

bsy

MUSICASSETTE

11B





MUSICASSETTE

für die 11. Jahrgangsstufe

Ausgabe B

von
Hans Klaffl
Hille Losekamm
Richard Taubald

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Die Kapiteleingangsseiten zeigen folgende Abbildungen:

S. 5 Maurits Cornelis Escher: Andere Welt II (Holzschnitt, 1947)

S. 55 Creole Parade, New Orleans, 1973

S. 103 Arnold Böcklin: Selbstbildnis mit Tod (Gemälde, 1872)

S. 173 links oben: Musizierende Landsknechte, 16. Jahrhundert (Stich von Lorenz Strauch)

rechts oben: Leopold Mozart (Titelkupfer seiner Violinschule, 1756)

links unten: Giuseppe Verdi dirigiert „Aida“ in Paris, 1880

rechts unten: Igor Strawinsky spielt „Le sacre du printemps“ (Zeichnung von Jean Cocteau, 1912)

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören

2 CDs mit Hörbeispielen

(Bestell-Nr. 8340-3)

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier

1994

1. Auflage

© Bayerischer Schulbuch-Verlag, München

Lektorat: Ingrid Adam

Umschlaggestaltung: Christian Diener unter Verwendung eines Fotos von Roger Weber

Grafik: Günter Wiesler, Franz Ebenheuer

Foto- und Notensatz: Graphische Anstalt Wartelsteiner GmbH, Leipzig

Druck: Tutte Druckerei GmbH, Salzweg bei Passau

ISBN 3-7627-8327-6

Inhalt

1 Musik der Gegenwart (H. Klaffl)	5	Modern Jazz	81
Zwischen den Stilen:		1940: Bebop	81
Leonard Bernstein	6	Modern Jazz – Verwickelte	
Viel zuviel Musik?	12	Beziehungen	83
Komponieren mit Lupe und Pinzette:		Autumn leaves – Ein Standard	84
György Ligeti	14	1950: Cool Jazz	86
Musikalische Hemisphären – E und U	20	Tell your story – Jazzimprovisation . .	87
Music 4 U: Bobby McFerrin	22	Third Stream	88
Etwas Psychologie	26	1960: Free Jazz	90
Bernstein – Ligeti – McFerrin	27	Seit 1970: Fusion	93
Von wenig bis gar nichts: Steve Reich	28	„See you later, alligator“	97
Minimal action – Spielmodelle	34	Chaos mit Tradition	98
Wann beginnt die Gegenwart?	38	Zurück im Getto – Back on the block .	100
Musik der Stille: Morton Feldman . .	40	Jazz – Ein Überblick	102
Happy new ears – Musik für Insider? .	47		
Dem Komponisten über die Schulter			
geschaut: Peter Kiesewetter	49		
Die Musik der Gegenwart –			
kurz charakterisiert	54		
2 Jazz (H. Klaffl)	55		
Roots – Die Wurzeln des Jazz	56		
Der Rassenkonflikt	56	3 Musik im 19.Jahrhundert	
Das afrikanische Erbe	58	(H. Losekamm/R. Taubald)	103
Der Blues	63	Artisten der Musik	104
Negro Spiritual und Gospelsong . .	70	Ein Totentanz	108
New Orleans	72	Romantik im Lied	112
Traditional Jazz	73	Ein poetisches Kalenderblatt	123
1900: New Orleans-Stil	73	Eine phantastische Sinfonie	130
1920: Chicago-Stil	74	Der Fliegende Holländer	145
Echo aus Europa	75	Das Erbe des 19.Jahrhunderts	162
It sounds like Jazz	78	Romantik in der Musik des	
1930: Swing	79	19.Jahrhunderts	172
		4 Epochen im Überblick	
		(H. Losekamm/R. Taubald)	173
		Zeittafel	174
		Stichwortverzeichnis	178

Hinweiszeichen:



Hörbeispiel auf den zum Buch gehörigen CDs
(Bestell-Nr. 8340-3)

I = CD I

II = CD II

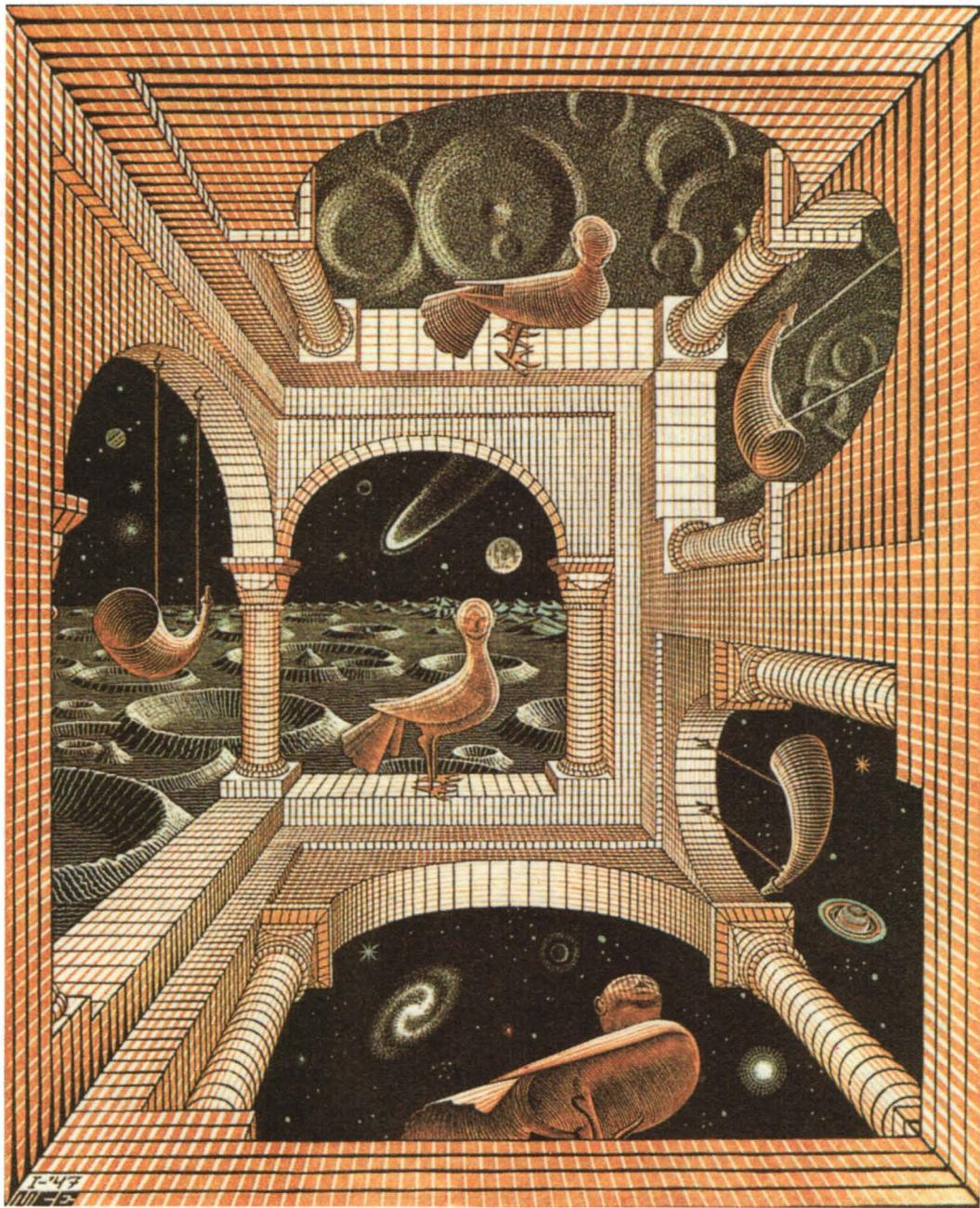


Hörbeispiel auf beliebigem Tonträger



Videobeispiel auf beliebiger Videokassette

I MUSIK DER GEGENWART



1 Musik der Gegenwart

Zwischen den Stilen: Leonard Bernstein

„Gloria in excelsis“ aus „Mass“ (Anfang)

Con brio $\text{J} = 100$
SOPRANO, ALTO

Choir
TENOR, BASS

PIT ORCH.

Con brio $\text{J} = 100$
ff con fuoco

Glo - ri - a in ex-cel-sis De-o, et in
Glo - ri - a in ex-cel-sis De-o, et in

ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

Lau-(u) - da - mus te,
Lau-(u) - da - mus te,

A - do - ra - mus te, Be - ne - di - ci - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus te,
A - do - ra - mus te, Be - ne - di - ci - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus te,

Gloria in excelsis

Celebrant (in shout of praise):

Glory to God in the Highest and Peace on Earth
to Men of Good Will!

Choir:

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, Adoramus te,
Benedicimus te, Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam:
Domine Deus, Rex caelstis.
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe;
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris:
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis; suscipe deprecationem nostram;
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus,
Jesu Christe, cum Sancto Spiritu;
in gloria Dei Patris.
Amen.

Zelebrant (lobpreisend):

Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden
Friede den Menschen, die guten Willens sind.

Chor:

Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden
Friede den Menschen, die guten Willens sind.
Wir loben dich, wir beten dich an,
wir rühmen dich, wir preisen dich.
Wir danken dir, denn groß ist deine
Herrlichkeit:
Herr und Gott, König des Himmels.
Gott und Vater, Allmächtiger.
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus;
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters:
der du hinwegnimmst die Sünden der Welt,
erbarme dich unser; nimm an unser Gebet;
du sitzest zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr, du allein der Höchste,
Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist;
zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

I, 1



Trope

Street Chorus:

Amen! Half of the people are stoned and the other half are waiting for the next election.
Half of the people are drowned and the other half are swimming in the wrong direction.¹
They call it Glorious Living, and, baby, where does that leave you, you and your kind?
(*Choir:* Miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.) You and your youth and your mind?
Nowhere, nowhere ...

stoned = versteinert, (umgangssprachlich:) „zu“

election = Wahl

Leonard Bernstein nennt seine „Mass“ (= Messe) ein Theaterstück für Sänger, Musiker und Tänzer. Die Musik dient also nicht der Gestaltung des Gottesdienstes, sondern eine Art Gottesdienst wird auf der Bühne dargestellt. Im Mittelpunkt steht der Zelebrant, der die Messe feiert, in deren Verlauf sich aber das Volk gegen ihn auflehnt.

Der Text stammt größtenteils aus dem **Ordinarium missae** (Meßordinarium) der katholischen Liturgie, ergänzt durch Texte von Leonard Bernstein und Stephen Schwartz.

Ordinarium missae

① ► Informieren Sie sich, eventuell bei Ihrem Religionslehrer bzw. Ihrer Religionslehrerin, über die Teile des Meßordinariums und ihre Funktionen in der Liturgie.

② ► Hören Sie zum Vergleich das Gloria einer (beliebigen) anderen Meßvertönung.



¹ Diese Textzeilen stammen von dem Popmusiker Paul Simon.

1 Musik der Gegenwart

Musiker und Sänger sind in „Mass“ auf je zwei Ensembles verteilt: Das Pit Orchestra (pit = Orchestergraben) besteht aus Streichinstrumenten, Schlagzeug und 2 Orgeln. Blasinstrumente, E-Gitarre, Baß und Keyboards bilden die Street Band, die in Kostümen zusammen mit dem Street Chorus und den Tänzern auf der Bühne agiert. Ein zweiter Chor (Choir) steht im Bühnenhintergrund. Insgesamt zählt das Ensemble etwa 200 Mitwirkende.

Tropus

Der Aufbau des Gloria (und der meisten Teile der „Mass“) entspricht der mittelalterlichen liturgischen Tradition, an die Teile des Meßordinariums Tropen (Singular: **Tropus**) anzuschließen, die den vorangegangenen Text vertiefen, kommentieren und reflektieren. Die Tropen in „Mass“ drücken allerdings die provokative, herausfordernde, anklagende Haltung des Volkes aus, dargestellt von den Street-Ensembles.

Die formale Gliederung des Gloria einschließlich Tropus lässt sich mit Buchstaben folgendermaßen beschreiben:

A A B A A B Coda

Mit Beginn des Tropus werden die Pit-Ensembles von Street Band und Street Chorus abgelöst.

(◎ I, 1

③► Ordnen Sie bei nochmaligem Hören die Textabschnitte diesem Buchstabenschema zu.
(Teil A entspricht dem auf S. 6 abgedruckten Notenbeispiel.)

Bernstein konfrontiert zwei sehr unterschiedliche Textaussagen (lateinischer und englischer Text), indem er sie bis auf die Instrumentierung identisch vertont.

④► Interpretieren und vergleichen Sie die beiden Texte. Welcher Widerspruch ergibt sich aus ihrer Kombination? Inwiefern könnte der Tropus als Provokation empfunden werden?

Bei der Uraufführung am 8. September 1971, anlässlich der Eröffnung des Kennedy Center for the Performing Arts in Washington, wurde „Mass“ vom größten Teil des Publikums und von vielen Kritikern abgelehnt. Viele Zuschauer fühlten sich in ihren religiösen Gefühlen verletzt, weil der Zelebrant im Verlauf der Handlung liturgische Gefäße zerbricht, Symbole wie Brot und Wein weg wirft bzw. verschüttet und schließlich seine liturgischen Gewänder zerreißt und sich wieder unter das Volk mischt. „Ich glaube, daß das Werk ... eine Beleidigung unseres katholischen Selbstgefühls und unseres Glaubens ist“, erklärte der Erzbischof von Cincinnati. Papst Paul VI. allerdings lud Bernstein kurz nach der Uraufführung ein, im Vatikan ein Konzert zu dirigieren.

Es gab aber auch Kritiker, die Bernsteins Konzept verteidigten:

„Zweifel an religiösem Zeremoniell und Hoffnung auf die Erneuerung des Glaubens stehen sich hier gegenüber.“²

„... die Ablehnung transzendenten Glaubens und die Erlösung in der brüderlichen Hinwendung zum Mitmenschen.“³

„Die Liturgie bedeutet für Bernstein nicht den Vollzug der Begegnung des realen, transzendenten Gottes mit dem Menschen, sondern ein prächtiges Schauspiel, das im Grunde überflüssig ist, da es das, was er Gott nennt, überdeckt. Das Göttliche, das Bernstein immer wieder beschwört, ist eine wichtige Fähigkeit, die jedem Menschen innewohnt, die Fähigkeit zu zwischenmenschlicher Kommunikation.“⁴

⑤► Diskutieren Sie mit Religions- oder Ethiklehrer bzw. -lehrerin diese Auffassung von Religion. Nehmen Sie auch persönlich dazu Stellung.

⑥► Inwiefern ist diese religiöse Einstellung in dem oben abgedruckten Tropus zu erkennen?

¹ zitiert nach J. Peyser: Leonard Bernstein. Verlag Hoffmann & Campe, Hamburg 1988, S. 397

² zitiert nach P. Gradenwitz: Leonard Bernstein. Eine Biographie. Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1984, S. 173

³ zitiert nach H. Loos: Leonard Bernsteins geistliche Musik. In: Leonard Bernstein. Der Komponist. Hrsg. von R. Dusella und H. Loos. Verlag Boosey & Hawkes, Bonn 1989, S. 102 und 99

Das christliche Publikum fand zum Teil Bernsteins Kritik an religiösem Zeremoniell hauptsächlich deshalb unangebracht, weil Bernstein selbst Jude war. Dabei wird aber übersehen, daß in „Mass“ nicht nur religiöse Autorität in Frage gestellt wird.

„Das Stück dreht sich darum, daß der Zelebrant uns plötzlich im Stich läßt, daß er es uns überläßt, uns selber und der Welt den Frieden zu bringen.“¹ (Maurice Peress, der Dirigent der Uraufführung)

Das Mißtrauen, das große Teile der Bevölkerung der staatlichen Autorität entgegenbrachten, hing mit der politischen Situation um 1971 in den USA zusammen: Der Vietnamkrieg eskalierte, Präsident Nixon hatte kurz zuvor den Einmarsch in Kambodscha angeordnet, Kriegsverbrechen waren bekannt geworden. Kundgebungen gegen den Krieg wurden teilweise gewaltsam unterbunden. Gleichzeitig protestierten verschiedene Bürgerrechtsbewegungen gegen Rassendiskriminierung im eigenen Land. Zu beiden Gruppen, Kriegsgegnern und Bürgerrechtler, hatte sich Bernstein immer öffentlich bekannt.

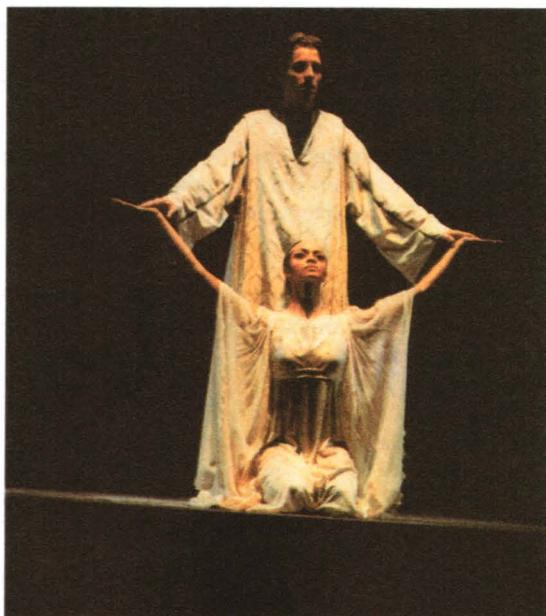
Welche politische Brisanz man seiner Musik zumaß, läßt sich daran erkennen, daß die Probenarbeiten zur „Mass“ vom FBI überwacht wurden.

„... am 12. Juli 71 schickte FBI-Chef J. Edgar Hoover dem Justizminister John Mitchell ... ein Memorandum, in dem er ihm erklärte, was Bernstein vorhatte ... Hoover schrieb, diese Messe enthalte gegen den Krieg gerichtete Elemente, ... (und) sprach die Warnung aus: „Es wird erwartet, daß hochstehende Regierungsbeamte und vielleicht sogar der Präsident zur Uraufführung erscheinen, und es wird davon ausgegangen, daß sie der Komposition applaudieren, ohne den wahren Sinn der Worte zu erkennen.“¹

Auch in musikalischer Hinsicht war „Mass“ ein sehr umstrittenes Werk. Zwei Kritikerstimmen: „Die Partitur ist ein kleines Wunderwerk geschickt gemischter Elemente, sie macht Anleihen bei Folk-Balladen, bei Blues, Rock, Broadway-Songs und Tanznummern, bei lutherischen Chorälen, bei einfachen Gesängen und bei der Zwölftonmusik.“¹ (Donald Henahan)

„Mass ist eine Kombination aus Oberflächlichkeit und Anmaßung sowie die größte Stil-Melange seit dem Erscheinen des Rezepts, wie man in Erdnußbutter und Marshmallow-Sauce ein Steak brät.“¹ (Harold Schonberg)

Szene aus „Mass“ in einer Aufführung der Wiener Staatsoper 1981



¹ zitiert nach J. Peyser, a.a.O., S. 392 und 397f.

1 Musik der Gegenwart

Die verschiedenen Stile und Stilelemente werden in „Mass“ auf unterschiedliche Weise kombiniert. Teilweise stehen stilistisch kontrastierende Abschnitte nebeneinander, oft aber vermischt Bernstein auch unterschiedliche Stilelemente innerhalb eines Stückes. Im Gloria läßt sich diese Technik zum Teil nachweisen.

Die Orchesterbegleitung des Gloria (siehe Klavierauszug, S.6) verwendet nur zweierlei Patterns (rhythmische Muster), die in Takt 1 bzw. Takt 2 vorgestellt werden.

⑦► Spielen Sie diese beiden Patterns auf einem Schlaginstrument (linke und rechte Hand wie Klavierstimme) oder mit Körper-Percussion. Spielen Sie anschließend auf diese Weise die Klavierstimme im richtigen Ablauf als Schlagzeugstimme. Sobald eine Gruppe dies beherrscht, spricht eine zweite den Text im notierten Rhythmus dazu.

⑧► Analysieren Sie nun die Akkorde dieser ersten 11 Takte, und notieren Sie das Ergebnis in Akkordschreibweise (siehe S.85 und 89). Spielen Sie, soweit Sie ein geeignetes Instrument beherrschen, diese Akkordfolge (gegebenenfalls auf mehrere Spieler und Instrumente verteilt). Kombinieren Sie anschließend diese Begleitgruppe mit dem Gesang.

Die Begleitung des zweiten A-Teils ist identisch mit den ersten 11 Takten, allerdings muß der Text anders rhythmisiert werden, weil sich Silbenzahl und Betonungen ändern.

⑨ I, 1

⑨► Versuchen Sie den zweiten Textabschnitt (von „Gratias agimus“ bis „omnipotens“) mit dem Begleitschema rhythmisch zu koordinieren. Achten Sie dabei auf Sprechrhythmus und -betonungen. Singen und spielen Sie Ihre Fassung, und hören Sie anschließend Bernsteins Lösung.

Auch in den folgenden Abschnitten kombiniert Bernstein unterschiedlich rhythmisierte Sprache mit gleichbleibenden rhythmisch-harmonischen Begleitschemata.

⑩► An welchen Musikstil erinnert dieses Verfahren?

Genre

Wie in vielen Kompositionen Bernsteins sind auch in „Mass“ musikalische Stilmerkmale aus verschiedenen Bereichen, **Genres**, der Musik vereinigt. Das Werk ist deshalb weder der E-Musik noch der U-Musik eindeutig zuzuordnen.

⑪► Falls Ihnen die Begriffe E-Musik und U-Musik bereits geläufig sind, versuchen Sie in einer Diskussion die Grenzen zwischen diesen beiden Bereichen – unabhängig von „Mass“ – festzulegen. Nennen Sie Musikbeispiele für beide Gebiete, setzen Sie sich mit Unterscheidungskriterien auseinander.

⑫► Ordnen Sie die musikalischen Elemente bzw. Parameter des Gloria nach Höreindruck und Klavierauszug den Bereichen E-Musik bzw. U-Musik zu. Verwenden Sie dabei die Ergebnisse der obigen Aufgaben.

Mögliche Kriterien:

Harmonik (einschließlich Chor), Melodik, Rhythmik, Sing-/Spielweise, Instrumentierung, Textinhalt, Funktion (Anlaß), Aufführungspraxis (vgl. S.21 und 27).

⑬► Welche der genannten Parameter lassen sich in Gloria und Trope eindeutig dem einen oder anderen Bereich zuordnen, bei welchen trifft dies nicht zu?

⑭► Überlegen Sie, welche weiteren Kriterien zur Unterscheidung herangezogen werden sollten. Untersuchen Sie dabei sowohl musikalische als auch außermusikalische Gesichtspunkte.

Die Stilvielfalt, die Bernstein von seinen Kritikern als **Eklektizismus**¹ angekreidet wurde, kann durchaus auch inhaltlich interpretiert werden, schließlich sind die Widersprüche zwischen Zeremoniell und Glauben, zwischen Theatershow und Gottesdienst zentrale Themen des Werks.

Eklektizismus

„Mass bietet eine Fülle gänzlich unvermittelbarer Widersprüche, ja Widersprüchlichkeit und Stilbruch scheinen das Prinzip der gesamten Komposition zu sein.“²

Bernstein selbst sieht den Zusammenhang zwischen Thema und Musik noch enger:

„Das Werk, das ich mein ganzes Leben lang immer wieder geschrieben habe, handelt von jenem Kampf, der aus der Krise unseres Jahrhunderts, einer Krise des Glaubens, erwächst ... Die Glaubenskrise, in der wir leben, ist der musikalischen Krise nicht unähnlich, wir werden, wenn wir Glück haben, aus den beiden Krisen mit neuen, freieren Ideen herauskommen, vielleicht mit persönlicheren ... Aber auf jeden Fall mit einer neuen Auffassung von Gott und einem neuen Begriff von Tonalität.“³

Leonard Bernstein (1918–1990)

Komponist, Pianist, Dirigent,
Musikschriftsteller

Geboren in Massachusetts, USA.
Sohn russischer Emigranten jüdischen Glaubens. Erster Klavierunterricht mit 10 Jahren. Studium der Musik, Philosophie und Philologie an der Harvard University.

Mit 25 Jahren Debüt als Dirigent des New York Philharmonic Orchestra, 1958 bis 1969 dessen Musikdirektor.
Gastspiele bei allen bedeutenden Orchestern der Welt.

Einige seiner wichtigsten Kompositionen:

Sinfonische Werke: „Jeremiah“ (über ein biblisches Thema) für Alt und Orchester, „The age of anxiety“ („Das Zeitalter der Angst“, nach einem Gedicht von Wystan H. Auden) für Klavier und Orchester. In „Kaddish“ für Sopran, Sprecher, Chöre und Orchester, seiner 3. Sinfonie, setzt er sich kritisch mit dem jüdischen Glauben auseinander wie in „Mass“ mit der christlichen Religion.

Ballettmusik: „Fancy free“, „Facsimile“

Musicals: „On the town“, „Candide“, „West Side story“

Filmmusik: „On the waterfront“ („Die Faust im Nacken“)

Bernstein beherrscht gleichermaßen die Ausdrucksformen der „ernsten“ Musik, der Unterhaltungsmusik und des Jazz: „Ich bin ein Komponist seriöser Musik, der versucht, Songs zu schreiben.“⁴ Seine Fernsehsendungen und Bücher sind allgemeinverständliche Einführungen in alle Sparten der Musik, aber: „Es gibt nur einen Weg, wirklich etwas über Musik zu sagen, nämlich Musik schreiben.“⁵



¹ Eklektiker sind Künstler, die unoriginell, ohne schöpferische Eigenart fremde Stilformen benutzen und beliebig kombinieren. In der Religion versteht man unter Eklektizismus eine aus Elementen verschiedener Religionen zusammenge setzte Glaubenslehre.

² H. Loos, a.a.O., S. 101

³ zitiert nach H. Loos, a.a.O., S. 99f.

⁴ zitiert nach S. Schmidt-Joos: Das Musical. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1965, S. 130

⁵ L. Bernstein: Freude an der Musik. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 11

Viel zuviel Musik?

Zu keiner Zeit gab es so viel Musik zu hören wie in unserer. – Dies hat wahrscheinlich bisher noch jede Generation behauptet. Und wahrscheinlich war das auch immer zutreffend.

Neu könnte in unserer Zeit allerdings sein, daß erstmals das Angebot an Musik sowohl die gesellschaftliche als auch die individuelle Nachfrage übersteigt. Immer häufiger kritisieren nämlich Pädagogen, Psychologen, Mediziner, Soziologen, daß freiwillig und unfreiwillig zu viel Musik gehört wird.

Unfreiwilliger Musik „genuß“ stellt einen wesentlichen Anteil an der noch zunehmenden akustischen „Umweltverschmutzung“ dar. Dabei ist es für den Hörer unerheblich, ob diese Musik mit Absicht auf ihn „angesetzt“ wird, oder ob sie nur erklingt, weil Musik „eben immer dazugehört“. Denn Musik beeinflußt den Menschen in jedem Fall, ob absichtlich oder unabsichtlich eingesetzt. Die Firma „Funktionelle Musik GmbH“, die Geschäfte, Praxen, Bürohäuser, Restaurants u.a. mit **Hintergrundmusik** beliefert, beschreibt ihr Produkt „Muzak“ so:

„*Muzak ist keine Musik im üblichen Sinn. Muzak soll nicht unterhalten, sondern positiv beeinflussen. Muzak-Hintergrundmusik ist von Psychologen, Musik- und Sozialwissenschaftlern entwickelt. So entstand funktionelle Musik. Und so entstand Muzak. Diese Musik drängt sich nicht auf und lenkt nicht ab. Sie bringt keine Solos, keine Hits, keinen Gesang. Muzak ist neutral – aber von konkreter Wirkung. Muzak wirkt stimulierend auf den Tagesrhythmus ein ... Eine Musik, die wie eine akustische Tapete wirkt. Unbewußt für den Empfänger. Aber mit positiven Ergebnissen für den, der Muzak wirken läßt, ... damit der Kunde sich nicht nur für schöne Dinge begeistert, sondern sie auch kauft, ... damit der Geschäftsabschluß zum lukrativen Abschluß wird, ... damit der Maître de Cuisine neue Gourmets gewinnt, damit das Betriebsklima prima bleibt ...“¹*

Zweifellos ist Musik in der Lage, den Menschen positiv zu beeinflussen. In Medizin und Psychotherapie beispielsweise wird Musik (nicht Muzak!) von speziell ausgebildeten Musiktherapeuten mit großem Erfolg bei der Behandlung von körperlich, seelisch und geistig kranken Menschen eingesetzt. Und auch auf den gesunden Menschen kann Musik positiv wirken.

Trotzdem sprechen sich gerade Mediziner und Psychologen gegen Hintergrundmusik aus.

(15)► Diskutieren Sie mit Ihren Mitschülern bzw. Mitschülerinnen:

Was ist gegen ein gutes Betriebsklima, einen guten Geschäftsabschluß einzuwenden?

Warum soll, was für Kranke gut sein kann, für Gesunde schädlich sein?

Musiker führen gegen Hintergrundmusik hauptsächlich ästhetisch-künstlerische Argumente an.

(16)► Welche ästhetischen Argumente könnten für/gegen Musikberieselung vorgebracht werden? Kann Hintergrundmusik überhaupt mit „richtiger“ bzw. „richtig gehörter“ Musik in Konkurrenz treten? Wenn ja, in welcher Weise?

Der Fluchtweg vor unfreiwilliger Beschallung in die freiwillige mit Hilfe des Walkman könnte sich aber unter Umständen als Sackgasse herausstellen. Zwar wird der Hörer dabei kaum typische Hintergrundmusik, sondern im Gegenteil gerade sehr individuelle Musik hören, aber die Funktion, die diese Musik für ihn erfüllt, könnte durchaus der Muzak-Funktion gleichen.

(17)► In welcher Situation verwenden Sie einen Walkman? Ist sein Gebrauch für Sie kombiniert mit einer bestimmten Tätigkeit oder einem psychischen Zustand?

(18)► Welche der oben angeführten bzw. diskutierten Argumente gegen unfreiwillige Beschallung lassen sich auf die freiwillige (nicht nur mit dem Walkman) übertragen?

¹ zitiert nach R. Liedtke: Die Vertreibung der Stille. Deutscher Taschenbuch Verlag, München/Bärenreiter-Verlag, Kassel 1984, S. 92

Ob uns als Hörer die Musik jederzeit zur Verfügung steht oder ob wir der Musik als Hörer jederzeit zur Verfügung stehen (auch wenn wir scheinbar selbst auswählen), hängt hauptsächlich vom reflektierten, also bewußten Umgang mit den technischen Medien ab. Dies fällt zunehmend schwerer, weil die rasante Entwicklung der Audiotechnik, vor allem in den letzten Jahren, das Musikangebot immens verbreitert hat. Insbesondere in bezug auf Quantität, technische Qualität, Vielfalt, Verfügbarkeit.

Die Quantität beruht allerdings nicht nur auf der Möglichkeit, jede beliebige musikalische Äußerung unabhängig von ihrer ästhetischen Qualität in bestechender technischer Qualität für alle Zeiten zu konservieren. Daß wir dies tatsächlich auch uneingeschränkt ausnützen, ist ein Merkmal unseres Kulturbetriebs, des **Traditionalismus**. Diese Pflege alter Kunst, gemeint ist durchaus auch ein Bevorzugen des Alten gegenüber dem Neuen, hat sich in der klassischen (E-)Musik im Lauf der Jahrhunderte allmählich entwickelt, ist aber seit kurzem auch in der Popmusik zu beobachten: In den LP-Top-ten-Charts vom April 1992 z. B. lagen drei Musiktitel auf den ersten Plätzen, die über 15 Jahre alt waren (Remixes und Cover-Versions nicht berücksichtigt), und dieser Trend setzt sich offenbar fort. Das Repertoire wird also angesammelt statt ausgetauscht.

Traditionalismus

Gleichzeitig hat sich in allen Sparten der Musik die Stilfolge erheblich beschleunigt. Ob es sich dabei im einzelnen um wirklich bedeutende musikalische Entwicklungen handelt oder nur um kurzelebige Trends oder Moden, ist in diesem Zusammenhang nicht wichtig: Die Anzahl der Musikkonserven steigt und mit ihr die Zahl der Rundfunk- und Fernsehprogramme, die sie verarbeiten. Nur die Zahl der Hörer wächst nicht adäquat mit.

Die wachsende Vielfalt des musikalischen Angebots hängt nicht nur von der Quantität, sondern indirekt auch von der technischen Entwicklung ab, die jedem zu einem erschwinglichen Preis ein individuelles Beschallungssystem (Kopfhörer) ermöglicht, das jederzeit an jedem Ort einsetzbar ist. Damit kann Musik individuelle psychohygienische Funktionen wie Entspannung, Abreagieren, Träumen, Assoziation etc. besser erfüllen als jemals zuvor; gleichzeitig ermöglicht diese technische Entwicklung eine Individualisierung, vielleicht sogar eine Differenzierung des Musikgeschmacks.

Digitalisierung war die entscheidende technische Umstellung des letzten Jahrzehnts in der Musikproduktion. Sie hat die oben skizzierte Entwicklung zweifellos beschleunigt.

Digitalisierung

Auf der Verbraucherseite haben CD und DAT (Digital Audio Tape) alle bisherigen Tonträger in Qualität und Handhabung weit übertroffen. Noch wichtiger aber sind die Neuerungen bei der (U-)Musikproduktion, wo mit Hilfe der **MIDI-Technik** (MIDI = Musical Instrument Digital Interface, Digitale Schnittstelle für [elektronische] Musikinstrumente) Komposition bzw. Aufnahme eines Musikstücks vollständig vom Computer gesteuert werden können. Das bedeutet:

- Durch die „Step-Funktion“ kann jeder einzelne Ton für sich verändert, bearbeitet, korrigiert werden. Es ist nicht nötig, wegen eines Fehlers den ganzen Take (Aufnahmabschnitt) nochmals zu spielen.
- Da jedes Musikinstrument mit beliebig vielen Sounds belegt werden kann, kann theoretisch ein einziger Musiker sämtliche „Spuren“ einer Aufnahme einspielen, was häufig auch geschieht (z.B. „Tekno“).
- Die für die U-Musik typischen zahlreichen Wiederholungen müssen nicht gespielt werden, sondern werden am Computer kopiert oder „geloopt“ (Loop = Endlosschleife).

MIDI-Technik

Dies alles wirkt sich günstig auf die Produktionskosten aus und könnte zum Beispiel bewirken,

- daß auch kleine Studios (Independent Labels) erfolgreich produzieren können,
- daß große Studios mehr produzieren können,
- daß hauptsächlich Musik produziert wird, die sich auf die Möglichkeiten des Computers beschränkt.

⑯► Nicht alle der auf dieser Seite skizzierten Entwicklungen sind ohne weiteres positiv oder negativ zu bewerten. Diskutieren Sie die dargestellten Tendenzen. Versuchen Sie, bei allzu eindeutiger Spontanbewertung eine Gegenposition zu finden.

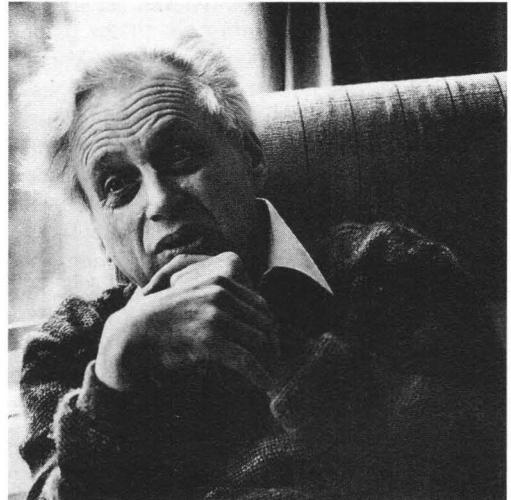
Komponieren mit Lupe und Pinzette: György Ligeti

„Lux aeterna“

Ligetis Komposition „Lux aeterna“ für sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella bietet sich aus verschiedenen Gründen für einen Vergleich mit Bernsteins „Mass“ an:

- Die Entstehungszeiten der Kompositionen liegen nahe beieinander, „Lux aeterna“ entstand 1966, „Mass“ wurde 1971 uraufgeführt.
- Beide Stücke sind für Vokalensemble geschrieben.
- In beiden wurde ein liturgischer Text vertont.

Ligeti: „Ich kann nicht vorherbestimmen, welche Empfindungen und Bilder sich der Hörer durch meine Musik schafft, ich kann keine Assoziationen komponieren. Auch lässt sich in diesem Bereich nichts verbieten: Jeder mag hören und sich vorstellen, was und wie er will. Ich selbst bin ein durchwegs synästhetischer¹ Mensch. Jedes Wort, Gerüche, Farben, Formen, ja selbst Richtungen im Raum setzen sich in musikalische Vorstellungen um.“²



György Ligeti

(1) I, 2

(20)► Hören Sie das Klangbeispiel, und schildern sie anschließend Ihr subjektives Hörerlebnis (z.B. Assoziationen, Bilder). Dazu kann es hilfreich sein, sich während des Hörens momentane Eindrücke in Stichpunkten zu notieren.

(21)► Beschreiben Sie (eventuell nach nochmaligem Hören) die musikalischen Parameter wie Melodik, Rhythmik, Harmonik, Klangfarben bzw. sonstige Beobachtungen zur Faktur des Werkes.

Mikropolyphonie

Die Kompositionstechnik, die Ligeti hier (und in einigen anderen Werken) anwendet, nennt er **Mikropolyphonie**.

(22)► Beschreiben Sie mit Hilfe Ihres musikalischen Grundwissens die wesentlichen Merkmale der (barocken) Polyphonie und Ihre wichtigsten Formen und Gattungen.

(23)► Vergleichen Sie im Notenbeispiel auf S.15 die Einzelstimmen miteinander. Inwiefern liegt hier eine polyphone Form vor, und welche? Für welchen Parameter trifft dies aber nicht zu?

(24)► Notieren Sie in Teamarbeit die Zusammenklänge, die in den Takten 1–8 (wo nur der achtstimmige Frauenchor singt) jeweils in der ersten bzw. zweiten Takthälfte entstehen (= 16 Klänge). Vergleichen Sie deren Struktur miteinander bzw. mit herkömmlichen Akkorden.

¹ Synästhesie: Miterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen

² U. Stürzenbecher: Werkstattgespräche mit Komponisten. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1973, S.50

Lux aeterna (Anfang)

$J = 56$, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ *

“FROM AFAR” *

Sopr. 1-4:

stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle

pp sempre

Soprano

Alt

S 1

A 1

* Stets vollkommen akzentlos singen: die Taktstriche bedeuten keine Betonung.

Sing totally without accents: barlines have no rhythmic significance and should not be emphasised.

1 Musik der Gegenwart

Cluster

Ligeti komponierte hier ausschließlich mit **Clustern** (Tontrauben), Klangballungen aus beliebigen, oft dicht beieinanderliegenden Intervallen. Dabei hebt sich die dissonante Wirkung der einzelnen Intervalle eines Clusters im Gesamtklang weitgehend auf.

I, 3

In diesem Klangbeispiel demonstriert ein Chor den Übergang von einem Durdreiklang in einen Ganztoncluster.

25► Notieren Sie (ähnlich wie in diesem Klangbeispiel) den Übergang von einem vierstimmigen Dreiklang in einen Ganzton- bzw. Halbtoncluster. Wie viele Gesangsstimmen sind zur Ausführung nötig? Versuchen Sie diese Klangverbindungen in der Klasse zu singen.

Parameter

Die **Parameter**, die den Klangcharakter eines Clusters bestimmen, sind:

- der Ambitus (Umfang) vom tiefsten zum höchsten Ton
- die Dichte (Anzahl bzw. Abstand der einzelnen Töne)
- das Register („Höhe“)
- die Struktur (Zusammensetzung), d.h. die Kombination größerer und kleinerer Intervalle innerhalb der Ecktöne
- eventuelle Binnenbewegungen.

grafische Notation

Die meisten Komponisten, die Cluster verwenden, schreiben diese allerdings nicht in exakter Notation wie Ligeti in „Lux aeterna“ auf, sondern benutzen ein **grafische Notation**.

26► Singen sie mit der Klasse die folgenden Cluster, und/oder spielen Sie sie auf geeigneten Instrumenten (zum Beispiel mit weichen Filzschlegeln auf den Saiten eines geöffneten Flügels). Vergleichen Sie diese beiden Ausführungen miteinander. Welcher grundsätzliche Unterschied in Struktur und Dichte ist festzustellen?

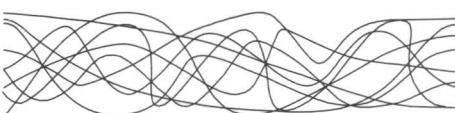
a)



b)



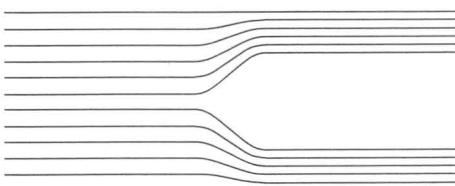
c)



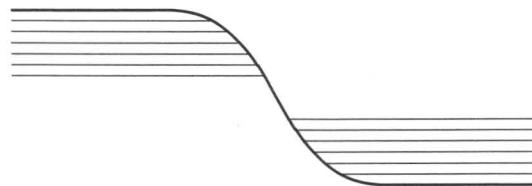
d)



e)



f)



27 ► Welche der obengenannten Parameter verändern sich in den einzelnen Beispielen? (Gehen sie davon aus, daß die Anzahl der Sänger oder Instrumente im Verlauf der Cluster gleich bleibt. Welche Konsequenzen hat dies?)

28 ► Welchem Notationsbeispiel (a bis f) entspricht dieses Klangbeispiel?

I, 4

29 ► Übertragen Sie einzelne Cluster aus Aufgabe 24 in grafische Notation. Beschreiben Sie die Fehlerquelle, die in diesem Verfahren steckt. Warum wäre das umgekehrte Verfahren noch problematischer?

Die klangliche Wirkung, die Ligeti in „Lux aeterna“ anstrebt, beschreibt er mit einem optischen Vergleich: „... es gibt keine plötzliche harmonische Fortschreitung, sondern die einzelnen harmonischen Bildungen fließen allmählich ineinander über: es ist wie eine Wasserfläche mit einem Spiegelbild, die sich langsam kräuselt, und wenn sie wieder glatt wird, ist bereits ein neues Spiegelbild sichtbar.“¹

Dieses allmähliche, unmerkliche Ineinanderfließen der Klänge (das Wort „Harmonien“ könnte mißverstanden werden) beruht hauptsächlich auf der rhythmischen Organisation des Werks: Jede Stimme besitzt einen eigenen **Zeitraster**, so daß weder ein Takt noch ein Rhythmus hörbar werden kann.

Zeitraster

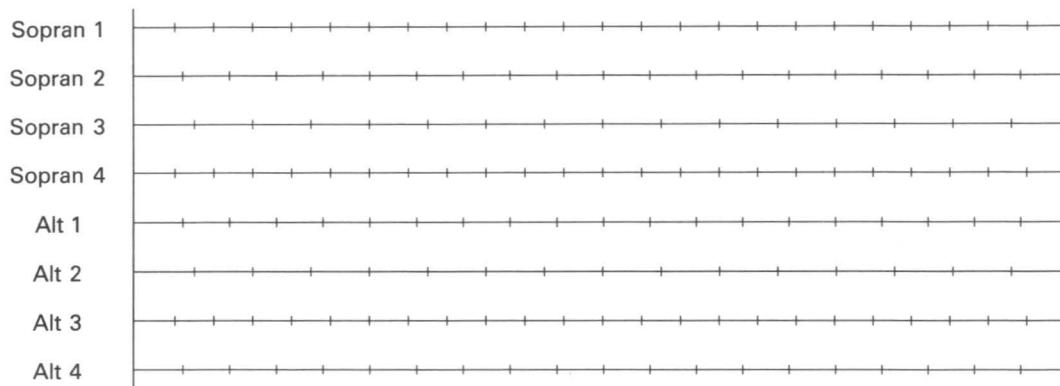
Im nächsten Klangbeispiel hören Sie die ersten vier Takte nacheinander von Sopran 1, 2 und 3 gesungen. Das mitlaufende Metronom ist jeweils auf das entsprechende Zeitraster eingestellt. (Der erste Schlag des Metronoms entspricht jeweils der Zählzeit 1 im ersten Takt, das Tempo ist wesentlich langsamer als vorgeschrieben.)

I, 5

Die Zeitraster dieser drei Einzelstimmen verhalten sich wie 6 : 5 : 4.

30 ► Beschreiben Sie, wie Ligeti dieses Verhältnis in herkömmlicher Notenschrift ausdrückt.

Die folgende Skizze entspricht der Rasterung eines Taktes.



31 ► Überlegen Sie: Wie muß der Komponist die einzelnen Einsätze auf die rhythmischen Raster verteilen, damit keine Schwerpunkte entstehen, sondern ein „unmerkliches“ Changieren der Klänge? Überprüfen Sie das Ergebnis Ihrer Überlegungen anhand des Notenbildes.

¹ zitiert nach O. Nordwall: György Ligeti. Eine Monographie. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1971, S. 78

1 Musik der Gegenwart

Der Text der Komposition stammt aus der Totenmesse (Requiem) der katholischen Liturgie.

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Das ewige Licht möge ihnen leuchten, o Herr,
mit deinen Heiligen in Ewigkeit, weil du fromm bist.
Gib ihnen ewige Ruhe, Herr,
und das Licht möge ihnen für immer leuchten.

Es fällt auf, daß auch bei mehrmaligem Hören der Text nicht zu verstehen ist. Dies wird nicht nur von der differenzierten Rhythmus und den „engen“ Clusterklängen verhindert, sondern auch von den Anweisungen des Komponisten, bestimmte Konsonanten nicht zu artikulieren, vollkommen akzentlos zu singen und „stets sehr weich einzusetzen“.

Ligeti dazu: „*Einen so allgemein bekannten Text wie den der Totenmesse kann ich meinen musikalischen Vorstellungen unterordnen. Ein expressiver Stoff möchte bei einer Umsetzung in die Musik mit musikalischen Mitteln ausgedeutet, verständlich gemacht werden. Wie vertrüge sich das mit meinem kompositorischen Prinzip des verflochtenen Gewebes?*“¹

Vordergründig verwendet der Komponist den Text hier lediglich als Klangmaterial, wobei ausschließlich die Vokale interessant sind. In der ersten Textzeile lauten die Vokale

u ae e a u e a e i .

Diese Vokalreihe wird in den einzelnen Stimmen unterschiedlich schnell durchlaufen. Dadurch ergeben sich von Klang zu Klang immer neue Vokalkombinationen und damit neue Klangfarben. Da aber die Veränderungen jeweils nur „mikroskopisch“ klein sind, fluktuieren die Klangfarben nur ganz allmählich.

Deutlicher hörbar (aber musikalisch nicht so interessant) ist die **Klangveränderung**, wenn alle Stimmen den gleichen Vokal singen.

③► Singen Sie einen Zufallscluster auf die Vokalreihe u o a e i, und übertreiben Sie dabei den Klangcharakter jedes Vokals. Experimentieren Sie mit Vokalkombinationen, ohne aber dabei die Töne zu verändern.

In seinen Vokalkompositionen „Aventures“ und „Nouvelles Aventures“ geht Ligeti noch weiter, indem er eine semantisch sinnlose Kunstsprache verwendet. Sprachklänge und -laute können so nach rein musikalischen Gesichtspunkten komponiert werden.

④► Hören Sie den Anfang von „Lux aeterna“ (vgl. Notenbeispiel auf S. 15), und verfolgen Sie die sukzessive Klangveränderung durch die Vokalreihe.

In der Instrumentalmusik hat Arnold Schönberg schon 1909 ein ähnliches Verfahren angewandt. In seinem Orchesterstück „Farben“ (op. 16/3) werden gleichbleibende Akkorde nacheinander von unterschiedlich besetzten Instrumentalgruppen gespielt, wobei die Ablösung möglichst unmerklich geschehen soll. Die so entstehende Klangkette nennt Schönberg eine **Klangfarbenmelodie** (obwohl keinerlei „Melodie“ im herkömmlichen Sinn vorhanden ist).

⑤► Eine Klangfarbenmelodie läßt sich auch vokal entwickeln: Zwei Gruppen singen jeweils den gleichen Akkord (oder Cluster) auf möglichst unterschiedliche Vokale. Die Klangfarben changieren, indem eine Gruppe leiser wird und gleichzeitig die andere lauter.

⑥► Hören Sie einen Ausschnitt aus Arnold Schönbergs „Farben“.

¹ U. Stürzenbecher, a.a.O., S.51

Wenn Ligeti in „Lux aeterna“ auch den Text nicht im herkömmlichen Sinn vertont, so läßt sich auf einer anderen Ebene durchaus ein Zusammenhang zwischen Textinhalt und Musik feststellen: Beschreibungen wie „nuancierte Klangschattierungen“, „Vokalaufhellungen bzw. -verfinsterungen“, „Klangnebel“ usw. weisen darauf hin, daß viele Hörer bei dieser Musik tatsächlich optische Eindrücke assoziieren, die mit Licht zusammenhängen.

⑯► Neben dem Licht ist der andere zentrale Begriff des Textes „Ewigkeit“. In welchen Merkmalen oder Eigenschaften der Komposition können Sie (subjektiv) diesen Zeitbegriff erkennen?

⑰► Fassen Sie die Merkmale der Mikropolyphonie zusammen, indem Sie auflisten
a) welche Parameter der Komposition nach Regeln der Polyphonie organisiert sind,
b) wo sich „Mikro“veränderungen oder -entwicklungen feststellen lassen.

⑱► Hören Sie das ganze Werk (Dauer ca. 12 Minuten), und versuchen Sie hörend die Großgliederung in drei (oder vier) Abschnitte zu erkennen.



Ligeti über seine differenzierte Kompositionstechnik, die scheinbar in Widerspruch zum klanglichen Ergebnis steht: „*Ein Eisberg ist nur zu einem sehr kleinen Teil sichtbar, der größte Teil ist verborgen, unter dem Wasser. Wie dieser Eisberg aber aussieht, wie er sich bewegt, wie er verschiedenen Strömungen unterliegt, das wird nicht nur vom sichtbaren, sondern auch vom unsichtbaren Teil mitbestimmt. Deshalb bestimme ich beim Komponieren viele Details, die an sich nicht hörbar sind. Aber die Tatsache, daß diese Details bestimmt worden sind, ist wesentlich für das Gesamtergebnis.*“¹

György Ligeti

wurde im Jahr 1923 in Dicsőszentmárton, einem kleinen Ort in Siebenbürgen (heute Tîrnăveni, Rumänien), geboren. Nach dem Abitur studierte er Komposition in Klausenburg und an der Musikhochschule Budapest, wo er nach seinem Examen von 1950 bis 1956 Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtete. Daneben beschäftigte er sich, ähnlich wie Béla Bartók, mit der Sammlung und Erforschung ungarischer und rumänischer Volksmusik, die auch sein kompositorisches Schaffen in dieser Zeit beeinflußte. Nach dem ungarischen Aufstand emigrierte Ligeti in den Westen, wo er erstmals die zeitgenössische westeuropäische Musik kennenlernte. Seinen ersten großen Erfolg hatte Ligeti 1960 mit dem Orchesterwerk „Apparitions“. 1973 bis 1989 war er Professor an der Musikhochschule in Hamburg.
Einige weitere Werke: „Artikulation“ für elektronische Klänge, „Atmosphères“ für großes Orchester, „Volumina“ für Orgel, „Ramifications“ für zwei, um einen Viertelton gegeneinander verstimmte Streichorchester, „Continuum“ für Cembalo, „Poème symphonique“ für 100 Metronome, szenisch-musikalische Groteske „Le grand macabre“.

Die folgenden Aufgaben zielen auf eine Gegenüberstellung der beiden zuletzt behandelten Musikstücke, das Gloria aus Bernsteins „Mass“ und Ligetis „Lux aeterna“. Es wäre möglich, in diesen Vergleich das Musikstück „Don't worry, be happy“ von Bobby McFerrin (S.22) einzubeziehen.

⑲► Vergleichen Sie die künstlerischen Intentionen der beiden Komponisten, soweit sie bei der Beschäftigung mit diesen zwei Musikstücken deutlich wurden.

⑳► Welche Zielgruppen werden von diesen Werken angesprochen? Leiten Sie die Antwort auf diese Frage – wenn möglich – aus der Resonanz bei Ihren Mitschülerinnen/Mitschülern ab.

㉑► Stellen Sie Vermutungen an: Welches der beiden Musikstücke kann die künstlerischen, lukrativen, gesellschaftspolitischen und sonstigen (?) Absichten besser, nachhaltiger verwirklichen?

¹ zitiert nach O. Nordwall, a.a.O., S. 136

Musikalische Hemisphären – E und U

Mit Ligetis „Lux aeterna“ haben Sie ein Werk der E-Musik kennengelernt, während „Mass“ von Leonard Bernstein zwischen diesen beiden Musikrichtungen angesiedelt ist, d.h. Merkmale aus beiden in sich vereinigt. Der folgende Abschnitt dieses Kapitels beschäftigt sich mit einem Stück U-Musik, Bobby McFerrins „Don't worry, be happy“.

E-Musik
U-Musik

gesellschaftliche
und individuelle
Funktion

Die Bezeichnungen **E-** bzw. **U-Musik** wurden von den Rundfunkanstalten und Urheberrechtsgesellschaften, wie z.B. der GEMA, eingeführt, wo diese beiden Musiksparten unterschiedlich vergütet werden. „E“ und „U“ standen ursprünglich für „ernst“ und „Unterhaltung“. Allerdings ist diese Unterscheidung nach keinem der unten genannten Kriterien sinnvoll, weshalb in der Vergangenheit viele Versuche unternommen wurden, diese Kürzel anders zu deuten, z.B. „echt“, „etabliert“, „edel“, „elitär“ bzw. „Underground“, „up-to-date“, „unkünstlerisch“. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Suche nach geeigneten Begriffen häufig von gegenseitiger Geringsschätzung beeinträchtigt wird. Verhältnismäßig wertneutral und deshalb eher sachdienlich sind die Bezeichnungen „populär“ und „artifiziell“. Sie lassen außerdem erkennen, daß die Unterscheidungskriterien zwischen diesen beiden Genres nicht nur rein musikalischer Natur sind, sondern daß auch außer-musikalische Merkmale von Bedeutung sind, wie z.B. **gesellschaftliche und individuelle Funktion** der Musik sowie die daraus resultierende Wertschätzung. Die Untersuchung dieser Kriterien ist also nicht allein eine Angelegenheit der Musikwissenschaft, sondern auch der Musiksoziologie und -psychologie.

Zweifellos ist es völlig abwegig, ein Wert- oder Qualitätsurteil über (E- oder U-)Musik zu fällen, ohne dabei diese unterschiedlichen Funktionen zu berücksichtigen. Dies hätte allenfalls die Aussagekraft eines Geschmacksurteils. (Die Funktionen selbst allerdings müssen durchaus kritisch hinterfragt werden.)

Historisch lassen sich E- und U-Musik etwa seit dem Biedermeier (2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) unterscheiden, als die Tanz- und Salonorchester von Joseph Lanner und den Mitgliedern der Strauss-Dynastie den Musik „markt“ eröffneten. Soweit auch schon vorher von Musikunterhaltung die Rede war, ist zu unterscheiden, ob Musik *als* Unterhaltung oder Musik *zur* Unterhaltung (Musik *bei* der Unterhaltung) gemeint war.



Johann Strauss,
der „Walzer-
könig“: der erste
U-Musiker?
(Zeichnung von
Theodor Zasche)

Im heutigen Sprachgebrauch zählen zur

U-Musik:

Pop, Popmusik, populäre Musik,
Schlager, Hits, Oldies,
Rock, Rockmusik, Rock 'n' Roll,
Beat, Rhythm and Blues, Metal, Rap,
volkstümliche Schlager, Pseudovolksmusik,
Ethnopop, New-Age-Musik usw.

E-Musik:

sinfonische Musik, Oper,
Kammermusik, Kirchenmusik,
Operette, Oratorium, Chormusik,
Musical usw.

Diese natürlich unvollständige Aufstellung fordert sicherlich in einigen Punkten zum Widerspruch heraus. Den Heavy-Metal-Fan könnte es stören, daß er sich in der gleichen Sparte mit den Anhängern des „Alpenglühenkitsches“ wiederfindet, der „Wagnerianer“ (Richard-Wagner-Fan) möchte vielleicht nicht neben dem Operettenliebhaber genannt werden. Solche Vergrößerungen lassen sich aber nicht vermeiden, wenn man die gesamte Musik in nur zwei Rubriken einteilen will. Selbstverständlich ist auch die Grenzziehung nicht immer unproblematisch, denn einerseits gibt es Musikrichtungen, die in ihrer Gesamtheit weder zur E- noch zur U-Musik zu rechnen sind, nämlich die echte (authentische) Volksmusik und der Jazz. Vor allem in Hinblick auf die gesellschaftliche Funktion verläuft die E-/U-Grenze quer durch diese beiden Gebiete.

Andererseits gab und gibt es nicht wenige Komponisten und Musiker, die sich gerade für die **Grenzbereiche** zwischen E und U interessieren. Dabei entstehen die verschiedensten Mischformen, indem jeweils typische musikalische und/oder außermusikalische Merkmale der beiden Bereiche miteinander kombiniert werden.

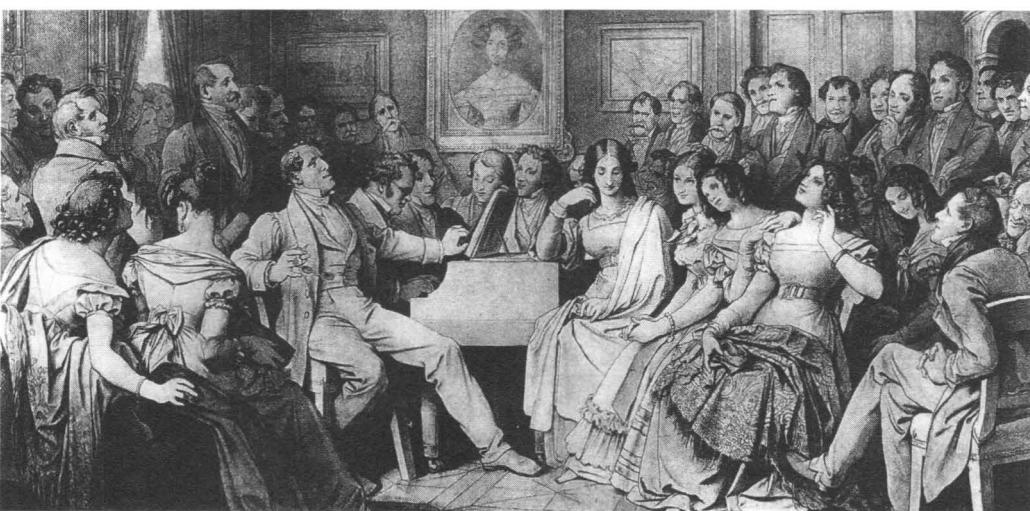
Solche typischen Merkmale der E- oder U-Musik können sein:

musikalisch: Instrumentierung, Rhythmisierung, Harmonik, Melodik, Sing-/Spielweise, Form, Satzweise ...

außermusikalisch: Aufführungspraxis, äußerer Rahmen, Anlaß, Text, Zielgruppe (Publikum), mögliche individuelle Funktion ...

Grenzbereiche

Nicht immer sind die musikalischen Ergebnisse solcher Verschmelzungsversuche hoch zu bewerten, sie reichen von der gelungenen Integration von Jazzidiomen in sinfonische Musik bis zu peinlichen Rockauftritten von Opernsängern, von der Collage „klassischer“ Zitate in der Rockmusik bis zum ärgerlich seichten „Classics-up-to-date“-Verschnitt.



Musik als Unterhaltung:
Franz Schubert im
Freundeskreis
(Zeichnung von
Moritz von Schwind)

1 Musik der Gegenwart

Music 4 U: Bobby McFerrin

Don't worry, be happy

Vers 1

C Dm F

1. Here's a lit-tle song I wrote. You might want to sing it note__ for note. Don't wor-ry,
be hap-py. In ev-ry life we have some trou-ble, but when you wor-ry you make
it dou-ble. Don't wor-ry, be hap-py. Don't wor-ry, be hap-py now.

Chorus

Wiederholung F zweistimmig

C Dm F C F C F
Oo_____ oo_____ Don't wor-ry. Oo_____ be hap-py. Oo_____ Don't
wor-ry, be hap-py now. 2. Ain't got no place to lay__ your head. Some- bo-dy came and took
your bed. Don't wor-ry, be hap-py. The land-lord say your rent is late.
He may have to lit - i-gate. Don't wor-ry, be hap-py. Don't wor-ry be hap-py now.

D.S.

3. Ain't got no cash, ain't got no style. Ain't got no gal to make you smile. Don't worry, be happy.
 'Cause when you worry your face will frown and that will bring ev'rybody down. Don't worry,
 be happy.

Ablauf:

Intro: wie Chorus, 1. Stimme (Unterstimme) gepfiffen, bei der Wiederholung, 1. und 2. Stimme
 gepfiffen

Vers 1
 Chorus: 1. Stimme gesungen auf oo (sprich: uh), bei der Wiederholung 1. und 2. Stimme gesungen

Vers 2

Chorus: wie oben

Vers 3

Chorus: wie oben

Coda: wie Chorus, dreistimmig, „repeat and fade“ (mehrmals wiederholen und dabei immer leiser werden bzw. ausblenden)

Bobby Mc Ferrin singt diesen Song ohne jede Instrumentalbegleitung, wobei er sämtliche Stimmen im Playbackverfahren selbst aufgenommen hat. Zum Üben empfiehlt es sich allerdings, die angegebenen Akkorde auf Klavier oder Gitarre zur Unterstützung zu spielen.

I, 8

Das achttaktige Begleitpattern wird das ganze Stück hindurch wiederholt:

Bevor das zu langweilig wird, variiert man rhythmisch, zum Beispiel
 drei statt der zwei Achtel:

oder manchmal nur ein Viertel:

1 Musik der Gegenwart

Die Rhythmusbegleitung sollte man als Körper-Percussion versuchen:

Auf die Oberschenkel klatschen, mit der hohlen Hand seitlich an den Brustkorb etc.

Ausprobieren, was gut klingt.

Sehr gut paßt hier auch ein „Vokalschlagzeug“, z.B. mit den Lauten „Dm“ für die Bass-Drum, „x-d-d-x-d-d“ (punktierter Rhythmus) für das Ride-Becken, „db“ (nasal) in verschiedenen Tonhöhen für die Tomtoms usw.

Selbstverständlich können sämtliche Stimmen von Instrumenten unterstützt oder ersetzt werden:

Die Chorusmelodie kann von beliebigen Blasinstrumenten oder Keyboards übernommen werden, die Baßstimme klingt sehr witzig auf einem tiefen Xylophon gespielt, das „goo-goo“ („guh“ ausgesprochen) der Begleitung könnten Claves übernehmen oder eine Gitarre, deren Klang mit dem Handballen abgestoppt wird.

Bongos oder Congas bringen weitere Klangfarben und Rhythmen ins Spiel:



Der Song ist zwar der Popmusik (und damit der U-Musik) zuzurechnen, der Rhythmus allerdings muß swingen wie im Jazz. Deshalb werden die Achtelnoten nicht gleich lang gesungen, sondern ternär punktiert (vgl. S. 60):



Aber Achtung! Leicht zu singen und spielen ist das Ganze nicht. Immerhin bewegen Sie sich auf den Spuren eines der besten Jazz- und Popsängers unserer Zeit.



Bobby
McFerrin

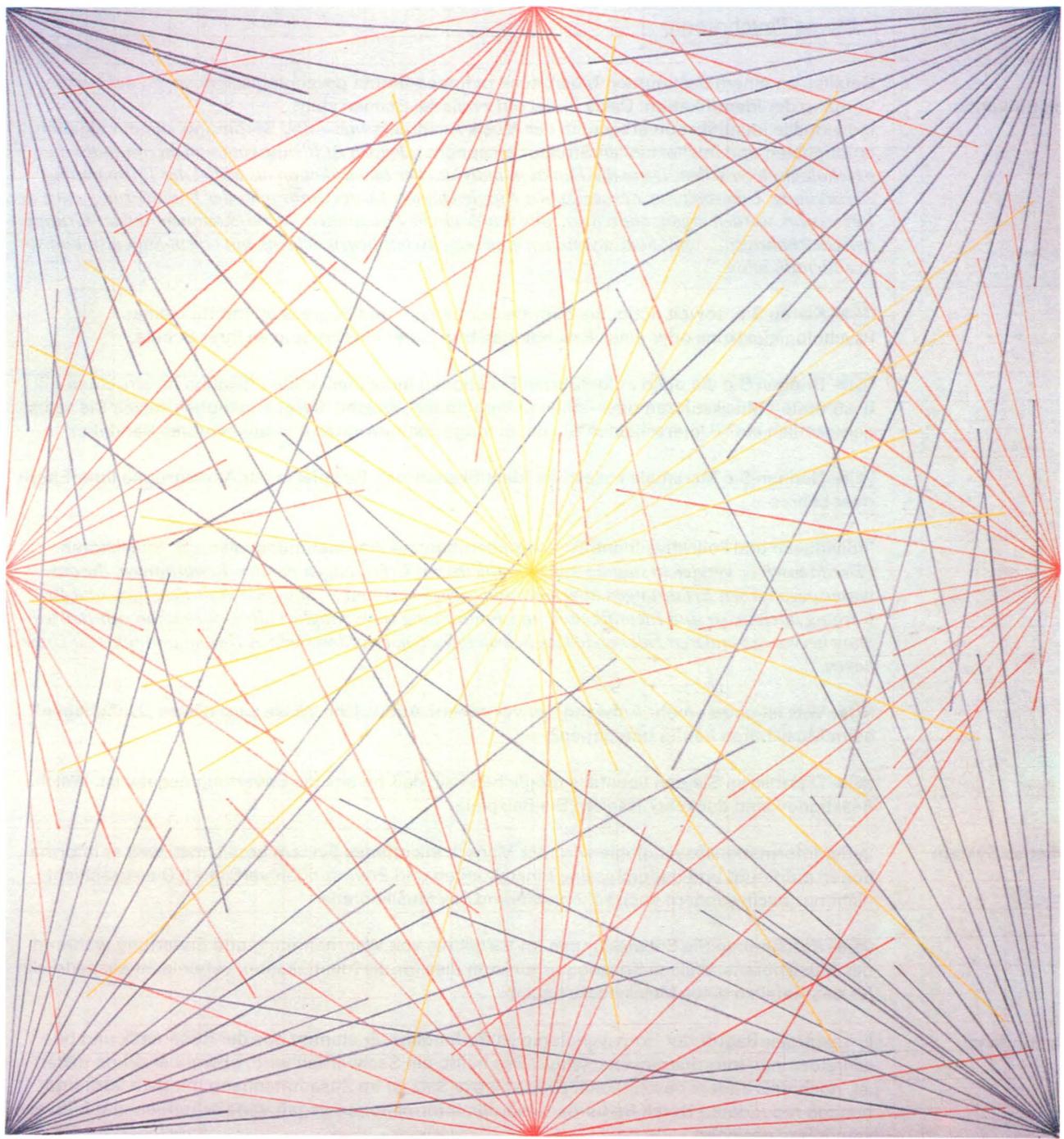
Die meisten Songs von Bobby McFerrin haben keinen Text, sondern nur Tonsilben. Seine Vorliebe für textloses Singen erklärt er so: „Ich singe ohne Worte, weil es einfacher ist. Es ist einfacher, offene Vokale wie a, e, o zu singen ... Außerdem geben Lieder ohne Worte jedem die Möglichkeit, sich eigene Vorstellungen zu machen. Wenn ich ein Lied mit Worten singe, dann hat das eine bestimmte Aussage, mit der man etwas anfangen kann oder eben nicht. Ein Lied ohne Worte ermöglicht dem Zuhörer, sich seinen Teil zu denken, so daß dieses Lied, je nachdem wie viele Zuhörer ich habe, zu hundert oder tausend Liedern wird.“¹

(42)► Vergleichen Sie diese Auffassung von der Funktion des Textes mit der von Ligeti (vgl. S. 18) und Kiesewetter (vgl. S. 52).

(43)► Diskutieren Sie einen möglichen Zusammenhang zwischen dieser Auffassung und der Vorliebe des deutschen Publikums für fremdsprachige Texte.

Bobby McFerrins „Don't worry, be happy“ war nach der deutschen Wiedervereinigung 1989 der erste große Verkaufserfolg westlicher Popmusik in den neuen Bundesländern. Dies hängt sicher in erster Linie mit den auffallenden Bezügen zwischen dem Text und der Lebenssituation der Bevölkerung in der ehemaligen DDR zusammen. Eine politische Partei verwendete sogar den Songtitel als Wahlslogan. Aber auch unabhängig von diesem konkreten Bezug weist dieser Song alle Merkmale erfolgreicher Pop- bzw. U-Musik auf (siehe S. 26f.).

¹ A. B. Steinhardt: Die menschliche Stimme. Norddeutscher Rundfunk, Hamburg 1988 (Fernsehsendung)



Sol LeWitt: Wall drawing No. 273: 7th wall (1975)

Der amerikanische Maler und Bildhauer Sol LeWitt gilt als einer der Begründer der Minimal art.

Etwas Psychologie

Identifikation

Gefallen an einem bestimmten Musikstück zu finden beruht psychologisch gesehen auf dem Vorgang der **Identifikation**. Diese findet auf zweierlei Ebenen statt:

Individuelle Identifikation erkennt in der Musik Ausdrucksweise und Stimmung, die der eigenen emotionalen und intellektuellen Struktur entspricht. „*Jedoch ist Identifikation nicht nur individualpsychologisch zu sehen. Denn die Funktion individueller Identifikation als Mittel der Entspannung, Zerstreuung, Unterhaltung, des seelischen Ausgleichs, des Lustgewinns oder der Stimulierung, auch der Regression, werden ergänzt durch sozialpsychologische Funktionen: Identifikationen mit der Gruppe der Gleichaltrigen, ... mit Statussymbolen einer gesellschaftlichen Schicht, mit einem Star, also kollektive Identifikation.*“¹

(44)► Klären Sie, soweit nötig, die Begriffe Stimulation und Regression mit Hilfe eines Psychologielexikons oder eines Psychologen bzw. einer Psychologin an Ihrer Schule.

(45)► Bringen Sie die oben aufgeführten Funktionen individueller Identifikation im einzelnen mit bestimmten Musikstücken oder -stilen in Verbindung. Welche dieser Funktionen setzen Sie selbst gelegentlich ein? (Unterscheiden Sie dabei möglichst bewußtes und unbewußtes Handeln.)

(46)► Nennen Sie Merkmale kollektiver Identifikation zum Beispiel in der Altersgruppe Ihrer Eltern oder Lehrer.

Individuelle und kollektive Identifikationen beruhen auf Wahrnehmung, also z.B. Musikhören. „*Der Mensch ... vergleicht ständig seine unmittelbaren Erfahrungen mit den Erwartungen, die aus vorausgegangenen Erfahrungen abgeleitet und gespeichert sind ... Stimmen Wahrnehmung und Erwartung überein, so sind Identifikation und Einordnung leicht möglich, die Information ruft Befriedigung hervor, im anderen Fall bereitet sie Schwierigkeiten, erfordert mehr Aufwand und führt zu Unbehagen.*“¹

(47)► Was ist unter „mehr Aufwand“ zu verstehen? Auf welche Weise wird dieses „Unbehagen“ beim Musikhören häufig umgangen?

(48)► Diskutieren Sie den ebenfalls möglichen Fall, daß bereits die Erwartung negativ ist. Welche Reaktionen sind denkbar? Nennen Sie Beispiele.

offenes System

In der Informationspsychologie wird der Mensch als **offenes System** bezeichnet, weil er Informationen aufnimmt und dadurch seine Einstellungen und Erwartungen verändert. Dies geschieht nicht nur *nach*, sondern auch schon *während* des Musikhörens.

(49)► Beschreiben Sie Entwicklungen im Verhältnis von Wahrnehmung und Erwartung während des Musikhörens. Welche Konsequenzen kann dies für die Identifikation, vereinfacht ausgedrückt: für das Gefallen eines Musikstücks haben?

Redundanz

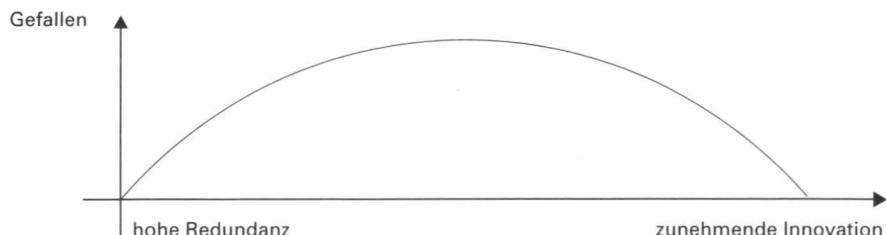
Ein zentraler Begriff der Hörpsychologie ist **Redundanz**. Er stammt aus der Kybernetik und beschreibt einen Informationsüberschuß. Das heißt, ein Sachverhalt wird, obwohl er schon erklärt ist, nochmals anders beschrieben. (Dieser letzte Satz ist im Zusammenhang mit dem vorhergehenden redundant.) Durch Redundanz werden Informationen gegen Verfälschungen und Mißverständnisse gesichert.

¹ G. Kleinen: Zur Psychologie musicalischen Verhaltens. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1975, S. 45

In der Musik gelten alle Elemente oder Parameter als redundant, die sich wiederholen oder nicht verändern. Sie erfüllen Erwartungen des Hörers, die er entweder schon vorher hatte oder während des Hörens entwickelt. **Innovation**, das Gegenteil von Redundanz, überrascht oder enttäuscht den Hörer bzw. fordert (oder überfordert) durch hohen Informationsgehalt seine Konzentrationsfähigkeit. „Ästhetische Befriedigung dürfte in einem mittleren Bereich zwischen hoher Innovation und redundanten Ereignisfolgen liegen.“¹

Innovation

Der Zusammenhang zwischen dem subjektiven Gefallen von Musik und ihren Anteilen an redundanten bzw. innovativen Elementen lässt sich demnach folgendermaßen grafisch darstellen:



- 50► Wie würde sich diese Kurve verändern bei einem Hörer,
 a) der hauptsächlich avantgardistische Musik hört,
 b) der sich beim Musikhören entspannen möchte,
 c) der Musik konzentriert hört,
 d) der Musik nur nebenbei laufen lässt?

- 51► Überlegen Sie: Welche Zusammenhänge bestehen bei einem Popmusikstück zwischen redundanten und innovativen Anteilen einerseits und seinem kommerziellen Erfolg und seiner „Lebenserwartung“ andererseits?

- 52► Welche Merkmale eines Musikstücks der einzelne Hörer als redundant empfindet, hängt wesentlich von seiner musikalischen Bildung und seiner Hörerfahrung ab. Überlegen Sie: Welche Elemente könnten für den einen Hörer längst bekannt, für einen anderen dagegen „abschreckend“ neu sein?

Bernstein · Ligeti · McFerrin

In der folgenden Aufgabe geht es um den Vergleich der drei Musikstücke, die Sie zuletzt kennengelernt haben. Es ist sinnvoll, diese Aufgabe in Teamarbeit zu bearbeiten.

- 53► Bilden Sie drei Teams, von denen jedes die vier Teilaufgaben in Hinblick auf eines der drei Musikstücke bearbeitet:
 Welche der auf Seite 26 genannten Funktionen individueller Identifikation sind für dieses Musikstück denkbar?
 Welche musikalischen Merkmale sind mehr oder weniger redundant bzw. mehr oder weniger innovativ gestaltet?
 Überwiegen innovative oder redundante Elemente?
 Wie stark hat sich für Sie (als „offenes System“) im Verlauf des Hörens bzw. bei mehrmaligem Hören das Verhältnis Redundanz – Innovation verändert? Welche Rolle spielte dabei die Behandlung im Unterricht?

¹ G.Kleinen, a.a.O., S.46

1 Musik der Gegenwart

Von wenig bis gar nichts: Steve Reich

Minimal music

Zu Beginn der 60er Jahre entstand in Amerika ein Musikstil, der in Anlehnung an die Minimal art in der bildenden Kunst die Bezeichnung **Minimal music** erhielt. Als erste Minimal-Komposition gilt das Stück „Composition 1960 # 7“ von La Monte Young. Das Stück, dessen Uraufführung etwa 5 Stunden dauerte, besteht lediglich aus den beiden Tönen h und fis, als Quinte notiert mit dem einzigen Hinweis „To be held for a long time“. Weitere Angaben, z.B. zur Besetzung, fehlen. Auf den ersten Blick empfindet man ein solches Stück natürlich als Provokation, und sicherlich ist diese Vermutung nicht ganz aus der Luft gegriffen. Allerdings ist dabei zu bedenken, daß es für einen Künstler, der einen neuen Weg einschlagen will, immer naheliegt, diese neue Richtung möglichst deutlich, d.h. auffällig zu demonstrieren, was eine provokative Wirkung meist einschließt.

⑤4► Singen Sie mit Ihren Mitschülerinnen und Mitschülern die „Composition“, und überlegen Sie, welche Gestaltungskriterien hier nicht festgelegt sind. Konzentrieren Sie sich auf den Klang (Wirkung?) der Quinte.

Die wichtigsten Minimal-Komponisten, La Monte Young (* 1935), Terry Riley (* 1935), Philip Glass (* 1936), Steve Reich (* 1936) und – zum Teil – John Cage (1912–1992), weisen in ihrem Werdegang gewisse Gemeinsamkeiten auf:

Sie leben oder lebten an der amerikanischen Westküste, wobei meist auf den gleichen räumlichen Abstand zu Europa und Fernost hingewiesen wird, waren in der Fluxus-/Happeningbewegung der 60er und 70er Jahre engagiert, beschäftigten sich intensiv mit fernöstlicher Religion und Philosophie (z.B. Zen-Buddhismus) sowie mit europäischer und vor allem mit nicht-europäischer Musik (balinesische Gamelan-musik, afrikanische Musik). Riley, Young und Glass waren aktive Free Jazzer.

La Monte Young



⑤5► Informieren Sie sich beim Kunsterziehungslehrer oder bei der Kunsterziehungslehrerin über die amerikanische Happeningbewegung sowie Begriffe wie Fluxus, Performance art und Minimal art (vgl. auch S.25).

Das „Minimale“ an Youngs „Composition“ besteht nicht nur darin, daß nach außen hin fast nichts geschieht, sondern daß auch der Einfluß des Komponisten auf natürliche Klänge, auf die „Musik der Natur“, minimalisiert wird. Wenn sich Musiker und Hörer intensiv (und lange) auf das Grundintervall der Musik, die archaische Quinte, einlassen, findet Musik auf einer anderen Verständnis- oder Erlebensebene statt als bei traditionellen Konzerten.

Steve Reich: „Selbst wenn alle Karten offen auf dem Tisch liegen und jeder hört, was sich da abspielt, gibt es immer noch genügend Geheimnisse aufzuspüren. Solche Geheimnisse sind die psycho-akustischen Nebenerscheinungen des Prozesses.“¹

Es ist kein Zufall, daß Young in einer späteren Komposition, „The well-tuned piano“ („Das wohl-gestimmte Klavier“), zur reinen nichttemperierten **Naturstimmung** der Musikinstrumente zurückkehrt und so die musikalisch-kompositorischen Möglichkeiten, die mit der Einführung des „wohl-temperierten“ Klaviers maximiert worden waren, wieder zurücknimmt.

Naturstimmung

¹ zitiert nach H. Danuser: Die Musik des 20.Jahrhunderts. Laaber-Verlag, Laaber 1984 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von C. Dahlhaus, Bd.7), S.395

Eine Musik, die sich zum Großteil im Kopf des Hörers entwickelt und abspielt, kann im Extremfall natürlich auch völlig auf vorgeplante oder -produzierte Klänge verzichten. John Cages Komposition „4'33““ besteht aus drei Sätzen mit den Überschriften: 1. Tacet, 2. Tacet, 3. Tacet. Das heißt, es wird überhaupt kein Ton erzeugt. Die Musiker betreten lediglich die Bühne und verharren 4 Minuten und 33 Sekunden in „Konzerthaltung“, wobei die Pausen zwischen den Sätzen erkennbar sind. Das Konzert findet, auf welche Weise auch immer, im Publikum statt, sei es in Form von Zwischenrufen, Protesten etc. oder in Form von Gedanken, Überlegungen des einzelnen Konzertbesuchers über die „Selbstverständlichkeiten“ des Konzertbetriebs, über seine Rolle als Musikkonsument, seine passive Zuhörerrolle (die er in dieser Situation spontan ablegen könnte) usw.

Das am häufigsten angewandte Gestaltungsprinzip der Minimal music ist die Wiederholung, genauer: die unendliche Anzahl von Wiederholungen, die auch zu der Bezeichnung **Periodic music** geführt hat. Der Begriff „minimal“ beschreibt bei dieser **repetitiven Musik** unter anderem kleinste Änderungen von einer Periode zur nächsten, wobei die Perioden selbst sehr kurz, die Musikstücke insgesamt dagegen meist sehr lang sind.

Steve Reichs „Drumming“ dauert insgesamt etwa 57 Minuten. Ein kleiner Ausschnitt kann also die Wirkung auf den Zuhörer nur im Ansatz vermitteln.

„Die Sehnsucht, sich den reinen, urtümlichen Phänomenen der Musik – einem schwebenden harmonischen Zusammenklang, der packenden Kraft eines Rhythmus, der faszinierenden Konfiguration einer Farbmischung – einmal unabgelenkt hingeben und überlassen zu können, ist allen, die mit Musik umgehen, vertraut. Es ist die stets latente Verlockung, die sinnliche Lust am Erklingen durch Verweilen noch intensiver auszukosten, den erfüllten schönen Augenblick wie unter einer Fermate ins Endlose zu dehnen, ihn unverändert festzuhalten und zu bewahren oder – was aufs selbe hinausläuft – ihm durch unausgesetztes Wiederholen Dauer zu verleihen ... Und die wirkungsvollste Methode ist sicherlich diejenige, die einen Ablauf durch geschäftiges Repetieren von bestimmten Bewegungsmustern vorlässt, dabei faktisch aber auf der Stelle tritt und die schließlich doch notwendigen Wechsel ... in so unmerklich minimaler Dosierung vornimmt, daß der Eindruck des Stationären ... vorherrschend bleibt.“¹

56 ► Beschreiben Sie die subjektive Wirkung dieses kurzen Ausschnitts, und stellen Sie Vermutungen darüber an, wie das gesamte Stück auf Sie wirken könnte.

57 ► Auf welche musikalischen Parameter dieser Komposition trifft die Bezeichnung „minimal“ zu? Beschreiben Sie die musikalische Faktur, soweit Sie diese hörend erkennen konnten (vgl. Zitat von Steve Reich auf S. 28).

58 ► Welche „minimalen“ Änderungen im Verlauf konnten Sie erkennen? Beschreiben Sie die entsprechenden Vorgänge.

„Drumming“ besteht aus vier Sätzen, die sich im wesentlichen durch die Besetzung, d.h. Klangfarbe, unterscheiden: Der erste Satz wird auf unterschiedlich gestimmten Bongos, der zweite auf Marimbas, der dritte auf Glockenspielen und der vierte auf all diesen Instrumenten gespielt. Die Sätze gehen in einer Art Überblendung ineinander über. Insgesamt sind bis zu 9 Musiker beschäftigt, von denen einige aber noch andere Aufgaben wahrnehmen, als die genannten Instrumente zu spielen.

Die Partitur besteht aus einzelnen, exakt notierten **Patterns**. Dazwischen erläutert ein Text, was bis zum nächsten notierten Pattern in den einzelnen Stimmen geschehen soll. Zum Teil handelt es sich dabei um Vorgänge, die in Notenschrift nicht genau beschreibbar sind. Die Dauern der Patterns bzw. der Übergangsphasen sind nicht genau festgelegt.

Periodic music
repetitive Musik

I, 9

Patterns

¹ U. Dibelius: Moderne Musik. Bd. 2: 1965–1985. Verlag Piper, München 1988, S. 174

1 Musik der Gegenwart

Der folgende Ausschnitt, Pattern 29 bis 34, stammt aus dem ersten Teil von „Drumming“, wird also auf bestimmten Bongos gespielt.

Übersetzen Sie den erläuternden Text, und versuchen Sie die beschriebenen Vorgänge hörend nachzuvollziehen.

① I, 10

The musical score shows six measures of drumming patterns for three drummers. Measure 29 starts with 'SOFT STICKS' for Drummer 1. In measure 30, Drummer 2 joins in. In measure 32, Drummer 3 enters with 'SOFT STICKS'. The patterns involve various rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

At MEASURE ② drummers one and two are in unison on the new pattern, and drummer two once again gradually increases his tempo so as to slowly move one quarter note ahead as shown at ③ and, after holding for a little while, again phases ahead another quarter note as shown at ④. After several seconds drummer three enters with soft sticks at ⑤ in unison with drummer two and then slowly phases one quarter note ahead of drummer two as shown at ⑥.¹

© Boosey & Hawkes GmbH, Bonn

⑤► Die Anweisung für den Übergang von Pattern 33 auf 34 ist hier nicht abgedruckt. Wie wird sie lauten?

⑥► Versuchen Sie, solche „Überholvorgänge“ nachzuspielen. Beginnen Sie dabei mit durchlaufenden Achteln, auf beliebigen Trommeln oder auf dem Tisch geschlagen.

Schwierigere, aber auch interessantere Übungen finden Sie auf Seite 34f.

¹ Faksimile (Originalhandschrift von Steve Reich)

Die allmähliche Tempoverschiebung zwischen den beiden Patterns kann bewirken, daß der Hörer einen (dritten) rhythmischen Vorgang hört, der tatsächlich nicht gespielt wird. Ein vergleichbarer optischer Vorgang ist der **Stroboskopeffekt** im Film: Wird zum Beispiel ein sich drehendes Speichenrad von einer Filmkamera aufgenommen, so entsteht bei bestimmten Verhältnissen von Filmgeschwindigkeit (Anzahl der Bilder pro Sekunde) und Drehgeschwindigkeit des Rades ein völlig irrealer Bewegungseindruck: Das Rad scheint schneller, langsamer oder sogar rückwärts zu laufen.

Stroboskopeffekt

- 61 ► Lassen Sie sich den Stroboskopeffekt im Physikunterricht erklären. Versuchen Sie diese Erklärung auf den akustischen Vorgang zu übertragen.

Jeweils nach Abschluß der geschilderten „Überholvorgänge“ spielen mehrere Spieler gleiche oder ähnliche Patterns zeitlich versetzt. Dabei tritt wiederum der Effekt auf, daß etwas hörbar wird, was keiner der Spieler tatsächlich spielt, sog. „resulting patterns“. Der Hörer „reimt“ sich aus Tönen, die ihm besonders auffallen, z.B. weil sie durch Überlagerung verdoppelt werden oder besonders exponiert liegen, eine eigene Melodie zusammen, die unter Umständen nur er allein hört. Theoretisch gibt es so viele „resulting patterns“ wie Hörer.

- 62 ► Hören Sie nochmals Pattern 29 bis 34, und prägen Sie sich Melodie und Rhythmus eines „resulting pattern“ ein, das Sie empfinden. (Singen Sie es gegebenenfalls so leise vor sich hin, daß Sie Ihre Nachbarn nicht beeinflussen.) Vergleichen Sie Ihr Ergebnis mit dem der Mitschüler bzw. Mitschülerinnen.

I, 10

- 63 ► Analysieren Sie die auf S.30 abgedruckten Patterns Nr.33 und 34.

Welche Kriterien könnten, außer den schon genannten, „resulting patterns“ entstehen lassen? Notieren und spielen Sie die erwarteten Patterns.

Vergleichen Sie das erwartete mit dem tatsächlich von Ihnen gehörteten Pattern.



Teil 3 von „Drumming“ wird auf Glockenspielen gespielt



Steve Reich (mit Kopfhörer)



„Resulting patterns“ – gesungen, auf der Pikkoloflöte gespielt oder mit dem Mund gepfiffen

Der Effekt der vom Hörer subjektiv empfundenen „resulting patterns“ läßt sich in Periodic music häufig beobachten. In „Drumming“ geht Steve Reich aber noch einen Schritt weiter. Er führt eine dritte Ebene ein, indem er zeitweise einigen Musikern die Aufgabe zuteilt, „resulting patterns“ tatsächlich zu spielen. Diese gibt er zum Teil vor; meistens aber sollen die Musiker – nachdem sich eine bestimmte Patternkombination eingependelt hat – ihre „persönlichen“ Ergebnispatterns ausführen, und zwar entweder gesungen, auf der Pikkoloflöte gespielt oder mit dem Mund gepfiffen.

- 64 ► Hören Sie einen weiteren Ausschnitt, in dem nach einer Weile ein „resulting pattern“ tatsächlich ausgeführt wird. Bestimmen Sie das Instrument. Konzentrieren Sie sich vorher auf Ihr „eigenes“ Pattern, und vergleichen Sie.

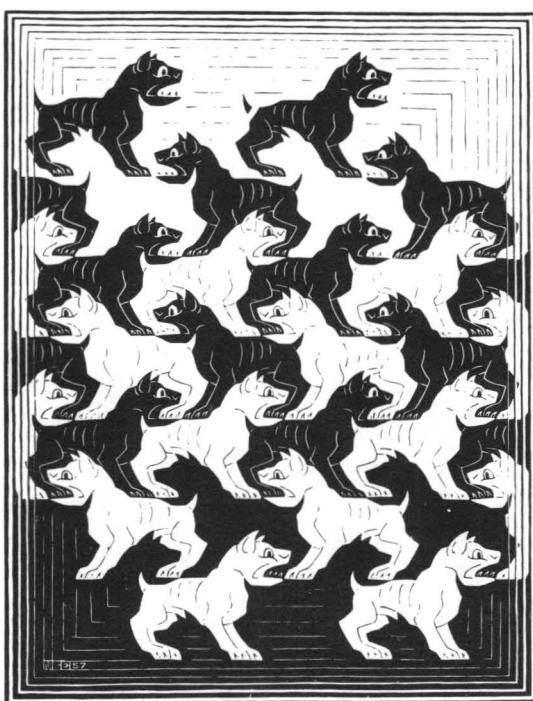
I, 11

1 Musik der Gegenwart

Über die Wirkung der Periodic music schreibt Ulrich Dibelius:

....gerade in den unvorhersehbaren realen akustischen Ergebnissen solcher automatischer Prozesse besteht das eigentliche Überraschungsmoment, das den Spaß an dem bis dahin völlig kontrollierten Vorgang ausmacht ... Und eben dieses sachte Abheben ins Irrationale, die Düpierung des Gehörsinns, wenn sich völlige Ordnung unter erkennbarer Beibehaltung des Prinzips auf einmal in ein schwindelerregendes Durcheinander von mehreren möglichen Perspektiven verkehrt, erhöht noch jenen Irritationseffekt, den die Minimal music mit ihren trancehaften Dauerwiederholungen ohnehin verursacht.“¹

Selbstverständlich wechselt der Hörer zwischen den beschriebenen Höelperspektiven hauptsächlich unbewußt. Interessanter ist es aber, sich bewußt auf ein Spiel mit den Perspektiven einzulassen. Die Bezeichnung „Perspektive“ ist dabei durchaus angebracht, weil, ähnlich wie bei der optischen Perspektive, jeder Hörer zu einem bestimmten Zeitpunkt nur einen Standpunkt einnehmen kann. Es ist nicht möglich, verschiedene Blickwinkel („Hörwinkel“) gleichzeitig aufzufassen bzw. zu verfolgen (vgl. Abbildung S.5).



Der niederländische Grafiker Maurits Cornelis Escher (1898–1972) schreibt: „....die Grenzlinie zwischen zwei benachbarten Formen [hat] eine doppelte Funktion ... An ihren Seiten erhält gleichzeitig etwas Erkennbares Gestalt. Aber das menschliche Auge und der Verstand können nicht in einem und demselben Moment mit zwei Sachen beschäftigt sein, deshalb muß schnell und kontinuierlich von der einen Seite zur anderen Seite gesprungen werden.“²

Periodic drawing
von M.C. Escher
(1957)

⑥5► Beschreiben Sie Parallelen zwischen Eschers Periodic drawing und Reichs „Drumming“ in bezug auf die Faktur und die künstlerische Idee. Gehen Sie dabei auch konkret auf die musikalischen Vorgänge zwischen Pattern 29 und 34 ein.

⑥6► Diskutieren Sie auch die Feststellung Eschers über die „doppelte Funktion der Grenzlinie“. Läßt auch sie sich auf die Musik übertragen?

¹ U.Dibelius, a.a.O., S.183

² zitiert nach H.S.M.Coxeter: Eschers Werk und die Mathematik. In: Die Welten des M.C.Escher. Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, Herrsching 1971, S.49

Die trancehafte Wirkung der Periodic music beruht im wesentlichen auf dem sich verändernden Zeiterleben während des Hörens. Der Hörer wendet sich immer mehr von der vordergründigen, schnellen Bewegung ab und erlebt oder spürt dahinter ein langsameres Tempo, das sich aus Akzentuierungen und „resulting patterns“ ergibt. Diese Bewegung wird immer langsamer „... bis zu einem vibrierenden, tranceartigen Stillstand. Indem so Bewegung und Stillstand in eins gesetzt werden, entsteht der Eindruck der Schwerelosigkeit, es wird eine traumhafte Überwindung der Gravitation hervorgerufen, jenes Gefühl des Schwebens ... Musik als Medium ... als ‚Transportmittel‘, die irdische Sphäre zu verlassen.“¹

Natürlich „funktioniert“ periodische Musik in der beschriebenen Weise nur, wenn sich der Hörer darauf einläßt bzw. sich die Musik vielleicht sogar in der Absicht anhört, trancehafte Zustände zu erreichen. Die Musik allein könnte solche Wirkungen wohl kaum hervorbringen. „... die monoton wiederholten Figuren vermögen die Aufmerksamkeit kaum zu fesseln, ja sie weisen den Hörer geradezu ab. Da andererseits weder besondere melodische, harmonische, geschweige denn polyphone Vorgänge zu hören sind, wird der Hörer durch die Musik aufgefordert, eine andere Perspektive zu suchen“¹, nämlich diesen „trancehaften Stillstand“.

Die psychischen Wirkungen repetitiver Vorgänge in der Musik interessierten und interessieren aber nicht nur die Komponisten der E-Musik. Von Anfang an, etwa Mitte der 60er Jahre, war Minimal music nicht eindeutig dem E- oder U-Genre zuzuordnen. Was sich in der Rockmusik unter der Überschrift Psychedelic music entwickelte, funktioniert zum größten Teil nach den gleichen Wirkungsmechanismen wie die Periodic music. Es ist bestimmt auch kein Zufall, daß **Psychedelic Rock** seinen Ursprung an der nordamerikanischen Westküste hatte.

Zu den ersten Rockgruppen bzw. -musikern, die mit repetitiver Musik experimentierten, gehörten Tangerine Dream (Klangbeispiel), Mike Oldfield, Between, Kraftwerk u.a.

Psychedelic Rock

I, 12 

67 ► Vergleichen Sie die Klangbeispiele 9 und 12. Welche musikalischen Parameter bzw. Elemente stehen jeweils im Vordergrund?

68 ► Stellen Sie Vermutungen an über die jeweiligen ästhetischen bzw. außerästhetischen Absichten.

Auch die **New-Age-Musik** seit dem Ende der 80er Jahre greift häufig auf die psychische Wirkung repetitiver Musik zurück. Da diese Musik meist elektronisch hergestellt wird, lassen sich die „endlosen Wiederholungen“ leicht mit Hilfe der Loop-Funktion (vgl. S. 13) am Synthesizer bzw. Computer erzeugen. Meist soll diese Musik der Unterstützung von Meditation oder autogenen Übungen dienen.

New-Age-Musik

Minimal music kann also als eine Art Schnittmenge zwischen E- und U-Musik gesehen werden. So schreibt Ulrich Dibelius über Philip Glass: „Er schaffte es, daß aus einer neuen Musikpraxis für wenige Begeisterungsfähige und Eingeweihte über die tiefe Tabu-Kluft zwischen Pop und Klassik hinweg eine Massenbewegung wurde, die Publikumsschichten – gleich welchen Anspruchs, Bildungsgrads oder sozialen Umfelds – zu mobilisieren versteht und in ihre hypnotisierenden Strudel aus ständig repitiertem Gleichmaß zieht. Und er schaffte es sogar, in der Metropolitan Opera und der Carnegie Hall, in Rocktempeln und Beatschuppen ... dieselbe emphatisch begrüßte Aufnahme zu finden, ohne sich den Zwängen des Kommerz oder den Nötigungen des Kulturbetriebs zu beugen – einzig im Vertrauen auf seine Originalität und sein Geschick, mit ihr umzugehen, oder, anders ausgedrückt: auf seine Experimentierlust ...“²

69 ► Fassen Sie zusammen, welche Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zwischen E- und U-Musik Dibelius anführt. Diskutieren Sie seine Kriterien.

¹ E. Stiebler: Überlegungen zur Periodischen Musik. In: Jazz, Avantgarde, Pop. Hrsg. von R. Brinkmann. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1978, S. 19f.

² U. Dibelius, a.a.O., S. 187f.

1 Musik der Gegenwart

Es ist müßig zu diskutieren, ob Minimal music nun *zwischen* E und U anzusiedeln oder diesen beiden Genres *sowohl als auch* zuzuordnen ist. Nach ihrem Selbstverständnis fühlen sich Minimal-Musiker (und -Künstler) nämlich *weder noch* zugehörig, um auch ihre Abhängigkeit von den Regeln und Zwängen, die da wie dort wirksam sind, zu „minimalisieren“.

Trotzdem oder gerade deshalb haben die Minimalisten in E und U gleichermaßen ihre Spuren gelegt:

Multimedia performances

- **Multimedia performances** mit Klängen, Lichtarrangements, Duft, Bildern, Dias und Filmen komponierten La Monte Young und seine Frau Marian Zazeela schon 1962,
- und auch die intensive Auseinandersetzung mit indischer (Glass), fernöstlicher und afrikanischer (Reich) Musik pflanzte sich sowohl in die E-, als auch in die U-Musik fort.

70► Nennen Sie Beispiele für Multimedia-Performances und Einflüsse außereuropäischer Musik in der U-Musik und – wenn möglich – auch in der E-Musik.

71► Fassen Sie zusammen, auf welche musikalischen Parameter und Elemente in diesem Kapitel der Begriff „minimal“ bezogen wurde.

„Minimal“ ist übrigens nach Auffassung der Minimalisten auch die tiefere Bedeutung, der Sinn von Kunstwerken. Steve Reich: „*Die Ansicht, Musik sei eine Sprache, die entschlüsselt werden muß, finde ich leicht komisch.*“ Noch einfacher ist das Credo der Minimal art formuliert: *What you see is what you see. Ins Musikalische übersetzt: What you hear is what you hear!*

Minimal action – Spielmodelle

Die folgenden Spielmodelle dienen dazu, einige Kompositionsprinzipien der Minimal music praktisch zu erproben. Da sie unterschiedlich schwierig bzw. zeitaufwendig sind, ist es sinnvoll, eine geeignete Auswahl zu treffen und die betreffenden Modelle intensiver einzüuben, weil die Wirkung dieser Musik zweifellos von einer nicht gerade „minimalen“ Präzision abhängt.

Die rhythmischen Modelle können geklatscht oder – bei schnellerem Tempo – auf beliebigen Trommeln geschlagen werden, für die melodischen Patterns empfehlen sich das Orff-Instrumentarium oder Keyboards mit geeigneten, z. B. glockenartigen Registern. Auch eine Ausführung mit Filzschlegeln auf den Saiten eines Flügels (Deckel entfernen, damit die Spieler von allen Seiten eingreifen können) ist denkbar. Bei allen Übungen sollten die Spieler immer wieder versuchen, ihre Aufmerksamkeit *abwechselnd* auf das eigene Spiel und das der verschiedenen Mitspieler sowie auf das gemeinsame musikalische Ergebnis zu richten. Gerade dieses „Rotieren“ der Konzentration bei Spielern und Zuhörern ist ein wesentliches Gestaltungs- und Rezeptionsmoment dieser Musik, abgesehen von dem damit verbundenen Konzentrationstraining.

Selbstverständlich sind diese Modelle auch als Anregung zu eigenen Gestaltungsversuchen gedacht, wobei sich gerade die Periodic music ideal zur Teamkomposition eignet.

1. Tempoverschiebungen

a) Instrumente: Klatschen oder Trommeln

Zwei Musiker spielen eine gleichmäßige Achtelkette ohne Betonungen:



usw.

Sobald sie aufeinander eingespielt sind, steigert oder verringert einer von beiden sein Tempo, bis die Achtel wieder aufeinandertreffen.

Probieren Sie verschiedene Grundtempo aus, „überholen“ Sie möglichst langsam.

Varianten:

- Betonen Sie jeweils das erste von vier Achteln ($\frac{2}{4}$ -Takt), so daß die Betonungen nach der Tempoverschiebung nicht zusammen treffen.



- Versuchen Sie die gleiche Übung mit vier Spielern, zuerst paarweise, dann mit drei „Überhöhen“.

b) Wie a, aber statt der gleichmäßigen Achtel eine gemeinsame rhythmische Figur, z.B.:

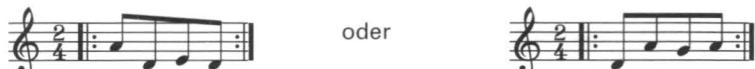


Varianten:

- wie bei a.
- Kombinieren Sie verschiedene Patterns miteinander, erfinden Sie dazu geeignete.

c) Xylophone oder andere geeignete Melodieinstrumente

Wie a, aber mit melodischen Figuren, z.B.:



Varianten:

- wie bei a und b.

d) Wenn Ihnen diese Modelle, auch im schnelleren Tempo, keine Schwierigkeiten bereiten, sollten Sie Melodik und Rhythmus kombinieren, indem Sie beispielsweise eine beliebige Stelle aus „Drumming“ (S.30) transponieren und auf Xylofonen oder Keyboards nachspielen.

Selbstverständlich sind auch die folgenden Modelle unter Punkt 3 und 4 (S.36 f.) mit der Technik der Tempoverschiebung kombinierbar.

2. Phasensprünge – Verschiebung der Patterns

Statt durch allmähliche Tempoveränderung lassen sich die Patterns auch durch Sprünge gegenüber einander verschieben. Dazu fügt einer der Spieler einmalig an einer beliebigen Stelle einen Ton ein oder lässt einen Ton weg, so daß sich die Patterns um die Dauer dieses Tons voneinander entfernen.

a) Klatschen, Trommeln bzw. Xylophone

Spielen Sie die Patterns der Übungen 1b, 1c und 1d mit plötzlicher Verschiebung der Patterns in der beschriebenen Weise.

b) Xylophone, Keyboards o.ä.

Drei Spieler beginnen die folgenden Patterns (S.36) so, daß die Achtelfiguren gleichzeitig erklingen. Sobald sie aufeinander eingespielt sind, springen zwei von ihnen nacheinander durch Verdoppeln der jeweils ersten Achtelnote im Takt weiter, bis der Eindruck einer gleichmäßigen Achtelbewegung (wie notiert) entsteht. Wenn ein Spieler nichts verändert, müssen die beiden anderen zwei bzw. vier Sprünge absolvieren.

1 Musik der Gegenwart

The image shows three examples of rhythmic patterns in 3/4 time. Each example consists of two measures separated by a double bar line. An arrow points from each example to a transformed version where the rhythm has been altered.

- 1. Original: Measures 1-2. Measures 3-4. Measures 5-6.
- 2. Transformed: Measures 1-2. Measures 3-4. Measures 5-6.
- 3. Transformed: Measures 1-2. Measures 3-4. Measures 5-6.

Variante:

- Einer der Spieler springt zweimal vorwärts, der andere zweimal rückwärts. Reihenfolge absprechen!

- c) Steve Reich verwendet in seiner Komposition „Clapping music“ für zwei klatschende Musiker ein einziges rhythmisches Pattern, das einen $\frac{1}{8}$ -Takt ausfüllt. Während der eine Musiker dieses Pattern unverändert klatscht, springt der andere nach einer bestimmten Anzahl von Wiederholungen jeweils ein Achtel weiter, indem er das erste Achtel des Patterns wegläßt, so daß beide nach zwölf solchen Sprüngen wieder zusammentreffen.

Erfinden Sie ein geeignetes Pattern, und spielen Sie Ihre „Clapping music“.

Für einen ersten Versuch ist ein Pattern im $\frac{8}{8}$ - oder $\frac{6}{8}$ -Takt günstiger, weil es sich besser einprägt. Es sollte nur aus Achtel- und Viertelnoten bzw. Achtelpausen bestehen. Hilfreich ist auch ein „Text“ als Gedächtnissstütze, z.B.

A rhythmic pattern in 4/4 time. The pattern consists of a measure followed by a repeat sign, then a measure with a note, a note, a rest, a note, a rest, a note, a note, a rest. Below the notes is the lyrics: Ge - stern und jetzt und mor - gen und.

3. Spiel mit Phrasierungen

Minimale Änderungen im repetitiven Ablauf rhythmisch-melodischer Muster lassen sich auch durch Änderungen der Phrasierung erreichen. Das folgende Modell für zwei Xylophone o.ä. ist im Prinzip der Komposition „Glasswork“ von Philip Glass nachempfunden.

Der erste Takt wird beliebig oft in möglichst hohem Tempo wiederholt. Danach ändert der erste Spieler (oben) die Betonungen. Dabei ist darauf zu achten, daß sich weder Tempo noch Rhythmus ändern.

The image shows two examples of phrasing patterns in 4/4 time. Each example consists of two measures separated by a double bar line. An arrow points from each example to a transformed version where the phrasing has been altered.

Variante: > > > > >

Varianten:

- Nach beliebig vielen Wiederholungen des zweiten Patterns geht auch der untere Spieler dazu über, jede dritte Note zu betonen. Dieses Betonungsschema geht über den Takt hinaus, erst im vierten Takt trifft die Betonung wieder auf Zählzeit 1.
- Das Modell wird von vier Spielern ausgeführt. Je zwei beginnen im oberen bzw. unteren System gemeinsam, wie notiert, danach ändert je einer die Betonung, wie oben beschrieben.

4. Unterschiedliche Metren – „resulting patterns“

Kombiniert man unterschiedliche Taktarten (Metren) miteinander, so entstehen im klanglichen Ergebnis minimale Varianten bzw. „resulting patterns“, weil Hörer und Spieler ein quasi übergeordnetes Takschema wahrnehmen, das sich nach mehreren Takten wiederholt.

Für die Spieler kann es eine Erleichterung sein, sich an den Taktarten zu orientieren, die jeweils am Ende der Zeile angegeben sind und denen die gestrichelten Taktstriche entsprechen.

a)

usw.
usw.

$\frac{4}{8}$

$\frac{3}{8}$

b)

$\frac{12}{8}$

$\frac{6}{8}$

$\frac{4}{4}$

$\frac{4}{4}$

$\frac{4}{4}$ ($\text{J}=\text{J}.$)

Beim folgenden Modell wird jede Stimme wie begonnen weitergeführt, also nicht von vorn wiederholt. (Kleine Rechenaufgabe am Rande: Nach wie vielen Takten könnte ein Wiederholungszeichen gesetzt werden?)

c)

$\frac{2}{4}$

$\frac{6}{8}$

$\frac{5}{8}$

$\frac{3}{8}$

Varianten:

- Bei exakter Spielweise ergeben sich bei allen diesen Übungen „resulting patterns“, die von weiteren Spielern unterstützt werden können.
- Sämtliche Modelle können mit den Prinzipien Tempoverschiebung, Phasensprung und Phrasierungswechsel (siehe Punkt 1-3) kombiniert werden.

Wann beginnt die Gegenwart?

Die musikalische Stilentwicklung von der Gregorianik bis 1945 erscheint im nachhinein folgerichtig oder wird zumindest in Lehrbüchern so dargestellt.

Für Musikhistoriker ist es kein Problem, jede musikalische Epoche als logische Konsequenz der vorausgegangenen zu beschreiben und gleichzeitig zu zeigen, wie sie selbst wiederum Kommen-des vorbereitet. Die erhöhte Warte, die diesen Überblick ermöglicht, ergibt sich aus dem zeitlichen Abstand zum beschriebenen Gegenstand.

Schwieriger liegt der Fall bei der jeweils aktuellen Musik: Weil ihre weitere Entwicklung nicht absehbar ist, lassen sich noch keine Rückschlüsse auf die historische Bedeutung einzelner Stile oder Komponisten ziehen. Genausowenig lassen sich aus der gegenwärtigen Situation Prognosen für die weitere musikalische Stilentwicklung ableiten.

Der Musikwissenschaftler Ulrich Dibelius (* 1924), der sich vor allem auch mit neuester Musik beschäftigt, bestreitet allerdings, daß kompetente Urteile über Musik nur „*aus geschichtlicher Distanz*“ [möglich seien], so als wären die Zeitgenossen für die Geschehnisse der Gegenwart eigentlich unzuständig ... Wer sich auf die Gegenwart einläßt, sich vorurteilsfrei mit ihr beschäftigen will, muß das Risiko auf sich nehmen, einer schier unübersehbaren Fülle von Eindrücken, Phänomenen, Sach-verhalten konfrontiert zu werden, die sich noch dazu alle in dem schwierigen, Definitionen abwehren-den Stadium des Unabgeschlossenen, Unfertigen befinden. Dies soll keinesfalls bedeuten, daß man den kritischen Verstand und das eigene Urteilsvermögen dabei etwa nur mit Vorsicht, unter Vorbehalt oder überhaupt nicht gebrauchen sollte. Im Gegenteil: sie sind mehr als sonst herausgefordert und haben sich gerade in ihrer ganzen Unabhängigkeit und Selbständigkeit zu bewähren. Allein dadurch – durch waches, mitdenkendes Hören – ergibt sich ja die Chance, in dem weit gestreuten, völlig ungegliederten Angebot ... jene Musik zu entdecken, die in ihrer direkten, gegenwärtigen Sprache nicht nur ästheti-sche Bedürfnisse und Erwartungen befriedigt, sondern unmittelbar das eigene Dasein, das miterlebte Heute betrifft.“¹

⑦2► Dibelius schildert die Situation der aktuellen E-Musik. Inwiefern ist seine Darstellung auch auf die U-Musik zutreffend?

Der Komponist Hans Zender (* 1936) äußert sich über die Vielfalt musikalischer Stile in unserer Zeit so: „Wir müssen, wenn wir über Orientierung nachdenken, erst einmal begründen, warum wir überhaupt versuchen wollen, uns zu orientieren...“²

⑦3► Diskutieren Sie diese Forderung.

Avantgarde

Die Stilentwicklung seit 1945, bisher meist unter der Überschrift „**Avantgarde**“ zusammengefaßt, läßt etwa Mitte der 60er Jahre eine Zäsur erkennen. Dieser Einschnitt äußert sich musikalisch-künstlerisch sowohl in einer Art schöpferischer Pause als auch durch ein klar unterscheidbares Vorher-Nachher, in bezug auf kompositorische Faktur und künstlerische Konzepte. Daneben darf nicht übersehen werden, daß um 1965 in Europa und Nordamerika auch politisch und gesell-schaftlich ein Umbruch stattfand.

„Da Musik ... in ihrer Zeit und mit ihrer Zeit lebt, wirkt, agiert, sind ihr die allgemeinen politisch-sozialen Determinanten der jeweiligen Gegenwart nichts Äußerliches, vielmehr Basis und zugewiesene Bedingung ihrer eigenen Existenz.“¹

⑦4► Informieren Sie sich bei Ihrem Geschichtslehrer bzw. ihrer Geschichtslehrerin über die ge-sellschaftspolitische Situation Mitte der 60er Jahre.

Eine parallele Entwicklung fand zeitgleich im Jazz statt (vgl. dazu S.90).

¹ U. Dibelius, a.a.O., S. 258f. und 16

² H. Zender: Orientierung. In: Die Musik der achtziger Jahre. Hrsg. von E. Jost. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1990, S.8

Das kompositorische Schaffen der Nachkriegsjahre war in Europa hauptsächlich von einem Nachholbedarf bestimmt, der sich aus der Isolation ergeben hatte, in die Deutschland durch die Kulturpolitik der Nationalsozialisten geraten war. Zahlreiche bedeutende Künstler waren verfolgt worden, weil sie jüdisch oder „entartet“ waren, künstlerische Innovation fand nahezu ausschließlich im amerikanischen Exil statt, mit entsprechendem Einfluß auf die junge amerikanische Musiker-generation: John Cage war Schüler von Arnold Schönberg, Steve Reich studierte bei Darius Milhaud etc.

(75)► Informieren sie sich bei Ihrem Deutschlehrer bzw. Ihrer Deutschlehrerin über die entsprechende Situation in der Literatur.

Nach dem Krieg war es hauptsächlich die Idee des seriellen Komponierens, die junge (europäische) Komponisten faszinierte und ihr Schaffen beeinflußte. Fast alle in diesem Zeitraum entstandenen Kompositionen orientieren sich an dieser Technik, deren Regelwerk und Objektivität „inmitten all der aktuellen Ungewißheit“ überzeugte.

(76)► Informieren Sie mit Hilfe Ihres musikalischen Grundwissens Ihre Mitschüler bzw. Mitschülerinnen über die Grundzüge der seriellen Kompositionsweise. Worin besteht die Objektivität dieses Kompositionsverfahrens?

Der **Stilwandel** in der Mitte der 60er Jahre weist tatsächlich gewisse Parallelen mit der gesellschaftspolitischen Entwicklung in diesem Zeitraum auf. Neben der allgemeinen Politisierung, die sich in vielen politisch intendierten Kompositionen niederschlägt, findet auch die Überwindung von gesellschaftlichen Normen und Zwängen, das In-Frage-Stellen von Regeln, entsprechenden Ausdruck in der Musik: Die „*Ablösung der Dogmenhörigkeit, wie sie speziell fürs serielle Komponieren galt, durch ein freies, weitgehend bindungsloses Ausschwärmen in vielerlei Richtungen*“¹ wird zum bestimmenden Merkmal des vorerst letzten Stilwandels.

Stilwandel

„*Der Abschied von der starren Prinzipientreue, von der abschirmenden Rationalität des Serialismus war endgültig vollzogen, ... andererseits hatte sich ein neues Gefühl für die sinnliche Attraktivität von Raum und Farbe sowie für Spontaneität und Freizügigkeit der angewandten Verfahren ausgebreitet.*“²

Die wesentlichen Kriterien für die Definition dieses musikalischen Zeittyps berühren also grundsätzliche Ideen und Konzepte von Komposition bzw. von Musik überhaupt, wie sie beispielsweise in diesem Buch in den Abschnitten „Von wenig bis gar nichts“ (über Minimal music, S.28ff.) und „Musik der Stille“ (S.40ff.) dargestellt werden. Neben dieser Tendenz zu substantiellen musikalischen Fragen läßt sich ein Hang zum Subjektiven feststellen (**Subjektivismus**). Die Musik seit 1965 – die Exaktheit solcher Jahreszahlen muß hier nicht diskutiert werden – kennt keine „Schulen“ oder „Gruppen“, kaum Strömungen, sondern fast ausschließlich Personen, die in Personalstil und künstlerischem Konzept größtenteils einzigartig sind.

Subjektivismus

Dieser **Individualismus** hängt zum Teil mit dem zunehmenden Einfluß der amerikanischen E-Musik auf die europäische in diesem Zeitraum zusammen, weil die amerikanische Musik aufgrund fehlender Tradition wesentlich stärker auf einzelne Komponistenpersönlichkeiten konzentriert ist.

Individualismus

Die obengenannten Strömungen könnten, unter großem Vorbehalt, mit Stichworten charakterisiert werden wie: Neigung zur Strukturauflösung, stationäre Klanglichkeit, Klangkomposition, Innerlichkeit, Neue Einfachheit, Neoromantik, Sensualismus u.a.²

Ein übergeordneter Begriff, der alle diese mehr oder weniger individuellen Richtungen zusammenfaßt, ist bisher nicht auszumachen, es sei denn, man verwendet das Schlagwort von der **Neuen Unübersichtlichkeit** als vorläufigen Epochenbegriff.

Neue

In diesem Buch heißt das entsprechende Kapitel „Musik der Gegenwart“, weshalb das älteste hier behandelte Werk aus dem Jahr 1966 stammt.

Unübersichtlichkeit

¹ U.Dibelius, a.a.O., S.25f.

² z.T. nach Dibelius, a.a.O., S.46

Musik der Stille: Morton Feldman

„Sie sollen zuhören. Warum nicht annehmen, daß Töne als solche interessant sind? Ich wundere mich immer, wenn Leute sagen: „Sie meinen, es sind einfach nur Töne.“ Wie sie darauf kommen, daß Töne noch etwas anderes sein können, ist mir schleierhaft.

Sie sind davon überzeugt, daß Töne ein Vehikel sind, um die Ideen eines Menschen aus seinem Kopf in den eines anderen zu befördern, außerdem noch – guter deutscher Tradition entsprechend – seine Gefühle, und das in einer Verbindung, die als Vermählung von Form und Inhalt bezeichnet wird. Diese Haltung finde ich absolut beängstigend ... Die zwei Dinge, die sie vermeiden sollten, sind genau die, die ihnen üblicherweise notwendig erscheinen: Das eine ist die emotionale Reaktion, das andere ist die Reaktion auf die Beziehung der Töne zueinander. Ich glaube, keine von beiden ist angebracht. Ihre Schulbildung hat ihnen überwiegend das vermittelt, was sie meiner Meinung nach nicht tun sollten. Der Durchschnittsmensch meint dann also ..., er hätte keine Ahnung von Musik (die man nach Meinung der Gebildeten eigentlich haben müßte), würde aber, was ihm gefällt. Also stellt er sich immer die Frage, ob er etwas mag oder nicht.“¹ (John Cage)

Der amerikanische Komponist John Cage lehnt sowohl emotionales (Gefühl, Geschmack), als auch intellektuelles („Beziehung der Töne zueinander“) Reagieren auf Musik ab.

77► Welches Hörverhalten könnte Cage für richtig halten? Versuchen Sie die entsprechende geistige Haltung zu beschreiben.

John Cage macht für „falsches Hören“ eine fehlerhafte Schulbildung verantwortlich.

78► Nennen Sie Aufgaben und Darstellungen in den bisher bearbeiteten Abschnitten dieses Buches, die dieses fehlerhafte Hörverhalten fördern bzw. voraussetzen.

79► Diskutieren Sie die ironische Bemerkung (in Klammern) über die „Ahnung von Musik“.

Obwohl John Cage dieses Hörverhalten für jede Musik fordert, wird er hier vor allem mit der Absicht zitiert, Sie auf Besonderheiten eines bestimmten Musikstils vorzubereiten.

80► Bevor Sie einen Ausschnitt aus „For Bunita Marcus“ des Cage-Schülers Morton Feldman hören, lesen Sie nochmals das Zitat, und versuchen Sie Elemente und Merkmale einer Musik zu schildern, die das beschriebene Hörverhalten unbedingt voraussetzt. Worauf müßte diese Musik verzichten? Aus welchen Parametern und Elementen bestünde sie?

(„For Bunita Marcus“ dauert ca. 71 Minuten, das Klangbeispiel 5 Minuten. Sie sollten sich den Ausschnitt beim Durcharbeiten dieses Buchabschnitts möglichst mehrmals konzentriert anhören.)

Für unvorbereitete Hörer ist es nicht einfach, längere Passagen der Musik Feldmans konzentriert anzuhören. Das liegt einerseits am Hörer, der es nicht gewohnt ist, „einfach nur zuzuhören“, wie Cage es fordert, andererseits an der Musik, die keinerlei Erwartungen erfüllt, die heutige Hörer, ob sie zum U-Musik-Publikum gehören oder erfahrene „E-Hörer“ sind, an Musik gemeinhin stellen. Üblicherweise werden bei der genaueren Betrachtung einer Komposition diese beiden Aspekte (möglichst getrennt) behandelt: Die objektive Beschreibung musikalischer Sachverhalte, d.h. die Analyse der kompositorischen Faktur, ist Voraussetzung für Interpretation, Deutung und Beschreibung subjektiver Wirkungen.

¹ R. Kostelanetz: John Cage im Gespräch. DuMont Buchverlag, Köln 1989, S. 165f.

Aber schon einer Analyse widersetzt sich Feldmans Komposition äußerst erfolgreich. Sie läßt beispielsweise keinerlei Gliederung nach herkömmlichen Kriterien erkennen; weder konsequente Wiederholungen größerer Abschnitte noch Variationen einzelner Teile, weder Kontraste noch Reprisen erlauben irgendwelche Aussagen über eine Form im konventionellen Sinn. Ähnlich erfolglos sind Versuche, die Komposition nach anderen Gesichtspunkten zu analysieren. Selbstkritisch stellt ein Kritiker, der ein Werk Feldmans nach statistischen Methoden untersucht hat, fest: „...so kommt man im Ernst nicht um die Erkenntnis herum, das hier angewandte Verfahren vermöge bestenfalls seine eigene Unbrauchbarkeit unter Beweis zu stellen, nicht jedoch sinnvolle Erkenntnisse über die Beschaffenheit Feldmanscher Kompositionen zu vermitteln.“¹ Feldman selbst nannte die Methode so sinnvoll wie das Abzählen der Satzzeichen in der Literatur.

Größeren Aufschluß über die Faktur seiner Musik könnten vereinzelte Aussagen von Feldman und anderen Komponisten aus seiner Umgebung geben:

„Morton Feldmans Musik, ein bedächtiges Ertausen von Klang und Stille, scheint sich einer analytischen Erfassung eher zu erwehren als anzubieten: geht doch Feldman ohne die Absicherung durch ein kompositorisches System von Augenblick zu Augenblick vor.“²

„Ohrenscheinlich zerstört Morton Feldman nichts, aber er ignoriert alles Dagewesene und erfindet alles bis in die kleinste Fiber neu, also für jede Note, jeden Klang.“³

„Feldman sagt..., er wiederhole Töne oder Tongruppen nicht aus irgendeinem konstruktivistischen Grund, nicht weil er ... unter ‚Wiederholungzwang‘ stünde, sondern weil er eben einen bestimmten Klang noch einmal hören wollte – ‚because of the taste!‘“⁴

„There is an old proverb: Man makes plans... God laughs! The composer makes plans... Music laughs.“⁵ (Morton Feldman)

„....Feldmans unsystematische, aber dem Gehör verpflichtete Kompositionsweise...“⁶

„....was Morton Feldmans Musique so gewaltfrei erscheinen läßt, ist, daß er nicht nur fern jeden Gesetzes componiert, er ignoriert überdies die sich ständig neu bildenden Gesetzmäßigkeiten, tut alles, seine Töne vor ihnen zu retten, er sagt: ,In other words: »I'm not creating music, it's already there, and I have this conversation with my material, you see?«“⁷

„....fein austarierte Verknüpfung von Ähnlichem und Neuem in der Abfolge der Klänge und Pausen ... oder allgemeiner: als Schwanken zwischen Wiederholung und Erneuerung...“⁸

„Das stete Umstellen gleicher Akkordelemente. Man scheint es zu kennen und kennt es doch nicht.“⁹

„Ein Ton. Ausatmen. Weg vom Erinnern ... Hören, wieder den Moment fassen.“¹⁰

„Where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, we ... felt the opposite necessity to get rid of the glue (= sich vom Leim befreien) so that sounds would be themselves.“¹¹ (John Cage)

„....die Frage nach der Methode ... führt dann zu einer gleichsam mikroskopischen Betrachtungsweise seiner Partituren: man erkennt, daß kleinste Veränderungen, die in anderer Musik mit ‚großem Bogen‘ irrelevant wären, in den Vordergrund treten. Die Gefahr einer tautologischen Analyse liegt dabei freilich nahe.“¹²

81 ► Beschreiben Sie Ihren Höreindruck. Welcher der zitierten Aussagen kommt er am nächsten?

I, 13

¹ D. Franke: Analytische Contemplation des Feldmanschen Klavierstückes *For Bunita Marcus*. In: Morton Feldman. Hrsg. von H.-K. Metzger. Edition Text & Kritik, München 1986 (Musik-Konzepte 48/49), S. 135ff.

² P. Böttiger: Das exakt Ungefähr. In: Morton Feldman (Musik-Konzepte 48/49), a.a.O., S. 105 ff.

³ zitiert nach D. Franke, a.a.O., S. 139

⁴ W. Zimmermann: Morton Feldman – „...to be lonely“. In: Morton Feldman (Musik-Konzepte 48/49), a.a.O., S. 96

⁵ zitiert nach M. Erdmann: Zusammenhang und Losigkeit. In: Morton Feldman (Musik-Konzepte 48/49), S. 67

⁶ M. Erdmann, a.a.O., S. 81

„For Bunita Marcus“ (1985) ist ein Klavierstück zu zwei Händen, in herkömmlicher Klaviernotation aufgeschrieben (vgl. S. 44). Das Metrum wechselt fast durchweg taktweise zwischen $\frac{3}{8}$ -, $\frac{5}{16}$ -, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{2}$ -Takten in unsystematischer Reihenfolge. Die Takte enthalten meist nur einen oder zwei Anschläge auf unterschiedliche Zählzeiten. Aufgrund dieser Zeitorganisation entsteht nirgends der Eindruck von Rhythmus oder gar Takt.

Über weite Strecken verläuft das Stück „einstimmig“, wobei sich aber immer linke und rechte Hand Ton für Ton ablösen. Feldman: „Renoir once said the same colour, applied by two different hands, would give us two different tones.“¹ Das Wortspiel mit „tones“ – der Maler Renoir spricht natürlich von Farbtönen – ist beabsichtigt: Es geht Feldman tatsächlich um die winzige Nuance im Anschlag, wenn linke und rechte Hand den gleichen Ton nacheinander spielen.

Klangnuancen

Weitere **Klangnuancen**, für den ungeübten Hörer schon eher nachvollziehbar, ergeben sich aus dem Gebrauch des Tonhaltepedals, dem Feldman große Bedeutung zumißt: „The pedal is doing a lot of work, the ‚over-all‘, – how the piece is!“¹ Nur zweimal während des ganzen Stücks wird das Pedal kurz aufgehoben, fast die ganze Zeit über klingen also alle angeschlagenen Töne mehr oder weniger lange nach.

Daraus ergeben sich verschiedene klangliche Konsequenzen:

- Die Obertonreihe der angeschlagenen Töne regt durch Resonanz die ungedämpften höheren Saiten zum Mitschwingen an. Es entstehen also andere Klänge als beim Anschlagen und Halten einer Taste ohne Pedalgebrauch.

Obertonspektrum

- Dieses **Obertonspektrum** klingt im Hintergrund andauernd mit, verändert sich dabei aber sukzessiv durch verklingende und neu hinzukommende Töne.

Schwebung

- Aus nacheinander oder gleichzeitig angeschlagenen Dissonanzen entstehen **Schwebungen**, die geräuschhaft wirken oder sogar den Eindruck einer Hintergrundbewegung hervorrufen.

Einschwingvorgang

- Vor diesem Klanghintergrund (Obertonspektrum bzw. Schwebungen) gewinnen die tatsächlich angeschlagenen Töne unterschiedliche Klangqualität. Ein wiederholt angeschlagener Ton, dessen Obertonspektrum also bereits klingt, wirkt anders, als wenn er sich gegen eine fremde Obertonreihe oder gegen eine Schwebung durchsetzen muß, da sich dabei der **Einschwingvorgang** verändert.

(82)► Probieren Sie die oben beschriebenen Vorgänge am Klavier aus:

- Suchen Sie Zweiklänge, die möglichst deutlich hörbare Schwebungen hervorrufen.
- Versuchen Sie herauszufinden, wovon das Tempo einer Schwebung abhängt.
- Vergleichen Sie den Nachklang eines Tons, wenn er mit der Taste bzw. mit dem Pedal gehalten wird.
- Schlagen Sie bei gedrücktem Pedal zweimal den gleichen Ton an, und vergleichen Sie den Klang.

(83)► Hören Sie das Klangbeispiel mehrmals an, und versuchen Sie die oben beschriebenen Vorgänge hörend nachzuvollziehen.

(84)► Definieren Sie im Anschluß an die beiden Aufgaben jeweils die Grenze des für Sie Hörbaren.

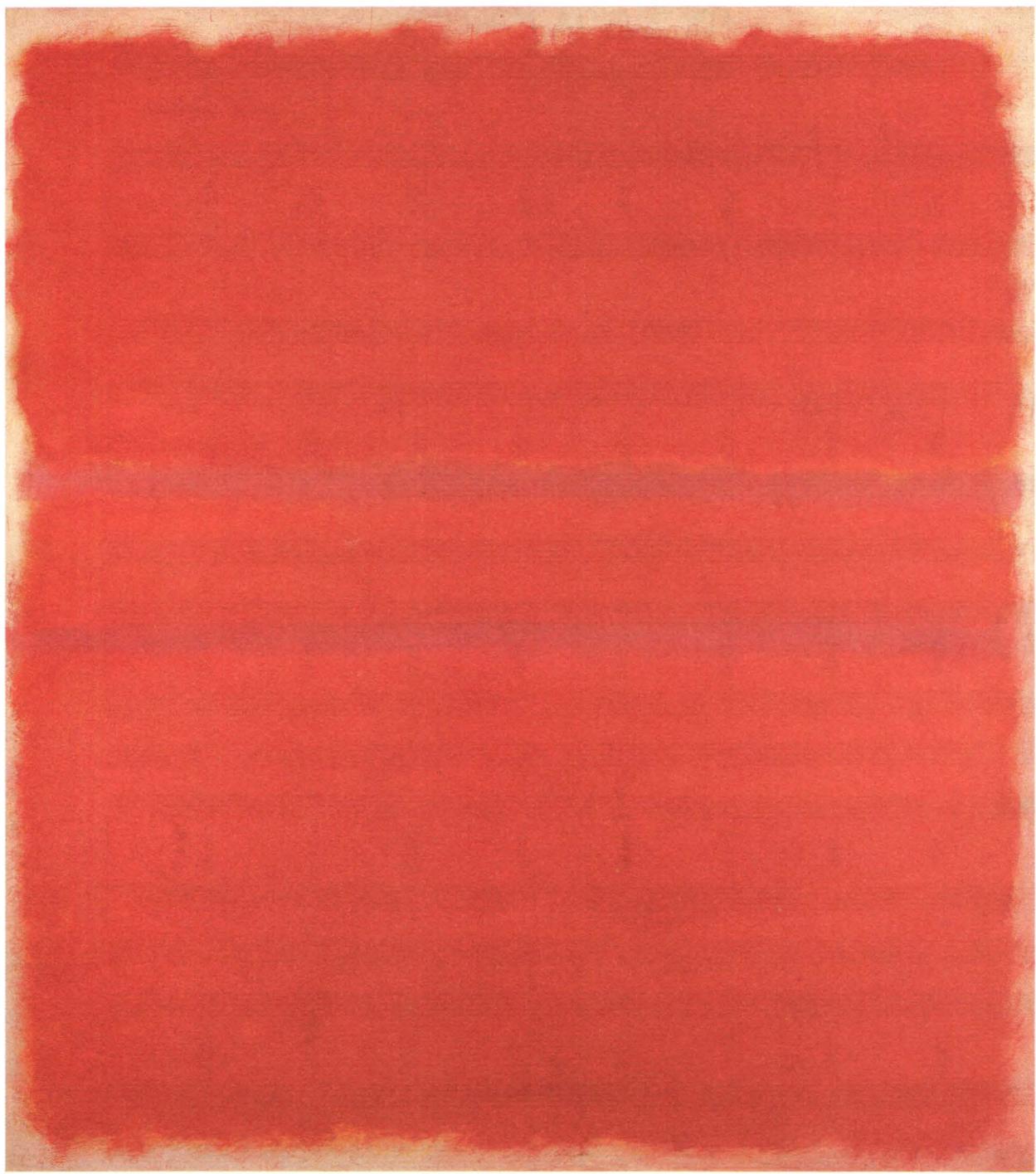
(85)► Die Bezeichnung „einstimmig“ für diese Musik wurde im obigen Text in Anführungszeichen gesetzt. Warum ist es weder exakt, sie als *einstimmig* zu bezeichnen, noch überhaupt von *Stimme* zu sprechen?

Registerwechsel

Zu den Klangsättierungen, die Feldman auf die oben beschriebene Weise gewinnt, kommen weitere Farbnuancen durch häufige **Registerwechsel** (Oktavlage), die ja nicht nur die Tonhöhe, sondern gleichermaßen auch den Klangcharakter verändern. Feldman bezeichnet deshalb auch seine Methode, Töne in wechselndem klanglichem Umfeld unterschiedlich zu beleuchten, als Instrumentierung oder gar Orchestrierung, eine Bezeichnung, die bei adäquatem Hören nicht mehr paradox erscheint, auch wenn tatsächlich nur ein einziges Muskinstrument beteiligt ist.

(86)► Diskutieren Sie Parallelen zwischen Feldmans Musik und dem Bild „Reds Number 5“ des mit Feldman befreundeten amerikanischen Malers Mark Rothko.

¹ zitiert nach D. Franke, a.a.O., S. 136



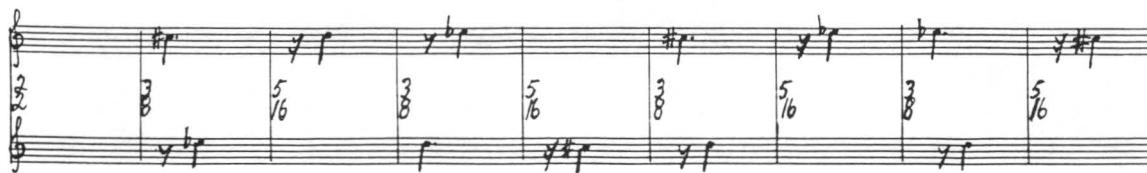
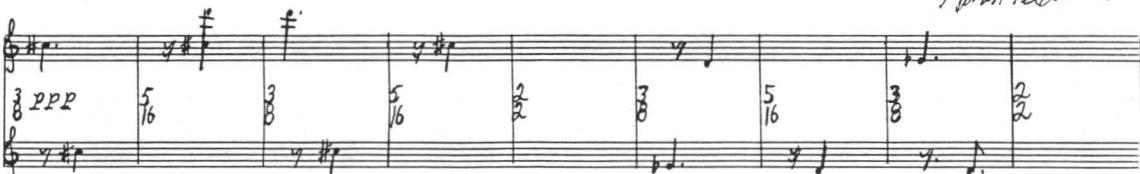
Mark Rothko: Reds Number 5

1 Musik der Gegenwart

FOR BUNITA MARCUS

163-66

Morton Feldman



©1985 UNIVERSAL EDT. (London) Ltd.

1.

UE 17966L

Losigkeit

Um das kompositorische „Konzept“ Feldmans zu beschreiben, wurde der Begriff **Losigkeit** eingeführt. Er beschreibt das Fehlen, besser: die Negation kompositorischer Zusammenhänge. Der Künstler geht nicht nur ohne erkennbares Konzept vor, er achtet auch darauf, daß sich nicht während des Komponierens unabsichtlich Gesetzmäßigkeiten ergeben.

Schon die Art und Weise, wie Feldman beim Komponieren vorgeht, bedingt diese Losigkeit. Er gestaltet nämlich das Aufschreiben seiner Musik wie eine Aufführung, indem er die Töne mit dem Bleistift, niemals aber am Instrument „ausprobiert“. Einmal aufgeschriebene Noten werden dann von ihm nicht mehr korrigiert oder ausradiert. Klänge, die ihm beim Aufschreiben besonders gut gefallen, wiederholt er (vgl. Zitate S. 41).

Auf diese Weise werden „konventionelle Fragen nach der ‚Form‘, dem ‚Aufbau‘ oder gar der ‚Funktion‘ einzelner Teile irrelevant. Bei Feldman funktioniert wenig, auch dies ist übrigens ein Kriterium für Losigkeit...“¹

Selbstverständlich lassen sich auch in „For Bunita Marcus“ Entwicklungen und Rückbezüge andeutungsweise erkennen. So wird beispielsweise am Beginn der Komposition der Einklang Cis allmählich bis zum vollständigen Spektrum aller zwölf Halbtöne erweitert. Ebenso kann der konzentrierte Hörer bzw. der penible Notenanalytiker immer wieder Konfigurationen und Gruppen erkennen, die so oder so ähnlich schon vorher aufgetreten sind.

Solche Erkenntnisse sagen aber offensichtlich nichts über die Komposition selbst aus, sondern nur über die Forderung an den Hörer, gedankliche Verbindungen über extrem lange Zeiträume hinweg herzustellen bzw. aufrechtzuerhalten (vgl. „Etwas Psychologie“, S. 26).

Die Komposition Feldmans bewegt sich an der Grenze der Musik zur Stille. Die äußerst geringe Lautstärke *ppp*, die das ganze Stück hindurch beibehalten wird, die zahlreichen Pausen, in denen Töne nach- und ausklingen, das Fehlen eines Rhythmus und nicht zuletzt das Vermeiden von Bewegung und Entwicklung suggerieren permanent *Stillstand* bzw. Verstummen.

Diese Ruhe ist nicht nur eine Voraussetzung für adäquates Hören dieser Musik, nämlich der Konzentration auf ein Minimum an musikalischer Information; der Komponist Hans Zender erkennt weitergehende Konsequenzen: „Der Hörer wird herausgefordert, denn während der Stillen gibt ihm der Komponist keine Hilfsmittel mehr für sein Musikdenken: er muß selbst den schöpferischen Faden aufnehmen. Jene Stillen zersetzen das, was bisher der Sinn von Musik gewesen zu sein schien: ihre Fülle, ihre Eigenart, ihre Kontinuität.“²

Dieser Gedankengang lädt zu einem Vergleich der Musik Feldmans mit Minimal music ein.

⑧7► Diskutieren Sie mit Ihren Mitschülerinnen und Mitschülern Ähnlichkeiten und (grundlegende) Unterschiede zwischen Minimal music und der Musik Feldmans.

Da in „For Bunita Marcus“ nahezu ein zeitlicher Ausgleich hergestellt wird zwischen Tönen und Pausen, genauer zwischen Klingen und Verklingen, wird für den Hörer unter Umständen der gewohnte Höreindruck umgekehrt: Die Pausen wirken nicht mehr als Unterbrechung des Klangs, sondern die Klänge als Unterbrechung der Stille. Ins Optische übertragen: Vorder- und Hintergrund werden vertauscht (vgl. Abbildung mit Legende sowie Aufgabe 66 auf S. 32).

Feldmans Kompositionen sind teilweise von extremer Dauer. Sein 2. Streichquartett beispielsweise dauert, wenn sämtliche Wiederholungen ausgeführt werden, ca. 6 Stunden. Auch „For Bunita Marcus“ ist mit 71 Minuten Dauer ein relativ langes Musikstück.

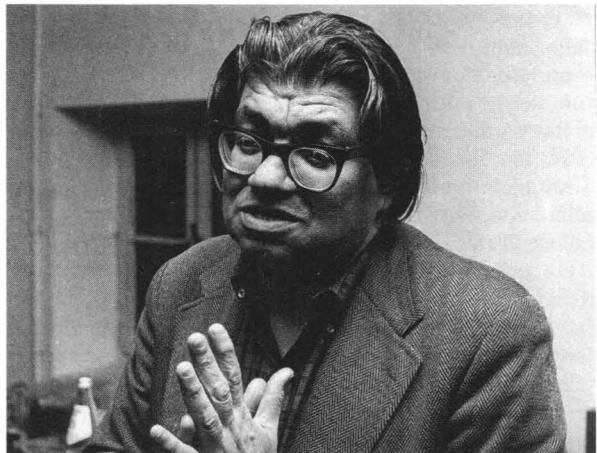
⑧8► Diskutieren Sie den Zusammenhang zwischen der Dauer und den übrigen Merkmalen dieser Komposition, soweit sie diese kennengelernt haben.

⑧9► Von welchen Faktoren hängt der Unterschied zwischen subjektivem Zeitempfinden und objektiver Dauer eines bzw. dieses Musikstücks ab?

¹ M. Erdmann, a.a.O., S. 80

² H. Zender, a.a.O., S. 12

Morton Feldman (1926–1987)



war der erste Komponist, der bereits in den 50er Jahren grafische Notation verwendete und mit austauschbaren Teilen einer Komposition experimentierte (Aleatorik). Mehr noch als John Cage, dessen Schüler er war, gilt er als Wegbereiter einer eigenständigen amerikanischen, von europäischen Vorbildern emanzipierten Musik. Da er zeitlebens mehr an subjektiven stilistischen Innovationen als an der Entwicklung eines durchgehenden Personalstils interessiert war, weist sein Gesamtwerk unterschiedlichste Stile, Konzepte und künstlerische Ideen auf: „*Es muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß in der chronologischen Abfolge der Werke von Feldman ebensowenig eine eindeutige Entwicklung festzumachen ist wie in der zeitlichen Folge der Klänge in irgendeinem seiner Stücke. Nichts entwickelt sich gradlinig, alles breitet sich flächenhaft aus, in vielen Verzweigungen und mit vielfältigen Verbindungen.*“¹

Gemeinsam ist seinen Werken allenfalls die Tendenz zur Stille, die der Komponist Walter Zimmermann aus der Persönlichkeit Feldmans ableitet: „*Die Einsamkeit, Abgeschiedenheit eines Komponisten findet sich meines Erachtens nicht so sehr in Pamphleten und ästhetischen Theorien, sondern eher an der Schwelle von Klang und Stille. Komponieren als Grenzmarke des Schweigens.*“²

Und als ein Kritiker Feldman fragte, was er jungen Komponisten wünsche, antwortete dieser: „*God bless them and good luck to them and all I could wish them in life is to be lonely.*“³

Als Titel seiner Werke verwendete Feldman häufig Widmungen an andere Künstler, z. B. die Komponistin Bunita Marcus oder die Maler Mark Rothko (vgl. S. 43) und Philip Guston.

Das hier vorgestellte Stück „For Bunita Marcus“ stammt aus der letzten Schaffensperiode Feldmans, die meist der „Neuen Einfachheit“ zugerechnet wird. John Cage beschreibt seine und Morton Feldmans Einstellung zu diesem Begriff in einer Anekdote: „*There are people who say, „If music's that easy to write, I could do it.“ Of course they could, but they don't. I find Feldman's own statement more affirmative. We were driving back from some place in New England, where a concert had been given. He is a large man and falls asleep easily. Out of a sound sleep, he awoke to say, „Now that things are so simple, there's much to do.“ And then he went back to sleep.*“⁴

¹ M. Erdmann, a.a.O., S. 68

² W. Zimmermann, a.a.O., S. 101

³ zitiert nach W. Zimmermann, a.a.O., S. 95

⁴ zitiert nach M. Erdmann, a.a.O., S. 67

Happy new ears – Musik für Insider?

„Da wußte ich, daß ich ein Stück schreiben wollte, in dem ich aufhören würde, Fragen zu stellen. Jedenfalls aufhören würde, mich darum zu sorgen, ob Sie hier sitzenbleiben oder hinausgehen, ob jemand es spielen will oder nicht, was dieser oder jener davon denkt...“¹

Dieses Zitat aus einer Ansprache, mit der Morton Feldman das Publikum in einem Konzert begrüßte, beschreibt einen wesentlichen Grund für die Ablehnung, auf die moderne E-Musik beim Publikum häufig stößt.

90 ► Vergleichen Sie Feldmans Einstellung zum Publikum mit der von verschiedenen derzeit aktuellen Rock- oder Popmusikern.

91 ► Falls Sie selbst gelegentlich in Konzerten mitwirken: Beschreiben Sie, wie Sie möglicherweise reagieren würden, falls das Publikum Unmut über die Musik äußern oder den Saal verlassen würde.

92 ► Diskutieren Sie mit Ihren Mitschülerinnen und Mitschülern bzw. Ihrer Lehrkraft, ob es angesichts dieser Einstellung Feldmans überhaupt sinnvoll ist, seine Werke im Musikunterricht zu behandeln.

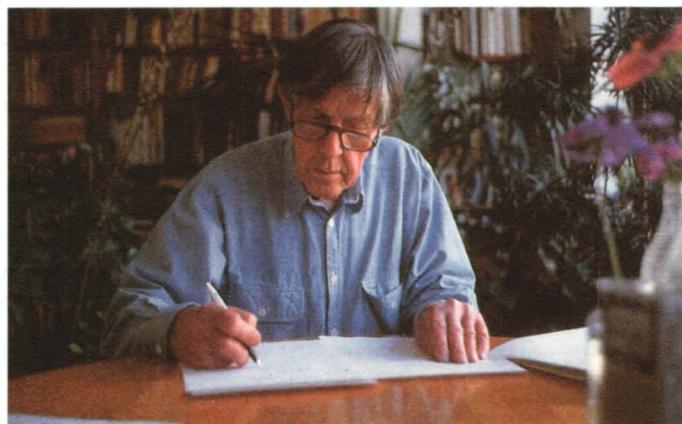
93 ► Falls Sie im Unterricht bereits den Jazz durchgenommen haben, stellen Sie fest, wo sich auch in dieser Musik ein ähnliches Verhältnis der Musiker zum Publikumsgeschmack erkennen läßt.

Als Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ 1752 gedruckt wurde, schrieb im Vorwort ein Musikkritiker, diese Musik bleibe wohl der „kleinen Welt der Kenner“ vorbehalten. Er hat mit dieser Prognose bis heute recht behalten. Aber schon vor Bach und noch häufiger nach ihm haben Komponisten gelegentlich den Publikumsgeschmack ignoriert und damit negative Kritik, Ablehnung oder sogar Skandale riskiert. Und nicht immer hat sich die ablehnende Haltung der Hörermehrheit im Lauf der Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte geändert.

Diese ablehnende Haltung beruht aber häufig auch auf Gegenseitigkeit, wie das obige Feldman-Zitat zeigt. Denn viele E-Komponisten gehen davon aus, daß es die Aufgabe des Hörers ist, sich mit der Musik auseinanderzusetzen, um ihre Absichten und ihre Faktur zu verstehen, während die U-Musiker im Gegensatz dazu, um des kommerziellen Erfolges Willen, auf den Hörer zugeht, seine Erwartungen erfüllt und ihm so das Hören möglichst leicht macht.

Die U-Musik bemüht sich um den Hörer, um die E-Musik muß sich der Hörer bemühen.

John Cage
beim Komponieren



¹ zitiert nach U. Dibelius, a.a.O., S.246

Aber es sind nicht nur die Konsumenten der U-Musik, die mit der modernen E-Musik ihre Schwierigkeiten haben. Auch bei den Freunden klassischer Musik im weitesten Sinn, die Vivaldi, Beethoven, Wagner, vielleicht sogar noch Strawinsky lieben, stößt sie häufig auf Unverständnis. Denn auch diese Hörer haben bestimmte Erwartungen an „ihre“ Musik, die sich von denen der U-Musik-Hörer nicht grundsätzlich unterscheiden:

- abwechslungsreiche, originelle, „satte“ Klangfarben,
- interessante Rhythmen,
- abwechslungsreiche Dynamik (Lautstärke),
- Aha-Effekte, also bewußtes oder unbewußtes Wiedererkennen von bestimmten Elementen oder Parametern der Komposition, z.B. bei Wiederholungen,
- Themen, Motive, Melodien, die sich einprägen,
- gleichbleibender Takt,
- raffinierte Harmonien und Akkordverbindungen,
- gesellschaftliche Wertschätzung,
- Leitfiguren, Stars, Vorbilder.

(94)► Nennen Sie Musikstile oder -stücke, auf die einzelne der obengenannten Kriterien nicht zu treffen.

(95)► Welche der Kriterien treffen nur auf E- bzw. nur auf U-Musik zu, welche auf beide Musikrichtungen gleichermaßen?

(96)► Welche Kriterien treffen auf die moderne E-Musik, soweit Sie sie kennengelernt haben, zu bzw. nicht zu?

(97)► Ergänzen Sie die obige Liste um Ihre persönlichen Erwartungen an Musik.

(98)► Versuchen Sie anhand der Musikstücke, die Sie in diesem Kapitel kennengelernt haben, die Erwartungen eines typischen Hörers moderner E-Musik aufzulisten.

Interessanterweise finden häufig typische U-Musik-Hörer leichter einen Zugang zu moderner E-Musik als Klassikhörer. Über die Gründe kann man nur spekulieren (und diskutieren): Haben U-Hörer eher einen Hang zum Originellen und Unorthodoxen? Lieben sie das Ausgefallene, Überraschende, oder liegt es an der Lust, etwas Neues zu entdecken?

John Cages Interpretation:

„Die Leute ... haben große Schwierigkeiten, sich auf etwas zu konzentrieren, was sie nicht verstehen. Es gibt aber einen großen Unterschied zwischen Verstehen und Erfahren. Viele denken, Kunst hätte mit Verstehen zu tun, aber das ist nicht der Fall. Sie hat vielmehr mit Erfahrung zu tun.“¹

Und an anderer Stelle:

„Ich glaubte immer, wenn wir Musik machen und unsere Arbeit tun, könne es für die Gesellschaft von Nutzen sein. Jetzt denke ich, es gilt nur noch für solche Leute, die sich darauf vorbereitet haben, dem gegenüber offen zu sein. Dumme Leute aber können in ein Konzert gehen und genauso dumm wieder herauskommen. Sie können ihre Erfahrungen ignorieren. Jedoch ist es ja genau diese Unfähigkeit der Kunst, sich den Leuten aufzudrängen, was uns diese Art Kunst lieben lässt.“²

¹ zitiert nach R. Kostelanetz, a.a.O., S. 102

² zitiert nach U. Dibelius, a.a.O., S. 112

In den beiden Zitaten von Cage sind die Begriffe „Erfahren“ und „Erfahrung“ im Sinne von „Erleben“ bzw. „Erlebnis“ zu verstehen (amerikanisch: „experience“).

Dem Komponisten über die Schulter geschaut: Peter Kiesewetter

- „– Aufstehen zwischen 6 und 8 Uhr.
– Kurze Zeitungslektüre, danach sofort an den Schreibtisch, Arbeit bis gegen 12 Uhr. Gelegentlich auch ‚Kontakttage‘ mit Telefongesprächen über Konzerttermine, Besetzungsfragen etc. in der genannten Zeit.
– Zwischen 11 und 13 Uhr erste Tagesmahlzeit, danach Ruhepause von 1 bis 4 Stunden je nach terminlicher Möglichkeit. Anschließend Erledigung der Tagespost.
– Danach wieder kompositorische Tätigkeit bis gegen 19 Uhr, zweite Tagesmahlzeit.
– Gegen 20 Uhr (im Sommer, zu anderen Jahreszeiten entsprechend früher) Spaziergang/-fahrt, Besuche.
– Gegen 23 Uhr nochmals an den Schreibtisch, Arbeit je nach Wachheit bis gegen 1 Uhr, bisweilen auch länger.“

So beschreibt der Komponist Peter Kiesewetter seinen Tagesablauf.

Schülerinnen und Schüler der 11.Jahrgangsstufe eines Gymnasiums, die sich nicht nur für den Stundenplan, sondern auch für Arbeitsweise, Werdegang, kurz: das Berufsbild eines modernen E-Komponisten interessierten, stellten ihm weitere Fragen:

Was machen Sie außer Komponieren?

„Die Frage klingt so, als wäre Komponieren keine Tätigkeit, die den Tageslauf ausfüllen würde. Das stimmt natürlich nicht. Wie der professionelle Sänger oder Instrumentalist eigentlich erst dadurch zum Profi wird, daß er sich permanent mit seinem Fach beschäftigt, so gilt das gleiche auch für den professionellen Komponisten. Das ist also einer, der sich nicht neben seiner Tätigkeit als Filialleiter einer Bank nur einige wenige Stücke am heimischen Computer ‚zusammenfinger‘. Eigentlich ist jede zusätzliche Berufstätigkeit (oder auch Aktivität als Verbandsfunktionär etc.) für die schöpferische Arbeit störend. Relativ gut sind daher solche Komponisten daran, die – wie ich – als Kompositionslerner an einer Musikhochschule unterrichten: Ihre lebensunterhaltende Tätigkeit ist wenigstens verwandt mit ihrer schöpferischen Hauptarbeit.“

Wie geht das vor sich, wenn Sie den Auftrag für eine Komposition bekommen?

„Ein Veranstalter, Rundfunkredakteur, Dirigent wendet sich an mich und fragt an, ob ich für ein bestimmtes Konzert ein bestimmtes Stück schreiben könnte. Er nennt den Termin des Konzerts, die gewünschte Besetzung, die gewünschte Dauer der Komposition und ein – meistens zu niedriges – Auftragshonorar. Nun verhandle ich mit ihm über all das, meistens besonders über die Besetzung und Dauer, in idealen Fällen auch über das Honorar. Unterdessen habe ich genügend Zeit, um mir zu überlegen, ob ich das Stück so wie gewünscht schreiben will und ob mein Arbeitsplan es mir gestattet (meistens plane ich meine Arbeit für mehrere Jahre voraus). Ist alles geregelt, dann erhalte ich einen Vertrag, der die Details des Projekts enthält, auch Termine für die Fertigstellung der Komposition und den Auszahlungsmodus des Honorars. Meistens wird die erste Hälfte bei Auftragserteilung, die zweite bei Fertigstellung der Partitur fällig.“

Ist Ihnen schon einmal nichts eingefallen?

„Ich kenne natürlich Zeiten, in denen mir nichts einfällt: Das sind besonders Zeiten der Müdigkeit oder der gesteigerten Aktivität, also Zeiten, in denen der Kopf besonders voll oder besonders leer ist. Ich meine aber, daß wichtiger als der schiefe Einfall die Bereitschaft ist, etwas zu gestalten. Der Einfall für sich ist sehr wenig und nützt weder mir noch dem Hörer, wenn ich keine Lust habe, mich auf ihn einzulassen, ihn ‚in Szene zu setzen‘, ihn auf seine Möglichkeiten und Konsequenzen zu untersuchen. Ich muß sozusagen Interesse an meinem Einfall und Vertrauen in seine Tragfähigkeit haben, erst dann wird er, so klein und unscheinbar er sein mag, zu aussagekräftiger Musik.“

1 Musik der Gegenwart

Haben Sie Komponieren gelernt?

„Komponieren ist nicht lehrbar, Kompositionstechnik schon. Man kann

- die Phantasie entwickeln,
- die Selbstkritik schärfen,
- das Vertrauen in den eigenen Einfall vermehren,
- das Wissen über historische Satztechniken ausbauen,
- die persönliche Entwicklung fördern (das ist das Wichtigste!).

Man kann nicht

- Patentrezepte für gute Stücke geben,
- eine Karriere als Komponist ermöglichen,
- gute Musiker erzeugen.

Alle genannten Details sind nur Hilfen für den Studenten, seine eigene Kreativität zu entfalten, seine Satztechnik zu entwickeln, seinen Gestaltungswillen zu vermehren, sein ‚Handgelenk zu lockern‘. Solche Hilfen habe ich selbst von meinem Kompositionslehrer und von anderen Menschen erhalten, und nun versuche ich, auch meinen Studenten in dieser Weise zu helfen.“

Ist diese Ausbildung typisch?

„Meine Ausbildung zum Komponisten vollzog sich an der Musikhochschule München in vier Jahren Studium und einem Jahr Meisterklasse nach dem Staatsexamen. Das ist der Regelfall einer hochschulischen Komponistenausbildung. Nur war ich nach diesen fünf Lehrjahren noch keinesfalls Komponist. Deswegen finde ich es ganz richtig, daß mein Abschlußzeugnis als Prüfungsfach Kompositionstechnik nennt: Damit ist klargestellt, welchen bescheidenen Rahmen an Prüfungsinhalten man tatsächlich testen und bewerten kann. Was den eigentlichen Komponisten ausmacht, die Freiheit, Großzügigkeit, Eigenständigkeit, Ausdruckskraft des musikalischen Materials und seiner Formung, das kann keine staatliche Diplomprüfung beurteilen, sondern nur das Publikum im Laufe von Jahren, Jahrzehnten, vielleicht Jahrhunderten.“

Wie arbeiten Sie?

„Ich arbeite am effektivsten an mehreren Stücken zugleich, die sich natürlich auf verschiedenen Stufen der Präzisierung befinden: Während ich eine Partitur beende, sammle ich Ideen für eine zweite, bereite ich eine dritte gedanklich vor und lasse mich womöglich noch dazu überreden, kurzfristig einen weiteren Auftrag anzunehmen. Ich habe mehrere Schreibtische im Haus, und auf jedem von ihnen liegt eine entstehende Komposition (oder zwei). Zu Beginn der Arbeit muß ich zwei Dinge wissen: das tonale Zentrum und das Grundtempo des neuen Stücks. In diesem Stadium benütze ich zuweilen Klavier und Metronom zur Kontrolle meiner Vorstellungen, später kaum jemals: Ich schreibe nur das, was ich auch (innerlich) höre, nichts, was sich nur aus musikalischer Konstruktion oder Rechenarbeit herleiten ließe. Mein Verfahren ist eher assoziativ: Sowie erst einmal Tonalität und Tempo gefunden sind sowie Leitklang und dominante Bewegungsform feststehen, überlasse ich mich mehr der Phantasie und der Tragkraft des Materials. Dieses Verfahren setzt allerdings ein sehr präzise arbeitendes Stil- und Qualitätsgefühl voraus, es ist nur auf strikt rationaler Grundlage ohne Qualitätseinbuße praktikabel.“

Würden Sie aus finanziellen oder anderen Gründen mit einem Musiklehrer tauschen?

„Es hat Zeiten gegeben, in denen ich das Komponieren am liebsten aufgegeben hätte. In solchen Zeiten hatte ich immer wieder die fixe Idee, ich sollte viel lieber eine Gastwirtschaft aufmachen. Depressive Phasen dieser Art sind Folge übergroßer Erschöpfung, Zeiten, in denen ich vor Müdigkeit nicht mehr weiß, daß das Komponieren meine Art des künstlerischen Ausdrucks ist, und nur noch der Wunsch übriggeblieben ist, etwas anderes zu machen, was nicht auf die Art anstrengt wie Komponieren. Das aber sind temporäre Erscheinungen: Sie verschwinden wieder – wie andere depressive Phasen auch. Im Grunde würde ich keinesfalls tauschen, weder aus finanziellen oder sonstigen Gründen, weder mit einem Musiklehrer noch mit einem Industriemanager oder Bundeskanzler (dann lieber noch mit einem Musiklehrer).“

V

TAGEBUCH

J. = 60

3d.

affettoso

Wir ver-sta-hen uns nicht, das ist gut.—

5 4d.

<> <> <> <> <>

Lan - ge glaubte ich, es gä - be vielleicht eine Brücke von

8 3d. *p*: *p*:

dir zu mir. Ich schließ un-ru-hig. Ich hoff - te mich

12 2d. 3d.

dim. *pochiss. meno mosso*

krank. Nun schneide ich mir Wei - den und

16 *Liberamente*

pfei - fe im Dicke des U - - fers.

1 Musik der Gegenwart

Den Liederzyklus „Tagebuch“ op.41, für Sopran und Viola, nach Gedichten des Lyrikers Rainer Malkowski (*1939) komponierte Peter Kiesewetter 1989.

Die Überlegungen, die ihn bei der Textauswahl seiner Vokalwerke leiten, beschreibt er folgendermaßen:

„Bis zum Zusammentreffen mit Rainer Malkowski hatte ich diese Frage eher spontan im Einzelfall entschieden: Ein Text gefiel mir, ich konnte mich mit seiner sprachlichen Erscheinung identifizieren, konnte seine Aussage so sehr akzeptieren, daß ich ihr mittels Musikalisierung zusätzliche Redegewalt und Nachdrücklichkeit verleihen wollte, sozusagen ihn mit meiner Stimme vortragen wollte. Die singende Stimme nämlich trägt immer (oder doch wenigstens bei mir immer) die innere Stimme des Komponisten nach außen, das macht den besonderen, den eigentlich immer höchst privaten Charakter solcher Mitteilungen aus. (Bei der Chormusik steht dagegen der Gruppencharakter im Vordergrund, deswegen muß sehr sorgfältig bei der Textauswahl zwischen Ich- und Wir-Dichtung unterschieden werden.)“

⑨► Vergleichen Sie diese Auffassung Kiesewetters mit der von Ligeti (S. 18) und McFerrin (S. 24).

Das fünfte Stück (Kiesewetter vermeidet die Bezeichnung „Lied“) der sechsteiligen Sammlung trägt wie diese den Titel „Tagebuch“:

Wir verstehen uns nicht, das ist gut.
Lange glaubte ich, es gäbe vielleicht eine Brücke von dir zu mir.
Ich schlief unruhig.
Ich hoffte mich krank.
Nun schneide ich mir Weiden und pfeife im Dickicht des Ufers.

⑩► Analysieren Sie den Text: Welche Aussagen, Stimmungen bzw. Stimmungswechsel, Situation etc. lassen sich nach Ihrem Empfinden in Musik umsetzen?

Beschränken Sie sich dabei nicht auf illustrative Effekte. (Kiesewetter: „Man könnte mit einem hohen Flageolett der Viola enden – aha, da hört man das ‚Pfeifen‘ im Dickicht des Ufers: ein guter Grund, diese Lösung nicht zu wählen – zu simpel, zu plakativ.“)

⑪► Hören Sie das fünfte Stück aus dem Zyklus „Tagebuch“, und vergleichen Sie die Vertonung des Textes mit Ihren Überlegungen.

„So sehr mir die Dichtungen Malkowskis gefielen, so klar war es mir von Anfang an, daß ich diese Dichtungen nicht komponieren könne. Denn Rainer Malkowskis Texte sind nicht eigentlich zum Erklingen, nicht einmal zur Rezitation, und schon gar nicht zur öffentlichen Lesung (vor ein paar hundert Leuten, mit Mikrophon und Lautsprecherverstärkung vielleicht gar) bestimmt und geeignet. Es sind Lesetexte, gewiß: aber solche zum Selberlesen, still, ganz für sich, ohne Ablenkung, das vor dem inneren Ohr erklingende Wort ist ihnen am meisten gemäß. Vertonung aber bedeutet eigentlich immer die ‚szenische Veräußerlichung‘ des Textwortes. Man sucht als Komponist nach Musizieranlässen im Text: sind sie gefunden, so beutet man das gewonnene Terrain hemmungslos aus („Falala“, „o Musica“, „sihihihihingen, tahanzen uhund sprihihihingen“: leerlau-fende, unwiderstehlich ausbrechende Musizierlust melismenreich fingierend, grundlos bewegt und zum Erbrechen banal, Schulchöre wissen davon ein Lied mit 65 Strophen zu singen).“

⑫► Hören Sie nochmals das Stück, und verfolgen Sie den Notentext:
Mit welchen kompositorischen Mitteln versucht Kiesewetter dem intimen Charakter des Textes gerecht zu werden?

„Am meisten ‚Szene‘ im opernhaft veräußerlichten Sinn ist der Beginn: ‚Wir verstehen uns nicht‘ – ich habe die Sängerin gebeten, diese Feststellung möglichst affektiert, mit solcher Verzweiflungsattitüde zu gestalten, als handelte es sich um einen besonders schicksalsgeladenen Puccini-Moment: Liebeskummer am schwärzesten Punkt der Nacht, gegen 4 Uhr 35 (Winterzeit).

Devisenartig eröffnet eine Sechstonfigur das Stück: nach der Fermate könnten ebensogut Streichertremolo und Choralklang von drei Posaunen und Bassfagott ertönen – dann wäre die Tragödie perfekt.

Statt dessen schlägt die Stimmung um: ‚das ist gut‘: Ende der Tragödie. Nun kommt der Text gleichsam zur Sache. Nachdem die gegensätzlichen Emotionen des Anfangs erledigt sind, ist nun Gelegenheit für den ruhigen Diskurs, für den Übergang zur Gleichmütigkeit des Textendes.“¹

103► An welchen Textstellen finden Stimmungsumschwünge, nicht nur die hier beschriebenen, statt?

104► Beschreiben Sie, mit welchen musikalischen Mitteln sie jeweils gestaltet werden. (Beachten Sie dabei z.B. Rhythmisierung, Register, Phrasierung, Interpretationsanweisungen, Dynamik etc.)

I, 14

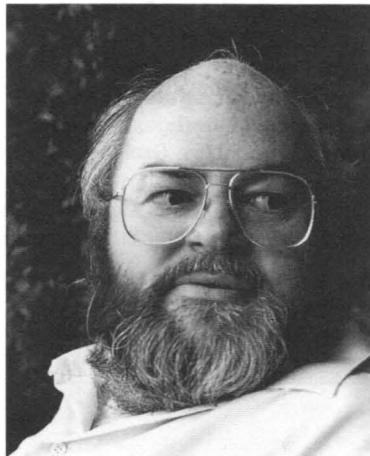


In der Schlußzeile verwendet Kiesewetter eine nahezu banale melodische Figur.

105► Singen Sie die Melodie. Woran erinnert sie? Interpretieren Sie sie im Zusammenhang mit dem obigen Zitat.

Peter Kiesewetter

wurde 1945 in Marktheidenfeld (Unterfranken) geboren. Schon während der Gymnasialzeit in Augsburg studierte er am dortigen Leopold-Mozart-Konservatorium Klavier, Orgel und Musiktheorie. Nach dem Abitur nahm er das Kompositionsstudium bei Günter Bialas an der Musikhochschule München auf, daneben besuchte er Kompositionskurse bei Klarenz Barlow, Gerard Grisey und Wolfgang Rihm. Bei Studienaufenthalten als Stipendiat in der römischen „Villa Massimo“ lernte er den Lyriker Rainer Malkowski kennen. Ab 1971 unterrichtete er Musiktheorie und Formenlehre an der Musikhochschule München, 1991 wurde er zum Professor ernannt. Seit 1992 ist er Professor für Komposition Lehre an der Musikhochschule Hannover.



Einige seiner Werke:

„Tango pathétique“ nach Tschaikowsky und „La Ritirata“ op. 43 (Auftragskompositionen für den Violinvirtuosen Gidon Kremer), „Alba“ op. 35 für Saxophonquartett, zwei Sinfonien (die zweite eine Auftragskomposition für das Kibbutz Chamber Orchestra, Tel Aviv), „musik unter tage“ für Oboe, „La Virtú della Passione“ op. 53 für den Chor des Bayerischen Rundfunks.

¹ Sämtliche Zitate von Peter Kiesewetter stammen aus dem Briefwechsel mit dem Autor H. Klaffl. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Komponisten.

Die Musik der Gegenwart – kurz charakterisiert

Als musikgeschichtliche *Gegenwart* in der E-Musik kann der Zeitabschnitt seit ca. 1965 bezeichnet werden.

Kriterien für die Definition dieser **Epochengrenze** sind:

- eine erkennbare Zäsur im Schaffen der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten,
- die Aufgabe serieller Kompositionstechniken,
- verschiedene neuartige stilistische Entwicklungen,
- Stilvielfalt aufgrund zahlreicher individueller Stilentwicklungen („Subjektivismus“),
- zunehmend grundsätzliche musikphilosophische Überlegungen,
- gesellschaftspolitische Innovationen, die sich in der Musik auswirken.

Eine übergeordnete Epochenbezeichnung für diesen Zeitraum konnte sich bisher nicht durchsetzen.

Einige wesentliche **Stilrichtungen** in der E-Musik der Gegenwart, die individuelle Stilentwicklungen überlagern, sind

- Klangkompositionen (z.B. Mikropolyphonie, Clustertechnik),
- Minimal music (z.B. repetitive Musik mit trancehafter Wirkung),
- Neue Einfachheit oder Neoromantik,
- Zusammenarbeit mit anderen Künsten in der Performance art.

Kennzeichen für die Musik der Gegenwart ist unter anderem das Spannungsverhältnis zwischen E-Musik und U-Musik. Eine Definition bzw. gegenseitige Abgrenzung dieser beiden Bereiche muß neben musikalischen auch außermusikalische Kriterien berücksichtigen wie zum Beispiel

- kommerzielle Aspekte,
- Merkmale des Kulturbetriebs,
- individuelle und gesellschaftliche Funktionen der Musik.

Kompositionen im Grenzbereich dieser beiden Genres beruhen entweder auf Kontrastwirkungen oder versuchen durch Ausgleich bzw. Kombination jeweils spezifischer musikalischer Parameter eine eigenständige musikalische Sprache zu entwickeln. Dabei entstehen Werke von unterschiedlichstem ästhetischem Niveau.

Aufgrund vielfältiger Entwicklungen nimmt der **Musikkonsum** in der Gegenwart extrem zu, so daß erstmals der Aspekt des unfreiwilligen Musikgenusses in das Bewußtsein der Öffentlichkeit rückt.

2 JAZZ



ROOTS – DIE WURZELN DES JAZZ

Der Rassenkonflikt

Der Jazz entstand Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika, seine Wurzeln aber liegen in den musikalischen Traditionen Afrikas und Europas, die sich in Amerika zu einer neuartigen Musik verbanden. Während jedoch die europäische Musik von den weißen Einwanderern in die „Neue Welt“ mitgebracht wurde, gelangte die afrikanische Musikkultur durch die Verschleppung von Negersklaven nach Amerika.

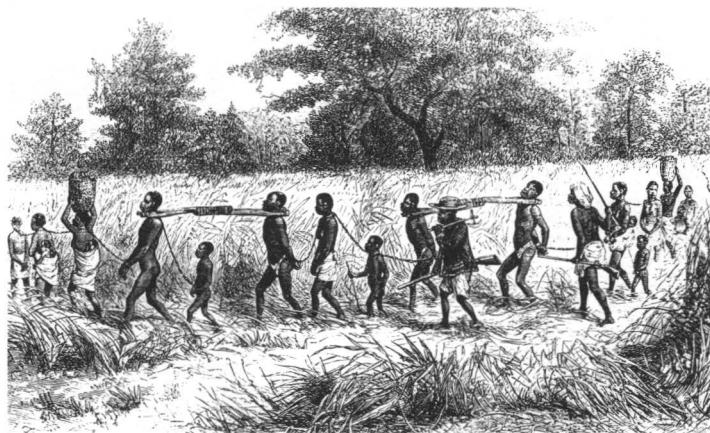
Sklavenhandel

Schon im 16. Jahrhundert wurden die ersten Westafrikaner von englischen Sklavenhändlern gefangen.

„Man trieb die Gefangenen dann – oft genug mit Peitschen- und Stockhieben – auf die Sklavenschiffe. „Ihr Schluchzen und ihre leidvollen Lieder“, so gestand Degrandpré, der Kapitän eines solchen Schiffes, „haben meine Seele oft sehr in Unruhe versetzt. Ich erheb mich dann und versuchte sie wieder zu beruhigen. Aber oft waren meine Bemühungen vergeblich..., und einige blieben bei der Vorstellung, man wolle sie schlachten.“ – „Nicht wenige“, so berichtet ein Augenzeuge, „erdolchten, erhängten oder ertränkten sich.“¹

Soweit sie die unmenschliche Behandlung und die Strapazen dieser Reise überlebten – oft fielen ganze „Schiffsladungen“ Seuchen zum Opfer –, wurden sie auf Sklavenmärkten verkauft. Hauptabnehmer waren die Besitzer von Baumwollplantagen in den Südstaaten von Nordamerika, die die Sklaven zum Baumwollpflücken einsetzten.

Über 35 Millionen Westafrikaner wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf diese Weise verschleppt und erduldeten ein Leben ohne Freiheit und Menschenwürde. Auch nach der offiziellen Verkündung der Sklavenbefreiung in der „Emancipation Proclamation“ Abrahams Lincolns von 1863 mußten sie weiter um ihre Bürgerrechte kämpfen.



Sklavenkarawane im Kongogebiet auf dem Marsch zur Küste
(Mitte des 19. Jahrhunderts)

Die Geschichte von der Entstehung und Entwicklung des Jazz gibt immer wieder Zeugnis vom amerikanischen Rassenkonflikt. Dieser ist der wesentliche sozio-kulturelle Hintergrund dieser Musik.

¹ L. Zenetti: Peitsche und Psalm. Verlag J. Pfeiffer, München 1963, S. 12



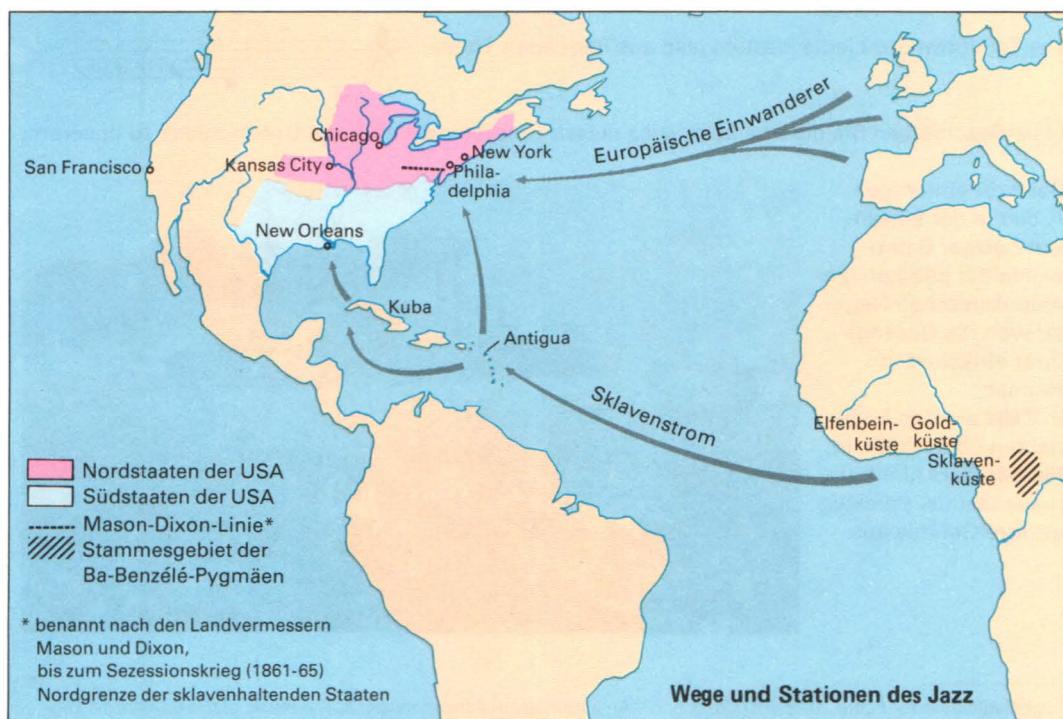
Inserate in der „Philadelphian News“ aus dem Jahr 1763. Im ersten Inserat wird „ein Posten brauchbarer Negerfrauen und -mädchen im Alter von 13 bis 21 Jahren“ angeboten. Besonderes Qualitätsmerkmal: Sie haben bereits die Pocken gehabt, können sie also nicht mehr bekommen. In der zweiten Anzeige wird neben zwei Negerjungen Limonensaft angeboten.

Sklavenhandel und -haltung werden in vielen Büchern und Filmen sehr unterschiedlich dargestellt.

① ► Falls Sie ein solches Buch gelesen oder einen einschlägigen Film gesehen haben, berichten Sie Ihren Mitschülern bzw. Mitschülerinnen über die Art der Darstellung dieses Themas.

Auch in der europäischen Musikgeschichte gibt es Beispiele für den Einfluß der Gesellschaftsordnung auf die Entwicklung der Musik.

② ► Nennen Sie Beispiele.

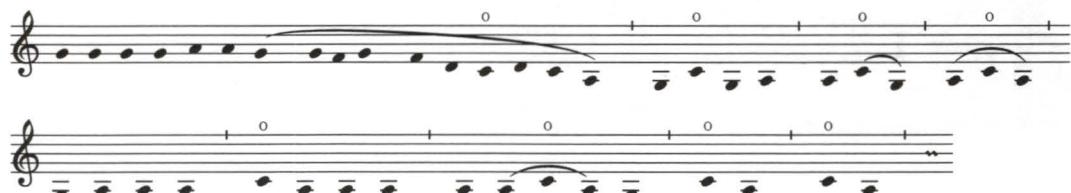


Das afrikanische Erbe

(o) I, 15

Ein Westafrikaner vom Stamm der *Ba-Benzélé-Pygmaen* beweint in einem Klagelied den Tod seiner Frau Nbu.¹

Nbu



Nach der Schallplattenaufnahme notiert

- ③► Beschreiben Sie die eigenartige Tongebung (Singweise) des Sängers. An welchen europäischen Gesang erinnert sie?

Der mit o gekennzeichnete Ton wird unterschiedlich intoniert:
Seine tiefste Ausführung entspricht fast dem h, seine höchste dem Ton c'. Allerdings treten häufig Zwischentöne auf, die in unserer Notenschrift nicht notierbar sind.

Der Tonvorrat des Liedes besteht also aus folgenden Tönen:



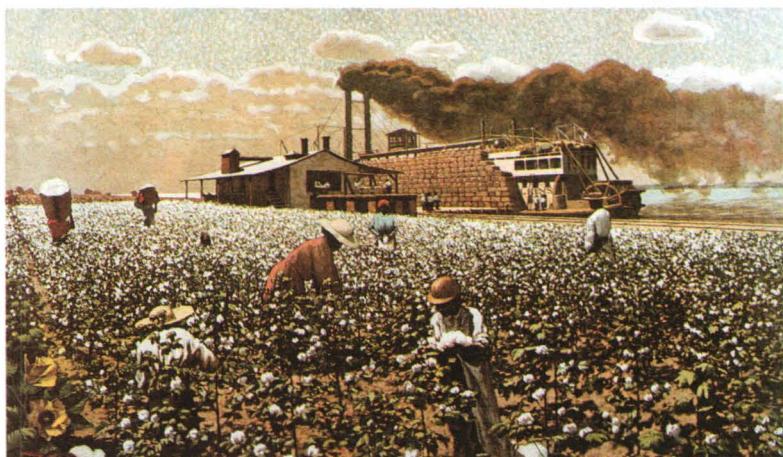
- ④► Beschreiben Sie die Charakteristika dieses Tonsystems und seine Unterschiede zu unserem.

Bei ihrer eintönigen Arbeit in der Einsamkeit riesiger Baumwollfelder pflegten die amerikanischen Neger-Sklaven die Gesänge ihrer afrikanischen Heimat:

Call

In **Calls** wurden Nachrichten übermittelt, in **Field-Hollers** (Jodler, meist textlos) drückten sie ihre Gefühle aus.

Field-Holler



¹ vgl. Begleittext zur Platte „UNESCO Collection – An anthology of African music. 3: The music of the Ba-Benzélé Pygmies“. Hrsg. von P. Collaer. Vereinigte Schallplatten-Vertriebsgesellschaft mbH Disco-Center, Kassel

„My little Annie, so sweet“ ist ein Field-Holler, gesungen von Horace Sprott. Die Aufnahme entstand im Jahr 1940, sie dürfte aber in vielen Details noch der alten Musizierpraxis entsprechen.

I, 16

- ⑤ ► Beschreiben Sie die Gemeinsamkeiten mit Hörbeispiel I, 15 bezüglich der Intonation und der Art des Singens.

My little Annie, so sweet¹



Die mit o gekennzeichneten Töne werden „neutral“ intoniert, also zwischen es und e bzw. b und h, oft auch als Glissando (**Smear**) zwischen den genannten Tönen. Diese neutrale Intonation bezeichnet man als **Off-Pitchness** (engl. pitch = Tonhöhe).

**Smear
Off-Pitchness**

Stellt man das Tonmaterial dieses Liedes in einer Tonleiter zusammen, so erhält man die *sechsstufige Bluestonleiter*:



Ihre dritte und siebte Stufe entsprechen nicht exakt den jeweiligen Stufen unseres diatonischen Tonsystems und klingen deshalb für unsere Ohren „unsauber“. Diese Töne heißen **Blue notes**. Sie entstanden durch die Kombination westafrikanischer Tonsysteme (vgl. Hörbeispiel I, 15) mit dem europäischen 7-Ton-System, das die Negersklaven in Amerika kennengelernten. Diese Blue notes wurden später zu einem wesentlichen Merkmal der Jazzmelodik.

Blue notes

Auch die Singweise in den Hörbeispielen I, 15 und I, 16, das kräftige, akzentuierte „Ansingen“ der hohen Töne, wird später im Jazz übernommen, dort auch im Instrumentalspiel. Diese **Hot-Intonation** (franz. haut = hoch, grell) tritt oft in Verbindung mit einer rauen, „unsauberen“ Tongebung auf, den **Dirty tones** (engl. dirty = schmutzig).

Hot-Intonation

Dirty tones

- ⑥ ► Verfolgen Sie nochmals Hörbeispiel I, 16. An welchen Stellen singt Horace Sprott Dirty tones?

I, 16

Work-Songs, Arbeitslieder, sind meist rhythmusbetont. Einerseits, weil sie vom Rhythmus der Arbeit geprägt sind, andererseits, weil gerade der Gesang den gemeinsamen Arbeitsrhythmus sichern soll.

Work-Song

- ⑦ ► Suchen Sie in Liederbüchern europäische Arbeitslieder, die vom Rhythmus der jeweiligen Tätigkeit geprägt sind.

Da die Lieder bei der Arbeit nicht von Musikinstrumenten begleitet werden können, dienen oft die Arbeitsgeräte als Rhythmusinstrumente.

¹ R. von Essen: Didaktisch-analytischer Kommentar zu der von W. Sandner herausgegebenen Schallplattenkassette „Jazz“. Laaber-Verlag, Laaber (Notenbeispiel transponiert)

2 Jazz



I, 17

Der Schuhputzer Percy Randolph verwendet beispielsweise sein Schuhputztuch als „Schlagzeug“ zur Begleitung seines Songs „Shine“¹:

Tuch:

Stimme:

Now we shine your shoe like a lookin' gloss, when a'

wa - ter hit them shoe they roll right on.

Shinel

usw.

shine	= Glanz, polieren
gloss	= Glanz
lookin' glass	= Spiegel
roll on	= weitergehen

Off-Beat

Die starke rhythmische Wirkung dieses Songs, die mitunter auch beim Zuhörer als „psycho-motorische Reaktion“ (Berendt) sichtbar Ausdruck findet, z.B. durch Körperbewegung oder Mit-klopfen, beruht auf dem **Off-Beat** (engl. beat = Grundschlag, off = weg davon).

On-Beat

Off-Beat wird erzeugt, indem ein Instrument den Grundschlag bzw. seine exakten Unterteilungen beibehält (**On-Beat**), ein anderes seine Töne „etwas“ zu früh oder zu spät spielt. Dieses „Etwas“ entspricht ungefähr dem Wert einer Achtelnote, ist also kürzer als eine Synkope.



I, 17

⑧► Hören Sie nochmals Klangbeispiel I, 17, und verfolgen Sie dabei das Notenbild. Welche Töne singt der Sänger im Verhältnis zum „Schlagzeug“ vorgezogen?

⑨► Definieren Sie den Begriff „Synkope“. Welche Töne sind im Notenbeispiel „Shine“ synkopiert?

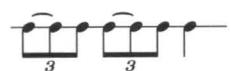


I, 18

Um die Wirkung des Off-Beat zu erzielen, ist es nicht unbedingt nötig, den Grundschlag durchgehend auszuführen; es genügt, daß die Töne teils „off-beat“, teils „on-beat“ gespielt werden. Der Zuhörer „spürt“ dann den Grundschlag, obwohl er ihn nicht durchgehend hört. Die Wirkung des Off-Beat beruht also immer auf einer rhythmischen Erwartung des Hörers, die durch „zu früh“ oder „zu spät“ eintreffende Töne nicht erfüllt wird.

Bei der Aufzeichnung solcher Musik werden weder die Off-Beat-Noten noch die Dreiteilung der Viertelnoten (*ternäre Rhythmisik*) notiert. Beides muß der Musiker nach Gefühl ergänzen.

Schreibweise:

Ausführung
(Beispiel):

¹ R. von Essen, a.a.O. (Notenbeispiel ergänzt), S. 1

⑩► Schlagen Sie diese Patterns zuerst ohne, dann mit Off-Beats und ternärer Punktierung. Probieren Sie jeweils verschiedene Möglichkeiten aus.

⑪► Verteilen Sie anschließend die Rhythmen auf verschiedene Gruppen, die nacheinander beginnen.

⑫► Erfinden Sie dazu einen rhythmischen Text.

a)

b)

c)

d)

Grundschlag

Erfinden Sie weitere Rhythmen!

Häufigster Fehler

Die Off-Beat-Note wird zu früh geklatscht, so daß eine Synkope entsteht.



Skiffle-Groups, machten aus der Not, richtige Musikinstrumente zu beschaffen, eine Tugend: Sie verwendeten fast nur Gebrauchsgegenstände und originelle Konstruktionen.

⑬► Entdecken Sie ähnliche „Instrumente“, und spielen Sie darauf die obenstehenden Rhythmusbeispiele.

Anregung

Interessante Geräusche erzeugen z.B. Lineale (federn lassen oder auf dem Tisch schaben), Plastikpapierkörbe, Flaschen (anblasen oder anschlagen), Dosen, Trillerpfeifen, Plastiktüten oder Müllsäcke (aufblasen und ruckartig zusammenpressen), Papier (rhythmisches knüllen oder reißen) usw.

Dieses Instrumentarium kann natürlich um herkömmliche Schlaginstrumente ergänzt werden.



Skiffle

Amerikanische Skiffle-Group mit Gitarre, „tub-bass“ und „jug“ (eine Flasche, auf der durch Anblasen Töne erzeugt werden)

Die Möglichkeit, Arbeitsgeräte und Gebrauchsgegenstände als Musikinstrumente zu verwenden, regte den amerikanischen Komponisten George Gershwin (1898–1937) in seiner Oper „Porgy and Bess“ zu einer Komposition an, deren Einleitung ausschließlich verschiedene Alltagsgeräusche zu einem rhythmischen Muster verknüpft.

⑩ I, 19

14)► Versuchen Sie, die verschiedenen Geräusche in „How are you this morning“ zu identifizieren.

15)► Welches Werkzeug fixiert den Grundschlag?

Hören wir noch einmal Musikern des Ba-Benzélé-Stammes in Westafrika zu, um festzustellen, inwieweit auch die rhythmischen Merkmale des Jazz ihren Ursprung in der hochentwickelten Rhythmisik afrikanischer Musik haben.

⑩ I, 20

Der Eingeborene Mangolo erzählt die Fabel „Mbombokwe“, die von einem Specht handelt, der genüßlich fette Raupen verzehrt, was man im Lied ganz deutlich hören kann.¹

Mangolo wird begleitet von Händeklatschen, Schlaginstrumenten und Rasseln, die ein kompliziertes rhythmisches Geflecht konstruieren. Im Refrain, gesungen auf die Tonsilbe „eh, eh...“, lässt sich deutlich Off-Beat-Phrasierung erkennen.



Ba-Benzélé-Pygmaen

¹ vgl. Begleittext zur Platte „UNESCO Collection – An anthology of African music 3“, a.a.O.

Der Blues

In musikalischer Hinsicht ist der **Blues** die wichtigste vokale Vorform des Jazz, die sich aber neben diesem selbständig weiterentwickelte. Er entstand Mitte des 19.Jahrhunderts aus Field-Holler, Call und Work-Song unter Einbeziehung europäischer Harmonik.

Blues

Die Bedeutung des Blues für den Jazz geht aber über das rein Musikalische hinaus, wie folgende Zitate belegen:

Billy Taylor, Pianist: „Ich weiß von keinem einzigen überragenden Jazzmusiker ..., der nicht einen enormen Respekt und ein Gefühl für den Blues besessen hätte.“¹

Leonard Feather, Musikwissenschaftler: „... der Blues [ist] die Essenz des Jazz ... die Akkorde und Töne, die für den Blues wichtig sind, das sind die Noten, die für den Jazz wichtig sind.“

Billy Taylor (als Antwort darauf): „Wichtig ist nicht die Tatsache, daß jemand an einer gewissen Stelle ein gewisses Intervall vermindert ... Es ist einfach so, daß dieses gewisse nebulöse ‚Blues-feeling‘ ... den Unterschied ausmacht.“¹ (Gemeint ist der Unterschied zwischen gutem und schlechtem Jazz.)

Huddie Ledbetter, Bluessänger: „Kein weißer Mann hatte jemals den Blues, denn der Weiße hat keine Sorgen ... Wenn du im Bett liegst und dich von einer Seite auf die andere wälzt und du kannst nicht schlafen, was ist dann mit dir los? Der Blues hat dich ..., und du willst mit keinem ... sprechen, obwohl dir keiner was getan hat – was ist dann los mit dir? Der Blues hat dich.“¹

Textzeile aus dem Blues „Trouble in mind“: „Wenn ihr mich lachen seht, lache ich, um nur ja nicht zu weinen.“¹

A. M. Dauer, Musikwissenschaftler: „... die blue-notes sind nicht traurig, weil er [der Blues] gar keine Klage ist. Er ist Anklage, ist Anprangerung, verspottet, verhöhnt. Er ist die Bewältigung alles dessen, wovon er singt.“²

J. E. Berendt, Jazzforscher: „... man [kann] den Blues auf verschiedene Weise bestimmen ... Man kann es stimmungsmäßig, rassisch, soziologisch, musikalisch und formal.“¹

- ⑯► a) Ordnen Sie die Zitate der Einteilung von J. E. Berendt zu.
- b) Versuchen Sie, vor allem anhand der Textzeile aus „Trouble in mind“, den Stimmungsgehalt des Blues zu beschreiben.
- c) Wie kommt es zu der Annahme (der A. M. Dauer widerspricht), der Blues sei traurig? Beachten Sie dazu die Ihnen bekannte sechsstufige Bluestonleiter.
- d) Welche Einflüsse des Blues auf den Jazz werden genannt?
- e) Versuchen Sie in einer Zusammenfassung der verschiedenen Aussagen eine Definition des Begriffes Blues.
- f) Schlagen Sie in einem guten Englischwörterbuch die Bedeutung des Wortes „blue“ nach.

¹ zitiert nach J. E. Berendt: Das Jazzbuch. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1973, S. 133f.

² zitiert nach W. Sandner: Historisch-analytischer Kommentar zu der von W. Sandner herausgegebenen Schallplattenkassette „Jazz“. Arno Volk Verlag Hans Gerig, Köln 1980, S. 7

Feelin' lonesome

1. Feel - in' lone - some, Babe I feel so blue... all of my bad feel-in'
just on ac-count of you, that's why I'm so lone-some and I stays blue all the
time Yeah... but that's all right Big Bill will be up some day...
just on account of you = bloß deinetwegen

Text und Musik: Big Bill Broonzy (1893–1958) · © Folkway Records and Service Corp., New York
(nach der Schallplatte adaptiert)

I, 21

⑯► Spielen Sie die notierte Melodie auf einem Instrument, und vergleichen Sie das Ergebnis mit dem Klangbeispiel.

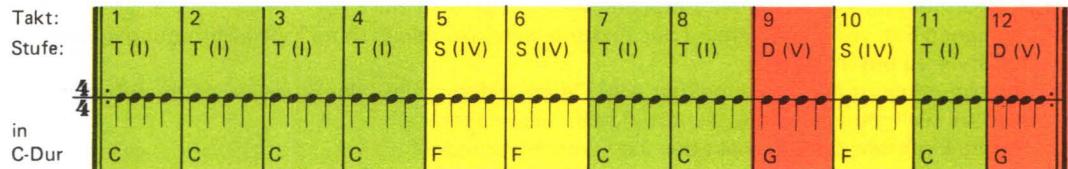
- a) Welche Töne werden deutlich früher oder später (Off-Beat) gesungen als im Notenbeispiel notiert?
- b) Welche Töne entsprechen durch Off-Pitch-Singweise bzw. Smear nicht den notierten Tonhöhen?
- c) Stellen Sie die verwendeten Töne zu einer Tonleiter zusammen, und kennzeichnen Sie die beiden Noten (Blue notes), die deutlich von den gesungenen Tönen abweichen (**siebenstufige Bluestonleiter**).

Bluestonleiter

Über die Harmonik des Blues sagt der Sänger T-Bone Walker: „*Im Grunde gibt es nur einen Blues. Das ist das zwölftaktige Harmonieschema. Das hast du zu interpretieren. Du schreibst einfach neue Worte darüber und improvisierst etwas anderes, und du hast einen neuen Blues.*“¹

Bluesschema

Natürlich gibt es auch hier unzählige Ausnahmen (z.B. Klangbeispiel I, 21), aber der größte Teil aller Blues entspricht, was Form und Harmonien anbelangt, einem gleichbleibenden Modell, dem **Bluesschema**:



¹ zitiert nach J.E. Berendt, a.a.O., S. 134

Die Harmonik des Blues besteht nur aus den drei Hauptstufen der Kadenz, die auf die zwölftaktige Strophe, den **Chorus**, verteilt werden. Weil es sich dabei um Durakkorde handelt, ergibt sich eine melodisch-harmonische Spannung zu der nach Moll tendierenden Bluestonleiter, z.B. wenn der Tonikadreiklang c-e-g mit der Blue note der dritten Stufe (nahe an es) zusammentrifft. (In dieser Unentschiedenheit zwischen Dur und Moll wird meist die Ursache für die eigenartige, zwiespältige Stimmungslage des Blues gesehen.)

Chorus

⑯ ► Hören Sie nochmals Klangbeispiel I, 21.

- An welchen Stellen weicht Big Bill Broonzy vom Bluesschema ab?
- Wo treffen die Durakkorde der Begleitung auf Melodietöne, die näher an der Molltonleiter liegen?

I, 21



⑰ ► Übertragen Sie das Bluesschema in andere Tonarten.

Die Texte der Blues, ursprünglich improvisiert, sind durchweg einfach, oft sogar trivial, aber immer sehr bildhaft. Beispiele:

„Tomb-stone's my pillow, graveyard gonna be my bed.
Yes, tomb-stone's my pillow and graveyard gonna be my bed.
Blue skies gonna be my blanket and the pale moon gonna be my spread.“¹
„Blues fallin' down on me, just like the drops of rain.
Blues fallin' down on me, just like the drops of rain.
You give your lovin' sugar to another woman and don't give me a grain.“²

tomb-stone = Grabstein, graveyard = Friedhof, grain = Krümel

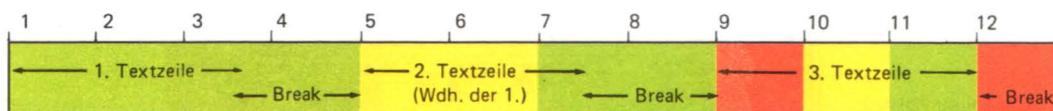
Die zweite Zeile, eine bekräftigende Wiederholung der ersten, erfährt durch die Verwendung der Subdominante eine Steigerung, die dritte, oft eine Zusammenfassung oder die Rückkehr aus der Metapher in die Realität, wendet sich über die Dominante wieder zur Tonika.

Da die Textzeile meist nur einen Teil der zur Verfügung stehenden vier Takte ausfüllt, bleibt Raum für ein vom Begleitinstrument ausgeführtes Zwischenspiel, den **Blues-Break**. Dieser stellt auf zweierlei Weise ein Bindeglied zwischen afrikanischer Musik und Jazz dar:

Blues-Break

- Die afrikanische Singtradition beruht zu einem großen Teil auf dem Prinzip des **Call and Response** (Ruf und Antwort) zwischen Vorsänger und Gruppe. Der Blues-Break übernimmt diese Technik, indem er instrumental auf die gesungene Textzeile antwortet.
- Weil der Blues-Break vom Spieler jeweils beliebig variiert wird, gilt er gleichzeitig als „Keimzelle der ganzen Jazzimprovisation...“³

Call and Response



⑲ ► Spielen Sie das Bluesschema auf Klavier oder Gitarre.

⑳ ► Erfinden Sie einen Text, und improvisieren Sie dazu eine Melodie. Hören Sie als Anregung dazu die sehr einfache und deshalb typische Melodie des „Bourgeois Blues“ von Huddie Ledbetter.

I, 22



¹ P.Oliver: Die Story des Blues. Rowohlt Verlag, Reinbek 1978, S. 13

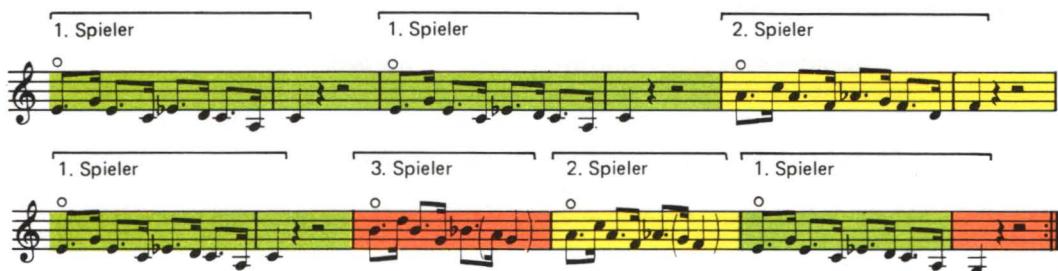
² a.a.O., S. 197

³ J.E.Berndt, a.a.O., S. 137

Das Harmonieschema des Blues hat als Grundlage für Improvisation bis heute Gültigkeit. Musiker aller Nationalitäten, selbst wenn sie sich sprachlich nicht verständigen können, musizieren auf seiner Basis miteinander.

(22)► Versuchen Sie, mit Hilfe des Bluesschemas miteinander zu improvisieren.

- Spielen Sie das Harmonieschema auf Gitarre oder Klavier (Mittellage) in einem einfachen Rhythmus, z.B.:  usw.
- Jedes Melodieinstrument ist zur Improvisation geeignet: Blockflöte, Geige, Xylophon usw. Wer kein Instrument spielt, singt selbstverfaßte Bluesstrophen oder improvisiert auf Tonsilbe. (Im Jazz nennt man diese Singweise „Scat-Song“.)
- Als Einstieg genügt eine einzige Melodiephrase, die von verschiedenen Spielern in unterschiedlichen Tonlagen, natürlich ternär punktiert, gespielt wird, z. B.:



Die Off-Pitch-Töne (o) werden je nach Instrument unterschiedlich ausgeführt:

am Klavier als kurzer Vorschlag von unten, z. B.: 
oder beide Töne gleichzeitig.

An der Gitarre rutscht man mit dem Finger über den Bund oder spielt die tiefere Note und „zieht“ die Saite. Andere Instrumente spielen glissando oder dazwischenliegende Töne.

Geübtere Pianisten und Gitarristen sollten versuchen, die Harmonien mit der verminderten Septime anzureichern (dafür kann die Quinte weggelassen werden):

Klavier (vollständiger Akkord oder nur Terz und Septime):



Symbolschreibweise:

C 7 F 7 G 7

Gitarreng riffbild:



Natürlich lässt sich auch die Melodik unseres Blues interessanter gestalten. Der „Dice-box Blues“ („Würfelbecher-Blues“) auf den beiden folgenden Seiten besteht aus lauter für den Blues typischen Melodieformeln. Er kann von beliebig vielen Spielern musiziert werden, wenn man folgende Spielregeln beachtet:

- Jeder Spieler wählt eine melodische Formel aus einer beliebigen Zeile und spielt sie, sobald er an der Reihe ist.
- Das Harmonieschema läuft ununterbrochen weiter.
- Es ist zweckmäßig, anfangs eine Reihenfolge festzulegen, so daß eine fortlaufende Melodie entsteht und nicht mehrere Spieler gleichzeitig spielen.
- Nach einiger Übung kann ohne Absprache gemeinsam improvisiert werden, oder einzelne übernehmen einen ganzen Chorus allein.
- Die notierten Melodieformeln sind nur als Vorschläge zu betrachten, von denen man sich möglichst bald lösen sollte.

Es ist durchaus berechtigt, dieses Verfahren als **Improvisation** zu bezeichnen, weil dieser Begriff im Jazz nie die Bedeutung von „freier Erfindung“ hat. „Improvisation“ heißt in ethnischer Musik immer Auswahl aus einem möglichst großen Repertoire von gängigen, erprobten Melodie- oder Rhythmusformeln, die bei der Darbietung beliebig kombiniert und variiert werden.

Improvisation

Der improvisierende Jazzmusiker spielt also nie zweimal das Gleiche, aber auch niemals etwas absolut Neues.

Zur Rhythmus:

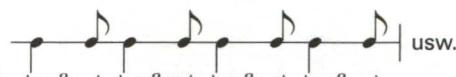
- Versuchen Sie möglichst viele Töne off-beat zu spielen, unbedingt aber die mit Akzent (>) versehenen.
- Auf dem Schlagzeug wird sehr dezent der Grundrhythmus fixiert, möglichst mit dem Jazzbesen (vgl. S.85):

Ride-Becken:  usw.

oder auf der Snare-Drum
(mit Jazzbesen)

linke Hand (schlagen)

rechte Hand (wischen)



Auch wenn Sie kein Instrument spielen, können Sie beim „Dice-box Blues“ mitwirken, indem Sie ein Kazoo verwenden. Dieses bei

Skiffle-Groups beliebte Instrument gibt es billig in vielen

Musikgeschäften. Es besteht aus einer Metall- oder Plastikröhre, in die man hineinsingt oder -summt.

Eine Membran verleiht den Tönen einen instrumentalen, schnarrenden Klang (geeignet für

Dirty-Play). Das Kazoo gehört zu den Mirlli-

tonen, ist also eigentlich kein Musik-
instrument, weil es ja selbst keine

Töne erzeugt, sondern nur ver-
fremdet.



Kazoo

Dice-box Blues

Akkord C C C C F F

Takt 1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6

7 8 |C C C C F F



Baßlinie (on-beat) auf Kontrabaß, E-Baß oder Baßxylophon zu spielen. Für den Anfang genügen aber

Hans Klaffl

C 7 C 8 G 9 F 10 C 11 G 12

auch die Grundtöne C, F und G.

Negro Spiritual und Gospelsong

„White man use whip, white man use trigger.
But the Bible and Jesus made a slave of the nigger!“¹
whip = Peitsche, trigger = Abzug am Gewehr, slave = Sklave

Spiritual

Als sich bei den weißen Siedlern die Erkenntnis durchsetzte, daß Negersklaven keine (Arbeits-) Tiere waren, sondern Menschen, gingen sie daran, sie zu missionieren. Häufig wurde aber, wie die eingangs zitierte Bluesstrophe erkennen läßt, die christliche Religion auch als Mittel der Disziplinierung empfunden.

Da den Negersklaven das Singen nur zur Arbeit und beim Gottesdienst erlaubt war, entwickelte sich neben dem Work-Song bald ein umfangreiches Repertoire von religiösen Liedern, den **Spirituals** (engl. spiritual = geistig, geistlich). Ihre Texte, meist Erzählungen aus dem Alten Testament, sind doppeldeutig zu verstehen:

„Go down Moses, way down in Egypt's land. Tell old Pharao, let my people go“, erzählt beispielsweise nicht nur von der Flucht der Israeliten aus Ägypten, sondern ist vielmehr Ausdruck des Freiheitswillens der unterdrückten Sklaven.

Im Aufbau des Spirituals ist oft die afrikanische Tradition des Call and Response erkennbar, die viele Jazzstile nachhaltig beeinflußte.

②3► Singen Sie das folgende Spiritual in Call-and-Response-Einteilung.

Chilly water

Überliefert

Fassung: Karl Haus/Franz Möckl · Bayerischer Schulbuch-Verlag, München

②4► Stellen Sie die Töne der Melodiestimme zu einer Tonleiter zusammen. Welches Tonsystem liegt hier (wieder) vor?

②5► Welche Töne sollten als Blue notes intoniert werden? Versuchen Sie es.

¹ P. Oliver, a.a.O., S. 15

Schon vor der Jahrhundertwende begannen (weiße) Musikethnologen und Musiker Spirituals mehr oder weniger systematisch zu sammeln und zu notieren, um die Faszination, die von dieser Musik ausging, für die Nachwelt zu erhalten. Dabei wurde aber übersehen, daß das europäische Notensystem grundsätzlich nicht geeignet ist, ethnische Musik adäquat zu beschreiben. (Jedes Notationssystem entwickelt sich anhand der Musik, die es festhalten soll. Musik anderer Kulturen und Traditionen wird gewaltsam der Notation angepaßt.)

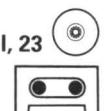
So wurden gerade wesentliche Merkmale der Spirituals, wie zum Beispiel das Tonsystem, die rhythmische Ordnung (aus Off-Beats wurden Syncopen) und vor allem die typische Singweise durch die Notation extrem verfälscht. Hinzu kam, daß weiße Musiker gerade diese typischen Merkmale häufig als musikalische Unzulänglichkeiten interpretierten. Off-Pitchness wurde beispielsweise als Unfähigkeit der Schwarzen angesehen, „sauber“ zu singen, das Dirty-Singing wurde nicht als Ausdrucksmittel erkannt, sondern für mangelhafte Stimmqualität gehalten.

Mehrstimmige Arrangements sollten den grundsätzlich einstimmigen Songs „europäische Qualität“ verleihen und auch die Originalsprache, das Black American English, wurde „gereinigt“. Selbstverständlich geschahen all diese Verfälschungen in der guten Absicht, die afro-amerikanische Musik den weißen Amerikanern und Europäern nahezubringen.

Nicht zuletzt beruht auch die vermeintliche Traurigkeit der Blue notes, die weiße Hörer empfanden, auf einer unzulässigen Übertragung: Die Ausdrucksqualität, die ein musikalisches Merkmal in einem Tonsystem vermitteln kann, ist nicht ohne weiteres auf ein anderes Tonsystem übertragbar. Konkret: Die kleine Terz (erniedrigte dritte Stufe) kann zwar in unserem Tonsystem unter Umständen ein bestimmtes Gefühl vermitteln (alternativ zur großen Terz), da aber das ursprüngliche Tonsystem von Blues und Spiritual weder die kleine noch die große Terz kennt, ist auch die Traurigkeit keinesfalls authentisch. Problematisch ist diese Gefühlsübertragung hauptsächlich deshalb, weil auf diese Weise der Protestcharakter dieser Musik weginterpretiert wird. Blues und Spiritual werden lediglich als Klage und Trauer, nicht aber als Anklage und Widerstand empfunden.

26► Hören Sie eine vergleichsweise unverfälschte Aufnahme der „Moving Star Hall Singers“ mit dem Titel „See God's ark“, und vergleichen Sie Ausdruck und musikalische Merkmale mit anderen Ihnen bekannten Aufnahmen von Spirituals oder Gospelsongs.

27► Interpretieren Sie die Metapher der Arche in verschiedenen Bedeutungsebenen.



Zum Überlegen und Diskutieren

- Ist es sinnvoll, Lieder einer anderen Kultur zu singen, wenn dies nur durch deren Verfälschung möglich ist?
- Sollten wir dann nicht besser unser eigenes Liedgut pflegen, das zweifellos zur Zeit verkümmert?
- Ist die Originalität beim Singen (eigener oder fremder Lieder) überhaupt wichtig?

In den zwanziger Jahren entstanden in den religiösen Gemeinden der schwarzen Großstadtgettos die **Gospelsongs** oder **Gospels**, komponierte Lieder mit oft fanatischem religiösem Ausdruck, die hauptsächlich in Gottesdiensten (den Gospelmeetings) von der ganzen Gemeinde gesungen wurden. Gospelsongs bauen zwar auf der Tradition der Spirituals auf, sind aber musikalisch bereits stark vom zwischenzeitlich entstandenen Jazz beeinflußt. Bekannteste Gospelsängerin war Mahalia Jackson.

Gospel

In dem Film „Blues Brothers“ ist ein Gospelmeeting mit dem Soulsänger James Brown dargestellt. Wie schon in „See God's ark“ ist der allmähliche Übergang von der Predigt in den Gemeindegesang zu beobachten. (Ein Spielfilm ist selbstverständlich weder in der Darstellung noch in der Musik authentisch.)

VIDEO



Straße in Storyville mit der typischen französisch beeinflußten Architektur

New Orleans

Die Stadt New Orleans wurde im 18. Jahrhundert von den Franzosen gegründet, ging später an Spanien und 1803 an die USA über. Sie wies deshalb bereits unter den weißen Einwanderern eine einzigartige Mischung auf. Dazu kamen gegen Ende des 19. Jahrhunderts die freigelassenen Negersklaven, die sogenannten „amerikanischen“ Neger. Diese Bezeichnung, auch „Black People“, sollte sie von den „Brown People“, den Kreolen, unterscheiden. Diese sind Nachfahren der – aufgrund liberalerer Rassengesetze in den französischen Kolonien – schon früher freigelassenen Sklaven, die sich mit der weißen Bevölkerung vermischt hatten und eine eigene Bevölkerungsgruppe bildeten. Ihre Sprache, Kreolisch, und ihre Kultur weisen starke französische Einflüsse auf. Kreolische Jazzmusiker sind an ihren französisch klingenden Namen erkennbar: Alphonse Picou, Sydney Bechet, Louis de Lisle, Kid Ory u.a.

Auch das Wort „Jazz“ könnte über das Kreolische vom französischen „chasser“ (= jagen, hetzen) kommen. Oft wird es aber auch vom amerikanischen „jazzy“ (= grell, bunt, schreiend) abgeleitet.

Ragtime

Alle diese Völker und Rassen brachten ihre Musik mit in die Stadt. Die afro-amerikanische Musik vermischte sich mit der europäisch beeinflußten Musik der *Marching Bands* (Blaskapellen), die bei Umzügen aller Art, vom Faschingszug bis zur Beerdigung, ihre Märsche spielten. In den Bars des Vergnügungsviertels Storyville wurde **Ragtime** gespielt; das ist Klaviermusik mit stark synkopiertem Rhythmus (engl. ragged = zerrissen, time = Zeit, Takt), aber ohne Off-Beat. Da diese Musik komponiert war – bedeutendster Ragtime-Komponist war Scott Joplin –, zählt man sie noch nicht zum Jazz.

New-Orleans-Stil

28► Warum begünstigte die geographische Lage von New Orleans die Entstehung bzw. die Verbreitung des Jazz?

29► Auch in der europäischen Musikgeschichte gab es immer wieder Zentren. Nennen Sie solche. Durch welche Umstände sind sie entstanden?

TRADITIONAL JAZZ

1900: New-Orleans-Stil

Die typische Besetzung der ersten Jazzbands setzt sich zusammen aus der Gruppe der Melodieinstrumente, der **Melody section**, bestehend aus zwei Kornnetten (Trompeten wurden erst später üblich), einer Posaune und einer Klarinette, und der **Rhythm section** mit Klavier, Schlagzeug, Banjo und Kontrabass (oder Tuba bzw. Sousaphon).

Die Rhythmusgruppe spielt das harmonische Gerüst, das in Chorusse gegliedert ist. Dazu wird improvisiert, und zwar

- in der *Soloimprovisation* von einem einzelnen Instrument, auch denen der Rhythm section,
- in der *Kollektivimprovisation* von allen Melodieinstrumenten gleichzeitig.



Sections

Kornett

In „King Oliver's Creole Jazz Band“, einer der ersten, in deren Namen das Wort Jazz erscheint, spielten neben dem Kornettisten Joe „King“ Oliver einige der wichtigsten Jazzmusiker dieser Zeit. Das Bild zeigt von rechts nach links: Lil Hardin (p), später die Frau Louis Armstrongs, Johnny Dodds (cl), Louis Armstrong (2.cor), Bill Johnson (b, bj), Joe „King“ Oliver (1.cor), Honoré Dutrey (tb), „Baby“ Dodds (dr), der jüngere Bruder von Jonny Dodds.



Abkürzungen von Instrumentenbezeichnungen

cor	= Kornett
tp	= Trompete
tb	= Posaune (Trombone)
cl	= Klarinette
as	= Altsaxophon
ts	= Tenorsaxophon
bs	= Baritonsaxophon
p	= Piano
keys	= Keyboards
g	= Gitarre
bj	= Banjo
vib	= Vibraphon
b	= Bass
dr	= Schlagzeug (Drums)
voc	= Gesang, Vokalist/in

① I, 24

Der „Dippermouth Blues“, gespielt von „King Oliver's Creole Jazz Band“, basiert zum größten Teil auf dem Bluesschema. Nach einer viertaktigen Einleitung beginnt der erste Chorus mit einer Kollektivimprovisation.

⑩► Verfolgen Sie den weiteren Ablauf. In welcher Reihenfolge treten die Soli auf? Wer begleitet jeweils?

Neben dem häufig verwendeten Harmonieschema des Blues lassen sich auch seine anderen Merkmale in diesem Jazzstil nachweisen.

- ⑪► a) Welche Instrumente spielen on-beat, welche off-beat?
b) Bei welchen Instrumenten lässt sich am deutlichsten Hot-Intonation bzw. Smear erkennen?
c) Welche Instrumente spielen Call and Response?

Dixieland

Natürlich gab es in New Orleans auch weiße Musiker, die von dieser neuen Musik begeistert waren und bald eigene Bands, oft „Orchester“ genannt, gründeten. Da sie eher als die schwarzen Bands Schallplattenaufnahmen, trugen sie viel zur Verbreitung des frühen Jazz bei. Allerdings unterschied sich ihre Spielweise von der der schwarzen Musiker, so daß ihr Stil, der etwa um 1910 entstand, bald einen eigenen Namen bekam: **Dixieland**.

„Dixieland“ war ursprünglich eine umgangssprachliche Bezeichnung für den Süden der USA.

② I, 25

⑫► Suchen Sie in (Jazz-)Lexika und auf der Karte S. 57 nach Hinweisen auf die Wortherkunft.

Der „weiße“ Dixieland-Stil ist „glatter“ als der „schwarze“ New-Orleans-Stil. Solo-improvisationen sind seltener und füllen meist nur die häufigen *Breaks*. Die Kollektivabschnitte wirken arrangiert, das heißt, sie sind nicht mehr nur frei improvisiert, sondern die verschiedenen Melodielinien werden vorher aufeinander abgestimmt. Im „Tiger Rag“ der „New Orleans Rhythm Kings“ tritt an die Stelle der Kornette eine Trompete.



⑬► Durch welches weitere Instrument unterscheidet sich diese Besetzung von der des New-Orleans-Stil?

⑭► Was bedeutet hier „Break“? Vergleichen Sie mit dem Blues-Break.

1920: Chicago-Stil

Trompete

Sweet-Intonation

Im Jahr 1917 traten die USA in den Ersten Weltkrieg ein, New Orleans wurde Kriegshafen, und die Regierung befürchtete einen schlechten Einfluß des Downtown-Milieus auf die Moral der Matrosen. Deshalb wurde Storyville geschlossen, und die Musiker suchten in anderen Städten Arbeit. So gelangte der Jazz mississippiaufwärts nach Norden und bekam eine neue „Hauptstadt“: Chicago. In dieser „weißen“ Stadt wurde natürlich der Einfluß weißer Musiker noch größer. Die Hot-Intonation wich der melodiösen **Sweet-Intonation** (engl. sweet = süß), der Stil wurde noch eingängiger, sicher auch kommerzieller. Zu diesem „weicheren“ Stil paßte das Saxophon, das hier seinen festen Platz in der Jazzband bekam.

Chicago-Stil

Der **Chicago-Stil** wurde hauptsächlich von dem weißen Trompeter Bix Beiderbecke (1903–1931; Klangbeispiel I, 26) geprägt, aber auch schwarze Musiker glichen sich diesem Stil an, zum Beispiel Louis Armstrong (1900–1971) mit seinen Studiobands „Hot Five“ und „Hot Seven“.

Echo aus Europa

Der französische Komponist Darius Milhaud (1892–1974) berichtet über seine erste Begegnung mit dem Jazz im Jahr 1920: „Während dieses Aufenthaltes in London erwachte zum ersten Male mein Interesse für Jazzmusik. Das Orchester von Billy Arnold, das gerade von New York eingetroffen war, trat in einer Tanzhalle ... auf. Ich ... setzte mich ganz nahe zu den Musikanten und versuchte, was ich hörte, zu analysieren und es mir anzueignen. Hier in dieser neuen Musik war die Anwendung des Kllangs äußerst subtil gehandhabt. Das Auftreten des Saxophons, das aus Träumen die Essenz preßt, ... der lyrischen Behandlung der Posaune, die in ihrem leicht-berührenden Gleiten über Vierteltöne ... das Gefühl vertieft... Alles wurde vom Klavier zusammengehalten und mit subtiler Punktierung durch die komplexen Rhythmen des Schlagzeugs, einer Art von innerem Takt, unterbrochen, den man als den notwendigen Pulsschlag im rhythmischen Leben der Musik bezeichnen könnte. Ich hatte den Wunsch, diese Rhythmen und Klänge für ein Kammermusikwerk zu benutzen, aber erst mußte ich einmal tiefer in die inneren Bezirke dieser neuen musikalischen Form eindringen, deren Technik mich noch lähmte.“¹

Drei Jahre später schrieb Milhaud sein Ballett „La création du monde“ („Die Erschaffung der Welt“), in dem er diese neue Technik anwandte. Das Werk besteht aus einer Ouvertüre und fünf Teilen, deren erster den Titel trägt: „Das Chaos vor der Schöpfung. Rat der Götter. Magische Zeremonien.“

Das Thema erscheint nacheinander in verschiedenen Instrumenten:

35 ► Verfolgen Sie das Hörbeispiel.

- a) In welcher Reihenfolge übernehmen die Instrumente das Thema? Wie heißt diese musikalische Form? In welchen Epochen der europäischen Musikgeschichte wurde sie besonders gepflegt? Warum eignet sie sich besonders gut für die Komposition mit Jazzelementen?
- b) Stellen Sie das Tonmaterial des Themas zu einer Tonleiter zusammen. Welche melodischen und rhythmischen Kennzeichen des Jazz prägen dieses Thema?

I, 27

Der Partiturausschnitt auf den beiden folgenden Seiten, der kurz nach dem zweiten Themeneinsatz der Klarinetten beginnt, zeigt die Schwierigkeiten der Notation von Jazzelementen mit herkömmlicher Notenschrift.

36 ► Mit welchen Zeichen bzw. Schreibweisen versucht Milhaud Hot-Intonation, Off-Pitchness, Smear, Polyrhythmik und Off-Beat zu verwirklichen?

37 ► Welche für klassische Musik ungewöhnliche Spielanweisung müßte ein Dirigent bei der Einstudierung dieses Werkes seinem Orchester geben?

Es verwundert nicht, daß „La création du monde“ bei der Uraufführung 1923 in Paris unterschiedlich aufgenommen wurde. Zwar war das Publikum begeistert, aber über die Haltung der Kritiker berichtet Milhaud: „[Sie] meinten aber, daß meine Musik unseriös sei und sich mehr für ein Restaurant oder einen Tanzsaal als für einen Konzertsaal eigne.“¹

¹ D. Milhaud: Noten ohne Musik. Prestel-Verlag, München 1963

La création du monde

I. Das Chaos vor der Schöpfung. Rat der Götter. Magische Zeremonien (Ausschnitt)

40

2 Klarinetten in B

Fagott

Horn in F

2 Trompeten

Posaune

Klavier (Piano)

Tamburin

Gr. Trommel

1. Violine

2. Violine

Saxophon in Es

Violoncello

Kontrabass

44

2 Flöten
2 Klarinetten in B
Fagott
Horn in F
2 Trompeten
Posaune
Klavier (Piano)
Tamburin
Becken
Kl. Trommel
Gr. Trommel
5 Pauken
1. Violine
2. Violine
Saxophon in Es
Violoncello
Kontrabass

It sounds like Jazz

Sound

Neben der Rhythmik ist zweifellos der **Sound** das bestimmende Merkmal des Jazz. Aber genausowenig wie es die Jazzrhythmik gibt, kann man von dem Jazzsound sprechen. Im Gegenteil: Gerade die Vielfalt der Sounds ist typisch für den Jazz.

Grundsätzlich ist Jazz natürlich immer von den Charakteristika der afrikanischen Tonbildung und der Tonsysteme, soweit diese Einfluß auf den Sound haben, geprägt. Hot-Intonation, Dirty-Play bzw. Dirty-Singing, Smear, Growl usw. sowie die klanglichen Konsequenzen der Off-Pitch-Intonation sind latent immer vorhanden, aber das Mischungsverhältnis zwischen diesen „african roots“ und europäischen Klangidealen ist doch von Stil zu Stil sehr verschieden. Letztlich ist es der Sound, der die Theoretiker des Jazz von „weißen“ bzw. „schwarzen“ Stilen sprechen läßt. So vertragen z.B. die kompakten Blässersätze in Swing oder Fusion keinerlei Off-Pitchness und kaum Dirty-Play – das bleibt in diesen Stilen den Solisten vorbehalten. Das wesentliche Kriterium für den typischen Sound eines Stils ist die Instrumentierung, genauer: die Kombination der Instrumente. Am deutlichsten wird dies an der Bruchstelle zwischen Swing und Bebop. Der Swing bevorzugt eine Instrumentierung, die in der klassischen Musik als **Mischklang** bezeichnet wird. Die Instrumentengruppen, hauptsächlich Holz- und Blechbläser, bleiben unter sich und weichen sich auf lange Strecken gegenseitig aus:

Die Reed section (Saxophone und Klarinetten) spielt melodiöse Themen, deren Pausen von der Brass section mit kurzen Shouts aufgefüllt werden (Response). Diese Rollen werden immer wieder vertauscht, dazwischen liegen Soloimprovisationen, oft ebenfalls mit Einwürfen der Sections; aber selbst im Schlußtutti vermeidet der Arrangeur, daß zwischen den Instrumentengruppen (klangliche) Spannungen entstehen.

Mischklang

Ganz anders der Bebop. Sein Klangideal ist der **Spaltklang**. Harte Reibungen entstehen zwischen Altsaxophon und Trompete (solistisch), deren Klangfarben sich nicht gut vertragen, besonders wenn sie unisono spielen. Aber der runde, homogene Klang des Swing wäre zweifellos ein eklatanter Widerspruch zum hektischen Rhythmus des Bebop.

Spaltklang

⑧► Hören Sie beliebige Klangbeispiele aus diesem Kapitel, und beschreiben Sie die Instrumentierung und deren Konsequenzen für den Sound.

⑨► Nennen Sie für alle in diesem Kapitel beschriebenen Stile die wichtigsten Kriterien für den jeweiligen Sound (Teamarbeit).

individueller/ standardisierter Sound

Das entscheidende Klangideal des Jazz ist aber der **individuelle Sound** jedes einzelnen Musikers, während in der klassischen Musik und in der Popmusik (nicht Rockmusik) ein **standardisiertes Klangideal** angestrebt wird. Vereinfacht ausgedrückt: In Klassik und Pop soll alles möglichst „schön“ klingen, gemessen an den Kriterien eines kollektiven Klangideals, im Jazz versucht jeder Musiker *seinen* typischen Sound zu kreieren, an dem ihn ein fachkundiges Publikum sofort erkennt. In Verbindung mit besonderen Spielweisen und stilistischen Eigenarten ergibt sich daraus ein Personalstil, der für den Jazzmusiker unerlässlich ist. Insider erkennen daran sogar Schlagzeuger und Bassisten ohne größere Schwierigkeiten.

Die Blechbläser verändern den Klang ihres Instruments häufig mit Hilfe unterschiedlicher Dämpfer (siehe Abbildung auf S. 79).

„Jazz ist nicht das, was du tust, es liegt darin, wie du es tust.“ Diese Binsenweisheit des Jazz bezieht sich nicht ausschließlich, aber ganz besonders auf den Sound.

1930: Swing



Die „Count Basie Big Band“

Der gesellschaftliche Aufstieg, den der Jazz in Chicago erfahren hatte, setzte sich – unterstützt von der aufblühenden Schallplattenindustrie – in den dreißiger Jahren fort. Ob es auch musikalisch ein Aufstieg war, bleibt unter Jazzfreunden umstritten.

In der Weltwirtschaftskrise, 1929, waren viele Musiker arbeitslos geworden. Sie zogen nun in die großen Städte, vor allem an die Ostküste, und schlossen sich dort zu großen Orchestern, den Big Bands, zusammen, die in den vornehmen Klubs und Hotels zum Tanz aufspielten.

Getanzt wurden zu ihrer Musik *Charleston*, *Black Bottom* oder der akrobatische *Jitterbug*.

Die Standardbesetzung der **Big Band** des **Swing** besteht aus drei Sections:

Die Rhythm section mit Klavier, Schlagzeug und Baß wird oft durch die halbakustische (also elektrisch verstärkte) Gitarre ergänzt; die Brass section, mit vier bis fünf Trompeten und drei bis vier Posaunen, steht der Sax section mit fünf Saxophonen gegenüber.

**Big Band
Swing**

④► Welche Konsequenzen muß diese große Besetzung für die Improvisation haben?

„Swing“ oder „swing“?

Das Wort „swing“ wird im Jazz in zweierlei Bedeutung verwendet:

Die rhythmische Spannung, die auf dem Gegeneinander oder besser „Ineinander“ von On-Beat und Off-Beat beruht, den „swing“ (klein geschrieben), hat jeder Jazzstil, also auch der Big-Band-Stil der dreißiger Jahre, der „Swing“ (groß geschrieben) heißt.

④ I, 28

Die endgültige Anerkennung beim weißen Upperclass-Publikum erreichte der Jazz, als im Januar 1938 der Klarinettist *Benny Goodman* (1909–1986) mit seiner Big Band in der New Yorker Carnegie Hall auftrat, einem Konzertsaal, der bis dahin der klassischen Musik vorbehalten gewesen war.



In dem Stück „Sing, sing, sing“ aus der Liveaufnahme dieses Konzerts lässt sich das rhythmisch-metrische Grundmuster des Swingstils erkennen, die gleichmäßige Betonung aller vier Schläge des Vierertaktes. Damit löst der *Four-Beat-Jazz* den *Two-Beat-Jazz* ab, in dem nur zwei Schläge des Vierertakts (Zählzeit 2 und 4) betont werden.

④► In welchen Instrumenten liegt dieser Grundschlag?

Auch so eine Jazzlegende...

Das Carnegie-Hall-Konzert war noch nicht auf Magnettonband, sondern auf Draht aufgenommen worden.

Die Legende erzählt, daß Benny Goodman, als er Jahre später von diesem denkwürdigen Konzert eine Schallplatte pressen lassen wollte, feststellen mußte, daß seine Frau diesen Draht all die Jahre zum Wäsche-Aufhängen benutzt hatte.

Wahr, oder gut erfunden?

Benny
Goodman

Arrangement

Mit dem Beginn der Big-Band-Ära gewinnt das **Arrangement** immer größere Bedeutung. Das heißt, daß überlieferte oder auch komponierte Themen und Stücke für eine bestimmte Besetzung (Band) gesetzt werden. Die Musiker spielen größtenteils nach Noten, improvisiert wird nur noch solistisch. Typische Merkmale des Swing-Arrangements:

- Die rhythmisch-harmonische Basis liegt in der Rhythm section.
- Die Bläser sind homophon gesetzt, das heißt, sie spielen nicht mehr einzelne, voneinander unabhängige Melodielinien, sondern akkordisch.
- Die Brass section und die Sax section wechseln sich in der Führungs- bzw. Begleitfunktion ab, indem sie sich die Themen oder Teile daraus „zuspielen“ (Call and Response).
- Dazwischen liegen nur vereinzelt Soloimprovisationen.

④ I, 28

④► Hören Sie nochmals Klangbeispiel I, 28, und verfolgen Sie den Wechsel der Melodie zwischen den Sections.

④► Beschreiben und begründen Sie die unterschiedliche Gestaltung der jeweiligen Begleitfunktion durch Blechbläser bzw. Saxophone. Beachten Sie dabei den Klangcharakter der Instrumente.

Unter den großen Musikern des Swing, Benny Goodman (cl), Gene Krupa (dr), Count Basie (p), Duke Ellington (p), Lester Young (ts), Glenn Miller (tb), Lionel Hampton (vib), sind Schwarze und Weiße gleichermaßen vertreten. Ihre Stile unterscheiden sich nicht wesentlich. Zwar saßen in den großen Big Bands viele schwarze Musiker an den Pulten, was bei Auftritten im rassistischen Süden der USA des öfteren Probleme bereitete, der Musikstil aber war „weiß“. Viele Merkmale afrikanischer Musik, die das Wesen des Jazz ausmachen, sind im Swing nicht mehr zu finden. Dazu kam, daß viele Bandleader, um den wirtschaftlichen Bestand des Orchesters zu sichern, immer größere Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack machten, indem sie z. B. Schlagersänger begleiteten.



Lionel Hampton (vib) mit der Big Band des Schlagzeugers Gene Krupa

MODERN JAZZ

1940: Bebop

Viele schwarze Jazzmusiker empfanden den Swing als einen Rückschritt in der Entwicklung des Jazz und konzipierten deshalb zu Beginn der vierziger Jahre einen neuen Stil, den **Bebop**, der zumindest in seinen Anfängen als Protestbewegung gegen die „Tanzmusik“ des Swing zu verstehen ist.

Bebop

Die Musiker, die sich in Minton's Playhouse in New York trafen, um vor einem kleinen Publikum von ernsthaft Interessierten, vor allem Musikerkollegen, ihren neuen Stil zu kreieren, mußten sich kurioserweise ihren Lebensunterhalt in den großen Swingorchestern verdienen, weil sie mit dem Bebop keinen kommerziellen Erfolg hatten. Im Gegenteil: Ihr Stil, den sie als die „Wiedergeburt“ des echten Jazz verstanden, war bewußt darauf angelegt, zu provozieren und das breite Publikum abzuschrecken.

Dies geschah vor allem durch die Vermeidung hörbarer Regelmäßigkeit und die Wiederbelebung aller afrikanischen Elemente, die im Swing verlorengegangen waren (Hot-Intonation, Dirty-Play, Improvisation...).

Typisch für den Bebop ist das Unisonospiel der Melodieinstrumente im ersten und letzten Chorus, dessen melodische Linie die Variation eines (nicht gespielten) Themas darstellt.

(1) I, 29

Combo

④► Sie hören einen Ausschnitt aus Charlie Parkers „Big foot“.

a) Welche Instrumente spielen unisono?

b) Welche weiteren Instrumente spielen in dieser **Combo**¹?

Die melodische Linie (von einer Melodie kann man nicht sprechen) ist so angelegt, daß der Hörer immer wieder von Pausen überrascht wird. Die einzelnen Phrasen sind grundsätzlich unterschiedlich lang. Oft bestehen sie nur aus kurzen Floskeln oder „Melodiefetzen“, die mitten im Takt beginnen und enden. Diese Melodien vermeiden eingängige Linien. Bevorzugt werden übermäßige und verminderde Intervalle, besonders der Tritonus, die „flatted fifth“, von der wahrscheinlich die lautmalerische Bezeichnung „Bebop“ kommt.

Der hektische Charakter des Bebop beruht auf der neuartigen Verwendung des Schlagzeugs:

Der Grundrhythmus  usw. wird auf dem Becken geschlagen.

(2) I, 29

⑤► Achten Sie beim nochmaligen Hören vor allem auf das Schlagzeug.

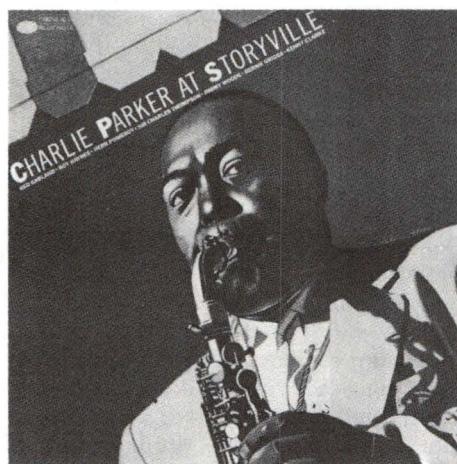
a) Wie werden die anderen Instrumente des Schlagzeugs eingesetzt? Welche (neuartige) Funktion haben sie?

b) Welches Instrument spielt den Grundschlag?

Auch beim Bebop wiederholte sich ein für die ganze Jazzgeschichte typischer Vorgang: Schwarze Musiker kreierten einen neuen, „schwarzen“ Stil, weiße Musiker übernahmen allmählich dessen Merkmale und modifizierten sie, bis eine eigenständige „weiße“ Stilvariante entstand, was die schwarzen Musiker wiederum veranlaßte, neue musikalische Wege zu suchen.

So entstand Mitte der vierziger Jahre auch ein „weißer Bebop“, was nach dem Selbstverständnis der schwarzen Bebop-Musiker eigentlich ein Widerspruch in sich ist.

Die stilbildenden Musiker des Bebop sind allerdings ausnahmslos Schwarze: Thelonius Monk (p), Dizzy Gillespie (tp), Kenny Clark (dr) und allen voran Charlie „Bird“ Parker (as).



Charlie Parker (1920–1955): Plattencover



Dizzy Gillespie (1917–1993)

⑥► Stellen Sie die musikalischen und die außermusikalischen Merkmale, in denen sich Swing und Bebop unterscheiden, in einer Tabelle gegenüber.

¹ Abkürzung von „Combination“ (= Zusammenstellung); Bezeichnung für ein kleines Ensemble

Modern Jazz – Verwickelte Beziehungen

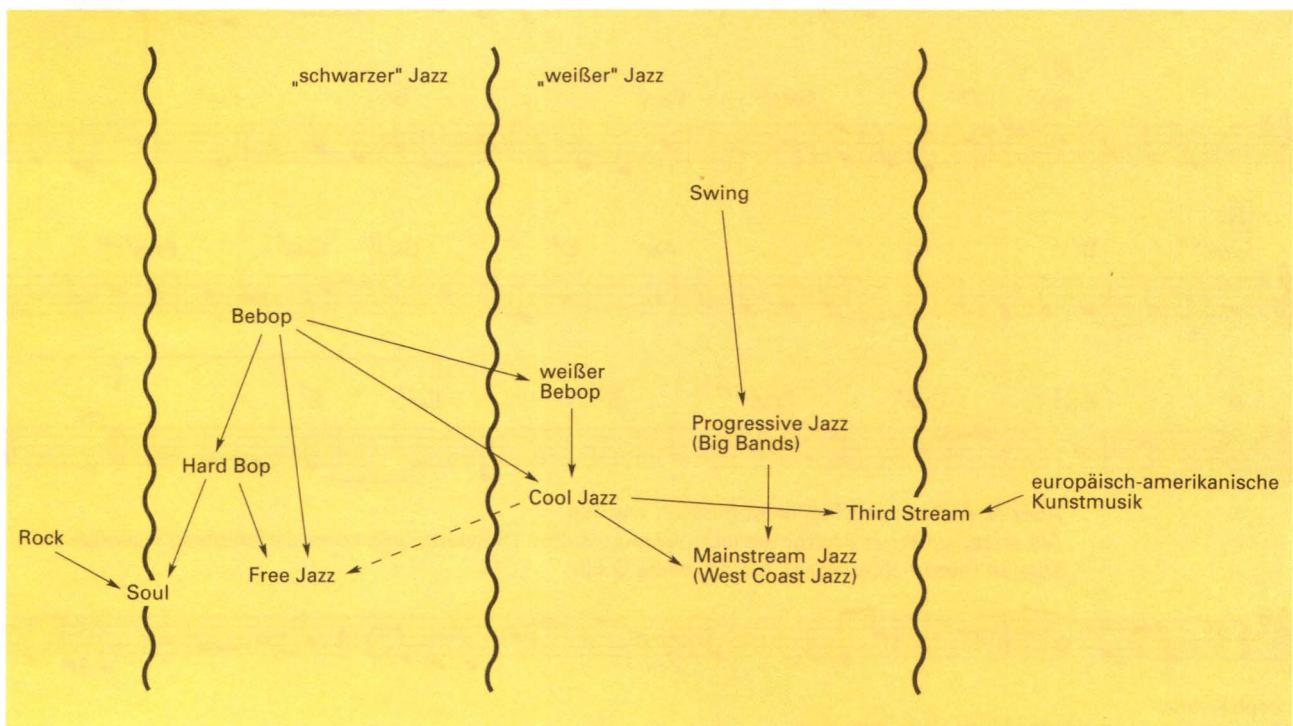
Der Stilwandel um 1940 leitet in der Jazzgeschichte das Kapitel des „modernen Jazz“ ein, der den „traditionellen Jazz“ ablöst. Dieser lebt aber in sogenannten **Revivals** bis heute weiter. Vor allem Swing und Dixieland erfreuen sich beim Publikum immer noch größter Beliebtheit. Das Bild des Modern Jazz ist, unabhängig von den einzelnen Stilrichtungen, von verschiedenen gemeinsamen Merkmalen geprägt:

Revival

- Die Einflüsse anderer Musikrichtungen und -kulturen werden zahlreicher und stärker, vor allem indische, südamerikanische, kubanische sowie klassische und moderne europäische Kunstmusik werden in den Jazz integriert.
- Daraus resultiert eine Aufsplitterung in sehr viele, sich schnell entwickelnde, aber oft auch kurzlebige Jazzstile – vergleichbar mit der Stilvielfalt in der E-Musik dieser Zeit.
- Das Selbstverständnis der Musiker ändert sich: Sie sehen sich nun nicht mehr nur als Musikanten, sondern als kreative Künstler, die bewußt nach neuen Wegen des Ausdrucks suchen.
- Der bis dahin typische Jazzmusiker, der Autodidakt, weicht dem ausgebildeten, musiktheoretisch bewanderten Berufsmusiker.
- Die musikalische Entwicklung konzentriert sich auf die Steigerung harmonischer und rhythmischer Ausdrucksmöglichkeiten, die bis dahin gegenüber der Melodik zweifellos vernachlässigt worden ist.

Aus diesem Erscheinungsbild ergibt sich, daß der Modern Jazz nicht mehr als *eine* folgerichtige Entwicklung dargestellt werden kann, sondern nur durch die Beschreibung einzelner, wichtiger Stationen und Querverbindungen.

Die folgende schematische Darstellung soll dies verdeutlichen.



Autumn leaves – Ein Standard

Standards

Standards sind Musikstücke, die jeder routinierte Jazzmusiker im Repertoire hat, das heißt, daß er zu jeder Zeit über dieses Standard improvisieren kann. Da dies aber bedeutet, daß er Melodie und Rhythmus verhältnismäßig frei gestaltet, genügen als Improvisationsgrundlage das Harmonieschema (**Changes**) und die grob skizzierte Melodielinie. Daraus Musik zu machen ist Aufgabe des improvisierenden Künstlers.

Changes

Viele Jazzstandards haben den gleichen Aufbau: 32 Takte, gegliedert in vier gleich lange Abschnitte. Aufgrund der Changes ergibt sich dabei das Formschema A A' B A

A (achtaktige Harmoniefolge)

A' (gleiche Changes wie A, aber leicht variiert)

B (genannt „Bridge“ mit neuer Harmoniefolge)

A (Wiederholung des ersten Teils)

Dieser **Standardchorus** wird beliebig oft wiederholt, wobei sich die Solisten bei der Improvisation abwechseln.

„Autumn leaves“ ist ein „klassisches“ Standard, das jeder Jazzmusiker schon gespielt hat und von dem es unzählige, aber natürlich keine zwei identischen Aufnahmen gibt. Der Aufbau entspricht nicht dem oben beschriebenen AA'BA-Schema, man könnte ihn mit A A B beschreiben, wobei der B-Teil 16 Takte dauert.

Im „Real Book of Jazz“, in dem sämtliche gängigen Standards aufgeschrieben sind, ist „Autumn leaves“ so notiert:

The musical score consists of four staves of music in G major (two sharps) and common time. The first staff starts with section A (labeled A) and ends with a repeat sign. The second staff begins with section A' (labeled A'). The third staff begins with section B (labeled B). The fourth staff begins with section 1. (labeled 1.). Each staff contains a series of chords: Ami⁷, D⁷, Gma⁷, Cma⁷, F#mi⁷(b⁵), B⁷, Emi⁷ for A; Ami⁷, D⁷, Gma⁷, Cma⁷, B⁷, Emi⁷ for A'; F#mi⁷(b⁵), B⁷, Emi for B; and Emi⁷, E⁷ for 1. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of section 1.

Aber so soll es natürlich nicht gespielt werden.

Als erstes wird der Rhythmus jazzmäßig gestaltet. Die erste Zeile könnte man beispielsweise so spielen (natürlich ternär punktiert, siehe S. 60):

A close-up view of the first staff of the musical score, focusing on the rhythm. It shows a sequence of eighth and sixteenth notes, starting with a quarter note Ami⁷, followed by an eighth note D, a sixteenth note G, another sixteenth note ma, a quarter note C, a sixteenth note mi, a sixteenth note F#, a sixteenth note #mi, a quarter note B, and a sixteenth note E.

Joseph Kosma

© Enoch et Cie, Paris/Ardmore Music Corp., New York

Improvisieren heißt natürlich auch, daß die Melodie verändert wird. Anfangs bleiben wir möglichst noch „in der Nähe“ der notierten Linie:



Die langen Ruhenoten dieses Standards laden einen zweiten Spieler zu Response-Einwürfen ein:



Die Begleitakkorde, die hier schon weit über die gängige Bluesharmonik hinausgehen, sind nicht ganz einfach zu lesen, dafür sind sie für einen Pianisten leicht zu spielen. Die Notation des „Real Book“ setzt sich allmählich auch in der Rock- und Popmusik durch.

Die Bedeutung der Zeichen MA⁷, MI, MI⁷ und 7 können Sie leicht aus dem Notenbeispiel auf Seite 89 rekonstruieren (vgl. Aufgabe 56 auf S. 90).

Beachten Sie:

MI (minor) bezieht sich immer auf den Akkord, also auf den vorhergehenden Buchstaben, während MA (major) die nachfolgende 7 betrifft. MA ohne nachfolgende Zahl ist überflüssig und kommt nicht vor.

B entspricht der anglo-amerikanischen Schreibweise für den Ton H. Der (deutsche) Ton B wird als B♭ (sprich „B flat“) bezeichnet. Entsprechend werden die Töne Es und Fis als E♭ und F♯ notiert.

(b5) heißt, daß der Quintton erniedrigt ist. Das bedeutet aber nicht unbedingt, daß er auch das Vorzeichen ♭ bekommt. In unserem Fall ist der Ton C statt Cis gemeint.

Wenn Sie die Akkorde am Klavier ausprobieren, werden Sie feststellen: Komplizierte Bezeichnungen bedeuten oft nur, daß alle Töne bis auf den Baßton liegenbleiben.

Jazz ohne Theoriekenntnisse? Die Zeiten sind längst vorbei!

Wie so viele Standards ist „Autumn leaves“ ursprünglich ein ziemlich simpler Schlager. Das hat Jazzmusiker aber noch niemals gestört, da ein Standard eben nur als Ausgangsmaterial für die Improvisation dient. Ob der Text besonders sinnreich ist, interessiert kaum jemanden. Damit aber nicht nur Instrumentalisten mitmachen können, hier der Text:

A: The falling leaves drift by my window, the autumn leaves of red and gold.

A': I see your lips, the summer kisses, the sunburned hands I used to hold.

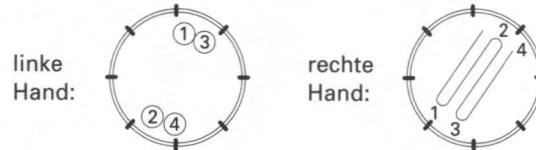
B: Since you went away the days grow long, and soon I'll hear old winter's song.

But I miss you most of all, my darling, when autumn leaves start to fall.

Das Schlagzeug spielt das gleiche Pattern wie auf Seite 67. Dabei führt die rechte Hand den Jazzbesen in gleichmäßigen Vierteln (on-beat) auf der Snare-Drum hin und her (wischen). Aus der Sicht des Spielers: von rechts oben nach links unten und zurück. Die linke Hand schlägt ebenfalls mit dem Besen, jeweils die dritte Triole der Viertel, und zwar immer auf die Stelle der Snare-Drum, die gerade frei ist. Das ist einfacher, als es klingt!

rechte Hand:

linke Hand:



1950: Cool Jazz

Cool Jazz

Cool Jazz und Bebop entwickelten sich über einen längeren Zeitraum parallel, wurden oft von denselben Musikern gespielt und lassen sich deshalb nicht immer in allen musikalischen Merkmalen unterscheiden.

Die Bezeichnung „cool“ bezieht sich weniger auf einzelne musikalische Aspekte als auf eine Grundeinstellung der Musiker und den daraus resultierenden Ausdrucksgehalt ihrer Musik. „Cool“ zu sein heißt, in einem „Zeitalter der Angst“ (Wystan H. Auden) unbeeindruckt, distanziert zu bleiben, vielleicht sogar zu resignieren.

④7► Informieren Sie sich in Geschichtsbüchern darüber, welche Ereignisse der fünfziger Jahre in den USA Auden veranlaßten, von einem „Zeitalter der Angst“ zu sprechen.

Die „Kühle“ dieses Stils beruht auf langen Legatopassagen und gleichmäßigen Phrasen in der Melodie, der zurückhaltenden europäischen Spielweise und Artikulation sowie dem *retardierenden Off-Beat*, das heißt, die Melodietöne werden meist *nach* dem Grundschlag angespielt, sie wirken verzögernd. Es entsteht der Eindruck, als versuchten die Melodieinstrumente gegen den Widerstand des Schlagzeugs den Ablauf zu bremsen.



I, 30

④8► In „Five brothers“, gespielt vom „Gerry Mulligan Quartet“, lässt sich diese verzögernde Spielweise vor allem im Posaunensolo beobachten.

④9► Das Schlagzeug wird in diesem Stück in einer für den Cool Jazz typischen Weise eingesetzt. Vergleichen Sie seine Funktion mit der im Bebop.

⑤0► Welche Einflüsse des Bebop lassen sich in diesem Stück erkennen?



Der Baritonsaxophonist Gerry Mulligan (*1927) mit der „Dave Brubeck Group“

Tell your story – Jazzimprovisation

Wenn sich Jazzmusiker zur **Jam Session** treffen, zum gemeinsamen improvisierenden Musizieren mit oder ohne Publikum, dann lautet die klassische Aufforderung zum Solospiel: „Tell your story“. Wer aber eine, *seine* Geschichte erzählen will, der muß nicht nur eine eigene „Message“ haben, er muß zuerst, um überhaupt erzählen zu können, über einen ausreichenden Wortschatz verfügen und die Grammatik beherrschen. Ins Musikalische übertragen: Er muß möglichst viele Melodie-wendungen spielen und die Regeln der Harmonielehre anwenden können. Der Vergleich mit der Sprache läßt sich noch weiter führen: Niemand verwendet, wenn er eine eigene, neue Geschichte erzählt, neue Wörter; sogar ganze Sätze und Formulierungen lassen sich „wiederverwenden“, ohne daß die Originalität der Geschichte darunter leidet. In der Jazzimprovisation ist es genauso: Der improvisierende Künstler spielt sich im Lauf der Zeit seine Soli zurecht. Gute Passagen verwendet er weiter, weniger Gelungenes tauscht er aus, immer auf der Suche nach besseren musikalischen „Ausdrücken“, dabei aber immer von der momentanen Situation, Stimmung, eben von der „Story“ abhängig.

Jam Session

Improvisation gehört zwar per definitionem zum Jazz (andersherum: ohne Improvisation kein Jazz), aber was Improvisation bedeutet, das hat sich im Lauf der Jazzentwicklung mehrmals geändert. Im Traditional Jazz verstand man darunter, ähnlich wie in der klassisch-barocken Figuralvariation, lediglich die Ausschmückung, die Verzierung einer Melodie (vgl. S.84f.). An den Tönen einer Kernmelodie wurden möglichst viele virtuose Girlanden befestigt. Die ursprüngliche Melodie konnte der Hörer dabei zwar immer noch ahnen, aber sie wurde vom Musiker – abhängig von seinem Personalstil, seinen technischen Fähigkeiten und den spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments – möglichst raffiniert umspielt.

51 ► Vergleichen Sie im Klangbeispiel I, 25 die Soli von Klarinette und Posaune, und beschreiben Sie, wie die spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments den Charakter der Improvisation beeinflussen.

I, 25



Anders ist es im Modern Jazz. Wenn hier über ein Standard improvisiert wird, interessieren den Musiker daran nur die Changes. Die ursprüngliche Melodie taucht unter Umständen überhaupt nicht auf. Der Titel des „Stücks“ bezeichnet lediglich eine bestimmte Harmoniefolge, die den Musikern als Orientierung dient, in Wirklichkeit ist *das Stück* aber das, was *diese* Musiker in *dieser* Situation aus den Changes machen. Als Charlie Parker seinen „Cool Blues“ im Studio aufnahm, spielte er unmittelbar hintereinander vier Takes (Aufnahmen) über die gleichen Changes. Der beste wurde auf Platte gepreßt. Die vier Takes waren aber so unterschiedlich, daß der Produzent später die anderen drei einfach unter anderen Titeln ebenfalls veröffentlichte. Einer der „Cool Blues“ hieß dann sogar „Hot Blues“.

Eine nahezu grundlegend andere Bedeutung hat das Wort „Improvisation“ im Free Jazz. Zwar gibt es auch hier Absprachen zwischen den Musikern, z.B. über Strukturen, wesentlich ist aber das spontane Aufeinander-Reagieren. Die Improvisation orientiert sich kaum mehr an einer gemeinsamen Basis, schon gar nicht an Changes, sondern fast ausschließlich an den improvisierenden Partnern. Die oft fälschlich verwendete Definition von Improvisation als „total spontanes Musizieren aus dem Augenblick heraus“ trifft also, wenn überhaupt, höchstens auf den Free Jazz zu. Im Gegensatz zum Traditional und zum Modern Jazz wird im Free Jazz nur kollektiv improvisiert. Natürlich fanden viele Jazzmusiker die Spontaneität und das zweifellos etwas Anarchische der Free-Jazz-Improvisation genauso reizvoll wie andererseits die musikalischen und technischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Modern Improvisation. Es ist deshalb kaum verwunderlich, wenn Musiker immer wieder einmal zwischen den verschiedenen Formen der Improvisation abwechseln. Aber egal, nach welchen Prinzipien man improvisiert und wie gut man Technik und Instrument beherrscht, es nützt alles nichts, wenn man keine Geschichte, keine *eigene* Geschichte zu erzählen hat.

Third Stream

Third Stream

In der Phase des Cool Jazz kam es zu einer neuerlichen Verbindung von Jazz und E-Musik. Ihr Name „**Third Stream**“ drückt aus, daß dieser Stil zwischen E-Musik und Jazz eine dritte Stilrichtung darstellt, die von den beiden anderen gleichermaßen unabhängig (bzw. abhängig) ist. Unter „Third Stream“ versteht man also weder das Anreichern von Jazz mit „klassischen“ Elementen noch das „Verjazzzen“ von E-Musik.

Der kühlen, intellektuellen Grundhaltung des Cool Jazz kamen hierbei vor allem die konstruktiven Formen der E-Musik entgegen, z.B. die barocke Fuge.

Die wichtigsten Musiker des Third Stream sind Jimmy Giuffre und die Mitglieder des „Modern Jazz Quartet“, denen mit Stücken wie „Vendôme“ oder „Versailles“ eindrucksvolle Synthesen zweier musikalischer Welten gelungen sind.

Mehr noch als durch die Übernahme überliefelter Formen ist der Third-Stream-Stil durch den Einfluß der zeitgenössischen E-Musik geprägt. Diese Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist u.a. durch eine Emanzipation des Rhythmus gekennzeichnet. Wesentliche Impulse gingen hierbei von dem ungarischen Komponisten Béla Bartók aus, der in seinen Kompositionen die hochentwickelte Rhythmisierung osteuropäischer Volksmusik verwendete.

I, 31

Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen, Nr. 2 (Anfang)

(♩ = 60)

2+2+3
8

mf
(Pd.)

sf
mf
(Pd.)

Aus B. Bartók: Mikrokosmos VI · © Boosey & Hawkes GmbH, Bonn

- 52 ► a) Beschreiben Sie die rhythmische Besonderheit dieses Stücks. Warum gibt Bartók als Taktart nicht $\frac{7}{8}$ an?
 b) Vergleichen Sie die melodischen Linien von rechter und linker Hand in den Takten 4–7. In welchem Verhältnis stehen die beiden Linien rhythmisch zueinander?
 c) Klatschen Sie die rhythmischen Muster dieser Takte zuerst nacheinander, dann in zwei Gruppen gleichzeitig.
 d) Bilden Sie aus den Melodietönen dieser Takte eine Tonleiter. Wo ist uns in diesem Kapitel dieses Tonsystem schon begegnet?

Der Jazzpianist und Bandleader *Dave Brubeck* war Kompositionsschüler von Darius Milhaud. In seinem „Blue Rondo a la Turk“ verwendet er eine ähnliche Rhythmisierung wie Béla Bartók in seinen „Tänzen in bulgarischen Rhythmen“.

I, 32



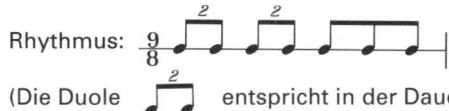
Blue Rondo a la Turk (Anfang)

Lively $\text{♩} = 126$ ($\text{♪} = 378$)

Fmaj⁷ F⁷ F⁶ F+ F F+ F⁶ F⁷ 3 2
 Fmaj⁷ F⁷ F⁶ F+ F 2 3 4 1 2 3 2 3 4 Fmaj⁷ F⁷ F⁶ F+
 F F+ F⁶ F⁷ Fmaj⁷ F⁷ F⁶ F+ F F+ F⁶
 Am⁷ D⁷ Dm⁷ Am F⁷ Am F D⁷ Am⁷ D⁷ Dm⁷ Am

Dave Brubeck (*1920) · © Derry Music Co., San Francisco · Für Deutschland: Valentine Musikverlag, Hamburg

- (53)► a) Vergleichen Sie die rhythmische Struktur des ersten und vierten Taktes. Klatschen Sie beide.
- b) Welche weiteren rhythmischen Modelle lassen sich auf der Basis des $\frac{9}{8}$ -Taktes bilden? Kombinieren Sie diese miteinander auf verschiedenen Schlaginstrumenten.
- c) Im weiteren Verlauf des Stücks (hier nicht abgedruckt) verwendet Brubeck mehrmals folgenden



Versuchen Sie, diesen Rhythmus zum $\frac{9}{8}$ -Grundschlag zu klatschen.
 d) Notieren Sie diesen Rhythmus im $\frac{3}{4}$ -Takt, indem Sie 3 Achtel des $\frac{9}{8}$ -Taktes gleich
 1 Viertel im $\frac{3}{4}$ -Takt setzen. Klatschen Sie nun diesen Rhythmus zum $\frac{3}{4}$ -Grundschlag.

I, 32

- (54)► Hören Sie das Stück nochmals, und prüfen Sie, ob auch der Höreindruck an diesen Stellen einem $\frac{3}{4}$ -Takt entspricht.

- (55)► Vergleichen Sie die Stücke von Bartók und Brubeck miteinander (Notentext).
- a) Welche rhythmischen Gemeinsamkeiten lassen sich feststellen?
 b) Vergleichen Sie das Verhältnis zwischen linker und rechter Hand (Melodie-Begleitfunktion).

Wie im Jazz üblich, gibt Brubeck zusätzlich zu den notierten Tönen auch die Akkordbezeichnungen an.

- (56)► Leiten Sie aus den Akkorden des ersten Taktes (beide Systeme) die Bedeutung der Zeichen MA⁷, 6 und + ab. Wie werden Mollakkorde bezeichnet?

Schon in einer viel früheren Epoche der Musik, im Generalbaßzeitalter, notierten Komponisten das Harmoniegerüst eines Werks in Buchstaben und Ziffern.

- (57)► Welche Funktion überträgt der Komponist mit dieser Schreibweise dem Interpreten seiner Musik? Was setzt er bei ihm voraus?

1960: Free Jazz

John Coltrane
(1926–1967)



Mainstream Jazz

Die stilistische Entwicklung in den Jahren 1960 bis 1965 ist vergleichbar mit dem Entstehen des Bebop zwanzig Jahre vorher: Wieder zeigen sich bei einigen Musikern radikales Umdenken, Wille und Mut zu völlig neuen Ausdrucksformen, während andererseits von der Mehrzahl der Musiker die „etablierten“ Stile weiter gepflegt, verfeinert und miteinander kombiniert wurden. **Mainstream Jazz** genoß die Gunst des Publikums und der Kritiker, während die

kleine Gruppe von Musikern um Ornette Coleman und John Coltrane, die den Free Jazz entwickelten, nur ein sehr kleines Insider-Publikum begeistern konnten.

Das Wort „frei“, das dieser Stil im Namen trägt, will nicht nur die Befreiung von musikalischen Konventionen beschreiben, es beinhaltet gleichermaßen die weltanschauliche, religiöse und politische Einstellung der (schwarzen) Free-Jazz-Musiker, von denen viele der schwarzen Bürgerrechtsbewegung oder den Organisationen der afroamerikanischen Nationalisten angehören. Ihr Selbstverständnis verdeutlicht ein Motto, das später der Soulsänger James Brown als Songtitel verwendete: „Say it loud: I'm black and I'm proud!“

Free Jazz ist also, wie 100 Jahre zuvor der Blues, Ausdruck des amerikanischen Rassenkonflikts. Er ist ein Freiheitssymbol der amerikanischen Schwarzen im Kampf um ihre Bürgerrechte.

Free Jazz



Nicht nur viele Free-Jazz-Musiker, auch Sportler gehörten der Black-Power-Bewegung an. Die 200-m-Läufer Tommie Smith und John Carlos wurden nach ihrer Demonstration während der Siegerehrung bei der Olympiade 1968 in Mexiko aus der Nationalmannschaft der USA ausgeschlossen.

Dieses dauernd Unerwartete empfindet der Hörer aber leicht als Chaos. Nur mit Geduld und Toleranz ist es möglich, die große Ausdrucks Kraft dieses Stils nachzuempfinden.

58 ► Informieren Sie sich in Lexika und Geschichtsbüchern über Ziele und Persönlichkeiten der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, der Black Muslims und der Black-Power-Bewegung. Nehmen Sie Stellung zu ihren Zielen und Mitteln.

Die Befreiung des Free Jazz von überkommenen Regeln ist vergleichbar mit dem Entstehen der Atonalität in der E-Musik des 20. Jahrhunderts. Während diese aber die überwundene tonale (grundtonbezogene) Ordnung bald durch neue Gesetzmäßigkeiten ersetzt (Zwölftonregeln, serielle Technik), nutzt der Free Jazz die Unabhängigkeit von Regeln für die Wiederbelebung der Improvisation: Nur wenn der momentane melodische Einfall ohne Rücksicht auf harmonische oder rhythmisch-metrische Regeln verwirklicht werden kann, ist der Künstler im Ausdruck frei. Für Ornette Coleman bedeutet sogar die Stilbezeichnung „Free Jazz“ eine unzulässige Einschränkung, gegen die er sich wehrt: „Free ist kein Stil..., free zu spielen heißt, keinen Stil haben zu müssen...!“¹ „Free Jazz“ kann also auch als Imperativ aufgefaßt werden.

Natürlich ist es für den Zuhörer nicht leicht, einer Musik zu folgen, die auf jede metrische, harmonische und formale Regelmäßigkeit verzichtet, weil er gewohnt ist, sich am bereits Gehörten zu orientieren, begonnene Phrasen „zu Ende zu denken“. Z. Carno, ein Kritiker, empfiehlt deshalb: „Das einzige, was du von John Coltrane erwarten kannst – und erwarten solltest – ist das Unerwartete.“²

¹ zitiert nach W. Sandner, a.a.O., S.23

² zitiert nach J.E.Berendt, a.a.O., S.167

In Albert Aylers „Vibrations“ lässt sich die Wiederaufnahme „schwarzer“ Spielweisen erkennen: Hot-Intonation, Smear und vor allem Dirty-Play, das bis zum Geräusch gesteigert wird.

(o) I, 33

59 ► Hören Sie das Stück möglichst vorurteilslos.

- Versuchen Sie, bei *mehr-maligem* Hören nachzuvollziehen, wie die Musiker beim Improvisieren aufeinander eingehen, z.B. melodische Linien oder rhythmische Figuren voneinander übernehmen.
- Welche Funktion (Führung, Begleitung) haben die einzelnen Instrumente in dieser Musik? Interpretieren Sie diesen Sachverhalt.
- Mit welchem bereits bekannten Jazzstil lässt sich Free Jazz am ehesten vergleichen? Wodurch unterscheidet er sich aber von ihm?



Albert Ayler (1936–1970)

Stilkonglomerat

(o) I, 34

Die größeren improvisatorischen Freiheiten im Free Jazz ermöglichen wieder die Entwicklung deutlich unterscheidbarer Individualstile, die sich in den vorhergehenden Epochen zurückgebildet hatten. Free Jazz wird deshalb häufig nicht als Jazzstil, sondern als **Stilkonglomerat** bezeichnet. Gegensätze, die in der E-Musik mit Expressionismus bzw. Impressionismus beschrieben würden, vereinigt der Begriff „Free Jazz“ mühe los als individuelle Ausprägungen ein und desselben Stils.

60 ► Hören Sie einen Ausschnitt aus „Luna surface“ von einer Formation des Kontrabassisten Alan Silva, und vergleichen Sie diese Musik mit der von Albert Ayler. Aufgrund welcher Charakteristika könnte man eines der beiden Stücke als expressionistisch bzw. das andere als impressionistisch bezeichnen?

Jazz an der Tabugrenze

In seiner Gesamtheit kann man den Jazz weder zur E- noch zur U-Musik rechnen. Typisch für ihn ist eher, daß er immer wieder „die Seiten wechselt“. Dabei ist es nicht einmal möglich, einzelne Stile jeweils dem einen oder anderen Bereich insgesamt zuzuordnen; oft ergeben sich aus musikalischen Merkmalen, gesellschaftlicher Funktion und Selbstverständnis der Musiker jeweils unterschiedliche Zugehörigkeiten. Besonders interessant wird die Grenzziehung immer dann, wenn Jazz mit E-Musik oder Rock in Verbindung tritt, weil er dabei paradoxa verweise in dem einen Fall die Rolle der U-Musik, im anderen die der E-Musik übernehmen soll. „Wird Jazz jetzt langhaarig?“ fragte ein besorgter Kritiker in einer renommierten Jazz-Zeitschrift bei den ersten „Fusions“versuchen zwischen Rock und Jazz und drückte damit aus, daß man mit dieser kommerzialisierten Musik für Jugendliche nichts zu tun haben wollte. Aber auch die Liebe zwischen E-Musik und Jazz war meist eher einseitig. Zwar übernahmen Komponisten wie Milhaud, Strawinsky, Bernstein, Gulda, Gershwin u.a. oft sehr gekonnt Jazzidiome in ihre Musik, das Ergebnis war aber immer mit Jazzelementen angereicherte klassische Musik, niemals Jazz – und deshalb für Jazzmusiker uninteressant.

61 ► Erläutern Sie diese Darstellung anhand einzelner Jazzstile, die Sie bisher kennengelernt haben.

Seit 1970: Fusion

Obwohl Jazz und Rockmusik im Blues eine gemeinsame Wurzel besitzen, entwickelten sie sich 20 Jahre lang völlig unabhängig voneinander. Die Gründe für diese Distanz liegen einerseits in einem gewissen elitären Bewußtsein der Jazzmusiker, denen die kommerzielle Orientierung der Rockmusik suspekt war, andererseits standen die Rockmusiker dem Free Jazz der sechziger Jahre ziemlich verständnislos gegenüber.

Erste Versuche, diese beiden Musikrichtungen miteinander zu verbinden, forderten deshalb zwangsläufig größere Zugeständnisse vom Jazz als vom Rock, und die Jazzmusiker, die diese Versuche unternahmen, wurden von ihren Kollegen verdächtigt, die Musik dem kommerziellen Erfolg zu opfern.

Die Zugeständnisse des Jazz an *Jazzrock*, *Rockjazz* oder *Electric Jazz* (die Bezeichnung „**Fusion**“, die diese drei Begriffe zusammenfaßt, wurde erst später üblich) bedeuteten für ihn hauptsächlich eine Rückkehr in frühere Entwicklungsstadien:

- gleichmäßige metrisch-rhythmische Grundmuster,
- wiederkehrende Harmonieschemata und daraus resultierend die regelmäßige formale Gliederung,
- festgelegte Bläserarrangements.

Unbeeinflußt von der Verbindung mit der Rockmusik blieben (meist)

- die hochentwickelte Harmonik des Jazz,
- die Tongebung,
- die Improvisationskunst, auch im Kollektiv.

Die typischen Rockinstrumente wie E-Gitarre, E-Baß, E-Piano bzw. Keyboard wurden im Jazz schon früher als in der Rockmusik verwendet (E-Gitarre schon im Swingorchester). Aber die Rockmusik hat diese Instrumente erst populär gemacht.

Fusion



Die amerikanische Gruppe „Blood, Sweat & Tears“ (mit Leadsänger David Clayton Thomas) war eine der ersten und erfolgreichsten Jazzrockformationen. Sie kombiniert die Rhythmusgruppe des Rock mit jazzmäßigen Bläserarrangements. „Spinning wheel“ (vgl. nächste Seite) wurde im Jahr 1968 aufgenommen. (Die Aufnahme entspricht im Ablauf dem Notentext nicht genau.)

I, 35



Spinning wheel

Moderately slow, with a beat

The musical score consists of ten staves of music. The top staff shows a piano's right hand playing eighth-note chords in G major. The vocal part begins with "What goes up must come down," followed by "Spin - ning Wheel". The lyrics continue with "got to go 'round... Talk-in' 'bout your trou-bles, it's a cry-in' sin,...", "Ride a paint-ed po-ny, let the Spin-nig Wheel spin.", and "You got no mon-ey, you got no home,-- Spin-nig Wheel all a - lone,--". The final section includes "Talk-in' 'bout your trou-bles and you, you nev-er learn,-- Ride a paint-ed po-ny, let the Spin-nig Wheel turn.", and "Did you find your di-rec-ting sign -- on the". Chords indicated above the vocal line include E7(+9), A7, D7(+9), G, E7(+9), A7, D7(+9), G, D7, N.C., D7(+9), E7(+9), A7, D7(+9), G, D7(+9), A7, E7(+9), A7, D7(+9), G, E7(+9), A7, D7(+9), G, N.C., and B.

N.C. = no chord (keine Akkordbegleitung)

Repeat and fade

David Clayton-Thomas (*1941)
 © Blackwood Music, Inc./Bay Music, Ltd.
 Für Deutschland, Österreich und Schweiz:
 SBK-Songs Musikverlag GmbH,
 Frankfurt am Main



Miles Davis (1926–1991), ein schwarzer Trompeter, der seit der Bebop-Ära stilbildend an der Jazzentwicklung beteiligt war, stellt in seinem Stück „Bitches brew“ (aus dem gleichnamigen Album) das Gleichgewicht zwischen den beiden Komponenten der Fusion music wieder her, indem er nicht nur den Anteil des Jazz deutlich vergrößert, sondern vor allem den aktuellen Stand der Jazzentwicklung berücksichtigt.

Der Titel „Bitches brew“ („Hurengebräu“) könnte als ironische Anspielung auf den kommerziellen Aspekt der Fusion music verstanden werden.

Miles Davis



II, 1

62 ► Hören Sie einen Ausschnitt aus „Bitches brew“.

- Welchem Jazzstil entspricht der erste Teil des Stücks?
- Der zweite Teil beginnt mit einer gleichbleibenden Figur in E-Baß und Baßklarinette, wie sie für Rockmusik typisch ist. Wie lautet der musikalische Fachausdruck für eine solche Figur? (Vgl. auch „Spinning wheel“)
- Bestimmen Sie nach Ihrem Höreindruck die beteiligten Instrumente. Welche werden in Jazzmanier gespielt, obwohl sie typische Rockinstrumente sind?

Zum Überlegen und Diskutieren

Welche Vorteile können Jazz bzw. Rock aus ihrer Verbindung ziehen?

Wiegt die Gefahr der Kommerzialisierung die größere Popularität auf?

Bei welchen zur Zeit aktuellen Rockmusikern lassen sich Jazzeinflüsse erkennen?

Hat der Jazz heute in Deutschland überhaupt ein „eigenes“ Publikum, oder sind bei Jazzfreunden nur einzelne Stile beliebt? Welche?

„See you later, alligator“

...war das Motto der Rockmusiker (die sich damals noch Rock-’n’-Roll-Musiker nannten), mit dem sie sich von den „uralten, schwerfälligen Reptilien“ des Jazz, den die Generation ihrer Eltern liebte, verabschiedeten. Aber wie es in Bill Haleys Hit weiter heißt, „after a while, crocodile“, mußten sie sehr bald feststellen, daß dieser Jazz die Rockmusik auf einer anderen Spur schon wieder eingeholt, wenn nicht sogar überholte. Jimi Hendrix, *der* Rockgitarrist, spielte immer jazziger, seine Soloimprovisationen wurden immer länger und freier; was Ginger Baker, der Schlagzeuger der „Cream“, der Rockgitarre von Eric Clapton unterlegte, das hatte mit den gängigen Rockpatterns kaum mehr etwas zu tun; und Frank Zappa, dessen Musik für Rockfans schon immer ein Problem war, nahm die Grenze zwischen Rock und Jazz sowieso nicht ernst.

Neben diesen Einzelpersonen gab es aber auch Rockgruppen, die eifrig am Jazzrocktandem bastelten. Nicht die einzigen, aber vielleicht die wichtigsten: Dream, Greatful Dead, Chicago, Soft Machine...

Der endgültige Durchbruch, der sich 1969 mit dem Album „In a silent way“ von Miles Davis „unauffällig“ ankündigte, kam dann 1970 mit „Bitches brew“. Der Gitarrist dieser Formation, John McLaughlin, gründete kurz darauf das „Mahavishnu Orchestra“, dessen Mitglieder sich ausnahmslos schon vorher teils im Jazz, teils im Rock einen Namen gemacht hatten. „The inner mounting flame“ nannten sie ihre Platte, die 200000mal verkauft wurde. Für Jazzmusiker ein sensationeller Verkaufserfolg, bei dem sie sofort ein schlechtes Gewissen bekamen; Rockmusiker dagegen konnten schon damals über solche Zahlen nur lächeln.

Einige Namen aus den Anfängen der Fusion music:

Miles Davis (tp), John McLaughlin (g), Billy Cobham (dr), Chick Corea (p), Joe Zawinul (p), Herbie Hancock (p), Wayne Shorter (as) und die Gruppen Mahavishnu Orchestra, Miles Davis Group, Weather Report, Head Hunters, Return to Forever...

Meinungen von beiden Seiten:

Udo Lindenberg (Rocksänger, vorher Drummer der Jazzrockgruppe „Passport“): „Der Jazz wurde immer mehr die Musik der Musiker, abgehoben für Elitekreise, er hat die Prolos eigentlich nicht mehr interessiert und nicht mehr erreicht ... Miles Davis war ein echter Revoluzzer mit dieser Bitches Brew-Platte, die mich echt umgehauen hat ... es war nicht zu primitivo, harmonisch war viel los, auch mit der Instrumentierung...“¹

Gary Burton (p, vib): „Es gibt keinen Einfluß des Rock auf uns. Wir haben nur die gleichen Grundlagen.“²

Miles Davis: „Ich spiele keinen Rock. Rock ist ein weißes Wort. Und ich hasse das Wort Jazz, das die Weißen uns angeklebt haben. Wir spielen einfach schwarz. Jetzt spielt man nicht wie vor Jahren diese glattpolierte Scheiße ... diesen nostalgischen Ramsch, der für die Weißen geschrieben wurde.“³

Billy Cobham (Schlagzeuger des „Mahavishnu Orchestra“): „Ich möchte, daß mein Spiel einfach genug ist, damit mich das Publikum versteht, und kompliziert genug, damit es fasziniert ist von dem, was ich tue.“⁴

Volker Kriegel (g): „So pathetisch es klingen mag: Im Jazzrock steckt die Chance zur Versöhnung von Körper und Geist.“⁵

Shelley Mann (dr): „Wenn der Jazz vom Rock borgt, dann borgt er nur von sich selbst.“⁶

¹ U. Lindenberg: Rock und Jazz. Gespräch mit Burghard König. In: Jazzrock. Hrsg. von B. König. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1983, S. 82f.

² zitiert nach J.E. Berendt, a.a.O., S. 55

³ zitiert nach M. Naura: Musiker auf dem Hügel. In: Die Zeit vom 3.10.1991

⁴ zitiert nach J.E. Berendt, a.a.O., S. 53

⁵ V. Kriegel: Jazz & Rock. In: Jazzrock. Hrsg. von B. König, a.a.O., S.37

Chaos mit Tradition

Die Situation, die bei der E-Musik der Gegenwart als Neue Unübersichtlichkeit beschrieben wurde (vgl. S.39), hat im Jazz Tradition. Seine Stilentwicklung war schon immer unübersichtlich, auch wenn die in diesem Kapitel angewandte Dekadeneinteilung den Eindruck erweckt, es sei immer ganz geordnet zugegangen.

Man darf dabei nämlich nicht übersehen, daß im Jazz ein neu entwickelter Stil nicht unbedingt den vorhergehenden ablöst, sondern daß dieser fast immer lebendig bleibt. Benny Goodman beispielsweise spielte sein Leben lang Swing. Er modifizierte seinen Personalstil zwar immer wieder einmal, weil er ja die Jazzentwicklung mitverfolgte, aber trotzdem blieb er dem Swing treu, während längst Bebop, Cool, Hardbop, Free und sogar Fusion gespielt wurden.

Und auch all diese Stilrichtungen gingen nicht unter, sobald eine neue Entwicklung angebrochen war.



Sun Ra

Neben dem „traditionellen Typ“ des Jazzmusikers, der sich zeitlebens mit einem Stil beschäftigt und diesen bis zur Perfektion ausfeilt (z.B. Benny Goodman), gibt es natürlich auch den „innovativen Typ“, der sich an Stilentwicklungen aktiv beteiligt und häufig, wenn die Hauptströmung auf die neue Richtung einschwenkt, schon wieder neue Ufer sucht.

Neben Miles Davis wird dieser Typ zum Beispiel von Sun Ra (1914?–1993) verkörpert, der überall zwischen Swing und Free Jazz zu finden war.

Für weiteren Artenreichtum unter den Jazzstilen sorgen die oft markanten Unterschiede zwischen der weißen und der schwarzen Ausprägung eines Stils: Für Jazzkenner ist es eine unzulässig grobe Vereinfachung, amerikanischen und europäischen Free Jazz unter ein und dieselbe Überschrift zu stellen, und für wirkliche Jazzfreaks liegen Welten zwischen der Musik von

Benny Goodman (weiß) und Count Basie (schwarz), die

sich trotzdem das Etikett „Swing“ teilen müssen. Und schließlich ist es ja das erklärte Ziel jedes Jazzmusikers, seinen ganz individuellen Stil zu finden, was zum Leidwesen des Historikers endgültig jede „Schublade“ sprengt.

Zusätzlich zu dieser traditionellen Unübersichtlichkeit läßt sich aber im originären Jazz der Gegenwart die gleiche Entwicklung feststellen wie in der zeitgenössischen E-Musik: die Aufsplitterung in unzählige Stile und Stilnuancen.

Eine sehr grobe Einteilung in zwei Hauptströmungen kann dem Jazzneuling einen ersten Überblick über den aktuellen Jazz verschaffen, für den Insider ist sie eine unzulässige Vereinfachung. (Der oben beschriebene reine Stiltraditionalismus sowie Revivals sind hier nicht berücksichtigt.)¹

¹ Stilübersicht nach E.Jost: Die neue Unübersichtlichkeit. In: Die Musik der achtziger Jahre. Hrsg. von E.Jost. Verlag B.Schott's Söhne, Mainz 1990, S.52 (dort wesentlich differenzierter)

– Der **Mainstream Jazz** hält einerseits in Weiterentwicklung der Fusion music die Verbindung zum Rock (im weitesten Sinn) und aktualisiert andererseits traditionelle Stile. Im einzelnen zählt man zu diesem Modern Mainstream zum Beispiel Neobop, Free Funk, No Wave, Punk Jazz, Loft Jazz u.a.

Mainstream Jazz

– Im **Avantgardejazz** versammeln sich der inzwischen weniger radikale Free Jazz (Great Black Music, Downtown) und seine Nachfolger bzw. Varianten wie Noise music, Free improvised music. Zwischen Avantgardejazz und E-Musik bestehen weiterhin (auch personelle) Verbindungen (vgl. z.B. Abschnitt „Von wenig bis gar nichts“, S.28ff.).

Avantgardejazz

Die Stilvielfalt innerhalb dieser beiden Hauptrichtungen hat sowohl identische als auch unterschiedliche Gründe. Daß es zahlreiche Querverbindungen gibt, z.B. personelle, versteht sich von selbst:

- Beide Richtungen sind von Individualismus und Subjektivismus geprägt. Bei den Avantgardisten ist dies Programm, während die Mainstream-Jazzer es (bisher) meist verstanden haben, sich immer nur die für sie interessanten Eigenarten bestimmter Jazz- oder Rockstile anzueignen, ohne auf kommerzielle Trends hereinzufallen.
- Beide Richtungen stehen in intensivem Austausch mit zahlreichen musikalischen Einflüssen, entsprechend vielfältig sind die Ergebnisse.
- Die Zusammenarbeit des Mainstream Jazz mit der Rockmusik eröffnet den großen Einstieg ins Mediengeschäft mit allen Konsequenzen, z.B. für das Tempo der Stilentwicklung bzw. die technische Verfügbarkeit (vgl. Abschnitt „Viel zuviel Musik?“, S. 12f.).
- Seit Mitte der achtziger Jahre ist Jazz wieder „in“. Der größte Teil des neuen Publikums interessiert sich allerdings nur für die Randgebiete der Fusion music und traditionelle Stile.
„Jazz als massenhafter Konsumartikel muß zwangsläufig einer sein, den man schon kennt. Die Vermittlung neuer musikalischer Erfahrungen hat in diesem Rahmen keinen Platz, sondern einzig und allein die Bestätigung alter Hörgewohnheiten und die Stimulation langfristig ankonditionierter Verhaltensrituale.“ Dieser „konservative Geist, der den Jazzboom der achtziger Jahre umweht“¹, wird zwar von Jazzmusikern bedauert, zur Stilvielfalt trägt aber auch das Publikum indirekt bei.
- Offenbar erfüllt Jazz, hauptsächlich als Folge der veränderten Publikumszusammensetzung, auch immer zahlreichere individuelle und gesellschaftliche Funktionen (z.B. politische Aussagen im Avantgardejazz). Deren Zusammenhang mit der Vielfalt der Stile ist ebenfalls im Abschnitt „Viel zuviel Musik?“ dargestellt.

Es ist nicht zu übersehen, daß der Begriff „Jazz“ als Oberbegriff für alle oben aufgeführten musikalischen Entwicklungen in den letzten Jahren aufs äußerste strapaziert wurde. Gleichzeitig ist zu fragen, ob es mit wachsender zeitlicher Entfernung noch sinnvoll ist, die einzelnen Stile „epochen“ weiterhin so detailliert zu unterscheiden, wie es in diesem Buch geschieht.

Der Musikwissenschaftler Ekkehard Jost:

„In Erwägung ziehen wird man wohl aber müssen..., daß der Begriff Jazz, wenn er aufgrund seiner Vieldeutigkeit nicht völlig sinn leer werden soll, zur Bezeichnung von dynamisch sich weiterentwickelnden musikalischen Ausdrucksformen möglicherweise bald nicht mehr in Betracht kommt... Es ist also durchaus möglich, daß wir es in Zukunft mit zwei prinzipiell voneinander geschiedenen jazzmusikalischen Erscheinungsformen zu tun haben werden: auf der einen Seite einer quasi folkloristischen mit minimalem Innovationsschub, einer Musik, die den Namen ‚Jazz‘ so führen wird wie die Barockmusik den Namen ‚Barockmusik‘..., und auf der anderen Seite einer dynamischen, in permanenter Entwicklung befindlichen musikalischen Praxis, deren Ursprünge im Jazz mehr oder minder erkennbar sein werden und deren Namen noch gänzlich unbekannt ist.“¹

¹ E.Jost, a.a.O., S.51 u. 61

Zurück im Getto – Back on the block

Als der Jazztrompeter, Keyboarder, Komponist und Arrangeur Quincy Jones 1989 eine CD mit dem Titel „Back on the block“ aufnahm, schrieb er im Begleittext:

„I've travelled many paths over the past 40 years of playing, composing, arranging and producing music – and at last – Back On The Block ist something that I've always dreamed of doing. I've assembled a group of friends, both old and new, whose musical talents I consider to be God-given, and we've worked together to bridge generations and traverse musical boundaries. Let me express it another way: These colleagues and I have taken a journey through every influence and everyone that I love in music. ... Together with our friendship, we share the traditions of the African griot storyteller which are continued today by the rappers, the sensuous harmonies with Brazilian music, the Bebop with a dash of Hip Hop, the power of the Gospel Choir, the lush vocals of a Zulu chant, a taste of jazz, an acapella celebration – each and all evoking tears and laughter...“

Back On The Block is music to take to the streets, to make love to, to reflect upon, to find hope in, get lost in and party to...“¹

Der Begriff „Fusion“ wird hier also wesentlich vielschichtiger verstanden, nicht nur als Verbindung von Jazz und Rock, sondern darüber hinaus von verschiedenen Stilen des Jazz, seiner Vorformen und Wurzeln, volksmusikalischen Elementen unterschiedlicher Kulturen und verschiedenen älteren und modernen Stilrichtungen („Generationen“) des Rock.



Quincy Jones:
CD-Cover zu
„Back on the
block“

Quincy Jones (*1933)

Er studierte an der renommierten Berklee School of Music in Boston und ist eine der vielseitigsten Persönlichkeiten (nicht nur) des Jazz. Als Trompeter begann er seine Laufbahn bei Lionel Hampton, spielte dann bei Dizzy Gillespie, bis er in den sechziger Jahren eigene Big Bands gründete. Er komponierte und arrangierte in unterschiedlichsten Stilrichtungen, auch außerhalb des Jazz, für Count Basie, Gene Krupa, Clifford Brown, Kurt Edelhagen, Frank Sinatra, Peggy Lee, Sarah Vaughan u.a. Seine größten finanziellen Erfolge hatte Quincy Jones, der schon 1964 Vizepräsident einer großen amerikanischen Plattenfirma war, als Produzent von Michael Jackson, mit dem er u.a. die bislang erfolgreichste Langspielplatte aller Zeiten produzierte, das Album „Thriller“, von dem bisher über 45 Millionen Exemplare verkauft wurden.

¹ aus dem Beiheft zur CD „Back on the block“. QWest Records, 1989

Die Besetzungsliste von „Back on the block“ liest sich wie ein „Who is Who“ des Rock und Jazz. Der damals zwölfjährige Tevin Campbell singt mit „*Grande Dame Ella Fitzgerald* [*1918], past seven decades and still knocking us out“ (Quincy Jones). Rhythm-and-Blues-Pianist Ray Charles spielt neben Chaka Khan, Bobby McFerrin konkurriert mit den Rappern Ice-T, Mel Melle, Kool Moe Dee usw.

Das Stück „Jazz corner of the word – Birdland“, hat die Kombination verschiedener Jazzstile mit anderen musikalischen Einflüssen zum Thema. Diese Stile werden von mehreren berühmten Jazzmusikern repräsentiert, die von den Rappern Kool Moe Dee und Big Daddy Kane eingangs vorgestellt werden: James Moody (as), Miles Davis (tp), George Benson (g), Sarah Vaughan (voc), Dizzy Gillespie (tp), Ella Fitzgerald (voc) und Joe Zawinul (keys).

63► Hören Sie „Jazz corner of the word – Birdland“, und versuchen Sie die von Quincy Jones (S. 100 oben) genannten musikalischen Einflüsse im einzelnen zu beschreiben.

II, 2

Die Schlagzeugsounds in diesem Musikstück stammen von Synthesizern. Die Rhythmen wurden zum Teil programmiert (nicht zu verwechseln mit einem „automatischen Schlagzeug“), zum Teil über Pads (Kontaktplatten für elektronisches Schlagzeug) eingespielt.

64► Inwiefern ist dieses Schlagzeug typisch für den Cross-over-Charakter dieses Stücks?

65► Diskutieren Sie mit Ihren Mitschülern bzw. Mitschülerinnen das rhythmische Feeling. Überwiegen swing und drive des Jazz oder die rhythmische Power des Rock?

Der Titel „Birdland“, eines Standards von *Joe Zawinul* (*1932), bezieht sich auf einen Jazzkeller New Yorks. Dieser wiederum wurde nach einem der berühmtesten Musiker benannt, der dort auftrat: Charlie „Bird“ Parker (vgl. S.82), dessen Stimme in „Jazz corner of the word“ eingangs zu hören ist.

Der Titel „Back on the block“ symbolisiert aber auch eine musikalische Rückkehr in die schwarzen Gettos. Indem Quincy Jones den längst etablierten Jazz mit der Hip-Hop-Kultur und deren musikalischem Ausdruck, dem Rap, kombiniert, bekommt diese Musik wieder eine gesellschaftspolitische Aussage. Denn die Rapper verstehen sich zwar, wie Quincy Jones feststellt, als Nachfolger der afrikanischen „griot-storytellers“ („Nachrichtensänger“, vergleichbar mit den mittelalterlichen Bänkelsängern in Europa), aber ihre Botschaften handeln hauptsächlich vom Leben der Schwarzen in den Großstadtgettos, von Rassendiskriminierung und (weißem wie schwarzem) Rassismus. So stellt der Rapper KRS-ONE im Zusammenhang mit den Rassenkrawallen in Los Angeles im Mai 1992 fest:

„Rap ist keine Waffe, Rap ist der schwarze CNN¹. ... Hier erfahren wir Schwarzen die wahren Neuigkeiten, hier sagen unsere Reporter die Wahrheit über die Welt, in der sie leben.“²

Ob aber Rap tatsächlich keine Waffe ist, kann bezweifelt werden. Immerhin wurde das Stück „Cop-Killer“ von Ice-T (einem Rapmusiker, der auch bei „Back on the block“ mitwirkt), auf Antrag der amerikanischen Polizeigewerkschaft verboten. KRS-ONE über die Funktion schwarzer Musik: „Bewußtsein schaffen dafür, daß es nur eine Lösung gibt: die organisierte Revolution. Es wird keine Gerechtigkeit geben auf einem Boden, der gestohlen wurde, und es wird keine Gerechtigkeit geben zwischen Dieben und Menschen, die gestohlen wurden...“²



Joe Zawinul

¹ Cable News Network, ein amerikanischer Nachrichtenkanal im Kabelfernsehen

² zitiert nach: Der Spiegel 29/1992, S. 193f.

Jazz – Ein Überblick

Definition

„Jazz ist eine in den USA aus der Begegnung des Schwarzen mit der europäischen Musik entstandene künstlerische Musizierweise. Das Instrumentarium, die Melodik und die Harmonik des Jazz entstammen zum größten Teil der abendländischen Musiktradition. Rhythmisik, Phrasierungsweise und Tonbildung sowie Elemente der Blues-Harmonik entstammen der afrikanischen Musik und dem Musikgefühl des amerikanischen Negers. Der Jazz unterscheidet sich von der europäischen Musik durch drei Grundelemente:

- a) durch ein besonderes Verhältnis zur Zeit, das mit dem Wort „swing“ gekennzeichnet wird,
- b) durch eine Spontaneität und Vitalität der musikalischen Produktion, in der die Improvisation eine Rolle spielt,
- c) durch eine Tonbildung bzw. Phrasierungsweise, in der sich die Individualität des spielenden Jazzmusikers spiegelt...“¹

Vorformen:

vokal: **Field-Holler, Call, Work-Song, Spiritual** und **Blues**

instrumental: **Ragtime**, europäische Marschmusik

Merkmale, die auf afrikanische Einflüsse zurückgehen:

- **Off-Pitchness** („unsaubere“ Intonation)
- **Smear** (Gleiten von einem Ton zum nächsten)
- **Dirty-Play/Dirty tones** (raue Tongebung)
- **Blue notes** (Off-Pitchness auf dem 3. und 7., später auch auf dem 5. Ton der Tonleiter)
- **Hot-Intonation** (hartes, lautes Ansingen bzw. -spielen der Töne)
- **Off-Beat** (melodische Akzente liegen kurz vor oder hinter den Grundschlägen des Taktes)
- **Call and Response** (Aufteilung in Vorsänger bzw. -spieler und Gruppe)

Stile:

Traditional Jazz (1900–1940): New Orleans, (Dixieland), Chicago, Swing

Modern Jazz (seit 1940): Bebop, Cool, Free

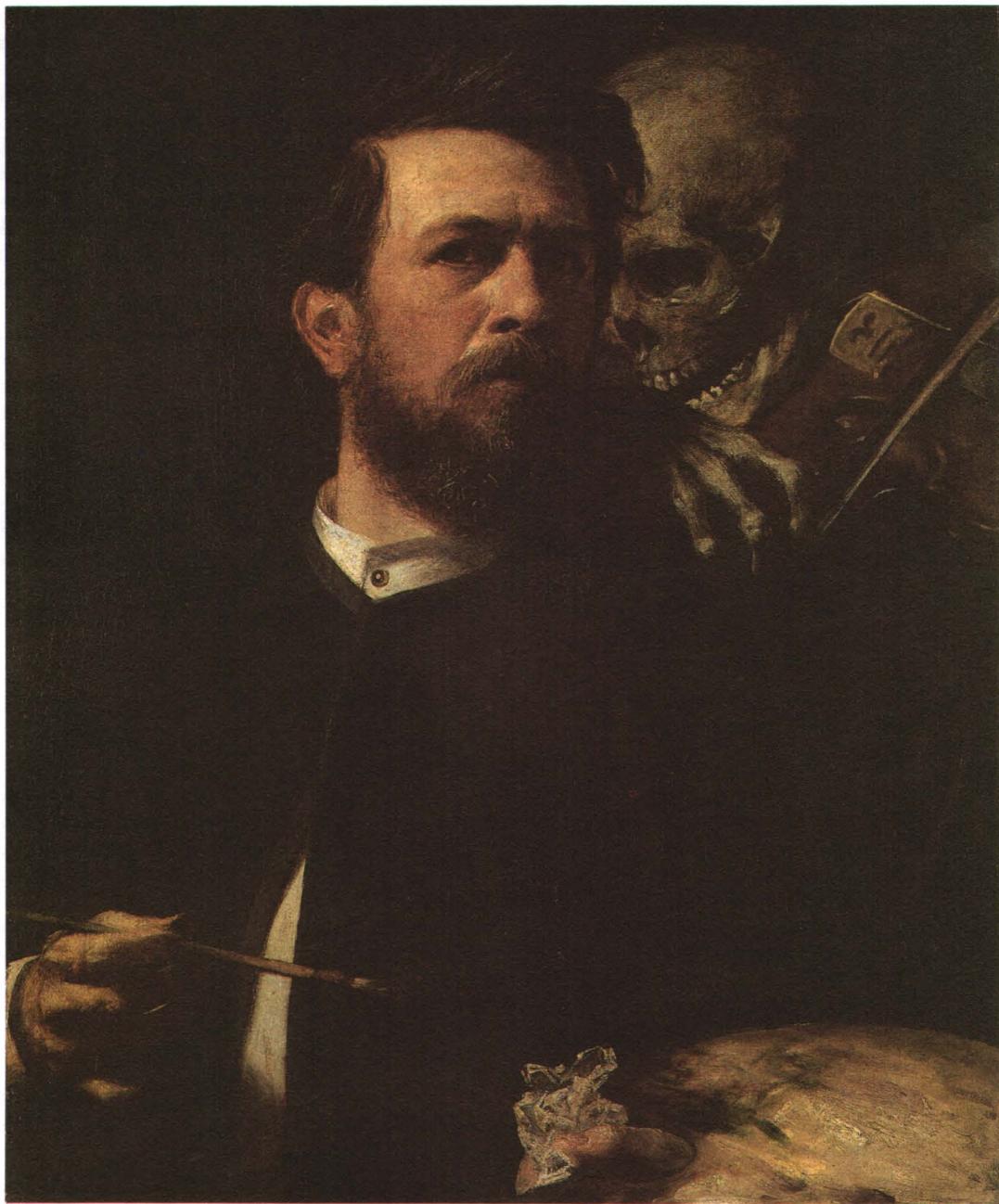
Kleines Lexikon:

Arrangement	Einrichtung eines Themas oder Musikstücks für eine bestimmte Besetzung, auch mündliche Absprachen (Head-Arrangement) über den harmonisch-formalen Verlauf eines Musikstücks als Basis für Improvisation
Band	Jazzkapelle
Big Band	Großes Jazzorchester
Blues-Break	instrumentale Beantwortung der Gesangsstimme
Bluesschema	zwölftaktiges Harmoniegerüst, das den meisten Blues zugrunde liegt; dient als harmonische Basis für Improvisation
Chorus	formale Grundeinheit, z.B. Bluesstrophe
Combo	kleine Besetzung
Fusion	Kombination von Jazz und Rockmusik
Revival	Wiederaufnahme eines historischen Jazzstils
Section	Instrumentengruppe innerhalb der Band bzw. Big Band
Sweet-Intonation	weiche, europäische Tongebung
Third Stream	Stilverbindung aus Jazz und E-Musik

¹ J. E. Berendt, a.a.O., S. 170

3

MUSIK IM 19. JAHRHUNDERT



Artisten der Musik

Wer die Leistung eines Sportlers bewundern will, verlangt, daß sich der Wettkämpfer an die Spielregeln hält. Oft schränken die Spielregeln die Möglichkeiten, zum Ziel zu gelangen, stark ein: Die jeweilige Wettkampfart läßt z.B. nur ganz bestimmte Spielräume, Hilfsmittel, Bewegungen und Handlungen zu; der Wettkämpfer soll beweisen, daß er im Rahmen dieser Bedingungen Bewunderwertes leisten kann. Natürlich würde ein Weitspringer mittels eines Federsprungbretts neue Dimensionen von Sprungweiten erreichen; wir wollen aber den Wettkämpfer allein mit seiner Kraft und Technik siegen sehen.

Ähnlich bestaunen wir in der Musik die technische Beherrschung von Musikinstrumenten und der Singstimme. Wenn Mikrophon und Verstärker, Mischpult und andere technische Ausrüstungen eines Tonstudios den Klang perfekt liefern, dürfen wir uns zwar vom Hörerlebnis hinreißen lassen und die Möglichkeiten der Technik bewundern, jedoch nicht den persönlichen Einsatz des einzelnen Musikers damit verwechseln. Mittels der Medien wird heute manche Leistung vorgetäuscht. Noch immer aber läßt sich auch der kunstfertige Musiker ohne verfälschende Hilfsmittel hören und versucht nur durch den Einsatz seiner natürlichen Stimme oder durch die Beherrschung der Möglichkeiten eines Instruments zu überzeugen. Dafür und für die Intensität des musikalischen Ausdrucks erhält er Beifall. **Virtuosen** (lat. *virtus* = Tugend, Tüchtigkeit) sind die Spitzenkönner der einzelnen musikalischen Disziplinen. Die Bewunderung solcher Höchstleistungen – gerade auch innerhalb der vorgegebenen Spielräume eines Instruments – gehört zu den typischen Erlebnisformen von Musik. Nicht zuletzt messen Künstler – z.B. aufstrebende junge Musiker – in Wettkämpfen ihr Können. Im Wettbewerb „Jugend musiziert“, der in der Bundesrepublik Deutschland jährlich stattfindet, geht es um Preise für die talentiertesten jungen Instrumentalmusiker und um die Zuerkennung finanzieller Förderung.

Virtuosen

① II, 3–4

- ①► Vergleichen Sie Klangbeispiele im Hinblick auf die Verwendung technischer Hilfsmittel:
- Stimme eines Sängers zunächst weitgehend naturgetreu, dann vom Toningenieur durch Hall- und Harmonizer-Effekt technisch verfremdet,
 - rasche Tonfiguren auf einem Tasteninstrument mit virtuoser Fingerfertigkeit gespielt, dann mit Sequenzer beschleunigt.

② II, 5

- ②► Der Jazzsänger Bobby McFerrin versucht mit seiner Stimme den Klang einer Band nachzuhören. Welche Instrumente werden imitiert?

Extremen Steigerungen von Leistungsmöglichkeiten begegnet man bei Auftritten der Artisten im Zirkus. Die Bezeichnung ihres Berufsstands leiten „Artisten“ vom lateinischen Begriff „ars“ ab, der die Bedeutung von „Geschicklichkeit, Kunst, Handwerk“ beinhaltet. Zur Ausübung und Wirkung von Kunst gehört immer auch die artistische Höchstleistung. In der Musik der Virtuosen steht die artistische Spielfertigkeit im Vordergrund.

Die Kunst, mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Effekt zu erzielen, war immer eine Herausforderung der Virtuosen. So faszinierte z.B. der legendäre Geiger Niccolò Paganini, indem er mitten im Furioso seines Violinspiels drei Geigensaiten springen ließ und auf der verbliebenen einen Saite vehement – wie andere nicht auf einem vollständigen Instrument – seine überragende Technik offenbarte.

③ II, 6

- ③► Hören Sie einen Ausschnitt aus einer „Caprice“ von Paganini für Violine solo. Die Fürstin von Lucca, Napoleons Schwester Elisa, hatte sich das Stück als Exempel für das Spiel auf einer Saite komponieren lassen. Welche speziellen Schwierigkeiten treten auf?



Niccolò Paganini: Caprice Nr. 19 für Violine (Ausschnitt)

Niccolò Paganini (1782–1840) gilt noch immer als der Inbegriff eines Musikvirtuosen. Seine Zeitgenossen konnten sich die verblüffenden neuen Klänge und Kunststücke seines Geigenspiels nicht anders erklären als im Glauben, hier gehe es nicht mit rechten Dingen zu, magische Hexerei und teuflische Hilfe seien im Spiel. Durch den dämonischen Ausdruck in Paganinis Auftreten und Musik wurde solch bösem Ruf Vorschub geleistet. Der Geiger förderte ihn noch, indem er sensationellen Gerüchten und geheimnisumwitterten Legenden nicht entgegengrat; sie dienten der Publicity und bescherten ihm großen Zustrom von Publikum bei seinen Konzerttourneen durch Europa. So wurde berichtet, einst habe ihn der Mord an einem Konkurrenten – nach anderer Version: die Ermordung seiner Geliebten – in den Kerker gebracht, wo er seine übernatürliche Kunstmöglichkeit durch einen Pakt mit dem Teufel erworben habe. Nach der Begnadigung führe er nun sein Blendwerk mit höllischer Assistenz vor. Die Zuhörer erfaßte ein Gruseln, sie vermeinten die Hexen tanzen zu sehen.



Paganini, der Hexenmeister (Zeichnung von J.P. Lyser)

3 Musik im 19. Jahrhundert

Paganinis Biographie ist nicht ohne dunkle Lücken. Er wurde 1782 zu Genua in ärmlichen Verhältnissen geboren. Der Vater unterrichtete ihn auf einer Mandoline und auf einer Kindergeige. Trotz vorübergehender professioneller Lehrmeister bezeichnete sich Paganini später als Autodidakt, der sich seine eigentliche Kunst, auch die des Komponierens und des virtuosen Gitarrenspiels, selbst erworben hatte. Nach der Flucht aus dem Elternhaus verliert sich seine Spur.

Danach wird berichtet, daß er im Glücksspiel seine Geige verlor, aber durch einen reichen französischen Kaufmann jenes wertvolle Guarneri-Instrument geschenkt bekam, das ihn bis zu seinem Tod begleitete. 1805 ernannte ihn Elisa Bacciochi, Fürstin in Lucca, zu ihrem Soloviolinisten und Kapellmeister. Von 1809 an reiste er unstet als gefeierter Virtuose durch Europa, wobei er größten Ruhm vor allem in Deutschland und in Paris erwarb.

Alle bedeutenden Musiker suchten seine Bekanntschaft und setzten sich mit seiner Kunst auseinander, versuchten sie auf andere Instrumente zu übertragen, nicht zuletzt unter Rückgriff auf Paganinis Kompositionen. Andererseits liegen verhältnismäßig wenige Werke des Geigers schriftlich vor. Es heißt, er habe den Konkurrenten für die Beschaffenheit seiner neuen Spieltechnik nicht die Augen öffnen wollen.

Paganinis Verwicklung in abenteuerliche Spielkasino-Geschäfte, finanzielle Zusammenbrüche und neiderweckende Einnahmen sind verbürgt, dabei aber auch seine großzügige Unterstützung notleidender Kollegen. Die größten Erfolge waren bereits von Krankheiten überschattet: Kehlkopfkrebs, der seine Stimme zerstörte, und Tuberkulose. Er starb 1840 in Nizza. Trotz seiner zahllosen Ehrungen durch die Mächtigen Europas verweigerte ihm die Kirche ein geweihtes Begräbnis.



Liszt am Klavier, umgeben von (obere Reihe) Victor Hugo, Paganini, Rossini und (untere Reihe) Alexandre Dumas d. Ä., George Sand und der Gräfin d'Agoult (Gemälde von Josef Danhauser, um 1840)

Als unübertroffener Artist des Klaviers galt Franz Liszt. Er wurde 1811 in Raiding (damals Ungarn, heute Burgenland in Österreich) geboren; sein Vater war Musiker im Dienst des Fürsten Esterházy. Von Wien aus begann Franz Liszt seine Karriere als Wunderkind mit ruhmreichen Tourneen durch Europa, wobei er vor allem in Paris Fuß faßte. Dort hörte er auch Paganini. „Welch ein Mann, Welch eine Geige, Welch ein Künstler! O Gott, was für Qualen, für Elend, für Marter, in diesen vier Saiten! ... Und sein Ausdruck, seine Art, zu phrasieren, und endlich seine Seele!“ So schrieb Liszt einem Freund in einem Brief. Er beschloß, der „Paganini des Klaviers“ zu werden.



Liszt als Klaviervirtuose
(Karikatur aus „La vie parisienne“, 1886)

Fortan waren seine zunächst mehr äußerlich blendenden Kunstfertigkeiten zunehmend von dämonischem Charakter durchdrungen. Im Verlauf seiner zahlreichen Konzertreisen zwischen Lissabon und St. Petersburg errang er immer aufsehenerregendere Erfolge. Als er 1839 z.B. erstmals wieder in Ungarn auftrat, wurde er geradezu ekstatisch gefeiert:

Nach dem Konzert „traten sechs Magnaten und adlige Magistratspersonen in vollem, prächtigen Nationalkostüm hervor, und Graf Leo Festetics überreichte ihm einen Säbel, dessen Scheide, silbern und vergoldet, von alter betriebener Arbeit, reich mit Edelsteinen besetzt war. Der tobendste Sturm des Beifalls und Entzückens machte erst dann einer Grabsstille Platz, als Liszt, von innerer Bewegung blaß bis an die Lippen, mit beiden Händen den Säbel an die Brust drückend, ans Orchester trat und in einer französischen Rede dankte ... Als Liszt den Schauplatz verließ und ins Freie trat, war der Platz mit Tausenden bedeckt, und eine Menge Fackeln umgaben seinen Wagen, die sich fortwährend ins Unzählige vermehrten. Nun setzte sich der Zug in Bewegung. Er war von solcher Ausdehnung, das Jauchzen, Eljen- und Vivatrufen so ungestüm und ununterbrochen, daß zwei vollständige Militärmusikchöre, die an der Spitze und am Ende marschierten, sich durchaus nicht beirrten, ja sich nicht einmal hörten.“¹

④ ► Hören Sie einen Ausschnitt aus Liszts „Ungarischer Rhapsodie“ Nr.15, in der ein zu Ehren des ungarischen Freiheitshelden Rákóczi geschriebener Nationalmarsch verarbeitet ist. Beachten Sie die verschiedenen Umspielungen der Melodie.

II, 7

¹ P. Raabe: Liszts Leben. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1931, S. 71f.

Ein Totentanz

Geheimnisvolle, düstere Stimmungen mit unbegreiflichen, spukhaften Erscheinungen, die Schauer erregten und den Blick in eine Geisterwelt zu öffnen schienen, waren ein Lieblings-thema der Künste jener Zeit. Besonders eindrucks-volle Gestaltungen finden sich z.B. in den Erzäh-lungen und Romanen von E. T. A. Hoffmann (1776 bis 1822). Er schuf die Figur des absonderlichen Kapellmeisters Kreisler, der voller Leidenschaft und Spott die Schwächen seiner Gesellschaft entlarvt und die Intensität des emotionalen Erlebens auslotet. Im Roman „Lebensansichten des Katers Murr“ begegnet Kreisler einer seltsamen Szenerie:



Der wahnsinnige Kreisler
(Zeichnung von E.T.A.Hoffmann)

„Ihm war, ... als schlügen entfernte dumpfe Töne an sein Ohr und er höre die Mönche durch die Gänge schreiten. Als Kreisler sich völlig aus dem Schlaf emporraffte, gewahrte er denn auch aus seinem Fenster, daß die Kirche erleuchtet, und vernahm den murmelnden Gesang des Chors. Die Mitternachtshora war vorüber, es mußte daher irgend etwas Ungewöhnliches sich ereignet haben, und Kreisler durfte mit Recht vermuten, daß vielleicht ein schneller unvermuteter Tod einen der alten Mönche dahingerafft, den man jetzt der Klostersitte gemäß in die Kirche getragen. Rasch warf der Kapellmeister sich in die Kleider und begab sich nach der Kirche. – Auf dem Gange begegnete er dem Pater Hilarius ... nun erfuhr er von ihm mit Mühe, daß man in der Nacht, von woher, wisse er nicht, den Leichnam eines Fremden nach dem Kloster gebracht ...“

Kreisler folgte dem Pater in die Kirche, die, nur sparsam beleuchtet, einen seltsamen schauerlichen Anblick gewährte...“

Unter dem Kronleuchter in der hellsten Beleuchtung stand der offne Sarg, in dem der Leichnam lag, und die Mönche, die ihn umringten, schienen, bleich und regungslos, selbst Tote, in der Geisterstunde den Gräbern entstiegen. Mit dumpfer heiserer Stimme sangen sie die eintönigen Strophen des Requiems, und wenn sie dazwischen schwiegen, vernahm man nur von außen her das ahnungsvolle Rauschen des Nachtwindes, und die hohen Fenster der Kirche knisterten seltsam, als klopften die Geister der Verstorbenen an das Haus, in dem sie die fromme Totenklage vernahmen. Kreisler nahte sich bis an die Reihe der Mönche und erkannte in dem Toten den Adjutanten des Prinzen Hektor. –

Da regten sich die finstern Geister, die so oft Macht hatten über ihn, und griffen schonungslos mit scharfen Krallen in seine wunde Brust. –

„Neckender Spuk“, sprach er zu sich selbst, „treibst du mich her, damit jener erstarrte Jüngling bluten soll, weil man sagt, daß der Leichnam blute, wenn der Mörder sich nahe? ... Schlage die Augen auf, Toter, damit ich dir fest ins Antlitz blicke, damit du gewahrst, daß die Sünde keinen Teil hat an mir! ...“

Franz Liszts Konzertstück „Totentanz“ für Klavier und Orchester von 1849 greift derartige Szene-rien auf. Der Titel übernimmt das Thema alter Bilder, auf denen dargestellt wird, wie Personen voller blühenden Lebens von einem Totengerippe als Tanzpartner in den Tod abgerufen werden. Liszt legt seinem Werk eine altüberlieferte Melodie zugrunde, die an das Jüngste Gericht gemahnt: die mittelalterliche Sequenz des Gregorianischen Chorals aus dem 13.Jahrhundert „Dies irae“:



Klosterfriedhof
im Schnee
(Ölgemälde von
Karl Friedrich
Lessing, 1830)



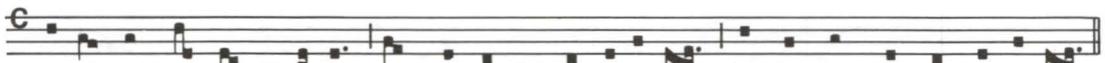
1. Di - es i - rae, di-es il - la, Sol - vet saeclum in fa - vil - la:
2. Quan-tus tremor est fu-tu-rus, Quan-do ju - dex est ven - tu - rus,

Teste Da-vid cum Si - byl - la.
Cuncta stricte dis - cus-su - rus!



3. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num Per se-pul - cra re - gi - onum,
4. Mors stupe - bit et na - tu - ra, Cum re-sur - get cre-a - tu - ra,

Co - get om - nes ante thronum.
Ju-di - can - ti res - ponsu - ra.



5. Li - ber scriptus pro - fe - re - tur, In quo to - tum con - ti - ne - tur,
6. Ju - dex er - go cum se - de - bit, Quidquid la - tet ap - pa - re - bit:

Un - de mun - dus ju - di - ce - tur.
Nil in - ul - tum re - ma - ne - bit...

Tag des Zorns, Tag der Zähren, wird die Welt in Asche kehren, wie Sibyll und David lehren.
Welch ein Graus wird sein und Zagen, wenn der Richter kommt mit Fragen, streng zu prüfen alle Klagen!
Laut wird die Posaune klingen, mächtig in die Gräber dringen, hin zum Throne alle zwingen.
Schaudernd sehen Tod und Leben sich die Kreatur erheben, Rechenschaft dem Herrn zu geben.
Und ein Buch wird aufgeschlagen, treu ist darin eingetragen jede Schuld aus Erdentagen.
Sitzt der Richter dann zu richten, wird sich das Verborgne lichten; nichts kann vor der Strafe flüchten...

⑤ ► Versuchen Sie beim Hören der Sequenz die auf das Mittelalter zurückgehende Notation mitzuverfolgen. Beachten Sie die meditative Ausstrahlung des Gesangs der Mönche.

II, 8

⑥ ► Hören Sie zum Vergleich den Anfang von Liszts Komposition. Welche Instrumente tragen das Thema vor?

II, 9

3 Musik im 19. Jahrhundert

Die folgenden Notenbeispiele zeigen Liszts Verarbeitung des Dies-irae-Themas in Form von Variationen. Diese Werkgattung kommt dem Anliegen virtuoser Musik besonders entgegen.

1 Andante

marcato pesante

8va. Ped. Ped. Ped. Ped.

Allegro 8va. 16

ff 6 6 6 6 6 6 6

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

59 capriccioso

mf marcato

8va. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

75

> marcato > > > > >

8va. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

83

gliss. 3 Tromp. 3 gliss. 3

mf marcato Ped. mf marcato Ped.

8va. Ped. Ped. Ped.

96 Molto vivace

124 Lento
poco ritard.

151 Andante
8va.....
dolcissimo

183 Vivace (Fugato)

235 8va.....
f incalzando
marc.
Pd.

© Bärenreiter-Verlag, Kassel–Basel–London / Editio Musica, Budapest 1982

⑦► Versuchen Sie in jedem Notenbeispiel die Töne zu bestimmen, mit denen das Thema zitiert wird.

⑧► Orientieren Sie sich am Notenbild beim Hören des 1. Teils der Variationenfolge, und beschreiben Sie dann die einzelnen Formen der verschiedenen Themenkleidung. Zeigen Sie dabei die Mittel besonders kontrastreicher Gestaltung auf. Wo erkennen Sie altertümliche Satztechniken?

II, 9-10

Romantik im Lied

Es wohnet ein Fiedler

Lebhaft, doch nicht zu rasch

1. Es woh - net ein Fied - ler zu Frank - furt am Main, der
 2. Du buck - lig - ter Fied - ler, nun fied - le uns auf,
 ad lib. col 8.....

keh - ret von lu - sti - ger Ze - che _ heim; und er trat auf den Markt, was
 wol - len dir zah - len des Loh - nes voll-auf! Ei-nen fei - nen Tanz, be -
 col 8..... vsl.

schaut er__ dort? Was schaut er__ dort? Der schönen Frau-en schmau-sten gar
 hen - de ge-geigt, be - hen - de ge-geigt, Wal - pur - gis__ Nacht__ wir

viel' an dem Ort. 1. 2. heu - er ge-feir't.
 f ben marc.

3. Der Geiger strich ei - nen fröh - li - chen Tanz, die und
4. Sie griff ihm be-hend' un - ters Wams so - fort und

Frau - en tanz - ten den Ro - sen - kranz, und die
nahm ihm den Hök - ker vom Rük - ken fort: so

er - ste sprach: mein lie - ber Sohn, mein lie - ber Sohn, du
ge - he nun hin, mein schlank - ker Ge-sell, mein schlank - ker Ge-sell, dich

geig - test so frisch, hab' nun dei-nen Lohn.
nimmt nun jed - we - de Jung-frau zur Stell'.

Text und Melodie: volkstümlich (nach Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio, 1803–1869)
Klavierbegleitung: Johannes Brahms

3 Musik im 19. Jahrhundert

Viele Geschichten von bösen und guten Geistern, Feen und Dämonen, Aberglauben und unbegreiflichen Begebenheiten sind in alten Volkserzählungen überliefert. Märchen und Sagen haben elementare Vorstellungen früherer Generationen in immer neue Figuren und Zusammenhänge gekleidet. Auch im Volkslied, im Liederschatz der einfachen, unteren Bevölkerungsschichten, begegnen uns diese Gestalten.

Volkslied

Das **Volkslied** hatte für die Künstler der Romantik hohen Wert. Dabei bildete es in seiner Schlichtheit einen großen Gegensatz zur aufwendigen Virtuosenmusik der Zeit. Man schätzte es wegen seiner Verwurzelung in der Volkskultur, seiner urwüchsigen, ungekünstelten Form und Sprache, seiner gefühlsbetonten Aussagen. Dichter und Musiker widmeten sich dem Sammeln und Nachgestalten des überkommenen Volksgutes.

Als im Jahr 1806 der 1. Band der Sammlung von Volksliedtexten „Des Knaben Wunderhorn“ herauskam, empfahl Goethe:

„...Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken. Würden dann diese Lieder, nach und nach, in ihrem eigenen Ton- und Klangelement von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählich, belebt und verherrlicht, zum Volk zurück ... dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz...“¹

Robert Schumann schrieb in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ (1850): „Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.“

Johannes Brahms (1833–1897) entnahm einer Volksliedsammlung von Zuccalmaglio das vorstehende Lied, zu dessen Text und Melodie er im Rahmen seiner vielen Volksliedbearbeitungen eine Klavierbegleitung schuf.

- ⑨► Interpretieren Sie den Liedtext als eine alte Sage vom Hexensabbat, und bringen Sie den Inhalt mit dem Virtuosenkult der Romantik in Verbindung.
Beachten Sie den Hinweis auf die geistliche Melodie, mit der blasphemisch zum Hexentanz aufgespielt wird.

Es wohnet ein Fiedler

Es wohnet ein Fiedler zu Frankfurt am Main,
der kehret von lustiger Zeche heim;
und er trat auf den Markt, was schaut er dort?
Der schönen Frauen
schmausten gar viel' an dem Ort.

Du buckliger Fiedler, nun fiedle uns auf,
wir wollen dir zahlen des Lohnes vollauf!
Einen feinen Tanz, behende gegeigt,
Walpurgis Nacht wir heuer gefeir't.

Der Geiger strich einen fröhlichen Tanz,
die Frauen tanzten den Rosenkranz,
und die erste sprach: mein lieber Sohn,
du geigtest so frisch, hab' nun deinen Lohn.

Sie griff ihm behend' unters Wams sofort
und nahm ihm den Höcker vom Rücken fort:
so gehe nun hin, mein schlanker Gesell,
dich nimmt nun jedwede Jungfrau zur Stell'.

¹ Allgemeine Jenaer Literatur-Zeitung, 1806

⑩► Wie hat Brahms die vier Strophen des Liedes gegliedert?

II, 11

Welchen Sinn könnte die unterschiedliche Begleitung der Strophen haben?

⑪► Beschreiben Sie tonmalerische Darstellungen der Textaussagen in der Klavierbegleitung:

II, 11

- der nach Hause gehende Geiger,
- sein Zurückschrecken am Marktplatz,
- das „behende“ Aufspielen zum Tanz,
- die Unterbrechung vor der Ankündigung des Lohns.

⑫► Deuten Sie Aufbau und Wirkung der kurzen Klavierzwischenspiele. Wodurch entsteht erhöhte Spannung? Woran erinnern die markanten Quinten in der Unterstimme?

II, 11

Johannes Brahms zählt zu den traditionsverbundeneren Komponisten der Epoche und wird in diesem Zusammenhang als „Klassizist“ bezeichnet. Dem entsprechen seine klaren formalen Gestaltungen auf der Grundlage überkommener Formen und Gattungen. So tritt auch bei seinen Liedern in der Regel die **strophische Gliederung** hervor.

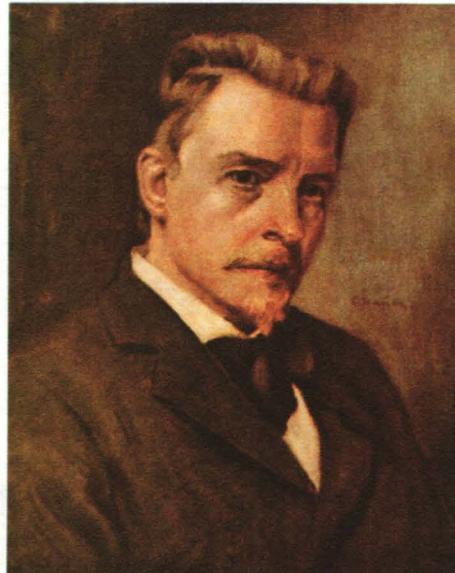
**strophische
Gliederung**

Gegensätzlich dazu versteht sich die Liedkunst des Brahms-Kontrahenten in Wien: *Hugo Wolf* (1860–1903). Orientiert an der dramatischen Opernmusik Richard Wagners und bereit für kühne Neuerungen in der Wahl der musikalischen Mittel, durchleuchtete er – oft in leidenschaftlich aufwühlendem Schaffensrausch – die Texte mit psychologischem Gespür bis in alle Details, so daß anstelle von wiederholten Strophen eine große **durchkomponierte Form** entstand. Die Dichtung, die „Poesie“, ist für Wolf „die eigentliche Urheberin meiner musikalischen Sprache“. Der Dichter Hermann Bahr urteilt: „...seine Musik empfinden wir als die eigentliche Natur der Gedichte, als dasselbe, was sie in Versen sind, als die natürliche Luft, die zu ihnen gehört und ohne die sie gar nicht leben könnten.“ Wolf selbst gesteht einmal: „...in der innigen Verschmelzung von Poesie und Musik [hat] die Musik entschieden etwas Vampyrartiges in sich. Sie krallt sich unerbittlich an ihr Opfer und saugt ihm den letzten Blutstropfen aus.“

**durchkomponierte
Form**



Johannes Brahms (Foto, 1883)



Hugo Wolf (Gemälde von L. Nauer)

Gesang Weyla's

Langsam und feierlich

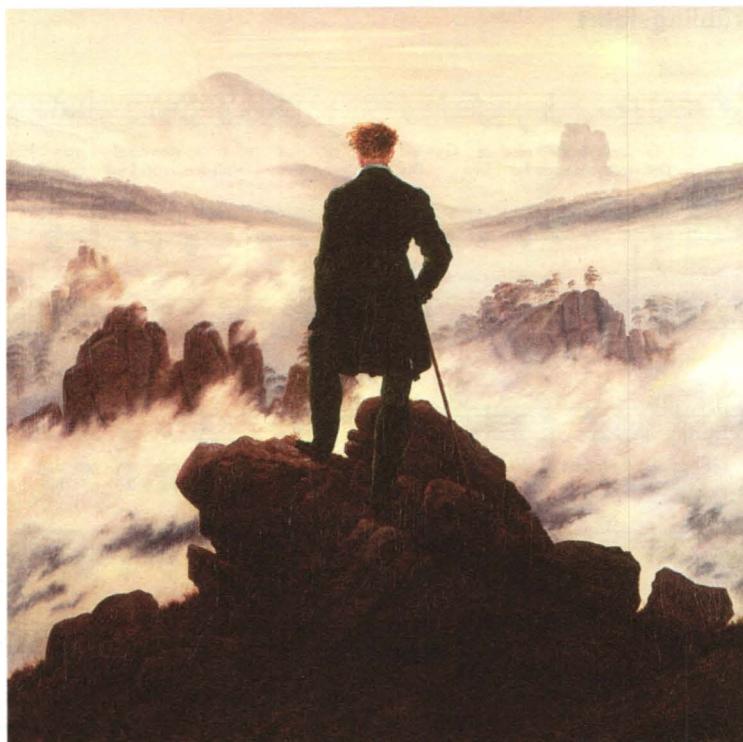
Du bist Orplid, mein Land, das fer - ne leuch - tet!

Vom Mee-re damp-fet dein be - sonn - ter Strand den Ne - bel, so der Göt - ter Wan-

ge feuch - tet. Ur - al - te Was - ser stei - gen ver-jüngt um dei-ne

Hüf - ten, Kind! Vor dei - ner Gott - heit beu - gen sich

Kö - ni - ge, die dei - ne Wär - ter sind.



Der Wanderer über
dem Nebelmeer
(Gemälde von Caspar David
Friedrich, um 1818)

Der „Gesang Weyla’s“ entstammt dem Liederzyklus, den Hugo Wolf nach Gedichten von Eduard Mörike (1804–1875) schrieb. In dem zweistrophigen Gedicht ist ganz der romantischen Sehnsucht nach einer idealen Welt, die in einer ungreifbaren Ferne der Phantasie liegt, Ausdruck gegeben. Der Dichter verleiht seiner Vision die Atmosphäre von Weissagungen antiker, priesterlicher Seher.

⑬► Vergleichen Sie die Liedmelodik mit der Melodieführung des Brahms-Liedes von S. 112f. Was gibt der Gestaltung visionären Charakter? Welches Instrument wird durch die Klavierbegleitung imitiert?

II, 12

⑭► Versuchen Sie den spezifischen Ausdruck einzelner Worte zu erspüren, und machen Sie sich die jeweiligen musikalischen Mittel bewußt:
ferne – leuchtet – Nebel – steigen – beugen – Könige

II, 12

⑮► Beurteilen Sie kritische Aussagen von Zeitgenossen über Wolfs Kompositionsstil:

Johannes Brahms: „Ja, wenn man sich um die Musik nicht kümmert, ist das Deklamieren eines Gedichtes sehr leicht.“

Eduard Hanslick: „Unser Komponist liebt es leidenschaftlich, die Klavierbegleitung zur Hauptsache, den Gesang zum Anhängsel zu machen, mitunter auch die Begleitung zu einer Art bissigem Störenfried der Gesangspartie.“

Robert Schumanns Position als bedeutender Liederkomponist der Romantik findet sich – im ganzen gesehen – zwischen den Kompositionsstilen von Brahms und Wolf. Beide bezogen von ihm wesentliche Anregungen.

Das Lied „Frühlingsfahrt“ (S. 118ff.) von Robert Schumann (1810–1856) ist die Vertonung eines Textes von Joseph von Eichendorff (1788–1857).

Frühlingsfahrt

Frisch

Es zo - gen zwei rüst'-ge Ge - sel - len zum er - sten - mal von Haus, so
Die streb - ten nach ho - hen Din - gen, die woll - ten, trotz Lust und Schmerz, was

ju - belnd recht in die hel - len, in die klin - gen - den, sin - gen - den Wel - len des
Rechts in der Welt voll - brin - gen, und wem sie vor - ü - ber gin - gen, dem

vol - len Früh - lings hin - aus.
lach - ten Sin - nen und Herz.

Der Er - ste, der fand ein Lieb - chen, die Schwie - ger kauft' Hof und Haus, der

20

wiegt - e gar bald ein Büb - chen, und sah aus heim - li - chem Stüb - chen be -

hag - lich ins Feld hin - aus. Dem Zwei - ten san - gen und lo - gen die

Nach und nach langsamer

tau - send Stim - men im Grund. ver - lok - kend Si - re - nen, und zo - gen ihn

ritard.

30

in die buh - len - den Wo - gen, in der Wo - gen far - bi - gen Schlund.¹ Und

ritard.

35

wie er auftaucht vom Schlun - de, da war er mü - de und alt. Sein

¹ Schumann änderte den Originaltext.

3 Musik im 19. Jahrhundert

40

Schiff-lein das lag——im Grun - de, so still war's rings in der Kun - de, und

ritard.

a tempo 45

ü - ber den Was - sern weht's kalt. Es klin - gen und sin-gen die Wel - len des

ritard.

50

Früh - lings wohl ü-ber mir: und seh' ich sokek - ke Ge - sel - len, die

ritard.

Langsamer

Trä - nen im Au - ge mir schwel - len - ach Gott,führ uns lieb - reich zu dir,—— ach

ritard.

55

ritard.

Gott, führ uns lieb-reich zu dir!

ritardando

ritard.

¹ Schumann änderte den Originaltext.

16 ► Überdenken Sie die Textvorlage des Liedes (S. 122).

- Der Dichter wählt zur Veranschaulichung das Bild einer antiken Sage: Odysseus. Welche sinnbildliche Bedeutung hat diese Überlieferung?
- Zeigen Sie Entsprechungen zwischen der Dichtersprache des 19. Jahrhunderts und folgenden Schlagworten des 20. Jahrhunderts:
Selbstbestimmung – Sympathie – Ideale – Vergnügen – Frustration – Risikobereitschaft – gute Partie – Spießbürger – unter die Räder kommen – ausgeflippt – schwarz sehen.
- Was will der Titel „Frühlingsfahrt“ eigentlich sagen?
- Suchen Sie ein modernes Beispiel für die zweite Art der aufgezeigten Lebensschicksale. Was besagen die Schlüsselwörter „sangen und logen“?

In Eichendorffs Gedicht stellen sich wesentliche weltanschauliche Probleme und der Lebensstil der **Romantik** gleichnishaft anschaulich dar:

Romantik

- Die geistige Einstellung der Romantik entstand aus der Abkehr der jungen Generation von überkommenen Lebensregeln. Anstelle von nüchterner Rationalität, wohlgefügter Ordnung, formvollendetem („klassischer“) Ausgewogenheit bekannte man sich zu subjektivem Engagement mit Gefühl und Phantasie, zu freierer, sehr persönlicher Gestaltung, zu aufreizender Phantastik.
- Im Streben nach gesteigertem emotionalem Erlebnis verloren sich die Grenzen zwischen realer und irrealer Welt, entflammt das Gefühl zur Leidenschaft, die Phantasie zur schweifenden, unerfüllbaren Sehnsucht.
- Der Widerspruch zwischen idealer Traumwelt der Phantasie und unbewältigt harter Wirklichkeit konnte bei der emotionalen Sensibilität und dem leidenschaftlichen Engagement zu Verzweiflung und persönlichen Katastrophen führen, mindestens zu Resignation und Weltabkehr.
- Ein harmloses Ausweichen ins gemütvolle, behagliche Genießen, getragen von bürgerlicher Ordnung, war der Lebensstil des Biedermeier.
- Als Sinnbild des unendlichen, frei und regellos Gewachsenen beeindruckte die urwüchsige, vom Menschen noch unkontrollierte Natur. Aus gleichem Grund erhielt das naiv-subjektive, ohne Kunstgesetze entstandene Volkslied idealen Wert.
- Die Tiefen und Schattierungen persönlicher Stimmungen vermag Sprache nur unzureichend wiederzugeben. Das ideale, umfassende Ausdrucksmittel sah man in der Musik. Im Zusammenfließen aller Künste ließ sich der Gefühlsreichtum des Romantikers am ehesten fassen.

Schumann selbst ging den Lebensweg des zweiten Gesellen (romantisches Genie), der in den Abgrund führt. Zwar gelang es ihm nach einer wechselvollen Laufbahn als **freischaffender Komponist** in einer festen bürgerlichen Position Fuß zu fassen: 1850 wurde er zum Musikdirektor der Stadt Düsseldorf ernannt. Doch fehlte ihm schließlich die physische und psychische Kraft zur Erfüllung der damit verbundenen Aufgaben. Im krankhaften Verfolgungswahn wegen überreizter Nerven („engelhafte“ Klangvorstellungen pflegten sich zunehmend in „grauenhaft“ Halluzinationen zu verwandeln) stürzte sich der 44jährige in den eisigen Rhein, wurde zwar gerettet, starb aber zwei Jahre danach in geistiger Umnachtung.

freischaffender Komponist

17 ► Vergleichen Sie die Gestaltung der ersten vier Gedichtstrophen in Schumanns Komposition:

II, 13

- Wie wird die Unbelastetheit und Offenheit des Aufbruchs geschildert?
- Wie kommt beim Lebensweg des „ersten Gesellen“ die Unbekümmertheit sowie die Wohlsituertheit zum Ausdruck?
- Wie weicht die Melodie bei der Darstellung des „zweiten Gesellen“ ab? In welchen Takt erkennt man noch die Melodie der 1. Strophe, und inwiefern wird sie in den „farbigen Schlund“ hinabgezogen? Welche Töne machen die Harmonie von Takt 25 zur Dissonanz?

3 Musik im 19. Jahrhundert

Illustration von
Ludwig Richter
(1803–1884)



Die zwei Gesellen

Es zogen zwei rüstge Gesellen
Zum erstenmal von Haus,
So jubelnd recht in die hellen,
Klingenden, singenden Wellen
Des vollen Frühlings hinaus.

Die strebten nach hohen Dingen,
Die wollten, trotz Lust und Schmerz,
Was Rechts in der Welt vollbringen,
Und wem sie vorübergingen,
Dem lachten Sinnen und Herz. –

Der erste, der fand ein Liebchen,
Die Schwieger kauft' Hof und Haus;
Der wiegte gar bald ein Bübchen,
Und sah aus heimlichem Stübchen
Behaglich ins Feld hinaus.

Dem zweiten sangen und logen
Die tausend Stimmen im Grund,
Verlockend' Sirenen, und zogen
Ihn in der bohlenden Wogen
Farbig klingenden Schlund.

– Und wie er auftaucht' vom Schlunde,
Da war er müde und alt,
Sein Schifflein das lag im Grunde,
So still wars rings in die Runde,
Und über die Wasser wehts kalt.

Es singen und klingen die Wellen
Des Frühlings wohl über mir:
Und seh ich so kecke Gesellen,
Die Tränen im Auge mir schwelen –
Ach Gott, führ uns liebreich zu dir!

Joseph von Eichendorff



II, 13

- 18 ► Interpretieren Sie die variierte Rhythmisierung der Schlußstrophe im Blick auf deren Funktion im Gedicht. Beachten Sie die Chromatik im zusammenfassenden Klaviernachspiel: An welche Akkordrückungen aus der 4. und der 5. Strophe erinnert sie?

variiertes
Strophenlied

In der Form des **variierten Strophenliedes** trägt die Komposition einerseits den wechselnden Textaussagen Rechnung, entspricht andererseits der regelmäßigen Gliederung des Gedichts und verklammert die einzelnen Teile durch einheitliche Motive.

Ein poetisches Kalenderblatt

Seit dem frühen 19. Jahrhundert wird der Begriff **Charakterstück** vor allem für Klavierstücke verwendet, die entweder eine Stimmung oder eine poetische Idee beinhalten. Die Über- bzw. Unterschriften deuten den außermusikalischen Gehalt der Stücke an, z.B. „Sehnüchtig“, „Träume“, „Am Kamin“ oder „Vogel als Prophet“. Oftmals aber bezeichnen sie nur die musikalische Form oder Gattung. So finden sich bei Schubert, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Chopin, Liszt, Smetana, Debussy u.a. Titel wie „Lied“, „Ballade“, „Marsch“, „Tanz“, „Arabeske“, „Prélude“ oder „Albumblatt“. Sie lassen die Liebe der Zeit für einfache und relativ freie **Kleinformen** erkennen, die einen Gegenpol zu den großen, von Virtuosität geprägten Konzertformen bilden.

Charakterstück

Das Charakterstück steht zwischen absoluter Musik und Programmusik. Es ist einheitlich im Duktus, bildhaft und poetisch-assoziativ. Die musikalische Form wird nicht, wie in der Programmusik, vom Inhalt her geprägt. Die Musik erklärt nicht und schildert nicht. Entscheidend ist der primäre musikalische Einfall, der oftmals erst im nachhinein als Interpretationshilfe durch eine Überschrift angedeutet wird.

Kleinformen

Die musikgeschichtliche Entwicklung der Klaviermusik im 18./19. Jahrhundert zeigt eine Verlagerung von der Sonate (Formästhetik) zum Klavierstück (Gefühlsästhetik) bzw. vom Thema zum Motiv. Das Motiv ist geeignet, die **poetische Idee** zu tragen. Im „Spiel“ mit den Motiven kann eine bildhafte Musik entstehen, die weder abstrakt noch gegenständlich ist.

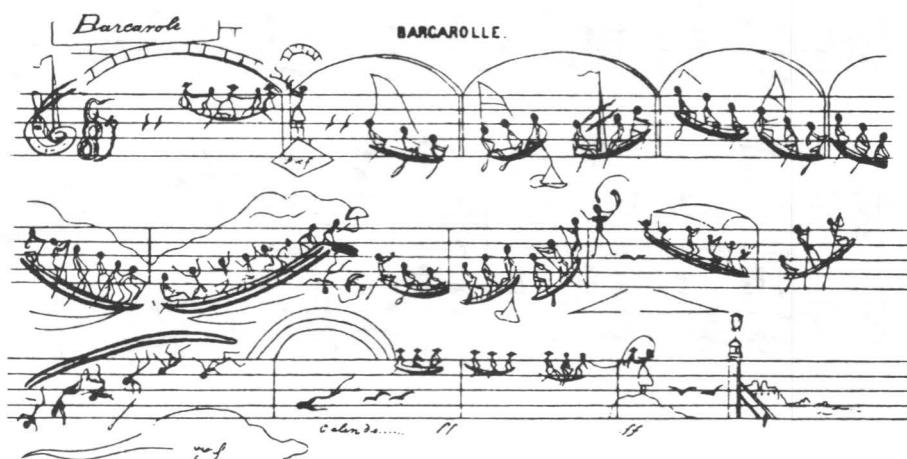
poetische Idee

Das soll an einem Klavierstück von Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893) gezeigt werden. Dieser russische Komponist war weniger eng der nationalen Musik seiner Heimat verbunden. Er öffnete sich den vielfältigen westeuropäischen Einflüssen, die in seinem Schaffen deutlich hervortreten.

II, 14

19 ► Hören Sie das Klavierstück. Überlassen Sie sich Ihrer Phantasie, und versuchen Sie das Stück bildhaft zu hören. Schildern Sie Ihre Assoziationen. Welche poetische Überschrift könnte diese Musik haben?

20 ► Diskutieren Sie mit Ihren Mitschülern bzw. Mitschülerinnen über verschiedene Möglichkeiten, das Stück zu interpretieren. Bedenken Sie dabei, daß die Wirkung und der Wert eines Stücks nicht davon abhängen dürfen, ob man seinen außermusikalischen Inhalt kennt oder heraushören kann, worauf die folgende Karikatur anspielt.



Notengemälde
von G.
Grandville

3 Musik im 19. Jahrhundert

Opus 37a, Nr. 2 (1. und 2. Teil)

Allegro giusto

The musical score consists of five staves of music for two hands (piano). The key signature is A major (three sharps). The time signature starts at $\frac{2}{4}$. The first staff shows a treble clef and a bass clef, with a dynamic of *f*. The second staff continues with a treble clef and a bass clef. The third staff begins with a treble clef. The fourth staff begins with a bass clef. The fifth staff begins with a treble clef. Fingerings are indicated above the notes in the first and fifth staves. The score includes dynamics such as *f*, *ff*, and *cresc. poco a poco*. Measure numbers 1, 5, 10, 15, and 20 are visible.

A musical score for piano, consisting of six staves of music. The score is in common time and uses a key signature of two sharps (F major). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 25 through 50 are indicated at the beginning of each staff. The notation includes various note values (eighth notes, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (fortissimo), *p* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), and *marc.* (marcato). Fingerings are shown above some notes, and slurs group notes together. The piano keyboard is implied by the staff lines and note placement.

3 Musik im 19.Jahrhundert

A musical score for piano, featuring two staves (treble and bass). The score consists of five staves of music, numbered 56, 60, 65, 70, and 75. Measure 56 starts with a dynamic *cresc.* in the treble staff. Measures 60 and 65 show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Measure 65 includes dynamics *ff* and *p*, and a performance instruction *cresc. poco a poco*. Measures 70 and 75 show sustained notes and harmonic patterns.

The musical score consists of five staves of piano music, likely from a piece by Chopin. The score is in common time and uses a treble clef for the top two staves and a bass clef for the bottom two staves.

- Staff 1 (Top):** Measures 80-84. Dynamics: *ff*, *f*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Measure 84 ends with a repeat sign.
- Staff 2 (Second from Top):** Measure 85 starts with *L'istesso tempo*. Dynamics: *f*, *p*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Measure 85 ends with a repeat sign.
- Staff 3 (Third from Top):** Measures 86-88. Dynamics: *f*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.
- Staff 4 (Fourth from Top):** Measures 89-92. Dynamics: *f*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.
- Staff 5 (Bottom):** Measures 93-96. Dynamics: *p*, *f*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

3 Musik im 19. Jahrhundert

Das hier teilweise abgedruckte Klavierstück ist dem Zyklus „Die Jahreszeiten“ entnommen, den Tschaikowsky in den Jahren 1875/76 für eine monatlich erscheinende Notenzeitschrift komponiert hat. Jedem dieser Stücke ist ein poetisches Zitat vorangestellt. Dieses zweite Stück betrifft den Monat Februar und trägt den Titel „Karneval“:

„Bald schäumt auf
der Fastnachtswoche gastliches und frohes Fest...“
(Peter A. Wjasemski)

⑩ II, 14

- ①► Inwieweit wird Ihr Höreindruck durch die Informationen über den Charakter des Stücks bestätigt? Prüfen Sie Ihre Auffassung anhand des Notentextes.

Motive

Das Spiel mit **Motiven** lässt sich an Tschaikowskys „Karneval“ gut zeigen. Was mit diesem Spiel gemeint ist, kann auch der Vergleich musikalischer Formung mit einem Aquarell von Paul Klee (1879–1940) oder einem Gedicht von Christian Morgenstern (1871–1914) aus den „Galgenliedern“ beleuchten:

Der Rock

Der Rock, am Tage angehabt,
er ruht zur Nacht sich schweigend aus;
durch seine hohlen Ärmel trabt
die Maus.

Durch seine hohlen Ärmel trabt
gespenstisch auf und ab die Maus...
Der Rock, am Tage angehabt,
er ruht zur Nacht sich aus.

Er ruht, am Tage angehabt,
im Schoß der Nacht sich schweigend aus,
er ruht, von seiner Maus durchtrabt,
sich aus.

Maler und Dichter komponieren mit Formen, Farben und Worten wie mit musikalischen Motiven.

- ②► Beschreiben Sie diese Technik, und verwenden Sie dafür musikalische Fachbegriffe wie „Wiederholung“, „Variation“, „Umkehrung“, „Verknüpfung von Motiven“.

Takt 1 und 2 sowie Takt 3 und 4 des Stücks „Karneval“ enthalten zwei gegensätzliche Motive, die Grundidee der ganzen Komposition tragen.

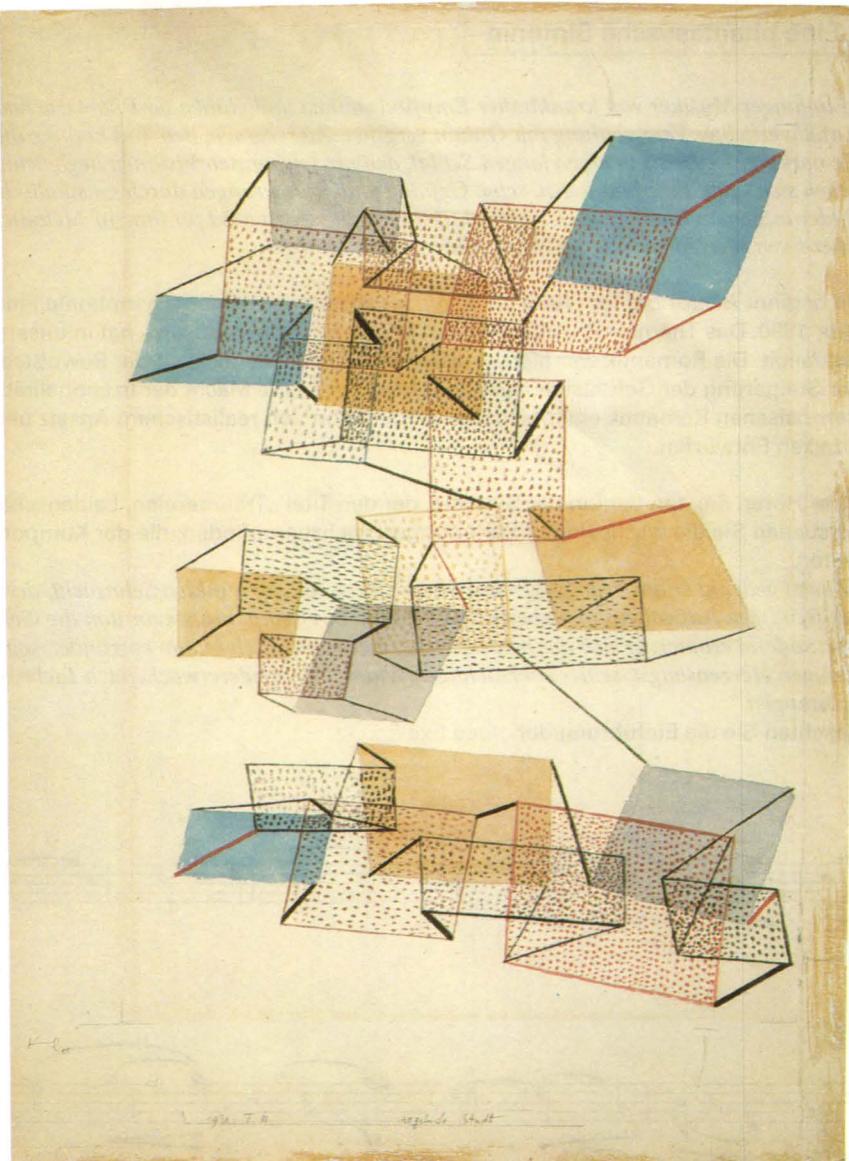
⑩ II, 14

- ③► Zeigen Sie an verschiedenen Stellen im 1. Teil des Stücks, wie Tschaikowsky im Umgang mit diesen Motiven ein Karnevalsbild entwirft. Als Anregung können die folgenden Stichworte dienen:
Verkleidung – wer mit wem – Durcheinanderwogen – bunte Farben – Verwirrung.

⑩ II, 15

- ④► In den 2. Teil (ab Takt 85) mischen sich harte, „verstimmte“, aber auch ganz ausdrucksvolle, zarte Farben.
- In welcher Gestalt sind die beiden Motive des lebhaften Anfangsteils hier (z.B. Takt 85–88) wiederzufinden?
 - Beschreiben Sie die Wirkung der vielen Halbtönschritte.
 - Die Harmonien der Takte 85 und 86 sind kaum erkennbar. Sie enthalten die folgenden Akkorde: g-Moll, C-Dur und F-Dur in Takt 85, A-Dur und g-Moll, C-Dur und F-Dur in Takt 86. Wie verändern die akkordfremden Töne hier und in dem ganzen Abschnitt bis Takt 98 die Stimmung?

Segelnde Stadt
(Aquarell auf
Papier von
Paul Klee, 1930)



- d) Wo gehen in diesem Abschnitt die Betonungen als harte Akzente (>) mit den Taktschwerpunkten, wo gehen sie als Ausdrucksakzente (espr. – bzw. espr. >) dagegen?
Welches Gefühl entsteht dadurch beim Hörer, besonders an den Verbindungsstellen von Takt 87 und 88 sowie Takt 94 und 95?

- 25 ► Hören Sie noch einmal das ganze Stück. Achten Sie besonders auf die Schlußgestaltung im 3. Teil.

II, 14



Eine phantastische Sinfonie

„Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustand geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirn kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.“

So beginnt Hector Berlioz (1803–1869) die Inhaltsangabe seiner „Symphonie fantastique“ aus dem Jahr 1830. Das Thema – Phantasievorstellungen im Drogenrausch – hat in unserer Zeit besondere Aktualität. Die Romantik war hierbei fasziniert von der Möglichkeit der Bewußtseinserweiterung, der Steigerung der Gefühlsintensität, der Hingabe an die Macht der Irrationalität. Speziell der französischen Romantik entsprach die Kombination von realistischem Ansatz und phantastischen, bizarren Entwürfen.

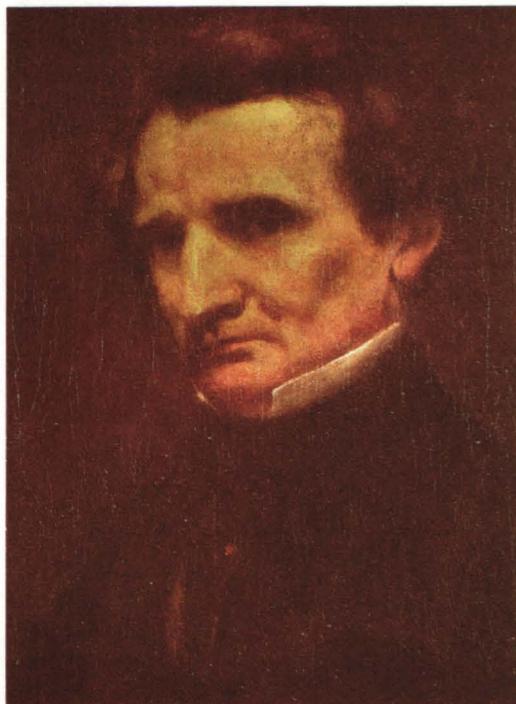
II, 16

26 ► Hören Sie den Beginn der Sinfonie, der den Titel „Träumereien, Leidenschaften“ trägt, und versuchen Sie die wechselnden Stimmungen nachzuempfinden, die der Komponist wie folgt erläutert:

„Zuerst gedenkt er des beängstigenden Seelenzustandes, der dunklen Sehnsucht, der Schwermut und des freudigen Aufwallens ohne bewußten Grund, die er empfand, bevor ihm die Geliebte erschienen war; sodann erinnert er sich der heißen Liebe, die sie plötzlich in ihm entzündet, seiner fast wahnwürgigen Herzensangst, seiner eifersüchtigen Wut, seiner wiedererwachenden Liebe, seiner religiösen Tröstungen.“

Beachten Sie die Einführung der „Idée fixe“:

Das Orchesterwerk von Hector Berlioz trägt autobiographische Züge. 1827 war der Komponist der englischen Schauspielerin Harriet Smithson begegnet und unwiderstehlich in ihren Bann gezogen worden – verstärkt durch das Erlebnis ihrer Shakespeare-Interpretation auf der Bühne – „Shakespeare, der mich so unerwartet überfiel, zerschmetterte mich wie ein Blitzschlag ... Ich sah als Ophelia Harriet Smithson ... Die Wirkung ihres wunderbaren Talents oder vielmehr ihres dramatischen Genies auf meine Phantasie und mein Herz kann nur mit derjenigen verglichen werden, die der Dichter selbst auf mich ausübt.“



Hector Berlioz (Gemälde von Gustave Courbet, 1850)



Harriet Smithson als Ophelia
(Zeichnung, 19. Jahrhundert)

Zunächst blieb die Leidenschaft unerwidert. Die Sinfonie spiegelt den Aufruhr der Gefühle. Zwei Jahre später wohnte die Schauspielerin einer Aufführung des aufsehenerregenden Werks in Paris bei; Berlioz schreibt: „Sie war jedoch weit davon entfernt zu ahnen, daß sie die Helden jenes so seltsamen wie schmerzvollen Dramas sei.“ Am folgenden Tag kommt es zur Aussprache der beiden Künstler, ein Jahr später zur Heirat, allerdings nachdem die Schauspielerin wegen eines Unfalls ihre Karriere beenden mußte; einer der Trauzeugen war Franz Liszt.

Berlioz' neuartiger Kompositionsstil forderte das Publikum zu faszinierter Zustimmung oder befremdeter Kritik heraus. Erst mit seiner „phantastischen Symphonie“ war dem 27jährigen der Durchbruch zu öffentlicher Anerkennung gelungen. Dabei fühlte er sich mit leidenschaftlicher Überzeugung und verzehrender Anstrengung zum Künstler berufen. Sein Vater hatte alles versucht, den Sohn von der Musik oder gar von einem Musikerberuf abzuhalten. Als Medizinstudent in Paris hatte sich Berlioz endgültig durch das Erlebnis großer Opernaufführungen dazu bestimmen lassen, eine Künstlerlaufbahn einzuschlagen, zumal ein Kompositionslerner am berühmten Conservatoire dem jungen Musiker geniale Fähigkeiten bescheinigte. Vor allem die Begeisterung für Beethovens Sinfonien prägte fortan nachhaltig Berlioz' Stil.

Das Schaffen und Wirken des Komponisten, Dirigenten und Musikschriftstellers blieb während seiner ganzen Lebenszeit umstritten, beeinflußte jedoch epochal die weitere künstlerische Entwicklung, indem Bewunderer seine Ideen aufgriffen und als Gestaltungsprinzip befolgten. Am meisten fand Berlioz in Deutschland Anerkennung, wo sich besonders Liszt und Schumann für seine Werke einsetzten.

3 Musik im 19. Jahrhundert

romantisches Orchester

So gilt Hector Berlioz als der Schöpfer des **romantischen Orchesters**, das bis in unsere Zeit seine Bedeutung behielt. Mit Sinn für die Vielfalt der Klangfarben weitete er die klassische Besetzung zu neuen, monumentalen Dimensionen aus, indem er die Zahl der Spieler einer jeden Stimmgruppe erhöhte, zusätzliche Instrumente einsetzte und jedem Instrument besondere charakteristische Aufgaben, ja virtuose Spieltechniken zudachte. Insofern lässt sich Berlioz als ein „Virtuose des Orchesters“ bezeichnen.

Wegen des väterlichen Widerstandes hatte Berlioz das Klavierspielen nicht erlernen können. Deshalb konnte er auch seine Kompositionen nicht wie viele andere Musiker am Klavier erarbeiten. Er fühlte sich „vor der für den Gedanken so gefährlichen Tyrannie der Fingergewohnheiten bewahrt“ und schrieb seine Einfälle mit der deutlichen Vorstellung der besonderen Klangfarbe eines Instruments und der feinsinnigen Kombination einzelner Farben sogleich in die Partitur des Orchestersatzes.

(27) ► Vergleichen Sie hierzu das auf Seite 135 ff. abgedruckte Partiturbild vom Anfang des 5. Satzes der „Symphonie fantastique“. Für die Streichinstrumente hat Berlioz folgende Mindestzahlen an Spielern angegeben: je 15 1. und 2. Violinen, 10 Bratschen, 11 Celli, 9 Kontrabässe. (Im 2. Satz sind zusätzlich 2 Harfen eingesetzt.)



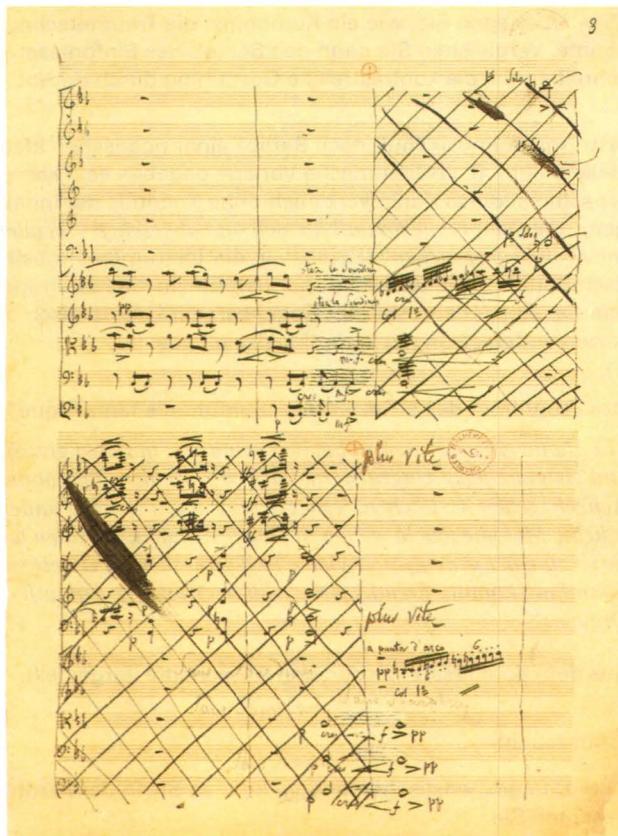
Berlioz leitet ein „Artilleriekonzert“. Zum Glück ist der Saal gut gebaut, er hält es aus.
(Karikatur von G. Grandville, 1846)

Die weitere Inhaltsangabe der Sinfonie:

2. Satz: Ein Ball. „Auf einem Ball, im Tumult eines glänzenden Festes, findet er die Geliebte wieder.“

3. Satz: Auf dem Lande. An einem Sommerabend auf dem Lande hört er zwei Schäfer abwechselnd den Kuhreigen blasen. Dieses Schäferduett, der Schauplatz, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, einige Aussichten auf Hoffnung, die ihm erst kürzlich bekannt geworden, alles vereinigt sich, um seinem Herzen eine ungewohnte Ruhe zu geben, seinen Vorstellungen eine lachende Farbe zu verleihen... Sein Herz stockt, schmerzhafte Ahnungen steigen in ihm auf: Wenn sie ihn hinterginge...

4. Satz: Gang zum Hochgericht. Ihm träumt, er habe seine Geliebte getötet, er sei zum Tode verurteilt und werde zum Richtplatz geführt. Ein bald düsterer und wilder, bald prächtiger und feierlicher Marsch begleitet den Zug. Den lärmendsten Ausbrüchen folgen ohne Übergang dumpfe, abgemessene Schritte. Zuletzt erscheint neuerdings die fixe Idee auf einen Augenblick, gleichsam ein letzter Liebesgedanke, den der tödliche Schlag unterbricht.“



Aus dem 1. Satz der „Symphonie fantastique“
(Manuskript des Komponisten)

- ②8► Pauken, vierstimmig gesetzte Kontrabässe und Blechbläser stimmen den 4. Satz an. Wie dient die spezielle Instrumentationstechnik hier der Darstellung der Stimmung?

II, 17

3 Musik im 19. Jahrhundert



II, 18

- (29) ► Überlegen Sie, wie ein Komponist die Traumerscheinung der eigenen Hinrichtung darstellen könnte. Vergleichen Sie dann den Schluß des Sinfoniesatzes mit Ihrer Hörerwartung, und beschreiben Sie die kontrastreiche Gestaltung durch Berlioz.

Programmusik

Instrumentalmusik muß nach Berlioz einer poetischen Idee folgen, einen erzählbaren Inhalt darstellen, der z.B. als literarische Vorlage gegeben sein kann. Dessenungeachtet soll solche Musik als selbständiges Kunstwerk auch ohne Kenntnis der Inhaltsangabe, des „Programms“, überzeugen, „die Symphonie an und für sich und abgesehen von aller dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse beanspruchen“ (Berlioz). In der Instrumentalmusik gewann die **Programmusik** als Prinzip nach Berlioz bis in unser Jahrhundert hinein eine überragende Bedeutung; sie löste als sogenannte „Zukunftsmusik“, im Gegensatz zur klassizistisch orientierten „absoluten Musik“, scharfe Auseinandersetzungen in der Musikwelt aus.

Das Programm des 5. Satzes der „Symphonie fantastique“ lautet:

»Er glaubt einem Hexensabbat beizuwohnen, inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberwesen und vielgestaltigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbnis eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Schreien, auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. Die geliebte Melodie taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter nicht mehr; sie ist zu einer gemeinen, trivialen und grotesken Tanzweise geworden, sie ist's, die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüßt ihre Ankunft... Sie mischt sich unter die höllische Orgie...“

Aus dem Schlußsatz werden drei Ausschnitte vorgestellt.

1. Ausschnitt:



II, 19

- (30) ► Den gespenstischen Beginn können Sie in der Partitur mitverfolgen.

Beachten Sie

- die bizarren Spielformen der Streichinstrumente,
- die akzentuierten Dissonanzakkorde,
- die chromatischen Bewegungen,
- das Glissando der Holzbläser,
- die unvermittelten dynamischen Kontraste,
- die als Tanzweise und gleichsam mit verzerrender Grimasse auftretende Idée fixe.

Erläuterung der Instrumentierung:

Pikkoloflöte und Flöte;

2 Oboen, 2 Klarinetten in Es und C, 4 Fagotte;

4 Hörner in Es und C, 2 Trompeten in Es;

2 Kornette bzw. Pistons (eine Trompetenart, mit weicherem Klang, dem Horn ähnlich) in B;

3 Posaunen, 2 Ophikleiden (fagottartig geknickte Hörner mit Klappenmechanik, tubaähnlicher Klang, später durch Tuben ersetzt);

4 Pauken in H, E, Gis und Cis (später umgestimmt nach C), mit Filzschlegeln, später mit Holzschlegeln geschlagen;

Becken und große Trommel (später mit Wirbel);

2 Glocken (hinter der Bühne);

1. und 2. Violinen (jeweils dreifach geteilt), mit Dämpfer, später ohne Dämpfer gespielt, auch gezupft;

Violen (zweifach geteilt);

Violoncelli und Kontrabässe (später jeweils geteilt)

Songe d'une nuit de Sabbat – Beim Hexensabbat (Anfang)

Larghetto ($\text{♩} = 63$)

Petite Flûte

Flûte

Hautbois I, II

Petite Clarinette (En Mi \flat)

Clarinette (En Ut)

Bassons I, II

Bassons III, IV

Cors (En Mi \flat) I, II

Cors (En Ut) III, IV

Trompettes (En Mi \flat) I, II

Cornets à Pistons (En Si \flat) I, II

Trombones (Alto) I

Trombones (Ténors) II, III

Ophicléides I, II

Timbales (2 Timbaliers) I

Timbales (2 Timbaliers) II (En Sol \sharp , Ut \sharp)

Cymbale

Grosse Caisse (2 Timbaliers)

2 Cloches (derrière la scène)

I^{rs} Violons (divisés en 3)

II^{ds} Violons (divisés en 3)

Altos (divisés en 2)

Violoncelles

Contre-Basses

3 Musik im 19. Jahrhundert

Musical score for orchestra, page 3. The score consists of multiple staves for different instruments. The top section includes parts for Hb., Cl. (Ut), Bns, and Timb. (with a note: *(Baissez l' Ut# à l' Ut)*). The main section begins with two staves for Vns (labeled I and II) playing sixteenth-note patterns. Below them are staves for Altos, Vcl, and C.-B. The dynamics for the Vns staves are indicated as *ppp*, with grace notes and sixteenth-note patterns. The Altos, Vcl, and C.-B. staves also show sixteenth-note patterns with dynamics *ppp*.

5

P. Fl.

F1.

Hb.

C1. Ut.

Bns

(Mfp)

Cors

(Ut)

Tromb.

Oph.

G. C.

I

Vns

II

A: solo f pizz. f arco sf > p

div. 6 6 6 6 f sf > p

mf div. 6 6 6 6 f sf > p

mf div. 6 6 6 6 f sf > p

3 Musik im 19. Jahrhundert

9

P. Fl.

Fl.

Hb.

Cl. (Ut)

Bns

Cors (Ut)

Tromb.

Oph.

Timb.

G. C.

Vns

Altos

Vclles

C.-B.

III solo (bouché avec les cylindres)

ppp

dim.

p

(deux timbaliers)

ppp

sf

mf

unis.

p unis.

pp

B

p

mf

13

P. Fl.

Fl.

Hb.

Cl. Ut

Bass

Cors. Ut

Tromb.

Oph.

Timb. (Baissez le Sol \sharp en Sol \flat)

G. C.

I

Vns

II

Allos

Viles

C. B.

3 Musik im 19. Jahrhundert

16

P. Fl.

Fl.

H. B.

Cl. (Ut)

Bass

Cors (Ut)

Tromb.

Oph.

Timb.

G. C.

I

Vns

II

Altos

Vcl. B.

C.-B.

III solo (bouché avec les cylindres)

(baguettes d'éponge)

dim.

unis.

sf > pp unis.

sf > pp

pppp 3 3 3 3 dim.

f

pp

sf > p

div.

mf

div.

sf > p

C

21 Allegro ($\text{d} = 112$)

P. Fl.

F1.

Hb.

C1. (Ut) solo lointain
PPP

Bns

Cors (Ut)

Tromb.

Oph.

Timb. (sur les deux timbales)
P

G. C.

I

Vns

II

Altos

Viles

C.-B.

III

p cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

senza sord.

senza sord.

senza sord.

p senza sord.

Allegro ($\text{d} = 112$)

D ALLEGRO ASSAI (D : 76)

The musical score consists of four systems of staves, labeled I, II, III, and IV from bottom to top. Each system contains multiple staves for different instruments. The instruments and their sections are identified by labels on the right side of the page:

- P.F.**: Pianoforte (P. Ft.)
- H.B.**: Harp (H. B.)
- P.C. (M. B.)**: Bassoon (P. C. (M. B.))
- C1. (Tt.)**: Clarinet (C1. (Tt.))
- Bns. I-IV**: Bassoon section I-IV
- (M. 11)**: Cors (M. 11) (Mellophones)
- Cors**: Cors (Mellophones)
- Tromp. (U. 1)**: Trombone section (U. 1)
- Tromp.**: Trombone section
- Oph.**: Oboe section
- Timp.**: Timpani section
- G.C.**: Gong section
- Vns**: Violin section
- Altos**: Alto section
- Vclss**: Cello section
- C-B.**: Bass section

Each system is marked with a dynamic instruction at the beginning of each staff: **ff**, **ff**.

ALLEGRO ASSAI (D : 76)

35

P. Fl.

Fl.

H. b.

P. Cl. (Mi.)

Cl. (Ut.)

Bsn.

(Mib)
Cors

(Ct.)

Tromp.
Mi.)

C. à P. (Si.)

Tromb.

Oph.

I

Vns

II

Altos.

Vclts

C.-B.

3 Musik im 19. Jahrhundert



II, 20

2. Ausschnitt:

③1► Anknüpfend an die im 4. Satz geschilderten Geschehnisse hebt im Verlauf des Schlußsatzes „Sterbegeläute“ an und gemahnt an das Jüngste Gericht. Achten Sie auf die Instrumentierung, und deuten Sie die Parodie der bekannten Melodie.



II, 21

3. Ausschnitt:

③2► Im abschließenden „Hexenrondo“ vereinigen sich auf makabre Weise der Hexentanz und die geistliche Melodie (vgl. auch S. 109):



Beachten Sie diese Themenverknüpfung beim Hören des Schlußteils.

Die „Symphonie fantastique“ wirkt auch in einer dritten Hinsicht wegweisend für die Kunstentwicklung der Romantik und des frühen 20. Jahrhunderts: Kunst gilt nun als höchst subjektive Aussage mit weltanschaulichem Gehalt, wobei die Musik, „die romantischste aller Künste“ (E.T.A. Hoffmann), auch „das Unaussprechliche“ vermitteln kann. Der Künstler wertet seine Ideen und ihre Gestaltung als ureigene, persönliche Auseinandersetzung des Menschen mit den Daseinsproblemen. Dabei nimmt er sich auch die Freiheit, mit seinen Gestaltungsmitteln herkömmliche Formen zu durchbrechen und neue Wege zu weisen. Darin sieht er seine ethische Aufgabe und Verantwortung.



Berlioz und die Kritiker:
zu seinen Lebzeiten...



und nach seinem Tod
(Karikatur)

Der Fliegende Holländer

„Das furchtbare Schiff des ‚Fliegenden Holländers‘ braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herren dereinst Heil und Erlösung zu finden verheißen ist ... müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernächtigt, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruh’ bringt. – Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das Gleiche! ... Seinen Untergang zu erzwingen, wütete er hier mit Flut und Sturm gemeinsam wider sich... All die schrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einst in wilder Männertaten-Gier lachte, jetzt lachen sie seiner ... er ist gefeit und verflucht, in aller Ewigkeit auf der Meereswüste nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was einzig ihn erlöste! ... Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur – ein Weib ihm das Heil bringen können! ... Da bricht ein Licht in die Nacht; wie ein Blitz zuckt es durch seine gequälte Seele ... Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmut und göttlichen Mitgefühles zu ihm dringt. Ein Herz erschloß seine unendliche Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt; der Meeresschlund verschlingt dies: doch den Fluten entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet.“

Richard Wagners Erläuterungen zur Ouvertüre des „Fliegenden Holländers“ erfassen im Kern die ganze Handlung der romantischen Oper und ihre **programmatische Grundidee**. Die Quelle für das Libretto ist erstaunlicherweise eine leicht ironisierende Erzählung, die Heinrich Heine in die „*Meimoiren des Herrn von Schnabelewopski*“ einstreut. Sie ist umrahmt von einem Liebesabenteuer, dessen „Moral“ am Schluß keineswegs mit dem Konzept Wagners übereinstimmt.

**programmatische
Grundidee**



Illustration für
Samuel Taylor
Coleridges Dichtung
„Der alte Seefahrer“
von Gustave Doré

3 Musik im 19. Jahrhundert

In einer Rezension der Bayreuther Inszenierung des „Holländers“ durch August Everding (1969) zeigt Joachim Kaiser, daß die Handlung auch andere Perspektiven hat:

„Wenn man die romantische Oper vom Fliegenden Holländer einmal nicht so verstehen will, wie sie die Hauptbeteiligten darstellen (der Fliegende Holländer in seinem Anfangsmonolog, Fräulein Senta in ihrer Ballade), sondern wie sich das Werk als Handlungsvorgang darstellt, dann ist es die Geschichte eines vielfachen Egoismus. Ein Kapitän möchte seine Tochter zum Höchstpreis verheiraten. Ein junges Mädchen hat sich in ein Sagenbild verliebt und projiziert alle eigenen Untergangswünsche auf diese Figur. Sentas Schrei ‚Mit ihm muß ich zugrunde gehn!‘ ist die Quintessenz todessüchtiger Jungmädchen Schwärmerei. Demgegenüber hat es die einzige Figur des Dramas, die wirklich liebt, die einen Menschen, ein ‚Du‘ meint, schwer. Der junge, mittellose und unheilahnende Jäger Erik ist außerstande, die Geliebte vom Abgrund zurückzureißen...“¹

(33)► Vergleichen Sie diese Sicht mit Wagners Erläuterungen im Blick auf ihre Entstehungszeit (1841).

Halten Sie Versuche heutiger Regisseure für sinnvoll, durch moderne Inszenierungen dem Publikum die romantische Oper in einer aktualisierten Deutung näher zu bringen? Beziehen Sie sich dabei auch auf folgenden Textauszug:

„...Der Holländer und seine Mannschaft sind reale Figuren, die sich irgendwann einmal vor Wut und Verzweiflung aus der Gesellschaft selbst ausgeschlossen haben, in eine Art Freibeutertum geflüchtet sind und deren Anführer, ihr Kapitän, der Holländer, von dem einzigen Wunsch getrieben ist, in die von ihm verlassene Gesellschaft zurückkehren zu können... Senta spürt die starken Zwänge, denen die Frauen in Dalands Haus folgen. Sie will dieser bürgerlichen Enge entfliehen...“²



Bühnenbild zum 1. Aufzug von Peter Sykora (Bayreuth 1978). Der Regisseur, Harry Kupfer, stellte in dieser Inszenierung die Handlung als Traum Sentas dar.

¹ J. Kaiser: Erlebte Musik, Teil 2. Deutscher Taschenbuch Verlag, München/Bärenreiter-Verlag, Kassel 1977, S. 13f.

² H. Wernicke: Stichworte zur Münchner Neuinszenierung. In: Programmheft der Bayerischen Staatsoper zu Wagners „Fliegendem Holländer“, München 1981, S. 5

deutsche
romantische
Oper

Die **deutsche romantische Oper** hat ihre erste gültige Ausprägung 1821 im „Freischütz“ von Carl Maria von Weber gefunden. Zahlreiche charakteristische Züge treten hier bereits deutlich hervor:

- Märchen- bzw. Sagenstoffe werden zum Hintergrund der Handlung.
- Eine aufwendige Bühnenmaschinerie ermöglicht eindrucksvolle und schauererregende Bühneneffekte.
- Volksliedhafte und volkstümliche Züge in Musik und Szene kommen dem Publikumsgeschmack entgegen.
- Das Naturgeschehen wird zum Spiegel seelischer Vorgänge.
- Der Mensch ist eingebunden in die Natur und steht zugleich im Spannungsfeld übernatürlicher Kräfte. Im Zusammenhang damit entsteht die Erlösungsidee.
- Die verfeinerte, bis an die Grenzen des Tonalen gehende Harmonik und Klangsymbolik dienen der Ausdruckssteigerung.
- **Erinnerungsmotive** verknüpfen den dramatischen Augenblick kausal oder psychologisch mit einem früheren Ereignis (vgl. auch Idée fixe, S. 130).

Zur Einstimmung auf den Monolog des Holländers empfiehlt es sich, „Die Geschichte von dem Gespensterschiff“ von Wilhelm Hauff zu lesen und die Senta-Ballade aus dem 2. Aufzug der Oper anzuhören:



p

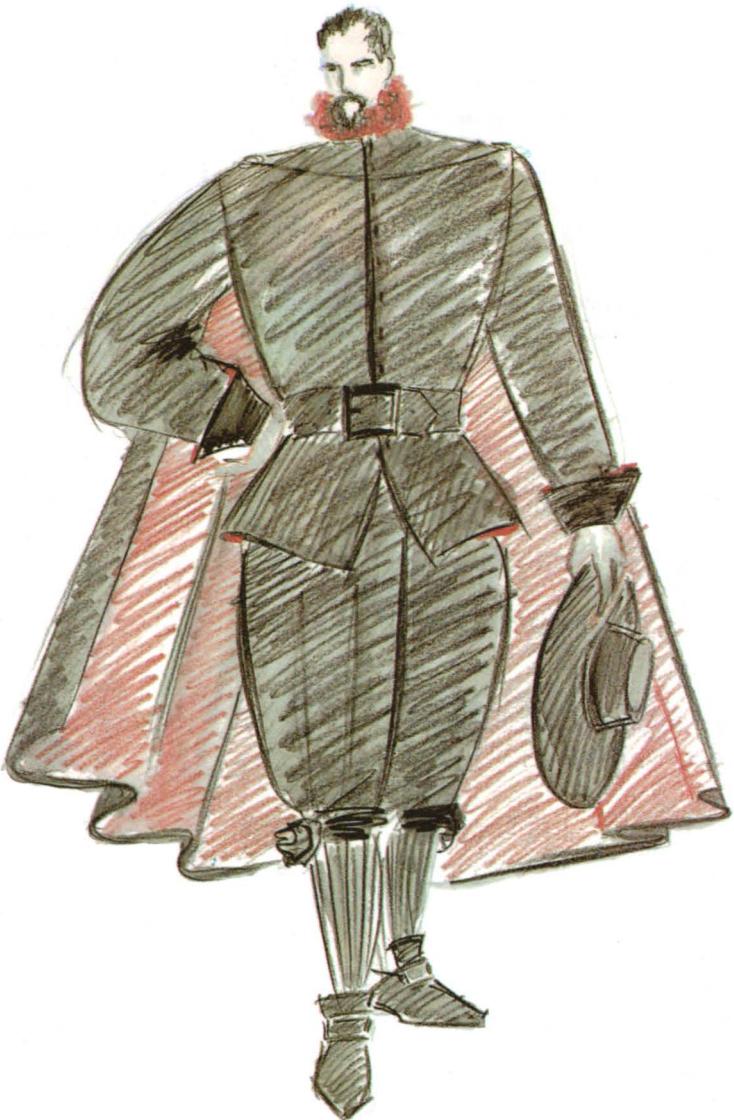
Jo ho hoe! Jo ho ho hoe! Ho ho hoe! Jo _____ hoe! Troft

ihr das Schiff im Mee - re an, blut - rot die Se - gel, schwarz der Mast? Auf

ho - hem Bord der blei - che Mann, des Schif - fes Herr, wacht oh - ne Rast.

Hui! Wie saust der Wind! Jo ho he!
 Hui! Wie pfeift's im Tau! Jo ho he!
 Hui! Wie ein Pfeil fliegt er hin,
 ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'!
 Doch kann dem bleichen Manne
 Erlösung einstens noch werden,
 fänd' er ein Weib, das bis in den
 Tod getreu ihm auf Erden!
 Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
 Betet zum Himmel, daß bald
 ein Weib Treue ihm halt'! ...

Ich sei's, die dich durch ih - re Treu' _____ er - lö - se!



Der Holländer. Kostümentwurf von Franz Blumauer
für eine Aufführung der Bayerischen Staatsoper,
München 1990

Monolog des Holländers

Die Frist ist um, und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'. Voll Überdruß wirft mich
das Meer ans Land ... Ha, stolzer Ozean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam – doch ewig meine Qual!
– Das Heil, das auf dem Land ich suche, nie
werd' ich es finden! – Euch, des Weltmeers Fluten,
bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
sich bricht, und euer letztes Naß versiegt!

– Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab:
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund:
doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht!
Verhöhnend droht' ich dem Piraten,
in wildem Kampfe hofft' ich Tod:
„Hier“ – rief ich – „zeige deine Taten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot!“
Doch ach! des Meers barbar'scher Sohn
schlägt bang das Kreuz und flieht davon.
– Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab.
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund:
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot.

Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann:
war ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an?
Vergebne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden – ist's getan!

Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert stehn:
so lang der Erde Keim' auch treiben,
so muß sie doch zugrunde gehn.
Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Toten auferstehn,
dann werde ich in Nichts vergehn.
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!

Bei Wagner hat die Musik eine entscheidende Funktion innerhalb des Dramas. Ihre Aufgabe ist es, in der Einheit von Sprache und Musik die dichterische Absicht auf der Gefühlsebene zu verzeigen. So wird verständlich, daß es bei Wagner keine musikalische Gestalt gibt, die nicht „spricht“. Und es ist durchaus legitim, diesem Prozeß der Textvertonung nachzuspüren. Der Monolog des Holländers ist dafür eine wahre Fundgrube.

Zur Gestaltung des **differenzierten Klangbilds** verfügt Wagner über einen großen Orchesterapparat mit etwa 60 Streichern, dreifach besetzten Holzbläsern, drei- bis vierfach besetzten Blechbläsern, Tuba, einem großen Schlaginstrumentarium, Pauken und Harfen. Sein Klangideal ist die Verschmelzung verschiedener Klangfarben und die volle Entfaltung aller klanglichen Möglichkeiten und Effekte durch Instrumentation und Dynamik.

**differenziertes
Klangbild**

Für die Gestaltung des Monologs kann Wagner auf die klassischen Formen von **Lied, Rezitativ und Arie** zurückgreifen; allerdings nimmt die Form schon eine untergeordnete Rolle ein. Entscheidend ist die Durchdringung von Wort und Ton. Auch wenn Wagner für liedhafte Passagen die von ihm bevorzugte altertümliche Barform (AAB) verwendet, auch wenn er für reflektierende, stark vom seelischen Ausdruck getragene Teile eine arienhaft vergrößerte dreiteilige Liedform (ABA') wählt – der Drang zu Steigerung und Wandlung ist so groß, daß die Konturen der Form im musikalischen Strom verschwimmen. Eine strenge Trennung von Rezitativ und Arie gibt es nicht mehr. Zwar lassen die rezitativischen Stellen noch Elemente des Accompagnato-Rezitativs, bei dem das Orchester die Worte klanglich unterlegt und ausdeutet, erkennen. Letztlich gilt aber, was Wagner über die **deklamatorische Gestaltung** der rezitativischen Teile in seinen Opern schreibt: „... meine Deklamation ist zugleich Gesang und mein Gesang zugleich Deklamation.“ Und wo es die dramatische Entwicklung verlangt, durchbricht die Musik alle Schranken der Form; die durchkomponierte Gestalt des Musikdramas deutet sich bereits an.

**Lied
Rezitativ
Arie**

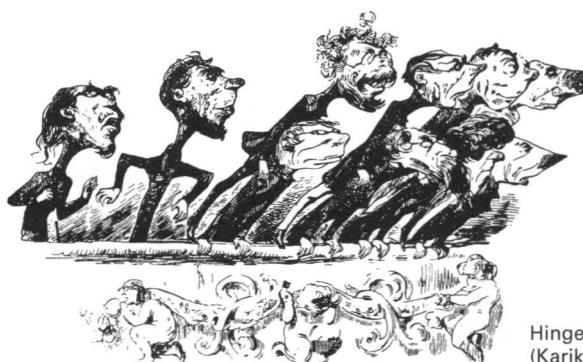
**deklamatorische
Gestaltung**

④ ► Überlegen Sie, wie eine Vertonung des Monologtextes im Rahmen der oben beschriebenen Möglichkeiten aussehen könnte:

- Welche Verse eignen sich für eine schlichte liedhafte Gestaltung?
- Wo bietet sich die ABA'-Form an?
- Wo muß die Deklamation besonders hervortreten?
- Welcher Teil verlangt nach einer durchkomponierten Vertonung?

Wählen Sie einige Textstellen aus, bei denen Sie sich vorstellen können, wie das Orchester den Text untermalt, symbolhaft deutet oder in seiner Ausdruckskraft steigert. Fassen Sie Ihre Gedanken in Stichpunkten zusammen.

⑤ ► Hören Sie den ganzen Monolog im Blick auf Ihren Entwurf. Schildern Sie Ihren Höreindruck.



Hingerissen
(Karikatur von Gustave Doré)

Monolog des Holländers

Stumm und ohne das geringste Geräusch heißt die gespenstische Mannschaft des Holländers die Segel auf u.s.w.
Molto più lento ($\text{d} = 72$)
Pos. u. Str. getragen)

Der Holländer schreitet vom Bord des Schiffes an den Uferrand vor; er trägt schwarze spanische Tracht.

+ Erster Schritt des Holländers auf dem Lande

Sostenuto ($\text{d} = 50$)

Holländer lento

Die Frist ist um, und

a - ber-mals ver - stri - chen sind sie - ben Jahr: voll

Ü - ber-druß wirft mich das Meer ans Land. Ha!

Noch nicht eigentlich leidenschaftlich,

den Kopf wie in Hohn halb nach dem Meere gewendet.

H. — Stol - zer O - ze - an! In kur - zer Frist sollst du mich wie - der
tra - - - gen! Dein Trotz ist beugsam, doch e - - - wig mei-ne

Er senkt wieder, wie müde und traurig, das Haupt. 20 *Lento*

H. Qual! Das Heil, das auf dem Land ich su - che, nie werd ich es

II. fin - den! Euch, des Weltmeers Flu - ten, bleib ich ge -

H. treu, bis eu - re letzte Welle sich bricht,

H. und eu - er letzt - tes Naß ver - siegt.

Allegro molto agitato (♩ = 80)

Hr. cresc. Bl.

A

Pos. ② f Pk.

3 Musik im 19. Jahrhundert

40 **Holländer**

Wie oft in Mee - - res tief - sten Schlund



poco riten.

stürzt ich voll Sehnsucht mich hin - ab, — doch, ach! den Tod, ich fand ihn nicht!

poco riten. a tempo

Hszbl. Str.

f più p

Pk. v.

50

Da, wo der Schif - - fe furcht - bar Grab, trieb



poco riten.

mein Schiff ich zum Klip - pen - grund, — doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht!

poco riten. a tempo

b. b. b.

f dolce più p

a tempo

Pos.

B

H. Ver - höh - - - nend droht ich dem Pi-

Bl.u.Vl.

H. 60 ra - - - ten, in wil - - - dem

Kamp - fe hofft ich Tod: Hier, Str. Bl.

Vcl. Fag.

H. rief ich, zei - ge dein e Ta - - - ten, von Kb.

H. 70 Schät - - zen voll ist Schiff und Boot! Doch ach! des

③ f Str. Pos. pizz. più p

Pk.

3 Musik im 19. Jahrhundert

H. Meers bar - bar^lscher Sohn schlägt bang das Kreuz und flieht da - von! 80
 Kl. Fag. Hr.
 ④

A'
 Wie oft in Mee - - - res
 Str.

tief - - - sten Schlund stürzt ich voll Sehn - - - sucht
 cresc. poco a poco
 ob.

90 mich hin - ab! più cresc. Da, wo der Schif - fe furcht - bar
 Pos.

Grab, trieb mein Schiff ich zum Klip - pen - grund:
 piu f Trp.
 u.Kb. piu f > Pos.

The musical score consists of three staves of music for orchestra and piano. The top staff features woodwind instruments (Horn, Oboe) and strings (Violin). The middle staff features strings (Violoncello, Double Bass) and woodwind instruments (Oboe, Bassoon). The bottom staff is the piano. The music includes dynamic markings like *f*, *p*, *ff*, *pp*, and *dim.*. The tempo changes from *100* to *110* and then to *a tempo*. The lyrics in German are:

nir - - gends ein Grab! — nie - - mals der Tod!
cop portamento
Dies der Ver - damm-nis Schreck-ge - bot, *dies der Ver-*
Pos. *Vol. Fag.*
più p Str. p *più p*

a tempo

5 K1. Hr. Fag.

120

Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes, der meines Heils Bedingung mir gewann: war ich
 Unsel'ger Spielwerk deines Spottes, als die Erlösung du mir zeigtest an?
 Vergebne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn! Um ew'ge Treu auf Erden – ist's getan!
 Nur eine Hoffnung soll mir bleiben, nur eine unerschüttet stehn: so lang der Erde Keim' auch
 treiben, so muß sie doch zugrunde gehn. Tag des Gerichtes! Jüngster Tag! Wann brichst
 du an in meine...

3 Musik im 19. Jahrhundert

220

H. *Nacht?* Wann dröhnt er, der Ver-

nich-tungs-Schlag, mit dem die Welt zu - sam-menkracht?

Trp. Hr. Pos.

230

H. Ob. Kl. Vel. Wann al - le To - ten auf - er - stehn, wannal - le

To - ten auf - - er - stehn, dann wer - - de

240

H. ich in nichts ver - gehn, dann wer - de ich in nichts ver - gehn,

con portamento

H. wann al - le To - ten auf - er - stehn, dann wer - de ich

Trp. *pp* Bl. *b2* Str. *f* Tub. *f*

Pos.

H. in nichts ver - geln, in nichts ver - geln!

Str. *pp* Pk. *cresc.*

H. 260 Ihr Wel - ten,

alle Str. *ff*

H. en - det eu - ren Lauf! Ew -

vi. *b2.* Hr. *string.* Hzbl. *string.*

Str. *p*

H. ge Ver - nich - - - - tung, nimm mich

f

3 Musik im 19.Jahrhundert

H. Er bleibt in großer Stellung, fast wie eine Bildsäule, stehen. 280

Allmählich lässt er in der Kraft der
Br. (6)

290 Chor der Mannschaft des Holländers (im Schiffsraum)

Tenor
Baß

Ew' - - ge Ver - nich - - tung, nimm

Stellung nach; die Arme sinken ihm.

300

te hin; hier lehnt er sich mit den Rücken an, und verbleibt nun, die Arme auf der Brust verschränkt, lange in dieser Stellung.
1.Hr.

© Edition Peters, Frankfurt am Main (E. P. 3402)



Überwältigt
(Karikatur von Gustave Doré)

- ⑥► Wählen Sie Teile aus, von denen Sie beim Hören des Monologs besonders angesprochen worden sind, und hören Sie diese noch einmal, gegebenenfalls im Blick auf den Klavierauszug. Beschreiben Sie die musikalischen Mittel der Textausdeutung. Die folgenden Hinweise und Fragen können dabei als Anregung benutzt werden.

1. Das Wellenmotiv in dem dreiteiligen „Allegro molto agitato“ (ABA') „Wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt ich...“:

Die Einleitungstakte des Orchesters sind von einem zweitaktigen Motiv geprägt, das in abgewandelter Form die ganze Arie trägt. An ihm lässt sich beispielhaft die nuancenreiche **musikalische Textausdeutung** aufzeigen.

musikalische
Textausdeutung

- ⑦► Deuten Sie dieses Motiv in bezug auf den körperlichen und seelischen Zustand des Holländers.

II, 22

Viermal erklingt das Motiv im A-Teil in c-Moll, einer Tonart, die in Anlehnung an Beethovens 5. Sinfonie häufig mit dem Affekt des Heroischen oder Trotzes assoziiert wird. Zu Beginn des Mittelteils (B) erscheint es dann stark abgewandelt; es jagt geradlinig auf und ab. Zahlreiche enge Tonschritte bestimmen seinen Verlauf. Die häufig wiederkehrenden Ausgangs- und Spitzentöne fis sind Teil eines verminderten Septakkords (fis a-c-es), der über 6 Takte gehalten wird und in bezug auf die Haupttonart c-Moll ein starkes harmonisches Spannungsfeld erzeugt. Beim Hören des 3. Teils (A') bemerkt man, daß das Motiv fast wieder zu seiner ursprünglichen Gestalt zurückgekehrt ist. Aber aus dem charakteristischen fallenden Quartintervall (c'-g) ist jetzt eine kleine Terz geworden (h-gis, c-a, cis-b!, dis-c = es-c). Die Tonarten tragen die seelischen Spannungen ins Unterbewußtsein des Hörers.

- ⑧► a) Welches Gefühl spiegelt sich in dem ständig wiederkehrenden c-Moll-Motiv im A-Teil des Allegro?

II, 22

b) Welche Bedeutung kommt dem harmonischen Spannungsfeld im B-Teil zu?

II, 23

c) Achten Sie auf die Kreuzsymbolik (#) bei der Textstelle „...schlägt bang das Kreuz“, die Wagner hier in Anlehnung an J.S. Bach verwendet.

d) Was drücken die zahlreichen chromatischen Schritte aus?

II, 23

e) Warum durchbricht der Komponist im Teil A' die c-Moll-Ebene und die regelmäßige periodische Gliederung des Anfangsteils?

II, 24

f) Wie ändern sich hier die tonalen Ebenen, auf denen das Wellenmotiv im Lauf seiner Wiederholungen wiederkehrt, und wie wirkt das auf den Hörer?

3 Musik im 19. Jahrhundert

Tonmalerei

2. **Tonmalerei** und unmittelbare Wortausdeutung im durchkomponierten Schlußteil des Monologs „Nur eine Hoffnung soll mir bleiben...“:

(1) II, 25

(39)► Beschreiben Sie die klanglichen Effekte, mit denen die Orchesterinstrumente die Frage „Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag, mit dem die Welt zusammenkracht?“ illustrieren.

(2) II, 26

(40)► Nach dem Ausruf „Ihr Welten, endet euren Lauf“ steht die Tempoangabe „stringendo“, was bedeutet: zusammendrängend, beschleunigend. Was wird hier durch die Musik angedeutet?

(3) II, 26

(41)► Die letzten Worte des Monologs „Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!“ erklingen in einem düsteren, mit zahlreichen Dissonanzen durchmischten c-Moll. Nur der Schluß wird unerwartet in ein strahlendes C-Dur getaucht. Der Hörer versteht die Sprache der Musik. Geben Sie dafür eine Erklärung.

3. Das Holländer-Motiv, nicht nur ein Erinnerungsmotiv:

In sieben verschiedenen Varianten durchzieht das Holländermotiv den Monolog, und nur an einer Stelle (Beispiel (2)) erklingt es gleichzeitig mit dem Gesang. Es tritt mit der Ausdruckskraft von **Tonsymbolik** hervor.

The musical score displays seven variants (1-7) of the Holländermotif. The soprano staff features melodic fragments with dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*, along with crescendos indicated by '>'. The basso continuo staff provides harmonic support with sustained notes and bassoon entries. The motifs are characterized by eighth-note patterns and specific rhythmic figures.

Nach sieben Jahren verläßt der Holländer sein Schiff und betritt das Land. Leise spielt die Trompete das Motiv, das ihn identifiziert: ①

④②► Singen Sie das Motiv, und bestimmen Sie seine Intervalle. Warum ist nur der Grundton h definierbar, nicht aber das Tongeschlecht?

Ein vages h-Moll, chromatisch verfremdet, ist in dieser Oper die Tonart des Gespenstischen. Sie setzt sich dann, wenn das Gespensterschiff und seine Mannschaft in Aktion treten, gegen die vorhandene Tonart durch.

④③► Die Wellenfigur in den Teilen A und A' des Allegro ist das umspielte Holländermotiv ②. In der Umspielung ist die Terz c-es enthalten. Sie verleiht dem ursprünglich aus einer Quarte und einer leeren Quinte gebildeten Motiv Farbe, Leben und Ausdruckskraft. Welche symbolische Bedeutung kommt der Terz in diesem Zusammenhang zu?

II, 22, 24

Im Mittelteil B, in einer Atempause zwischen der Herausforderung des Piraten durch den Holländer und seiner Enttäuschung über die Flucht des Seeräubers, erklingt das Motiv ③ in D, wird aber sogleich in einen H-Dur-Akkord weitergeführt. Es ist gekoppelt mit dem Anfang des Erlösungsmotivs aus der Senta-Ballade (vgl. S. 147), die ja in der Realität der Handlung etwa gleichzeitig mit dem Monolog abläuft. Dort heißt der Text: „Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse!“

④④► Wie begründet die Musik das eigentlich unverständliche Verhalten des Piraten, und wie kommentiert sie den Versuch des Holländers, seine Erlösung zu erzwingen?

II, 23

④⑤► Gleich anschließend hören wir das Holländermotiv ④ an der Nahtstelle zwischen Teil B und A', jetzt wieder in der terzlosen Tonart H vom Anfang des Monologs. Es mündet unvermittelt in einen vermindernden Dreiklang mit f anstelle des erwarteten fis. Was empfinden Sie beim Hören dieser Stelle?

II, 24

Im Orchesternachspiel zu A' ist das Holländermotiv ⑤ mit dem leicht variierten Wellenmotiv ② gekoppelt, als Sinnbild für die gespenstische Leere und das menschliche Fühlen in der einen Person des Holländers.

④⑥► Erst nach dem strahlenden C-Dur-Akkord am Ende des Monologs wird das Holländermotiv noch zweimal eingeblendet. Vergleichen Sie die Beispiele ⑥ und ⑦ hinsichtlich Tonart, Tongeschlecht und Ausdrucksstärke.

II, 26

④⑦► Hören Sie zum Abschluß noch einmal den ganzen Monolog. Erleben Sie die Fülle der Bilder und Stimmungen, die Ihnen die Musik vermittelt.

Titelvignette der ersten englischen Ausgabe von Coleridges Dichtung „Der alte Seefahrer“ (Gustave Doré)



3 Musik im 19. Jahrhundert

Das Erbe des 19. Jahrhunderts

Igor Strawinsky (1882–1971), der die Musik des 20. Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt hat, sagt über das Fortwirken von Musik aus vergangenen Epochen, „daß Meister, die durch ihre Größe die Gesamtheit ihrer Zeitgenossen überragen, den Glanz ihres Genies weit über die Gegenwart hinausstrahlen. So erscheinen sie als mächtige Feuerherde – Leuchttürme, wie Baudelaire sie nennt –, aus deren Licht und Wärme sich eine Gemeinsamkeit von Tendenzen entwickelt, die den meisten ihrer Nachfolger gemeinsam sind und die dazu beitragen, jenes Bündel von Traditionen zu formen, aus denen eine Kultur sich zusammensetzt...“

Die glückliche Kontinuität, durch welche die Entwicklung der Kultur gewährleistet wird, erscheint wie eine Grundregel, die einige Ausnahmen duldet... In der Tat sieht man von Zeit zu Zeit am Horizont der Kunst einen jener erratischen Blöcke sich abheben, deren Herkunft unbekannt und deren Existenz unverständlich ist... Elemente der Diskontinuität... Die großen Feuerherde, von denen wir sprechen, entzünden sich niemals, ohne tiefgreifende Störungen in der Welt der Musik hervorzurufen. Danach stabilisieren sich die Dinge... Aber ein neuer Feuerherd erscheint, und die Geschichte geht weiter...“¹

Einerseits hebt Strawinsky hervor, wie Traditionen unsere Musikkultur tragen und mitbestimmen. Andererseits sieht er revolutionäre Neuerungen, die eine sprunghafte Entwicklung bewirken. Er fordert, in dieser Spannung die Beziehung zum kulturellen Erbe nicht aufzugeben, und kritisiert eine übersteigerte Fortschrittsideologie; der moderne Künstler habe „in den Augen des Publikums als Monstrum zu erscheinen: als ein Monstrum der Originalität... Die Verwendung des erprobten



Stravinsky am Flügel in seiner Pariser Wohnung (Foto, um 1934)

¹ I. Strawinsky: *Musikalische Poetik*. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz o.J., S. 44f.

Materials ist ihm schlechthin verboten. Er kommt so weit, daß er ein Idiom ohne Beziehung zu der Welt spricht, die ihm zuhört. Seine Kunst wird wirklich einmalig, und zwar in dem Sinn, daß sie unmittebelsam und nach allen Seiten hin verschlossen ist...¹

Künstlerisches Schaffen, das die Verbindung zur Tradition verschmäht oder radikal abbricht, provoziert den Großteil des Publikums und darf nur mit einem kleinen Kreis von Verehrern rechnen.

Musik, die möglichst viele ansprechen und befriedigen will, muß der allgemeinen Hörerwartung entsprechen. Die Neuerungen dürfen nicht zu sehr befremden; sie müssen sich im Trend der Konventionen bewegen, die von traditionsverbundenen **Hörgewohnheiten** geprägt sind.

Noch nie zuvor stand ein solch umfassendes Angebot an Musik verschiedenster Epochen und Kulturräume zur Verfügung, ausgestrahlt von den Medien Rundfunk und Fernsehen, gehandelt auf Tonträgern wie Compact Disc (CD), Schallplatte, Tonkassette, reproduzierbar anhand von Notenmaterial, live vorgeführt in Konzerten.

Hörgewohnheiten

④ Welche Komponisten, welche Musikgattungen historischer Musik begegnen Ihnen am häufigsten – z.B. in Rundfunkprogrammen, auf Konzertplakaten? Welche Werke hören Sie selbst öfter? Was davon stammt aus der Epoche der Romantik?

Eine Statistik aus der Spielzeit 1990/91, die die in der Bundesrepublik Deutschland am meisten aufgeführten Opern zusammenstellte, nennt auf den vordersten Plätzen²:

Titel (Komponist, Jahr der Uraufführung)	Aufführungszahl
1. Die Zauberflöte (Mozart, 1791)	767
2. Hänsel und Gretel (Humperdinck, 1893)	397
3. Die Hochzeit des Figaro (Mozart, 1786)	297
4. Der Freischütz (Weber, 1821)	263
5. Don Giovanni (Mozart, 1787)	240
6. Die verkaufte Braut (Smetana, 1866)	226
7. Così fan tutte (Mozart, 1790)	221
8. Der Barbier von Sevilla (Rossini, 1816)	209
9. La Traviata (Verdi, 1853)	186
10. Oberon (Weber, 1826)	169
11. Tosca (Puccini, 1900)	163
12. Fidelio (Beethoven, 1814)	162
13. Madame Butterfly (Puccini, 1904)	161
14. La Bohème (Puccini, 1896)	157
15. Ein Maskenball (Verdi, 1859)	154
16. Carmen (Bizet, 1875)	150
17. Die Entführung aus dem Serail (Mozart, 1782)	141
18. Rigoletto (Verdi, 1851)	137
19. Zar und Zimmermann (Lortzing, 1837)	137
20. La Cenerentola (Rossini, 1817)	115

Wenn Hitlisten der sog. klassischen Musik erstellt würden, enthielten auch diese zahlreiche Werke aus dem 19. Jahrhundert.

¹ I. Strawinsky, a.a.O., S.45 f.

² Wer spielte was? Werkstatistik 1990/91 des Deutschen Bühnenvereins – Bundesverband deutscher Theater. Mykenae Verlag, Darmstadt

3 Musik im 19. Jahrhundert

Institutionen und Funktionen des Musikbetriebs

Das Weiterleben von Musik aus dem vergangenen Jahrhundert steht im engen Zusammenhang mit dem Fortbestehen von Organisationsformen, **Institutionen und Funktionen des Musikbetriebs** aus jener Zeit, in der das kulturelle Leben weitgehend durch das Bürgertum geprägt worden ist.

49► Welche der folgenden Aspekte aus dem Musikleben des 19. Jahrhunderts findet man noch repräsentativ in unserer Zeit vertreten? Was hat sich daran zeitbedingt verändert?

- a) – öffentliche Konzertveranstaltungen, getragen von Stadt, Kirche, Vereinen, Künstleragenturen
 - Musiktheater (Oper, Operette, Ballett), dargeboten von ortsansässigen Ensembles oder im Rahmen von Gastspielen
 - Hauskonzerte vor geladenen Gästen in „Salons“ wohlhabender Bürgerhäuser (Kammermusik)
 - unterhaltsame „Platzkonzerte“ in Biergärten, Vergnügungsparks; Stimmungsmusik in Kaffeehäusern und renommierten Lokalen
 - Auftritte von Tanzkapellen bei Bällen und auf Tanzböden
- b) – der freischaffende Künstler/Komponist mit Beziehung zu Verlagen, Mäzenen, Interpreten oder als Interpret eigener Kompositionen
 - der Künstler in Angestelltenposition (bei Theater, Kirche, Stadt, Hochschule)
 - der reisende Virtuose, verehrt und bejubelt als Star, kritisch kommentiert von der Fachpresse
 - der Musik ausübende Liebhaber (Dilettant) als Mitwirkender in öffentlichen Konzerten (Orchester-, Chor-, Kammerkonzert)
 - der Sänger volkstümlicher Lieder, zwanglos bei der Arbeit und in der Freizeit, allein oder in Geselligkeit.



Bürgersleute im Theater
(Karikatur von
Honoré Daumier)

Speziell die Oper und die Operette, ob Institution oder Kunstgattung, gerieten vielfach als Relikte einer längst vergangenen Zeit ins Kreuzfeuer der Kritik und wurden oft genug totgesagt. Dennoch leben sie auch am Ende des 20. Jahrhunderts fort: in traditionell gestalteten Formen oder in gewandelter, moderner Weiterentwicklung.

Das **Musical** gilt als eine aktuelle Gattung des Musiktheaters, „das ‚Gesamtkunstwerk‘ von heute, das sich Amerika ausgedacht hat, um sich in seinem großen Rahmen austoben zu können. Sein Stil fluktuiert, er ist noch in keinerlei Endgültigkeit erstarrt. Es ist so neu, laut und über die Grenzen des Eingefahrenen quellend wie der Erde teil, der es hervorgebracht hat.“ (Gideon Freud)¹

Musical

Neue große Musicalproduktionen erringen immer wieder weltweit sensationelle Erfolge. Der Engländer *Andrew Lloyd Webber* (*1948) gilt als erfolgreichster Musica Komponist der letzten Jahrzehnte. 1986 hatte sein „Phantom der Oper“ Premiere, 1988 fand die deutschsprachige Erstaufführung in Wien statt. Ein Thema dieses Stücks ist die Frage, wie historische Phänomene der Kunst in der modernen Musikszene fortwirken. „Wir haben es hier ja mit Massenunterhaltung zu tun... Es gab immer eine tiefe Kluft zwischen Oper und Pop. Und diese Art von Theater versucht, beides einander näher zu bringen. Es ist ein Stil des Überganges, die Begegnung von zwei Arten von Musik.“ (William Bolcolm)²

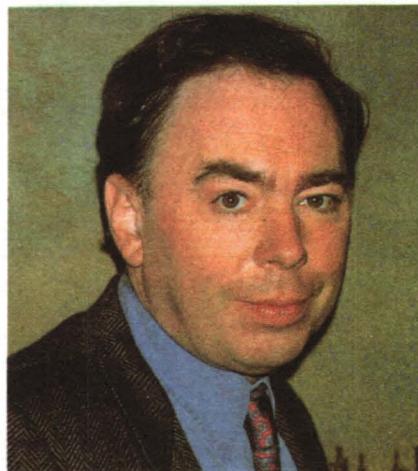
Der Stoff des Musicals stammt aus einem französischen Roman von Gaston Leroux (1868–1927): Im Pariser Opernhaus geht eine Art Gespenst um, „ein Monstrum von abstruser Häßlichkeit“, das die Aufführungen stört und eine der Sängerinnen in seine Gewalt bekommen will. Zu diesem Zweck erzwingt es die Aufführung einer selbst komponierten Oper. Diese Vorlage bietet Lloyd Webber nicht nur einen geeigneten Hintergrund für die Inszenierung einer Horrorshow, er sieht darin auch einen „großen romantischen Stoff: ausweglose Liebe, Unschuld und Verderbtheit, Schönheit und Häßliches, Hoffnung und Verzweiflung und die Leidenschaft eines Monsters, das nur eine Chance hat, Liebe zu gewinnen, seine schöne Seele über seine verunstaltete Erscheinung hinaus wirken zu lassen – die Musik“². Es heißt, bei dem geheimnisumwitterten Phantom handle es sich um einen einst verschwundenen genialen Künstler von abstoßender äußerer Gestalt.

⑤0► Bringen Sie die Vorlage mit entsprechenden Themen der Romantik sowie mit ähnlichen Inhalten der modernen Musikszene in Verbindung.

Der Komponist sieht sich mit der Aufgabe konfrontiert, drei Ebenen des Geschehens musikalisch darzustellen:

- die Aufführung einer historischen Oper
- die geisterhafte Erscheinung des Phantoms
- die dramatische Reaktion des Opernensembles.

⑤1► Überlegen Sie, welcher musikalische Stil den einzelnen Ebenen entsprechen könnte.



Andrew
Lloyd Webber

¹ zitiert nach S.Schmidt-Joos: Das Musical. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1965, S.12

² zitiert aus dem Programmheft der Wiener Aufführung

3 Musik im 19. Jahrhundert



II, 27

52 ► Hören Sie einen Ausschnitt aus dem 1. Teil des Musicals, wo eine historische Oper, „Hannibal“, in Szene geht, angeblich von einem gewissen Chalumeau verfaßt, nichtsdestoweniger aus der Feder des Komponisten Lloyd Webber stammend. Welche historischen Charakteristika der Musik können Sie feststellen?

Eine für das moderne Musical typische Musikszene zeigt einen Maskenball. Die Operngesellschaft feiert dabei den Erfolg der Saison; zugleich wird die Verlobung der Sängerin Christine mit dem Grafen Raoul bekannt. Die beiden Operndirektoren haben sich als Totengerippe kostümiert.

Poco meno mosso

The musical score consists of three systems of music for voice and piano. The vocal parts are in soprano range, and the piano part provides harmonic support. The score includes lyrics in English, reflecting the historical setting of the musical.

System 1: Key changes from D♭ major to C major (labeled ALL), then to G/C major. The lyrics include "ade!", "Mas - quer - ade, _____ pa - per". The piano part features a dynamic marking *f*.

System 2: Key changes from D♭ major to Dm7/C major, then to F major. The lyrics include "fa - ces on par - ade, mas - quer - ade, _____ hide your face, so the".

System 3: Key changes from C major to G major, then to G/B major, then to Dm7 major. The lyrics include "world will nev - er find you. Mas-quer-ade, _____ ev-ery face a diff-erent shade,". The piano part features a dynamic marking *f*.

F C B \flat

mas - quer-ade, — look a-round, there's an - oth - er mask be - hind you.

E \flat B \flat /E \flat Fm7/E \flat A \flat

Mas-quer-ade, — burn-ing glan-ces, turn-ing heads, Mas-quer-ade, — stop and stare at the

ff

E \flat B \flat 13 B \flat 7 E \flat B \flat /D Fm

sea of smiles a-round you. Mas-quer-ade, — grin-ning yel-lows, spin-ning reds,

A \flat rit. Cm Cm Bm B \flat m Am A \flat m

mas-quer-ade, — take your fill, let the spec - ta - cle as-tound you.

fff

Text: Charles Hart
 © The Really Useful Group Ltd., London · Für Deutschland u. a.: Peer Musikverlag GmbH, Hamburg

3 Musik im 19. Jahrhundert



II, 28

- 53► Hören Sie im Blick auf das Notenbild des (vereinfachten) Klavierauszugs (S. 166f.) den Schluß der Szene. Bei den letzten Takten tritt unvermittelt das Phantom in Erscheinung, um das Manuskript seiner Opernkomposition zu überreichen und der Sängerin den Verlobungsring zu entreißen.

Die deutsche Textversion:

„Maskenball! Kunterbunter Mummenschanz, Maskenball! Niemand ist der, für den ihn andre halten!

Maskenball! Phantasie im stummen Tanz, Maskenball! Sieh dich um, überall stehn Spukgestalten.
Maskenball! Wahre Lügen, klarer Dunst, Maskenball! Ungerügt Freund und Feind ein wenig necken!

Maskenball! Loser Unsinn, große Kunst, Maskenball! Unbesiegt von den Fratzen, die uns schrecken!“¹

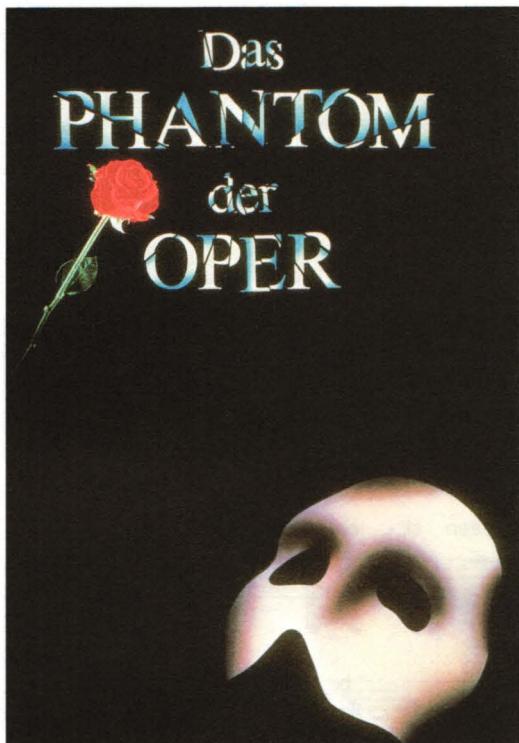
- 54► Versuchen Sie die ersten acht Takte nachzugestalten. Dabei kann die Melodie der Takte 1, 2, 5 und 6 eine Oktave tiefer gesungen werden. Deutlich sollte die Rhythmisik in der Gegenüberstellung von Melodie- und Baßstimme wiedergegeben werden. Beachten Sie die Angaben für das begleitende Akkordinstrument.²



Maskenball. Szene aus der Hamburger Aufführung des Musicals

¹ Programmheft der Wiener Aufführung

² B = H, B_b = B



Plakat für die Aufführung des Musicals



Das Phantom und Christine in der Londoner Aufführung

- 55► a) Bestimmen Sie die Tonart des ersten Abschnitts und die Akkorde, die für die Begleitung verwendet werden.¹
 b) Welches für die Populärmusik typische Steigerungsmittel setzt der Komponist ab Takt 9 ein?
 c) Welche Intervallfolge markiert in den Schlußtakten den Auftritt des Phantoms, und welche Akkordform erklingt dabei? (Diese Passage durchzieht als Leitmotiv für das Phantom das ganze Musical.)

Die Gattung Musical ist auch heute noch ihrem Ursprungsort, dem New Yorker Broadway, verpflichtet. Die grandiose, mitreißende Show wird von scharfen Off-Beat-Rhythmen des Jazz geprägt. Die Instrumentierung reicht vom Big-Band-Sound bis zum pompösen romantischen Orchesterklang. Die Melodien sind vielfach durch die Harmonien bestimmt. Die Harmonik selbst ist tonal mit Dur- und Moll-Kadenzdreiälgängen im 18./19. Jahrhundert verwurzelt. Die zum Akkord hinzugefügten Dissonanzen sowie die chromatischen Akkordrückungen sind ebenfalls „Kinder“ des 19. Jahrhunderts.

¹ B = H, B_b = B

3 Musik im 19. Jahrhundert

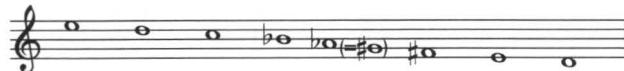
Im Verlauf der dramatischen Schlußszenen kommt die gespenstische Klangwelt des Phantoms an entscheidenden Stellen zur Geltung. Das Phantom hat bei der Aufführung seiner Opernkomposition selbst die Hauptrolle des Don Juan an sich gerissen, um plötzlich als Partner der Sängerin Christine im Duett aufzutreten und sie als sein Opfer in die Katakomben des Opernhauses zu entführen. Christine gibt schließlich dem Drängen des Phantoms nach, weil sie nur dadurch ihren Geliebten Raoul vor einem drohenden Verhängnis retten kann. Daraufhin entschwindet das Phantom.

Phantom (as Don Juan)

You have come here in pur-suit of your deep-est urge,
in pur-suit of that wish which till now has been si-lent, si-lent.
I have brought you that our pas-sions-mag fuse and merge...

© siehe S. 171

- (56)► a) Bestimmen Sie die Akkorde der Ober- und der Unterstimmen in den ersten vier Takten, und beachten Sie die harmonischen Überschneidungen.
b) Das Tonmaterial der Melodiestimme (Takt 1-8) läßt sich in Form der folgenden Skala zusammenstellen:



Bestimmen Sie die Intervalle. Inwiefern wird hier das Dur-Moll-System verlassen?

Das Opernensemble im Musical urteilt über die Komposition des Phantoms, sie sei „lächerlich! Diese Partitur! ... Keinerlei Struktur! Völlig blödsinnig, es bringt gar nichts ein ... was für eine Kunst soll das sein?“ Der Komponist Lloyd Webber riskiert hier einige Dissonanzakkorde, wie sie in der

weniger populären Kunstmusik des 20. Jahrhunderts das Klangbild beherrschen. Aber schon bei der Wiederholung der Phrase ab Takt 9 wird die dissonante Harmonik wieder auf reine Dur- und Mollakkorde zurückgenommen. Musik auf der Basis von Ganztonskalen wie im obigen Beispiel lässt sich schon bei Franz Liszt finden. Der Kompositionsstil im 2. Teil des Duetts zeigt den Gefühlausdruck, mit dem Musicals in der Regel Elemente der traditionellen Operette aufgreifen und im neuen Zusammenhang weiterleben lassen.

Phantom (as Don Juan)

Past the point of no return, no back-ward glan-ces: the
games we've played till now are at an end.

Text: Charles Hart
© The Really Useful Group Ltd., London
Für Deutschland u. a.:
Peer Musikverlag GmbH,
Hamburg

57 ► Hören Sie einen Ausschnitt aus dieser Szene, und beachten Sie die unterschiedlichen Stilebenen.

.... We've passed
the point of
no return"



II, 29

Romantik in der Musik des 19.Jahrhunderts

Bestimmende Geisteshaltungen:

- Emotionalität, Irrealität, Phantastik
- Subjektivismus, künstlerische Originalität, Kult des Genialen
- Verbundenheit mit dem Mythischen, poetische Weltsicht
- idealisierende Naturschwärme
- Tendenz zur Übersteigerung der künstlerischen Ausdrucksmittel
- Biedermeier

Musikleben:

- Bildungsbürgertum als Kulturträger
- Hausmusik (Kammermusik) und öffentliches Konzert
- Virtuosenkult
- freischaffender Komponist
- Trennung von Kunstmusik und Unterhaltungsmusik

Charakteristische Gattungen:

- Oper und Musikdrama
- Sinfonie (Sonate) und sinfonische Dichtung
- Kunstlied
- Kleinformen, Charakterstück
- Mischformen (z.B. von Solokonzert, sinfonischer Dichtung und Variationenzyklus)

Typische musikalische Merkmale:

- höchste Ausweitung und Differenzierung der tonalen Melodik und Harmonik, der Rhythmik, der Dynamik, des Tempos
- Nuancierung und Steigerung der Klangfarbe und -fülle
- Ausdruck als formgebendes Prinzip

4

EPOCHEN IM ÜBERBLICK



4 Epochen im Überblick

Zeittafel

	Politik / Geistesströmungen	Komponisten / Schriftsteller
Barock (1600–1750)	Gegenreformation Empirismus, Rationalismus (Descartes, Leibniz, Newton) Dreißigjähriger Krieg (1618–1648) Absolutismus Ludwig XIV. von Frankreich (1661–1715)	C. Monteverdi (1567–1643) H. Schütz (1585–1672) <i>J.J.Ch. v. Grimmelshausen (um 1622–1676)</i> <i>J.B. Molière (1622–1673)</i> J.B. Lully (1632–1687) A. Corelli (1653–1713) H. Purcell (1658–1695) F. Couperin (1668–1733) A. Vivaldi (1680–1743) G.Ph. Telemann (1681–1767) J.S. Bach (1685–1750) G.F. Händel (1685–1759)
Klassik (1750–1815)	Aufklärung (Rousseau, Lessing, Kant) aufgeklärter Absolutismus Friedrich II. von Preußen (1740–1786) Kaiser Joseph II. (1765–1790) Gründung der Vereinigten Staaten von Amerika (1776) Französische Revolution (ab 1789) Napoleon I. (1801–1814/15)	Ch.W. Gluck (1714–1787) J. Haydn (1732–1809) <i>J.W. v. Goethe (1749–1832)</i> J.F. Reichardt (1752–1814) W.A. Mozart (1756–1791) <i>F. Schiller (1759–1805)</i> L. v. Beethoven (1770–1827)
Romantik (1815–1900)	Wiener Kongreß 1814/15 Julirevolution 1830 in Frankreich Märzrevolution 1848 in Deutschland Restauration industrielle Massenproduktion (ab 1850) Begründung des politischen Sozialismus (Karl Marx) Arbeiterbewegung 2. Deutsches Reich (1871) Steigerung des technischen Fortschritts durch naturwissenschaftliche Forschung	<i>E.T.A. Hoffmann (1776–1822)</i> N. Paganini (1782–1840) C.M. v. Weber (1786–1826) <i>J. v. Eichendorff (1788–1854)</i> C. Loewe (1796–1869) F. Schubert (1797–1828) <i>H. Heine (1797–1856)</i> H. Berlioz (1803–1869) <i>E. Mörike (1804–1875)</i> F. Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) F. Chopin (1810–1849) R. Schumann (1810–1856) F. Liszt (1811–1886) R. Wagner (1813–1883) G. Verdi (1813–1901) B. Smetana (1824–1884) J. Strauß Sohn (1825–1899) J. Brahms (1833–1897) G. Bizet (1838–1875) M. Mussorgski (1839–1881) P.I. Tschaikowsky (1840–1893) A. Dvořák (1841–1904) E. Grieg (1843–1907) H. Wolf (1860–1903) G. Mahler (1860–1911) C. Debussy (1862–1918) R. Strauss (1864–1949)

Musikgattungen	Musikstile	
Entstehung von Oper und Oratorium Weiterführung der Messe Motette, Kantate Concerto grosso Triosonate Tanzsuite (u.a. Menuett), Ballett Variation Fuge, Invention	Generalbaßmusik konzertanter Stil Polyphonie	 <p>Treppenhaus der Würzburger Residenz (Balthasar Neumann, 1687–1753)</p>
Klavierlied Sonate Sinfonie Solokonzert Kammermusik (z.B. Streichquartett)	volkstümliche Homophonie Musik als übernationale Universalsprache motivisch-thematische Satztechnik	 <p>Goethe in der Campagna (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1787)</p>
Kunstlied, Ballade sinfonische Dichtung Charakterstück stilisierte nationale Tänze Walzer Musikdrama Operette	Steigerung der klassischen Ausdrucksmittel Trennung von absoluter Musik und poetischer Musik (Programmusik) Unterhaltungsmusik, Salonmusik nationale Schulen	 <p>Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (Caspar David Friedrich, um 1820)</p>

4 Epochen im Überblick

Zeittafel

	Politik / Geistesströmungen	Komponisten / Schriftsteller
20. Jahrhundert	Erster Weltkrieg (1914–1918) Revolution in Rußland (1917), Entstehung der Sowjetunion Revolution in Deutschland (1918) Weimarer Republik (1919–1932) Rundfunk, Schallplatte, Tonfilm, Magnetonband Weltwirtschaftskrise (1929–1932) nationalsozialistisches Deutsches Reich (1932–1945) Zweiter Weltkrieg (1939–1945) erste Atombombe (1945) Gründung der Vereinten Nationen (1945) Gründung der Bundesrepublik Deutschland (1949), Teilung Deutschlands in zwei Staaten Studentenunruhen (1968) erste Mondlandung (1969) Fernsehen (Video), Computertechnik deutsche Wiedervereinigung (1990) Zerfall der Sowjetunion (1991) Umweltkrise	A. Schönberg (1874–1951) <i>Th. Mann (1875–1955)</i> <i>H. Hesse (1877–1962)</i> B. Bartók (1881–1945) I. Strawinsky (1882–1971) S. Prokofjew (1891–1953) D. Milhaud (1892–1974) P. Hindemith (1895–1863) C. Orff (1895–1982) G. Gershwin (1898–1937) <i>B. Brecht (1898–1956)</i> K. Weill (1900–1950) L. Armstrong (1900–1971) J. Cage (1912–1992) L. Bernstein (1918–1991) G. Ligeti (*1923) M. Feldman (1926–1987) K. Stockhausen (*1928) K. Penderecki (*1933) E. Presley (1935–1977) St. Reich (*1936) Ph. Glass (*1937) B. Dylan (*1941) A. Lloyd Webber (*1948) The Beatles, 1960–1974

Musikgattungen	Musikstile	
neue Formen des Musiktheaters Spiritual, Blues Musical Schlager Gesellschaftstänze Chanson, Song Rock 'n' Roll	Auflösung der Tonalität Zwölftonmusik und serielle Musik Folklorismus Neoklassizismus Jazz Popmusik Mikropolyphonie Geräuschmusik Aleatorik elektronische Musik Einflüsse außereuropäischer Musik Minimal music Rockmusik Multimedia performance	 <p>Die zerstörte Stadt (Ossip Zadkine, 1953)</p>

Stichwortverzeichnis

- absolute Musik 123, 134, 175
afrikanische Musik 28, 34, 56, 62, 65, 81, 102
afrikanische Singtradition 65
afro-amerikanische Musik 71f.
Albumblatt 123
Aleatorik 46, 177
Arabeske 123
Arbeitslied 59
archaische Quinte 28
Arie 149
Armstrong, Louis 73f., 176
Arrangement 80, 102
Auden, Wystan H. 86
außereuropäische Musik 34, 177
Avantgarde 38
Avantgardejazz 99
Ayler, Albert 92
- Bach, Johann Sebastian* 47, 159, 174
Ballade 123, 147, 161, 175
Band 74, 80, 102
Banjo 73
Barock 174f.
Bartók, Béla 19, 88ff., 176
Basie, Count 79, 81, 100
Baß 73, 79
Beat 21
Bebop 78, 81ff., 86, 90, 96, 98, 102
Bechet, Sidney 72
Beethoven, Ludwig van 131, 159, 163, 174
Beiderbecke, Bix 74
Berndt, Joachim Ernst 63
Berlioz, Hector 130ff., 174
Bernstein, Leonard 6ff., 19f., 27, 92, 176
Biedermeier 20, 121, 172
Big Band 79f., 83, 100, 102, 169
Bizet, Georges 163, 176
Black Bottom 79
Black-Power-Bewegung 91
Blood, Sweat & Tears 93
Blue notes 59, 63ff., 70f., 102
Blues 9, 63ff., 71, 91, 93, 102, 169, 177
Blues-Break 65, 102
Bluesharmonik 85, 102
Bluusschema 64 ff., 74, 102
Bluestonleiter 59, 63ff.
Böcklin, Arnold 103
Brahms, Johannes 112ff., 117, 176
Brass section 78ff.
Break 74
Bridge 84
Broadway 169
Bronzy, Big Bill 64
Brown, James 91
Brubeck, Dave 86, 89f.
Bürgerrechtsbewegung 9, 91
Bürgertum 164, 172
- Cage, John* 28f., 39ff., 46ff., 176
Call 58, 63, 102
Call and Response 65, 70, 74, 80, 102
Caprice 104f.
Carnegie Hall 33, 80
CD 13, 163
- Changes 84, 87
Charakterstück 123ff., 172, 175
Charles, Ray 101
Charleston 79
Chicago 74, 79
Chicago-Stil 74, 102
Chopin, Frédéric 123, 174
Chormusik 21
Chorus 65, 73f., 81, 84, 102
Chromatik 129, 134, 159, 169
Clapton, Eric 97
Clark, Kenny 82
Clayton-Thomas, David 93f.
Cluster 16ff.
Clustertechnik 54
Coleman, Ornette 91
Coltrane, John 90f.
Combo 82, 102
Computer 13, 33
Cool (Jazz) 83, 86, 88, 98, 102
Corea, Chick 97
- DAT 13
Daumier, Honoré 164
Davis, Miles 96ff., 101
Debussy, Claude 123, 176
deklamatorische Gestaltung 149
Dibelius, Ulrich 32f., 38
differenziertes Klangbild 149
Digitalisierung 13
Dirty-Play 67, 78, 81, 92, 102
Dirty-Singing 71, 78
Dirty tones 59, 102
Dissonanz 16, 42, 121, 134, 160, 169, 171
Dixieland 74, 83, 102
Doré, Gustave 145, 149, 159, 161
Downtown 99
Duett 170f.
durchkomponierte Form 115, 149, 160
- E-Baß 93
E-Gitarre 93
Eichendorff, Joseph von 117ff., 174
Einschwingvorgang 42
Eklektizismus 11
Electric Jazz 93
elektronische Musik 177
Ellington, Duke 81
E-Musik 10f., 13, 20f., 33f., 38f., 47f., 54, 83, 88, 91f., 98f., 102
E-Piano 93
Epochen 38, 163, 173ff.
Epochengrenze 54
Erinnerungsmotiv 147, 160
Erlösungsidee 145, 147, 161
Escher, Maurits Cornelis 5, 32
Ethnopop 21
europäische Musik 63, 83, 102
Everding, August 146
Expressionismus 92
- Feather, Leonard* 63
Feldman, Morton 40ff., 176
fernöstliche Musik 34
Field-Holler 58f., 63, 102
- Figuralvariation 87
Fitzgerald, Ella 100f.
flatted fifth 82
Fluxus 28
Folkballade 9
Four-Beat-Jazz 80
Free Funk 99
Free improvised music 99
Free Jazz 83, 87, 90f., 98f., 102
freischaffender Komponist 121, 175
Friedrich, Caspar David 117, 175
Fuge 47, 88, 175
Funktion der Musik 12, 20
Funktion des Textes 24
Funktionen des Musikbetriebs 164
Fusion 78, 92ff., 98, 100, 102
Fusion music 96f., 99
- Gamelanmusik 28
Ganztontskala 170f.
Gegenwart 38, 54
GEMA 20
Generalbaßmusik 90, 175
Genre 10
Geräusch 62, 92, 177
Gershwin, George 62, 92, 176
gesellschaftliche Funktion 20, 54, 99
Gillespie, Dizzy 82, 100f.
Giuffre, Jimmy 88
Glass, Philip 28, 33f., 36
Glissando 59, 134
Gloria 7f., 19
Goethe, Johann Wolfgang von 114, 174f.
Goodman, Benny 80f., 98
Gospel(song) 70f.
grafische Notation 16f., 46
Great Black Music 99
Gregorianik 38, 108f.
Grenzbereiche 21
griot-storyteller 100f.
Growl 78
Gulda, Friedrich 92
Guston, Philip 46
- halbakustische Gitarre 79
Hampton, Lionel 81
Hancock, Herbie 97
Hanslick, Eduard 117
Happening-Bewegung 28
Hardbop 83, 98
Harmonik 63ff., 85, 93, 102, 122, 129, 147, 159, 161, 169ff.
Hauff, Wilhelm 147
Head-Arrangement 102
Heavy Metal 21
Heine, Heinrich 145, 174
Hintergrundmusik 12
Hip Hop 100f.
Hit 21, 163
Hoffmann, E.T.A. 108, 144, 174
Hörerwartung 26f., 134, 149, 163
Hörgewohnheiten 163
Hörverhalten 40
Hot-Intonation 59, 74f., 78, 81, 92, 102
Humperdinck, Engelbert 163

- Ice-T 101
 Idée fixe 130
 Identifikation 26f.
 Impressionismus 92
 Improvisation 65ff., 73f., 81, 84f., 87, 91ff., 102
 indische Musik 34, 83
 Individualismus 39, 99
 individuelle Funktion 13, 20f., 54, 99
 individueller Sound 78
 Innovation 27
 Institutionen des Musikbetriebs 164f.
 Instrumentierung 42, 78, 133f., 144, 149, 169
- Jackson, Mahalia** 71
Jackson, Michael 100
 Jam Session 87
 Jazz 38, 47, 56ff., 169, 177
 Jazzmelodik 59
 Jazzrock 93, 97
 Jazzstile 72ff., 102
 Jitterbug 79
Jones, Quincy 100f.
Jost, Ekkehard 99
- Kadenz 65, 169
Kaiser, Joachim 146
 Kammermusik 21, 164, 172, 175
 Kazoo 67
 Keyboard 93
Kiesewetter, Peter 24, 49ff.
 Kirchenmusik 21
 Klangfarbenmelodie 18
 Klangnuancen 42
 Klangveränderung 18
 Klarinette 73, 78
 Klassik 174f.
 klassische Musik 13, 75, 78, 80, 83, 92, 163
 Klavier 73, 79
 Klavierstück 123ff.
Klee, Paul 128f.
 Kleinformen 123, 172
 Kollektivimprovisation 73f., 87
 kommerzielle Aspekte 54, 96
 Kontrabaß 68, 73
 Konzertstück 108ff.
 Kornett 73f., 134
Krupa, Gene 81, 100
 kubanische Musik 83
 Künstler 104, 134, 144, 162, 165
 Kunstlied 112ff., 172, 175
 Kunstsprache 18
- Lanner, Joseph** 20
Ledbetter, Huddie 63, 65
 Leitmotiv 169
Leroux, Gaston 165
Lessing, Karl Friedrich 109
 LeWitt, Sol 25
 Lied 112ff., 123, 149, 175
 Ligeti, György 14ff., 20, 27, 52
Liszt, Franz 106ff., 123, 131, 171, 174
 Liturgie 7f., 18
Lloyd Webber, Andrew 165ff., 176
 Loft Jazz 99
 Loop 13, 33
Lortzing, Albert 163
 Losigkeit 45
- McFerrin, Bobby** 19f., 22ff., 27, 52, 101, 104
McLaughlin, John 97
 Mainstream Jazz 83, 90, 99
Malkowski, Rainer 51ff.
 Marching Band 72
Marcus, Bunia 46
 Marsch(musik) 102, 123
 Medien 13, 99, 104, 163, 176
 Melody section 73
Mendelssohn Bartholdy, Felix 123, 174
 Messe 7, 175
 Meßordinarium 7
 Metal 21
 Metapher 65, 71
 Metrum 37, 42
 MIDI-Technik 13
 Mikropolyphonie 14, 19, 54, 177
Milhaud, Darius 39, 75ff., 89, 92, 176
Miller, Glenn 81
 Minimal art 25, 28
 Minimal music 28ff., 45, 54, 177
 Mirliton 67
 Mischklang 78, 149
 Modern Improvisation 87
 Modern Jazz 81ff., 87, 102
 Modern Mainstream 99
Monk, Thelonius 82
 Monolog 147ff.
Morgenstern, Christian 128
Mörike, Eduard 116f., 174
 Motiv 123, 128f., 147, 159ff., 169
Mozart, Wolfgang Amadeus 163, 174
Mulligan, Gerry 86
 Multimedia performance 34, 177
 Musical 21, 165ff., 177
 musikalische Textausdeutung 159
 Musikdrama 149, 172, 175
 Musikkonserve 13
 Musikkonsum 54
 Musiktherapie 12
 Muzak 12
- nationale Musik 123, 177
 Natur(stimmung) 28, 121, 147, 172
 Negro Spiritual 70
 Neobop 99
 Neoklassizismus 177
 Neoromantik 39, 54
 Neue Einfachheit 39, 46, 54
 Neue Übersichtlichkeit 39, 98
 New-Age-Musik 21, 33
 New Orleans 72, 74
 New-Orleans-Stil 72ff., 102
 New York 81, 169
 Noise music 99
 No Wave 99
- Obertonspektrum 42
 Off-Beat 60ff., 64, 71f., 74f., 79, 102, 169
 offenes System 26f.
 Off-Pitchness 59, 64, 66, 71, 75, 78, 102
 Oldie 21
Oliver, Joe „King“ 73f.
 On-Beat 60, 74, 79, 85
 Oper 21, 115, 145ff., 163, 165, 172, 175
 Operette 21, 165, 171, 177
 Orchestrierung 42
- Ordinarium missae 7
 Ouvertüre 145
- Pads 101
Paganini, Niccolò 104ff., 174
 Parameter 14, 16, 27, 29
Parker, Charlie „Bird“ 82, 87, 101
 Pattern 10, 29, 31, 35ff., 61, 85
 Performance art 28, 54
 Periodic drawing 32
 Periodic music 29, 31ff.
 Phasensprung 35, 37
 Phrasierung 36
 Phrasierungswechsel 37
Picou, Alphonse 72
 poetische Idee 123, 134
 Politisierung 39
 Polyphonie 14, 175
 Polyrhythmik 75
 Pop(musik) 13, 21, 24, 78, 85, 165, 169, 177
 populäre Musik 20f.
 Posaune 73, 79
 Prélude 123
 programmatische Grundidee 145
 Programmusik 123, 134, 175
 Progressive Jazz 83
 Pseudovolksmusik 21
 Psychedelic Rock 33
 Psychologie 26, 115, 147
Puccini, Giacomo 163
 Punk Jazz 99
- Ragtime 72, 102
Randolph, Percy 60
 Rap 21, 101
 Rassendiskriminierung 9, 101
 Rassenkonflikt 56, 91
 Real Book of Jazz 84f.
 Redundanz 26f.
 Reed section 78
 Registerwechsel 42
Reich, Steve 28ff., 36, 39, 176
 repetitive Musik 29, 33, 54
 Requiem 18, 108
 Response 78, 85
 resulting pattern 31, 37
 retardierender Off-Beat 86
 Revival 83, 98, 102
 Rezitativ 149
 Rhapsodie 107
 Rhythm and Blues 21, 101
 Rhythm section 73, 79f.
Richter, Ludwig 122
Riley, Terry 28
 Rock siehe Rockmusik
 Rockjazz 93
 Rockmusik 9, 21, 83, 85, 92f., 97, 99ff., 177
 Rock 'n' Roll 21, 97, 177
 Romantik 112ff., 121, 130, 144, 163, 165, 172, 174ff.
 romantisches Orchester 132ff., 169
Rossini, Gioacchino 163
Rothko, Mark 42f., 46
- Saxophon 74, 78f.
 Sax section 79f.
 Scat-Song 66

-
- Schallplatte 79, 163, 176
 Schlager 21, 85, 169, 177
 Schlagzeug 73, 79, 82
Schonberg, Harold 9
Schönberg, Arnold 18, 39, 176
Schubert, Franz 21, 123, 174
Schumann, Robert 114, 117ff., 123, 131, 174
 schwarzer Stil 78, 82, 98
 Schwebung 42
 Section 73, 79, 102
 Sensualismus 39
 Sequenz (*Dies irae*) 108ff.
 serielle Kompositionstechnik 39, 54, 91, 177
 Shout 78
Silva, Alan 92
 Sinfonie 130ff., 172, 175
 sinfonische Musik 21, 130ff.
 Skiffle 61, 67
 Sklaven 70, 72
 Sklavenhandel 56f.
 Smear 59, 64, 74, 78, 92, 102
Smetana, Bedřich (Friedrich) 123, 163, 176
Smithson, Harriet 130f.
 Soloimprovisation 73f., 78, 80, 97
 Sonate 123, 172, 175
 Soul 83
 Sound 78, 169
 Sousaphon 73
 Spaltklang 78
 Spiritual 70f., 102, 169
 Sprott, Horace 59
 Standard 84ff., 101
 standardisierter Sound 78
 Stilkonglomerat 92
 Stilrichtungen 54, 83, 117, 165, 171
- Stilvielfalt 38, 54, 83, 99
 Stilwandel 39, 83
 Storyville 72, 74
Strauß, Johann (Sohn) 20, 176
Strawinsky, Igor 92, 162, 173, 176
 Stroboskopeffekt 31
 strophische Gliederung 115
 Subjektivismus 39, 54, 99, 121, 144,
 172
 südamerikanische Musik 83
Sun Ra 98
 Sweet-Intonation 74, 102
 swing 79, 102
 Swing 78ff., 83, 98, 102
 Synkope 60f., 71f.
 Synthesizer 33, 101
- Tanz 123, 175
Taylor, Billy 63
 Tempoverschiebung 34, 37, 160
 ternäre Rhythmisierung 24, 60, 66, 84
 textloses Singen 24
 Third Stream 88, 102
 Tongebung 93, 102
 Tonmalerei 160
 Tonsymbolik 160f.
 Tonsystem 58f., 70, 89
 Tontrauben 16
 Totemesse 18, 108
 Tradition 98, 115, 162ff.
 Traditionalismus 13
 Traditional Jazz 73ff., 87, 102
 Trompete 73f., 79, 161
 Tropus 8
Tschaikowsky, Peter Iljitsch 123ff., 176
- Tuba 73, 149
 Two-Beat-Jazz 80
- U-Musik 10f., 13, 20ff., 33f., 38, 47f., 54, 92,
 172, 177
 unsaubere Tongebung 59, 102
- Variation 81, 110f., 172, 175
 variiertes Strophenlied 122
Verdi, Giuseppe 163, 173, 176
 Virtuose 104ff., 132, 172
 Volkslied 114f., 121, 147
 Volksliedbearbeitungen 114f.
 Volksmusik 88, 100
 volkstümlicher Schlager 21
- Wagner, Richard* 21, 115, 145ff., 174
Weber, Carl Maria von 147, 163, 174
 weißer Stil 78, 82, 98
 Weltwirtschaftskrise 79, 176
 West Coast Jazz 83
 Wiederholung 29
Wolf, Hugo 115ff., 176
 Work-Song 59, 63, 70, 102
- Young, La Monte* 28, 34
Young, Lester 81
- Zappa, Frank* 97
Zawinul, Joe 97, 101
 Zeitrauster 17
Zender, Hans 38, 45
Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von
 112ff.
 Zwölftonmusik 9, 91, 177

Bildnachweis

S. 5: © 1993 M. C. Escher Foundation, Baarn (Niederlande) – S. 9: Foto Fayer, Wien – S. 11: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main – S. 14: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 20 und S. 21: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 24: Story Press, Berlin – S. 25: aus Peter Schjeldahl: Art of our time, Bd. 1. Lund Humphries Publishers Ltd., London 1984 – S. 28: Foto Anna Meuer, Frankfurt am Main – S. 32: © 1993 M. C. Escher Foundation, Baarn (Niederlande) – S. 43: Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, Berlin (Foto Jörg P. Anders) – S. 46: Pressephoto Michael Frauenlob Bauer, Frankfurt am Main – S. 47: Photoreporters, Inc., New York (Foto Mario Suriani) – S. 53: Adelheid Thanner, Vogach – S. 55: aus Valerie Wilmer: The face of black music. Da Capo Press, New York 1976 – S. 56: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 57 oben: aus Lothar Zenetti: Peitsche und Psalm. Verlag J. Pfeiffer, München o. J. – S. 58: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 61: aus That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988 – S. 62: aus Begleitheft zur Platte „UNESCO Collection – An anthology of African music. 3: The music of the Ba-Benzélé Pygmies“. Hrsg. von P. Collaer. Bärenreiter-Musicaphon, Kassel – S. 67: Jakob Buxeder, München – S. 72: aus Joachim-Ernst Berndt: Photo-Story des Jazz. Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main 1978 – S. 73 oben: aus Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie. Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979; unten: aus Joachim-Ernst Berndt: Photo-Story des Jazz. Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main 1978 – S. 74: aus Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie. Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979 – S. 79: aus That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988 – S. 80: Anthony-Verlag, Starnberg (Foto Kneidinger) – S. 81: Interfoto, München – S. 82 links: Keystone Pressedienst, Hamburg; rechts: aus Peter Niklas Wilson/Ulfert Goeman: Charlie Parker. Oreos Verlag, Schaftlach 1988 – S. 86: Anthony-Verlag, Starnberg (Foto Rieder) – S. 90: Interfoto, München – S. 91: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main – S. 92: aus That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988 – S. 93: New Eyes, Hamburg (Foto Redfern/Mooley) – S. 96: Musik + Show, Hamburg (Foto A. Diessel) – S. 98 und S. 101: Thomas Krebs, Hamburg – S. 103: Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, Berlin (Foto Jörg P. Anders) – S. 105: aus Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982 – S. 106 und S. 107: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 108: aus Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982 – S. 109: Wallraf-Richartz-Museum, Köln/© Rheinisches Bildarchiv, Köln – S. 115 und S. 117: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 122: aus Der frohe Wandermann. Hrsg. von H. A. Wiechmann. Wiechmann-Verlag, München 1926 – S. 123: aus Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982 – S. 129: Kunstmuseum, Bern/© Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, Bonn – S. 131 links: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; rechts: Interfoto, München – S. 132: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 133: Bibliothèque Nationale, Paris – S. 144: aus Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982 – S. 145: aus Richard Wagner: Der fliegende Holländer. Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1990 – S. 146: Bayreuther Festspiele, Bayreuth (Foto Siegfried Lauterwasser) – S. 148: aus Richard Wagner: Der fliegende Holländer. Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1990 – S. 149 und S. 159: aus Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982 – S. 161: aus Richard Wagner: Der fliegende Holländer. Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1990 – S. 162: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 164: aus Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982 – S. 165: Marion Schweitzer, München (Foto Peter Brooker) – S. 168: Stella Musical Management, Hamburg (Foto Kent) – S. 169 links: Foto Fayer, Wien (Foto Michael Le Poer Trench) – S. 173 oben links: aus Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Verlag, Dortmund 1982; oben rechts: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; unten links: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin; unten rechts: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 175 oben: Toni Schneiders Bildagentur, Lindau; Mitte: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin; unten: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 177: Aero Camera, Rotterdam

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

Editions Max Eschig, Paris: S. 76 f. (aus Darius Milhaud: La création du monde [M. E. 2402])
Ernst Eulenburg, Mainz: S. 135 ff. (aus Hector Berlioz: Symphonie fantastique [Edition Eulenburg Nr. 422])
Hansen House, Miami Beach (Florida): S. 89 (aus Dave Brubeck Anthology, Bd. 2)
Hal Leonard Publishing Corporation, Winona (Minnesota): S. 94 f. (aus The best of Blood, Sweat & Tears)
Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart: S. 118 ff. (aus Unser Liederbuch. Hrsg. von Karl Aichele/Bernhard Binkowski, 3. Aufl., Mittelstufenband)
C. F. Peters, Frankfurt am Main: S. 15 (aus György Ligeti: Lux aeterna [Edition Peters Nr. 5934]), S. 124 ff. (aus Peter I. Tschaikowsky: Die Jahreszeiten op. 37 a [Hrsg. Walter Niemann, Edition Peters Nr. 3781]), S. 150 ff. (aus Richard Wagner: Der fliegende Holländer [Klavierauszug Gustav Brecher, Edition Peters Nr. 3402])
The Really Useful Group Ltd., London: S. 166 f. (aus Andrew Lloyd Webber: The phantom of the opera [RG 10013])
Universal Edition, London: S. 44 (aus Morton Feldman: For Bunita Marcus [UE 17966])



**Bayerischer
Schulbuch-Verlag
München**

83276