

**b7v**

# MUSICASSETTE

## 10 B





# MUSICASSETTE

für die 10. Jahrgangsstufe

Ausgabe B

von  
Lisl Hammleser  
Meki Nzewi  
Richard Taubald

Bayerischer Schulbuch Verlag

---

Die Kapiteleingangsseiten zeigen folgende Abbildungen:

- S. 5 Fraunhofer Saitenmusik, gegründet 1978,  
eine Institution im Münchener Volksmusikleben
- S. 37 „Fuga – Beherrschte Impression“  
(Ölgemälde von Wassily Kandinsky, 1914)
- S. 67 „Ohne Titel“ (Collage von Max Ernst, 1972)
- S. 97 Maskierter Ibo-Tänzer aus Nigeria

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören  
2 CDs mit Hörbeispielen  
(Bestell-Nr. 8351-9)



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier

© 2000 Bayerischer Schulbuch Verlag GmbH, München  
[www.bayerischer-schulbuch-verlag.de](http://www.bayerischer-schulbuch-verlag.de)

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

1. Auflage 2000 R E  
Druck 04 03 02 01 00

Die letzte Zahl bezeichnet das Jahr des Drucks.

Alle Drucke dieser Auflage sind untereinander unverändert und im Unterricht nebeneinander verwendbar.

Lektorat: Ingrid Adam

Herstellung: Doris Haßiepen

Umschlagkonzept: Christian Diener unter Verwendung des Fotos einer Folkloretanzgruppe aus Barbados

Foto- und Notensatz: prima nota, Korbach

Reproduktion: Repro-Ludwig BetriebsgmbH & Co. KG, Zell am See

Druck: Tutte Druckerei GmbH, Salzweg bei Passau

---

ISBN 3-7627-8326-8

---

Hinweiszeichen:



Hörbeispiel auf den zum Buch gehörigen CDs  
(Bestell-Nr. 8351-9)

I = CD I

II = CD II



Hörbeispiel auf beliebigem Tonträger

---

## Inhalt

<b>1 Folklore international . . . . .</b>	<b>5</b>	Vom Urklang bis New Age . . . . .	69
Griechenland singt und tanzt . . . . .	6	Versenkung in sakrale Ruhe . . . . .	74
Folklore in vielen Funktionen . . . . .	12	Das Erleben der Stille . . . . .	76
Irish Folk – so alt wie neu . . . . .	15	Das „Innenleben“ des Tons . . . . .	78
Chopins polnisches Vermächtnis . . . . .	21	Entspanntes Hören . . . . .	79
Nationaloper deutsch und böhmisch . . . . .	25	Die Suggestivkraft der Repetition . . . . .	80
Nordlandklänge . . . . .	31	Lernen ohne Hemmschwelle . . . . .	84
Jahrmarkttreiben als Ballett . . . . .	34	Musiktherapie – Weisheit der Jahrhunderte . . . . .	88
Volksmusik und Folklore – ein Überblick . . . . .	36	Musik – ärztlich verordnet . . . . .	90
<b>2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte . . . . .</b>	<b>37</b>	Interview mit Insidern . . . . .	92
Polyphonie geographisch . . . . .	38	Musik und Psyche – knapp skizziert . . . . .	96
Eine Meisterfuge . . . . .	41	<b>4 Musik aus Afrika . . . . .</b>	<b>97</b>
„Stimmenfang“ im Kanon . . . . .	45	Ein Festival im Iboland . . . . .	98
Ein Opfer für den König . . . . .	49	Azukas Tanzlied . . . . .	100
Ein Modell für Erfindungen . . . . .	52	Der „Geist der scharfen Zunge“ . . . . .	104
Fugenkunst in großer Besetzung . . . . .	54	Glockenmusik der Kinder . . . . .	107
Im 20. Jahrhundert immer noch: die Fuge . . . . .	56	Musiktradition in Afrika . . . . .	108
Variationen mit hartnäckigem Bass . . . . .	60	Magie der Massen . . . . .	110
Eine buchstabierende Orgelfuge . . . . .	62	Tanz auf dem Festplatz . . . . .	113
Die Epoche des Barock . . . . .	64	Schwarzafrikanische Musik – kurz charakterisiert . . . . .	114
Polyphonie – Zusammenfassung . . . . .	66		
<b>3 Musik als Weg zum Unbewussten . . . . .</b>	<b>67</b>	Stichwortverzeichnis . . . . .	115
Ein Tor zum Unterbewusstsein . . . . .	68	Verzeichnis der Lieder und Spielstücke . . . . .	118

1

# FOLKLORE INTERNATIONAL



## Griechenland singt und tanzt

In seinem Roman „Alexis Sorbas“ (1947) erzählt der auf der Insel Kreta geborene griechische Schriftsteller Nikos Kazantzakis von dem Naturburschen Sorbas aus Makedonien, der einem Intellektuellen dabei helfen soll, auf Kreta ein aufgelassenes Braunkohlenbergwerk wieder in Betrieb zu nehmen.

Als beide den Plan besprechen, äußert sich die Begeisterung des Sorbas in einem Freudentanz.

*„Er stürzte sich auf mich und packte mich an der Schulter. ‚Kannst du tanzen?‘ fragte er mich erregt ... „Dann tanze ich allein, Chef. Geh beiseite, sonst stoße ich dich um. Hoheh! Hoheh!“ Mit einem Satz war er draußen, warf Schuhe, Rock und Weste auf einen Haufen, krempelte die Hose hoch, bis zu den Knien, und begann zu tanzen. Sein Gesicht, das noch von Kohlenstaub starrte, war pechschwarz. Seine Augen leuchteten schneeweiss. Er stürzte sich in den Tanz, klatschte in die Hände, sprang und wirbelte sich in die Luft, fiel mit gebeugten Knien wieder zu Boden und sprang aus dem Sitz wieder empor, als ob er aus Gummi sei. Und immer wieder flog er in die Luft, als hätte er Flügel, um die erhabenen Gesetze der Natur zu bezwingen und im Nichts zu verschwinden ...“*

*„Sorbas! Sorbas!“, rief ich, „genug!“ ...*

*Sorbas saß jetzt zusammengesunken, außer Atem, auf dem Boden. Sein ganzes Gesicht glänzte vor Glück ...*

*„Jetzt fühle ich mich leichter“, sagte er, „wie nach einem Aderlass. Jetzt kann ich auch wieder reden ...“*

*„Was ist nur in dich gefahren, so einen Tanz vorzuführen?“*

*„Was hätte ich tun sollen, Chef? Ich war vor Freude übergescnappt, ich musste meinem Herzen Luft machen. Und wie kann man seinem Herzen Luft machen? Mit Worten? Pff!“ ...<sup>1</sup>*

Der Roman wurde 1964 in Hollywood verfilmt, mit Anthony Quinn in der Titelrolle. Die Musik zum Film schrieb der bekannte griechische Komponist Mikis Theodorakis.



Alexis Sorbas  
(Anthony Quinn) und  
Basil (Alan Bates)  
beim Tanz des  
berühmten  
Film-Sirtaki

<sup>1</sup> N. Kazantzakis: Alexis Sorbas. Übers. v. Alexander Steinmetz. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1955, S. 62f.  
© F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung, München

Einen echten kretischen Tanz zu tanzen erwies sich für den amerikanischen Schauspieler als zu schwierig. So erfand man eine vereinfachte Tanzform – statt des Sirtós den *Sirtaki*, der in die Filmgeschichte einging, aber zu Unrecht für typisch griechisch gehalten wird. Das Zupfinstrument Busuki, eine Langhalslaute, hat eine lange griechische Tradition und erfreut sich neuerdings großer Popularität in der griechischen Volksmusik.



① ► Hören Sie Sorbas' Tanz und vergleichen Sie Klangbeispiel und Notenbild.

I, 1



**(A)**

**(B)**

Musik: Mikis Theodorakis (\*1925)  
© EMI Miller Catalog Inc./EMI Partnership Musikverlag GmbH, Hamburg

# 1 Folklore international

Männertanz ist auf Kreta seit Urzeiten sehr beliebt und auf allen Festlichkeiten anzutreffen. Dabei liegen die Bewegungsmuster der Tänzer keineswegs fest, sondern bilden nur einen der Musik angepassten Rahmen für die Improvisationen der einzelnen Vortänzer. Auch die Musiker improvisieren auf der Basis überliefelter Spielmodelle, variieren und verzieren ihre Melodien immer wieder neu.

## Sirtós

Der **Sirtós** ist – anders als der Sirtaki – ein Gruppentanz, an dem auch Frauen teilnehmen. Die Tänzer stehen im offenen Kreis, die Tanzschritte erinnern oft an schleifende Bewegungen. Jede Region Griechenlands hat eine besondere Art, Sirtós zu tanzen. Aus Chaniá in Westkreta stammt der Sirtós chaniótikos – inzwischen auf der Insel überall zu Hause und überaus beliebt.

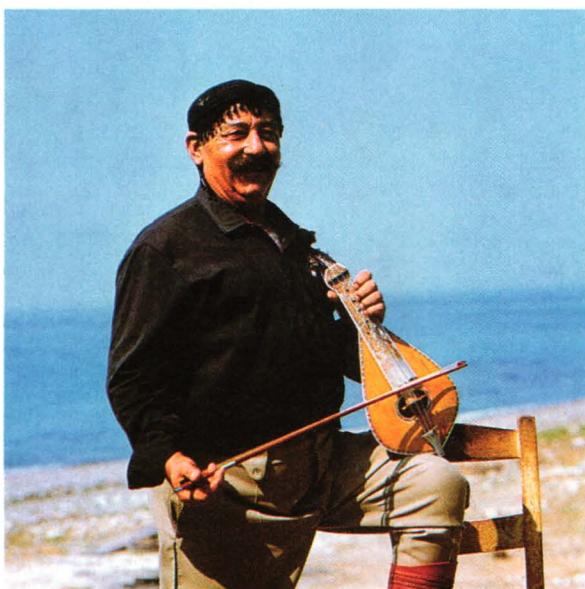
### ② I, 2

► Hören Sie einen originalen Sirtóstanz aus Kreta, den Sirtós enándios.

- Vergleichen Sie das Klangbild mit dem Sirtaki von Theodorakis und begründen Sie den Unterschied auch im Hinblick darauf, für wen die Musik gemacht wird bzw. wer sie „konsumiert“.
- Welche Art von Instrumenten können Sie erkennen? Wie wechselt das Zusammenspiel der beiden Melodieinstrumente?

Das kretische Volksmusikensemble aus Mournies spielt den Sirtós hier in einer fünfstimmigen Besetzung:

- Violine (nicht unter dem Kinn, sondern gegen die Brust gehalten)
- Lyra (dreisaitiges, birnenförmiges Streichinstrument, auf dem Knie gehalten)
- Thiaboli (Längsflöte aus Holz mit einigen Grifflöchern)
- Laute (Zupfinstrument mit langem Griffbreithals, Resonanzkörper mit gewölbtem Rücken und flacher Decke)
- Tumbeleki (arabisch Derbuka, eine Tonvasentrommel)



Kretischer Lyraspieler

Kretische Musik enthält, begründet in der Geschichte der Insel, viele Elemente orientalischer und türkischer Klangwelten. Jahrhundertelang Teil des Osmanischen Reiches, kam Kreta erst 1908 zu Griechenland zurück. Die gegenseitige Durchdringung der Kulturen in der Vergangenheit spiegelt sich in den Ausdrucksformen der Volksmusik.

Aber auch auf die kretischen Freiheitskämpfe werden einige Sirtóstänze zurückgeführt. Die bis heute überlieferte Sirtósmusik des Geigers Kioros soll während des Aufstands von 1770 die Griechen zum Kampf angefeuert haben.

- ③ ► Hören Sie – im Gegensatz zum gespielten – nun einen gesungenen Sirtós, den Sirtós sebroniótis und vergleichen Sie die Vortragsweise des Sängers mit dem Violinspiel im Hörbeispiel I, 2. Inwiefern weicht die Melodiebildung und damit auch die Klanggebung des Sängers von den uns geläufigen Tonschritten ab?

Auch der kretische Gesang ist eine weitgehend freie Gefühlsäußerung. Wiederkehrende, allseits bekannte Muster von Grundmelodien – sozusagen die Grammatik der musikalischen Sprache – dienen als Träger einer reichen Verzierungskunst, die ganz von der augenblicklichen Stimmung des Sängers abhängt, aber auch viel Übung und Stimmfertigkeit voraussetzt.

Der Sänger, der Instrumentalist, der Tänzer aus dem Volk – alle haben Musik wie ihre Muttersprache von Kindheit an in sich aufgenommen mit Nachahmen, Ausprobieren, einbezogen in ihre Lebensgemeinschaften. Sofern es Anleitungen gab, las man sie nicht in Büchern oder aus Noten, sondern bekam sie praktisch vermittelt.

**Ursprüngliche Volksmusik** ist in das elementare Leben der Familie, der Nachbarschaft, der Dorf-, Arbeits-, Festgemeinschaft eingebunden. Man macht Musik für sich selbst, in der Gruppe Gleichgesinnter, nicht als Vorführung für andere. Je urwüchsiger die Musik ist, je mehr sie dem eigenen Lebenskreis entspricht, desto befremdlicher wirkt sie auf Außenstehende, z. B. auf Touristen.

### Ursprüngliche Volksmusik

- ④ ► Nennen Sie Erscheinungsformen im Brauchtum und Gemeinschaftsleben fremder Volksgruppen, die bei uns in Deutschland leben.



Tanz bei einem kretischen Hochzeitsfest

# 1 Folklore international

Der griechische Volkstanz Sirtós kalamatianós – als Nationaltanz wird er an griechischen Schulen unterrichtet – geht auf den antiken Tanz Hormós zurück und nennt sich nach der Stadt Kalamáta auf dem Peloponnes. Die Taktart teilt sich siebenfach auf und wird durch verschiedene lange Grundschrifte gegliedert, die die Basis für viele Schrittimprowisationen, Drehungen und kühne Sprünge sind.

(5) I, 4

► Hören Sie Kalamatianósmusik aus Griechenland und stellen Sie dazu den Rhythmus der Grundschrifte dar (auf Rhythmusinstrumenten bzw. mit Fußbewegungen am Platz).



Das folgende griechische Volkslied kann als Kalamatianós getanzt werden.

## Kalamatianós

Sa - mio - tis - sa, Sa - mio - tis - sa, po - te tha pas sti Sa - mo? mo?—  
Ro-dha tha ri - xo sto ja - lo, Sa - mio - tis - sa, trian - ta - fil - la stin am - mo.—

### Aussprache:

th stimmlos (wie in engl. „thanks“)  
dh stimmhaft (wie in engl. „that“)

### Übersetzung:

Mädchen aus Samos,  
wann kommst du wieder nach Samos?  
Ich werde Rosen aufs Meer streuen,  
Rosen in den Sand.



Strand bei Kokkári auf Samos

Notierte Lieder und Tänze aus fremden Ländern lassen sich nur in angedeuteter und vielleicht annähernder Weise nachgestalten, auch wenn sie in der Originalsprache und mit Originalinstrumenten ausgeführt werden.

⑥ ► a) Singen Sie das Lied nach der Notation, die der in den gebräuchlichsten Liederbüchern entspricht.

Führen Sie es in der Gruppe nach Möglichkeit auch zweistimmig aus.

b) Stellen Sie dazu den Rhythmus der Grundschritte wie in Aufgabe 5 als Begleitung dar (Klopfen, Basstöne gemäß der angegebenen Akkordbuchstaben auf geeigneten Instrumenten).

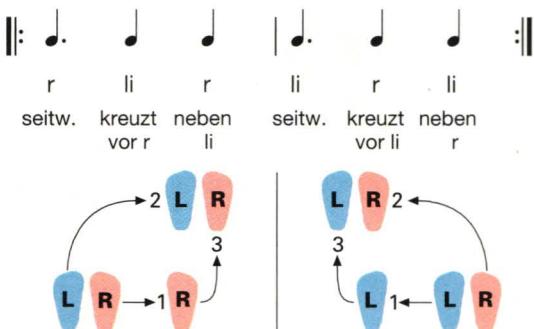
c) Tanzen Sie nach folgender Anleitung:

Aufstellung im Halbkreis, Hände in V-Fassung



Erlernen der Schrittfolge

- zunächst am Platz
- dann 1. Schritt pro Takt jeweils vorwärts
- mit Seitwärts- und Kreuzschritt



⑦ ► Welche Bedeutung haben Volkslieder heute noch? Für uns alle? Für Ihre eigene Generation? Wo überhaupt können Sie noch Volksliedern (live!) begegnen? Zum Mitsingen?

⑧ ► Welche Rolle spielen heute noch Volkstänze? In unseren Städten? Auf dem Land? Wo werden deutsche Volkstänze noch getanzt? Vielleicht sogar in Tracht?

⑨ ► Welche Gründe sehen Sie in der unterschiedlichen Einstellung unserer Gesellschaft zum Volkstanz, verglichen mit anderen Nationen?

Mündlich überlieferte alte Bräuche hielten sich noch am längsten in ländlichen Gegenden, auch in sog. „Rückzugsgebieten“ einzelner Volksgruppen inmitten einer andersartigen Kultur. Das lebendige Fortbestehen heimatgebundener Traditionen wurde ersticken durch die Verstädterung und Industrialisierung, aber auch durch den Siegeszug der Massenmedien (Rundfunk, Film, Fernsehen, Ton- und Bildträger). Manche Völker und Lebensräume erweisen sich dabei als mehr resistent, während andere dem internationalen Trend als dem „Populären“ folgen. Vor allem in Deutschland und ganz Mitteleuropa existiert Volkstanz kaum noch in seiner ursprünglichen Form, sondern konserviert und stilisiert (vgl. S. 32).

# 1 Folklore international

---

## Folklore in vielen Funktionen

### Folklore

Um die Überlieferung von regionalem Brauchtum in aller Welt zu erfassen, verwendet man heute den Begriff **Folklore** (engl. folk = Volk, Leute; folklore = Volkskunde).

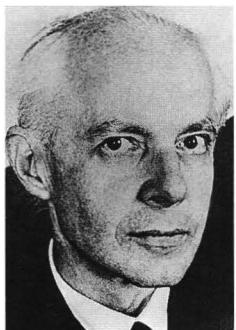
Er taucht erstmals 1846 bei dem englischen Wissenschaftler William John Thoms auf, der darunter die Gesamtheit von Traditionen des einfachen Volks verstand – auch Trachten, Spiele, Redensarten, Sprichwörter, Märchen, Sagen.

Inzwischen muss allerdings unterschieden werden. Es gibt nämlich einerseits eine noch elementar lebendige Folklore als bodenständige Umgangsform – gepflegt von bestimmten Volksgruppen –, andererseits ein „Folklore“-Angebot, das sich längst von der ursprünglichen Lebensform abgesetzt hat und uns im stilisierten Gewand – mehr oder weniger künstlich, ja verfälscht zurechtgemacht – begegnet.

### Volksmusik

**Volksmusik** – einschließlich Volkslied und Volkstanz – finden wir bei uns heute fast nur noch als kommerzielle Vorführung für Touristen, bei Heimatabenden und Volksfestveranstaltungen, meist klischeehaft in Gestalt von Pseudoüberlieferungen, modisch arrangiert.

### Ethnologie



Ursprüngliche Folkloremusik ist ein Gegenstand der **Ethnologie**, der wissenschaftlichen Völkerkunde. In ihrem Dienst arbeitete z. B. der ungarische Komponist *Béla Bartók* (1881–1945) als Volksliedsammler im Balkanraum. Er war einer der ersten, der die von den Bauern vorgetragenen Singweisen auch mit Hilfe eines Schallaufzeichnungsgerätes, des Phonographen, festhielt, um eine Präzision der Niederschrift zu gewährleisten und Abweichungen vom Notensystem unserer Notenschrift genau dokumentieren zu können.

Béla Bartók

Die ethnologische Forschung sah in der Erfassung der musikalischen Äußerungen eines Kulturrasms eine wesentliche Erkenntnisquelle, wobei als „Kultur“ alle grundlegenden Lebensformen dieser Bevölkerungsgruppe angesehen wurden.

Man verglich einzelne Volksstämme, versuchte auch nach Gesellschaftsschichten zu differenzieren, untersuchte Zusammenhänge zwischen Sprachstrukturen und Musik, verfolgte Gemeinsamkeiten verschiedener Völker und prüfte Theorien ihrer geschichtlichen Beziehungen.

- ⑩ ► Machen Sie sich (in Gruppenarbeit) mithilfe geeigneter Literatur kundig über die Entstehung von Volksliedsammlungen, z. B. über Bartóks Arbeit, und tragen Sie die Ergebnisse jeweils Ihrer Gruppe in einem kurzen Referat vor.

### Funktionen von Volksmusik

Aus den Beobachtungen der unterschiedlichen Lebenssituationen eines Volkes, in denen elementar gesungen, musiziert, getanzt wird, lassen sich die **Funktionen von Volksmusik** ableiten.

- ⑪ ► Überlegen Sie: Welche Anlässe können Anstoß zum spontanen Singen sein? Für den Einzelnen? Innerhalb einer Gruppe? Im Alltag? Zu festlichen Gelegenheiten? Als Ausdruck von Freude? Von Trauer?

Sammeln Sie Beispiele verschiedener Völker und Länder.



Flößer auf der Isar (Holzstich nach einer Zeichnung von O. Rostosky, 1865)

Zur Arbeit wurde in früheren Zeiten gern gesungen: von Hirten und Bauern, Flößern und Schiffern, Holzfällern, Zimmerleuten, Spinnerinnen.

- (12) ► Welche Funktionen kann spontanes Singen bei bestimmten Arbeitsvorgängen erfüllt haben? Nennen Sie Beispiele, evtl. in Anlehnung an folgende Stichworte:  
Locken, Scheuchen, Warnen – Kommando, Koordination – Anspannung, Entspannung – Selbstgefühl, Gruppengeist.

Der Ruf eines Kutschers auf Mallorca enthält neben dem spanischen Gepräge auch Anklänge an die maurische Zeit dieser Ferieninsel.

- (13) ► Beachten Sie beim Singen des Kutscherliedes die orientalische Melodieführung. Welches Intervall könnte dafür charakteristisch sein?

## Kutscherruf

Ah! \_\_\_\_\_ Si no fos p'es car-re - to! \_\_\_\_\_ Ah! \_\_\_\_\_  
 Ah! \_\_\_\_\_ Que va dar-re-ra, dar - re - ra!

Text und Melodie: aus Mallorca

*Übersetzung:*

Ah! Wenn doch nicht der Karren wäre!  
Ah! Ah! Ja, der schwere Karren hinten!

# 1 Folklore international

Natürlich bieten *Fest und Feier* Anlass zum Singen und Tanzen, im Ablauf des Jahres und bei besonderen Lebenseinschnitten.

- (14) ► Welche Feiern und Festlichkeiten gehören für uns zu wichtigen Lebenseinschnitten? Welche Musik wird dabei jeweils verwendet bzw. als passend empfunden?
- (15) ► Hören Sie ein Hochzeitslied aus den „Dorfszenen“ von Béla Bartók, der die Melodie und den Text bei slowakischen Bauern aufgezeichnet und mit einer Klavierbegleitung unterlegt hat. Im Lied wird die Braut scherhaft bedauert, weil sie nicht mehr frei wie die Freundinnen leben kann.



Aus alten Zeiten stammt das *singende Erzählen* im geselligen Kreis. Diese Volkssänger haben einen Wissenschatz überliefelter Geschichten, die sie mit großer Vortragskunst, oft als Lieder mit vielen Strophen, vortragen. Sie singen von sagenhaft verklärten Volkshelden und ihren Taten, von politischer Unterdrückung; sie erzählen schaurisch-schöne Geschichten in Form von Moritäten und Balladen.

Der Bänkelsänger Hans Pumsack und seine Frau singen das Lied von einem 1721 hingerichteten Räuber. (Kolorierte Radierung)

## I, 6

- (16) ► Hören Sie von der irischen Folkmusik-Gruppe „De Dannan“ eine irische Ballade, „The Bantry girl's lament“. Sie erzählt, wie der Bursche Johnny gegen seinen Willen in die Armee geholt wird, um den spanischen König zu bekämpfen. Hören Sie auch auf die Instrumentalbegleitung. Welche Instrumente können Sie erkennen? Auf welche Art wird die Melodie von der Sängerin verziert?

*Klage und Protest* gegenüber sozialen Ungerechtigkeiten werden in diesem Beispiel nur auf verhaltene Weise geäußert. Andere Lieder bringen die Kritik an gesellschaftlichen, politischen Zuständen scharf und bitter zum Ausdruck. Oft werden dabei alte Lieder aktualisiert, mit neuen Texten auf gegenwärtige Probleme bezogen. So entstanden **Folksong** und **Protestsong**. Gemeinsames Singen bestärkt zudem das Gefühl der *Solidarität*, des Zusammengehörigkeitsgefühls: Liedersingen in der Gruppe verbindet die Beteiligten zur Gemeinschaft – ob beim geselligen Feiern oder im Bekunden einer Protesthaltung. Der folgende Abschnitt kann dies am Beispiel der irischen Folkmusik aufzeigen.

## Folksong Protestsong

## Irish Folk – so alt wie neu

Das Folkrevival, die Wiedererweckung des Volksliedersingens in den USA nach 1960, das sich vor allem als Aktualisierung sozialkritischer Lieder zeigte, fand auf europäischem Boden zuerst Niederschlag in Irland, wo gesellschaftliche und politische Spannungen durch Jahrhunderte hindurch ihren Ausdruck auch in Liedern gefunden hatten. Der irische Folksong wurde durch erfolgreiche Gruppen (z.B. „The Dubliners“) auch in Deutschland populär. Zwar fehlte bei uns der entsprechende gesellschaftliche Hintergrund; die Lieder trafen auf eine allgemein sozial-kritische Stimmung der Jugend. Sie regten aber auch in Deutschland eine Folkbewegung an, die überlieferte Volkslieder mit kritischen Texten aufgriff und ähnliche, volkstümlich gehaltene Protestlieder entwarf – vorgetragen von Solisten mit Gitarrenbegleitung oder von Gruppen mit Folkinstrumenten.

Die Popularität irischer Folkmusik besteht weiterhin. Die irischen Folksänger greifen vielfach auf altes Volksgut zurück.



„The Dubliners“: Ihre Tourneen machten irische Folkmusik weltweit bekannt.

- (17) ► Hören Sie einen Traditional Song der „Dubliners“: „Will you come to the bower<sup>1</sup> over the free boundless ocean ...“ Die ins Ausland, vor allem nach Amerika, emigrierten Landsleute werden zurückgerufen um mitzuhelfen, die Heimat „Erin the green“ von Unterdrückung zu befreien. Wie äußert sich das Folk-Arrangement als elementares Volksliedersingen?

I, 7

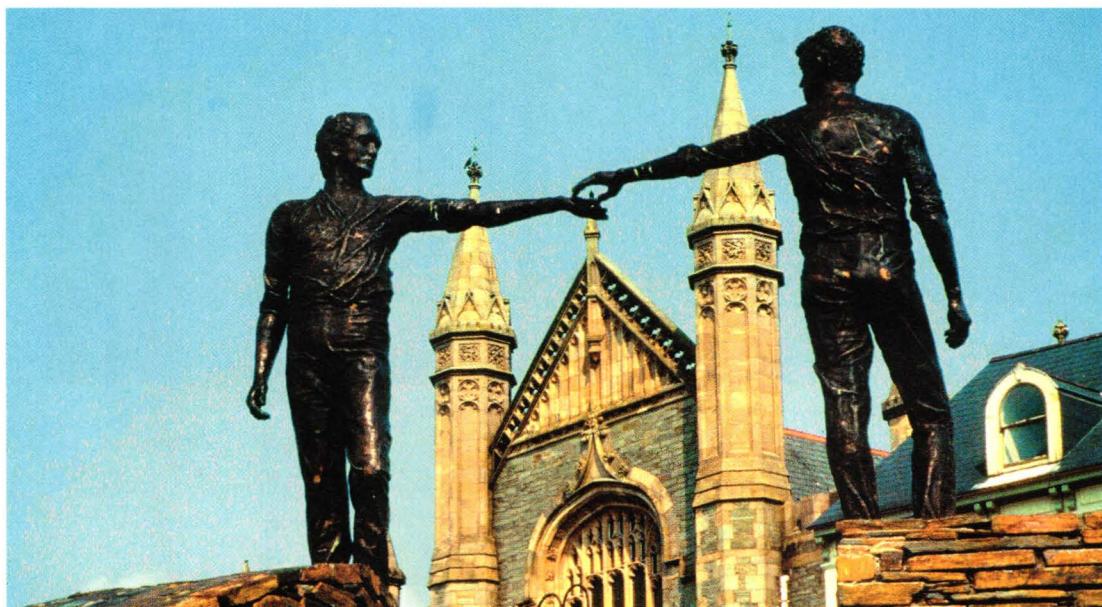
<sup>1</sup> engl. = Bugunker

# 1 Folklore international

Um das ungebrochene Verhältnis der Iren zur Tradition zu verstehen, ist es notwendig, sich einen kurzen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Landes zu verschaffen.

## Irische Geschichte

Um 550 v. Chr.	Einwanderung der Kelten, Vermischung mit der Urbevölkerung	1916	Blutige Niederwerfung einer Revolte in Dublin
Ab 430	Christianisierung von Westbritannien aus	1921/22	Nach weiteren Aufständen der IRA (Irish Republican Army) Teilung der Insel:
9. Jh.	Beginn der normannischen Eroberung		Bildung des „Irischen Freistaates“ innerhalb des British Empire (später Commonwealth), Abtrennung der mehrheitlich protestantischen Nordprovinz Ulster als Teil des Vereinigten Königreichs
10. Jh.	Herrschaft der Normannen	1937	Neue Verfassung macht Irland zum unabhängigen Staat („Eire“)
1014	Sieg über die Normannen durch König Brian von Munster	1948/49	Austritt Irlands aus dem Commonwealth, Ausrufung der Republik
1171	Feldzug des englischen Königs Heinrich II. nach Irland, Unterwerfung des Landes	ab 1968	Wiederholte Unruhen und Anschläge (Bombenterror der IRA) zur Erreichung der Vereinigung Nordirlands mit der Republik Irland
16. Jh.	Einführung der anglikanischen Kirche, Beginn der Auseinandersetzungen zwischen den katholischen Iren und den protestantischen Engländern	ab 1994	Beginnender Friedensprozess, immer wieder durch Rückschläge gestört. Das „Karfreitagsabkommen“ von 1998 sieht weitestgehende Selbstbestimmung für Nordirland und die Entwaffnung aller Terrororganisationen vor.
1649–51	Blutige Unterwerfung Irlands durch Oliver Cromwell; ein Drittel des irischen Volkes kommt um		
1798	Niederschlagung des Aufstands der „United Irishmen“ unter Wolfe Tone		
1845–49	Große Hungersnot, massenhafte Auswanderung, v. a. nach Amerika		
1905	Gründung der für die Unabhängigkeit Irlands kämpfenden Partei „Sinn Fein“		



Das Bronzedenkmal „Hands across the divide“ an der Craigavon Bridge in Derry symbolisiert den Annäherungsversuch der Parteien im Nordirlandkonflikt.

- ⑯ ► Hören Sie den Song „Green island“ des irischen Folksängers Christy Moore. Übersetzen Sie den Text und suchen Sie die angesprochenen Geschehnisse im tabellarischen Überblick über die Geschichte Irlands. Beschreiben Sie die Wirkung der musikalischen Darstellung (Gesang, Begleitung durch eine Bodhrán-Trommel, Flötennachspiel).

### Green island

The island lies like a leaf upon the sea.  
 Green island like a leaf new fallen from the tree.  
 Green turns to gold as morning breezes gently shake the barley.  
 Bending the yellow corn.  
 Green turns to gold, there's purple shadows on the distant mountains.  
 And sun in the yellow corn.

They came in their longships from lands beyond the sea.  
 They came in their longships, they saw the land was green.  
 Wind in the barley, trout and salmon leaping in the rivers.  
 Sun in the yellow corn.  
 Leaping ashore they slaughtered those who laboured in the barley.  
 Scytheing them down like corn.

The longships sailed away and new invaders came.  
 With long bow and lance bringing death in England's name.  
 With sword and with mace they went reaping through the fields of barley.  
 Plundered the yellow corn.  
 Crop followed crop and prospered in the killing fields of barley.  
 And the harvest of new young corn.

Marching down the years the men of war they came.  
 With bombs, assassin's bullets, c.s.gas and guns.  
 Ghosts from the past are chasing shadows through the fields of barley.  
 Hiding in the yellow corn.  
 900 years they have tried to trap the wind that shakes the barley.  
 And the sun in the yellow corn.

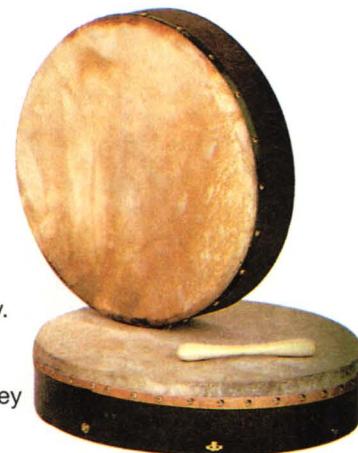
... No force on earth can ever trap the wind that shakes the barley  
 Or the sun in the yellow corn.

Text: Ewan McColl • © Platz Music, Hamburg)

barley = Gerste	mace = Keule
trout = Forelle	reap = ernten
salmon = Lachs	crop = Ernte, Schnitt
slaughter = schlachten	assassin = Mörder
leap = springen	c.s.gas = CS-Gas (ein chemischer Kampfstoff)
scythe = abmähen	trap = fangen
invader = Eindringling	

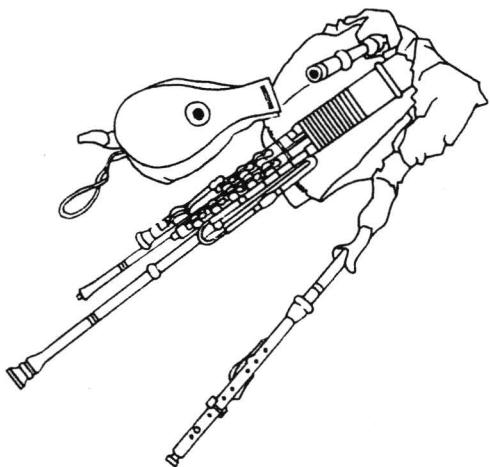


Der Klang der Tinwhistles (engl. = Blechpfeifen) ist das Markenzeichen der irischen Folkmusik. Anders als Blockflöten besitzen sie nur sechs Grifflöcher auf der Vorderseite.



Die irische Bodhrán (sprich: borón) ist eine Handtrommel, die mit einem knochenförmigen Doppelschlägel geschlagen wird. Je nach Anschlagsart ergeben sich unterschiedliche Tonhöhen.

# 1 Folklore international



Ein typisch irisches Instrument ist auch die Uilean Pipe (fälschlich als „Union Pipe“ bezeichnet), ein Dudelsack mit mehreren Bordunpfeifen (drones), einer Melodiepfeife (chanter) und dem Blasebalg (bag) unter dem Ellenbogen (uilean) des Spielers. Zusätzliche „regulator pipes“ können Akkordtöne ergänzen. Die tiefste „drone pipe“ ist aus Platzgründen gebogen.

## I, 9

⑯ ► Hören Sie Dudelsackspiel der irischen Folkgruppe „Finbar & Eddie Furey“. Wie viele verschiedene Regulatortöne treten zum Bordunbass?

⑰ ► Die folgende beliebte irische Liedweise („I know who is sick, I know who is sorry ...“) lässt sich gut mit einer Flöte ausführen. Begleiten Sie das Spiel mit der Dudelsackquinte d – a. Erfinden Sie dazu eine Untermalung mit der Handtrommel.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in 2/4 time with a treble clef, showing a melody line. The bottom staff is also in 2/4 time with a treble clef, showing a harmonic or rhythmic pattern. The lyrics "Too-ree-oo - ree - ay ah Too-ree-oo-ree lad-dy - o!" are written below the bottom staff, corresponding to the notes.

Chorus:

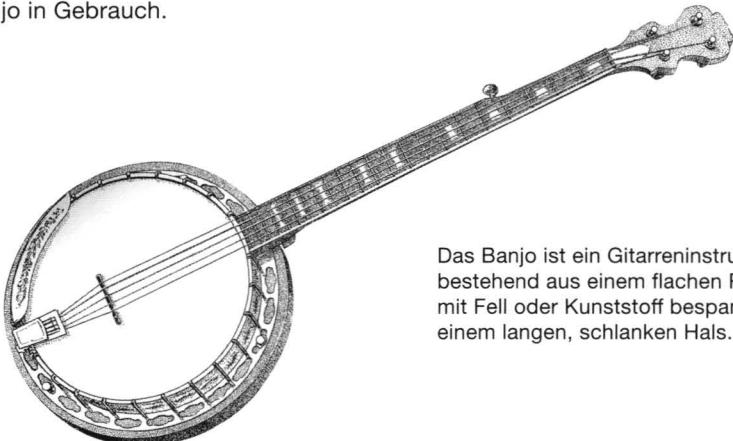
Too-ree-oo - ree - ay ah      Too-ree-oo-ree lad-dy - o!

Bei dem Musikethnologen Werner Danckert<sup>1</sup> kann man nachlesen:

„.... Lied und Tanz der Inselkelten bauen sich auf uralter halbtönloser Pentatonik auf ... Am reinsten ist der keltische Altstil heute noch auf den Hebriden vertreten; in Irland, Wales, Schottland machen sich die angelsächsischen Einflüsse seit etwa vier Jahrhunderten weitaus stärker bemerkbar, sodass vielerorten eigentümliche Stilmischungen entstanden sind ... Mischformen mit kirchentonalen oder neuzeitlichen Dur-Moll-Einschlägen ... Die Jigs ... und viele der bürgerlichen Ketten- und Rundtänze, die in England seit dem 17. Jahrhundert aufkommen, sind ohne Frage keltischen Ursprungs ...“

<sup>1</sup> W. Danckert: Das europäische Volkslied. Bouvier Verlag, Bonn 1970, S. 209 f.

Weiterhin viel gespielte Tänze der irischen Folkmusik sind Reel und Jig. Die Jig stieg einst als französisierte Gigue in die Tanzsuite der höfischen Barockmusik auf. In den Tanzweisen der Volksmusik kamen auch die Fiddle, neuerdings das Akkordeon und das aus Nordamerika übernommene Banjo in Gebrauch.



Das Banjo ist ein Gitarreninstrument, bestehend aus einem flachen Rahmen, der mit Fell oder Kunststoff bespannt ist, und einem langen, schlanken Hals.

Beispiele für Tanzmelodien:

Reel „Down the broom“

Jig „The humours of Glendart“

(21) ► Hören Sie die beiden Tanzmusikbeispiele, beschreiben Sie den charakteristischen Unterschied in Taktart und Rhythmis. Welche Instrumente spielen die Melodie?

I, 10, 11



(22) ► Ordnen Sie zwei weitere Hörbeispiele den Tanzarten zu.

I, 12, 13



(23) ► Untersuchen Sie die beiden notierten Tanzmelodien und notieren Sie jeweils das unterschiedliche Tonmaterial in Form einer Tonleiter. Welche Aussage im Text von W. Danckert (vgl. S. 18) wird durch das Ergebnis der Melodieanalyse bestätigt?

(24) ► Hören Sie noch einmal das erste Beispiel und beachten Sie die Begleitakkorde. Die Harmonien wechseln zwischen den Dreiklängen von a-Moll und G-Dur. Welcher Unterschied besteht zwischen dieser Harmoniefolge und den bei uns geläufigen Kadenzakkorden?

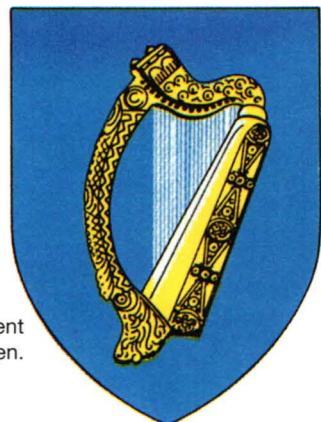
I, 10



Die Reel-Melodie und ihre Akkordbegleitung erinnern an Kirchentonarten. (So nennt man jene 12 Tonarten der mittelalterlichen Musik, aus denen sich das Dur-Moll-System entwickelte. Wichtigstes Merkmal ist die unterschiedliche Stellung der Halbtonterschritte im Verhältnis zum Grundton.)

# 1 Folklore international

Die Harfe ist eines der ältesten irischen Instrumente. Harfenspiel war allerdings zur Zeit der englischen Herrschaft als Zeichen politischen Widerstandes verboten und wurde erst in den letzten Jahrzehnten durch Folkloregruppen zu neuem Leben erweckt.



Das Symbol der Harfe dient Irland als Staatswappen.

## I, 14

②5 ► Hören Sie eine Strophe des alten irischen Liedes „Boulavogue“ in einer Fassung für Whistle (vgl. S. 17) und Harfe. Verfolgen Sie Melodie und Text. Versuchen Sie dann das Lied selbst zu singen und mit den angegebenen Akkorden zu begleiten.

### Boulavogue

The musical notation for "Boulavogue" is presented in four staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a '4'). Chords are indicated above the staff at the beginning of each line: C, F, C, Am, Dm; G, C, F, C, Am, Dm G, C; C, F, C, Am, Dm; G, C, F, C, Am, Dm G, C. The lyrics are provided below each staff, corresponding to the chords. The first staff's lyrics are: "At Boul - a - vogue<sup>1</sup> as the sun was set - ting o'er the bright May mea-dows of Shel - ma - lier." The second staff's lyrics are: "A re - bel hand set the heath - er blaz - ing and brought the neigh-bours from far and near." The third staff's lyrics are: "Then Fa - ther Mur - phy from old Kil - cor-mack spurred up the rocks with a warn - ing cry:" The fourth staff's lyrics are: "„Arm, arm“, he cried, „for I've come to lead you; for Ire - land's free - dom we'll fight or die.“

Der Liedtext erzählt vom Aufstand in Wexford 1798, der in Zusammenhang stand mit der von der Französischen Revolution beeinflussten Erhebung der „United Irishmen“ im gleichen Jahr. Father John Murphy war Anführer der Bauern, die aus sozialer Not revoltierten. Er wurde von den Engländern auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

<sup>1</sup> Stadt in Wexford

## Chopins polnisches Vermächtnis

Polen um 1830 war Spielball und Beutestück der Großmächte Preußen, Österreich und Russland. Vor allem der Herrschaftsanspruch des russischen Zaren machte dem kleinen Reststaat mit der Hauptstadt Warschau zu schaffen; es kam zu Aufständen, die grausam niedergeschlagen wurden. Viele Freiheitskämpfer flohen ins Ausland, meist nach Paris, wo das Zentrum der polnischen Emigranten entstand.

Frédéric Chopin, 1810 in der Nähe von Warschau geboren, war der Sohn eines französischen Sprachlehrers und einer Polin. Schon in frühester Jugend zeigte sich seine außergewöhnliche musikalische Begabung, vor allem für die Kunst des Klavierspiels. Schon vom zehnten Lebensjahr an komponierte er für „sein“ Instrument, mit deutlichem Anklang an die polnische Nationalmusik.

Chopins Jugend war – besonders im Umgang mit politisch engagierten Freunden – geprägt vom glühenden Patriotismus angesichts der Unterdrückung seines Volkes.

Ein Freund berichtet:

„In der Dämmerung erzählten wir einander Begebenheiten aus der Geschichte Polens ... und der kleine Chopin spielte uns das alles auf dem Klavier vor.“<sup>1</sup>

Über Wien kam Chopin nach Paris, im Reisegepäck ein Geschenk seiner Freunde, einen Silberpokal mit polnischer Erde. Die polnische Musik lebte in ihm weiter, in den vielen Kompositionen, die den Namen polnischer Tänze tragen: Krakowiak, Mazurka, Polonaise.

Chopin starb im Alter von 39 Jahren in Paris.



Mazurka (Lithographie,  
Mitte des 19. Jahrhunderts)

<sup>1</sup> zitiert nach C. Bourniquel: Frédéric Chopin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1959, S. 25

# 1 Folklore international

## Mazurka

Die **Mazurka** geht auf einen Volkstanz aus Masowien (Masuren!), dem Weichselgebiet bei Warschau, zurück. Der Tanz wird – in stolzen, herrischen Bewegungen und improvisierten Schrittfolgen – im Dreiertakt getanzt, mit betontem 2. oder 3. Taktschlag. Im Schlusstakt pflegt der Tänzer beim 2. Taktschlag aufzustampfen.

(26) ► Singen und musizieren Sie das folgende polnische Mazurkalied in der Gruppe. Die Bassbegleitung lässt sich auf leeren Cello- oder Kontrabasssaiten spielen. Welche Akkorde können zum Bass ergänzt werden?

## Maciek

D                            G                            G                            A                            D  
Trägt der Ma - ciek      stets                    den                        Knüp - pel      an                    der                        Sei - te,  
„da - naz mo - ja“        singt                    er                        leis'                sich zum        Ge                        lei - te!  
G                            D                            G                            D  
Wer ihm will      im      We - ge ste - hen,      wird dem Knüp - pel      nicht ent - ge - hen.  
D                            G                            D                            1.                            2.  
Oj,                        da - na                    da - na                    da - na                    da - na!                    da - na!

= Schlaginstrument

Aus Polen

Deutscher Text: Luise Leonhardt

Aus G. Wolters: Das singende Jahr. Mösele Verlag, Wolfenbüttel

## Tanzanleitung

Aufstellung in Paaren hintereinander



Bewegung vorwärts oder auf einer Kreislinie



Tänzer (links): li r rh rh li r rh rh li r rh usw.

Tänzer (rechts): r li lih lih r li lih lih r li lih usw.

h = hüpfen, der 2. Taktschlag kann gestampft werden

Chopins Mazurken (51!) gehören nicht zu den virtuos effektvollen Werken des Komponisten, sondern sind in ihrer Vielgestaltigkeit eher nachdenklich, voll von heimlicher oder offener Trauer. Chopin sagt von ihnen kurz vor seinem Tod:

„Ich muss arbeiten, muss dem zerrissenen Herzen Mazurken entlocken.“<sup>1</sup>

Franz Liszt schreibt dazu:

„Chopin entfesselte die unbekannte Poesie, die in den Originalthemen der echt nationalen Mazurken nur angedeutet lag. Ihren Rhythmus beibehaltend veredelte er die Melodie, erweiterte die Verhältnisse und führte ein harmonisches Helldunkel ein, das ebenso neu war wie die Gegenstände, denen er es anpasste.“<sup>2</sup>

Chopin übernahm nicht die authentischen Melodien der Volksmusik, sondern schuf seine Werke aus der Erinnerung an den Stil der Heimatbräuche, durchdrungen von Gefühl und Geist ihrer musikalischen Äußerungen.

## Mazurka op. 7, Nr. 1

<sup>1</sup> zitiert nach C. Bourniquel, a.a.O., S. 128

<sup>2</sup> ebd., S. 130

# 1 Folklore international

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *cresc.*, *ff*, *poco rall.*, *pp sotto voce*, and *rubato*. Articulations include *trill*, *tr*, and *scherzando*. Performance instructions like *legato e senza Ped.*, *a tempo*, and *stretto* are also present. The music is marked with measure numbers 85, 23, 132, 143, and 28. Measures are divided into groups by vertical bar lines and some by diagonal bar lines. The piano keys are indicated by black and white dots on the staves.

© C. F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters Nr. 1900 a)



I, 15

(27) ► Hören Sie das Klavierstück und vergleichen Sie es mit dem Lied auf S. 22. Bestimmen Sie anhand der Noten den formalen Ablauf von Chopins Mazurka. Wie finden Sie die Aussagen von Liszts Mazurkabeschreibung in Chopins Komposition bestätigt?

## Nationaloper deutsch und böhmisch

Eine deutsche Nationaloper!

Der Anstoß kam 1821 durch Carl Maria von Webers „Freischütz“. Hintergrund war die politische Stimmung nach den Befreiungskriegen, die dem Kaiserreich Napoleons I. ein Ende bereiteten, die Enttäuschung des Volkes über die Ergebnisse des Wiener Kongresses – nämlich das Festhalten an vergangenen politischen Strukturen und das Ersticken jeglicher Freiheitsgedanken. Im Geist der deutschen Romantik wandte man sich verstärkt dem Volkstum und der heimischen Überlieferung zu. So wurde der „Freischütz“ vor allem als Triumph gegen die Vorherrschaft der großen italienischen Oper gesehen und gefeiert. Im Mittelpunkt stehen Gestalten aus dem Volk und seiner Sagenwelt, das Brauchtum und die deutsche Landschaft.

28 ► Hören Sie den Beginn des 1. Aufzugs aus Webers Oper „Der Freischütz“.

Schützenfest: Das Volk jubelt dem Preisschützen zu, während der bisherige Meisterschütze, der Jäger Max, sein Pech beklagt. Der Schützenkönig wird in einem Festzug gefeiert, den eine Dorfkapelle mit einem Bauernmarsch anführt.

Wie wird das Volk lebensecht dargestellt? Lesen Sie die Notierung des Bauernmarsches im Klavierauszug auf S. 26 mit. Welche Instrumente imitieren die Bauern- und Jägermusik?

Inwiefern entspricht die Harmoniefolge des Bauernmarsches einfacher Volksmusik?

I, 16



1. Szene aus „Freischütz“ in einer Aufführung der Württembergischen Staatsoper, Stuttgart

# 1 Folklore international

## Bauernmarsch aus Webers „Freischütz“

Tempo di Marcia  
(Auf der Bühne)

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (Treble clef) features a trumpet part (Trp.) with dynamic *f* and instruction *Quasi ad lib.*, a horn part (Hrn.), another trumpet part (Trp.), a horn part (Hrn.), and a string part (Str.). Staff 2 (Bass clef) shows a continuous eighth-note pattern with dynamic *sempre ff*. Staff 3 (Treble clef) shows eighth-note patterns with grace notes. Staff 4 (Bass clef) shows eighth-note patterns with grace notes. Staff 5 (Treble clef) shows sixteenth-note patterns with grace notes, with parts for G. Orch. (G. Orch.) and Hrn. The score concludes with endings 1 and 2.

© C.F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters Nr. 79) – Klavierauszug von Kurt Soldan

Auch im tschechisch-slowakischen Raum wurde die revolutionäre Bewegung immer stärker: die Forderung nach Eigensprachlichkeit, Eigenverantwortung, politischer Eigenständigkeit. Die Ideen der deutschen Romantik zur Aufwertung des nationalen Volksgutes wurden auch hier aufgegriffen, nicht zuletzt dank Webers „Freischütz“, der schon 1824 in Prag mit tschechischer Übersetzung aufgeführt worden war.

Die beiden wichtigsten tschechischen Nationalkomponisten sind *Bedřich (Friedrich) Smetana* (1824–1884) und *Antonín Dvořák* (1841–1904).

Smetana ging vor allem durch seine komische Oper „*Die verkaufte Braut*“ (im Stil der tschechischen Musik) und den Zyklus von Orchesterwerken „*Mein Vaterland*“ (mit der berühmt gewordenen „*Moldau*“) in die Musikgeschichte ein. Dvořák trat besonders als Sinfoniker hervor (z.B. mit der Sinfonie „*Aus der Neuen Welt*“).

Wie in Webers „Freischütz“ ist auch in Smetanas „Verkaufter Braut“ das Volk Hauptdarsteller. Die hervortretenden Personen der Handlung sind einfache Leute vom Land: ein Bauernpaar mit Tochter Marie, ein Gutsbesitzerpaar mit Sohn Wenzel, dazu Sohn Hans aus erster Ehe des Gutsbesitzers, und der Heiratsvermittler Kezal.

Handlungsrahmen ist eine Dorfkirchweih. Marie soll den etwas vertrotteten Wenzel heiraten, erwidert aber die Liebe des Hans. Der Heiratsvermittler verhilft zu einem guten Ende.



Tanzszene aus einer Aufführung der Oper „*Die verkaufte Braut*“ (Staatstheater am Gärtnerplatz, München)

# 1 Folklore international

## Sousedska



Smetana verwendet keine Originalmelodien aus der Volksmusik, dafür umso mehr die heimatlichen Volkstänze wie Polka, Sousedska, Furiant.

Als der Heiratsvermittler Kezal Hans in einem Duett zu überzeugen versucht, dass er seine Braut Marie gegen ein reicheres Mädchen oder gutes Geld eintauschen sollte, singt er im Stil der **Sousedska**-Musik. Dieser Volkstanz steht im Dreiertakt und ruhigeren Tempo ähnlich dem Ländler. Oft wird der 3. Taktschlag hervorgehoben.

Szene Kezal – Hans

## Polka

Plötzlich schlägt das Duett um in eine muntere Polka. Die **Polka**, einer der beliebtesten böhmischen Tänze, verbreitete sich von 1835 an über ganz Europa. „Pulka“ bedeutet im Tschechischen „Hälften“ („Halbschritt“). Die Schrittfolge im 2/4-Takt ist durch die im Bass vorherrschenden Achtel geprägt.

②⁹ ► Versuchen Sie die Rhythmen der tschechischen Volkstänze darzustellen.

a) Führen Sie auf Rhythmusinstrumenten oder mit Tanzschritten einen Polkarhythmus aus:



I, 17

b) Stellen Sie den Sousedska-Rhythmus (1. Notenzeile des folgenden Musikbeispiels) mit Rhythmusinstrumenten dar. Überprüfen Sie dann das Ergebnis anhand des Klangbeispiels (Beginn).

I, 17

③⁰ ► Lesen Sie nun den Text<sup>1</sup> auf Seite 29 und hören Sie dann den entsprechenden Teil des Duetts in tschechischer Sprache.

a) Mit welchem Kunstgriff verändert Smetana das Hauptthema bei der Reprise des Anfangsteils?  
b) Inwiefern unterstreicht der Wechsel der Tanzart die Entwicklung der Handlung im Dialog?

<sup>1</sup> Ab der Stelle, wo der Text des Hans fast wortgleich mit dem des Kezal ist, wurde auf dessen Abdruck verzichtet.

KEZAL

### *Ben marcando*

Je - der jun - ge Mann sieht sein Lieb - chen an, als wär's die Einz' - ge ...

A musical score for piano, showing two staves. The left staff is for the left hand (bass) and the right staff is for the right hand (treble). Measure 11 starts with a dynamic *p*. The bass line consists of eighth-note chords. The treble line has eighth-note patterns. Measure 12 begins with a bass note followed by a sustained note under a fermata. The treble line continues its eighth-note pattern.

Hält sie für das Schönste, hält sie für das Bes-te, was es auf der ganzen Er-de gibt ...

A musical score for piano. The top staff is in treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef, providing harmonic information with various note heads and rests. Measure lines divide the score into seven measures. The key signature changes from one sharp to two sharps over the course of the measures.

Doch kommt die Stunde, wo sie ihn betrügt.  
Ja, dann jammert er und dann klammert er  
sich verzweifelt an das, was längst vorbei.  
Doch zu spät die Reu! Aus ist Lieb und Treu!  
Jetzt hilft keine Wut und kein Wehgeschrei!

Doch ein Pfififikus, ein kluger Mann,  
vor der Hochzeit schon fängt er's schlauer an.  
Überlegt sich nüchtern: Was bringt's ein?  
Bringt es nichts, dann lässt er's lieber sein,  
lässt er die Heirat lieber sein!

HANS

Was soll mir diese Weisheit? Weiß nicht, was Ihr da meint.

KEZAL

Nun, ich weiß für dich die einzig Richt'ge! Hör, mein Freund!

Ich kenn ein Mä - del - die hat Du - ka - ten - hat Du-ka - - ten ...

Und ein Häuschen, und ein Häuschen kriegt sie von dem Paten

Und ein Haaschen, und ein Haaschen  
Kühe und Kälber, prächtige Felder,  
Ställe mit Rössern, Wein in den Fässern,  
Ziegen und Säue, und die neue  
bunt bemalte Truhe, wohl gefüllte  
bunt bemalte Truhe und ein Strumpf mit

# 1 Folklore international

## Furiant

Zur Kirchweih wird in einem Wirtshaussaal der **Furiant** getanzt, der „feurige Wirbel“, in Deutschland auch als „Furie“ kommentiert, in Böhmen zuweilen „der Protz“ genannt. Er gehört zu den parodistischen Figurentänzen und spiegelt den scharfen Rhythmus der tschechischen Sprache. Hauptmerkmal sind seine Synkopen bzw. Taktwechsel.

**Allegro energico**

The musical score consists of three staves of piano music. The first staff begins with a forte dynamic (ff). The second staff begins with a dynamic (sf). The third staff continues with a dynamic (sf). Measure numbers 1 and 2 are indicated above the staves.

© Alkor-Edition GmbH, Kassel

I, 18

(31) ► Hören Sie den Furiant aus Smetanas Oper und zeigen Sie anhand des Notenbildes, wie der Komponist aufgrund der Akzente auch Taktwechsel hätte notieren können. Versuchen Sie diese Akzente mitzuklatschen. Welches süddeutsche Tanzlied weist einen ähnlichen Taktwechsel auf?

## Nordlandklänge

In Norwegen, besonders im Gebiet um den Hardangerfjord, wird zum Tanz seit alters her mit der Fidel aufgespielt, deren spezielle Bauart eine mitreißende Musik ermöglicht: niedriger, flacher Steg für mehrstimmiges Spiel, zusätzliche Resonanzsaiten zur Klangverstärkung; reiner Geigenklang ohne Bass- oder Rhythmusbegleitung. Außerdem werden die Saiten zu jedem Tanz in einer speziellen Weise umgestimmt („Scordatura“). Jede Saitenstimmung verleiht der Musik einen typischen Charakter, auf den die Skordaturnamen hinweisen: Troll-, Zauber-, Elfen-, Dämmerungsstimmung, grüne, hellblaue Stimmung.

㉙ ► Hören Sie einen norwegischen Tanz, „Halling“, auf der Fidel gespielt.

- Wie wird eine klare Melodiebildung verkleidet?
- Welche Funktion haben die tieferen Töne des mehrstimmigen Spiels?
- Vergleichen Sie das Klangbeispiel auch mit der unten wiedergegebenen Notation eines anderen Tanzstückes. Welche Anlage der Mehrstimmigkeit ist hier grundsätzlich anders?

㉚ ► Hören Sie den Halling-Tanz noch einmal und achten Sie auf den begleitenden Rhythmus der Tanzschritte. Welche Taktart zeichnet sich anfänglich ab? Inwiefern werden in der Folge nicht die Taktwechsel des Fidelspiels erkennbar?

I, 19

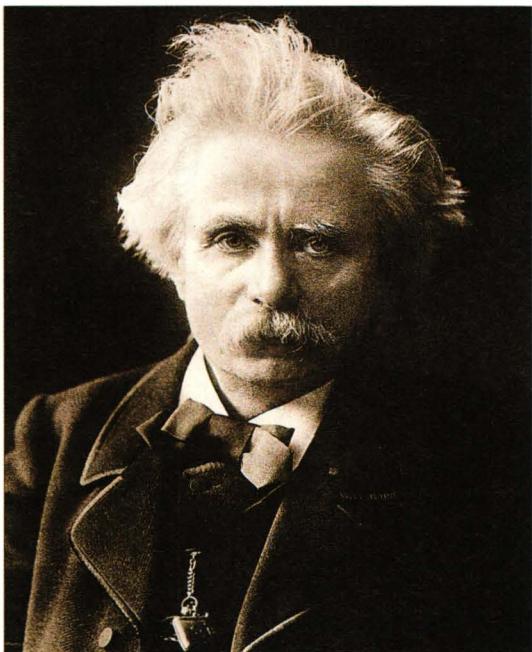
I, 19



## Der Mann aus Sordalen (Ausschnitt)

Stimmung Resonanzsaiten

Aus: Volks- und Populärmusik in Europa. Hrsg. von D. Stockmann. Laaber-Verlag, Laaber 1992, S. 126



Der norwegische Komponist *Edvard Grieg* (1843–1907) stieß im Sommer 1869 auf eine Sammlung von Volksweisen seiner Heimat. Nach dem Musikstudium in Leipzig und der Anregung durch die Werke von Weber und Chopin setzte er sich zum Ziel, eine nationale norwegische Kunstmusik zu schaffen. Er verschmolz die folkloristischen Elemente mit dem zeitgenössischen Stil und wurde zum gefeierten norwegischen Nationalkomponisten, der der Klangwelt seiner Heimat zur Weltgeltung verhalf.

Edvard Grieg

Zu den Tänzen, die er von der Hardanger-Fidel auf das Klavier übertrug, schreibt er in einem Vorwort:

„Diese Überlieferungen aus einer Zeit, wo die norwegische Bauernkultur in den abseits gelegenen Gebirgstälern von der Außenwelt ausgeschlossen war und gerade deshalb ihre ganze Ursprünglichkeit behalten hat, tragen alle das Gepräge einer ebenso kühnen wie bizarren Phantasie. Meine Aufgabe bei der Übertragung für das Pianoforte war ein Versuch, durch eine, ich möchte sagen stilisierte Harmonik diese Volkstöne auf ein künstlerisches Niveau zu heben ...“<sup>1</sup>

Bei Griegs Umformung von Fidelmusik zu Klavierstücken bekamen die Tanzweisen den Anstrich von Konzertmusik. Das Verfahren ist ein Beispiel für Stilisierung von Volksmusik.

## Stilisierung

Unter **Stilisierung** versteht man die Umgestaltung ursprünglicher Ausdrucksweisen in künstlerischen Formen, die einem bestimmten Stilideal verpflichtet sind.

Der folgende „Gangar“ (getretener Tanz) aus Griegs Übertragungen geht zurück auf einen Müllerburschen, der um 1850 als bester Fidelspieler galt.

## I, 20

- 34 ► Hören Sie das Klavierstück von Grieg, das die Spielweise der Fidel widerspiegelt.
- Vergleichen Sie das Notenbild von S. 33 mit der Halling-Aufzeichnung von S. 31: Welche Borduntöne stellt Grieg dar? Welcher Ton verfremdet immer die D-Dur-Hamonik? Überprüfen Sie auch das Auftreten dieses Tons im Halling von S. 31.
  - Klären Sie anhand des Vorworts von Grieg, worin er das Hauptelement seiner Stilisierung sieht. Untersuchen Sie daraufhin die für den Klavierspieler hinzukomponierte Bassstimme (Bordun? Tonartstufen?).

<sup>1</sup> Norwegische Bauerntänze op. 72. C.F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters Nr. 3097), S. 2

**Gangar (Anfang)**

Allegretto e marcato.  $\text{♩} = 76$ .

*senza Ped.*

*cresc. poco a poco*

*più cresc. sempre*

Ped. \*      Ped. \*      Ped. \*      Ped. \*

© C.F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters Nr. 3097)

Grieg gilt – so wie die Tschechen Smetana und Dvořák (vgl. S. 27) – als ein Repräsentant der sog. **Nationalen Schulen** in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Nach dem Ausklingen der höfischen Kultur in Europa Ende des 18. Jahrhunderts hatte das Bürgertum die Kulturpflege übernommen. Politische Bestrebungen rückten die nationale Eigenständigkeit in den Blickpunkt.

**Nationale Schulen**

In verschiedenen europäischen Ländern entstanden, ähnlich wie in Deutschland und bestimmt durch das Werk herausragender Komponisten, regional geprägte Kunstrichtungen, die sich von der einheimischen Volksmusik inspirieren ließen und andererseits wieder die Volksmusik beeinflussten.

Die Wirkung dieser Nationalen Schulen reicht noch weit ins 20. Jahrhundert hinein, z.B. bei

- dem Spanier Manuel de Falla (1876–1946),
- dem Finnen Jean Sibelius (1865–1957),
- dem Rumänen George Enescu (1881–1955).

# 1 Folklore international

## Jahrmarkttreiben als Ballett

Ein Wintertag in St. Petersburg. Volksfest während der Fastnachtswöche. Belebter Platz mit einer bunt durcheinander wogenden Menschenmenge. Buden, Schausteller, Karussells, Schaukeln, Rutschbahnen. Ein Puppentheater spielt „*Petruschka*“.

*Igor Strawinsky* – geboren 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg – hat dieses Ballett als Bild aus seiner Heimat komponiert. Die Uraufführung fand 1911 in Paris statt. Strawinsky lebte damals schon als Weltbürger mit Aufenthalten in Frankreich, in der Schweiz und in Rom. In seiner *Petruschka*-Musik griff er zur Darstellung der russischen Atmosphäre auch auf heimatliche Volkslied- und Tanzmelodien zurück. Aber er verarbeitete und verfremdete sie auf seine eigene Weise, zerstückelt in kleinste Bausteine, die kaleidoskopartig neu zusammengestellt erscheinen und ein buntes Bild des Lebens vermitteln.

### I, 21

③⁹ ► Hören Sie den Beginn des 4. Bildes. Aus dem Getümmel der Menge hebt sich eine tanzende Gruppe von Ammen (Kindermädchen) ab. Ihre charakteristischen Melodien treten allmählich hervor, rücken in den Vordergrund und verlieren sich wieder:

The image contains two musical staves. Staff a shows a melody in G major, 3/2 time, featuring eighth and sixteenth notes. Staff b shows a melody in C major, 2/4 time, also featuring eighth and sixteenth notes. Both staves begin with a forte dynamic and show a rhythmic pattern that repeats several times.

© Boosey & Hawkes / Bote & Bock, Berlin



Melodie a entnahm Strawinsky einer Sammlung russischer Volkslieder seines Lehrers Rimski-Korsakow, Melodie b einer Volksliedsammlung, die für Violine und Klavier arrangiert vorlag.

Szene aus „*Petruschka*“  
(Deutsche Oper Berlin, 1977)

Der Ammenszene folgt unmittelbar der Auftritt eines Bauern mit einem Tanzbären.

### I, 22

⑩ ► Hören Sie den Abschnitt und versuchen Sie sich eine entsprechende Choreographie vorzustellen:

- Die Menge weicht erschrocken zur Seite.
- Der Bauer spielt auf der Klarinette für den Tanzbären auf.
- Der Bär trottet schwerfällig herum und brummt dazu, von Tubatönen dargestellt.
- Bauer und Bär verschwinden im Hintergrund der Szene.

③7 ► Verfolgen Sie anhand der folgenden Themen, die aus charakteristischen Elementen russischer Volksmusik bestehen, den weiteren Verlauf der Balletthandlung:

- Ein reicher Lebemann, begleitet von zwei tanzenden Zigeunern, wirft Geldstücke unter das Volk.
- Kutscher und Stallknechte tauchen auf, mit einem derb stampfenden Tanz.

I, 23

c)

d)

e)

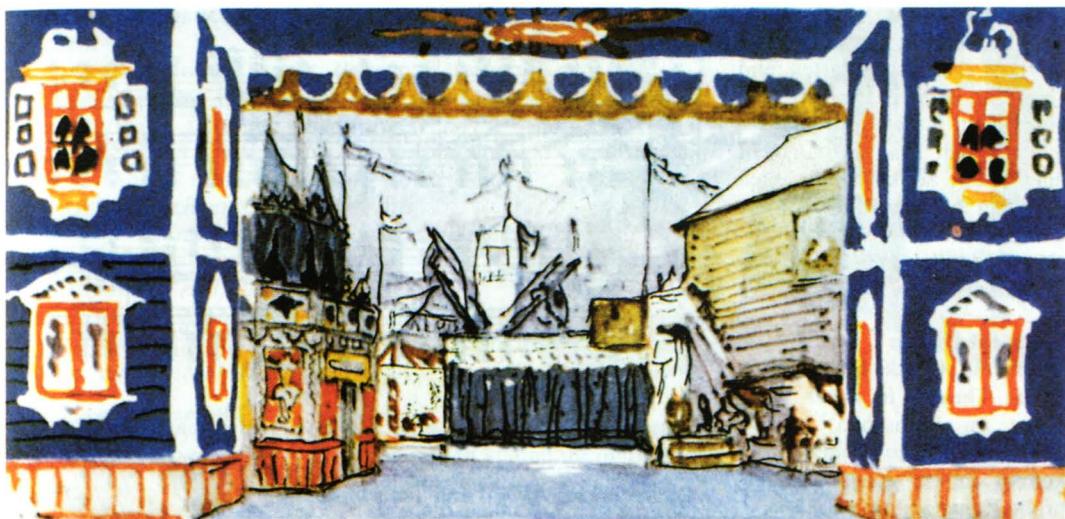
© Boosey & Hawkes/Bote & Bock, Berlin

③8 ► Hören Sie den Abschnitt mit den Themen c bis e mehrmals und bestimmen Sie deren Reihenfolge. Ordnen Sie die Themen den Personen der Handlung zu. Welche Bruchstücke von Melodie e werden öfter wiederholt? Welche weitere bekannte Melodie kommt dazu als Steigerung?

I, 23

③9 ► Nun hören Sie Strawinskys Ballettmusik im Zusammenhang. Beachten Sie dabei die Unterschiede zwischen Folklorelementen und neuzeitlich gestaltetem Orchesterklang sowie deren gegenseitige Durchdringung als Beispiel der Stilisierung von Folklore.

I, 21–23



Bühnenbild zur Uraufführung von „Petruschka“ im Jahr 1911 in Paris von Alexandre Benois (1. und 4. Bild)

## Volksmusik und Folklore – ein Überblick

### Folklore

Gesamtheit der tradierten Bräuche eines Volkes bzw. Kulturraumes

### Folkloremusik

Als Brauchtum überlieferte Volkslieder, Volkstänze (z.B. *Sirtós, Mazurka, Polka, Furiant*), Volksinstrumente und Spielweisen (z.B. spezielle Rhythmen und Tonsysteme), jeweils charakteristisch für eine Region

### Musikethnologie

Zweig der Völkerkunde zur wissenschaftlichen Erforschung der mündlichen Volksmusiküberlieferung

### Ursprüngliche Funktionen von Volksmusik

- elementare Gefühlsäußerung des Einzelnen
- Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls und der Geselligkeit
- Gestaltung von Festen und Feiern
- Begleitung von Arbeitsverläufen
- Erzählform von Überlieferungen
- Protest und Anklage

### Stilisierung von Volksmusik

Übertragung ursprünglicher Ausdrucksweisen in künstlerische Formen entsprechend einem Stilideal

### Nationale Schulen im 19. Jahrhundert

Angeregt durch Werke der deutschen Romantik Einbindung der jeweiligen Volksmusik in die Kunstmusik, z.B. bei Smetana und Dvořák in Böhmen, Grieg in Norwegen  
Repräsentiert besonders in sog. Nationalopern, in sinfonischen Dichtungen über Stoffe aus der heimischen Überlieferung, in Zusammenstellungen von stilisierten Tänzen

### Folklore im 20. Jahrhundert

- ursprüngliche mündliche Überlieferung und Musizierpraxis im Zusammenleben einer Volksgruppe, meist nur noch in ländlichen Rückzugsgebieten oder in einem isolierten Kulturkreis
- aktualisierte Folklore in sozialkritischen *Folk- und Protestsongs*
- bewahrende Volkstumspflege in schriftlicher Überlieferung
- kommerzialisierte Volksmusik in modischem Arrangement
- stilisierende künstlerische Werke, z.B. Strawinskys „Petruschka“

2

# POLYPHONIE DURCH VIER JAHRHUNDERTE



## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Polyphonie geographisch

#### Fuge aus der Geographie

für sprechenden Chor (Anfang)

**Tenor**

*f* > > > *p* UND DER FLUSS MIS-SIS-SIP-PI UND DIE  
RA - TI - BOR! STADT HO - NO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA;  
PO-PO-CA-TE-PE-TL LIEGT NICHT IN KA-NA-DA, SON-DERN IN ME-XI-KO, ME-XI-KO, ME-XI-KO.

**Alt**

*pP* RA - TI - BOR! UND DER FLUSS MIS - SIS - SIP - PI UND DIE  
KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI.

**T.**

STADT HO - NO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA; DER  
KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI.

*3* & *3* PO-PO-CA-TE-PE-TL LIEGT NICHT IN KA-NA-DA, SON-DERN IN ME-XI-KO, ME-XI-KO, ME-XI-KO.  
JA! A - THEN, A - THEN, A - THEN, A -

**Soprano**

*f* > > > *p* UND DER FLUSS MIS - SIS - SIP - PI UND DIE  
RA - TI - BOR! KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI  
THEN, HA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

S. STADT HO - NO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA; DER

A. KA-MA-DA MA-LA-GA RI-MI-HI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI.

T. γ NA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,

S. 3 3 3 3 PO-PO-CA-TE-PE-TL LIEGT NICHT IN KA - NA-DA, SON-DERN IN ME-XI-KO, ME-XI-KO.

A. JA! γ γ A - THEN, γ A - THEN, γ A - THEN, γ A -

T. γ A - THEN, A - THEN, A - THEN A - THEN,

S. pp KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI

A. THEN, NA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,

T. ff RA - TI - BOR! > > UND DER FLUSS MIS-SIS- SIP - PI UND DIE

S. KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-HI BRIN-DI-SI

A. γ NA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,

T. STADT HO - NO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA;

B. γ γ

Ernst Toch (1887–1964) • © EMI Mills Music, Inc. 1950/1978. Für Deutschland, Österreich und Schweiz:  
Neue Welt Musikverlag GmbH, München

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

Die vierstimmige Chorfuge von Ernst Toch – ein musikalischer Spaß – ist als Partitur abgedruckt.

① ► Untersuchen Sie Taktart und Notenwerte. Versuchen Sie die ersten beiden Notenzeilen im Rhythmus zu sprechen. Zur Unterstützung kann ein Instrument die Achtelschläge unterlegen.

② ► Sprechen Sie auch die Fortsetzung der Tenorstimme in den nächsten drei Zeilen und dann eine zweistimmige Ausführung (in zwei Gruppen). Unterlegen Sie den Rhythmen auch geographische Bezeichnungen aus Ihrer eigenen Region.

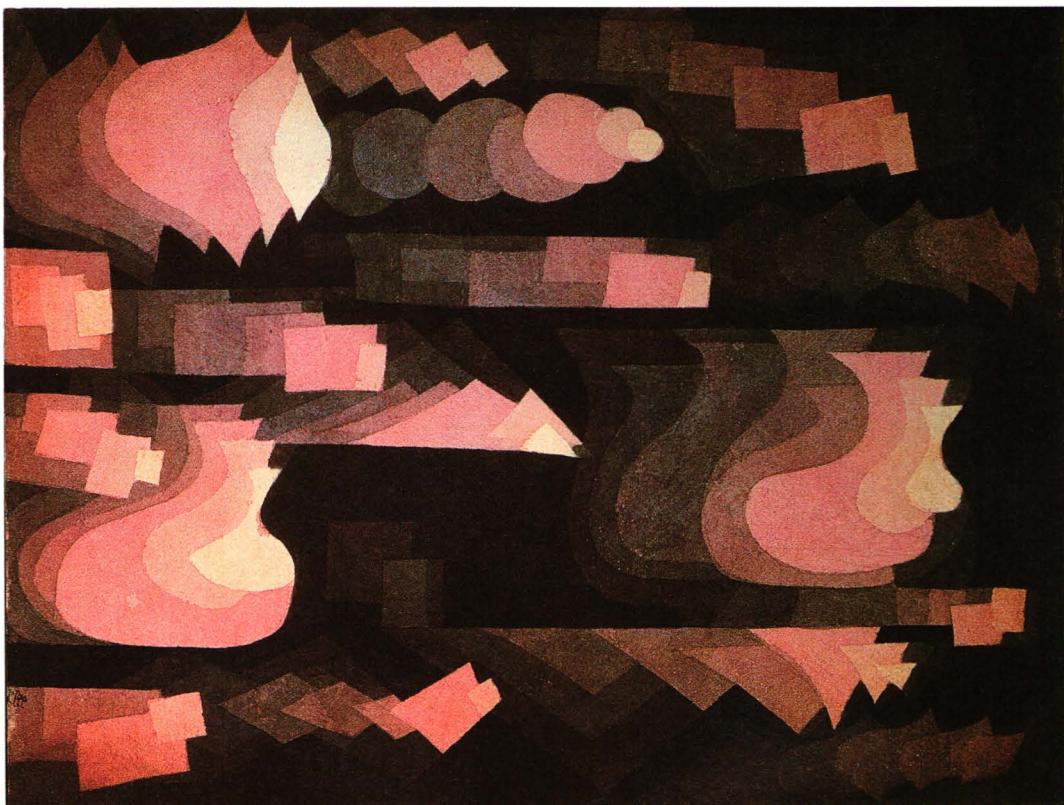
 I, 24

③ ► Hören Sie den Anfang der Fuge und lesen Sie im Partiturbild mit. In welcher Reihenfolge setzen die vier verschiedenen Chorstimmen ein? Vergleichen Sie dazu die Weiterführung der einzelnen Stimmen.

 I, 24

④ ► Hören Sie nun die gesamte Komposition und beachten Sie die akzentuierten Stimmensätze. Welche Rhythmen heben sich deutlich ab?

⑤ ► Paul Klee's Aquarell ist nach dieser musikalischen Form benannt. Wo können Sie Zusammenhänge mit der Komposition erkennen?



Fuge in Rot (Aquarell von Paul Klee, 1921)

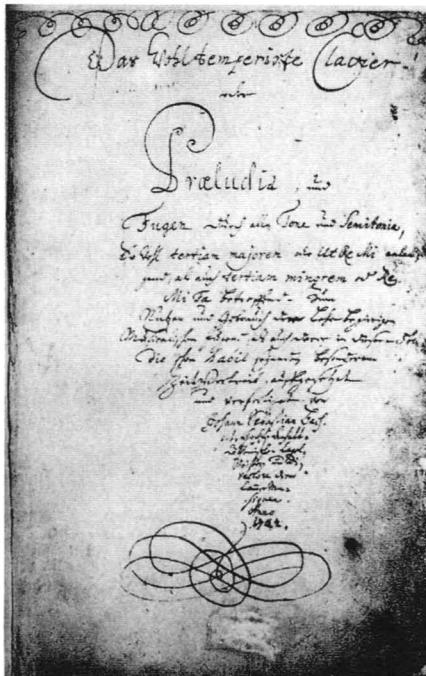
### Eine Meisterfuge

Die Fuge von Ernst Toch wird von Sprechstimmen vorgetragen. Auch bei einer instrumentalen Ausführung spricht man von „Stimmen“ (ital. *voci*).

Die folgende Klavierfuge (vgl. S. 42f.) stammt aus Johann Sebastian Bachs berühmtem Werk „Das Wohltemperierte Klavier“. Der Komponist hat darin Fugen in allen 24 Dur- und Molltonarten zusammengestellt, die jeweils von einem Präludium eingeleitet werden.

- ⑥ ► Verfolgen Sie den ersten Teil der Fuge (ausgeführt auf einem Cembalo) bis Takt 13 in Klang und Notenbild. Geben Sie den Einsatz der einzelnen Stimmen an. Vergleichen Sie den Verlauf der ersten vier Takte in jeder Stimme.

Titelblatt des  
„Wohltemperierten  
Klaviers“ (1722)



I, 25

Im ersten Teil einer **Fuge**, der sog. *Exposition*, treten die Stimmen nacheinander mit dem Thema der Fuge auf. Es wird zunächst einstimmig vorgestellt (Dux; lat. = Führer), dann von einer 2. Stimme in der Tonart der Dominante wiederholt (Comes; lat. = Gefährte)<sup>2</sup>. Die 3. Stimme setzt wieder in der Haupttonart ein (Dux).

Die Weiterführung einer Stimme zur Begleitung des neuen Themeneinsatzes, als *Kontrapunkt* bezeichnet, enthält oft auch Elemente des Fugenthemas.

- ⑦ ► Beschreiben Sie mit Blick auf die Takte 4–9 und 10–12 den Kontrapunkt und vergleichen Sie mit dem Thema (Gegensätzlichkeit, Gemeinsamkeiten).

- ⑧ ► Hören Sie noch einmal die Exposition der Fuge und ihre Fortsetzung bis Takt 31. In welchen Takten setzt eine der drei Stimmen von neuem mit dem Thema ein?

Fuge

I, 25

Im weiteren Verlauf der Fuge taucht das Thema immer wieder auf zusammen mit freien, kontrapunktischen Bewegungen der anderen Stimmen. In diesen sog. *Durchführungen* des Themas durch mehrere Stimmen werden meist auch andere, verwandte Tonarten gestreift.

In der *Engführung* überlagern sich die Themeneinsätze der Stimmen.

- ⑨ ► Beschreiben Sie anhand des Notenbildes die Engführung in den Takten 36–46. Welche Wirkung entsteht dadurch? Welche Tonartverwandtschaft zur Haupttonart F-Dur besteht in diesem Abschnitt (Leitton!)?

<sup>1</sup> „wohltemperiert“ hängt mit der „Temperierung“ (Stimmung der Saiten) zusammen, die es ermöglichte, in allen Tonarten zu spielen.

<sup>2</sup> Der Auftakt müsste hier eigentlich g' lauten. Durch die kleine Intervallveränderung kann der Comes an der Haupttonart anknüpfen („tonale“ statt „reale“ Beantwortung des Dux durch den Comes).

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Fuga XI a 3 voci

BWV 856

The musical score consists of six staves of three voices each, written in common time with a key signature of one flat. The voices are represented by treble, alto, and bass clef staves. The score is divided into measures numbered 6, 12, 18, 24, and 30. Articulation marks such as accents, slurs, and dynamic markings like *f*, *p*, and *mf* are present. Measure 6 starts with a bass note followed by eighth-note patterns in the other voices. Measure 12 features eighth-note chords and sixteenth-note patterns. Measure 18 includes a dynamic marking *(ff)* and a measure repeat sign. Measure 24 shows complex sixteenth-note figures. Measure 30 concludes the page with a dynamic marking *(ff)*.

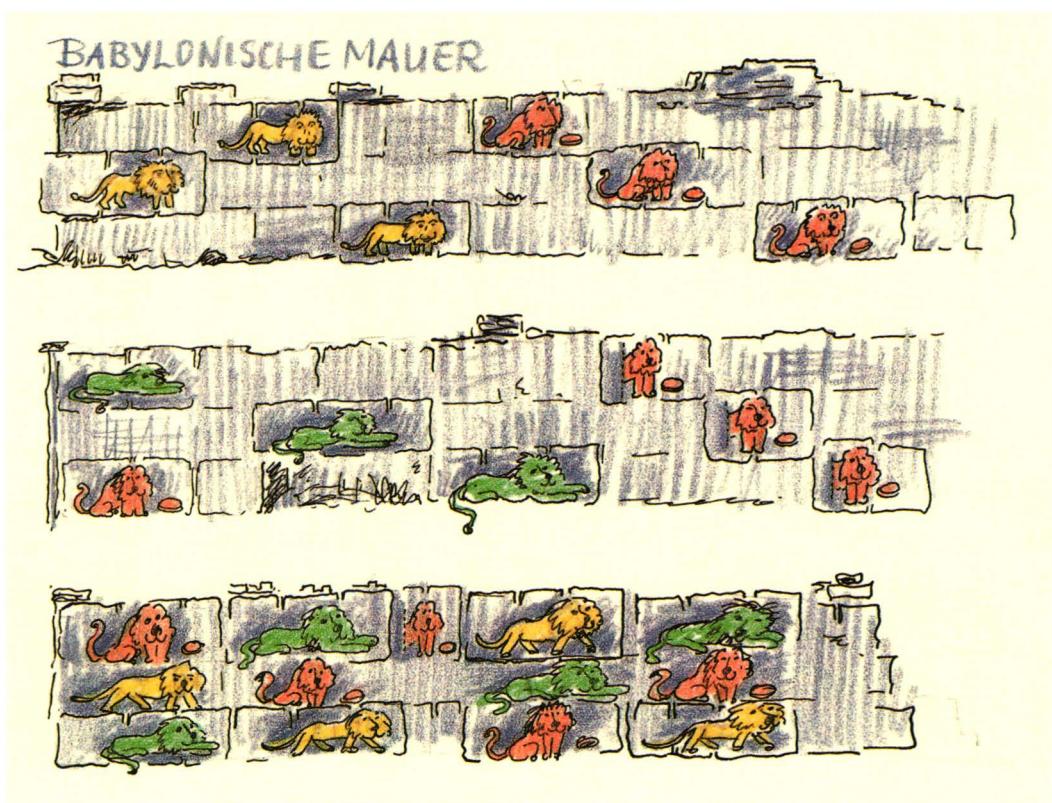
## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

The musical score consists of six staves of music, each with two voices (top and bottom). The staves are numbered 36, 42, 48, 54, 60, and 66 from top to bottom. The music is written in common time, with various key signatures (e.g., B-flat major, E major) indicated by sharps and flats. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes having specific dynamic markings like '1', '2', '3', '4', or '5'. Measures 36 through 42 show a complex polyphonic texture with many eighth-note patterns. Measures 48 through 54 continue this style, with measure 54 featuring a prominent bass line. Measures 60 through 66 conclude the section, maintaining the intricate harmonic and rhythmic patterns established earlier.

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

- ⑩ ► Beschreiben Sie die Engführung in Takt 46–56 (Tonart, Reihenfolge der Stimmeinsätze).

Zur Auflockerung dienen die sog. *Zwischenspiele*, die aus Elementen des Kontrapunkts bestehen, manchmal aber auch „Scheineinsätze“ enthalten.



Formskizze einer Fuge aus einem von Paul Hindemith kolorierten Exemplar des „Ludus tonalis“ vom Jahr 1950

© Schott Musik International, Mainz (ED 8200)

- ⑪ ► Die humoristische Skizzierung einer Fugenform als „Babylonische Mauer“ durch den Komponisten Paul Hindemith zeigt wesentliche Elemente der Fuge. Versuchen Sie Teile der Zeichnung mit den an der Klavierfuge erarbeiteten Fachbegriffen zu interpretieren.

⑫ I, 25

- ⑫ ► Hören Sie die ganze „Fuga a 3 voci“ von Bach, lesen Sie in den Noten mit und achten Sie vor allem auf das wechselnde Auftreten des Themas in den drei Stimmen.

### Polyphonie

Die Form der Fuge gilt als die kunstvollste Ausprägung einer Satztechnik, die man als **Polyphonie** bezeichnet. Polyphonie ist gekennzeichnet durch das Zusammenklingen mehrerer unabhängig voneinander verlaufender Stimmen. Der Hörer erlebt hier keine dramatischen Gegensätze, sondern eher ein geistvolles Miteinander und Gegeneinander von Stimmen. Dass dieses Spiel durchaus spannend sein kann, betont der Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz (1769–1842), der die Fuge für ein Mittel hält, „*von dem rein genießenden zu einem aktiven, geistigeren Hören zu gelangen*“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> aus dem Aufsatz „Vom Geschmack an Seb. Bachs Kompositionen“

### „Stimmenfang“ im Kanon

Die Bezeichnung „Fuge“ leitet sich vom lateinischen „fuga“ (= Flucht) ab. In der Musik taucht der Begriff zum ersten Mal im 14. Jahrhundert auf und galt damals für Kanonkompositionen, die auch als „Caccia“ (ital. = Jagd) oder Catch (engl. = fangen) bezeichnet wurden.

**Kanon** bedeutet „Richtschnur“ bzw. „Leitfaden“ und bezieht sich auf die strenge Einhaltung von Regeln.

**Kanon**

Später verstand man unter „Fuge“ jene freie Form der Polyphonie, die zwar ein vorgegebenes Thema, nicht aber die strenge Übereinstimmung der Stimmen verlangte.

- (13) ► Sie kennen das mehrstimmige Singen im Kanon. Inwiefern werden hier die Bedeutungen der Begriffe „Fuge“ und „Kanon“ deutlich?

Der folgende Kanon von *John Hilton*, der Musiker in der Londoner Westminister Abbey war, stammt aus einer Sammlung zum geselligen Musizieren mit dem Titel „Catch that catch can“.

### Come, follow

1.  
 Come, fol - low, fol - low me.  
 2.  
 Whith-er shall I fol - low, fol - low, fol - low, whith-er shall I fol - low, fol - low thee?  
 3.  
 To the green - wood, to the green - wood, to the green - wood, green - wood - tree.

Text und Melodie: John Hilton (1599–1657)

- (14) ► Singen Sie den Kanon dreistimmig in der Gruppe, wobei die eine oder andere Stimme auch von einem Instrument übernommen werden kann.

- (15) ► Vergleichen Sie die Form des Kanons mit der Exposition einer Fuge. Welche Abweichungen lassen sich feststellen?



Kanon in Kreisform mit einer Jagddarstellung  
 (aus Erasmus Rothenbuchers  
 „Diphona amoena et florida“, 1549)

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Viva la musica

1.

Vi - va, vi - va la mu - si - ca!

2.

Vi - va, vi - va la mu - si - ca!

3.

Vi - va la mu - si - ca!

Text und Melodie: Michael Praetorius (1571–1621)

Beim dreistimmigen Singen dieses kleinen Kanons ergeben sich folgende Akkorde bzw. Harmonien:

G              a              D              C              D

I              II              V              IV              V

Aus dem Zusammenklang lassen sich Dreiklangsstufen der Tonart G-Dur ableiten, die auch mit einem Akkordinstrument als Begleitung gespielt werden können. Im umgekehrten Verfahren kann man einen Kanon aus einer Akkordfolge komponieren.



Michael Praetorius  
(Kupferstich, 1606)

⑯ ► Entwerfen Sie einen dreistimmigen Kanon nach folgendem Modell:

a) Sammeln Sie in einer Reihe Haupt- und Nebendreiklänge einer einfachen Tonart, dazu den Dominantseptakkord, z. B. in C-Dur.

b) Stellen Sie die Reihe beliebig um, die Tonika aber an den Anfang und an den Schluss, den Dominantseptakkord vor den Schlussakkord.

Muster

I    II    III    IV    V    V<sup>7</sup>    VI    VII    VIII (=I)

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

c) Legen Sie die Akkorde so (möglichst in Umkehrungen), dass die Oberstimme eine Melodie ergibt.

d) Zerlegen Sie die Akkorde in drei Stimmen

e) Wählen bzw. erfinden Sie einen Text, dessen Silbenzahl etwa der Anzahl der Töne in einer Stimme entspricht.

*Beispiel:*

„A big black bug bit a big black bear.“  
(Zungenbrecher aus Nordamerika)

bug = Käfer

f) Erstellen Sie anhand des gesprochenen Textes die Taktart und einen passenden Rhythmus.

A big black bug bit a big black bear.

g) Fügen Sie die drei Stimmen sinnvoll aneinander (auch Stimmkreuzungen wären möglich!), verzieren Sie das Ergebnis mit Punktierungen oder Synkopen.

1.  
A big black bug bit a big black bear,  
2.  
a big black bug bit a big black bear,  
3.  
a big black bug bit a big black bear.

h) Transponieren Sie die Partitur in eine singbare Lage und singen Sie die Komposition in der Gruppe.

1.  
A big black bug bit ...

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

Bei der klanglichen Darstellung eines Kanons lässt sich ein Grundprinzip aller polyphonen Musik erleben: die Gleichberechtigung und Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen. Beim gleichzeitigen Ablauf der Stimmen ergeben sich harmonische Zusammenklänge.

Kanonsingen ist bis heute eine beliebte musikalische Praxis. So gibt es in modernen Liederbüchern auch zeitgenössische Kanons mit Jazzrhythmen:

### Blasmusik

Swing  $\text{J}=92\text{--}100$

The musical score consists of four staves of music for a four-part canon. The first staff (measures 1-4) starts with a forte dynamic and includes harmonic progressions: F, Dm, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7/9</sup>, A<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, and C<sup>7/9</sup>. The lyrics are: "Du dah, du - da - pn da ska - du - ba - du - da - pn dah -". The second staff (measures 5-8) continues the canon with lyrics: "du - bi - du - ah, du - ba du - ba dub du - ah, - dub du - ah, -". The third staff (measures 9-12) has lyrics: "du - - dah du - ba du - ba du - bah. dub du - ah, -". The fourth staff (measures 13-16) concludes the canon with lyrics: "dub du - ah \_\_ dub du - ba duh - dah du - ba du - ba.". Measure numbers 1, 5, 9, and 13 are marked above the staves, and measure numbers 2, 3, 4, and 14 are marked below them. Measure 17 is indicated by a double bar line at the end of the score.

Text und Melodie: Werner Rizzi (\*1953)  
© Fidula-Verlag, Boppard/Rhein

(17) ► Singen Sie den Kanon in der Gruppe, als Nachahmung von Blechblasinstrumenten. (Die 4. Zeile mit der hohen Tonlage kann unter Umständen weggelassen werden.) Akkordinstrumente können die angegebenen Begleitharmonien spielen. Eine Schlagzeugimitation, vokal ausgeführt, lässt sich als Ostinato (auch variiert) unterlegen:

A rhythmic pattern in 4/4 time, consisting of six eighth notes. The notes alternate between two different pitch levels: a lower level labeled 'df' and a higher level labeled 'zk'. The pattern repeats three times, followed by a final bar line.

### Ein Opfer für den König

Friedrich II., der Große, 1740 bis 1786 König in Preußen, musizierte selber gern und gut, komponierte sogar, holte Carl Philipp Emanuel Bach, einen der Söhne von Johann Sebastian Bach, als Musiker an seinen Hof nach Potsdam. Im Jahr 1747 schickte Seine Majestät eine Einladung nach Leipzig an den Thomaskantor, den „alten Bach“, der sich beeilte, der königlichen Aufforderung zu folgen, und schon wenige Wochen später die für ihn beschwerliche Reise antrat.

Ein Biograph berichtet von der denkwürdigen Begegnung:

*„Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Kammerkonzert, worin er meistens selbst einige Konzerte auf der Flöte blies. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurechtmachte und seine Musiker schon versammelt waren, durch einen Offizier der geschriebene Rapport von angekommenen Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand übersah er das Papier, drehte sich aber sogleich gegen die versammelten Kapellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: ‚Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!‘ Die Flöte wurde hierauf weggelegt und der alte Bach, der in der Wohnung seines Sohns abgetreten war, sogleich auf das Schloß beordert ...“<sup>1</sup>*

Dem Gast aus Leipzig war nicht einmal Zeit genug geblieben, sein staubiges Reisekostüm gegen das vorgeschriebene schwarze Staatskleid umzutauschen. So wie er von der langen Fahrt gekommen war – müde, durchgerüttelt von den zahllosen Schlaglöchern – musste er im Schloss erscheinen: als unteränigster Diener seines großen Königs.



Hauskonzert bei Friedrich dem Großen im Schloss Sanssouci (zeitgenössischer Kupferstich von Berolini nach einer Zeichnung von P. Haas)

<sup>1</sup> nach J. N. Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

Bach wurde in mehreren Salons zu den Cembali geführt, um die Instrumente zu probieren und vor dem König und seinen versammelten Musikern zu improvisieren. Schließlich bat er sich vom König ein Thema aus, um es – als Fuge – sogleich auszuführen.

Das Thema des Königs:



Der Entwurf einer Fuge, der kompliziertesten Form polyphoner Musik, verlangt vom Komponisten höchste Leistung und Konzentration, vor allem wenn sie – wie in diesem Fall – nicht erst schriftlich, sondern aus dem Stegreif entwickelt und auf dem Instrument gespielt werden soll.

(18) ► Spielen und beschreiben Sie die Melodieführung des von Friedrich II. gestellten Themas. Welche Elemente erscheinen Ihnen besonders „sperrig“ für eine Bearbeitung (z. B. schwierige Intervalle, rhythmische Aspekte, Tonart)?

I, 26

(19) ► Hören Sie nun den Beginn der von Bach entwickelten Fuge. Wie viele Stimmen sind zu erkennen?

Wieder daheim in Leipzig, hielt Bach die Fuge über das königliche Thema, das „Thema regis“, auch schriftlich fest. Er nannte die Fuge „Ricercar“ – eine ältere Bezeichnung aus der frühen Entwicklungsphase dieser Kompositionstechnik. Außerdem entwarf er eine Fülle weiterer Verarbeitungen des Themas, ließ die gesamte Komposition in Kupfer stechen und schickte sie mit ehrerbietiger Widmung an den Preußenkönig:

Allergnädigster König,

Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich noch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelligt worden ... Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhet gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Gnade noch fernерweit zu gönnen

Ew. Majestät  
Leipzig den 7. Juli 1747 allerunterthänigstem gehorsamsten Knechte,  
dem Verfasser.

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

- ⑩ ► Beachten Sie, in welcher Weise sich Johann Sebastian Bach, der berühmte Komponist, Organist, Kapellmeister und Lehrer, seinem König als „allerunterthänigster gehorsamster Knecht“ förmlich zu Füßen wirft, und vergleichen Sie damit die Sprache eines heutigen Journalisten gegenüber seinem „Landesherrn“.

In diesem „Musikalischen Opfer“ ist auch eine sechsstimmige Fuge (wieder „Ricercar“ genannt) enthalten, wie Friedrich II. sie sich schon in Potsdam gewünscht hatte.



Beginn des sechsstimmigen Ricercars in Bachs Handschrift

- ⑪ ► Hören Sie die Exposition dieser Fuge und versuchen Sie im Manuskript mitzulesen.  
Beachten Sie im weiteren Verlauf: Welche Stimme trägt als letzte das Thema vor?

I, 27



Bach fügte den Fugen des „Musikalischen Opfers“ auch eine Triosonate und eine Reihe von Kanons bei, die das „Thema regis“ in immer neuer Weise auswerten.

Als Abschluss seines Lebenswerks hinterließ Bach eine weitere Zusammenstellung von Fugen, die alle auf ein von ihm selbst gestelltes Thema bezogen sind. Dieser Zyklus mit dem Titel „Die Kunst der Fuge“ zeigt in höchst artistischer Weise sämtliche Möglichkeiten der aus dem Mittelalter gewachsenen polyphonen Kompositionstechniken.

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Ein Modell für Erfindungen

#### Inventionen

Den großen Fugen Bachs – für Klavier und Orgel bis zu Orchester und Chor – stehen seine kleinen polyphonen „Lehrstücke“ gegenüber, die er **Inventionen** (lat. inventio = Auffinden, Erfindung) nennt und in einer Sammlung zusammenfasst. Der Spieler soll sich dabei im „kantablen“ Spiel üben und zugleich „starken Vorgeschmack“ von der Komposition bekommen, also gute Einfälle haben und sie geschickt verarbeiten.

Jedes Stück ist aus einem grundlegenden Motiv entwickelt, das als Baustein dient zur Architektur des gesamten polyphonen Verlaufs. Die Stimmen sind durch Imitationen aufeinander bezogen.

#### I, 28

②2 ► Hören Sie den Beginn der auf S. 53 abgedruckten Invention in C-Dur von J.S. Bach. Bestimmen Sie das Hauptmotiv, versuchen Sie die Melodieführung zu beschreiben. Aus wie vielen Tönen und welchen Notenwerten besteht der Kontrapunkt?

②3 ► Notieren Sie das Hauptmotiv und vergleichen Sie dazu den Einsatz in der Unterstimme und das nächste Auftreten des Motivs in der Oberstimme. In welcher Form tritt dieses Motiv in Takt 3 und 4 auf<sup>1</sup>?

Der zweite Teil des Stücks beginnt in der Dominanttonart G-Dur ab Takt 7. Der Ablauf des folgenden Abschnitts kann als Formskizze festgehalten werden:

7	8	9	10	11	12	13	14



= Motiv



= Motivumkehrung



= freie Fortsetzung

②4 ► a) Welche Tonart ist in Takt 15 erreicht (Verwandtschaft zu C-Dur)?

b) Inwiefern ergibt sich in diesem Abschnitt (Takt 7–15) eine gesteigerte Wirkung gegenüber dem ersten Teil?

②5 ► Skizzieren Sie mit den Motivsymbolen in entsprechender Weise den dritten Teil von Takt 15 bis zum Schluss.

②6 ► Hören Sie die gesamte Invention und verfolgen Sie den Ablauf vom zweiten Teil an anhand der Formskizze.

<sup>1</sup> Motivwiederholungen auf verschiedenen Tonhöhen nennt man Sequenzen.

### Invention in C-Dur

BWV 772

The musical score for J.S. Bach's Invention in C-Dur, BWV 772, is presented in six systems. The score is for two voices, indicated by two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature is C major (no sharps or flats). The time signature varies throughout the piece. Measure numbers are provided at the beginning of each system: 1, 5, 9, 13, 16, and 19. The notation includes various note heads (solid black, hollow white, and filled black), stems, and rests. Measures 13 through 19 show a transition to a different section of the invention.

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Fugenkunst in großer Besetzung

In der Chormusik des Barock spielt die Fuge eine bedeutende Rolle, vor allem in den großen Oratorien – Werken für Solostimmen, Chor und Orchester mit umfangreichen, meist geistlichen Texten, die oft eine Handlung wiedergeben, aber im Gegensatz zur Oper zur nichtszenischen Aufführung bestimmt waren. Diese Chorfugen sind nicht immer in strenger Form komponiert, oft finden sich freiere fugenartige Abschnitte, die man als *Fugato* bezeichnet. Zuweilen handelt es sich um die Exposition eines Themas, häufig werden nur Motive des Themas imitatorisch durch die Stimmen geführt, oft wird der polyphone Verlauf durch homophone Abschnitte unterbrochen.

Zu den bekanntesten und meistaufgeführten Oratorien dieser Zeit gehört „*Der Messias*“ von Georg Friedrich Händel (1685–1759) mit seiner fast operhaften Dramatik. Geschildert wird die Verheißung der Propheten, Christi Auftreten auf Erden, die Botschaft der Auferstehung und des Jüngsten Gerichts.

(27) ► Untersuchen Sie das Notenbild der folgenden Chorpartitur. Was erinnert an die Fuge, wo bestehen Unterschiede zu einer Fugenkomposition? Vergleichen Sie auch die im Klaviersatz zusammengefassten Orchesterstimmen mit den Chorstimmen.

I, 29

(28) ► Hören Sie den Anfang dieses Fugatos und achten Sie auf die weiteren Themeneinsätze.

#### Allegro e staccato

Sopr.

Auf, zer - rei - ßet ih - re Ban - de, auf \_ zer - reißt,  
Let us break their bonds a - sun - der, let us break,

Alto

Auf, zer - rei - ßet ih - re Ban - de, auf \_ zer -  
Let us break their bonds a - sun - der, let us

Ten.

Auf, zer - rei - ßet ih - re Ban - de, auf zer -  
Let us break their bonds a - sun - der, let us, let us

Basso

Auf, zer - rei - ßet ih - re Ban - de, auf zer - rei - ßet,  
Let us break their bonds a - sun - der, let us, let us

Allegro e staccato

Ob., Fg., Vi., Vla.  
Cont., Cemb., Org.

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

Der Zweiteiligkeit des Chortextes „Auf, zerreißt ihre Bande“ – „und schüttelt ab ihr Joch“ entspricht die Anlage zweier fugenartig durchgeföhrter Themen.

29 ► Hören Sie den zweiten Teil und beschreiben Sie den Melodieverlauf dieses neuen Fugatos. Inwiefern entspricht es den Textaussagen?

I, 30



30 ► Hören Sie nun den ganzen Chorsatz in seiner Eindringlichkeit und Dramatik. Versuchen Sie die beiden Themen in ihrer polyphonen Verarbeitung wiederzuerkennen.

I, 29, 30



10  
und and schüt - telt ab  
and cast a - way  
ihr their Joch yokes von from

14  
und and schüt - telt ab  
and cast a - way  
ihr their Joch von uns,  
and and schüt - telt ab  
and cast a - way  
ihr their Joch von uns,  
uns and schüt - telt ab  
us, and cast a - way  
ihr their Joch von uns,  
and and schüt - telt ab  
and cast a - way  
ihr their Joch von uns,  
uns and schüt - telt ab  
us, and cast a - way  
ihr their Joch von uns,  
and and schüt - telt ab  
and cast a - way

18  
ihr Joch von uns, und schüt - telt ab  
their yokes from us, and cast a - way  
uns, und schüt - telt ab,  
us, and cast a - way  
ihr Joch von uns, und schüt - telt ab  
their yokes from us, and cast a - way  
uns, und schüt - telt ab,  
us, and cast a - way  
ihr Joch von uns, und schüt - telt ab  
their yokes from us, and cast a - way  
uns, und schüt - telt ab,  
us, and cast a - way  
ihr Joch von uns, und schüt - telt ab  
their yokes from us, and cast a - way  
uns, und schüt - telt ab,  
us, and cast a - way  
ihr Joch von uns, und schüt - telt ab  
their yokes from us, and cast a - way

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Im 20. Jahrhundert immer noch: die Fuge

Im vergangenen Jahrhundert hat vor allem der Komponist *Paul Hindemith* (1895–1963) polyphone Formen des Barock nach dem Vorbild Bachs wieder aufgegriffen und weiterentwickelt. In seinem Klavierwerk „*Ludus tonalis*“ reihen sich 12 Fugen aneinander, wobei jeder Ton der chromatischen Reihe, ähnlich Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ (vgl. S. 41), einmal als Grundton einer Fuge auftritt. Die „Fuga secunda in G“ steht dreistimmig im ungewöhnlichen 5/8-Takt.



Dieses Thema entstammt einer pentatonisch (ohne Halbtonschritte) angeordneten Tonreihe:



(31) ► Das Thema ist als „Dux“ angegeben. Notieren Sie den „Comes“ für eine tiefer liegende 2. Stimme.

(32) ► Musizieren Sie mit diesem Thema in der Gruppe, indem Sie im Stil einer dreistimmigen Fuge improvisieren.

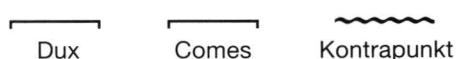
- Üben Sie den Rhythmus des Themas auf Rhythmusinstrumenten:



- Stellen Sie das Thema auf Stabspielen dar, die jeweils nur das Tonmaterial von Dux oder Comes enthalten. Verteilen Sie solche Stabspiele auf drei Spieler/innen zur Darstellung der einzelnen Fugenstimmen.



- Probieren Sie zur Begleitung des Themas Kontrapunkte in gegensätzlichen Rhythmen mit dem gleichen Notenmaterial, z.B.:



- Skizzieren Sie in Anlehnung an Hindemiths „Babylonische Mauer“ (vgl. S. 44) den Aufbau einer Fugenexposition und den einer Engführung mit den Symbolen

- Entwerfen Sie in Dreiergruppen an den drei Stabspielen den Klangverlauf der Exposition, der Engführung, eventuell auch Zwischenspiele ohne Thema.

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

⑬ ► Hören Sie nun Hindemiths Fugenexposition. In welcher Reihenfolge (hoch – mittel – tief) treten die Stimmen auf?

I, 31

⑭ ► Untersuchen Sie den folgenden Durchführungsteil und beschreiben Sie die Art der Stimmeinsätze.



⑮ ► Hören Sie den Schlussteil der Fuge und beachten Sie die Themeneinsätze in der Bassstimme. Wie entsprechen sie sich? Welchen Einfluss auf die Schlusswirkung hat das?

I, 32

⑯ ► Hören Sie die ganze Fuge. Stellen Sie Themeneinsätze, Engführungen, Zwischenspiele fest. Versuchen Sie auch die kurzen konsonanten Zwischenphasen zu erkennen. Orientieren Sie sich an der folgenden Formskizze.

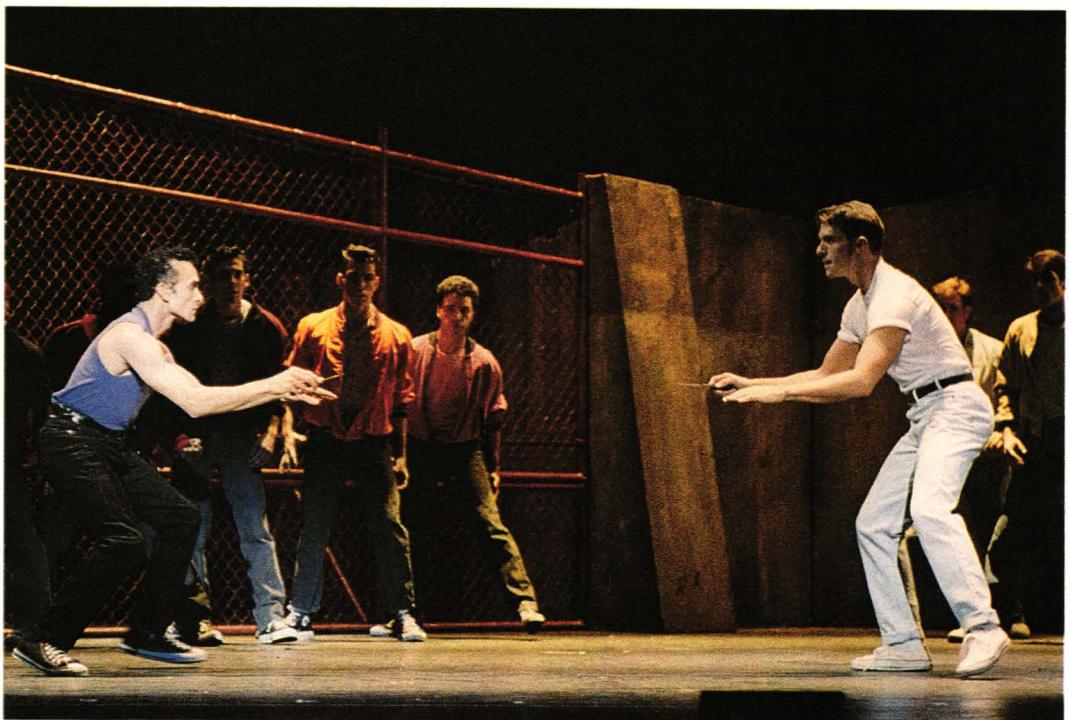
I, 33

T.1	12	24	36	54	61	66
A (Expos.)	B	C	D	E	F	G
siehe Aufgabe 33!	wavy line Th wavy line					

Zwei Zeilen aus einer Notenausgabe von „Ludus tonalis“ mit Originalzeichnungen von Paul Hindemith

© Schott Musik International, Mainz (ED 8200)

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte



Der Bandenkampf: Szene aus Bernsteins „West Side Story“ (Deutsche Staatsoper, Berlin)

Und selbst im Musical des 20. Jahrhunderts lebt die Fuge noch: In Leonard Bernsteins „West Side Story“ (1957) taucht sie als „Fugue“ auf.

In New York bekämpfen sich zwei Straßengangs: die weißen Jets und die Sharks, Einwanderer aus Puerto Rico. Bevor es zum tödlichen Kampf der beiden Bandenchefs kommt, versuchen die Jets, cool zu bleiben und sich nicht zu Gewalttätigkeiten hinreißen zu lassen. Sie reagieren ihre Erregung und Aggressionslust ab in einem heftigen, von Jazzrhythmen getragenen Tanz, in dem Bernstein zwei Themen zu einer Instrumentalfuge<sup>1</sup> verarbeitet:

1. Thema



2. Thema



© siehe S. 59

<sup>1</sup> mit zwei Themen eine sog. Doppelfuge

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

- ③⁷ ► Hören Sie den Beginn der Fugue und beschreiben Sie Einsatz und dynamischen Verlauf des ersten Themas (Notenbeispiel A) sowie den Einsatz des zweiten Themas (quasi als Kontrapunkt zum ersten Thema, Notenbeispiel B).

I, 34



**A**

Poco più mosso

[Fugue]

Drums

pp cresc.

etc.

cresc.

— sfz — pp

**B**

p

(non cresc.)

pp cresc.

— sfz — pp

© Leonard Bernstein & Stephen Sondheim 1957

By Arr. with G. Schirmer, Inc., New York

Für Deutschland, Österreich und Schweiz: Polygram Songs Musikverlag GmbH, Hamburg

- ③⁸ ► Notieren Sie das Tonmaterial des ersten Themas und ordnen Sie es zu einer Tonleiter. (Einzelne Töne müssen um eine Oktave versetzt werden!) Übertragen Sie das Verfahren auch auf das zweite Thema. Welche Tonleiter entsteht jeweils?

- ③⁹ ► Hören Sie das Beispiel noch einmal, achten Sie auf das Zusammenwirken der beiden Themen, das sich mehrmals in den verschiedenen Instrumentalstimmen wiederholt, und auf die Einführung des zweiten Themas. Beschreiben Sie die musikalischen Mittel, mit denen Charakter und Situation der Jetgang zum Ausdruck gebracht werden sollen.

I, 34



## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Variationen mit hartnäckigem Bass

In der Polyphonie steht den strengen Formen von Kanon und Fuge die freiere Imitationskunst gegenüber, die auch Raum lässt zum Variieren.

Passacaglia und Chaconne sind Formen, bei denen zu einem ständig wiederholten Bassthema (Ostinato; von lat. obstinatus = hartnäckig) immer neue Variationen entwickelt werden.

#### Passacaglia

Die **Passacaglia** (von span. pasar = gehen, calle = Straße) war ursprünglich wohl ein spanisches Tanzlied, das auf der Straße bei Umzügen gesungen und gespielt wurde. Im Barock wurde die Passacaglia beliebt als Variationsform, meist für Soloinstrumente oder ein Instrumentalensemble.

#### Chaconne

Auch die **Chaconne** entstand in Spanien. Sie war zunächst ein Tanz im 3/4-Takt, der sich in Frankreich zum Gesellschaftstanz entwickelte. Im 17./18. Jahrhundert fand sie Eingang in die Instrumentalmusik. Die Grenzen zur Passacaglia sind fließend, die Begriffe werden fast synonym verwendet.

Henry Purcell (1659–1695) fügte seiner barocken Oper „*The fairy queen*“, einer Bearbeitung von Shakespeares „Sommernachtstraum“, eine Chaconne für Streichinstrumente ein. Die siebenmal wiederkehrende Bassfolge umfasst 16 Takte. Die Basstöne dienen als Grundtöne von Akkorden – ein homophones Element des Zusammenspiels –, die aber auch polyphon als imitatorisches Stimmengeflecht aufgelockert sein können.



① I, 35, 36

④ Hören Sie die Bassfolge, auf Klavier gespielt, und anschließend die ersten 16 Takte des Orchesterstücks.



Henry Purcell  
(Lithographie von Alfred Lemoine,  
1824–1881, nach einem  
zeitgenössischen Bildnis)

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

- 41 ► Hören Sie nun die ganze Chaconne und ordnen Sie die rhythmisch prägnanten Motive a bis g den sieben Abschnitten zu. In welcher Variation gibt es freie Imitationen?

I, 36



Das Prinzip der Variationenfolge über einem ostinaten Bass lädt zum Improvisieren ein:

- Wählen Sie eine Folge von 4 Bass-tönen innerhalb einer Tonart, z. B.

- Notieren Sie die dazugehörigen Akkorde.

- Setzen Sie geeignete Instrumente ein, z. B. für die Grundtöne Klavier, Cello, Bass, Klangstäbe; für die Akkorde Klavier, Gitarre, Xylophon.

- Jeder Akkord wird beim Spielen in seine Einzeltöne zerlegt, in Form einer rhythmischen Spielfigur, z. B.

- Aus den Akkordtönen können auch Melodien gebildet werden, z. B. für die Flöte.

- Ein zweites Melodieinstrument könnte imitatorisch hinzutreten, z. B.

### Ablauf

- Die zweimal vier Basstakte werden ostinat wiederholt.
- Bei jeder Wiederholung wechseln Besetzung und Spielfigur.
- Auch das Bassinstrument kann seine Tonfolge rhythmisieren, die Gitarre schlägt jeden Akkord taktweise.
- Die letzte Variation bildet eine Steigerung durch das Zusammenspiel aller Instrumente. Abschluss mit Takt 1.

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Eine buchstabierende Orgelfuge

Nach der Zeit des Barock wandelte sich der Kompositionsstil, aber immer noch spielte die Form der Fuge eine Rolle. So erklärte Beethoven: „Heutzutage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“

Die Romantiker des 19. Jahrhunderts bezogen sich oft nachdrücklich auf das historische Erbe, vor allem auf Bachs Werke. So taucht sogar Bachs Name, in Notennamen buchstabiert (B-A-C-H), als Fugenthema auf. Franz Liszt (1811–1886) z. B. schrieb „Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H“ für Orgel.

Fuga  
Andante

*pp misterioso*

8

*sempre pp, sotto voce*

© C. F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters Nr. 3628 a)

(42) ► Schreiben Sie den Namen BACH in Noten auf. Welche Intervalle entstehen? Notieren Sie die Tonfolge auch eine Quinte höher als Comes.

(43) ► Lesen Sie im Notenbild die Bassstimme des Anfangs. In welchem Takt beginnt die Fuge? Beschreiben Sie die beiden kurzen Teile des Themas. Welche Intervallschritte kennzeichnen den zweiten Teil?

(44) ► Untersuchen Sie den Kontrapunkt ab Takt 5 (Bass). Welche Art von Tonleiter zeichnet sich ab? Welche Beziehung zum Thema besteht?

II, 1

(45) ► Hören Sie die Exposition der Fuge und versuchen Sie so weit wie möglich im Notenbild mitzulesen. Welche Grundstimmung – als „poetisches Element“ – erscheint Ihnen in dieser Musik dargestellt?

II, 2

(46) ► Die „poetischen Elemente“ in Liszs Kunstauffassung überwuchern gleichsam das historisch-polyphone Formgerüst. Hören Sie dazu einen weiteren Abschnitt. Die beiden Motive des Fugenthemas werden getrennt durchgeführt. Welches erscheint zunächst mehrmals, zusammen mit virtuosen Läufen? In welcher Stimme?

## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

(47) ► Notieren Sie die Umkehrung des BACH-Motivs, transponiert vom Ton dis aus, und suchen Sie diese Motivumkehrung im Notenbeispiel B.

(48) ► Hören Sie den nächsten Fugenabschnitt und lesen Sie in den folgenden Notenbeispielen mit. Beachten Sie

- die neue Tonart (Beispiel A),
- die „Vergrößerung“ des Themas,
- die Themendurchführung in Gestalt von Akkorden,
- die Verarbeitung der Motivumkehrung (Beispiel B).

II, 3

**A**

Allegro moderato

91

ten. calando

f

96

espressivo

101

più f

**B**

Agitato molto

120

più ff

© C.F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters Nr. 9989)

(49) ► Im Schlussteil des Fuge dominiert das Hauptmotiv in immer neuen Steigerungen (Akkordballungen, Ostinato, Unisono). Hören Sie den Abschluss der Fuge.

II, 4

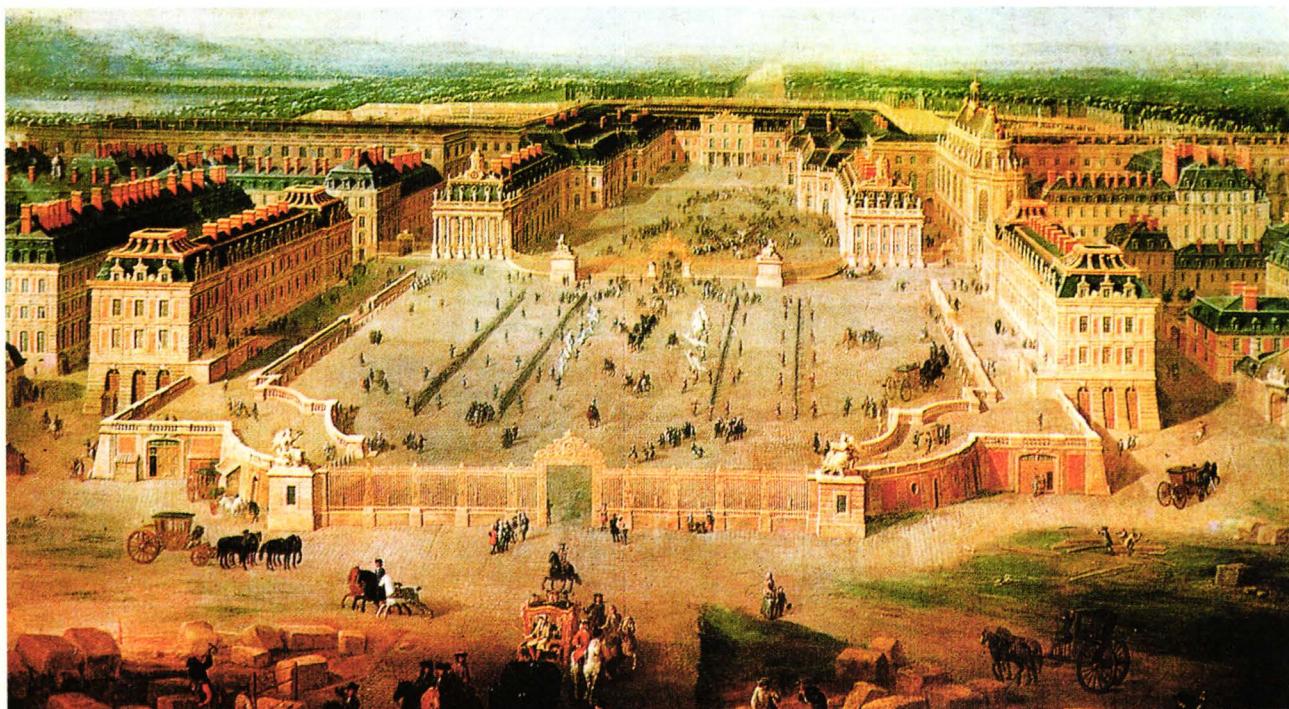
## 2 Polyphonie durch vier Jahrhunderte

### Die Epoche des Barock

Unter dem italienischen Begriff „barocco“ verstand man ursprünglich etwas Bizarres, Unförmiges. Später verlor das Wort seine kritisch-negative Bedeutung: Es bezeichnete etwa die Zeit von 1600 bis 1750, in der die Musik, die bildende Kunst und die Literatur durch aufwendigen Prunk, Formenreichtum, Vorliebe für Farbigkeit und Bewegtheit der Ausdrucksmittel gekennzeichnet sind. Auch Kleidung und Sprache der bestimmenden adeligen Gesellschaftsschicht entsprachen diesem Stil. Ein Ideal sah man im „galant homme“, dem Mann von feiner Lebensart, der sich in seinen Kreisen gewandt und würdevoll zu bewegen verstand.

Den Künsten gab die Hofhaltung der mit absolutistischer Macht regierenden Fürsten großen Raum. Als Vorbild für die vielen europäischen Residenzen dienten der französische „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. (Regierungszeit 1661–1715) und sein Hof in Versailles. Aber auch die Kirche demonstrierte ihre Macht in eindrucks voller Prachtentfaltung.

Andererseits machten Not und Verwüstung durch Krieg (DreiBigjähriger Krieg 1618–1648) und Seuchen (Pest) die Vergänglichkeit bewusst. Der Mensch lebte in der Spannung zwischen sinnenfreudiger Lebensbejahung und dem Bewusstsein irdischer Gebrechlichkeit; Halt bot die christliche Glaubenslehre. Die „Affekte“, leidenschaftliche Gefühlsäußerungen, galten als Triebfedern großen Handelns. Im Streben, die Natur zu beherrschen, und im Zeichen eines betonten Rationalismus (dem Verstand verpflichtete Geisteshaltung) entwickelten sich die Naturwissenschaften.



Schloss Versailles bei Paris (Gemälde von Pierre-Denis Martin, um 1722)

### Die Musik

Um 1600 entsteht in Italien die neue Kunstform Oper, deren affektiv bewegter rezitierender Sologesang, von „Generalbass“-Akkorden begleitet, sich bald zu virtuoser Arienkunst im Wettstreit mit Instrumenten steigert. Auch die Kirchenmusik übernimmt den Opernstil in Kantaten, Oratorien, Passionen und Messen.

Neben der Vokalmusik entwickelt sich eine selbstständige Instrumentalmusik, besonders in „konzertierender“ (wetteifernder) Form als Concerto grosso und als Solokonzert, dem Zusammenwirken einzelner Virtuosen mit größeren Ensembles.

In der Tanzmusik verbinden sich die Tänze der älteren Folge von Schreit- und Springtanz mit neueren Tänzen zur Suite – oft auch nur konzertant aufgeführt (Orchestersuite).

Das imitatorische Zusammenspiel der Stimmen führt den traditionsreichen polyphonen Stil zu neuen Höhepunkten, namentlich in Form der Fuge.

Die Entfaltung der Instrumentalmusik geht einher mit einer Weiterentwicklung und Vervollkommenung des Instrumentenbaus: Violinen von Amati, Stradivari, Guarneri, Stainer, Klotz; das Cembalo als dominierendes Tasteninstrument für Solo und Begleitung; die Orgel im Rang einer „Königin der Instrumente“.

### Berühmte Musiker des Barock

Italien: Claudio Monteverdi (1567–1643)

Arcangelo Corelli (1653–1713)

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Frankreich: Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

François Couperin (1668–1733)

Jean-Philippe Rameau (1683–1764)

Deutschland: Heinrich Schütz (1585–1672)

Johann Hermann Schein (1586–1630)

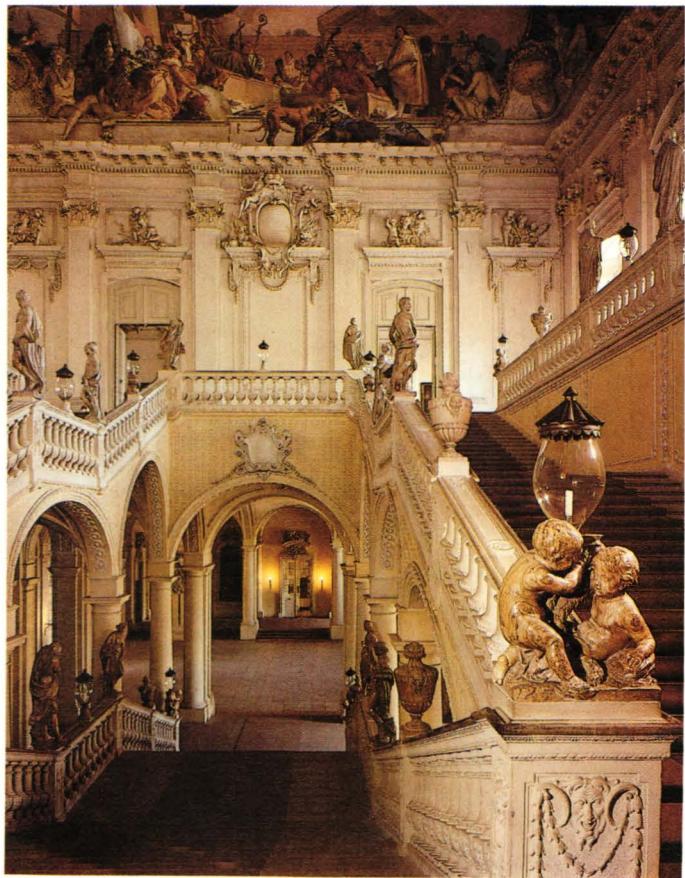
Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Österreich: Johann Joseph Fux (1660–1741)

England: Henry Purcell (1659–1695)



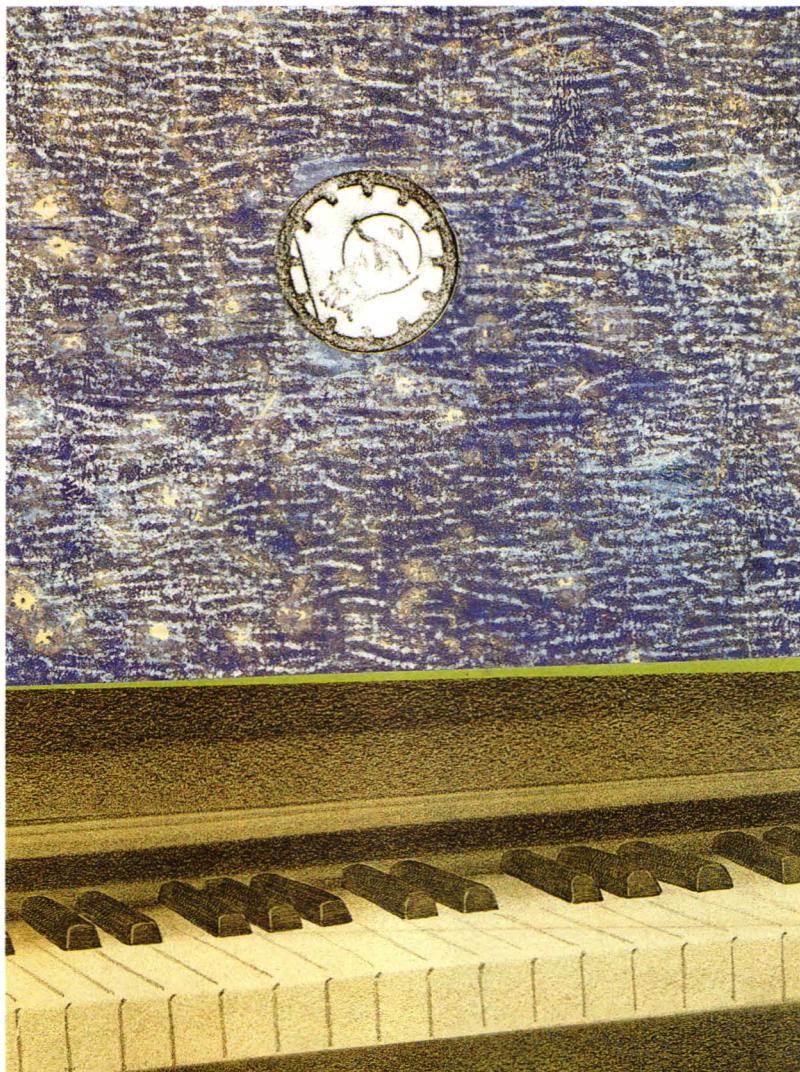
Treppenhaus der Würzburger Residenz,  
erbaut von Balthasar Neumann (1687–1753)

### Polyphonie – Zusammenfassung

<b>Polyphonie</b>	ist eine mehrstimmige Satzweise, bei der die Einzelstimmen melodisch und rhythmisch selbstständig geführt werden. Dagegen wird die Satzweise, bei der sich die Begleitstimmen einer führenden Melodiestimme unterordnen, als <i>Homophonie</i> bezeichnet.
<b>Imitation</b>	heißt „Nachahmung“: Ein Motiv oder ein Thema wird von anderen Stimmen wiederholt.
<b>Kanon</b>	ist die strengste Form der Imitation. Alle Stimmen setzen nacheinander mit der gleichen Melodie ein.
<b>Invention</b>	bedeutet zunächst nur „Erfindung“. Ein musikalischer Gedanke, ein <i>Motiv</i> , wird in Form strenger Imitationen zu einem zwei- oder dreistimmigen Instrumentalstück entwickelt.
<b>Fuge</b>	gilt als Krönung der polyphonen Formen. In der <i>Exposition</i> setzen die Stimmen nacheinander mit dem Thema ein, abwechselnd in der Haupttonart (als Dux) und der Dominanttonart (als Comes). Nach dem Themenvortrag begleitet jede Stimme die anderen Themeneinsätze als <i>Kontrapunkt</i> mit freiem Verlauf. In mehreren <i>Durchführungen</i> erscheint das Thema wechselnd in den verschiedenen Stimmen, oft in unterschiedlichen, mit der Haupttonart verwandten Tonarten. In der <i>Engführung</i> überlagern sich die Themeneinsätze der Stimmen. <i>Zwischenspiele</i> sind aufgelockerte Abschnitte, meist nur durch Figuren aus dem Kontrapunkt gestaltet.
<b>Chaconne und Passacaglia</b>	sind Formen der Instrumentalmusik. Über einem gleich bleibenden vier- oder achttaktigen Bass baut sich eine Reihe von Variationen auf.

**3**

# **MUSIK ALS WEG ZUM UNBEWUSSTEN**



### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

#### Ein Tor zum Unterbewusstsein

II, 5

- ① ► Hören Sie ein Musikstück, das den Titel „Träumerei“ trägt. Welche Vorstellungen ruft diese Musik in Ihnen wach?

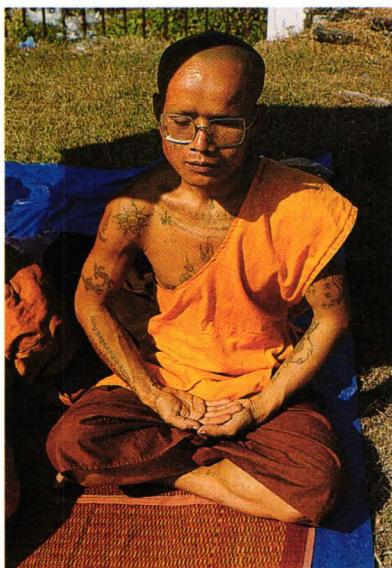
Musik kann in Stimmungen versetzen, in denen der Hörer offen ist für vielfältige Assoziationen aus seiner Erinnerung, seinem Wunschenken, seiner aktuellen oder schlummernden Gedankenwelt. Die Musik setzt ihn dazu umso eher in die Lage, je mehr sie entspannt und beruhigt. Man überlässt sich den wie zufällig ins Bewusstsein eintretenden Gedanken und Gefühlen.

Die Psychologie unterscheidet *trophotrope*, entspannende Musik, von *ergotroper*, aktivierender Musik. Durch trophotrope Klänge – schwelende Rhythmen, geringe Dynamik, fließende Melodien, überwiegende Mollharmonik – wird in unserem vegetativen, vom Willen unabhängigen Nervensystem der *Vagus* genannte Nerv angesprochen, der dem für Spannungen zuständigen *Sympathikus* entgegenwirkt. Der Einfluss ergotroper Klänge – scharfe Rhythmen, sprunghafte Melodik, große Lautstärke, dissonanzenreiche Harmonik – lässt sich auch medizinisch nachweisen: Erhöhung des Blutdrucks, Beschleunigung von Atem- und Pulsfrequenz, Erweiterung der Pupillen (vgl. auch S. 91). Die daraus entstehenden Spannungen verengen das Bewusstsein auf eine bestimmte Erlebnisqualität.

#### Unterbewusstsein

In der Entspannung erscheint das Tor zwischen Bewusstsein und **Unterbewusstsein** weit offen für das Auftauchen tiefer liegender Inhalte. Während unser Bewusstsein gekennzeichnet ist durch Gedanken, Vorstellungen, Gefühle, die wir registrieren und benennen können, ruht anderes verdrängt in der Tiefe des Unterbewusstseins, beeinflusst aber als geheime Triebkraft unsere Gefühle, Stimmungen, Wünsche, oft unser ganzes Handeln. In der Psychotherapie versucht man solche verborgenen Beweggründe in den Griff zu bekommen, sobald sie zu Störungen führen. Um sich selbst besser kennen zu lernen, führt der erste Weg zur Kenntnis vom Wesen der Psyche, ihrer Gesetzmäßigkeit und Beeinflussbarkeit. Dazu kommt das Erspüren von Tiefenschichten, zu dem die Suggestivkraft trophotroper Musik verhilft.

#### Meditation



Dieser Vorgang des bewussten Vordringens ins Unterbewusstsein ist als **Meditation** bekannt. Man versucht Verstand, Gefühl und Körper völlig zur Ruhe kommen zu lassen und die Aufmerksamkeit konzentriert in sich selbst hinein zu richten. Zu solch meditativen Erfahrungen bedarf es allerdings langer Übung.

- ② ► Denken Sie darüber nach, wie Sie gelegentlich – ohne aktiv zu sein – Musik hören. Welche Musik erscheint Ihnen dafür geeignet?

Meditierender  
buddhistischer  
Mönch

#### Vom Urklang bis New Age

In den Religionen der verschiedenen Kulturkreise spielt die geistige Haltung der Meditation eine große Rolle. Inhalte der Transzendenz – der „über-menschlichen“ Sphäre – lassen sich nur auf meditativem Weg schauen und begreifen, oft unterstützt durch das *Medium Musik*.

- ③ ► Hören Sie indische Ragamusik, von Ravi Shankar gespielt, und vergleichen Sie den Klang mit dem Ihnen vertrauten Klangbild europäischer Musik. Was ist anders? Was vermissen Sie? Welche Elemente der Musik können entspannend wirken?

II, 6



Einer der bedeutendsten Musiker Nordindiens, *Allaudin Khan*, erzählt, wie sein Vater Musik übte:

„Natürlich war das nicht nur ein Üben von Musik, sondern auch ein geistiges Üben. Es war wie Meditation. Aber es war auch Musik. Mein Vater ... war ein tief religiöser Mann. Er lehrte mich, dass Musik nicht zur Unterhaltung da ist, sondern dass sie ein Gebet darstellt.“<sup>1</sup>



Der berühmte indische  
Sitarspieler Ravi Shankar.  
Die Sitar, eine Langhalslaute  
mit birnenförmigem Schallkörper,  
ist das zentrale Musikinstrument  
des nordindischen Kulturrumes.  
Ihre Saiten werden mit einem  
Plektron angezupft.

<sup>1</sup> zitiert nach J.E. Berendt: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1985, S. 200  
© Insel Verlag, Frankfurt am Main

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

Der Komponist und Sitarspieler *Rhavi Shankar* (\*1920), wurde durch Auftritte bei Popkonzerten und Schallplattenaufnahmen weltweit bekannt. Während sein Klangverständnis und sein geistiger Hintergrund in der Welt Indiens und des Hinduismus ruhen, versperren uns unsere westlichen, abendländischen Einstellungen den Zugang zu dieser Musik. Der Weg dahin kann über Interesse und Achtung vor einer großen Kulturtradition zum besseren Verständnis führen.

Ravi Shankar schreibt:

*„Unsere Tradition lehrt uns, dass der Klang Gott ist – Nada Brahma. Das bedeutet, dass der Klang von Musik und musikalische Erfahrung Schritte zur Selbstverwirklichung sind. Wir betrachten die Musik als eine Art geistiger Disziplin, die das innere Wesen eines Menschen zu göttlichem Frieden und Glückseligkeit erhebt. Wir lernen, dass eines der fundamentalen Ziele, die der Hindu in seinem Leben anstrebt, die Kenntnis der wahren Bedeutung des Universums ist, und dies erreicht man zuerst durch eine völlige Kenntnis seiner selbst und seiner eigenen Natur. Das höchste Ziel unserer Musik besteht darin, das Wesen des Universums zu enthüllen, das sie widerspiegelt, und die Ragas gehören zu den Mitteln, mit denen dieses Wesen erfasst werden kann. So ist es möglich, durch die Musik Gott zu erreichen.“<sup>1</sup>*

- (4) ► In welchen Aussagen weist das Zitat auf Meditation hin, wie sie auf S. 68 definiert ist? Wo geht es darüber hinaus?

Der indischen Musikauffassung liegt die Vorstellung zugrunde, der ganze Kosmos sei aus einem Urklang (Nada) hervorgegangen, ausgelöst von Gott Brahma. Tiefe religiöse Versenkung soll diesen Urklang erspüren lassen.



Tibetische Mönche in Nordindien, die Langtrompeten blasen

<sup>1</sup> zitiert nach J. E. Berendt, a.a.O., S. 199

- ⑤ ► Hören Sie buddhistische Tempelmusik und beachten Sie das für uns befremdliche Klangbild.

II, 7



Ihr Musikerlebnis in einem tibetischen Dorf schildert die Reisende Ulli Olvedi:

*„Vom Tempel her scholl über den durchhängenden Bergrücken hinweg, auf dem das Dorf liegt, der Klang des Mönchsorchesters, der Abfolge der Töne nach von Schallplatten zwar oberflächlich bekannt, doch nun in der lebendigen Form etwas so vollkommen Unerwartetes, so urgewaltig und erschütternd, dass mein inneres Gleichgewicht einen heftigen Schlag erhielt.“*

*Die ungeheuren, wuchtigen Töne der riesigen Tuben brandeten, magischem Uratem gleich, gegen die Bergwände, brachen sich und rollten donnernd zu Tal, Töne aus einer fremden Welt, die sich in tiefe Schichten des Bewusstseins eingruben und von dort eine drängende Antwort erhielten. So von außen und innen nie erfahrenen, höchstens in schweren Träumen erahnten Frequenzen ausgesetzt, stand ich atemlos, betäubt, doch zugleich unfreiwillig den gigantischen Schwingungen hingegeben. Als die hohen Blasinstrumente mit ihrem flirrenden Getön einsetzten, schienen sich meine Nerven zum Zerreissen zu spannen; bis schließlich etwas in meinem Kopf mit einer blitzartigen Lichterscheinung barst und mein Hören nicht mehr wie zuvor mit dem Widerstand, der das Gefühl des Auffangens gibt, belastet war, sondern durchlässig wurde, frei mitschwang, die Töne selbst zu werden schien – der unmenschliche Klang der Tuben, das Aufschreien der Becken, die kleinen Jubeltöne der Hörner.*

*Da war – so merkte ich in den Stunden danach – etwas Entscheidendes geschehen:*

*Die Urmacht dieser archaischen Musik hätte umfangreiche Breschen in die Wände meines Bewusstseins geschlagen, hatte es gewaltsam aufgerissen, und ich erfuhr mich nun selbst in einem offen liegenden, verstörten, verletzbaren, überempfindlichen aber zugleich wundersam erfahrungs bereiten Zustand ...“<sup>1</sup>*

- ⑥ ► Welche Konsequenz der meditativen Bewusstseinserweiterung wird in diesem Reisebericht dargestellt?

Der Lama (Mönch) Anagarika Govinda, einer der bedeutendsten tibetischen Gelehrten, beschreibt die Wirkung tibetischer Ritualmusik:

*„Sie befasst sich ... nicht mit den flüchtigen Emotionen zeitbegrenzter Individualität, sondern mit den ewig-gegenwärtigen zeitlosen Qualitäten universellen Lebens, in dem unsere persönlichen Freuden und Leiden keine Rolle spielen. Wir kommen durch sie wieder in Berührung mit den Quellen der Wirklichkeit im tiefsten Kern unseres Wesens.“*

*Dies ist nicht nur das wesentlichste Anliegen der buddhistischen Meditation, sondern auch der tibetischen Ritualmusik, die sich auf den tiefsten Schwingungen aufbaut, deren ein Instrument oder eine menschliche Stimme fähig ist: Lauten, die aus den Abgründen der Erde oder aus den Tiefen des Raumes zu kommen scheinen, dem Rollen des Donners gleich – mantrische Laute der Natur, deren schöpferische Schwingungen den universellen Ursprung aller Dinge symbolisieren ...“<sup>2</sup>*

„Mantrische Laute“ spielen eine zentrale Rolle in der Musik des Buddhismus. „Mantras“ sind in Tibet heilige Ton- und Textformeln, die aufgrund ihrer besonderen Schwingungsformen in häufiger Wiederholung meditativ wirken. Dem liegt die uralte Vorstellung zugrunde, dass jedem Organismus, aber auch jedem unbelebten Gegenstand ein spezielles Schwingungsmaß zu eigen ist.

<sup>1</sup> zitiert nach P. M. Hamel: Durch Musik zum Selbst. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980, S. 81f.

© Scherz-Verlag, München

<sup>2</sup> zitiert nach P.M.Hamel, a.a.O., S. 82f.

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

Ein Urklang am Anfang aller Schöpfung, „die singende Kraft als erste Manifestation eines Gedankens [,] erschuf die Welt dadurch, dass der Klang der Urvibration sich selbst aufopferte, um sich in einem spiralförmig anwachsenden Rhythmus von immer höheren und neu gearteten Vibrationen progressiv auszuarbeiten und allmählich in Stein und Fleisch zu verwandeln.“<sup>1</sup>

Ein Mantra zu singen, zu sprechen oder nur zu flüstern – nicht um gehört zu werden, sondern gleichsam nach innen, jedoch in höchster Korrektheit – bedeutet eine „Erweckung seiner schlafenden Macht“, eine Begegnung mit seinem Wesen, z.B. einer Gottheit.

„Die Macht eines Mantras ... hängt eng mit dem Bewusstheitszustand des Übenden zusammen. Ein Mantra ist keine Tonwelle physikalischer Art und wirkt auch nicht, wenn es von einem Unwissenden hervorgebracht wird ... seine Kraft ist spirituell und kann zwar vom Herzen, aber nicht vom äußeren Ohr vernommen werden. Das Mantra wird eigentlich nicht vom Mund hervorgebracht, sondern vom Geist ...“<sup>2</sup>

Das wichtigste Mantra Asiens ist die Lautbildung „om“, genauer „oum“ bzw. „aum“ (vgl. S. 78).

(7) ► Sprechen Sie tief und langsam die Silbe „oum“. Wie verändert sich dabei der Mundraum?

Der Lama Gorinda lehrt:

„Da OM Ausdruck höchster Bewusstheit ist, werden die drei Elemente A, U und M als drei Stufen des Bewusstseins erklärt: A als Wachbewusstsein, U als Traumbewusstsein und M als Tiefschlafbewusstsein, während OM als Ganzes das allumfassende Bewusstsein ist ...“<sup>3</sup>



Om-Symbol

Das konzentrierte Singen der einzelnen Vokale mit entsprechender Mundstellung zeigt ihre Beziehung zu verschiedenen Räumen unseres Körpers, die vom Atem aktiviert werden. So wirkt das Mantrasingen gleichsam wie eine kreisende Körpermassage: i schwingt im Kopfraum, e im Hals, a im Brustraum, o im Bauch bis zum Nabel, u im Becken und Unterleib.<sup>4</sup> Singen ermöglicht es, die Tiefe des eigenen Körpers zu durchwandern.

(8) ► Probieren Sie Im Ansatz, die Körperschwingungen der Vokalbildung zu erspüren: Versuchen Sie auf einer mittleren Tonhöhe die Laute ng-i-e-a-o-u langsam ineinander übergehen zu lassen (Rachenraum immer geöffnet, Resonanz im Nasenraum!). Legen Sie dabei einen Finger abwechselnd auf die Schädeldecke, an einen Nasenflügel, an den Kehlkopf, auf das Brustbein, an den Unterleib. Können Sie die wandernde Schwingung fühlen? (Das Verfahren erfordert freilich einige Übung.)

II, 8, 9

(9) ► Hören Sie Mantragesang tibetischer Mönche. Vergleichen Sie das Klangbeispiel mit einem für Europäer arrangierten „Mantra von Avalokiteshvara“. Beurteilen Sie diese Übertragung einer uns fremden Klangwelt und musikalischen Umgangsform. Auch dieses Musikarrangement soll dem Europäer zur Meditation verhelfen.

<sup>1</sup> Marius Schneider: Singende Steine. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1955, S. 12; zitiert nach P.M. Hamel, a.a.O., S. 124

<sup>2</sup> P.M. Hamel, a.a.O., S. 127

<sup>3</sup> zitiert nach P.M. Hamel, a.a.O., S. 126

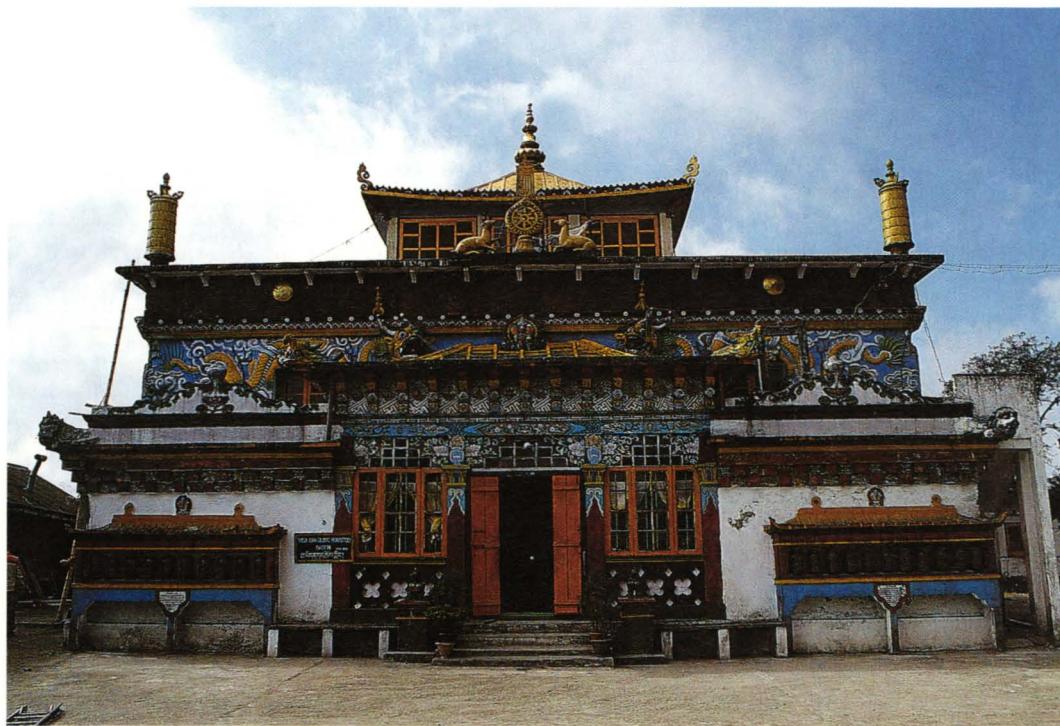
<sup>4</sup> vgl. P.M. Hamel, a.a.O., S. 140

Das Klangbeispiel des Mantra-Arrangements stammt aus dem inzwischen längst unüberschaubaren Angebot von sog. esoterischer oder New-Age-Musik, die innerhalb der westlichen Welt ein wachsendes Publikum hat. Die Esoterik – der Begriff bedeutet „Geheimlehre nur für Eingeweihte“ – hat, ganz allgemein gesehen, Bewusstseinserweiterung als ein Ideal und pflegt bis hin in Trancezustände Meditation bzw. einen irrationalen Denkansatz, den sie Meditation nennt. Dabei werden auch hinduistische und buddhistische Praktiken in gefälliger Form übernommen.

Die New-Age-Bewegung erklärt sich aus einer „*Sehnsucht nach neuer Religiosität ... Misstrauen gegenüber Wissenschaft und Technik ... Zivilisationspessimismus*“ und scheint eine neue freie Entfaltung des Einzelnen zu vermitteln.<sup>1</sup> Dabei hat sich ihrer bereits die Konsumindustrie bemächtigt und bestimmt weitgehend die Praktiken der sog. Selbsterfahrung ihrer Anhänger.

Ein Kenner der authentischen meditativen Mantrapraxis, der Komponist Peter Michael Hamel (\*1947), schreibt: „... Wo nur noch mit dem Kult als äußerlichem Ritus Geschäft gemacht wird, ist die Kraft eines Mantras vollends verloren.“<sup>2</sup>

Und er zitiert den indischen Lehrer der Mantrapraxis Bo Yin Ra: „*Die erträumten Erkenntnisse, so erhaben sie auch erscheinen mögen, sind nichts als selbst erzeugte, der Wirklichkeit ferne Phantasmagorien.*“<sup>3</sup>



Tibetisches Kloster

<sup>1</sup> Wolfgang Martin Stroh: Handbuch New Age Musik. ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1994, S. 64

<sup>2</sup> P.M. Hamel, a.a.O., S. 132

<sup>3</sup> ebd.

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

#### Versenking in sakrale Ruhe

Die religiöse Musikauffassung asiatischer Hochkulturen ist auch in den Tempelgesängen des Judentums zu finden, den Mythen von singenden Engeln, den Psalmen von König David. Das hebräische „Amen“ soll sogar mit dem fernöstlichen Mantra „Om“ zusammenhängen, und ähnlich sind die Hosianna-Rufe zu verstehen. Von Judäa her gewann der Gesang auch in der christlichen Kirche seine Bedeutung. Liturgische Gesänge der frühen Christen und später in der Ordnung der Messfeier wurden zum Medium der Versenkung in der Anbetung Gottes und im Erleben der Botschaft Christi.

Die einstimmigen Gesänge des gregorianischen Chorals wurden ursprünglich als Meditation verstanden. Zu den von einer ruhig fließenden Melodie getragenen Worten soll der Gläubige nicht seine eigene Unruhe und Kompliziertheit erleben, sondern das Jenseitige, Ewige.

#### II, 10

⑩ ► Hören Sie einen gregorianischen Gesang aus den „Improperien“ zur Kreuzverehrung in der Karfreitagsliturgie. Die Mischung von lateinischer und griechischer Sprache zeugt von weit zurückreichender Tradition.

Versuchen Sie die alte Choralnotation mitzulesen. Beachten Sie die Gestaltung der Textrezitation und stellen Sie sich dazu Innenräume romanischer und gotischer Kirchen vor. Welche Wirkung kann der akustische Nachhall des Gesangs, vor allem bei den verklingenden Schlusstönen, für die Meditationshaltung haben?

The musical notation consists of four staves of square neumes on a four-line staff system. The notation is divided into sections by vertical bar lines. Below each section, the corresponding Latin text is written in a cursive script. The sections are labeled at the top of each staff:

- Unus Chorus cantat: Po-pu-le me-us, quid fe-ci ti-bi? aut in quo con-tri-sta-vi te? re-spon-de mi-hi.
- Alius Chorus respondet: Qui-a e-du-xi te de ter-ra Ae-gyp-ti: pa-ra-sti cru-cem Sal-va-to-ri tu-o.
- Primus Chorus: A-gi-os o The-os. Sanctus De-us. A-gi-os is-chy-ros. Sanctus for-tis.
- Secundus Chorus: A-gi-os a tha-na-tos, e-le-i-son i-mas.
- Primus Chorus: Sanctus im-mor-ta-lis, mi-se-re-re no-bis.

Aus: F. Tack: Der Gregorianische Choral. Arno Volk Verlag, Köln 1960 (Das Musikwerk 18), S. 72

#### Übersetzung:

Mein Volk, was habe ich dir getan? Womit habe ich dich gekränkt? Antwort mir! – Ich habe dich aus Ägypten herausgeführt – und du hast deinem Erlöser das Kreuz errichtet. Heiliger Gott. Heiliger starker Gott. Heiliger, unsterblicher Gott, erbarme dich unser.



Der Dom in Speyer – hier das Mittelschiff – ist einer der bedeutendsten romanischen Dombauten Europas aus dem 11./12. Jahrhundert.

Die Feier der Liturgie galt als das irdische Spiegelbild der himmlischen Liturgie, des ewigen Lobgesangs der Engel und himmlischen Heerscharen. So verstand es der Kirchenvater *Augustinus*; und so begründete auch der Augustinermönch und Reformator *Luther* für die protestantische Kirche die Rolle der Musik. Luther sprach in diesem Zusammenhang ausdrücklich von „Meditatio“: stilles Versenken in Gottes Wort und Vorgeschmack vom verheißenen himmlischen Singen.

Im selben Sinn sah Johann Sebastian Bach „*bei einer andächtig Musik ... allezeit Gott mit seinen Gnaden Gegenwart*“.

(11) ► Hören Sie den ersten Teil eines Orgelchorals von J.S. Bach und verfolgen Sie die Melodie des Kirchenlieds „O Lamm Gottes, unschuldig“, die sich in der Basstimmme deutlich abhebt und als Cantus firmus wie ein roter Faden durch das ganze Orgelstück zieht.

II, 11

Aus Bachs „Orgelbüchlein“:

**Adagio. Canone alla Quinta**

© C.F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters Nr. 3946)

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

#### Das Erleben der Stille

Die Versenkung in die Bedeutung einzelner Klänge ist umso konzentrierter, je einfacher und elementarer der Klang in Erscheinung tritt. Dazu gehört nicht zuletzt die *Stille*, die ihn umgibt und hervortreten lässt.

Das Erleben der Stille ist in unserer unruhigen, von Beschäftigung und Zerstreuung geprägten Zeit ungewöhnlich, ja gemieden. Auch meditatives Hören kann der Stille gelten, die so der Psyche ein Zur-Ruhe-Kommen und damit Erholung verschafft.

Meditation im Medium der Musik ist am besten von einer Phase der Stille eingeleitet und klingt in Stille aus.

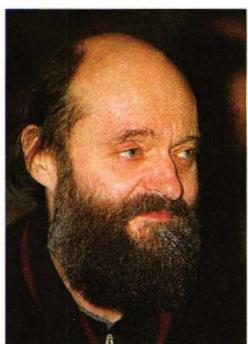
(12) ► Überlegen Sie: Wann jemals finden Sie sich von Stille umgeben? Wann ist es Ihnen bewusst? Empfinden Sie es als angenehm?

(13) ► Sitzen Sie entspannt, schließen sie die Augen und hören Sie auf die Geräusche Ihrer Umgebung. Registrieren Sie dabei auch die kürzeren oder längeren Phasen der Stille. Versuchen Sie Ihren Puls, Ihren Herzschlag, Ihr Blutkreisen zu hören.

Arnold Schönbergs „6 kleine Klavierstücke op. 19“ lassen sich als „*Psychogramme des Unbewussten*“<sup>1</sup> verstehen. Das 6. Stück bewegt sich an der Grenze der Stille und verklingt „wie ein Hauch“.

II, 12

(14) ► Hören Sie mit geschlossenen Augen zu, wie zwei grundlegende Akkorde sich leicht ausweiten und wieder vergehen.



Arvo Pärt

Der 1935 in Estland geborene Komponist Arvo Pärt räumt der Stille im Hinblick auf seine Musik einen gebührenden Platz ein:

„Die Stille ist uns nicht nur so einfach gegeben, sondern um uns von ihr zu nähren. Diese Nahrung ist für uns nicht weniger wertvoll als die Luft.“<sup>2</sup>

Er versucht seine Kompositionen auf das Wesentliche zu reduzieren:

„Meine Musik entstand immer, nachdem ich lange geschwiegen hatte, und zwar im buchstäblichen Sinn dieses Wortes.“<sup>3</sup>

„Wie kann man die folgende Stille (das Schweigen) mit Tönen füllen, die des vorangegangenen Schweigens (der Stille) würdig wären?“<sup>4</sup>

„Der Weg dahin, wie ich heute komponiere, kommt mir vor, als hätte ich das Gehen neu gelernt ... Als Komponist bin ich den Weg zum einfachen Ausdruck gegangen, weil man über wichtige Dinge klar, deutlich und kurz sprechen muss.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> H.H. Stuckenschmidt, zitiert nach W. Oehlmann (Hrsg.): Reclams Klaviermusikführer. Bd. 2. Stuttgart 1967, S. 912

<sup>2</sup> zitiert nach L. Mattner: Tabula rasa. In: Melos 2 (1985), S. 99

<sup>3</sup> A. Pärt: Aufzeichnungen und Notizen. (Unveröffentlichtes) Material der Universal Edition, Wien

<sup>4</sup> zitiert nach W. Wallrabenstein: Arvo Pärt hören. In: Musik und Unterricht 7 (1991), S. 32ff.

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

Bis 1972 schuf Pärt Werke unterschiedlicher Stilrichtungen, als Auseinandersetzung mit „westlichen“ Kompositionstechniken, auch mit Zwölftonmusik. Erst nach einer längeren schöpferischen Pause kam er – auch im Rückgriff auf J.S. Bach – zu seinem eigenen, neuen Stil, der ein meditatives Hören und Erleben nahe legt.

- ⑯ ► Hören Sie aus Arvo Pärts „*Berliner Messe*“ den ersten Satz, das Kyrie, und vergleichen Sie mit den gregorianischen Gesängen des Mittelalters.

II, 13



Pärts „*Missa syllabica*“ (1977) kann in Ausschnitten auch von einer Schülergruppe nachgestaltet werden, z.B. das hier abgedruckte Kyrie. Die Instrumentalstimme erinnert an Glockentöne.

Gesang  
Instr.

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

Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son,

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

• = ♩   o = ♪   6 = { { { { { {

© Universal Edition, Wien (UE 30 430)

- ⑯ ► Unterlegen Sie allen 9 „Bausteinen“ des Kyrie die durchklingende Quinte d-a (in verschiedenen Oktavlagen). Führen Sie Ober- und Unterstimme in zwei Gruppen aus: Unterstimme instrumental, Oberstimme gesungen (eventuell eine Oktave tiefer und mit Xylofonen oder Metallofonen unterstützt). Geben Sie ein langsam fließendes Tempo vor, mit Pausen zwischen den Bausteinen. Singen Sie bewusst die elementaren Intervallschritte und hören Sie auf die sich ergebenden unterschiedlichen Zusammenklänge.

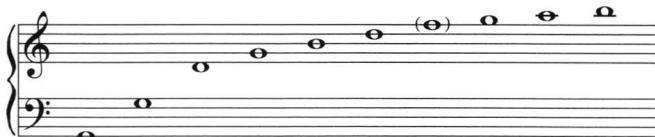
### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

#### Das „Innenleben“ des Tons

Jeder Einzelton (mit Ausnahme des elektrischen Sinustons) besteht aus einem Zusammenklang von mitschwingenden Obertönen in harmonischen Frequenzverhältnissen, die das Phänomen der Klangfarbe ergeben. Man kann das Ohr schulen, einzelne Obertonschwingungen aus einem Ton bzw. Klang herauszuhören. Allerdings ist dazu hohe Konzentration und eine Versenkung in das zu hörende Klangbild notwendig.

Andererseits ist es auch durch eine bestimmte Singweise möglich, mitschwingende Obertöne hörbar zu machen, im sog. Obertonsingen mit faszinierenden Wirkungen.

Anregung für diese Vokaltechnik auch in Europa brachte der Gesang tibetischer und japanischer Mönche.



⑯ ► Lesen Sie die Obertonreihe über dem Ton G. Erinnern Sie sich an die Intervalle, die sich aus der Obertonreihe mit den Schwingungsverhältnissen 1F : 2F : 3F : 4F : 5F usw. über der Grundfrequenz F ergeben.

Spielen Sie auf einem Instrument eine solche Obertonreihe über einem ausgewählten Grundton und notieren Sie die Töne. Welcher Akkord ist darin enthalten?

II, 14

⑯ ► Hören Sie, wie Mönche aus Tibet den Urklang „Om“ obertonreich wie einen Akkord singen. Unterscheiden Sie die Klangfarbe von Grundton und Obertönen.

Obertonsingen, das in der New-Age-Bewegung eine große Rolle spielt, lässt sich als eine Art Meditation anhand von Musik bezeichnen. Voraussetzung sind eine entspannte Einstellung und zugleich Konzentration beim Atmen, Singen, In-sich-Hineinlauschen. Der Singende erspürt sich selbst als Instrument des mehrstimmigen Klangs, vor allem wenn er, wie es die Lamas Tibets lehren, den ihm gemäßen tiefen, angenehmsten Ton findet, den „Eigenton“ eines Menschen.

Der Komponist und Obertonsänger Michael Vetter (\*1943), der sich viele Jahre in Japan mit dem Zen-Buddhismus vertraut gemacht hat, rät dazu: „Sei ganz Ton – und ganz Ohr. Setz alles ein, was du bist, um zu tönen und zu lauschen ...“<sup>1</sup>

II, 15

⑯ ► Hören Sie, auf welche Weise der Komponist Karlheinz Stockhausen in seinem Werk „Stimmung“ für 7 Vokalisten Obertonsingen mit einbezieht.

„Die ‚harmonische‘ Reihe der Schwingungsverhältnisse von Obertönen, die jedem Klang innewohnt, steht in Analogie zu anderen, sog. ‚harmonikalischen‘ Grundstrukturen unserer Welt, wie sie von den Naturwissenschaften erschlossen wurden, z.B. den Maßverhältnissen der Kristallformen, der Blattformen von Pflanzen, der Proportionen der menschlichen Körperform.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> zitiert nach W.M. Stroh, a.a.O., S. 195

<sup>2</sup> Heinrich Hänschen: Harmonie. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von F. Blume. Bd. 5. Bärenreiter-Verlag, Kassel u. Basel 1956, Sp. 1608

#### Entspanntes Hören

Eine entsprechende Körperhaltung fördert die Bereitschaft, sich einem Klangerlebnis zu öffnen, und erleichtert das entspannte Hören.

Tipps für entspanntes Hören in der Gruppe<sup>1</sup>:

1. Sitzen oder Stehen im Kreis, Schließen der Augen

2. Entspannungsübungen zur Lockerung:

- Schütteln von Armen und Beinen (Abschütteln von Ballast),
- lockeres Nach-vorne-Fallen und Hängenlassen von Oberkörper, Armen und Kopf, Knie gestreckt,
- langsames Aufrichten zu geradem Stand, Dehnen der Wirbelsäule im Gefühl, mit der Decke verbunden zu sein.

3. Ruhige und kontrollierte Atemführung:

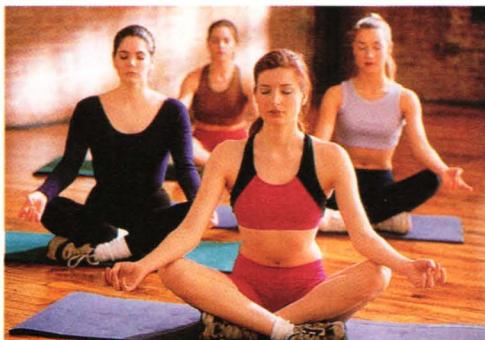
- nach dem Aufrichten stoßartiges Ausatmen auf f,
- Pause vor dem nächsten Einatmen,
- Vorstellung „Duft einer Rose“ beim Einatmen, „Energie fließt in alle Körperteile“ beim Ausatmen,
- „rundes“ Mitgehen der Hände,
- Wiederholen im individuell angenehmen Rhythmus bzw. Tempo.

4. Das Gefühl der Entspannung wird bewusster registriert, wenn man zuvor verschiedene Körperteile absichtlich verkrampt, indem man

- die Hand zur Faust ballt, die Zehen spreizt,
- Stand auf den Zehen einnimmt,
- das Gesicht zur Grimasse verzerrt und dann die Verspannung schlagartig löst.

5. Die Entspannung des Geistes („mind calming“) fällt im Sitzen oder Liegen leichter:

- Sitz „wie ein Droschkenkutscher“ auf der Vorderkante des Stuhls, Unterarme auf den Oberschenkeln, Kopf gesenkt (die klassische Haltung für autogenes Training!),
- „aufrechter Yogasitz“ auf der Stuhlvorderkante, Beine geschlossen, Hände über dem Kopf verschränkt; dann – immer noch in aufrechter Haltung – Hände langsam nach unten gleiten lassen,
- „einfacher Lotossitz“ auf dem Boden, Unterschenkel überkreuzt und hochgezogen, Oberkörper und Kopf aufrecht, Hände auf den Oberschenkeln.



Lotossitz

⑩ ► Versuchen Sie die einzelnen Körper- und Atemübungen, eventuell mit Begleitung leiser Panflötenmusik, und passen Sie dabei den Wechsel von Aus- und Einatmen den längeren Melodiebögen an.



<sup>1</sup> vgl. auch Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung (Hrsg.): Musik als Weg zum Unbewussten. Außer-europäische Musik. Handreichung für Musiklehrer. ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1993, S. 27ff.

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

#### Die Suggestivkraft der Repetition

##### Minimal Music

Die **Minimal Music** entstand in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts in den USA. Es ist „repetitive“ Musik, bei der kleinste Motive bzw. Tongruppen, Patterns, in lang andauernden Folgen unablässig wiederholt werden; gelegentliche geringe Abwandlungen sind eingeplant. Diese gleichförmige Bewegung winziger Klangteilchen wirkt schließlich wie statische, andauern-de Einzelklänge, die in sich schillern. Lässt sich der Zuhörer darauf ein, so kann sich seine Aufmerksamkeit zu einer Art Trance entwickeln; allmähliche, kaum registrierbare Veränderungen setzen sich in ihm fest. Andererseits erlebt er ganz individuell, dass wie von ungefähr eigene Strukturen aus dem Klangfluss hervortreten, sich wandeln und wieder vergehen – eine unwillkürliche Strukturierung aus der Kraft des Unterbewusstseins.

Der amerikanische Komponist Steve Reich (\*1936) hat die Sprachmelodie der Sentenz „Come out to show them“ durch permanente Repetition zu einem Klangkontinuum geformt, indem ein Nachhall der Sprechsilben und Schlagzeuggeräusch hinzutreten, aber sich mit allmählicher Phasenverschiebung verzögern und so den Klang langsam verzerren.

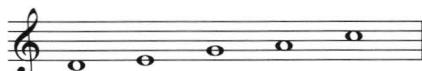
##### II, 16–18

(21) ► Hören Sie Ausschnitte aus verschiedenen Teilen von Steve Reichs Komposition, die insgesamt fast 13 Minuten dauert. Die übersprungenen Passagen würden die Klangbilder ohne Bruch ineinander übergehen lassen. Allmählich entsteht ein Cluster aus den Tönen as bis c. Achten Sie auf den sich immer mehr verzögernden Nachhall. Versuchen Sie auch im endlich entstandenen Klangstrom einzelne sich wiederholende Tongruppen bzw. Schichten des Kontinuums herauszuhören. Lenken Sie Ihre Aufmerksamkeit auch auf andere Tongruppen oder auf das Schlagzeuggeräusch.

Die Phasenverschiebung der Repetitionsschichten führt durch Überschneidungen zur Entstehung neu hervortretender Tongruppen, sog. „resulting patterns“. Sie ergeben sich absichtslos, ohne Zutun des Musikers. Im Grunde formt sie der Zuhörer, je nach seiner inneren Einstellung und „gleitenden“ Aufmerksamkeit. Im meditativ geprägten Hörerlebnis kann er sie wechselnd auftauen, sich ablösen und verschwinden lassen.

In ähnlicher Weise lässt sich von einem größeren Instrumentalensemble die Komposition „Raindrops“ des Engländer Hugh Shrapnel (\*1947) gestalten. Das Stück ist Teil der 1975 entstandenen Sammlung „Projects in sound“.

Die Schichten des kontinuierlichen Clusterklangs sind die Töne der pentatonischen Reihe



und sollen mit Stabspielen (Xylophon, Glockenspiel, Marimbaphon ...) und Klavier, aber auch mit unterschiedlich hell oder dunkel klingenden Geräuschinstrumenten (Holzblocktrommeln, Triangel, Gong, Gläser) gespielt werden.

#### Raindrops

A musical score consisting of ten staves of music for a single instrument, likely a piano or harp. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines and contains various note heads (solid black for quarter notes, open circles for eighth notes, and small dots for sixteenth notes) and rests. The staves are numbered 1 through 10 from top to bottom.

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

#### Ausführung im Ensemble

- Jeder Spieler verwendet zwei Schlägel, um auch übereinander notierte Doppelklänge ausführen zu können.
- Jeder wählt eine der Zeilen und wiederholt jedes der Patterns sehr oft und in beliebiger Anzahl, aber in möglichst schnellem Tempo. Vor dem Wechsel zum nächsten Pattern soll eine Pause von 5 bis 10 Sekunden das Spiel unterbrechen. Die Lautstärke soll sich in den Gesamtklang gut integrieren.
- Die letzte Tongruppe wird so lange wiederholt, bis alle Spieler ihre letzte Gruppe erreicht haben und ein Zeichen für „fade out“ gegeben wird: allmähliches Diminuendo bis zur Unhörbarkeit.

②► Lassen Sie sich beim Spielen und Hören durch die Gleichförmigkeit der Repetitionen ganz passiv dahintreiben (z.B. Vorstellung „Regenflut“) und versuchen Sie dabei den nach und nach entstehenden Wechsel im Gesamtklang wahrzunehmen.

Minimal Music vermittelt ein andersartiges Zeitgefühl. Hier wechseln nicht spannungsreiche Ereignisse in mehr oder weniger kurzen Zeiteinheiten, sondern der Zeitablauf dehnt sich zu größeren Dimensionen, zu einem spürbar ruhigen Zeitstrom, der beinahe zum Stillstand kommt.



Der amerikanische Komponist *Philip Glass* (\*1937) über das Hörerlebnis der Konzertbesucher bei seinem Konzert in Berlin 1974:

*„Wenn feststeht, dass nichts im üblichen Sinn ‚passiert‘ und dass statt dessen die graduelle ‚Vermessung‘ musikalischen Materials die Aufmerksamkeit des Hörers herausfordert kann, mag er vielleicht eine neue Aufmerksamkeit entdecken, eine, in der weder Gedächtnis noch Vorwegnahme (die psychologischen Maximen der barocken, klassischen, romantischen und modernen Musik) eine Rolle spielen. Es wäre zu hoffen, dass dann Musik frei von dramatischen Strukturen, als ein pures Klangmedium, als ‚Gegenwart‘ wahrgenommen wird.“<sup>1</sup>*

Philip Glass

Der Konzertkritiker Wolfgang Burde resümierte: „Die ‚Minimal Music‘ hat, paradox ausgedrückt, das Abenteuer der Makrozeit entdeckt. Und zwar konkret als Abenteuer der Rezeption, die gelassener, hingebungsvoller und emotionaler wird, je länger der Prozess dauert.“<sup>2</sup>

II, 19

③► Hören Sie einen Ausschnitt aus der Komposition „Music with changing parts“ von Philip Glass und versuchen Sie die sich quasi in Zeitlupe vollziehende musikalische Entwicklung zu erspüren.

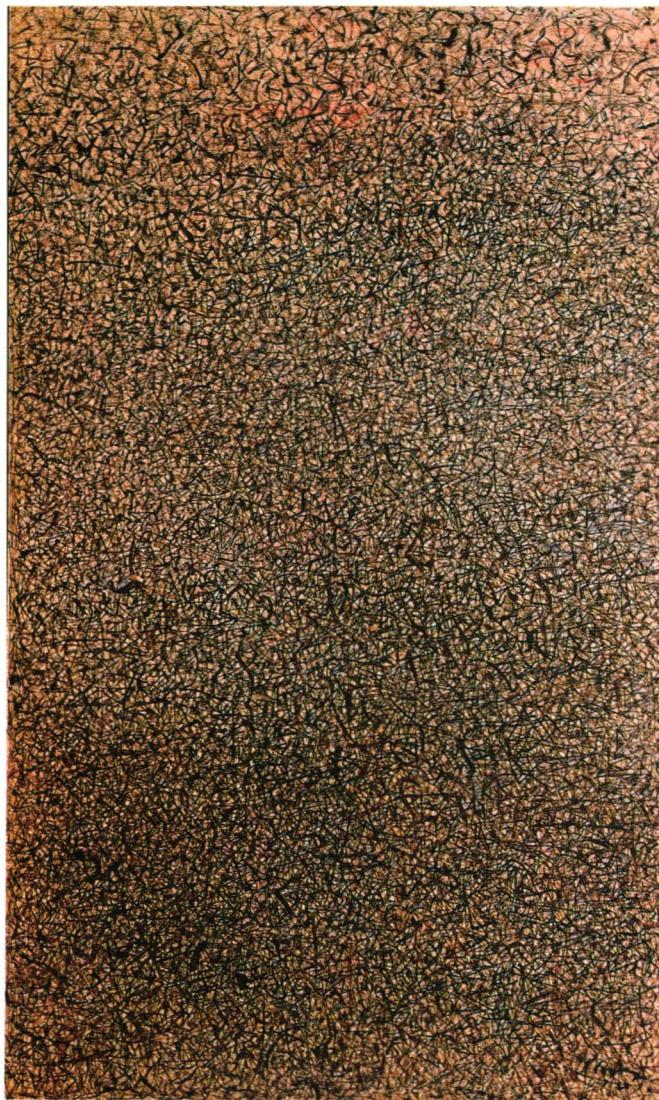
<sup>1</sup> zitiert nach P.M. Hamel: Durch Musik zum Selbst. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980, S. 167f.

© Scherz-Verlag, München

<sup>2</sup> ebd.

In der Malerei und grafischen Kunst findet sich ein Stil, der sich mit Minimal Music vergleichen lässt. So gestaltete z.B. der amerikanische Maler Mark Tobey (1890–1976) im Jahr 1960 ein Bild als filigranhaft feines Netz schriftartiger Zeichen, die sich unzählig oft wiederholen oder variieren, gleichsam vibrieren.

Ein Experte erläutert: Tobeys Kunst ist – inspiriert durch die Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus – „rein meditativ ... unter Ausschluss jeglicher heftigen Selbstäußerung oder dramatischen Gestik ... aus der inneren Versenkung gewonnene Erfahrung ...“<sup>1</sup>



Mark Tobey:  
Plane of poverty  
(Öl auf Leinwand, 1960)

---

<sup>1</sup> Paul Vogt: Malerei der Gegenwart. Verlag Piper, München 1981, S. 56

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

---

#### Lernen ohne Hemmschwelle

Musik kann das Unterbewusstsein ansprechen und dadurch helfen, neue Inhalte – Bilder, Gedanken, Wünsche – in die Tiefen unserer Psyche einzuschleusen.

②⁴ ► Machen Sie sich Gedanken über die Rolle der Musik bei Propaganda, Massenbegeisterung, Werbung in Rundfunk, Fernsehen, Kaufhäusern. Inwiefern werden dabei irrationale Kräfte geweckt?

#### Suggestion

Eine Beeinflussung unseres Denkens, Fühlens und Wollens, ohne dass wir die Ursache unter Kontrolle haben, ist **Suggestion**. Wir handeln „unwillkürlich“, ohne Steuerung durch den Willen und bewusste Entscheidung, aus dem veränderten Unterbewusstsein heraus. Wenn etwas suggestiv wirkt, können wir ihm nicht widerstehen; unkontrollierte Antriebe in uns sind stärker als die bisherigen Skrupel oder Hemmschwellen.

②⁵ ► Überlegen Sie: Bei welchen Gelegenheiten kann Suggestion für den Menschen eine positive Hilfe sein, Hemmschwellen zu überwinden? Welche Gefahr ist grundsätzlich bei der Einbeziehung von Suggestion gegeben?

Die wirkungsvollste Form der Suggestion ist die *Hypnose*: Das Bewusstsein als Schranke gegenüber Fremdbeeinflussung wird total ausgeschaltet, während Inhalte des Unterbewusstseins mobilisiert sind oder verändert, ausgetauscht werden. Auch im Zustand der *Trance* und der *Ekstase* gerät die Person „außer sich“, ihre Entscheidungsfähigkeit geht verloren. Man überlässt sich Kräften des unterbewussten Erlebens, die nun das Bewusstsein überfluten.

②⁶ ► Bedenken Sie: In welcher Hinsicht steht der Gebrauch von Drogen in Zusammenhang mit der Beeinflussung des Unterbewusstseins?

Das Medium Musik muss bei alldem kritisch gesehen werden.

Musik kann zur Bewusstlosigkeit treiben, bis zu Betäubung und Trance, z.B. beim Tanz. Im Derwitschtanz des Vorderen Orients und in den Schamanenriten östlicher, afrikanischer, auch indianischer Kulturen gerät der Tänzer durch seine mit Trommeln angetriebenen fortwährenden Drehbewegungen in den Zustand der Ekstase. Nicht anders ist es bei Techno-Partys oder in sog. Sufi-Tanznächten der New-Age-Bewegung. Der Trancetänzer glaubt im neuen Körpergefühl die Grenzen seines Selbst überschreiten zu können zu Freiheit und Leichtigkeit. Der Derwitschtänzer sucht im Trancerausch eine Quelle von „Erleuchtungen“.

Andererseits verhilft trophotrope Musik (vgl. S. 68) zur körperlichen und geistigen Entspannung, einer Voraussetzung für die Eindringlichkeit von fremdgesteuerten Suggestivkräften.

Besonders in den USA wird von der Werbeindustrie viel Geld investiert, um die suggestive Kraft von Musik in Verbindung mit Sprache und Bild zu erforschen. Eine regelrechte Branche bietet suggestive Musik auf Tonträgern im Handel an, wobei jeweils bestimmte Programme, Denkstrukturen und Handlungsweisen auf angenehmste Weise, nämlich bei entspannendem Musikhören, gelernt, sozusagen „einverlebt“ werden sollen. Diese Lernprogramme reichen von Beruhigung und Gelassenheit im Stress über die Einprägung von Faktenwissen, z.B. Vokabeln einer Fremdsprache (Lernen durch die Hintertür, „Superlearning“), bis zur Beherrschung neuer Lebensgrundsätze.

#### To Learn Faster By Music



Werbung im Internet: Ein amerikanischer Produzent verspricht schnelleres Lernen durch Hören von spezieller Musik.

- (27) ► Hören Sie einen Ausschnitt aus einer Suggestionstherapie „zur Stärkung der Selbstsicherheit und des Energiekörpers“. Welche Art von Musik soll den Text vermitteln? Wie tritt die Sprecherin auf?

II, 20



In der Regel besteht die suggestive Botschaft aus sprachlichen Informationen, die von der Musik angenehm umrahmt und unterstützt werden. Auch die Stimme des Sprechers hat eine musikalische Komponente: Sie klingt weich und vertraulich, oft mit einem intimen Flüstern nahe dem Ohr. Dazu tritt die Suggestivkraft der Wiederholungen, ein ständiges Bekräftigen des Aussage, manchmal von verschiedenen Stimmen, die sich immer dichter wiederholen und das Bewusstsein des Hörers so überfordern können, dass er sich schließlich überwältigt fühlt und hemmungslos dem Angebot überlässt.

Beliebte musikalische Einstimmung und Untermalung sind langsame Sätze aus Barockkonzerten, aus Werken der Klassik und Romantik, die eine entsprechende Wirkung ausstrahlen, oft noch unterstützt durch neuzeitliche Arrangements.

- (28) ► Hören Sie einen Ausschnitt aus J. S. Bachs 3. Orchestersuite und vergleichen Sie die unterschiedliche Wirkung  
a) in der Originalfassung und  
b) arrangiert auf einer CD mit Entspannungsmusik.

II, 21, 22



- (29) ► Diskutieren Sie die Eignung abendländischer klassischer Musik zu Meditation und suggestiver Entspannung anhand der folgenden Aussage eines Musikwissenschaftlers:  
„Das Exzeptionelle der musikalischen Klassik: ... die Schicht des kompositorisch Normativen, das in die Richtung der musikalischen Umgangssprache weist ... ein Höchstmaß an Zusammenhang, Fasslichkeit und Folgerichtigkeit ... auf der Ebene des Unerwarteten, Spannenden, Überraschenden, des Disparaten ... in jedes Mal neuer, origineller Information.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland. Verlag Piper, München u.a. 1991, S. 487

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

- ⑩ ► Beurteilen Sie mögliche Einschränkungen der Suggestionswirkung, z.B. wenn ein Hörer der Idee und dem Konzept des suggestiven Zuspruchs kritisch begegnet oder wenn er selbst einen stark ausgeprägten Musikgeschmack hat.

#### Suggestopädie

Die geplante Verwendung von Musik zur suggestiven Unterstützung des Lernens steht im Zeichen der **Suggestopädie**, einer „Pädagogik“ mit suggestivem Charakter. In den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts glaubte der bulgarische Arzt Georgi Lozanov eine neue, effektive Art geistigen Trainings zum Erlernen von Fremdsprachen entdeckt zu haben. Er versuchte sogar seinen Ansatz als Wissenschaft zu begründen.

Die Suggestopädie geht davon aus, dass Denken und Analysieren vor allem die Zellen und Nervenstränge unserer linken Gehirnhälfte beanspruchen, während gefühlsbetontes, ganzheitliches Musikhören die rechte Gehirnhälfte aktiviert. Bei einer Kombination beider Aufnahmearten kann der entspannende Effekt von Musik wichtig sein, das Zustandekommen von Wohlgefühl, in dessen Rahmen auch das Denkzentrum des Gehirns mit neuen Inhalten versehen werden soll.



Unüberschaubar ist das Angebot an Tonträgern, auf denen Musik zum Entspannen und Wohlfühlen angeboten wird.

Aus einem Werbeprospekt für Tonkassetten mit Suggestionsmusik:

„Sie brauchen nur einen Kassettenrekorder, keine Anleitung, keine Konzentration ... Überall kann die Kassette Ihrer Wahl angenehme Hintergrundmusik mit wertvoller Selbstentfaltung verbinden ... Diese Sublimalmethode ... spricht direkt das Bewusstsein an und verwandelt Schritt für Schritt alte und negative Lebensmuster in positiv erfüllende.“

Die Suggestopädie hat inzwischen eine regelrechte Methodik für mehr Erfolg entwickelt. Ein Lernprogramm mit Übungsanleitungen, die meist über längere Zeiträume immer wieder, wenn auch ohne geistige Anstrengung praktiziert werden sollen, ist in der Regel in drei Phasen angelegt:

- Durch vorbereitende Anleitungen für Entspannung mit Musik und bewusstem Atmen werden Erwartungen geweckt.
- Die Darbietung des Lernstoffs verläuft mit abwechslungsreichen Informationen und Musik.
- Die Einübung wiederholt den Stoff und geht dann dazu über, die Anwendung des Gelernten anzuregen, „ins Leben hinaus“ zu führen.

Die Musik der zweiten Phase wird den einzelnen Informationen genau angepasst. Im Übrigen bevorzugt sie statische, leise Synthesizerklänge („Strings“) in Durharmonien, starke Halleffekte, mäßiges Tempo. Beliebt ist das Zeitmaß von 60 Schlägen pro Minute, das dem ruhigen Herzschlag entspricht. Auch sanfte Laute aus der Natur werden eingeblendet, z.B. Wasserplätschern oder Vogelgezwitscher.

(31) ► Inwieweit verwenden Sie selbst zum Lernen Backgroundmusik? Beurteilen Sie Ihre Musikwahl im Vergleich mit den Rezepten der Suggestopädie.

(32) ► Diskutieren Sie Vorteile und Gefahren der suggestopädischen Methode. Denken Sie dabei auch an die eng damit verknüpften kommerziellen Interessen.

Der Handel mit den Produkten der Branche spekuliert vielfach auf das Bedürfnis der Menschen, Lebenshilfe auf stressfreie Weise, ohne eigene Anstrengung zu erfahren. Darum hat diese Technik der Infiltration auch längst Kritik und Diskussion ausgelöst. Suggestopädische Lernprogramme nennen meist vorweg die Inhalte, die sie dann nachhaltig und angenehm verbrämt zu vermitteln suchen. Aber auch unterschwellige Botschaften sind möglich, überdeckt von harmloser Musik: die sog. *Sublimalmethode* im engeren Sinn („*sublimal*“ bedeutet „unterschwellig“). Sie beruht auf der These, dass der Mensch im entspannten Zustand ganzheitlich, nicht nur über die Sinnesorgane wahrnimmt. Das Bewusstsein wird gleichsam überlistet; im Unterbewusstsein wurzelt das Erfahrene ein und kommt wieder zur Wirkung.

Von Produzenten suggestopädischer Programme wird sogar empfohlen, die speziellen Tonträger im Schlaf zu hören. Das sog. „Backward Masking“ aber, wo sprachliche Botschaften im unverständlichen Rückwärtsgang eingeschleust werden und der wahre Sinn der Aussage im Unterbewusstsein wirksam wird, ist in keiner Weise gerechtfertigt und erwiesen.

(33) ► Hören Sie einen Ausschnitt aus einem Rockstück und beachten Sie die verdeckte Vermittlung und Musikalisierung der Sprache.

II, 23



(34) ► Überlegen und diskutieren Sie den Sinn solcher Manipulationen. Sind sie zulässig, notwendig, vorteilhaft? Sind sie abzulehnen?

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

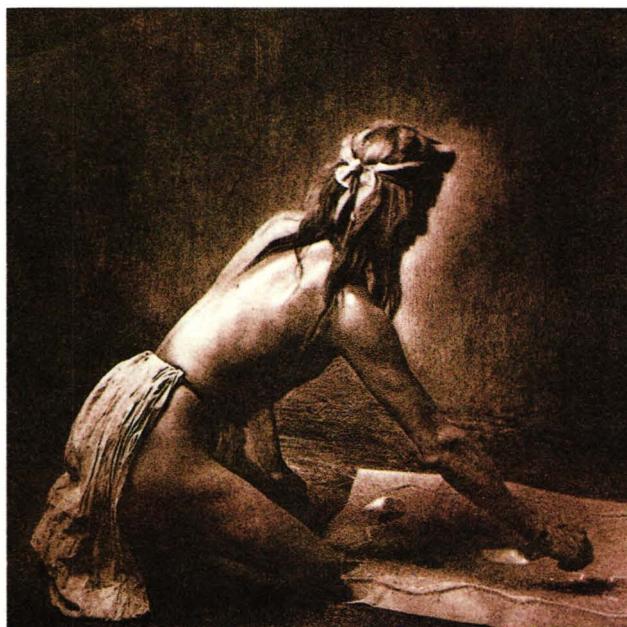
#### Musiktherapie – Weisheit der Jahrhunderte

Die Beschäftigung mit dem Zusammenwirken von Körper und Seele finden wir schon bei den *Naturvölkern*. Der Animismus schreibt der Seele die dominierende Rolle im menschlichen Organismus zu; sie kann sowohl Gesundheit als auch Krankheit bewirken.

Die Dämonen müssen entweder vertrieben oder versöhnt werden. Also besteht die Kunst des Medizinmannes darin, den für eine Erkrankung verantwortlichen Dämon zu finden und ihn zu veranlassen, seine Kraft auf ein anderes Objekt zu richten. Dazu bedient man sich Opfergaben, Beschwörungen, Heilmusik. Mit dem Rasseln von Glöckchen und Metallstäbchen am Gewand eines Medizinmannes, mit Trommeln, Klappern und Gesängen sollen die bösen Geister verjagt werden.

Musik hat für die Medizinn Männer der Naturvölker eine Funktion. Zur Ekstase wird das Tempo gesteigert, die Rhythmisik, die Tonhöhe des Gesangs, das Instrumentarium erweitert. Umgekehrt übt gleichförmige Melodik und Rhythmisik eine hypnotisierende Wirkung aus.

Die indianischen Heilgesänge sind bestimmt durch langsames Tempo und häufigen Rhythmuswechsel.



Medizinmann der indianischen Apachen, der vor einer Tierhaut mit aufgezeichneten mythischen Symbolen betet und dabei Lieder summt  
(Foto des 1907–1930 tätigen legendären Indianerfotografen Edward Sheriff Curtis)

Aus dem *alten Ägypten* sind uns schon für das 4. Jahrtausend v. Chr. Heilungen durch Musik bekannt.

Das *Alte Testament* berichtet von König David, der auf der Harfe für seinen kranken König spielt: „.... und der böse Geist wich von ihm“.

In der *Antike* bedeutet Heilung Wiederherstellung der Harmonie:

- Plato: Harmonie und Rhythmus dringen unmittelbar in die Seele ein, können daher am stärksten psychische Wirkungen hervorbringen.

- Pythagoras sagt: Medizin heilt den Körper, Musik heilt die Seele.
- Seneca weiß, dass „Zinken und Trompeten das Gemüt erregen, gewisse schmeichelnde Gesänge aber das Gemüt beruhigen“.
- Xenokrates behandelt Geisteskrankte mit Orgelmusik.
- Aristoteles bringt ebenfalls den krank machenden Affekt in einem Menschen durch ekstatische Musik zur Steigerung und auf einem Höhepunkt zur Entladung.

Das *Mittelalter* kennt und benutzt die heilbringende Wirkung der Psalmodie. Sie „beschwichtigt die Affekte, beseitigt Mutlosigkeit, verscheucht die Sorgen, besänftigt die Leidenschaften.“ Musik und Tanz spielen nach wie vor eine große Rolle. So kann der vermutlich durch den Biss der Tarantel verursachte „Tarantismus“ durch unentwegtes Tanzen geheilt werden.

Im *16. Jahrhundert* setzt der italienische Musiktheoretiker und Komponist Giosseffo Zarlino Musik zur Schmerzlinderung ein, zur Wiedererlangung des Gehörs, Heilung des Wahnsinns, Vertreibung der Pest.

Im *19. Jahrhundert* versucht man vor allem durch gemeinsame Musikausübung den Kranken in die Gemeinschaft zurückzuführen. Jetzt wird auch die experimentelle Untersuchung der Musikwirkung in den Vordergrund gerückt. Es entsteht eine naturwissenschaftliche Psychologie. Man misst die Wirkung musikalischer Reize auf bestimmte Organfunktionen, z.B. Atem, Herzschlag, Muskeltonus.

Johann Kuhnau (1660–1722), als Thomaskantor Vorgänger von J.S. Bach in Leipzig und wichtig für die Entwicklung der Klaviermusik im Barock, stellt in einer Sonate die biblische Überlieferung der Heilung König Sauls durch David dar. So eine Musik mit außermusikalischer Thematik – die spätere Programm-musik – war schon damals eine beliebte Form der Instrumentalkunst.

③5 ► Hören Sie drei Ausschnitte aus Kuhnau's Sonate (auf dem Cembalo gespielt) und beschreiben Sie die unterschiedlichen Klangbilder:  
– die Gemütskrankheit des Königs,  
– Davids „erquickendes Harfenspiel“,  
– der wieder genesene Saul.

Was ist dabei ergotrope, was trophotrope Musik (vgl. S. 68)?



David, vor Saul Harfe spielend  
(Gemälde von Rembrandt van Rijn)

II, 24–26



### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

---

#### Musik – ärztlich verordnet

(36) ► Lesen und vergleichen Sie die folgenden beiden Fallberichte musiktherapeutischer Krankenbehandlung.

- Welche zwei ganz unterschiedliche Krankheitsbilder liegen vor?
- Welche Funktion hat jeweils die Musik (Medium der Verständigung, Ermittlung der Krankheitsursache, Spielfeld zur Freisetzung gehemmten Verhaltens ...)?
- Wie wird jeweils berücksichtigt, dass jeder Patient ein anderes Verhältnis zur Musik hat?
- Inwiefern ist jeweils zusätzlich zur Musik eine ergänzende Therapie angebracht?

*„Frau B., eine fünfunddreißigjährige Frau, war auf einer Autobahnauffahrt auf einen Langholzwagen aufgefahren. Ein Baumstamm bohrte sich durch das Frontfenster und traf sie am Kopf. Sie wurde mit einem schweren Hirntrauma eingeliefert und sofort ... operiert ... Seit elf Tagen lag die Patientin nun auf der Intensivstation im Koma und zeigte keinerlei reflektive Signale ... mit einer Ausnahme: Die Patientin habe einmal, als die jüngere Tochter am Bett zu singen begonnen hatte, tief geatmet und die Augenlider bewegt. Kurz zuvor hatten wir auf unserer Station das gerade neu erschienene Buch ... durchgearbeitet, in dem Mindell<sup>1</sup> die Hypothese aufstellt, dass gerade bei Patienten, deren Bewusstseinsebene ausgeschaltet sei, nichtsprachliche Signale durchdrängen, ankommen und zu einer ‚Kommunikation inmitten der Bewusstlosigkeit‘ führen könnten. Uns fiel dabei die Musik als präverbales Kommunikationsmittel ein, und so bat ich einen Musiktherapeuten-Kollegen, Frau B. musiktherapeutisch zu begleiten ...“*

*Welche Musik hatte Frau B. bevorzugt, welche weniger usw. Und so sammelten der Ehemann und die zwei Kinder Musikbeispiele: Kinderlieder, die Frau B. aktuell mit den Kindern gesungen hatte; Klavierkonzerte von Mozart; amerikanische Folklore ... Weiter erkundigten wir uns bei Herrn B. und seinen Kindern nach typischen Geräuschen in ihrem Haus auf dem Land ... und Geräuschen, die als typisch für das Elternhaus von Frau B. gelten konnten ...“*

*Am ersten Tag nach diesen Gesprächen sang der Musiktherapeut am Bett von Frau B. „Ein Vogel wollte Hochzeit machen“ und beobachtete dieselben ganz deutlichen Atem- und Augenlidreaktionen wie der Neurologe; unmittelbar nach jeder Strophe hörten sie auf.*

*Diese Art des direkten Ansingens mit wechselnden (Kinder-)Liedern wurde noch vier Tage für jeweils einige Minuten ... beibehalten, dann erst setzte der Musiktherapeut leise Hintergrundmusik mit Klaviermusik von Mozart ein. Zusätzlich spielte ein Kollege, der Nachdienst hatte, fünfzehn Minuten lang eine Kassette ab, die der Sohn von Frau B. zu Hause mit „nachtypischen Geräuschen“ bespielt hatte. Auch diese Signale führten zu den vorher geschilderten Reaktionen, aber diesmal hielten diese länger an als bei der gesungenen Musik.“*

*Zwei Tage später erwachte Frau B. aus dem Koma. Später berichtete sie Erinnerungen an Musik, an Lieder und Stimmen – keine detaillierte, musikspezifische Erinnerung ...“*

*Wir werden forschungsmäßig noch nicht so bald herausfinden, inwieweit der Zeitpunkt der Beendigung des Komas von der Musikeinwirkung abhing ... Aber wir sind sicher, da die Musik von zentraler Bedeutung war ...“<sup>2</sup>*

---

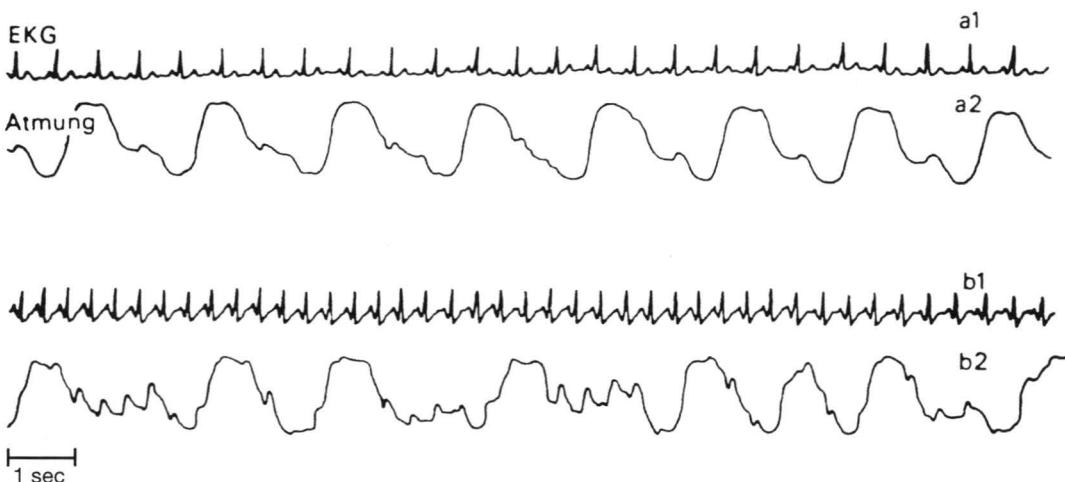
<sup>1</sup> Auf Arnold Mindell geht die „prozessorientierte Psychologie“ (POP, auch Prozessarbeit genannt) zurück. Ziel der prozessorientierten Arbeitsweise ist eine Erweiterung der Wahrnehmung und Erfahrung des Lebensprozesses und der eigenen Persönlichkeit.

<sup>2</sup> H.-H. Decker-Voigt: Aus der Seele gespielt. Eine Einführung in die Musiktherapie. Goldmann Verlag, München 1991, S. 126 ff.

„Ein jüngerer Mann ... kam zu uns in die Beratungsstelle, weil er unter Ängsten und Depressionen litt. Bei einer der ersten Improvisationen (er spielt auf einem Metallophon, ich spiele Klavier) bemerke ich, wie gut das Zusammenspiel mit ihm klappt; ich brauche mich überhaupt nicht anzu-strenzen – es geht wie von selbst ... Das wundert mich etwas, denn ein solches Einverständnis beim Musizieren braucht sonst meist wesentlich länger, wenn es sich überhaupt einstellt. Er sagt nachher zu meinem Erstaunen, dass ihn das Spiel außerordentlich angestrengt habe. Ich teile ihm mein Erleben mit und frage ihn, ob er diese Konstellation kenne. Es fallen ihm gleich mehrere Situationen dazu ein. Er wolle es immer allen Leuten recht machen, könne es nicht ertragen, jemanden zu enttäuschen.“

Und dann erzählt er, dass er sich schon als kleines Kind immer für seine Mutter verantwortlich fühlte, die oft leidend war. Er habe ein so feines Gespür für die Mutter entwickelt, dass er schon beim Reinkommen quasi „riechen“ konnte, wie es ihr ging, und versucht habe ihre Wünsche zu erfüllen, ohne dass sie nur ein Wort sagen musste. Nach dem Tod des Vaters war er derjenige, der sich um die Mutter gekümmert habe. Seine eigene Trauer habe er erst etwa ein halbes Jahr später spüren können, sei dann aber in eine depressive Krise mit Angstzuständen verfallen.

Es wundert ihn, wie schnell sich das gewohnte Muster auch hier einstellt, und er versucht in den nächsten Spielen, einmal mehr seinen alten Bedürfnissen zu folgen ...“<sup>1</sup>



Elektrische Tätigkeit des Herzens (EKG = Elektrokardiogramm) und Atmung im Vergleich bei Ruhebedingungen (a1, a2) und beim Hören von emotional erregender Dixielandmusik (b1, b2)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> H.-H. Decker-Voigt, a.a.O., S. 325f.

<sup>2</sup> Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Hrsg. von G. Harrer. Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1982, S. 26

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

#### Interview mit Insidern

Professor M., Chefarzt der Psychiatrie an einem Landeskrankenhaus, beantwortet der Oberstufenklasse eines Gymnasiums (SCH.) Fragen zum Zusammenhang zwischen Musik und Medizin. Ein Musiktherapeut (TH.) geht näher auf die wichtigsten Formen und Anwendungsbereiche der Musiktherapie ein.

II, 27, 28

PROF. M.:

Zu Beginn möchte ich Ihnen zwei Musikausschnitte vorspielen. Überlegen Sie wie Sie in unterschiedlichen Situationen darauf reagieren würden. Vergleichen Sie ihre Aussagen untereinander. Woran mag es liegen, dass sie höchst unterschiedlich ausfallen werden?

SCH.:

Wie eine bestimmte Musik auf einen Menschen wirkt, hängt wohl weitgehend ab von seiner augenblicklichen Stimmung, von der Umgebung, der Tageszeit, vielleicht auch von der musikalischen Vorbildung und den ganz persönlichen Vorlieben.

PROF. M.:

Sie sehen das ganz richtig. Man kann keine Regeln aufstellen, höchstens festhalten, welche Eigenschaften der Musik (Melodie, Rhythmus, Tempo, Lautstärke ...) als angenehm oder zu heftig, einschläfernd oder aufregend oder sogar störend empfunden werden. Diese Beobachtung benutzt die Musiktherapie, um Einfluss auszuüben auf Seele und Körper des Menschen.

SCH.:

Machen Sie also das Gleiche wie die Produzenten von Musiktonträgern, die ihre Ratschläge zur Lebenshilfe mit suggestiver Musik verkaufen?

PROF. M.:

Nicht ganz. Aus der Sicht des Mediziners ist die eigentliche Musiktherapie eine ärztlich betreute, in die Erkenntnisse von Medizin, Psychiatrie, Psychologie einbezogene psychotherapeutische Behandlungsmethode, mit der – neben einer Reihe von anderen therapeutischen Möglichkeiten – Krankheiten beeinflusst werden sollen.

SCH.:

Sie lassen also keine Mantras singen oder nach Schamanentrommeln tanzen?

PROF. M.:

Aus östlichen Kulturen nehmen wir Anregungen wie Meditation, Suggestion, Hypnose, aber ihre Anwendung wird im Rahmen unserer vielen Methoden gesteuert und kontrolliert. Beeinflussung durch Musik allein macht noch keinen Kranken gesund.

SCH.:

Welche Vorteile hat dann die Musiktherapie gegenüber anderen Behandlungsmethoden?

PROF. M.:

Musik kann – anders als Worte – die Seele unmittelbar ansprechen und vordringen zu unbewussten Beweggründen des Fühlens, Denkens, Handelns. Aber um eine Diagnose zu stellen und eine Therapie einzuleiten ist immer das Zusammenwirken mit anderen Therapien und Therapeuten notwendig.

SCH.:

Aber jeder Mensch reagiert anders. Das haben wir doch bei den Musikbeispielen gesehen. Einer vergisst bei aggressivem Rock seinen Ärger, während der andere sich noch mehr aufregt.

PROF. M.:

Genau hier liegt das Problem jeder Therapie. Auch Präparate der Pharmaindustrie wirken nicht bei jedem Menschen gleich. Deshalb gibt es in der Musiktherapie auch mehrere Methoden: Musikhören, Musizieren, Reflektieren und Umsetzen von Musik in Bild und Tanz.

SCH.:

Und welche Krankheiten können Sie damit behandeln?

PROF. M.:

Nun, Sie müssen wissen, dass Musiktherapie keine absolute Behandlungsmethode sein kann und will. Es ist *ein* Weg unter mehreren anderen. Man versucht z.B. eine Senkung des Blutdrucks, der Herzfrequenz, des Sauerstoffverbrauchs, auch des Hormonspiegels bei Stress zu erreichen. Man kann den Atmungsrhythmus harmonisieren, die Schmerzempfindungen dämpfen. Der Einsatz in der Anästhesie bei Operationen und zur Geburtshilfe ist allerdings ein Wunschbild, das erst noch der Bestätigung bedarf. Hier fehlt bisher die wissenschaftliche Absicherung. Über die Anwendungsmöglichkeiten der Musiktherapie kann Sie aber am besten unser Musiktherapeut informieren, der in unserem Team aus Ärzten, Psychologen und Therapeuten einen wichtigen Platz einnimmt. Sie haben sicher konkrete Fragen an ihn.

SCH.:

Ja. Interessant ist zum Beispiel: Welche Patienten werden speziell durch Musikhören angesprochen, welche durch Musikmachen?

TH.:

Die passive, also *rezeptive* Form der Musiktherapie wird als „nonverbaler“ Weg benutzt, um Menschen zu erreichen, die anders nicht ansprechbar sind. Vor allem entspannende Musik hilft in psychosomatischen Fällen, wo Schmerzen auftreten, ohne dass ein erkennbarer organischer Schaden vorliegt. Sie dient auch dazu, Wahrnehmungen und Gefühle besser unterscheiden, unbewusste Ängste und Blockaden abbauen zu können.

SCH.:

Also doch eine Anlehnung an die Meditations-CDs und -kassetten, für die so viel Werbung gemacht wird?

TH.:

Nur dass es sich bei uns um eine ganz gezielte Anwendung von Musik zur Therapie von genau diagnostizierten Krankheitsbildern handelt.

SCH.:

Und wie hat man sich *aktive* Musiktherapie vorzustellen?

TH.:

Man spielt mit Klängen, gestaltet sie, improvisiert, musiziert auf einfachsten Instrumenten. Diese Methode wird vor allem bei geistig Behinderten angewandt, bei psychotisch Gestörten, bei autistischen Kindern. Durch freies Klanggestalten kann der Patient sein eigenes Befinden bloßlegen und erkennen, seine inneren Konflikte darstellen, seine Erlebnisfähigkeit erweitern, vor allem aber weit besser und leichter mit Partnern in Beziehung treten.

### 3 Musik als Weg zum Unbewussten

SCH.:

Wird in das Musizieren nicht auch die Bewegung mit einbezogen?

TH.:

Gewiss – ebenso wie das Malen. Im so genannten „katathymen Bilderleben“ („katathym“ bedeutet „affektbedingt“) zeigen sich Bewusstseinszustände, die dem Therapeuten sonst verborgen bleiben.

SCH.:

Bei Kindern wird wohl die aktive Form der Musiktherapie gut ankommen, z.B. der Einsatz von Orff-Instrumenten. Aber bei Erwachsenen?

TH.:

Auch die sollen spielen! Allein, mit einem Partner oder einer Partnerin, in der Gruppe. Gerade zwischenmenschliche Beziehungen sind dem psychisch Kranken oft verloren gegangen. Im musikalischen Zusammenspiel zeigen sich sehr gut Defekte und Möglichkeiten, Verständigung mit Partnern zu finden – soweit das Instrumentalspiel keine technischen Probleme aufwirft. Sehr gut geeignet sind z.B. Trommeln und pentatonische Stabspiele. Auch das Singen – man spricht manchmal von „Heilsingen“ – hat sich als ausgezeichnetes Kommunikationsmittel erwiesen.

SCH.:

Ich habe gelesen, dass Taubstumme dazu gebracht worden sind, sich an Tanzvorführungen mit Musikbegleitung zu beteiligen. Wie kann man sich so etwas vorstellen?

TH.:

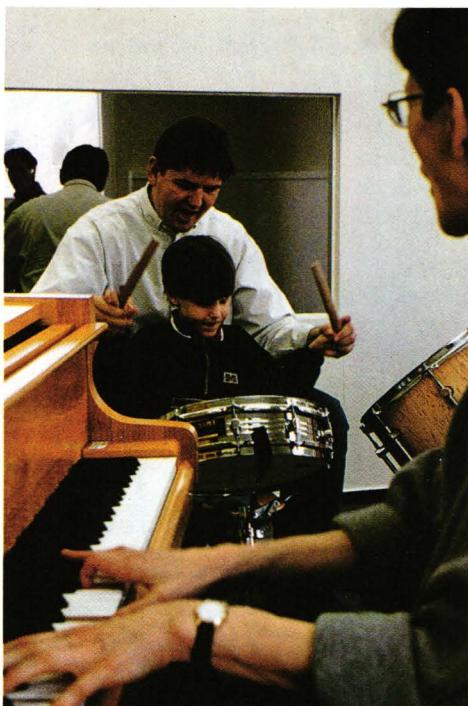
Das hängt mit dem Vibrationssinn zusammen, der beim Erleben rhythmischer Empfindungen angeregt wird. Man weiß z.B., dass besonders tiefe Töne (Pauke, Trommel, Kontrabass ...) in der Zwerchfellzone „ankommen“.

SCH.:

Gibt es Regeln für Aufbau und Ablauf einer musiktherapeutischen Behandlung?

TH.:

Das kann man nur sehr allgemein sagen; denn Musiktherapie wirkt ja mit anderen Therapien zusammen und wird in verschiedenen Stadien einer Krankenbehandlung herangezogen. Jeder Patient ist eine geistig-physische Welt für sich, auf die der Therapeut eingehen muss. Zunächst versucht man, Vertrauen zu schaffen und den Patienten für die Mitarbeit zu gewinnen. Über die entwickelte Aktivität gewinnt er zunehmend an Selbstständigkeit, die in günstigen Fällen erweitert werden kann über die Therapiesituation hinaus, sozusagen fürs tägliche Leben.



Musiktherapie wird als Gruppen- oder Einzeltherapie angeboten.



„Schlangenkuss“  
(Malerei einer Patientin  
zu ausgewählter Musik)

SCH.:

Gibt es mehr Erfolge als Misserfolge?

TH.:

Für ein erfolgreiches Vorgehen existiert kein gültiges System, eben weil jeder Patient anders geartet ist und anders reagiert. Es gibt keine Rezeptur, auch kein Musikstück, das wie eine verschreibbare Pille verordnet werden kann.

SCH.:

Dürfen wir zum Schluss noch hören, welche Voraussetzungen für den Beruf des Musiktherapeuten nötig sind und wo man Ausbildungsmöglichkeiten findet?

TH.:

Bedingung sind gute Kenntnisse im Instrumentalspiel, im Singen und Musizieren in der Gruppe, aber auch Einfühlungsvermögen und Kontaktfreudigkeit. Studiengänge werden von Hoch- und Fachhochschulen angeboten, außerdem gibt es Aufbaustudien für Mediziner, Psychotherapeuten, Sonderschullehrer und Sozialpädagogen.

SCH.:

Man kann wohl sagen, dass der Musiktherapeut zugleich Musiker, Psychologe und Mediziner sein sollte.

TH.:

Stimmt! Und darum möchte ich Ihnen ein Zitat mit auf den Weg geben aus dem Buch der bekannten englischen Musiktherapeutin Mary Priestley:

„Was ist Musiktherapie? Mehr als ein Beruf, weniger als eine Existenz ... Ein warmes Willkommen im Kreis des medizinischen Teams. Ein Herumhängen in Klinikgängen, beladen mit Geräten und Instrumenten ... Entdecken und Erstaunen, Frustration und Begeisterung. Aber immer Musik und Mensch. Es ist mein Leben und ich liebe es.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mary Priestley: Music therapy in action. Constable, London 1975, S. 15

#### Musik und Psyche – knapp skizziert

##### **Unterbewusstsein**

Tiefenschichten der Seele. „Verdrängte“ Inhalte früherer Erfahrungen können Einfluss nehmen auf unser Fühlen, Denken, Handeln. Sie bleiben unbewusst oder können aus der Tiefe auftauchen und bewusst werden. Inhalte des Unterbewusstseins lassen sich leichter bewusst machen in körperlich und geistig entspannter Haltung.

##### **Meditation**

Vorgang des bewussten Eintauchens ins Unterbewusstsein. In religiöser Hinsicht geistige Versenkung in transzendentale Inhalte, oft unterstützt durch das Medium Musik. Aus der Versenkung in den musikalischen Klang entsteht ein Erleben des elementaren Aufklingens und Verklingens in der Stille, das Erkennen des „Innenlebens“ als Struktur von Obertönen, das Erspüren des rhythmischen Pulsierens als Zeitstrom, ein Empfinden mit-schwingender Körperregionen als Instrument der Klanggebung.

##### **Minimal Music**

Musikrichtung, die auf scheinbar endlos sich wiederholenden kleinsten Tongruppen (Patterns) basiert. Das Gleichmaß der Repetition und die allmähliche Veränderung durch minimale Variation und Phasenverschiebung bewirken, dass der Hörer, der sich entspannt vom Klangfluss tragen lässt, immer neu sich herausbildende „resulting patterns“ zu erkennen glaubt.

##### **Suggestion**

Einflussnahme zur Entstehung von Gedanken, Gefühlen, Wünschen unter Ausschaltung des kontrollierenden Bewusstseins, bis hin zu Hypnose und Trance.

*Suggestopädie* bedeutet Lernen durch suggestive Vermittlung der Inhalte bei entspannter Haltung zu entspannender Musik oder auch unbewusstes Lernen von in Musik verschlüsselten Inhalten (Sublimalmethode).

*Entspannende (trophotrope) Musik* – im Gegensatz zu aktivierender (ergotroper) Musik – ist charakterisiert durch fließende Melodik, schwebende Rhythmen, geringe Lautstärke, vorwiegend Mollharmonik.

##### **Musiktherapie**

Wissenschaftlich entwickelte Methode zur Behandlung psychischer und psychosomatischer Erkrankungen.

*Rezeptive* Musiktherapie wirkt durch Hören von Musik, indem sie psychische Tiefenschichten des Patienten nonverbal anzusprechen versucht.

*Aktive* Musiktherapie regt zur musikalischen Aktion an, entwickelt die Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit des Einzelnen und die Kommunikation in der Gruppe.

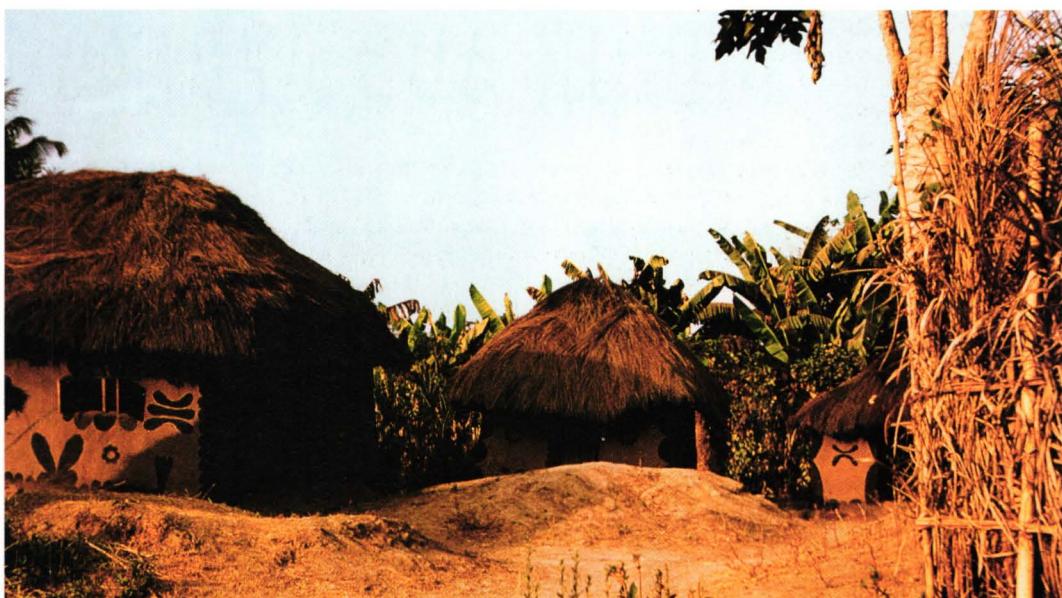
**4**

# MUSIK AUS AFRIKA



## 4 Musik aus Afrika

### Ein Festival im Iboland



Hütten eines  
Ibo-Dorfes

Ein Afrikaner berichtet:

„Es ist Mai und Regenzeit im Iboland, im südöstlichen Teil von Nigeria an der Westküste von Afrika – einem Gebiet, das zur tropischen Klimazone gehört. Während der Regenzeit fallen hier solche Niederschlagsmengen, dass noch Stunden nach dem Aufhören der Gусse die Dörfer überschwemmt sind.“



Siedlungsgebiet  
des Volkes der Ibo

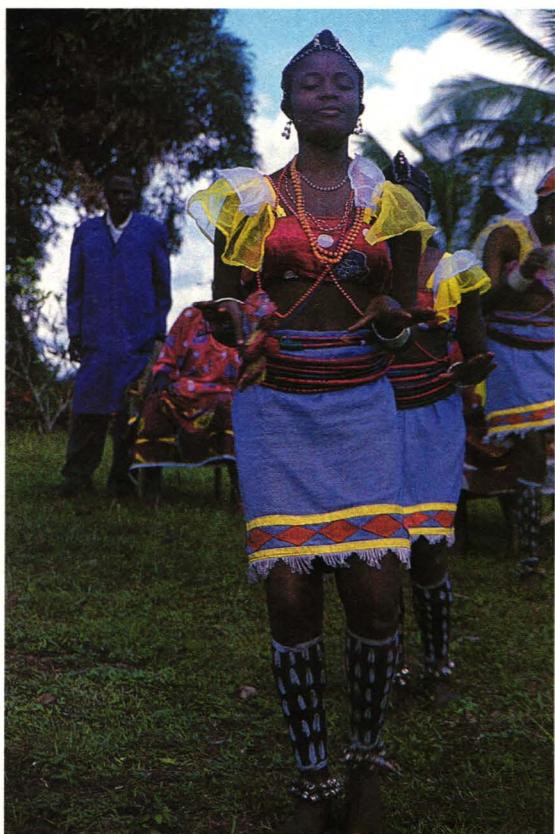


Der Regen kann sehr plötzlich kommen. Die Sonne wird von mächtigen dunklen Wolken verfinstert, Blitze zucken unaufhörlich, Donner krachen ohrenbetäubend. Der Regensturm, der dann folgt, kann in weniger als einer Stunde wieder vorbei sein – so unvermutet, wie er begonnen hat. Der Himmel ist dann wieder blau und klar, die Sonne strahlt besonders hell.

Zu anderen Zeiten gibt es Nieselregen, der den ganzen Tag über oder auch tagelang anhält. Es sind dann zwar keine Überflutungen zu befürchten, aber der Boden und die Luft sind feucht. Die Menschen können auch jetzt ihre Behausungen nicht verlassen, an einen Aufenthalt oder gar Arbeit im Freien ist nicht zu denken.

An einem Tag im Regenmonat Mai sind die Einwohner von Nnewi – im Zentrum des Ibolandes – froh, dass der Himmel morgens wolkenlos ist, nachdem es in der Nacht besonders heftig geregnet hat. Die Wassermassen sind bereits versickert, die Sonne verheißt einen strahlenden Tag und die Menschen sind freudig gestimmt. Es ist nämlich der erste Tag des Afia Olu, des Festes zur Erholung von der anstrengenden Feldarbeit.

Azuka, ein 15-jähriges Mädchen, ist besonders aufgeregt. Heute wird zum ersten Mal der neue Tanz, den sie und ihre Gruppe eingeübt haben, öffentlich aufgeführt. Er soll eine der Attraktionen des diesjährigen Afia-Olu-Festes werden. Die Tanzgruppe wird singend und tanzend durch den ganzen Ort ziehen, auf einigen Plätzen und vor bestimmten Häusern anhalten, um ein oder zwei kunstvolle Formationstänze aus ihrem Repertoire vorzuführen. Die Zuschauer werden zum Dank den Tänzerinnen Geschenke oder Geld übergeben.



Azuka erledigt so schnell wie möglich ihre morgendlichen Aufgaben, um sich dann für das Fest zu kleiden und zu schmücken. Während sie sich beim Kehren und Säubern des elterlichen Hauses rhythmisch bewegt und einige Tanzschritte ausführt, probt sie auch das Lied, das sie beim Tanzen solistisch vortragen wird. Der Text zu ihrem Lied lautet in *Übersetzung* etwa so:

„Meine gute Mutter kochte köstliche Speisen und sorgte für mein Wohl.“

Meine wunderbare Mutter schmückte meinen Körper, um mich glücklich zu machen.

Gesunde und friedliche Gedanken sind wichtig für das Gedeihen eines Kindes.

Möge dein erwachsenes Kind dir den Segen geben, den du dir verdient hast.

Das Alter wird dann zur Freude für eine gute Mutter.“

Ibo-Mädchen in Festtracht

## 4 Musik aus Afrika

### Azukas Tanzlied

#### Ezi nne

(A)

*L. = 80*

Solo

Chor

hohe Trommel

Rassel

Glocke

tiefe Trommel

E - zi nnem si - li n - ni di mma si mu bu - lu li - be  
i yo i

*weiter bis zum Ende von A*

(B) Hot Dance

h. tr.

Ra.

Gl.

t. Tr.

*mehrmals wiederholen, dann da capo ab A*

① ► Hören Sie das Tanzlied<sup>1</sup>.

- a) In Teil A wird die Solostimme gesungen oder auf einem Xylophon gespielt, dabei auch leicht variiert. Wie oft werden die beiden notierten Takte wiederholt?  
 b) In Teil B tritt ein Instrument deutlich hervor; sein Rhythmus lässt sich gut mitlesen. Welches Instrument ist es und wie oft wiederholt es die notierten Takte?

Schwarzafrikanische Musikensembles bestehen oft nur aus **Rhythmusinstrumenten**. Die Musik setzt sich aus *Patterns* zusammen: rhythmische Muster, die fortgesetzt wiederholt werden. Jedes Instrument spielt sein eigenes Pattern, wodurch im Ensembleklang *Spannung* entstehen soll. Die Rhythmen orientieren sich an einem gleichmäßig durchgehenden *Pulsschlag*. Wenn man ihn zu notieren versucht, erscheint er wie eine Taktart, meist wie der europäische 12/8-Takt (viermal  $\frac{1}{8}$ ).

### Rhythmus-instrumente

② ► Versuchen Sie im Ensemble Teil B zu spielen, indem Sie zunächst die Rhythmen langsam und mit vielen Wiederholungen einüben:

- zuerst die tiefe Trommel als Puls (dazu als Hilfe Tonsilben sprechen!)



ga-me-le ga-me-le ga-me-le ga-me-le

- nacheinander dazu Rassel und hohe Trommel

- dann die Glockenstimme mit einem sehr typischen Glockenpattern (Tonsilben sprechen, unterstrichene Silben betonen!)



du-bi du-bi du-bi du-bi-ti du-bi-ti

Die hohe Trommel kann eine Fell- oder eine hölzerne Schlitztrommel sein. Man soll auf ihr zwei unterscheidbare Tonhöhen erzeugen können. Bei einer Felltrommel kann man zwei unterschiedliche Schlagarten einsetzen: mit der flachen Hand in der Mitte des Fells (Bassschlag, ergibt einen tiefen Sound) und mit geschlossenen Fingern auf den Fellrand schlagen („open stroke“, ergibt einen hohen Sound).

Die Glocke kann man durch Claves oder durch Klatschen ersetzen.

Die tiefe Trommel markiert die Zählzeiten, den grundlegenden Puls. Sie erzeugt den tiefsten Klang im Ensemble.



Afrikanische Musikinstrumente kann man bei uns in Dritte-Welt-Läden kaufen, z.B. verschiedene Arten von Schüttelinstrumenten. Die abgebildeten Rasseln bestehen aus Kürbissen, die jeweils mit einem Netz aus Fruchtkernen bespannt sind.



<sup>1</sup> Dieses und die folgenden Klangbeispiele wurden nicht im Studio aufgenommen. Es sind Originalaufnahmen aus einem Ibo-Dorf und haben deshalb besondere Authentizität.



Ibo-Tänzerinnen

Schwarzafrikaner erleben Musik mit dem ganzen Körper – egal ob als Ausführende oder nur als Hörende. Musik wird nie passiv aufgenommen wie in einem Konzert oder als Geräuschkulisse. Man bewegt sich im Rhythmus, singt, ruft oder tanzt mit. Musik ist eine Aktion in der Gemeinschaft.

(3) ► Versuchen Sie den „Hot Dance“ von S. 100 zu tanzen – entweder unter Verwendung des Hörbeispiels oder mit eigenem Musizieren.

### Tanzanleitung

Aufstellung im Kreis oder in zwei Reihen

Jeder Takt setzt sich aus vier Zählzeiten zusammen (viermal  $\frac{1}{4}$ ).

Takt 1: Zählzeit 1: li. Fuß einen Schritt nach vorn, ein wenig in die Knie gehen  
Zählzeit 3: aufrichten

Takt 2: Zählzeit 1: r. Fuß einen Schritt nach vorn, ein wenig in die Knie gehen  
Zählzeit 3: aufrichten

Takt 3: Zählzeit 1: li. Fuß einen Schritt nach vorn, ein wenig in die Knie gehen

Zählzeit 3: Hüpfen auf der Stelle       $\frac{1}{4}$        $\frac{1}{4}$        $\frac{1}{4}$   
    li.           r.           li. Fuß

Takt 4: Zählzeit 1: r. Fuß einen Schritt nach vorn  
Zählzeit 3: in die Knie gehen

Arme und Hände bewegen sich wie die Flügel eines Vogels im Wind.

Im Unterschied zu europäischer Tanzmusik ist zu spüren, dass die Rhythmen keine scharfen Akzente als „Beat“ enthalten und damit die Bewegungen „führen“, sondern dass das Pulsieren der Musik den Tänzer gleichsam vom Boden hebt. Dies empfindet man noch mehr, wenn man den zum grundlegenden Puls gegenläufigen Rhythmus eines Begleitpatterns hört – im obigen Beispiel speziell den Rhythmus der Glocke.

Die Instrumente eines afrikanischen Ensembles treten in bestimmten **Funktionen** auf:

### Funktion der Instrumente

- Ein zumeist tiefes Instrument stellt den „Puls“ dar, vergleichbar mit dem Taktschlag oder Metrum der europäischen Musik, jedoch weniger deutlich hörbar, oft nur von den Musikern und Tänzern „mitgedacht“.
- Ein so genanntes „Phrase Referent Instrument“, normalerweise eine Glocke, wiederholt sein Pattern ohne jede Veränderung während des gesamten Stückes. Daran können sich die Mitspieler orientieren und den Einsatz jeder Phrase erkennen.
- Andere Instrumente spielen Begleitpatterns und schaffen dadurch einen zum Mittun anregenden Klangteppich – deshalb „Action Generating Instruments“ genannt. Man verwendet dazu gern Trommeln oder Rasseln.
- Das „Master-Instrument“ wird von einem tonangebenden Musiker als „Soloinstrument“ gespielt und hat viel Freiheit für Improvisation. Der Spieler dirigiert den Ablauf der Musik. Er sollte zu diesem Zweck eine große Anzahl von verschiedenen Klängen, Tonhöhen und Effekten produzieren können.

④ ► Hören Sie nochmals Klangbeispiel II, 29 und versuchen Sie mithilfe des Notenbildes (S. 100) die Funktionen zuzuordnen:

- a) Master-Instrument
- b) Phrase Referent Instrument
- c) Puls-Instrument
- d) Begleitinstrumente

II, 29



Zu den populärsten und variantenreichsten afrikanischen Musikanstrumenten gehören die Trommeln. Sie dienen häufig als Master-Instrumente. Links eine konische Holztrommel, mit Tierfell bespannt und feinen Schnüren verkleidet, rechts eine Standfußtrommel (Djembe) aus einem Holzstamm, Ziegenfell und intonierbarer Schnurbespannung.



## 4 Musik aus Afrika

### Call and response

#### Der „Geist der scharfen Zunge“

Lassen wir den Afrikaner weiter berichten:

„Gozie, Azukas älterer Bruder, ist 17 Jahre alt. Er ist als bester Sänger und Tänzer ausgewählt worden, den Oji<sup>1</sup> Onu, die Verkörperung des „Geistes der scharfen Zunge“, darzustellen. Dazu muss er dessen Maske tragen, muss singen und tanzen. Tanzlieder des Oji Onu entsprechen dem Prinzip des **Call and response** (Wechselgesang von Ruf und Antwort). Der Oji Onu stimmt die Rufe an und seine tanzenden Chorbegleiter – Jungen im Alter von 12 bis 17 – singen die Antworten. Zur Gruppe zählen ferner jugendliche Instrumentalisten, bei denen ein Flötenspieler die Führung übernimmt.

Gozie hat – wie seine Schwester auch – Pflichten in der Familie zu erfüllen. Noch bevor er mit seiner Gruppe beim Fest auftritt, muss er – nachdem das gesammelte Regenwasser zum Kochen und Waschen bereits verbraucht ist – vom etwa zwei Kilometer entfernten Fluss Trinkwasser holen. In großen Tonkrügen auf dem Kopf tragen Gozie und einige Freunde das Wasser nach Hause und sind dabei bester Laune. Sie singen schon Teile ihrer Lieder, die sie in Kürze öffentlich zum Besten geben werden, und machen sogar ein paar Tanzbewegungen.“

Oji-Onu-Lieder sind entweder spaßig oder machen nachdenklich, während die Tänze fesseln. Eine spezielle Stilform ist das Zittern der Füße auf der Stelle. Dadurch kommen die Hüften, über die die Tänzer Tücher aus Raphiabast (von der Blatthaut der Raphiapalme) tragen, zum Vibrieren. Oji Onu, der Träger der Maske mit dem langen Schnabel (Symbol für die Sprachfertigkeit, die „scharfe Zunge“), hat um sein Hüfttuch noch wulstartige Gürtel gelegt.

II, 30

- ⑤ ► Hören Sie ein Beispiel für Oji-Onu-Gesang. Achten Sie auf den Wechsel von Solo und Chor. Versuchen Sie die einzelnen Schlaginstrumente herauszuhören. Wie weicht der Spieler der Glockenstimme vom Notenbild ab?

#### Egwu ulaga (Ulaga-Musik)

$\text{♩} = 126$

Soloinstrument

Chor

Trommel

Rassel

Glocke

Basstrommel

<sup>1</sup> sprich: odschi

Musical notation for the song 'O fe-lu go'. The notation consists of four staves. The top two staves show vocal parts with lyrics: 'O fe-lu go', 'go be-lu n'o - ji', 'U go be-lu n'o - ji', 'U go be-lu n'o - ji', and 'U -'. The bottom two staves show a rhythmic pattern with various symbols like dots, dashes, and crosses. A bracket under the first three staves is labeled 'Rhythmus weiter bis zum Wiederholungszeichen' with a note: '(x = Schlag auf den Fellrand, vgl. S. 101)'.

Continuation of the musical notation for 'O fe-lu go'. It shows two staves with lyrics: 'O fe-lu go', 'go be-lu n'o - ji', 'O fe-lu go', 'U go be-lu n'o - ji', and 'U go be-lu n'o - ji'. The notation uses a mix of dot, dash, and cross symbols.

Der Inhalt des Textes bedeutet ungefähr:

Meine Zuschauer, beobachtet meinen Kopf. Damit ihr wisst,  
ob ein Adler von einem Iroko-Baum aufgeflogen ist.

- ⑥ ► Das vorliegende Notenbeispiel zeigt die Schwierigkeit, afrikanisches Musizieren in der uns gewohnten Notation wiederzugeben. Beurteilen Sie diesbezüglich den Gesang. Aber anhand der Notenvorlage lässt sich das Stück auch von uns musizieren. Versuchen Sie eine Gestaltung im Ensemble.

Als Soloinstrument kann jedes Blasinstrument, auch eine Blockflöte, eingesetzt werden. Solist und Chor können ihren Wechselgesang 12-mal singen, ehe mit dem Soloinstrument wieder von vorn begonnen wird.

## 4 Musik aus Afrika

Dies ist ein Tanzlied der Oji-Onu-Maske:

## **Ugo chaa (Glänzender Adler)**

**Solo**

**Chor**

Kwa me kwa me kwa me kwe      Kwa me kwa me kwa me kwe  
 U - go chaa kwu n'i - si u - go chaa me kwe u - go

Kwa me kwa me kwa me kwe  
 chaa kwu n'i - si u - go chaa me kwe u - go

## Übersetzung:

**Solo:** Der Adler soll seinen Ruf erschallen lassen  
(seine Geschichte erzählen) und davonfliegen.

Der Adler soll es machen und davonfliegen.

Chor: Die Krone des Adlers glänzt (wie eine rote Apfel).



II. 31

⑦ ► Das Notenbeispiel zeigt nur die Singstimmen, nicht das instrumentale Begleitensemble. Sie erkennen in der Überschneidung von Solo und Chor eine Art zweistimmigen Gesang. Untersuchen Sie die zusammenklingenden Intervalle.

Harmonik

In den meisten Kulturen Afrikas gibt es sowohl Philosophien als auch Konzepte der **Harmonik**. Im Allgemeinen haben Aufführende die Freiheit, zu einer bekannten Hauptmelodie harmonische Stimmen hinzuzufügen. Normalerweise ist es jedoch niemandem erlaubt, harmonische Noten zu spielen oder zu singen, die in der eigenen Kultur unbekannt sind. Fremde Harmonien werden von den Mitgliedern einer Kultur leicht bemerkt. Sie bringen dann ihre Missbilligung in irgendeiner Weise zum Ausdruck – es sei denn, der fremde harmonische Klang wird als interessant empfunden und von der Gemeinschaft gutgeheißen. Dann entsteht eine neue Praxis.

Afrikanisches harmonisches Denken und Tun ist mit dem Europas nicht gleichzusetzen. Die Töne einer Melodie müssen nicht notwendigerweise Ton für Ton harmonisiert werden, wie man das von der klassischen europäischen Musik kennt (Fortschreitungsregeln). In Afrika wird die Melodie im Normalfall als ein Ganzes gesehen. Derjenige, der sie harmonisieren will, erfindet intuitiv eine andere Version der Melodie, die zur Hauptmelodie passt. Sie kann sich hauptsächlich in einem parallelen Intervall zur Hauptmelodie bewegen. Solch ein Intervall kann eine Sekund, eine Terz, eine Quart, Quint oder Sext sein – das ist abhängig von der kulturellen Tradition.

Es gibt bei einigen Völkern Afrikas auch eine sog. *heterophone* Praxis. Das bedeutet, dass die Stimmen sich unisono (identisch im Einklang oder Oktavabstand) bewegen und nur in einzelnen Teilen der Melodie in Mehrstimmigkeit übergehen, besonders zum Ende hin. Auch findet man in Afrika Kulturen, bei denen zwei- oder dreistimmig musiziert wird.

## Glockenmusik der Kinder

Lassen wir uns noch weiter über das Fest in Nnewi erzählen:

„Auch Kinder sind an der Musikedarbietung beteiligt. Obwohl sie erst zwischen sechs und neun Jahre alt sind, ist ihre Musik rhythmisch schon sehr stark ausgeprägt und hat einen stabilen Grundschlag.

Zwei der Kindergruppen, die mitmachen, sind kostümiert und tragen zum Teil Masken, die sie sich von den Jugendlichen und Erwachsenen abgeguckt haben. Die Glockenmusik wird von drei Kindern gespielt.“

### Egwu ogene (Glockenmusik)

$\text{♩} = 84$

hohe Glocke       $\frac{12}{8}$       usw.

Doppelglocke       $\frac{12}{8}$       usw. in Varianten

tiefe Glocke       $\frac{12}{8}$       usw.

⑧ ► Versuchen Sie beim Anhören des Klangbeispiels eine der drei Glockenstimmen mitzuspielen oder mitzuklopfen, bei der Stimme der Doppelglocke eventuell nur den ersten halben Takt als Pattern.

II, 32



Zur Beachtung:

Afrikanische Rhythmen wechseln häufig zwischen der Dreiteilung und der Zweiteilung des Pulsschlags:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \rightarrow \text{♩}\text{♩} \text{♩}\text{♩}$  bzw. notiert mit Duolen:  $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \end{smallmatrix}$

### Tanzanleitung

Die drei Glockenspieler gehen an der Spitze einer Gruppe. Alle bewegen sich vorwärts, rückwärts oder bleiben auf der Stelle stehen. Dabei werden freie Tanzbewegungen in der jeweiligen Richtung ausgeführt.

Besonders für Solostimmen sind in Afrika Instrumente mit wechselnder Tonhöhe (Xylophon, Doppelglocke) beliebt. Sie können in diesem Wechselspiel die Sprache mit Melodie und Rhythmus „melorhythmisch“ nachahmen. In vielen afrikanischen Sprachen, wie bei den Ibos, spielt es eine Rolle, ob man Silben hoch oder tief spricht; die gleiche Silbenfolge kann damit ihre Bedeutung ändern. Andererseits ist es möglich, mit melorhythmischen Instrumenten Redewendungen und Sprichwörter zu formulieren. Wegen dieser Beziehung zu sprachlichen Aussagen wirken freie Schlagzeugimprovisationen von Europäern für Afrikaner oft unsinnig oder unfreiwillig komisch.

### Musiktradition in Afrika



Bei einem öffentlichen Fest sind alle auf den Beinen.

In einer alten afrikanischen Gesellschaft wie der der Ibos in Nigeria ist ein Ereignis wie das Afia-Olu-Fest eine Verpflichtung für alle. Jeder nutzt die Gelegenheit, an den Feierlichkeiten in irgend einer Weise teilzunehmen. Wenn man nicht zu den Ausführenden der verschiedenen Darbietungen gehört, dann macht man Besuche, tauscht Geschenke und gute Wünsche aus. Einladungen ergehen auch an Verwandte, Freunde und Geschäftspartner in anderen Dörfern. Alle Gäste werden bestens bewirtet, Palmwein und der örtliche Schnaps reichlich ausgeschenkt. Sogar ungeladene Gäste heißtt man freundlich willkommen. Neue Freundschaften werden geschlossen, alte vertieft. Man verliebt sich oder frischt frühere Liebesbeziehungen wieder auf.

Alleinstehende, Familien, Vereine und Interessengruppen treffen schon lange vor einem Fest umfangreiche Vorbereitungen. Sparvereine sind etwas ganz Normales in traditionellen afrikanischen Gesellschaften. Sie haben die Aufgabe, Geld für solche Ereignisse anzusammeln. Kein Fest wird begangen, ehe nicht vorher Häuser und Höfe dekoriert, öffentliche Plätze renoviert und alle Treffpunkte, wo wichtige Aktivitäten stattfinden sollen, gesäubert wurden.

Auch die Proben für die diversen Darbietungen zählen zu den Festvorbereitungen. Dabei kümmert man sich um Kostüme, Musikinstrumente und anderes Zubehör. Ein großer Markt wird abgehalten, auf dem man Essen, Getränke und Geschenke einkaufen kann.

Die Ibos feiern wie auch andere Völker Afrikas während des Jahres viele offizielle Feste, die die wichtigsten Zeitpunkte des Jahreskalenders kennzeichnen. Feste können sich auf die Landwirtschaft beziehen, wie beispielsweise das Afia-Olu-Fest auf die Ernte, daneben gibt es Feste, die beispielsweise eines Stadtgründers gedenken. Die jährliche Wahl der politischen Führer einer Stadt ist ein politisches Fest, während das Fest zu Ehren eines Schutzheiligen oder die jährliche Messe „Speisung der Vorfahren“ zu den religiösen Festen zählen.

Ferner gibt es gelegentlich Feiern, die die einschneidendsten Phasen im Leben eines Menschen oder einer Gruppe markieren. Die Gruppeninitiation, die den Übergang der Jungen und Mädchen ins Erwachsenendasein bedeutet, ist eine solche Feier. Pubertäts- und Hochzeitsfeierlichkeiten sind private Feste, bei denen nicht die gesamte Gemeinde einbezogen sein muss. Dagegen sind die Verleihung von Titeln (für Frauen und Männer) oder Begräbnisse von wichtigen Persönlichkeiten private Feierlichkeiten, die dennoch die Teilnahme aller voraussetzen. Auch sportliche Veranstaltungen wie etwa Ringkämpfe werden in manchen Gemeinden als Feste organisiert.

Die Trockenzeit ist die Periode im Jahr, die sich besonders für öffentliche Feste eignet. Die Verantwortung für den Termin eines Festes übernehmen bestimmte Leute der Gemeinde wie z. B. der oberste Priester oder das politische Oberhaupt. Größere private Festlichkeiten werden vom Veranstalter selbst festgelegt, der dafür zu sorgen hat, dass es zu keinen Überschneidungen mit den öffentlichen Festen kommt.

Ein afrikanisches Fest ist ein Open-Air-Festival mit Musik, Tanz, Theater, Kostümen und Masken. Es gibt keine Feierlichkeit ohne Musizieren, und zu jedem traditionellen Fest gehört eine ganz spezielle Musik. Sie dient der Ankündigung, der Strukturierung und der Unterhaltung.

Jede öffentliche Darbietung ist eine Einladung an alle Mitbewohner mitzumachen – als Ausführende oder Publikum.

Das Afia-Olu-Fest dauert vier Tage, das ist die Spanne eines Izu (eine viertägige Woche im Iboland). Die ersten drei Tage sind zum Feiern da, für Besuche und Musiktheateraufführungen, die in der Regel von morgens früh bis zum Sonnenuntergang dauern.

Musik ist derart in ein Fest eingebunden, dass Afrikaner sie gar nicht als eigene Kunstform wie bei uns betrachten können. Manche afrikanischen Sprachen haben nicht einmal ein besonderes Wort für „Musik“. Man spricht vom gesamten Fest, vom religiösen Ritual, von der jeweiligen Funktion des Liedes oder Tanzes. Dabei sind alle Musikformen mündlich überliefert; sie leben weiter in ständigem kollektivem Gebrauch durch die Gemeinschaft.



Musikgruppe bei einem Fest der Ibo

## 4 Musik aus Afrika

### Magie der Masken

Am dritten Tag des Afia-Olu-Festes präsentieren sich in der Regel Mmanwu-Gruppen (Maskengruppen zur Verkörperung eines Geistes) der Erwachsenen. Eine Darbietung der wichtigsten Maske bildet den Höhepunkt des Festes und repräsentiert das Prestige der Gemeinde. Wo sie auftritt, versammeln sich für gewöhnlich riesige Zuschauermassen. Masken sprechen und singen mithilfe einer Spinnenmembran (Udude), um die Stimme zu verändern.

Das Themenlied einer jugendlichen Maske feiert z. B. deren Tapferkeit und Heldenmut:

### Egwu mmanwu (Maskenmusik)

$\text{J.} = 138$

hohe Trommel

Doppelglocke

weiter bis zum Ende

(A)

Solo

Nwo - ke - ke na - tum e - gwu

Chor 1

A ya o o

Chor 2

A - ka na a - ka kwa-tu koo a - ma - lu - di ke

M -

(B)

i yo i yo

i yo i yo

Tr. 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

**A'**

Solo: ma-nwu o - ti - ko - o - ti to - lu n'u - zo

Chor 1: A ya o o A ya o o

Chor 2: I - si - ke no - chie 'zo 'me - lu 'tu tu

**A''**

Chor 1: A ya o o A ya o o

Chor 2: O - ke muo no - chie 'zo fu - ife ka - li - li ya

**A'''**

Solo: Muo di 'le na - ga n'u - zo

Chor 1: A ya o o A ya o o

Chor 2: O - nye pu - ta O - me lu 'tu - tu

Reihenfolge: **A B A' B A'' B A''' B**

*Übersetzung:*

- A** Nokeke (eine andere Maske) fürchtet sich vor mir.  
Wenn sich zwei Hände verbinden, erfährst du, wer der Stärkere ist.
- A'** Eine niedere Geistmaske ist auf der Straße verendet.  
Falls sich ein Dickschädel in den Weg stellt, wird er einen Vorgeschnack des Morgens (meiner Macht) bekommen.
- A''** Falls sich mir eine starke Geistmaske in den Weg stellt, wird sie eine überlegene Kraft zu spüren bekommen.
- A'''** Du siehst eine gewaltige Geistmaske vorbeigehen.  
Solltest du mich (meine Tapferkeit) testen wollen, so tritt heraus.

## 4 Musik aus Afrika

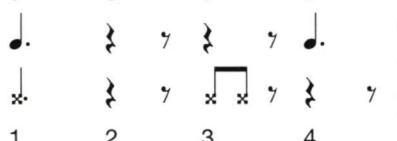
II, 33

9 ► Versuchen Sie beim Hören des Klangbeispiels die Instrumentalstimmen mitzuspielen und die Einwürfe des Chores mitzusingen.

Zur rhythmischen Hilfe:

– Mitsprechen der Silben oder Mitzählen des Pulses:

gamele gamele gamele gamele

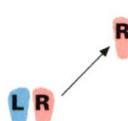


– Mitzählen des Pulses beim Trommelrhythmus von Teil B

### Tanzanleitung für die Maskenmusik

Die Gruppe reiht sich hinter der Maske auf. Ihre Bewegungen sind weich und anmutig. Im A-Teil steht sie auf der Stelle mit leichtem, würdevollem Wiegen des Körpers. Der B-Teil hat folgende Tanzbewegung.

**12**  
8



r. Fuß vorwärts  
45° nach rechts



li. Fuß zum Hacken  
des r. F. aufschließen



r. Fuß vorwärts



li. Fuß heben



li. Fuß vorwärts  
45° nach links



ri. Fuß zum Hacken  
des li. F. Aufschließen



li. Fuß vorwärts



ri. Fuß heben



Ibo-Tänzer mit Maske

### Tanz auf dem Festplatz

Der Schlusstag des Ofia-Olu-Festes bildet den Höhepunkt. Er gehört den züchtigenden Geistermasken, die solistisch auftreten. Man glaubt, dass diese Geister in den umliegenden Feldern leben. Wenn sich die Masken gegenseitig auspeitschen oder auch junge Leute verfolgen und züchten, halten sie die Gemeinde in Spannung, sorgen sowohl für Schrecken als auch für Ausgelassenheit. Man nennt sie auch Opaka m kpala (Teppichklopfen).

In den Abendstunden zieht es alle zum Festplatz. Die Gruppen, die hier auftreten, können auch reine Instrumentalensembles sein, die zum Tanz für alle aufspielen. Jede Gruppe hat ihre eigenen Musikstücke, z.B. das folgende.

#### Abia

$J = 76$

Holzblock

Rassel

Doppelglocke

tiefe Trommel  
(Puls-Instrument)

Handtrommel/  
Stick

Trommel  
(Master-Instrument)

to bu bu to to      to to bu bu bu      bu bu bu to to bu to      to bu bu bu



Doppelglocke

⑩ ► Hören Sie das Klangbeispiel und bestimmen Sie mithilfe der Notation: Welches Instrument beginnt, welche Stimmen folgen als nächste?

II, 34



⑪ ► Versuchen Sie in Auswahl drei der sechs Stimmen miteinander zu spielen. Lassen Sie dabei die Instrumente in einer günstigen Reihenfolge nacheinander beginnen. Als Hilfe zum Einüben des Master-Instrument-Patterns sind Sprechsilben angegeben, die die unterschiedlichen Tonhöhen verdeutlichen sollen.

### Schwarzafrikanische Musik – kurz charakterisiert

Die – mündlich überlieferte – Musik ist Bestandteil des Feierns von Festen in der Gemeinschaft eines Volkes, gemäß der Traditionen im Jahresablauf. Jedes Fest hat seine spezifische Musik.

Beliebt sind Klatschen und **Rhythmusinstrumente** wie Trommeln, Rasseln, Glocken, Xylophone, Claves.

Die **Zusammensetzung der Rhythmen** im Ensemble:

- fortgesetzte Wiederholung von *Patterns* (melorhythmische Figuren)
- ein eigenes Pattern für jedes Instrument
- Orientierung an einem durchgehenden Puls (vergleichbar z. B. dem 12/8-Takt = viermal  $\downarrow \downarrow$ )
- *Spannung* durch gegensätzliche Rhythmuspatterns

Die **Funktion der Instrumente** im Ensemble:

- *Puls-Instrument* (meist eine tiefe Trommel)
- *Phrase Referent Instrument* (meist eine Glocke) zur Orientierung für den Ablauf
- Begleitinstrumente (*Action Generating Instruments*)
- *Master-Instrument* (Improvisation eines führenden Solisten)

Ein typischer Ablauf ist der häufige Wechsel zwischen **Call and response** (Ruf und Antwort – Solo und Chor).

Instrumente mit wechselnden Tonhöhen (z.B. die Doppelglocke) können Sprache *melorhythmisch* wiedergeben (Silbenfolge hoch/tief).

**Harmonik** entsteht durch das Zusammenklingen mehrerer Melodien, oft auch *heterophon* durch das teilweise Übereinstimmen im Unisono.

Musik aktiviert immer den ganzen Körper, fordert auch den Hörer zum Mitsingen, -rufen, -tanzen auf.

---

## Stichwortverzeichnis

- Action Generating Instruments 103,  
114  
afrikanische Musik 97ff.  
Ägypten 88  
Akkordeon 19  
Altes Testament 88  
Animismus 88  
Antike 88  
Arbeitslied 13, 36  
Arie 65  
*Aristoteles* 89  
*Augustinus* 75
- Bach, Carl Philipp Emanuel* 49  
*Bach, Johann Sebastian* 41, 49ff.,  
62f., 65, 75, 77, 85, 89  
Backward Masking 87  
Ballade 14  
Ballett 34f.  
Banjo 19  
Bänkelsänger 14  
Barock 19, 54, 56, 60ff., 64ff., 85, 89  
*Bartók, Béla* 12, 14  
*Beethoven, Ludwig van* 62  
*Bernstein, Leonard* 58f.  
Bodhrán-Trommel 17  
böhmische Musik 30, 36  
Bordun 18, 32  
*Brahma* 70  
Buddhismus 68, 71ff., 78, 83  
*Burde, Wolfgang* 82  
Busuki 7
- Caccia 45  
Call and response 104f., 114  
Cantus firmus 75  
Catch 45  
Cembalo 50, 65  
Chaconne 60f., 66  
*Chopin, Frédéric* 21, 23, 32  
Chorfuge 54f.  
Cluster 80  
Comes 41, 56, 62, 66  
Concerto grosso 65
- Danckert, Werner* 18f.  
*David, israelitischer König* 88f.
- De Dannan* 14  
Derwischtanz 84  
Doppelfuge 58  
Drogen 84  
*Dubliners, The* 15  
Dudelsack 18  
Durchführung 41, 57, 66  
Dux 41, 56, 66  
Dvořák, Antonín 27, 33, 36
- Ekstase 84, 88f.  
*Enescu, George* 33  
Engführung 41ff., 56f., 59, 66  
entspanntes Hören 79ff., 87, 94  
Entspannungsmusik 85ff., 96  
ergotrop 68, 89, 96  
Esoterik 73  
Ethnologie 12  
Exposition 41, 51f., 56f., 62, 66
- Falla, Manuel de* 33  
Fallberichte 90f.  
Feier 14, 36, 109  
Fest 9, 14, 25, 34, 36, 99ff., 108ff.  
Fiddle 19  
Fidel 31f.  
Folk, Folkmusik 14f., 19  
Folkbewegung 15  
Folklore 5ff., 12, 35f.  
Folkrevival 15  
Folksong 14f., 17, 36  
Formskizze 44, 52, 57  
Frequenzverhältnisse 78  
*Friedrich II., der Große* 49ff.  
Fugato 54f.  
Fuge 38ff., 50f., 54ff., 65f.  
Fugue 58f.  
Funktion der Instrumente 103, 114  
Funktion von Volksmusik 12ff., 36  
Furiant 28, 30, 36
- Gangar 32f.  
Gemeinschaftslied 14, 36  
Generalbass 65  
Gigue 19  
*Glass, Philip* 82  
Glocke 101, 107, 114
- Govinda, Anagarika* 71f.  
gregorianischer Gesang 74, 77  
griechische Musik 6ff.  
*Grieg, Edvard* 32f., 36
- Halling 31  
*Hamel, Peter Michael* 73, 82  
*Händel, Georg Friedrich* 54f., 65  
Harfe 20, 88f.  
Harmonik 106, 114  
Herztätigkeit 91  
Heterophonie 106, 114  
*Hilton, John* 45  
*Hindemith, Paul* 44, 56f.  
Hinduismus 70, 73  
Homophonie 54, 60, 66  
Hormós 10  
Hypnose 84, 88, 92, 96
- Ibo 98ff.  
Imitation 52, 54, 60f., 65f.  
Improperien 74  
Indianer 88  
indische Musik 69f.  
Instrumentenbau 65  
Invention 52f., 66  
irische Geschichte 16f.  
irische Musik 14f., 17ff.
- Jazzrhythmen 48, 58  
Jig 18f.
- Kalamatianós 10  
Kanon 45ff., 51, 66  
Kantate 65  
katathymes Bilderleben 94f.  
*Kazantzakis, Nikos* 6  
Kelten 16, 18  
*Khan, Allaudin* 69  
Kirchenlied 75  
Kirchentonarten 18f.  
Klangkontinuum 80  
Klassik 85  
Klavierfuge 41ff.  
*Klee, Paul* 40  
Kontrapunkt 41ff., 52, 56, 59, 62, 66  
Krakowiak 21

- 
- Kreta 6ff.  
*Kuhnau, Johann* 89  
 Kyrie 77  
 Laute 8  
 Lernen 84ff.  
*Liszt, Franz* 23, 62f.  
 Liturgie 74f.  
*Lozanov, Georgi* 86  
*Luther, Martin* 75  
 Lyra 8  
 Mallorca 13  
 Mantra 71ff., 92  
 Massenmedien 11  
 Master-Instrument 103, 113f.  
 Mazurka 21ff., 36  
 Meditation 68ff., 76, 92, 96  
 Medizinmann 88  
 Melorhythmis 107, 114  
 Messe 65, 77  
*Mindell, Arnold* 90  
 Minimal Music 80ff., 96  
 Mittelalter 89  
*Moore, Christy* 17  
 Moritat 14  
 Motiv 52ff., 61ff., 66, 80  
 Musical 58f.  
 Musikethnologie 12, 18, 36  
 Musiktherapie 88ff., 96  
 Nationale Schulen 33, 36  
 Nationaloper 25ff., 36  
 Nationaltanz 10  
 Naturvölker 88  
*Neumann, Balthasar* 65  
 New Age 69, 73, 78, 84  
 norwegische Musik 31ff., 36  
 Obertöne 78, 96  
 Obertonsingen 78  
 Om 72, 74, 78  
 Oper 25ff., 60, 65  
 Oratorium 54f., 65  
 Orff-Instrumente 94  
 Orgel 62, 65, 89  
 Orgelchoral 75  
 Orgelfuge 62f.  
 Ostinato 60f., 63  
 Pärt, Arvo 76f.  
 Passacaglia 60, 66  
 Passion 65  
 Pattern 80, 82, 96, 101, 107, 113f.  
 Pentatonik 18, 56, 80  
 Phasenverschiebung 80, 96  
 Phrase Referent Instrument 103, 114  
*Plato* 88  
 Polka 28f., 36  
 polnische Musik 21ff.  
 Polonaise 21  
 Polyphonie 37ff., 44, 48, 51, 54ff., 60f., 65f.  
*Praetorius, Michael* 46  
 Präludium 41, 62  
*Priestley, Mary* 95  
 Programmmusik 89  
 Protestsong 14f., 36  
 prozessorientierte Psychologie 90  
 Psalm, Psalmodie 74, 89  
 Psychotherapie 68  
 Puls, Pulsschlag 101ff., 112ff.  
*Purcell, Henry* 60f., 65  
 Pythagoras 89  
 Ragamusik 69  
 Reel 19  
*Reich, Steve* 80  
 Repetition 80ff., 85, 96, 101  
 resulting patterns 80, 96  
 Rhythmusinstrumente 101, 114  
 Ricercar 50f.  
*Rimski-Korsakow, Nikolai* 34  
 Ritualmusik 71ff.  
*Rizzi, Werner* 48  
*Rochlitz, Friedrich* 44  
 Romantik 25, 27, 36, 62, 85  
 russische Musik 34f.  
 Schamanen 84, 92  
*Schönberg, Arnold* 76  
 Schüttelinstrumente 101  
 schwarzafrikanische Musik 97ff.  
 Schwingungsverhältnisse 78  
 Scordatura 31  
*Seneca* 89  
*Shakespeare, William* 60  
*Shankar, Ravi* 69f.  
*Shrapnel, Hugh* 80f.  
*Sibelius, Jean* 33  
 sinfonische Dichtung 27, 36  
 Sirtaki 6f.  
 Sirtós 7ff., 36  
 Sirtós chaniótikos 8  
 Sirtós enándios 8  
 Sirtós kalamatianós 10  
 Sirtós sebroniotís 9  
 Sitar 69  
 slowakische Musik 14  
*Smetana, Bedřich* 27ff., 33, 36  
 Solokonzert 65  
 Sousedska 28f.  
 Spannung 68, 101, 114  
 Stilisierung 32, 35f.  
 Stille 76, 96  
*Stockhausen, Karlheinz* 78  
*Strawinsky, Igor* 34ff.  
 Sublimalmethode 87, 96  
 Suggestion 84ff., 92, 96  
 Suggestivkraft 68, 80, 84f.  
 Suggestopädie 86f., 96  
 Suite 19, 65  
 Superlearning 84  
 Sympathikus 68  
 Tanz 6ff., 19, 22, 28ff., 34f., 58, 60, 65, 84, 89, 94, 99ff., 113  
 Tanzanleitung 11, 22, 102, 107, 112  
 Techno 84  
 Tempelgesänge, Tempelmusik 71, 74  
 Thema 41ff., 50f., 56ff., 62, 66  
*Theodorakis, Mikis* 6ff.  
 Thiaboli 8  
*Thoms, William John* 12  
 tibetische Musik 70ff., 78  
 Tinwhistle 17  
*Tobey, Marc* 83  
*Toch, Ernst* 39ff.  
 Trance 73, 80, 84, 96  
 Trommel 8, 17, 101, 103, 114  
 tropotrop 68, 84, 89, 96  
 tschechische Musik 27  
 Tumbeleki 8  
 Uilean Pipe 18  
 Unisono 63, 106, 114  
 Unterbewusstsein 68, 80, 84ff., 96  
 Urklang 69f., 72, 78
-

---

Vagus 68	Volkstanz 10ff., 22, 28ff., 36	Xenokrates 89
Variation 60f., 66, 96		
Vetter, Michael 78	Weber, Carl Maria von 25ff., 32	Zarlino, Giosseffo 89
Violine 8f., 65	Wechselgesang 104f., 114	Zeitgefühl 82
Volksinstrumente 8, 17ff., 31, 36	Werbung 84f.	Zeitstrom 82, 96
Volkslied 10ff., 15, 18, 20, 22, 34	Whistle 17, 20	Zwischenspiel 44, 56f., 66
Volksmusik 7ff., 12, 25, 33, 35f.	Wiederholung 80ff., 85, 96, 101	Zwölftonmusik 77

---

## **Verzeichnis der Lieder und Spielstücke**

Titel und Liedanfänge	Seite
Abia (aus Nigeria) . . . . .	113
A big black bug (Kanon) . . . . .	47
At Boulavogue (aus Irland) . . . . .	20
Azukas Tanzlied (aus Nigeria) . . . . .	100
Blasmusik (Jazzkanon) . . . . .	48
Boulavogue (aus Irland) . . . . .	20
Chaconne (nach H. Purcell) . . . . .	61
Come, follow (Kanon) . . . . .	45
Du dah, dudapn da (Jazzkanon) . . . . .	48
Egwu mmanwu (aus Nigeria) . . . . .	110
Egwu ogene (aus Nigeria) . . . . .	107
Egwu ulaga (aus Nigeria) . . . . .	104
Ezi nne (aus Nigeria) . . . . .	100
Glänzender Adler (aus Nigeria) . . . . .	106
Glockenmusik (aus Nigeria) . . . . .	107
I know who is sick (aus Irland) . . . . .	18
Kalamatianós (aus Griechenland) . . . . .	10
Kutscherruf (aus Mallorca) . . . . .	13
Kyrie eleison (nach A. Pärt) . . . . .	77
Maciek (aus Polen) . . . . .	22
Maskenmusik (aus Nigeria) . . . . .	110
Mazurka op. 7, Nr. 1 (F. Chopin) . . . . .	23
Raindrops (H. Shrapnel) . . . . .	81
Samiotissa (aus Griechenland) . . . . .	10
Trägt der Maciek (aus Polen) . . . . .	22
Ugo chaa (aus Nigeria) . . . . .	106
Ulaga-Musik (aus Nigeria) . . . . .	104
Viva la musica (Kanon) . . . . .	46

---

## Bildnachweis

S. 5: Peter Vervier, München – S. 6: pwe Kinoarchiv, Hamburg – S. 7: aus: Musikinstrumente der Welt, Orbis Verlag, München 1988 – S. 8: Bildagentur Mauritus, Mittenwald (Foto Rodopoulos) – S. 9: Superbild Eric Bach Bildarchiv, Grünwald, © Haga/Superbild – S. 10: Bildagentur Mauritus, Mittenwald (Foto W. Zvez) – S. 12, 13, 14: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 15: Musik + Show, Hamburg (Foto B. Müller) – S. 16: Rex Features, London (Foto George Sweeny) – S. 19: aus: Musikinstrumente der Welt, Orbis Verlag, München 1988 – S. 21: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 25: Gundel Kilian, Wäschenebeuren – S. 27, 28: Deutsches Theatermuseum, München (Archiv Hildegard Steinmetz) – S. 32: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 34: Deutsches Theatermuseum, München (Archiv Ilse Buhs/J. Remmler, Berlin) – S. 35: aus: Alexander J. Balcar: Knaurs Ballett-Lexikon, Droemer Verlag, München 1958, © VG Bild-Kunst, Bonn 2000 – S. 37: aus: Karin v. Maur: Vom Klang der Bilder, Prestel Verlag, München u.a. 1999, © VG Bild-Kunst, Bonn 2000 – S. 40: Bavaria Bildagentur, Gauting, © Bridgeman-Giraudon – S. 41: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 45: aus: Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 7. Hrsg. von Friedrich Blume. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1958 – S. 46, 49: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 58: dpa, Frankfurt am Main – S. 60: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 65: Toni Schneiders Bildagentur, Lindau – S. 67: Max-Ernst-Kabinett/Jürgen Pech, Bonn, © VG Bild-Kunst, Bonn 2000 – S. 68: Johann Jilka, Altenstadt – S. 69: Werner Neumeister, München – S. 70: KNA-Bild, Frankfurt am Main – S. 73: Johann Jilka, Altenstadt – S. 75: Bischöfliches Ordinariat Speyer – S. 76: dpa, Frankfurt am Main – S. 79: The Stock Market, Düsseldorf – S. 82: dpa, Frankfurt am Main – S. 83: Walter Klein, Düsseldorf – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, © VG Bild-Kunst, Bonn 2000 – S. 85: aus: Internet (<http://www.superlearning.com>) – S. 89: Artothek, Peissenberg (Foto Blauel/Gnamm) – Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main – S. 94: Institut für Musiktherapie der Universität Witten-Herdecke (Foto Peter Hoffmann) – S. 97, 98, 99, 102: Doris Weller, Nürnberg – S. 103, links: Ute Kersten, Wuppertal – S. 108, 109, 112: Doris Weller, Nürnberg – S. 113: Ute Kersten, Wuppertal – Umschlag: ZEFA, Düsseldorf (Foto Damm)

Von folgenden Verlagen erhielten wir freundlicherweise die Erlaubnis, aus ihren Publikationen **Notenbilder** zu übernehmen:

ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg: S. 81 (aus: Musik als Weg zum Unbewußten – Außereuropäische Musik. Handreichung für Musiklehrer, 1993)  
Edition Corona KG Rolf Budde GmbH & Co., Berlin: S. 38f. (aus: E. Toch: Fuge aus der Geographie für sprechenden Chor [ECO 74])  
G. Henle Verlag, München – Duisburg: S. 42f. (aus: J.S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier. Teil 1. Hrsg. von Otto von Irmer)  
Laaber-Verlag, Laaber: S. 31 (aus: Volks- und Populärmusik in Europa. Hrsg. von Doris Stockmann, 1992)  
C.F. Peters, Frankfurt am Main: S. 23f. (aus F. Chopin: Sämtliche Klavierwerke. Bd. 1 [Edition Peters Nr. 1900a]); S. 26 (aus: C.M. von Weber: Der Freischütz [Edition Peters Nr. 79]); S. 33 (aus: E. Grieg: Norwegische Bauerntänze op. 72 [Edition Peters Nr. 3097])  
Schott Musik International, Mainz: S. 44 und 57 (aus: P. Hindemith: Ludi Leonum. Hrsg. von Giselher Schubert [ED 8200])  
Arno Volk Verlag, Köln: S. 74 (aus: Franz Tack: Der Gregorianische Choral, 1960)



Bayerischer  
Schulbuch Verlag

8326 8

ISBN 3-7627-8326-8

A standard linear barcode representing the ISBN number.

9 783762 783268