später wurde er dort Professor und unternahm als Pianist ausgedehnte Konzertreisen durch ganz Europa, Rußland, Amerika. Er lernte Slowakisch, Rumänisch, Russisch, Arabisch und kam auf Forschungsreisen bis in die Türkei und nach Nordafrika. Bald galt Bartók nicht nur als bedeutender Komponist, sondern auch als anerkannter Volksliedforscher. 1940 floh er infolge der politischen Lage nach Amerika und starb dort 1945, arm und vergessen, aber erfüllt von Plänen und Hoffnungen: „*Es tut mir leid, daß ich mit vollem Gepäck scheiden muß.*“

Schon als Kind sammelte Bartók Käfer, Schmetterlinge, Pflanzen, Kristalle. Mit 25 Jahren begann er mit dem wissenschaftlichen Sammeln und Ordnen von Volksmusik. Er ging mit seinem Phonographen (Aufnahmeapparat mit Walzen) in die entlegensten Dörfer und bat die Bauern, ihm ihre Lieder vorzusingen. Diese Lieder – über 20 000 Weisen – übertrug er später auf Notenpapier.

Bartók unter slowakischen Bauern



Forschungsreisen

Über die Mühen und Strapazen dieser Forschungsreisen berichtet Bartók:

„Man kann sich kaum vorstellen, wieviel Arbeit und Anstrengung mit diesem Sammeln verbunden waren. Wir mußten . . . Dörfer aufsuchen, die von den Zentren der Zivilisation und den Verkehrslinien so entfernt wie möglich lagen . . .“

Wollten wir ältere Lieder auffinden, eventuell mehrere Jahrhunderte alte Melodien, so mußten wir uns an alte Leute, insbesondere an alte Frauen wenden, die sich jedoch schwer zum Singen überreden ließen. Sie schämten sich, vor fremden Herren zu singen, und befürchteten, von den übrigen Dorfleuten verspottet und ausgelacht zu werden, auch hatten sie Angst vor dem Phonographen.

Kurz und gut, wir mußten in den elendesten Dörfern und unter den primitivsten Verhältnissen leben und uns bemühen, die Freundschaft und das Vertrauen der Bauern zu gewinnen . . . Und doch kann ich nur sagen, daß mir unsere auf diesem Gebiet verrichtete mühevolle Arbeit größte Freude bereitet hat. Es waren die glücklichsten Tage meines Lebens, die ich in Dörfern, unter Bauern verbracht habe.“

Bartók dehnte seine Forschungsreisen schließlich bis in die Türkei und nach Nordafrika aus.

„Unser Wagen zog quer durch kleine und große Flüsse, die Straße wurde immer steiniger und hörte schließlich ganz auf, aber immer weiter ging es über felsige Hügel. Diese Art zu reisen machte nicht allzuviel Vergnügen. Ohne die Sorge um unsere Instrumente, die wir auf dem Schoß festhielten, wäre es noch gegangen. Schließlich aber waren wir es leid, gingen zu Fuß und trugen unsere zerbrechlichen Schätze auf dem Rücken und in den Armen weiter. Bei Sonnenuntergang erreichten wir endlich das

Winterlager . . . Unser Führer brachte uns zu dem Haus eines ihm bekannten Mannes, der auf die Familien seines Stammes einigen Einfluß zu haben schien . . .

Langsam füllte sich das Haus mit Nachbarsleuten . . . Rasch bereitete ich meine auf dem Boden verstreuten Instrumente vor und schrieb beim Schein des Holzfeuers das Lied nieder.

So dachte ich, und jetzt der Phonograph! Aber das war nicht so einfach.

Mein guter Sänger fürchtete, er verlöre die Stimme, wenn er in die Maschine sänge, die offenbar vom Teufel betrieben würde . . . Es dauerte eine ganze Weile, bis ich seine Bedenken zerstreut hatte. Dann arbeiteten wir ununterbrochen und ungestört bis gegen Mitternacht.“



Bartóks Phonograph

5 Béla Bartók

Volkslied-
bearbeitungen

Dialog



57

modale
Tonleiter

In dem nebenstehenden Klavierstück, das Bartók „Dialog“ (= Zwiegespräch) nennt, verwendet er eine dieser Volksweisen und schreibt dazu eine Klavierbegleitung.

(1)► Betrachte die Liedmelodie der ersten beiden Zeilen. Gibt es Ähnlichkeiten? Unterschiede? In welchem Intervallverhältnis stehen die Anfangstöne der beiden Zeilen zueinander?

(2)► Woher stammt das motivische Material der 4. Zeile? Was geschieht in den ersten beiden Takten? Vergleiche den Verlauf von 3. und 4. Zeile.

(3)► Singe das Lied. Suche auf dem Xylophon zwei Töne, die sowohl zu der Melodie der 1. als auch der 2. und 4. Zeile passen. Verändere deine Töne für die 3. Zeile.

(4)► Notiere von d aufwärts sämtliche Töne der Liedmelodie und kennzeichne die Lage der Halbtonschritte. Warum kann man nicht von d-Moll sprechen?

Diese ungewöhnliche Folge von Halb- und Ganztonschritten stellt eine sogenannte **modale Tonleiter** dar. Solche Tonordnungen werden wegen ihrer Bedeutung für die frühe Kirchenmusik auch *Kirchentonarten* genannt (z.B. dorisch, lydisch). Sie liegen vielen Liedern und Tänzen der Balkanvölker zugrunde.

(5)► Betrachte die Klavierbegleitung. In welchen Intervallen bewegt sie sich ausschließlich? Erinnere dich an den Begriff für eine hartnäckig gleichbleibende Baßstimme.

(6)► Beschreibe Vor- und Nachspiel (Akzente, Ausweitung).

(7)► Wir singen das Lied

- gemeinsam ohne/mit Begleitung
- verteilt auf zwei Sänger/Gruppen ohne/mit selbst erfundener Begleitung
- gemeinsam/verteilt zu der Klavierbegleitung von Bartók.



Der junge Bartók
spielt Drehleier

Dialog*Allegretto*

The musical score consists of four systems of music, each with two staves (treble and bass). The key signature changes between systems. The first system starts in G major (no sharps or flats) and ends with a question mark. The second system starts in A major (one sharp) and ends with a question mark. The third system starts in E major (two sharps) and ends with a question mark. The fourth system starts in B-flat major (two flats) and ends with a question mark. The vocal parts are in soprano and bass. The piano accompaniment features eighth-note chords and sixteenth-note patterns. The lyrics are in German and are placed below the vocal parts.

„Mäd - chen, Mäd - chen, willst du dich im Tan - ze drehn?“

„Tan - zen kann ich schö - ner, als du je ge - sehn!“

„Komm und zeig es uns, wir sehn dir zu!“

„Nein, jetzt mag ich nicht, laßt mich in Ruh!“

16a *Parlando M.F. 104% c), Gyergyócsomafalva (Csik), asszony, 1907*
p=160

Hon-nan jöte oly le-vé-lel/bus-paj-tos, Mér-sé-zig kír-e-med-jó-ban nincs-e més?
Mint lá-tok or-cá-don oly nezz bi-na-lot, Mint ha el-mult vol-na min-dea-vig napod?

Aus Bartóks Studie „Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker“, 1934

Zu den vielen Volksweisen, die Bartók in Ungarn gesammelt und aufgeschrieben hat, gehört auch diese:

Ach mein Schatz

Ach mein Schatz, wa - rum darf ich dich denn nicht neh - men?
Ach mein Schatz, wa - rum darf ich dich denn nicht neh - men?
War-um nur je - nen mit Hof und Geld, war - um soll je-nen nur ich neh - men?

Text und Weise: aus Ungarn · Deutscher Text: Josef Heer
Aus: Musik im Leben. Bd. 1. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main

- ⑧ ► Vergleiche die Melodie der ersten beiden Zeilen (Tonumfang, Intervalle, Rhythmus, Bewegungsrichtung). Woraus stammt das Tonmaterial der 3. Zeile?
- ⑨ ► Singe das Lied. Versuche, auf dem Xylophon eine einfache Begleitung zu spielen.
- ⑩ ► Transponiere die ersten vier Takte nach h-Moll.
- ⑪ ► Untersuche die 1. Zeile des Klavierstücks auf S. 81. Was ist zu der ursprünglichen Melodie hinzugekommen? Welchen Charakter hat der eingeschobene 5. Takt?
- ⑫ ► Notiere den Baßakkord des 2. Taktes im Violinschlüssel. Ergänze ihn (Quinte!) und bestimme das dissonante Intervall. In welchem Takt löst sich diese Dissonanz auf? Wo findest du ähnlich dissonante Akkorde?
- ⑬ ► Das Klavierstück hat eine 2. Strophe. Beschreibe den Unterschied zur 1. Strophe (Satzweise, Einschübe, Schluß).



Man sagt, man gibt dich mir nicht

Poco andante

Aus B. Bartók: Zehn leichte Klavierstücke
 © 1909 Rozsnyai Károly, Budapest · © 1950 Editio Musica, Budapest

5 Béla Bartók

Neues ungarisches Volkslied

The musical score consists of four systems of music, each with three staves (treble, bass, and piano). The piano part provides harmonic support with chords and bass lines.

System 1: The vocal line begins with a melodic line over a harmonic background. The lyrics are:

Stil - ler Wald, du brei-test dei-ne Ä-ste weit. Lang ist's, daß dein letz-tes Blatt zur

System 2: The vocal line continues with a melodic line over a harmonic background. The lyrics are:

Er-de fiel. Nur ein Vög-lein irrt ver-waist und oh-ne Ziel, su-chet die Ge-fährtin in der Einsam - keit.

System 3: The vocal line begins with a melodic line over a harmonic background. The lyrics are:

rallent. a tempo
Ei - ne Ler - che in den Lüf-ten klagt ihr Leid, fliegt zur Er - de,

System 4: The vocal line concludes with a melodic line over a harmonic background. The lyrics are:

irrt und su-chet was ver - lorn, sin-net, träumt von Schat - ten, Blu - men, Wei - zen - korn,

Aus B. Bartók: Mikrokosmos V · © 1940 Hawkes & Son Ltd., London · Originaltonart h-Moll
Deutscher Text: Gret Lischka · Aus R. Schließ/R. Lischka: Ton und Taste. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn

59



14 ► Vergleiche die einzelnen Abschnitte der Melodie: Länge, Rhythmus, Taktart. Welche rhythmische Eigenart könnte man als „ungarischen Rhythmus“ bezeichnen?

15 ► Notiere das Tonmaterial der Melodie als Tonleiter und vergleiche es mit einer Dur- oder Molltonleiter. Was lässt sich hier über die Lage der Halbtorschritte, die Dur und Moll kennzeichnet, aussagen?

Das Tonsystem dieser Melodie heißt **Pentatonik**¹.

Pentatonik

16 ► Untersuche die Klavierbegleitung: Aufbau des Anfangsakkordes, Veränderung, Betonungen.

17 ► Vergleiche die beiden Strophen (auch Vor-, Zwischen- und Nachspiel).

Bartóks Verhältnis zur Volksmusik hängt eng zusammen mit seiner großen Vaterlandsliebe. Als freiheitsliebender Patriot stellte er sich gegen die politische Entwicklung in Europa, die ihn schließlich zur Emigration zwang.

Er sagt dazu in Briefen und Vorträgen:

„Jetzt, da sich diese Völker auf höheren Befehl gegenseitig morden, ist es vielleicht zeitgemäß, darauf hinzuweisen, daß es bei den Bauern keine Spur von grimmigem Haß gegen andere Völker gibt und nie gegeben hat. Sie leben friedlich nebeneinander, jeder spricht seine eigene Sprache, hält sich an seine eigenen Gebräuche und findet es ganz natürlich, daß sein anderssprachiger Nachbar das gleiche tut . . . Gehässigkeit gegen Menschen anderer Rassen wird nur von höheren Kreisen verbreitet!“

„Ich für meine Person werde mein Leben lang auf jedem Gebiet, zu jeder Zeit und auf jede Weise einem Ziel dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes.“

Bartóks eigene Kompositionen wurzeln tief in der von ihm erforschten südosteuropäischen Bauernmusik. Er schreibt darüber:

„Diese Bauernmusik weist in der Form höchste Vollendung und Mannigfaltigkeit auf. Erstaunlich ist ihre große Ausdrucks Kraft, die dabei völlig frei von Sentimentalität und überflüssigem Geschnörkel ist. Manchmal einfach bis zur Primitivität, aber niemals einfältig, bildet sie den idealen Ausgangspunkt für eine musikalische Wiedergeburt und ist dem Komponisten der vorzüglichste Lehrmeister.“

„Wie nun zieht der Komponist den meisten Nutzen aus seinen Studien mit der Bauernmusik? Indem er ihr Wesen ganz in sich aufsaugt und sie als seine musikalische Muttersprache gebraucht.“

¹ griech. penta = fünf

5 Béla Bartók

Rumänische Volkstänze

Aus der Sammlung „Rumänische Volkstänze“, die Bartók für Klavier geschrieben hat, stammen diese beiden Tänze.

Bräul

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff is in treble clef, 2/4 time, dynamic 'p', and includes a measure number '5'. The middle staff is also in treble clef, 2/4 time. The bottom staff is in bass clef, 2/4 time. The music features various note patterns, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Universal Edition, Wien



60

⑯► Höre den Tanz in der Klavierfassung und lies im Notenbild mit.

⑰► Hier ist die ehemalige Volksliedmelodie noch deutlich zu erkennen. Bestimme die Einschnitte. Vergleiche die einzelnen Teile (Melodiebildung, Rhythmus).



61

⑱► Welches volkstümliche Blasinstrument wird in der Begleitung des zweiten Tanzes („Der Stampfer“) nachgeahmt? Notiere die Töne aus dem 8. Takt. Nenne Grundton, Tonumfang, Intervalle. Bestimme das Intervall d–eis. Woher kennst du diesen charakteristischen Tonschritt? Dieses Intervall wird bevorzugt in der Zigeuneramusik verwendet.



62

⑲► Höre die beiden Tänze auch in den Fassungen für Violine und Klavier sowie für Orchester. Achte dabei vor allem auf den Unterschied in der Klangfarbe.

Der Stampfer

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff is in treble clef, 2/4 time, dynamic 'pp', and includes a measure number '1'. The bottom staff is also in treble clef, 2/4 time. The music features eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Universal Edition, Wien

Bulgarischer Rhythmus

Vor- und
Nachspiel

Asymmetrische
Taktarten

Ostinato als Begleitung

Aus B. Bartók: Mikrokosmos IV · © 1940 Hawkes & Son Ltd., London



Die Melodie dieser Komposition stammt von Bartók selbst und ist in ihrem Rhythmus ganz den bulgarischen Tanzrhythmen nachgestaltet.

22 ► Höre das Stück vom Tonband, lies dabei die Melodiestimme mit und achte auf die Baßstimme des Klaviers, mit dem das Schlagzeug nachgeahmt wird.

63



Rhythmische Übungen im 7/8-Takt

Ausführung

- mit Patschen, Klatschen
- mit Trommel, Pauke, Xylophon

1

2

3

4

5

5 Béla Bartók

„Tanzsuite“

1923 entstand eine von Bartóks großen Kompositionen: die „Tanzsuite“ für Orchester.

Aus dem 3. Satz:



23► Stelle den Rhythmus dar mit Klatschen, Trommeln. Spiele die Melodie auf dem Xylophon. Um welches Tonsystem handelt es sich?



64

24► Höre die ersten 8 Takte des 3. Satzes und bestimme das Soloinstrument, das die oben notierte Melodie spielt.



65

25► Dieses Thema wird zu Beginn mehrmals gespielt. Höre diesen Abschnitt und bestimme die unterschiedliche Besetzung.



66

26► In Melodie B sind mehrere Taktwechsel zu erkennen. Versuche (beim Anhören des Klangbeispiels) die Schwerpunkte mitzuklatschen.



67

27► Stelle den Rhythmus von Beispiel C dar. Notiere das rhythmische Motiv. Höre das Klangbeispiel.



68

28► Höre Beispiel D und bestimme das Soloinstrument. Worin unterscheidet sich dieser Abschnitt deutlich von den anderen?



69

29► Übertrage die Tabelle (ohne Fra-gezeichen) in dein Heft und notiere beim Anhören des ganzen Stücks in die Kästchen die Großbuchstaben A, B, C, D für die einzelnen Melodien. Die Wellenlinien bedeuten Zwischenteile mit überleitendem Charakter.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | ≈ | ? | ≈ | ? | ? | ≈ | ? | ? | ? |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

Ausschnitt aus der Partitur „Tanzsuite“

Allegro vivace (♩ = 140)

Fl.

Fg. *p gioco*

Cor. > *con sord.*

Pfte. *p*

VI. I

VI. II *senza sord. 4 Soli pizz.*

Vle. *senza sord. 3 Soli pizz.*

Vlc. *senza sord. 3 Soli pizz.*

Cb. *p*

Fl. *p*

Cl. (A) *p gioco*

Fg. *con sord.*

Cor. *pp*

Pfte. *p*

VI. I *tutti arco*

VI. II *tutti arco*

Vle. *p*

Vlc.

Universal Edition, Wien u. London

Bartók knüpft in seinem **Kompositionsstil** an südosteuropäische Bauernmusik an durch

- Ergänzung notengetreu übernommener Melodien mit Instrumentalbegleitung, Vor- und Nachspiel
- Verwendung typischer Melodieabschnitte als Bausteine (Motive) für eigene Kompositionen
- Entwicklung eigener Kompositionen aus den rhythmischen und melodischen Grundordnungen der Bauernmusik.

Merkmale von Bartóks Musik

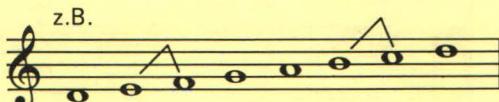
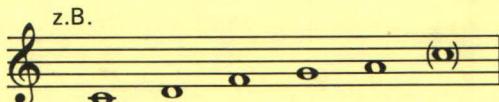
Tonsysteme

Pentatonik

(Fünftonsystem ohne Halbtonschritte)

modale Tonleitern

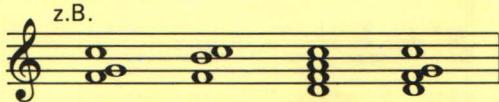
(„Kirchentonarten“)



Harmonik

neuartige Akkorde:

Sekund-, Quart-, Septklänge
(abweichend vom traditionellen
Dreiklang und Dominantseptakkord)



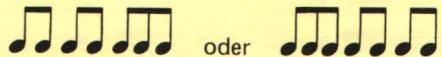
Rhythmik

Taktwechsel

asymmetrische Taktarten

(ungleichmäßige Gliederung der
Taktstruktur)

z.B. $\frac{7}{8}$ -Takt

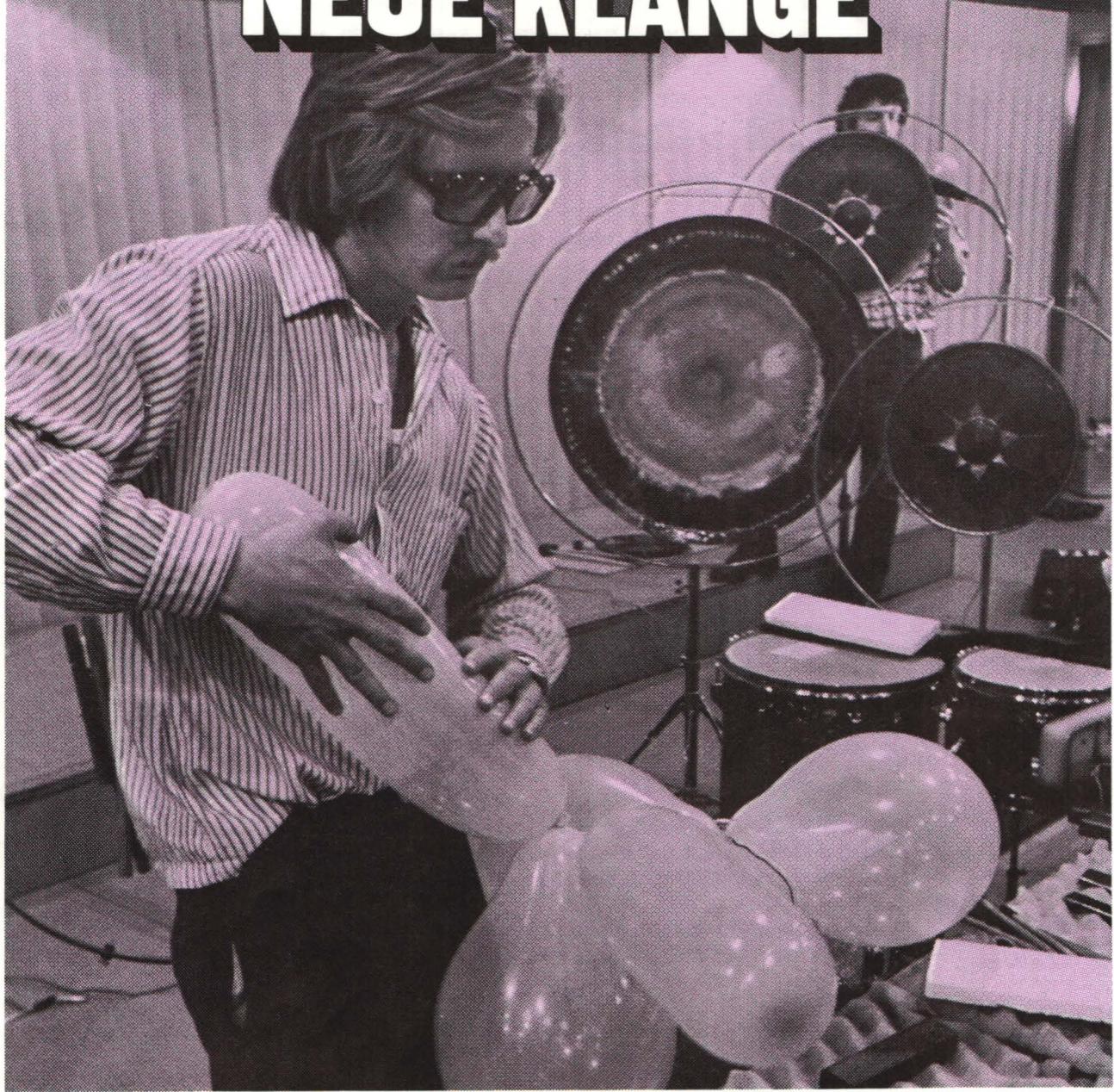


oder



motorischer, ostinater Rhythmus

6 NEUE KLÄNGE



6 Neue Klänge

Musik und Geräusch



Claude Debussy (Paris, Anfang des 20. Jahrhunderts):

*„Gibt es nicht Völker, die . . . Musik lernen wie das Atmen? Ihr Konser-
vatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, der Wind in den Blättern
und tausend leise Geräusche, denen sie sorgsam lauschen, ohne je in
Kompositionenlehren zu schauen . . .“*



Percy Aldridge Grainger (New York, 1937):

*„Seit ich 10 oder 12 Jahre alt war . . . habe ich in meiner Phantasie etwas
gehört, das ich ‚freie‘ Musik nenne – Musik, die nicht an die Sklaverei
der Tonleitern, Intervalle, des Rhythmus und der Harmonie gebunden
ist, sondern in der die Töne hervorschließen, gleiten, kurven wie die
Vögel in der Luft, Fische im Meer, und in der Änderung der Tonhöhe und
Tonstärke so sanft und allmählich vor sich gehen können wie in der
Natur . . .“*

John Cage (Seattle, 1937):

*„Wo immer wir auch sein mögen, meistens hören wir Geräusche. Beachten
wir sie nicht, stören sie uns. Hören wir sie uns an, finden wir sie faszinie-
rend. Das Geräusch eines Lastkraftwagens bei 50 Stundenkilometern.
Atmosphärische Störungen im Radio. Regen. Wir wollen diese Klänge
einfangen und beherrschen, nicht um sie als Klangeffekte einzusetzen,
sondern als Musikinstrumente . . . ein Quartett für Explosionsmotor,
Wind, Herzschlag und Erdrutsch komponieren und aufführen . . .“*

So äußern sich Komponisten über ihre Vorstellungen von Musik. Sie erleben die Geräusche der Umwelt und der Technik und verstehen es, alltägliche Schallereignisse als Anstoß aufzugreifen und in ein Werk ihrer Phantasie umzuwandeln.



70

① ► Höre einige Ausschnitte aus Kompositionen der Gegenwart und beschreibe die Umweltgeräusche, von denen die Musik vermutlich angeregt worden ist. Zu welchen der obenstehenden Zitate könnten die Beispiele am ehesten passen?



71

② ► Höre noch ein Klangbeispiel und versuche, die verschiedenen Schlaginstrumente zu unterscheiden. Wo kann man von Tönen sprechen, wo von Geräuschen?

Wie in unserem Jahrhundert die Welt der Geräusche vor allem durch das Schlagzeug in die Musik mit einbezogen wird, beschreibt John Cage:

„Die Schlagzeugmusik ist der zeitgenössische Übergang von einer aufs Klavier bezogenen Musik zu einer Allklangmusik der Zukunft. Jeder Klang ist für den Komponisten von Schlagzeugmusik annehmbar; er erforscht das akademisch verbotene ‚nichtmusikalische‘ Klangfeld, soweit dies manuell möglich ist.“ (1937)

„In Amerika schreibt eine kleine, aber wachsende Zahl von Komponisten seit mehreren Jahren Kompositionen ausschließlich für Schlagzeug. Es gibt Orchester . . . , welche diese Werke aufführen. Die verwendeten Instrumente sind in vielen Fällen diejenigen, die man in der Schlagzeuggruppe eines Symphonie-Orchesters findet oder in Ensembles vom orientalischen, kubanischen oder Hot-Jazz-Typus. Viele, ursprünglich nicht für musikalische Zwecke gedachte Gegenstände, wie zum Beispiel Automobilteile, Röhren und Metallfolien, wurden verwendet. In einigen Fällen ist das Wort Schlagzeug ein irreführender Ausdruck, da der Klang auf anderem Wege als durch Schlägen erzeugt wird. Muscheln und Pfeifen werden geblasen; Regler gedreht und Knöpfe gedrückt . . . “ (1942)

Geräusche auf traditionellen Instrumenten

③► Wir stellen selbst ein Schlagwerkensemble zusammen und entwerfen Klangfolgen

- von dunkel zu hell
- von deutlich erkennbaren Tonhöhen zu geräuschartigen Klängen
- mit einem rhythmischen Motiv, das der erste Spieler erfindet und an die anderen weitergibt.
(Was ist am Ende der Reihe aus dem Anfangsmotiv geworden?)

Schlagzeugensemble der Avantgarde



6 Neue Klänge

Stockhausen
„Zyklus für
einen Schlag-
zeuger“

Von Karlheinz Stockhausen stammt das Werk „Zyklus für einen Schlagzeuger“.

Der Komponist schreibt dazu:

„Der Zyklus wurde als Pflichtstück für den Kranichsteiner Musikwettbewerb für Schlagzeuger 1959 komponiert . . . Meine Wahl fiel auf ein Ensemble von Schlaginstrumenten, die heute vorhanden sind. Sie sind zum Teil primitiv, und wenn es möglich gewesen wäre, hätte ich andere, vor allem mehr tonhöhenbestimmte Schlaginstrumente mit einbezogen . . . Die Dauer einer Aufführung habe ich nicht bestimmt, um der Vieldeutigkeit, den unterschiedlichen Charakteren der Interpretation und den spieltechnischen Möglichkeiten der Ausführenden keine . . . Begrenzungen aufzuerlegen. Während der Komposition dieser Partitur dachte ich nur an einen Spieler . . . Nach vielen Aufführungen kann ich es mir jedoch vorstellen, daß auch zwei Ausführende gleichzeitig . . . spielen können . . . Dabei könnte der Zyklus auch zweimal ohne Pause hintereinander durchgespielt werden, mit völlig verschiedenen Versionen in den beiden Leserichtungen.“¹

④ ► Versuche, einige Zeichen aus dem Ausschnitt der grafischen Partitur zu deuten.



⑤ ► Höre einen Ausschnitt. Achte auf die verschiedenen Instrumente und die Art ihres Klangs (Dauer, Stärke, Höhe . . .).

Universal Edition, Wien

¹ Aus: Eigenanalyse. In K. Stockhausen: Texte zu eigenen Werken. Bd. 2. Du Mont, Köln 1964

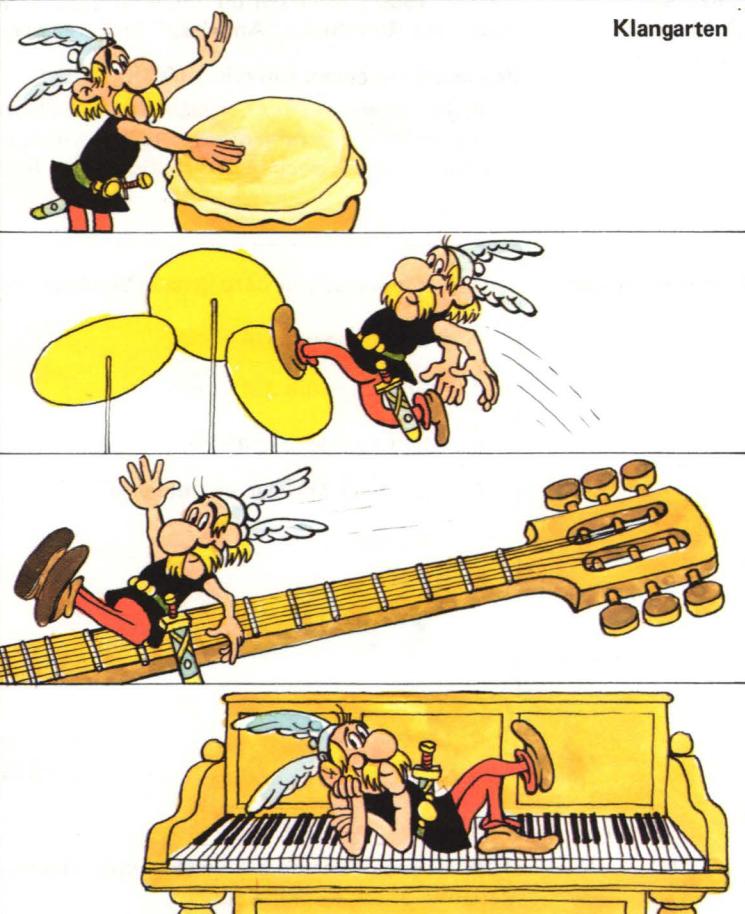
Klangarten**Punktklänge**

sind kurz und verklingen sofort.

Stelle sie dar mit Händen, Gegenständen,

Instrumenten. Verändere die Lautstärke.

Überlege: Welche Schalleigenschaften lassen sich nicht verändern? Welche Instrumente eignen sich zum Darstellen von Punktklängen?

**Schwebeklänge**

verklingen langsam und hallen nach. Sie entstehen vor allem auf Metallinstrumenten (Triangel, Becken, Metallophon . . .).

Gleitklänge (Glissando)

kennst du von der Sirene.

Stelle sie dar mit Klavier, Violine, Flöte,

Xylophon. Welche Instrumente sind

dafür nicht, welche nur annähernd geeignet?

Warum?

Schichtklänge (Cluster)

entstehen, wenn mehrere Töne oder Klänge in „Schichten“ übereinander gelagert werden.

⑥► Auch in den Geräuschen unserer Umgebung sind die verschiedenen Klangarten zu finden. Höre dazu vier Beispiele und bestimme zu jedem Klangquelle und Klangart.

73

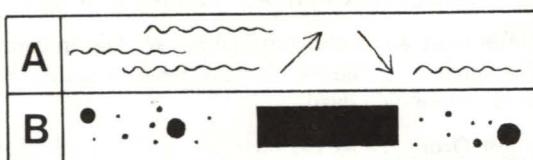
⑦► Du hörst eine Folge von Schichtklängen. Beschreibe ihre Unterschiede. Welche Gesichtspunkte ergeben sich dabei?

74

⑧► Höre drei Beispiele, in denen jeweils zwei verschiedene Klangarten kombiniert sind. Bestimme diese Klangarten und versuche, die Verläufe aufzuzeichnen.

75

⑨► Untersuche die beiden Zeichnungen nach den dargestellten Klangarten. Versuche, sie mit Instrumenten auszuführen.



6 Neue Klänge

Penderecki
„Anaklasis“

Im Jahr 1960 schrieb der polnische Komponist Krzysztof Penderecki im Auftrag des Südwestdeutschen Rundfunks „Anaklasis“ für Streicher und Schlagzeuggruppen.

Penderecki in einem Interview 1970:

„Wir sind an einem Punkt angelangt, wo die traditionellen Instrumente nicht mehr ausreichen ... es müßten neue Instrumente erfunden werden; zumindest aber müßten alle Möglichkeiten ausgenutzt werden, die noch in den traditionellen Instrumenten schlummern ...“

Spielanweisungen

Der Komponist gibt dazu genaue Spielanweisungen:

† = Erhöhung um 1/4 Ton

c. l. (col legno) = mit dem Holz des Bogens

‡ = Erhöhung um 3/4 Ton

s. p. (sul ponticello) = auf dem Steg

♯ = sehr schnelles Tremolo

gliss. (glissando) = Gleitklang

△ = höchster Ton der Instrumente

con/senza sordino = mit/ohne Dämpfer

◇ = Flageolett

tutti archi = alle Streicher



= „Jeder Instrumentalist spielt den seinem Instrument zugeordneten Ton, so daß gleichzeitig die ganze Vierteltonskala zwischen den angegebenen unteren und oberen Grenztönen erklingt.“



76

⑩ ► Höre den Beginn des Stücks, unterscheide die verschiedenen Klangarten und versuche, den Verlauf grafisch festzuhalten.



77

⑪ ► Auf S. 95 siehst du, wie der Komponist selbst seine Komposition notiert (erste und dritte Partiturseite). Bestimme die aufgeführten Instrumente und unterscheide Solo- bzw. Gruppenbesetzung (Achtung: violino = Einzahl, violini = Mehrzahl; genauso viola/viole). Suche in den beiden Partiturausschnitten die im Kasten angeführten Spielanweisungen.



78

⑫ ► Höre den Beginn des Stücks und seine Fortsetzung bis zum Ende des zweiten Partiturausschnitts. (Den Cluster „tutti archi“ kannst du deutlich erkennen.) Welche Klangarten sind in dem nicht abgedruckten Zwischenteil herauszuhören? Beschreibe sie und ordne ihnen die Spielanweisungen zu, die nicht in den Partiturausschnitten zu finden sind.



79

⑬ ► Höre die Fortsetzung des Stücks. Beachte die Spielweise der Streicher beim Übergang zu einem neuen Abschnitt. Auf welche Instrumentengruppen verlagert sich nun das Spiel?
⑭ ► Höre einen anderen Teil des Werkes, in dem nur die Schlaginstrumente spielen: Becken, Gong, Pauken, Bongos. Beachte die wechselnden Einsätze, den Rhythmus, die Dynamik, und äußere dich dazu.



80

⑮ ► Ordne die Ausschnitte, die du hörst, den entsprechenden Instrumentengruppen zu: Streicher, Schlagzeug, Streicher+Schlagzeug.

1

Vno solo Vno solo
9 Vni 9 Vni
Vla solo Cb solo
Cb solo 5 Cb

ca 18"

3

10 Vni 10 Vni e 8 Vle
tutti archi
6 Cb

ca 25"

6 Neue Klänge

Musik und
Umwelt-
geräusche

Kagel
„Phantasie
für Orgel“



81

Der in der Bundesrepublik Deutschland lebende argentinische Komponist **Mauricio Kagel** bezieht in seiner „**Phantasie für Orgel mit obbligati**“¹ Geräusche der Umwelt mit ein. Orgelklänge werden vermischt mit Alltagsgeräuschen, die den Tagesbeginn eines Organisten darstellen sollen.

„Die Orgel vermittelt die Tonbandaufnahmen, indem sie Übergänge zwischen ihnen schafft, Vorahnungen erzeugt oder Reminiszenzen bildet. So stiftet sie . . . einen musikalischen Zusammenhang. Der Orgelpart nimmt in immer neuer Weise das Material der Obbligati in Musik zurück.“
(Dieter Schnebel)

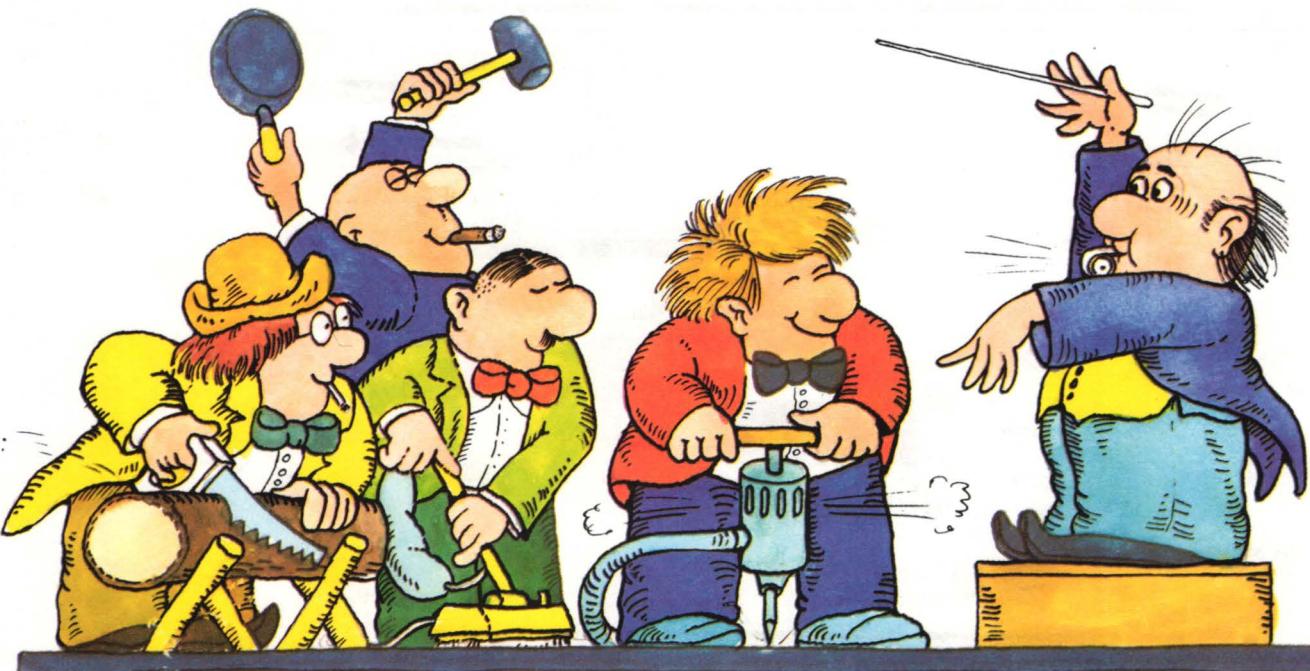
16 ► Höre einen Ausschnitt und notiere die konkreten, aus der Umwelt eingeblendeten Schallereignisse. In welchem Zusammenhang stehen Orgelklänge und Geräusche?

Auch die **Popmusik** benützt die Möglichkeiten und Mittel dieser neuen Klangwelt. Aus einem Interview mit der Popgruppe „Xhol Caravan“ 1970:

„Wir möchten gern mit allem, was unser Bewußtsein von allen Dingen, die es gibt, umfaßt, allen Sounds, die hörbar gemacht werden – dazu gehören auch die Glocken, die da drüben gerade erklingen, aber auch Raketenflugzeuge und Stahlwerke und Sägewerke, Autos und genauso Flöten . . . wir möchten gern mit alldem arbeiten . . .“

Allerdings will diese Musik nicht die Umwelt abbilden, sondern ihre Klänge und Geräusche für sich nützen.

¹italien. obbligato = unerlässlich, verbindlich



Dazu Edgar Varèse:

„Der Antrieb kann von einer Idee kommen, von einer Vorstellung, von etwas, das einem einen Schock gibt. Aber das, was den Komponisten von außen her anspricht, ist nur ein scheinbares Motiv, es wird verschwinden und schließlich ausgemerzt in der Gestalt, die das Werk annimmt. Ich glaube an die Verwandlung der Geräusche in Musik.“

- (17)► Höre einige Beispiele von Rockmusik mit außermusikalischen Geräuschen. Sind sie nachgeahmt oder „live“ eingeblendet? In welchem Beispiel sind Geräusche und Musik deutlich voneinander getrennt?

82



- (18)► Überprüfe eigene Schallplatten auf Umweltgeräusche, die in die Musik einbezogen sind. Stelle daraus Beispiele zusammen (Kassettenrecorder!).

Musik wird heute oft im *Labor* erzeugt.

Elektronische Musik

Das sahen avantgardistische („der Zeit vorauseilende“) Musiker schon vor Jahrzehnten.

Edgar Varèse 1930:

„Es wird ein Laboratorium arbeiten, in dem man den Klang wissenschaftlich erforschen wird . . . die Gesetze, die es erlauben, unzählige neue Klangmittel zu erschließen . . .“

John Cage 1942:

„Viele Musiker . . . träumen von kompakten technologischen Kästen, in deren Innerem alle hörbaren Klänge einschließlich der Geräusche bereitstehen, um auf einen Befehl des Komponisten hin herauszukommen.“

In den „**Elektronischen Stücken**“ (1955/56) von **Herbert Eimert** geht es um Klangfindungen mittels elektronischer Tonerzeuger.

Eimert
„Elektronische Stücke“

Das 4. Stück klingt wie eine spielerische Auseinandersetzung zweier gegensätzlicher Klangarten.

- (19)► Höre das Klangbeispiel und beschreibe die beiden Klangarten (siehe S. 93).

83



Im Zeitablauf der Komposition kann man folgende Gliederung erkennen:

| | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|-----|-----|-----|
| 0 | 22 | 65 | 82 | 90 | 120 | 137 | sec |
| A | B | C | D | E | F | | |

- (20)► Stelle fest, wie die beiden Klangarten wechselnd auf die angegebenen Abschnitte verteilt sind. (In welchem Teil kommen beide Klangarten etwa gleich stark vor? Wo zwar miteinander, aber verschieden stark?)

- (21)► Wie ändert sich das Auftreten einer der beiden Klangarten von Abschnitt C an auffallend? Welche Klangart geht am Schluß deutlich in ein Geräusch über?

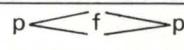
- (22)► Gestaltet selbst mit diesen beiden Klangarten ein Spiel (Motto z.B. „Zwiegespräch“, „Streit“). Jede Klangart wird durch einen Spieler oder eine Gruppe (mit den geeigneten Instrumenten) vertreten. Ein gemeinsam entworfenes stichwortartiges „Drehbuch“ regelt den Verlauf.

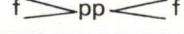
Wir spielen mit Klängen

Steigerung Rückentwicklung

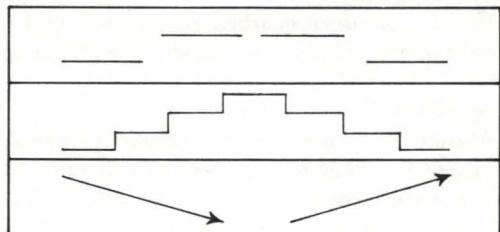
A LAUTSTÄRKE



p — f — p
f — p — f
p — f — mf — ff




B TONHÖHE



C DICHTE



solo — tutti — solo
einer — mehrere — viele
einer beginnt, die anderen kommen
allmählich dazu

D GESCHWINDIGKEIT



schnell — langsam
langsam — schnell
langsam — schneller werdend
schnell — langsamer werdend

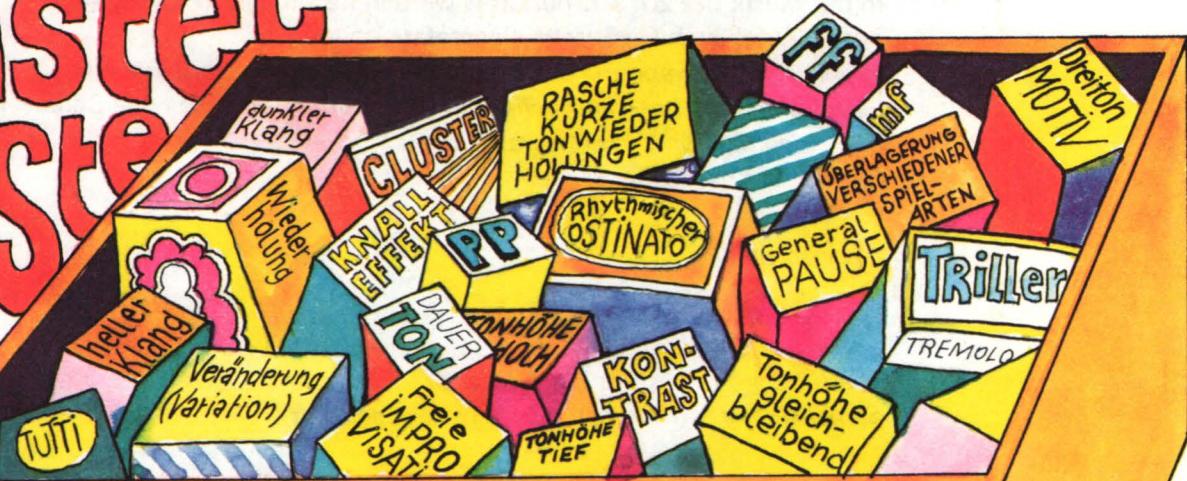
Ausführung

Mit Stimme, Händen, Gegenständen, Instrumenten

Verschiedene Kombinationen: A + B, A + D, A + B + D . . .

Auch: Gestalten eines einzigen — gesprochenen — Satzes durch Veränderung von Lautstärke, Tonhöhe, Dichte, Geschwindigkeit.

Bastelkiste



Spielanweisung

1. Gruppierung der Mitwirkenden: „Komponisten“-Team, Spielerteam mit verschiedenen Instrumenten (z.B. Glockenspiel, Triangel, Tamburin, Klavier, Kontrabaß), Zuhörer.
2. Jeder „Komponist“ wählt (der Reihe nach) Bausteine aus der Bastelkiste aus, bestimmt einen (oder mehrere) Instrumentalisten dafür und lässt die Ausführung erproben.
3. Verbesserungsvorschläge aus dem Spieler- und dem Zuhörerkreis.
4. Der Entwurf wird – abschnittsweise – in Zeichen notiert (Tafelskizze, Protokoll).
5. Wahl eines „Dirigenten“, der die Ausführung der zusammengesetzten Komposition anhand der grafischen Notierung leitet.
6. Tonbandaufnahme.

Maschinen Halle

Spielanweisung

1. Etwa acht Mitwirkende: Jeder sucht sich ein Instrument aus (auch Stimme!), um eine Maschine darzustellen. Kurzes Erproben.
2. Der „Meister“
 - betritt die Halle, lässt die Maschinen (einzelne, der Reihe nach) arbeiten,
 - stellt die Maschinen nach bestimmten musikalischen Gesichtspunkten an oder ab (z.B. ähnliche Klänge, Gegensätzliches zur gleichen Zeit, leise Maschinen als Hintergrund mit kurzen Einsätzen der anderen, Wechsel zwischen wenigen und vielen oder hell und dunkel oder laut und leise).
3. „Störung“: Eine Maschine verändert ihr Geräusch. Der Meister muß sie heraushören, die anderen abstellen, die defekte reparieren (gelingt nicht sofort, Maschine „bockt“).
4. Die Zuhörer sollen die einzelnen Maschinen erraten; neue Maschinen können dazukommen.
5. Erweiterung: „Stromausfall“, „Feierabend“ usw.

In der Musik des 20. Jahrhunderts werden neben dem traditionellen Tonmaterial auch **Geräusche** eingesetzt:

*Bevorzugte Verwendung des traditionellen Schlaginstrumentariums
„Verfremdung“ herkömmlicher Musikinstrumente durch neue Spielweisen
Einbeziehung von Umweltgeräuschen
Einsatz elektronischer Mittel*

Klangarten

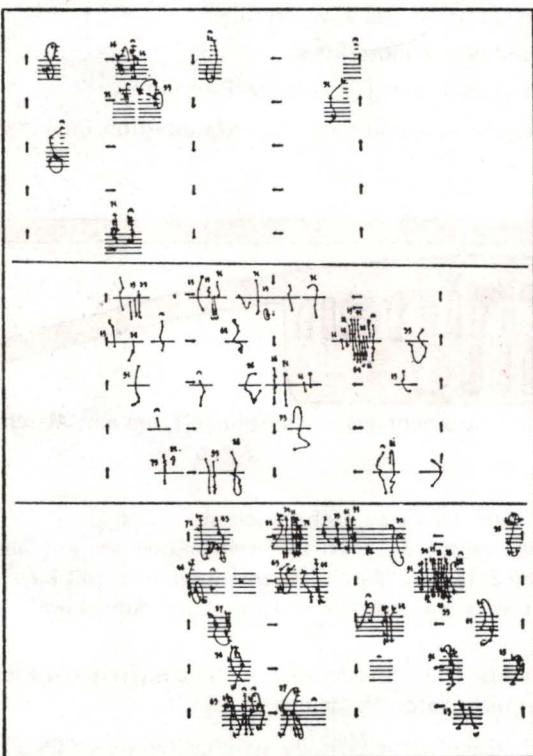
Punktklang (kurz)

Schwebeklang (nachhallend)

Gleitklang (auf- und absteigend)

Schichtklang (mehrfach übereinander gelagert)

Der zeitliche Ablauf wird anstelle von Notenwerten oft in Sekunden gemessen und auf einer *Zeitleiste* notiert; zur traditionellen Notenschrift tritt die *grafische Notation*.

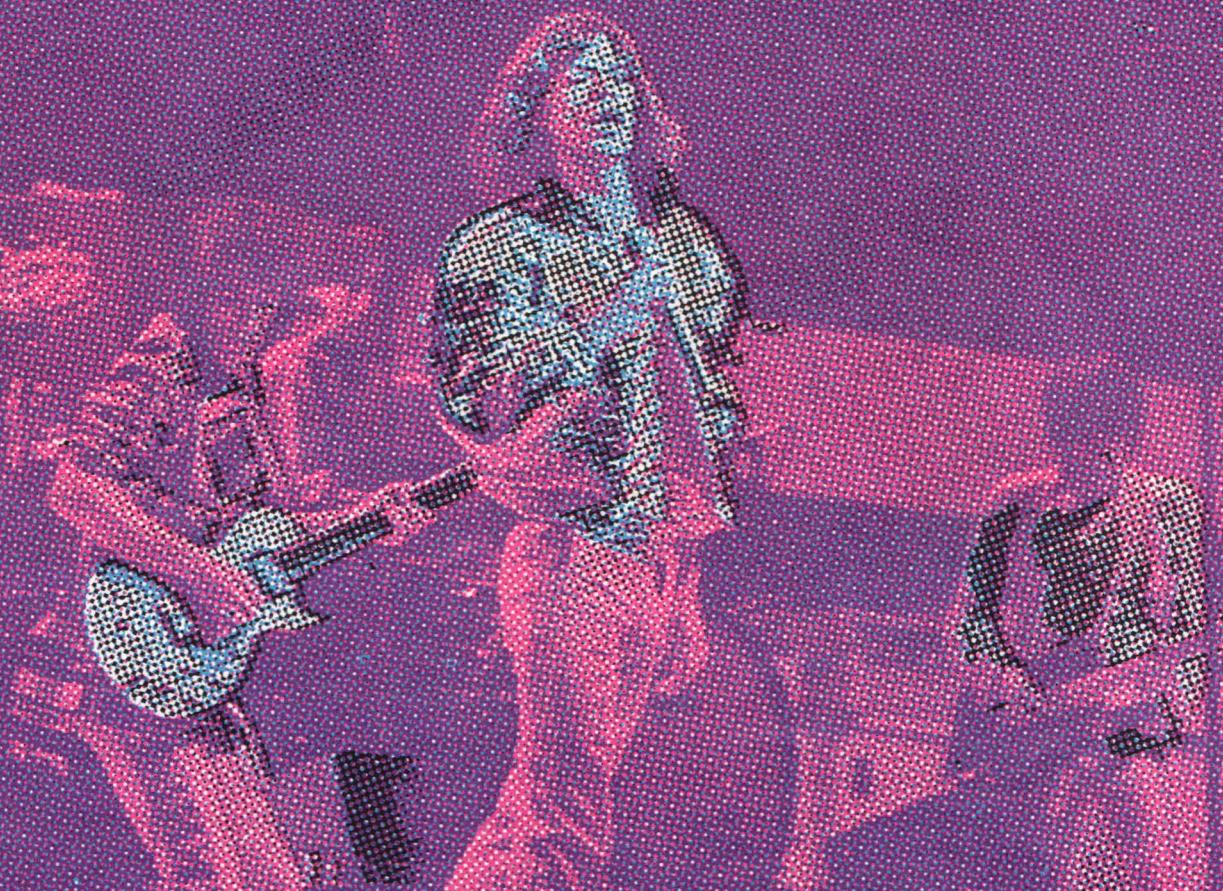


Drei Partiturseiten aus
„Atlas Eclipticalis“
von J. Cage (1961/62)

Henmar Press, Inc., New York

7

ROCKMUSIK



7 Rockmusik

Popmusik

Schülermeinungen über Popmusik im Unterricht:

„... Ich fände es gut, wenn nicht nur klassische Musik durchgesprochen würde. Pop-, Underground- und Protestmusik ist genauso wichtig, um Musik als Ganzes zu verstehen, ... moderne Musik, die gerade für junge Menschen ansprechender und interessanter ist . . .“

„... Pop-Underground-Musik mit schreienden disharmonischen Stimmen und Rhythmen in überdimensionaler Lautstärke kann mir sehr meine Laune verderben. Mit dieser Musik, glaube ich, muß man sich nicht sehr auseinandersetzen, sie ist eine Modeerscheinung, die bald von einer nächsten abgelöst wird . . .“

„... Welche Musik ich hören möchte, ob Mozart oder Led Zeppelin, hängt völlig von meiner Stimmung ab . . . Musik zur Unterhaltung: ja! Musik im Unterricht besprechen: nein! . . .“

„... In der Schule wird die moderne Musik wie Jazz und Pop fast übergangen bzw. nur stümperhaft behandelt . . . Ich persönlich glaube, daß es wie in der klassischen Musik so auch in den anderen Musikpartien gute wie schlechte Stücke gibt. Diese Qualitätsunterschiede werden aber von vielen nicht bemerkt . . .“

(Aus einer Befragung über erwünschte und kritisierte Inhalte des Musikunterrichts)¹

Was hältst du selbst davon?



Popmusik gilt als Musik der jungen Generation, denn

- die meisten Hörer dieser Musik sind Jugendliche (Käufer von Schallplatten, Hörer von Rundfunksendungen, Besucher von Popkonzerten),
- der vorwiegend jugendliche Star beeinflußt als Idol und Leitbild die Lebensgewohnheiten seiner jugendlichen Anhänger (Kleidung; Frisur, Auftreten, Interessen . . .),
- die Musik der erfolgreichen Stars wird von jugendlichen Musikern nachgeahmt (Beliebtheit der Gitarre, Bildung von Schülerbands, Aufstieg von „Newcomer“-Bands).

¹Aus D. Zimmerschied: Beat — Background — Beethoven. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1971



Wer von Popmusik spricht, muß genauer sagen, was er meint; denn der Begriff wird mit unterschiedlicher Bedeutung gebraucht. Popmusik kennt viele Richtungen und Spielarten. Im umfassenden Sinn kann man darunter die moderne populäre Musik verstehen, u.a.

Schlager – Tanzmusik – Folksong – Jazz – Protestsong – Rock

- ① ► Höre einige charakteristische Beispiele und ordne sie den verschiedenen Bereichen zu.
- ② ► Das nächste Hörbeispiel stammt aus der Rockmusik. Achte besonders auf musikalische Merkmale, die dieses Stück deiner Meinung nach von anderen Arten der Popmusik unterscheiden. Kannst du Eigenschaften nennen, die in besonderem Maße für Rock zutreffen?
- ③ ► Welche aktuellen Namen von Bands, Schallplatten, Stücken der Rockmusik kennst du? Höre einige Beispiele aus dem Kassettenbestand von Mitschülern. Welches Stück kommt in der Klasse am besten an (Abstimmung!)? Warum?

84



85



Rockmusik

Auch die **Rockmusik** tritt unter verschiedenen Namen und Stilrichtungen auf. Sie beherrschen die aktuelle Musikszene entweder nebeneinander oder lösen sich im Wechsel der modischen Strömungen ab. Manche gelten schon als „klassisch“ und bilden die Grundlage für neue Entwicklungen.

• **Beat • Disco • Hard Rock • Jazz Rock • Soul • Underground • Reggae • Blues Rock • Folk Rock • Kraut Rock • Psychedelic Rock • Punk Rock • Electronic Rock**

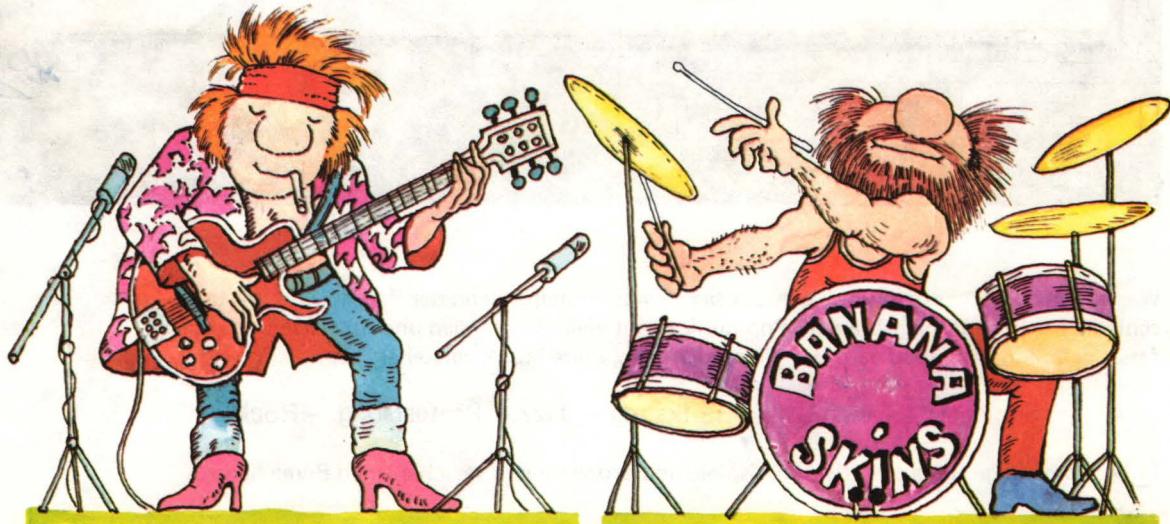
(4) ► Welche Namen für andere aktuelle Spielarten der Rockmusik kennst du (z.B. Melodic Rock, Horror Rock, New Wave . . .)?

(5) ► Höre einige Beispiele für verschiedene Arten von Rockmusik und erkläre, in welcher Weise sie sich deiner Meinung nach unterscheiden.



86

Die verschiedenen Rockstile haben Wesentliches miteinander gemeinsam: Rockmusik wird von Gruppen (Bands) im Teamwork gespielt. Die Band besteht aus E-Gitarren (Lead Guitar, Rhythmusgitarre, Baßgitarre), Schlagzeug (Drums), Singstimme (Vocalist). Oft übernehmen die Elektroorgel und der Synthesizer Aufgaben der Gitarren und bereichern den Sound.



**Rhythmusgitarre
(Begleit-Akkordgitarre)
Akkorde · Grundrhythmus**

Schlagzeug (Drums)
Grundschlag
Gegenakzente · Farbe

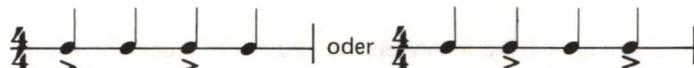
Die Mittel**Beat**

regelmäßiger Grundschlag

Four-Beat:



Two-Beat:

**Off-Beat**

lässige, individuelle Freisetzung der Melodie vom Grundschatz, z.B. verfrühte Töne:

**Shout & Cry**

erregte, hektische Artikulation, freie Tonhöhen, betonte „blue notes“ (erniedrigte 3. und 7. Stufe)

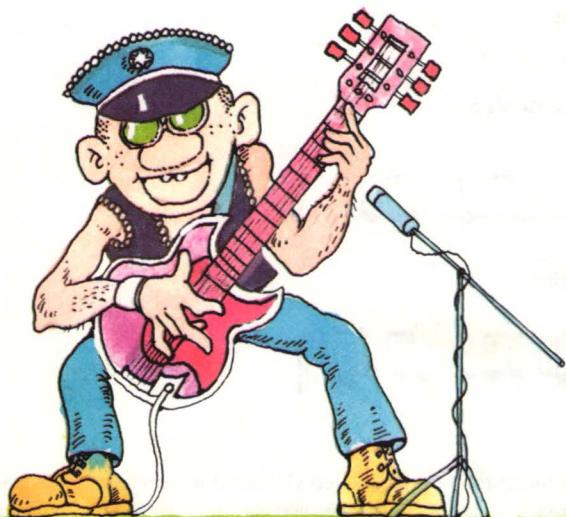
Text als „Klang“ mit einzelnen Reizwörtern, Sound der englischen Sprache

Riff

Ostinato (häufig wiederholte markante Melodie- oder Bassfigur)

Sound

typische Klangfarbe einer Gruppe, Zusammenwirken aller musikalischen Elemente und elektroakustischen Mittel



Sänger-LeadGitarre
Melodie · Improvisation
Führung



Bassgitarre
Grundtöne
Gegenmelodie · Ostinato

Rolling Stones
„Hand of fate“

Da aktuelle Titel von der Entwicklung rasch außer Kurs gesetzt werden, soll hier eines der „klassisch“ gewordenen Rockstücke als Modell für die Komposition von Rockmusik gelten:

„Hand of fate“, ein Song der **Rolling Stones**.

Über die englische Band „The Rolling Stones“ urteilt ein Lexikon:

„... die ‚bad boys‘ der Rockmusik und zugleich deren Inkarnation: schlicht die perfekteste Rockband der Welt ...“¹

Obwohl diese Band schon seit rund 20 Jahren Rockfans in aller Welt begeistert, stehen die Titel ihrer Produktion nach wie vor auf den internationalen Hitlisten.



87

⑥► Höre das Erfolgsstück „Hand of fate“ der Rolling Stones. Achte beim Hören vor allem auf die gehetzte wirkende, rauhe Artikulation der Singstimme in hoher Lage und auf die Improvisation der Lead Guitar in den Zwischenteilen und im Nachspiel. Welche Elemente sind in der Notation nicht erfaßt?

⑦► Die Begleitung der Rhythmusgitarre ist für eine Zeile auch in Gitarrenschrift angegeben (Fingerstellung der linken Hand zwischen den ersten vier Bünden der 6 Saiten). Prüfe anhand der Noten in der Begleitung, wie die Gitarrenschrift fortgesetzt werden müßte. Notiere die Grundformen der Akkorde (über den angegebenen Grundtönen) im Violinschlüssel. Wie viele Takte umfaßt der Riff der Baßgitarre? Versuche die zweite Hälfte des Riffs mitzuklopfen. Wie wird die Melodieimprovisation der Lead Guitar begleitet?

⑧► Untersuche anhand des Klangbeispiels:
Welche Art von Beat spielt das Schlagzeug?
Wie ändert sich der Beat im Nachspiel?

Versuche diesen Schlagzeugrhythmus mitzuschlagen.



oder



⑨► Welche Töne der Singstimme zeigen besonders deutlich den Off-Beat als verfrühte Tongebung? Vergleiche den Rhythmus von Schlagzeug und Baßgitarre: Wovon hebt sich der Off-Beat ab?

⑩► Höre ein Klangbeispiel aus der neuesten Zeit (eventuell aus deiner eigenen Plattensammlung) und vergleiche mit der Musik der Rolling Stones: Gemeinsamkeiten? Unterschiede?

¹ Aus S. Schmidt-Joos/B. Graves: Rock-Lexikon. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1973/75

Hand of fate

F C F C Am G F C

The hand of fate is on me now;
it picked me up and it knocked me down. I'm
on the run, I'm pri - son bound; the hand of fate is a hea - vy now. I
killed a man, I'm high - way bound; the wheel of fortune keeps turn-- ning round.
Turning round, turn - ing round, I should have known it was a one-horse town

(In der gleichen Ausführung 2., 4. und 5. Textstrophe)

Text und Musik: Mick Jagger und Keith Richards

Aus: The Rolling Stones: Black and Blue · © Cansel Ltd., London



Synthesizer

Während das Rockbeispiel der Rolling Stones auf spezielle elektronische Klangeffekte verzichtet, nützen viele andere Stücke die Möglichkeiten vor allem des **Synthesizers** für Geräusche, Klänge und Tonmanipulationen.



88

Elektroakustik

Mittel und Effekte der Elektroakustik:

Kontaktmikrophon

Hall

Filter

Rückkopplung

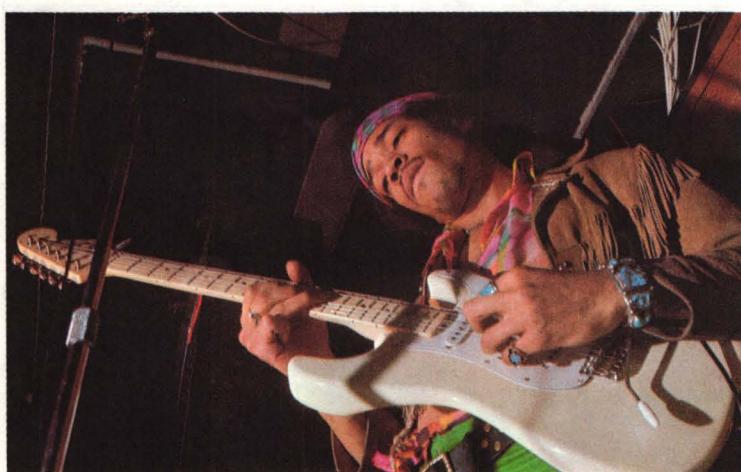
Wah-Wah-Pedal

Gleittöne

Verzerrer u.a.

Vibrato u.a.

„Jimi Hendrix (1942–1970) entwickelte als erster auf der Gitarre diese elektroakustischen Möglichkeiten zu wahrer Meisterschaft.“



„Er riß die Saiten mit den Zähnen an, malträtierte sie mit dem Ellbogen, fuhr mit der Zunge über den Steg und entfesselte damit ein 100-Phon-Inferno von hochdifferenzierten Jaul-, Splitter- und Überlagerungsklängen... brachte die Saiten derart virtuos in eignerregte Schwingung, daß er oft minutenlang nur mit der Griffhand spielen konnte. Manchmal zertrümmerte er das Instrument an einer Lautsprecherbox, trampelte darauf herum oder steckte es – wie beim Monterey Pop Festival 1967 – in Brand.“¹

¹ Aus: The Observer. Zitiert nach S. Schmidt-Joos/B. Graves: Rocklexikon, a.a.O.



The Beatles

Wie wird ein Rockstück gemacht?

Paul McCartney, vor seinem Auftreten mit der Gruppe „Wings“ einer der großen Stars der Beatles und produktivster Hit-Autor der Rockszene, gibt selbst Einblick in seine „Werkstatt“:

„Die meisten meiner Lieder entstehen, wenn wir gerade nicht arbeiten. Ich werde unruhig, muß irgendwas Musikalisches tun, und dann spiel' ich Klavier oder Gitarre. In diesem Augenblick kommen mir die Ideen – als hätten sie darauf gewartet . . .“

Die beste Methode, ein Lied zu schreiben, ist für sich selbst zu schreiben. Einige der besten Sachen . . . kommen wie durch Zauberei heraus. „Yesterday“ gehört dazu; ich fiel eines morgens aus dem Bett, und das Stück war da . . . Es war beim Frühstück, und ich sang „Scrambled egg, how I love to eat a scrambled egg“, und ein paar Tage später sang ich auf die ersten drei Noten „Yesterday“ – und das war's.“

Wie genial muß man sein?

McCartney glaubt, daß jeder Musik schreiben kann:

„Vielleicht nicht gleich ein besonders gutes Lied – man muß hundert oder so machen, bis es swingt – aber mit irgendwelcher Zauberei hat das nichts zu tun. Viele Leute, die keine Ahnung von Musik haben, können das. Wenn man nur ein bißchen Gehör für Musik hat, kriegt man ein Stück zusammen . . .“

Und hier ein Tip für Anfänger: Wir klauten die ganze Zeit Ideen von Schallplatten! Es gibt nichts Unmoralisches oder Unehrliches dabei. Imitation ist nur ein Weg anzufangen. Wenn Ihr „Please Mr. Postman“ von den Marvelettes hört, seid Ihr vielleicht begeistert und wollt was in der Art machen. Ihr könntet zum Beispiel mit einer Zeile wie „Sorry, Mr. Milkman“ anfangen. Wenn das Lied dann fertig ist, habt Ihr die erste Zeile vielleicht schon wieder fallen lassen, vielleicht klingt es nicht einmal entfernt nach den Marvelettes – aber es war der auslösende Funke.“¹

¹ Aus D. Gelly (in Zusammenarbeit mit Paul McCartney): Wie eine Pop-Gruppe arbeitet. Tessloff Verlag, Hamburg 1978

Wie ist die Rockgruppe an der Komposition beteiligt?

„Wenn er ein neues Lied mit den Wings probt, beobachtet McCartney häufig, daß es sich ganz anders entwickelt, als er es sich vorgestellt hatte. Einer schlägt vielleicht ein anderes Tempo vor, oder das Durchspielen bringt neue, unerwartete Aspekte. Die endgültige Form des Stückes ist ein Ergebnis gemeinsamer Arbeit, besonders wenn Leute . . . dabei sind, die selber gute Sachen geschrieben haben und auch Material zum Repertoire beisteuern.“ (David Gelly)¹

„Was wir eigentlich tun, ist, daß jeder das bringt, was er empfindet, und versucht, mit den anderen zu harmonieren, das heißt, zu einer glücklichen Harmonie zu kommen. Da spielen aber nicht Fragen musikalischer Harmonie eine Rolle, wie Harmonielehre oder so, sondern Klänge, die Vibrationen sind und mit uns zusammenhängen . . . Man spürt oft, wenn man die Musik hört, daß manchmal ein gewisses Abtasten oder eine gewisse Konfusion da ist. Jeder trachtet danach, sie zu überwinden, bis plötzlich das Metrum oder die Vibration da ist, auf der man zusammenkommt. Und dann versucht man, miteinander so hoch zu kommen, wie es irgend geht . . .“ (Die deutsche Rockgruppe „Xhol Caravan“ in einem Interview)²

Was halten Rockmusiker vom Proben und Üben?

„Proben werden mit strenger Regelmäßigkeit fünfmal in der Woche durchgeführt. Jede Probe dauert mindestens vier Stunden . . . McCartney konzentriert sich so stark wie er kann auf die Musik und läßt seine Mitarbeiter sich um alle anderen Arbeiten kümmern . . . Am Ende arbeitet er 25 Minuten an fünf Noten herum.“ (David Gelly)¹

Doch McCartney sieht im Proben auch Gefahren:

„Man kann zuviel üben, so daß man von den Stücken und voneinander die Nase voll kriegt. Einmal hatten wir einen Punkt erreicht, wo wir ganz hoffnungslos waren und uns ärgerten, daß das Stück keine feste Form annahm. Dadurch wurde alles noch schlimmer, und zum Schluß hatten wir einen Riesenstreit. Da beschlossen wir, daß jeder seinen Part spielen sollte, ohne sich um den anderen zu kümmern. Und das schien zu laufen.“¹

Technische Mittel machen die Musik effektvoll

- Elektroakustik der Instrumente
- Mikrophone
- Verstärker
- Lautsprecher
- Mischpult
- Beleuchtung

¹ Aus D. Gelly, a.a.O.

² Aus R. Kaiser: Rockzeit. Econ Verlag, Düsseldorf



Die britische Rockgruppe „Thin Lizzy“

Wie wird die Aufführung in Szene gesetzt?

Viele Rockstars inszenieren ihre Konzerte als fantastische Show in auffälliger, poppiger Kleidung; andere kommen im lässigen Alltagsdress und lassen nur ihre aufreizende Gestik und Mimik wirken. Beleuchtungseffekte verstärken die Suggestion.

Der Bühnenbildner Ian Knight, zuständig für die Showveranstaltungen der „Wings“, zu seiner Arbeit:

„Es gibt einen grundlegenden Unterschied zwischen Theater und Rock-Konzerten. In Rock-Konzerten ist die Musik Mittelpunkt – also die Band und die Anlagen. Die Musiker sitzen oder stehen, wie und wo sie sich am wohlsten fühlen. Wenn man sich da gewaltsam einmischt und sie für optische Effekte hin- und herjagt, kann man alles verderben . . . Man darf die natürliche Aufstellung der Gruppe nicht stören. Ihre Musik entsteht . . . durch das Gefühl für die Anwesenheit der anderen. Es ist eine Kommunikation ohne Sprache oder Blicke . . . Beim Theater . . . hat man einen Regisseur. Der bestimmt alles . . . Mir fallen kaum Rockgruppen ein, die eine Regie akzeptieren würden. Vielleicht habt Ihr Shows wie die Hitparade gesehen, wo alles so organisiert zu sein scheint. Da aber dort mit Playback gearbeitet wird, also die Musiker in Wirklichkeit gar nicht singen und spielen, ist es sowieso egal, wie sie sich aufstellen.“¹

¹ Aus D. Gelly, a.a.O.

Kein Rock ohne Studio?

„Die neue Popmusik ist ohne Studios undenkbar. Wurden Studios früher benutzt, Musik zu konservieren, so dienen sie heute den Musikern als zusätzliche Instrumente. Manche Gruppen arbeiten nur noch im Studio, ohne überhaupt live aufzutreten. Viele musikalische Effekte können live nicht wiederholt werden.“ (Rolf Ulrich Kaiser)¹

Inzwischen hat speziell der Punk Rock gegen die Künstlichkeit der Studioaufnahmen revoltiert und „musikalischen Realismus“ propagiert. Man wollte sich auch von den großen Schallplattenfirmen unabhängig machen und gründete überall eigene Plattenproduktionen.

Was das alles kostet

Der Aufwand berühmter Gruppen ist gewaltig und verschlingt riesige Geldmengen. So kostete im Februar 1981 das achttägige Gastspiel der britischen Popgruppe *Pink Floyd* in Dortmund den Veranstalter 2,3 Millionen DM. In dieser Summe sind die Gagen für die vier weltberühmten Popmusiker enthalten: 40 000 DM pro Kopf und Abend.

Um die Westfalenhalle für diese Supershow mit dem Titel „The Wall“ vorzubereiten, waren 200 Bühnentechniker (Roadies) fast 14 Tage lang beschäftigt. Mit 22 Sattelschleppern hatte man die Musikanlage und die Dekorationen heranschaffen müssen.

Aber die Geldanlage lohnte sich für den Veranstalter: Seine Einnahmen betrugen rund 3,7 Millionen DM.

¹ Aus R. Kaiser: Rockzeit, a.a.O.

Die Grundausstattung eines Berufsschlagzeugers paßt gerade in einen Kleinlastwagen



Unsere eigene Rockwerkstatt

Ein Song der Beatles:

The continuing story of Bungalow Bill

Refrain

Hey, Bungalow Bill, what did you kill, Bungalow Bill?

Strophen
Langsamer

1. He went out ti - ger hunting with his e - le - phant and gun,
2. - Deep in the jun - gle where the mighty ti - ger lies,
3. - The child-ren asked him if to kill was not a sin,

In case of ac - ci - dents he al - ways took his Mom.
Bill and his e - le - phant were ta - ken by sur -prise,
„Not when he looked so fierce“, his Mo - mie but - ted in,

He's the All A - meri-can bullet headed Saxon mother's son.
So Captain Marvel zapped him right between the eyes.
If looks could kill it would have been us instead of him.

a tempo

Text und Musik: John Lennon und Paul McCartney . Aus: The Beatles Complete . © 1968 Northern Songs Limited, London; für Deutschland und Österreich: Ed. Northern Songs, Berlin

(mom = Mama; bullet headed = dickköpfig; to zap = knallen, schießen; to but in = sich einmischen)

Wir gestalten den Refrain als Dschungelszene

Nach und nach treten die einzelnen Instrumente und Satzelemente zusammen.

1. Die Jagdexpedition kommt näher:

- Baßtöne pizzicato (1. Zeile Cello, 2. Zeile Kontrabass)
- Schlagzeug-Beat
- Gitarren- bzw. Klavierakkorde (Schlagzeugimprovisation im 4. und 8. Takt!)

2. Bungalow Bill tritt auf:

- Melodie-Rhythmus mit Schlagwerk
- Melodie durch Instrumente (z. B. 1. Zeile Blockflöte = Momie, 2. Zeile Klavier)
- Singen und Pfeifen der Melodie

3. „The accident“:

- Der Tiger brüllt – allgemeine Verwirrung der Instrumente
- Captain Marvel schießt – Generalpause
- Refrain, triumphal, im Tutti – allmähliches Ausblenden („Fade Out“)

Zur Überlegung und Anregung

- Wie sollte eine Anfängerband ihr erstes Stück einüben?
 - Genau nach Noten? Von einer Schallplatte abhören und nachspielen?
 - Frei improvisieren? Ein Lehrbuch für Harmonielehre durcharbeiten?
 - Einen „Profi“ engagieren? Berichte über Rockbands nachlesen?
 - Das Stück zuerst schriftlich festlegen?
 - Getrennt üben und dann zusammen spielen?

- Welche Teile der in der Tabelle aufgeführten „Ausrüstung“ brauchst du zum Musizieren? Welches sind die wichtigsten?
Welche notwendigen Hinweise fehlen?

| | |
|------------|--------------|
| Gitarre | Noten |
| Schlagzeug | Tonband |
| Saxophon | Schallplatte |
| Mikrofon | Partner |
| Verstärker | Raum |

Wir entwerfen Rockmusik

1. Die *Band* gruppiert sich:
2–3 Gitarren (ersatzweise auch Klavier oder gezupfter Kontrabaß), ein Sänger, Trommeln und Becken als Schlagzeug.
 2. Die *Aufgabenbereiche* werden den einzelnen Instrumenten zugewiesen:
Melodie, Akkordbegleitung, Baß, Beat.
 3. Ein *Riff* wird vom Spieler der Baßstimme (mit Hilfe der Klasse) erfunden.
Dieser Riff erhält eine Akkordbegleitung, z.B.
- Zur Abwechslung kann der Riff in eine andere Tonart rücken, z.B.
4. Den *Beat* spielt der Schlagzeuger:
Four-Beat, Two-Beat (evtl. eine Variante mit Achtelunterteilungen).
 5. Der *Sänger* improvisiert „Shout & Cry“ mit einem ausgewählten englischsprachigen Text (z.B. Lied- oder Songtext, Zitate aus dem Englischlehrbuch, Selbsterfundenes); wesentlich sind freie Tonhöhen in erregtem Sprachrhythmus (Off-Beat).
 6. Der *Spieler des Melodieinstruments* (Lead Guitar) improvisiert in den Gesangspausen Melodienfiguren (orientiert an den jeweiligen Akkordtönen des Begleitinstrumentes) mit freien Abweichungen im Stil des Sängers (gleitende Töne, „blue notes“).
 7. Das *Schlagzeug* stellt für einen weiteren, als Variation gedachten Abschnitt die Riff-Figur dar, so daß das Baßinstrument die Rolle des improvisierenden Melodieinstruments übernehmen kann.



8 **SCHLAGER**



8 Schlager

Ausschnitt aus einer Hitliste „Single-Bestseller“

| | | | | |
|----------|--|-------------------------------|--|--|
| 1 | Stars On 45 Diverse Autoren, diverse Verlage Stars On 45 CNR (Metronome) - 0030.372 | 38 34 - 2 Woche | Jessica T. Norell, B. Hakansson, B. Meinunger, Gerig Wolfgang Petry | Coconut/Hansa (Ariola) 103 113-100 |
| 2 | In The Air Tonight Collins, Collins, MdW Phil Collins | 39 43 38 - 6 Woche | Gaby wartet im Park U. Jürgens, M. Kunze, ARAN/MdW Udo Jürgens | Ariola 102 977-100 |
| 3 | Hands Up (Give Me Your Heart) J. Kluger, D. Vangarde, Roba Ottawan | 40 45 49 - 11 Woche | Dance Little Bird W. Thomas, T. Rendall, J. Hose, Intervox Electronica's | Philips (Phonogram) 6005 090 |
| 4 | Shaddap You Face J. Dolce, J. Dolce, The Company B.V. Joe Dolce Music Theatre | 41 38 34 - 17 Woche | Marigot Bay J. Frankfurter, J. Möring, MdW Arabesque | Metronome 0030 353 |
| 5 | Making Your Mind Up A. Hill, J. Denter, Meridian/Siegel/April Bucks Fizz | 42 35 35 - 12 Woche | Give Peace A Chance J. Lennon, P. McCartney, Intro Plastic Ono Band | Apple (EMI Electrola) 1 C 006-90 372 |
| 6 | This Ole House St. Hambien, St. Hambien, Gerig Shakin' Stevens | 43 36 33 - 14 Woche | Shine Up Janschen & Janschen, Roba Doris D. & The Pins | Papagayo (EMI Electrola) 1 C 006-46 285 |
| 7 | Lieb mich ein letztes Mal G. Grabowski, B. Dietrich, P. Michalski, R. Kaiser, N. Hammerschmidt, Intro/Autobahn Roland Kaiser | 44 58 53 - 5 Woche | Babe's In The Wood Bloomfield, Bloomfield, Magnet Music Matchbox | Magnet (Teldec) 6.13 066 |
| 8 | Kids In America R. Wilde, M. Wilde, MdW Kim Wilde | 45 42 46 - 10 Woche | Hot Love P. Yellowstone, St. Voice, Roba Kelly Marie | PRT (Ariola) 102 877-100 |
| 9 | Fade To Grey Payne, M. Ure, B. Currie, MdW/Budde | 46 41 27 - 4 Woche | Mannequin R. Siegel, B. Meinunger, Meridian/Siegel The Hornettes | Jupiter (Teldec) 6.13 033 |
| | | 47 | Ja, ja, die Katja B. Dietrich, G. Grabowski, Autobahn/Accord | EMI (EMI Electrola) 1 C 006-46 120 |

Schlager

Zur Popmusik im weitesten Sinn gehört der **Schlager**. Ein „Schlager“ ist etwas Zugkräftiges, etwas, das „einschlägt“ und auf Anhieb Erfolg hat: in der Musik ein Stück, das „ankommt“, das beim Publikum so große Zustimmung findet, daß es von vielen immer wieder gern gehört und auf Schallplatte oder Kassette gekauft wird.

Davon lebt eine ganze Industrie und kassiert Riesensummen. Allerdings: Nicht alles, was sich **Schlager** nennt, macht innerhalb des großen Angebots das Rennen. Die Bezeichnung „Schlager“ dient zunächst als Aushängeschild und sagt aus, was der Artikel sein möchte. Nur wenige Titel setzen sich schließlich wirklich durch und werden zum **Volltreffer**: zum **Hit**.

Hit

In Zeitschriften und auf Plakaten der Schallplattenproduzenten erscheinen Hitlisten, in Rundfunk und Fernsehen gibt es Hitparaden der jeweils beliebtesten Stücke, die durch Publikumsbefragungen und Verkaufsziffern ermittelt wurden.

Die Aufnahme eines Schlagers in die Hitliste oder in die Hitparade bedeutet zusätzliche Werbung und noch mehr Popularität, einen gesicherten Umsatz und finanziellen Gewinn.

Wer hört Schlager?

Von den 181 Millionen Schallplatten und Kassetten, die im Jahr 1980 in der Bundesrepublik Deutschland verkauft wurden, gehörten 93 Prozent, also 168 Millionen, zur „leichten“, d.h. für die große Menge der Hörer problemlos unterhaltsamen, populären Musik. Ein Großteil dieses Musikkonsums besteht aus Schlagermusik.

Untersuchungen ergaben, daß die Hörer von Schlagnern vor allem in der Erwachsenengeneration, aber auch bei Jugendlichen der unteren Altersstufen oder bei solchen mit geringerer Schulbildung zu finden sind; angeblich werden Schlager noch mehr von weiblichen als von männlichen Hörern geschätzt.

Was einen Schlager erfolgreich macht

Im Vordergrund steht der **Text**; denn Schlager sind in der Regel Gesangstücke. Wenn ein Schlager die Masse der Hörer ansprechen will, muß er sagen, was die Allgemeinheit gerne hört, und zwar in einer möglichst einfachen, gefälligen und amüsanten Form.

Meist gehen die Texte von vielfältigen aktuellen Situationen aus. Manche wollen nur auf witzige Art unterhalten, die meisten aber münden in recht allgemeine Aussagen über Liebe, Glück, Erfolg, Sehnsucht, Alleinsein, z.B.

„Wir werden beide ein Herz und eine Seele sein.“

„Komm und laß dich trösten, dann geht's schnell vorbei.“

„Solang ein Mensch noch träumen kann, wird sicher irgendwann ein Traum ihm in Erfüllung gehn.“

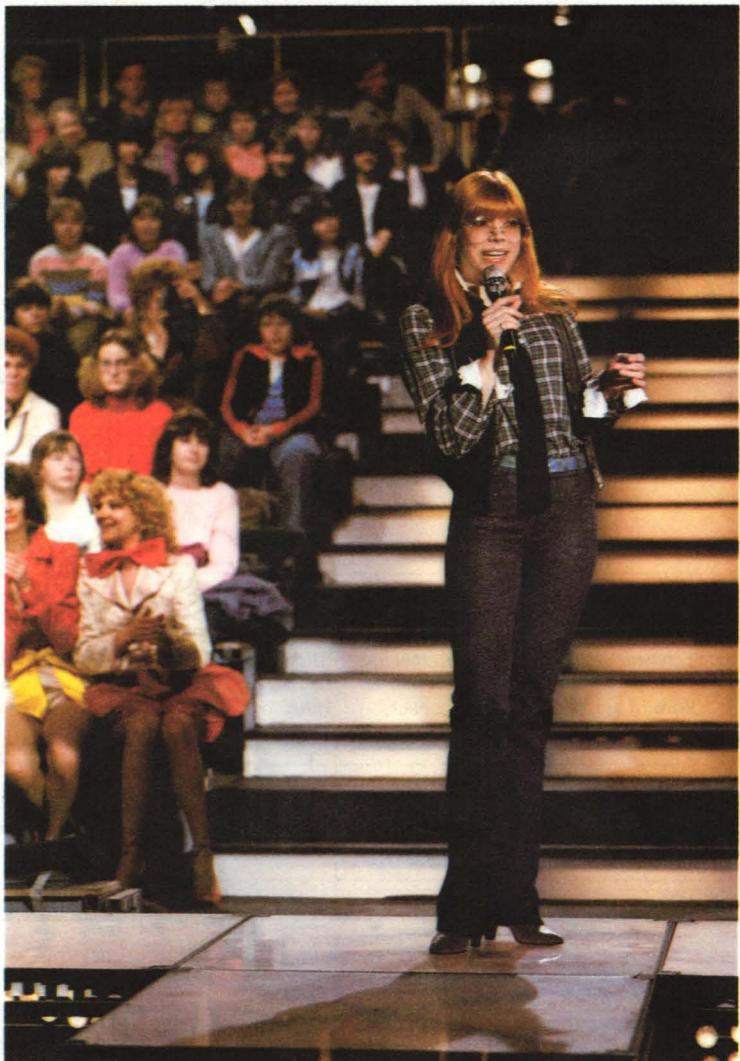
Für den Augenblick hat der Hörer die **Illusion**, nicht mehr allein zu sein, Verständnis und Mitgefühl zu finden, dem Ziel seiner Wünsche näher zu kommen. Er glaubt, seine eigenen Gedanken und Gefühle im Schlager wiederzufinden.

Noch immer gilt das Rezept eines Spezialisten der Populärmusik:

„Die Leute müssen denken, das sind genau meine Gefühle, das hätte ich selber in Text und Noten setzen können, wenn ich es nur hinkriegen würde.“ (Mitch Miller, amerikanischer Schlagerproduzent der 50er Jahre)

- ① ► Welche aktuellen Hits kennst du? Wo kannst du Informationen über neue Hits finden? Nenne Titel und Stars der aktuellen Hitlisten. Welche Stücke sagen dir besonders zu? Stehen sie auf den Erfolgslisten?
- ② ► Prüfe die Titel aktueller Schlager in bezug auf ihre Textthemen.

Kein hier abgedruckter Schlager kann den Anspruch auf Aktualität erheben (höchstens als „Evergreen“). Bei dem folgenden Beispiel ist der Text jedoch nach wie vor zeitgemäß, und die Musik zeigt Strukturen, die immer wieder die gleichen sind.



Hitparade im Fernsehen: Katja Ebstein

8 Schlager

Hey Boss – ich brauch mehr Geld

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts in B minor (B) and transitions to B-flat major (B_b). The middle staff starts in B minor (B) and transitions to E-flat major (E_b), then to F major (F), and finally to B-flat major (B_b). The bottom staff starts in B minor (B) and transitions to E-flat major (E_b), then to F major (F), and finally to B-flat major (B_b). The lyrics are as follows:

B
1. — Je-den Mor - gen fahr' ich mit 'm Fahr - rad in Be - trieb und
2. Seit Wochen schon liegt mei-ne Frau im Bett und hus-tet stark,
3. Wer Sor-gen hat, so viel wie ich, der trinkt auch mal 'n Bier, und

Eb F B_b
schaf - fe mich, und tu - e mei - ne Pflicht.
Kin - der hab' ich reichlich hier zu - haus.
kommt am A - bend spät nach Haus.

Und wer da glaubt, daß ich da nur 'ne ruh' - ge Ku - gel schieb', bei
Frü - her mach - te sie noch ne - ben - bei 'ne ech - te Mark, und mein
Und wenn man nicht viel Geld hat, dann sind schnell die Taschen leer, und

Eb F B_b
mir da gibt es sol - che Sa - chen nicht.
Äl - te - ster trug morgens Zeitung aus.
des - halb ist bei mir der O - fen aus.

Ich bin doch hei - ner, der die Fir - ma stützt und der sie hält,
Seit - dem er ei - ne Braut hat, lebt er in 'ner an - dern Welt,
Grad' da - rum hat sich meine Frau bestimmt auch so ver - kühl't.
der
und
Aus

nie auf krank macht o - der so, der sich noch rich-tig quält.
des-halb kommt es, daß mir heu - te je - der Gro-schen fehlt.
die-sem Grund bin ich jetzt hier, auch wenn's Ihn' nicht ge - fällt.

Hey! Hey! Hey Boß,

ich brauch' mehr Geld!

Hey! Hey! Hey Boß, ich brauch mehr Geld!

Text und Musik: Gunter Gabriel · Arrangement: H. Kohring · Puma Musikverlag GmbH, Berlin

- ③ ► Untersuche den Text: Welcher Hörerkreis kann sich angesprochen fühlen?
In welcher Weise geht dies aus dem Text hervor? Mit welchen Redewendungen versucht der Text zu gefallen? Worin liegt ein amüsanter Effekt?
- ④ ► Zeichne beim Hören eine Formskizze, die für viele Schlager gelten kann, mit Symbolen für Strophe, Refrain, Zwischenteil.
- ⑤ ► Sprich den Text und vergleiche mit der Melodie.
- ⑥ ► Die Melodie jeder Strophe ist – charakteristisch für Schlager – aus einzelnen Abschnitten zusammengesetzt, die sich regelmäßig ergänzen und der Anlage des Textes entsprechen. Belege diese Feststellung anhand des Notenbildes.
- ⑦ ► Untersuche den Baßverlauf im Hinblick auf die Stufen der gegebenen Tonart.
- ⑧ ► Schlage zum Klangbeispiel den Rhythmus von Schlagzeug und Baß, z. B.

89



oder

Schlagermixtur

Was dem Schlagerhörer als „Ohrwurm“ immer wieder in den Sinn kommen soll, muß der „Schlagerkoch“ nach altbewährtem Rezept servieren:

- das harmonische Gerüst aus den Dreiklängen der „klassischen“ Kadenz
- die Melodie, die auf diese Dreiklänge bezogen ist.

Dabei wird vieles austauschbar, z.B.

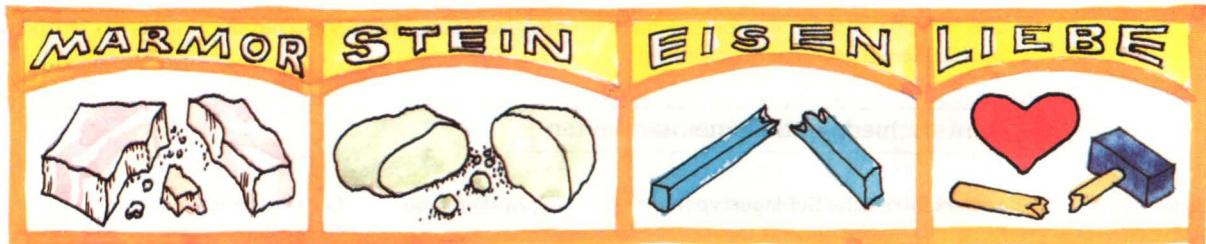


⑨ ► Höre die drei Schlagerausschnitte. Suche zu jeder Akkordzeile die entsprechende Baßstimme und die dazugehörige Schlagermelodie. Überlege zuvor, welche Zeilen Melodiestimmen, Akkorde, Baßtöne enthalten.

Versuche selbst unterschiedliche Kombinationen und stelle sie dar:

- Grundtöne mit Kontrabass
- Akkordfolgen mit Gitarre oder Klavier
- Melodien vokal oder instrumental

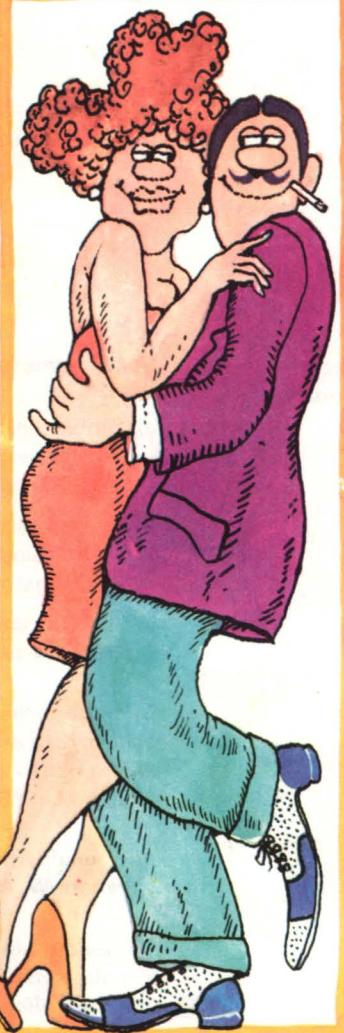




Music score for 'Marmor, Stein und Eisen' with lyrics:

a - ber un - sre Lie - be nicht ..
 läs - sig wie ein Ti - ger ü - bern Tanz - bo - den schleich.
 mit der klei - nen Kur - bel ganz nach o - ben drehn.

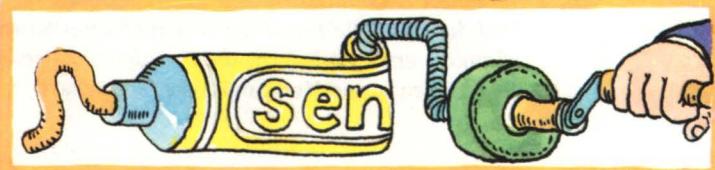
The score consists of eight staves of music, with the first four in yellow, the next two in green, and the last two in blue.



A: aus „Marmor, Stein und Eisen“ (Text: G. Loose, Musik: Ch. Bruhn, D. Deutscher) · © 1965 Nero Musikverlag Gerhard Hämerling oHG, Berlin

B: aus „Schmidtchen Schleicher“ (Text und Musik: P. Koelewijn, J. Eland, deutscher Text: H. Schreibner), Nada Music GmbH, Hamburg

C: aus „Der Nippel“ (Text und Musik: Mike Krüger) Edition Wachtel/Pingo Music, Hamburg



Das Schlagerangebot entspricht den verschiedenen beliebten Spielarten der populären Musikszene und ist dementsprechend vielfältig.

Unterschiede und Gemeinsamkeiten

| Schlagertypen | Unterschiedliche Schlagertypen | |
|---------------|--------------------------------|--|
| | <i>Happy-Schlager:</i> | flott, vergnügt, im Gassenhauerstil |
| | <i>Soft-Schlager:</i> | gefühlvoll, weich, die sogenannte „Schnulze“ |
| | <i>Beat-Schlager:</i> | Anklang an Rockmusik, aggressiver Sound |
| | <i>Folklore-Schlager:</i> | Anlehnung an – meist fremdländische – Volksmusik |
| | <i>Chanson-Schlager:</i> | anspruchsvollere, meist zeitkritische Texte |

Schlager-merkmale

Gemeinsame Merkmale

- Einfachheit der Melodie als Voraussetzung dafür, daß sie sich dem Hörer leicht einprägt:
 - meist eine Note pro Textsilbe
 - deutliche Gliederung entsprechend der Reime und Verszeilen
- Wiederholungen, die dem Hörer die Melodien einhämtern, bis sie zu „Ohrwürmern“ werden:
 - Refrain, der zugkräftig ist wie eine Schlagzeile
 - Ostinato von Baß und Schlagzeug, oft an den Modetänzen orientiert
- Anklang an vertraute musikalische Wendungen, die dem Geschmack des Publikums und der Hörerwartung entsprechen

„Von der Schallplattenindustrie wurde uns Autoren, wenn wir ein besseres und gehobeneres Schlagerlied anboten, fünfzehn Jahre lang immer wieder gepredigt: Diese Nummer ist zu schwer, nicht populär genug für Lieschen Müller – mit einem Wort, zu gut.“
(Ralph Maria Siegel, ein Schlagerproduzent der 50er Jahre)

„Das unablässige Neue bleibt die Umkleidung eines Immergleichen.“
(Theodor W. Adorno, ein Musiksoziologe unserer Zeit)

„Jeder Hit wird mit der Devise ‘It’s different’ angeboten. Wenn er Erfolg hat, verdankt er ihn aber vor allem der Tatsache, daß er keineswegs ‘anders’, sondern ganz genau so ist. Was den Durchschnittshörer wirklich befriedigt, ist nicht die Entdeckung des Unbekannten, sondern die Wiedererkennung des längst Bekannten.“

Und die wirkliche Kunst des Schlagerkomponisten besteht darin, sein Werk so zu disponieren, daß schon die erste Begegnung die Freuden der Wiedererkennung mit sich bringt.“
(Ernst Křenek, ein Komponist der Gegenwart)

Neben Text und Komposition braucht der Schlager eine klangliche Aufmachung, das **Arrangement**.

Arrangement

Meist gibt ein spezieller „Soundmaker“ dem Lied entscheidenden Pfiff:

- reizvolle harmonische Ausstattung der Begleitung
- flotte rhythmische Untermalung
- Instrumentierung und Besetzung (beliebte, zum Text passende Instrumente, Elektrosound, Backgroundchor . . .)

Für das perfekte Make-up sorgt dann der Tonmeister durch eine raffinierte elektroakustische **Aufnahmetechnik**:

Aufnahmetechnik

- Verstärkung, Hall, Filter (Abdunklung, Verschärfung)
- Mehrspuraufnahmen für die Kombination verschiedener Klangelemente
- Playback-Verfahren (nachträgliche Zuspielung von Klängen)

Manche Einspielungen, z.B. von Sängerstimmen, sind nach der Manipulation durch die Aufnahmetechnik kaum mehr wiederzuerkennen.

- 10) ► Höre einige Schlagerausschnitte und ordne sie den verschiedenen Schlagerarten zu.
- 11) ► Ordne diesen Schlagerarten die folgenden Instrumente zu: Klavier, E-Gitarre, Banjo, Violine, Jazztrompete, Klarinette.
- 12) ► Vergleiche die auf S. 118 abgedruckte Klavierfassung des Schlagers „Hey Boss“ mit der Schallplattenaufnahme und äußere dich zu dem Sound.
- 13) ► Welche Sänger kannst du am Klang ihrer Stimme erkennen? Versuche dies anhand aktueller Beispiele.

91



89



Das Publikum kennt von einem Schlager selten den Namen des Verfassers, wohl aber den Interpreten, den **Star**. Durch den Sänger fühlt sich der Hörer persönlich angesprochen und identifiziert sich mit seinem Idol: Er singt von dem, was ich empfinde; er ist mein Kumpel.

Schlagerstar

Schlagerproduzenten bedienen sich großer Stars, bauen aber auch talentierte Nachwuchssänger planmäßig zu Publikumslieblingen auf.

Letzte Stufe zum Erfolg: die Vermarktung**Vermarktung**

a) *Schallplatte bzw. Kassette*: Sie bringt den Schlager in Massenausgabe an die Öffentlichkeit und ist das eigentliche Handelsobjekt des großen Geschäfts.

b) *Promotion* (= Förderung): Der Werbespezialist der Schallplattenfirma setzt sich für die Verbreitung ein. Er organisiert mit beträchtlichem finanziellen Einsatz der Firma den Weg der Platte durch die folgenden Stationen:

- Rundfunk zur Sendung und Verbreitung der Plattenaufnahmen, zur Werbung für ihre Popularität (Hitparaden)
- Fernsehen zur Präsentation des Stars „live“ und „in action“ (Show), um sein Image dem Publikum einzuprägen
- Diskotheken und Musikautomaten, die mit ihrer Plattenauswahl die Popularisierung beeinflussen
- Festivals und Wettbewerbe als Forum für den erfolgreichen Star
- Tourneen, um die Publikumslieblinge ihren Fans nahezubringen
- Presse zur Information über Neuigkeiten und Erfolgstitel, zur Werbung für Produktionen, um das Urteil der Leser zu prägen und das Image des Stars durch Berichte über Karriere und Privatleben zu vertiefen.

8 Schlager



92

Reinhard Mey berichtet in dem folgenden Song auf ironisch übertreibende Weise vom Aufstieg und Fall eines Schlagerstars.

(14) ► Lies den Text, höre den Song und vergleiche seinen Inhalt mit dem, was auf den vorhergehenden Seiten über die Methoden der Schlagerproduktion gesagt wird.

Daddy Blue

1. „Es ist Zeit, daß ich mir ein paar neue Freunde mach, / und da dacht' ich mir: Erzähl mal was von deinem Fach, / also bitte, werfen wir einen Blick zusammen hinter die Kulissen, / auf das schönste Beispiel, das man in der ganzen Branche kennt, / auf den legendären Manager Carlo di Vidend, / dessen finanzielle Lage war – mit einem Wort gesagt – sehr kritisch. / Aber grad', als er sich ganz und gar am Ende sah, / war die Rettung und ein güt'ges Schicksal schon so nah, / und dies Schicksal zeigte sich in Form des „Vorher“-Foto-Modells Detlef Kläglich. / Der stand neben ihm zufällig auf dem Bahnhofsklo, / und er trällerte „Es fährt ein Zug nach Irgendwo“. / Da war er auch schon entdeckt, so ist das Leben. / In diesem Job ist das alltäglich, / there's no business like showbusiness, ba, ba, ba . . .

2. „Deine Stimme ist ja ungeheuer fotogen, / Sapperlot! Dich bring' ich ganz groß raus im Buntfernsehn“, / und dann fügte er hinzu, weil Detlef offensichtlich nichts verstanden hatte: „Mir kommt's nicht so auf das Intellektuelle an, / mir reicht's, wenn ein Sänger seinen Namen schreiben kann.“ / Und das konnte Detlef g'räd man so und unterschrieb für seine erste Platte. / Nun begann an ihm die mühevolle Kleinarbeit, / erstmal bastelte man ihm eine Persönlichkeit, / richtete ihm seine Nase, stützte ihm den Bauch und glättete die Ohren. / Man teilte ihm eine neue, eig'ne Meinung zu, / machte aus dem Namen Detlef Kläglich: DADDY BLUE. / Es war noch kein Ton gesungen, aber schon stand fest, / da war ein Star geboren, / there's no business like showbusiness, ba, ba . . .

3. Die Musikaufnahmen gingen nicht so flott von der Hand, / obwohl Daddy keinerlei Bildung im Wege stand / und die geistige Ebene seines Schlagers seiner glich, / drohte die Katastrophe. / Zwar war ihm, und das ist in dem Job schon allerhand, / der Unterschied zwischen Noten und Fliegendreck bekannt, / doch trotz allem, nach zwei Wochen übte er noch immer an der 1. Strophe. / Aber Gott sei Dank ist das ja nun nicht etwa so, / daß ein Sänger auch noch singen können muß, / denn wo wär'n die Tänzer und die Boxer und die Schauspieler, / die glauben, daß sie singen. / Nein, der Daddy traf den Ton ab und zu mit viel Glück, / daraus schusterte der Toningenieur Stück für Stück / Daddy's erste Single „Kopf hoch, Baby, los, komm Boogie, / die Bouzukis Klingeln“, / there's no business like showbusiness, ba, ba . . .

4. Nun, der Text des Schlagers war die Art Lyrik, / die man auch als Vollidiot noch mühelos erfassen kann. / Dafür hieß es in der Werbung, „Aus dem Text läßt sich manch' Denkanstoß erfahren“. / Die Musik lag zwischen Schuhplattler und Rock 'n' Roll, / was zum Mitklatschen natürlich, aber anspruchsvoll. / Kurz und gut, ein Stück Musik für Leute, / die ihr Hirn im Tanzbein aufbewahren. / Bei so vielen guten Zutaten ist jedem klar, / daß die Nummer bald in allen Hitparaden war. / Und daß auch ein bißchen Schiebung mithalf, / ist natürlich böswillig erfunden. / Dank sei nur Daddy's Talent, hob man gekränkt hervor, / und die ganze Presse jubelte ihn hoch im Chor, / und das Fernsehen gab ihm gleich die Samstagabendshow von knapp zwei Stunden, / there's no business like showbusiness, ba, ba, ba . . .

5. Daddy hüpfte durch die Show, denn wenn man Dünnes singt, / tut man gut dran, wenn man ab und zu die Hüften schwingt, / und dann sang er auch noch „Yesterday“, um seine Vielseitigkeit zu beweisen. / Seine Show errang beim Festival in Papendiek / prompt die Goldene Offene Hand der Fernsehkritik, / und eine Expertenjury krönte Daddy Blue mit zwei Schallplattenpreisen. / Aber über alle Preise hatte man zuletzt uns, das dumme Publikum, ganz einfach unterschätzt, / das sich doch hartnäckig weigerte, „Los, Kopf hoch, Baby“ käuflich zu erwerben, / denn einmal fühlt auch der letzte Trottel sich verkohlt, / daraufhin hat man die Show noch zweimal wiederholt, / und als es immer noch nicht klappen wollte, ließ man Daddy Blue ganz leise sterben, / there's no business like showbusiness, ba, ba, ba . . .

6. Der Manager macht längst neues Talent, neues Glück. / Detlef Kläglich findet schwer zur Wirklichkeit zurück, / und er tastet sich ganz langsam aus dem Scheinwerferlicht wieder in den Schatten. / Und das Showgeschäft hat Detlef Kläglich gründlich satt, / er hat jetzt 'nen Job als Journalist beim Tageblatt, als Musikkritiker, / da schreibt er über Konzerte und neue Platten, / there's no business like showbusiness, ba, ba, ba . . .

Text und Musik: Reinhard Mey

© Chanson-Edition Reinhard Mey, Bonn-Bad Godesberg
Aus: Von Anfang an. Voggenreiter Verlag,
Bonn-Bad Godesberg

9

MUSIK UND WERBUNG



9 Musik und Werbung

Werbung

Ob Marktschreier auf dem Jahrmarkt oder Werbefilm im Kino – der Unterschied ist gar nicht so groß. Beide Male soll um Käufer geworben werden. Und je überzeugender und verlockender die **Werbung**, desto größer ist ihre Wirkung.

Mittel der Werbung

Werbemethoden gibt es viele. Oft wird mit Informationen und Argumenten geworben, noch häufiger aber mit Mitteln, die das Gefühl ansprechen. Oder es werden beide Arten gemischt.

Werbung arbeitet mit verschiedenen Mitteln: Sprache, Bild, Musik bzw. Geräusch. Während Sprache und Bild sowohl sachlich informieren als auch Gefühle ansprechen können, dient die Musik (und das Geräusch) fast ausschließlich dazu, Gefühle zu wecken, Stimmungen auszulösen und Wünsche wachzurufen.



93

① ► Höre drei Beispiele und notiere die Gefühle und Wunschbilder, die sie in dir hervorrufen.

Werbeanzeigen in Zeitungen und Zeitschriften, Werbesendungen in Rundfunk und Fernsehen sowie Werbefilme im Kino sind teuer. Für eine Anzeigenseite in der Zeitung muß man – je nach Auflagenhöhe – bis zu DM 100 000,– bezahlen. 15 Sekunden Sendezeit im Bayerischen Rundfunk kosten z.B. DM 720,–, im Fernsehen (ZDF) je nach Sendemonat bis zu DM 29 600,–. Die Preise für Werbefilme im Kino, die sich nach der Zahl der Zuschauerplätze richten, belaufen sich beispielsweise in München bis auf DM 31,50 pro Filmmeter und pro Vorführwoche (ein Filmmeter hat eine Laufzeit von 2,2 Sekunden).

Wegen dieser enorm hohen Kosten soll Werbung in möglichst kurzer Zeit einen möglichst nachhaltigen Eindruck bei den zu gewinnenden Käuferschichten erzielen.

Werbесlogan

An Werbung soll man sich lange erinnern, wenigstens bis zum Kauf der angepriesenen Ware. Der Erinnerung dient ein einprägsamer Werbespruch, der **Werbесlogan**¹.

- „Der Duft der großen weiten Welt“
- „Keiner schmeckt reiner“
- „Mutti, Mutti, er hat nicht gebohrt!“
- „Nie war er so wertvoll wie heute“
- „Wir trinken MIXI, was trinkst du?“

Die vorwurfsvolle Frage „... was trinkst du?“ verlockt den angesprochenen Hörer dazu, auch MIXI zu trinken, wenn er zu der sympathischen Gruppe gehören will, die ihm diese Frage stellt.

Schlüsselwörter



94

Gute Slogans enthalten **Schlüsselwörter**, die bestimmte Reize oder Wunschbilder auslösen.

- ② ► Höre drei Beispiele und notiere die Schlüsselwörter.
- ③ ► Verwende die folgenden Schlüsselwörter für einen Werbespruch: Qualität, dauerhaft, Erfolg, Rezept, großartig.
- ④ ► Entwurf für die Plattenhülle einer Hitparade einen zugkräftigen Titel, einen Werbespruch, ein Bild.

¹ engl. slogan = Schlagwort

Die kostspielige Werbung soll möglichst genau die Menschen erreichen, die als Käufer in Frage kommen. Im Altersheim für Jeans und Mopeds zu werben, ist genau so unsinnig wie in einer Jugendzeitschrift für Brillanten und Waschmaschinen.

Werbung wendet sich also an einen bestimmten Personenkreis, an eine **Zielgruppe**. Die Eigenart der Zielgruppe (Kinder, Hausfrauen, Ärzte, ältere Menschen u. a.) bestimmt die Art der Werbung.

Zielgruppe

- ⑤ ► Ein Musikhaus möchte Gitarren verkaufen. Als Zielgruppe will man vor allem Jugendliche ansprechen. Welche Schlüsselwörter könnte man verwenden? Erfinde einen Slogan.

Auf die Zielgruppe wird die für die Werbung benützte Musik ganz bewußt abgestimmt. So werden Produkte für Kinder oft mit bekannten Volksliedern angeboten. Bei Waren, die vor allem für jugendliche Käufer bestimmt sind, verwendet man gern Schlager- und Rockmusik. Für Ältere bietet sich seriöse musikalische Untermalung an, z.B. klassische Musik zur Anpreisung von Luxuswaren.

Kurze Werbesendungen in Fernsehen und Rundfunk werden **Werbespots**¹ genannt.

Werbespots

- ⑥ ► Stelle auf einem Tonband Werbespots zusammen und ordne sie in einer Tabelle nach den bisher kennengelernten Gesichtspunkten Produkt, Zielgruppe, Schlüsselwörter, Wunschbilder.



¹ engl. spot = Klecks, Fleck

9 Musik und Werbung

Gebrauchs-musik

Wenn Musik Werbezwecken dient, wird sie zur **Gebrauchsmusik**. Als solche muß sie bestimmten Anforderungen genügen. Die besonderen Merkmale der Musik – Tempo, Rhythmus, Lautstärke, Klangfarbe – werden gezielt eingesetzt, um Aufmerksamkeit und Interesse für ein bestimmtes Produkt zu wecken, Stimmungen zu beeinflussen, Wunschbilder hervorzurufen und dadurch zum Kauf anzuregen.



95

(7) ► Überlege, welche Musikinstrumente geeignet wären, um eine neue Comicserie anzupreisen.



96

(8) ► Höre zwei Klangbeispiele und nenne Produkte, die man mit dieser Art von Musik anbieten könnte.

(9) ► Überlege, welche Käuferschichten von den folgenden drei Tonbandbeispielen vor allem angesprochen werden könnten.

(10) ► Suche aus Werbesendungen die verwendeten Musikarten heraus und stelle sie in einer Liste zusammen.

Werbemusik wird auf unterschiedliche Weise eingesetzt. Sie kann als Hintergrund für den gesprochenen Text dienen. Werbebotschaften können aber auch gesungen werden, mit oder ohne Instrumentalbegleitung.

Oft werden bekannten Schlagermelodien Werbetexte unterlegt, oder ein neuer Schlager wird eigens zu dem Text komponiert und von einem beliebten Star gesungen. Das Arrangement ist dem gängigen Sound angepaßt und dem Hörer schon vertraut. So werden die Grundeigenschaften des Schlagers auch für die Werbung bedeutsam: Einprägsamkeit, Verständlichkeit, Unterhaltsamkeit.



97

(11) ► Höre zwei Beispiele und überlege, welche ganz bestimmte Funktion der Schlager in jedem Beispiel hat.

Wir entwerfen einen Werbespot

Mögliche Gesichtspunkte:

- Produkt (z.B. Schülerzeitung, Rockplatte, Kaugummi . . .)
- Produktname
- Zielgruppe
- Slogan (Schlüsselwörter, Wunschbilder)
- Arrangement (Gesang, Instrumentalmusik)
- Untermalung mit Musik oder Geräuschen
- Bildwerbung
- Tonbandaufnahme

Werbung wendet sich an eine Zielgruppe.

Mittel der Werbung sind Sprache, Bild, Musik/Geräusch.

Werbelogan ist ein einprägsamer Werbespruch, der mit Schlüsselwörtern arbeitet.

Werbepot ist eine Kurzwerbung in Fernsehen und Rundfunk.

Für Werbung verwendete Musik ist Gebrauchsmusik, die dazu dient, Gefühle und Stimmungen zu erzeugen und Wünsche zu wecken.

Fliegender Händler

anon

1.

Hö - ren Sie: Ich ver - kau - fe Ih - nen, wol - len Sie sich nur be - die - nen:

2.

Pfef - fer - minz, sau - re Drops, Leib-niz - keks, Eis am Stiel, billig,billig,billig,billig,

3.

Pfef - fer - minz, sau - re Drops, Leib-niz - keks, Eis am Stiel, ja und dann die

4.

gu - te Scho - ko - la - de, und al - les das ganz

5.

bil - lig, bil - lig spott - bil - lig!

Text und Weise: Herbert Langhans (*1920)
Aus G. Wolters: Das singende Jahr. Möseler Verlag, Wolfenbüttel

Verzeichnis der Lieder und Instrumentalstücke

Lieder

(Liedtitel und -anfänge)

| | |
|---|-----|
| Ach, mein rechter Fuß (aus der Slowakei) | 74 |
| Ach mein Schatz (aus Ungarn) | 80 |
| Auf, ihr Brüder (K.G. Hering) (K) | 66 |
| Bona nox (W.A. Mozart) (K) | 42 |
| Das Wandern ist des Müllers Lust (F. Schubert) | 59 |
| Das Wandern ist des Müllers Lust (C.F. Zöllner) | 58 |
| Dialog, aus „Mikrokosmos II“ (B. Bartók) (IB) | 79 |
| Ej, Janik (aus der Slowakei) | 74 |
| Fliegender Händler (H. Langhans) (K) | 129 |
| Hey, Bungalow Bill (J. Lennon u. P. McCartney) | 113 |
| Hoch zu preisen ist ein Musikante (aus Bulgarien) | 75 |
| Hören Sie (H. Langhans) (K) | 129 |
| Ist etwas so mächtig (V. Rathgeber) | 5 |
| Liebe Mutter (aus Bulgarien) | 75 |
| Mädchen, Mädchen, willst du dich im Tanze drehn (B. Bartók) (IB) | 79 |
| Neues ungarisches Volkslied (B. Bartók) (IB) | 82 |
| Nicht zum Rebell geschaffen (aus der Slowakei) | 74 |
| Nur immer fix (R. Taubald) (K) | 67 |
| Rufet laut das Fest nun aus (aus Serbien) | 74 |
| Sanctus (F. Schubert) (K) | 72 |
| Stiller Wald (B. Bartók) (IB) | 82 |
| The continuing story of Bungalow Bill (J. Lennon u. P. McCartney) | 113 |
| Wer nur den lieben Gott lässt walten (G. Neumark) | 17 |

Instrumentalstücke

| | | |
|---------------------------|---|----|
| Bach, Johann Sebastian: | Invention F-Dur | 15 |
| | Musette aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“ | 13 |
| Bach, Philipp Emanuel: | B-a-c-h | 24 |
| Bartók, Béla: | Bräul, aus „Rumänische Volkstänze“ | 84 |
| | Bulgarischer Rhythmus, aus „Mikrokosmos IV“ | 85 |
| | Man sagt, man gibt dich mir nicht, aus „Zehn leichte Klavierstücke“ | 81 |
| Beethoven, Ludwig van: | 2 Ecossaisen | 56 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus: | Klavierstück aus dem „Londoner Notenbuch“ | 31 |
| | Menuett KV 1 | 27 |
| Schubert, Franz: | Valse sentimentale op. 50 Nr. 30 | 68 |
| | Walzer op. 33 Nr. 7 | 63 |

(K) = Kanon (IB) = Lied mit Instrumentalbegleitung

Sachverzeichnis

- Akkorde, neuartige 80 ff., 88
alla turca 34 f.
Arie 37, 40
Arrangement 123
asymmetrische Taktarten 75, 85, 88
Aufnahmetechnik 123

Band (Rock-) 104, 110
Baßschlüssel 11
Bauernmusik 77, 83, 88
Beat 105 ff.

Cantus-firmus-Variation 64, 72
Charaktervariation 64, 72
Chor 18 ff., 38
Choral 18, 21, 24
chromatische Tonleiter 30, 36

Da-Capo-Form 27, 32 f., 42
dorisch 74, 78, 88
Duett 38 f.
Dynamik 50, 56

Ecossaisen 56, 63
Elektroakustik 108, 110
Elektronik 97, 100, 108
enharmonische Verwechslung 36

Figuralvariation 64, 72
Folksong 103
freischaffender Künstler 37, 44,
53, 62, 65

Geräusch 90 ff., 100
Gleitklang 93, 100
grafische Notation 92, 95, 100

Hit 116 ff.
Hofkapellmeister 8, 16
Homophonie 18, 24

Imitation 9, 14, 24
Invention 14 f., 24

Jazz 103

Kanon 42, 66 f., 72, 129
Kantate (Kirchen-) 18 f., 24
- Kantor 16
Kirchenlied 17, 24
Kirchentonarten 78, 88
Klangarten 93 ff., 97, 100
Klavierbüchlein 12 f.
Kolorierung 17, 24
kompositorische Idee 45, 109
Kontrast 33, 42, 46, 50, 56
Konzert (Instrumental-) 8 f.
Konzertmeister 8, 16, 32
Konzertreisen 28 ff., 34 f., 76, 112
Kunstlied 58 ff., 72

lydisch 74, 78, 88

Menuett 26 f., 32 f., 46 f.
modale Tonleiter 74 f., 78, 88
Motiv 9, 14, 24, 46, 50, 56, 63, 78, 88
Motiventwicklung 46 f., 50, 56
Musette 12 f.

Nachsatz 27, 42, 46

Off-Beat 105 f.
Oper 38 ff.
Oratorium 20 f., 24
Orgelkunst 10 f.
Ostinato 78, 85, 88, 105

Paralleltonarten 36
Partitur 50 f., 87, 92, 95, 100
Passion 20 f.
Pentatonik 83, 88
Periode 27, 42, 46
Polyphonie 14, 24
Popmusik 96, 102 ff.
Protestsong 103
Punktklang 93, 100

Quintenzirkel 36
Quintett 64
Quintverwandtschaft 36

Reihung 42
Rezitativ 20 f., 24
Riff 105 f.
- Rockmusik 96, 103 ff.
Rockstile 104
Rondoform 30 f., 34 f., 40, 42, 86

Schichtklang 93, 100
Schlager 103, 116 ff., 128
Schlagermerkmale 122
Schlagerstar 123
Schlagertypen 122
Schlagwerkensemble 91 ff., 100
Schlüsselwörter 126, 129
Schwebeklang 93, 100
Septett 47
Shout and cry 105
Show 111
Sinfonie 32, 50 f., 53, 56
Sonate 34 f., 46 f.
Sound 105
Spielanweisungen 94 ff.
Star 102, 123 f.
Strophenform 58, 61, 107, 119
Synthesizer 108

Taktwechsel 86, 88, 129
Tänze 63, 84, 103
Thema 9, 14, 46, 56, 64, 72, 86
Tokkata 10 f.
Tonarten, gleichnamige 36
Turbae-Chor 21

Umweltgeräusche 90, 93, 96 f., 100
Valse 63, 68
Variation 64, 72
Verfremdung 93 f., 96, 100
Vermarktung 123 f.
Volkslied 58, 72, 74 ff., 80, 82 f.
Volksliedbearbeitung 78 ff., 88
Volksliedforschung 76 ff.
Vordersatz 27, 42, 46

Walzer 63, 68 f.
Werbeslogan 126 f., 129
Werbespot 127 ff.
Werbung 126 ff.
Wiener Klassik 42

Zeitleiste 95, 97, 100
Zielgruppe 127 ff.

Verzeichnis der Kapiteleingangsbilder

- S. 7 Kirchenkonzert zur Zeit Bachs (Titelbild aus dem „Musicalischen Lexicon“ von Johann Sebastian Bachs Großvater J. G. Walter, 1732)
- S. 25 Leopold Mozart mit den Kindern Wolfgang und Nannerl musizierend (Stich von Jean Baptiste Delafosse, nach einem Aquarell von Louis Carrogis de Carmontelle, 1764)
- S. 43 Ludwig van Beethoven (Gemälde von Joseph Karl Stieler, 1819/20)
- S. 57 Schubertiade im Hause Joseph von Spauns. Franz Schubert begleitet am Flügel (Sepiazeichnung von Moritz von Schwind, 1868)
- S. 73 Béla Bartók mit dem Phonographen bei der Niederschrift von Volksmusik
- S. 89 Die Rolling Stones. Im Vordergrund Mick Jagger
- S. 101 Realisation einer Komposition für Klavier und elektronische Klänge von Josef A. Riedl
- S. 115 Das Schlagerquartett „The Hornets“ in der Fernseh-Hitparade
- S. 125 Werbefoto einer Getränkefirma



Bildnachweis

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin, 8, 10, 16, 65 — Bärenreiter-Verlag, Kassel, 76 (Corvina-Verlag, Budapest) — Bartók Archívum, Budapest, 73, 77, 78 — Bavaria-Verlag, Gauting, 101 (Heinz Mollenhauer) — Bayerische Staatsbibliothek, München, 12 — Beethovenhaus, Bonn, 45, 48 — Coca-Cola GmbH, Essen, 125 — Deutsche Staatsbibliothek, Berlin(Ost), 52 — EMS-Rehberg, Ditzingen, 108 — Gong-Verlag, München, 115, 117 (Tele-Foto-Bunk, Berlin) — Internationales Bildarchiv Horst von Irmer, München, 75 — Carla Kraus, München, 112 — Rainer Lehmann, Freising, 103 — Museen der Stadt Wien, 37, 57 — Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, 7 — Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 25 — Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 63 — Karsten de Riese, Bairawies, 89 — Bildarchiv Karlheinz Schuster, Oberursel, 111 — Marion Schweitzer, München, 108 (Rex Features Ltd., London), 109 (CP Fitzgerald) — Süddeutscher Verlag, Bilderdienst, München, 42 — Fotostudio Sabine Toepper, München, 39 — Abisag Tüllmann, Frankfurt am Main, 91



**Bayerischer
Schulbuch-Verlag
München**

8126 5