

baby

MUSICASSETTE 9/10





MUSICASSETTE

für die 9./10. Jahrgangsstufe

von
Lisl Hammleser
Richard Taubald
Hans Klaffl
Stephan Schmitt

unter Mitarbeit von
Thomas Brennicke

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Musicassette 9/10

Sammelband, bestehend aus:

Musicassette 9

ISBN 3-7627-8209-1

Musicassette 10

ISBN 3-7627-8211-3

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören pro Jahrgangsstufe zwei Tonkassetten mit Hörbeispielen

(Bestell-Nr. 8210-5: 9. Jahrgangsstufe

Bestell-Nr. 8212-1: 10. Jahrgangsstufe)

und Testblätter

(ISBN 3-7627-8267-9: 9. Jahrgangsstufe

ISBN 3-7627-8268-7: 10. Jahrgangsstufe

1991

2. Auflage, 1. unveränderter Nachdruck 1991

Alle Drucke dieser Auflage sind untereinander unverändert.

© Bayerischer Schulbuch-Verlag

Hubertusstraße 4, 8000 München 19

Lektorat: Ingrid Adam

Umschlaggestaltung: Christian Diener

Illustrationen: Friedrich Kohlsaat

Notensatz: Satz und Grafik GmbH, Planegg/Barbara Schaper, Würzburg

Reproduktion: Ernst Wartelsteiner, Garching

Druck: Tutte Druckerei GmbH, Salzweg-Passau/Lindner, München

ISBN 3 7627-8290-3



MUSICASSETTE

für die 9. Jahrgangsstufe

von
Lisl Hammleser
Richard Taubald

unter Mitarbeit von
Thomas Brennicke

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Gestaltung des Umschlags: Christian Diener
Illustrationen: Friedrich Kohlsaat

Verlagsredaktion: Ingrid Adam

Hinweis:

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

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

ISBN 3-7627-8209-1

Inhalt

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

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

Die Hörbeispiele stehen mit wenigen Ausnahmen auf Tonkassetten zur Verfügung.

Hinweiszeichen:



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



Hörbeispiel auf beliebiger Schallplatte oder anderem Tonträger

TANZ

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



quelques mes de
mon tableau, noté en 1913

Valentine Hugo

Tanz – Sport, Spiel, Spaß



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

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

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

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

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

Funktion des Tanzes Turniertanz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Gesellschaftstanz

Volkstanz

Folkloretanz



Folkloretanz

Klassisches Ballett



Kulttanz

Tanz für die Götter

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

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

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



2

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



3

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

Versuche die Instrumente zu bestimmen.



4

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

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

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



Tempeltanz (Thailand)



Afrikanischer Kulttanz (Mali)

Kosakentanz (Sowjetunion)



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

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

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

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



Mahalia Jackson



I got a shoes

1. I got a shoes, you got a shoes, all o' God's children got a shoes.

When I get to Hea-ven, gon-na put on my shoes, gon-na walk all o.-ver God's

Hea-ven, Hea-ven, Hea-ven. Ev'-ry-bo-dy talk a - bout

Hea-ven ain't go-ing there! Hea-ven, Hea-ven, gon-na walk all o-ver God's Hea-ven.

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

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

Aus den USA

Beat und Rhythmus

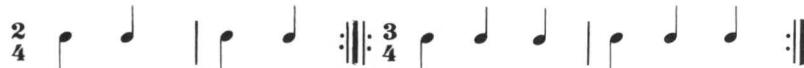
Rhythmus

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

Wir spielen Schlagzeug

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

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



b) One-Beat

Two-Beat



Four-Beat

After-Beat



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



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

⑧► Singe das Lied. Begleite mit Schlagzeug.

Läßt sich eine Regel für die Folge der Taktwechsel feststellen?

Der Himpelhofbauer

Der Himpelhofbau - er, bau - er, das ist ein Schlau - er, Schlau - er,
Dann legt er sich wie - der, wie - der auf sein Bett nie - der, nie - der,

der steht als mau - er Schlau - er viel zu früh auf!,
schreit a - ber: Frie - der, Frie - der, 1. 2.
steh end - lich auf!

Aus Hersbruck

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

Skip to my Lou

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

Lost my part - ner what'll I do? Skip to my Lou, my Lou, my Lou, my darling.
 I'll get an-other one, pur - tier 'n you. Skip to my Lou, my Lou, my Lou, my darling.

1.-2. Lou, Lou, skip to my Lou, Lou, Lou, skip to my Lou.

Lou, Lou, skip to my Lou, skip to my Lou, my Lou, my darling.

Aus den USA

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

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

T. 3-4 wie T. 1-2

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Vom Schritt zum Sprung



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

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

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

Schreittanz
Springtanz



9

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

a)



b)



Johann Hermann Schein (1586–1630)

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

Es gab unterschiedliche Bezeichnungen:

Schreittanz — Springtanz

Vortanz — Nachtanz

Pavane — Galliarde



Pavane
Galliarde

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

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

In einem alten Lehrbuch der Tanzkunst ist zu lesen:

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

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

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

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

1 Tanz



10

Wir tanzen Pavane

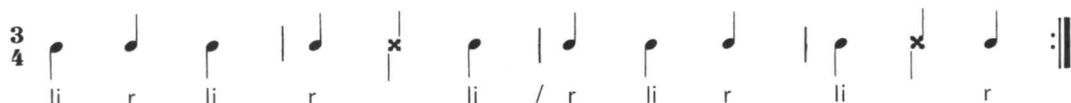
Schrittfolge der hintereinander stehenden Paare:



11

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

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



♪ = Klopfen der linken Hand

♩ = flacher Schlag mit der rechten Hand

✗ = Klatschen

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

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

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

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

Mir tänzen wie die Schwäben

Aus Österreich

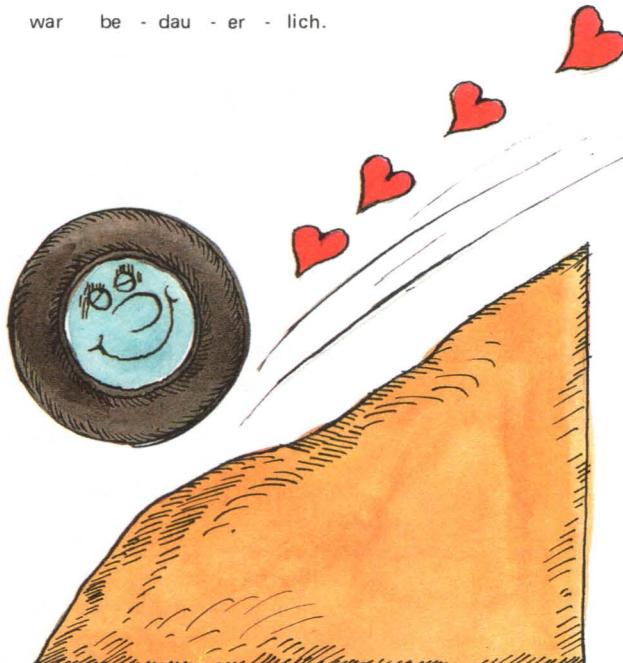
Auch in geselligen Liedern unserer Zeit trifft man manchmal noch auf die Folge von geradem und ungeradem Takt.

Song vom verliebten Autoreifen

1. Laßt weh - muts - voll uns in die Sai - ten grei - fen
 zum Song von dem ver - lieb - ten Au - to - rei - fen.
 Den Ar - men zog die Sehn-sucht von a - mo - re
 zu ei - nem Mägd - lein am La - go Mag - gi - o - re.
 Tschi - ri tschu - ri schau - er - lich, das Gan - ze war be - dau - er - lich.

2. In der Garage mit verliebtem Schnauben
er löste heimlich alle seine Schrauben . . .
 3. Und als sein Herr die Türe schiebt zurücke,
entweicht ruck-zuck der Reif mit List und Tücke . . .
 4. Der Herr schaut nach und kann nichts machen,
der Reif kurvt los mit 120 Sachen . . .
 5. Halt! schreit der Schupo an dem Stop-Signale.
Dem Reifen aber war das schnurz-egale . . .
 6. Das Mädchen von Luino sieht beklommen
den fernen Liebsten schon von weitem kommen . . .
 7. Und wie so oft, wo hitz'ge Triebe walten:
der Reif vergaß, rechtzeitig anzuhalten . . .
 8. Zur kalten See stürzt er vorbei am Ziele,
kurz zischts' - so endet seine Lieb recht kühle . . .
 9. Und die Moral, du darfst mir's glauben:
Lös niemals heimlich alle deine Schrauben . . .
- (gekürzt)

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



Suite

Tanztour durch Europa

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

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

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



12

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

Frankreich wurde zum Stammland der Tanzkunst.

Französische Tanzlehrer bestimmten die musikalische Mode in Europa.

Französisch war die Sprache der feinen Gesellschaft.

Französisch waren auch die Namen der Tänze.

Aber auch andere bedeutende Nationen Europas sind vertreten:

Allemande



13

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

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

Courante



14

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

In einem Lexikon jener Zeit ist zu lesen:

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

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

Sarabande

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

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

Im Unterschied zu den drei anderen Tänzen der Suite beginnt die Sarabande zumeist ohne Auftakt.

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

15



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

Gigue

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

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

16



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

- (17) ► Beachte beim Hören der untenstehenden Gigue vor allem den Rhythmus. Warum wirkt der 6/8-Takt als gerade Taktart? Welche Beziehung besteht zwischen den Einsätzen von Ober- und Unterstimme? Wie bezeichnet man eine solche Satztechnik?

Welche Rythmen spielt die Baßstimme während der Haltetöne der Melodie im weiteren Verlauf des Stücks?

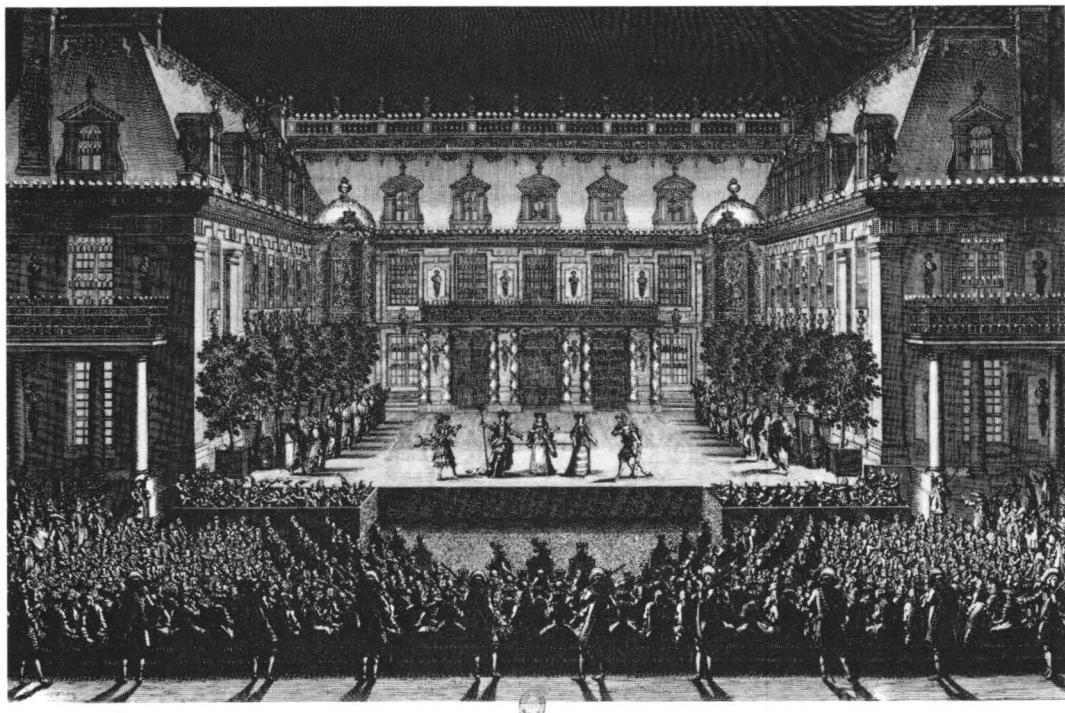
17



Jean-Baptiste Lully

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

Der Sonnenkönig tanzt



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

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

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

Der „Sonnenkönig“ stand auf jedem Tanzfest im Zentrum der Huldigungen. Er tanzte in einem Ballett sogar selbst die Hauptrolle des Gottes Jupiter im seideglänzenden Kostüm.

Ludwig XIV. gründete eine Akademie der Tanzkunst, deren Tanzmeister die „Manieren“ eines Tänzers bis in die kleinsten Verhaltensweisen festlegten. Die Beschreibung des Begrüßungszeremoniells z.B. nahm allein 60 Lehrbuchseiten ein. Für einen „Ritter“, den Mann von Welt, wurde das Tanzen neben Fechten und Reiten zum Hauptlehrfach.

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



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

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

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

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



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

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

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

18



A musical score for 'Allemande fuguée' by François Couperin. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The score features various musical markings such as grace notes, slurs, and dynamic changes. The bass staff shows a repeating pattern of notes, while the treble staff has more complex melodic lines.

François Couperin (1668–1733)

Vom Hoftanz zum Ochsenmenuett

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

Gavotte
Menuett



19

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

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

J. S. Bach

G. F. Händel

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

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

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

Daraus stammt das folgende Tanzlied im Stil eines Menuetts:

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

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

Text und Weise: Valentin Rathgeber (1682–1750)

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

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

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

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



Die Reihenfolge der einzelnen Melodien lässt sich in Großbuchstaben festhalten:

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

- ⑪► Ordne beim Hören die obenstehenden sechs Rhythmen den Melodien zu.

In welchen Teilen spielen die Bläser „falsch“? Wann spielen alle Instrumente unisono? Wo gibt es vor dem folgenden Teil keine Zäsur?



Schnaderhüpfel und „Walzersträuße“

Schnaderhüpfel

Wenn's bay - risch Bier reg - net und Brat - wür - stel schneit,
dann bit - ten wir den Herr - gott, daß's Wet - ter so bleibt.
Hol - la - di - hi - a hol - la - di - o, hol - la - di - hi - a hol - la - di - o.

Aus dem Alpenland

Ländler

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

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

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



21

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

Walzer

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

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

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

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

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

¹ Wiener Theaterzeitung, 12.11. und 24.7.1834

Valse bleue
(Zeichnung von
Ferdinand von
Reznicek)



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

Der berühmte französische Komponist Hector Berlioz schrieb:

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

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

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

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

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

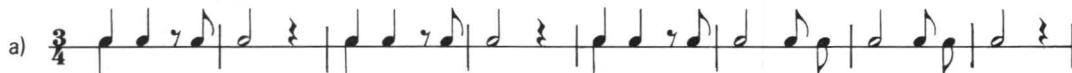
¹ Wiener Theaterzeitung, 16.1.1838

1 Tanz



22

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

a) 

b) 

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



23

- 25► Höre die Introduktion des Walzerzyklus „*G'schichten aus dem Wienerwald*“, und beachte die wechselnden Klangbilder, in denen die Landschaft vor den Toren Wiens geschildert wird:
- Waldhornklang, Holzbläsermelodie (ähnlich einer Hirtenchalmei)
 - Dudelsackbässe
 - menuettähnliche Figuren, die in einen derben Rhythmus münden
 - romantisch-gefühlvolle Cellomelodie
 - wiegender Rhythmus, dudelsackähnlicher Baß, Hornsignale, Vogelstimmen
 - Ländlermusik auf der Zither, Temposteigerung bis zum Walzereinsatz.



24

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

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

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



25

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

① A

B

② A

B

③ A

B

④ A

B

⑤ A

B

1 Tanz

Immer schneller im Zweivierteltakt

Polka

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

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, G major, with a key signature of one sharp. The first staff contains the lyrics: "Ma - rian-ka, komm und tanz me hier! Heut ist's schon schetz - ko jed - no mir." The second staff begins with "Me tan-zens Pol-ka al - le zwei. Wo is e Hetz, is Böhm da-bei." It features two endings: ending 1 continues with "is e Hetz, is Böhm da-bei.", and ending 2 concludes with "D. C. al Fine". The third staff begins with "To - je hes-ki mu-sitsch-ko. Auf Trompet-tel, Kla - ri-net-tel!" and ends with "So wie les - ky Mu - si - kant blast me in kein an-der Land." The score includes dynamic markings such as forte (f) and piano (p).



26



28► Höre die Fledermauspolka, singe die Melodie.

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

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

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

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

27



29 ► Höre einen Ausschnitt.

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

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

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

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

Galopp
Cancan

28

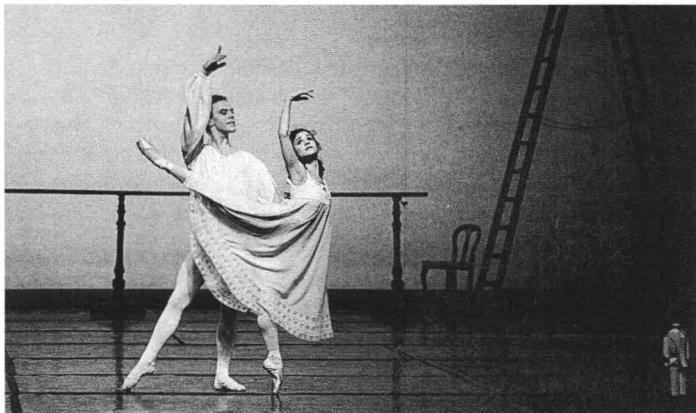


30 ► Höre Offenbachs Cancan, und beachte den Einsatz der untenstehenden Melodie.



Cancan
(Farbholzstich
von Ferdinand
von Reznicek,
1906)

Bühne frei für das Ballett



Pas de deux
aus dem Ballett
„Der Nußknacker“

Ballett

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

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

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

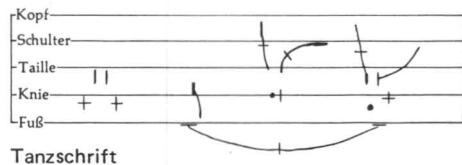
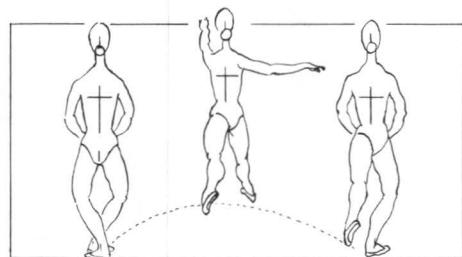
(32)► Betrachte die obenstehende Abbildung. Welche Bewegungen und Körperhaltungen scheinen schwierig zu sein? Welche wirken besonders abgezirkelt? Worin zeigt sich eine harmonische Abstimmung der Tanzpartner? Höre dazu die dem Tanz zugrunde gelegte Musik.



29

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

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



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

(33)► Versuche in der abgebildeten Tanzschrift Zeichen für die jeweilige Haltung der Arme zu finden.

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

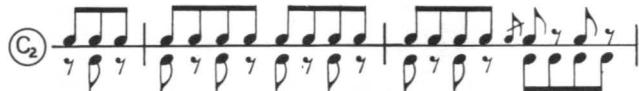
Handlungs-
ballett
abstraktes
Ballett

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

Folgende Rhythmen stammen aus dem Marsch der Nußknacker-Suite:



30



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

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

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

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

31



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

Strawinsky erläutert selbst:

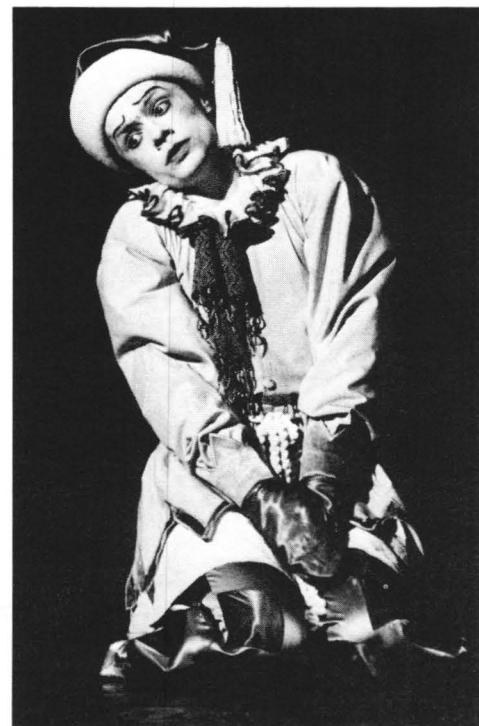
„Obwohl des Schaustellers Zauber alle drei Puppen mit menschlichen Gefühlen und Gemütsbewegungen erfüllt hat, fühlt und leidet Petruschka am meisten. Bitter empfindet er seine Häßlichkeit und seine groteske Erscheinung, die Art, wie er von seinen Gefährten mißachtet wird, und die völlige Abhängigkeit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



32

- 36 ► Höre Petruschkas Hauptthema, das diesen inneren Zwiespalt widerspiegelt, und betrachte das Notenbeispiel.

Welche beiden Tonarten werden hier übereinandergeschichtet? Was für eine Art von Zusammenhang entsteht dadurch?



Petruschka



33

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



34

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



35

- 39 ► Den Fortgang der Geschichte kannst du mit Hilfe von Notenbeispielen mitverfolgen.

a) Wütend schlägt Petruschka ein Loch in die Wand seiner Zelle.

b) Blick in das Gehäuse des Mohren: „Die Tapete ist gemustert mit grünen Palmenbäumen und phantastischen Früchten auf rotem Grunde.“

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

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



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



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



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



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

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

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



„Rhythm“ nach Westernart



Tanz im Saloon
des Wilden Westens

Ragtime

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aus „The entertainer“:

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

36 

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

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

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

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

Im Foxtrott- und Tangofieber

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

In einer zeitgenössischen Untersuchung (1925) heißt es:

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

Standard-
tänze

Foxtrott



37

Tango

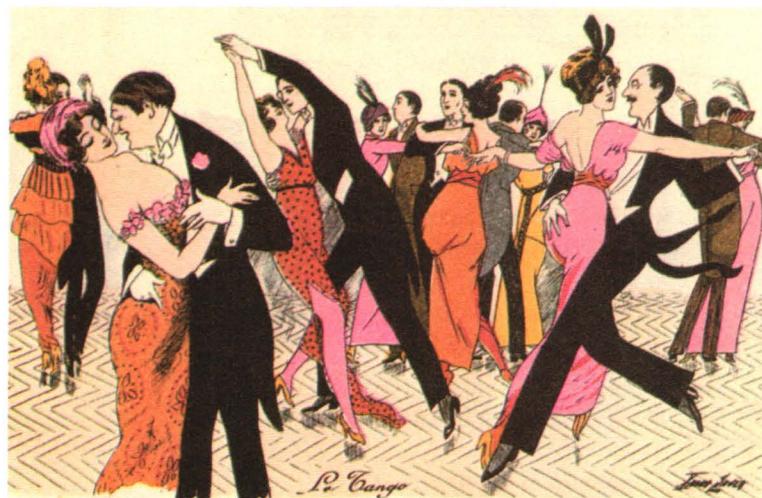
Auf einer internationalen Konferenz in London 1929 wurden vier **Standardtänze** für Tanztürniere festgelegt: *langsamer Walzer*, *Slowfox*, *Quickstep* und *Tango*. Der *Wiener Walzer* kam später dazu.

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

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

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

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



Zwei vereinfachte Tangorhythmen:

Tango Argentino



Tango Habanera



Tango tanzende Paare
(französische Postkarte
aus den zwanziger Jahren)



38

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

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

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

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

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

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

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

Rumba

z.B. 

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

Samba

z.B. 

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

Cha-Cha-Cha

z.B. 

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

39



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

1 Tanz



40

Zum Hören, Mitsingen, Musizieren:
Kriminal-Tango

Tango-Rock

1. Und sie tanz-ten ei - nen Tan - go,
2. Und sie tanz-ten ei - nen Tan - go,
3. Und sie tanz-ten ei - nen Tan - go,

Jacky Brown u. Ba - by Mil - ler.
al - le, die da-von nichts ah - nen.
Jacky Brown u. Ba - by Mil - ler.

etc.

Und er sagt ihr lei - se: „Ba - by,
Und sie frag - ten die Ka - pel - le:
Und die Kri - po kann nichts fin - den,

wenn ich aus - trink' machst du dicht."
„Hab'n sie nicht was Hei - ßes da?"
was dar - an ver - däch - tig wär'.

Dann be-stellt er zwei Man - hat - tan,
Denn sie kön - nen ja nicht wis - sen,
Nur der Herr da mit dem Knei - fer,

und dann kommt ein Herr mit Knei - fer.
was da zwi - schen Tag und Mor - gen
dem der Schuß im Dun - keln galt,

Jack trinkt aus und Ba - by zit - tert,
in der nächt - li - chen Ta - ver - ne
könn't viel - leicht noch et - was sa - gen,

doch dann löscht sie schnell das Licht.
bei dem Tan - go schon ge - schah.
doch der Herr, der sagt nichts mehr.

Kri - mi - nal - tan - go

in der Ta - ver - ne.

Dunk - le Ge -

stal - ten,

ro - te La - ter - ne.

A-bend für A - bend
Glü - hen - de Blik - ke,
A-bend für A - bend

lo - dert die
stei - gen - de
im - mer das

Lun - te,
Span - nung.
Glei - che,

sprü - hen - de Span - nung
Und in die Span - nung
denn die - ser Tan - go

liegt in der
da fällt ein

Luft.
Schuß.

geht nie vor - bei.

B Dm

H7

1.+2. E H5- E

3.E

A D A E7 A

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

Rock around the clock

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

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



Muddy Waters

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

Rock' n' Roll

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

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

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

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

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



41

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

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



42

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

Rock around the clock

Intro

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

Verse F

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

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

F7
clock to - night, we're gon - na rock, rock, rock, 'til the broad day - light, we're gon - na

C7
rock, gon - na rock a - round the clock to - night.

F

Max C. Freedman/Jimmy de Knight

Myers Music Inc. · Kassner Music Ltd. 1955

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

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



Bill Haley and his Comets

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

Hi-Hat	
Snare-Drum	
Bass-Drum	

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

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

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

Lassen wir einen *Diskjockey* selbst über seinen Job sprechen:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Diskjockey

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

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

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

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

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

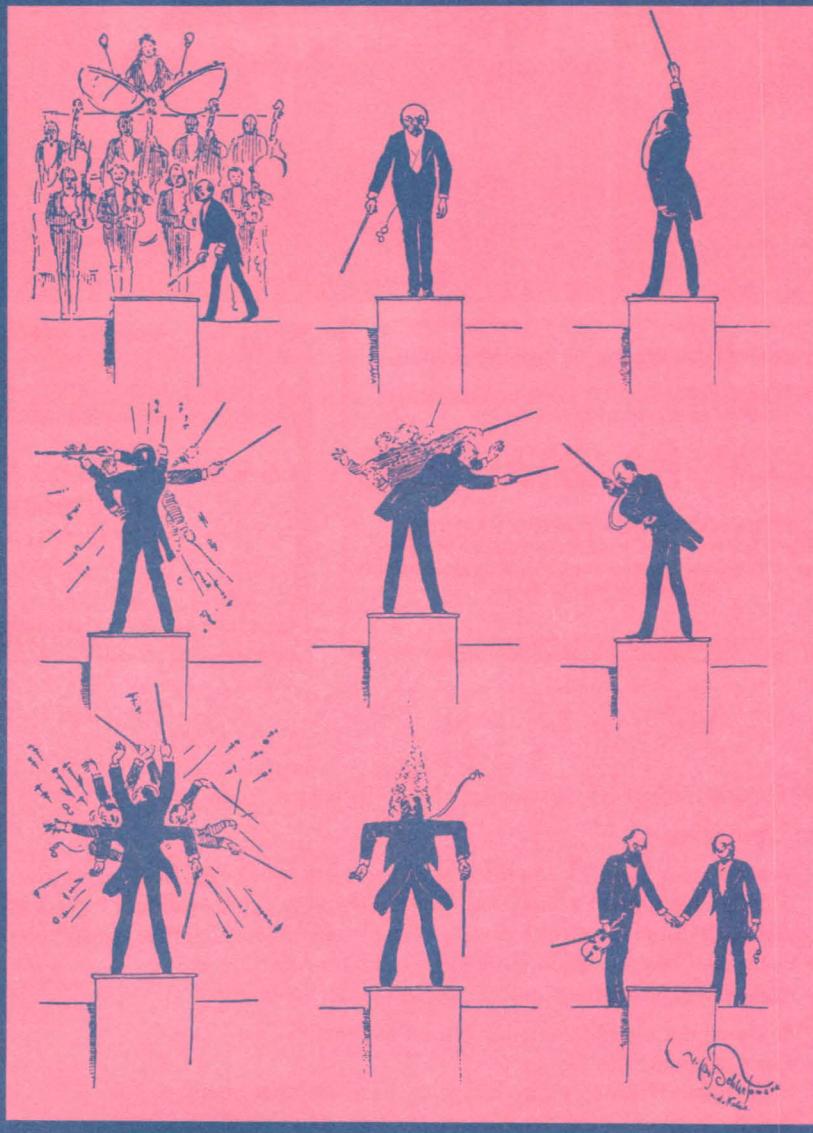
Funktionen des Tanzes

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

Historische Formen der Tanzmusik

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

2 KONZERT



Musik live



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

ORIGINAL NAABTAL DUO

Tour '89

EDITH PROCK • DIE KIRMESMUSIKANTEN
 STEFAN MROSS • DIE KAISERLICH BÖHMISCHEN
 Orchester Wolfgang Lindner aus dem „Musikantenstadl“
 Moderation MAXL GRAF

Karten an den bekannten Vorverkaufsstellen

MÜNCHNER KONZERTDIREKTION

Sonderkonzert
5.9.89
 Dienstag

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

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

Werbung

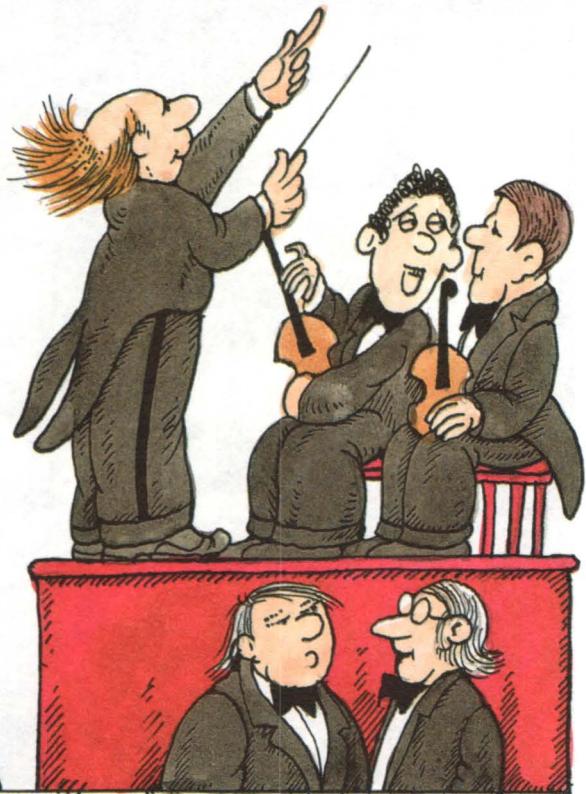
Die Plakate werben für verschiedene Musikveranstaltungen.

Zur Überlegung

- Mit welchem Begriff können diese Veranstaltungen bezeichnet werden?
 - Welche Zielgruppen könnten sich durch diese Plakate besonders angesprochen fühlen?
 - Was wird durch die Größe der Druckbuchstaben besonders hervorgehoben? Warum?
 - Fasse die Plakataussagen zusammen, und interpretiere sie:
 Hinweis auf Veranstaltungsort, Mitwirkende, Programm . . .
- ① ► Deine Band will in einem Konzert auftreten.
- Wer organisiert das Konzert?
 - In welchem Rahmen (Saal, Bühne . . .) soll es stattfinden?
 - Welche Möglichkeiten der Werbung kommen in Frage?
 - Wofür werden Kosten entstehen?

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

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



③ ► Untersuche eine Konzertkritik in der Tagespresse:

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

Konzert-
kritik

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

Programm

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

Applaus für Virtuosen



Preservation Hall Jazzband, New Orleans

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

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

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

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

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

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

Der Begriff „**Konzert**“ lässt sich einerseits als Wettstreit erklären (lat. concertare = wettstreiten). Der Konzertbesucher erfreut sich nicht nur am Wohlklang, er will auch ein besonderes Können hören, vergleichen, messen. Musikstücke mit dem Titel „Konzert“ bzw. „**Concerto**“ dienen dem Zweck, besondere Köner hervortreten zu lassen. Aber es kommt dabei auch auf die Harmonie im Zusammenspiel des gesamten Teams an. Deshalb wird „Concerto“ auch auf eine andere sprachliche Wurzel zurückgeführt (mittellat. concertare = übereinstimmen).

Konzert**Concerto**

44



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

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

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

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

Concerto grosso

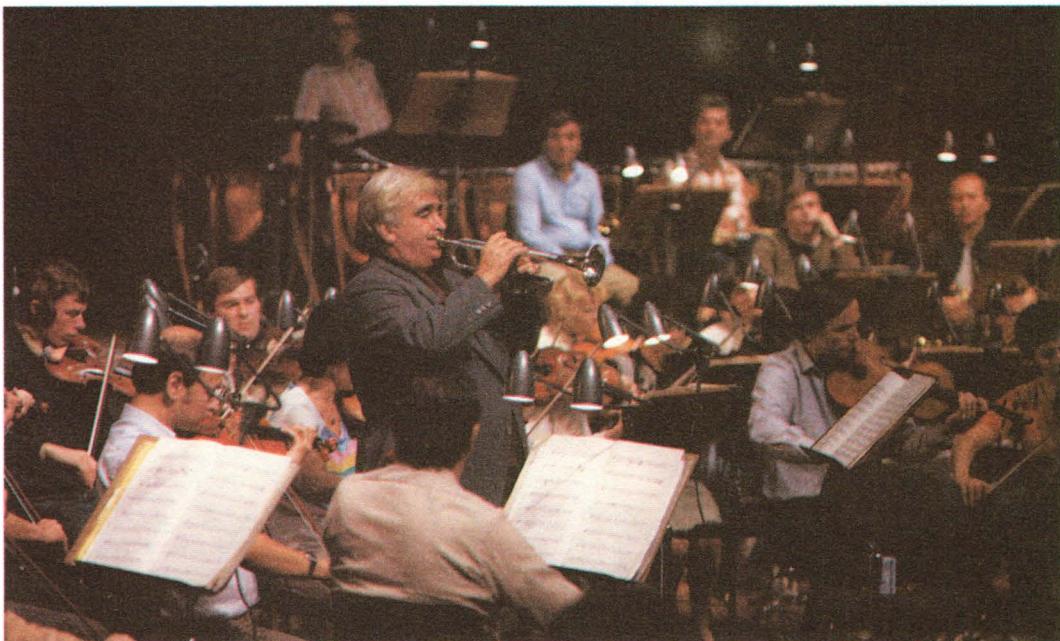
2 Konzert

Solo-konzert

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

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

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



45

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

A) 

B₁) 

B₂) 

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

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

10 ► Höre den Anfang.

a) Das Thema der Violine (A) wird vom Orchester übernommen und weitergeführt. Es mündet in eine Begleitfigur, aus der sich die Violine zu einem neuen Solo aufschwingt (B1).

Verfolge das Hörbeispiel anhand von Verlaufsskizze und Noten.

b) Welche Instrumente spielen im begleitenden Orchester bei B1 eine Rolle?

An welches Orchesterinstrument erinnern Melodie und Klang der Solovioline?

c) Versuche das Hauptthema (A) nachzusingen.

46



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

47



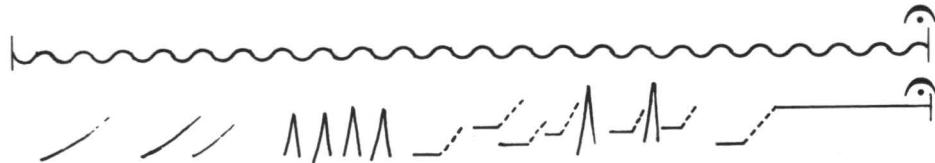
In welcher Weise behauptet sich der Geiger gegenüber dem vollen Klang des Orchesters? (Diese Spieltechnik erfordert ein besonderes Können!)

2 Konzert



48

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



49

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



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

(C)

p dolce

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



Der Geiger Joseph Joachim
(Pastell, um 1900)

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

Solokadenz

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

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

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

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

50



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

51



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



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

„Klangstück“ im klassischen Maßanzug

Sonate

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

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

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

Je nach Besetzung spricht man von

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

Wesentliche Prinzipien dieses Typs:

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

Sonaten- hauptsatz- form



Kammermusik
zur Zeit Haydns

Wir gestalten Klangverläufe

a) Zwei Instrumentengruppen mit dunklerem und mit hellerem Klang:

1. Pauken, Trommeln, Kontrabass
2. Triangel, Becken, Glockenspiel.

Jede Gruppe entwirft ein charakteristisches, einprägsames Motiv.

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

Notierung in geeigneten Symbolen.

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

Der Verlauf kann grafisch festgehalten werden.

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

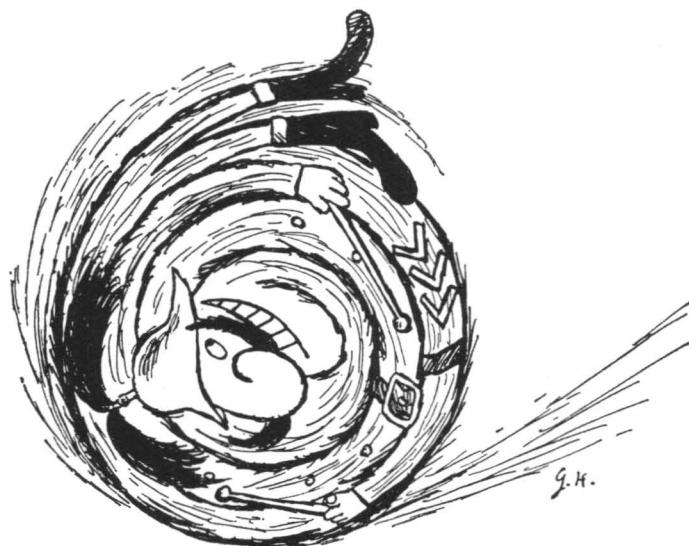
d) Die 2. Gruppe versucht mit ihren Instrumenten, charakteristische Gestaltungsweisen von der 1. Gruppe zu übernehmen (z. B. Dynamik, Rhythmus).

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

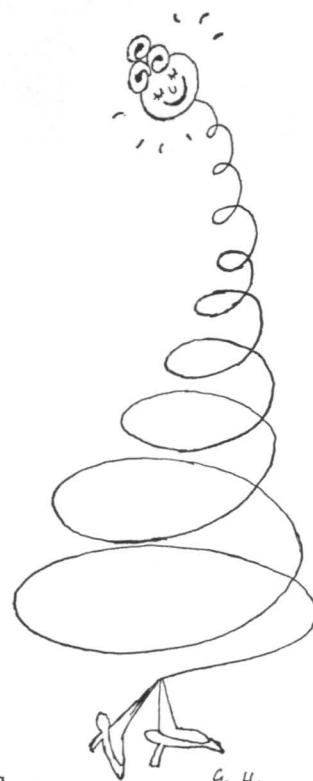
- Motiv der 1. Gruppe mit Fortführung, Motiv der 2. Gruppe mit Fortführung
- Wiederholung dieses Abschnitts
- Wettstreit der Themen im Wechsel kurzer Abschnitte (siehe c und d!)
- Motiv der 1. Gruppe mit Fortführung, Motiv der 2. Gruppe mit Fortführung, Abschluß durch die 1. Gruppe.

Dieser Verlauf weist die Züge der Sonatenhauptsatzform auf.

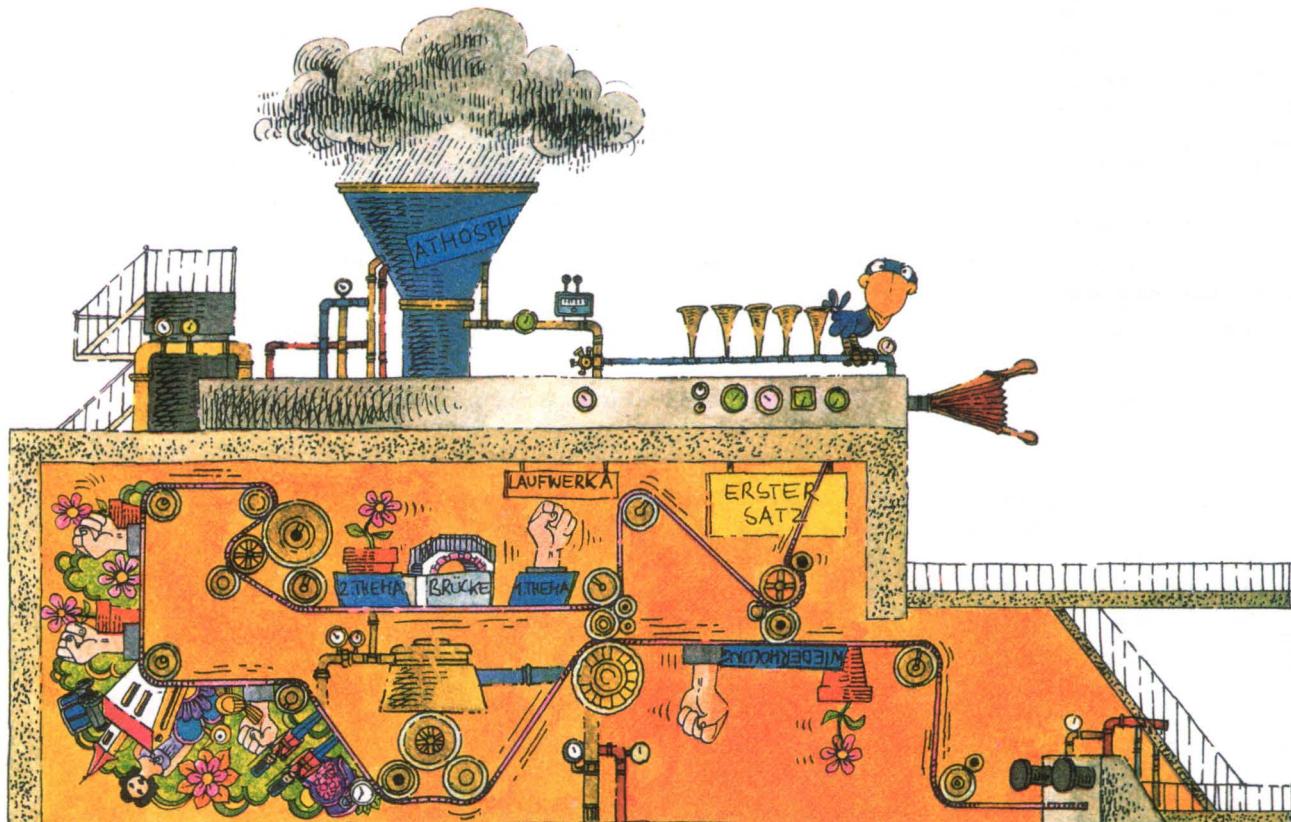
Karikaturen von Gerard Hoffnung



Ein Trommelwirbel



Ein Ping



Aus den Sonatenkompositionen lässt sich ein Formschema ableiten:

Sonatenhauptsatzform			
	Exposition	Durchführung	Reprise
Haupt-thema	Seiten-thema	Schluß-gruppe	
Grund-tonart	Dominant-tonart oder parallele Durtonart	Verarbeitung Modulationen	Haupt-, Seitenthema und Schlußgruppe Grundtonart

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

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

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

Hauptthema:

r. H. $\frac{2}{4}$  | > 2 2 5 2 2 5 2 2 5 | > 2 | : (vereinfacht:)
 I. H. $\frac{2}{4}$ γ | p | { | γ p p : |

(2 = Zeigefinger, 5 = kleiner Finger)

Seitenthema:

r. H. $\frac{2}{4}$ γ 3 γ 3 | γ 3 γ 3 γ 3 γ 3 | >(3 2 2 2) > 1 |
 I. H. $\frac{2}{4}$ p p | p p p p | p |

(3 = Mittelfinger, 1 = Daumen)

Schlußgruppe:

r. H. $\frac{2}{4}$ | p p p | > p : |
 I. H. $\frac{2}{4}$ | p p p p | > p : |



2 Konzert

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

Sonate G-Dur, 1. Satz

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (treble clef) starts with an Allegro dynamic. Staff 2 (bass clef) provides harmonic support. Staff 3 (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth-note pairs. Staff 4 (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth-note pairs. Staff 5 (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth-note pairs. Measure numbers 6, 12, 17, and 22 are indicated above the staves.

The musical score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 28 starts with a single note followed by eighth-note pairs. Measure 34 features sixteenth-note patterns with grace notes. Measure 39 shows eighth-note pairs with slurs and grace notes.

- 19 ► Höre den Sonatensatz von Joseph Haydn, und lies dabei im Notenbild mit.
 a) In welchen Takten der Exposition beginnen jeweils Hauptthema, Seitenthema, Schlußgruppe?
 b) Beschreibe das Kopfmotiv des Hauptthemas.
 c) Bestimme den Anfang der Durchführung und den Anfang der Reprise.

52



- 20 ► Untersuche Verarbeitung und gegenseitige Durchdringung der Themen in der Durchführung:

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

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

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

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

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

52



2 Konzert

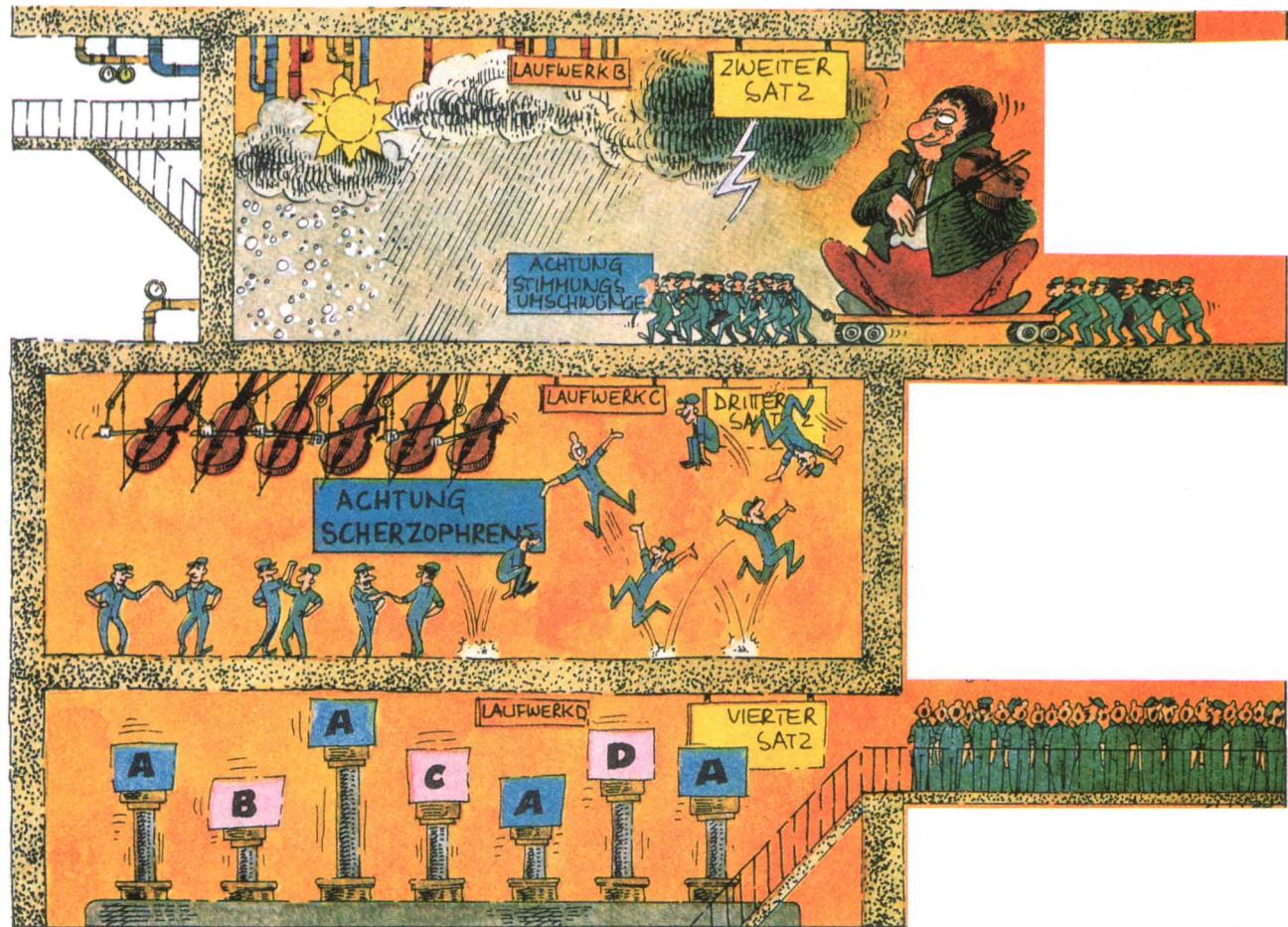
Sonate für Orchester

Sinfonie

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

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

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



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

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

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

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

53



(A)

(B)

(C)

(D)

(E)

SYMPHONIE CLASSIQUE

I

Serge Prokofieff, Op. 25
1916-1917

Allegro. $\text{d} = 100$

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti
2 Fagotti
2 Trombe
2 Corni
3 Timpani
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

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

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

Er sagt dazu:

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

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

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

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

- Die erste kannst du der nebenstehenden Partiturseite entnehmen.
- Die zweite hat folgenden Verlauf:

54



p Fl.
Ob., Cl.

Fg., Vc.

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

Die Melodie des Seitenthemas:

pp

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

55



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

2 Konzert

Fl. **5**

Ob. **a2**

Cl. **50**

Fg. **f**

Cor. **p**

VI.I **5**

VI.II **p**

Vla. **mp**

Vc. **p**

Cb. **p**

Fl. **f**

Cl. **pp**

Fg. **pp**

Cor. **pp**

VI.I **pp con eleganza**
sul punto del arco

VI.II **mf**

Vla. **mf**

Vc. **f**

Cb. **f**

Fl. **pizz.**

Cl. **pp**

Fg. **pp**

Cor. **pp**

VI.I **f**

VI.II **pp**

Vla. **pp sul punto del arco**

Vc. **f**

Cb. **mf**

Fl. **arco mf**

Cl. **pizz.**

Fg. **pp**

Cor. **pp**

VI.I **pp**

VI.II **pp**

Vla. **pp**

Vc. **pp**

Cb. **pp**

Fl. 8

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cor.

Tim.

Vl.I

Vl.II

Vla.

Vc.

Cb.

60

Solo

p

pp

p

p

p

pp

60

pp

2 Konzert

Musical score page 9, featuring parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombone (Tr.), Horn (Cor.), Timpani (Timp.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *f subito*, *pp*, *f*, *pp*, *f subito*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *arco*, and *pizz.*. Measure numbers 9 and 10 are indicated above the staves.

Fl. 70

Ob.

Ci.

Fg. *pp* *subito ff*

Tr. *f* *mp*

Cor. *f* *mp*

Timp. *mp*

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

Vl.II *f* pizz. *ff*

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

Vc. *pp* *f* arco

Cb. 70 *f*

10

10

Flute (Fl.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic 70, dynamic a2 (f), dynamic ff, dynamic a2 (ff). Oboe (Ob.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic f, dynamic a2 (ff). Clarinet (Ci.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic a2 (ff). Bassoon (Fg.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic pp (subito ff). Trombone (Tr.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic f, dynamic mp. Horn (Cor.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic f, dynamic mp. Timpani (Timp.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic mp. Double Bass (Cb.) part: Measures 70-10. Dynamics: dynamic f. Measure 10: Flute (Fl.) part: Dynamics: dynamic a2 (f), dynamic ff. Oboe (Ob.) part: Dynamics: dynamic f, dynamic a2 (ff). Clarinet (Ci.) part: Dynamics: dynamic a2 (ff). Bassoon (Fg.) part: Dynamics: dynamic ff. Trombone (Tr.) part: Dynamics: dynamic f, dynamic mp. Horn (Cor.) part: Dynamics: dynamic f, dynamic mp. Timpani (Timp.) part: Dynamics: dynamic mp. Double Bass (Cb.) part: Dynamics: dynamic f.

2 Konzert

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

Musical score for orchestra, page 67, measures 11 and 12.

The score consists of two systems of music. The top system (measures 11 and 12) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trombone (Tr.), Horn (Cor.), and Timpani (Timp.). The bottom system (measures 11 and 12) includes parts for Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

Measure 11 (a2): All instruments play dynamic **ff**. The strings play eighth-note patterns. The woodwinds play sixteenth-note patterns. The brass play eighth-note patterns. The timpani plays eighth-note patterns.

Measure 12 (a2): The dynamics remain **ff**. The strings play eighth-note patterns. The woodwinds play sixteenth-note patterns. The brass play eighth-note patterns. The timpani plays eighth-note patterns. The section ends with "G.P." (General Preparation).

Measure 11 (v): The strings play eighth-note patterns. The woodwinds play sixteenth-note patterns. The brass play eighth-note patterns. The timpani plays eighth-note patterns.

Measure 12 (v): The strings play eighth-note patterns. The woodwinds play sixteenth-note patterns. The brass play eighth-note patterns. The timpani plays eighth-note patterns. The section ends with "G.P." (General Preparation).

2 Konzert

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

(A)

VI. I VI. II Vc.

(B)

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

(C)

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

(D)

ff VI. (oktaviert)

Fl., Tr. (oktaviert)

29 ► Höre die Durchführung.

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



Reprise (Hauptthemen)

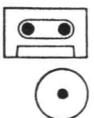
(E) VI.

(F) VI. I

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

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

57



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

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

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



Sergei Prokofjew (Karikatur von N. Radlow)

Drama in Musik

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

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

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

Schauplatz: Die Niederlande Zeit: 16. Jahrhundert

Rahmengeschehen: Der niederländische Freiheitskampf

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

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

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

The musical notation consists of three staves of music in common time, treble clef, and G major. The lyrics are written below each staff in Dutch. The first staff starts with 'Wil-hel-mus van Nas-sou-we ben ick van Duyt-schen Bloet.' The second staff continues with 'Den Va-der - land ghe-trou-we blijf ick tot in den doet.' The third staff concludes with 'Een Prin-se van O-raen-gien ben ick vrij on-ver-veert, den'. The lyrics are in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

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

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

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

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

Schauspiel-
ouvertüre

Im Jahr 1811 schrieb Beethoven an Goethe:

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

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

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

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

58

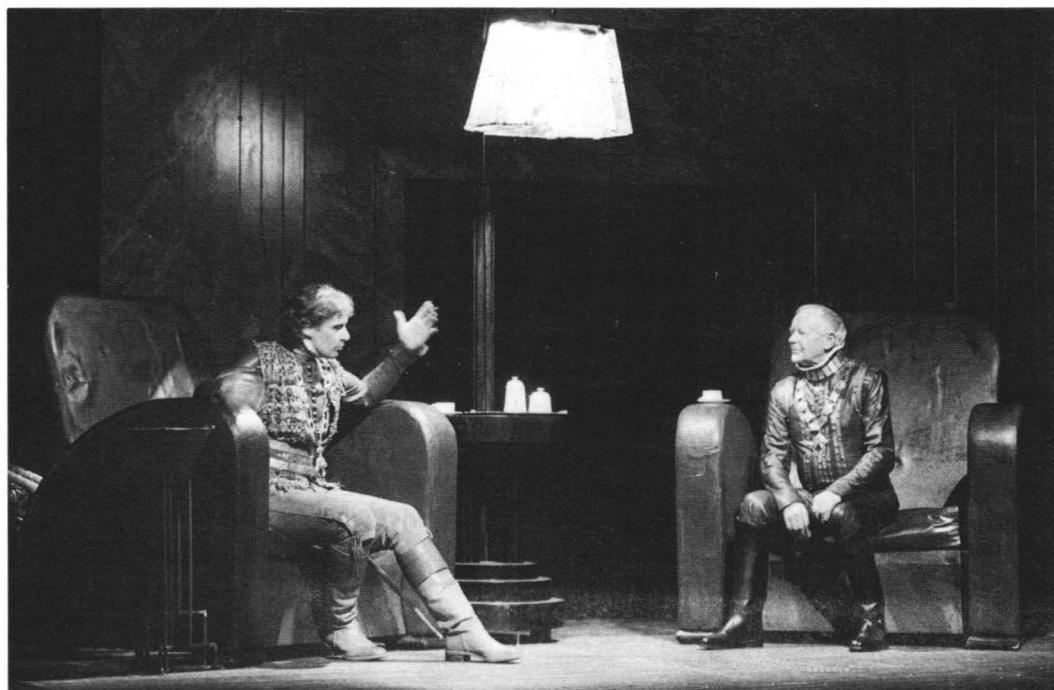


Sostenuto ma non troppo

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

2 Konzert

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



Aus Goethes „Egmont“

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

...

Soest: Es ist kein Herr für uns Niederländer . . . Wir wollen nicht verachtet noch gedruckt sein . . .

Jetter: Der König, denk ich, wäre wohl ein gnädiger Herr, wenn er nur bessere Ratgeber hätte.

Soest: Nein, nein! Er hat kein Gemüt gegen uns Niederländer, sein Herz ist dem Volke nicht geneigt, er liebt uns nicht; wie können wir ihn wiederlieben? Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? Warum trügen wir ihn alle auf den Händen? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohlwill; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte, auch dem, der's nicht bedarf. Laßt den Grafen Egmont leben! . . .

...

Jetter: Da sollen wir nun die neuen Psalmen nicht singen. Sie sind wahrlich gar schön in Reimen gesetzt und haben recht erbauliche Weisen. Die sollen wir nicht singen, aber Schelmenlieder, so viel wir wollen. Und warum? Es seien Ketzereien drin, sagen sie, und Sachen, Gott weiß . . .

Buyck: . . . In unsrer Provinz singen wir, was wir wollen. Das macht, daß Graf Egmont unser Statthalter ist; der fragt nach so etwas nicht . . .

...

Jetter: Sie sagen aber, es sei nicht auf die rechte Art, nicht auf ihre Art; und gefährlich ist's doch immer, da läßt man's lieber sein. Die Inquisitionsdiener schleichen herum und passen auf; mancher ehrliche Mann ist schon unglücklich geworden . . .

Graf Egmont liebt das einfache Bürgermädchen Klärchen.

3. Aufzug, 2. Szene (Klärchens Wohnung)

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

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

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



59

VI. + Hbl. ***pp***

Vc., Cb. (Oktave tiefer)

Ob., Cl. Vc.

VI. Allegro

Vc.

cresc.

sfp

sfp

2 Konzert

2. Aufzug, 2. Szene (Egmonts Wohnung)

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

Egmont: Der wäre?

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

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

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

...



60

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

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

The musical score consists of four parts labeled A, B, C, and D. Each part is a two-measure excerpt in common time (indicated by a '4') and a key signature of three flats (indicated by three flats). Part A shows a melodic line moving upwards (indicated by an upward arrow) and another line moving downwards (indicated by a downward arrow). Part B shows a melodic line moving upwards (indicated by an upward arrow) and another line moving downwards (indicated by a downward arrow). Part C shows a melodic line moving upwards (indicated by an upward arrow) and another line moving downwards (indicated by a downward arrow). Part D shows a melodic line moving upwards (indicated by an upward arrow) and another line moving downwards (indicated by a downward arrow). Each part has a question mark in a box above it, and each measure has a question mark in a box below it.

(E) 

VI. *p dolce*

Cl. Fl.

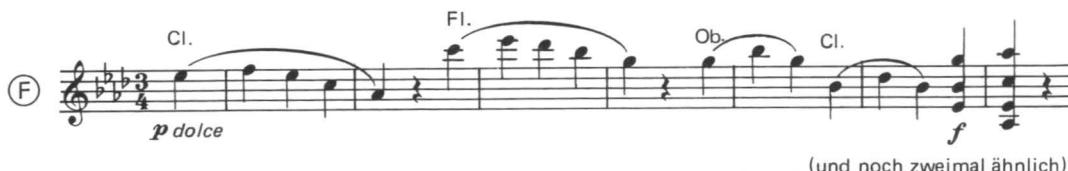
Wilhelm von
Oranien
(zeitgenössischer Kupferstich)



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

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

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

(F) 

Cl. *p dolce* Fl. Ob. Cl. f

(und noch zweimal ähnlich)

(G) 

VI. 2 *p* Vc., Cb.

61 

62 

63 

2 Konzert

Der Höhepunkt des Schauspiels:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



64

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

Aus der Schlußszene, nach Egmonts visionärem Traum:

5. Aufzug, 4. Szene (Gefängnis)

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

65



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

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



Einleitung	Überleitung	Hauptteil (Sonatenhauptsatzform)			Überleitung	Koda
Sostenuto ma non troppo		Allegro				Allegro con brio
3/2-Takt		3/4-Takt				4/4-Takt
f-Moll	Exposition Thema 1 f-Moll		Durchführung wechselnde Tonarten	Reprise Thema 1 f-Moll	f-Moll	F-Dur
Spanier (vgl. Thema 2, T. 1 u. 2) Niederländer (vgl. Thema 2, T. 3 u. 4) Klärchen (vgl. Thema 1)	Thema 2 As-Dur		Motive der 2 Themengruppen 1 und 2	Entsprechung mit Exposition	Zuspitzung und Scheitern	Siegesvision

Hexerei auf Französisch

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

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

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

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



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

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

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

Der Zauberlehrling

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal weggegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke
Merk't ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Tu ich Wunder auch.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Konzert

47► Versetze dich in die Rolle des Komponisten:

Welche Personen, Gegenstände und Elemente muß er mit den Orchesterinstrumenten darstellen?

Welche wechselnden Stimmungen sollen zum Ausdruck gebracht werden?

In welchen Teilen der Textvorlage siehst du Schwierigkeiten für die musikalische Beschreibung?

48► Wähle einen Abschnitt des Gedichts, und versuche seinen Inhalt mit verfügbaren Instrumenten wiederzugeben (z. B. Klavier, Xylophon, Flöte, Kontrabass, Trommeln, Becken – besondere Spielweisen: Glissando, Tremolo, Cluster, Flageolett, wechselnder Luftdruck beim Anblasen).

Es kommt dabei nicht auf schöne Melodien und fließende Rhythmen an, sondern auf die gespenstische Atmosphäre der Zauberküche. Setze deinen Entwurf fort, indem du dem Ablauf der Geschichte folgst. Was fehlt, um ihn als Ausschnitt eines Konzertstücks vorzustellen?

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



The musical score extract consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A (top) shows a bassoon line in 3/8 time, starting with a dynamic of *mf* and a tempo of *Vif*. Staff B (middle) shows a flute line in 3/8 time, starting with *f* and transitioning to *ff*. Staff C (bottom) shows a violin line in 3/8 time, starting with *ff*, with dynamics *Trés vif* and *ff*. The score includes various accidentals and slurs.



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



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

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

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

1 Petite Flûte

2 Grandes Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en SI \flat

Clarinette Basse en SI \flat

1^{er} et 2^e Bassons

3^e Basson

1 Contrebasson
(ou Sarcophine Contrebasse)

1^{er} et 2^e Cors en FA

3^e et 4^e Cors en FA

2 Trompettes en UT**

2 Cornets à Pistons en SI \flat

3 Trombones

3 Timbales

Harpe

1 Glockenspiel (Célesta à défaut)

Grosse Caisse ***

Cymbales

Triangle

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

1^{er} Viols (avec sourdines) pizz. arco (b) (b)

2^{ds} Viols (avec sourdines) pizz. arco (b)

Altos

Violoncelles

Contrebasses

pp léger 1^{o Solo} *p express* *dim*
1^{o Solo} *p express.*

Harmonium *p* *pp sous ordinaire*

3 Soli *p* *p* *pp*

p *p* *p*

1

p!e Fl. Gdes Fl. H^b Gl. Harpe 1^o Solo p dim.

Tou-
pizz. arco (b)

Tou-
pizz. arco D^b

pp p 3 Soli 1^o Solo 2^o 3 Soli 1^o

Vif $\text{d} = 168$ 2

p!e Fl. Gdes Fl. H^b Gl. Cors Tromp. 1^o Solo flavec sourdine

pp f

Corps f

Trum. f

Harp. f

Vif $\text{d} = 168$ Div. f

Tou-
pizz. (sans sourdines) Tou-
pizz. (sans sourdines) p Div. cresc.

(sans sourdines) (sans sourdines) p Div. cresc.

glissando

1^{er} mouvⁱ $\text{d}=103$

Pte Fl. 3

Gdes Fl. 1^o Solo f dim. p

Hb

C. L.

Cors 1^o Solo
pp sous d'écho (prenez le doigté un $\frac{1}{2}$ tou au dessus)

Tromp. p

Harpe f p

Vif $\text{d}=168$

Bouches f

ff sourdines

1^{er} mouvⁱ $\text{d}=103$
sempre arco

ppp

sempre Div. $\text{d}=103$
arco

ppp

ppp

ppp

Vif $\text{d}=168$

Un. Pizz.
pizz.

pizz.

ff arco

Pte Fl.

Gdes Fl.

Hb

C. L.

1^{er} et 2^e Cors

Tromp.

Harpe

2 Konzert

5

pic Fl.
Gob Fl.
H.
Cl.
Cors
Tromp.
Harpe

Silence

p sub²
molto cresc.
p sub²
molto cresc.
p sub²
molto cresc.
Cors
Tromp.
Timb.

Solo sec.

Silence

p sub²
molto cresc.
p sub²
molto cresc.
p sub²
molto cresc.
p sub²
molto cresc.

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

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

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

67



54 ► Lerne zwei neue Werkausschnitte kennen.

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

68



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

und

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

69



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



57 ► Erinnere dich an andere Werke der Programmusik für Orchester, z.B.

die Darstellung eines Flußlaufes,

die Beschreibung von Bildern einer Gemäldegalerie,

die Nachgestaltung der Fahrt einer Dampflokomotive.

sinfonische Dichtung



70

Konkret gegen abstrakt

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

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

58 ► Höre Ausschnitte aus bedeutenden Werken der Programmusik:

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



Liszt dirigiert
(Karikatur von A. Theuerkauf)

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

Franz Liszt:

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

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

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

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



Eduard Hanslick

Johannes Brahms auf dem Weg in sein

Stammlokal „Roter Igel“

(Schattenbilder von Otto Böhler)

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

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

Konzert (als Gattung der Instrumentalmusik)

„Wettstreit“ zwischen Solist(en) und Orchester im

– *Solokonzert* (1 Solist + Orchester)

– *Concerto grosso* (mehrere Solisten + Orchester)

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

Sonate

Gattung der Instrumentalmusik.

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

– mehrere selbständige Sätze in der Folge:

schnell, langsam, evtl. Menuett oder Scherzo, schnell

– Form des 1. Satzes (Sonatenhauptsatzform):

Exposition (Austellung zweier oder mehrerer oft
gegensätzlicher Themen in unterschiedlichen Tonarten)

Durchführung (Verarbeitung der Themen)

Reprise (Wiederaufnahme der Exposition, Themen in der
Grundtonart)

– Formprinzipien:

Themendualismus (Gegenübertreten unterschiedlicher Themen)

Entwicklung

Sinfonie

Gattung der Orchestermusik

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

Ouvertüre

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

Sinfonische Dichtung

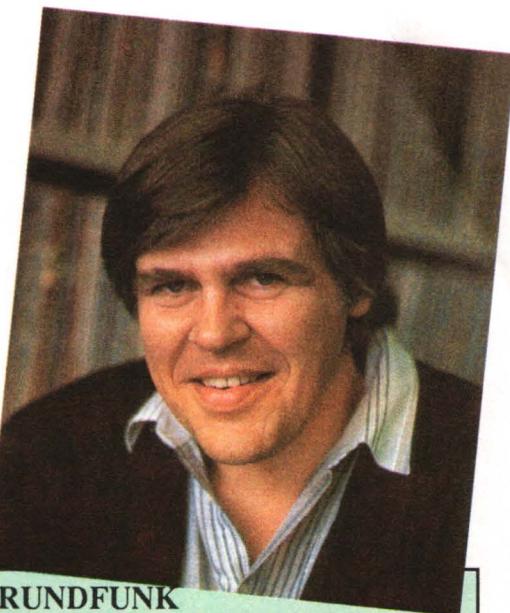
Orchesterwerk im Stil der Programmusk. Die einsätzige Form
entspricht dem jeweiligen Aufbau der thematischen Vorlage.

3 **MUSIK DER JUGEND**



3 Musik der Jugend

Ein Kenner der Popmusik stellt sich vor



BAYERISCHER RUNDFUNK

SCHLAGER DER WOCHE MIT THOMAS BRENNICKE
Sendetermin: 27.5.1988

1	ELLE ELLE L'A Berger	WEA	PINK CADILLAC	Springsteen	EMI
	Berger	248 287-7	6	Springsteen	20 2449 7
	Gall, France	Intro	Cole, Natalie	Siegel	
2	HEART	Tennant	FLAMES OF	Fancy	Metronome
	Lowe	EMI	7 LOVE	Sabrina	887 469-7
	Pet Shop Boys	Virgin	Fancy	Franki	Siegel
3	WAS SOLL DAS	Grönemeyer	THE RACE	Blank	Phonogram
		EMI	8	Meier	870 330-7
	Grönemeyer, H.	Grönland	Yello	Warner B.	PPM
	I'M NOT	Tennant	THEME FROM	Moore	Rough Tr.
4	SCARED	CBS	9 S-EXPRESS	Gabriel	21 T
		151359 7	S-Express	Intro	
			PROVE YOUR	Swins	

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



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

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

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

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



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

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



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

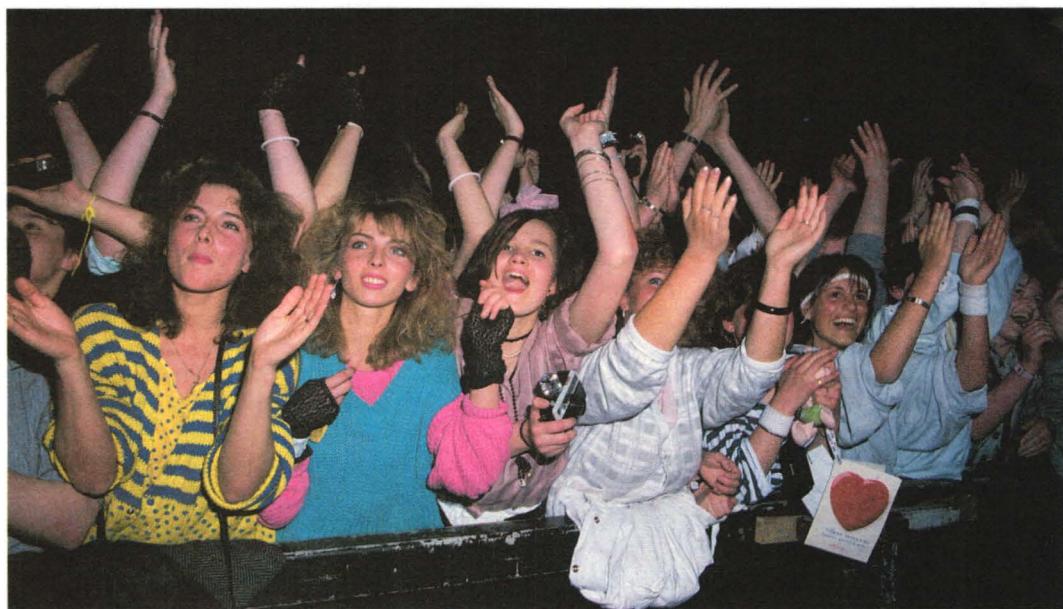
„Bei allen ist mir eins aufgefallen: Wenn man sie so mehr oder weniger privat trifft und genug Zeit hat, nicht nur über ihren neuesten Hit mit ihnen zu sprechen, ist der Starstatus schnell vergessen. Man lernt im Musiker den Menschen kennen. Und bisher hat sich in jedem Fall bewährt, daß die Besten (nach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



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

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

Der „junge Sound“



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

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

Und von Rolling Stone Mick Jagger ist folgendes Zitat überliefert:

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

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

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

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

① ► Wir diskutieren:

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

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

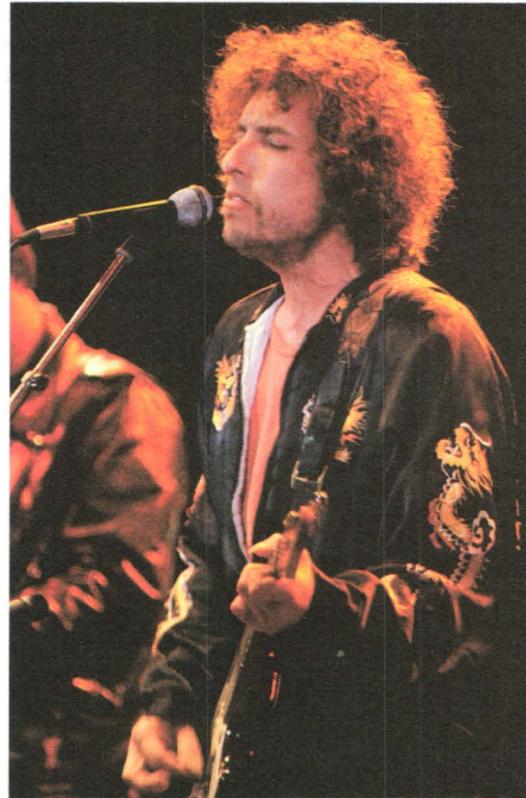
Zwei klassisch gewordene Beispiele der Rockmusik zeigen deutlich diesen Konflikt zwischen den Generationen.

71



Bob Dylan:

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



Bob Dylan

Pete Townshend (Gruppe „The Who“):

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

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

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

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

3 Musik der Jugend



72

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



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

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

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

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

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

¹ Verlag Nordton/Budde, Berlin



73

Zum Mitsingen und Mitspielen: The logical song

Moderately slow

Cm



Cm

As

Gm

B

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

As Am-5 Cm

oh, it was beau - ti - ful,
oh, re - spon - si - ble,
oh, fa - na - ti - cal,

ma - gi - cal.
prac - ti - cal,
cri - mi - nal.

And all the birds in the trees, well, they'd be
and then they showed me a world where I could
Oh, won't you sign up your name? We'd like to

As Gm B As Am-5 1.

sing-ing so hap-pi - ly,
be so de - pen-da-ble,
feel you're ac-cep-ta - ble,

oh, joy-ful-ly,
oh, cli - ni - cal,
re-spec-ta - ble,

oh, play-fully
oh, in-tel-lec-tu - al,
oh, presen-ta - ble, a

watch-ing me.
cy - ni - cal.
vege - ta - ble!

But then they

2. 3. *) Es Cm⁶ As

2. There are times when all
3. At night when ...

the world's a - sleep,
the ques - tions run too deep
(so)

for such a sim - ple man.

Won't you please, please tell me what we've learned?

As Des D.S.

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

And then now

*) Bässe für den Refrain:

1. 2.

3 mal

Akkorde für die Begleitung:

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

© Almo Music Corp./Delicate Music, Hollywood 1979

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

3 Musik der Jugend

Mick Jagger zum Generationenkonflikt:

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

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

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

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

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

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

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

Pete Townshend:

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

Udo Lindenberg:

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

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

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

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

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



Zum Mitsingen und Mitspielen:

Jailhouse Rock

Intro

Verse

1. Ward-en threw a par - ty in the coun - try jail. The pris - on band was there and they be - usw.

gan to wail. The band was jump-ing and the joint be - gan to swing. You

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

Let's rock!

Ev' - ry

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

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

Text und Musik: Jerry Leiber/Mike Stoller

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

Protest ...

Rock'n'Roll – das ist eigentlich „Rhythm and Blues“ (vgl. S. 37 ff.). Und das wiederum ist eine Bezeichnung, die man sich 1949 in der Redaktion der amerikanischen Musikfachzeitschrift „Billboard“ einfallen ließ, um endlich von dem häßlichen Begriff „race music“ loszukommen, mit dem die Musik der Schwarzen in den Vereinigten Staaten bezeichnet wurde. Wenigstens im musikalischen Bereich wollte man derartig rassistisch gefärbte Ausdrücke lieber vermeiden. Geändert hat sich dadurch nicht viel. Weiterhin gab und gibt es Spannungen zwischen den Nord- und Südstaaten der USA, zwischen der weißen Mehrheit und der schwarzen Minderheit, zwischen reich und arm, den um „law and order“ besorgten Älteren und einer Jugend, die nach eigenen Werten und Erlebnissen sucht. Aber wo es Spannungen gibt, da tut sich etwas. Da entsteht Energie, da „springen die Funken“. Und sie sprangen über auf eine ganze Generation. Die laute, mitreißende Musik der Schwarzen – von der weißen Jugend begeistert aufgenommen, vom Rundfunk verbreitet und von der Schallplattenindustrie vermarktet – konnte vor allem der Kritik gegen Mißstände Ausdruck geben. Sie klagte an, forderte Veränderungen, half befreien. Politischer Protest äußert sich häufig „rockig“, nicht nur im ausdrücklichen Politrock.

Udo Lindenberg bezeugt es:

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

Und ein Kritiker meint:

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

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

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

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

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

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

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

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



Bad moon rising

Intro

Verse

1. I see a bad moon a - ris - ing,
I see earth - quakes and light - ning,

I see trou - ble on the way.
bad times to - day.

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

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

3. Hope you got your things together, hope you are quite prepared to die.

Looks like we're in for nasty weather, one eye is taken for an eye.

Chorus

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

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

Baßbegleitung

Akkordbegleitung der Rhythmusgitarre

Verse: F _____ C _____ B _____ F _____

Chorus: B _____ B _____ F _____

C _____ B _____ F _____

Schlagzeugbegleitung

Becken

Snare-Drum

Bass-Drum

Wirkung total

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

Dieser Vergleich und das folgende Zitat stammen von Pete Townshend.

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

⑧► Womit erreichen die Rockmusiker diese totale Wirkung? Worauf kommt es deiner Meinung nach in der Rockmusik am meisten an? Was beeindruckt dich ganz besonders?

⑨► Versuche eine Rangfolge der folgenden musikalischen Elemente aufzustellen: Text – Melodie – Sound – Rhythmus – Show.

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

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



77

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

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

1. Pedalspiel auf Bass-Drum und Hi-Hat

(Der Fuß liegt auf dem Pedal und bewegt sich aus dem Fußgelenk.)

a) Bass-Drum (r. Fuß):



Doppelt so schnell:



b) Hi-Hat (l. Fuß):



c) Bass-Drum (r. Fuß):



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

² ebd., S. 42

2. Einbeziehung der Snare-Drum:

- a)  streng im gleichmäßigen Tempo!

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

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

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



(Übe zunächst jeden Takt mehrmals!)

- d) Wechselschlag-Rhythmen:



- e) Beispiel für dreistimmiges Spiel:

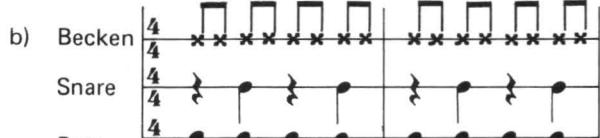


(Übe zuerst nur das Pedalspiel!)

3. Dazu das Becken

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

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

- b) Becken 
Snare 
Bass 
Hi-Hat 

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

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

3 Musik der Jugend



78

Yellow submarine

Verse

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

1., 2., 5.

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

3.

(instrumental:)

Chorus (nach Vers 2, 3, 5)

F C C 1. F 2. F

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

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

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

Begleitung der Verse

mit
Gitarre
Klavier,
Bass-Drum

oder

4/4 C F Gm C

4/4 F C B F Dm Gm B C

4/4 Bass-Drum

(ähnlich im Chorus)

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Die Botschaft der Texte

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

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

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

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

Über die Bedeutung der Texte äußert sich Mick Jagger kritisch:

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

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

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

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

1967 erklärt Leonard Bernstein:

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

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

² ebd., S. 162

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



Ein Textbeispiel der Rolling Stones:

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

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

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

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



Ein Song entsteht
(Gruppe „The Wings“)

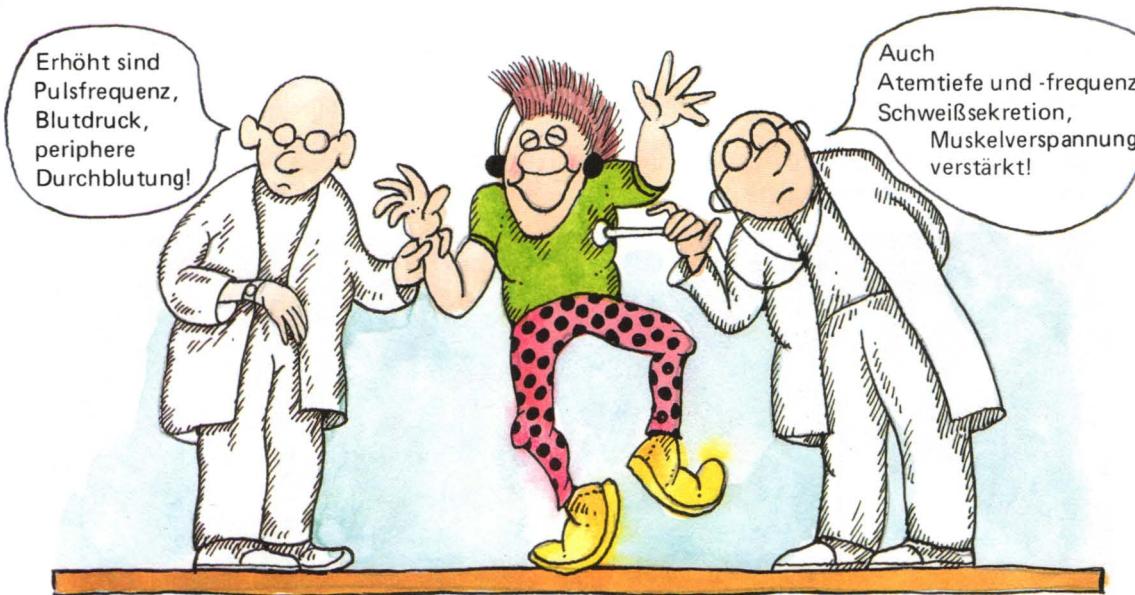
¹ The Rolling Stones Songbook. Verlag Zweitausendeins. Frankfurt am Main 1977, S. 300

3 Musik der Jugend

Musik „aus dem Bauch“

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

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



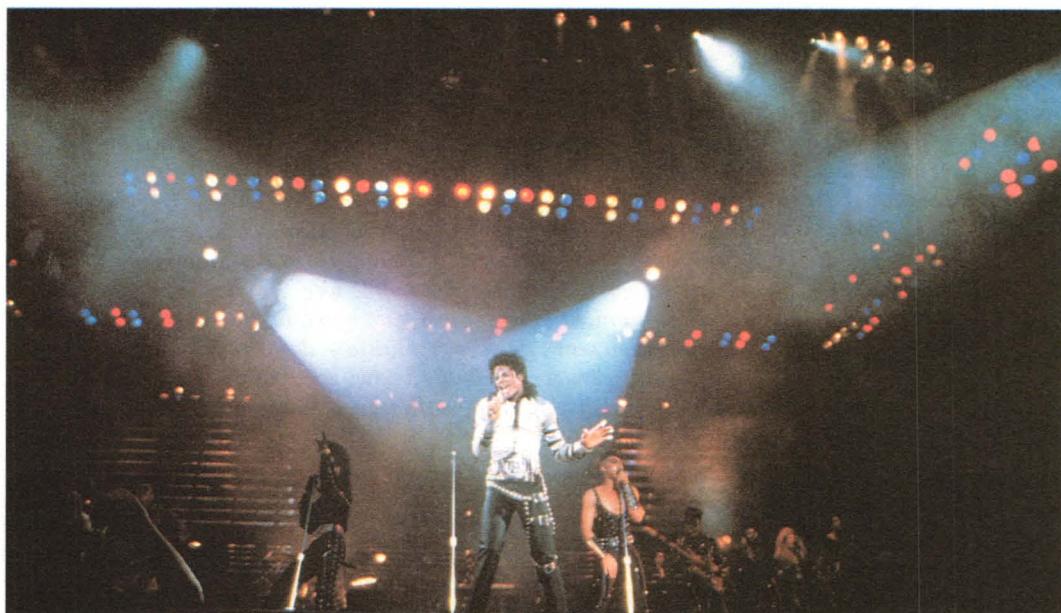
Was verschafft den „Nervenkitzel“?

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

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

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

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



Michael Jackson
Light Show

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

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

3 Musik der Jugend

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

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

Der Musiker Bob Larson berichtet:

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

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

„Mitsingen, Mitklatschen ist angesagt. Alles drängt nach vorn, zur Bühnenrampe. Jeder will möglichst nah an der „action“ sein. Ganz vorn wird's eng, der Druck von hinten nimmt bedrohliche Ausmaße an. Angst kommt auf, man könnte erdrückt werden. Von hinten wird – in bester Stimmung – weitergeschoben. Sind das noch Schreie der Begeisterung? Geht denen da vorn bereits die Luft aus? Einige scheinen immer noch voller Hingabe die Arme nach oben zu strecken, aber die anderen . . . ? Der Star wird unruhig, winkt seinen Musikern zu: Aufhören! Ungläubiges Staunen – dann Protest im Saal, erst Buhrufe. Man drängt weiter nach vorn, will sehen, was los ist . . . irgend jemand wird von Sanitätern hinausgetragen . . . Dann spricht der Star, etwa: „ . . . so geht das nicht . . . rückt alle bitte ein bißchen von der Bühne weg . . . setzt euch hin, damit die hinten was sehen können und die vorn nicht erdrückt werden . . . ich mache nicht weiter, bis ihr alle wieder ruhig und friedlich geworden seid.“ Applaus, Buhrufe – das Übliche. Und – hoffentlich: Einsicht. Denn ein kleiner Funke genügt, um das Pulverfaß zur Explosion zu bringen. Und man kann nur hoffen, daß keiner wirklich den Kopf verliert, daß aus dem Gemeinschaftserlebnis keine Massenhysterie entsteht.“



Die Gruppe „Queen“

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

80



We are the champions

Übersetzung der 1. Strophe:

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

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

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, G major, 8/8 time, with lyrics: "We (world) are the cham - pions my friends and we'll keep on". Chords: G, Hm, Em, C, D, *G. The middle staff is in bass clef, G major, 8/8 time, with lyrics: "fight - ing till the end (till the end) We are the cham - pions, we are the". Chords: Hm, C, E, Am, Cdim. The bottom staff is in treble clef, G major, 8/8 time, with lyrics: "cham - pions, no time for los - ers 'cause we are the cham - pions of the world.". Chords: G, Am, B, C7, Gm.

Text und Musik: Freddie Mercury (*1946)

© Queen Music Ltd., 1977

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

* Die Oberstimme wird bei der Wiederholung gesungen

Rhythmus der Bass-Drums beliebig wechselnd:

Diagram illustrating four different patterns for the bass drum rhythm in 6/8 time, separated by vertical bars. The first pattern shows a single note every two measures. The second pattern shows a single note every three measures. The third pattern shows a single note every four measures. The fourth pattern shows a single note every five measures.

Der Star im Rampenlicht

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

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

Noddy Holder von der Gruppe „Slade“:

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

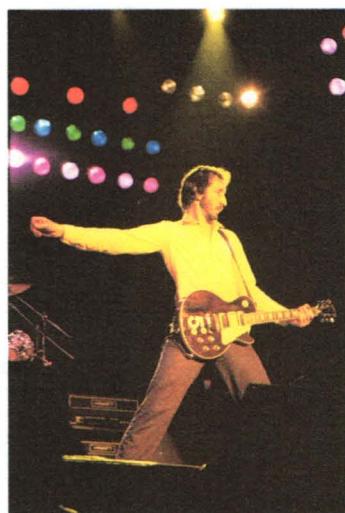
Pete Townshend („The Who“):

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

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

Dazu Jimi Hendrix:

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



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



¹ Pop 13/1973

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

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

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

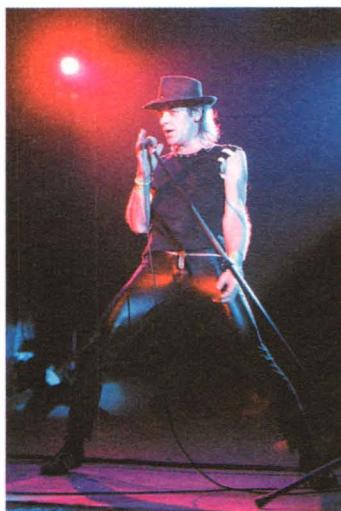
Sicher ist, daß Stars „gemacht“ werden: von der Musikindustrie, die mit allen Werbemitteln und Tricks arbeitet, von den Medien, vom Publikum. Und natürlich spielt auch der Zufall eine Rolle. Ohne diese Voraussetzungen ist die Chance, zum großen Erfolg zu kommen, gering. Andererseits nützt alles nichts,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

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

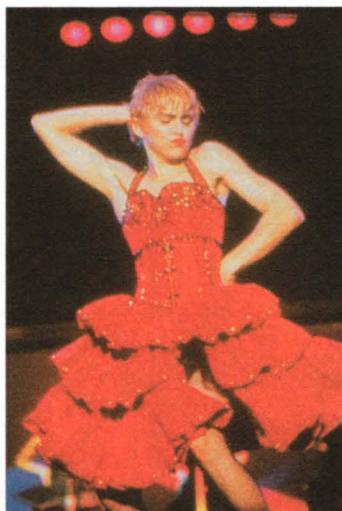
⑯► Was weißt du von deinen Lieblingsstars, von den Rockgruppen, die in deiner persönlichen Hitliste ganz oben stehen? Woher hast du deine Informationen? Kennst du Stars der letzten Jahre, die heute nicht mehr im Rampenlicht stehen? Haben sie für dich heute und für das Musikleben noch eine gewisse Bedeutung?

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

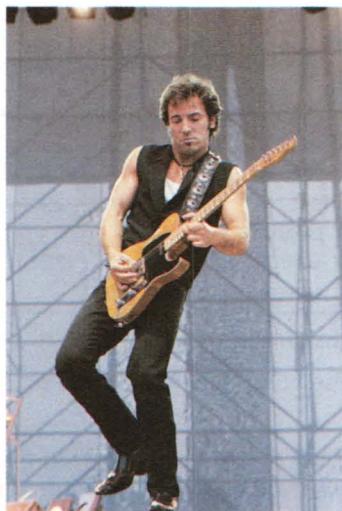
81



Udo Lindenberg



Madonna



Bruce Springsteen

Die Gemeinde der Fans

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

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

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

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

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

	Inhalte gekaufter Tonträger			Inhalte gehörter Musiksendungen			Freizeit-tätigkeiten		Mitwirkung in einer Band
	a	b	c	a	b	c	a	b	
Haupt-schüler	55	63	27	72	46	4	77	18	4
Real-schüler	34	70	29	61	49	11	84	12	–
Gymna-siasten	10	68	36	17	54	27	74	41	13
männlich	31	75	50	50	71	26	80	27	
weiblich	34	61	19	47	36	7	77	24	

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

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



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

Rockmusik

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

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

Vom Siegeszug der Tonträger

Die Rolle der Schallplattenindustrie ist klar:

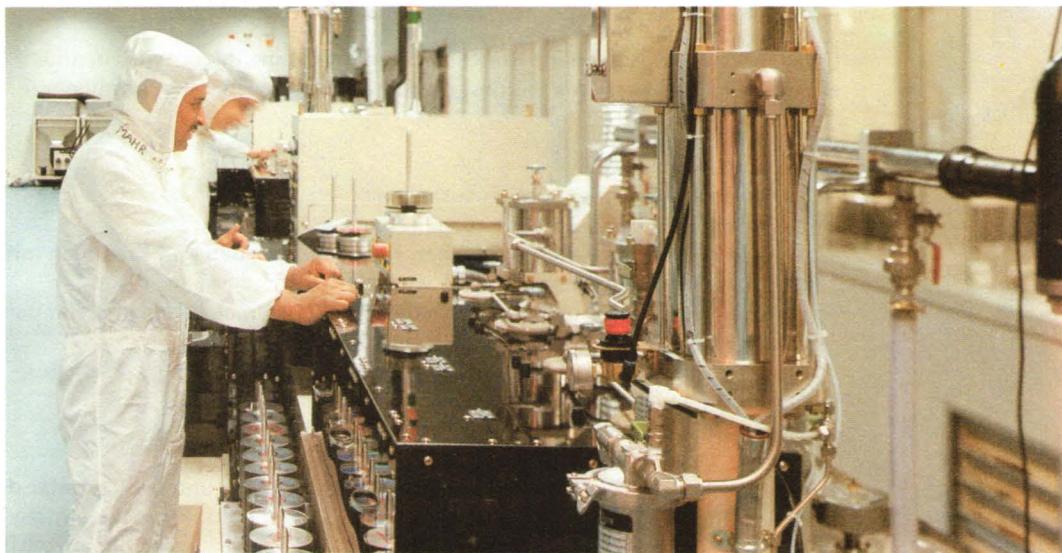
Ohne die Möglichkeit, Musik akustisch aufzeichnen zu können, wäre alles, was zur Popmusik zählt, niemals so bekannt geworden.

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

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

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

Fertigung von CDs



Das Geschäft mit der Jugend

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

Ein Zeitschriftenverlag beschreibt in einer Marktanalyse seine Zielgruppen:

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

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

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

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

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

Die großen Renner

Wie ermittelt man, was am besten ankommt?

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

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

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

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

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

Die Chance des Neuen

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Tycoon = Magnat, Boß einer großen Firma

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

3 Musik der Jugend

Ein bißchen Rockgeschichte

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

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

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

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

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

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

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

⑩► Fünf Hörbeispiele kennzeichnen einige Entwicklungsstufen: Rock'n'Roll, Soul, Funk, Techno-Rock, Rap.

Welches entspricht deinem persönlichen Geschmack am meisten? Warum?

82



Verzeichnis der Lieder und Songs

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

Verzeichnis der Komponisten

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

Sachverzeichnis

- absolute Musik 86
abstraktes Ballett 29
Action 110
Allemande 16, 19, 42
Ausdruckstanz 7, 42
- Ballade 78 f.
Ballerina 29 ff.
Ballett 7, 18, 28 ff., 42
Band, Gruppe 40, 44 ff., 100, 110 f.
Banjo 32
Barock 19, 47
Bass-Drum 39, 99 ff., 109
Beat 10, 33, 37, 91, 100, 106, 118
Becken 37, 53, 80, 99, 101
Big Band 34
Blues 34, 37, 39, 96, 118
Bongos 35
Boogie-Woogie 39
Brauchtum 42
- Cancan 27, 42
Cha-Cha-Cha 35, 42
Choreograph, Choreographie 28 ff.
Classic Rock 118
Claves 35
Cluster 80
Compact Disc (CD) 114
Computer 116, 119
Concerto 47 ff., 88
Concerto grosso 47, 88
Country Rock 118
Courante 16, 42
- Deutsch Rock 118
Diskjockey 37, 40 f., 91, 115 f.
Diskotanz 7, 42
Diskothek 7, 40 f., 91, 103
Divertimento 52
Dreher 27
Drogen 107 f., 118
Drums, Drum-Set 37, 100 f.
Durchführung 54, 57, 68, 75, 77, 88
Dynamik 53, 61
- E-Gitarre 37
Einleitung 24, 71, 73, 75, 77, 80, 85
Einzeltanz 7
Eistanz 6, 42
Entwicklung 52 f., 88
Exotic Rock 118
Exposition 54, 57, 68, 75, 77, 88
- Fan 37 f., 112 f.
Fernsehen 35, 70, 110, 115 ff.
Flageolett 80
Flöte 80
Folklore, Folkloretanz 7, 42, 90, 118
Folkmusic 17
Folk Rock 98, 118
Foxtrott 34, 42
Funk, Funky Music 118 f.
- Funktion der Rockmusik 112 f.
Funktion des Tanzes 6 ff., 20, 42
Fusion 119
- Galliarde 13 f., 42
Galopp 27, 42
Gavotte 20, 42
GEMA 116
Gemeinschaftserlebnis 110, 112
Generationenkonflikt 93 f., 96
Gesellschaftstanz 6, 35, 42
Gigue, Giga 16 f., 42
Gitarre 37, 39, 99, 102
Glissando 80
Glockenspiel 53
Gospel 118
Gruppentanz 7
Guiro 35
- Handlungsballett 29 ff.
Hard Rock 118
Harfe 80
Hauptthema 24, 30, 49 ff., 54 ff., 61, 69, 88
Heavy Metal 118
High-School-Musik 118
Hi-Hat 39, 100 f.
Hit 14, 35, 96, 116 f.
Hitparade 111 f., 115 f.
Hoftanz, höfischer Tanz 17 ff., 42
Hupfauf 12
- Instrumentalmusik 52, 86 ff.
Introduktion 24
- Jazz 33 f., 42, 46, 90, 96, 118 f.
Jazz Rock 118
Jazztanz 7, 42
Jig 17
- Kammermusik 52
Kantate 52
Kastagnetten 17
Klassik 45
Klavier 32 f., 39, 80, 102
Klaviersonate 56 f.
Koda 24, 77
Kontrabaß 53, 80
Konzert (Gattung) 47 ff., 88
Konzert (Veranstaltung) 44 ff., 103, 107
Konzertkritik 45
Konzertmusik 19 f., 43 ff., 78, 86
Konzertprogramm 45
Kraut Rock 118
Kulttanz 8 f., 35, 42
- Ländler 22, 24, 42
langsamer Walzer 34, 42
lateinamerikanische Tänze 35, 42
Latin Rock 118
Lautstärke 37, 40, 48, 53, 75, 106 f., 118
- Maracas 35
Marsch 29, 33
Menuett 20 ff., 42, 58, 88
Mixertanz 11
Moderator 90 f., 115 f.
Modern Dance 7, 42
Modetanz 35, 58
Modulation 54
Motiv 52 f., 57, 73, 75, 77, 85, 87
Musical 28
Musikindustrie 111, 113 f.
Musikkassette 114
- Nachtanz 13
Nationalhymne 70
New Wave 119
- Off-Beat 33
Oper 18, 28, 71, 88
Operette 26 ff.
Orchester, Orchesterwerk 29, 34, 45, 47 ff., 52, 58 ff., 78, 80 ff., 88
Ostinato 8, 11, 34
Ouvertüre 71 ff., 78, 88
- Paartanz 7, 12
Pauke 53
Pavane 13 f., 42
Perkussionsinstrumente 35
Politrock 98
Polka 26 f., 33, 42
Polonaise 12, 42
Polyrhythmik 35
Popmusik 90 ff.
Presse 45, 115, 117
Programmmusik 85 ff.
Promoter 115
Protest 37, 96, 98, 118
Psychedelic Rock 118
Punk 118
- Quartett 52, 88
Quickstep 34, 42
Quintett 52
- Ragtime 32 ff., 39, 42
Rap 119
Redakteur 90 f., 115 f.
Reggae 98, 118
Remix 119
Repräsentation 42
Reprise 54, 57, 69, 76 f., 88
Revival 118
Rhythm and Blues 37, 98, 118
Rhythmus 8, 10 f., 16 f., 19, 21, 23 f., 28 f., 32 ff., 37 ff., 53, 55 f., 71, 73, 80, 99 ff., 103, 106, 109, 112, 118
Ritualtanz 35
Rockmusik 33, 37 ff., 91 ff.
Rock'n'Roll 37 ff., 42, 91 f., 97 f., 117 ff.
Rockstyle 118 f.
Rondo 51

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

Verzeichnis der Kapiteleingangsbilder

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

Bildnachweis

S. 6: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main (Foto Politikens) — S. 7 oben: Keystone Pressedienst, Hamburg; Mitte: ZEFA, Düsseldorf (Foto F. Damm); unten: Bavaria-Verlag, Gauting (Foto J. Alexandre) — S. 8 oben: ZEFA, Düsseldorf (Foto K. Röhricht); Mitte: ZEFA, Düsseldorf (Foto A. Havlicek); unten: Keystone Presse-dienst, Hamburg — S. 9: Deutsche Presse-Agentur, Hamburg (Foto Hoffmann) — S. 12: Fotostudio Palffy, Wien — S. 13: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 17: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin — S. 18: Bibliothèque Nationale, Paris — S. 19 links: Bibliothèque et Musée de l'Opéra, Paris; rechts: Bibliothèque Nationale, Paris — S. 23: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 26: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin — S. 27: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 28 oben: Hamburgische Staatsoper, Hamburger Ballett (Foto Holger Badekow); unten: Aus Walter Sorell: Knaurs Buch vom Tanz. Droemer'sche Verlagsanstalt Th. Knaur, München 1969 — S. 30: Sabine Toepffer, München — S. 32: Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz — S. 34: Aus: Melancholie der Vorstadt: Tango. Hrsg. vom Künstlerhaus Bethanien, Berlin. Verlag Fröhlich & Kaufmann, Berlin 1982 — S. 37: Aus: That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988 — S. 39: New Eyes, Hamburg (Foto David Redfern) — S. 41: Bavaria-Verlag, Gauting (Foto PRW) — S. 43: Aus: Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982 — S. 46: Bavaria-Verlag, Gauting (Foto Rainer Binder) — S. 48: Story-Press, Berlin — S. 51: Österreichische Nationalbibliothek, Wien — S. 52: Photographie Giraudon, Paris — S. 53: Aus Gerard Hoffnung: Hoffnung's Klänge. Verlag Albert Langen - Georg Müller, München 1959 — S. 54 und 58: Aus Bernard Deyries/Denys Lemery/ Michael Sadler: Geschichte der Musik in Comics. K. Thienemanns Verlag, Stuttgart 1982 — S. 69: Aus I. Nestjew: Prokofjew. Der Künstler und sein Werk. Henschelverlag, Berlin (Ost) 1962 — S. 72: Winfried E. Rabanus, München — S. 75: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 78: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin — S. 86: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 87 oben: Aus: Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982; unten: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 90: Bayerischer Rund-funk, München — S. 92: Keystone Pressedienst, Hamburg — S. 93: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main (Foto Leonhardt) — S. 94: Aus Giovani Calendoli: Tanz. Kult — Rhythmus — Kunst. Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1986 — S. 105: Aus David Gelly: Wie eine Pop-Gruppe arbeitet. Tessloff Verlag, Hamburg 1978 — S. 107: Musik + Show, Hamburg (Foto Claus Lange) — S. 108: Keystone Pressedienst, Hamburg — S. 110, 111 links und rechts: Musik + Show, Hamburg (Foto Claus Lange) — S. 111 Mitte: Deutsche Presse-Agentur, Frank-furt am Main (Foto dpa) — S. 113: Philips GmbH, Hamburg — S. 114: DADC Austria, Anif

Vom Verlag Boosey & Hawkes GmbH, Bonn, erhielten wir freundlicherweise die Erlaubnis, aus folgenden Publikationen **Notenbilder** zu übernehmen:

P. Dukas: L'apprenti sorcier. Durand & Cie, Paris (D. & F. 6660): S. 81-84

S. Prokofieff: Symphonie classique. Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London (HPS 33): S. 60, 62-67



MUSICASSETTE

für die 10. Jahrgangsstufe

von
Hans Klaffl
Stephan Schmitt

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören
zwei Tonkassetten mit Hörbeispielen
(Bestell-Nr. 8212-1)
und Testblätter
(ISBN 3-7627-8268-7)

1991
2. Auflage, 1. unveränderter Nachdruck 1991
Alle Drucke dieser Auflage sind untereinander unverändert.
© Bayerischer Schulbuch-Verlag
Hubertusstraße 4, 8000 München 19
Lektorat: Ingrid Adam
Gestaltung des Umschlags (unter Verwendung eines
Fotos von Louis Armstrong): Christian Diener
Grafik: Günter Wiesler
Herstellung: Jakob Buxeder
Notensatz: Barbara Schaper, Würzburg
Reproduktion: E. Wartelsteiner, Garching
Druck: Hanns Lindner, München

ISBN 3-7627-8211-3

Inhalt

1 Volksmusik	5	Keep cool, Mr. Shakespeare	89
Griechische Volksmusik	6	Ruhig bleiben	90
Volksmusik – Volkslied	13	Die „Sharks“	92
Folklore	14	Die „Jets“	94
Musikethnologie	14	Wege und Ziele	97
Vergoldete Heimatklänge –			
Die Ware Volksmusik	15	4 Jazz	99
Irische Folklore	16	Roots – Die Wurzeln des Jazz	100
Die Sardana –		Der Rassenkonflikt	100
Ein Volkstanz aus Katalonien . . .	22	Das afrikanische Erbe	102
Schpil-she mir a lidele in jiddisch .	26	Der Blues	107
		Spiritual	114
		New Orleans	115
2 Nationale Schulen	33	Traditional Jazz	116
Der historische Hintergrund	34	1900: New-Orleans-Stil	116
Böhmen und Mähren	38	1910: Dixieland	118
Rußland	46	1920: Chicago-Stil	118
Polen	53	Echo aus Europa	119
Nationalstil und Volksmusik	57	1930: Swing	122
		Modern Jazz	124
		1940: Bebop	124
3 Musiktheater	59	Modern Jazz –	
Die Nationaloper	60	Verwickelte Beziehungen	126
Von der italienischen Oper		1950: Cool Jazz	127
zur Nationaloper	60	Third Stream	128
Carmen	62	1960: Free Jazz	130
Musiktheater im 20. Jahrhundert . . .	81	1970: Fusion	132
„Sie werden jetzt			
eine Oper hören	81	Verzeichnis der Musikstücke	138
Episches Theater	83	Sachverzeichnis	139

Vorwort

„Musicassette 10“ umfaßt die Themen Volksmusik, Nationale Schulen, Musiktheater (mit den Schwerpunkten Nationaloper und Musiktheater des 20. Jahrhunderts) und Jazz.

Neben ausführlicher Wissensvermittlung im fachtheoretischen Bereich sowie altersgemäßen Angeboten zum Musizieren und Singen bietet das Buch immer wieder Gelegenheit, musikalisches Grundwissen aufzufrischen, zu vertiefen und zu ergänzen.

Zahlreiche Originalzitate bieten die Möglichkeit, den Umgang mit Fachliteratur bzw. Quellenmaterial einzuüben.

Das Buch möchte zu selbständigem Arbeiten anregen, kann aber den Lehrer nicht ersetzen. Es stellt Lehrern und Schülern eine Fülle von Material, Lerngegenständen und -aspekten zur Verfügung, aus der – je nach Unterrichtssituation und Motivation – eine spezifische Auswahl getroffen werden kann.

Die Hörbeispiele stehen auf Tonkassetten bereit.

Hinweiszeichen:



Hörbeispiel auf den zum Buch gehörigen Tonkassetten
(Bestell-Nr. 8212-1)



Hörbeispiel auf beliebiger Schallplatte oder anderem Tonträger

VOLKSMUSIK



Griechische Volksmusik

Bei Aufenthalten in fremden Ländern kommt man unweigerlich auch mit einheimischer Musik in Berührung. Ob es sich dabei um echte, unverfälschte Musik handelt, ist für den Laien nicht immer ganz einfach zu beantworten.

Aus der Vielfalt der Aufnahmen, die in einem griechischen Schallplattenladen angeboten werden, haben wir die folgenden ausgewählt:

„Weiße Rosen aus Athen“, „Omal diplo“, „Sinnefiasmeni Kiriaki“.

Weisse Rosen aus Athen

Refrain A

Wei - ße Ro-sen aus A - then
sa - gen dir auf Wie-der - sehn,
sa - gen dir: „Komm rechtmäßig wie - der“,
wei - ße

1.

Ro-sen aus A - then.
1. Der Tag er - wacht, die Son - ne, sie kommt wie - der,
Nun fährt ein Schiff hin - aus in Wind und Wo - gen,
und wie - der kommt nun auch der Ab-schied für uns zwei.

2.

doch es sind Grü - ße aus der Hei-mat mit da - bei.

Refrain A

Weiße Rosen aus Athen ...

2. Im fernen Land, wo keiner auf dich wartet
da sehn die Sterne in der Nacht ganz anders aus.
Dort ist die Welt so fremd, und du bist einsam;
darum begleiten dich heut' Blumen von zu Haus'.

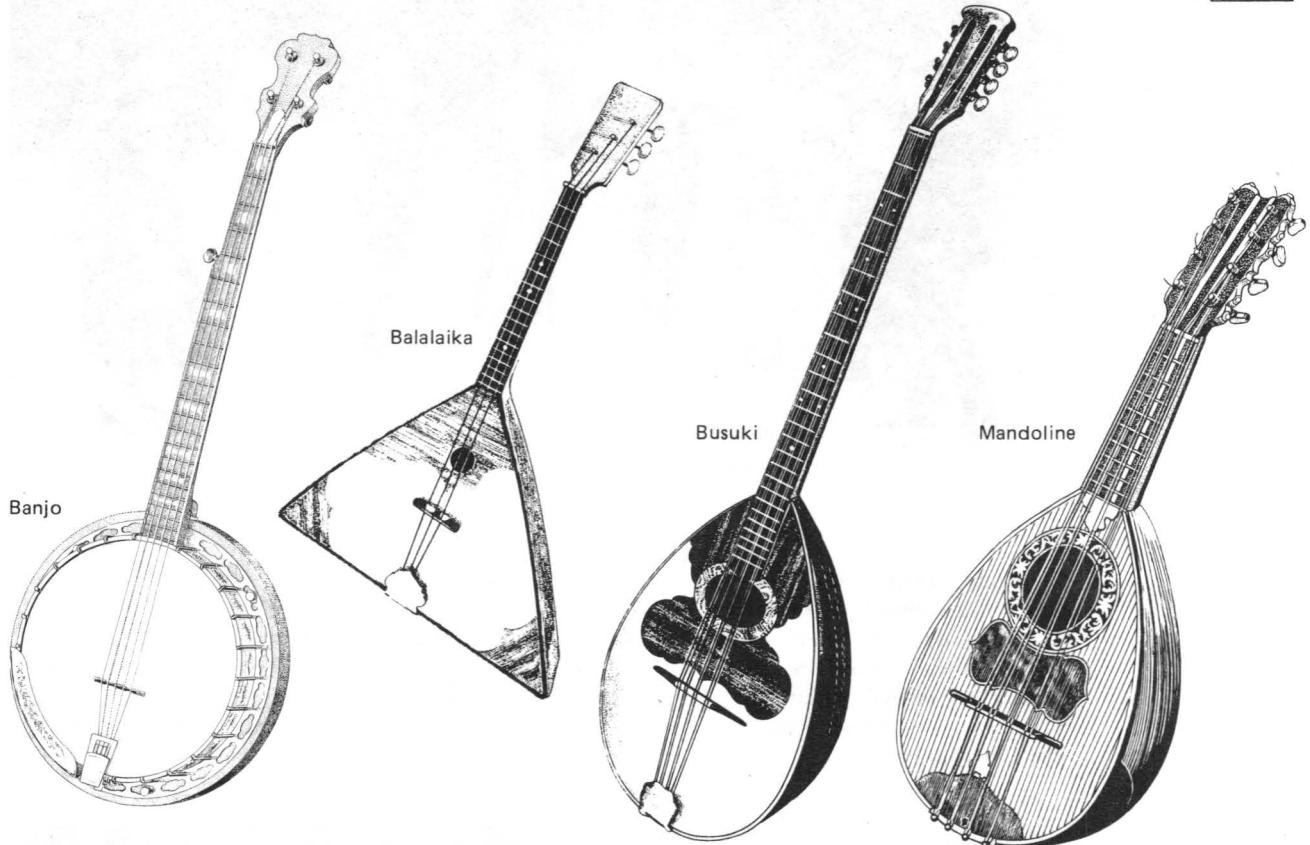
Refrain B

Weiße Rosen blühn an Bord
in der weiten, weiten Ferne,
blühn für dich allein so schön
weiße Rosen aus Athen.
Auf Wiedersehen! Auf Wiedersehen!

Text und Melodie: Manos Hadjidakis
Deutscher Text: Hans Bradke
© Ed. Kassner & Co., Inzlingen

- ① ► Hören Sie das Lied, und verfolgen Sie dabei die Noten und den Text.

1



- ② ► Beschreiben Sie die *Busuki* anhand der Abbildung, und vergleichen Sie sie mit den anderen abgebildeten Instrumenten, auch bezüglich der Spielweise.

- ③ ► Welche Instrumente wurden bei der Schallplattenaufnahme neben der Busuki noch eingesetzt?

- ④ ► Worum geht es im Text?

- ⑤ ► Wie ist der Text gemacht? Untersuchen Sie Reime, Schlüsselwörter und Symbolik.

- ⑥ ► Beschreiben Sie den Aufbau der Melodie (Tonumfang, zentrale Töne, Gliederung in Abschnitte) und die Harmonik.

- ⑦ ► Wenn Sie das Lied nun noch einmal hören, überlegen Sie,
 – welche Gefühle und Stimmungen von dieser Musik hervorgerufen werden sollen,
 – auf welchen Personenkreis die Platte zugeschnitten wurde,
 – an welchen Orten und zu welcher Gelegenheit diese Musik wahrscheinlich gespielt wird.

1



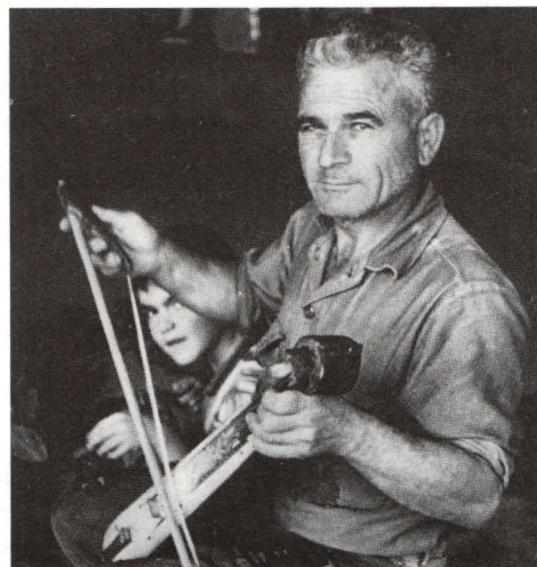


Pontos-Griechen

Die Platte, der das Stück „Omal diplo“ entnommen ist, enthält Musik der Pontos-Griechen. Das ist eine Volksgruppe, die seit der Antike die südöstliche Schwarzmeerküste besiedelt hatte, nach der Niederlage der Griechen im Krieg gegen die Türkei 1921/22 aber aus ihren Wohngebieten vertrieben wurde. Sie siedelte sich vor allem in Nordgriechenland an und brachte ihre Bräuche, ihren Dialekt und auch ihre Musik mit. Bei diesen Bräuchen spielen – wie in ganz Griechenland – Volkstänze eine große Rolle. Der Titel „Omal diplo“ bezieht sich auf Aufbau und Schrittfolge eines Reigentanzes.

Das Klangbeispiel wurde 1972 in Arghiroupolis bei Drama (Nordgriechenland) im Haus des Sängers, des 1933 geborenen Bauern Georgios Stephanidis, aufgenommen. Er begleitet sich selbst auf der *Lyra*, einem kleinen dreisaitigen Streichinstrument mit schmalem Korpus.

- ⑧► Überlegen Sie, für welche verschiedenen Instrumente seit der Antike die Bezeichnung Lyra bzw. Leier verwendet wurde.



Lyraspieler

Omal diplo

①

②

Text in Übersetzung:

- ① 1. Komm, meine Liebe, komm von weit,
komm, und ich werde mich freuen. Ich bin noch jung.
- 2. Ich denke an dich und kann nicht schlafen in der Nacht.
Die Stunden werden wie Jahre, und meine Tränen enden nicht.
- ② 1. Wenn man stirbt, gibt es keine Rückkehr;
ein Greis wird nicht wieder jung.
- 2. Komm von weit, aus der Fremde, sieh meine Seele,
und sieh, wie mein Herz sich freut.

Überliefert

Aus dem Beiheft zur Platte „Musik der Pontos-Griechen“. Museum Collection Berlin (West)
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin² 1980 (MC 5)

9 ► Vergleichen Sie diesen Text mit dem des Liedes „Weiße Rosen aus Athen“. Versuchen Sie dabei zwischen Klischees – d.h. stereotypen, häufig verwendeten und daher abgedroschenen Motiven, die nur eine wehmütige Stimmung hervorrufen wollen – und dem Ausdruck echter Gefühle zu unterscheiden.

10 ► Hören Sie das Klangbeispiel, und versuchen Sie im Notenbild mitzulesen. Es besteht aus zwei Liedern (① und ②) mit instrumentalem Vor- und Zwischenspiel, von denen jeweils zwei Strophen gesungen werden.



- (11)► Welche Schwierigkeiten ergeben sich beim Mitlesen? Worin liegen sie begründet?
- (12)► Versuchen Sie die Tonarten der beiden Lieder zu bestimmen. Welche Stufen erschweren eine Zuordnung, weil sie variabel sind?
- (13)► Erarbeiten Sie einen Katalog von Unterschieden zwischen den Liedern „Omal diplo“ und „Weiße Rosen aus Athen“. Unterscheiden Sie dabei klar zwischen objektiven Kriterien (Melodie, Rhythmus, Harmonie, Instrumente, Art des Gesangs) und subjektiven (angenehm / unangenehm, fremd / vertraut, einschmeichelnd / herb . . .).

Das Metrum ist als Neunertakt notiert, wobei folgende Schläge zu Gruppen zusammengefaßt werden:

$$2 + 2 + 2 + 3$$

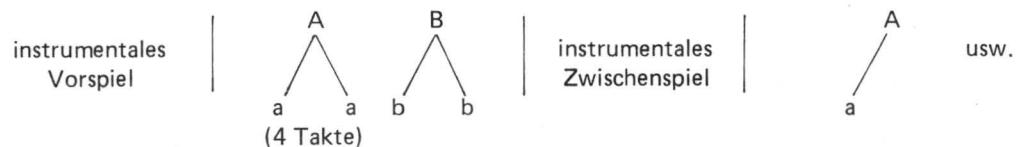
Die Schrittfolge des Tanzes zeigt allerdings, daß eine Darstellung in vier Schlägen, wobei der vierte etwas gedehnt wird, dem zugrundeliegenden Metrum näherkommt:

$$/ \quad / \quad / \quad //$$

Man könnte also folgendermaßen zählen:

$$1 \quad 2 \quad 3 \quad 4$$

- (14)► In welcher Volksmusik tauchen solche Metren noch auf? Welcher Komponist hat in seinen Kompositionen solche Metren aufgegriffen?
- (15)► Achten Sie beim nochmaligen Hören des Klangbeispiels auf den Aufbau der beiden Lieder. Vervollständigen Sie in Ihrem Heft die folgende Aufbauskizze:



- (16)► Welche Abweichung fällt am Schluß auf?

Das folgende Beispiel, „Sinnefiasmeni Kiriaki“, ist auf einer Platte mit *Rembetika* enthalten. Der Untertitel der Platte lautet: „Musik der städtischen Subkultur Griechenlands“.

„Rembetes‘ wurde seit Beginn des 20. Jahrhunderts die sozial gering geachtete Schicht, d.h. die Unterschicht der Städte, genannt. Die Lieder, entstanden im Milieu der Armut und Kriminalität, zeigen demnach ähnlich wie der Blues der amerikanischen Neger eine „soziale Geste der Verachtung und Verweigerung, der Klage und Anklage, der Herausforderung wie der Behauptung eines eigenen Lebenswillens“¹

¹ Zitiert nach dem Text des Plattencovers

Zur Zeit der Besetzung Griechenlands durch die Deutschen im Zweiten Weltkrieg und während der Militärdiktatur (1967–1973) erlebte die Rembetiko-Musik (Rembetika = Plural) eine neue Blüte als Musik des Widerstandes. Das Lied von Vasilis Tsitsanis entstand 1943 in Thessaloniki und nimmt Bezug auf einen blutigen Zwischenfall während der Besatzungszeit.

Sinnefiasmeni Kiriaki

(8) Alle: Sin - ne - fias - me - ni Ki - ria - ki,

mia - zis me tin kar - dia mu,

Vorsänger: pu e - chi pan - ta sin - ne - fia, Alle: sin - ne - fia,

Vorsänger: Chri-ste ke Pa - Alle: Chri-ste ke Pa - na - ja mu.

1. Trüber Sonntag,
du bist wie mein Herz,
das immer wolkenverhangen ist,
ach Christus und Maria.
2. Ise mia mera san ki avti
pu 'chasa ti chara mu;
sinnefiasmeni Kiriaki, Kiriaki,
matonis tin kardhia mu.
3. Otan se vlepo vrocheri
stigmi dhen isichazo;
mavri mu kanis ti zoi, ti zoi,
ke varianastenazo.
3. Wenn ich dich regnerisch sehe,
finde ich keinen Augenblick Ruhe;
du machst mein Leben schwarz,
und ich seufze tief.

Überliefert

Aus K. Eckhardt: So singt Griechenland. Verlag Romiosini, Köln 1983

17 ► Hören Sie das Klangbeispiel, und verfolgen Sie dabei den Notentext.

3



18 ► Fassen Sie die rhythmischen Werte, die unter den Noten verzeichnet sind, in Gruppen zusammen.



Eine Gruppe von drei Rembetiko-Spielern, aufgenommen im Jahr 1933

⑯► Welche Instrumente sehen Sie auf dem Foto?



⑰► Versuchen Sie sich beim erneuten Hören des Rembetiko die Melodie einzuprägen, und überlegen Sie gleichzeitig, welche Instrumente zu erkennen sind.

⑱► Singen Sie das Lied gemeinsam oder im Wechsel (Vorsänger/alle). Die Begleitakkorde können dabei vom Klavier oder besser von Gitarren gespielt werden.

Der Rhythmus kann geklatscht (Viertel) und/oder auf Schlaginstrumenten (mit Achteln) ausgeführt werden. Die Grundschläge (1 2 3 4) sollte man dabei hervorheben.

Nach der Wiederherstellung der Demokratie in Griechenland fand die Rembetiko-Kultur allgemeine Anerkennung. Da nun die soziologische Grundlage fehlt, d.h. eine politisch und sozial unterdrückte Schicht kaum mehr eine Rolle spielt, ist diese Musik dem Untergang geweiht. Ein sicheres Zeichen dafür ist ihre Kommerzialisierung und der Anstrich von Nostalgie bei neueren Produktionen.



⑲► Hören Sie die letzten beiden Lieder nochmals. Woran ist erkennbar, daß die Rembetika von den pontischen Bauernliedern beeinflußt worden sind?

⑳► Worin liegen wesentliche Unterschiede zwischen diesen beiden Liedern, die man verallgemeinernd als grundsätzliche Unterschiede zwischen bäuerlicher und städtischer Musik in der Zeit vor der Verbreitung der Massenmedien anführen könnte?

Volksmusik – Volkslied

Obwohl die drei Lieder, die Sie im letzten Kapitel kennengelernt haben, sehr unterschiedlich sind, sind sie in Schallplattengeschäften der Bundesrepublik Deutschland wahrscheinlich gemeinsam in der Abteilung „Griechische Volksmusik“ zu finden. Der Begriff „Volksmusik“ wird nämlich im allgemeinen Sprachgebrauch meist sehr weit – oft zu weit – gefaßt. Häufig wird darunter auch Musik subsumiert, die man besser als „Folklore“ bzw. „volkstümliche Schlager“ bezeichnen sollte. Um „Volksmusik im engeren Sinne“ zu definieren, ziehen wir ein Lexikon zu Rate:

„Volksmusik: die Gesamtheit der im Gegensatz zur schriftlich fixierten Kunstmusik gedächtnismäßig überlieferten musikalischen Traditionen eines Volkes oder Landes . . . V. ist nach Landschaften und dem Charakter von Stämmen und Volksgruppen verschieden . . . Aufzeichnungen von V. können jedoch immer nur Momentaufnahmen sein, weil die schöpferische Improvisationsfähigkeit der Überlieferungsträger zur ständigen Variantenbildung führt . . .“¹

Volksmusik

②⁴► Wie geht gedächtnismäßige, d.h. mündliche Überlieferung im Bereich der Musik vor sich?

②⁵► Worin unterscheidet sich nur mündlich überlieferte Musik von bereits bei ihrer Entstehung schriftlich fixierter, also komponierter Musik?

Der folgende Artikel befaßt sich auch mit gesellschaftlichen Aspekten:

„Der Streit um das, was ein ‚echtes‘ Volkslied ausmacht, ist auch heute noch sehr heftig; mit ihm sind verschiedenartige weltanschauliche Haltungen verknüpft . . . Volksmusik und Volkslied sind Erscheinungen, die sich im Lauf der Geschichte verändern; und das heißt auch, daß es einen ewig gültigen Begriff von Volksmusik nicht gibt . . . Eine . . . entscheidende Eigenschaft der Volksmusik ist diejenige, daß sie keineswegs die Musik der gesamten Bevölkerung ist, sondern die der unteren, beherrschten Schichten. Das zeigt sich schon daran, daß es neben der Volksmusik immer auch andere gab: die Kirchenmusik, die höfische Musik, die Konzertmusik – alles Musikformen, die eng mit gesellschaftlichen Privilegien, Macht und Geld verknüpft sind . . . Träger der Volksmusik sind also im Laufe der Geschichte u.a. Sklaven, Leibeigene, Bauern, Handwerker, Soldaten, Arbeiter. . . Sie erscheint in der Regel nicht als ‚Musik an sich‘, sondern hat Funktionen wie z.B. als Tanzmusik, als Arbeitslied, als Wiegenlied, als Ständchen usw. . . Verbreitet ist die Vorstellung, daß Volksmusik nicht von einzelnen Komponisten hergestellt, sondern aus dem Volk heraus durch gemeinsames Musizieren und Singen entstanden sei. Das ist so nicht richtig: Instrumentalstücke und vor allem Lieder stammen fast immer von Einzelpersonen, wenn auch die Verfasser der älteren Volksmusik heute nicht mehr bekannt sind. Dennoch ist die Vorstellung nicht gänzlich verkehrt, denn erstens richtet sich der Volksmusiker sehr viel stärker als der Komponist von Kunstmusik nach festumrissenen Traditionen und Formen, und zweitens wird ein Lied oder Instrumentalstück erst dadurch zur Volksmusik, daß es nicht mehr als Werk eines einzelnen gilt, sondern gesungen, gespielt und – wie es gerade bei Liedern der Fall ist – umgestaltet wird.“²

②⁶► Fassen Sie die Gesichtspunkte dieser Definition in kurzen Thesen zusammen.

②⁷► Inwiefern kann die Definition des Begriffes „Volkslied“ von der „weltanschaulichen Haltung“ abhängen?

②⁸► Versuchen Sie festzustellen, inwieweit die drei vorgestellten griechischen Lieder im Sinne der Definition als Volkslieder bzw. Volksmusik bezeichnet werden können.

¹ Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 19. F.A. Brockhaus, Wiesbaden 1974

² M. Tibbe/M. Bonson: Folk, Folklore, Volkslied. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1981, S. 10 f.

Folklore

Folklore

„Das Wort ‚Folklore‘ wurde 1846 von dem Engländer William John Thoms geprägt. Thoms verstand unter Folklore die Gesamtheit der Traditionen des (einfachen) Volkes, also nicht nur die Volksmusik, sondern auch Bräuche, Trachten, Kinderspiele, Redensarten, Witze, Sprichwörter, Märchen, Sagen . . . Der Begriff Folklore wird vor allem für ausländische Volksmusik verwendet. Hier allerdings ist die Unterscheidung zwischen dem, was Volksmusik, und dem, was Kunstmusik ist, häufig nicht genau genug: Die Musik anderer Kulturreiche wird bei uns aufgrund ihres ‚exotischen‘ Charakters leicht unter Volksmusik rubriziert, obwohl es sich in Wirklichkeit um Kunstmusik handelt. So stellt beispielsweise die indische Musik, die Ravi Shankar spielt, keine Volksmusik, sondern das Gegenstück zu unserer klassischen Musik dar. Während ferner ‚Volksmusik‘ bei uns teilweise eine negative Akzentuierung erfahren hat, liegt der Akzent bei ‚Folklore‘ auf lebendiger Folkloremusik. Diese schien zunächst einmal nur im Ausland vorhanden zu sein, so z.B. in den USA, in Irland, Griechenland und Südamerika. Da Lebendigkeit jedoch auch Weiterentwicklung bedeutet, versteht man unter Folklore oft nicht nur die alte, ursprüngliche Musikfolklore, sondern auch die ‚neue Folklore‘, die gegenwärtig in den genannten Ländern entsteht. Der Begriff Folklore schließt insofern teilweise auch sozialkritische, engagierte Lieder der Gegenwart ein . . .“¹

29► Fassen Sie die Kriterien zusammen, durch die sich Volksmusik und Folklore unterscheiden.

Musikethnologie

Musik-ethnologie

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Volksmusik im engeren Sinne und der Folklore ist die Aufgabe der **Musikethnologie**. Die großen Probleme dieser „musikalischen Völkerkunde“ sind:

- Musik ist im Gegensatz zur bildenden Kunst nicht von Dauer, sondern sie verklingt, und man muß deshalb Tonaufnahmen und schriftliche Aufzeichnungen herstellen, wenn man sie untersuchen will. Hierbei zeigt sich, daß mündlich überlieferte Musik – und dazu gehört alle echte Volksmusik und der größte Teil der Kunstmusik fremder Kulturen (z.B. Indien, China) – nur sehr schwer und nur mit Einschränkungen in unser Notensystem übertragen werden kann.
- Echte Volksmusik ist weltweit im Aussterben begriffen oder bereits verschwunden.

Einer der bekanntesten Musikethnologen war der ungarische Komponist Béla Bartók (1881–1945). Er beschreibt die Ziele der Musikethnologie folgendermaßen:

„Das gemeinsame Ziel wäre: die Erforschung der durch mündliche Tradition fortgepflanzten Musik (einschließlich Volksgebräuche, die mit Musik verbunden sind) sämtlicher Völker. Hierbei sei bemerkt, daß in Europa wohl nur Volksmusik im engsten Sinne des Wortes (das heißt Bauernmusik), in exotischen Ländern dagegen auch städtische Kunstmusik, die ja dort ebenfalls nur auf diese Weise von Generation zu Generation vererbt wird, in Betracht kommen kann. Die Arbeit des Sammlers sollte ausschließlich durch Fachmänner, und zwar an der Heimatstelle der Melodien, durch systematisches Erforschen des Materials durchgeführt werden . . . Höchst wünschenswert wäre hierbei das ständige Mitarbeiten eines Musikfolkloristen und eines Sprachforschers. Der Musiker muß . . . unbedingt einige Kenntnis der Sprache des zu erforschenden Gebietes mitbringen, sonst könnte er gewisse Beziehungen zwischen Wort und Musik nicht ergründen . . .“²

¹ M. Tibbe/M. Bonson, a.a.O., S. 10 f.

² B. Bartók: Musikfolklore. In: Musikblätter des Anbruch 3/4 (1919), S. 104

Vergoldete Heimatklänge – Die Ware Volksmusik

Neben Volksmusik und Folklore hat sich ein Stil entwickelt, den man als „**volkstümliche Musik**“ oder „folkloristischen Schlager“ bezeichnen könnte: Schlagermusik wird mit Hilfe von künstlich eingebrachten volksmusikalischen Elementen „aufgewertet“. Da das Anliegen dieser Musik hauptsächlich ein kommerzielles ist, wird dazu neben der heimatlichen Volksmusik auch die Folklore der typischen Urlaubsländer benutzt, die beim Hörer (und potentiellen Käufer) angenehme Assoziationen wecken soll.

volkstümliche
Musik

- ⑩► Versuchen Sie anhand von Musikbeispielen bzw. Interpreten, möglichst aus Ihrer Region, die Grenzen zwischen dieser „volkstümlichen Musik“ und der echten Volksmusik zu bestimmen.
Beachten Sie dazu die entsprechenden Rundfunk- und Fernsehsendungen.

Im folgenden Text wird von den Funktionen des Schlagers gesprochen:

„Der Mensch hat von jeher des Trostes bedurft; aber noch nie war er in seiner Not so allein gelassen wie heute. Familie, Kirche und andere Gemeinschaften vermögen den Leidenden nicht mehr aufzurichten. Beschränkte früher der harte, lange Arbeitstag die Selbstreflexion auf ein Minimum oder sahen viele Menschen in der Arbeit selbst die Erfüllung ihres Lebens, so droht heute die zunehmende Freizeit um so deutlicher den seelischen Zustand des modernen Menschen, seine Vereinsamung und Leere zu erfüllen. In das seelisch-geistige Vakuum strömt der Schlager ein, im wahrsten Sinne des Wortes eine Marktlücke ausfüllend: Er spekuliert auf das Trostbedürfnis der unter Konsumzwang stehenden ‚einsamen Masse‘. Er verkündet Optimismus, Frohsinn, spendet Trost, indem er die Einsamkeit übertönt und den Menschen aus dem barten Alltag entrückt . . . Die Schlagermusik (scheint) nach Vorsatz und Wirkung die Spannung zwischen Realität und Illusion aufheben zu wollen. Indem sie sich an den geheimen Wünschen des Verbrauchers orientiert, formuliert sie dessen Wachträume; gerade in ihnen verwischen sich unmerklich Wirklichkeit und Vorstellung, und indem der Schlager die Flucht in den Traum als eine Flucht in die unreflektierte heile Welt legalisiert, bietet er dem enttäuschten Menschen ein Refugium im Unwahren.“¹

- ⑪► Wieso trifft das hier über den Schlager allgemein Gesagte in besonderer Weise auf einen folkloristischen Schlager wie „Weiße Rosen aus Athen“ zu?

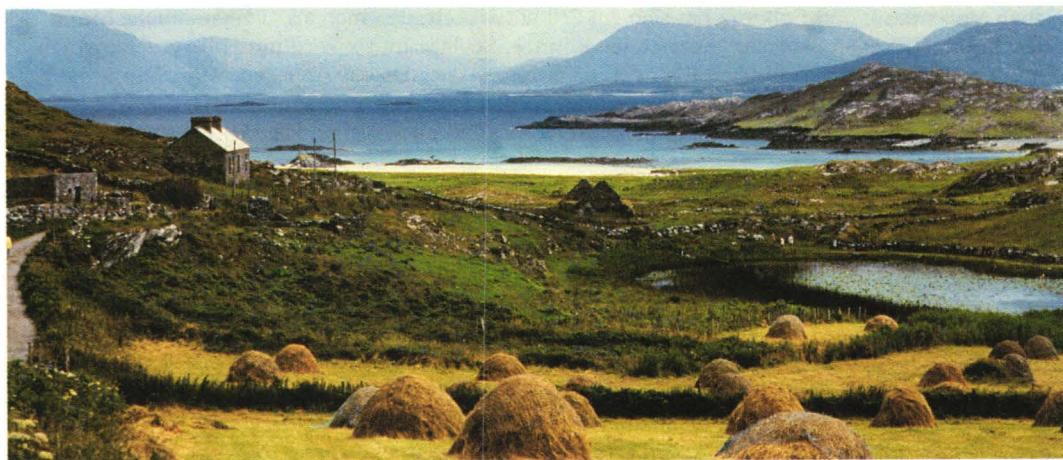
Zum Überlegen und Diskutieren

- Warum sind Volksmusik und Volkslied aus der Mode gekommen?
- Ist es sinnvoll, im Musikunterricht trotzdem – oder gerade deshalb – noch Volkslieder zu singen? Welche Gründe gibt es dafür bzw. dagegen?
- Inwiefern trifft die Behauptung zu, der Schlager (nicht nur der folkloristische) sei das Volkslied unserer Zeit? Was ist daran aber falsch?
- In manchen Ländern (auch in der Bundesrepublik Deutschland) werden Versuche gemacht, die Volksmusik wiederzubeleben. Wie beurteilen Sie diese Anstrengungen? Nennen Sie Beispiele.
- Warum stehen gerade wir Deutschen dem Volkslied besonders kritisch gegenüber? Ist diese Einstellung berechtigt?

- ⑫► Fragen Sie ältere Menschen, welche Bedeutung die Volksmusik für sie hat. Gibt es eine Musikrichtung, die in Ihrem Leben eine ähnliche Funktion erfüllt?

¹ H. Rauhe: Die Funktion des Schlagers im Leben Jugendlicher und Erwachsener. In: Schlager in Deutschland. Hrsg. von S. Helms. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1972, S. 343 ff.

Irische Folklore



In kaum einem anderen europäischen Land wurde Volksmusik zu allen Zeiten so intensiv gepflegt wie in Irland. Auch der Bruch zwischen alter traditioneller und neuer lebendiger Folklore, der sich beispielsweise in Deutschland feststellen lässt, ist in Irland nicht zu beobachten:

Im Repertoire irischer Folkloregruppen stehen die Tänze des 16. Jahrhunderts neben den Protest-songs des 20. Jahrhunderts.

Um dieses ungebrochene Verhältnis zur Tradition verstehen zu können, müssen wir einen kurzen Blick auf die Geschichte dieses Landes werfen.

Irische Geschichte

Die Ureinwohner Irlands sind die keltischen Gálen, die seit dem 5. Jahrhundert von katholischen Mönchen missioniert wurden. Im 9. bis 11. Jahrhundert überfielen die Wikinger die Insel, im 12. Jahrhundert begann mit dem Eroberungszug Heinrichs II. die englische Herrschaft über Irland und damit die bis heute andauernde kriegerische Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Ländern. Unter Heinrich VIII. und Elisabeth I., die dem protestantischen Glauben angehörten, wurde der Kampf gegen das katholische Irland zum Religionskrieg. Zahlreiche Aufstände wurden niedergeschlagen. Allein im Kampf gegen Oliver Cromwell, der 1652 Irland besiegte, kam ein Drittel der irischen Bevölkerung ums Leben. Kinder, die bei den Kämpfen ihre Eltern verloren hatten, wurden als Sklaven nach Westindien verkauft. Grund und Boden wurde konfisziert und ging in britischen Besitz über.

Die folgende Ausbeutung des Landes führte immer wieder zu Hungersnöten und im 19. Jahrhundert zu massenhafter Auswanderung nach Nordamerika.

Erst 1921 wurde nach einem weiteren Befreiungskrieg die Republik Irland gegründet, die nördlichen Grafschaften Ulsters allerdings blieben unter dem Namen Nordirland in britischem Besitz.

Hier, vor allem in den Städten Belfast und Londonderry, kämpft die Untergrundorganisation Irish Republic Army (IRA) weiterhin um die Unabhängigkeit von Großbritannien.

Die folgende Ballade berichtet von der „Rebellion of Wexford“, einem Aufstand im Jahr 1798, der von den Briten niedergeschlagen wurde. Die Anführer, darunter Roddy McCorley, wurden auf der Brücke von Toome gehängt und leben in zahlreichen **rebel songs** als nationale Helden weiter.

rebel song

Roddy McCorley

1. See _____ the fleet - food host of men that speed with fac es
wan. From farm - stead and from fish - er's cot a - long the banks of
Bann. They come with ven - gance in their eyes too late, too late are they. For young
Rod - dy Mc - Cor - ley goes to die on the
bridge of Toome to - day. _____

2. Up the narrow street he steps
Smiling, proud and young.
About the hemp rope on his neck
The golden ringlets clung
There was never a tear in his blue eye,
Both sad and bright are they,
For young Roddy McCorley goes to die
On the bridge of Toome today.
3. When he last stepped up that street,
His shining pike in hand,
Behind him marched in grim array
A stalwart, earnest band.
For Antrim town, for Antrim town,
He led them to the fray,
And young Roddy McCorley goes to die
On the bridge of Toome today.
4. There was never a one of all your dead
More bravely fell in fray
Than he who marches to his fate
On the bridge of Toome today.
True to the last, true to the last,
He treads the upward way,
And young Roddy McCorley goes to die
On the bridge of Toome today.

1. Sieh die Scharen eiliger Menschen,
mit bleichen Gesichtern laufen sie
aus Bauernhöfen und Fischerhütten
entlang den Ufern des Bann.
Rache ist in ihren Augen,
aber sie kommen zu spät, viel zu spät.
Denn der junge Roddy McCorley muß heute sterben
auf der Brücke von Toome.
2. Lächelnd geht er die schmale Straße hinauf,
stolz und jung.
Die goldenen Locken ringeln sich
um den Henkerstrick an seinem Hals.
In seinen blauen Augen sah man nie eine Träne,
nur Trauer und Glanz.
Denn der junge Roddy McCorley muß heute sterben
auf der Brücke von Toome.
3. Das letztemal, als er diese Straße hinaufging,
den glänzenden Spieß in der Hand,
marschierte hinter ihm eine furchtlose Truppe
ernst und fest entschlossen.
Nach Antrim, nach Antrim
führte er sie in die Schlacht.
Und heute muß der junge Roddy McCorley sterben
auf der Brücke von Toome.
4. Keiner von all euren Toten
fiel tapferer im Kampf als er,
der heute seinem Schicksal entgegenmarschiert
auf der Brücke von Toome.
Getreu bis zum Ende, getreu bis zum Ende
schreitet er den Weg hinauf.
Der junge Roddy McCorley muß heute sterben
auf der Brücke von Toome.

Text und Melodie: überliefert · Fassung: The Dubliners, 1969 · Heatside Music Ltd., London



33 ► Lesen Sie, bevor Sie das Lied hören, den Text, und überlegen Sie, welche musikalische Gestaltung der Inhalt erwarten läßt.

Die Aufnahme stammt von der Gruppe „The Dubliners“. Neben der Gitarre verwenden sie die *Tin Whistle*, das ist die irische Blechflöte, und das *Banjo*, das erst im 19. Jahrhundert aus Nordamerika eingeführt wurde und seither eine wichtige Rolle in der irischen Folklore spielt.

34 ► Beschreiben Sie die musikalische Entwicklung des Liedes vom Vorspiel bis zur vierten Strophe. Wie wirkt diese Gestaltung auf den Zuhörer, und welche Funktion hatte (und hat) demnach dieses Lied?

Daß die Volksmusik im jahrhunderte-langen Befreiungskampf des irischen Volkes als Ausdruck historischen und nationalen Bewußtseins eine wesent-liche Rolle spielte, erkannten auch die englischen Herrscher:

Im 17. Jahrhundert stellten sie das Musizieren unter Strafe. Bestimmte Instrumente, die als „katholisch“ gal-teten (wie beispielsweise die Harfe), wur-den verboten und vernichtet.

Das Musizierverbot bewirkte einerseits, daß Irland von der europäischen Kunstmusik, die sich zu dieser Zeit sehr schnell entwickelte, isoliert wurde, so daß die Volksmusik für lange Zeit die einzige Musik für die Iren war.

Andererseits wurde dem irischen Volk gerade durch die Verbote bewußt, wel-che politische Funktion und Kraft seine Musik besaß. (Das irische Wap-pen zeigt eine goldene Harfe auf blau-em Grund.)



Im 18. Jahrhundert, als das Musizieren allmählich wieder erlaubt wurde, durften weiterhin keine politischen Lieder gesungen werden, nicht einmal der Name „Irland“ durfte in Liedern auftauchen. Aber die Sänger wußten sich zu helfen: Sie „tarnten“ ihre politischen Lieder z.B. als Liebeslieder. Über sie schreibt der Musikforscher Patrick Galvin:

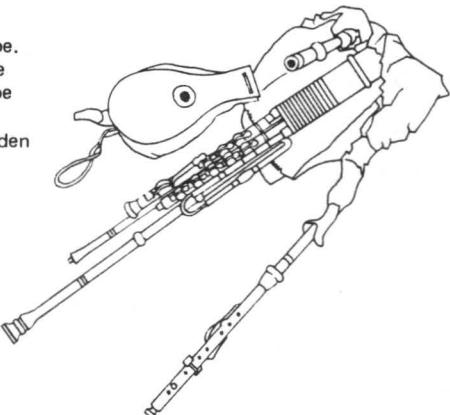
„Die meisten sind Klagen, einige Aufrufe zum Widerstand, manche so etwas wie ‚Kode‘-Lieder, bei denen der Name der betreffenden Frau als Personifizierung der Nation oder des Landes angesehen wird, fast alle zielen auf soziale Tatbestände oder historische Vorfälle, selbst dann, wenn sie nicht direkt politisch zu sein scheinen.“¹

Irische Folklore hatte also – unabhängig davon, ob es sich um politische Lieder im engeren Sinn handelte oder nicht – immer politische Funktion. Und weil sich die politische Situation der Iren, zumindest in Nordirland, bis heute nicht geändert hat, setzt sich diese musikalische Tradition bruchlos bis heute fort: Die alten Lieder sind immer noch gültig und aktuell.

¹ P. Galvin: *Irish songs of resistance*. New York 1962; zitiert nach F. Hetmann: *Irische Lieder und Balladen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1979

Ein ursprünglich weitverbreitetes Volksmusikinstrument ist der *Dudelsack*, der noch im 19. Jahrhundert in fast ganz Europa gespielt wurde. Heute wird er nur noch auf dem Balkan, in Spanien, in Nordfrankreich, Schottland und Irland verwendet. Allerdings haben sich im Lauf der Zeit in diesen Gebieten unterschiedliche Varianten dieses Instruments entwickelt.

Union Pipe.
Die tiefste
Drone Pipe
ist aus
Platzgründen
gebogen



Bei der irischen *Union Pipe* wird der Luftsack vom Spieler nicht aufgeblasen, sondern mit Hilfe eines Blasebalgs, der unter dem Ellbogen befestigt ist, aufgepumpt. (Der gälische Name für den Dudelsack ist *Uileann Pipe*, das heißt wörtlich übersetzt: Ellenbogenpfeife.) Neben dem *Chanter* (Spielpfeife) und den *Drones* (Bordunpfeifen, auf denen Grundton, Quinte und Oktave erklingen) besitzt der irische Dudelsack noch einen oder mehrere *Regulators*, das sind zusätzliche Pfeifen, die eine Akkordbegleitung ermöglichen.

35► Hören Sie von der Gruppe „Planxty“ das Tanzstück „The kid on the mountain/An phis fhliuch“, und versuchen Sie dabei die verschiedenen Pfeifen zu unterscheiden.



Wie viele Regulators sind hier zu hören?

Warum verwendet der Spieler nur eine einzige Drone Pipe?

Wie der größte Teil alter irischer Volksmusik steht dieses Stück in modaler Tonart (Kirchentonart). Es beruht auf dieser Tonleiter:



36► Durch welchen Ton unterscheidet sich diese Tonleiter von einer Durtonleiter?

37► Versuchen Sie, diesen Ton bei nochmaligem Hören zu erkennen.



Diese Tonart heißt „mixolydisch“.

Der schnelle Dreiertakt dieses Stücks ist das Kennzeichen der **Jig**, eines Tanzes, der im 16. Jahrhundert auf den Britischen Inseln weit verbreitet war. Als Gigue fand er später Eingang in die Kunstmusik.

Jig

Im zweiten Teil des Stücks unterstützen zwei *Bodhrans* (sprich: Boróns) den Tanzrhythmus. Allerdings wird nur auf einer Bodhran der $\frac{6}{8}$ -Takt der Melodie geschlagen, die andere Trommel spielt gleichzeitig verschiedene Rhythmen auf der Basis eines $\frac{3}{4}$ -Taktes¹:

1. Trommel,
durchgehend:



2. Trommel,
wechselnd, z.B.:



¹ Hinweis im Begleitheft zur Tonkassette

The men behind the wire

1. Through the litt - le streets of Bel - fast in the dark of ear - ly morn'
 Brit - ish sold - iers came ma - raud - ing wreck - ing litt - le homes with scorn.
 Heed-less of the cry - ing child - ren, dragg - ing fath - ers from their beds,
 beat - ing sons while help - less moth - ers watched the blood flow from their heads.

Refrain:

Arm - oured cars and tanks and guns came to take a - way our sons.
 Ever - y - man must stand be - hind the men be - hind the wi - re.

1. Durch die engen Straßen von Belfast,
 in der Dunkelheit des frühen Morgens,
 drangen plündерnd britische Soldaten ein
 und zerstörten voll Hohn die kleinen Häuser.
 Sie scherten sich nicht um weinende Kinder,
 zerrten Väter aus dem Bett,
 schlügen die Söhne, während hilflose Mütter
 zusehen mußten, wie das Blut floß.
 Panzerwagen, Tanks, Gewehre
 kamen unsre Söhne holen,
 jeder muß hinter den Männern stehn,
 den Männern hinter Stacheldraht.
2. Kein Richter, kein Gericht für sie,
 kein Verbrechen in der Tat,
 Irisch sein heißt, sie sind schuldig,
 also sind wir alle schuldig.
 Überall erschallt die Wahrheit,
 Cromwells Schar ist wieder da,
 Englands Name ist wieder besudelt
 in den Augen ehrlicher Menschen . . .
3. Marschiert voll Stolz hinter ihrer Fahne,
 steht fest hinter ihren Männern,
 wir werden sie befreien, damit sie uns helfen
 beim Wiederaufbau der Nation.
 Vorwärts, Leute, steht zusammen,
 stolz und fest auf eurem Weg,
 werdet nicht müde, zaudert niemals,
 bis die Jungs wieder zu Hause sind . . .

Text und Melodie: Pat McGuigan · Waltons Piano & Musical Instrument Galleries Ltd., Dublin
 Übersetzung: Susi Kröher/Christel König · Verlag Pläne, Dortmund 1974



Straßenkampf in Nordirland

Das Lied „The man behind the wire“ („Die Männer hinter Stacheldraht“) entstand im Jahr 1971 nach einer Massenverhaftung irischer Katholiken durch die britische Armee. Es beschwört die Solidarität der Bevölkerung mit den Internierten, zu denen auch der Autor des Liedes gehörte.

38► Vergleichen Sie dieses Lied mit dem wesentlich älteren „Roddy McCorley“ in bezug auf Inhalt und Sprachstil. Welche Gemeinsamkeiten lassen sich erkennen?

39► Betrachten Sie die dritte Strophe dieses Liedes unabhängig von den vorhergehenden.

- Läßt dieser Text Aussagen über die Qualität der verfolgten Ziele zu?
- Kennen Sie deutschsprachige Lieder mit ähnlichem Text?

In der Musik der „Sands Family“, den Interpreten der Plattenaufnahme, lässt sich eine Tendenz erkennen, die auch in der Folklore anderer Länder zu beobachten ist: die gegenseitige Annäherung verschiedener nationaler Folklorestile zu einer **internationalen Folklore**, in der die musikalischen Merkmale einer bestimmten nationalen Folklore kaum mehr erkennbar sind.

Auch die Instrumente dieses Stils sind größtenteils nicht mehr einem bestimmten Land zuzuordnen: Gitarre, Mandoline, Banjo, Kontrabaß und Geige (Fiddle) werden gelegentlich von national-typischen Instrumenten ergänzt.



internationale Folklore

Zum Überlegen und Diskutieren

- Welcher Widerspruch steckt in der Bezeichnung „internationale Folklore“?
- Ist die Bezeichnung „Folklore“ für diese Musik überhaupt noch berechtigt?
- Ist diese Musik als gegenseitige Annäherung verschiedener Völker zu begrüßen, oder bedeutet sie einen Verlust nationaler Identität, der zu bedauern ist?
- Wodurch wird das Entstehen dieser „internationalen Folklore“ gefördert?
- Gibt es auch Themen und Inhalte, die über die Ländergrenzen hinweg gültig sind?

Die Sardana – Ein Volkstanz aus Katalonien

Katalonien ist eine Region im Nordosten Spaniens (vgl. Karte S. 62) mit eigener Sprache (Katalanisch), deren Dialekte auch noch weiter südlich (bis Valencia und Alicante), auf den Balearen (Mallorca, Menorca, Ibiza) und im angrenzenden südöstlichen Teil Frankreichs gesprochen werden. Die ausländischen Touristen, die die Costa Brava oder Barcelona besuchen, halten diese Sprache meist für einen Dialekt des Spanischen. Die Katalanen betonen aber immer entschiedener die Eigenständigkeit ihrer Sprache und Kultur.

Sprachgrenzen sind immer auch Grenzen zwischen Völkern; Dialektgrenzen trennen einzelne Volksstämme. Auf der Iberischen Halbinsel sind die Sprachgrenzen nicht identisch mit den politischen Grenzen. Die Karte zeigt diese Überschneidungen.

- 40► Erarbeiten Sie für Mitteleuropa eine ähnliche Karte, wobei Sie aber nur Sprachen (Deutsch, Italienisch...), keine Dialekte (Bairisch, Schwäbisch, Westfälisch...) eintragen.
Sprechen Sie gegebenenfalls mit Ihrem Deutschlehrer.



Sardana vor der Kathedrale in Barcelona

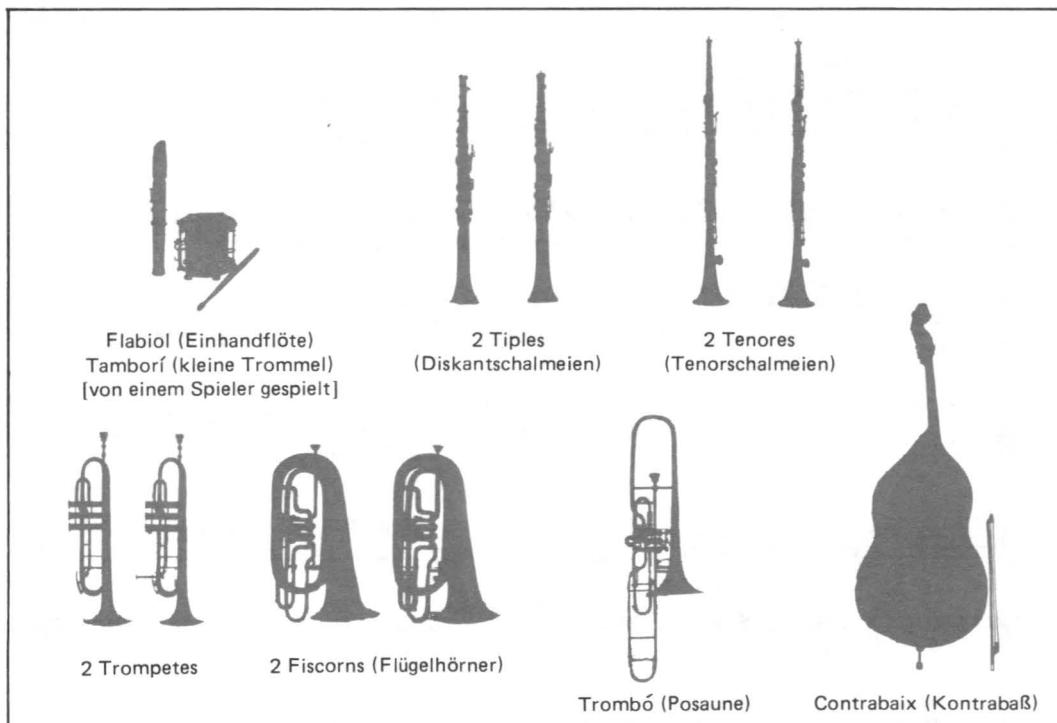


- 41 ► Welche Probleme kann die Diskrepanz zwischen politischen und ethnischen Grenzen, d.h. den Grenzen zwischen einzelnen Völkern, hervorrufen?

Wie groß die Unterschiede in Sprache und Kultur innerhalb eines Landes sein können, zeigt z.B. der Vergleich zwischen Katalonien und Andalusien, das später (S. 62 ff.) in Zusammenhang mit der Oper „Carmen“ noch angesprochen wird. Beides sind spanische Regionen. In Andalusien wird jedoch ein Dialekt des Spanischen (Andalusisch) gesprochen, und Katalonien ist ein Teil des katalanischen Sprachraums.

- 42 ► Benennen Sie Gebiete im deutschsprachigen Raum, die sich in Dialekt und Brauchtum unterscheiden. Überlegen Sie, wo diese Eigenarten am deutlichsten ausgeprägt sind und welches die Gründe dafür sein könnten.

Die Katalanen pflegen neben verschiedenen anderen volksmusikalischen Formen vor allem den Volkstanz. Der berühmteste, die *Sardana*, wird sogar heute noch in den großen Städten auf freien Plätzen und in Parks getanzt. Dabei bilden Leute, die sich meist völlig fremd sind und unterschiedlichen sozialen Schichten angehören können, spontan einen großen Kreis, fassen sich an den Händen und tanzen zur Musik einer Sardana-Kapelle, der sog. *Cobla*. Diese Kapelle setzt sich aus folgenden Instrumenten zusammen:



Die markantesten Instrumente sind die Schalmeien, deren Klang weithin hörbar ist. Es handelt sich hier um Doppelrohrblattinstrumente, die mit hohem Druck geblasen werden.

- 43 ► Hören Sie den Anfang einer Sardana (Notenbild S. 24), und vergleichen Sie den Klang der Cobla mit dem einer deutschen Blaskapelle.



Die Sardana wird abwechselnd im $\frac{2}{4}$ - und im $\frac{6}{8}$ -Takt gespielt. Ihr Aufbau scheint kompliziert. Bei genauem Hinhören zeigt sich jedoch, daß sie aus wenigen Grundelementen besteht (a1, a2, b1, b2). Diese Grundelemente werden zu zwei verschiedenen Einheiten zusammengesetzt.

Einheit A: a1 + a2

Einheit B: b1 + b2 + a2 / b1 + b2 + b1



④► Hören Sie nun das ganze Klangbeispiel¹, und verfolgen Sie dabei die Gliederung der Sardana, die dem nebenstehenden Schema entspricht.

Präludium

A A
B B

Schlußakkord

La santa espina

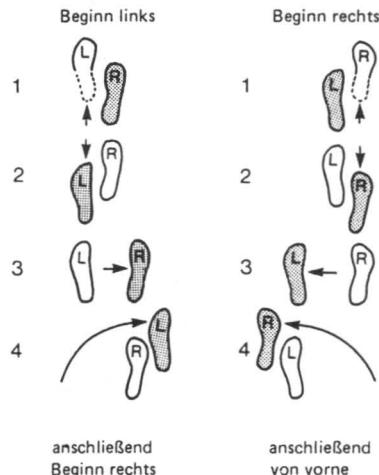
Überliefert

¹ Die Sardana in Klangbeispiel 7 ist stark gekürzt. Im Original werden die Teile A und B häufiger wiederholt, dazwischen stehen gelegentlich Zwischenspiele.

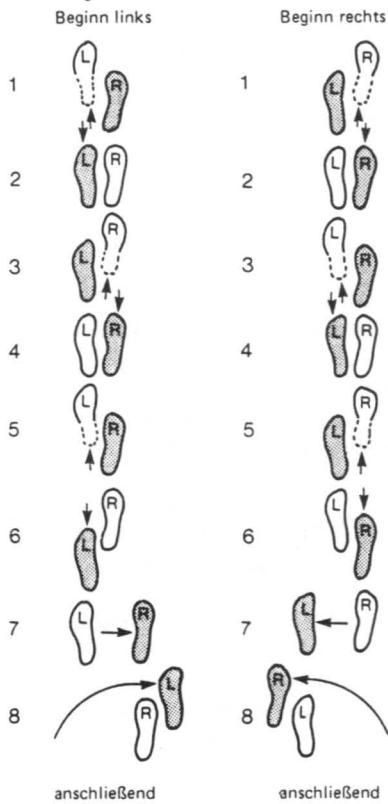
Tanzanleitung

Die Sardana besteht aus zwei Schrittfolgen, die den Formteilen A und B entsprechen:

Schrittfolge A:



Schrittfolge B:



Die Zeichen:



(Die Schritte 5–8 entsprechen der Schrittfolge A)

45 ► Üben Sie die Schrittfolgen zuerst ohne Musik und ohne Handhaltung, bis Sie sie sicher beherrschen.

46 ► Wenn Sie anschließend zur Musik tanzen, müssen Sie den Wechsel der Formteile A und B beachten. Man prägt sich hierfür am besten die Melodieanfänge der Teile ein. In Katalonien wird der Wechsel kurz zuvor von einem Tanzführer angezeigt.

Da pro Takt zwei Bewegungen erfolgen, wirkt sich der Taktwechsel ($\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$) nicht auf die Schrittfolge aus (J. entspricht J.).

Sobald Sie die Schrittfolgen zur Musik beherrschen, können Sie mit Ihren Mitschülern einen Kreis (oder mehrere konzentrische Kreise) bilden, indem Sie sich an den Händen fassen. Dabei bleiben die Arme bei der Schrittfolge A gesenkt (V-Haltung) und werden bei Schrittfolge B in Schulterhöhe angehoben (W-Haltung). Gegen Ende des Tanzes kann man von den schreitenden zu hüpfenden Bewegungen übergehen.

Mit dem Schlußakkord lässt man die Hände der Partner los.

Schpil-she mir a lidele in jiddisch . . .

Schpil-she mir a lidele in jiddisch,
derwekn sol ess frejd un nischt
kajn chidesch
as ale menschn grojss un klejn,
soln ess farschtejn,
fun mojl zu mojl doss lidele sol gejn.

A lidele on sifzn un on trern,
schpil asoj, as ale soln hern,
as ale soln sen, ich leb un singen ken,
schener noch un besser wi gewen.¹

Spiel mir ein kleines jiddisches Lied,
das Freude bringen soll, keine schlechten
Neuigkeiten,
das alle Menschen, groß und klein,
verstehen;
von Mund zu Mund soll es gehen.

Ein Lied ohne Seufzer und Tränen.
Spiel so, daß alle es hören können,
Daß alle sehen: Ich lebe noch und kann noch singen!
Schöner noch und besser als zuvor.

Jiddische Musik, die Volksmusik der jiddischsprachigen Juden, ist nicht an ein bestimmtes Land oder eine bestimmte Region gebunden. Sie ist im eigentlichen Sinn des Wortes Volksmusik, das heißt Musik eines Volkes, unabhängig von dessen jeweiligem Lebensraum.

Zumindest unter diesem Aspekt unterscheidet sich die jiddische Musik von der Volksmusik vieler anderer Völker. Allerdings ist diese Situation auch nicht einmalig. Im folgenden Artikel werden ihre Hintergründe beschrieben:

„Ethnische Gruppen² entwickeln auf der Basis sprachlicher, kultureller, geographischer und historischer Gemeinsamkeiten ein Identitätsgefühl, das ihren Zusammenhalt auch unter widrigen Umständen (Vertreibung, Auswanderung, Verschiebung politischer Grenzen, Staatenteilung, Unterdrückung usw.) bewahren hilft. Das Zusammengehörigkeitsgefühl ist besonders ausgeprägt bei nationalen Minoritäten, die sich in einem Staat fremd, sozial isoliert und ökonomisch benachteiligt fühlen, bei Bewohnern von Regionen, denen die angestrebte Autonomie versagt wird . . . , bei Bevölkerungsgruppen, die aufgrund ihrer Abstammung um soziale und politische Anerkennung kämpfen müssen, und bei eingewanderten Volksgruppen, die sich durch hergebrachte Lebensgewohnheiten und kulturelle Traditionen von der Mehrheit der übrigen Bevölkerung abheben . . . Ethnische Gruppen transportieren ihre Musik auch über weite geographische Zonen hinweg und halten bei Vertreibung oder Wanderung mit erstaunlicher Beharrlichkeit an ihren kulturellen Traditionen fest: Diese helfen mit, die Identität (das Zusammengehörigkeitsgefühl) der ethnischen Gruppe zu bewahren und immer wieder neu zu festigen.“³

47► Welche der beschriebenen Sachverhalte treffen auf das jüdische Volk zu? (Vgl. „Jüdische Geschichte“, im Kasten S. 28)

48► Welche der beschriebenen Zusammenhänge können wir bei den anderen in diesem Kapitel behandelten Völkern feststellen?

49► Sind Ihnen ethnische Minderheiten in Ihrer Umgebung bekannt? Kennen Sie deren Kultur?

50► Vielleicht gehören Sie selbst oder Ihre Eltern einer solchen Gruppe an. Berichten Sie Ihren Mitschülern, in welcher Form bei Ihnen das kulturelle Erbe, insbesondere das musikalische gepflegt wird.

¹ Text von J. Kotliar

² Diese Bezeichnung wird hier verwendet, um die im deutschen Sprachgebrauch negativ belasteten Begriffe „Volk“, „Rasse“, „Stamm“ etc. zu vermeiden.

³ G. Kleinen: Musikfolklore. In: Musikunterricht Sekundarstufen. Hrsg. von G. Kleinen u.a. Pädagogischer Verlag Schwann-Bagel. Düsseldorf 1985, S. 25 ff.

Lomir sich iberbetn

D

1. Lo - mir sich i - ber - be - tn, i - ber - betn, was schtejst du baj der tir, was
schtejst du baj der tir? Lo - mir sich i - ber - be - tn kum a - rajn tsu mir. mir.

2. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
was schtejst du baj majn fenster?
Lomir sich iberbetn,
bist baj mir der schenster.

4. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
schtel dem samowar.
Lomir sich iberbetn,
sej-ssche nischt kejn nar.

3. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
kojf a por marantsn.
Lomir sich iberbetn,
lomir gejen tantsn.

5. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
genug schojn sejn wi gojim.
Lomir sich iberbetn,
lomir sejn chawerim.

Überliefert

lomir sich iberbetn = wir wollen uns
versöhnen
arajn = herein
baj mir = für mich
der schenster = die Schönste

marantsn = Pomeranzen
sej-ssche nischt kejn nar = sei doch kein Narr
gojim = (feindlich gesinnte)
Nichtjuden
chawerim = Freunde

51► Singen Sie das Lied, bevor Sie das Klangbeispiel hören. Beachten Sie die ungewöhnlichen Intervalle.



- 52**► a) Stellen Sie die Töne des Liedes zu einer Tonleiter zusammen. Beschreiben Sie die Eigenarten dieser Tonleiter.
 b) Vergleichen Sie diese Tonleiter mit harmonischem g-Moll. Welche Gemeinsamkeiten bestehen? Worin liegt der Unterschied?
 c) Transponieren Sie die Tonleiter so, daß Sie mit einem einzigen Vorzeichen auskommen.

Vor allem ältere jiddische Lieder stehen häufig in dieser Tonart, die man als Phrygisch mit großer Terz bezeichnen könnte. Ihre Herkunft liegt im Dunkeln.

– Hat sich hier eine melodisch-harmonische Eigenart des jüdischen Tempelgesangs vorchristlicher Zeit über Jahrhunderte hinweg erhalten?

Verschiedene Bezüge zwischen jiddischen Tonleitern, griechischen Skalen und den gregorianischen Kirchentönen lassen diese Vermutung zu. Allerdings weiß man über den ursprünglichen jüdischen Tempelgesang viel zuwenig, um eine solche Behauptung vertreten zu können.

– Oder haben die jüdischen Sänger und Musiker auf den zahlreichen Wanderungen des jüdischen Volkes irgendwo diese eigenartige Tonart gehört und übernommen?

Das eigenartige Intervall der übermäßigen Sekunde in der jiddischen Tonleiter gibt es in einigen Regionen, durch die das jüdische Volk gewandert ist: im Orient, bei den Mauren, in der Ukraine usw. Allerdings, genau diese Anordnung von Halb-, Ganz- und Eineinhaltstonschritten gibt es nur in der jiddischen Tonleiter. Und außerdem: Wer hat wen beeinflußt?

Hier gibt es also für die Musikethnologen noch einiges zu erforschen.

Jüdische Geschichte

Die Zerstreuung der Juden über alle Länder der Erde begann im Jahr 70 mit der Zerstörung Jerusalems durch die Römer. Die Juden wurden vertrieben, und es entstanden größere jüdische Gemeinden in Spanien und in den römischen Provinzen am Rhein.

Die spanischen Juden, die Sepharden, lebten vor allem nach der Eroberung Spaniens durch die Araber (Mauren) einige Jahrhunderte in Frieden. Erst um 1500, nach der Vertreibung der Mauren, begann die katholische Kirche mit der Judenverfolgung.

Für die deutschen Juden im Rheingebiet begann die Verfolgung schon früher, nämlich in der Zeit der Kreuzzüge (ab 11. Jahrhundert). Die Kreuzritter, die auf Geheiß des Papstes Urban II. auszogen, Jerusalem aus der Hand der „Muselmanen“ zu befreien, rechneten unterwegs in blindem Fanatismus mit den Juden ab. 12 000 Juden wurden allein im Jahr 1096 in den Rheinprovinzen umgebracht.

Auf dem Konzil im Jahr 1215 bestimmte Papst Innozenz III., daß Juden von Christen getrennt leben mußten. Seither gibt es „Judengassen“ und Gettos in deutschen Städten. Juden durften auf Anordnung des Papstes nur die verachteten Berufe des Kleinhändlers, Trödlers und Geldausleihs ausüben. Sie mußten sich in der Kleidung von den „Gläubigen“ unterscheiden, zum Beispiel den „Judenfleck“ und den „Judenhut“ tragen.

Vor den im Mittelalter immer häufiger werdenden Pogromen (Judenverfolgungen) flohen viele deutsche Juden, die Ashkenasim, nach Osteuropa, hauptsächlich nach Polen, wo ein neues Zentrum jüdischer Kultur und Geisteswissenschaften entstand. Als auch hier im 17. Jahrhundert und vor allem im 19. Jahrhundert unter Zar Nikolaus I. wieder Judenverfolgungen einsetzten, flohen viele Juden wieder nach Westen in die qualvolle Enge deutscher Gettos, oder sie wanderten nach Amerika aus.

Die brutalste Verfolgung der Juden begann 1933 mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland. Millionen von Menschen jüdischen Glaubens wurden in ganz Europa bestialisch ermordet.

Jiddisch

„Der Ursprung des Jiddischen liegt im Mittelalter. Immer mehr wurden die Juden in Gettos eingesperrt und von der Außenwelt isoliert. Sie sprachen ja zunächst das gleiche Mittelhochdeutsch wie die Christen. Da die Juden aber die Bibel und den Talmud in Originaltext lasen, verarmte durch die Isolierung ihr deutscher Wortschatz; viele Wörter wurden einfach durch hebräische oder aramäische ersetzt. So entstand das sogenannte „Juden-Deutsch“.

Diese Sprache nahmen sie mit in den Osten. Nach Abtrennung vom deutschen Sprachraum entwickelte sich das Jiddisch zu einer echten Volkssprache. Die mittelhochdeutschen Dialekte, die sich in Deutschland langsam zu dem heutigen Deutsch herausbildeten, blieben im Jiddischen fast unverändert erhalten, nur flossen mehr und mehr slawische, litauische, hebräische und aramäische Wörter in die Sprache ein.“¹

Dem Jiddisch der osteuropäischen Juden entspricht bei den spanischen Sepharden das Ladino oder Spaniolisch.

Gedruckt und geschrieben wird die jiddische Sprache in der hebräischen Quadratschrift. Die Transkription in die lateinische Schrift ist nur ein Hilfsmittel, das hauptsächlich bei Liedern zweckmäßig erscheint. (Noten- und Quadratschrift haben gegensätzliche Richtungen.)

Hebräische Wörter, die über das Jiddische in unsere Umgangssprache eingeflossen sind: z.B. mazel (Glück): Massel, vermasseln; miuss (Ekel): mies; ganaw (Dieb): Ganove; m'schuga (verrückt): meschugge; hazloche un broche (Glück und Segen): Hals- und Beinbruch,

¹ H. Frankl: Die Sprache. In: Jiddische Lieder. Hrsg. von H. und T. Frankl. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main 1981, S. 17

Viele der schönsten jiddischen Lieder und Melodien verdanken wir dem *Chassidismus*, einer jüdischen religiösen Bewegung, die im 18. Jahrhundert in Polen entstand. Ihre „Lebre war eine Bejabung der leiblich-irdischen Lebensfreude, wenn sie nur auf Gott gerichtet war. Lebensfreude, Singen und Tanzen bis zur Ekstase, mystische Verzückung im Gebet waren ein Teil des Gottesdienstes.“¹ Die Chassidim sprachen und sangen nicht in der Sprache der Gelehrten, nämlich Hebräisch, sondern bevorzugten das Jiddische, die Sprache des Volkes. Viele ihrer Melodien hatten allerdings ursprünglich überhaupt keinen Text, sondern wurden auf Tonsilben wie „jam-bam“ oder „boj-boj“ improvisiert, denn „die Melodie allein (war) das reine Fließen der Seele zu Gott. Worte waren dabei ein Hindernis.“² Eine solche textlose Melodie heißt **Nigun**. Manche Nigunim (Plural) wurden später textiert.

Nigun

Die Chassidim trugen auch indirekt und ungewollt zur Bereicherung der jiddischen Folklore bei. Da sich bei ihnen bald ein sehr ausgeprägter Wunderglaube entwickelte, entstanden bei Nicht-Chassidim viele ironische Spottlieder auf die zahlreichen weithin bekannten „Wunderrabbis“. Oft wurden in diesen Spottliedern wiederum chassidische Melodien verwendet.

Scha, schtil

1.

1. Scha, schtil... mach nit kajn ge - ri - der, der re - be gejt schojn tant - sn wie - der.
Scha, schtil... mach nit kajn ge - walt, der re - be gejt schojn

2.

tant - sn bald. Un az der re - be tantst, tant - sn doch die went, lo - mir a - le pat-schn in die hent.

2. Scha, schtil ...
Un az der rebe tantst,
tantst doch mit der tisch
lomir ale tapen mit di fis.

4. Scha, schtil ...
Un az der rebe singt
dem hejlygn nign
blajbt der sotn az a tojter lign.

scha, schtil =	schsch, still
gerider =	Unruhe
rebe =	Rabbi
gewalt =	Lärm
went =	Wände
nign =	Nigun
sotn =	Satan, Teufel

3. *Nigun/instrumental*

Überliefert

53► Singen Sie das Lied auf Tonsilbe und mit dem Text. Hören Sie anschließend das Klangbeispiel.

9



54► Vergleichen Sie die Tonart dieses Liedes mit der von „Lomir sich überbetn“ (S. 27).

Wenn die Chassidim einen Nigun sangen, tanzten sie dazu. Besonders gut eignet sich die *Hora*, ein auf dem Balkan weitverbreiteter Volkstanz, der heute als israelischer Nationaltanz gilt. Die Schrittfolge ist auch bei uns sehr bekannt, sie wird meist auf die Melodie „Hava nagila“ getanzt.

55► Hören Sie einen Nigun, und versuchen Sie dazu die Hora zu tanzen.

10



¹ H. Frankl: Chassidismus. In: Jiddische Lieder, a.a.O., S. 26

² a.a.O., S. 196

Ergreifende, eindringliche jiddische Lieder entstanden während des Zweiten Weltkriegs in den jüdischen Gettos der osteuropäischen Städte. Am bekanntesten ist wohl „Dos kelbl“.

Das Lied entstand im Warschauer Getto unter dem Eindruck der Deportation von Juden ins Vernichtungslager Auschwitz. Die amerikanische Folksängerin Joan Baez hat es in der englischen Version „On a wagon bound for market“ sehr populär gemacht.

דאָס קעלבל

1 אַוִינַן פֶּאֲרָעֵל לִיגְט אַ קָּעְלָבֵל,
לִמְטַ גַּעֲבָנְדָּן מִיט אַ שְׁטִירָק,
הַוְּךָ אַין הַיְמָלְ פְּלִיט אַ פִּיגְלָ
פְּלִיט אַן דְּרִיטִיךְ זַיְן אַן צִוְּרִיךְ.
לְאַכְּט דָּעָר וּוֹינַט אַין קָאָרְעָן,
לְאַכְּט אַין לְאַכְּט אַין לְאַכְּט,
לְאַכְּט אַרְאָף אַ טָּגָן נָאָגָן
אַין אַ הַאלְבָעַ נָאָכָט.
דוֹנָאי . . .

2 שְׁרִירְתִּ דָּאָס קָעְלָבֵל, זָוָגֵט דָּעָר פִּיעָר
וּוְעָרְ-זְשָׁעָה הַיּוֹתְדָּרְךְ זַיְן אַ קָּאָלְבִּי?
הַאָסְטַ גַּעֲקָעַנְטַ דָּאָךְ זַיְן אַ פִּיגְלָ
הַאָסְטַ גַּעֲקָעַנְטַ דָּאָךְ זַיְן אַ שְׁוֹאָלָבְ.
לְאַכְּט דָּעָר וּוֹינַט . . .

3 בִּידְנָעַ קָעְלָבְלָעַ טָוַת מַעַן בִּינְדָן
אַין מַעַן שְׁלַעַפְטִי יְיָ אַין מַעַן שְׁעַחַט
וּוְעָרִים הָאָסְטַ פְּלִילָ, פְּלִיט אַרְאִיךְ צָוָן
אַיִ בִּיְ קִינְיָעָם נִישְׁתְּ קִין קָעַכְטָ.
לְאַכְּט דָּעָר וּוֹינַט . . .

Aaron Zeitlin

Dos kelbl

1. Ojfn forel ligt a kelbl,
ligt gebundn mit a schtrik,
hojch in himl flit a fojgl,
flit un drejt sich hin un ts'rlik.

Lacht der wind in korn,
lacht un lacht un lacht,
lacht er op a tog, a gantsn,
un a halbe nacht.
Donaj, donaj, donaj . . .

2. Schrejt dos kelbl, sogt der pojer,
wer-sche hejst dich sajn a kalb?
Wolst gekent doch sajn a fojgl,
wolst gekent doch sajn a schwalb.
Lacht der wind in korn . . .

3. Bidne kelbl tut men bindn,
un men schlept sez un men schecht.
Wer's hot fligl, flit arojf tsu,
is bei kejnem nischt kejn knecht.
Lacht der wind in korn . . .

forel	= Wagen
pojer	= Bauer
wer-sche	= wer denn
bidne	= arme
schecht	= schlachtet
arojf tsu	= in die Höhe
nischt kejn	= kein (doppelte Verneinung im Jiddischen)

56► Beschreiben Sie die Stimmung des Liedes.

57► Vergleichen Sie den jiddischen Originaltext mit der englischen Übersetzung, die in vielen Liederbüchern zu finden ist. Welcher Bedeutungswandel hat hier stattgefunden?

58► Das Lied wird auch heute noch von Jugendlichen gern gesungen.
Welche Rolle spielt dabei der Text?

59► Diskutieren Sie mit Ihren Mitschülern die Aussage der dritten Strophe.

„Im Juli 1942 fing die SS damit an, Juden aus dem Warschauer Getto in die Todeslager zu deportieren. In dem von der Außenwelt durch hohe Betonmauern total abgeriegelten Stadtteil lebten über 500 000 Menschen, gepeinigt von Hunger, Typhus und den Terroraktionen der SS. Am 19. April 1943 erhoben sich die eingesperrten Juden in einem bewaffneten Aufstand. Die 20 000 Überlebenden des Aufstandes mußten den letzten Gang in die Vernichtungslager Auschwitz, Treblinka und Majdanek antreten. Der mutige und verzweifelte Kampf der Aufständischen war trotz der Niederlage für viele Juden Beispiel und Ermutigung zum Widerstand gegen das Unrecht. Das Lied ‚Sog nischt keijnmol‘ wurde zur Hymne der jüdischen Partisanen.“¹

Der Text stammt von Hirsch Glik, der im Alter von 23 Jahren im Partisanenkampf gegen die deutsche Besatzung fiel.

Sog nischt keijnmol

11



1. Sog nischt kejn - mol, as du geist dem lets - tn weg, chotsch him - len
 | blaj| - en - e farsch-tel - n bloj - e teg, kum-en wet noch und - ser ojs - ge-benk-te schoh, s'wet a
 poj - ton und - ser trot: mir sen - en do! Ku-men pojk - ton und - ser | trot: mir sen - en do!

1. Sag nie, du gehst den allerletzten Weg,
wenn auch bleierner Himmel blaue Tage verdeckt,
kommen wird noch unsere ersehnte Stunde,
dröhnen werden unsre Schritte: Wir sind da!
2. Vom grünen Palmenland bis zum fernen Land voll Schnee
kommen wir mit unserem Leid, mit unserer Not,
und wohin ein Tropfen fiel von unserem Blut,
wachsen wird dort unsre Kraft, unser Mut.
3. 'S'wet di morgn-sun bagildn unds dem hajnt
un der nechtn wet farschwindn mi'n fajnt,
nor ojb farsamen wet di sun un der kajor,
wi a parol sol gejn dos lid fun dor tsu dor.
4. Das lid geschribn is mit blut un nischt mit blaj,
s'is nit kejn lidl fun a fojgl ojf der fraj,
dos hot,a folk tswischn falndike went
dos lid gesungen mit naganes in di hent.

Text: Hirsch Glik · Melodie: D.J. Pokras

¹ Aus dem Beiheft zur Platte „Zupfgeigenhansel: Jiddische Lieder“. Verlag Pläne, Dortmund 1979 (Pläne 88141)

Echte **Volksmusik**, d.h. Volksmusik im engeren Sinn, wird mündlich überliefert. Sie ist die Musik der Bauern und verwandter Berufe in der Dorfgemeinschaft, solange diese noch nicht mit der modernen Zivilisation in Berührung gekommen ist. Wie das Brauchtum, mit dem sie innig verbunden ist, und wie die Sprache zeigt die Volksmusik regional unterschiedliche Eigenart.

Volksmusik umfaßt Volkslied, instrumentale Musik und Volkstanz. Diese drei Formen können auch gemischt auftreten. Der Gegensatz zur Volksmusik ist die Kunstmusik. Diese gehört sozial höheren Schichten an.

Da echte Volksmusik ohne Notenschrift existiert, ist sie immer in Veränderung begriffen. Sie ist in Rhythmus und Melodik oft so fein strukturiert, daß ihre Aufzeichnung (Transkription) sehr schwierig und nur in Annäherung möglich ist.

Echte Volksmusik ist weltweit im Aussterben begriffen oder schon seit längerer Zeit verschwunden. Ihr Erbe hat meist die Unterhaltungsmusik angetreten.

Ethische Minderheiten pflegen ihre Musik in besonderem Maße. Ihnen dient Volksmusik zum Bewahren ihrer Identität.

Musikethnologie (musikalische Völkerkunde) ist die Wissenschaft, die echte Volksmusik und Kunstmusik fremder Hochkulturen sammelt und untersucht.

Die Musik der Unterschicht der Städte steht zwischen Volks- und Kunstmusik. Auch sie mußte bereits weithin der Unterhaltungsmusik weichen.

Der Begriff **Folklore** umfaßt hauptsächlich ausländische Volksmusik, allerdings ohne klare Trennlinie zur Kunstmusik, sowie die jüngere „lebendige“ Volksmusik im deutschsprachigen Raum.

Im Zeitalter der Massenmedien werden isolierte volksmusikalische Elemente in der Unterhaltungsmusik verwendet, oder es wird künstliche, synthetische Volksmusik produziert, weil aus den Sehnsüchten der breiten Massen nach Geborgenheit und nach einer heilen Welt oder nach Exotik und Ferne Gewinn zu schlagen ist.

2 NATIONALE SCHULEN



Der historische Hintergrund

My heart's in the Highlands

The musical notation consists of three staves of music. The first staff starts with a G clef, 6/8 time, and a key signature of one flat. The lyrics are: "1. My heart's in the High - lands, my heart is not here, my mein Herz ist im Hoch - land, mein Herz ist auf Pirsch, mein". The second staff continues with the same key signature and time. The lyrics are: "heart's in the High - lands a - chas - ing the deer — A - chas - ing the wild deer, and Herz ist im Hoch - land, mein Herz jagt den Hirsch, ja - get den Rot - hirsch und". The third staff continues with the same key signature and time. The lyrics are: "fol - low-ing the roe: My heart's in the High - lands, wher - ev - er I go. ja - get das Reh. Mein Herz ist im Hoch - land, wo im - mer ich geh.". There are some musical markings above the notes: "Es", "(As)", "Es", "(As)" above the first staff; "As", "B", "Es" above the second staff; and "As", "Es", "B", "Es" above the third staff.

2. Mein Herz ist im Hochland, mein Herz auf Pirsch,
mein Herz ist im Hochland, mein Herz jagt den Hirsch,
jaget den Rothirsch, und jaget das Reh —
Mein Herz ist im Hochland, wo immer ich geh.
2. Farewell to the Highlands, farewell to the North —
The birth place of Valour, the country of Worth:
Wherever I wander, wherever I rove,
the hills of the Highlands for ever I love.
3. Farewell to the mountains high cover'd with snow;
farewell to the straths and green valleys below;
farewell to the forests and wild-hanging woods;
farewell to the torrents and loud-pouring floods.
4. My heart's in the Highlands, my heart is not here,
my heart's in the Highlands a-chasing the deer —
A-chasing the wild deer, and following the roe:
My heart's in the Highlands, wherever I go.
2. Leb wohl nun, mein Hochland, leb wohl, du mein Nord,
du Wiege des Mutes, den Würd'gen ein Hort!
Wo immer ich wandre, wo immer ich geh,
die Berge des Hochlands im Geiste ich seh.
3. Lebt wohl schnee'ge Berge und Grate so schmal,
lebt wohl tiefe Schlünde, leb wohl grünes Tal,
lebt wohl finstre Forste und wuchernder Wald,
ihr stürzenden Bäche aus felsigem Spalt.
4. Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist auf Pirsch,
mein Herz ist im Hochland, mein Herz jagt den Hirsch,
jaget den Rothirsch, und jaget das Reh —
Mein Herz ist im Hochland, wo immer ich geh.

Text: Robert Burns (1759–1796)

Deutscher Text: Helmut T. Heinrich

Aus: Ein Ding von Schönheit ist ein Glück für immer. Fourier Verlag, Wiesbaden o.J.

Melodie: aus Schottland

Drunten im Unterland

1. Drun - ten im Un - ter - land, da ist's halt fein!
 Schle - hen im O - ber - land, Trau - ben im Un - ter - land:
 Drun - ten im Un - ter - land möcht i__ wohl sein.

2. Drunten im Neckartal, da ist's halt gut. :|
 Ist mer's da oben 'rum manchmal au' no' so dumm,
 han i doch alleweil drunten gut's Blut.

3. Kalt ist's im Oberland, drunten ist's warm. :|
 Oben sind d'Leut so reich, d'Herzen sind gar net weich,
 sehn mi net freundlich an, werde net warm.

4. Aber da unten 'rum, da sind d'Leut arm; :|
 aber so froh und frei und in der Liebe treu;
 drum sind im Unterland d'Herzen so warm.

Text: Gottfried Weigle (1814–1855)

Melodie: aus Schwaben

① ► Lesen Sie die Texte der beiden Lieder genau durch, und vergleichen Sie, wie darin jeweils die Heimat beschrieben wird.

Die Sehnsucht nach einer heilen Welt und die Versuche, zumindest in Gedanken dorthin zu fliehen, sind im späten 18. und im 19. Jahrhundert häufiger als in anderen Zeiten. Beides ist erklärbar als Reaktion auf eine als bedrückend und feindlich erfahrene Wirklichkeit.

Die Gründe dafür sind

- die industrielle Revolution in England und dann auch auf dem europäischen Kontinent mit dem Elend der Fabrikarbeiter,
- die unstabile politische Lage nach der Französischen Revolution 1789 und zur Zeit der Napoleonischen Kriege.

Die sozialen Probleme und das Anwachsen der Städte durch den Bau von Fabriken und Arbeitersiedlungen waren Ursache für eine **Idealisierung der Natur**. Die imperialistische Politik Napoleons rief Widerstand in den betroffenen Ländern hervor und erzeugte damit ein starkes **Nationalbewußtsein**.

**Idealisierung
der Natur
National-
bewußtsein**

Die Idealisierung der Natur und des Landlebens, das in Wirklichkeit hart und entbehrungsreich war, in Zusammenhang mit einem gesteigerten Nationalgefühl war die Voraussetzung für die Aufwertung der Begriffe Heimat, Volk, Volkskunst.

In der Zeit der Restauration (1815–1848) wurden politische, d.h. nationale Aktivitäten unterdrückt, was einerseits zu ihrer Verstärkung und zur Illegalität führte, andererseits aber auch die Flucht in eine heile Welt weiter förderte (Biedermeier).

Der Wachtturm

Ich sah im Mondschein liegen
die Felsen und das Meer,
ich sah ein Schifflein fliegen
still durch die Nacht daher.

Ein Ritter saß am Steuer,
ein Fräulein stand am Bord,
im Winde weht' ihr Schleier,
die sprachen kein einzig Wort.

Ich sah verfallen grauen
das hohe Königshaus,
den König stehn und schauen
vom Turm ins Meer hinaus.

Und als das Schiff verschwunden,
er warf seine Krone nach,
und aus dem tiefen Grunde
das Meer wehklagend brach.

Das war der kühne Buhle,
der ihm sein Kind geraubt,
der König, der verfluchet
der eignen Tochter Haupt.

Da hat das Meer mit Toben
verschlungen Ritter und Maid,
der König starb da droben
in seiner Einsamkeit.

Nun jede Nacht vor Sturme
das Schiff vorüberzieht,
der König von dem Turme
nach seinem Kinde sieht.

Joseph von Eichendorff
(1788–1857)

②► Sehen Sie sich das Gemälde „Überfahrt am Schreckenstein“ genau an, und lesen Sie das Gedicht „Der Wachtturm“. Beschreiben Sie die Stimmung, die beiden zugrunde liegt.

③► Nennen Sie Einzelheiten dieser romantischen Welt, und überlegen Sie, welche Rolle diese Details im Weltbild der Romantik spielen.

Idealisierung der Vergangenheit

Die Beschäftigung mit der Kultur des eigenen Volkes führte dazu, daß man – wie es schon im Sturm und Drang begonnen hatte – im 19. Jahrhundert verstärkt Volkslieder, Sagen und Märchen sammelte und veröffentlichte. Hierdurch entstand eine Hinwendung zur eigenen **Vergangenheit**, v.a. zum Mittelalter, das auch wieder **idealisiert** wurde („Ritterromantik“).

④► Nennen Sie Märchensammlungen und Sagen, die Sie kennen oder von denen Sie gehört haben.

⑤► Überlegen Sie, welche Modeerscheinungen unserer Zeit als Flucht aus der Realität deutbar sind. Wo sind heute noch bzw. wieder typisch romantische Sehnsüchte nach einfacherem Leben in Einklang mit der Natur oder nach der Vergangenheit erkennbar?



Überfahrt am Schreckenstein (Gemälde von Ludwig Richter, 1837)

In einigen slawischen Ländern ist eine reiche Tradition von originaler Volksmusik bis weit ins 19. Jahrhundert erhalten geblieben. Hier hat auch ein gewisser Überdruß an der traditionellen westlichen Orientierung dieser Länder in kultureller Beziehung die Hinwendung einiger Komponisten zur bodenständigen Musik noch verstärkt. Daher kann man den Einfluß der Volksmusik auf die Kunstmusik im 19. Jahrhundert, oder genauer: den Einbau von volksmusikalischen Elementen in die Kunstmusik, hier besonders gut beobachten.

Drei Beispiele aus folgenden Ländern sollen dies belegen:

- Böhmen und Mähren (ehemals zur Doppelmonarchie Österreich-Ungarn gehörend, heute zur Tschechoslowakei)
- Rußland (ehemals Kern des Russischen Reiches, heute der Sowjetunion)
- Polen.

Böhmen und Mähren

Slawischer Tanz Nr. 8 aus op. 46

Presto

Secondo

The musical score consists of two staves. The top staff is for the piano right hand and the bottom staff is for the piano left hand. The key signature is one flat, and the time signature varies between common time and 2/4. Measure 1 starts with a forte dynamic (ff) in common time. Measure 2 begins with a piano dynamic (p). Measure 3 starts with a forte dynamic (ff). Measure 4 begins with a piano dynamic (p). Measure 5 starts with a forte dynamic (ff). Measure 6 begins with a piano dynamic (p). Measure 7 starts with a forte dynamic (ff). Measure 8 begins with a piano dynamic (p). Measure 9 starts with a forte dynamic (ff). Measure 10 begins with a piano dynamic (p). Measure 11 starts with a forte dynamic (ff). Measure 12 begins with a piano dynamic (p). Measure 13 starts with a forte dynamic (ff). Measure 14 begins with a piano dynamic (p). Measure 15 starts with a forte dynamic (ff). Measure 16 begins with a piano dynamic (p). Measure 17 starts with a forte dynamic (ff). Measure 18 begins with a piano dynamic (p). Measure 19 starts with a forte dynamic (ff). Measure 20 begins with a piano dynamic (p). Measure 21 starts with a forte dynamic (ff). Measure 22 begins with a piano dynamic (p). Measure 23 starts with a forte dynamic (ff). Measure 24 begins with a piano dynamic (p). Measure 25 starts with a forte dynamic (ff). Measure 26 begins with a piano dynamic (p). Measure 27 starts with a forte dynamic (ff). Measure 28 begins with a piano dynamic (p). Measure 29 starts with a forte dynamic (ff). Measure 30 begins with a piano dynamic (p). Measure 31 starts with a forte dynamic (ff). Measure 32 begins with a piano dynamic (p). Measure 33 starts with a forte dynamic (ff). Measure 34 begins with a piano dynamic (p). Measure 35 starts with a forte dynamic (ff). Measure 36 begins with a piano dynamic (p). Measure 37 starts with a forte dynamic (ff). Measure 38 begins with a piano dynamic (p). Measure 39 starts with a forte dynamic (ff). Measure 40 begins with a piano dynamic (p). Measure 41 starts with a forte dynamic (ff). Measure 42 begins with a piano dynamic (p).

Presto

Primo

The musical score consists of two staves, each with three measures. The top staff, labeled 'Presto', starts with a dynamic of ***ff***. The bottom staff, labeled 'Primo', starts with a dynamic of ***p***. Measure 8 ends with a repeat sign and a double bar line. Measures 9 and 10 show eighth-note patterns. Measure 17 begins with a dynamic of ***ff***. Measures 25 and 26 show eighth-note patterns. Measure 33 begins with a dynamic of ***ff***, followed by ***p*** and ***f***. Measures 41 and 42 show eighth-note patterns.

Primo

49

55 *molto cresc.*

61 *ff grandioso*

68 *dim.*

77 *p dim.* 3 1 *p dolce*

80 *dim.* *pp*

102 *legato*

Musical score for two staves, Primo and Secondo, across six systems.

Primo Staff:

- System 1 (Measures 111-114): Treble clef, key signature of one sharp. Dynamics: f , f , f , f , f . Articulation: 3. Measure 114: dim.
- System 2 (Measures 119-122): Treble clef, key signature of one sharp. Dynamics: p , p , p , pp .
- System 3 (Measures 128-131): Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: ff .
- System 4 (Measures 136-139): Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: p , pp .
- System 5 (Measures 144-147): Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: ff .
- System 6 (Measures 152-155): Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: p .
- System 7 (Measures 160-163): Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: ff , p , f .

Secondo Staff:

- System 1 (Measures 111-114): Bass clef, key signature of one sharp. Dynamics: f , f , f , f , f .
- System 2 (Measures 119-122): Bass clef, key signature of one sharp. Dynamics: p , p , p , pp .
- System 3 (Measures 128-131): Bass clef, key signature of one flat. Dynamics: ff .
- System 4 (Measures 136-139): Bass clef, key signature of one flat. Dynamics: p , pp .
- System 5 (Measures 144-147): Bass clef, key signature of one flat. Dynamics: ff .
- System 6 (Measures 152-155): Bass clef, key signature of one flat. Dynamics: p .
- System 7 (Measures 160-163): Bass clef, key signature of one flat. Dynamics: ff , p , f .

2 Nationale Schulen

Primo

A musical score for piano, Primo part, featuring six staves of music. The score consists of six systems, each starting with a dynamic instruction: 168 (pp), 177 (8th note), 183 (molto cresc.), 189 (ff grandioso), 196 (f), and 204 (sf p). The music includes various performance instructions such as grace notes, slurs, and dynamic markings like ff, f, pp, and sf. Measure 183 includes a tempo marking "molto cresc.". Measure 189 includes a dynamic marking "ff grandioso". Measure 196 includes dynamics "f" and "sf". Measure 204 includes dynamics "sf p" and "dim.". Measure 212 includes dynamics "p" and "fp". The score is set against a background of horizontal dotted lines.

Primo

220 8' ff sempre

227 8' dim. p dim.

234 pp - - - 3

243 sempre legato

252 poco a poco meno mosso cresc. dim.

261 sempre più p dim. poco rit.

269 Presto 8' ff

2 Nationale Schulen



12

Ein wichtiger Bereich der Volksmusik ist der *Volkstanz*. Wie bei jedem Tanz besteht auch hier eine enge Verbindung zwischen Rhythmus und Schrittfolge.

⑥► Hören Sie den Slawischen Tanz Nr. 8 aus op. 46 von Antonín Dvořák, und verfolgen Sie dabei die Noten auf den vorhergehenden Seiten. Sie haben hier die Fassung für Klavier zu vier Händen vor sich, wobei ab Takt 49 allerdings nur noch der Part des ersten Spielers abgedruckt ist.

⑦► Notieren Sie die Hauptbetonungen der ersten acht Takte, und geben Sie damit den charakteristischen Rhythmus dieses Tanzes, eines *Furiants*, an.

Die Zusammenfassung von zwei Dreiertakten zu einem doppelt so langen Dreiertakt nennt man *Hemiole*:

Zwei Dreiertakte



werden durch eine Synkope zusammengefaßt:



Dieser neue „Großtakt“ könnte auch so notiert werden:



⑧► Klatschen Sie den Rhythmus des *Furiants*, während Ihnen die ersten drei Zeilen des zweiten Klavierparts (Secondo) vom Lehrer vorgespielt werden.

⑨► Versuchen Sie die beiden folgenden Rhythmen zuerst in zwei Gruppen gleichzeitig und dann mit linker und rechter Hand allein zu klopfen:



⑩► Es könnten noch Melodie- und Akkordinstrumente improvisierend dazutreten, die folgende Harmonien verwenden:



⑪► Untersuchen Sie die Akkorde der ersten acht Takte. Welche harmonische Besonderheit fällt Ihnen hier auf?

⑫► Beschreiben Sie den eigenartigen Reiz, der von einem Wechsel des Tongeschlechts ausgeht, und überlegen Sie, inwieweit solche Wendungen für slawische Musik typisch sein könnten.

Taktwechsel oder *komplizierte Rhythmen* sind bei Volkstänzen nicht selten.

⑬► Kennen Sie weitere Beispiele?

Antonín Dvořák hat später noch eine Orchesterfassung der Slawischen Tänze geschaffen.

14 ► Verfolgen Sie die Orchesterfassung des 8. Tanzes anhand der Klavierfassung, und konzentrieren Sie sich dabei auf den Dolce-Teil (ab Takt 84).

13



15 ► Worin unterscheidet sich dieser Teil vom Anfangsteil?

16 ► Was könnte dieser Unterschied für den Ablauf des Tanzes bedeuten?

Weitere Beispiele für einen Furiant finden Sie in folgenden Werken:

- 1. Slawischer Tanz aus op. 46 von Antonín Dvořák
- 3. Satz der 6. Sinfonie von Antonín Dvořák
- Oper „Die verkaufte Braut“ von Bedřich (Friedrich) Smetana (2. Akt, 1. Szene)

Sammlungen von osteuropäischen Volkstänzen:

- Slawische Tänze op. 46 und op. 72 von Antonín Dvořák
- Polkas von Bedřich Smetana
- Ungarische Tänze von Johannes Brahms
- Lachische Tänze von Leoš Janáček



Szene aus einer Aufführung der Oper „Die verkaufte Braut“ in einer Inszenierung des Staatstheaters am Gärtnerplatz, München (1987)

Rußland

⑯► Überlegen Sie, bei welcher Gelegenheit Sie bereits mit russischer Musik in Berührung gekommen sind (Film, Fernsehen . . .) und um welche Art von Musik es sich dabei handelt.

⑰► Stellen Sie eine Liste von Adjektiven zusammen, die die Eigenart russischer Musik beschreiben. Beziehen Sie dabei bewußt auch klischeehafte Vorstellungen mit ein.

Iwan Turgenjew (1818-1883), ein russischer Dichter, schildert in seinen „Aufzeichnungen eines Jägers“ einen Sängerwettstreit in einer Dorfkneipe. Diesem Text ist der folgende Ausschnitt entnommen.

„Er holte tief Atem und begann zu singen . . . Der erste Ton seiner Stimme war schwach und unsicher; er kam scheinbar nicht aus seiner Brust, sondern von irgendwoher in der Ferne, als wäre er gleichsam zufällig in das Zimmer gedrungen. Seltsam berührte dieser bebende klingende Ton uns alle; wir sahen einander an, und die Frau Nikolaj Iwanjtschs richtete sich gerade auf. Auf diesen ersten folgte ein zweiter, stärkerer und anhaltenderer Ton, der aber immer noch vibrierte, wie eine plötzlich von einem starken Finger angeschlagene Saite, die in den letzten, schnell ersterbenden Schwingungen bebt, auf den zweiten ein dritter – und ein schwermütiges Lied strömte dahin und wurde allmählich immer voller und breiter. Er sang: ‚Nicht ein Weg nur führte durch das Feld‘, und uns allen wurde warm und web ums Herz. Ich gestehe, daß ich selten eine ähnliche Stimme gehört habe: sie war ein wenig angeschlagen und klang etwas brüchig, am Anfang sogar schmerzlich, doch in ihr lag sowohl unverfälschte tiefe Leidenschaft als auch Jugend, Kraft, Süße und eine hinreißend-sorglose, wehmütige Trauer. Die wahrheitsliebende heiße Seele des russischen Menschen schwang und atmete in ihr und griff uns ans Herz, griff genau an die russischen Saiten unserer Herzen. Das Lied wuchs und weitete sich, Jakow überkam offensichtlich ein Rausch: er war jetzt nicht mehr zaghaft, er gab sich ganz seinem Glück hin; seine Stimme zitterte nicht mehr – sie bebte, doch mit dem kaum merkbaren Beben innerer Leidenschaft, das wie ein Pfeil in die Seele des Zuhörers dringt, und wurde immer stärker und voller. Ich erinnere mich, einmal am Abend bei Ebbe auf dem flachen, sandigen Strand des Meeres, das in der Ferne drohend und wuchtig rauschte, eine große weiße Möve gesehen zu haben: sie saß unbeweglich da, ihre seidige Brust dem purpurnen Abendrot zugekehrt, und breitete nur zuweilen ihre langen Flügel dem vertrauten Meer und der tief am Horizont stehenden glutroten Sonne entgegen – an sie mußte ich denken, während ich Jakow zuhörte. Er sang in völligem Vergessen seines Rivalen und seiner Zuhörer, aber dennoch sichtlich getragen, wie ein kühner Schwimmer von den Wellen, von unserem Schweigen, unserem leidenschaftlichen Mitgehen. Er sang, aus jedem Ton seiner Stimme wehte uns etwas Heimatliches und unübersehbar Weites an, gleichsam als breitete sich die bekannte Steppe vor uns aus und erstreckte sich in endlose Fernen.“

⑲► Vergleichen Sie die Merkmale russischer Musik, die Sie vorher gesammelt haben, mit den Aussagen des Textes.

⑳► Aus welchen Passagen können Sie etwas Konkretes über das Lied, dessen Vortrag hier geschildert wird, herauslesen?

In der Mitte des 19. Jahrhunderts bemühten sich in Rußland fünf Komponisten darum, eine originär russische Musik zu schreiben, d.h. auf der russischen Volks- und Kirchenmusik aufzubauen, und sich von der westlichen Musik zu distanzieren. Sie werden unter den Bezeichnungen „Mächtiges Häuflein“ oder „Russische Nationale Schule“ zusammengefaßt. Dazu gehören Modest Mussorgski, Alexander Borodin und Nikolai Rimski-Korsakow.

Dem Stück mit dem Titel „Eine Steppenskizze aus Mittelasien“ gab Alexander Borodin (1833 bis 1887) das folgende Programm bei:

„Durch die Stille der sandigen Steppen Mittelasiens klingen die Töne eines friedlichen russischen Liedes. Aus der Ferne hört man auch Klänge einer schwermütiigen orientalischen Weise und das Ge-trampel von Pferden und Kamelen. Eine Karawane nähert sich. Unter dem sicheren Geleitschutz der russischen Wachen verfolgt sie rubig ihren Weg durch die unendliche Wüste. Weiter und weiter entfernt sie sich. Das Lied der Russen und die Weise der Asiaten verbinden sich zu einer gemeinsamen Harmonie, deren Widerhall sich allmählich in der Ferne verliert.“

- 21 ► Überlegen Sie, bevor Sie das Stück hören, wie Sie dieses Programm in Musik setzen würden. Machen Sie sich dabei Gedanken über den Verlauf, den Einsatz von volksmusikalischen Elementen und die Mittel, mit denen die Stimmung bzw. Atmosphäre dieser Landschaft gezeichnet werden könnte.

Anlaß für die Komposition war die 25-Jahr-Feier der Thronbesteigung Alexanders II. 1880. Dieser Zar hatte Turkestan annektiert und dem Russischen Reich einverleibt.

- 22 ► Hören Sie das Stück, und beschreiben Sie, wie Borodin die Aufgaben, die Ihnen oben gestellt wurden, gelöst hat.

14



Eine Steppenskizze aus Mittelasien (Anfang)

Allegretto con moto $\text{♩} = 92$

2 Flauti

Oboe

Corno inglese

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

4 Corni in F

2 Trombe in F

3 Tromboni

Timpani in C/E

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contra-Bassi

The musical score is divided into two systems. The first system begins with woodwind entries: 2 Flauti, Oboe, and Corno inglese. This is followed by 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti, 4 Corni in F, 2 Trombe in F, 3 Tromboni, and Timpani in C/E. The second system begins with Violini I playing a rhythmic pattern (divisi, solo), followed by Violini II, Viole, Violoncelli, and Contra-Bassi.

18

Fl.

Ob.

Clar.

Cor.

pizz.

34

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Clar.

Cor.

cantabile e espressivo

dim.

TUTTI

46 Cor. ingl.

This musical score page shows measures 46 through 50. The instrumentation includes Cor. I.II. (two staves), Clar. (one staff), and Cor. III. (one staff). The music consists of six systems of five measures each. Measure 46 starts with Cor. I.II. playing eighth-note patterns. Measure 47 features sustained notes from Cor. III. Measure 48 shows sustained notes from Clar. Measure 49 has sustained notes from Cor. I.II. Measure 50 concludes the section with eighth-note patterns from Cor. I.II.

58

This musical score page shows measures 58 through 62. The instrumentation remains the same: Cor. I.II., Clar., and Cor. III. The music consists of five systems of five measures each. Measures 58-60 feature eighth-note patterns from Cor. I.II. Measures 61-62 show sustained notes from Clar. throughout all three staves.

70

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Clar.

C. Bass.

pizz.

81

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Bass.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

2 Nationale Schulen

A musical score page from an orchestra partitura. The page number 93 is at the top left. The score consists of ten staves. The first staff has a treble clef and a 'Fl.' (Flute) part, which contains sixteenth-note patterns. The second staff has a treble clef and a 'Clar.' (Clarinet) part, also with sixteenth-note patterns. The third staff has a bass clef and a 'Fag.' (Bassoon) part, featuring sustained notes and grace notes. The fourth staff is blank. The fifth staff has a bass clef and a 'Double Bass' part, showing sustained notes and rhythmic patterns. The sixth staff is blank. The seventh staff has a bass clef and a 'Double Bass' part, similar to the fifth staff. The eighth staff is blank. The ninth staff has a bass clef and a 'Double Bass' part, with sustained notes and rhythmic patterns. The tenth staff is blank.

© M.P. Belaieff, Frankfurt am Main

(23)► Notieren Sie die zentralen Töne (d.h. alle außer den $\frac{1}{16}$ -Noten) des „russischen Volksliedes“ von Takt 5 bis 12 in Ihr Arbeitsheft. Welche Skala liegt der Melodie zugrunde?

(24)► Was halten Sie an dieser Melodie für typisch russisch?

(25)► Diskutieren Sie in der Klasse über Urteile und Vorurteile bezüglich des Nationalcharakters eines Volkes.



15

(26)► Hören Sie einen Ausschnitt echter arabischer Musik, und vergleichen Sie sie mit der „orientalischen Weise“ aus der Steppenskizze.



14

(27)► Wenn Sie nun das ganze Werk noch einmal hören, so überlegen Sie, was daran „romantisch“ im eingangs beschriebenen Sinne ist und welche Rolle dabei die Volksmusik spielt.

(28)► Um welche musikalische Gattung handelt es sich?

Weitere programmatische Werke mit Einbeziehung von Volksmusik:

- „Die Moldau“ und „Aus Böhmens Hain und Flur“ aus dem Zyklus „Mein Vaterland“ von Bedřich Smetana
- „Bilder einer Ausstellung“ von Modest Mussorgski
- „Schéhérazade“ und „Russische Ostern“ von Nikolai Rimski-Korsakow

Polen

Frédéric Chopin (1810–1849) ist der bekannteste polnische Komponist des 19. Jahrhunderts. Er war ein brillanter Pianist und schrieb fast nur Klaviermusik.

- (29) ► Bereiten Sie ein Referat vor, in dem Sie Ihre Mitschüler über ein Leben auf Reisen, wie es Virtuosen führen, am Beispiel Chopins informieren.

Als sich in der Juli-Revolution 1830 in Frankreich der Unmut über die reaktionäre Politik der Restaurationszeit Luft machte, erhielten die national-liberalen Bestrebungen im übrigen Europa neuen Auftrieb. In Polen, das immer mehr unter russischer Bevormundung zu leiden hatte, kam es zum Aufstand, der aber bald niedergeschlagen werden konnte. Damit wurde Polen zu einer Provinz. Chopin hielt sich zu dieser Zeit außerhalb Polens auf, meist in Paris.



- (30) ► Erklären Sie aufgrund dieser Informationen die Äußerungen zu Chopins Musik, die Sie im folgenden Artikel Robert Schumanns (1810–1856) in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1836) finden.

„Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies es tun; er besitzt nur eine kleine Koborte, aber sie gehört ihm ganz eigen bis auf den letzten Helden.“

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten: bei Beethoven, Schubert, Field¹. Wollen wir annehmen: der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft voll aufgerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks; aber Chopin war der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlaf lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrien: „Seht die Frechen!“ – Andere aber im Rücken der Angreifenden: „Des herrlichen Mutes!“

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse tat das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen anderen kenntlich und interessant zu machen: eine starke, originelle Nationalität, und zwar die polnische. – Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte! – Denn wüßte der gewaltige, selbstberrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.“

¹ John Field (1782–1837), ein irischer Komponist und Pianist

Mazurka Nr. 5 op. 7,1

Vivace. ($\text{d}=50.$)

lungho

tr

cresc.

ff

fz

p

pscherz.

2 3 4 5

2 1 2 4 3 13

comodo

2 1 2 4 3 13

comodo

2 1 2 4 3 13

lungho

tr

cresc.

ff

fz

p

2 1 2 4 3 13

comodo

2 1 2 4 3 13

comodo

2 1 2 4 3 13

una corda

legato e senza Ped.

stretto

tr

poco rall.

a tempo, un poco largamente

f

cresc.

tre corde

35 *tungo
tr*
ff fz = p

40 *comodo*

45 *pp sotto voce*
rubato
ad. una corda

50 *poco rall. a tempo con larghezza*
f cresc.
tre corde

55 *lungo
tr*
ff fz = p scherz.
*ad. * ad. * ad. **

60 *comodo*
1. 2.

2 Nationale Schulen

Eine *Mazurka* (aus Masowien, dem Weichselgebiet um Warschau) ist ein schneller polnischer Volkstanz im Dreiertakt.

- ①► Betrachten Sie die Anfangstakte der Mazurka von Chopin. Welches dürfte ihr rhythmisches Charakteristikum sein?
- ②► Notieren Sie die Stufen der Takte 1–12. Untersuchen Sie dafür nur die Begleitung (Vorsicht bei Takt 9!).
- ③► Hören Sie die Mazurka, und skizzieren Sie dabei den Aufbau in Großbuchstaben.

Mazurka (Lithographie, Mitte des 19. Jahrhunderts)



Aus einer Rezension von Ludwig Rellstab, die 1833 in einer Berliner Musikzeitschrift erschien:
„Wo Field lächelt, macht Herr Chopin eine grinsende Grimasse; wo Field seufzt, stöhnt Herr Chopin; Field zuckt die Achseln, Herr Chopin macht einen Katzenbuckel; Field tut etwas Gewürz an seine Speise, Herr Chopin eine Handvoll Cayennepfeffer. — Ferner hat Herr Chopin wieder nicht versäumt, sich die fremdesten Tonarten zu wählen: b-moll, H-Dur und freilich auch Es-Dur; aber in dieser letzten Tonart dann auch so moduliert, daß man in einem wahren Irrgarten zu sein glaubt. Wenn man Fields reizende Romanzen vor einen verzerrten Hohlspiegel hielte, so daß aus jedem feineren Ausdruck ein grob aufgetragener wird, so erhält man Chopins Arbeit. — Wir beschwören Herrn Chopin, der wahrlich nicht ohne Talent ist, zu Wahrheit und Natur zurückzukehren!

In Aufsuchung obrzerreißender Dissonanzen, gequälter Übergänge, schneidender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie und des Rhythmus ist Chopin ganz unermüdlich. — Alles, worauf man nur verfallen kann, wird hervorgesucht, um den Effekt bizarre Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die unnatürlichsten Lagen der Akkorde, die widerhaorigsten Zusammenstellungen im Betreff der Fingersetzung. — Aber es verlohnt wahrlich nicht der Mühe, daß ich der verdrehten Mazurkas des Herrn Chopin wegen so lange Philippiken halte. Hätte Chopin diese Kompositionen einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffentlich zerrissen vor die Füße geworfen haben, was wir hiermit symbolisch tun wollen.“

Chopin hat sich mit seinen Tänzen bereits weit von der Volksmusik entfernt. Der Kritiker Rellstab empfindet diese Musik auch als äußerst fremd.

- ④► Hören Sie sich die Mazurka noch einmal an. Welche Stelle des Stücks könnte Rellstab gemeint haben?

Chopin hat neben 60 Mazurken auch 16 *Polonaisen*, ebenfalls polnische Tänze, geschrieben. Nach der Niederschlagung des polnischen Aufstands 1830/31 setzte eine allgemeine Sympathiebewegung in Mitteleuropa für den polnischen Freiheitskampf ein, in dessen Gefolge die Polonaise auch außerhalb Polens populär wurde.

Nationalstil und Volksmusik

Die Komponisten des 19. Jahrhunderts, die man **Nationalen Schulen** zuordnet, haben in ihren Werken auf Volksmusik zurückgegriffen. Dies konnte durch Übernahme von Volksliedern und -tänzen oder durch Komposition im Volksmusikstil geschehen.

Nationale Schulen

Außerhalb der slawischen Länder sind zu nennen:

Norwegen	Edvard Grieg (Peer-Gynt-Suite)
Finnland	Jean Sibelius (Finlandia)
Ungarn	Franz Liszt (Ungarische Rhapsodien)

35► Ergänzen Sie mit Hilfe eines Musiklexikons diese Aufstellung.

36► In welchen Ländern Europas haben sich keine Nationalschulen entwickelt? Was könnten die Gründe dafür sein?

Aussagen über den Zusammenhang eines Nationalstils mit der Volksmusik werden durch folgende Einschränkungen relativiert:

- Die Komponisten übernahmen die volksmusikalischen Elemente, die sie in ihren Werken verwendeten, oft aus zweiter Hand (z.B. aus Sammlungen). Zumindest kamen sie selbst nie aus der Trägerschicht der echten Volksmusik, der bäuerlichen Bevölkerung, sondern immer aus der bürgerlichen oder aus der Oberschicht.
- Durch die Einarbeitung der Volksmusik in Werke der Kunstmusik wurde jene verändert. Sie wurde der Kunstmusik angepaßt, d.h. melodisch geglättet, harmonisch vereinfacht oder überhaupt erst harmonisiert. Das bedeutet, daß sie mit einer Begleitung versehen wurde, da die echte Volksmusik überwiegend einstimmig ist.
- Die Restaurationsbewegungen des 19. Jahrhunderts haben die Nationalcharaktere oft künstlich profiliert, um das eigene Volk von den Nachbarn zu unterscheiden. Man hat also einzelne Merkmale hervorgehoben, andere vernachlässigt und die Vielfalt der Möglichkeiten reduziert. In musikalischer Hinsicht hatte dies zur Folge, daß man z.B. einzelne Tänze zu Nationaltänzen erklärt hat oder daß man ein typisches Merkmal über alle anderen gestellt hat (z.B. die Schwerfülligkeit in der russischen Musik).

An volksmusikalischen Elementen, die zur Bestimmung eines Nationalstils herangezogen werden könnten, sollte man bei den besprochenen Werken allenfalls die folgenden nennen:

- bei Tänzen die Taktart und den charakteristischen Rhythmus (Furiant, Mazurka),
- das Schwanken zwischen Tonalitäten (beim russischen Lied zwischen C-Dur und e phrygisch),
- häufiger Wechsel des Tongeschlechts (Furiant).

2 Nationale Schulen

1. Die Romantik ist gekennzeichnet durch Flucht aus der Realität in
 - eine **ideale, verzauberte Natur**
 - eine **verklärte Vergangenheit**
 - eine **phantastische, exotische Ferne**.Grund für diese Realitätsflucht ist die politische (Napoleonische Kriege) und die soziale (1. industrielle Revolution) Lage.
2. Die **Romantik**, aber auch das gleichzeitig entstehende **Nationalbewußtsein** sind die Voraussetzungen für die Beschäftigung mit der Geschichte und Kultur des eigenen Landes. Es entstehen Sammlungen von Liedern, Märchen und Sagen.
3. Auch Komponisten wenden sich der **Volksmusik** zu, indem sie
 - Volkslieder und Volkstänze bearbeiten oder in ihre Werke einarbeiten,
 - im Stil von Volksmusik komponieren.
4. Die Musik der **Nationalen Schulen** sagt nur bedingt etwas über die Musik der Länder oder über den „Nationalstil“ aus. Es muß immer die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß der eigene Nationalcharakter (soweit man davon sprechen kann) oder fremde Nationalcharaktere romantisch verklärt gesehen werden.

3 MUSIKTHEATER



DIE NATIONALOPER

Von der italienischen Oper zur Nationaloper

Die Oper entstand um 1600 in Italien und blieb bis zum 18. Jahrhundert eine italienische Domäne. Opern, die außerhalb Italiens entstanden, wurden ebenfalls meist in italienischer Sprache gesungen und blieben, was ihre Stoffe anbelangt, der italienischen Oper verpflichtet.

Opera seria

Eine Auswahl von Titeln zeigt, daß in der **Opera seria** (ernste Oper, musikalische Tragödie) vor allem mythologische oder historische Stoffe aus der Antike verwendet wurden:

Claudio Monteverdi:	„Orfeo“ („Orpheus“, 1607) „Il ritorno d’Ulisse in patria“ („Die Rückkehr des Odysseus in die Heimat“, 1641)
Georg Friedrich Händel:	„Giulio Cesare“ („Julius Cäsar“, 1724) „Alessandro“ („Alexander“, 1726) „Ariadne in Crete“ („Ariadne auf Kreta“, 1734)
Christoph Willibald Gluck:	„Orfeo ed Euridice“ („Orpheus und Eurydike“, 1762)

Opera buffa

Die **Opera buffa** (komische Oper, musikalische Komödie), die in Neapel entstand, hat Szenen aus dem Alltagsleben zum Inhalt. Hier spielen auch sozial niedrig gestellte Personen zentrale Rollen:

Giovanni Paisiello:	„Il barbiere di Siviglia“ („Der Barbier von Sevilla“, 1782)
Giovanni Battista Pergolesi:	„La serva padrona“ („Die Magd als Herrin“, 1733)
Wolfgang Amadeus Mozart:	„Le nozze di Figaro“ („Die Hochzeit des Figaro“, 1786) „Così fan tutte“ („So machen’s alle [Frauen]“, 1790)

Als Vorboten des sich entwickelnden Nationalbewußtseins der europäischen Staaten kann man die Entstehung von Opern in der Landessprache und mit nationalen Stoffen ansehen. Gleichzeitig wurde – wie in der Dramatik des Sturm und Drang – die Ständeklausel außer Kraft gesetzt, d.h. das Milieu auch der ernsten Oper war nicht mehr das einer aristokratischen Oberschicht. Es wurden auch einfache Leute, ja sogar Außenseiter der Gesellschaft, in tragischen Rollen auf die Bühne gebracht.

In manchen Ländern hat sich die Ablösung des Italienischen nur nach längeren Auseinandersetzungen vollzogen. Die Wurzel für die Opern in der Landessprache waren verschiedene kleinere heitere Theaterstücke mit musikalischen Einlagen. Ihr Publikum entstammte eher der Mittelschicht, während die italienischen Opern zumindest außerhalb Italiens der Oberschicht vorbehalten waren. Solche Theaterstücke mit Lied- und Tanzeinlagen und einer schlichten Handlung nannte man in Deutschland **Singspiele**, in Frankreich **Vaudevilles** und in England **Ballad operas**. Die Weiterentwicklung und Aufwertung dieser Gattungen und ihre Verschmelzung mit Formen der italienischen Oper (Arie, Rezitativ) mündeten in die Nationaloper.

Singspiel

Im deutschen Sprachraum war Wolfgang Amadeus Mozart die entscheidende Persönlichkeit, die der neuen Oper zum Durchbruch verhalf. 1783 und 1785 äußerte er sich in Briefen:

„Ich glaube nicht, daß sich die Welsche oper lange Souteniren¹ wird – und ich – halte es auch mit den Teutschen. – wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. – Jede Nation hat ihre Oper – warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? – ist die deutsche sprache nicht so gut singbar wie die französische, und Englische? – – nicht singbarer als die Russische? – Nun; – Ich schreibe izt eine deutsche opera für mich.“

¹ behaupten

„ . . . wäre nur ein einziger Patriot mit am brette – es sollte ein anders gesicht bekommen! – doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National=theater zur blütte gedeiben, und das wäre Ja ein Ewiger Schandfleck für teutschland, wenn wir teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken – teutsch zu handeln – teutsch zu reden, und gar teutsch – zu Singen!!! –“

Mozarts Singspiele „Die Entführung aus dem Serail“ (1781) und „Die Zauberflöte“ (1791) gelten als die ersten deutschen Opern.



Szene aus dem Singspiel
„Die Entführung aus
dem Serail“ (Bayerische
Staatsoper, München)

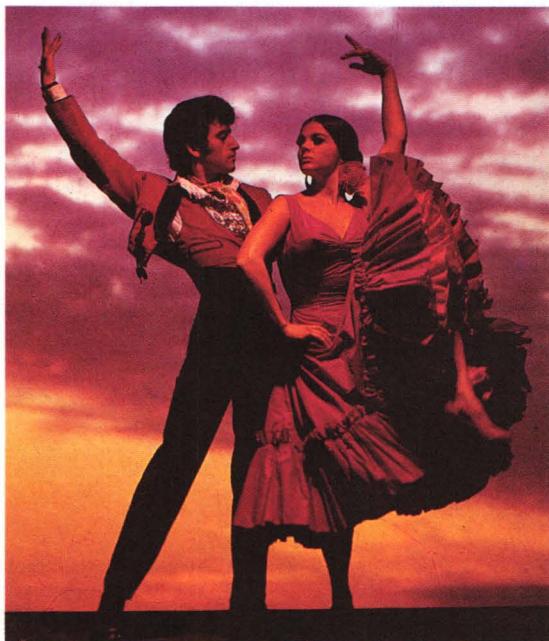
In England wurde der italienischen Oper, repräsentiert durch Georg Friedrich Händel (1685 bis 1759), der Todesstoß durch eine Parodie versetzt. Die Ballad opera „The beggar's opera“ („Die Bettleroper“), deren Handlung im Gaunermeilieu spielt, bestand aus einem Text von John Gay und aus Ballad tunes (englischen Volksliedern), die von dem deutschen Komponisten Johann Christoph Pepusch mit einem Generalbaß versehen wurden. Die Verspottung der italienischen Oper und auch ihres Publikums, der englischen Oberschicht, durch den vordergründig tragischen Stoff, der sich aber schon von Anfang an als Karikatur zu erkennen gibt, verursachte den wirtschaftlichen Ruin der Royal Academy of Music, des Opernhauses, das Händel im Auftrag des Königs geleitet hatte.

Auch Frankreich blieb von den Auseinandersetzungen um die italienische Oper nicht verschont, obwohl es als einziges Land schon frühzeitig eine eigene Operntradition mit Opern in französischer Sprache entwickeln konnte. Eine wichtige Rolle spielte hier im 18. Jahrhundert ebenfalls ein deutscher Komponist, nämlich Christoph Willibald Gluck (1714–1787). Sein Verdienst war die Opernreform. Diese zielte vor allem auf die Vermeidung von Äußerlichkeiten (wie ausgedehnten Koloraturarien, in denen die Sänger ihre Fähigkeiten zeigten und sich feiern ließen) und auf eine Psychologisierung der Rollen.

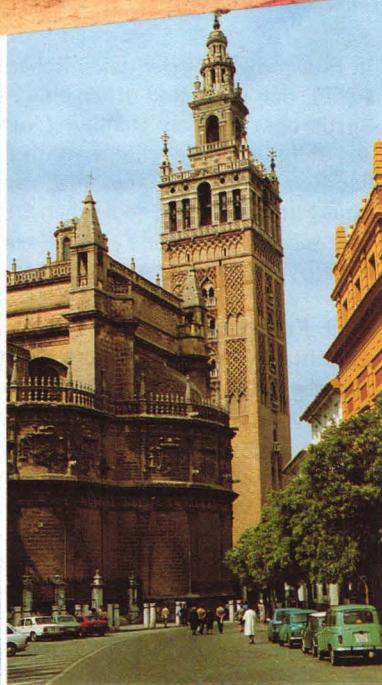
Dieses Interesse an der Wirklichkeit und am Charakter einzelner Personen kann als ein Ausgangspunkt für die Nationaloper des 19. Jahrhunderts gesehen werden, in der Realismus in der Darstellung des Alltagslebens und der handelnden Personen sowie eine plastische und farbige Schilderung des Nationalcharakters angestrebt werden. In der Oper „Carmen“, aus der im folgenden Ausschnitte behandelt werden, ist dies in idealer Weise verwirklicht worden.

3 Musiktheater

Carmen



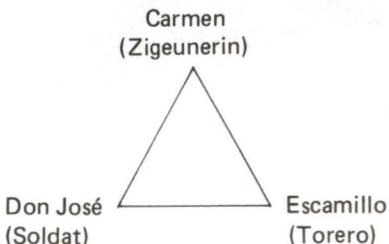
Die Regionen Spaniens



Die Oper „Carmen“ (1875) von Georges Bizet (1838–1875) basiert auf einer Novelle von Prosper Mérimée.

- ① ► Wo können Sie bereits in den nebenstehenden Angaben
– spanische Elemente,
– für die traditionelle Oper ungewöhnliche Angaben erkennen?

Kern der Opernhandlung ist der Konflikt, der sich aus dem Dreiecksverhältnis zwischen einer Frau und zwei Männern ergibt:



Eine weitere Figur, Micaela, die Jugendfreundin Don José's, spielt nur eine Nebenrolle.

Der 1. Akt spielt auf einem Platz in Sevilla. Auf der einen Seite befindet sich eine Wachstube, auf der anderen eine Zigarettenfabrik, in der Carmen und viele andere Zigeunerinnen arbeiten. Nach der Wachablösung und der Mittagspause, in der die Arbeiterinnen auf den Platz kommen, passiert in der Fabrik ein Zwischenfall: Carmen verletzt im Streit eine Kollegin mit dem Messer. Sie wird von Don José abgeführt. Auf dem Weg ins Gefängnis weiß sie ihn so zu betören, daß er sie freiläßt, obwohl er sich damit eine Arreststrafe einhandelt.

Im 2. Akt wartet Carmen in einer Schenke außerhalb der Stadt, wo sich auch Schmuggler treffen, auf Don José. Er wird an diesem Tag aus der Haft entlassen. Nach seinem Eintreffen versucht Carmen ihn für die Schmugglerbande zu gewinnen. Don José weigert sich zuerst. Es bleibt ihm aber keine andere Wahl, als er aus Eifersucht auf seinen vorgesetzten Offizier mit dem Säbel losgeht, weil dieser Carmen nachgestellt hatte.

Der 3. Akt versetzt uns in eine wilde Gebirgsgegend. Während die Schmuggler ihrer Tätigkeit nachgehen, treffen Don José, der Wache hält, und Escamillo, der Carmen sucht, aufeinander. Eine blutige Auseinandersetzung zwischen dem eifersüchtigen Soldaten und dem Torero wird durch Carmen knapp verhindert. Bevor sich Escamillo entfernt, lädt er alle zu seinem nächsten Stierkampf nach Sevilla ein.

PERSONEN

Zuniga, Leutnant	Baß
Andres, Leutnant	Tenor
Morales, Sergeant	Bariton
Don José, Sergeant	Tenor
Escamillo, Stierfechter	Baß (Bariton)
Dancairo, Schmuggler	Tenor (Bariton)
Remendado, Schmuggler	Tenor
Ein Zigeuner	Baß
Ein Soldat	Sprechrolle
Lillas Pastia, Schankwirt	Sprechrolle
Ein Bergführer	Sprechrolle
Frasquita, Zigeunerin	Sopran
Mercedes, Zigeunerin	Sopran
Carmen, Zigeunerin	Mezzosopran
Micaela, Bauermädchen	Sopran
Eine Orangenverkäuferin	Alt

CHOR UND BALLET

Soldaten, junge Männer, Zigarettenarbeiterinnen, Anhänger Escamillos, Zigeuner, Zigeunerinnen, Fächer- und Orangenverkäuferinnen, Programm-, Getränke-, Wein- und Zigarettenverkäufer, Polizisten, Stierkämpfer, Volk, Gassenjungen. Der Alcalde.

ORT UND ZEIT DER HANDLUNG

In und bei Sevilla um 1830

ORCHESTERBESETZUNG

2 Flöten (beide auch Piccolo)	4 Hörner
2 Oboen (2. auch Englisch-Horn)	2 Trompeten (Pistons)
2 Klarinetten	3 Posaunen
2 Fagotte	1 Harfe
Pauken – Triangel – Tamburin – Kastagnetten – Becken – Große Trommel – Kleine Trommel	
Streichquintett	

BÜHNNENMUSIK

2 Trompeten – 3 Posaunen
(aus dem Orchester zu entnehmen)

Der 4. Akt führt uns vor die Stierkampfarena von Sevilla. Nach dem Einzug des Toreros und seiner Mannschaft kann man Kampf und Triumph Escamillos nur noch akustisch verfolgen, da es auf der Bühne zur Auseinandersetzung zwischen Carmen und Don José kommt.



17

② ► Sie hören das Vorspiel. Hierin können Sie drei Abschnitte von sehr unterschiedlichem Charakter erkennen. Versuchen Sie diese zu beschreiben, und stellen Sie Vermutungen über ihren Bezug zum Inhalt der Oper an.



El Tato¹ (Holzstich von Gustave Doré, 1862)

Chor der Gassenjungen (aus Nr. 2)

KINDERCHOR
CHOEUR DES GAMINS

sehr rhythmisch, fast staccato
f bien rythmée, presque détaché

Mit der Wa - che an - zu - tre - ten sind wir Bu - ben im - mer da... Hört ihr nicht
A - vec la gar - de mon - tan - te nous ar - ri - vons, nous voi - là! Son - ne, trom -

uns - re Trompe - ten? Tra ta ta ra ta ta ta ta. Wir mar - schie - ren, Kopf nach o - ben,
pette é - cla - tan - te! Ta ra la ta ta ra ta ta. Nous mar - chons la tê - te hau - te

[geschrien]
[crié]

rich - tig wie Sol - da - ten mit, Bei - ne im Tak - te ge - ho - ben, eins! zwei! im
com - me de pe - tits sol - dats, mar - quant, sans fai - re de fau - te, une, deux mar -

p
glei - chen Schritt. Schul - tern leicht zu - rück - ge - zwun - gen, Bauch hin - ein und Brust her - aus,-
quant le pas. Les é - pau - les en ar - riè - re et la poi - tri - ne en de - hors,

¹ Name eines Toreros. — Doré, ein Zeitgenosse und Landsmann Bizets, brachte von einer Spanienreise über 300 Stiche mit, die er unter dem Titel „L’Espagne“ 1874 veröffentlichte.

frei weg die Ar-me geschwungen und den Blick ge-ra-de-aus. Mit der Wa-che
les bras de cet - te ma-niè-re, tom-bant tout le long du corps. A-vec la gar-

cresc. molto

an - zu - tre - ten sind wir Bu - ben im - mer da. Hört ihr nicht uns - re Trompe - ten?
de mon - tan - te nous ar - ri - vons, nous voi - là! Son - nc, trom - pette é - cla - tan - te!

ff *mf*

Tra ta ta ra ta ta ta. Tra ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta ta, —
Ta rata ta ta ra ta ta. Ta rata ta rata ta, — ta ra ta rata ta ta, —

ra ta ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, —
ta ta ra ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, —

ta ta ra ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, —
ta ta ra ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, —

ra ta ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, —
ta ta ra ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, — ta ta ra ta ta ta, —

mf unis.

ta! — Wir mar-schie - ren, Kopfnach o-ben, rich-tig wie Sol - da - ten mit, hoch die Bei - ne
ta. — Nous mar-chons la té - te hau - le com - me de pe - tits sol - dats, marquant, sans fai-

[geschriften] [crié]

p *cresc. molto*

an - ge - hoben, eins! zwei! im glei - chen Schritt! Schul - tern leicht zu - rück gezwungen, Bauch hin - ein,-
re de fau - fe, une, deux mar - quant le pas. Les é - pau - les en arrière et · la poi - tri -

ff

Brust her - aus, — weit die Ar-me aus - geschwungen und den Blick ge - ra - de aus! Wir rücken an,-
ne en de - hors, — les bras de cet - te ma-niè - re, tom-bant tout le long du corps. Nous ar - ri - vons!

(Die neue Wache ist gegenüber der alten eingeschwenkt)
[(La garde montante s'est rangée en face de la garde descendante)] ZUNIGA Halt!
Halte!

wir sind da! — Tra ta ta ra ta ta ra ta ta ta, — tra ta ra ta ta ta, — ta!

Nous voi - là! — Ta rata ta rata ta rata ta ta, — ta ra ta ta ta, — ta!

3 Musiktheater



18

Im 1. Akt der Oper wird eine Wachablösung gezeigt, bei der Kinder zusehen und die Soldaten nachahmen.

③ ► Hören Sie diese Nummer, und lesen Sie in den Noten mit.

④ ► Mit welchen musikalischen Mitteln erreicht es Bizet, daß die Szene lebensnah wirkt?

⑤ ► Untersuchen Sie den Aufbau des Chorteils. Notieren Sie dabei die Akkorde, mit denen die einzelnen Teile beginnen, in Buchstaben, soweit dies aus der Melodie ersichtlich ist. Zeigen Sie dann, wie der Komponist das ganze Stück harmonisch zusammenhält.

Die Habanera, die die Carmen im 1. Akt der Oper singt, ist kein spanischer, sondern ein kubanischer Tanz (benannt nach Havanna, der Hauptstadt Kubas). Bizet hat hier nicht nur den Rhythmus $\frac{2}{4}$  übernommen, sondern sich ziemlich nahe an die Melodie einer Habanera mit dem Titel „El arreglito“ gehalten.

Mérimée schreibt über die Hauptfigur seiner Novelle:

„Ich sah diese Carmen . . . Sie hatte einen sehr kurzen Rock an, der weiße Seidenstrümpfe seben ließ, die mehr als ein Loch batten, sowie allerliebste Schuhe aus rotem Saffianleder, die mit Bändern von feuerroter Farbe befestigt waren. Sie hielt ihre Mantille auseinander, um ihre Schultern und einen Akazienstrauß zu zeigen, der aus ihrem Hemd hervorschaute. In einem Mundwinkel hatte sie noch eine Akazienblüte, und sie schritt, sich in ihren Hüften wiegend, wie ein Füllen aus dem Gestüt von Córdoba. In meinem Lande würde eine Frau in diesem Kostüm die Leute veranlaßt haben, sich zu bekreuzigen.“



2. Akt: In der Schenke von Lillas Pastia (Inszenierung der Wiener Staatsoper, 1978)

Habanera (Nr. 4)

Allegretto quasi Andantino [♩ = 72]

CARMEN

Lie-be ist wie ein wil - der
L'a-mour est un oi - seau re-

75

pp possibile

Vo - gel, wer den will zäh - men, hat es schwer, ganz um - sonst wirst du nach ihm
bel - le que nul ne peut ap - pri - voi - ser, et c'est bien en vain qu'on l'ap-

portamento port de voix

ru-fen, wenn er nicht will, kommt er nicht her. Nichts zu wol- len mit Drohn und
pel - le, s'il lui con - vient de re - fu - ser! Rien n'y fait, me-nace ou pri-

portamento port de voix

Bit - ten, kein Schmei-cheln hilft, und kei - ne Wut; grad der and - re ist gern ge -
è - re, l'un par - le bien, l'autre se tait; et c'est l'autre que je pré -

pp legg.

S.
A.
T.

lit - ten, ob - wohl er schweigt, bin ich ihm gut.
fè - re, il n'a rien dit, — mais il me plaît.

Ja,
L'a -

(ARBEITERINNEN)
CHOR (CIGARETIERES)
CHOEUR (JUNGE MÄNNER)
(JEUNES GENS)

Lie - be ist wie ein wil - der
L'a-mour est un oi - seau re-

pp legg.

3 Musiktheater

S. gut! mour!

A. Ja, l'a - gut! mour!

T. Ja, l'a -

S. Vo - gel, wer den will zäh - men, hat es schwer, ganz um - sonst wirst du nach ihm
A. bel - le que nul ne peut ap - pri - voi - ser, et c'est bien en vain qu'on l'ap-

S. gut, mour!

A. nur Mut! Die Lie - be gleicht Zi - geu - ner -
T. l'a - mour! L'a-mour est en - sant de Bo-

S. ru - fen, wenn er nicht will, kommt er nicht her.
A. pel - le, s'il lui con - vient de re - fu - ser!

S. art, für sie ist kei - ner - lei Ge - setz ge - macht; auch wenn du mich nicht liebst: ich lieb - dich, und
A. héme, il n'a ja-mais,ja-mais con - nu de loi, si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me, si

S. lieb ich dich, nimm dich in acht!
A. je t'ai - me, prends garde à toi!

A. Auch wenn du mich nicht liebst, auch
T. Si tu ne m'ai - mes pas, si

cresc.

wenn du mich nicht liebst: ich lieb dich! Und wenn ich lie - be, wirk - lich lie - be, gib acht - auf dich!
tu ne m'ai - nes pas, je t'ai me! Mais si je t'ai - me, si je t'ai - me, prends gar-de à toi!



19

⑥ ► Hören Sie das Stück, und versuchen Sie dann den Charakter Carmens aufgrund des Textes von Mérimée und der Habanera (Worte und Musik) zu skizzieren.

⑦ ► Falls Sie Französisch sprechen oder lernen, so vergleichen Sie den französischen Originaltext mit der deutschen Übersetzung (von Walter Felsenstein) in der Arie der Carmen ab dem Wechsel nach D-Dur.

⑧ ► Welche Probleme können bei der Übersetzung eines Opernlibrettos grundsätzlich auftreten?

⑨ ► Sammeln Sie Wissenswertes zum Stichwort „Zigeuner“, und informieren Sie Ihre Mitschüler darüber.

Lied der Carmen (Nr. 8)

Allegretto molto moderato [♩ = 76]

CARMEN

Tra la, la, la, la, la, la, la, mach mit mir, was du willst, ich er-zäh-le kein
Tra la, la, la, la, la, la, la, cou-pe-moi, brû-le - moi, je ne te di-rai

poco meno p
un peu moins p

[LEUTNANT: Ich will keine Lieder von dir hören, ich will eine Antwort.
Ce ne sont pas des chansons que je te demande, c'est une réponse.]

[LEUTNANT: Wenn Sie dabei bleiben wollen...
Nous le prenons sur ce ton-là!...]

Als Vorlage für das Trällerliedchen Carmens, mit dem sie die Soldaten ärgert, die sie festgenommen haben, diente Bizet möglicherweise das folgende spanische Volkslied:

1. 2.

Aussprache: ñ = nj, ll = lj, c vor e (in catorce) = engl. th

Übersetzung: Die Mädchen gehen spazieren, trala, und dabei tragen sie auf den Haaren meist vierzehn Stühle, vier Sessel, vierzehn Bänke und ein Sofa¹.

¹ Anspielung auf den manchmal riesigen Kopfputz der spanischen Mädchen

3 Musiktheater



20

⑩► Überlegen Sie sich eine Begleitung zu dem Volkslied (Angabe der Akkorde in Buchstaben), und singen Sie es. Transponieren Sie es nach G-Dur, falls es zu hoch liegen sollte.

⑪► Vergleichen Sie die beiden Lieder, nachdem Sie die Opernmelodie gehört haben.

⑫► Bizet überschreibt den Abschnitt der Oper, in dem dieses Lied vorkommt, „Chanson et mélodrame“. Was könnte mit dem Begriff „mélodrame“ gemeint sein?

Couplet des Escamillo (Nr. 13)

(kräftig und sehr rhythmisch)
rude et très rythmée

ESCAMILLO

f

Lei - den - schaft, — es — ist — das Fest der
la fu - reur! — Car — c'est — la fê - te

f

star - ken Her - - - zen, da er - probt sich die wah - re
du cou - ra - - - gel C'est la fê - - te des gens de

cresc.

Kraft! Her-an! Zum Kamp-fe! Nun geh
coeur! Al-lons! en gar - de! al-lons!

ff

(leicht und selbstgefällig)
immer sehr rhythmisch
(légèrement, avec fatuité)
toujours bien rythmée

dim. molto

an! — Ah! — To - re - a - dor, zum
lons! — ah! — To - ré - a - dor, en

p

Kamp - fe! — To - re - a - dor! — To - re - a - dor! — Sei
gar - de! — To - ré - a - dor! — To - ré - a - dor! — Et dir bewußt, die
son - gebien, oui,

cresc.

Lieb-stewartet schon, und ihr feu - ri-ges Au - - - ge ver - heißt dir sü - ßen Lohn,
songe en combat - tant qu'un oeil noir te re - gar - - - de et que l'amour t'attend,

pp

To - re - a - dor, — den schön-sten Lie - bes - lohn! —
To - ré - a - dor, — l'a-mour, l'a-mour t'a - tend! —

⑬ ► Hören Sie das ganze Couplet, und verfolgen Sie dabei den ersten Teil anhand der Noten.

⑭ ► Welche Form der Textvertonung liegt hier vor? Die richtige Antwort entspricht der deutschen Definition des Begriffs „Couplet“.

⑮ ► Beschreiben Sie den Charakter des Escamillo aufgrund seiner Worte und der Melodie.



(16)► In den Nummern 2 (Chor der Gassenjungen), 4 (Habanera) und 13 (Couplet des Escamillo) der Oper findet sich jeweils ein Wechsel des Tongeschlechts. Lokalisieren Sie diesen Wechsel, und versuchen Sie ihn mit der Vorstellung von „spanischer Mentalität“, wie sie hier suggeriert wird, in Zusammenhang zu bringen.

Tanzlied der Carmen (aus Nr. 16)

Allegretto moderato [♩ = 108]
 (tanzt und trällert, indem sie sich mit den „Kastagnetten“ begleitet. Don José sieht ihr verzückt zu)
 (dansant et fredonnant en s'accompagnant des castagnettes. Don José regarde Carmen en extase)

1) Das Kastagnettenspiel gehört zur Rolle Carmens, aber wenn die betreffende Darstellerin es nicht ausführen kann, soll sie den Rhythmus markieren, und ein Schlagzeuger im Orchester soll die Ausführung übernehmen.

2) *La partie des castagnettes devra être ajoutée au rôle de Carmen - mais si l'actrice chargée de ce rôle ne sait pas jouer de cet instrument, elle mimera les mouvements, et les castagnettes seront jouées par un musicien de la batterie, à l'orchestre.*

f

p

mf

la la la la la la

la la la la la la la la

(2 Trompeten h.d. Szene)
(2 Pistons à la coulisse)

ppp

75 (von sehr weit her, kaum hörbar)
(de très loin, les clairons à peine entendus)

la la la la la la la la

3 Musiktheater

(Don José faßt Carmen am Arm und veranlaßt sie, zu unterbrechen)
(Don José prend les bras de Carmen et l'oblige à s'arrêter)

DON JOSÉ

Ei-nen Mo-ment, Car-men, ei-nen Mo-ment, so hör doch!
At-tends un peu, Car-men, rien qu'un mo-ment, ar-ré-te...

76

Der Text der folgenden Szene ist hier zweisprachig wiedergegeben (deutscher Text nicht singbar):

- | | | |
|---------|---|---|
| C. | Et pourquoi, s'il te plaît? | Und warum, bitte? |
| J. | Il me semble . . . là-bas . . .
Oui, ce sont nos clairons
qui sonnent la retraite.
Ne les entends-tu pas? | Es scheint mir . . . draußen . . .
Ja, das sind unsere Trompeten,
die den Zapfenstreich blasen.
Hörst du sie nicht? |
| C. | Bravo, bravo! J'avais beau faire . . .
Il est mélancolique de danser
sans orchestre . . .
Et vive la musique qui nous tombe
du ciel! | Bravo, bravo! Ich habe mich sehr angestrengt . . .
Es ist traurig, ohne Orchester
zu tanzen . . .
Und hoch lebe die Musik, die uns
vom Himmel fällt! |
|
... | | |
| J. | Tu ne m'as pas compris, Carmen . . .
C'est la retraite!
Il faut que moi, je rentre
au quartier pour l'appel! | Du hast mich nicht verstanden, Carmen . . .
Das ist der Zapfenstreich!
Ich muß zurück
in die Kaserne zum Appell! |
| C. | Au quartier? Pour l'appel?
Ah! J'étais vraiment trop bête!
Je me mettais en quatre
et je faisais des frais
pour amuser monsieur!
Je chantais! Je dansais!
Je crois, Dieu me pardonne,
qu'un peu plus je l'aimais!
Taratata . . . c'est la clairon
qui sonne! | In die Kaserne? Zum Appell?
Ach, ich war wirklich dumm!
Ich reiße mir die Beine aus,
und ich strenge mich an,
um den Herrn zu amüsieren!
Ich singe! Ich tanze!
Ich glaube, Gott verzeih mir,
nur wenig mehr, und ich hätte ihn geliebt.
Taratata . . . da ertönt
die Trompete! |

Taratata . . . Il part . . . il est parti!
 Va-t'en donc, canari!
 Tiens! Prends ton shako,
 ton sabre, ta giberne,
 et va-t'en, mon garçon!
 Retourne à ta caserne!

Taratata . . . Er geht . . . er ist fort!
 Dann hau ab, du Grünschnabel!
 Da! Nimm deinen Helm,
 deinen Säbel, deine Koppel,
 und geh, mein Junge!
 Geh zurück in deine Kaserne!

- 17► Sie hören das Tanzlied der Carmen und das anschließende Duett. Beschreiben Sie den Konflikt, der sich aus dem Charakter der drei Hauptpersonen, die Sie nun kennengelernt haben, zwangsläufig ergeben muß.

22



- 18► Die Trompeten spielen hinter der Bühne, wodurch eine Fernwirkung erzeugt wird. Woran kann man erkennen, daß hier Naturtrompeten gemeint sind? Notieren Sie hierzu die verwendeten Töne, und ordnen Sie sie.

- 19► Warum spricht man bei einem solchen Trompetensignal von „Hornquinten“?

- 20► Singen Sie die Melodie der Carmen, während andere Schüler den Rhythmus mit Holzstäben, Holzblocks oder gar mit echten Kastagnetten dazuspielen. Das Trompetensignal könnte mit zwei Altblockflöten, Klarinetten oder auf dem Klavier gespielt werden. Wenn noch die Baßtöne des Klavierparts von einem Cello oder Kontrabass übernommen werden, ist das Stück fast komplett besetzt.



Rekonstruktion des Bühnenbilds zum 2. Akt für die Uraufführung der Oper „Carmen“ in Paris von Emile Bertin

3 Musiktheater

Chor (aus Nr. 25)

K. *Schaut doch hin, da kommt die Qua-dril - la, die Qua-dril - la der To-re-ros!* Ih-re Waf - fen
Les voi - ci! voi - ci la qua-dril - le, la qua-dril - le des To - ré - ros. Surles lan - ces,

S. *Schaut doch hin, da kommt die Qua-dril - la, die Qua-dril - la der To-re-ros!* Ih-re Waf - fen
Les voi - ci! voi - ci la qua-dril - le, la qua-dril - le des To - ré - ros. Surles lan - ces,

A.

T. *Schaut doch hin, da kommt die Qua-dril - la, die Qua dril - la der To-re-ros!* Ih-re Waf - fen
Les voi - ci! voi - ci la qua-dril - le, la qua-dril - le des To - ré - ros. Surles lan - ces,

B. *ff*

K. *grü - ßen Se - vil - la:* so grüßt auch sie und werft em - por Müt - zen und Sombre - ros!
le so - leil bril - le! *En l'air; en l'air; en l'air; en l'air to - ques et sombre - ros!*

S. *grü - ßen Se - vil - la:* so grüßt auch sie und werft em - por Müt - zen und Sombre - ros!
le so - leil bril - le! *En l'air; en l'air; en l'air; en l'air to - ques et sombre - ros!*

A. Werft hoch em - por Müt - zen und Sombre - ros

T. *grü - ßen Se - vil - la:* Zum Gruß werft hoch em - por Müt - zen und Sombre - ros!
le so - leil bril - le! *En l'air; en l'air; en l'air to - ques et sombre - ros!*

B. Em - por Müt - zen und Sombre - ros

K. Sie zieht ein, die tapf - re Qua-dril-la, die Qua-dril - la der To - re - ros:
Les voi - ci, voi - ci la qua-dril-le, la qua-dril - le des To - ré - ros!

S. Sie zieht ein, die tapf - re Qua-dril-la, die Qua-dril - la der To - re - ros:
Les voi - ci, voi - ci la qua-dril-le, la qua-dril - le des To - ré - ros!

A.

T. Sie zieht ein, die tapf - re Qua-dril-la, die Qua-dril - la der To - re - ros:
Les voi - ci, voi - ci la qua-dril-le, la qua-dril - le des To - ré - ros!

B.

K. sie sind da!
Les voi - ci!

S. sie sind da!
Les voi - ci!

A.

T. sie sind da, sie sind da, sie sind da!
Les voi - ci, les voi - ci, les voi - ci!

B.

Beim Stierkampf ist mit dem Begriff „Quadrilla“ die Mannschaft des Toreros gemeint.

21► Wie viele eigenständige Stimmen weist der Chor auf?

22► Welche Funktion hat der Kinderchor (oberste Zeile)?

23► Hören Sie den Anfang des Chors. Wodurch wird der Eindruck äußerster Lebendigkeit in diesem Abschnitt erzeugt? Betrachten Sie zur Beantwortung dieser Frage gesondert

- die Instrumentierung,
- die Führung der Chorstimmen,
- das Zusammenwirken von Chor und Orchester.



3 Musiktheater

Nach dem Einzug der Capeadores¹ und der Picadores² kommt Escamillo selbst.



24

24► Hören Sie die Szene, in der er enthusiastisch begrüßt wird.

Carmen ist auch zum Stierkampf erschienen. Don José, dem sie den Laufpaß gegeben hat, fängt sie am Eingang ab, um mit ihr noch einmal zu sprechen. In der Arena hat der Stierkampf bereits begonnen.



25

25► Hören Sie den Schluß des Opernfinales, und achten Sie darauf, wie Bizet die beiden Handlungen parallel in der Musik darstellt.

J. Pour la dernière fois, démon,
veux-tu me suivre?

Zum letzten Mal, du Teufel,
Willst du mir folgen?

C. Non! Cette bague, autrefois,
tu me l'avais donnée . . . Tiens!

Nein! Diesen Ring,
den du mir einst schenktest . . . Da!

J. Eh bien, damnée!

Gut, dann fahr zur Hölle!



Carmen (Julia Migenes) und
Don José (Plácido Domingo)
in der Schlußszene der Opern-
verfilmung von Francesco Rosi
(1984)

¹ Capeador: Kämpfer, der den Stier mit der Capa, einem Tuch, reizt.

² Picador: Berittener Stierkämpfer mit der Pica, einer langen Lanze. Capeadores und Picadores reizen und ermüden den Stier, bis der Torero oder auch Toreador mit dem eigentlichen Kampf beginnt.

Don José ersticht Carmen. Als er sieht, was er getan hat, wirft er sich über sie. Nach einer Weile öffnet sich das Tor, und es erscheint Escamillo, von der Menge umjubelt. Die Oper endet mit Don José' Schuldbeekenntnis.

J.	Vous pouvez m'arrêter . . . C'est moi qui l'ai tué! Ah, ma Carmen adorée!	Ihr könnt mich festnehmen . . . Ich habe sie getötet! Ach, meine angebetete Carmen!
----	---	---

Die Uraufführung der Oper am 3. März 1875 in der Pariser Opéra Comique war ein Mißerfolg.

Einer der beiden Librettisten, Ludovic Halévy, schrieb am Tag danach:

„Gute Wirkung des ersten Aktes . . . Der zweite Akt verläuft weniger glücklich. Der Anfang wirkt glänzend. Das Auftrittslied des Toreadors macht großen Eindruck. Dann Küble . . . Das Publikum ist verwundert und weiß sich nicht mehr zurechtzufinden . . . Die Küble nimmt im dritten Akt zu . . . Beifall ernietet nur das Lied der Micaëla, das noch ganz nach altem Zuschnitt ist . . . Und nach dem 4. Akt, der von der ersten bis zur letzten Szene mit eisiger Kälte aufgenommen wird, ist die Bühne leer . . . nur drei oder vier wahre Freunde bleiben um Bizet. Alle versuchen sie ihn zu beruhigen, zu trösten, aber die Trauer spricht aus ihrem Blick. Carmen hatte ein Fiasko erlebt.“

(26)► Was könnte die Zuschauer so befremdet haben, daß sie die Qualitäten der Oper nicht bemerkten?

Den Siegeszug der „Carmen“, der mit der Wiener Aufführung im Oktober 1875 begann, hat Bizet nicht mehr erlebt.

In Deutschland hat vor allem der Philosoph Friedrich Nietzsche (1844–1900) den Wert der Oper erkannt und sie den Opern Wagners gegenübergestellt:

„Auch dies Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein ‚Erlöser‘. Mit ihm nimmt man Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerschen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Sie hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die harte Notwendigkeit; sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die limpidezza¹ in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit. Diese Musik ist heiter, aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte, – zu dieser südländlichen, bräuneren, verbrannten Sensibilität . . . Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohltun! Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer glätter? – Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsre Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt! – Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer ‚höheren Jungfrau‘! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! – Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Joses, mit dem das Werk schließt:

„Ja! Ich habe sie getötet,
ich – meine angebetete Carmen!““

(Aus: Der Fall Wagner, Leipzig 1888)

¹ italien. limpidezza = Klarheit

3 Musiktheater

- (27)► Überlegen Sie, warum „Carmen“ keine Nationaloper im strengen Sinn des Wortes ist. Beachten Sie dazu die Titel der folgenden echten Nationalopern:

Carl Maria von Weber:	„Der Freischütz“ (1820)
Bedřich Smetana:	„Prodaná nevěsta“ („Die verkaufte Braut“, 1866)
Modest Mussorgski:	„Boris Godunow“ (1874)

Das Lebensgefühl der Epoche der Romantik war von der Flucht in die Idylle oder in die Vergangenheit bestimmt, aber auch von der Sehnsucht nach der Ferne, nach exotischen Ländern.

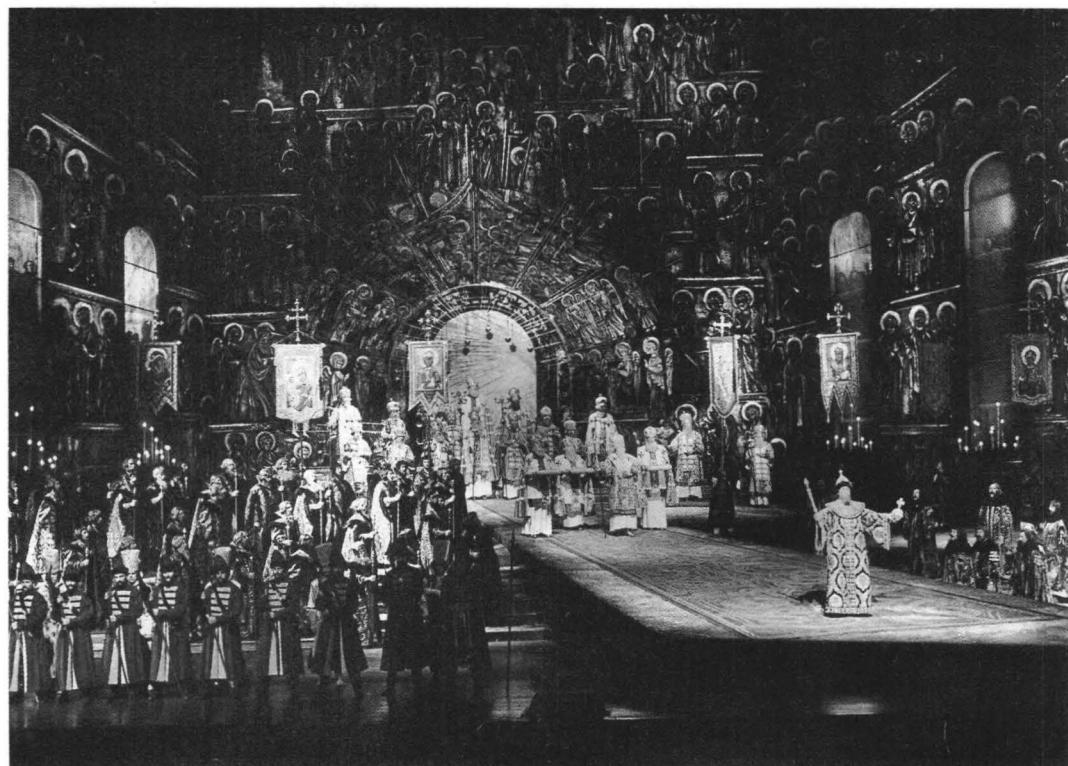
- (28)► Bilden Sie in der Klasse Gruppen, und verteilen Sie selbstbesorgte Werbeprospekte über Spanien. Versuchen Sie herauszufinden, mit welchen Klischees die Fremdenverkehrsindustrie arbeitet. (Beachten Sie auch die Fotos auf Seite 62.)

- (29)► Vergleichen Sie diese Klischees mit der Realität, soweit Sie sie kennen.

Auch im 19. Jahrhundert war man im übrigen Europa, v.a. in Frankreich, von Spanien fasziniert. Dabei setzte man – wie oftmals heute – Andalusien mit Spanien gleich.

- (30)► Suchen Sie weitere Beispiele dafür, daß einzelne Regionen in der Vorstellung des Auslands mit dem ganzen Land identifiziert werden.

Krönungsszene aus der Oper „Boris Godunow“ (Salzburger Festspiele, 1965)



MUSIKTHEATER IM 20. JAHRHUNDERT

„Sie werden jetzt eine Oper hören . . .“

„. . . und weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie doch so billig sein sollte, daß Bettler sie bezahlen können, heißt sie ‚Die Dreigroschenoper‘!“

Es ist sicher eine außergewöhnliche Oper, die von einem zerlumpten Straßen-sänger mit diesen Wörtern angekündigt wird.

③► Welche Kritik an der gesellschaftlichen Funktion der Oper bzw. am Opernbetrieb lässt sich schon aus dieser Ankündigung herauslesen?



Der Moritatensänger (Sammy Davis jr.) in dem Film „Die Dreigroschenoper“ (1962)

Bert Brecht, der Dichter, und Kurt Weill, der Komponist, schrieben „**Die Dreigroschenoper**“ im Jahr 1928 nach einer historischen Vorlage: „The beggar's opera“ von John Gay und Johann Christoph Pepusch, 1728 in London uraufgeführt, war eine überaus erfolgreiche Opernparodie, die sich über die aufwendigen, pomösen Heldenopern G.F. Händels lustig machte (vgl. S. 61).

Die Dreigroschenoper

Damit wollte sich Brecht aber nicht begnügen: „*Da uns heute ein so großer Anlaß zur Parodie wie die Händelsche Oper fehlt, wurde jede Absicht zu parodieren aufgegeben: Die Musik ist vollständig neu komponiert.*¹

Brecht betont vielmehr das gesellschaftspolitische Anliegen des Stoffes.

¹ B. Brecht: Über die Dreigroschenoper. In: Brechts „Dreigroschenoper“. Hrsg. von W. Hecht. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985 (Suhrkamp-Taschenbuch 2056), S. 49

Der Held der „Dreigroschenoper“, der Räuber Macheath, genannt „Mackie Messer“, wird zu Beginn in einer Moritat charakterisiert:

Die Moritat von Mackie Messer

Blues-Tempo ($\text{J}=66$)
Ausrufen

(In der Art eines Leierkastens)

mf

8 1. Und der Hai-fisch, der hat Zäh - ne, und die trägt er im Ge-sicht, und Mac
heath der... hat ein Mes - ser, doch das Mes - ser sieht man nicht.

- | | |
|--|--|
| <p>2. Ach, es sind des Haifischs Flossen
Rot, wenn dieser Blut vergießt!
Mackie Messer trägt 'nen Handschuh
Drauf man keine Untat liest.</p> | <p>5. Jenny Towler ward gefunden
Mit 'nem Messer in der Brust
Und am Kai geht Mackie Messer
Der von allem nichts gewußt.</p> |
| <p>3. An 'nem schönen blauen Sonntag
Lieg ein toter Mann am Strand
Und ein Mensch geht um die Ecke
Den man Mackie Messer nennt.</p> | <p>6. Und das große Feuer in Soho
Sieben Kinder und ein Greis –
In der Menge Mackie Messer, den
Man nicht fragt und der nichts weiß.</p> |
| <p>4. Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann
Und sein Geld hat Mackie Messer
Dem man nichts beweisen kann.</p> | <p>7. Und die minderjährige Witwe
Deren Namen jeder weiß
Wachte auf und war geschändet –
Mackie, welches war dein Preis?</p> |

© Universal Edition, Wien 1928/1956

③2► Beschreiben Sie den Charakter des Macheath mit eigenen Worten.

Beachten Sie dabei auch Brechts Regieanweisung: „Der Räuber Macheath ist vom Schauspieler darzustellen als bürgerliche Erscheinung. Die Vorliebe des Bürgertums für Räuber erklärt sich aus dem Irrtum: ein Räuber sei kein Bürger. Dieser Irrtum hat als Vater einen anderen Irrtum: ein Bürger sei kein Räuber.“¹



26

③3► Hören Sie die Ouvertüre der „Dreigroschenoper“ und die „Moritat von Mackie Messer“. Vergleichen Sie Besetzung und Singweise mit bisher gehörten Opernarien.

¹ B. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 53

Der Komponist über seine Musik: „(Das) Zurückgeben auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt, eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien, gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, stellte sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung heraus. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der ‚Dreigroschenoper‘ gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.“¹ Weill beschreibt auch die Absicht, die er mit seiner „Vereinfachung der musikalischen Sprache“ verfolgt: „(Wichtig) ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchs-industrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern . . . reserviert war. Wir kommen mit der ‚Dreigroschenoper‘ an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit ansprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.“²

34► Welches Publikum will Weill mit seiner Musik erreichen? Beschreiben Sie dieses Publikum im heutigen Musikbetrieb. Fühlen Sie sich zugehörig?

35► Betrachten Sie das Notenbild. Warum ist die Moritat zum Schlager geworden?

36► Informieren Sie sich in einem Opernführer über Personen und Handlung der „Dreigroschenoper“

Episches Theater

Brecht bezeichnet „Die Dreigroschenoper“ als **episches** (erzählendes) **Theater**: „Es arbeitet Szenen heraus, in denen sich Menschen so verhalten, daß die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden . . . das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch ist abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern.“²

episches Theater

Der Zuschauer soll sich beim epischen Theater nicht in die Personen auf der Bühne „einfühlen“.

„Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt:
Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.“

„Der Zuschauer des epischen Theaters sagt:
Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über die Weinenden, ich weine über die Lachenden.“³

37► Überlegen Sie, welche unterschiedlichen Funktionen der Musik im dramatischen bzw. epischen Theater zukommen. Kann sie im epischen Theater überhaupt eingesetzt werden? Muß sie nicht zwangsläufig die Absicht des epischen Theaters behindern?

¹ K. Weill: Zur Komposition der Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 67 f.

² B. Brecht: Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten. In: W. Hecht, a.a.O., S. 81 f.

³ B. Brecht: Das epische Theater. In: Schriften zum Theater. Zitiert nach: Die Stücke von Bert Brecht in einem Band. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 986

3 Musiktheater



27

Auf der Hochzeit der Polly Peachum mit Macheath singt dieser zusammen mit dem korrupten Polizeichef Brown den „Kanonensong“. Er ist eine Erinnerung an ihre gemeinsame Militärzeit.

Kanonensong

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

Musical score for the beginning of the Canon Song. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a forte dynamic (f). The bass staff has a steady eighth-note pattern. The key signature changes from C major to G major.

Macheath

Music for Macheath. The vocal line begins with "John war dar - un - ter und Jim war da-bei". The key signature changes to A major.

Brown

und

Music for the start of the canon section. The vocal line begins with "Doch die Ar - mee, sie frägt kei-nen, wer er sei". The key signature changes to D major.

Music for Macheath's continuation of the canon. The vocal line continues with "Geor-gie ist Sergeant ge - wor - den.". The key signature changes to E major.

und mar-

Music for the continuation of the canon by Brown. The vocal line continues with "Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -". The key signature changes to F# major.

Refrain [B]

Music for the Refrain section. The vocal line begins with "schier-te hin-auf nachdem Nor-den.". The key signature changes to G major. The dynamic ff is indicated at the end of the section.

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

M. und es be - geg-ne - te
B. Wenn es mal reg-ne - te ih-nen'ne neu-e

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

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

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

38► Beschreiben Sie die Stimmung dieses Songs. An welche Lieder erinnert er Sie?

39► Paßt die Musik zum Text bzw. zum Inhalt?

Der Gegenspieler Mackie Messers ist der Unternehmer Jonathan Peachum. Brecht charakterisiert ihn folgendermaßen:

„Er hält nichts von Geld. Ihm, der alles bezweifelt, was Hoffnung wecken könnte, erscheint auch das Geld als ein ganz unzulängliches Verteidigungsmittel. Er ist zweifellos ein Schurke . . . Sein Verbrechen besteht in seinem Weltbild. Dieses Weltbild ist in seiner Scheußlichkeit würdig, neben die Leistungen irgendeines anderen großen Verbrechers gestellt zu werden . . .“¹

¹ B. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 52

3 Musiktheater



28

In einem Lied beschreibt Mr. Peachum sein Weltbild:

Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens

1. Der Mensch lebt durch den Kopf, sein
(2. Ja) mach nur ei - nen Plan,
(3. Ja) renn nur nach dem Glück!
(4. Der) Mensch ist gar nicht gut,

Kopf reicht ihm nicht aus, ver - such es nur, von dei - nem Kopf lebt höch - stens ei - ne
nur ein gro - ßes Licht und mach dann noch 'nen zwei - ten Plan, gehn tun sie bei - de
ren - ne nicht zu sehr, denn al - le ren - nen nach dem Glück, das Glück rennt hin - ter -
hau ihn auf den Hut. Hast du ihn auf den Hut ge - haut, dann wird er viel - leicht

Laus. nicht. 1.-4. Denn für die - ses Le - ben ist der Mensch nicht schlaug - ge - nug,
her! gut. schlecht an - spruchs - los ge - nug,
gut ge - nug,

nie - mals merkt er e - ben die - sen Lug und Trug. 2. Ja
doch sein höh' - res Stre - ben ist ein schö - ner Zug. 3. Ja
drum ist all sein Stre - ben nur ein Selbst - be - trug. 4. Der
dar - um hau ihn e - ben ru - hig auf den Hut.

④► Welche Lebensauffassung kommt in diesem Lied zum Ausdruck? Worin sieht Brecht das Verbrecherische dieses Weltbildes? (Vgl. dazu seine Ausführungen zum epischen Theater, S. 83)



Der „Bettlerkönig“ Peachum (dargestellt von Gert Fröbe)



Kurt Weill (* Dessau 1900, † New York 1950)

Sein kompositorisches Werk lässt sich wie sein Leben in zwei große Abschnitte einteilen. Die Trennungslinie zwischen beiden ist die Emigration Weills in die USA im Jahr 1935. Vorher, in Berlin, waren seine Werke sozialkritisch und, vor allem – soweit sie in Zusammenarbeit mit Bert Brecht entstanden waren – politisch engagiert. In den USA hatte Weill zwar einige Erfolge am Broadway, opferte dafür jedoch die künstlerischen Ideen seines „ersten Lebens“. Sowohl die Themen als auch die Musik seiner „amerikanischen“ Werke entsprechen eher seichtem, sentimentalem Operettenstil.

Erst in seinem letzten Bühnenwerk kehrte er wieder zu ernsten Themen zurück: Die Oper „Lost in the stars“ befaßt sich mit dem Rassenproblem in Südafrika.

Die Auffassung Weills: „*Man komme mir nicht mit der Nachwelt, heute schreibe ich für heute!*“ trifft, unterschiedlich interpretiert, sicherlich auf beide Abschnitte seines Lebens zu.

Werke aus der Zusammenarbeit mit Bert Brecht:

- „Die Dreigroschenoper“
- „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“
- „Der Jasager“ (Lehrstück mit Musik)
- „Die sieben Todsünden“ (Ballett mit Gesang)
- „Der Lindbergh-Flug“ (Kantate)

Musik im epischen Theater

Bert Brecht:

„Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singe . . . Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen.“¹

„Die romantischen Lieder sollten zwar so schön wie möglich gesungen werden, aber das Unechte und Falsche an diesem ‚Versuch einer romantischen Insel, in der noch alles stimmt‘, muß besonders unterstützt werden.“²

Fritz Hennenberg:

„Die Musik spiegelt Gefühlsschwarm, Fröhlichkeit, Schönheit nur vor; sie will so, mit kalkulierter Dürftigkeit, die Verzweiflung, Verkrampftheit, Sinnleere verdecken. Die Dürftigkeit ist, wie gesagt, kalkuliert; der Schwindel soll offenbar werden.“³

- ④1► Beschreiben Sie die Funktion der Musik in Opern, die Sie bereits kennen. Vergleichen Sie.
- ④2► Erläutern Sie das letzte Zitat anhand des „Kanonensongs“.
- ④3► Interpretieren Sie anhand der Zitate die Forderung Brechts, die Musik sei „Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin“³. In welchen der hier abgedruckten Songs „denunziert“ die Musik den Text?

Der große Publikumserfolg der „Dreigroschenoper“ hielt nicht lange an. Mit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft im Jahr 1933 mußten Brecht und Weill auswandern, ihre Werke wurden in Deutschland kaum mehr aufgeführt.

In einem Musikbuch aus dieser Zeit ist im Kapitel „Neue Musik“ und Judentum“ über Kurt Weill zu lesen:

„Die ‚Einfachheit‘ muß es machen: Bänkelsängerstil und . . . Jahrmarktbudengedöhns, . . . plattester Jazz und überpersönlicher Ausdruck bilden das unerträgliche Gemisch seiner einst tiefesinnig durchforschten Bübnenwerke . . . Rechnet man dazu die unsagbar oberflächliche ‚politische‘, ‚sozialethische‘ und ‚gesellschaftskritische‘ Haltung der Texte, vorgeführt am Beispiel von Untermenschen und Schiebern, so begreift man nicht, daß halbwegs verständige Leute hier einen gangbaren Weg zur neuen ‚Volksoper‘ erkennen wollten.“⁴

Nach dem Ende der nationalsozialistischen Ära schrieb Brecht, nach Deutschland zurückgekehrt, zwei neue Strophen für die „Moritat“:

Und die Fische, sie verschwinden!
Doch zum Kummer des Gerichts:
Man zitiert am End den Haifisch
Doch der Haifisch weiß von nichts.

Und er kann sich nicht erinnern
Und man kann an ihn nicht ran
Denn ein Haifisch ist kein Haifisch
Wenn man's nicht beweisen kann.⁵

¹ B. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 58

² B. Brecht/G. Strehler: Ein Gesprächsprotokoll. In: W. Hecht, a.a.O., S. 138

³ F. Hennenberg: Die Musik Kurt Weills. In: W. Hecht, a.a.O., S. 94

⁴ O. Schumann: Geschichte der Deutschen Musik. Bibliographisches Institut, Leipzig 1940, S. 307 f.

⁵ W. Hecht, a.a.O., S. 38

Keep cool, Mr. Shakespeare . . .

. . . auch wenn es so aussieht, als hätten sich zwei Ihrer berühmtesten Figuren, nämlich Romeo und Julia, verirrt! Statt auf ihrem Balkon in Verona der Nachtigall (oder Lerche?) zu lauschen, treffen sich die beiden auf einer Feuerleiter in den Hinterhöfen von New York. Tony und Maria heißen sie inzwischen, aber ihre Probleme haben sich nicht verändert.



Tony und Maria in der Verfilmung der „West Side Story“ (1962)

In der „West Side Story“ verlegen Leonard Bernstein und Stephen Sondheim die Thematik von William Shakespeares Drama „Romeo und Julia“ aus dem Mittelalter in das 20. Jahrhundert, von Verona nach New York. Aus den sich bekämpfenden Adelsgeschlechtern der Montagues und Capulets werden zwei Straßenbanden, die weißen „Jets“ und die Einwanderer aus Puerto Rico, die sich „Sharks“ nennen.

West Side Story

- 44► Informieren Sie sich in geeigneten Nachschlagewerken (Literaturlexikon bzw. Musicalführer) über die Handlung der beiden Werke, und ergänzen Sie folgende Gegenüberstellung:

William Shakespeare „Romeo und Julia“

Verona
Mittelalter
Feindliche Adelshäuser
?

Bernstein/Sondheim „West Side Story“

New York, Manhattan
20. Jahrhundert
Feindliche Straßengangs (ethnischer Konflikt)
?

- 45► Welche Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede lassen sich erkennen? Welche Unterschiede in Handlung und Inhalt gehen über eine Aktualisierung hinaus?

Die Idee, „Romeo und Julia“ als **Musical** zeitgemäß zu gestalten, stammte von Jerome Robbins, der auch Choreographie und Regie der New Yorker Uraufführung im Jahr 1957 übernahm. In seinem ursprünglichen Konzept waren die Hauptpersonen allerdings ein jüdisches Mädchen und ein katholischer Junge.

Musical

- 46► Übertragen Sie die Thematik in eine deutsche Großstadt heutiger Zeit. Welche Personen und Gruppen könnten in diesem Stück auftreten?

- 47► Für welche weiteren Musicals dienten Dramen von Shakespeare als Vorlage? (Musicalführer!)

3 Musiktheater

Ruhig bleiben

Kurz vor dem tödlichen Kampf der beiden Bandenchefs versucht Riff seine Bande zu beruhigen.
Der Song „Cool“ drückt die Erregung aus, in der sich die Jets befinden.

Cool (Riff and Jets)

Solid and boppy

The musical score for "Cool" features four staves of music. The top staff uses treble clef, the second staff alto clef, the third staff bass clef, and the bottom staff bass clef. The key signature changes between sections. The tempo is marked as "Solid and boppy". The lyrics are as follows:

Boy, boy, cra - zy boy,
Boy, boy, ru - hig Blut,

Get cool, boy!—
paß auf, Boy!—

Got a rock-et
Laß das Mes-ser,
in your pock-et,
das ist bes - ser,

Keep cool - ly cool, boy!
sonst gehst du drauf, Boy!

Don't get hot, 'Cause, man, you got
Sei ge - scheit und laß dir Zeit,
Some high times a - head..
denk nur andein Ziel.

Take it slow and Dad - dy - o,—
Kei - ne Schau, du weißt ge - nau,

You can live it up and die in bed!
so 'ne Feindschaft ist kein Kin-der - spel!

Boy,
Boy,

© Leonard Bernstein & Stephen Sondheim 1957. By Arrangement with G. Schirmer, Inc., New York
Für Deutschland, Österreich u.a.: Neuer Theater-Verlag GmbH, Hamburg
Deutscher Text: Max Colpet, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

48► Versuchen Sie den Song zu singen. Welche Schwierigkeiten treten dabei auf?

49► Beschreiben Sie anhand des Notenbildes die musikalischen Mittel, die Bernstein zur Darstellung bzw. Erzeugung der Spannung verwendet. (Hinweis: Beachten Sie die Melodielinie, den Rhythmus der Melodie bzw. der Baßstimme und ihr Verhältnis zueinander.)

Fassen Sie die Ergebnisse Ihrer Untersuchung in einer Spannungskurve der ersten 16 Takte zusammen.

Auch Riffs Singweise trägt zur Spannung bei.

50► Erläutern Sie mit Hilfe des Hörbeispiels und des Notentextes folgende Feststellungen:

- Takt 1 enthält eine melodische und harmonische Spannung.
- Takt 2 stellt eine rhythmische Steigerung gegenüber Takt 1 dar.
- Die Takte 3 und 4 stellen gegenüber den Takten 1 und 2 sowohl eine harmonische als auch eine melodische Steigerung dar.
- Die Takte 5–8 sind zwar den Takten 1–4 grundsätzlich ähnlich, stellen aber wiederum eine melodische Steigerung dar. Vor allem die Melodielinie in Takt 3 wird in Takt 7 und 8 überhöht.
- Der Höhepunkt der ersten Strophe liegt in den Takten 9–11. Der darauffolgende Spannungsabbau beruht auf der Melodielinie und dem Rhythmus der Baßstimme.

29



51► Hören Sie nochmals das Beispiel, und prüfen Sie, ob diese Feststellungen Ihrem subjektiven Höreindruck entsprechen.

29



Auf die zweite Strophe folgt ein Instrumentalteil, den Bernstein als „Fuge“ bezeichnet. Er verwendet zwei Themen:

a)

b)

52► Verfolgen Sie das Hörbeispiel. In welchen Instrumenten erscheinen die Themen?

29



53► a) Notieren Sie die Töne von Thema a als Tonleiter. Was fällt Ihnen auf?

b) Thema b besitzt, etwas abgewandelt, die gleiche Eigenschaft. Wodurch unterscheidet es sich aber von Thema a?

c) Welche Konsequenz hat die Verwendung dieses Tonvorrats für die Harmonik?

Exkurs für Jazzfreunde

Falls Sie im Unterricht bereits den Jazz behandelt haben, können Sie folgende Aufgaben bearbeiten:

- Von welchem Begriff leitet Bernstein die Spielanweisung „boppy“ ab? Welche Eigenarten der Themen bzw. Melodien rechtfertigen diese Bezeichnung?
- Welchem Jazzstil entspricht die polyphone Anlage (Fuge) des Mittelteils?
- Welche Jazzeinflüsse lassen sich in Rhythmus und Spielweise (z.B. Trompete) erkennen?
- Warum wäre es trotz dieser Einflüsse nicht richtig, diese Musik als Jazz zu bezeichnen?

3 Musiktheater



30

Die „Sharks“

Der bekannteste Song der „West Side Story“ ist „America“, ein Spottlied, in dem die Sharks ihre Lebensumstände in der neuen Heimat ironisch beschreiben.

America

The musical score for "America" consists of five staves of music. The first staff starts in G major (G) and includes lyrics 1-5 and a repeat sign. The second staff begins in C major (Cm⁷) and continues the lyrics. The third staff starts in F major (F) and continues the lyrics. The fourth staff begins in C major (C) and ends with a fermata and the word "Fine". The fifth staff starts in A major (A⁷) and continues the lyrics. The sixth staff starts in G major (G) and ends with a fermata. The seventh staff starts in D major (D⁷) and ends with a fermata. The eighth staff starts in G major (G) and ends with a fermata. The ninth staff starts in D major (D⁷) and ends with a fermata. The tenth staff starts in G major (G) and ends with a fermata. The lyrics describe the harsh reality of life in America for the Sharks, including mentions of crime, poverty, and discrimination.

© Leonard Bernstein & Stephen Sondheim 1957. By Arrangement with G. Schirmer, Inc., New York
Für Deutschland, Österreich u.a.: Neuer Theater-Verlag GmbH, Hamburg

1. Ich bin gern in Amerika,
Es geht mir gut in Amerika.
Alles ist umsonst in Amerika
Für ein kleines Entgelt in Amerika.

- Man kann leicht einen Kredit aufnehmen.
So wie wir aussehen, lässt man uns das Doppelte zurückzahlen.
Ich habe eine eigene Waschmaschine.
Aber wirst du auch was zum Waschen haben?

2. Wolkenkratzer schießen in die Höhe in Amerika.

Der Dollar floriert in Amerika.
Industrieboom in Amerika.

Zwölf in einem Zimmer in Amerika.
Jede Menge neuer Häuser mit viel Platz.

Jede Menge Türen schlagen uns ins Gesicht.
Ich ziehe in eine nette kleine Wohnung.
Dann werde erst mal deinen Dialekt los.

3. Das Leben kann herrlich sein in Amerika,

Wenn du kämpfen kannst in Amerika.

Es lässt sich gut leben in Amerika,
Wenn du weiß bist in Amerika.

Hier bist du frei und stolz,
Solange du bleibst, wo du hingehörst.
Du kannst alles werden, was du willst,
Zum Beispiel Kellner oder Schuhputzer.

4. Überall ist Verbrechen in Amerika.

Organisiertes Verbrechen in Amerika.
Schreckliche Zeiten in Amerika.

Du vergißt: Ich bin in Amerika.

Ich glaube, ich gehe zurück nach San Juan.
Ich weiß ein Schiff, auf dem man
mitfahren kann.

Dort werden alle vor Freude schreien.
Dort wird man mehr Mitleid haben.



Sharks gegen Jets

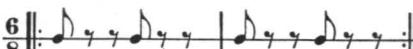
Sie finden den Song in vielen Liederbüchern, meist allerdings mit dem Originaltext von Stephen Sondheim, nicht mit dem hier abgedruckten, der vom Klangbeispiel übernommen wurde.

54► Vergleichen Sie die beiden Textvarianten. Welcher inhaltliche Unterschied lässt sich feststellen?

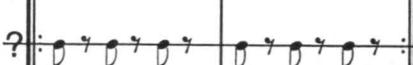
Der Reiz des Liedes liegt unter anderem in der raffinierten rhythmischen Gestaltung.

55► Vergleichen Sie die beiden ersten Takte miteinander. Warum entsteht der Eindruck eines Taktwechsels?

56► Klatschen Sie die Rhythmen der beiden Takte in zwei Gruppen gleichzeitig, z.B.:

1. Gruppe: 

Welche Taktart sollte der zweiten Gruppe vorgegeben werden?

2. Gruppe: 

Interessanter ist die Verteilung betonter bzw. unbetonter Taktteile auf zwei Gruppen oder auf linke und rechte Hand.

57► Singen Sie den Song, und klatschen Sie die unbetonten Töne (nach oben gestrichene Noten) mit.

1. Gruppe
(r. Hand)

2. Gruppe
(li. Hand)



3 Musiktheater

Die „Jets“

Auch die Jets beschreiben ihr Weltbild, das von sozialen Problemen und Generationskonflikten geprägt ist. Im Song „Gee, Officer Krupke“ treten, dargestellt von einzelnen Mitgliedern der Gang, nacheinander die Personen auf, die für die Jets die Welt der Erwachsenen repräsentieren: der Polizist Krupke, ein Richter, ein Psychoanalytiker, eine Sozialhelferin. Ohne es direkt auszusprechen, erklären die Jets in diesem Lied, was die Bande ihnen bedeutet: Hier gehören sie dazu, hier sind sie anerkannt – ein Gefühl, das die Gesellschaft der Erwachsenen ihnen vorenthält.

Gee, Officer Krupke

Action:

The musical score consists of four staves of music for voice and piano. The vocal part is in soprano range, and the piano part includes bass and harmonic support. The lyrics are integrated into the musical lines, with some words appearing above the staff (e.g., 'It's', 'Alle:'). The score includes dynamic markings like 'cresc.', 'f', and 'ff'. The piano part features chords and bass notes, with some bassoon-like entries indicated by 'bassoon' below the staff.

Dear kind - ly Ser - geant Krup - ke, You got - ta un - der - stand,| It's
just our bring-in' up - ke That gets us out of hand. Our moth - ers all are junk - ies, Our
fath - ers all are drunks. Gol - ly Mo - ses, nat - cher - ly we're punks! Gee,
Offi - cer Krup - ke, we're ver - ry up - set; We ne - ver had the love that ev - ry
child ought - a get. We ain't no de - lin - quents, We're mis - un - der - stood.
Action: Alle:
Deep down in - side us there is good! There is good! There is good! There is

good! There is un-tapped good. Like in-side, the worst of us is good!

© Leonard Bernstein & Stephen Sondheim 1957. By Arrangement with G. Schirmer, Inc., New York
Für Deutschland, Österreich u.a.: Neuer Theater-Verlag GmbH, Hamburg

Lieber, netter Sergeant Krupke, Sie müssen verstehen: Wir sind nur wegen unserer Kindheit aus der Bahn geraten. Unsere Mütter sind süchtig, unsere Väter sind Säufer. Heiliger Strohsack, ist doch logisch, daß wir Punks sind. Mein Gott, Officer Krupke, wir sind einfach unglücklich, wir haben nie die Liebe erfahren, die jedes Kind braucht. Wir sind keine Verbrecher, uns versteht nur keiner. Tief in uns schlummert ein guter Kern, ein verborgener guter Kern, tief drinnen ist auch der Schlimmste von uns gut.

Nur auf den ersten Blick stehen sozialkritischer Text und problemlose, fröhliche Musik in Widerspruch zueinander.

31



58► Welche Absicht könnte hinter der scheinbar widersprüchlichen Vertonung stecken?

- a) Inwiefern beeinflußt (verändert) die Musik die Textaussage?
- b) Welcher Aspekt der Sozialkritik wird gerade durch die Musik, d.h. ihren Widerspruch zum Text, ausgedrückt?

Die Melodie dieses Songs besteht im wesentlichen nur aus einem einzigen Motiv (und dessen Variante), das immer weiter nach oben gerückt wird.

59► Vergleichen Sie diese Technik mit der Melodieführung in „America“.

Analog zum Hauptmotiv wird auch die gesamte Melodie Strophe für Strophe höhergerückt.

60► Versuchen Sie bei nochmaligem Hören diese Vorgänge nachzuvollziehen.

31



In einem seiner „Erdachten Gespräche“ mit einem fiktiven Gesprächspartner lässt Bernstein diesen den Vorwurf erheben: „*Ihre Melodien sind zu kunstvoll und gewollt. Sie bemühen sich zu sehr, sie ‚interessant‘ zu machen. Davon lässt sich das breite Publikum nicht beeindrucken. Eine ausgefallene kleine Dissonanz im Baß mag Ihnen Freude machen, und vielleicht einigen Ihrer intellektuellen Freunde, aber zum Erfolg wird es Ihnen kaum verbhelfen. Sie verstießen sich zu sehr auf ungewöhnliche Akkorde, seltsame Wendungen in der Melodie und andere verrückte Sachen . . .*“¹

Die Begleitung von „Gee, Officer Krupke“ weist solche „ausgefallenen kleinen Dissonanzen im Baß“ auf.

61► Suchen Sie diese Stellen. Wodurch entstehen die Dissonanzen? Welche Töne wären „richtig“?

62► Stimmen Sie mit der Meinung des Gesprächspartners überein? Wie würden Sie ihm antworten?

63► Hören Sie noch weitere, eher schlagerähnliche Songs aus der „West Side Story“, z.B. „Tonight“ und „Maria“.



¹ L. Bernstein: Freude an der Musik. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 52

Leonard Bernstein (1918–1990)
Komponist, Pianist, Dirigent,
Musikschriftsteller

Geboren in Massachusetts, USA.
Sohn russischer Emigranten jüdischen Glaubens. Erster Klavierunterricht mit 10 Jahren. Studium der Musik, Philosophie und Philologie an der Harvard University.
Mit 25 Jahren Debüt als Dirigent des New York Philharmonic Orchestra, 1958 bis 1969 dessen Musikdirektor. Gastspiele bei allen bedeutenden Orchestern der Welt.



Einige seiner wichtigsten Kompositionen:

Sinfonische Werke: „Jeremiah“ (über ein biblisches Thema) für Alt und Orchester, „The age of anxiety“ („Das Zeitalter der Angst“) für Klavier und Orchester

Ballettmusik: „Fancy free“, „Facsimile“

Musicals: „On the town“, „Candide“, „West Side Story“

Filmmusik: „Die Faust im Nacken“

Bernstein beherrscht gleichermaßen die Ausdrucksformen der „ernsten“ Musik, der Unterhaltungsmusik und des Jazz: „Ich bin ein Komponist seriöser Musik, der versucht, Songs zu schreiben.“¹ Seine Fernsehsendungen und Bücher sind allgemein verständliche Einführungen in alle Sparten der Musik, aber: „Es gibt nur einen Weg, wirklich etwas über Musik zu sagen, nämlich Musik schreiben.“²



Dance at the gym
(Tanzfest) in einer
Aufführung im
Theater des
Westens, Berlin
(West)

Ein wesentliches *Ausdrucksmittel* des Musicals ist der *Tanz*, insbesondere die verschiedenen Formen des Jazztanz und des Modern Dance. War in der Oper meist der Librettist der wichtigste Partner des Komponisten, so übernimmt diese Rolle beim Musical der Choreograph. Häufig entwickelt er das Konzept eines Werks, der Komponist richtet sich nach seinen Vorstellungen.

¹ Zitiert nach S. Schmidt-Joos: Das Musical. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1965, S. 130

² L. Bernstein: Freude an der Musik. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 11

Wege und Ziele

Die Musik des 20. Jahrhunderts ist von zahlreichen, sehr schnell ablaufenden Entwicklungen geprägt, die zudem meist parallel stattfinden: **Stilpluralismus**. Natürlich wird auch das Musiktheater von diesen verschiedenen Strömungen beeinflußt, seine Erscheinungsformen sind so vielfältig, daß die überlieferten Begriffe für Formen und Gattungen oft nicht mehr anwendbar sind:

Stilpluralismus

- Igor Strawinsky läßt in seiner „Geschichte vom Soldaten“ die Handlung von einem Sprecher erzählen. Die Musiker stehen am Rand der Bühne und agieren zum Teil mit den Schauspielern.
- In Carl Orffs Märchenoper „Die Kluge“ laufen mehrere Handlungen auf Simultanbühnen ab, um die unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen der Personen zu verdeutlichen.
- Die Pantomime als Handlungsträger wird von Béla Bartók in seinem Werk „Der wunderbare Mandarin“ verwendet.
- Im „Pas de cinq“ von Mauricio Kagel bewegen sich fünf Schauspieler (Musiker) nach vorgegebenen Regeln in einem Fünfeck. Die Musik besteht aus den Geräuschen ihrer Schritte und Spazierstücke.
- „The turn of the screw“ wurde von Benjamin Britten als Filmoper konzipiert. Die besonderen technischen Möglichkeiten des Films wurden also von vornherein eingeplant, beispielsweise wird die Handlung von Filmschauspielern gespielt, der Gesang von Opernsängern synchronisiert.

Dazu kommen zahlreiche Bühnenwerke, die sich der konventionellen Ausdrucksmittel des Theaters bedienen, aber verschiedenartigsten musikalischen Einflüssen unterliegen:

- die Oper des Expressionismus (z.B. Alban Berg, „Wozzeck“) und der Avantgarde (z.B. Bernd Alois Zimmermann, „Die Soldaten“),
- das Musical als Nachfolger der europäischen Operette (z.B. Frederic Loewe, „My fair Lady“) oder mit sozialkritischem Inhalt und Verwendung des Tanzes als Ausdrucksmittel (z.B. Leonard Bernstein, „West Side Story“),
- die Jazzoper (z.B. George Gershwin, „Porgy and Bess“),
- die Rockoper (z.B. Andrew Lloyd Webber, „Jesus Christ Superstar“).

Musical, Jazzoper und Rockoper sind von der Unterhaltungsmusik bzw. vom Jazz beeinflußt.

Auch der Videoclip ist im weitesten Sinn eine – wenn auch stark reduzierte – Form des Musiktheaters.

Der Stil- und Formenpluralismus des Musiktheaters ist aber nicht nur ein Ergebnis unterschiedlicher künstlerischer Ideen und Absichten. Er ist vor allem auch entstanden durch die verschiedenartigen Vorstellungen der Komponisten und Librettisten von der Funktion, die Musik bzw. Musiktheater in der Gesellschaft erfüllen sollen. Dieses Spektrum reicht von der bloßen Unterhaltung und Erbauung über Sozialkritik bis zur Provokation und politischen Agitation.

Wie unterschiedlich diese Auffassungen sind, kann man in der provozierenden Äußerung Bert Brechts erkennen, die „Dreigroschenoper“ sei „ein Versuch, der völligen Verblödung der Oper entgegenzuwirken.“¹

Zum Überlegen und Diskutieren

- Berichten Sie Ihren Mitschülern von Musicals oder Musikfilmen, die Sie gesehen haben.
- Hat Sie die Thematik persönlich berührt, und welche Rolle hat dabei die Musik gespielt?
- Achten Sie beim Anhören eines Musicals oder eines Popsongs so auf den Text, daß Sie eine eventuelle gesellschaftspolitische Aussage erkennen könnten?
- Setzen Sie sich gegebenenfalls mit einer solchen Aussage auseinander?

¹ Zitiert nach: W. Hecht, a.a.O., S. 50

1. Im 17. und 18. Jahrhundert dominierte die italienische Oper in den Opernhäusern der Oberschicht ganz Europas mit Ausnahme Frankreichs. Es gab zwei Formen:
 - Opera seria (ernste Oper)
 - Opera buffa (komische Oper)
2. Im späten 18. Jahrhundert wurden in verschiedenen Ländern Versuche gemacht, Opern auch in der Landessprache zu schreiben. Ausgangspunkte waren hierbei oft bereits bestehende Theaterstücke mit musikalischen Einlagen, deren sozial niedriger gestelltes, bürgerliches Publikum des Italienischen nicht mächtig war (Singspiel, Vaudeville, Ballad opera).
3. Die voll ausgebildete Nationaloper des 19. Jahrhunderts, die die italienische Oper ablöste, beschränkte sich nicht nur auf den Einsatz der Landessprache, wie die folgende Gegenüberstellung zeigt:

Italienische Oper des 17./18. Jahrhunderts	Nationaloper des 19. Jahrhunderts
<ul style="list-style-type: none">– Stoffe aus der antiken Geschichte oder Mythologie– tragische Figuren nur als Adlige dargestellt– stilisierte Typen– realitätsferne, idealisierte Darstellung– keine nationalen Typisierungen, keine Schilderung des Volkslebens– Formen: Arie, Rezitativ, Ballettmusik	<ul style="list-style-type: none">– Stoffe aus dem Alltag oder aus der Landesgeschichte– tragische Figuren aus allen Schichten des Volkes– wirklichkeitsnahe, teils psychologisch gezeichnete Charaktere– realistische Darstellung– Einbeziehung des Volkslebens, Lokalkolorit– Formen: Lied, Couplet, Volkstanz

4. Das Musiktheater des 20. Jahrhunderts ist durch einen Pluralismus von Formen und Gattungen, Absichten und Funktionen gekennzeichnet.
Eine wesentliche (und zugleich die erfolgreichste) Neuerung ist das Musical.
Seine Merkmale:
 - Einflüsse von Jazz und Unterhaltungsmusik,
 - häufig „klassische“ Stoffe,
 - Verbindung von Gesellschaftskritik und Unterhaltung,
 - Tanz als Ausdrucksmittel, d.h., der Darsteller ist zugleich Tänzer, Sänger und Schauspieler; der Choreograph wird zum gleichberechtigten Partner des Komponisten.

4 JAZZ



ROOTS – DIE WURZELN DES JAZZ

Der Rassenkonflikt

Der Jazz entstand Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika, seine Wurzeln aber liegen in den musikalischen Traditionen Afrikas und Europas, die sich in Amerika zu einer neuartigen Musik verbanden. Während jedoch die europäische Musik von den weißen Einwanderern in die „Neue Welt“ mitgebracht wurde, gelangte die afrikanische Musikkultur durch die Verschleppung von Neger-sklavens nach Amerika.

Sklavenhandel

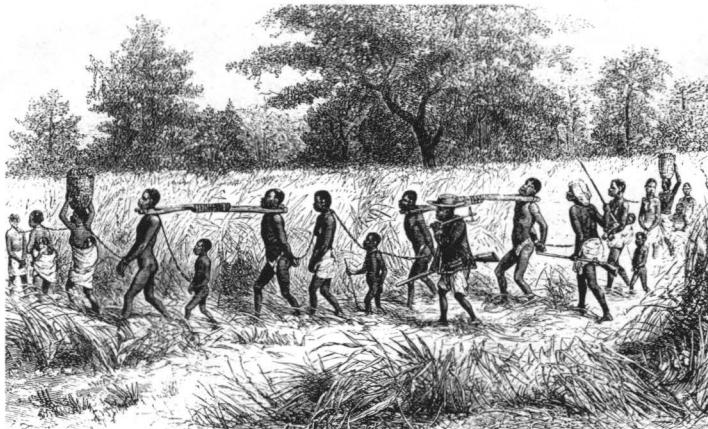
Schon im 16. Jahrhundert wurden die ersten Westafrikaner von englischen Sklavenhändlern gefangen.

„Man trieb die Gefangenen dann – oft genug mit Peitschen- und Stockkieben – auf die Sklavenschiffe. Ihr Schluchzen und ihre leidvollen Lieder, so gestand Degrandpré, der Kapitän eines solchen Schiffes, „haben meine Seele oft sehr in Unruhe versetzt. Ich erhob mich dann

und versuchte sie wieder zu beruhigen. Aber oft waren meine Bemühungen vergeblich . . . , und einige blieben bei der Vorstellung, man wolle sie schlachten. ‘ – „Nicht wenige“, so berichtet ein Augenzeuge, „erdolchten, erhängten oder ertränkten sich.““¹

Soweit sie die unmenschliche Behandlung und die Strapazen dieser Reise überlebten – oft fielen ganze „Schiffsladungen“ Seuchen zum Opfer –, wurden sie auf Sklavenmärkten verkauft. Hauptabnehmer waren die Besitzer von Baumwollplantagen in den Südstaaten von Nordamerika, die die Sklaven zum Baumwollpflücken einsetzten.

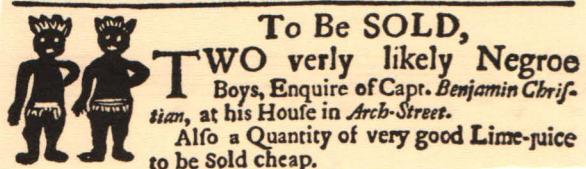
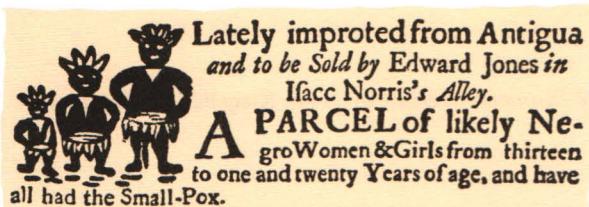
Über 35 Millionen Westafrikaner wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf diese Weise verschleppt und erduldeten ein Leben ohne Freiheit und Menschenwürde. Auch nach der offiziellen Verkündung der Sklavenbefreiung in der „Emancipation Proclamation“ Abraham Lincolns von 1863 mußten sie weiter um ihre Bürgerrechte kämpfen.



Sklavenkarawane im Kongogebiet auf dem Marsch zur Küste
(Mitte des 19. Jahrhunderts)

Die Geschichte von der Entstehung und Entwicklung des Jazz gibt immer wieder Zeugnis vom amerikanischen Rassenkonflikt. Dieser ist der wesentliche sozio-kulturelle Hintergrund dieser Musik.

¹ L. Zenetti: Peitsche und Psalm. Verlag J. Pfeiffer, München 1963, S. 12



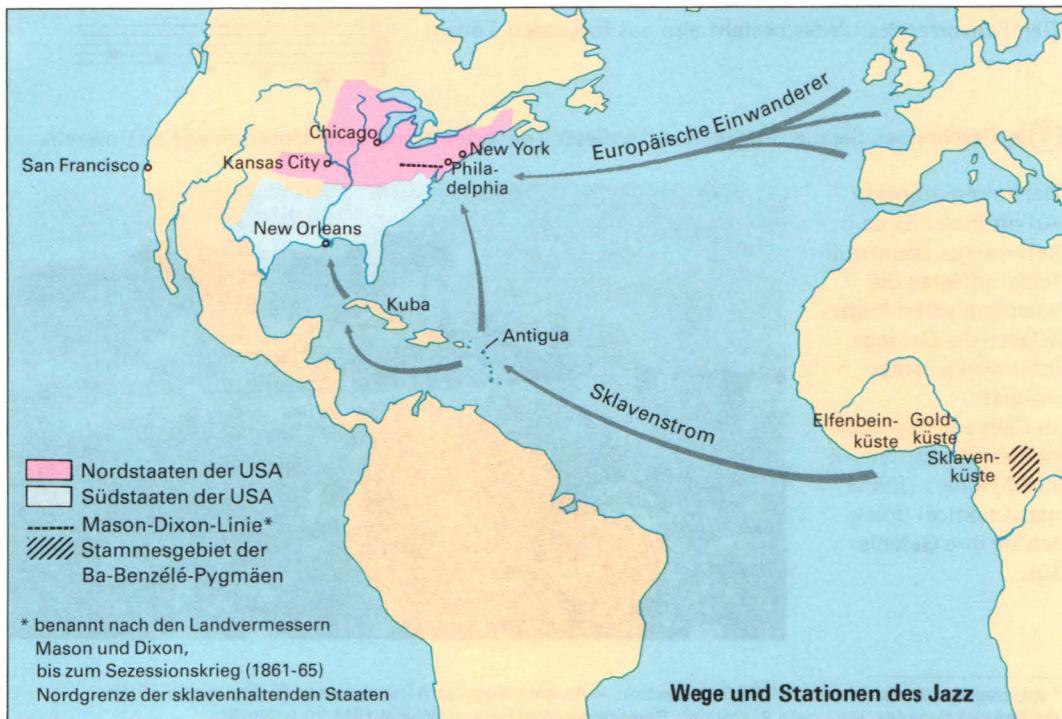
Inserate in der „Philadelphian News“ aus dem Jahr 1763. Im ersten Inserat wird „ein Po-
sten brauchbarer Negerfrauen und -mädchen
im Alter von 13 bis 21 Jahren“ angeboten.
Besonderes Qualitätsmerkmal: Sie haben
bereits die Pocken gehabt, können sie also
nicht mehr bekommen. In der zweiten An-
zeige wird neben zwei Negerjungen Zitronen-
saft angeboten.

Sklavenhandel und -haltung werden in vielen Büchern und Filmen sehr unterschiedlich dargestellt.

- ① ► Falls Sie ein solches Buch gelesen oder einen einschlägigen Film gesehen haben, berichten Sie Ihren Mitschülern über die Art der Darstellung dieses Themas.

Auch in der europäischen Musikgeschichte gibt es Beispiele für den Einfluß der Gesellschaftsordnung auf die Entwicklung der Musik.

- ② ► Nennen Sie Beispiele.

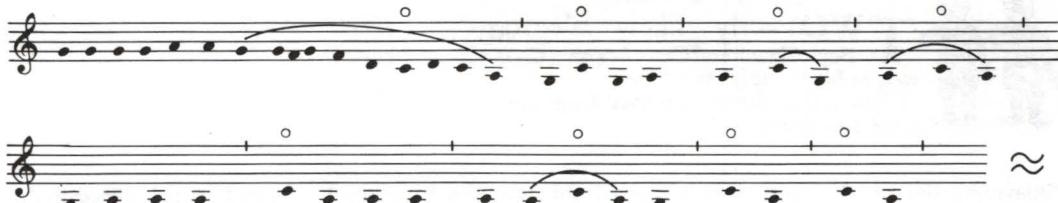




Das afrikanische Erbe

Ein Westafrikaner vom Stamm der *Ba-Benzélé-Pygmaen* beweint in einem Klagelied den Tod seiner Frau Nbu.¹

Nbu



Nach der Schallplattenaufnahme notiert

- ③► Beschreiben Sie die eigenartige Tongebung (Singweise) des Sängers. An welchen europäischen Gesang erinnert sie?

Der mit o gekennzeichnete Ton wird unterschiedlich intoniert:
Seine tiefste Ausführung entspricht fast dem h, seine höchste dem Ton c'. Allerdings treten häufiger Zwischentöne auf, die in unserer Notenschrift nicht notierbar sind.

Der Tonvorrat des Liedes besteht also aus folgenden Tönen:



- ④► Beschreiben Sie die Charakteristika dieses Tonsystems und seine Unterschiede zu unserem.

Bei ihrer eintönigen Arbeit in der Einsamkeit riesiger Baumwollfelder pflegten die amerikanischen Neger-sklavens die Gesänge ihrer afrikanischen Heimat:

Call

In **Calls** wurden Nachrichten übermittelt, in **Field-Hollers** (Jodler, meist textlos) drückten sie ihre Gefühle aus.

Field-Holler



¹ vgl. Begleittext zur Platte UNESCO Collection — An anthology of African music. 3: The music of the Ba-Benzélé Pygmies. Hrsg. von P. Collaer. Bärenreiter-Musicaphon, Kassel (BM 30 L 2303)



„My little Annie, so sweet“ ist ein Field-Holler, gesungen von Horace Sprott. Die Aufnahme entstand im Jahr 1940, sie dürfte aber in vielen Details noch der alten Musizierpraxis entsprechen.

- ⑤► Beschreiben Sie die Gemeinsamkeiten mit Hörbeispiel 32 bezüglich der Intonation und der Art des Singens.

My little Annie, so sweet¹

Die mit o gekennzeichneten Töne werden „neutral“ intoniert, also zwischen es und e bzw. b und h, oft auch als Glissando (**Smear**) zwischen den genannten Tönen. Diese neutrale Intonation bezeichnet man als **Off-Pitchness** (engl. pitch = Tonhöhe).

Smear
Off-Pitchness

Stellt man das Tonmaterial dieses Liedes in einer Tonleiter zusammen, so erhält man die **sechsstufige Bluestonleiter**:

Ihre dritte und siebte Stufe entsprechen nicht exakt den jeweiligen Stufen unseres diatonischen Tonsystems und klingen deshalb für unsere Ohren „unsauber“. Diese Töne heißen **Blue notes**. Sie entstanden durch die Kombination westafrikanischer Tonsysteme (vgl. Hörbeispiel 32) mit dem europäischen 7-Ton-System, das die Negersklaven in Amerika kennengelernten. Diese Blue notes wurden später zu einem wesentlichen Merkmal der Jazzmelodik.

Blue notes

Auch die Singweise in den Hörbeispielen 32 und 33, das kräftige, akzentuierte „Ansingen“ der hohen Töne wird später im Jazz übernommen, dort auch im Instrumentalspiel. Diese **Hot-Intonation** (franz. haut = hoch, grell) tritt oft in Verbindung mit einer rauen, „unsauberer“ Tongebung auf, den **Dirty tones** (engl. dirty = schmutzig).

Hot-Intonation

Dirty tones

- ⑥► Verfolgen Sie nochmals Hörbeispiel 33. An welchen Stellen singt Horace Sprott Dirty tones?

Work-Songs, Arbeitslieder, sind meist rhythmusbetont. Einerseits, weil sie vom Rhythmus der Arbeit geprägt sind, andererseits, weil gerade der Gesang den gemeinsamen Arbeitsrhythmus sichern soll.

Work-Song

- ⑦► Suchen Sie in Liederbüchern europäische Arbeitslieder, die vom Rhythmus der jeweiligen Tätigkeit geprägt sind.

Da die Lieder bei der Arbeit nicht von Musikinstrumenten begleitet werden können, dienen oft die Arbeitsgeräte als Perkussionsinstrumente.

¹ R. von Essen: Didaktisch-analytischer Kommentar zu der von W. Sandner herausgegebenen Schallplattenkassette „Jazz“. Arno Volk Verlag Hans Gerig, Köln 1980 (Notenbeispiel transponiert), S. 2



34

Der Schuhputzer Percy Randolph verwendet beispielsweise sein Schuhputztuch als „Schlagzeug“ zur Begleitung seines Songs „Shine“¹:

Tuch:

Stimme:

Now we shine your shoe like a look-in' gloss, when a

wa - ter hit them sho they roll right on.

Shine!

usw.

shine = Glanz, polieren
gloss = Glanz
lookin' glass = Spiegel
roll on = weitergehen

Off-Beat

Die starke rhythmische Wirkung dieses Songs, die mitunter auch beim Zuhörer sichtbar Ausdruck findet, z.B. durch Körperbewegung oder Mitklopfen, beruht auf dem **Off-Beat** (engl. beat = Grundsenschlag, off = weg davon).

On-Beat

Off-Beat wird erzeugt, indem ein Instrument den Grundsenschlag bzw. seine exakten Unterteilungen beibehält (**On-Beat**), ein anderes seine Töne „etwas“ zu früh oder zu spät spielt. Dieses „Etwas“ ist in seiner Länge nicht genau definierbar, erreicht aber nie die Dauer eines Grundschlags oder auch nur die Hälfte eines solchen. Das heißt:

Der Off-Beat darf nicht mit der Synkope verwechselt werden. (Er wird aber oft mit ihr kombiniert.)



34

⑧► Hören Sie nochmals Klangbeispiel 34, und verfolgen Sie dabei das Notenbild. Welche Töne singt der Sänger im Verhältnis zum „Schlagzeug“ vorgezogen?

⑨► Definieren Sie den Begriff „Synkope“. Welche Töne sind im Notenbeispiel „Shine“ synkopiert?

Um die Wirkung des Off-Beat zu erzielen, ist es nicht unbedingt nötig, den Grundsenschlag durchgehend auszuführen; es genügt, daß die Töne teils „off-beat“, teils „on-beat“ gespielt werden. Der Zuhörer „spürt“ dann den Grundsenschlag, obwohl er ihn nicht durchgehend hört. Die Wirkung des Off-Beat beruht also immer auf einer rhythmischen Erwartung des Hörers, die durch „zu früh“ oder „zu spät“ eintreffende Töne nicht erfüllt wird.

Es ist nicht sinnvoll, bei der Aufzeichnung solcher Musik die Off-Beat-Noten in exakten Notenwerten anzugeben, weil dies zu einem sehr unübersichtlichen Notenbild führt. Üblich ist es, vorgezeigte Noten, wenn überhaupt, durch ein x zu kennzeichnen:

Jazzschreibweise:

Ausführung:

¹ R. von Essen, a.a.O. (Notenbeispiel ergänzt), S.1

⑩► Klatschen Sie diese rhythmischen Muster zuerst ohne, dann mit Off-Beat. Klopfen Sie dazu mit dem Fuß den Grundschlag.

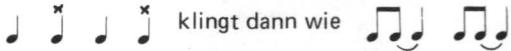
⑪► Verteilen Sie anschließend die Rhythmen auf verschiedene Gruppen, die nacheinander beginnen.

⑫► Erfinden Sie dazu einen rhythmischen Text.

The image shows five musical staves (a) through (e) in common time (indicated by a '4'). Each staff consists of two measures separated by a vertical bar line.
 - Staff (a): The first measure has a single note followed by a rest. The second measure has a note with an 'x' over it followed by a note.
 - Staff (b): The first measure has a note with a vertical line through it followed by a note. The second measure has a note with a vertical line through it followed by a note with an 'x'.
 - Staff (c): The first measure has a note with a vertical line through it followed by a note with a vertical line through it. The second measure has a note with an 'x' over it followed by a note with a vertical line through it.
 - Staff (d): The first measure has a note with a vertical line through it followed by a note with an 'x'. The second measure has notes with 'x' marks over them.
 - Staff (e): The first measure has a note with a vertical line through it followed by a note with an 'x'. The second measure has notes with 'x' marks over them.
 Below these staves is a instruction: "Erfinden Sie weitere Rhythmen!" (Invent more rhythms!).
 At the bottom left is a staff labeled "Grund-schlag" with a note and a vertical line through it.

Häufigster Fehler

Die Off-Beat-Note wird zu früh geklatscht, so daß eine Synkope entsteht.



Skiffle-Groups machten aus der Not, richtige Musikinstrumente zu beschaffen, eine Tugend: Sie verwendeten fast nur Gebrauchsgegenstände und originelle Konstruktionen.

Skiffle

⑬► Entdecken Sie ähnliche „Instrumente“, und spielen Sie darauf die oben-stehenden Rhythmusbeispiele.

Anregung

Interessante Geräusche erzeugen z.B. Lineale (federn lassen oder auf dem Tisch schaben), Plastikpapierkörbe, Flaschen (anblasen oder anschlagen), Dosen, Trillerpfeifen, Plastiktüten oder Müllsäcke (aufblasen und ruckartig zusammenpressen), Papier (rhythmisches Knüllen oder reißen) usw.

Dieses Instrumentarium kann natürlich um herkömmliche Schlaginstrumente ergänzt werden.



Amerikanische Skiffle-Group mit Gitarre, „tub-bass“ und „jug“ (eine Flasche, auf der durch Anblasen Töne erzeugt werden)

Die Möglichkeit, Arbeitsgeräte und Gebrauchsgegenstände als Musikinstrumente zu verwenden, regte den amerikanischen Komponisten George Gershwin (1898–1937) in seiner Oper „Porgy and Bess“ zu einer Komposition an, deren Einleitung ausschließlich verschiedene Alltagsgeräusche zu einem rhythmischen Muster verknüpft.



35

⑭► Versuchen Sie, die verschiedenen Geräusche in „How are you this morning“ zu identifizieren.

⑮► Welches Werkzeug fixiert den Grundschlag?

Hören wir noch einmal Musikern des Ba-Benzélé-Stammes in Westafrika zu, um festzustellen, inwieweit auch die rhythmischen Merkmale des Jazz ihren Ursprung in der hochentwickelten Rhythmisik afrikanischer Musik haben.



36

Der Eingeborene Mangolo erzählt die Fabel „Mbombokwe“, die von einem Specht handelt, der genüßlich fette Raupen verzehrt, was man im Lied ganz deutlich hören kann.¹

Mangolo wird begleitet von Händeklatschen, Schlaginstrumenten und Rasseln, die ein kompliziertes rhythmisches Geflecht konstruieren. Im Refrain, gesungen auf die Tonsilbe „eh, eh . . .“, lässt sich deutlich Off-Beat-Phrasierung erkennen.



Ba-Benzélé-Pygmaen

¹ vgl. Begleittext zur Platte UNESCO Collection – An anthology of African music, 3, a.a.O.

Der Blues

In musikalischer Hinsicht ist der **Blues** die wichtigste vokale Vorform des Jazz, die sich aber neben diesem selbständig weiterentwickelte. Er entstand Mitte des 19. Jahrhunderts aus Field-Holler, Call und Work-Song unter Einbeziehung europäischer Harmonik.

Blues

Die Bedeutung des Blues für den Jazz geht aber über das rein Musikalische hinaus, wie folgende Zitate belegen:

Billy Taylor, Pianist: „Ich weiß von keinem einzigen überragenden Jazzmusiker . . . , der nicht einen enormen Respekt und ein Gefühl für den Blues besessen hätte.“¹

Leonard Feather, Musikwissenschaftler: „. . . der Blues (ist) die Essenz des Jazz . . . die Akkorde und Töne, die für den Blues wichtig sind, das sind die Noten, die für den Jazz wichtig sind.“¹

Billy Taylor (als Antwort darauf): „Wichtig ist nicht die Tatsache, daß jemand an einer gewissen Stelle ein gewisses Intervall vermindest . . . Es ist einfach so, daß dieses gewisse nebulöse ‚Blues-feeling‘ . . . den Unterschied ausmacht.“¹ (Gemeint ist der Unterschied zwischen gutem und schlechtem Jazz.)

Huddie Ledbetter, Bluessänger: „Kein weißer Mann hatte jemals den Blues, denn der Weiße hat keine Sorgen . . . Wenn du im Bett liegst und dich von einer Seite auf die andere wälzt und du kannst nicht schlafen, was ist dann mit dir los? Der Blues hat dich . . . , und du willst mit keinem . . . sprechen, obwohl dir keiner was getan hat – was ist dann los mit dir? Der Blues hat dich.“¹

Textzeile aus dem Blues „Trouble in mind“: „Wenn ihr mich lachen seht, lache ich, um nur ja nicht zu weinen.“¹

A. M. Dauer, Musikwissenschaftler: „. . . die blue-notes sind nicht traurig, weil er (der Blues) gar keine Klage ist. Er ist Anklage, ist Anprangerung, verspottet, verböhnt. Er ist die Bewältigung alles dessen, wovon er singt.“²

J. E. Berendt, Jazzforscher: „. . . man (kann) den Blues auf verschiedene Weise bestimmen . . . Man kann es stimmungsmäßig, rassistisch, soziologisch, musikalisch und formal.“¹

- ⑯► a) Ordnen Sie die Zitate der Einteilung von J.E. Berendt zu.
 b) Versuchen Sie, vor allem anhand der Textzeile aus „Trouble in mind“, den Stimmungsgehalt des Blues zu beschreiben.
 c) Wie kommt es zu der Annahme (der A. M. Dauer widerspricht), der Blues sei traurig? Beachten Sie dazu die Ihnen bekannte sechsstufige Bluestonleiter.
 d) Welche Einflüsse des Blues auf den Jazz werden genannt?
 e) Versuchen Sie in einer Zusammenfassung der verschiedenen Aussagen eine Definition des Begriffes Blues.
 f) Schlagen Sie in einem guten Englischwörterbuch die Bedeutung des Wortes „blue“ nach.

¹ zitiert nach J.E. Berendt: Das Jazzbuch. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1973, S. 133 f.

² zitiert nach W. Sandner: Historisch-analytischer Kommentar zu der von W. Sandner herausgegebenen Schallplattenkassette „Jazz“. Arno Volk Verlag Hans Gerig, Köln 1980, S. 7

Feelin' lonesome

1. Feel - in' lone-some, Babe I feel so blue all of my bad feel-in'
just on ac - count of you, that's why I'm so lone-some and I stays blue all the time
Yeah _____ but that's all right Big Bill will be up some day.
just on account of you = bloß deinetwegen

Text und Musik: Big Bill Broonzy - Folkway Records and Service Corp., New York
(nach der Schallplatte adaptiert)



37

⑯► Spielen Sie die notierte Melodie auf einem Instrument, und vergleichen Sie das Ergebnis mit dem Klangbeispiel.

- Welche Töne werden deutlich früher oder später (Off-Beat) gesungen, als im Notenbeispiel notiert?
- Welche Töne entsprechen durch Off-Pitch-Singweise bzw. Smear nicht den notierten Tonhöhen?
- Stellen Sie die verwendeten Töne zu einer Tonleiter zusammen, und kennzeichnen Sie die beiden Noten (Blue notes), die deutlich von den gesungenen Tönen abweichen (*siebenstufige Blues-tonleiter*).

Über die Harmonik des Blues sagt der Sänger T-Bone Walker: „*Im Grunde gibt es nur einen Blues. Das ist das zwölftaktige Harmonieschema. Das hast du zu interpretieren. Du schreibst einfach neue Worte darüber und improvisierst etwas anderes, und du hast einen neuen Blues.*“¹

Natürlich gibt es auch hier unzählige Ausnahmen (z.B. Klangbeispiel 37), aber der größte Teil aller Blues entspricht, was Form und Harmonien anbelangt, einem gleichbleibenden Modell, dem **Blues-Schema**:

Blues-Schema

Takt: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Stufe: T (I) T (I) T (I) T (II) S (IV) S (IV) T (I) T (I) D (V) S (IV) T (I) D (V)

in C-Dur

TONIKA (T) = I. Stufe in C-Dur: C	SUBDOMINANTE (S) = IV. Stufe in C-Dur: F	DOMINANTE (D) = V. Stufe in C-Dur: G
--------------------------------------	---	---

¹ zitiert nach J.E. Barendt, a.a.O., S. 134

Die Harmonik des Blues besteht nur aus den drei Hauptstufen der Kadenz, die auf die zwölftaktige Strophe, den **Chorus** verteilt werden. Weil es sich dabei um Durakkorde handelt, ergibt sich eine melodisch-harmonische Spannung zu der nach Moll tendierenden Bluestonleiter, z.B. wenn der Tonikadreiklang c-e-g mit der Blue note der dritten Stufe (nahe an es) zusammentrifft. (In dieser Unentschiedenheit zwischen Dur und Moll wird meist die Ursache für die eigenartige, zwiespältige Stimmungslage des Blues gesehen.)

Chorus

⑯ ► Hören Sie nochmals Klangbeispiel 37.

37



- a) An welchen Stellen weicht Big Bill Broonzy vom Blues-Schema ab?
- b) Wo treffen die Durakkorde der Begleitung auf Melodietöne, die näher an der Molltonleiter liegen?

⑰ ► Übertragen Sie das Blues-Schema in andere Tonarten.

Die Texte der Blues, ursprünglich improvisiert, sind durchweg einfach, oft sogar trivial, aber immer sehr bildhaft. Beispiele:

„Tomb-stone's my pillow, graveyard gonna be my bed.
Yes, tomb-stone's my pillow and graveyard gonna be my bed.
Blue skies gonna be my blanket and the pale moon gonna be my spread.“¹

„Blues fallin' down on me, just like the drops of rain.
Blues fallin' down on me, just like the drops of rain.
You give your lovin' sugar to another woman and don't give me a grain.“²

tomb-stone = Grabstein, graveyard = Friedhof, grain = Krümel

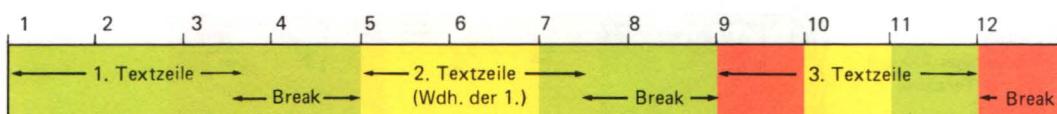
Die zweite Zeile, eine bekräftigende Wiederholung der ersten, erfährt durch die Verwendung der Subdominante eine Steigerung, die dritte, oft eine Zusammenfassung oder die Rückkehr aus der Metapher in die Realität, wendet sich über die Dominante wieder zur Tonika.

Da die Textzeile meist nur einen Teil der zur Verfügung stehenden vier Takte ausfüllt, bleibt Raum für ein vom Begleitinstrument ausgeführtes Zwischenspiel, den **Blues-Break**. Dieser stellt auf zweierlei Weise ein Bindeglied zwischen afrikanischer Musik und Jazz dar:

Blues-Break

- Die afrikanische Singtradition beruht zu einem großen Teil auf dem Prinzip des **Call and Response** (Ruf und Antwort) zwischen Vorsänger und Gruppe. Der Blues-Break übernimmt diese Technik, indem er instrumental auf die gesungene Textzeile antwortet.
- Weil der Blues-Break vom Spieler jeweils beliebig variiert wird, gilt er gleichzeitig als „Keimzelle der ganzen Jazzimprovisation . . .“³

Call and Response



⑱ ► Spielen Sie das Blues-Schema auf Klavier oder Gitarre.

⑲ ► Erfinden Sie einen Text, und improvisieren Sie dazu eine Melodie. Hören Sie als Anregung dazu die sehr einfache Melodie des „Bourgeois Blues“ von Huddie Ledbetter.

38



¹ P. Oliver: Die Story des Blues. Rowohlt Verlag, Reinbek 1978, S. 13

² a.a.O., S. 197

³ J.E. Berendt, a.a.O., S. 137

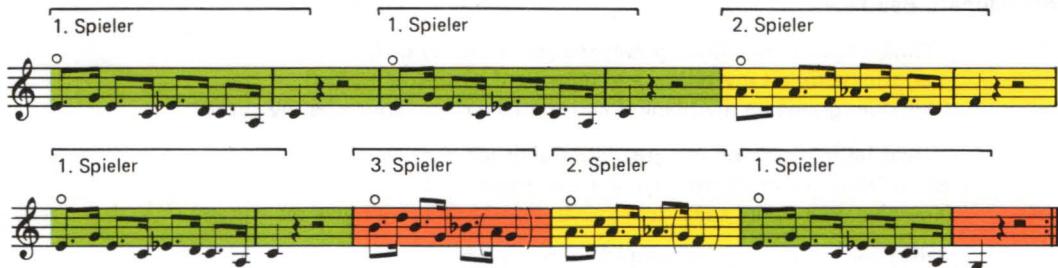
Das Harmonieschema des Blues hat als Grundlage für Improvisation bis heute Gültigkeit. Musiker aller Nationalitäten, selbst wenn sie sich sprachlich nicht verständigen können, musizieren auf seiner Basis miteinander.

(22)► Versuchen Sie, mit Hilfe des Blues-Schemas miteinander zu improvisieren.

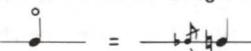
— Spielen Sie das Harmonieschema auf Gitarre oder Klavier (Mittellage) in einem einfachen

On-Beat-Rhythmus, z.B.:  usw.

- Jedes Melodieinstrument ist zur Improvisation geeignet: Blockflöte, Geige, Xylophon usw. Wer kein Instrument spielt, singt selbstverfaßte Bluesstrophen oder improvisiert auf Tonsilbe. (Im Jazz nennt man diese Singweise „Scat-Song“.)
- Als Einstieg genügt eine einzige Melodiephrase, die von verschiedenen Spielern in unterschiedlichen Tonlagen gespielt wird, z.B.:



Die Off-Pitch-Töne (o) werden je nach Instrument unterschiedlich ausgeführt:

am Klavier als kurzer Vorschlag von unten, z.B.: 

oder beide Töne gleichzeitig.

An der Gitarre rutscht man mit dem Finger über den Bund oder spielt die tiefere Note und „zieht“ die Saite. Andere Instrumente spielen glissando oder dazwischenliegende Töne.

Geübtere Pianisten und Gitarristen sollten versuchen, die Harmonien mit der vermindernden Septime „anzureichern“. (Dafür kann die Quinte weggelassen werden.):

Klavier
(vollständiger Akkord
oder nur Terz und
Septime):



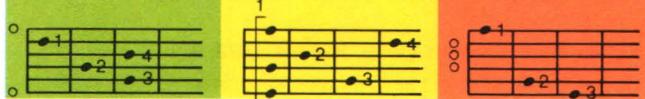
Symbolschreibweise:

C 7

F 7

G 7

Gitarreng riffbild:



Natürlich lässt sich auch die Melodik unseres Blues interessanter gestalten. Der „Dice-box Blues“ („Würfelbecher-Blues“) auf den beiden folgenden Seiten besteht aus lauter für den Blues typischen Melodieformeln. Er kann von beliebig vielen Spielern musiziert werden, wenn man folgende Spielregeln beachtet:

- Jeder Spieler wählt eine melodische Formel aus einer beliebigen Zeile und spielt sie, sobald er an der Reihe ist.
- Das Harmonieschema läuft ununterbrochen weiter.
- Es ist zweckmäßig, anfangs eine Reihenfolge festzulegen, so daß eine fortlaufende Melodie entsteht und nicht mehrere Spieler gleichzeitig spielen.
- Nach einiger Übung kann ohne Absprache gemeinsam improvisiert werden, oder einzelne übernehmen einen ganzen Chorus allein.
- Die notierten Melodieformeln sind nur als Vorschläge zu betrachten, von denen man sich möglichst bald lösen sollte.

Es ist durchaus berechtigt, dieses Verfahren als **Improvisation** zu bezeichnen, weil dieser Begriff im Jazz nie die Bedeutung von „freier Erfindung“ hat. „Improvisation“ heißt in ethnischer Musik immer Auswahl aus einem möglichst großen Repertoire von gängigen, erprobten Melodie- oder Rhythmusformeln, die bei der Darbietung beliebig kombiniert und variiert werden.

Improvisation

Der improvisierende Jazzmusiker spielt also nie zweimal das Gleiche, aber auch niemals etwas absolut Neues.

Zur Rhythmus:

- Versuchen Sie möglichst viele Töne off-beat zu spielen, unbedingt aber die mit Akzent (>) versehenen.
- Achtelnoten werden im Blues immer *ternär* punktiert.

Schreibweise	Ausführung
	=
	=

Auch wenn Sie kein Instrument spielen, können Sie beim „Dice-box Blues“ mitwirken, indem Sie ein *Kazoo* verwenden. Dieses, bei Skiffle-Groups beliebte Instrument gibt es billig in vielen Musikgeschäften. Es besteht aus einer Metall- oder Plastikröhre, in die man hineinsingt oder -summt. Eine Membran verleiht den Tönen einen instrumentalen, schnarrenden Klang (geeignet für Dirty-Play). Das Kazoo gehört zu den Mirlitonien, ist also eigentlich kein Musikinstrument, weil es ja selbst keine Töne erzeugt, sondern nur verfremdet.



Kazoo

Dice-box Blues

Akkord C C C C F F

Takt 1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6 7 8

C C C C F F

Hans Klaffl

C 7 C 8 G 9 F 10 C 11 G 12

Spiritual

„White man use whip, white man use trigger.
But the Bible and Jesus made a slave of the nigger!“¹

whip = Peitsche, trigger = Abzug am Gewehr, slave = Sklave

Als sich bei den weißen Siedlern die Erkenntnis durchsetzte, daß Negersklaven keine (Arbeits-) Tiere waren, sondern Menschen, gingen sie daran, sie zu missionieren. Häufig wurde aber, wie die eingangs zitierte Bluesstrophe erkennen läßt, die christliche Religion auch als Mittel der Disziplinierung empfunden.

Spiritual

Da den Negersklaven das Singen nur zur Arbeit und beim Gottesdienst erlaubt war, entwickelte sich neben dem Work-Song bald ein umfangreiches Repertoire von religiösen Liedern, den **Spirituals** (engl. spiritual = geistig, geistlich). Ihre Texte, meist Erzählungen aus dem Alten Testament, sind doppeldeutig zu verstehen:

„Go down Moses, way down in Egypt's land. Tell old Pharaoh, let my people go“, erzählt beispielsweise nicht nur von der Flucht der Israeliten aus Ägypten, sondern ist vielmehr Ausdruck des Freiheitswillens der unterdrückten Sklaven.

Im Aufbau des Spirituals ist oft die afrikanische Tradition des Call and Response erkennbar, die viele Jazzstile nachhaltig beeinflußte.

- ②③► Singen Sie das folgende Spiritual in Call-and-Response-Einteilung.

Chilly water

Überliefert

Fassung: Karl Haus/Franz Möckl · Bayerischer Schulbuch-Verlag, München

- ④► Stellen Sie die Töne der Melodiestimme zu einer Tonleiter zusammen. Welches Tonsystem liegt hier (wieder) vor?

- ⑤► Welche Töne sollten als Blue notes intoniert werden? Versuchen Sie es.

¹ P. Oliver, a.a.O., S. 15

New Orleans

Die Stadt New Orleans wurde im 18. Jahrhundert von den Franzosen gegründet, ging später an Spanien und 1803 an die USA über. Sie wies deshalb bereits unter den weißen Einwanderern eine einzigartige Mischung auf. Dazu kamen gegen Ende des 19. Jahrhunderts die freigelassenen Neger-Sklaven, die sogenannten „amerikanischen“ Neger. Diese Bezeichnung, auch „Black People“, sollte sie von den „Brown People“, den Kreolen, unterscheiden. Diese sind Nachfahren der – aufgrund liberalerer Rassengesetze in den französischen Kolonien – schon früher freigelassenen Sklaven, die sich mit der weißen Bevölkerung vermischt hatten und eine eigene Bevölkerungsgruppe bildeten. Ihre Sprache, Kreolisch, und ihre Kultur weisen starke französische Einflüsse auf. Kreolische Jazzmusiker sind an ihren französisch klingenden Namen erkennbar: Alphonse Picou, Sydney Bechet, Louis de Lisle, Kid Ory u.a.

Auch das Wort „Jazz“ könnte über das Kreolische vom französischen „chasser“ (= jagen, hetzen) kommen.



Straße in Storyville mit der typischen französisch beeinflußten Architektur

Alle diese Völker und Rassen brachten ihre Musik mit in die Stadt. Die afro-amerikanische Musik vermischte sich mit der europäisch beeinflußten Musik der *Marching Bands* (Blaskapellen), die bei Umzügen aller Art, vom Faschingszug bis zur Beerdigung, ihre Märsche spielten. In den Bars des Vergnügungsviertels Storyville wurde **Ragtime** gespielt; das ist Klaviermusik mit stark synkopiertem Rhythmus, der diesem Stil den Namen gab (engl. ragged = zerrissen, time = Zeit, Takt). Da diese Musik komponiert war – bedeutendster Ragtime-Komponist war Scott Joplin –, zählt man sie noch nicht zum Jazz.

Erst aus der Vermischung aller dieser afro-amerikanischen und europäischen Elemente entstand der erste Jazzstil, der **New-Orleans-Stil**.

Ragtime

New-Orleans-Stil

⑥► Warum begünstigte die geographische Lage von New Orleans die Entstehung bzw. die Verbreitung des Jazz?

⑦► Auch in der europäischen Musikgeschichte gab es immer wieder Zentren. Nennen Sie solche. Durch welche Umstände sind sie entstanden?

TRADITIONAL JAZZ

1900: New-Orleans-Stil

Sections

Die typische Besetzung der ersten Jazzbands setzt sich zusammen aus der Gruppe der Melodieinstrumente, der **Melody-Section**, bestehend aus zwei Kornetten (Trompeten wurden erst später üblich), einer Posaune und einer Klarinette, und der **Rhythm-Section** mit Klavier, Schlagzeug, Banjo und Kontrabass (oder Tuba bzw. Sousaphon).

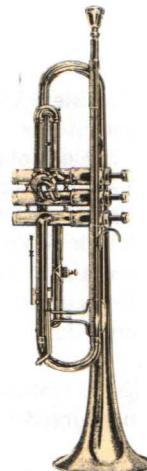
Die Rhythmusgruppe spielt das harmonische Gerüst, das in Chorisse gegliedert ist. Dazu wird improvisiert, und zwar

- in der *Soloimprovisation* von einem einzelnen Instrument, auch denen der Rhythm-Section,
- in der *Kollektivimprovisation* von allen Melodieinstrumenten gleichzeitig.



Kornett

In „King Oliver's Creole Jazz Band“, einer der ersten, in deren Namen das Wort Jazz erscheint, spielten neben dem Kornettisten Joe „King“ Oliver einige der wichtigsten Jazzmusiker dieser Zeit. Das Bild zeigt von rechts nach links: Lil Hardin (p), später die Frau Louis Armstrongs, Johnny Dodds (cl), Louis Armstrong (2. cor), Bill Johnson (b, bj), Joe „King“ Oliver (1. cor.), Honoré Dutrey (tb), „Baby“ Dodds (dr), der jüngere Bruder von Jonny Dodds.



Trompete

- 28► Stellen Sie mit Hilfe eines Musiklexikons eine Liste der im Jazz üblichen Abkürzungen für die Instrumente (nicht nur der in der Bilderklärung verwendeten) zusammen.

Der „Dippermouth Blues“, gespielt von „King Oliver's Creole Jazz Band“, basiert zum größten Teil auf dem Blues-Schema. Nach einer viertaktigen Einleitung beginnt der erste Chorus mit einer Kollektivimprovisation.



39

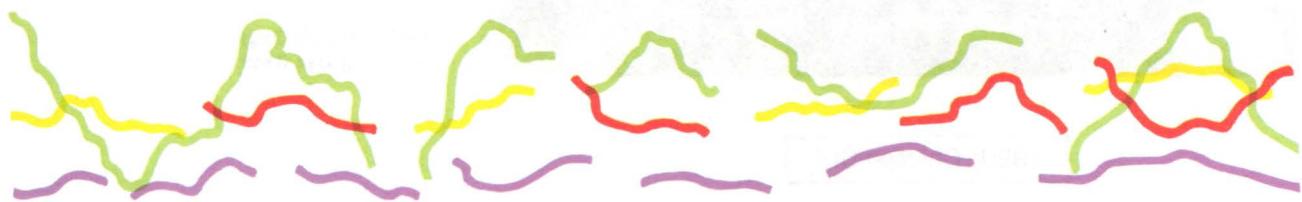
- 29► Verfolgen Sie den weiteren Ablauf, und ergänzen Sie folgende Tabelle:

Form	Wer improvisiert?	Wer begleitet?
Einleitung 4 Takte	cor	Rhythm-Section
1. Chorus 12 Takte	Kollektiv (2 cor, cl, tb)	Rhythm-Section
2. Chorus 12 Takte	?	?
3. Chorus (Stop-Time)	?	?
?	?	?

Der dritte Chorus ist ein *Stop-Time-Chorus*.

- 30► Versuchen Sie aufgrund Ihres Höreindrucks eine Definition dieses Begriffs. Achten Sie dabei vor allem auf die begleitenden Instrumente.

Stellt man den melodischen Verlauf der Kollektivimprovisation im New-Orleans-Stil grafisch dar, so ergibt sich folgendes Bild:



- 31► a) Welchen Instrumenten entsprechen die einzelnen Linien?

Beschreiben Sie danach die Funktion der einzelnen Instrumente in der Kollektivimprovisation dieses Stils.

- b) Bei welchen Instrumenten lässt sich Call and Response erkennen?

Neben dem häufig verwendeten Harmonieschema des Blues lassen sich auch seine anderen Merkmale in diesem Jazzstil nachweisen:

- 32► a) Welche Instrumente spielen on-beat, welche off-beat?

- b) Bei welchen Instrumenten lässt sich am deutlichsten Hot-Intonation bzw. Smear erkennen?

1910: Dixieland

Dixieland

Natürlich gab es in New Orleans auch weiße Musiker, die von dieser neuen Musik begeistert waren und bald eigene Bands, oft „Orchester“ genannt, gründeten. Da sie eher als die schwarzen Bands Schallplatten aufnahmen, trugen sie viel zur Verbreitung des frühen Jazz bei. Allerdings unterschied sich ihre Spielweise von der der schwarzen Musiker, so daß ihr Stil bald einen eigenen Namen bekam: **Dixieland**.

„Dixieland“ war ursprünglich eine umgangssprachliche Bezeichnung für den Süden der USA.

33► Suchen Sie in (Jazz-)Lexika und auf der Karte S. 101 nach Hinweisen auf die Herkunft dieses Wortes.

Der „weiße“ Dixieland-Stil ist „glatter“ als der „schwarze“ New-Orleans-Stil. Soloimprovisationen sind seltener und füllen meist nur die häufigen *Breaks*. Die Kollektivabschnitte wirken arrangiert, das heißt, sie sind nicht mehr nur frei improvisiert, sondern die verschiedenen Melodielinien werden vorher aufeinander abgestimmt.



40



Im „Tiger Rag“ der „New Orleans Rhythm Kings“ tritt an die Stelle der Kornette eine Trompete (teils mit Dämpfer gespielt).

34► Durch welches weitere Instrument unterscheidet sich diese Besetzung von der des New-Orleans-Stils?

35► Was bedeutet hier „Break“? Vergleichen Sie mit dem Blues-Break.

Johnny Stein's Original
Dixieland Jazz Band (1916)

1920: Chicago-Stil

Sweet-Intonation

Im Jahr 1917 traten die USA in den Ersten Weltkrieg ein, New Orleans wurde Kriegshafen, und die Regierung befürchtete einen schlechten Einfluß des Downtown-Milieus auf die Moral der Matrosen. Deshalb wurde Storyville geschlossen, und die Musiker suchten in anderen Städten Arbeit. So gelangte der Jazz mississippiaufwärts nach Norden und bekam eine neue „Hauptstadt“: Chicago.

In dieser „weißen“ Stadt wurde natürlich der Einfluß weißer Musiker noch größer. Die Hot-Intonation wich der melodiösen **Sweet-Intonation** (engl. sweet = süß), der Stil wurde noch eingängiger, sicher auch kommerzieller. Zu diesem „weicheren“ Stil paßte das Saxophon, das hier seinen festen Platz in der Jazzband bekam.

Chicago-Stil

Der **Chicago-Stil** wurde hauptsächlich von dem weißen Trompeter Bix Beiderbecke geprägt, aber auch schwarze Musiker glichen sich diesem Stil an, zum Beispiel Louis Armstrong mit seinen Studiobands „Hot Five“ und „Hot Seven“.

Echo aus Europa

Der französische Komponist Darius Milhaud berichtet über seine erste Begegnung mit dem Jazz im Jahr 1920: „Während dieses Aufenthaltes in London erwachte zum ersten Male mein Interesse für Jazzmusik. Das Orchester von Billy Arnold, das gerade von New York eingetroffen war, trat in einer Tanzhalle . . . auf. Ich . . . setzte mich ganz nahe zu den Musikanten und versuchte, was ich hörte, zu analysieren und es mir anzueignen. Hier in dieser neuen Musik war die Anwendung des Klangs äußerst subtil gehandhabt. Das Auftreten des Saxophons, das aus Träumen die Essenz preßt, . . . der lyrischen Behandlung der Posaune, die in ihrem leicht-berührenden Gleiten über Vierteltöne . . . das Gefühl vertieft . . . Alles wurde vom Klavier zusammengehalten und mit subtiler Punktierung durch die komplexen Rhythmen des Schlagzeugs, einer Art von innerem Takt, unterbrochen, den man als den notwendigen Pulsschlag im rhythmischen Leben der Musik bezeichnen könnte. Ich hatte den Wunsch, diese Rhythmen und Klänge für ein Kammermusikwerk zu benutzen, aber erst mußte ich einmal tiefer in die inneren Bezirke dieser neuen musikalischen Form eindringen, deren Technik mich noch lärmte.“¹

Drei Jahre später schrieb Milhaud sein Ballett „La création du monde“ („Die Erschaffung der Welt“), in dem er diese neue Technik anwandte. Das Werk besteht aus einer Ouvertüre und fünf Teilen, deren erster den Titel trägt: „Das Chaos vor der Schöpfung. Rat der Götter. Magische Zeremonien.“

Das Thema erscheint nacheinander in verschiedenen Instrumenten:



36► Verfolgen Sie das Hörbeispiel.

- In welcher Reihenfolge übernehmen die Instrumente das Thema? Wie heißt diese musikalische Form? In welchen Epochen der europäischen Musikgeschichte wurde sie besonders gepflegt? Warum eignet sie sich besonders gut für die Komposition mit Jazzelementen?
- Stellen Sie das Tonmaterial des Themas zu einer Tonleiter zusammen. Welche melodischen und rhythmischen Kennzeichen des Jazz prägen dieses Thema?

41



Der Partiturausschnitt auf den beiden folgenden Seiten, der kurz nach dem zweiten Themeneinsatz der Klarinetten beginnt, zeigt die Schwierigkeiten der Notation von Jazzelementen mit herkömmlicher Notenschrift.

37► Mit welchen Zeichen bzw. Schreibweisen versucht Milhaud Hot-Intonation, Off-Pitchness, Smear, Polyrhythmik und Off-Beat zu verwirklichen?

38► Welche für klassische Musik ungewöhnliche Spielanweisung müßte ein Dirigent bei der Einstudierung dieses Werkes seinem Orchester geben?

Es verwundert nicht, daß „La création du monde“ bei der Uraufführung 1923 in Paris unterschiedlich aufgenommen wurde. Zwar war das Publikum begeistert, aber über die Haltung der Kritiker berichtet Milhaud: „(Sie) meinten aber, daß meine Musik unseriös sei und sich mehr für ein Restaurant oder einen Tanzsaal als für einen Konzertsaal eigne.“¹

¹ D. Milhaud: Noten ohne Musik. Prestel-Verlag, München 1963

La création du monde

I. Das Chaos vor der Schöpfung. Rat der Götter. Magische Zeremonien (Ausschnitt)

40

2 Klarinetten in B

Fagott

Horn in F

2 Trompeten

Posaune

Klavier (Piano)

Tamburin

Gr. Trommel

1. Violine

2. Violine

Saxophon in Es

Violoncello

Kontrabass

44

2 Flöten

2 Klarinetten in B

Fagott

Horn in F

2 Trompeten

Posaune

Klavier (Piano)

Tamburin

Becken

Kl. Trommel

Gr. Trommel

5 Pauken

1. Violine

2. Violine

Saxophon in Es

Violoncello

Kontrabass

1930: Swing



Die „Count Basie Big Band“

Der gesellschaftliche Aufstieg, den der Jazz in Chicago erfahren hatte, setzte sich – unterstützt von der aufblühenden Schallplattenindustrie – in den dreißiger Jahren fort. Ob es auch musikalisch ein Aufstieg war, bleibt unter Jazzfreunden umstritten.

In der Weltwirtschaftskrise, 1929, waren viele Musiker arbeitslos geworden. Sie zogen nun in die großen Städte, vor allem an die Ostküste, und schlossen sich dort zu großen Orchestern, den Big Bands, zusammen, die in den vornehmsten Klubs und Hotels zum Tanz aufspielten. Getanzt wurden zu ihrer Musik *Charleston*, *Black Bottom* oder der akrobatische *Jitterbug*.

Big Band Swing

Die Standardbesetzung der **Big Band** des **Swing** besteht aus drei Sections:

Die Rhythm-Section mit Klavier, Schlagzeug und Baß wird oft durch die halbakustische (also elektrisch verstärkte) Gitarre ergänzt; die Brass-Section, mit vier bis fünf Trompeten und drei bis vier Posaunen, steht der Sax-Section mit fünf Saxophonen gegenüber.

③► Welche Konsequenzen muß diese große Besetzung für die Improvisation haben?

„Swing“ oder „swing“?

Das Wort „swing“ wird im Jazz in zweierlei Bedeutung verwendet:

Die rhythmische Spannung, die auf dem Gegeneinander oder besser „Ineinander“ von On-Beat und Off-Beat beruht, den „swing“ (klein geschrieben), *hat* jeder Jazzstil, also auch der Big-Band-Stil der dreißiger Jahre, der „Swing“ (groß geschrieben) *heißt*.



Die endgültige Anerkennung beim weißen Upperclass-Publikum erreichte der Jazz, als im Januar 1938 der Klarinettist Benny Goodman mit seiner Big Band in der New Yorker Carnegie Hall auftrat, einem Konzertsaal, der bis dahin der klassischen Musik vorbehalten gewesen war.

In dem Stück „Sing, sing, sing“ aus der Liveaufnahme dieses Konzerts lässt sich das rhythmisch-metrische Grundmuster des Swing-Stils erkennen, die gleichmäßige Betonung aller vier Schläge des Vierertaktes. Damit löst der *Four-Beat-Jazz* den *Two-Beat-Jazz* ab, in dem nur zwei Schläge des Vierertakts betont werden.

④► In welchen Instrumenten liegt dieser Grundsatz?

Auch so eine Jazzlegende . . .

Das Carnegie-Hall-Konzert war noch nicht auf Magnettonband, sondern auf Draht aufgenommen worden.

Die Legende erzählt, daß Benny Goodman, als er Jahre später von diesem denkwürdigen Konzert eine Schallplatte pressen lassen wollte, feststellen mußte, daß seine Frau diesen Draht all die Jahre zum Wäsche-Aufhängen benutzt hatte.

Wahr, oder gut erfunden?

Benny Goodman



Mit dem Beginn der Big-Band-Ära taucht ein neuer Begriff auf: **Arrangement**. Das bedeutet, daß überlieferte oder auch komponierte Themen und Stücke für eine bestimmte Besetzung (Band) gesetzt werden. Die Musiker spielen größtenteils nach Noten, improvisiert wird nur noch solistisch.

Typische Merkmale des Swing-Arrangements:

- Die rhythmisch-harmonische Basis liegt in der Rhythm-Section.
- Die Bläser sind homophon gesetzt, das heißt, sie spielen nicht mehr einzelne, voneinander unabhängige Melodielinien, sondern akkordisch.
- Die Brass-Section und die Sax-Section wechseln sich in der Führungs- bzw. Begleitfunktion ab, indem sie sich die Themen oder Teile daraus „zuspielen“ (Call and Response).
- Dazwischen liegen nur vereinzelt Soloimprovisationen.

Arrangement

④► Hören Sie nochmals Klangbeispiel 42, und verfolgen Sie den Wechsel der Melodie zwischen den Sections.



④► Beschreiben und begründen Sie die unterschiedliche Gestaltung der jeweiligen Begleitfunktion durch Blechbläser bzw. Saxophone. Beachten Sie dabei den Klangcharakter der Instrumente.



Lionel Hampton (vib) mit der Big Band des Schlagzeugers Gene Krupa

Unter den großen Musikern des Swing, Benny Goodman (cl), Gene Krupa (dr), Count Basie (p), Duke Ellington (p), Lester Young (ts), Glenn Miller (tb), Lionel Hampton (vib), sind Schwarze und Weiße gleichermaßen vertreten. Ihre Stile unterscheiden sich nicht wesentlich. Zwar saßen in den großen Big Bands viele schwarze Musiker an den Pulten, was bei Auftritten im rassistischen Süden der USA des öfteren Probleme bereitete, der Musikstil aber war „weiß“. Viele Merkmale afrikanischer Musik, die das Wesen des Jazz ausmachen, sind im Swing nicht mehr zu finden. Dazu kam, daß viele Bandleader, um den wirtschaftlichen Bestand des Orchesters zu sichern, immer größere Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack machten, indem sie z.B. Schlagersänger begleiteten.

MODERN JAZZ

1940: Bebop

Bebop

Viele schwarze Jazzmusiker empfanden den Swing als einen Rückschritt in der Entwicklung des Jazz und konzipierten deshalb zu Beginn der vierziger Jahre einen neuen Stil, den **Bebop**, der zumindest in seinen Anfängen als Protestbewegung gegen die „Tanzmusik“ des Swing zu verstehen ist.

Viele dieser Musiker, die sich in Minton's Playhouse in New York trafen, um vor einem kleinen Publikum von ernsthaft Interessierten, vor allem Musikerkollegen, ihren neuen Stil zu kreieren, mußten sich kurioserweise ihren Lebensunterhalt in den großen Swingorchestern verdienen, weil sie mit dem Bebop keinen kommerziellen Erfolg hatten. Im Gegenteil: Ihr Stil, den sie als die „Wiedergeburt“ des echten Jazz verstanden, war bewußt darauf angelegt, zu provozieren und das breite Publikum abzuschrecken.

Dies geschah vor allem durch die Vermeidung hörbarer Regelmäßigkeit und die Wiederbelebung aller afrikanischen Elemente, die im Swing verlorengegangen waren (Hot-Intonation, Dirty-Play, Improvisation . . .).

Typisch für den Bebop ist das Unisonospiel der Melodieinstrumente im ersten und letzten Chorus, dessen melodische Linie die Variation eines (nicht gespielten) Themas darstellt.

43► Sie hören Charlie Parkers „Big foot“.

- Welche Instrumente spielen am Anfang bzw. am Schluß unisono?
- Welche weiteren Instrumente spielen in dieser Combo¹?

Die melodische Linie (von einer Melodie kann man nicht sprechen) ist so angelegt, daß der Hörer immer wieder von Pausen überrascht wird. Die einzelnen Phrasen sind grundsätzlich unterschiedlich lang. Oft bestehen sie nur aus kurzen Floskeln oder „Melodiefetzen“, die mitten im Takt beginnen und enden. Diese Melodien vermeiden eingängige Linien. Bevorzugt werden übermäßige und verminderte Intervalle, besonders der Tritonus, die „flattened fifth“, von der wahrscheinlich die lautmalerische Bezeichnung „Bebop“ kommt.

Der hektische Charakter des Bebop beruht auf der neuartigen Verwendung des Schlagzeugs:

Der Grundrhythmus  usw. wird auf dem Becken geschlagen.

44► Achten Sie beim nochmaligen Hören vor allem auf das Schlagzeug.

- Wie werden die anderen Instrumente des Schlagzeugs eingesetzt? Welche (neuartige) Funktion haben sie?
- Welches Instrument spielt den Grundschlag?

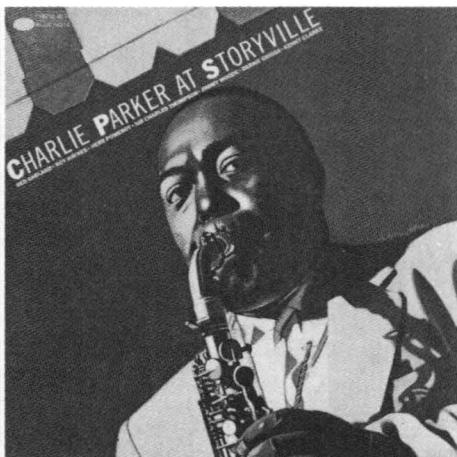
Auch beim Bebop wiederholte sich ein für die ganze Jazzgeschichte typischer Vorgang: Schwarze Musiker kreierten einen neuen, „schwarzen“ Stil, weiße Musiker übernahmen allmählich dessen Merkmale und modifizierten sie, bis eine eigenständige „weiße“ Stilvariante entstand, was die schwarzen Musiker wiederum veranlaßte, neue musikalische Wege zu suchen.

So entstand Mitte der vierziger Jahre auch ein „weißer Bebop“, was nach dem Selbstverständnis der schwarzen Bebop-Musiker eigentlich ein Widerspruch in sich ist.

Die stilbildenden Musiker des Bebop sind allerdings ausnahmslos Schwarze: Thelonius Monk (p), Dizzy Gillespie (tp), Kenny Clark (dr) und allen voran Charlie „Bird“ Parker (as).



Dizzy Gillespie



Charlie Parker (Plattencover)

45► Stellen Sie die musikalischen und die außermusikalischen Merkmale, in denen sich Swing und Bebop unterscheiden, in einer Tabelle gegenüber.

¹ Abkürzung für „Combination“ (= Zusammenstellung); Bezeichnung für ein kleines Ensemble

Modern Jazz – Verwickelte Beziehungen

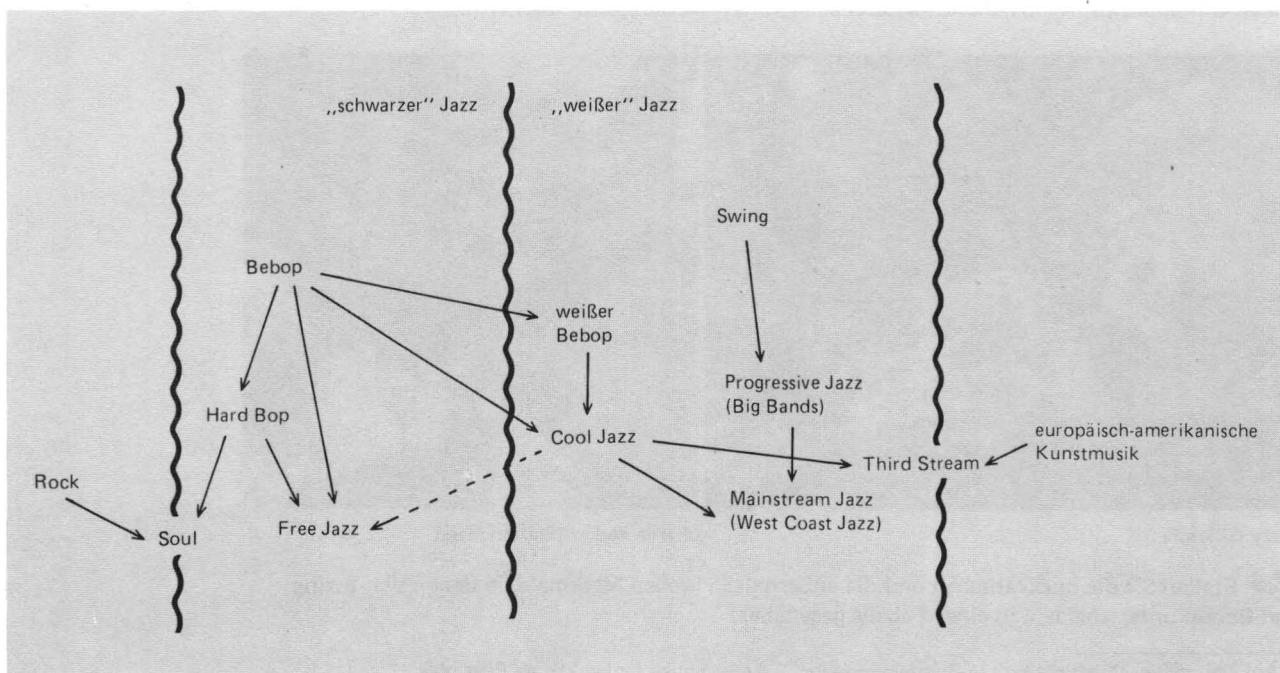
Revival

Der Stilwandel um 1940 leitet in der Jazzgeschichte das Kapitel des „modernen Jazz“ ein, der den „traditionellen Jazz“ ablöst. Dieser lebt aber in sogenannten **Revivals** bis heute weiter. Vor allem Swing und Dixieland erfreuen sich beim Publikum immer noch großer Beliebtheit. Das Bild des Modern Jazz ist, unabhängig von den einzelnen Stilrichtungen, von verschiedenen gemeinsamen Merkmalen geprägt:

- Die Einflüsse anderer Musikrichtungen und -kulturen werden zahlreicher und stärker, vor allem indische, südamerikanische, kubanische sowie klassische und moderne europäische Kunstmusik werden in den Jazz integriert.
- Daraus resultiert eine Aufsplitterung in sehr viele, sich schnell entwickelnde, aber oft auch kurzlebige Jazzstile – vergleichbar mit dem Stilpluralismus in der E-Musik dieser Zeit.
- Das Selbstverständnis der Musiker ändert sich: Sie sehen sich nun nicht mehr nur als Musikanten, sondern als kreative Künstler, die bewußt nach neuen Wegen des Ausdrucks suchen.
- Der bis dahin typische Jazzmusiker, der Autodidakt, weicht dem ausgebildeten, musiktheoretisch bewanderten Berufsmusiker.
- Die musikalische Entwicklung konzentriert sich auf die Steigerung harmonischer und rhythmischer Ausdrucksmöglichkeiten, die bis dahin gegenüber der Melodik zweifellos vernachlässigt worden ist.

Aus diesem Erscheinungsbild ergibt sich, daß der Modern Jazz nicht mehr als *eine* folgerichtige Entwicklung dargestellt werden kann, sondern nur durch die Beschreibung einzelner, wichtiger Stationen und Querverbindungen.

Die folgende schematische Darstellung soll dies verdeutlichen.



1950: Cool Jazz

Cool Jazz und Bebop entwickelten sich über einen längeren Zeitraum parallel, wurden oft von den selben Musikern gespielt und lassen sich deshalb nicht immer in allen musikalischen Merkmalen unterscheiden.

Cool Jazz

Die Bezeichnung „cool“ bezieht sich weniger auf einzelne musikalische Aspekte als auf eine Grundeinstellung der Musiker und den daraus resultierenden Ausdrucksgehalt ihrer Musik. „Cool“ zu sein heißt, in einem „Zeitalter der Angst“ (Mose Allison, Pianist) unbeeindruckt, distanziert zu bleiben, vielleicht sogar zu resignieren.

- 46 ► Informieren Sie sich in Geschichtsbüchern darüber, welche Ereignisse der fünfziger Jahre in den USA Mose Allison veranlaßten, von einem „Zeitalter der Angst“ zu sprechen.

Die „Kühle“ dieses Stils beruht auf langen Legatopassagen und gleichmäßigen Phrasen in der Melodie, der zurückhaltenden europäischen Spielweise und Artikulation sowie dem *retardierenden Off-Beat*, das heißt, die Melodietöne werden meist *nach* dem Grundschlag angespielt, sie wirken verzögernd. Es entsteht der Eindruck, als versuchten die Melodieinstrumente gegen den Widerstand des Schlagzeugs den Ablauf zu bremsen.

- 47 ► In „Five brothers“, gespielt vom „Gerry Mulligan Quartet“, lässt sich diese verzögernde Spielweise vor allem im Posaunensolo beobachten.

44



- 48 ► Das Schlagzeug wird in diesem Stück in einer für den Cool Jazz typischen Weise eingesetzt. Vergleichen Sie seine Funktion mit der im Bebop.

- 49 ► Welche Einflüsse des Bebop lassen sich in diesem Stück erkennen?



Der Baritonsaxophonist Gerry Mulligan mit der Dave Brubeck Group

Third Stream

Third Stream

In der Phase des Cool Jazz kam es zu einer neuerlichen Verbindung von Jazz und E-Musik. (Die Bezeichnung E-Musik, E für „ernst“ oder „etabliert“, ist besser geeignet, den Unterschied zum Jazz zu verdeutlichen als der Begriff „Kunstmusik“.)

Ihr Name „**Third Stream**“ versucht auszudrücken, daß dieser Stil zwischen E-Musik und Jazz eine dritte Stilrichtung darstellt, die von den beiden anderen gleichermaßen unabhängig (bzw. abhängig) ist. Unter „Third Stream“ versteht man also weder das Anreichern von Jazz mit „klassischen“ Elementen noch das „Verjazzzen“ von E-Musik.

Der kühlen, intellektuellen Grundhaltung des Cool Jazz kamen hierbei vor allem die konstruktiven Formen der E-Musik entgegen, z.B. die barocke Fuge.

Dem „Modern Jazz Quartet“ sind mit Stücken wie „Vendôme“ oder „Versailles“ eindrucksvolle Synthesen zweier musikalischer Welten gelungen.

Mehr noch als durch die Übernahme überliefelter Formen ist der Third-Stream-Stil durch den Einfluß der zeitgenössischen E-Musik geprägt. Diese Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist u.a. durch eine Emanzipation des Rhythmus gekennzeichnet. Wesentliche Impulse gingen hierbei von dem ungarischen Komponisten Béla Bartók aus, der in seinen Kompositionen die hochentwickelte Rhythmik osteuropäischer Volksmusik verwendete.



45

Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen, Nr. 2 (Anfang)

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

- 50 ► a) Beschreiben Sie die rhythmische Besonderheit dieses Stücks. Warum gibt Bartók als Taktart nicht $\frac{7}{8}$ an?
- b) Vergleichen Sie die melodischen Linien von rechter und linker Hand in den Takten 4–7. In welchem Verhältnis stehen die beiden Linien rhythmisch zueinander?
- c) Klatschen Sie die rhythmischen Muster dieser Takte zuerst nacheinander, dann in zwei Gruppen gleichzeitig.
- d) Bilden Sie aus den Melodietönen dieser Takte eine Tonleiter. Wo ist uns in diesem Kapitel dieses Tonsystems schon begegnet?

Der Jazzpianist und Bandleader Dave Brubeck war Kompositionsschüler von Darius Milhaud. In seinem „Blue Rondo a la Turk“ verwendet er eine ähnliche Rhythmisierung wie Béla Bartók in seinen „Tänzen in bulgarischen Rhythmen“.

46

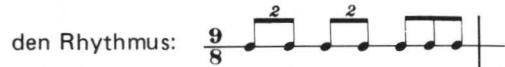


Blue Rondo a la Turk (Anfang)

Lively $\text{♩} = 126$ ($\text{♩} = 378$)

Dave Brubeck (* 1920) · © Derry Music Co., San Francisco 1960/62

- 51► a) Vergleichen Sie die rhythmische Struktur des ersten und vierten Taktes. Klatschen Sie beide.
b) Welche weiteren rhythmischen Modelle lassen sich auf der Basis des $\frac{9}{8}$ -Taktes bilden? Kombinieren Sie diese miteinander auf verschiedenen Schlaginstrumenten.
c) Im weiteren Verlauf des Stücks (hier nicht abgedruckt) verwendet Brubeck mehrmals folgen-

den Rhythmus: 

(Die Duole  entspricht in der Dauer drei Achtelnoten.)

Versuchen Sie, diesen Rhythmus zum $\frac{9}{8}$ -Grundschlag zu klatschen.

- d) Notieren Sie diesen Rhythmus im Dreivierteltakt, indem Sie 3 Achtel des $\frac{9}{8}$ -Taktes gleich 1 Viertel im $\frac{3}{4}$ -Takt setzen. Klatschen Sie nun diesen Rhythmus zum $\frac{3}{4}$ -Grundschlag.



46

- 52► Hören Sie das Stück nochmals, und prüfen Sie, ob auch der Höreindruck an diesen Stellen einem Dreivierteltakt entspricht.

- 53► Vergleichen Sie die Stücke von Bartók und Brubeck miteinander (Notentext).

- a) Welche rhythmischen Gemeinsamkeiten lassen sich feststellen?
b) Vergleichen Sie das Verhältnis zwischen linker und rechter Hand (Melodie-Begleitfunktion)

Wie im Jazz üblich, gibt Brubeck zusätzlich zu den notierten Tönen auch die Akkordbezeichnungen an.

- 54► Leiten Sie aus den Akkorden des ersten Taktes (beide Systeme) die Bedeutung der Zeichen maj7, 6 und + ab. Wie werden Mollakkorde bezeichnet?

Schon in einer viel früheren Epoche der Musik, im Generalbaßzeitalter, notierten Komponisten das Harmoniegerüst eines Werks in Buchstaben und Ziffern.

- 55► Welche Funktion überträgt der Komponist mit dieser Schreibweise dem Interpreten seiner Musik? Was setzt er bei ihm voraus?

1960: Free Jazz

John Coltrane



Mainstream
Jazz

Die stilistische Entwicklung in den Jahren 1960 bis 1965 ist vergleichbar mit dem Entstehen des Bebop zwanzig Jahre vorher: Wieder zeigt sich bei einigen Musikern radikales Umdenken, Wille und Mut zu völlig neuen Ausdrucksformen, während andererseits von der Mehrzahl der Musiker die „etablierten“ Stile weiter gepflegt, verfeinert und miteinander kombiniert wurden. Mainstream Jazz genoß die Gunst des Publikums und der Kritiker,

während die kleine Gruppe von Musikern um Ornette Coleman und John Coltrane, die den Free Jazz entwickelten, nur ein sehr kleines „Insider“-Publikum begeistern konnten.

Das Wort „frei“, das dieser Stil im Namen trägt, will nicht nur die Befreiung von musikalischen Konventionen beschreiben, es beinhaltet gleichermaßen die weltanschauliche, religiöse und politische Einstellung der (schwarzen) Free-Jazz-Musiker, von denen viele der schwarzen Bürgerrechtsbewegung oder den Organisationen der afroamerikanischen Nationalisten angehören. Ihr Selbstverständnis verdeutlicht ein Motto, das später der Soulsänger James Brown als Songtitel verwendete: „Say it loud: I'm black and I'm proud!“

Free Jazz ist also, wie 100 Jahre zuvor der Blues, Ausdruck des amerikanischen Rassenkonflikts. Er ist ein Freiheitssymbol der amerikanischen Schwarzen im Kampf um ihre Bürgerrechte.

Free Jazz



Nicht nur viele Free-Jazz-Musiker, auch Sportler gehörten der Black-Power-Bewegung an. Die 200-m-Läufer Tommie Smith und John Carlos wurden nach ihrer Demonstration während der Siegerehrung bei der Olympiade 1968 in Mexiko aus der Nationalmannschaft der USA ausgeschlossen.

56► Informieren Sie sich in Lexika und Geschichtsbüchern über Ziele und Persönlichkeiten der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, der Black Muslims und der Black-Power-Bewegung. Nehmen Sie Stellung zu ihren Zielen und Mitteln.

Die Befreiung des Free Jazz von überkommenen Regeln ist vergleichbar mit dem Entstehen der Atonalität in der E-Musik des 20. Jahrhunderts. Während diese aber die überwundene tonale (grundtonbezogene) Ordnung bald durch neue Gesetzmäßigkeiten ersetzt (Zwölftonregeln, serielle Technik), nutzt der Free Jazz die Unabhängigkeit von Regeln für die Wiederbelebung der Improvisation:

Nur wenn der momentane melodische Einfall ohne Rücksicht auf harmonische oder rhythmisch-metrische Regeln verwirklicht werden kann, ist der Künstler im Ausdruck frei. Für Ornette Coleman bedeutet sogar die Stilbezeichnung „Free Jazz“ eine unzulässige Einschränkung, gegen die er sich wehrt: „Free ist kein Stil . . . , free zu spielen heißt, keinen Stil haben zu müssen . . . !“¹

Natürlich ist es für den Zuhörer nicht leicht, einer Musik zu folgen, die auf jede metrische, harmonische und formale Regelmäßigkeit verzichtet, weil er gewohnt ist, sich am bereits Gehörten zu orientieren, begonnene Phrasen „zu Ende zu denken“. Z. Carno, ein Kritiker, empfiehlt deshalb: „Das einzige, was du von John Coltrane erwarten kannst – und erwarten solltest – ist das Unerwartete.“²

Dieses dauernd Unerwartete empfindet der Hörer aber leicht als Chaos. Nur mit Geduld und Toleranz ist es möglich, die große Ausdrucks Kraft dieses Stils nachzuempfinden.

¹ zitiert nach W. Sandner, a.a.O., S. 23

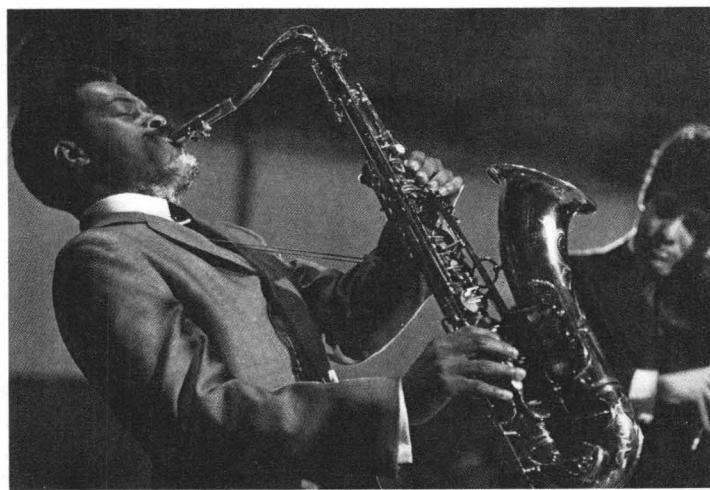
² zitiert nach J.E. Berendt, a.a.O., S. 167



In Albert Aylers „Vibrations“ lässt sich die Wiederaufnahme „schwarzer“ Spielweisen erkennen: Hot-Intonation, Smear und vor allem Dirty-Play, das bis zum Geräusch gesteigert wird.

57 ► Hören Sie das Stück möglichst vorurteilslos.

- Versuchen Sie, bei *mehrmaligem* Hören nachzuvollziehen, wie die Musiker beim Improvisieren aufeinander eingehen, z.B. melodische Linien oder rhythmische Figuren voneinander übernehmen.
- Welche Funktion (Führung, Begleitung) haben die einzelnen Instrumente in dieser Musik? Interpretieren Sie diesen Sachverhalt.
- Mit welchem bereits bekannten Jazzstil lässt sich Free Jazz am ehesten vergleichen? Wodurch unterscheidet er sich aber von ihm?



Albert Ayler

1970: Fusion

Obwohl Jazz und Rockmusik im Blues eine gemeinsame Wurzel besitzen, entwickelten sie sich 20 Jahre lang völlig unabhängig voneinander. Die Gründe für diese Distanz liegen einerseits in einem gewissen elitären Bewußtsein der Jazzmusiker, denen die kommerzielle Orientierung der Rockmusik suspekt war, andererseits standen die Rockmusiker dem Free Jazz der sechziger Jahre ziemlich verständnislos gegenüber.

Erste Versuche, diese beiden Musikrichtungen miteinander zu verbinden, forderten deshalb zwangsläufig größere Zugeständnisse vom Jazz als vom Rock, und die Jazzmusiker, die diese Versuche unternahmen, wurden von ihren Kollegen verdächtigt, die Musik dem kommerziellen Erfolg zu opfern.

Die Zugeständnisse des Jazz an den *Jazzrock*, *Rockjazz* oder *Electric Jazz* (die Bezeichnung „Fusion“ die diese drei Begriffe zusammenfaßt, wurde erst später üblich) bedeuteten für ihn hauptsächlich eine Rückkehr in frühere Entwicklungsstadien:

- gleichmäßige metrisch-rhythmische Grundmuster,
- wiederkehrende Harmonieschemata und daraus resultierend die regelmäßige formale Gliederung,
- festgelegte Bläserarrangements.

Unbeeinflußt von der Verbindung mit der Rockmusik blieben (meist)

- die hochentwickelte Harmonik des Jazz,
- die Tongebung,
- die Improvisationskunst, auch im Kollektiv.

Die typischen Rockinstrumente wie E-Gitarre, E-Baß, E-Piano bzw. Keyboard wurden im Jazz schon früher als in der Rockmusik verwendet (E-Gitarre schon im Swing-Orchester). Aber die Rockmusik hat diese Instrumente erst populär gemacht.



Die amerikanische Gruppe „Blood, Sweat & Tears“ war eine der ersten und erfolgreichsten Jazz-rockgruppen. „Spinning wheel“ wurde im Jahr 1968 aufgenommen. (Die Aufnahme entspricht im Ablauf dem Notentext nicht genau.)



„Blood, Sweat & Tears“ mit Leadsänger David Clayton-Thomas

Spinning wheel

Moderately slow, with a beat

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows a piano part with a bass line. The middle staff shows a vocal line with lyrics and chords: E7(+9), A7, D7(+9), G, E7(+9), A7. The lyrics are: What goes up must come down, Spinning Wheel. The bottom staff shows a piano part with a bass line.

E7(+9) A7 D7(+9) G E7(+9) A7

What goes up must come down, Spinning Wheel

D7(+9) G E7(+9) A7 D7(+9) G

got to go 'round... Talk-in' 'bout your troub-bles, it's a cry-in' sin,-

D7 N.C. D7(+9) E7(+9) A7

Ride a paint-ed po-ny, let the Spin-ning Wheel _ spin. You got no mon-ey,

D7(+9) G E7(+9) A7 D7(+9) G

you got no home, __ Spin-ning Wheel all a - lone, __

E7(+9) A7 D7(+9) G N.C.

Talk-in' 'bout your trou-bles and you, you nev-er learn, __ Ride a paint-ed po-ny, let the

D7(+9) C Bb

Spin-ning Wheel _ turn.. Did you find your di-rect-ing sign __ on the

A_b G C

straight and __ nar - row high - way, __ Would you mind __ a re-

Bb Ab G

flect-ing sign? __ Just let it shine __ with - in your mind, __ and
p cresc.

A musical score for a jazz piece. The score consists of five staves of music for piano and voice. The vocal part includes lyrics and chord changes indicated above the notes. The piano part provides harmonic support with various chords and rhythmic patterns.

Chords and lyrics:

- Top staff: $A\flat(2)/G$, $B\flat(\text{add}9)$, $C(\text{add}9)$. Lyrics: show you — the col - ors — that are real.
- Second staff: $D9$, $E7(+9)$, $A7$. Lyrics: Some - one's — wait-ing
- Third staff: $D7(+9)$, G , $E7(+9)$, $A7$, $D7(+9)$, G . Lyrics: just for you, — Spin-nig Wheel spinning true, —
- Fourth staff: $E7(+9)$, $A7$, $D7(+9)$, G . Chord progression: N. C. Lyrics: Drop all your trou-bles by the riv-er - side, — Ride a paint-ed po-ny, let the
- Bottom staff: $E7(+9)$, $A13$, $D7(+9)$, $Gmaj7$. Lyrics: Spin - ning Wheel — fly.

Repeat and fade

David Clayton-Thomas
© Blackwood Musik, Inc./Bay Music, Ltd. 1968/1971

- 58 ► a) Überprüfen Sie anhand Ihres Höreindrucks die oben aufgeführten Stilmerkmale der Fusion Music. Stellen Sie Jazz- bzw. Rockeinflüsse und -merkmale in einer Tabelle gegenüber.
 b) Welchem Jazzstil entspricht dieses Stück am ehesten?
 c) Sie kennen sicher das am Schluß zitierte Volkslied. Interpretieren Sie dieses Zitat im Zusammenhang mit dem Songtext.



Miles Davis, ein schwarzer Trompeter, der seit der Bebop-Ära stilbildend an der Jazzentwicklung beteiligt ist, stellt in seinem Stück „Bitches brew“ (aus dem gleichnamigen Album) das Gleichgewicht zwischen den beiden Komponenten der Fusion Music wieder her, indem er nicht nur den Anteil des Jazz deutlich vergrößert, sondern vor allem den aktuellen Stand der Jazzentwicklung berücksichtigt.

Miles Davis



49

59 ► Hören Sie einen Ausschnitt aus „Bitches brew“.

- Welchem Jazzstil ist der erste Teil des Stücks zuzuordnen?
- Der zweite Teil beginnt mit einer gleichbleibenden Figur in E-Baß und Baßklarinette, wie sie für Rockmusik typisch ist. Wie lautet der musikalische Fachausdruck für eine solche Figur? (Vgl. auch „Spinning wheel“)
- Bestimmen Sie nach Ihrem Höreindruck die beteiligten Instrumente. Welche werden in Jazzmanier gespielt, obwohl sie typische Rockinstrumente sind?

Zum Überlegen und Diskutieren

Welche Vorteile können Jazz bzw. Rock aus ihrer Verbindung ziehen?

Wiegt die Gefahr der Kommerzialisierung die größere Popularität auf?

Bei welchen zur Zeit aktuellen Rockmusikern lassen sich Jazzeinflüsse erkennen?

Hat der Jazz heute in Deutschland überhaupt ein „eigenes“ Publikum, oder sind bei Jazzfreunden nur einzelne Stile beliebt? Welche?

1. Definition des Jazz

,Jazz ist eine in den USA aus der Begegnung des Schwarzen mit der europäischen Musik entstandene künstlerische Musizierweise. Das Instrumentarium, die Melodik und die Harmonik des Jazz entstammen zum größten Teil der abendländischen Musiktradition. Rhythmik, Phrasierungsweise und Tonbildung sowie Elemente der Blues-Harmonik entstammen der afrikanischen Musik und dem Musikgefühl des amerikanischen Negers. Der Jazz unterscheidet sich von der europäischen Musik durch drei Grundelemente.

- a) durch ein besonderes Verhältnis zur Zeit, das mit dem Wort „swing“ gekennzeichnet wird,
- b) durch eine Spontaneität und Vitalität der musikalischen Produktion, in der die Improvisation eine Rolle spielt,
- c) durch eine Tonbildung bzw. Phrasierungsweise, in der sich die Individualität des spielenden Jazzmusikers spiegelt . . .¹

2. Vorformen:

vokal: **Field-Holler, Call, Work-Song, Spiritual** und **Blues**

instrumental: **Ragtime**, europäische Marschmusik

3. Merkmale, die auf afrikanische Einflüsse zurückgehen:

- Off-Pitchness („unsaubere“ Intonation)
- Smear (Gleiten von einem Ton zum nächsten)
- Dirty-Play/Dirty tones (raue Tongebung)
- Blue notes (Off-Pitchness auf dem 3. und 7., später auch auf dem 5. Ton der Tonleiter)
- Hot-Intonation (hartes, lautes Ansingen bzw. -spielen der Töne)
- Off-Beat (melodische Akzente liegen kurz vor oder hinter den Grundschlägen des Taktes)
- Call and Response (Aufteilung in Vorsänger bzw. -spieler und Gruppe)

4. Stile:

Traditional Jazz (1900–1940): New Orleans, Dixieland, Chicago, Swing

Modern Jazz (seit 1940): Bebop, Cool, Free

5. Kleines Lexikon:

Arrangement:	Einrichtung eines Themas oder Musikstücks für eine bestimmte Besetzung, auch mündliche Absprachen (Head-Arrangement) über den harmonisch-formalen Verlauf eines Musikstücks als Basis für Improvisation
Band:	Jazzkapelle
Big Band:	Großes Jazzorchester
Blues-Break:	instrumentale Beantwortung der Gesangsstimme
Blues-Schema:	zwölfaktiges Harmoniegerüst, das den meisten Blues zugrunde liegt. Dient als harmonische Basis für Improvisation.
Chorus:	formale Grundeinheit, z.B. Bluesstrophe
Combo:	kleine Besetzung
Fusion:	Kombination von Jazz und Rockmusik
Revival:	Wiederaufnahme eines historischen Jazzstils
Section:	Instrumentengruppe innerhalb der Band bzw. Big Band
Sweet-Intonation:	weiche, europäische Tongebung
Third Stream:	Stilverbindung aus Jazz und E-Musik

¹ J.E. Berendt, a.a.O., S. 170

Verzeichnis der Lieder und Instrumentalstücke

America (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	92
Chilly water (überliefert/K. Haus/F. Möckl)	114
Chor der Gassenjungen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	64
Cool (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	90
Couplet des Escamillo (aus „Carmen“ von G. Bizet)	70
Dice-box Blues (Improvisations-Workshop, H. Klaffl)	112
Die Moritat von Mackie Messer	82
Dos kelbl (nur Text, A. Zeitlin)	30
Drunten im Unterland (G. Weigle, überliefert)	35
Feelin' lonesome (Big Bill Broonzy)	108
Gee, Officer Krupke (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	94
Habanera (aus „Carmen“ von G. Bizet)	67
Kanonensong (aus „Die Dreigroschenoper“ von B. Brecht/K. Weill)	84
La santa espina (Volkstanz, überliefert)	24
Las señoritas (überliefert)	69
Lied der Carmen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	69
Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (aus „Die Dreigroschenoper“ von B. Brecht/K. Weill)	86
Lomir sich iberbetn (überliefert)	27
Mazurka Nr. 5 op. 7,1 (F. Chopin)	54
My heart's in the Highlands (R. Burns/H.T. Heinrich, überliefert)	34
Omal diplo (überliefert)	9
Roddy McCorley (überliefert)	17
Scha, sctil (überliefert)	29
Schaut doch hin (Chor aus „Carmen“ von G. Bizet)	76
Sinnefiasmeni Kiriaki (überliefert)	11
Slawischer Tanz Nr. 8 aus op. 46 (A. Dvořák)	38
Sog nischt keijnmol (H. Glik/D.J. Pokras)	31
Spinning wheel (D. Clayton-Thomas)	133
Tanzlied der Carmen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	72
The men behind the wire (P. McGuigan/S. Kröher/Ch. König)	20
Weisse Rosen aus Athen (M. Hadjidakis/H. Bradke)	6

Sachverzeichnis

- afrikanische Musik 100, 106
afrikanisches Tonsystem 102 f.
afroamerikanische Nationalisten 131
Agitation 97
Akordbezeichnung 130
arabische Musik 52
Arbeitslied 13, 103
Arie 60, 98
Arrangement 123, 137
Atonalität 131
Autodidakt 126
Avantgarde 97
- Balalaika 7
Ballade 17
Ballad opera 60 f., 98
Ballad tune 61
Ballettmusik 98
Band 116 ff., 122 ff., 137
Banjo 7, 18, 21, 116
Baß 122
Baßklarinette 136
Bauernmusik 14, 32
Beat 104
Bebop 124 ff., 130, 137
Biedermeier 36
Big Band 122 f., 126, 137
Black Bottom 122
Black Muslims 131
Black People 115
Black Power 131
Bläserarrangement 132
Blaskapelle 23, 115
Blue note 103, 107 f., 114, 137
Blues 107 ff., 132, 137
Blues-Break 109, 137
Blues-feeling 107
Blues-Schema 108 ff., 117, 137
Bluestext 109
Bluestonleiter 103, 107 f.
– sechsstufige 103, 107
– siebenstufige 108
Bodhran 19
Brass-Section 122 f.
Break 118
Brown People 115
Bürgerrechtsbewegung 131
Busuki 7
- Call 102, 107, 137
Call and Response 109, 114, 117, 123, 137
Carnegie Hall 123
Chanson 70
Chanter 19
Charleston 122
Chassidismus 29
Chicago 118, 122, 137
Chor 64 ff., 76 f.
Choreograph 96, 98
Chorus 109, 116 f., 124, 137
Cobia 23 f.
Combo 125, 137
- Contrabaix 23
Cool Jazz 126 ff., 137
Couplet 70 f., 98
- deutsche Oper 61
Dirty-Play 124, 137
Dirty tones 103, 137
Diskantschalmei 23
Dissonanz 95
Dixieland 118, 126, 137
Doppelrohrblattinstrument 23
dramatisches Theater 83
Drone 19
Dudelsack 19
Duole 130
- E-Baß 132, 136
E-Gitarre 132
Einhandflöte 23
Electric Jazz 132
Ellenbogenpfeife 19
E-Musik 96, 126, 128, 131
E-Piano 132
episches Theater 83 ff., 88
ernste Oper 60, 98
ethnische Musik 111
Expressionismus 97
- Fiddle 21
Field Holler 102 f., 107, 137
Filmoper 97
Fiscorn 23
Flabiol 23
flatted fifth 125
Flügelhorn 23
Folklore, 13 ff., 32
– internationale 21
– irische 16 ff.
– jiddische 29
– nationale 21
Formenpluralismus 97
Four-Beat-Jazz 123
Free Jazz 126, 130 ff., 137
Furiant 44 f., 57
Fusion 132 ff., 137
- Geige 21
Generalbaß 61, 130
Gesellschaftskritik 98
Gigue 19
Gitarre 21, 105, 110, 122
Glissando 103
- Habanera 66 ff.
Hard Bop 126
Harfe 18
Heldenoper 81
Hemiola 44
höfische Musik 13
Hora 29
Hornquinten 75
Hot-Intonation 103, 117 ff., 124, 137
- Idealisierung der Natur 35 f.
Idealisierung der Vergangenheit 36
Improvisation 109 ff., 122, 124, 131, 137
indische Musik 14, 126
irische Blechflöte 18
irische Geschichte 16
italienische Oper 60 f., 98
- Jazz 88, 96 ff., 99 ff.
Jazz-einflüsse 91, 135 f.
Jazznotation 104, 111, 119
Jazzoper 97
Jazzrock 132
Jazztanz 96
Jiddisch 28
Jig 19
Jitterbug 122
jüdische Geschichte 28
jüdischer Tempelgesang 27
jug 105
- Kazoo 111
Keyboard 132
Kinderchor 64 ff., 76 f.
Kirchenmusik 13
Kirchentonart 19, 27, 57
Klarinette 116
klassische Musik 126
Klavier 110, 116, 119, 122
Klischee 46, 80
Kode-Lieder 18
Kollektivimprovisation 116 f.
Koloraturarie 61
komische Oper 60, 98
Kommerzialisierung 12, 136
Kontrabaß 21, 23, 116
Konzertmusik 13
Kornett 116, 118
Kreolen 115
kubanische Musik 126
Kunstmusik 13 f., 18, 126, 128
- Lagato 127
Leier 8
Librettist 79, 97
Libretto 68
Liebeslied 18
Lied 98
– politisches 18
– romantisches 88
Lyra 8
- Mächtiges Häuflein 46
Mainstream Jazz 126, 130
Mandoline 7, 21
Märchenoper 97
Marching Band 115
Marschmusik 137
Mazurka 53 ff.
Melodrame 70
Melody-Section 116
Mirliton 111

- Mixolydisch 19
 modale Tonart 19, 27, 57
 Modern Dance 96
 Modern Jazz 124 ff., 137
 Moritat 82 f., 88
 Motiv 95
 mündliche Überlieferung 13
 Musical 89 ff.
 musikalische Komödie 60
 musikalische Tragödie 60
 musikalische Völkerkunde 14, 32
 Musik der Unterschicht 32
 Musikethnologie 14, 32
 Musikfilm 97
 Musiktheater 59 ff., 81 ff., 97 f.
 Musizierverbot 18
- Nationalbewußtsein 35
 Nationale Schulen 33 ff.
 Nationaloper 60, 80, 98
 Nationalstil 57 f.
 Nationaltanz 57
 Naturtrompete 75
 neutrale Intonation 103
 New Orleans 115 ff., 137
 Nigun 29
- Off-Beat, 104 ff., 108, 111, 117, 119, 122, 137
 – retardierender 127
 Off-Pitchness 103, 108, 110, 119, 137
 On-Beat 104, 117, 122
 Opera buffa 60, 98
 Opera seria 60, 98
 Operette 97
 Operettenstil 87
 Opernarie 82
 Opernfinale 78
 Opernparodie 81
 Opernpublikum 83
 Ouvertüre 82, 119
- Pantomime 97
 Perkussionsinstrumente 103
 Pfeifen 19
 Phrasierung 137
 Phrygisch 27, 57
 Polonaise 56
 Polyrhythmis 119
 Pontos-Griechen 8 f.
 Popsong 97
 Posaune 23, 116, 119, 122
 Präludium 23
- Programmmusik 47, 52
 Progressive Jazz 126
 Protestsong 16
 Provokation 97, 124
- Ragtime 115, 137
 Rassenkonflikt 100, 131
 Realitätsflucht 58
 rebel song 17
 Regulator 19
 Rembetiko 10 ff.
 Restaurierung 36, 53, 57
 Revival 126, 137
 Rezitativ 60, 98
 Rhythm-Section 116, 122 f.
 Rhythmusgruppe 116
 Ritterromantik 36
 Rock 126, 132
 Rockinstrumente 136
 Rockjazz 132
 Rockoper 97
 Romantik 58, 80
- Sardana 22 ff.
 Saxophon 118 f., 122
 Sax-Section 122 f.
 Scat-Song 110
 Schalmei 23
 Schlager 15, 83
 – folkloristischer 15
 – volkstümlicher 13
 Schlagzeug 116, 119, 122
 schwarzer Jazzstil 125 f.
 Section 116, 122, 137
 Simultanbühne 97
 Singspiel 60 f., 98
 Singweise 91, 102
 Skiffle 105, 111
 Sklaven 13, 100 f., 114 f.
 slawische Musik 44
 Smear 103, 108, 117, 119, 132, 137
 Soloimprovisation 116, 118, 123
 Song 90 f., 96
 Soul 126
 Sousaphon 116
 Sozialkritik 97
 Spielweise 132
 Spiritual 114, 137
 Stilpluralismus 97, 126
 Stop-Time-Chorus 117
 Storyville 115, 118
 Sturm und Drang 36
- südamerikanische Musik 126
 Sweet-Intonation 118, 137
 Swing 122 ff., 126, 137
 Synkope 104 f.
- Taktwechsel 44, 93
 Tambori 23
 Tanzmusik 13, 124
 Tenore 23
 Tenorschalmei 23
 ternär 111
 Third Stream 126, 128 ff., 137
 Tin Whistle 18
 Tiple 23
 Tonbildung 137
 Tongebung 102
 Traditional Jazz 116 ff., 137
 Transkription 32
 Trombo 23
 Trompete 23, 116, 118, 122
 Tuba 116
 tub-bass 105
 Two-Beat-Jazz 123
- Uilleann Pipe 19
 Union Pipe 19
 Unisono 124
 Unterhaltungsmusik 32, 96 ff.
- Vaudeville 60, 98
 Videoclip 97
 Volkslied 13 ff., 32, 69, 135
 – spanisches 69
 Volksmusik 5 ff., 13 ff., 32, 37, 57 f.
 – griechische 6 ff.
 – irische 16 ff.
 – jiddische 26 ff.
 – osteuropäische 128
 – polnische 56
 – russische 46
 – synthetische 32
 volksmusikalische Elemente 32, 37, 47
 Volksmusikstil 58
 Volksoper 88
 Volkstanz 8, 22 ff., 29, 32, 44 f., 56, 98
 volkstümliche Musik 15
- weißer Jazzstil 124 ff.
 West Coast Jazz 126
 Work-Song 103, 114, 137
- Zwischentöne 102

Verzeichnis der Kapitaleingangsbilder

S. 5: Fraunhofer Saitenmusi

S. 33: Böhmisches Volkstanzgruppe

S. 59: Zigeunerin tanzt den Vito Sevillano (Holzstich nach einer Zeichnung von Gustave Doré)

S. 99: Herman Sherman. Creole Parade, New Orleans, 1973

Bildnachweis

S. 5: Peter Vervier, München – S. 7.: Aus: *Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie*. Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979 – S. 8: Ursula Ahrens, Bochum – S. 12: Trikont „*Unsere Stimme*“ Schallplatten GmbH, München – S. 16: Irische Fremdenverkehrszentrale, Frankfurt am Main – S. 21: Ullstein Bilderdienst, Berlin – S. 22: Spanisches Fremdenverkehrsamt, München – S. 23: Aus Josep M. Mas i Solench: *Diccionari breu de la Sardana. Selbstverlag des Autors*, Santa Coloma de Farners 1981 – S. 33: Bildagentur Mauritius, Mittenwald (Foto v. Knobloch) – S. 37: VEB Verlag der Kunst, Dresden – S. 45: Hildegard Steinmetz, Gräfelfing – S. 47: René Gardi, Bern – S. 53: Photographe Giraudon, Paris – S. 56 und 59: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 61: Anne Kirchbach, Starnberg – S. 63 oben links: Bavaria Verlag, Gauting (Foto Photomedia); oben rechts und Mitte: Keystone Pressedienst, Hamburg; unten: Bavaria Verlag, Gauting (Foto IPCE) – S. 64: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 66: Foto Palfy, Wien – S. 75: Bibliothèque et Musée de l’Opéra, Paris – S. 78: Keystone Pressedienst, Hamburg – S. 80: Pressebüro der Salzburger Festspiele, Salzburg – S. 81 und 87 oben: Archiv Dr. Karkosch, Gilching – S. 87 unten: Aus: *Die Dreigroschenoper* 63. Werkbuch zum Film. Laokoon-Verlag, München 1964 – S. 89 und 93: Süddeutscher Verlag, Bilderdienst, München – S. 96 oben: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main; unten: Story Press, Berlin – S. 99: Aus Valerie Wilmer: *The face of black music*. Da Capo Press, New York 1976 – S. 100: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 101: Aus Lothar Zenetti: *Peitsche und Psalm*. Verlag J. Pfeiffer, München o. J. – S. 102: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 105: Aus: *That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988 – S. 106: Begleitheft zur Platte „*UNESCO Collection – An anthology of African music. 3: The music of the Ba-Benzélé Pygmies*“. Hrsg. von P. Collaer. Bärenreiter-Musicalphon, Kassel – S. 111: Jakob Buxeder, München – S. 115: Aus Joachim-Ernst Berendt: *Photo-Story des Jazz*. Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main 1978 – S. 116 oben und unten rechts: Aus: *Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie*. Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979; unten links: aus Joachim-Ernst Berendt: *Photo-Story des Jazz*. Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main 1978 – S. 118 und 122: Aus: *That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988 – S. 123: Anthony Verlag, Starnberg (Foto Kneidinger) – S. 124: Interfoto Rauch, München – S. 125 links: Anthony Verlag, Starnberg (Foto Kneidinger); rechts: aus Peter Niklas Wilson/Ulfert Goeman: *Charlie Parker*. Oreos Verlag, Schaftlach 1988 – S. 127: Anthony Verlag, Starnberg (Foto Rieder) – S. 130: Interfoto Rauch, München – S. 131: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main – S. 132: Aus: *That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988 – S. 133: New Eyes, Hamburg – S. 136: Süddeutscher Verlag, Bilderdienst, München

Von folgenden Verlagen erhielten wir freundlicherweise die Erlaubnis, aus ihren Publikationen
Notenbilder zu übernehmen:

Alkor-Edition, Kassel: S. 64 f., 67–74, 76 f. (aus G. Bizet: *Carmen*. Klavierauszug [Oeser] [AE 129 a])
M.P. Belaieff, Frankfurt am Main: S. 48–52 (aus A. Borodin: *Eine Steppenskizze aus Mittelasien. Studienpartitur* [Bel. Nr. 467])
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London: S. 128 (aus B. Bartók: *Mikrokosmos*, Bd. VI)
Editions Max Eschig, Paris: S. 120 f. (aus D. Milhaud: *La création du monde* [M. E. 2402])
Hansen House, Miami Beach, Florida: S. 129 (aus: *Dave Brubeck Anthology*, Bd. 2)
Hal Leonard Publishing Corporation, Winona, Minnesota: S. 133 ff. (aus: *The best of Blood, Sweat & Tears*)
B. Schott’s Söhne, Mainz: S. 38–43 (aus A. Dvořák: *Slawische Tänze für Klavier vierhändig* [Herrmann] [ED 4607])
Universal-Edition, Wien: S. 54 f. (aus F. Chopin: *Mazurkas* [Pugno] [UE 342]), S. 82, 84 f. (aus K. Weill: *Die Dreigroschenoper* [Gingold] [UE 8851]), S. 86 (aus: *Die Songs aus der Dreigroschenoper* [UE 13832])

Verzeichnis der Lieder und Songs

Alleweil ein wenig lustig (Tanzlied von V. Rathgeber)	20
America (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	92
Bad moon rising (J.C. Fogerty)	99
Chilly water (überliefert/K. Haus/F. Möckl)	114
Chor der Gassenjungen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	64
Cool (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	90
Couplet des Escamillo (aus „Carmen“ von G. Bizet)	70
Der Himpelhofbauer (Zwiefacher aus Hersbruck)	10
Die Moritat von Mackie Messer	82
Dos kelbl (nur Text, A. Zeitlin)	30
Drunten im Unterland (G. Weigle, überliefert)	35
Feelin' lonesome (Big Bill Broonzy)	108
Gee, Officer Krupke (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	94
Habanera (aus „Carmen“ von G. Bizet)	67
I got a shoes (Spiritual aus den USA)	9
Jailhouse Rock (J. Leiber/M. Stoller)	97
Kanonensong (aus „Die Dreigroschenoper“ von B. Brecht/K. Weill)	84
Kriminal-Tango (A. Locatelli, K. Feltz/P. Trombetta)	36
Las señoritas (überliefert)	69
Lied der Carmen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	69
Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (aus „Die Dreigroschenoper“ von B. Brecht/K. Weill)	86
Lomir sich iberbetrn (überliefert)	27
Lost my partner (Tanzlied aus den USA)	11
Marianka, komm und tanz me hier (Polka aus der Operette „Die Fledermaus“ von J. Strauß Sohn)	26
Mir tänzen wia die Schwäben (Tanzlied aus Österreich)	14
My heart's in the Highlands (R. Burns/H. T. Heinrich, überliefert)	34
Omal diplo (überliefert)	9
Rock around the clock (M. C. Freedman/J. Knight)	38
Roddy McCorley (überliefert)	17
Scha, sctil (überliefert)	29
Schaut doch hin (Chor aus „Carmen“ von G. Bizet)	76
Schnaderhüpfel (aus dem Alpenland)	22
Sinnefiasmeni Kiriaki (überliefert)	11
Skip to my Lou (Tanzlied aus den USA)	11
Sog nischt keijnmol (H. Glik/D. J. Pokras)	31
Song vom verliebten Autoreifen (H. Ensslin/G. Heller)	15
Spinning wheel (D. Clayton-Thomas)	133
Tanzlied der Carmen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	72
The logical song (R. Davies/R. Hodgson)	94
The men behind the wire (P. McGuigan/S. Kröher/Ch. König)	20



**Bayerischer
Schulbuch-Verlag
München**

8290 3