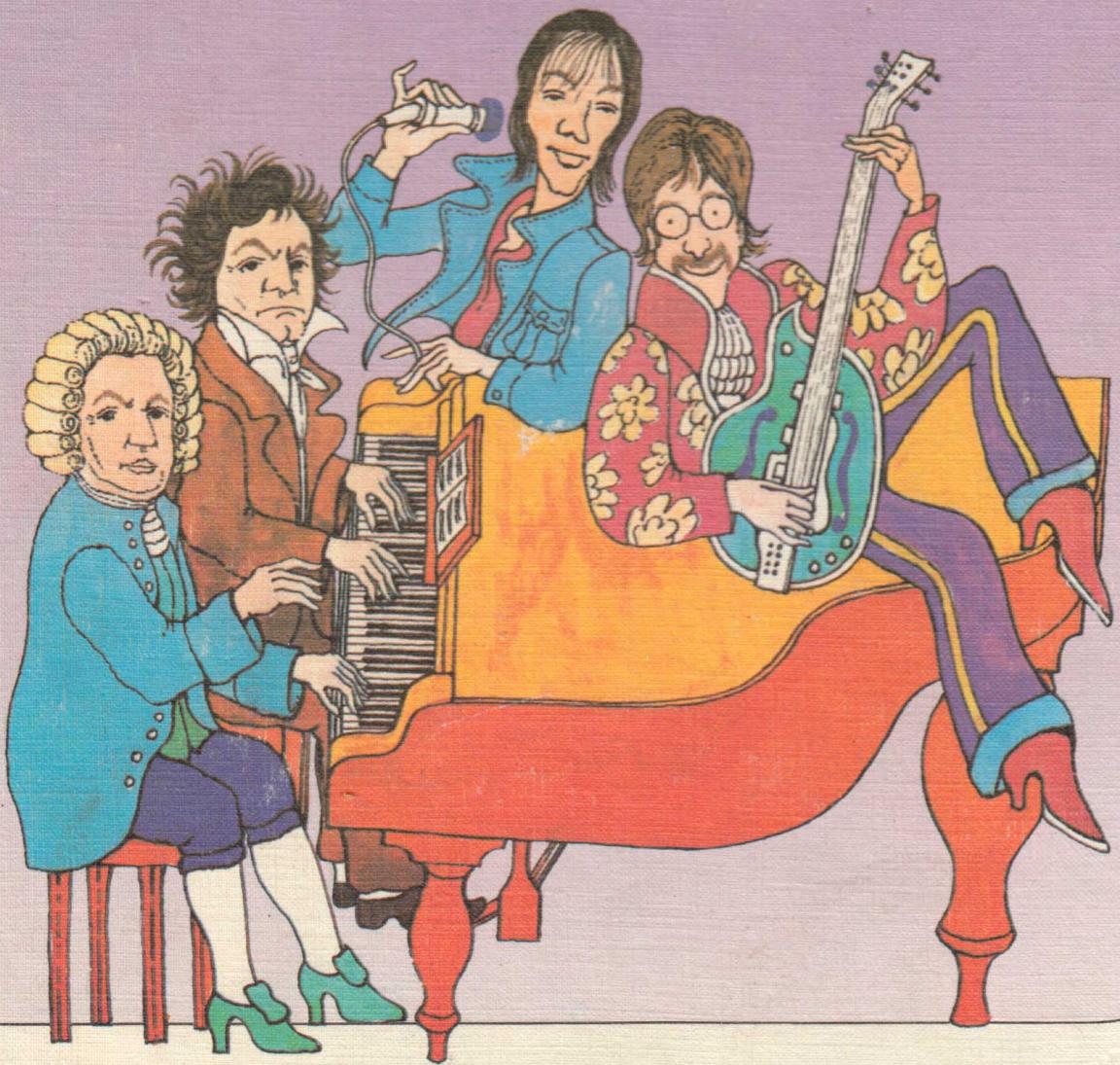


bsv

MUSICASSETTE 7/8





MUSICASSETTE

für die 7./8. Jahrgangsstufe

von
Lisl Hammaleser
Richard Taubald

mit Beiträgen von Walter Neubeck
und Günther Eberlein

Bayerischer Schulbuch-Verlag

D.D.

Musicassette 7/8

Sammelband, bestehend aus:

Musicassette 7

ISBN 3-7627-8126-5 kartoniert

ISBN 3-7627-8128-1 gebunden

Musicassette 8

ISBN 3-7627-8127-3 kartoniert

ISBN 3-7627-8131-1 gebunden

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören pro Jahrgangsstufe zwei Tonkassetten mit Hörbeispielen

(Bestell-Nr. 8130-3 : 7. Jahrgangsstufe

Bestell-Nr. 8133-8 : 8. Jahrgangsstufe)

und Testblätter

(ISBN 3-7627-8166-4 : 7. Jahrgangsstufe

ISBN 3-7627-8191-5 : 8. Jahrgangsstufe)

1991

2. Auflage, 1. Nachdruck

© Bayerischer Schulbuch-Verlag

Hubertusstraße 4, 8000 München 19

Verlagsredaktion: Ingrid Adam

Umschlaggestaltung: Christian Diener

Illustrationen: Friedrich Kohlsaat

Notensatz: Satz und Grafik GmbH, Planegg

Reproduktion: FBS Fotolithos, Martinsried/Osiris, München

ISBN 3-7627-8254-7



MUSICASSETTE

für die 7. Jahrgangsstufe

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Gestaltung des Umschlags und der Zwischentitel: Christian Diener

Illustrationen: Friedrich Kohlsaat

Layout und Herstellung: Friderun Thiel

Verlagsredaktion: Dr. Ingrid Adam

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören

Tonkassetten mit Hörbeispielen

(Bestell-Nr. 8130-3)

und Testblätter

(ISBN 3-7627-8166-4)

1991

2. Auflage, 1. Nachdruck

© Bayerischer Schulbuch-Verlag

Hubertusstraße 4, 8000 München 19

Composer- und Notensatz: Satz & Grafik, Planegg

Reproduktion: FBS Fotolithos, Martinsried

Druck: Tutte Druckerei GmbH, Salzweg/Passau

ISBN 3-7627-8126-5 kartoniert } (Einzelband 7. Jahrgangsstufe)

ISBN 3-7627-8128-1 gebunden }

ISBN 3-7627-8254-7 (Sammelband 7./8. Jahrgangsstufe)

Inhalt

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

Vorwort

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

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

In diesem Sinne bietet das Buch

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

¹



Hinweis auf Hörbeispiel

Eine musikalische Bastelaufgabe

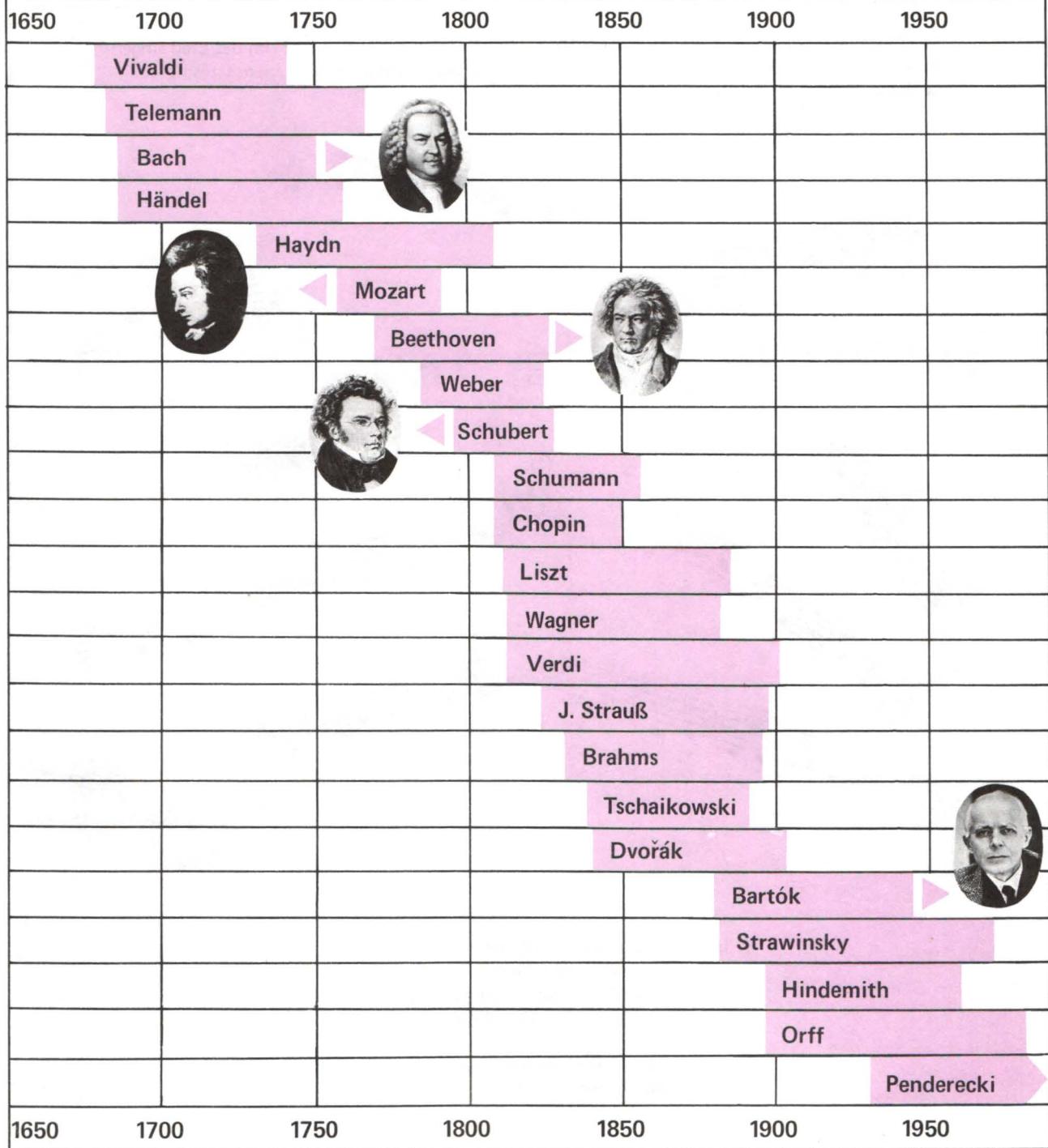
Die Noten des folgenden Loblieds auf die Musik sind durcheinandergeraten. Um das Lied singen zu können, muß man aus dem Puzzle die erste Stimme des (zweistimmigen) Liedsatzes heraus-suchen.



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

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

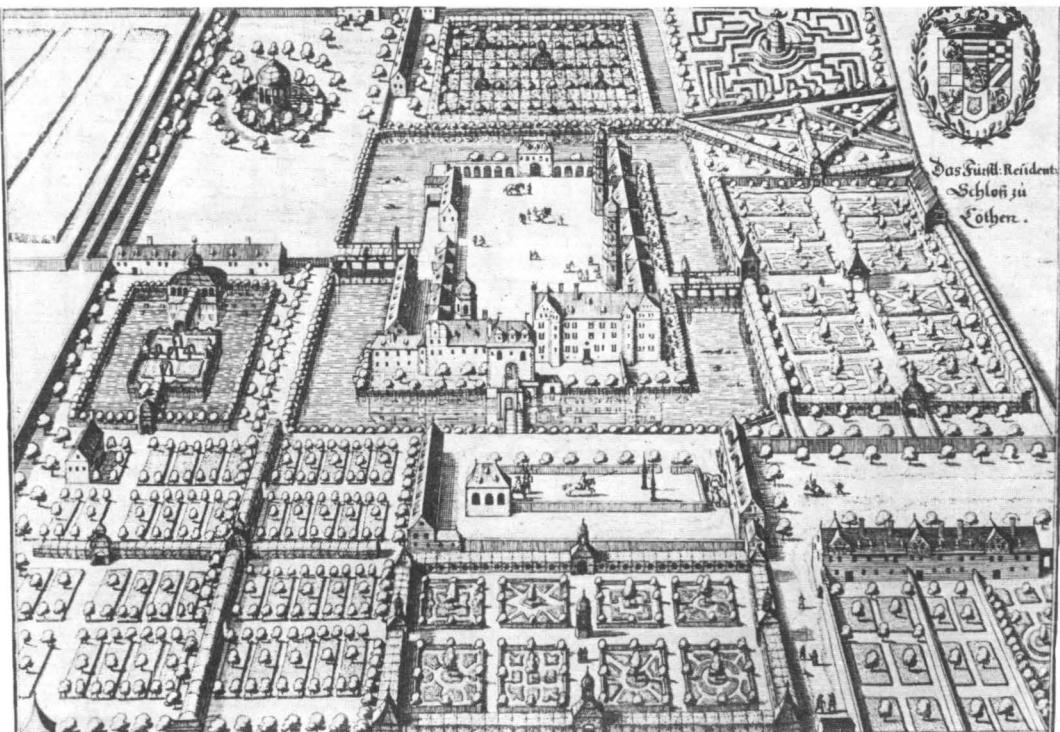
Zeiträume und Zeitgenossen



JOHANN SEBASTIAN BACH



1 Johann Sebastian Bach



Schloß von Köthen
im 17. Jahrhundert

Weimar 1717, nach einer Aktennotiz des Hofsekretärs: „Den 6. November ist der bisherige Konzertmeister und Hoforganist Bach . . . auf der Landrichterstube arretiret und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter Ungnade . . . des Arrests befreit worden.“

Hofkapellmeister in Anhalt-Köthen

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

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

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

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

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

Aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 2, 3. Satz

(A)

Tr.

Musical score excerpt A showing parts for Trombone (Tr.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Vc.) from measures 1 to 5. The score is in 2/4 time, treble clef for Tr. and Ob., bass clef for Vc.

(B)

Tr.

Fl.

Ob.

Vi.

Vc.

Musical score excerpt B showing parts for Trombone (Tr.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vi.), and Bassoon (Vc.) from measures 20 to 25. The score is in 2/4 time, treble clef for Fl. and Ob., bass clef for Vi. and Vc.

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

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

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

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



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

1

2

3

4

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

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

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

1 Johann Sebastian Bach



Spieltisch der Bach-Orgel in der Kirche von Arnstadt

Bachs Orgelkunst

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

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

Tokkata

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



5

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

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

Von einer Begegnung erzählte man sich lange Zeit:

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

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

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

Tage in aller Frühe mit Extrahost aus Dresden

Aus der Toccata d-Moll für Orgel

(A)

(B)

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

Baßschlüssel



Vom gemeinsamen c¹ aus geht es im Spiegelbild aufwärts bzw. abwärts.

kleine Oktave

große Oktave

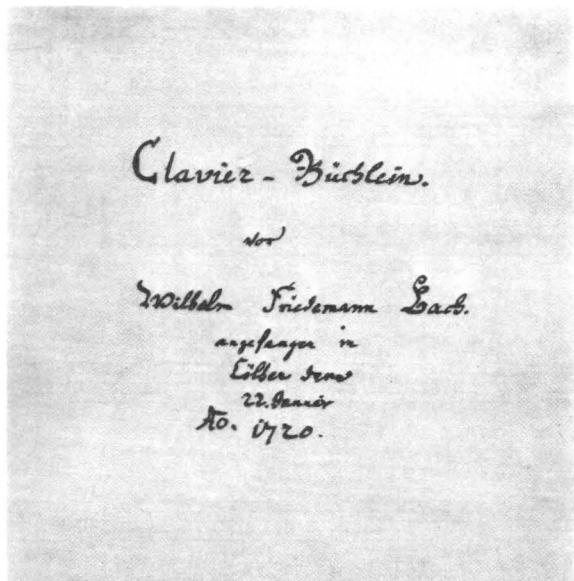
1 Johann Sebastian Bach

Bachs Lehr- werkstatt

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

Klavier- büchlein

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



Musette

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



6

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

Musette

The sheet music for 'Musette' by Johann Sebastian Bach is presented in two staves. The top staff is for the treble clef (G major, two sharps), and the bottom staff is for the bass clef (G major, two sharps). The music is in common time. Measure numbers are indicated above the staves at the beginning of each staff. Dynamics and performance instructions are included throughout the piece.

Measure 1: Treble staff starts with a forte dynamic (f). Bass staff has eighth-note chords.

Measure 5: Treble staff starts with a forte dynamic (f). Bass staff has eighth-note chords.

Measure 9: Treble staff starts with a mezzo-forte dynamic (mf). Bass staff has eighth-note chords.

Measure 14: Treble staff starts with a forte dynamic (f). Bass staff has eighth-note chords.

Measure 19: Treble staff starts with a forte dynamic (f). Bass staff has eighth-note chords.

Measure 24: Treble staff starts with a forte dynamic (f). Bass staff has eighth-note chords.

1 Johann Sebastian Bach

Invention

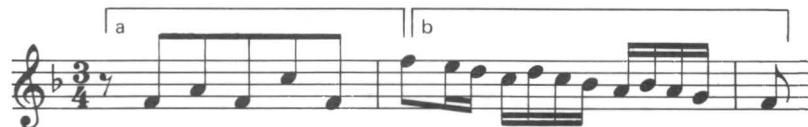
Im „Klavierbüchlein für Friedemann Bach“ ist diese **Invention** (= Einfall, Erfindung) enthalten. Bach zeigt, wie aus wenigen Bauelementen (Motiven) ein ganzes Stück entstehen kann. Die beiden Stimmen, die selbständig und unabhängig sind, ahnen einander nach (*Imitation*). Man bezeichnet einen solchen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

Polyphonie

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

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

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



7

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



8

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

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

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

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

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



9

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



10

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

Invention F-Dur

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff uses a treble clef and a common time signature (indicated by a '4'). The bottom staff uses a bass clef and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers are placed above the staves at various points: 1, 6, 11, 16, 21, 26, and 30. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

1 Johann Sebastian Bach

Thomaskantor in Leipzig

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

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

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

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

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



Das Amt des Thomaskantors brachte für Bach viele neue Pflichten:

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

Thomaskirche und Thomasschule
in Leipzig, 1723

Wer nur den lieben Gott läßt walten

Wer nur den lieben Gott läßt walten und hof-fet auf ihn al - le - zeit,
den wird er wun - der-bar er - hal - ten in al - ler Not und Trau - rig - keit.
Wer Gott, dem Al - ler-höch - sten, traut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.

Text und Weise: Georg Neumark (1621 – 1681)

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

Kirchenlied

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

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

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



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



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

Kolorierung

1 Johann Sebastian Bach

Kantate

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

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



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

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



13

⑩► Höre vom Tonband eine der vier Chorstimmen (von einer Geige gespielt) und bestimme sie (Sopran, Alt, Tenor, Baß?).



14

⑪► Höre den Zusammenklang zweier Chorstimmen (gespielt von Geige und Klavier). Welche sind es?

⑫► Notiere die Baßstimme und schreibe die Notennamen dazu. Notiere die Tenorstimme im Baßschlüssel.

Homophonie

Bei einem akkordischen Satz, in dem die Oberstimme Melodieträger ist und alle anderen Stimmen ihr untergeordnet sind, spricht man von **Homophonie**.



15

⑬► Höre die instrumentale Einleitung der Kantate und lies im Notenbild mit (S. 19, Beispiel A). Vergleiche Oboen- und Streicherstimmen in bezug auf Stimmverlauf und Satztechnik.



16

⑭► Höre den Choral und dann den Beginn des Eingangschors (Beispiele A und B) aus der Kantate. Wo ist die Choralmelodie noch zu erkennen? Vergleiche die beiden Chorfassungen (Tonart, Taktart, Besetzung, Chorsatz). Welcher Zusammenhang besteht zwischen der instrumentalen Einleitung und dem später einsetzenden Choral? Vergleiche die beiden Singstimmen in Beispiel B. Einsatzfolge? Einsatzabstände?

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

(A)

Ob.1

Ob.2

VI.
Vla.

Vc.

(B)

S.

A.

Ob. 1

Ob. 2

VI.
Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Wer nur den lie - ben Gott läßt wal -

Wer nur den lie - ben Gott läßt wal -

1 Johann Sebastian Bach

Matthäuspassion

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

Oratorium

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

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

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

Sie sprachen: „Barrabam!“

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

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

Er hat-te a-ber zu der Zeit ei-nen Ge-fan-ge-nen

Wel-chen wol-let ihr, daß ich euch los-
ge-be? Bar - ra-bam o - der Je-sum,
von dem ge - sa - get wird, er sei Chri-stus.

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

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

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

17



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

Rezitativ

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

18



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

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

19



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

Der **Choral** stellt die gläubige, andächtige Gemeinde dar. Er steht im Gegensatz zum *Turbae-Chor*, dem Chor der Volksmassen aus dem biblischen Bericht.

Choral

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

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

20



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

Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

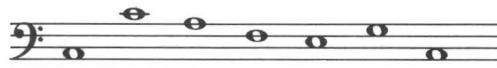
Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheide nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du dann herfür!
Wenn mir am allerängsten
wird um das Herze sein,
so reiß mich aus den Ängsten
kraft deiner Angst und Pein.

Übungsprogramm

(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft!)

Baßschlüssel

1. Notiere im Baßschlüssel von c¹ aus eine C-Dur-Tonleiter abwärts und schreibe die Notennamen dazu.
2. Schreibe unter die Noten die entsprechenden Notennamen.
3. Übertrage die im Violinschlüssel notierten Töne in den Baßschlüssel.
4. Übertrage die im Baßschlüssel notierte Melodie in den Violinschlüssel.
5. Notiere die Melodie um eine Oktave tiefer im Baßschlüssel.
6. Notiere die Notennamen.
7. Notiere die Melodie eine Oktave tiefer.
8. Notiere die Melodie eine Oktave höher.
9. Übertrage diese Melodie
 - a) in die eingestrichene Oktave ($\text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{C}\)} \text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{C}\)} \text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{C}\)} \text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{C}\)}$)
 - b) in die große Oktave
 - c) in die zweigestrichene Oktave ($\text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{D}\)} \text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{D}\)} \text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{D}\)} \text{\(\textit{G}\)} \text{\(\textit{D}\)}$)
10. Ergänze zur D-Dur-Tonleiter durch zwei Oktaven (mit Notennamen).
11. Notiere im Baßschlüssel eine Es-Dur-Tonleiter nach abwärts, beginnend mit es¹, über 2 Oktaven.
12. Notiere den C-Dur-Dreiklang in sämtlichen dazwischenliegenden Umkehrungen.



A musical staff with a bass clef. It contains notes from G3 down to E2, specifically: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2.

A musical staff with a bass clef. It contains notes from C4 down to C3, specifically: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

A musical staff with a bass clef. It contains notes from G3 down to E2, specifically: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2.

A musical staff with a bass clef. It contains notes from C4 down to C3, specifically: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

A musical staff with a bass clef. It contains notes from G3 down to E2, specifically: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2.

A musical staff with a bass clef. It contains notes from C4 down to C3, specifically: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

A musical staff with a bass clef. It contains notes from G3 down to E2, specifically: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2.

A musical staff with a bass clef. It contains notes from C4 down to C3, specifically: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

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

14. Notiere den Grundton eines jeden Dreiklangs.

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

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

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

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

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

20. Bestimme die Tonart dieser Melodie.

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

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

Musikalische Gattungen der Barockmusik

Choral: Kirchenlied im vierstimmigen Satz

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

Oratorium: Großform der Kantate

Rezitativ: Sprechgesang

Invention: polyphones Klavierstück

Tokkata: virtuoses Instrumentalstück

Satztechnik

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

Kolorierung: Ausschmücken einer Melodie durch Verzierungen

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

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

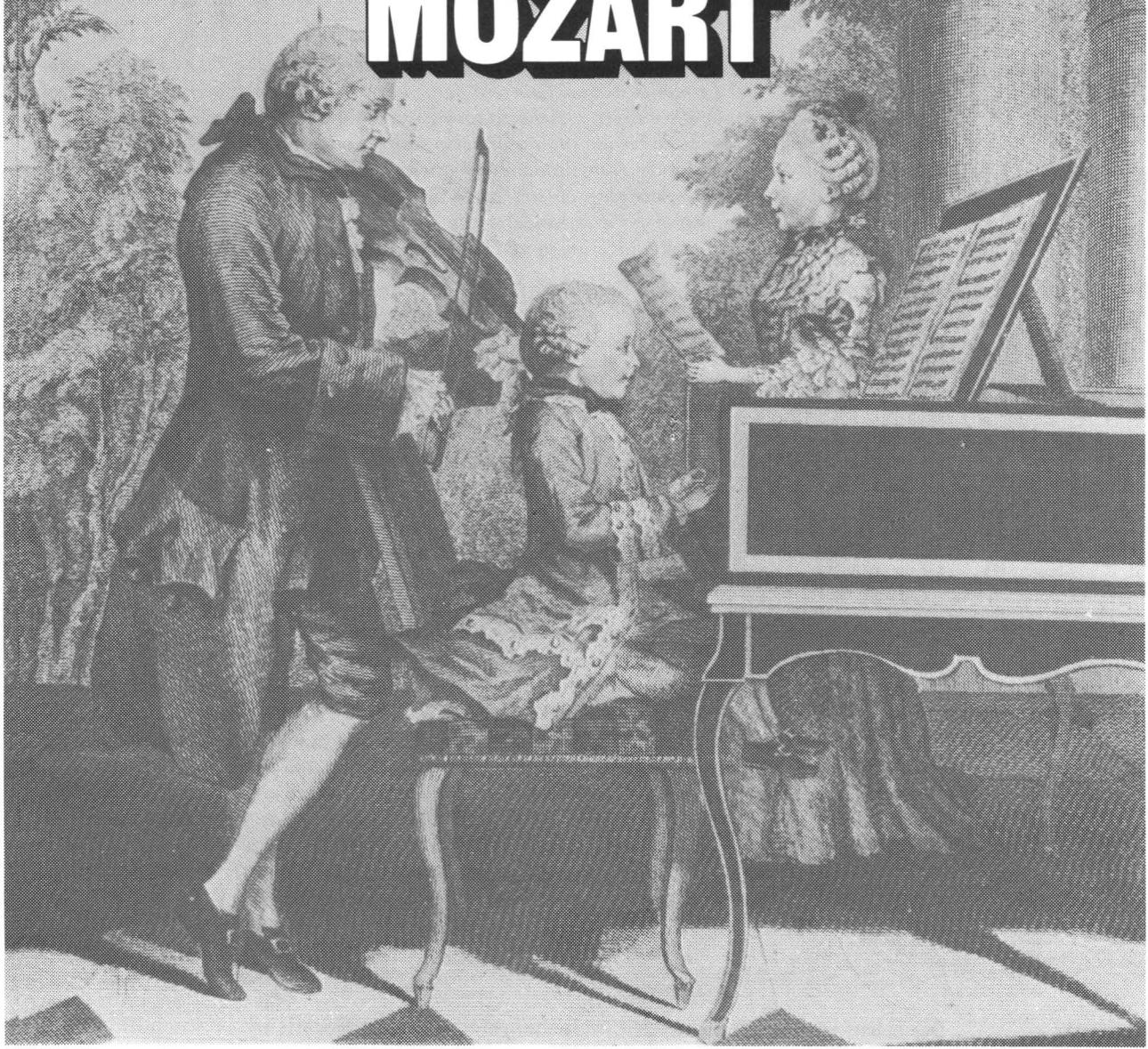
B-a-c-h



Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

2

WOLFGANG AMADEUS MOZART



2 Wolfgang Amadeus Mozart

Kindheit

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

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

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

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

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

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

Menuett

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

Menuett

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time (indicated by '2') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The music features various note values including eighth and sixteenth notes, with several grace notes and slurs. There are dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'mf' (mezzo-forte). The score includes a section labeled 'Trio' where the bass line becomes more prominent. The piece concludes with a final dynamic marking 'Fine' and a repeat sign.

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

21



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

Die gleiche Gliederung findet man oft in volkstümlichen Melodien:

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

Periode

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

④ ► Beschreibe den Unterschied zwischen Anfangsteil und Trio.

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

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

2 Wolfgang Amadeus Mozart

Konzertreisen

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

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

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

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

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

Baron von Grimm aus *Paris* 1763:

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



Mozart mit Vogelnest (Ölgemälde, 1764/65)

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

Die ersten großen Reisen Mozarts



2 Wolfgang Amadeus Mozart

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

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

Der Sohn:

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

Der Vater:

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

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

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

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

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

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



22

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

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

Eine solche Folge von Halbtorschritten nennt man *chromatisch*.

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

⑨► Überlege zur Form: Wo sind in Teil A Einschnitte zu erkennen? Wo gibt es Sequenzen in Teil B? In Teil C? Bestimme in Großbuchstaben die Gliederung des ganzen Stücks. Wie bezeichnet man diese Form (vgl. auch S. 42)?

Klavierstück aus dem „Londoner Notenbuch“

(A)



(B)



(C)



2 Wolfgang Amadeus Mozart

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

Konzertmeister
in Salzburg

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

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



23

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

Menuett aus der Sinfonie g-Moll

The musical score consists of eight staves of music for a single melodic line. The key signature changes frequently, indicated by various sharps and flats. Measure numbers are marked above the staff at intervals of 7: 1, 8, 15, 21, 29, 37, and 47. Dynamics such as *f*, *p*, *fp*, and *tr.* are also marked. The music features eighth-note patterns, sixteenth-note figures, and grace notes.

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

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

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

24



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

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

25



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

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

In diesen Jahren melden Briefe des Vaters sensationelle Erfolge.

Aus Paris (1763):

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

Aus London (1764):

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

Aus Italien (1771):

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

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

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

2 Wolfgang Amadeus Mozart

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

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

Der Vater schrieb besorgte und eindringliche Briefe (1777):

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

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

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

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

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

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

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

Mozart berichtete dem Vater nach Salzburg:

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

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

Klaviersonate in A-Dur

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

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

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

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

(19) ► Welcher Teil kehrt als eine Art Refrain immer wieder? Wie bezeichnet man ein Musikstück dieser Art (vgl. S. 42)?



26



27

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

(A)

p

(B)

mf

p

mf

p

(C)

f

>

>

(D)

p

(E)

f

(F)

f

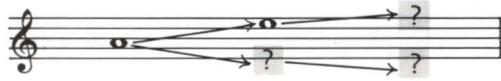
2 Wolfgang Amadeus Mozart

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

- (20) ► Vergleiche die Grundtöne der dir bekannten Durtonarten und ihren Abstand voneinander. Welche Gesetzmäßigkeiten ergeben sich für die Vorzeichen dieser Durtonarten?

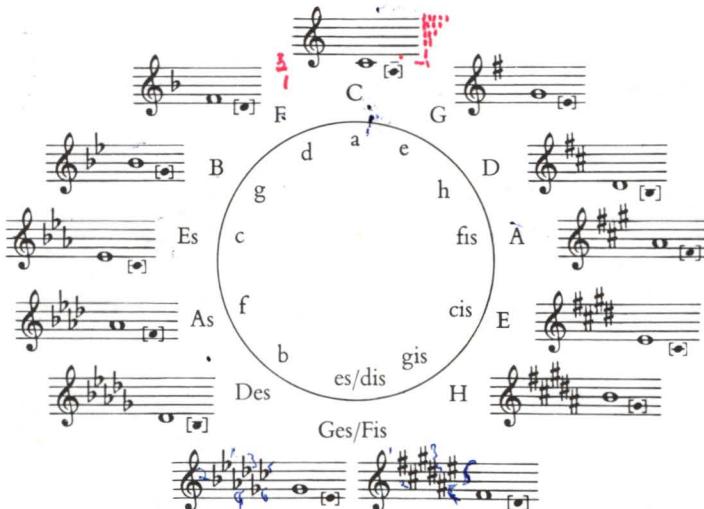


- (21) ► Ergänze für den Bereich der Molltonarten die entsprechenden Grundtöne.



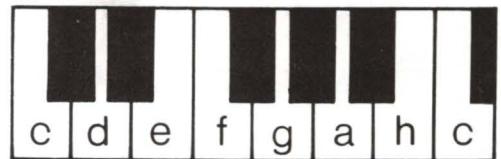
Quintenzirkel

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



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

Das Vertauschen der Namen für einen Ton bezeichnet man als *enharmonische Verwechslung*.



chromatische Tonleiter

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



Paralleltonarten

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

gleichnamige Tonarten

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



Wien zur Zeit Mozarts

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

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

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

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

28



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

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

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

2 Wolfgang Amadeus Mozart

Oper

„Die Entführung aus dem Serail“

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

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



29

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

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

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

Mozart schreibt dazu:

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

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

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

allegro



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

adagio



Das heiß ich, das heiß ich ge - wagt.



30

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

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



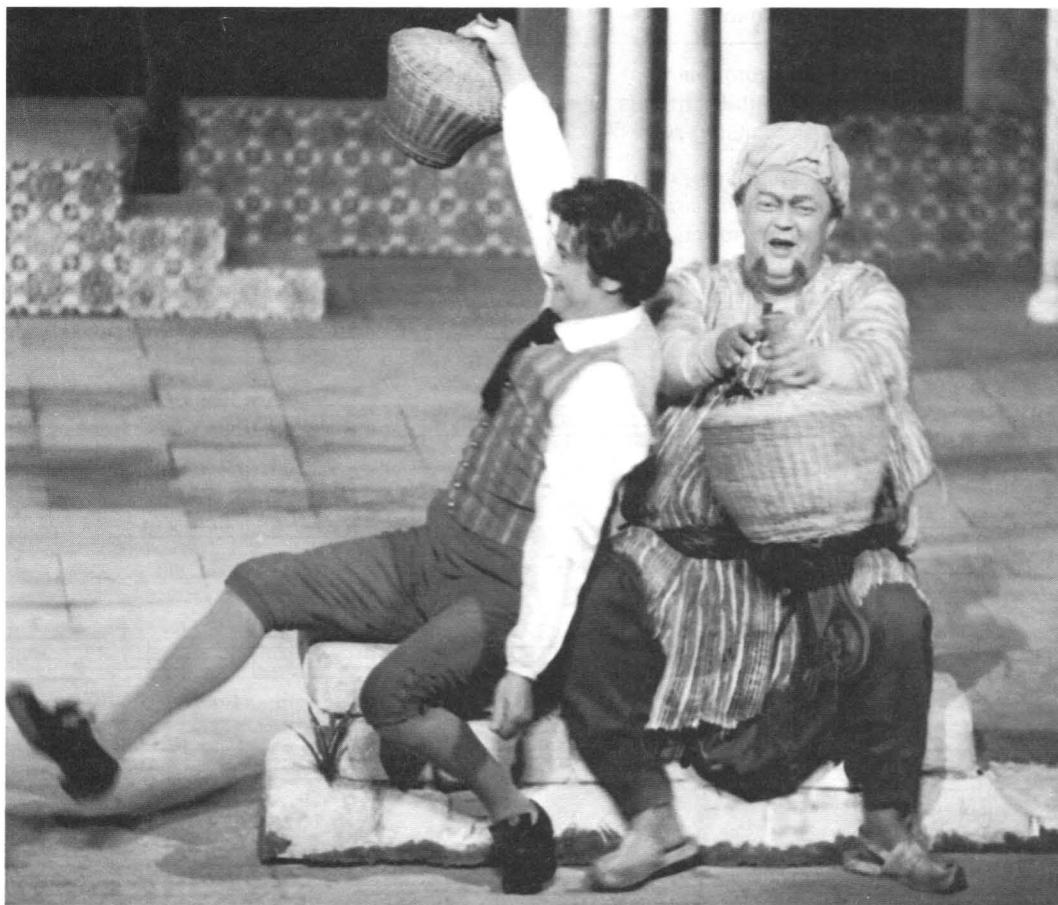
31

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



32

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



Pedrillo

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

Sheet music for Pedrillo's咏唱 (Recitative). The vocal line consists of eighth and sixteenth notes on a single staff. The lyrics are in common time.

Osmin

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

Sheet music for Osmin's咏唱 (Recitative). The vocal line consists of sixteenth and eighth notes on a single staff. The lyrics are in common time.

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

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

2 Wolfgang Amadeus Mozart

Voll Schadenfreude singt Osmin:

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

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

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

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



33

29 ► Stelle anhand des Klangbeispiels fest:

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



33

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

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

Übungsprogramm

(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft!)

Verwandtschaft der Tonarten

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

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

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

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

11. Ergänze in A-Dur die erweiterte Kadenz.

A: I VI IV II V I

12. Bestimme den Leitton von fis-Moll.

13. Notiere in fis-Moll den Dreiklang der Dominante mit Umkehrungen.

14. Ergänze die Kadenz.

fis: I IV V I

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

16. Notiere die Melodie in enharmonischer Verwechslung.

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

Prinzip der Reihung:

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

Prinzip des Kontrasts:

Gegensatz von Tonhöhe, Lautstärke, Tongeschlecht, Klangfarbe, Begleitung

Periodenbildung mit *Vordersatz* und *Nachsatz*:

Gleich lange Melodieabschnitte ergänzen einander, oft wie Frage und Antwort.

Dreiteilige Form (Da-Capo-Form):

Folge A B A, Mittelteil oft als *Trio*

Rondoform:

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



34

Bona nox

Kanon

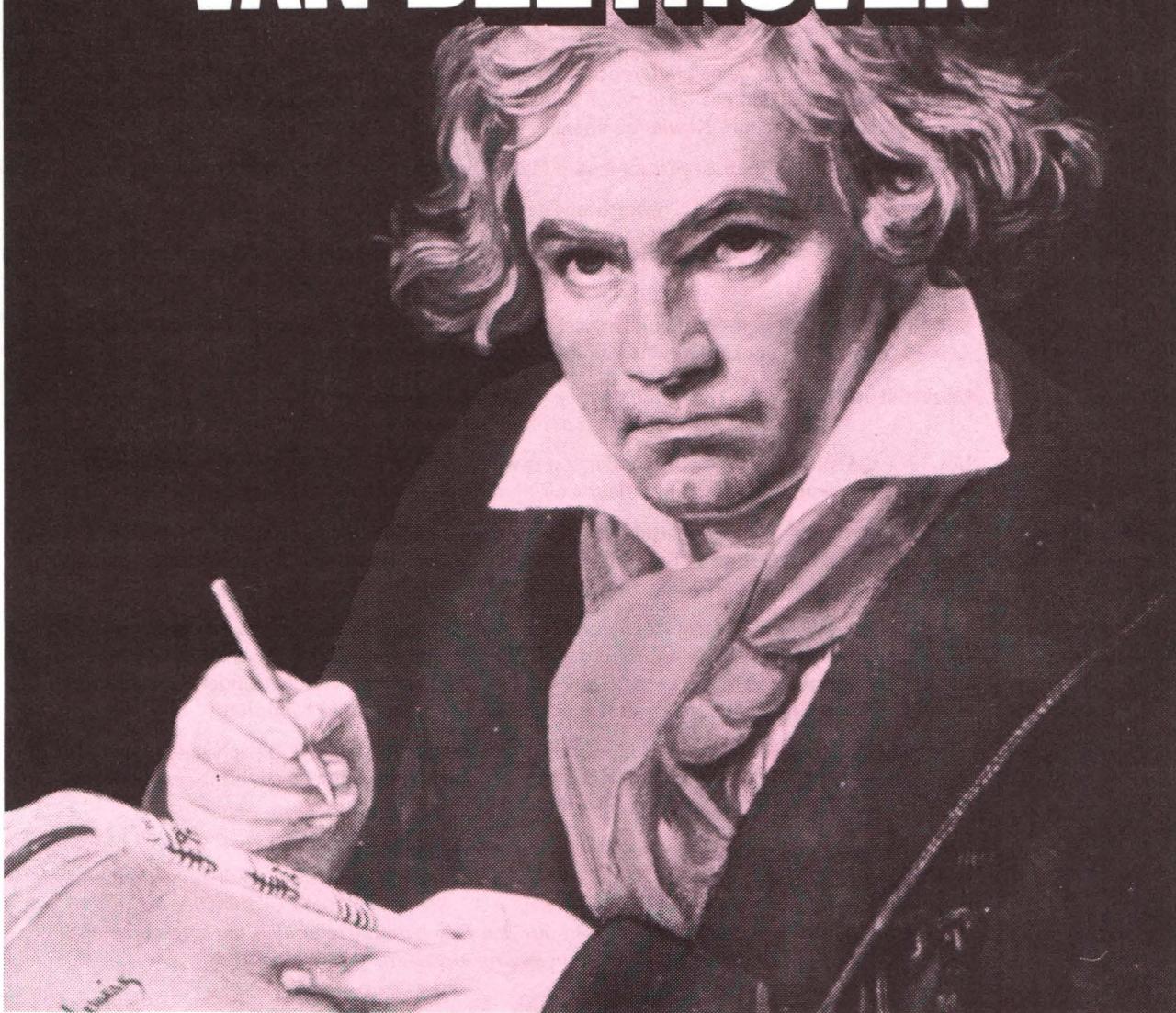
The musical score consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The lyrics are as follows:

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

Wolfgang Amadeus Mozart

3

LUDWIG VAN BEETHOVEN



3 Ludwig van Beethoven

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

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

Diese Ehrung galt *Ludwig van Beethoven*.

Jugendjahre

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

Beethoven wurde 1770 in Bonn geboren.

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

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

Mit 11 wurde er Mitglied des Theaterorchesters.

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

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

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

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

Der freischaffende Künstler

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

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

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

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

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



Beethoven im Jahre 1814

Beethoven über seine Arbeitsweise:

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

Von der Idee
zur Komposition

Beethoven an seinen Schüler Erzherzog Rudolf von Österreich:

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

3 Ludwig van Beethoven

Klaviersonate
G-Dur op. 49,2

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

Beispiel

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

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



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



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

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

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

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

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



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



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

- ⑥ ► Höre den Mittelteil (Trio) des Menuetts.

Versuche, die einzelnen Instrumente herauszuhören und ergänze die Tabelle.

?
Viola
Cello
Kontrabass
?
Fagott
?

36



37



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

Aus der Klaviersonate G-Dur op. 49,2

(A)

(B)

(C)

¹ lat. *septem* = sieben

3 Ludwig van Beethoven

Zur Person

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

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

Beethoven und Goethe begegnen Kaiser Franz I. in Teplitz 1818



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

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

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

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

Ein Schüler über die Wirkung Beethovens auf die Zuhörer:

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

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

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

Ein Zeitgenosse über Beethovens Aussehen:

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

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

3 Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 5
c-Moll

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



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



38

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

Nun wird aus dem Motiv das *Thema* entwickelt:



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

39

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

Als Gegensatz folgt nun ein zweites Thema:



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



40

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

Achte auf das Motiv der Bässe und bestimme seine Herkunft:



41

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

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



42

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

43

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

Allegro

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

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

The score consists of ten staves of music. The first four staves (Fl. picc., Fl., Ob., Cl.) play eighth-note patterns. The Fg. and Cfg. staves provide harmonic support. The Cor., Tr., and Trb. staves play eighth-note patterns. The Timp. staff provides rhythmic drive. The VI. I and VI. II staves play eighth-note patterns. The Vla. and Vlc. staves provide harmonic support. The Cb. staff plays eighth-note patterns.

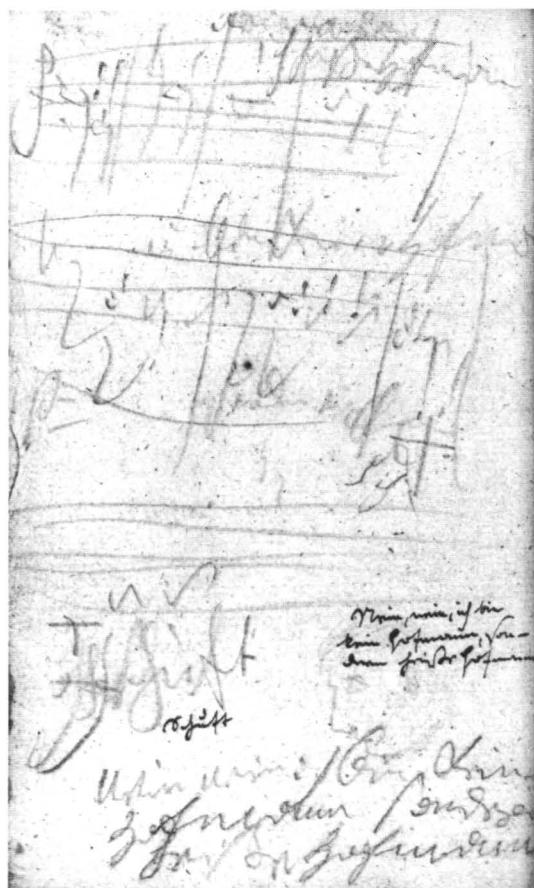
3 Ludwig van Beethoven

Beethovens Ertaubung

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

In einem Brief an einen Freund schreibt er:

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



Seite aus
Beethovens
Konversationsheften

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

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

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

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

So stand über die 9. Sinfonie in einem zeitgenössischen Lexikon zu lesen, Beethoven habe sie „in der menschenfeindlichen Stimmung seiner letzten Lebensjahre, wo ihn die Taubheit noch mehr aller gefälligen Musik entfremdete, in einem Anfall von Ärger und Wut nur geschrieben, um die Musiker durch die größten Schwierigkeiten zu vexieren¹“.

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

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

Überlegungen

– zur Stellung des freischaffenden Künstlers:

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

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

Wie ist die Stellung des freischaffenden Künstlers in unserer Zeit?

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

– zum Konzertleben in früherer Zeit und heute:

Wo wurden damals Musikwerke aufgeführt?

Welcher Art war das Publikum?

Waren Komponist und Interpret verschiedene Personen?

Welche Schwierigkeiten gab es bei der Veranstaltung öffentlicher Konzerte?

Wie ist das Konzertleben deines Heimatortes organisiert?

Für welche Zielgruppen wird Musik dargeboten? In welchen Räumen?

– zu Beethovens Persönlichkeit:

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

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

¹ irreführen, quälen

Übungsprogramm

(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft!)

Motivfortführung / Dominantseptakkord

- Notiere das rhythmische Motiv dieses Liedanfangs.



- Notiere das Anfangsmotiv.



- Wie wird hier das Anfangsmotiv weitergeführt?



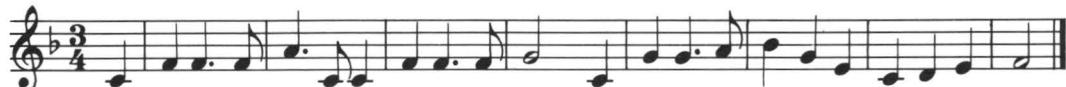
- Singe dieses Motiv und führe es als Sequenz weiter.



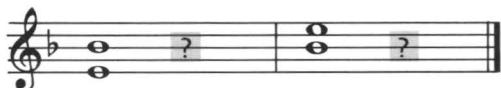
- Spiele dieses Motiv und führe es beliebig weiter.



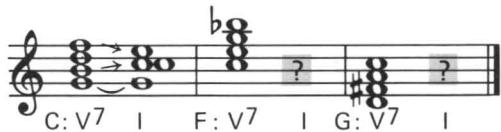
- Bestimme die Tonart dieses Liedanfangs. Wo kannst du einen Dominantseptakkord erkennen? Wie heißt der Leitton? Die Septime?



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



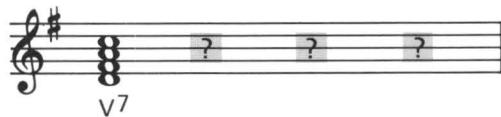
- Löse (nach dem Muster) den V⁷ auf.



- Bestimme die Tonarten, zu denen diese Dominantseptakkorde gehören.



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



- Notiere diesen V⁷ auch in Umkehrungen.

Hörtest

(Trage die Lösungen in dein Heft ein!)

1. Höre einen Liedanfang und bestimme das Anfangsmotiv.

a)  b)  c)  d) 

44



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

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

45



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

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

46



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

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

47



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

	1. Thema	2. Thema
Beispiel 1	?	?
Beispiel 2	?	?
Beispiel 3	?	?

48



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

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

49



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

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

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

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

50



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

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

51



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

Musikalische Mittel

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

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

Ein wichtiges Gestaltungselement ist die *Dynamik*.

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

Aus den 6 Ecossaisen für Klavier

I. Allegro vivace



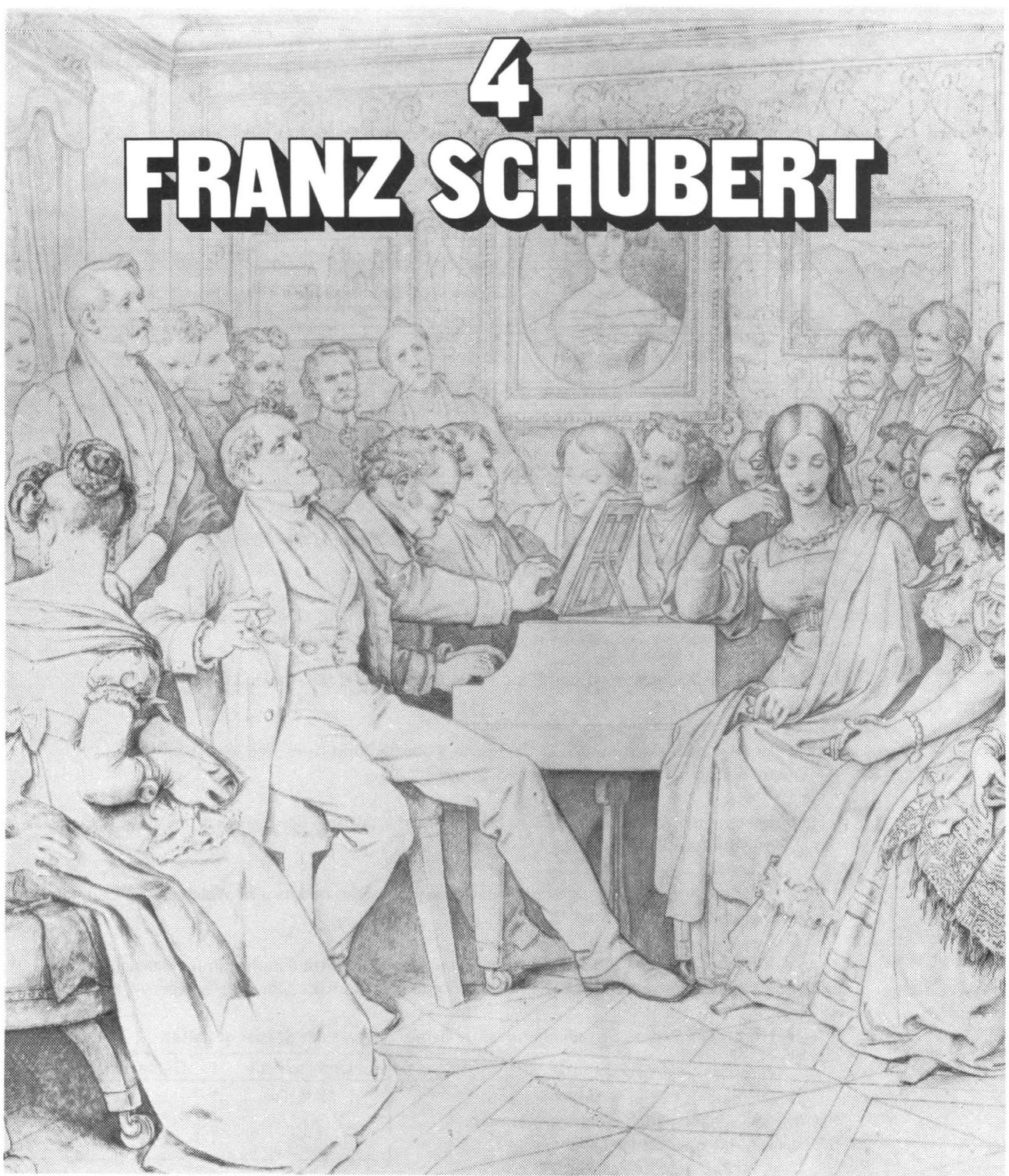
II.



Ludwig van Beethoven

4

FRANZ SCHUBERT



4 Franz Schubert

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

Volkslied

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

Das Wandern

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

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

Kunstlied



52

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

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



53

- ⑦ ► Die beiden Lieder – Volkslied und Kunstlied – haben auch einiges gemeinsam. Überlege und ergänze die Tabelle.

Unterschiede	Gemeinsamkeiten
Melodie ?	Text ?
?	?

Das Wandern

Klavier *mf*

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

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

mf *p*

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

p

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

pp *pp*

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

4 Franz Schubert

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

Die Forelle (1. und 2. Strophe)

Etwas lebhaft

The musical score consists of two staves of music for voice and piano. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for the voice. The music is in common time, with a key signature of four sharps. The piano part features eighth-note patterns and dynamic markings like *p*, *dim.*, and *pp*. The vocal part has lyrics in German, with the first two strophes being:

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

10
schoß in fro - her Eil' die lau - ni - sche Fo - rel - - le vor -
an dem U - fer stand und sah's mit kal - tem Blu - - te wie

15
über wie ein Pfeil. Ich stand an dem Ge - sta - de und sah in sü - ßer Ruh
sich das Fisch - lein wand. So lang' dem Was - ser Hel - le, so dacht ich, nicht ge - bricht,

20
des mun - tern Fisch - leins Ba - - de im kla - ren Bäch - lein zu,
so fängt er die Fo - rel - - le mit sei - ner An - gel nicht,

25
des mun - tern Fisch - leins Ba - - de im kla - ren Bäch - lein zu.
so fängt er die Fo - rel - - le mit sei - ner An - gel nicht.

Text: Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791)

Über die Entstehung dieses Liedes schreibt Schubert an einen Freund:

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

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

54



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

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

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

54



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

54



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

Aus der Klavierbegleitung der 3. Strophe

4 Franz Schubert

Schuberts Leben

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

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

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

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

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

Über seine Zusammenarbeit mit dem Sänger Vogl sagt Schubert:

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

Freundeskreis

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

Manchmal gab es kein Ende des Zusammenseins.

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

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

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



Ausflug der Schubertianer, 1820

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

Tänze

55



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

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

Walzer

4 Franz Schubert

Forellenquintett



56

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



56

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

(15) ► Überlege, wo sich im Notenbild von Variation IV das Thema verbirgt. Wodurch werden hier die unterschiedlichen Stimmungen musikalisch ausgedrückt? Vergleiche beim Hören Variation V mit Variation VI. Wo wird der Charakter des Themas besonders stark abgewandelt?

Variation

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

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

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

Aus dem „Forellenquintett“, 4. Satz

Variation II

Variation IV

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

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

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

Joseph von Spaun:

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

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

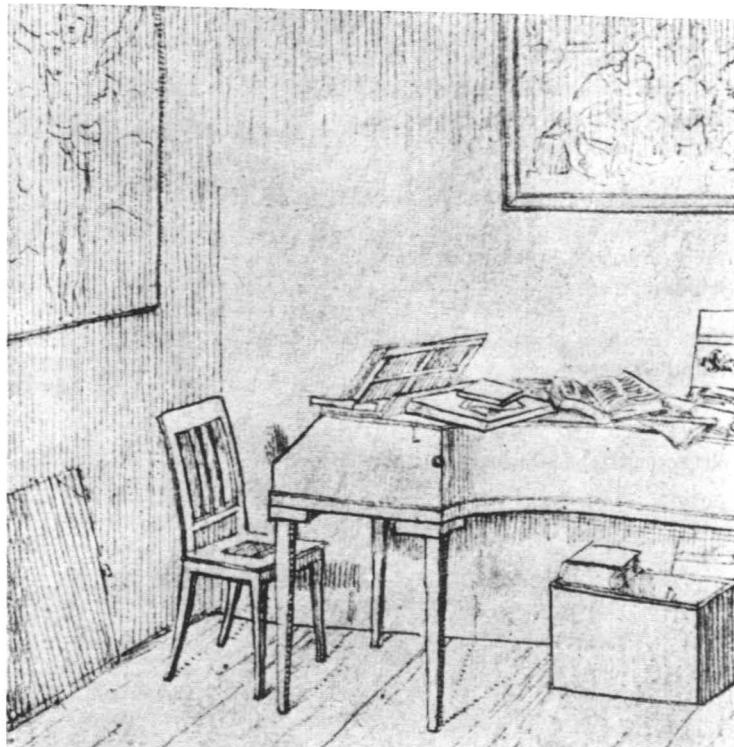
Joseph von Spaun:

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

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

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

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



Schuberts
Arbeitszimmer

4 Franz Schubert

Wir bauen einen Kanon

(vgl. auch Schuberts Kanon S. 72)

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

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

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

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

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

Welche zwei verschiedenen Akkorde treten auf?

Plan

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

Muster

I II III IV V V⁷ VI VII VIII
(= I)

I VI VII I IV II III V⁷ I

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

„Nur immer fix, sonst kriegste nix.“

(Wilhelm Busch)

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

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

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

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

8. Wir singen unsere Komposition.

Weitere Texte zur Anregung:

„Singe, wem Gesang gegeben.“

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht.“

„Vorsicht ist die Mutter der Porzellankiste.“

„Hier liegt der Hund begraben.“

► Ergänzungsaufgabe

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

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

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

Wir entwerfen einen Walzer

Modell

Valse sentimentale

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows a melodic line in the treble clef, starting with a dynamic 'p' (pianissimo). The middle staff shows harmonic support in the bass clef. The bottom staff shows harmonic support in the bass clef. The music is in 3/4 time, with measures separated by vertical bar lines. The melody features eighth-note patterns and grace notes. The dynamics change from 'p' to 'f' (fortissimo) in the middle section.

Franz Schubert

Überlegungen

● zum Schubert-Walzer

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

● zum eigenen Stück

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

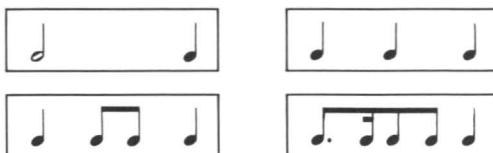
Wahl einer Tonart, Bestimmen der wichtigsten Baßtöne, Einordnen in den Grundriß (Kadenz; Ganzschluß, fragender Schluß), Ausführung mit Kontrabass, Cello (pizz.), Pauken oder Klavier.

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

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

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

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



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

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

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

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

Erweiterung des Rohentwurfs z.B. durch

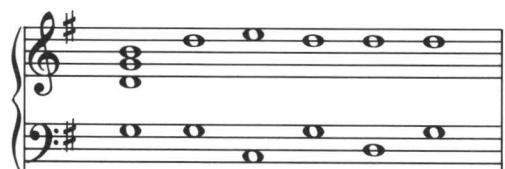
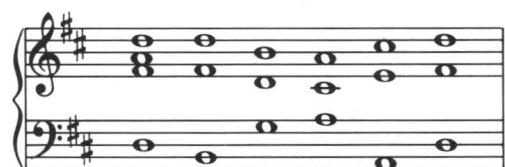
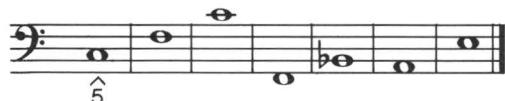
- Taktwechsel (versteckt!)
- Modulation
- Nonakkord (V9)
- Dreiklangsterz bzw. -quinte im Baß (dadurch Baßlinie).

Übungsprogramm

(Bearbeite die Aufgaben in deinem Heft)

Der vierstimmige Satz

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



8. Ergänze die oberste Stimme.

fis:

9. Ergänze die Bässe.

10. Ergänze die Kadzenzen.

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

11. Ergänze die erweiterte Kadenz.

C: I

12. Ergänze Stufen und Baßtöne.

13. Ergänze die Melodie zum vierstimmigen Satz.

G: I VI IV I II V I

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

Variation bedeutet Veränderung eines vorgegebenen Themas.

Drei Arten:

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

Sanctus

Kanon (gekürzt)

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

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

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

Franz Schubert

5
BÉLA BARTÓK



Rufet laut das Fest nun aus

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

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

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

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

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

Nicht zum Rebell geschaffen

Frei

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

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

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

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

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

Aus der Slowakei · Deutscher Text: Hermann Fuhrich

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

Ach, mein rechter Fuß

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

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

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

Aus der Slowakei · Deutscher Text: Hermann Fuhrich

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



Hoch zu preisen ist ein Musikante

16
 1. Lie - be Mut - ter, willst mich ei - nem Mann zur E - he ge - ben? ge - ben?
 All - zu häß - lich ist der Krä - mer, der ge - fällt mir . gar nicht.
 1. | 2.

2. I: Liebe Mutter, ach! willst mich nicht dem zur Ehe geben? :I

I: Hoch zu loben, hoch zu preisen ist ein Musikante! :I

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

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

Aus Bulgarien · Deutscher Text: Marc André Souchay

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

5 Béla Bartók

Bartóks Leben

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

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

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

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

Bartók unter slowakischen Bauern



Über die Mühen und Strapazen dieser Forschungsreisen berichtet Bartók:

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

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

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

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

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

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

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

So, dachte ich, und jetzt der Phonograph! Aber das war nicht so einfach. Mein guter Sänger fürchtete, er verlöre die Stimme, wenn er in die Maschine sänge, die offenbar vom Teufel betrieben würde . . . Es dauerte eine ganze Weile, bis ich seine Bedenken zerstreut hatte. Dann arbeiteten wir ununterbrochen und ungestört bis gegen Mitternacht.“



Bartóks Phonograph

5 Béla Bartók

Volkslied-
bearbeitungen

Dialog



57

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

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

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

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

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

modale
Tonleiter

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

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

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

⑦► Wir singen das Lied

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



Der junge Bartók
spielt Drehleier

Dialog*Allegretto*

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

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

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

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

16a *Parlando M.F. 1047c), Gyergyócsomafalva (Csik), asszony, 1907 //*
D=160

Hon-nan jöste oly le-vél-lel(b) bus-paj-tás, Mér-si-e-gek né-med-jel-ban mint e néz?
Mér-lá-tok or-cá-don oly nagy bá-na-tot, Mint ha el-mult volna min-dea vig-za pod?

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

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

Ach mein Schatz

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

Text und Weise: aus Ungarn · Deutscher Text: Josef Heer

Aus: Musik im Leben. Bd. 1. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main

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



Man sagt, man gibt dich mir nicht

Poco andante

poco sf

pp

mp

poco ff

dim.

dolce

p

pp

p espr.

pp

p

pp

ppp

5 Béla Bartók

Neues ungarisches Volkslied

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

mp

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

cresc.

rallent. a tempo

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

f p b_p

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

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

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

59



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

Das aus fünf Tonstufen bestehende Tonsystem dieser Melodie heißt **Pentatonik**¹ (vgl. S. 88).

Pentatonik

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

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

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

Er sagt dazu in Briefen und Vorträgen:

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

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

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

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

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

¹ griech. penta = fünf

5 Béla Bartók

Rumänische Volkstänze

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

Brâul

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and has a dynamic marking 'p'. The middle staff starts with a measure of common time (indicated by '2/4') followed by a measure of 5/8 time, indicated by a circled '5'. The bottom staff is in common time (indicated by '2/4'). The music features various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal lines above or below them. The piano keys are shown at the bottom of each staff.

Universal Edition, Wien



60

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

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



61

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



62

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

Der Stampfer

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and has a dynamic marking 'pp'. The bottom staff is also in common time (indicated by '2/4'). The music features various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal lines above or below them. The piano keys are shown at the bottom of each staff.

Universal Edition, Wien

Bulgarischer RhythmusVor- und
NachspielAsymmetrische
Taktarten

f

Ostinato als Begleitung

mf

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

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

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

63

**Rhythmische Übungen im 7/8-Takt****Ausführung**

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

1 | 7 8 | 1 2 3 4 5 6 7 |

2 | 7 8 | 1 2 3 4 5 6 7 |

3 | 7 8 | ♪ ♪ ♪ ♪ |

4 | 7 8 | ♪ ♪ ♪ ♪ |

5 | 7 8 | ♪ ♪ ♪ ♪ |

5 Béla Bartók

„Tanzsuite“

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

Aus dem 3. Satz:



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



64

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



65

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



66

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



67

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



68

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



69

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

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

Ausschnitt aus der Partitur „Tanzsuite“

Allegro vivace (♩ = 140)

Fl. 1. > 5 >

Fg. ♪ > ♪ *p giocoso*

Cor. > con sord.

Pfte. ♪ >

VI. I Allegro vivace (♩ = 140) senza sord. 4 Soli pizz. ♪

VI. II senza sord. 4 Soli pizz. ♪

Vle. senza sord. 3 Soli pizz. ♪

Vlc. senza sord. 3 Soli pizz. ♪

Cb. senza sord. 3 Soli pizz. ♪

Fl. 1. 10 >

Cl. (A) ♪ > ♪ *p giocoso*

Fg. > con sord.

Cor. > pp

Pfte. ♪ >

VI. I tutti arco

VI. II tutti arco

Vle. > >

Vlc. > >

Universal Edition, Wien u. London

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

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

Merkmale von Bartóks Musik

Tonsysteme

Pentatonik

(Fünftonsystem ohne Halbtontritte)

modale Tonleitern ("Kirchentonarten")

Harmonik

neuartige Akkorde:

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

Rhythmis

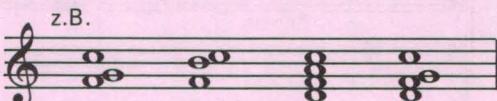
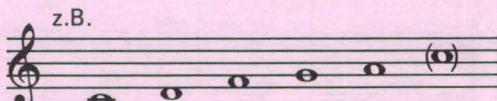
Taktwechsel

asymmetrische Taktarten

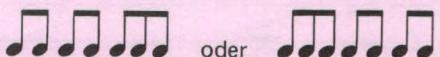
(ungleichmäßige Gliederung der Taktstruktur)

motorischer, ostinater Rhythmus

(fortgesetzt antreibend,
„hartnäckig“)



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



oder



6 NEUE KLÄNGE



6 Neue Klänge

Musik und Geräusch



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

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

Percy Aldridge Grainger (New York, 1937):

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



John Cage (Seattle, 1937):

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

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



70

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



71

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

Geräusche auf traditionellen Instrumenten

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

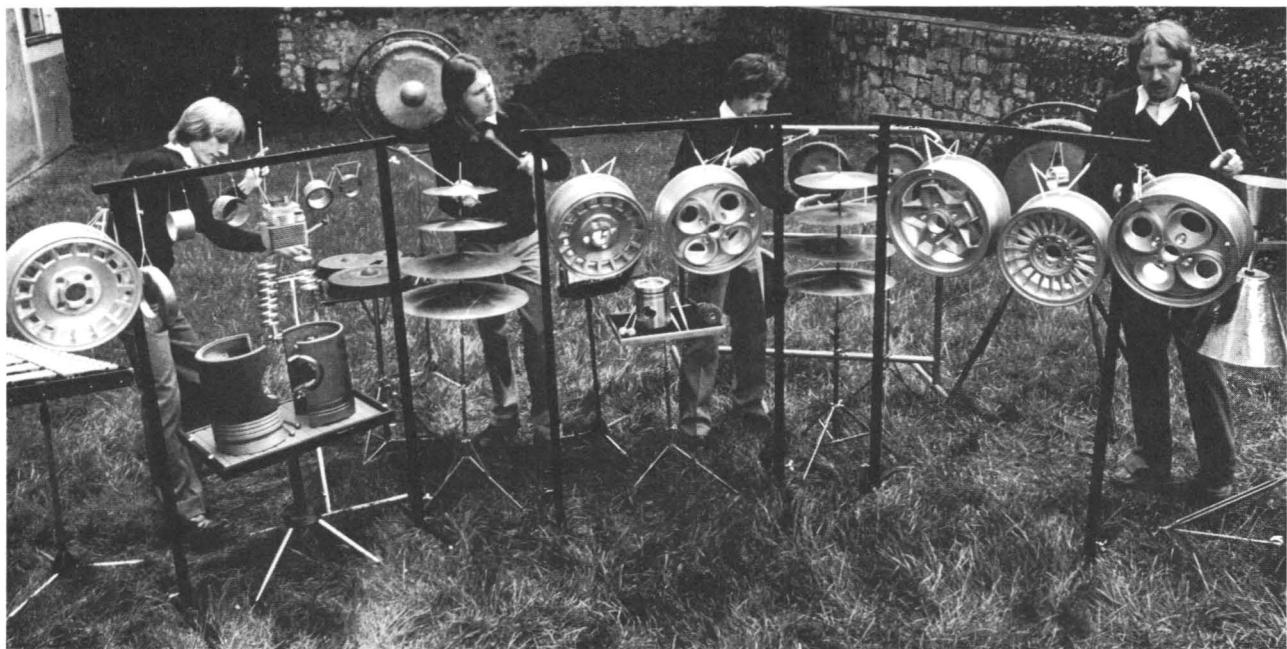
„Die Schlagzeugmusik ist der zeitgenössische Übergang von einer aufs Klavier bezogenen Musik zu einer Allklangmusik der Zukunft. Jeder Klang ist für den Komponisten von Schlagzeugmusik annehmbar; er erforscht das akademisch verbotene ‚nichtmusikalische‘ Klangfeld, soweit dies manuell möglich ist.“ (1937)

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

③► Wir stellen selbst ein Schlagwerkensemble zusammen und entwerfen Klangfolgen

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

Schlagzeugensemble der Avantgarde



6 Neue Klänge

Stockhausen
„Zyklus für
einen Schlag-
zeuger“

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

Der Komponist schreibt dazu:

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



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

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

The image shows a page from a graphic musical score by Karlheinz Stockhausen. The score consists of several staves, each with a different set of symbols representing musical instructions. To the left of the staves, there is a large triangular graphic containing various shapes such as squares, triangles, and circles. Below the main staff, there is a staff with a treble clef and a wavy line graph, likely representing a different instrument or a specific sound effect. The symbols on the staves include dots, dashes, arrows, and other abstract markings that represent the performance of the piece.

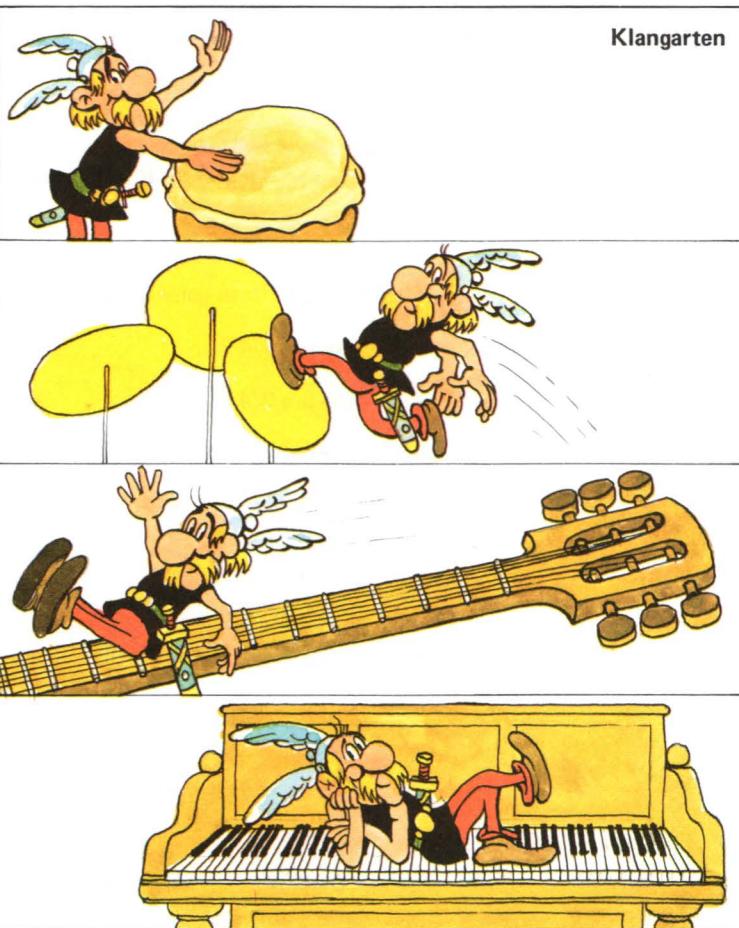
Universal Edition, Wien

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

Klangarten**Punktklänge**

sind kurz und verklingen sofort.

Stelle sie dar mit Händen, Gegenständen, Instrumenten. Verändere die Lautstärke. Überlege: Welche Schalleigenschaften lassen sich nicht verändern? Welche Instrumente eignen sich zum Darstellen von Punktklängen?

**Schwebeklänge**

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

Gleitklänge (Glissando)

kennst du von der Sirene.

Stelle sie dar mit Klavier, Violine, Flöte, Xylophon. Welche Instrumente sind dafür nicht, welche nur annähernd geeignet? Warum?

Schichtklänge (Cluster)

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

⑥ ► Auch in den Geräuschen unserer Umgebung sind die verschiedenen Klangarten zu finden.

Höre dazu vier Beispiele und bestimme zu jedem Klangquelle und Klangart.

73



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

74

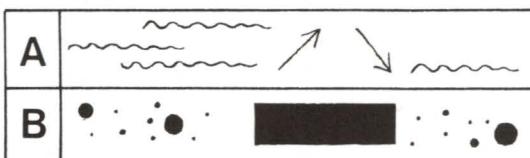


⑧ ► Höre drei Beispiele, in denen jeweils zwei verschiedene Klangarten kombiniert sind. Bestimme diese Klangarten und versuche, die Verläufe aufzuzeichnen.

75



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



6 Neue Klänge

Penderecki
„Anaklasis“

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

Penderecki in einem Interview 1970:

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

Spielanweisungen

Der Komponist gibt dazu genaue **Spielanweisungen**:

† = Erhöhung um 1/4 Ton

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

= Erhöhung um 3/4 Ton

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

♩ = sehr schnelles Tremolo

gliss. (glissando) = Gleitklang

△ = höchster Ton der Instrumente

con/senza sordino = mit/ohne Dämpfer

◇ = Flageolett

tutti archi = alle Streicher



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



76

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



77

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



78

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



79

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



80

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

1

Vno solo fpp

9 Vni ff

Vno solo fpp

9 Vni ff

Vla solo ppp

Cb solo pp

7 Vc ff

ca 18"

3

10 Vni pp

10 Vni e 8 Vle ff

f(Vle) (Vni)
1-8 II-20

tutti archi

6 Cb ff

ca 25"

6 Neue Klänge

Musik und
Umwelt-
geräusche

Kagel
„Phantasie
für Orgel“

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

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



81

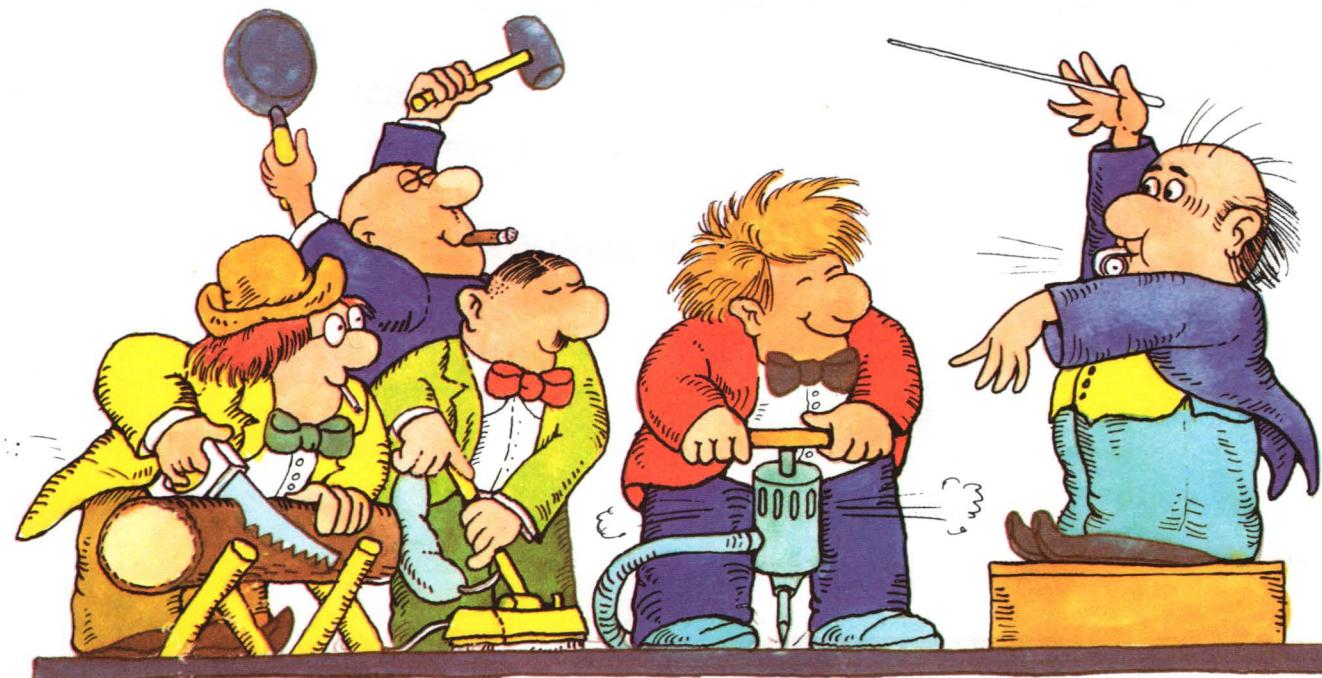
⑯► Höre einen Ausschnitt und notiere die konkreten, aus der Umwelt eingeblendeten Schallereignisse. In welchem Zusammenhang stehen Orgelklänge und Geräusche?

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

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

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

¹italien. obbligato = unerlässlich, verbindlich



Dazu Edgar Varèse:

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

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

82



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

Musik wird heute oft im *Labor* erzeugt.

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

**Elektronische
Musik**

Edgar Varèse 1930:

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

John Cage 1942:

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

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

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

**Eimert
„Elektronische
Stücke“**

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

83



Im Zeitablauf der Komposition kann man folgende Gliederung erkennen:

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

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

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

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

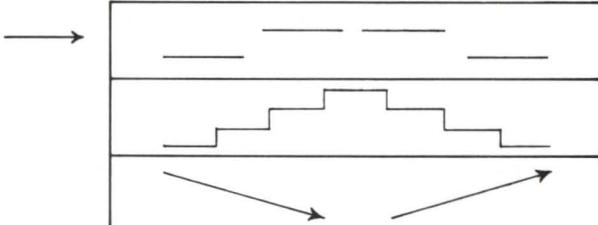
Wir spielen mit Klängen

Steigerung Rückentwicklung

A LAUTSTÄRKE

p — f — p
f — p — f
p — f — mf — ff
p <— f —> p
f —————— p
f —> pp —< f

B TONHÖHE



C DICHTE

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

D GESCHWINDIGKEIT

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

Ausführung

Mit Stimme, Händen, Gegenständen, Instrumenten

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

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

Bastelkiste



Spielanweisung

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

Maschinen Halle

Spielanweisung

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

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

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

Klangarten

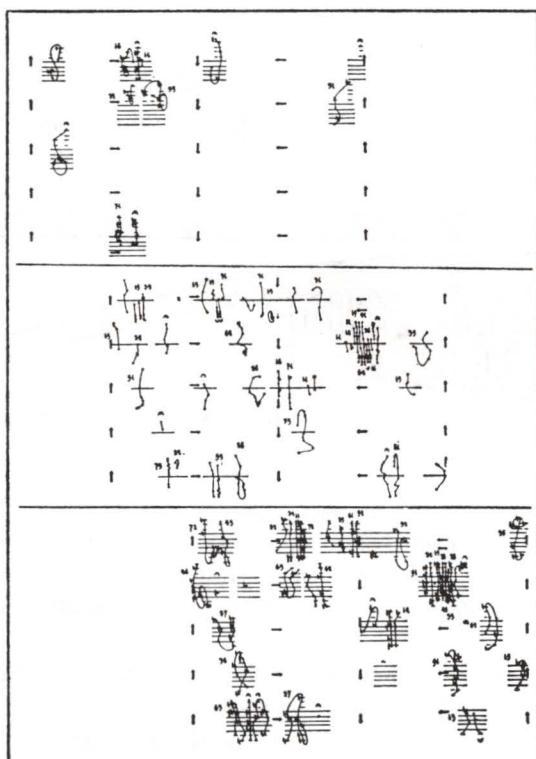
Punktklang (kurz)

Schwebeklang (nachhallend)

Gleitklang (auf- und absteigend)

Schichtklang (mehrfach übereinander gelagert)

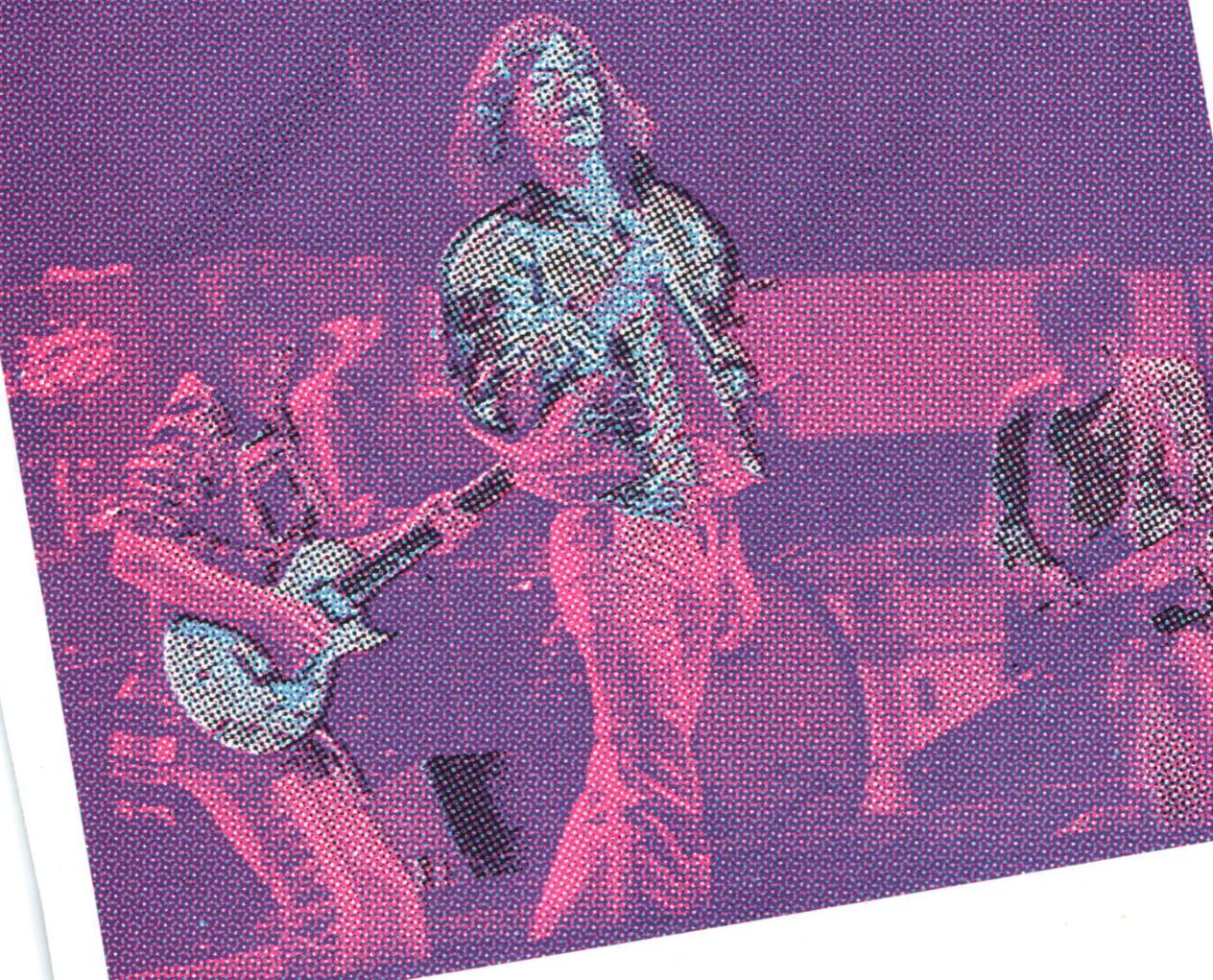
Der zeitliche Ablauf wird anstelle von Notenwerten oft in Sekunden gemessen und auf einer *Zeitleiste* notiert; zur traditionellen Notenschrift tritt die *grafische Notation*.



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

Henmar Press, Inc., New York

7 ROCKMUSIK



7 Rockmusik

Popmusik

Schülermeinungen über Popmusik im Unterricht:

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

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

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

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

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

Was hältst du selbst davon?



Popmusik gilt als Musik der jungen Generation, denn

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

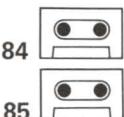
¹Aus D. Zimmerschied: Beat – Background – Beethoven. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1971



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

Schlager – Tanzmusik – Folksong – Jazz – Protestsong – Rock

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



7 Rockmusik

Rockmusik

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

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

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

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



86

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



Rhythmusgitarre
(Begleit-, Akkordgitarre)
Akkorde · Grundrhythmus

Schlagzeug (Drums)
Grundschlag
Gegenakzente · Farbe

Die Mittel**Beat**

regelmäßiger Grundschlag

Four-Beat:



Two-Beat:

**Off-Beat**

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

**Shout & Cry**

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

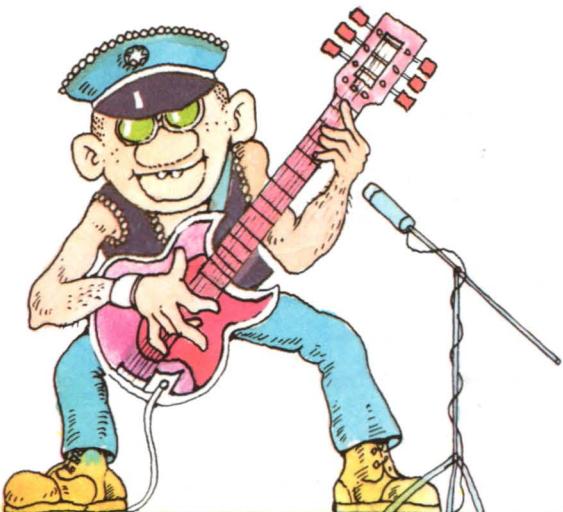
Text als „Klang“ mit einzelnen Reizwörtern, Sound der englischen Sprache

Riff

Ostinato (häufig wiederholte markante Melodie- oder Baßfigur)

Sound

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



Sänger-LeadGitar
Melodie · Improvisation
Führung



Baßgitarre
Grundtöne
Gegenmelodie · Ostinato

7 Rockmusik

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

Rolling Stones
„Hand of fate“

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

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

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

Schon seit über 20 Jahren begeistert diese Band ihre Fans. Titel ihrer Produktion stehen immer wieder auf den internationalen Hitlisten.



87

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

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

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

Versuche diesen Schlagzeugrhythmus mitzuschlagen.



oder



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

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

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

Hand of fate

The musical score consists of five staves of music. At the top, there are eight small guitar chord diagrams: F, C, F, C, Am, G, F, and C. Below these are five staves of music, each with a treble clef, a bass clef, and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes:

The hand of fate is on me now;
it picked me up and it knocked me down. I'm

on the run, I'm pri - son bound; the hand of fate is a hea - vy now. I

killed a man, I'm high - way bound; the wheel of fortune keeps turn - ing round.

Turning round, turn - ing round, I should have known it was a one-horse town

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

Text und Musik: Mick Jagger und Keith Richards

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



Synthesizer



88

Elektroakustik

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

(11) ► Höre Beispiele von Rockmusik mit elektronischen Klangeffekten und beschreibe die Art der elektroakustischen Veränderungen. Kennst du ähnliche aktuelle Rockmusik?

Mittel und Effekte der Elektroakustik:

Kontaktmikrophon

Hall

Filter

Rückkopplung

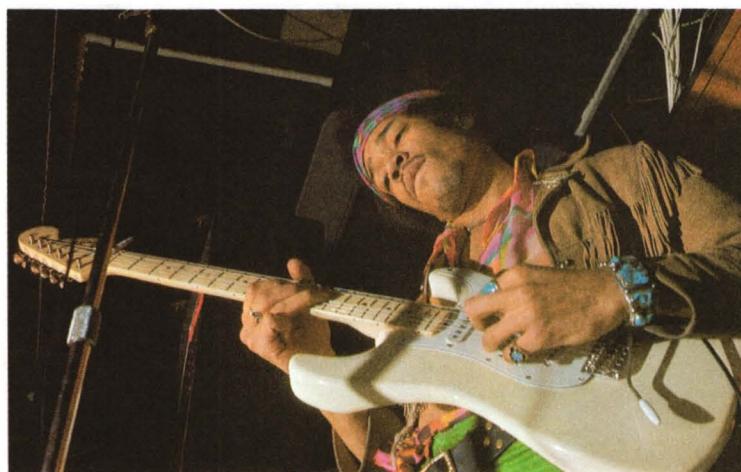
Wah-Wah-Pedal

Gleittöne

Verzerrer u.a.

Vibrato u.a.

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



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

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



The Beatles

Wie wird ein Rockstück gemacht?

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

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

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

Wie genial muß man sein?

McCartney glaubt, daß jeder Musik schreiben kann:

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

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

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

Wie ist die Rockgruppe an der Komposition beteiligt?

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

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

Was halten Rockmusiker vom Proben und Üben?

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

Doch McCartney sieht im Proben auch Gefahren:

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

Technische Mittel machen die Musik effektvoll

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

¹ Aus D. Gelly, a.a.O.

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



Die britische Rockgruppe „Thin Lizzy“

Wie wird die Aufführung in Szene gesetzt?

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

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

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

¹ Aus D. Gelly, a. a. O.

Kein Rock ohne Studio?

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

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

Was das alles kostet

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

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

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

¹ Aus R. Kaiser: Rockzeit, a.a.O.

Die Grundausstattung eines Berufsschlagzeugers passt gerade in einen Kleinlastwagen



Unsere eigene Rockwerkstatt

Ein Song der Beatles:

The continuing story of Bungalow Bill

Refrain

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

Strophen
Langsamer

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

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

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

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

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

Wir gestalten den Refrain als Dschungelszene

Nach und nach treten die einzelnen Instrumente und Satzelemente zusammen.

1. Die Jagdexpedition kommt näher:

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

2. Bungalow Bill tritt auf:

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

3. „The accident“:

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

Zur Überlegung und Anregung

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

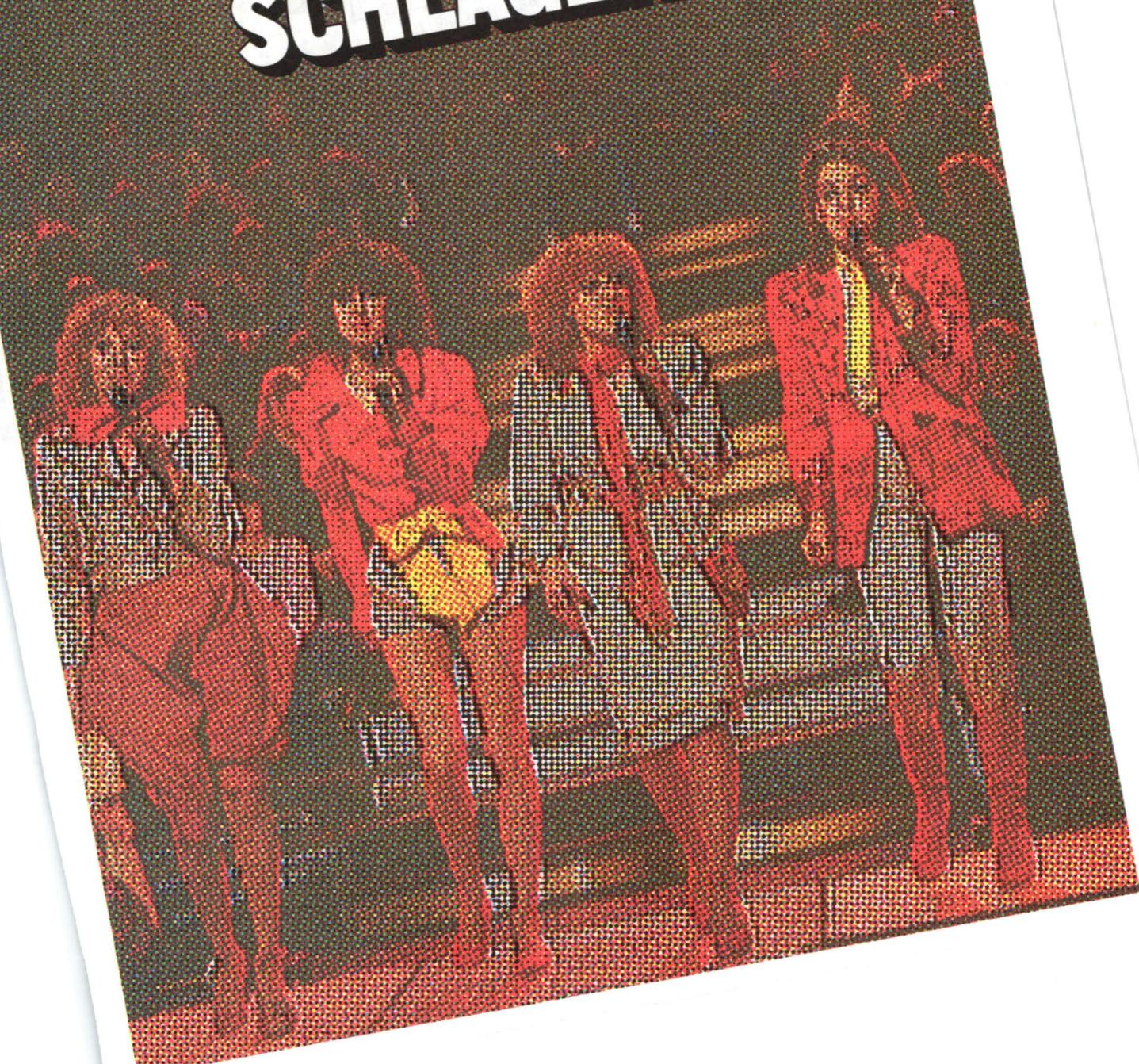
- Welche Teile der in der Tabelle aufgeführten „Ausrüstung“ brauchst du zum Musizieren? Welches sind die wichtigsten?
Welche notwendigen Hinweise fehlen?

Gitarre	Noten
Schlagzeug	Tonband
Saxophon	Schallplatte
Mikrophon	Partner
Verstärker	Raum

Wir entwerfen Rockmusik

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

8 SCHLAGER



8 Schlager

Ausschnitt aus einer Hitliste „Single-Bestseller“

1	Stars On 45 Diverse Autoren, diverse Verlage Stars On 45 CNR (Metronome) - 0030.372	38 34 - 2 Woche	Jessica T. Norell, B. Hakansson, B. Meinunger, Gerig Wolfgang Petry	Coconut/Hansa (Ariola) 103 113-100
2	In The Air Tonight Collins, Collins, MdW Phil Collins	39 43-38 - 8 Woche	Gaby wartet im Park U. Jürgens, M. Kunze, ARAN/MdW Udo Jürgens	Ariola 102 977-100
3	Hands Up (Give Me Your Heart) J. Kluger, D. Vangarde, Roba Ottawan	40 45-49 - 11 Woche	Dance Little Bird W. Thomas, T. Rendall, J. Hose, Intervox Electronica's	Philips (Phonogram) 6005 090
4	Shaddap You Face J. Dolce, J. Dolce, The Company B.V. Joe Dolce Music Theatre	41 38-34 - 17 Woche	Marigot Bay J. Frankfurter, J. Möring, MdW Arabesque	Metronome 0030.353
5	Making Your Mind Up A. Hill, J. Denter, Meridian/Siegel/April Bucks Fizz	42 35-36 - 12 Woche	Give Peace A Chance J. Lennon, P. McCartney, Intro Plastic Ono Band	Apple (EMI Electrola) 1 C 006-90 372
6	This Ole House St. Hamblen, St. Hamblen, Geng Shakin' Stevens	43 36-33 - 14 Woche	Shine Up Janschen & Janschens, Roba Doris D. & The Pins	Papagayo (EMI Electrola) 1 C 006-46 285
7	Lieb mich ein letztes Mal G. Grabowski, B. Dietrich, P. Michalski, R. Käser, N. Hammerschmidt, Intro/Autobahn Roland Kaiser	44 58-53 - 5 Woche	Babe's In The Wood Bloomfield, Bloomfield, Magnet Music Matchbox	Magnet (Teldec) 6.13 066
8	Kids In America R. Wilde, M. Wilde, MdW Kim Wilde	45 42-46 - 10 Woche	Hot Love P. Yellowstone, St. Voice, Roba Kelly Marie	PRT (Ariola) 102 877-100
9	Fade To Grey Payne, M. Ure, B. Currie, MdW/Budde	46 41-27 - 4 Woche	Mannequin R. Siegel, B. Meinunger, Meridian/Siegel The Hornettes	Jupiter (Teldec) 6.13 033
		47	Ja, ja, die Katja B. Dietrich, G. Grabowski, Autobahn/Accord	EMI (EMI Electrola) 1 C 006-46 120

Schlager

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

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

Hit

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

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

Wer hört Schlager?

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

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

Was einen Schlager erfolgreich macht

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

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

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

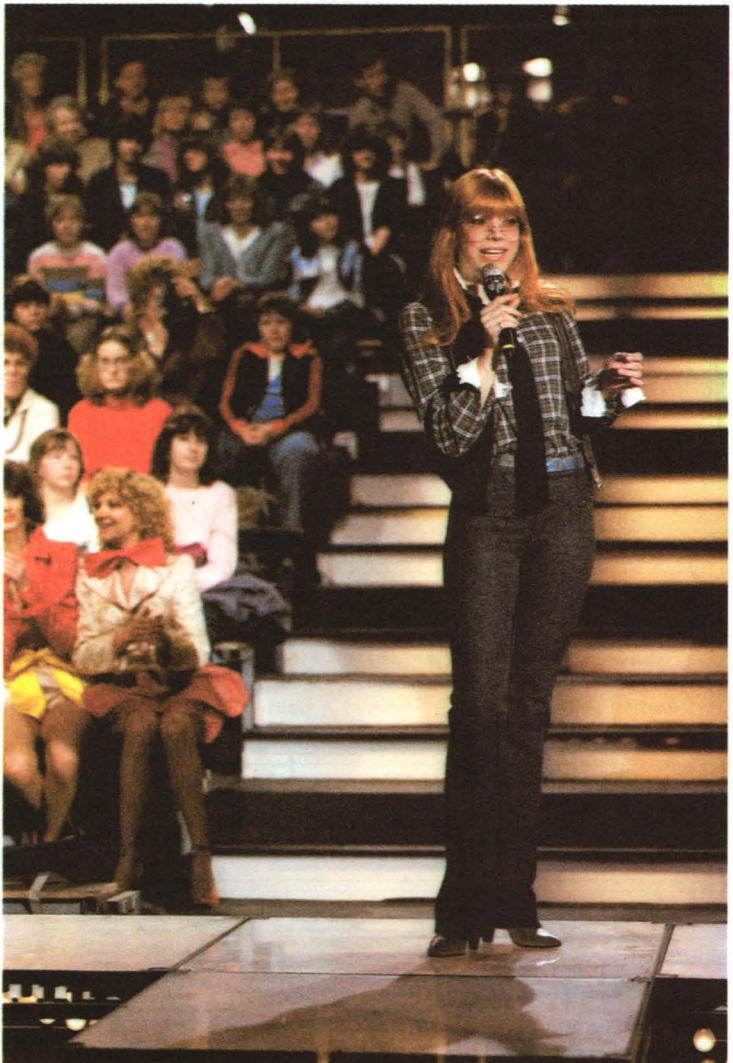
„Komm und laß dich trösten, dann geht's schnell vorbei.“

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

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

Noch immer gilt das Rezept eines Spezialisten der Populärmusik:

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



Hitparade im Fernsehen: Katja Ebstein

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

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

8 Schlager

Hey Boss – ich brauch mehr Geld

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts in B minor (B) and transitions to B-flat major (B_b). The second staff starts in C minor (C) and transitions to B-flat major (B_b). The third staff starts in E-flat major (E_b), followed by F major (F), and then B-flat major (B_b). The fourth staff starts in E-flat major (E_b), followed by F major (F), and then B-flat major (B_b). The lyrics are as follows:

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

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

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

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

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

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

 A_b E_b B_b F (Chor) A_b E_b B_b
 ich brauch' mehr Geld! Hey! Hey! Hey Boß, ich brauch mehr Geld!

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

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



89

Schlagermixtur

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

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

Dabei wird vieles austauschbar, z.B.



A ... Mar - mor, Stein und Ei - sen bricht,

B Ja, man nennt mich Schmidtchen Schlei-cher, al-le Mädchen werden weich, wenn ich

C Sie müs - sen nur den Nip - pel durch die La-sche ziehn und

1

2

3

I

II 8

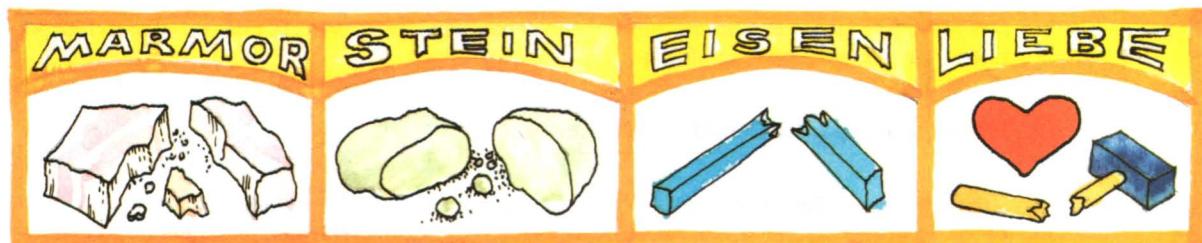
III

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

Versuche selbst unterschiedliche Kombinationen und stelle sie dar:

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

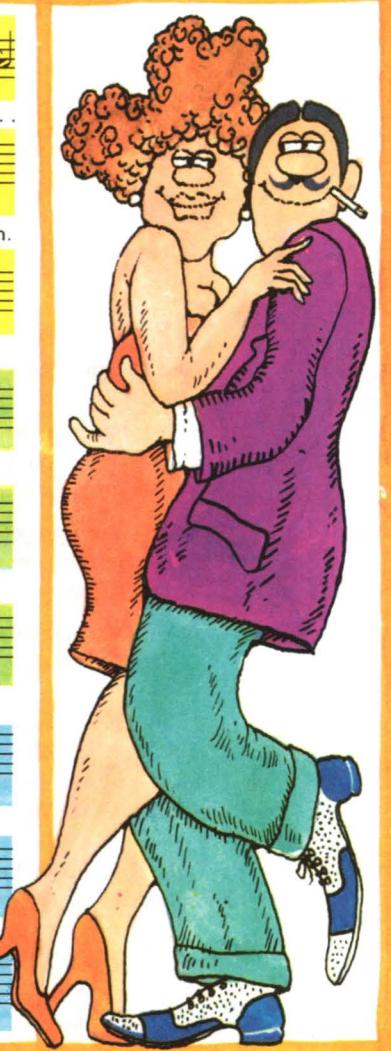




MUSIC SHEET (Top half of page)

Music notes on five staves. The lyrics are:

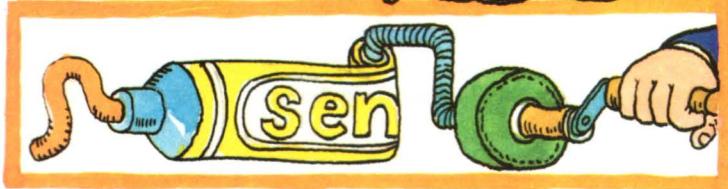
a - ber un - sre Lie - be nicht ...
 läs - sig wie ein Ti - ger ü - bern Tanz - bo - den schleich.
 mit der klei - nen Kur - bel ganz nach o - ben drehn.



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

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

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



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

Unterschiede und Gemeinsamkeiten

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

Schlager-merkmale

Gemeinsame Merkmale

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

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

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

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

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

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

Arrangement

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

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

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

Aufnahmetechnik:**Aufnahmetechnik**

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

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

10► Höre einige Schlagerausschnitte und ordne sie den verschiedenen Schlagerarten zu.



11► Ordne diesen Schlagerarten die folgenden Instrumente zu: Klavier, E-Gitarre, Banjo, Violine, Jazztrompete, Klarinette.

12► Vergleiche die auf S. 118 abgedruckte Klavierfassung des Schlagers „Hey Boss“ mit der Schallplattenaufnahme und äußere dich zu dem Sound.



13► Welche Sänger kannst du am Klang ihrer Stimme erkennen? Versuche dies anhand aktueller Beispiele.

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

Schlagerstar

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

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

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

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

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



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

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

Daddy Blue

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

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

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

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

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

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

Text und Musik: Reinhard Mey

© Chanson-Edition Reinhard Mey, Bonn-Bad Godesberg

Aus: Von Anfang an. Voggenreiter Verlag,

Bonn-Bad Godesberg

9

MUSIK UND WERBUNG



9 Musik und Werbung

Werbung

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

Mittel der Werbung

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

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



93

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

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

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

Werbelogan

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

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

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

Schlüsselwörter



94

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

② ► Höre drei Beispiele und notiere die Schlüsselwörter.

③ ► Verwende die folgenden Schlüsselwörter für einen Werbespruch: Qualität, dauerhaft, Erfolg, Rezept, großartig.

④ ► Entwirf für die Plattenhülle einer Hitparade einen zugkräftigen Titel, einen Werbespruch, ein Bild.

¹ engl. slogan = Schlagwort

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

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

Zielgruppe

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

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

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

Werbespots

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



¹ engl. spot = Klecks, Fleck

9 Musik und Werbung

Gebrauchs-musik

Wenn Musik Werbezwecken dient, wird sie zur **Gebrauchsmusik**. Als solche muß sie bestimmten Anforderungen genügen. Wenn Tempo, Rhythmus, Lautstärke und Klangfarbe dem Geschmack des Hörers besonders entsprechen und ein bestimmter Konsumartikel damit in Verbindung gebracht wird, schenkt der Hörer diesem Produkt auch Aufmerksamkeit und Interesse. Wunschbilder entstehen und regen zum Kauf der Ware an.



95

⑦► Überlege, welche Musikanstrumente geeignet wären, um eine neue Comicserie anzupreisen.

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

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

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



96

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

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



97

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

Wir entwerfen einen Werbespot

Mögliche Gesichtspunkte:

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

Werbung wendet sich an eine **Zielgruppe**.

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

Werbeslogan ist ein einprägsamer Werbespruch, der mit **Schlüsselwörtern** arbeitet.

Werbespots ist eine Kurzwerbung in Fernsehen und Rundfunk.

Die für Werbung verwendete Musik ist **Gebrauchsmusik**, die dazu dient, in Zusammenhang mit einem Warenangebot Gefühle und Stimmungen zu erzeugen und Wünsche zu wecken.

Fliegender Händler

Kanon

The musical score consists of five staves of music in common time (indicated by '2') and G major (indicated by a C-clef). The first staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics for the first staff are: Hö - ren Sie: Ich ver - kau - fe Ih - nen, wol - len Sie sich nur be - die - nen:. The second staff continues the melody. The third staff begins with a bass clef and lyrics: Pfef - fer - minz, sau - re Drops, Leib-niz - keks, Eis am Stiel, billig,billig,billig,billig,. The fourth staff continues. The fifth staff concludes the melody with lyrics: gu - te Scho - ko - la - de, und al - les das ganz bil - lig, bil - lig spott - bil - lig!

Text und Weise: Herbert Langhans (*1920)

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

Verzeichnis der Lieder und Instrumentalstücke

Lieder

(Liedtitel und -anfänge)

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

Instrumentalstücke

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

(K) = Kanon

(IB) = Lied mit Instrumentalbegleitung

Sachverzeichnis

- Akkorde, neuartige 80 ff., 88
alla turca 34 f.
Arie 37, 40
Arrangement 123
asymmetrische Taktarten 75, 85, 88
Aufnahmetechnik 123
- Band (Rock-) 104, 110
Baßschlüssel 11
Bauernmusik 77, 83, 88
Beat 105 ff.
- Cantus-firmus-Variation 64, 72
Charaktervariation 64, 72
Chor 18 ff., 38
Choral 18, 21, 24
chromatische Tonleiter 30, 36
- Da-Capo-Form 27, 32 f., 42
dorisch 74, 78, 88
Duett 38 f.
Dynamik 50, 56
- Ecossaisen 56, 63
Elektroakustik 108, 110
Elektronik 97, 100, 108
enharmonische Verwechslung 36
- Figuralvariation 64, 72
Folksong 103
freischaffender Künstler 37, 44, 53, 62, 65
- Geräusch 90 ff., 100
Gleitklang 93, 100
grafische Notation 92, 95, 100
- Hit 116 ff.
Hofkapellmeister 8, 16
Homophonie 18, 24
- Imitation 9, 14, 24
Invention 14 f., 24
- Jazz 103
- Kanon 42, 66 f., 72, 129
Kantate (Kirchen-) 18 f., 24
- Kantor 16
Kirchenlied 17, 24
Kirchentonarten 78, 88
Klangarten 93 ff., 97, 100
Klavierbüchlein 12 f.
Kolorierung 17, 24
kompositorische Idee 45, 109
Kontrast 33, 42, 46, 50, 56
Konzert (Instrumental-) 8 f.
Konzertmeister 8, 16, 32
Konzertreisen 28 ff., 34 f., 76, 112
Kunstlied 58 ff., 72
- lydisch 74, 78, 88
- Menuett 26 f., 32 f., 46 f.
modale Tonleiter 74 f., 78, 88
Motiv 9, 14, 24, 46, 50, 56, 63, 78, 88
Motiventwicklung 46 f., 50, 56
Musette 12 f.
- Nachsatz 27, 42, 46
- Off-Beat 105 f.
Oper 38 ff.
Oratorium 20 f., 24
Orgelkunst 10 f.
Ostinato 78, 85, 88, 105
- Paralleltonarten 36
Partitur 50 f., 87, 92, 95, 100
Passion 20 f.
Pentatonik 83, 88
Periode 27, 42, 46
Polyphonie 14, 24
Popmusik 96, 102 ff.
Protestsong 103
Punktklang 93, 100
- Quintenzirkel 36
Quintett 64
Quintverwandtschaft 36
- Reihung 42
Rezitativ 20 f., 24
Riff 105 f.
- Rockmusik 96, 103 ff.
Rockstile 104
Rondoform 30 f., 34 f., 40, 42, 86
- Schichtklang 93, 100
Schlager 103, 116 ff., 128
Schlagermerkmale 122
Schlagerstar 123
Schlagertypen 122
Schlagwerkensemble 91 ff., 100
Schlüsselwörter 126, 129
Schwebeklang 93, 100
Septett 47
Shout and cry 105
Show 111
Sinfonie 32, 50 f., 53, 56
Sonate 34 f., 46 f.
Sound 105
Spielanweisungen 94 ff.
Star 102, 123 f.
Strophenform 58, 61, 107, 119
Synthesizer 108
- Taktwechsel 86, 88, 129
Tänze 63, 84, 103
Thema 9, 14, 46, 56, 64, 72, 86
Tokkata 10 f., 24
Tonarten, gleichnamige 36
Turbae-Chor 21
- Umweltgeräusche 90, 93, 96 f., 100
- Valse 63, 68
Variation 64, 72
Verfremdung 93 f., 96, 100
Vermarktung 123 f.
Volkslied 58, 72, 74 ff., 80, 82 f.
Volksliedbearbeitung 78 ff., 88
Volksliedforschung 76 ff.
Vordersatz 27, 42, 46
- Walzer 63, 68 f.
Werbeslogan 126 f., 129
Werbespot 127 ff.
Werbung 126 ff.
Wiener Klassik 42
- Zeitleiste 95, 97, 100
Zielgruppe 127 ff.

Verzeichnis der Kapitелеingangsbilder

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

Bildnachweis

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



MUSICASSETTE

für die 8. Jahrgangsstufe

von
Lisl Hammaleser
Richard Taubald

mit Beiträgen von Walter Neubeck
und Günther Eberlein

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Gestaltung des Umschlags: Christian Diener

Illustrationen: Friedrich Kohlsaat

Verlagsredaktion: Ingrid Adam

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören
zwei Tonkasetten mit Hörbeispielen
(Bestell-Nr. 8133-8)
und Testblätter
(ISBN 3-7627-8191-5)

1991

2. Auflage, 1. Nachdruck

© Bayerischer Schulbuch-Verlag

Hubertusstraße 4, 8000 München 19

Notensatz: Satz & Grafik GmbH, Planegg

Reproduktion: Osiris, München

Druck: Hanns Lindner, München

ISBN 3-7627-8127-3 kartoniert } (Einzelband 8. Jahrgangsstufe)

ISBN 3-7627-8131-1 gebunden }
ISBN 3-7627-8254-7 (Sammelband 7./8. Jahrgangsstufe)

Inhalt

1 Akustik – Töne unter der Lupe	5	„drums and percussion“	77
Die tönende Welle	6	Vom Baumstamm zur Kesselpauke	78
Das Geheimnis der Saite	8	Schlagzeugparade	79
Frequenz – nur eine Zahl?	10	Schlagzeug-Workshop	81
Naturtöne im Naturhörn	12	Kongreß der Instrumentenbauer	84
Das Phänomen Resonanz	13	Aktueller denn je: die Gitarre	86
Klangfarbe – mehr als „Sound“	14	E-Sound – ein Fortschritt?	89
Manipulation im Studio	16	Die „Schwestern“ der Gitarre	90
2 Die Stimme – Ur-Instrument des Menschen	19	Vielsaitige Verwandte	91
Musikalische Weltreise	20	Fiedel – Fiddle – Viole	92
Ein singender Automat	23	Die Familie der Streicher	94
Der Konstruktionsplan	24	Alte Geigen – eine Rarität	100
Ohne Luft kein Ton	25	Von der Drehleier zum Konzertflügel	102
Mutation: natürliches Wachsen	26	Festival für Tastenvirtuosen	104
Die synthetische Stimme	27	Tasten mit Pfiff	106
Die Landschaft in meiner Stimme	30	Klangbaumeister an der Orgel	108
Ist Sprechen schon Musik?	32	Anblasen – aber wie?	110
Musikdrama ohne Gesang	36	Bläser komplett	112
Die „singende Rede“	38	Wie man eine Melodie bläst	114
Stimmakrobatik	40	Die Bläser unter sich	116
Das Lied vom Abenteuer	41	Kleine Verwandte mit flinken Zungen	117
Eine gespenstische Geschichte	44	Tutti	118
Vorhang auf für die Oper	50	Synthetische Klänge <i>(Beitrag von Walter Neubeck)</i>	123
Musiktheater auf neuen Wegen	52	Ist das noch Musik?	130
„Der Freischütz“	54	Rätselecke	135
Stars im Ensemble	60		
Der Chor tritt auf	62	Anhang: Wir basteln einfache Instrumente <i>(Beitrag von Günther Eberlein)</i>	137
Eine große Opernszene	64		
3 Das Instrument – Werkzeug des Musikers	71	Verzeichnis der Lieder, Sprech- und Instrumentalstücke	146
Musik – Geschenk der Götter?	72	Sachverzeichnis	147
Von Urwalttrommeln und Tempelgongs	74		

Vorwort

„Musicassette 8“ umfaßt die drei Bereiche Akustik, Stimme und Instrument. Im Mittelpunkt steht die Beschäftigung mit dem verfügbaren Klangmaterial:

- das eigene Instrument, die Stimme, in allen möglichen Klangäußerungen,
- die Ur-Instrumente und die frühen Versuche, Geräusche und Töne auf einfachen Klangwerkzeugen hervorzubringen,
- die heute gebräuchlichen Instrumente, ihre Entwicklung und Bauweise; Möglichkeiten der Kangerzeugung; Spielweisen.

Der Schüler soll hören, überlegen und beschreiben, probieren und gestalten, dabei auch Grundkenntnisse aus der Musiklehre auffrischen und vertiefen.

Im Anhang werden für handwerklich interessierte Schüler und Lehrer Vorschläge zum Basteln einfacher Instrumente gemacht und mit Zeichnungen erläutert.

Es ist das Bestreben der Verfasser, dem Lehrer durch eine Fülle von Material vielfältige Möglichkeiten zur Unterrichtsgestaltung anzubieten. Je nach Klassensituation und Motivation lässt sich eine entsprechende Auswahl treffen.

Die Hörbeispiele stehen auf Tonkassetten zur Verfügung.

Den Abschnitt „Synthetische Klänge“ stellte Walter Neubeck, Erlangen, zur Verfügung; der Anhang „Wir basteln einfache Instrumente“ stammt von Günther Eberlein, Kunsterzieher des Gymnasiums Marktoberdorf. Autoren und Verlag danken beiden für ihre Mitarbeit.

Hinweiszeichen:



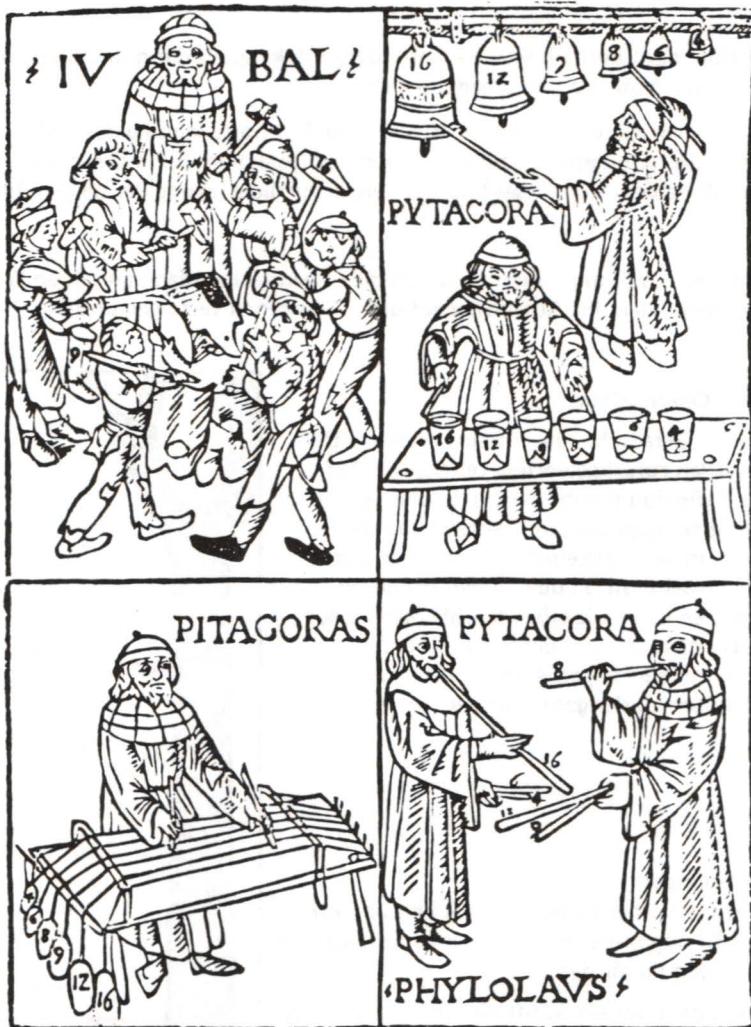
Hörbeispiel auf den zum Buch gehörigen Tonkassetten
(Bestell-Nr. 8133-8)



Hörbeispiel auf beliebiger Schallplatte oder anderem Tonträger

I AKUSTIK

Töne unter der Lupe



Die tönende Welle



Orlando di Lasso (1532–1594)



1

①► Höre das Chorlied. Welcher besondere Effekt spielt darin die Hauptrolle? Wie müßte demnach die Notenvorlage ergänzt werden?



2

②► Zu allen Zeiten versuchten Musiker, die Naturerscheinung des Widerhalls (Echo) als besonderes Gestaltungsmittel zu nutzen und nachzuahmen. Auch das Klangbeispiel aus der Popmusik bedient sich dieses Mittels. Vergleiche die Wirkung der beiden Beispiele.

Töne fliegen zwar nicht sichtbar durch die Gegend, aber man kann ihren Weg durch die Luft, ihr Zurückprallen, ihr Auftreffen auf unser Ohr genau verfolgen und messen.

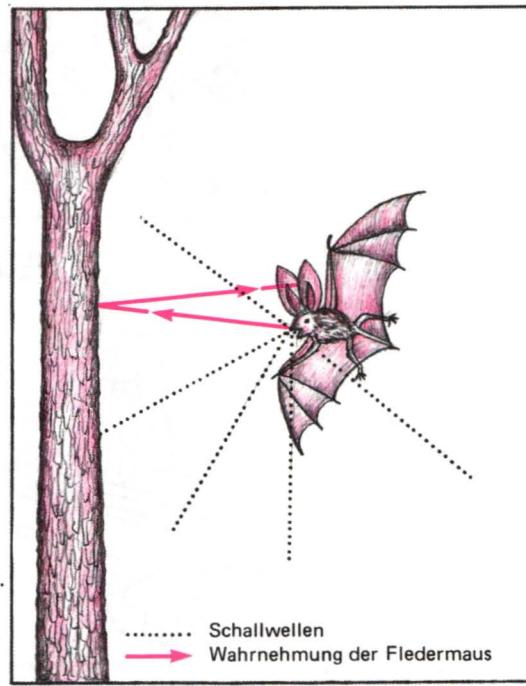
Reflexion

Mit den Ohren sehen?

Töne und Geräusche, die auf ein Hindernis treffen, werden zurückgeworfen, reflektiert. Auf dieser **Reflexion** beruht der akustische Senden- und Empfangsapparat, mit dessen Hilfe die Fledermaus in der Dunkelheit „sehen“ und somit z.B. ein Insekt fangen oder einem Hindernis ausweichen kann. Sie stößt schrille Schreie aus und orientiert sich am Echo dieser Schreie. Darum sind bei einigen Arten die Ohrmuscheln sogar größer als der ganze Körper.

③► Überlege:

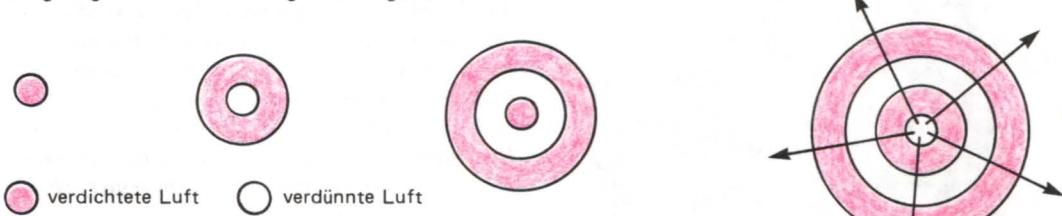
- Hochseefischer verwenden das Echolot, um die Entfernung eines Fischschwärms festzustellen. Wie erklärst du dir das?
- Wie vermeidet ein Schiff die Gefahr, auf einen Eisberg aufzulaufen?



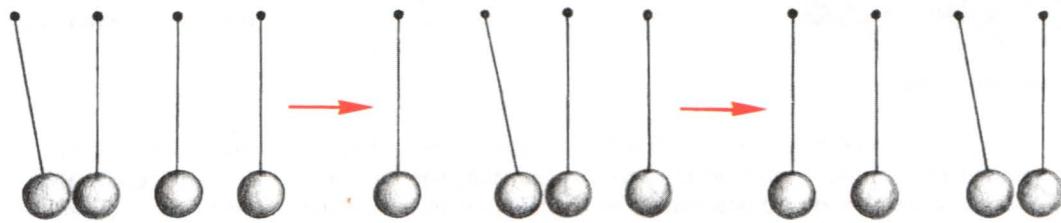
Schall

Schallwellen

Schall entsteht durch das Hin- und Herschwingen kleinster Teilchen (Moleküle). Im Rhythmus ihres Schwingens ändert sich unaufhörlich ihr Abstand; es entstehen Verdichtungen und Verdünnungen der Luft, die sich im Raum als **Schallwellen** nach allen Seiten ausbreiten. Auf eine Verdichtung folgt eine Verdünnung und umgekehrt.

**Experiment**

- a) Die Zeichnung stellt Tischtennisbälle dar, die nebeneinander aufgehängt sind. Stelle dir vor, du setzt den ersten Ball durch einen leichten Stoß in Bewegung. In welcher Weise verändern sich die einzelnen Abstände?

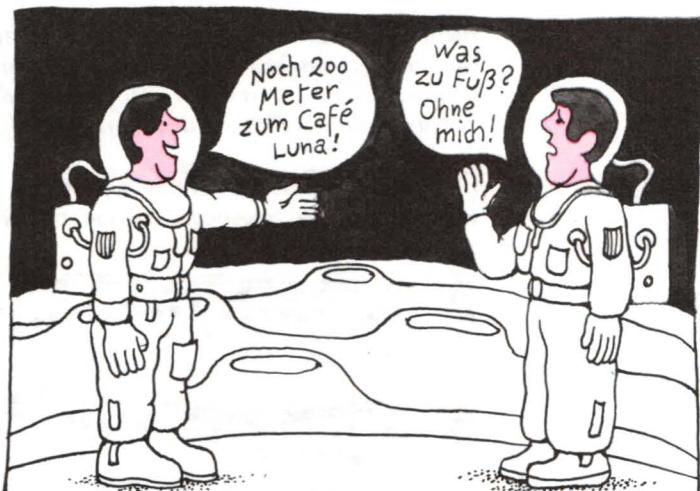


- b) Nun wird ein Pendel aus Watte aufgehängt. Den Anstoß verursacht jetzt eine klingende Stimmgabel, die das Pendel aber nicht berühren darf. Setze deine Beobachtungen in Beziehung zum ersten Versuch.

Schall pflanzt sich in der Luft nach allen Seiten mit stets gleichbleibender Geschwindigkeit fort, unabhängig von Lautstärke und Tonhöhe. In flüssiger und fester Materie reagieren die Schallwellen ähnlich, nur mit unterschiedlicher Geschwindigkeit.

Schallgeschwindigkeit

Schallgeschwindigkeit in Luft	340 m/s
Wasser	1480 m/s
Holz	5500 m/s
Kautschuk	35 m/s



④ ► Überlege:

- a) Bei einem Gewitter ist 3 Sekunden nach dem Blitz der Donner zu hören. Wie weit ist der Blitz-einschlag entfernt?
- b) Auf einem Schiff wird der Schall des Echo-lots nach 4 Sekunden wieder empfangen. Wie tief ist an dieser Stelle das Meer?
- c) Betrachte das Bild: Mondfahrer unterhalten sich über ihre Marschrute. Was stimmt hier nicht?

Das Geheimnis der Saite



Paganini, der Hexenmeister (Zeichnung von J. P. Lyser)

Ein Konzertbesucher des Jahres 1835 hätte in der Münchner „Morgenpost“ lesen können: „Wieder einmal faszinierte Niccolò Paganini, der Teufelsgeiger, mit seinem dämonischen Spiel, bei dem es manchmal wirklich nicht mehr mit rechten Dingen zuzugehen scheint. Das Publikum raste; Damen fielen in Ohnmacht, junge Mädchen suchten den Saum seines schwarzen Rocks zu berühren. Mit dem Teufel im Bunde scheint Paganini tatsächlich zu sein, wenn er auf seiner Geige Kunststücke vollbringt, die man nie vorher gesehen und gehört hat. So kann er mitten im Spiel plötzlich drei Saiten seiner Geige abreißen und auf der vierten Saiten allein so unnachahmlich und virtuos weiterspielen wie andere Künstler nicht mit allen vier Saiten.“

In den Slums von Genua geboren, riß Niccolò Paganini von zu Hause aus, schlug sich als Gitarrenspieler durch, wurde als Konzertgeiger der Günstling von Fürsten und schönen Frauen. Der „Teufelsgeiger“ nutzte die phantastischen Geschichten um seine Person für die Publicity, verspielte leichtfertig seine hohen Konzerteinnahmen, ging auf immer neue Reisen quer durch ganz Europa.

Große Zeitgenossen über den „Teufelsgeiger“:

Franz Liszt: „Paganini ist eine Wundererscheinung, wie sie das Reich der Kunst nur einmal, dieses einzige Mal, gesehen hat.“

Franz Schubert: „So ein Kerl kommt nie wieder!“

Heinrich Heine nach einem Hamburger Konzert: „Endlich aber, auf der Bühne, kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstiegen zu sein schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Gala . . . Ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt?“



3

⑤ ► Napoleons Schwester bat Paganini, ihr ein Stück für nur eine einzige Saite zu schreiben. In welchem der zwei folgenden Klangbeispiele wird nur auf der G-Saite gespielt?

Niccolò Paganini: Caprice Nr. 19 für Violine (Ausschnitt)

Schon der griechische Gelehrte Pythagoras (um 500 v. Chr.) erforschte die Gesetze der schwingenden Saite. Er experimentierte mit Vorliebe auf dem **Monochord**, einem Instrument mit nur einer einzigen Saite, um durch Messen und Berechnen dem Geheimnis der Musik auf die Spur zu kommen.

Monochord

⑥ ► Überlege: Wie müßte eine Saite beschaffen sein, wenn sie – bei gleich starker Spannung und gleicher Länge – tiefer klingen soll?

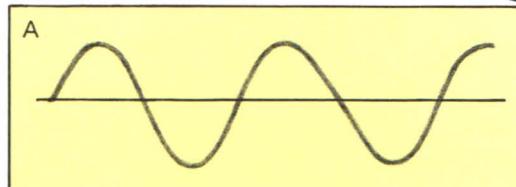
⑦ ► Ergänze: Eine Saite klingt um so höher, je ? ihre Länge,
je ? ihre Spannung,
je ? ihr Eigengewicht ist.

Experiment

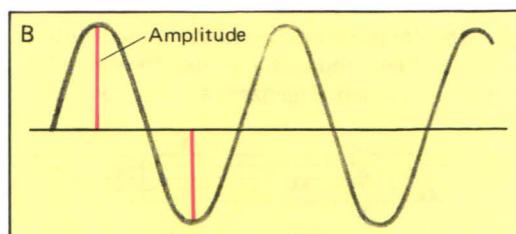
Stelle dir folgenden Versuch vor: Eine Stimmgabel wird durch Anschlagen zum Vibrieren und Klingen gebracht. Eine angefügte Nadel zeichnet auf einer rußgeschwärzten, gleichmäßig fortbewegten Platte eine Kurve auf.

Die Stimmgabel vibriert regelmäßig hin und her. Sie ist in **Schwingungen** versetzt. Es entsteht die Aufzeichnung einer **Sinuskurve** (A). In ähnlicher Weise würde sich die Grundschwingung einer Saite abzeichnen.

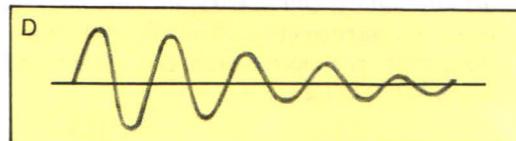
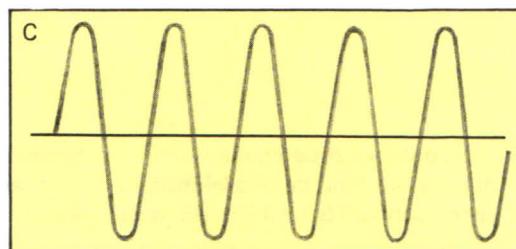
Je stärker die Saite angezupft wird, je lauter sie also klingt, desto größer ist die Spannweite ihres Ausschlags, die **Amplitude** (B).



**Schwingungen
Sinuskurve**



Amplitude



(Bei den Zeichnungen wird immer die gleiche Zeiteinheit vorausgesetzt.)

⑧ ► a) Halte ein langes, elastisches Lineal aus Kunststoff so auf dem Tisch fest, daß es mit dem Großteil seiner Länge über den Tischrand hinausragt. Bringe es mit leichtem Fingerdruck zum Vibrieren, und beobachte den Verlauf der dadurch entstehenden Schwingungen. Verkürze die Länge des freistehenden Stücks: Wie verändern sich Schwingungen und Geräusche?

b) Vergleiche damit die Schwingungen einer Gitarren- und einer Kontrabasssaite. Inwiefern ergeben sich ähnliche Beobachtungen?

c) Betrachte Zeichnung C: Hier sind die Schwingungen enger als in B. Ergänze: Je schneller eine Saite schwingt, desto ? klingt der Ton.

⑨ ► a) Beschreibe den Schwingungsverlauf in Zeichnung D. Wie wirkt sich die Veränderung auf den Ton aus?

b) Zeichne eine Sinusschwingung für einen Ton, der in der Höhe allmählich ansteigt.

Frequenz – nur eine Zahl?

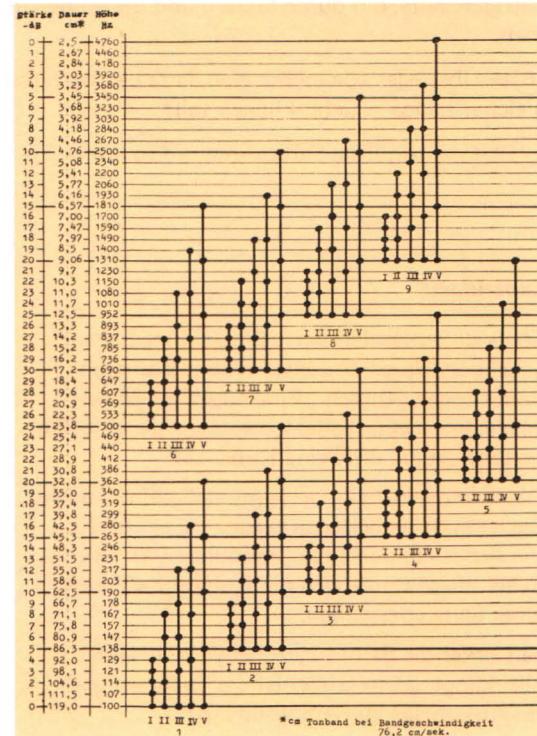
Für seine „*Elektronische Studie II*“ (1954) zeichnet der Komponist Karlheinz Stockhausen in einer grafischen Partitur die Stärke, Dauer und Höhe der Töne und Geräusche auf.



4

(10)► Versuche, aus den Zahlen, Punkten, Strichen etwas herauszulesen. Wie wird die Dauer angegeben? Was bedeuten die Meßzahlen für die Höhe? Wie entwickelt sich die Höhe? Entspricht das zugehörige Klangbeispiel einigermaßen deinen Erwartungen?

(11)► Vergleiche die untenstehenden Noten und Zahlen, und versuche eine Gesetzmäßigkeit abzuleiten. Ergänze die fehlende Zahl.



Diagramm, von der Partitur des Komponisten abgeleitet, aus der Analyse von E. Bozzetti

Frequenz

Die Tonhöhe ist durch die Anzahl von Schwingungen pro Sekunde – die **Frequenz** – gekennzeichnet und wird mit der Maßeinheit Hertz (Hz) ausgedrückt. Beim Ton a^1 („Kammerton“) z.B. ergeben sich 440 Schwingungen in der Sekunde.

Die Schwingungen einer Saite (oder eines anderen Körpers) werden in Form von Schallwellen über die Luft auf das Ohr übertragen. Allerdings kann das menschliche Ohr nur Schallwellen mit Frequenzen zwischen etwa 16 und 20 000 Hz aufnehmen. Wesentlich höher dagegen liegt die obere Hörgrenze bei einigen Tieren. Der Hund hört Frequenzen bis zu 50 000 Hz, die Fledermaus sogar bis zu 120 000 Hz.



5

(12)► Höre ein Kontra-A und das Absinken der Frequenz von 55 Hz bis auf 16 Hz. Dann verändert sich die Tonhöhe von 1760 Hz (a^3) nach oben bis in Frequenzbereiche jenseits unserer Hörgrenze.

Wenn eine Saite in einem bestimmten Verhältnis verkürzt wird, ändern sich die Tonhöhen entsprechend diesen Verhältniszahlen.

Verkürzung:	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$
Intervalle:						
Frequenzen:	110	220	330	440	550	660 Hz

⑬► a) In welchem Verhältnis stehen die Frequenzzahlen der beiden Töne einer Oktave, einer Quinte? (z.B. a : A = 220 : 110 = ?)

b) Vergleiche Saitenlänge und Frequenzen. In welcher Beziehung steht die wachsende Tonhöhe zur verkürzten Saitenlänge?

⑭► Notiere die gleiche Intervallreihe über dem Grundton c, berechne die Frequenzen, und vergleiche die Schwingungsverhältnisse der einzelnen Intervalle.



Oktave	2:1
Quinte	3:2
Quarte	4:3
große Terz	5:4
kleine Terz	6:5

Diese Intervallreihe und das Verhältnis der Frequenzzahlen bilden den Grundbestand der sog. **Obertonreihe**. Man nennt dieses Verhältnis der Frequenzzahlen (1F : 2F : 3F : 4F...) „harmonisch“.

Obertonreihe



Mit der Kenntnis dieser Schwingungsverhältnisse lassen sich aus einem gegebenen Frequenzwert andere Frequenzen berechnen.

⑮► Suche in einer der notierten Intervallreihen zwei Töne im Intervall einer großen Sexte, bestimme ihre Schwingungszahlen, und errechne das Schwingungsverhältnis der großen Sexte.

¹ Die Notierung des 7. Tons in der Obertonreihe ist ungenau; er klingt geringfügig tiefer.

Naturtöne im Naturhorn

In der Röhre eines Blasinstruments kommt, entsprechend der schwingenden Saite, die eingeschlossene Luft als sog. Luftsäule zum Schwingen und läßt sich ähnlich verkürzen bzw. teilen wie eine Saite (vgl. auch S. 115). Allerdings schwingt die Luft nicht wie die Saite quer, als *Transversalschwingung*, sondern mit Verdichtungen und Verdünnungen in der Längsrichtung, als *Longitudinalschwingung*.

Aus den natürlichen Tönen des Jagdhorns bestehen die Melodien und Themen vieler Musikstücke.

Joseph Haydn stellt in seinem Oratorium „*Die Jahreszeiten*“ eine Jagd durch Chor und Orchester dar und leitet sie mit einem Jagdruf ein.



6

⑯► Höre den Anfang des Jagdchors, und vergleiche die verschiedenen Hornsignale mit dem Notenbeispiel.



7

⑰► Das Scherzo von Anton Bruckners 4. Sinfonie beginnt mit einem Hornsignal. Notiere anhand des Notenbeispiels den Dreiklang, der der Melodie zugrunde liegt, und bestimme seinen Grundton.

A musical score for two horns (Hörner) in B-flat major, 2/4 time. It shows two staves: the top staff for the first horn (1. 2.) and the bottom staff for the second horn (3. 4.). The notation includes dynamic markings like 'p' and 'semp.' (sempiternaria), and performance instructions like '3'. The music begins with a sustained note followed by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



Experiment

- Öffne das Klavier, so daß die Saiten sichtbar sind. Singe nah an den Saiten einen bestimmten Ton. Drücke das rechte Pedal nieder, und singe den Ton noch einmal.
- Schlage die Taste für diesen Ton stumm an, und singe den Ton.
- Drücke mit den Fingern der rechten Hand die Tasten des C-Dur-Dreiklangs (eingestrichene Oktave) nieder, und singe nacheinander die einzelnen Töne. Schlage dann mit der linken Hand den Baßton C kurz und heftig an.
- Prüfe bei jedem Versuch den Nachklang. Beobachte die Dämpfungsfilze, die auf den Saiten liegen, und versuche die unterschiedlichen Klangergebnisse zu erklären.

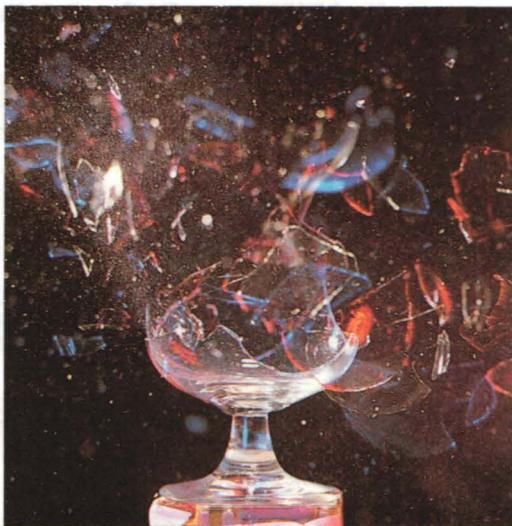
Das Phänomen Resonanz

Eine Saite beginnt dann besonders stark mitzuschwingen, wenn ihre Eigenfrequenz mit der Frequenz der ankommenden Schallwelle übereinstimmt. Diese **Resonanz** (= Widerhall, Mirklingen) ist sogar schon möglich, wenn die Eigenfrequenz der Saite in der Obertonreihe (vgl. S. 11) der ankommenden Schallwelle enthalten ist.

18► Versuche, das Entstehen von Resonanz zu erklären, wenn in einem Raum bei bestimmten Tönen Gegenstände klinnen. (Bei einem sehr lauten Ton in einer bestimmten Frequenz kann sogar ein Glas zerspringen.)

19► a) Überlege, was das Pedalspiel am Klavier mit Resonanz zu tun hat.

b) Halte möglichst viele Klaviertasten (vom Ton c an aufwärts) mit dem rechten Unterarm tonlos niedergedrückt, schlage laut und kurz den Ton c an, und erkläre den Klangeffekt.



Resonanz

Der Komponist *Béla Bartók* benützt in seinem Klavierstück „Obertöne“ das Phänomen der Resonanz, indem er eine ungarische Volksmelodie über lang nachklingende Akkorde legt.

20► a) Unterscheide das Notenbild. Wo gibt es Dreiklänge, die nachklingen sollen?

b) Höre den Anfang, und achte besonders auf den Resonanzklang.

8



* Stumm niederdrücken

Aus B. Bartók: Mikrokosmos IV · © Hawkes & Son Ltd., London 1940
Mit Genehmigung des Musikverlags Boosey & Hawkes GmbH, Bonn

1 Akustik

Klangfarbe – mehr als „Sound“

Kleine Kammermusik für fünf Bläser op. 24, Nr. 2, 4. Satz (Anfang)

The musical score consists of five staves for Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, and Fagott. The score is divided into two sections by a vertical bar. The top section features dynamic markings *ff*, *ten.*, and *accel.*. The bottom section features dynamic markings *a tempo*, *langsam*, and *f*. Hand-painted color washes in yellow, green, blue, orange, and red are applied across the staves to represent the sound colors of each instrument. A cartoon painter character in a blue coat and glasses is shown holding a palette and brush, standing on the musical staff.

Paul Hindemith (1895–1963) • © B. Schott's Söhne, Mainz



9

② ► Höre den kurzen Bläzersatz von Hindemith, und lies die ersten Takte im Notenbild mit.

- Worin könnte man eine Gliederung sehen?
- In welcher Folge treten die einzelnen Bläser solistisch hervor?
- Mit welchem Fachausdruck könnte man die Spielweise der Bläsergruppe bezeichnen?
- In welcher Weise heben sich die Solostellen musikalisch vom Tutti ab?
- Welches Soloinstrument spielt die ausdrucks Vollste Melodie?

Jedes der fünf Blasinstrumente ist an seiner typischen Klangfarbe zu erkennen. Diese spezifische Klangfarbe entsteht durch eine Mischung aus dem Grundton und Tönen der Obertonreihe (über diesem Grundton). Man glaubt, einen „Ton“ zu hören, und hört in Wirklichkeit bereits einen Klang aus mehreren Einzeltönen, die mit dem Grundton verschmelzen.

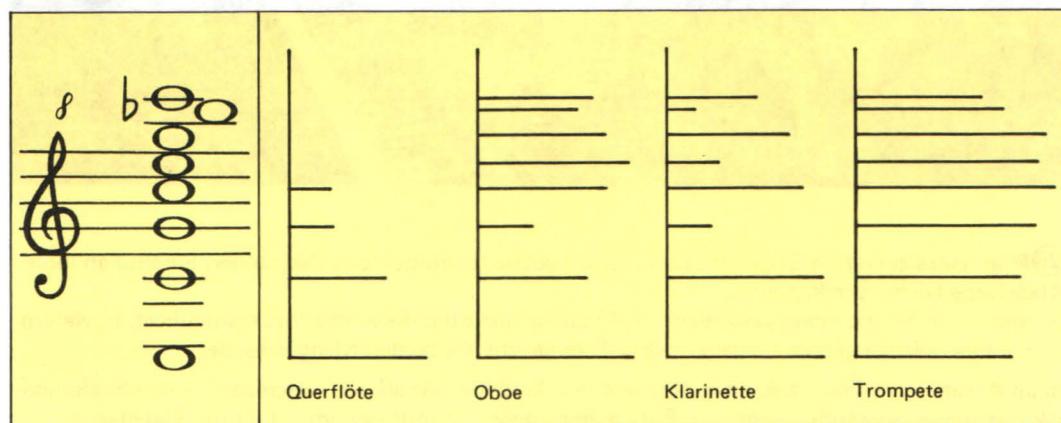


Klangfarbe

Jedes Instrument hat als typische Klangfarbe eine bestimmte Zusammensetzung dieser Obertöne (auch Teiltöne bzw. Partialtöne¹ genannt), ein **Klangspektrum**.

Klang-
spektrum

In der Tabelle wird die Lautstärke der Obertöne als waagrechte Strecke gezeigt.



22► a) Versuche, an dieser grafischen Darstellung zu erklären, warum die Querflöte einen „sanften“ Klang hat, die Trompete einen „glänzenden“. Höre dazu kurze Klangbeispiele.



b) Welche Gesetzmäßigkeit fällt im Klangspektrum der Klarinette auf?

Ein Ton ohne Obertöne, **Sinuston** genannt, lässt sich nur auf elektronische Weise herstellen.

23► Höre zwei Sinustöne mit unterschiedlicher Frequenz.

Sobald eine Sinusschwingung (A) durch die Schwingungen von Obertönen überlagert wird, verzerrt sich das Bild der Grundschiwung (B).

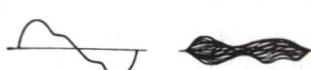
24► Erkläre aus dem Verlauf in Zeichnung B, warum für den Hörer trotzdem eine bestimmte Tonhöhe zu erkennen ist.



Überlagerung dreier Sinusschwingungen, in Wellenform gezeichnet und als schwingende Saite abgebildet



Sinuston



¹Der Grundton gilt als erster Partialton, der erste Oberton als zweiter Partialton usw.

Manipulation im Studio



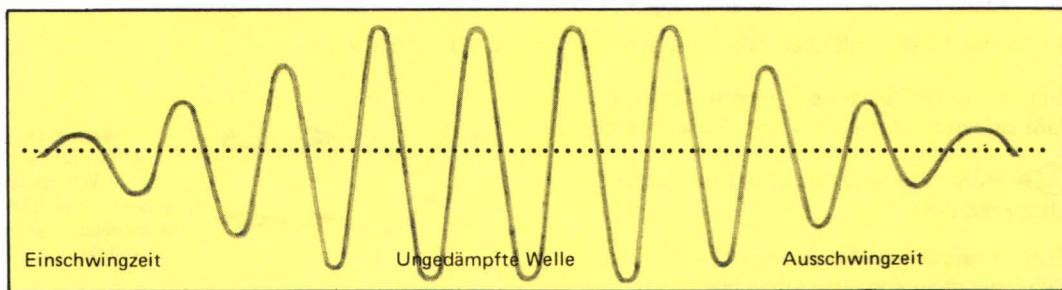
12

Einschwingvorgang

25► a) Höre zuerst im Originalton drei verschiedene Instrumente nacheinander. Sie sind an ihrer Klangfarbe leicht zu erkennen.

b) Nun ist im Studio etwas geschehen: Der Toningenieur hat die Aufnahme manipuliert. Inwiefern ist jetzt das Klangergebnis ein ganz anderes? Vergleiche die beiden Klangbeispiele.

Beim Ansatz eines Tons, z.B. beim Anstreichen, Anreißen, Anblasen, Anschlagen, entsteht ein charakteristisches Geräusch. Dieser sog. **Einschwingvorgang** ist mitbestimmend für die Klangfarbe eines Instruments. Im vorherigen Klangbeispiel wurde das Geräusch dieses Einschwingvorgangs weggescchnitten. Damit verblaßt die für ein Instrument charakteristische Klangfarbe.



Geräusch

Die bei einem **Geräusch** entstehenden Schwingungen sind unregelmäßig, *unperiodisch*; die Teiltöne stehen nicht wie bei der Obertonreihe in einem harmonischen, sondern in einem *unharmonischen* Verhältnis und haben sehr nahe beieinander liegende Frequenzen.



Manipulation

Jedes Klangspektrum kann durch *Manipulation* verändert werden. So nimmt der Toningenieur bereits bei der Einspielung von Musik eine Abstufung der Höhen- und Tiefenanteile vor. Auch Singstimmen können – ohne Zutun des Sängers – zu dem gewünschten Sound umgefärbt werden, indem man dem Klang durch Filterung weiche dunklere und/oder harte hellere Anteile entzieht.

(26)► Hörte dieses Klangbeispiel zweimal, jeweils mit unterschiedlicher Einstellung von Höhen und Tiefen am Wiedergabegerät (das du selbst bedienen kannst). Beschreibe die Wirkung, und versuche sie zu erklären.



(27)► Vergleiche unterschiedliche Veränderungen einer Singstimme, die der Toningenieur im Studio vorgenommen hat.



(28)► a) Achte beim nächsten Beispiel auf die Verstärkung der Geräuschanteile in der Singstimme (Konsonanten, Atem). Ohne Hilfe des Mikrofons wäre diese Stimme in einiger Entfernung kaum zu hören. So aber wird der Sänger uns ganz nah „ans Ohr gerückt“.



b) Welche Wirkung hat die Steigerung der Lautstärke in diesem Stück?

Die Schallwellen treffen mit einem bestimmten Druck auf das Ohr. Bei höheren Frequenzen ist es eine größere Anzahl von Schwingungen pro Sekunde, also auch eine stärkere Beanspruchung des Trommelfells. Eine solche Steigerung des Schalldrucks empfindet man oft als äußerst unangenehm, sogar als Schmerz. Allerdings werden sehr tiefe und sehr hohe Töne mit geringerer Empfindlichkeit wahrgenommen.

Schalldruck (genauer: das Verhältnis zwischen verschiedenen starkem Schalldruck) wird in **Dezibel** (dB) gemessen. Diese Maßeinheit spielt in der elektronischen Musik eine Rolle (vgl. S. 10).

Vom Schalldruck hängt die Lautstärke ab, die in **Phon** gemessen wird. Sie ändert sich aber bei unterschiedlichen Frequenzen nicht im gleichen Maße wie der Schalldruck.

Atemgeräusch	5 Phon
Unterhaltung	50 Phon
Schreibmaschine	70 Phon
Schreien, Hupen	80 Phon
Radio laut	85 Phon
Preßlufthammer	110 Phon
Rockkonzert	bis 120 Phon
Düsenflugzeug	130 Phon

Schalldruck

Dezibel

Phon



Warum das Bedürfnis nach Superlautstärke in der Rockmusik?

Man badet geradezu in Musik, man spürt auf der Haut den Druck der Schallwellen, man „hört“ mit dem ganzen Körper die dröhnen den Töne.

Viele „mögen's eben heiß“, obwohl die Ärzte vor Gehörschäden durch überlauten Musik warnen.

Auch der ständig wachsende Umweltlärm – auf der Straße, am Arbeitsplatz – wirkt nicht nur auf das Ohr, sondern ebenso auf die Psyche und die inneren Organe des Menschen.

Schall entsteht durch Schwingungen.

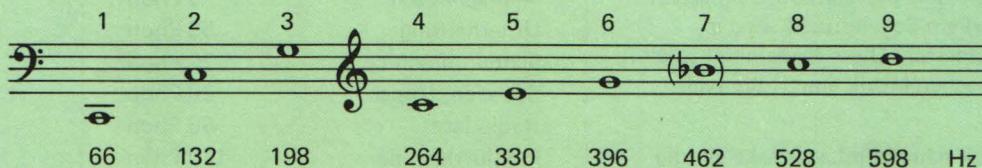
Schwingung: Regelmäßige (periodische) Hin- und Herbewegung von Luft bzw. fester oder flüssiger Materie

Frequenz: Anzahl der Schwingungen pro Sekunde, gemessen in **Hertz** (Hz), bestimmt für die Tonhöhe
Hörbare Frequenzen: etwa 16 bis 20 000 Hz

Amplitude: Größter Ausschlag einer Schwingung, bestimmt für die Lautstärke

Schallgeschwindigkeit: Ausbreitung der Schwingungen nach allen Richtungen mit einer bestimmten Geschwindigkeit, in Luft mit ca. 340 m/s

Oberton- bzw. Partialtonreihe und ihr Zusammenhang mit Saitenteilung und harmonischen Schwingungsverhältnissen:



Klangfarbe: Abhängig

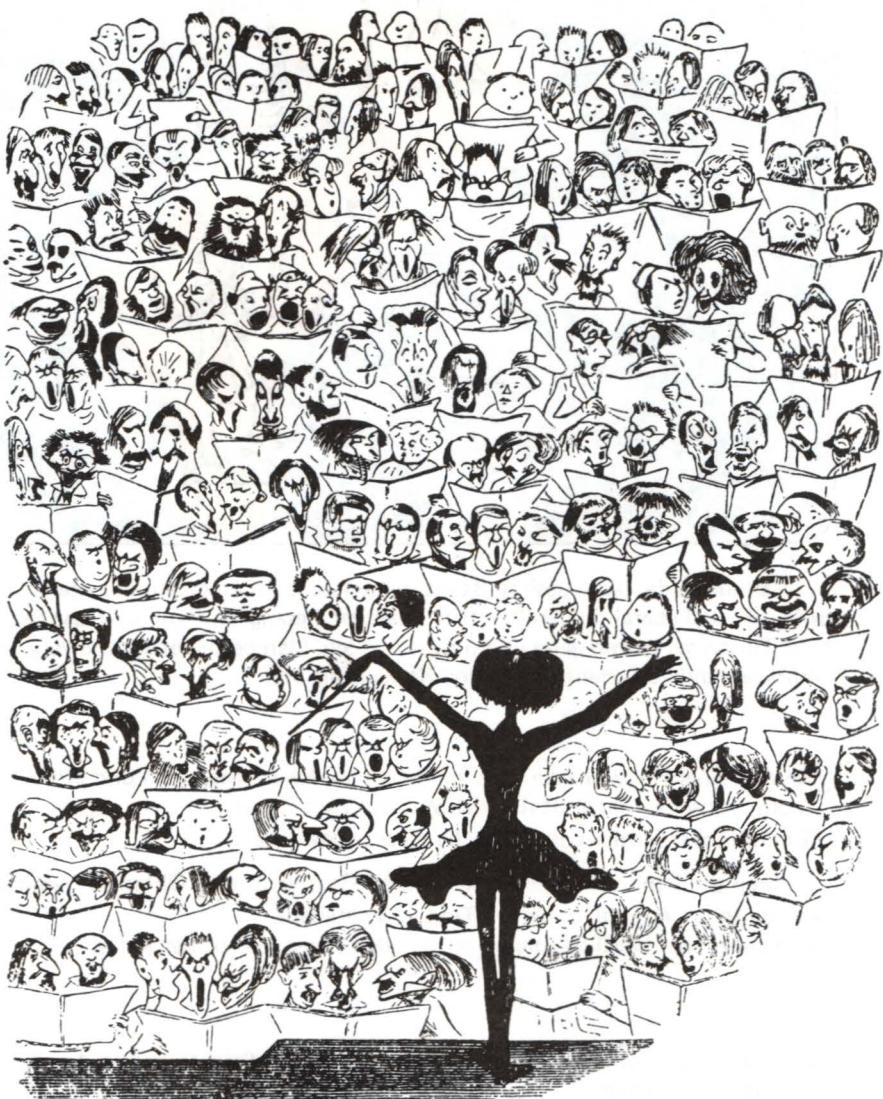
- vom **Klangspektrum** (Mitschwingen bestimmter Obertöne in typischer Lautstärkezusammensetzung)
- vom **Einschwingvorgang** (kurzer, meist geräuschreicher Ansatz des Tons)

Geräusch: Unregelmäßige, unperiodische Schwingungen, unharmonisches Verhältnis der Teiltöne

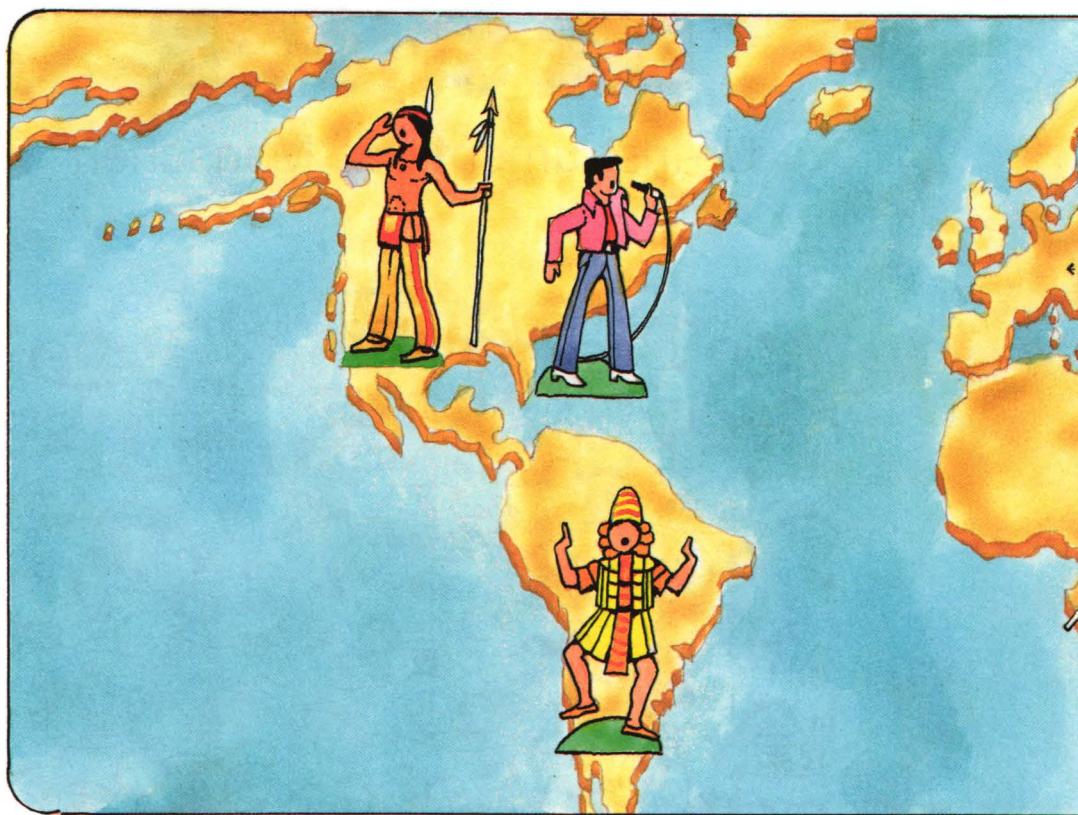
Resonanz: Mitschwingen eines Gegenstandes, dessen Eigenfrequenz mit der Frequenz des anregenden Tons bzw. eines Tons aus dessen Obertonreihe übereinstimmt

2 **DIE STIMME**

Ur-Instrument des Menschen



Musikalische Weltreise



Ein Instrument, das jeder besitzt, ist die menschliche Stimme. Seit Urzeiten macht der Mensch damit Musik, und überall in der Welt trifft man auf Gesang. Nur klingen diese Stimmäußerungen für unsere Ohren oft befremdend und unverständlich. Man belächelt sie und vergißt darüber, daß jeder Kulturreis andere Lebensformen und Klangideale hat.



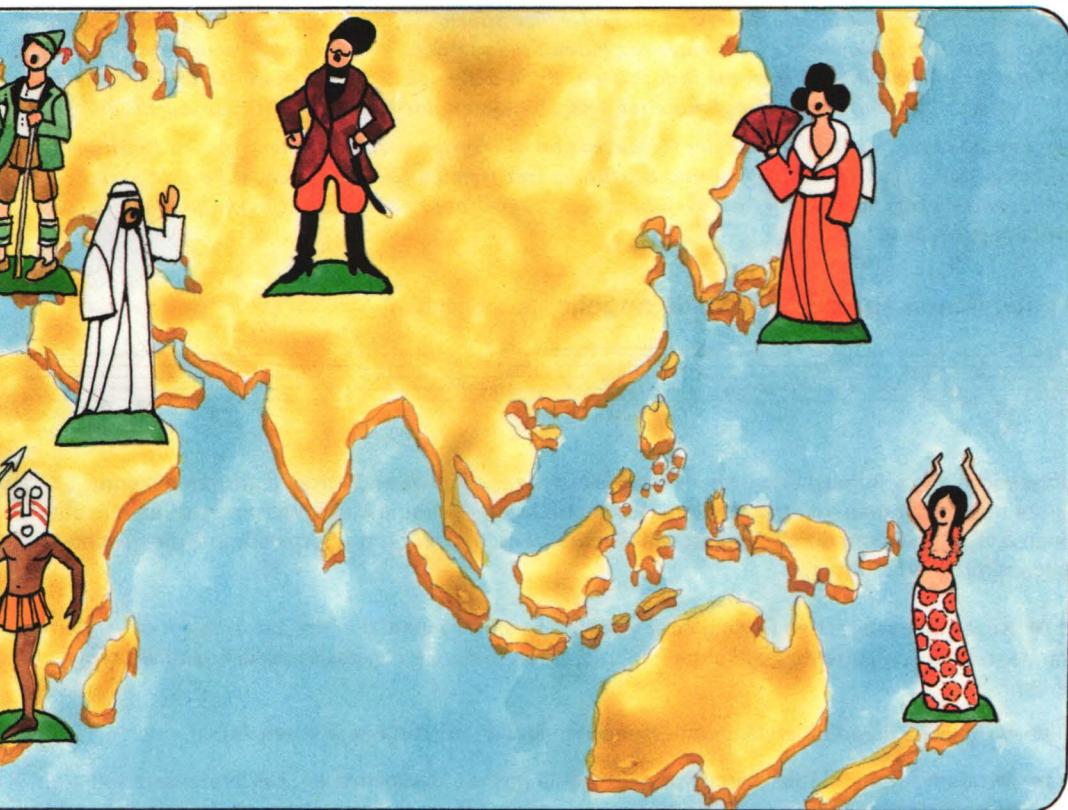
16

- ① ► Auf einer Reise um die Welt kannst du Merkwürdiges hören und erleben. Zum Beispiel:
- Vom türkischen Minarett ruft der Muezzin zum Gebet.
 - Ein indischer Magier beschwört die Mächte des Bösen.

Wie klingt die Stimme? Warum erscheint der Gesang unseren Ohren so fremdartig? Kann man den Inhalt erraten, ohne den Text zu verstehen?
Suche die zu den Musikbeispielen gehörenden Regionen auf der Karte.

Funktion des Gesangs

Gesang dient oft einem bestimmten Zweck, er hat eine **Funktion**: Mittel zu Information, Ausdruck von Gefühlen, Beschwörung überirdischer Kräfte.



② ► Höre und beschreibe, auf welch unterschiedliche Weise in verschiedenen Teilen der Welt Mitteilungen weitergegeben werden.

17

- Auf der Atlantikinsel La Gomera verständigen sich die Ureinwohner seit mehr als tausend Jahren durch eine Pfeifsprache.
- Ein Afrikaner erzählt seine Lebensgeschichte.
- Johnny Cash berichtet aus Vietnam.

③ ► Auch ohne sinnvollen oder erkennbaren Text können Gefühle ausgedrückt werden. Beschreibe die unterschiedlichen Gefühlsäußerungen.

18

- Kriegslied der Donkosaken
- Polynesisches Tanzlied
- Song aus der Rockmusik.

④ ► Die nächsten Beispiele aus verschiedenen Erdteilen entstammen dem kultischen Bereich. Worin gleichen sich diese religiösen Gesänge?

19

- Schlangenbeschwörung in Australien
- Gebet tibetanischer Mönche
- Alleluja einer gregorianischen Weihnachtsmesse.

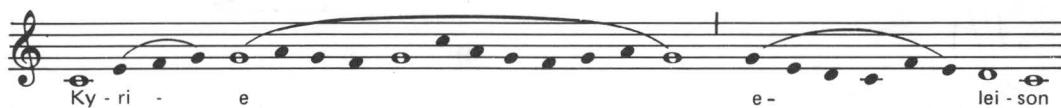
2 Die Stimme

Der niederländische Volkskundforscher Vanoverbergh berichtet über seine Abenteuer auf der Philippineninsel Luzon (1924) und erzählt von einer Kultfeier der Eingeborenen, die damals noch auf der Kulturstufe der frühen Steinzeit standen:

„Einer der Männer intonierte die ersten drei oder vier Silben . . . , dann schlossen sich ihm die übrigen an. Sobald der Vorsänger von seiner sitzenden Stellung sich erhoben hatte, kreuzte er die Arme über der Brust, und die Männer, die ihm folgten, taten desgleichen . . . Auch die Melodie war feierlich und sehr musikalisch; zuerst glaubte ich fast, sie setzten das Kyrie der Missa de angelis an.“

Der Ton, die emotionale Färbung des Gesanges und die Gesten machten einen solchen Eindruck auf mich, daß ich selber von Scheu und Ehrfurcht ergriffen wurde. Kein Zweifel konnte bestehen, daß auch die Eingeborenen tief das Gefühl in sich trugen, mit der Welt des Übernatürlichen in Verbindung zu stehen.“

Kyrie eleison aus der „Missa de angelis“ (gregorianisch)



Ungewöhnliche Stimmgebung ist bei Beschwörungsszenen in vielen uralten Kulturen bekannt. Heute noch trifft man im afrikanischen Busch auf Jäger, die keine Musikinstrumente kennen, aber einen Gesang, bei dem durch den raschen Wechsel zwischen Kopf- und Bruststimme die Stimme seltsam verfremdet klingt.



20

⑤► Höre einen magischen Gesang der Pygmäen. Es sind Frauen, die ihre zur Jagd ausziehenden Männer mit einer Zaubermedizin einreiben und durch ihren Gesang das Jagdglück beschwören wollen.



21

⑥► Vergleiche damit einen langsam gesungenen Jodler aus den bayerischen Alpen.

⑦► Mit dem Alperer-Jodler beschwor man wohl einst die Bergdämonen. Der Notensatz soll zum gemeinsamen Singen anregen.

Der Alperer

Sehr langsam

Hau - dri - lei - ho hau - dri - lei - ho, Al - pe - ra, Al - pe - ra ho!

Volkstümlich

Aus C. Bresgen: Fein sein, beinander bleiben. Verlag Otto Müller, Salzburg 1947

Manche unserer heutigen Gesangsformen gehen auf magisch-kultische Ursprünge zurück. Inzwischen haben sich ihre Funktionen allerdings gewandelt: Singen kann auch zum Selbstzweck werden. Wie ein Akrobat durch seine Geschicklichkeit sein Publikum begeistert, so kann der Sänger durch virtuose, artistische Stimmfertigkeit Eindruck machen.

Ein singender Automat

Aus den phantastischen Geschichten des Dichters E.T.A. Hoffmann (1817) greift der Komponist Jacques Offenbach die aufregenden Begebenheiten um die Puppe Olympia heraus und macht sie zu einer Hauptfigur in seiner Oper „Hoffmanns Erzählungen“ (1881). Olympia ist ein „singender Automat“, ein Musikroboter.

„Man mußte ihr schöngeformtes Gesicht, ihren Wuchs bewundern . . . In Schritt und Stellung hatte sie etwas Abgemessenes und Steifes . . . und trug eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidendem Glasglockenstimme vor.“¹

Mit ihrem betörenden Gesang verzaubert Olympia ihre Hörer und bringt sie fast um den Verstand.

⑧ ► Höre einen Ausschnitt ihrer berühmten Arie, und lies den Schluß im Notenbild mit.

22



The musical score consists of two staves of music in common time, treble clef, and B-flat major. The first staff begins with a melodic line featuring eighth-note patterns and sustained notes, with lyrics "Ach!" appearing at various points. The second staff continues the melody with similar patterns and lyrics. The lyrics are: Ach! _____ Ach! ja die - ses Lied auch sin - - - - - get, es singt auch O - lym - pi - a. O - lym - pi - a! Ach! _____ ach! _____ ach! _____ ach! _____ ach! _____ ach! _____ ach!

Am Ende der Geschichte geraten die beiden Erbauer des Roboters in Streit:

„Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz . . . In dem Augenblick wand Coppola, sich mit Riesenkraft drehend, die Figur dem Professor aus den Händen, daß er rücklings über den Tisch taumelte und hinstürzte; alles Gerät klirrte in tausend Scherben zusammen.“¹

¹ Aus E.T.A. Hoffmann: Fantasie- und Nachtstücke. Winkler Verlag, München 1960, S. 353 und 358

Der Konstruktionsplan

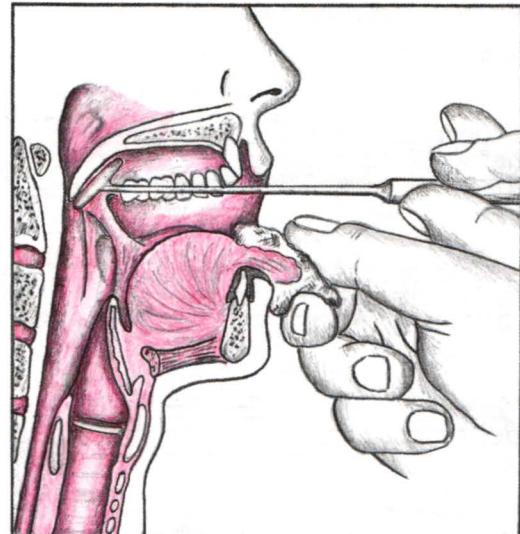
Jedem Roboter liegt ein komplizierter Konstruktionsplan zugrunde. Wie der Gesangsmechanismus dieser Puppe funktioniert, wird uns allerdings vom Dichter nicht verraten; auch dann nicht, wenn sie gewaltsam zerstört wird und ihr Inneres offenliegt.

Fragen für den Konstrukteur, der die Vorgänge im menschlichen Organismus nachgestalten will:

- Wie ist der Kehlkopf beschaffen?
- Wie funktioniert der menschliche Stimmapparat?
- Wie entsteht Stimme?

Kehlkopf

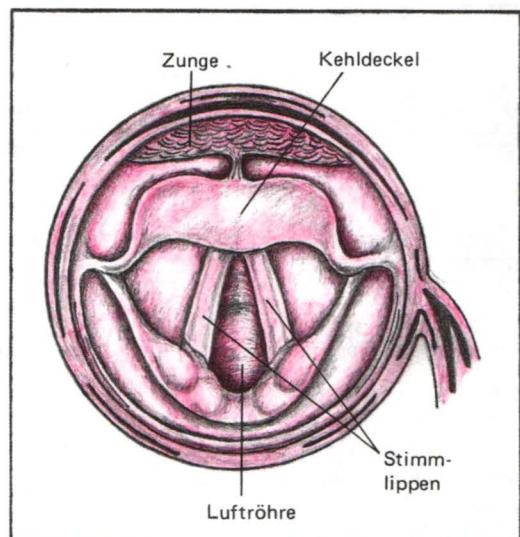
Der Arzt und Wissenschaftler Johannes Müller experimentierte 1839 mit **Kehlköpfen**, die er aus Leichen herausoperierte, um die Erzeugung des Stimmklangs zu erforschen.



Heute untersucht ein Arzt seine Patienten mit Hilfe des Kehlkopfspiegels. Dieses im Kehlkopfspiegel sichtbare Bild zeigt die nebenstehende Zeichnung.

⑨► Suche in den Zeichnungen

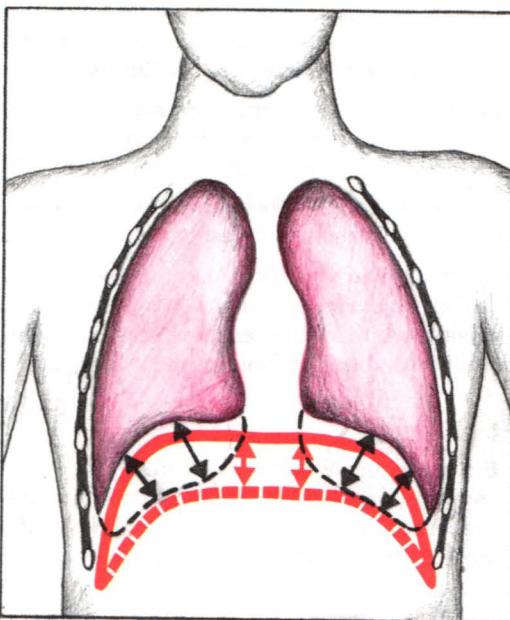
- die zwischen den Stimmlippen sichtbare *Luftröhre* (Stellung beim Ausatmen)
- die dahinter liegende *Speiseröhre*
- die *Zungenwurzel*
- den *Kehldeckel*, der die Luftröhre verschließt, sobald beim Essen die Speiseröhre in Funktion tritt.



Ohne Luft kein Ton

Stimmäußerungen sind nur beim Ausatmen möglich. Beim vorausgehenden Einatmen weitet sich der Brustraum, die Lungen füllen sich mit Luft, vergrößern sich und drücken gegen das **Zwerchfell**¹. Dadurch spannt sich das Zwerchfell und senkt sich nach unten. Beim Ausatmen kehrt es in die Ruhelage zurück.

- ⑩ ► Lege deine Handfläche leicht auf den Bauch, atme ein (mit hängenden Schultern!) und dehne dabei den Bauch. Halte die Luft an, bei gespanntem Zwerchfell. Atme langsam aus (z.B. mit „fff“) und versuche dabei, so lange wie möglich die Bauchspannung beizubehalten.



Zwerchfell

Beim Ausatmen schließen die **Stimmlippen** die Luftröhre zu einem kaum sichtbaren Spalt. Durch die dabei erzeugte Spannung beginnen sie, vom Luftstrom angeregt, zu schwingen. Je stärker die Stimmlippen gespannt sind, desto schneller sind die Schwingungen, um so höher ist der Ton.

Stimmlippen

- ⑪ ► Du kannst diese wachsende Spannung als deutliche Anstrengung selber spüren, wenn du eine aufsteigende Tonfolge singst.

Zunächst entsteht im Kehlkopf noch kein Ton, sondern nur ein heiseres Geräusch. Erst im **Rachenraum** wird daraus ein Stimmklang, je nach Stellung von Zunge, Gaumen, Unterkiefer, Lippen.

Rachen-
raum

- ⑫ ► a) Singe auf einem Ton den Vokal „a“, und lasse ihn allmählich zu „e“ und „i“ übergehen. Verfolge dabei die Veränderung in deinem Mundraum (vgl. auch S. 30).
 b) Probiere aus, auf welch verschiedene Weise die folgenden Konsonanten im Mundraum geformt werden: m – n – w – f – s – ch – l – p – t – k – z. Was ist bei der Artikulation jeweils besonders beteiligt? Mit welchen dieser Konsonanten kann man – ähnlich wie bei den Vokalen – bestimmte Tonhöhen darstellen? Welche eignen sich kaum dazu?

Von der Resonanz im Mund- und Rachenraum, aber auch von Menge und Druck der aus der Lunge strömenden Luft hängt die Lautstärke der Stimme ab.

¹ altdeutsch zwerch = quer

Mutation: natürliches Wachsen

Mutation

In einer Wachstumsphase des jungen Menschen vergrößern sich mit dem Kehlkopf auch die beteiligten Muskeln. Dieser natürliche Vorgang des Wachsens und Reifens setzt im allgemeinen im 13. Lebensjahr ein und wird als **Mutation** bezeichnet.

Bei den Jungen verdoppelt sich nach und nach die Länge der Stimmlippen. Die Stimme wird vorübergehend rauher und entgleitet der Kontrolle. Es entsteht die tiefere Stimme des Mannes, die nach diesem „Stimmwechsel“ ungefähr eine Oktave tiefer klingt als vorher.

Der Kehlkopf der Mädchen wächst in wesentlich geringerem Umfang. Die Stimme bleibt weitgehend einsatzfähig und festigt sich etwa im gleichen Klangbereich.

Während dieser Phase der Mutation wird es niemandem einfallen, das Sprechen einzustellen. Auch begrenztes Singen hilft dem Gehör und dem gesamten Stimmenmechanismus, in die neue Situation hineinzuwachsen. Die gebotene Stimmschonung bedeutet allerdings eine gewisse Einschränkung hinsichtlich der Tonhöhe, der Lautstärke und der Dauer des Singens.

Ein berühmter Musiker wurde in seiner Jugend durch die Mutation beinahe aus der Bahn geworfen: *Joseph Haydn* (1732–1809). Er konnte vom 8. bis zum 17. Lebensjahr als Chorknabe am Wiener Stephansdom trotz seiner ärmlichen Herkunft eine höhere Schule besuchen und auch im Internat von St. Stephan wohnen. Bei Messen und bei Festlichkeiten am Kaiserhof sang er die Sopransoli und errang dabei die Achtung der Kaiserin.

„Stillstand ist in der Natur eine Unmöglichkeit. Haydn mußte nun erfahren, daß er nicht bestimmt sei, ewig ein Chorknabe zu bleiben. Seine schöne Stimme, mit welcher er sich bisher so manchen gesättigten Magen ersungen hatte, ward ihm plötzlich untreu; sie brach sich und wankte zwischen Doppeltönen . . . Schon hatte die Kaiserin dem Kapellmeister Reutter im Scherz sagen lassen, Joseph Haydn singe nicht mehr, er krähe. Reutter mußte also Josephs Stelle mit einem andern Sopran besetzen . . . Da Haydn wegen seiner gebrochenen Stimme untauglich wurde, ferner Chorknabe zu bleiben, und er also dem Kapellmeister Reutter keinen Geldnutzen mehr bringen konnte, so hielt es dieser der Billigkeit gemäß, ihn zu verabschieden. Eine Ungezogenheit, die Haydn beging, beschleunigte seine Verabschiedung. Haydn hatte nämlich aus Mutwillen einem anderen Chorknaben, der wider das damals übliche Kostüm der Chorknaben sein langes Haar in einem Zopfe trug, denselben ihm abgeschnitten. Er wurde darüber bei Reutter angeklagt und von diesem verurteilt . . . Und so trat der abgedankte Chorknabe hilflos, ohne Geld, mit drei schlechten Hemden und einem abgenützten Rock ausstaffiert, in die große Welt, die er nicht kannte.“¹

Zehn Jahre schlug sich Haydn als Tanzbodengeiger und Klavierlehrer in Wien durch, bis er eine erste Anstellung als Kapellmeister fand.

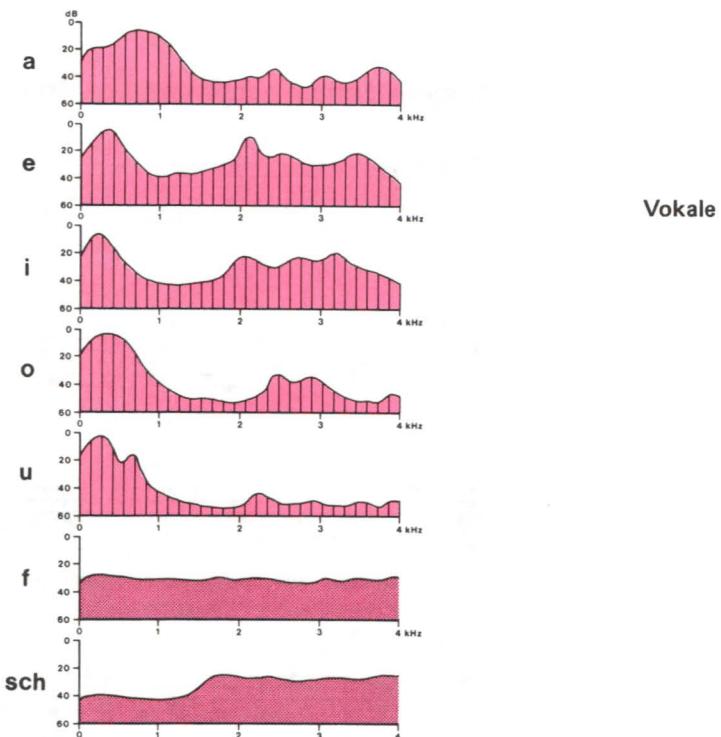
¹ Aus: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von A.Ch. Dies, Wien 1810. Neu herausgegeben von H. Seeger, Henschelverlag, Berlin (Ost) o.J., S. 30ff.

Die synthetische Stimme

- 13 ► Forme langsam und leise das Wort „hallo“. Welche verschiedenartigen Laute mußt du dabei bilden? Was braucht die Kehlkopfmaschine eines Roboters, um diese Laute und damit das Wort „hallo“ zu artikulieren?

Die **Vokale** unterscheiden sich in ihrer Klangfarbe physikalisch durch eine unterschiedliche Mischung mitschwingender Obertöne. Das entspricht ungefähr dem Klangspektrum der Instrumente, das aus verschiedenen Tönen der Overtone Reihe gebildet wird (vgl. S. 15). Bei jedem Vokal schwingen Obertöne aus bestimmten Frequenzbereichen mit (die sog. „Formanten“). Man macht sich dieses Wissen zunutze bei der Nachahmung von Singstimmen auf elektronischem Wege.

Das nebenstehende Diagramm zeigt die Energieverteilung der menschlichen Stimme bei Erzeugung verschiedener Vokale und Konsonanten.



- 14 ► Höre den originalen Klang des Schlußchors über Schillers Ode „An die Freude“ aus Beethovens 9. Sinfonie und dann die elektronische Fassung von Walter Carlos. Beachte die Ver fremdung der Sprache. Vergleiche dazu das zehn Jahre später realisierte Rockstück „Erdentief“.



Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um, wir be - tre - ten
 feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum! Dei - ne Zau - ber bin - den wie - der,
 was die Mo - de streng ge - teilt, al - le Men - schen wér - den Brü - der, wo dein sanf - ter Flü - gel weilt.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

2 Die Stimme

Roboter und Computer werden heute oft zum Gegenstand von Musikstücken. So besingt Reinhard Mey in einem Song die unglückliche Liebe eines Programmierers zu seinem Recheninstrument.

Klagelied eines sentimentalen Programmierers

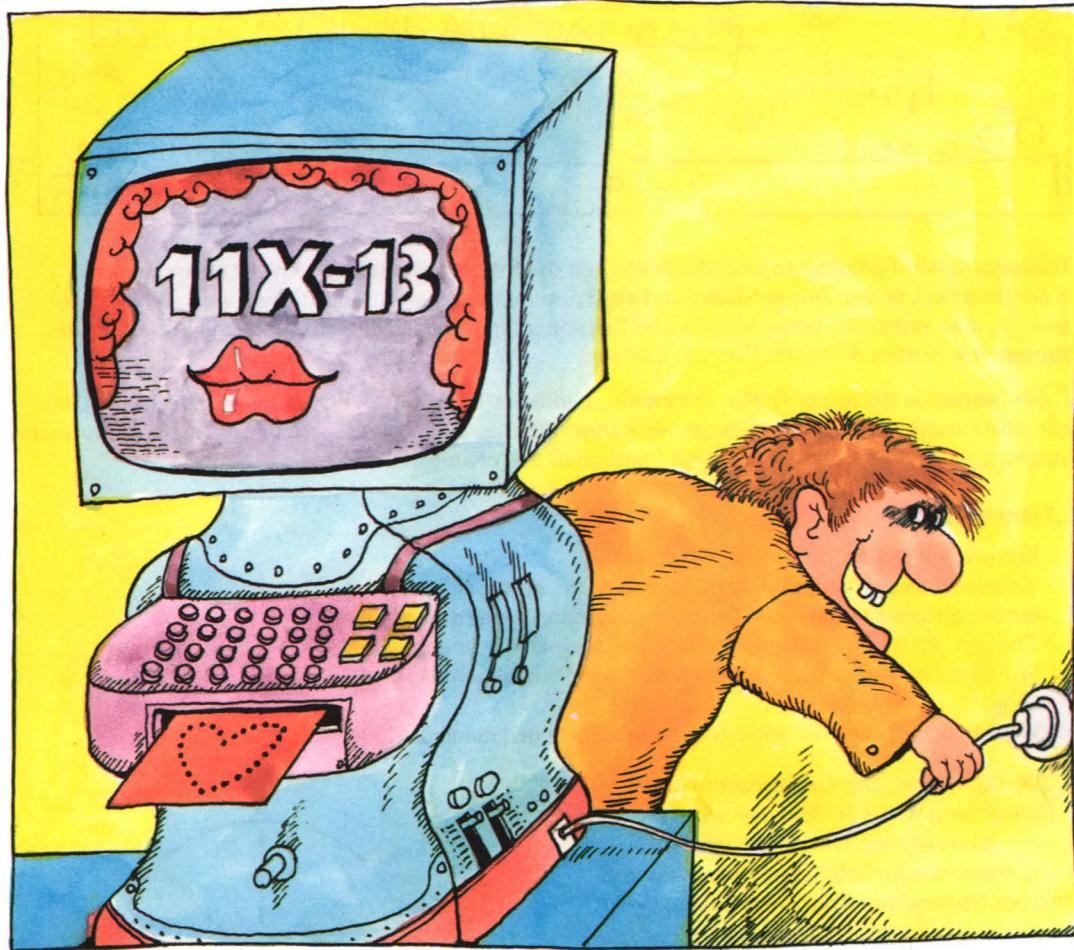
The musical score consists of ten staves of music for voice and piano. The lyrics are written below each staff, aligned with the chords indicated above the notes. The chords used include A, Cism, Fism, D, Hm, E⁷, A, Cism, Fism, Cism, D, A, Hm, E⁷, A, E, A, E⁷, A, H⁷, E, H⁷, E, E⁷, Fism, Cism, D, A, Hm⁷, E⁷, Cism, E⁷, A, Hm⁷, E⁷, Cism, Fism, Cism, D, A, Hm, E⁷, A, Cism, Fism, D, A, Hm, E⁷, A.

Die Elf X Strich drei - zhn war mei - ne Pas - sion, sie war mei - ne
Lie - be, mein Stolz und mein Lohn! Einst wa - ren wir glück - lich, und
was uns ver - band, war viel mehr als nur Sym - bo - le auf mag - ne - ti - schem
Band! Sie war ei - ne Ve - nus aus Dräh - ten und Chrom, ich war Program -
mie - rer, hat-te grad' mein Di - plom. Ich dich-te - te Ta - bel - len für
ih - re Spei - cher - zel - len. Ich lieb - te sie pla - to-nisch, sie
lieb - te e - lek - tro-nisch. Ich hör - te ihr Rat - tern und ihr Fie - pen so
gern, und mir leuch - te - ten ih - re Lämp - chen grad' als wie die Stern'!

Die 11x/13 war meine Passion, / sie war meine Liebe, mein Stolz und mein Lohn! / Und was in ihr vorging, ahnte ich allein – / oder glaubte zumindest, der einz'ge zu sein. / Bis vorige Woche Herr Bröselmann kam, / ein „Heimlehrgangprogrammierer“ vom Büro nebenan. / Sie hat mich belogen, / mit Bröselmann betrogen. / Er hat sie gefüttert! / Und was mich erschüttert / ist, daß ich tags drauf eine Lochkarte fand, / auf der „Oh, du göttlicher Bröselmann“ stand!

Die 11x/13 war meine Passion, / doch es war nur Berechnung und eiskalter Hohn . . . / Aber jetzt nehm' ich Rache und schneide ihr – knapp – / hinterlistig und gemein das Stromkabel ab!

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



- 15 ► Höre Teile des Liedes in zwei verschiedenen Aufnahmen: live vom Konzertpodium und im Arrangement aus dem Studio. In welcher Fassung hebt der Sänger den Text durch die Ausdrucksfähigkeit seiner Stimme besonders hervor? Wo wird der Computer eindrucksvoller dargestellt? Welche Aufnahme gefällt dir besser?

24

- 16 ► Versuche selbst eine musikalische Gestaltung des Textes mit entsprechenden Klangeffekten durch passende Begleitinstrumente. Statt zu singen, kannst du den Text auch dazu sprechen.

Die Landschaft in meiner Stimme



Stimm- äußerungen

Die besonderen Fähigkeiten und Möglichkeiten des Stimmapparats wurden vor allem von den Komponisten unserer Zeit entdeckt und als Grundmaterial für Kompositionen verwendet. Dabei benutzt man nicht nur Töne, Vokale und Konsonanten, sondern alle nur möglichen **Stimmäußerungen** wie Husten, Flüstern, Pfeifen, Lachen.

- 17 ► Betrachte die in der Grafik skizzierte „Landschaft“ mit ihren Wäldern und Hügeln, den Wegen und Flächen. Bei genauem Hinsehen kannst du erkennen, daß die Zeichnung fast nur aus Buchstaben besteht. Wie könnte man diese Landschaft zum Klingen bringen?

„Tourenvorschlag“

- Wir proben gemeinsam und in Gruppen:
einzelne Vokale (hell, dunkel, glissando, kurz, gestoßen, gedehnt),
einzelne Konsonanten (klingend, verschwebend; scharf, heftig),
Zischen, Stöhnen, Hecheln, Schnarchen, Grunzen, Atmen, Summen.
 - Wir entziffern aus der Grafik die Vokale und Konsonanten, ihre Stärke, Häufigkeit, Veränderung.
 - Wir versuchen auch die anderen Stimmäußerungen herauszufinden und nachzuahmen.

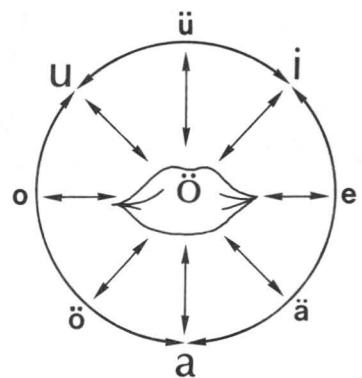


25

- (18) ►** Das Stück „*Die Landschaft in meiner Stimme*“ von Klaus H. Stahmer wurde im Tonstudio realisiert. Höre das Klangbeispiel, versuche einen Ausschnitt zu skizzieren und mit der Stimme (im Chor) nachzuahmen.

Als einen Kompaß für die Wanderung durch die Laute unserer Muttersprache könnte man den nebenstehenden „Vokalkreis“ betrachten. In ihm sind die Vokale nach ihrem Verwandtschaftsgrad angeordnet.

- ⑯ ► „Wandere“ mit deiner Stimme die Kreislinie entlang. Verbinde gegenüberliegende Laute und springe auch in beliebiger Richtung.



Die Anhäufung von Silben und Lauten, Wörtern und Satzteilen ergibt in den Kompositionen moderner Musik oft nur eine zerstörte, zerstückelte Sprache. Trotzdem haben diese Sprachlaute und Stimmäußerungen einen Sinn: Es sollen Äußerungen des Affekts (Gefühls) sein, wie Angst, Freude, Erregung, Hoffnung, Übermut.

Der zeitgenössische Komponist György Ligeti schrieb für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten „*Nouvelles Aventures*“ („Neue Abenteuer“).

- 20 ► Höre einen Ausschnitt mit unterschiedlichen Stimmäußerungen. Vergleiche und beschreibe.



- Eine Art Programm liegt den „Indianerliedern“ von Karlheinz Stockhausen zugrunde.

- (21) ► Höre das „Vogelliéd“ und versuche, zu einem Ausschnitt davon eine Grobskizze zu entwerfen.



Zu seinem „*Katalog für eine Stimme*“ (1975) sagt der Komponist Werner Heider:

„... Es ging mir darum, alle Möglichkeiten des ‚Instruments‘ in differenzierter und raffinierter Weise zu komponieren, also die menschliche Stimme in universeller Behandlung: Geräusche, Phrasen, Arien, Worte, Sätze, Texte, Gesten... Hör mal!“

- 22) ► Hörte einen Ausschnitt. Beschreibe die Art der Stimmgebung, den sprachlichen Ausdruck.



Auf welche Weise werden die vom Komponisten genannten Möglichkeiten des Instruments

Stimme eingesetzt? Lies im untenstehenden Notenbild mit.

20
4

(— o jedwils bis V)

mf *mp* *mp* *v* *mf* *mp* *mf* *mf* *s* *mf* *v* *mp* *mf* *v* *mf* *s*

ni *Kata Kata Kata Kata* be nomono *Kete Kete Kete Kete* *Kulu Kulu Kulu Kulu* *a* *Koto Koto Koto Koto* *a ji* *Wu Wu Wu Wu* *Tuji Ka Ju* *112 1 2 3 1 2 3 4* *zi* *pa te ki pu tu ki ka pe*

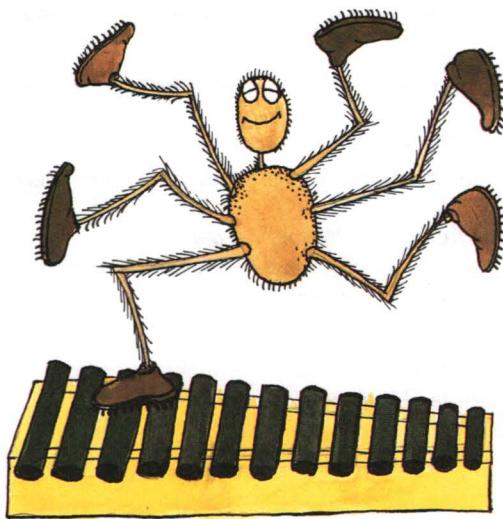
Diagram illustrating a sequence of vertical columns with horizontal bars and German words:

- Column 1:** Shows a vertical line with a bracket labeled "1/8" at the top and "11" at the bottom. A small triangle is at the top. Below the line, there are several "X" marks and the word "FÜR".
- Column 2:** Shows a vertical line with a bracket labeled "1/2" at the top and "11" at the bottom. A small triangle is at the top. Below the line, there are several "X" marks and the word "SICH".
- Column 3:** Shows a vertical line with a bracket labeled "mp" at the bottom. Below the line, there are several "X" marks and the word "FÜR".
- Column 4:** Shows a vertical line with a bracket labeled "DICH" at the top and "mp" at the bottom. Below the line, there are several "X" marks and the word "FÜR".
- Column 5:** Shows a vertical line with a bracket labeled "mp" at the bottom. Below the line, there are several "X" marks and the word "LINS".
- Column 6:** Shows a vertical line with a bracket labeled "mp" at the bottom. Below the line, there are several "X" marks and the word "FÜR".
- Column 7:** Shows a vertical line with a bracket labeled "mp" at the bottom. Below the line, there are several "X" marks and the words "GE", "NI", and "B".

(deutlich sprechen)

(jubilierend, mit viel Ausdruck u. großer Begeisterung, auch äußerlich - Gesicht Körper locker u. bewegt)

Ist Sprechen schon Musik?



Betriebsunfall

In einem Keller, welch ein Hohn!
spielt eine Spinne Xylophon.
An jedem Fuß ein Nagelschuh;
die andern Spinnen hören zu
und feuern an: „Avanto!
Komm, zeig uns dein Glissando!“
Zirimm, zirumm, zirimm, zirumm.
So saust sie auf dem Ding herum –
bis sie sich plötzlich – weh und ach! –
die dünnen Spinnenbeine brach.
Zwei Stück nur blieben unversehrt...
Und sie spielt weiter!!! Unerhört!
Doch was sie spielte, gab Verdruss:
Nur immer wieder Tritonus.
Erst *h* und *f*, dann *fis* und *c* –
das tat den Spinnenohren weh.
Man schleicht sich fort von hinten:
„Laßt sie alleine spinnen!“

Text: Johannes R. Köhler



29

23► Als „Heitere Katastrophen für mehr sprechenden als singenden Chor“ bezeichnet Klaus Hinrich Stahmer sein Werk „Tiere wie du und ich“.

Anregung zum Nachmachen

- Vortrag des Erzählers
- Chor der Spinnen
- Klänge des Xylophons

Der Text des nebenstehenden „Lautgedichts“ ergibt keinen erkennbaren Sinn. Man kann aber dem Klang der Worte und Silben und dem Rhythmus der einzelnen Zeilen nachspüren.

Vorschlag

- Wir probieren für jede Zeile Ausdruck, Stimmfärbung, Tempo, Rhythmus, Dynamik.
- Wir sprechen die Zeilen mit verteilten Rollen.
- Wir untermalen mit Instrumenten (z.B. Trommel, Becken, Pauke, Kontrabass).
- Wir gliedern durch instrumentale Zwischenstücke.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü ü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta górem
eschige zunbada
wuhubú ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Aus dem Dada-Almanach, 1920

Ob vom Kölner Dom, ob vom Zirkuszelt,
ob vom Dach einer Dampfwäscherei –
für den Arbeiter, der herunterfällt,
ist das völlig einerlei.

Diesen Text von Erich Kästner kannst du lesen,
aber du kannst ihn auch rhythmisch sprechen.
So wird daraus, vielleicht zusammen mit Trommel und Becken, ein richtiges Sprechstück, etwa:

Instr. Spr.

Ob vom Köl-ner Dom, ob vom Zir - ku-szelt, ob vom Dach
ei - ner Dampf - wäsche - rei, für den Ar-bei - ter, der her-
un-ter-fällt, ist das völ - lig ei - ner - lei.

- 24 ► Bei „Shine“, dem Schuhputzsong eines Negers, werden die einzelnen Strophen durch rhythmische (Schuhputz-)Begleitung miteinander verbunden. Bestimme die Anzahl der Strophen. Versuche, den Verlauf der Sprachmelodie in den einzelnen Strophen aufzuzeichnen.

30

31

- 25 ► Die Marktschreierrufe einer Erdbeerfrau und eines Krebsverkäufers stellt George Gershwin in der Oper „Porgy and Bess“ dar. Beachte die wechselnde Stimmgebung in dieser Mischung von Singen, Sprechen, Schreien. Was überwiegt?



Fuge aus der Geographie

für sprechenden Chor



32

Tenor

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

Alt

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

A.

STADT HO - NO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA; DER
 KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI.
 PO-PO-CA-TE-PE-TL LIEGT NICHT IN KA-NA-DA, SON-DERN IN ME-XI-KO, ME-XI-KO, ME-XI-KO.

T.

JA! A - THEN, A - THEN, A - THEN, A -
 THEN, MA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,

Soprano

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

S. STADT HO - NO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA; DER
A. KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI.
T. NA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,

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

S. pp KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI
A. mf THEN, NA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,
T. ff RA - TI - BOR! > > f UND DER FLUSS MIS-SIS- SIP - PI UND DIE

S. KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI KA-NA-DA MA-LA-GA RI-MI-NI BRIN-DI-SI
A. > NA - GA - SA - KI, YO - KO - HA - MA,
T. STADT HO - NO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA;

2 Die Stimme

Musikdrama ohne Gesang

Melodram

Aus der Verbindung von gesprochenem Wort und Musik ergibt sich das **Melodram**. Diese Kunstrform wird vor allem in der Oper für besonders spannungsgeladene Szenen benutzt.

In dem Melodram aus Beethovens Oper „Fidelio“ steigt Leonore mit dem Kerkermeister Rocco hinab in das Verlies, wo ein Gefangener, ihr Mann Florestan, seinem Tod entgegengesieht.



33

26► In welcher Verbindung steht die Orchesterbegleitung zum Text (Tempo, Ausdruck, Lautstärke, Rhythmus, Harmonik)? Zu den Bewegungen von Leonore und Rocco? Zu ihren Gefühlen?

Poco sostenuto

LEONORE (halblaut) Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe!

ROCCO Das ist natürlich, es ist ja so tief!

LEONORE (sieht unruhig nach allen Seiten umher) Ich glaubte schon, wir würden den Eingang gar nicht finden.

ROCCO (sich nach Florestans Seite wendend) Da ist er.

LEONORE (mit gebrochener Stimme, indem sie den Gefangenen zu erkennen sucht) Er scheint ganz ohne Bewegung.

ROCCO Vielleicht ist er tot.

LEONORE (schaudernd) Ihr meint es?

LEONORE (Florestan macht eine Bewegung)

ROCCO Nein, nein, er schläft.

ROCCO Das müssen wir benutzen und gleich ans Werk gehen, wir haben keine Zeit zu verlieren.

LEONORE (beiseite) Es ist unmöglich, seine Züge zu unterscheiden.

Gott steh mir bei,
wenn er es ist!

Andante con moto

Hrn.
Str.

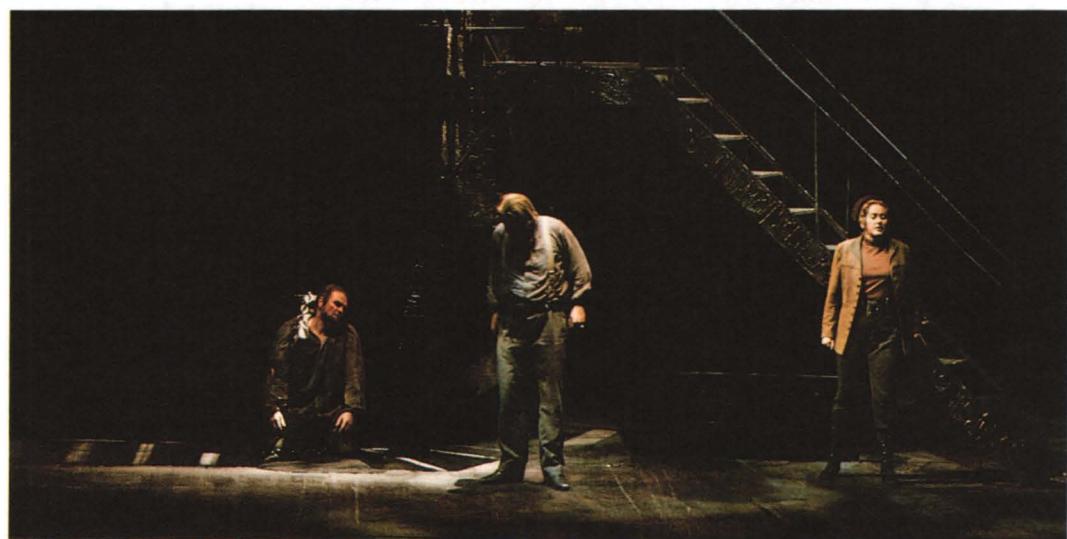
ROCCO Wir brauchen nicht viel
zu graben, um an die Öffnung
zu kommen; gib mir eine Haue,
und du stelle dich hierher!

(Er steigt bis an den Gürtel in die Höhlung
hinab, stellt den Krug und legt das Band
Schlüssel neben sich. Leonore steht
am Rand und reicht ihm die Haue.)

ROCCO Du zitterst,

fürchtest du dich?

C. F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters 44)



Kerkerszene aus „Fidelio“: Florestan, Rocco und Leonore

Die „singende Rede“

Im Lied sind Sprache und Musik meist gleichberechtigte Partner; in anderen Formen des Gesangs kann ihr Verhältnis sehr unterschiedlich sein.

Rezitativ

Überwiegt die Sprache, so entsteht der Sprechgesang, das **Rezitativ**.

Vom Rezitativ schreibt der Musikwissenschaftler J.A. Scheibe¹ im 18. Jahrhundert:
„Recitativ ist eine singende Rede, die in der nachdrücklichsten und genauesten Nachahmung der Rede des Menschen besteht.“

Schon damals wurden Regeln aufgestellt für die Ausführung einer Rezitativstimme. Ein Auszug daraus:

1. Das Rezitativ hat keinen gleichförmigen Rhythmus, sondern beobachtet bloß die Einschnitte und Abschnitte des Textes.
...
4. Jede Silbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrückt werden ... daß die deutliche Aussprache der Silbe dadurch nicht leidet.
...
7. Ebenso muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach der zunehmenden oder abnehmenden Empfindung richten.
...
11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruck des Textes richten.
12. Auch das piano und forte sollen nach Inhalt des Textes wohl beobachtet werden.²

¹ J.A. Scheibe: Der critische Musicus, Hamburg 1745

² J.G. Sulzer: Recitativ. In Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4. Teil, Leipzig 1794. Nachdruck Hildesheim 1967

In Telemanns Kantate „Der Schulmeister“ singt ein Musiklehrer von seinen Schwierigkeiten mit den Schülern:

Doch hab ich we - der Stern noch Glück - ke, weil mir zum äu - ßer-sten Ver - druß stets ei - ne
 Sau das Spiel ver - der - ben muß; dann klingt es frei - lich ab - ge-schmackt, das macht das bö - se Ding, der
 Takt, den könnt ihr Fle - gel nicht be-grei-fen, ich mag euch sin - gen o - der pfei - fen.

27 ► Welche der Regeln für das Rezitativ treffen auf dieses Beispiel zu?

Neben dem Rezitativ entwickelte sich das **Parlando**¹, das heute im Songstil der modernen Liedermacher mit Vorliebe verwendet wird.

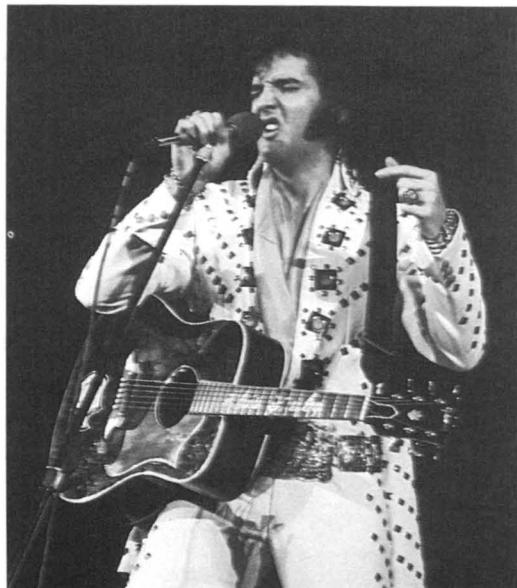
28 ► Höre und vergleiche drei Beispiele:

Ausschnitte aus

- Rossinis Oper „Der Barbier von Sevilla“
- Elvis Presleys „Hard headed woman“
- dem Song des Liedermachers Georg Kreisler „Als der Zirkus in Flammen stand“



Parlando



Elvis Presley

¹ italien. parlare = sprechen

2 Die Stimme

Stimmakrobatik

Koloratur



36

Während im Rezitativ die Sprache dominiert, steht in der **Koloratur** die Musik, oft die virtuose Gesangskunst, im Vordergrund (Rezitativ: 1 Silbe / 1 Note, Koloratur: 1 Silbe / mehrere Noten). Die Koloraturarie verzichtet über weite Strecken auf den Text.

29 ► Höre noch einmal Telemanns Schulmeister, wie er alle „Musikmuffel“ als Esel (lat. asinus) beschimpft.

30 ► Aus unserem Jahrhundert stammt die Oper „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss. Höre den Schluß von Zerbinettas Arie, und lies im Notenbild mit.

© Adolph Fürstner 1912/1940

© Boosey & Hawkes Ltd., London 1943 · Für Deutschland: Ursula Fürstner, Bad Bramstedt

Auch in der neuen Musik hat die Koloratur ihren Platz, allerdings eher als Imitation und sogar Parodie der vergangenen Opernkunst.



38

31 ► Höre ein Beispiel aus György Ligetis „Aventures“. Was übernimmt der Komponist aus der traditionellen Musik? Was ist neu?

C. F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters 4838)

Das Lied vom Abenteuer

Ganz nach Inhalt und Form des Textes ausgerichtet ist die **Ballade**. Ursprünglich bezeichnete man damit ein Tanzlied (altfrz. balar = tanzen). Später verstand man darunter erzählende Gedichte, die meist von Sängern vorgetragen wurden. Sie berichteten von historischen Ereignissen, von Helden-taten und schaurigen Abenteuern, aber auch von aktuellen Geschehnissen.
Die Vortragskunst des Sängers und die Art der Begleitung machten die Erzählung besonders an-schaulich.

Ballade

Nu huss sprach der Michel von Wolkenstein

Nu huss sprach der Mi - chel von Wol - ken - stain so het - zen wir sprach
Os - walt von wol - ken - stain za härss sprach her Lien - hart von wol -
ken - stain sy müs - sen al - le flie - hen von greif-fen-stain ge - leich

39



Oswald von Wolkenstein (um 1377–1445)

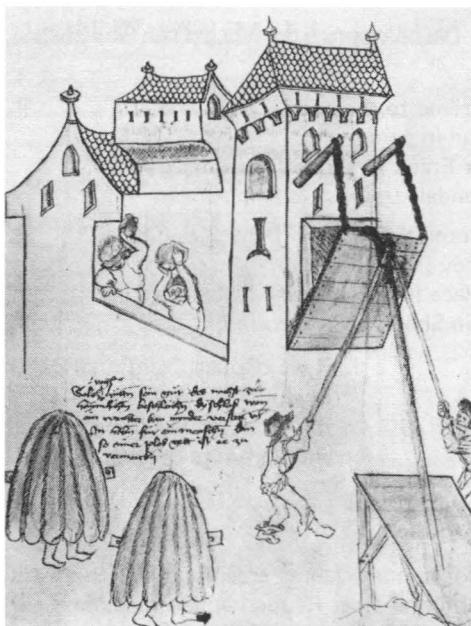
Nachdichtung der ersten 3 Strophen¹:

„Pack zu!“ rief der Michel von Wolkenstein.
„Die hetzen wir!“ rief Oswald von Wolkenstein.
„Los, schnell!“ rief Herr Leonhard von Wolkenstein.
„Wir werden sie verjagen von Greifenstein sogleich!“

Da stob auf Gewirbel aus Funkenglüt,
die Felsen hinunter, dort blühte es rot.

Rüstungen, Armbrüste, Helme dazu,
die ließen sie zurück: das pulverte uns auf!

Wurfmaschinen, Hütten, sowie ihre Zelte
wurden eingeäschert, am oberen Plateau.
Ich höre, wer Wind sät, erntet Sturm.
So wollen wir bezahlen, Herzog Friederich!



¹ Aus D. Kühn: Ich Wolkenstein. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 239f.

2 Die Stimme

Jesse James

Fließend

Verse

G C G

1. Jes - se James was a lad who killed many a man; he robbed the Glen - dale
 train. He — stole from the rich and he gave to the poor with a hand and a heart and a brain.

Chorus

C G D7 G7

Poor Jes - se had a wife to mourn for his life, three child - ren, they were brave; but that
 G G7 C G D7 G

dir - ty lit - tle co - ward that shot Mis - ter Ho - ward, has laid poor Jes - se in his grave.



2. Jesse was a man, a friend to the poor,
he couldn't see a man in pain;
and with his brother Frank he robbed the Chicago bank,
and stopped the Glendale train.
3. It was his brother Frank that robbed the Gallatin bank,
and carried the money from the town;
it was in this very place that they had a little race,
for they shot Captain Sheets to the ground.
4. They went to a crossing not very far from there,
and there they did the same;
with the agent on his knees, he delivered up the keys
to the outlaws, Frank and Jesse James.
5. It was on a Saturday night, Jesse was at home,
talking with his family brave;
Robert Ford came along like a thief in the night
and laid poor Jesse in his grave.
6. It was Robert Ford, that dirty little coward;
I wonder how he does feel,
for he ate of Jesse's bread, and he slept in Jesse's bed,
and he laid poor Jesse in his grave.

Aus den USA · Satz: Gerhard Buchner



40

Vor hundert Jahren erzählte man sich im Wilden Westen die Geschichte von Jesse James, der als Anführer einer Räuberbande Eisenbahnzüge überfiel. Als eine hohe Belohnung auf seinen Kopf ausgesetzt wurde, ermordete ihn ein Komplize hinterrücks.

\$25.000 Reward for JESSE JAMES
Hein & Oss singen Cowboylieder, darunter die Ballade von Jesse James.

Kleine Banditenballade

Tief im Urwald Brasiliano auf Planata ge von Bana - na - no wohnen Si gnor Don Ju a no mit sein Schatz. Oh!
ni - no, Don-na lie - gen, trin-ken Vi - no auf Ma - tratz. Oh!

O, pro - si - to, si - to, si - to, il fi - ni - to, ni - to, ni - to er - ster Satz.

2. Plötzlich krauchen aus Jasmino mit sein altes Carabino

+ Becken, kleine Trommel

böser Räuber Patrolino, leis wie Katz.

Schreien: Her mit die Peseto! Schießen Löcher in Tapeto
batz, batz batz . . . , zweiter Satz.

3. Signor schmeißen mit Pantino, treffen Kerze Stearino,

alles duster wie in Kino und Rabatz.

+ Holzblock, große Trommel

Aber Donna mit Caracho knallen Räuber tacho, tacho
was vor'n Latz . . . , dritter Satz.

4. Mausetot sein Patrolino, nix mehr trinken wieder Vino,

+ Becken, Triangel

aus nix rauchen mehr Flor Fino, nix mehr Schatz!

Donna schleppen aus Baracko bösen Räuber huckepacko
weg vom Platz . . . , vierter Satz.

5. Tief im Urwald Brasiliano spielen Signor Don Juano,

+ Tamburin, große Trommel

Donna singen zu Piano schön wie Katz.

Alten bösen Banditillo längst gefressen Krokodilio
mit sein Schatz . . . , letzter Satz.

Text: Fritz Grasshoff · Weise: Richard Rudolf Klein (*1921)
Aus J. Holzmeister: Der Zündschlüssel. Fidula-Verlag, Boppard/Rhein

32 ► Wir singen die Ballade.

- Wir betonen den Refrain im Rumbarhythmus.
- Wir begleiten mit Schlaginstrumenten.

Begleitrhythmen

a)

b)

c) Rhythmus a) + Text

d) Rhythmus b) + Text
+ Grundschläge

Eine gespenstische Geschichte

Erlkönig

Sehr lebhaft und schauerlich



41

① Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Va-ter mit sei-nem Kind. Er
hat den Kna-ben wohl in dem Arm, er faßt ihn si-cher, er hält ihn warm.

- ② „Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?“ ⑥ „Mein Vater, mein Vater! und siehst du nicht
„Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?“
„Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.“
- ③ „Du liebes Kind, komm geh mit mir;
gar schöne Spiele spiel' ich mit dir.
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
meine Mutter hat manch gülden Gewand.“
- ④ „Mein Vater, mein Vater! und hörest du nicht,
was Erlenkönig mir leise verspricht?“
„Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind,
in dünnen Blättern säuselt der Wind.“
- ⑤ „Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
meine Töchter sollen dich warten schön,
meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n,
und wiegen und tanzen und singen dich ein.“
- ⑦ „Ich lieb dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.
„Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!“
- ⑧ Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
er hält in Armen das ächzende Kind,
erreicht den Hof mit Mühe und Not:
in seinen Armen das Kind war tot.

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)
Musik: Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)

Erlkönig

42



Geschwind

Wer rei - tet so spät durch

p

cresc. —

Nacht und Wind? Es ist der Va - ter mit sei - nem

f

mf

Kind; er hat den Kna - ben wohl in dem Arm, er faßt ihn

p

si - cher, er hält ihn warm, er faßt ihn si - cher, er hält ihn warm.

2 Die Stimme

pp

„Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge - sicht?“ „Siehst, Va - ter, du den

Erl - kö - nig nicht? Den Er - len - kö - nig mit Kron' und Schweif?“ „Mein Sohn, das ist ein
riten.

Ne - bel-streif, das ist ein Ne - bel-streif.“

heimlich flüsternd und lockend

„Komm, lie - bes Kind, komm, geh mit mir! Gar schö - ne Spie - le

spiel' ich mit dir; manch' bunt - te Blu - men sind an dem Strand, mei - ne

Mut - ter hat manch' gül - den Ge - wand.“ *a tempo p* „Mein Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du

nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se ver - spricht?“ „Sei ru - hig,

blei - be ru - hig mein Kind! In dür - ren Blät - tern säu-selt der Wind, in dür - ren

Blät - tern säu - selt der Wind.“ „Willst, fei - ner Kna - be, du

mit mir geh'n? Mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; mei - ne Töch - ter füh - ren den

nächt - li - chen Reih'n und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein.“

p

„Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort
Ort?“ „Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es ge - nau; es schei - nen die al - ten Wei - den so

mf

g - rau, es schei - nen die al - ten Wei - den so g - rau.“ „Ich lieb' dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt; und bist du nicht wil - lig, so brauch' ich Ge - walt.“ „Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt faßt er mich an! Erl - kö - nig hat mir ein Leid's ge - tan, Erl - kö - nig hat mir ein Leid's ge - tan!“ Dem Va - ter

p

gra - set's, er rei - tet ge - schwind, er hält in den Ar - men das äch - zen - de Kind, er - reicht den Hof mit Mü - he und Not; in sei - nen Ar - men

cresc.

pp

das Kind war tot.

fp

ppp

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Musik: Carl Loewe (1796–1869)

Samstagsschul-Singen

Das Fernsehen lud zum Samstagsclub Gäste aus der Vergangenheit ein: den Dichter *Johann Wolfgang von Goethe* (G) und die Komponisten *Johann Friedrich Reichardt* (R) und *Carl Loewe* (L). Zuerst trug ein Sänger die beiden Balladen vor. Leider geriet die Aufzeichnung der anschließenden Diskussion durch Bild- und Tonstörungen etwas lückenhaft. Kannst du dir beim Durchlesen des Textes die fehlenden Angaben zusammenreimen?

- (M) (Moderator): Herr Geheimrat von Goethe, ich muß Sie unserem Publikum ja wohl nicht extra vorstellen. Aber vielleicht ist Johann Friedrich Reichardt noch nicht allen bekannt: Hofkapellmeister, Gutsbesitzer, Bergwerksdirektor.
- (R) : Ach, das war vor 200 Jahren, zur Zeit Napoleons. Vor seinen Soldaten mußte ich damals aus Berlin fliehen.
- (M) : Sie haben dann in London Erfolge gefeiert, in Paris und Wien. Sie waren mit Goethe und Schiller befreundet. Sie haben rund 1500 Lieder geschrieben, darunter den „Erlkönig“.
Und Sie, Herr Loewe, haben denselben Text vertont. Gibt es da Zusammenhänge?
- (L) : Nein, die Kompositionen liegen fast 40 Jahre auseinander. Aber diese großartige Ballade muß doch die Phantasie eines jungen Komponisten ansprechen! Dabei hatte ich als preußischer Kantor und Gymnasiallehrer eigentlich eine ganz andere Ausbildung hinter mir.
- (M) : Verehrter Herr Loewe, da haben Sie sich unserem Publikum ja gleich selbst bekannt gemacht.
Aber sagen Sie, Herr Geheimrat von Goethe, wie kam es eigentlich dazu, daß Sie Ihre Gedichte besonders gern von Herrn Reichardt vertonen ließen?
- (G) : Nun, das hängt mit der Art dieser Vertonungen zusammen. Ich mag keinen großen musikalischen Aufwand; wichtig ist der Text, und dem hat die ? zu dienen.
- (L) : Da bin ich allerdings ganz anderer Ansicht und möchte meinem Kollegen Franz Schubert beistimmen, für den Wort und ? gleichberechtigte Partner waren.
- (?) : Aber es genügt doch, wenn die Musik das Gedicht einfach deklamiert. Natürlich muß sich dann auch die Klavierbegleitung unterordnen und dem ? den Vortritt lassen.
- (M) : Darum verzichten Sie wohl auf eine Einleitung durch das Klavier? Aber braucht der ? nicht seinen Anfangston?
- (L) : Bei mir hat er es durch das Vorspiel leichter. Außerdem spielt der Klavierbaß die ersten Takte der Singstimme mit. Ich halte ein ? für unentbehrlich, um in die Stimmung eines Liedes einzuführen.
- (?) : Aber schauen Sie sich den Anfang der ersten Strophe an, diese Eingangsfrage. Ich finde, das habt ihr beide durch die Wahl der Taktart gut getroffen, diesen Ritt des Vaters, der durch die Nacht galoppiert, um sein todkrankes Kind zu retten.
- (?) : Aber – verzeihen Sie mir die Kritik, Herr Kollege – Ihre Textdeklamation in der ersten Strophe ist einfach falsch. Außerdem habe ich versucht, dem einen oder anderen wichtigen Wort durch die Musik noch mehr Bedeutung zu geben.
- (M) : Richtig. Wie Sie das Wort „warm“ durch einen überraschenden Klavierakkord unterstreichen! Die letzte Zeile wird sogar ?.
- (G) : Im Grunde, Herr Loewe, ist Ihre Auffassung gar nicht so verschieden von der meines Freundes Reichardt. Auch in Ihrem Lied geht die ? von der Tiefe nach oben bis zum Höhepunkt d; man stellt sich vor, wie der Reiter aus dem Dunkel hervorgaloppiert.
- (?) : Dazu gehört auch das Crescendo. Und betrachten Sie einmal diese Baßmelodie durch ? Oktaven, die sogar noch über den Text hinausreicht. Was dadurch für eine Spannung zwischen Frage und Antwort entsteht!
- (M) : Und dann die zweite Strophe, Herr ?, ist die bei Ihnen nicht ein wenig

eintönig geraten? Sollten sich Vater und Sohn nicht etwas mehr voneinander abheben?

- (R) : Das überlasse ich dem Sänger. Ich finde, daß ein Strophenlied einfach geschlossener wirkt und auch dem Hörer leichter eingeht.
- (G) : Ganz recht. Schließlich wird ja der Inhalt schon im Text genügend zum Ausdruck gebracht.
- (?) : Ich meine eben, daß dies allein nicht genügt. Der Erlkönig muß sich einfach abheben! Ich mache es mit einem ? aus Dreiklangstönen, das sich mehrmals wiederholt, und mit dem Tremolo in Dur. Obwohl ich Ihre monotone Singweise, immer auf dem gleichen Ton, auch nicht schlecht finde. Grade, daß musikalisch so gar nichts geschieht, macht das Unwirkliche der Situation besonders deutlich.
- (M) : Ja, schließlich existiert der Erlkönig doch nur in der Einbildung des fieberkranken Kindes.
- (L) : Aber das Zwiegespräch Vater/Sohn steigert sich von Strophe zu Strophe, und das, meine ich, sollte auch in der Musik zum Ausdruck kommen. In Strophe 4 ist das Kind noch viel mehr verängstigt und erregt, das kann man an meiner Melodie erkennen.
- (R) : Aber wozu der Tonartwechsel zwischen Vater und Kind? Wer soll denn das begreifen?
- (?) : Das macht es dem Sänger leichter, die zwei verschiedenen Ebenen darzustellen: das zu Tode erschrockene Kind und den Vater, der nichts tun kann als das Kind beruhigen und ablenken.
- (G) : Bis dann plötzlich der ? zur Gewalt greift.
- (L) : Ja. In Ihrem Gedicht heißt es einfach „So brauch ich Gewalt“. Das ist mir zuwenig

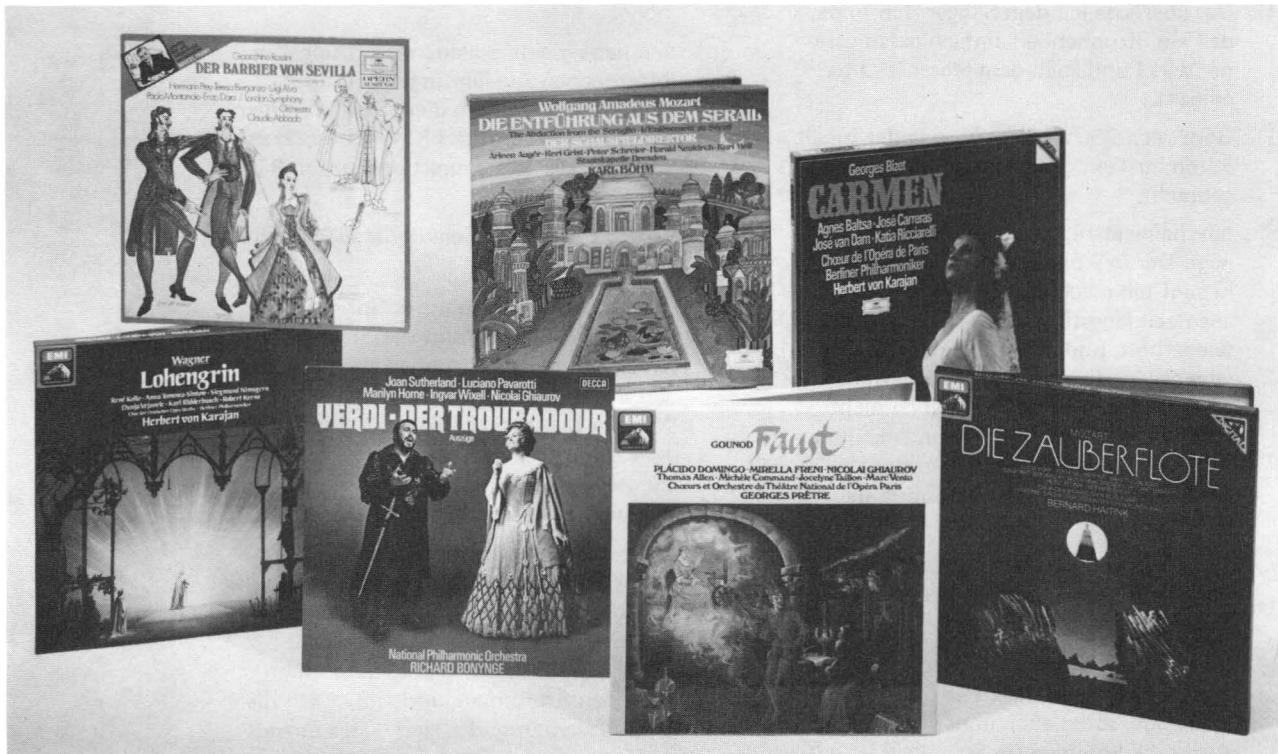
für diese entscheidende Stelle.

- (M) : Richtig, Sie gehen plötzlich von G-Dur nach ? und treiben die Melodie immer höher.
- (L) : Ich habe meine Balladen ja oft selbst in öffentlichen Aufführungen gesungen, und immer hat mich diese Stelle mit dem gellenden Hilferuf des Kindes besonders gepackt, der Höhepunkt der ganzen Ballade.
- (M) : Aber ist nicht der Schluß der eigentliche Höhepunkt?
- (?) : Nun, die Schlußstrophe entspricht dem Anfang. Wieder kommt der Erzähler zu Wort. Die beiden Strophen stimmen überein in Melodie, ?, Tonart, Tempo. Mir war hier die musikalische Einheitlichkeit wichtig. Die Verzweiflung des Vaters zu gestalten, überhaupt die ganze Katastrophe, das überlasse ich dem Sänger.
- (?) : Und eben das genügt mir nicht! Ich versuche, mit allen musikalischen Mitteln das Grauen dieser letzten Strophe darzustellen. Das chromatische Ansteigen der ?, die Klavierbegleitung mit ihren jagenden Rhythmen, und schließlich die Schlußspannung: der Halt – das Entsetzen – und dann dieser Schlußton, der scheinbar gar nicht dazupäßt, zusammen mit dem dissonanten Klavierakkord . . .
- (G) : Viel zu viel. Und dann auch noch ein Nachspiel! Warum können Sie nicht gleichzeitig mit meinem Gedicht aufhören? Das erscheint mir entschieden wirkungsvoller.
- (M) : Nun, Herr Geheimrat, Sie und Herr Reichardt gehören der gleichen Generation an, und das erklärt manches. Aber glauben Sie nicht – und auch Sie, verehrtes Publikum –, daß beiden Komponisten, jedem auf seine Art und in seiner Zeit, eine geniale Vertonung dieser Ballade gelungen ist?



2 Die Stimme

Vorhang auf für die Oper



Oper

In der **Oper** verbinden sich Sprache und Gesang mit der szenischen Gestaltung (Schauspielkunst und Bühnenbild) zu einem oft dramatischen Geschehen. Dabei verlangt jede Rolle einen ganz bestimmten Sänger, der nach Typ und Aussehen, vor allem aber nach dem Klang seiner Stimme passen muß. (Stelle dir als tragische Frauengestalt ein zartes Persönchen mit heller Stimme vor!)

Stimmlage

Jede Stimme hat von Natur aus einen vorgegebenen Stimmumfang, die **Stimmlage**. Dazu kommt die charakteristische Klangfarbe, der **Stimmtyp**.

hoch	Tenor	Sopran
mittel	Bariton	Mezzosopran
tief	Baß	Alt

Stimmtyp

34► Wie unterschiedlich allein in der Stimmlage des Tenors eine Rolle angelegt sein kann, wird in diesen drei Hörbeispielen deutlich. Achte auf den Klang der Stimme, die Art des Singens, auf Ausdruck und Textgestaltung.

Stimmfach

Die drei verschiedenen Tenorrollen entsprechen drei ganz unterschiedlichen **Stimmfächern**: *dramatisch* (Heldentenor), *lyrisch*, *komisch* (Buffo).

43

35► Auch für die mittlere und tiefe Männerstimme (Bariton und Baß) gibt es große und berühmte Opernrollen. Vergleiche Stimmklang, Beweglichkeit der Stimme, Charakter der Rolle.



Die gleiche Unterscheidung kennt man bei der Frauenstimme. Man spricht vom *dramatischen* und *lyrischen Sopran*; für den *Koloratursopran* gibt es komische Rollen („Soubrette“), aber auch hochdramatische.

36► Überlege zu jedem der zwei Arienausschnitte, die du hörst,

- Textbedeutung, Situation
- Wesen, Aussehen, Bewegungen und Gesten der Operngestalt
- Stimmklang, Stimmumfang, technische Anforderungen
- Ausdruck und musikalische Gestaltung.

45

37► Höre zwei Ausschnitte aus Arien für die mittlere und tiefe Frauenstimme (Mezzosopran und Alt). Wie wandelt sich der Stimmklang? Die ganze Persönlichkeit? Welche Art von Rolle wäre für die dunklere Stimme weniger geeignet? Warum?

46

38► An zwei Arienausschnitten sollst du selbst Stimmlage und Stimmfach feststellen.

47

39► Welche der oben abgebildeten Operngestalten hast du in den Hörbeispielen erlebt?

Musiktheater auf neuen Wegen



Szenenbild aus
„Porgy and Bess“

Die Oper „*Porgy and Bess*“ des amerikanischen Komponisten George Gershwin spielt im Negermilieu der Südstaaten. In den Songs vermischen sich Elemente des Negro Spiritual, des Jazz, der amerikanischen Unterhaltungsmusik.



48

- 40 ► Clara träumt von „Summertime“, der vergangenen Zeit ihrer Liebe, und singt mit ihrem Lied – es ist ein „Lullaby“, ein Wiegenlied – ihr Baby in den Schlaf. Worin unterscheidet sich dieses Schlaflied von anderen, europäischen?

Sum-mer - time _____ an' the liv-in' is eas - y _____, fish are jump-in' _____, an' the cot-ton is high _____

Text: Du Bose Hayward / Ira Gershwin · Musik: George Gershwin · Gershwin Publ. Corp. 1935/Chappell International Music Publ. Ltd., London · Für Deutschland: Chappell & Co. GmbH, Hamburg

41► Porgy, der verkrüppelte Neger, singt „I got plenty o' nuttin“". (Bei der verwendeten Sprache handelt es sich um den Slang der Schwarzen in den Südstaaten der USA.) Achte auf den Refrain, den Klang der Choreinwürfe. Was läßt den Song so fröhlich und unbeschwert wirken?

49



42► Die Tenorrolle des Rauschgifthändlers Sportin' Life besetzte Gershwin bei der Uraufführung 1935 nicht mit einem Tenor der Opernbühne, sondern mit einem bekannten Popstar. Beachte die heisere, „swingende“ Tongebung in dem Song „There's a boat dat's leavin' soon for New York“. In der ganzen Szene werden die Jazzeinflüsse besonders deutlich: der Instrumentalklang von Einleitung und Schluß, die synkopierten Rhythmen, die Mischung von Sprechen, Schreien, Lachen.

50



Heute gibt es Musiktheater auch im Stil der Rockmusik. „*Jesus Christ Superstar*“, eine moderne Gestaltung der Passionsgeschichte, wird als **Rockoper** bezeichnet. Der Komponist *Andrew Lloyd Webber* wählte unterschiedliche Arten von Popgesang, um die Hauptrollen zu charakterisieren und voneinander abzuheben

Rockoper

43► Höre und vergleiche Ausschnitte aus den Partien von

- Judas, der Jesus an die Pharisäer verrät: „Damned for all time“
 - Maria Magdalena, die Jesus trösten will: „Try not to get worried“
 - Herodes, der Jesus verspottet: „Hey! Aren't you scared of me, Christ? Mr. Wonderful Christ!“
- Welche Beziehungen zu herkömmlichen Opernfächern lassen sich feststellen?

51



44► In der Tempelszene weist Jesus die feilschenden Geldwechsler und Händler zurecht: „My temple should be a house of prayer“. Wie wird das geschäftige Treiben dargestellt? Der Zorn und die Todesgewißheit von Jesus? Sein Auftreten in der Menge? Beachte die besondere Taktart des Chorgesangs.

52



Szene aus der Rockoper „*Jesus Christ Superstar*“



„Der Freischütz“

Aus einem Lexikon:

„Oper ist ein Theaterstück, dessen Text vorwiegend gesungen und von Instrumenten begleitet wird. Oft deutlich gegliedert in Einzelnummern: Ouvertüre, Rezitative, Arien, Duette, Terzette ... Chor.“

(45)► Betrachte den Theaterzettel. Welche Personen, die am Zustandekommen einer Opernaufführung beteiligt sind, werden genannt? Wie ist das auf heutigen Plakaten?

Carl Maria von Weber, der Komponist des „Freischütz“, kannte den Theaterbetrieb von Jugend an. 1786 in Eutin bei Lübeck geboren, zog er schon als Kind mit der Truppe seines Vaters kreuz und quer durch Deutschland.

Mit 3 Jahren erhielt er seinen ersten Violinunterricht von seinem Halbbruder Fridolin, der ihm aber eines Tages den Bogen aus der Hand riß: „*Carl, du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!*“

Trotzdem widmete er seine ersten Kompositionen diesem Bruder: „*Dir, als Kenner, als Tonkünstler, als Lehrer, und endlich als Bruder, weiheit im 11. Jahre seines Alters die Erstlinge seiner musikalischen Arbeit dein dich zärtlich liebender Bruder Karl Marie von Weber.*“

Ein Mitglied der Theatertruppe berichtet über die Familie: „*Herr von Weber war ein freundlicher Direktor, und seine Gattin konnte man kreuzbrav nennen. Carl Maria von Weber, die einzige Frucht seiner zweiten Ehe, war damals ein schwaches, kreuzlahmes Knäblein von acht bis neun Jahren.*“

Als 13jähriger schrieb er seine erste Oper. Ein Musikkritiker äußert sich nach der Uraufführung: „*Freilich darf man sie als Blüten betrachten, die erst in der Folge schöne und reifere Früchte versprechen.*“

Mit 18 Jahren wurde Weber Leiter der Breslauer Oper; später ging er als Kapellmeister nach Prag, Dresden, Berlin, Wien, London. In London starb er 1826.

Über sein erstes Zusammentreffen mit Weber in Dresden schreibt dessen Lieblingsschüler *Benedict*: „*Nie werde ich den Eindruck vergessen, den die erste Begegnung mit Weber mir machte. Ich stieg die alles andere als bequeme Treppe seines bescheidenen Hauses am Altmarkt hinauf und fand ihn an einem Tisch sitzend, mit dem Klavierauszug zum Freischütz beschäftigt. Die tödliche Krank-*

Königliche Schauspiele.
Montag, den 18. Juni 1821.
Im Schauspielhaus.
Zum Erstenmale:
Der Freischütz.
Oper in 3 Abtheilungen. Zum Theil nach dem Volksmärchen: Der Freischütz,
von J. K. M. Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen: Oberst, regierender Graf Eine, geschichteter Edelstift Edelstift, seine Tochter Einhaben, eine junge Verwandte Caprice, eine Tochter Eine gewisse Dame Sammler, die schwere Jäger Ein Trümmer Kilian, ein rächerischer Bauer Bezeugungsfest Jäger und Gefolge des Grafen Hr. Michaelis, Hr. Tischbein, Landarbeiter und Waffenträger Einhaben Oberst. In Uniform. Zeit: kurz nach Verdunign des dreißigjährigen Krieges. Die künstlich neuen Dresdensen sind von dem König. Decorations: Mainz. Herr Stoepp gezeichnet und gemalt.	Dr. Rebstein. Dr. Bauer. Wal. Seidler. Miss. Job. Knutte. Dr. Bause. Dr. Körner. Dr. Hoffmann. Dr. Gau. Dr. Weismann. Miss. Herr. Reinwald. Dr. Buggenhagen u. Dr. Schröder. Oberst. In Uniform. Zeit: kurz nach Verdunign des dreißigjährigen Krieges. Die künstlich neuen Dresdensen sind von dem König. Decorations: Mainz. Herr Stoepp gezeichnet und gemalt.
Arienblätter sind das Gehir für 4 Schichten an der Kasse zu haben.	
Bei dieser Vorstellung sind nur noch Partiere-Billers à 12 Gr. und Amphitheater-Billers à 6 Gr. zu haben.	
Anzeige.	
Im Opernhaus: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Cumberland. Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in 1 Auf. 1821. von Th. Körner.	
Dienstag den 19. Juni. Im Opernhaus: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen, von Schiller.	
Bekanntmachung.	
Da der Nachhandlung von Donner und Hummel, französische Straße Nr. 20 a. wird verkauf: E. v. Homann das Bild, Trauerbild in 2 Akten, 1 Akte, 12 Gr. Dieses der fruchtbar, die Heimkehr, zwei Trauerspiele, 1 Akte. Dieses der fruchtbar, die Heimkehr, zwei Trauerspiele, 1 Akte. Dieses der fruchtbar, die Heimkehr, zwei Trauerspiele, 1 Akte. Winterschneide, 1 Akte, 8 Gr. Band 1 und 2. (enthaltet: der neue und grünende Frühling, der Wintern, der angloische Winter, die Verwandlung aus Winter, die Frühlings-, die großen Küste, die Wahr, die Blüte, die Ostsee), 8 Gr.	
Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr. Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.	

Theaterzettel der von Weber selbst dirigierten Erstaufführung im Königlichen Schauspielhaus Berlin

heit, die ihn dahinraffen sollte, hatte schon seine edlen Züge gekennzeichnet . . . Aber in seinen klaren blauen Augen . . . und besonders im Ton seiner schwachen, aber melodischen Stimme lag ein Zauber, der alle unwiderstehlich anzog, die ihm nahestanden.“

Von Webers Opern gilt „Der Freischütz“ als die bekannteste und beliebteste. Schon die Uraufführung 1821 in Berlin wurde zum Triumph und machte Weber über Nacht berühmt. Man schrieb den Riesenerfolg der Oper vor allem der sensationellen Wolfsschluchtszene zu.



Weber als Dirigent

Benedict erzählt von dieser Uraufführung:

„Schon um vier Uhr begab ich mich unter die Menge, die das Theater belagerte. Und als zwei Stunden später die Türen geöffnet wurden, wurde ich buchstäblich von der drängenden Menschenmenge ins Parterre getragen. Das starke Geschlecht herrschte an diesem Abend vor. Viele Eiserne Kreuze waren zu sehen, und die Studenten der Universität hatten sich in großer Zahl eingefunden. Frau von Weber saß in einer Parkettloge . . . Heinrich Heine und . . . der kleine Felix Mendelssohn mit seinen Eltern saßen in den Logen und Sperrsitzen.“

Der Dichter Heinrich Heine beschreibt Weber, wie er Schlag sieben in das Orchester hinkt:
 „Webers Äußeres ist nicht sehr ansprechend. Kleine Statur, ein schlechtes Untergestell und ein langes Gesicht ohne sonderlich angenehme Züge. Aber auf diesem Gesicht liegt der . . . Ernst, die bestimmte Sicherheit und das ruhige Wollen, das uns so bedeutsam anzieht in den Gesichtern der Meister.“

Noch spät in dieser Nacht trägt Weber in sein Tagebuch ein:

„Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: Der Freischütz. Wurde mit dem unglaublichesten Enthusiasmus aufgenommen . . . Von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudiert. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe. Ich wurde herausgerufen . . . Gedichte und Kränze flogen. – Soli Deo Gloria.“

Sogar Beethoven äußert sich überrascht:

„Das sonst so weiche Männel, ich hätt's ihm nimmer zugetraut. Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere . . . Der Kaspar, das Untier! Steht da wie ein Haus! Überall, wo der Teufel die Tatzen reinsteckt, da fühlt man sie auch!“

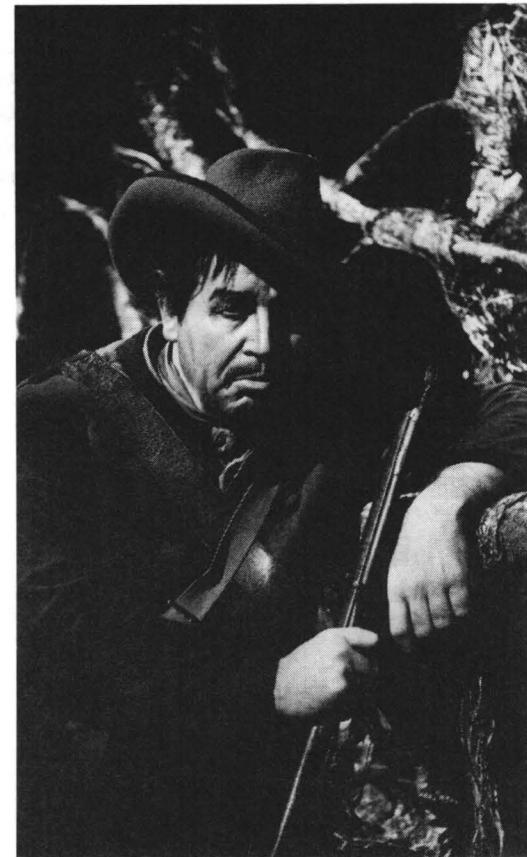
Und fast hundert Jahre später sagt der Komponist Hans Pfitzner:

„Weber ist auf die Welt gekommen, um den Freischütz zu schreiben.“

2 Die Stimme



Agathe



Ännchen

Kaspar

46► Betrachte die Hauptpersonen des „Freischütz“: Was ist aus den Kostümen abzulesen? Wie werden dadurch die einzelnen Personen charakterisiert? In welcher Zeit könnte die Oper spielen? In welcher Umgebung?

Inhalt

Der Jägerbursche Max kann Agathe, die Tochter des Erbförsters Kuno, nur heiraten, wenn er sich bei einem Probeschießen als trefflicher Schütze bewährt. Aber am Vorabend – wo ihn sein Jagdglück im Stich ließ – plagen ihn düstere Ahnungen, die sich bis zur Verzweiflung steigern. Da tritt sein Kamerad Kaspar an ihn heran, nötigt ihn mit einem wilden Sauflied zum Trinken und erzählt ihm von den Freikugeln, die mit Hilfe des „schwarzen Jägers“ Samiel gegossen werden und jedes Ziel treffen. Max lässt sich überreden, um Mitternacht in die verrufene Wolfsschlucht zu kommen. Dort beschwört Kaspar den bösen Geist Samiel: er gießt sieben Kugeln, deren letzte von Samiel gelenkt werden kann.

Am Tag des Preisschießens sind alle Jäger mit dem Fürsten im Wald versammelt. Max trifft mit seiner letzten Kugel nicht die Taube, sondern Kaspar, der im Sterben sein Bündnis mit dem Bösen gesteht. Max, den der erzürnte Fürst zunächst in die Verbannung schicken will, erhält eine Bewährungsfrist, bevor er Agathe heimführen darf.

Die Geschichte des „Freischütz“

Die Sage vom Schützen, der sich den Mächten des Bösen verschreibt, um seine Kugeln nach Belieben lenken zu können, erzählt man sich in Skandinavien und in Afrika, vor allem aber in Mitteleuropa mit seinen großen, dunklen, geheimnisvollen Wäldern.

In einem Prozeß des 16. Jahrhunderts wurden zwei Schützen angeklagt wegen des Versuchs, Freikugeln zu gießen. Hier taucht der Name „Freischütz“ zum erstenmal auf. Für diesen Kugelguß, der um Mitternacht an einem Kreuzweg zu geschehen hat, scheinen bestimmte Verfahren und bestimmte Tage günstig. Der Freischütz darf nicht zur Kirche gehen und wird von seinen Mitmenschen gemieden. Durch den Teufel kann eine seiner Kugeln auch gegen ihn selbst gerichtet werden, und nach seinem Tod muß er jagen in alle Ewigkeit.

Die Geschichte vom Freischütz bildet die erste Erzählung des „Gespensterbuches“, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts beliebt war. Nach dieser Vorlage wurde eine Reihe von Theaterstücken geschrieben, zum Teil schon mit Gesang.

Weber ist begeistert von dem Stoff und gestaltet daraus eine richtige Volksoper mit Tänzen, Liedern, Chören. Dem Opernchor gibt er eine ganz neue Bedeutung, indem er ihn zu einem der entscheidenden Elemente des Dramas macht. Er sieht in den Solisten die Charakterdarsteller des Guten und Bösen. Er kümmert sich selbst um ihre Kostüme, um die Beleuchtung, um jede Einzelheit des Bühnenbildes.

Wie Weber die Klangfarben der Orchesterinstrumente für seine dramaturgischen Absichten einsetzt, beschreibt er selbst:

„In dem Freischütz liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte . . . Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: Die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur im Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten . . . Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für das Unheimliche sein möge. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Clarinette . . . ferner die anklagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge.“



Max

2 Die Stimme

Arie

Trinklied und Arie des Kaspar

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in 2/4 time, F major, and features a bassoon (Bassoon) part. The lyrics for this section are:

1. Hier im ird'schen Jam-mer-tal
2. Eins ist eins und drei sind drei!
3. Oh - ne dies Tri - fo - li - um

The bottom staff continues the music in 2/4 time, F major, with lyrics:

wär doch nichts als Plack und Qual, trüg der Stock nicht Trau-ben;
da - rum bis zum letz-ten Hauch setz ich auf Gott Bacchus' Bauch mei-nen fe - sten Glau -
ben, mei-nen fe - - sten Glau - - ben!

After a double bar line, the tempo changes to *Moderato*. The music continues in 2/4 time, F major, with lyrics:

Schweig, schweig, da - mit dich niemand warnt, schwei - -
ge, da-mit dich nie - mand warnt! Der Höl - le Netz hat dich um - garnt, der
Höl - - le Netz hat dich um - garnt! Nichts kann vom tie-fen Fall dich ret-ten,
nichts kann vom tie - fen Fall dich ret - ten, nichts, nichts kann dich
ret - ten vom tie - fen Fall, nichts, nichts kann vom tie - fen Fall dich
ret - ten,nichts kann dich ret - ten vom tie - fen Fall, nichts, nichts
vom tie - fen Fall!

C. F. Peters, Frankfurt am Main (Edition Peters 79)

Rezitativ und Arie des Max

2 Die Stimme

Stars im Ensemble

Terzett

Terzett Agathe – Ännchen – Max

Allegro

AGATHE

(A) 

ÄNNCHEN

(B) 

MAX

(C) 

In dem Terzett aus Webers „Freischütz“ tritt jede der Hauptpersonen zunächst allein auf:
Agathe will Max von dem Weg in die Wolfsschlucht zurückhalten (A).
Ännchen erinnert sich an den wilden Jäger, der dort hausen soll (B).
Max kämpft gegen die eigene Furcht (C).



53

47► Höre den Anfang, und lies im Notenbild mit. Wie werden die drei Personen charakterisiert (Melodie, Rhythmus, Dynamik, Ausdruck, Orchesterbegleitung)?



54

48► Aus dem Nacheinander (A–C) wird das Zusammenklingen der drei Stimmen (D). Vergleiche die Melodien der drei Sänger und der Orchesterbegleitung.

ÄNNCHEN



Ihr ist so bang, o blei - be, o ei - le

AGATHE

Mir ist so bang, o blei - be, o ei - le nicht so schnell, mir ist so

Ä. nicht so schnell, o ei - le, ei - le nicht so schnell, o ei - le nicht,

MAX

Darf Furcht im Herz des Weidmanns hau - sen?

Kl.

Str.
Hrn.

Ag. bang, o blei-be, o ei-le nicht so schnell, o ei-le ei - le, ei - le nicht,

Ä. o ei - le nicht so schnell, o ei - le, ei - le nicht so schnell,

M. Ich bin ver - traut mit je - nem Grau - sen, das Mit - ter - nacht

mf

cresc.

f

Der Chor tritt auf

Opernchor

Neben Solo- und Ensembleszenen spielt der **Opernchor** eine besondere Rolle. Der *Jägerchor* aus dem „Freischütz“ wurde wegen seiner Volkstümlichkeit rasch beliebt.

Chor der Jäger



55

Was gleicht wohl auf Erden dem Jäger vergnügen, wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?

Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,
den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich,
ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,
erstarket die Glieder und würzet das Mahl.

Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfangen,
tönt freier und freud'ger der volle Pokal.
Joho tra la la la . . .



49 ► Der Refrain im *Spottlied* des Bauern Kilian zeigt eine andere Chorbesetzung. Beschreibe Tongebung, Satztechnik, Bedeutung von Dissonanzen und Synkopen.

Spottlied des Kilian



The musical score consists of several staves of music with lyrics in German. The first two staves are bass staves in common time, key of C major. The lyrics are:

1. Schau der Herr mich an als Kö - nig,
dünkt ihm mei-ne Macht zu we - nig? Gleich zieh er den Hut, Mos-je!

The next two staves show a soprano part (Soprano) and an alto part (Alt) in common time, key of F major. The lyrics are:

wird er, frag ich, he he he? wird er, frag ich, he he he?
He he

The following two staves show a tenor part (Tenor) and a bass part (Baß) in common time, key of F major. The lyrics are:

He
Wird er, frag ich, wird er, frag ich,
he he he he he he he he, wird er, frag ich, wird er, he he he?
wird er, frag ich, wird er, he he he?

The final two staves show a bass part (Baß) in common time, key of F major. The lyrics are:

Gleich zieh er den Hut, Mos-je? wird er, frag ich, wird er, he he he?

2 Die Stimme

Eine große Opernszene

Komponist: Carl Maria von Weber
Oper: Der Freischütz
Ort und Zeit: Wolfsschlucht, Mitternacht
Personen: Kaspar und Max, Jägerburschen; Samiel, der böse Geist
Situation: Kaspar ist mit dem Teufel im Bunde und kann sich nur loskaufen, wenn er ihm ein neues Opfer zuführt.
Handlung: Kaspar ruft Samiel, um seine Frist zu verlängern und ihm Max als Opfer anzubieten. Nur nach langem Zögern entschließt sich Max, in die wilde Schlucht hinabzusteigen zum Guß verzauberter Kugeln. Kaspar spricht den Kugelsegen und beginnt mit dem Kugelguß: Nach jeder fertigen Kugel tritt zunächst Totenstille ein; dann bricht der Höllenspuk los mit Geistererscheinungen, Gewitter, wildem Heer. Bei der 7. Kugel öffnen sich – zur Entfesselung aller Naturkräfte – die Pforten der Hölle, und Samiel erscheint. Schlag eins ist der ganze Spuk beendet.

Der Komponist zum Regisseur: „Machen Sie die Augen der Eule nur richtig glühen, ordentlich Fledermäuse umherflattern, lassen Sie sich's auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur daß es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgießen gibt.“

Kaspar und Samiel

Furchtbare Waldschlucht, größtenteils mit Schwarzhölz bewachsen, von hohen Gebirgen rings umgeben. Von einem derselben stürzt ein Wasserfall. Der Vollmond scheint bleich. Zwei Gewitter von entgegengesetzter Richtung sind im Anzug. Weiter vorwärts ein vom Blitz zerschmetterter, ganz verdorrter Baum, inwendig faul, so daß er zu glimmen scheint. Auf der andern Seite, auf einem knorriegen Ast, eine große Eule mit feurig rädernden Augen. Auf anderen Bäumen Raben und anderes Waldgevögel.

(Kaspar, ohne Hut und Oberkleid, doch mit Jagdtasche und Hirschfänger, ist beschäftigt, mit schwarzen Feldsteinen einen Kreis zu legen, in dessen Mitte ein Totenkopf liegt. Einige Schritte davon der abgehauene Adlerflügel, Gießkelle und Kugelform)

CHOR unsichtbarer Geister

The musical score consists of two systems of music. The first system shows a bass line (Baß) and a soprano/alto/tenor line (Sopran/Alt/Tenor). The lyrics for the soprano/alto/tenor part are: "U - hu - i! U - hu - i!". The lyrics for the bass part are: "Milch des Mon - des fiel aufs Kraut!". The second system continues with the soprano/alto/tenor line: "Spinn-web ist mit Blut betaut!". It also includes parts for Bläs. (oboe), Hrn. (horn), Str. (string instruments), and Pos. (posaune). The bass line continues with "pp" dynamics. The score is in common time, with various key changes indicated by key signatures.

Eh noch wieder Abend graut, ist sie tot, die zarte Braut!
Eh noch wieder sinkt die Nacht, ist das Opfer dargebracht!

(Die Uhr schlägt ganz in der Ferne zwölf. Der Kreis von Steinen ist vollendet.)

(Kaspar reißt heftig den Hirschfänger heraus und stößt ihn mitten in den Totenschädel.)

KASPAR (erhebt den Hirschfänger mit dem Totenkopf, dreht sich dreimal herum und ruft)

Samiel! Samiel! Erschein!
Bei des Zauberers Hirnbein!

Samiel! Samiel! Erschein!

(Er stellt beides wieder in die Mitte des Kreises.)

SAMIEL (tritt aus den Felsen) Was rufst du?

KASPAR (wirft sich vor Samiel nieder; kriechend)

Du weißt, daß meine Frist
schier abgelaufen ist.

SAMIEL Morgen!

KASPAR Verlängre sie noch einmal mir!

SAMIEL Nein!

KASPAR Ich bringe neue Opfer dir.

SAMIEL Welche?

KASPAR Mein Jagdgesell, er naht,
er, der noch nie dein dunkles Reich betrat.

SAMIEL Was sein Begehr?

KASPAR Freikugeln sind's, auf die er Hoffnung baut.

SAMIEL Sechse treffen, sieben äffen!

KASPAR Die siebente sei dein!

Aus seinem Rohr lenk sie nach seiner Braut;
dies wird ihn der Verzweiflung weihn,
ihn und den Vater.

SAMIEL Noch hab ich keinen Teil an ihr!

KASPAR Genügt er dir allein?

SAMIEL Das findet sich!

KASPAR Doch schenkst du Frist,
und wieder auf drei Jahr,
bring ich ihn dir zur Beute dar!

SAMIEL Es sei! Bei den Pforten der Hölle!
Morgen er oder du!

(Er verschwindet unter dumpfem Donner.)

SAMIEL Es sei! Bei Hölle! Morgen
den Pforten der er oder du!

50► Beschreibe die musikalischen Mittel zur Darstellung von Geisterchor und Samiel.

Kaspar und Max

KASPAR (richtet sich langsam und erschöpft auf und trocknet sich den Schweiß von der Stirn. Der Totenkopf mit dem Hirschfänger ist verschwunden; an dessen Stelle kommt ein kleiner Herd mit glimmenden Kohlen, dabei einige Reisigbunde aus der Erde. Als er sie erblickt)

Trefflich bedient!

(Tut einen Zug aus der Jagdflasche)

Geseg'n es, Samiel!

(Trinkt)

Er hat mir warm gemacht! Aber wo bleibt Max?
Sollte er wortbrüchig werden? Samiel, hilf!
(Geht, nicht ohne Beängstigung, im Kreise hin und her. Die Kohlen drohen zu verlöschen; er kniet zu ihnen nieder, legt Reisig auf und bläst an. Die Eule und andere Vögel heben dabei die Flügel, als wollten sie anfangen. Das Feuer raucht und knistert.)

MAX (wird auf einer Felsenspitze, dem Wasserfall gegenüber, sichtbar und beugt sich in die Schlucht herab)

Ha! — Furchtbar gähnt
der düst're Abgrund, welch ein Grau'n!
Das Auge wähnt
in einen Höllenpfuhl zu schau'n!
Wie dort sich Wetterwolken ballen,
der Mond verliert von seinem Schein,
gespenst'ge Nebelbilder wallen,
belebt ist das Gestein,
und hier — husch, husch,
fliegt Nachtgevögel auf im Busch!
Rotgraue, narb'ge Zweige strecken
nach mir die Riesenfaust!
Nein! Ob das Herz auch graust,
ich muß! Ich trotze allen Schrecken!

(Er klettert einige Schritte herab.)

KASPAR (richtet sich auf und erblickt ihn)

Dank Samiel! Die Frist ist gewonnen!

(zu Max)

Kommst du endlich, Kamerad? Ist das auch
recht, mich so allein zu lassen? Siehst du nicht,
wie mir's sauer wird?

(Er hat das Feuer mit dem Adlerflügel angefacht und erhebt diesen im Gespräch gegen Max.)

MAX (nach dem Adlerflügel starrend)

Ich schoß den Adler aus hoher Luft,
ich kann nicht rückwärts,
mein Schicksal ruft!

(Er klettert einige Schritte, bleibt dann wieder stehen und blickt starr nach dem gegenüberliegenden Felsen. Der Geist seiner Mutter erscheint im Felsen.)

Weh mir!

KASPAR So komm doch, die Zeit eilt!

MAX Ich kann nicht hinab!

KASPAR Hasenherz! Klimmst ja sonst wie eine Gemse!

MAX Sieh dorthin! Sieh!

(deutet nach dem Felsen. Man erblickt eine weiße verschleierte Gestalt, die die Hände erhebt.)

Was dort sich weist,
ist meiner Mutter Geist.

So lag sie im Sarg, so ruht sie im Grab.
Sie fleht mit warnendem Blick,
sie winkt mir zurück!

KASPAR (für sich) Hilf, Samiel!

(laut)

Alberne Fratzen! Ha ha ha! Sieh noch einmal hin, damit du die Folgen deiner feigen Torheit erkennst!

(Die verschleierte Gestalt ist verschwunden, man erblickt Agathens Gestalt mit aufgelösten Locken und wunderlich mit Laub und Stroh aufgeputzt. Sie gleicht völlig einer Wahnsinnigen und scheint im Begriff, sich in den Wasserfall zu stürzen.)

MAX Agathe! Sie springt in den Fluß!
Hinab! Hinab! Ich muß!

(Die Gestalt ist verschwunden. Max klimmt vollends herab, der Mond fängt an sich zu verfinstern.)

KASPAR (höhisch für sich)

Ich denke wohl auch, daß du mußt!

MAX (heftig zu Kaspar)

Hier bin ich, was hab ich zu tun?

KASPAR Fasse Mut! Was du auch hören und sehen magst, verhalte dich ruhig.

MAX Oh, wie wird das enden?

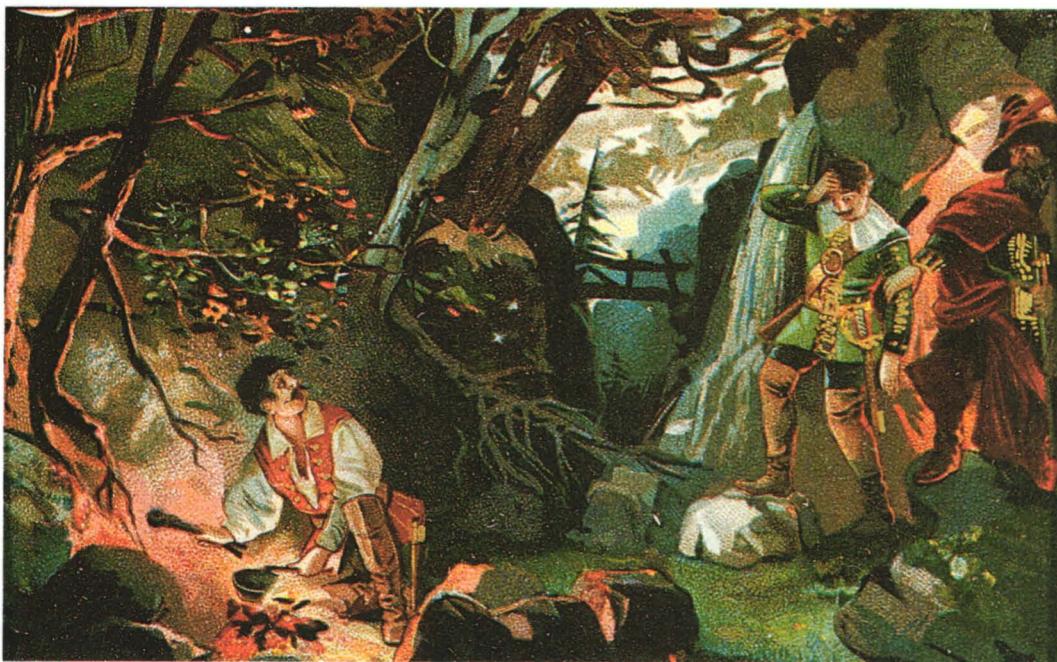
KASPAR Nur wenn du mich selbst erzittern siehst, dann komm mir zu Hilfe und rufe, was ich rufen werde, sonst sind wir beide verloren

(Max macht eine Bewegung des Einwurfs)

KASPAR Still! Die Augenblicke sind kostbar!

(Der Mond ist bis auf einen schmalen Streif verfinstert. Kaspar nimmt die Gießkelle.)

Merk auf, was ich hineinwerfen werde,
damit du die Kunst lernst.



Kugelsegen

KASPAR Hier erst das Blei. Etwas gestoßenes Glas von zerbrochenen Kirchenfenstern; das findet sich. Etwas Quecksilber. Drei Kugeln, die schon einmal getroffen. Das rechte Auge eines Wiedehopfs, das linke eines Luchses! Probatum est! Und nun den Kugelsegen!

(In drei Pausen sich gegen die Erde neigend) Schütze, der im Dunkel wacht, Samiel! Samiel! Hab

acht! Steh mir bei in dieser Nacht, bis der Zauber ist vollbracht! Salbe mir so Kraut als

Blei, segn es sieben, neun und drei, daß die Kugel tüchtig sei! Samiel! Samiel! herbei!

2 Die Stimme

Der Kugelguß

Im letzten Teil der Wolfsschluchtszene, dem eigentlichen Kugelguß, veranschaulichen ungewöhnliche szenische und drastische musikalische Effekte das Geschehen.

51 ► Vergleiche Regieanweisungen und Notenbild, versuche dir eine Klangvorstellung zu machen. Beachte beim Anhören der ganzen Szene den Zusammenhang zwischen dem Bühnengeschehen und der Musik; den Wechsel zwischen Totenstille und Bewegung, zwischen Sprechen und Singen; die Spannung und Steigerung vom Anfang der Szene bis zu ihrem Schluß.

(Die Masse in der Gießkelle fängt an zu gären und zu zischen und gibt einen grünlichweißen Schein. Eine Wolke läuft über den Mondstreif, daß die ganze Gegend nur noch von dem Herdfeuer, den Augen der Eule und dem faulen Holz des Baumes beleuchtet ist.)

KASPAR (gießt, läßt die Kugel aus der Form fallen und ruft) Eins!

ECHO (wiederholt) Eins!

(Waldvögel kommen herunter, setzen sich um den Kreis, hüpfen und flattern.)

KASPAR (gießt und zählt) Zwei!

ECHO Zwei!

(Ein schwarzer Eber bricht durchs Gebüsch und jagt vorüber.)

KASPAR (stutzt und zählt) Drei!

ECHO Drei!

(Ein Sturm erhebt sich, beugt und bricht Wipfel der Bäume, jagt Funken vom Feuer.)

KASPAR (zählt ängstlich) Vier!

ECHO Vier!

Musical score for orchestra and strings. The top staff shows a treble clef, common time, and a string section (Str.). The bottom staff shows a bass clef, common time, and a bassoon (Bassoon). Both staves feature eighth-note patterns.

Musical score for orchestra. The top staff shows a treble clef, common time, and woodwind instruments (Bläs.). The bottom staff shows a bass clef, common time, and a bassoon (Bassoon). Both staves feature sixteenth-note patterns.

Musical score for orchestra. The top staff shows a treble clef, common time, and strings (Str.). The bottom staff shows a bass clef, common time, and a bassoon (Bassoon). The strings play eighth-note patterns with dynamic marking *f* Kl. Str. The bassoon plays eighth-note patterns with dynamic marking *Fg. Pos.*

Musical score for orchestra. The top staff shows a treble clef, common time, and strings (Str.). The bottom staff shows a bass clef, common time, and a bassoon (Bassoon). The strings play eighth-note patterns with dynamics *p* and *cresc.*. The bassoon plays eighth-note patterns with instrumentation *Kl. Fg. Hrn.*

(Man hört Rassel, Peitschenknall und Pferdegetrappel; vier feurige funkenwerfende Räder rollen vorüber, ohne daß man wegen der Schnelligkeit ihre eigentliche Gestalt oder den Wagen gewahr werden kann.)

KASPAR (immer ängstlicher, zählt) Fünf!
ECHO Fünf!

(Hundegebell und Wiehern in der Luft; Nebelgestalten von Jägern zu Fuß und zu Roß, Hirsche und Hunde ziehen auf der Höhe vorüber.)

CHOR (unsichtbar)

Durch Berg und Tal, durch Schlund
und Schacht,
Durch Tau und Wolken, Sturm
und Nacht!
Durch Höhle, Sumpf und Erdenkuft,
Durch Feuer, Erde, See und Luft,
Jaho! Wauwau! ho! ho! ho! ho! ho!
ho! ho! ho!

KASPAR Wehe, das wilde Heer! Sechs! Wehe!
ECHO Sechs! Wehe!

(Der ganze Himmel wird schwarze Nacht, die vorher miteinander kämpfenden Gewitter treffen zusammen und entladen sich mit furchtbaren Blitzen und Donnern; Platzregen fällt; dunkelblaue Flammen schlagen aus der Erde; Irrlichter zeigen sich auf den Bergen; Bäume werden prasselnd aus den Wurzeln gerissen; der Wasserfall schäumt und tobt; Felsenstücke stürzen herab; von allen Seiten Wettergeläut; die Erde scheint zu wanken.)

KASPAR (zuckend und schreiend) Samiel! — Samiel! (Er wird zu Boden geworfen.) Hilf! — Sieben!

ECHO Sieben!

MAX (gleichfalls vom Sturm hin und her geschleudert, springt aus dem Kreis, faßt einen Ast des verdornten Baumes und schreit)
Samiel!

(In demselben Augenblick fängt das Ungewitter an sich zu beruhigen, an der Stelle des verdornten Baumes steht der schwarze Jäger, nach Maxens Hand fassend.)

SAMIEL (mit furchtbarer Stimme) Hier bin ich!

(Max schlägt ein Kreuz und stürzt zu Boden.)

(Es schlägt eins. Plötzliche Stille. Samiel ist verschwunden. Kaspar liegt noch mit dem Gesicht zu Boden. Max richtet sich auf.)

Funktionen von Gesang

- Information
- Ausdruck von Gefühlen
- Beschwörung überirdischer Kräfte, Kult

Der Stimmapparat

- Atmungsorgane (Luftwege, Lungen, Zwerchfell)
- Kehlkopf und Rachenraum (Luftröhre, Kehldeckel, Stimmlippen; Zunge, Lippen, Zähne, Gaumen)

Als **Mutation** bezeichnet man den Stimmwechsel in einer bestimmten Wachstumsphase des jungen Menschen.

Wichtige Stimmlagen und Stimmfächer

- Stimmlagen: Sopran, Mezzosopran, Alt
Tenor, Bariton, Baß
- Stimmfächer: dramatisch, lyrisch, komisch (Buffo, Soubrette)

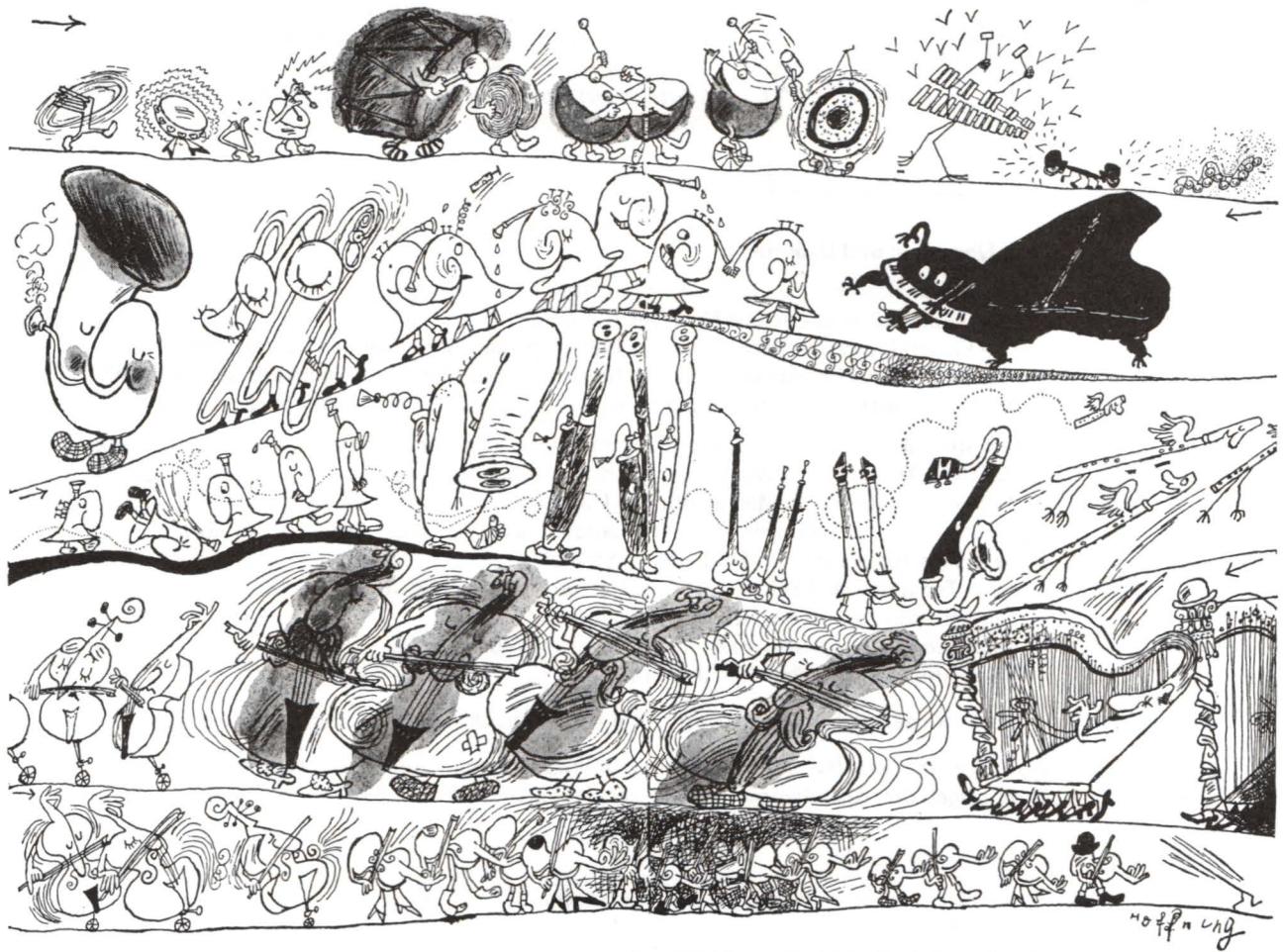
Chorbesetzungen: Kinderchor, Frauenchor, Männerchor, gemischter Chor

Gattungen der Vokalmusik

- Lied, Song, Ballade, Arie, Rezitativ, Melodram
- Solo, Ensemble (Duett, Terzett . . .), Chor
- Oper, Musical
- neuere vokale Gestaltungsformen

3 **DAS INSTRUMENT**

Werkzeug des Musikers



3 Das Instrument

Musik – Geschenk der Götter?



Eine alte griechische Sage berichtet von Hermes, dem Götterboten:

„Über die Schwelle der hohen Höhle schritt er von dannen ...
Eine Schildkröt fand er; sie brachte ihm mächtigen Reichtum:
Hermes formte sie ja zuerst zur singenden Laute ...
Hochwillkommen erscheinest du mir, du liebliches Spielzeug ...
Mit nach Hause will ich dich nehmen, da sollst du mir frommen ...
Sprachs und hob sie empor mit beiden Händen und kehrte
Wieder ins Haus zurück mit seinem erfreulichen Spielzeug.
Dort schnitt er sie auf mit einem Messer aus grauem
Eisen und bohrte so der Bergschildkröte das Fleisch aus ...
Durch den Rücken der Schale des Tieres bohrte er Löcher,
Festigte drin nach Maß geschnittene Stäbe aus Schilfrohr,
Spannte rings nach seiner Erfindung darüber ein Stierfell,
Fügte Arme daran, mit einem Stege sie bindend,
Und bezog es mit sieben harmonischen Saiten aus Schafdarm.
Als nun aber so das liebliche Spielwerk vollendet,
Prüfte er mit dem Schläger die Saiten der Reihe nach: mächtig
Tönte unter der Hand des Gottes die Leier ...“

(Aus der 4. Hymne des Homer)¹

Zum Überlegen und Diskutieren

- Kann man sich eine Zeit ohne Musikinstrumente denken?
- Seit wann gibt es überhaupt Musikinstrumente?
- Wie kamen Menschen dazu, Töne aus irgendwelchen Gegenständen hervorzubringen?
- Wo in der Natur konnte ein Jäger der Steinzeit Vorbilder für Musikinstrumente finden?
- Was glaubt man zu hören, wenn man eine Muschel ans Ohr legt? Was hört man wirklich?

In fast allen alten Kulturen der Welt hielt man Musik und Musikinstrumente für ein Geschenk der Götter. Dämonenbeschwörung und Götterglauben spielen bei den Naturvölkern auch heute noch eine wichtige Rolle. Man glaubt alle Dinge der Umwelt von Geistern besetzt, und man meint sogar, sobald sie zum Klingen gebracht werden, die Stimmen der Dämonen zu hören:

- beim Anschlagen von Holzstäben und Steinen
- beim Trommeln auf Schalen, hohlen Hölzern, Totenschädeln
- beim Reiben von Steinen und schartigen Ästen
- beim Schütteln von Samenkörnern und Kies in Muschelschalen
- beim Anblasen von Knochen und Hölzern.

- ① ► Überlege, welche Musikinstrumente aus diesen Urformen entstanden sein mögen.
- ② ► Wie mit den Nachkommen dieser „Steinzeitinstrumente“ in unserer Zeit Musik gemacht wird, zeigen drei Klangbeispiele. Ordne sie dem ursprünglichen Klangmaterial zu.



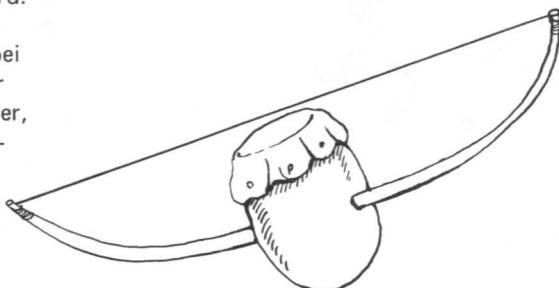
¹ Aus: Die Homerischen Götterhymnen. Verdeutscht von Thassilo von Scheffer. Verlag Eugen Diederichs, Jena 1972, S. 24f.



Diese Abbildung aus der Steinzeit entstand vor etwa 40 000 Jahren. Der Jäger hat sich ein Tierfell übergeworfen und spielt einen *Musikbogen*, um das Jagdglück zu beschwören. Zur Verstärkung des Tons wird das Instrument in die Mundhöhle gesteckt. Ähnlich verfährt man heute noch mit der *Maultrommel*. Diese besteht aus einem hufeisenförmigen Metallrahmen und einer Stahlzunge, die durch Anzupfen in Schwingung gebracht wird.

58 

Der Musikbogen hat sich bis in unsere Zeit bei einigen Negerstämmen in Afrika erhalten. Er gilt als das Hauptinstrument der Buschmänner, die damit Tiere in ihren verschiedenen Gangarten und ganze Jagdszenen nachahmen.



Oft wird der Klang einer schwingenden Saite (oder auch mehrerer) durch einen Hohlraum (Kürbisschale, Schildkrötenpanzer, Totenschädel) verstärkt.



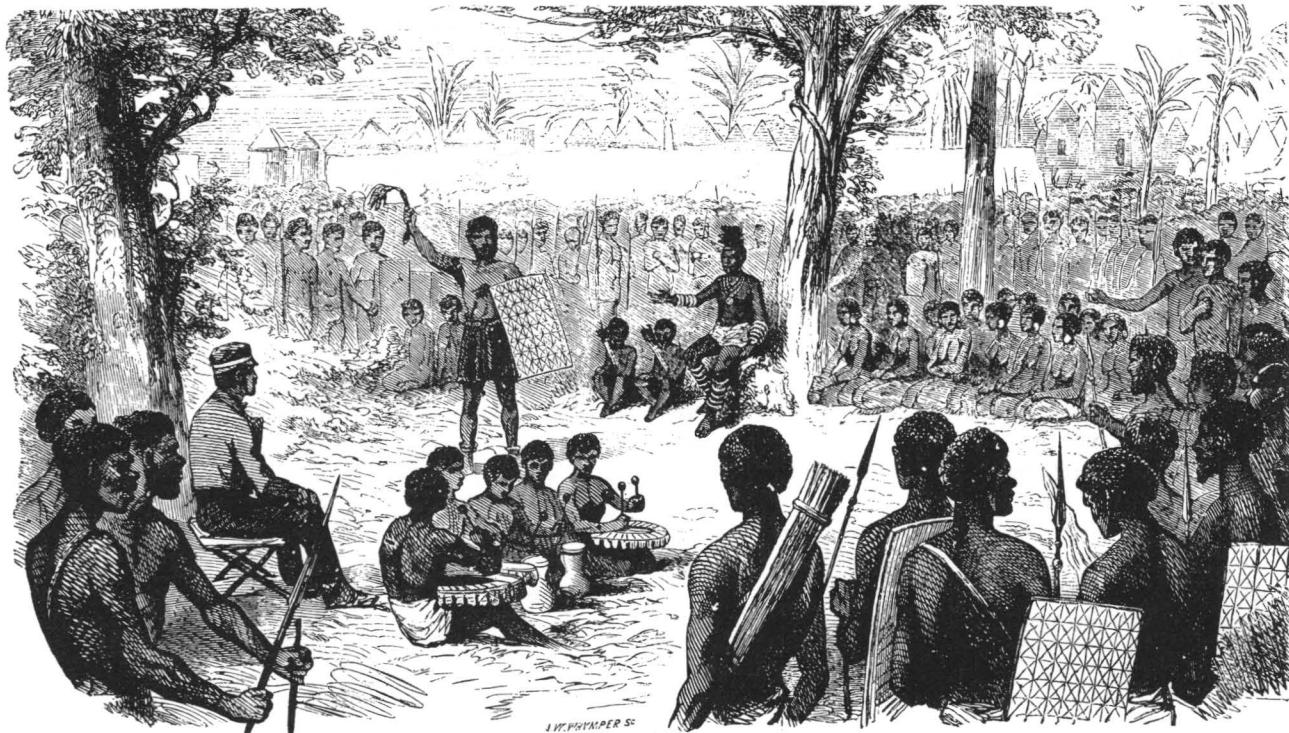
Sobald der eigene Körper als Instrument dient, glaubt man die Kraft des Dämons sogar in sich selbst zu spüren. Bis zur Ekstase steigert sich dann das Stampfen der Füße, das Klatschen der Hände, das Singen und Schreien.

③► Auch Klangbeispiele aus unserer Zeit können daran erinnern. Welchen Regionen entstammen sie?

59 

3 Das Instrument

Von Urwaldtrommeln und Tempelgongs



Livingstones Aufnahme beim Stammeshäuptling Schinte

„... dann kamen die Soldaten, bis zu den Zähnen bewaffnet, schreiend mit gezogenen Schwertern auf uns zugelaufen und verzerrten die Gesichter, um so wild als möglich zu erscheinen; wahrscheinlich dachten sie, wir würden aus Furcht davonlaufen... Die Trommler und die Trompeter machten einen Lärm, soviel ihre Instrumente nur hergaben... Die Trommeln sind aus dem Stamme eines Baumes geschnitten und haben an der Seite ein kleines Loch, das mit Spinnweben bedeckt ist; oben und unten sind sie mit Antilopenhaut überzogen, und wenn diese straff gezogen werden soll, so halten sie dieselbe ans Feuer, das sie zusammenzieht.“¹

So berichtet der englische Forschungsreisende Livingstone 1854 von seiner ersten abenteuerlichen Expedition in das Innere Afrikas.

Schlaginstrumente



60

Einfache **Schlaginstrumente**, vor allem Trommeln, gehören seit Urzeiten zum Alltag der afrikanischen Eingeborenen: zum Säen, Ernten, Jagen, aber auch zu ihren Festen und zu ihrem Totenkult.

④ ► In Nigeria leben die Haussa, bei denen die Landwirtschaft eine große Rolle spielt. Die Landarbeiter werden oft mit Musik zur Arbeit angespornt. In unserem Beispiel schlägt der Vorsänger auf eine große, tonnenförmige Trommel, während sein Sohn auf einer kleineren spielt und dazu singt: „Der Sohn eines großen Mannes ist groß, der Sohn eines Elefanten ist ein Elefant.“

¹ David Livingstone: Zum Sambesi und quer durchs südliche Afrika. 1849–1856. Erdmann Verlag, Tübingen 1980, S. 186ff.

⑤► Die Königstrommeln in Rwanda verkörpern königliche Macht und Würde. Das Vorrecht, die königliche Trommel schlagen zu dürfen, ererbtsich vom Vater auf den Sohn; Frauen sind davon ausgeschlossen. In dem Klangbeispiel werden 7 Trommeln von 7 Männern gespielt. Versuche den Hauptrhythmus herauszuhören und nachzuschlagen:

61



⑥► Der indische *Tabla*-(Trommel-)Spieler kennt viele Gestaltungsmöglichkeiten, je nach der Art des Trommelschlags: rechte oder linke Hand, beide Hände, Finger, Handfläche. Vor dem Spiel erzählt er den Inhalt seines Stücks.

62

Schon die Inkas in Südamerika benützten Rasseln, aus denen sich in unserer Zeit die „Rumba-kugeln“, die *Maracas*, entwickelten. Aus einem hohlen Flaschenkürbis entstand die „Sambagurke“ bzw. „Banane“, der *Guiro*. Zu den *Claves*, den Klanghölzern, kamen noch Trommeln: paarweise gekoppelt die *Bongos* und in Form von hohen Fässern die *Congas*.

⑦► Zwei Brasilianer singen eine Samba, begleitet von Gitarre und Maracas.

63



3 Das Instrument



Stielkastagnetten

Von spanischen Tänzern werden muschelförmige Holzschalen an die Finger gebunden und gegeneinander geschlagen: die *Kastagnetten*. Im Orchester verwendet man meist Stielkastagnetten, die einfacher zu spielen sind.

Gamelan



64

Die Musikkultur auf Java gilt als die höchstentwickelte in Südostasien. Geschickte Handwerker haben schon vor Jahrtausenden ihre Instrumente aus Bambusrohr gebastelt. Seit man Gebrauchsgegenstände aus Bronze anzufertigen begann, wurden auch viele Instrumente des javanischen Gamelanorchesters aus Metall gearbeitet, vor allem die *Gongs* in jeder Größe und die *Metallophone*.

Gamelan ist der allgemeine Name für Orchesterensembles auf Java und Bali. Es gibt sie in Klubs, an Schulen, Universitäten, Tanzakademien. Allein auf Java hat man über 17 000 gezählt.

⑧► Beachte die Klangunterschiede der verschiedenen Schlaginstrumente in einem Beispiel aus der Gamelanmusik.



Gamelan-Ensemble

„drums and percussion“

Afrikanische Trommelrhythmen bilden eine der wichtigsten Grundlagen des Jazz, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei den Farbigen Nordamerikas, den Nachkommen der eingeschleppten Negersklaven, entstand.

Die Jazzbatterie

Jazzbatterie

Große Trommel	„Bass-Drum“, mit Fußmaschine bedient
Kleine Trommel	„Snare-Drum“, mit Rasselspirale, unten geschlossen
Tom-Tom	mittelgroße Holzreifentrommel, unten offen
Becken	einfach
Hi-Hat (von engl. high hat)	„Charleston-Maschine“, 2 Beckenschalen, mit Fußbetrieb aneinandergeschlagen

Zunächst lag die Aufgabe des Jazzschlagzeugers im gleichmäßigen *Beat* (Grundschatz). Später entwickelten sich daraus Überleitungen zwischen größeren Melodieteilen, die *Breaks*, die allmählich zu virtuosen *So/oeinlagen* gesteigert wurden.

⑨► Höre drei Beispiele aus der Jazzmusik, und ordne sie den Schlagzeugfunktionen Beat, Break, Solo zu.



⑩► Auch in der Rockmusik bilden die Schlaginstrumente das rhythmische Rückgrat. Zu den „drums“, den Instrumenten der Jazzbatterie, kommt die „percussion“ (z.B. Congas, Bongos, Maracas, Triangel, Xylophon, Vibraphon).



⑪► Im Latin Rock stehen lateinamerikanische Schlaginstrumente im Vordergrund.



Rockschlagzeuger

3 Das Instrument

Vom Baumstamm zur Kesselpauke



Berittener Pauker (Holzschnitt von Jost Amman, 1584)



Moderne Kesselpauke

Pauke

Die **Pauke** ist Tausende von Jahren alt. Zunächst waren es Tierfelle, die man über ausgehöhlte Baumstämme oder Schädel spannte.

Bei der **Kesselpauke** (Kessel aus Kupfer) wurde das Fell durch eine Membran aus Kunststoff ersetzt, die durch Schrauben unterschiedlich straff gespannt werden konnte.

Diese Aufgabe übernimmt heute das Pedal: **Pedalpauke**. Mit der Spannung ändert sich die Tonhöhe. Meist werden Pauken paarweise verwendet (für die wichtigsten Baßtöne eines Stücks).



68

- ⑫► Höre eine festliche Hofmusik mit Pauken und Trompeten von *Leopold Mozart*. Lies im Notenbild mit, und ergänze (im Arbeitsheft) die Grundtonfolge und den Rhythmus der Pauken.

3/4

C G C



69

- ⑬► Eine besondere Spielweise der modernen Pedalpauke, das Glissando, gibt es z.B. in *Béla Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*.

Schlagzeugparade

Auch in der Militärmusik spielt das Schlagzeug eine bedeutende Rolle. Vorbild waren die türkischen Janitscharen mit ihren lärmenden Musikkapellen. Einige dieser Schlaginstrumente haben sich bis heute erhalten: große Trommel, Becken, Triangel, Schellentrommel, Lyra¹.

- (14) ► Bei diesem Ausschnitt eines Marsches ist der Einsatz von Trommel, Becken und Lyra deutlich herauszuhören.



Stab-instrumente

Die *Lyra* gehört zur Familie der **Stabinstrumente**: Stäbe aus Metall oder Holz werden durch unterschiedliche Anschlagsarten zum Klingeln gebracht.

Aus dem Orff-Instrumentarium sind *Xylophone* und *Metallophone* (z.B. das Glockenspiel) bekannt.

Marimbaphone und *Vibraphone* haben einen größeren Umfang und Resonanzröhren zur Klangverstärkung; sie sind vor allem im Jazz und in der Neuen Musik von Bedeutung.

Die *Celesta* hat Stahlstäbe, die durch Klavier-tasten angeschlagen werden.



- (15) ► In fünf verschiedenen Klangbeispielen werden diese Stabspiele solistisch verwendet und sind gut zu erkennen. Bestimme die Instrumente und notiere ihre Namen.

Die vielen klanglichen Möglichkeiten der Schlaginstrumente werden noch vermehrt durch unterschiedliche Anschlagsmittel und Spielweisen. Zum Handwerk des Schlagzeugers gehört auch der Umgang mit Schlegeln verschiedenster Art: Griffen aus Holz oder Metall; Köpfe aus Filz, Holz, Schwamm, Gummi, Metall, Kunststoff, geformt als Kugeln, Scheiben, Löffel; Ruten und Besen.

Lionel Hampton am Vibraphon

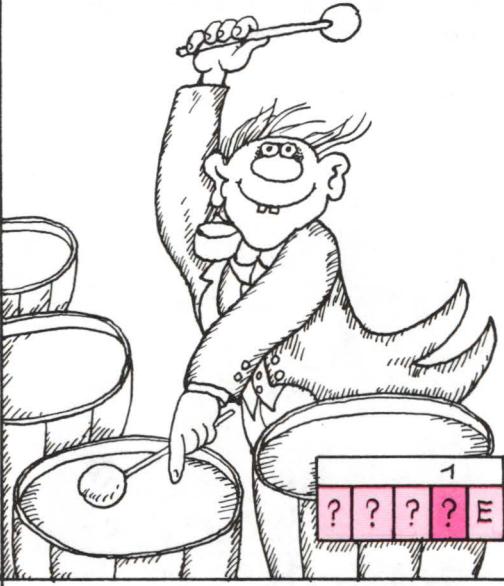
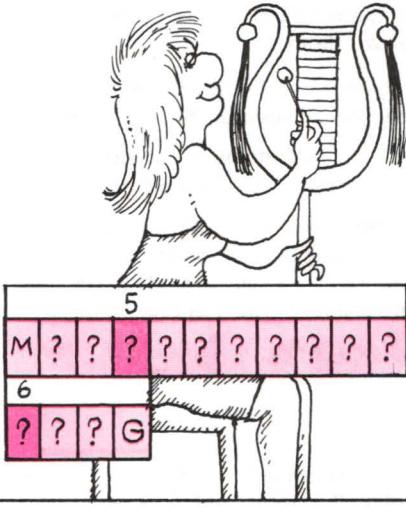
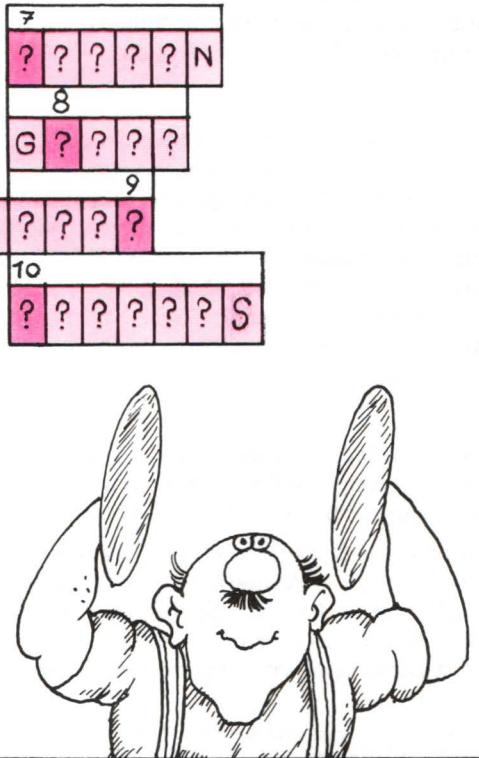
- (16) ► Überlege: Auf welche Weise lässt sich in die Vielfalt der Schlaginstrumente Ordnung bringen? (Schwingt ein Fell, oder kommt der Instrumentenkörper selbst zum Schwingen? Ist die Ton-höhe bestimmbar, oder kann man nur von Geräuschen sprechen?)

Lies die Seiten 74–79 noch einmal aufmerksam durch, und ordne die Instrumente nach „Fellklin-gern“ und „Selbstklingern“ in eine zweispaltige Tabelle. Löse dann das Rätsel auf S. 80: Wähle aus den Wörtern deiner Tabelle diejenigen aus, die in die Kästchen passen, und schreibe die Lösungs-wörter der Reihe nach untereinander. Bei richtiger Lösung ergeben die Buchstaben in den markier-ten Kästchen eine scherzhafte Bezeichnung für den Paukenspieler.

¹ Mit „Lyra“ wird auch ein Zupfinstrument der Antike bezeichnet.

3 Das Instrument

SCHLAGINSTRUMENTE

	Fellklinger (Membranophone)	Selbstklinger (Idiophone)
Tonhöhe genau bestimbar	 <p>A cartoon illustration of a man with wild hair and a mustache, wearing a dark suit and tie, sitting behind a drum set. He is holding a drumstick above his head with one hand and a drumstick in his right hand, ready to play. In front of him is a small keyboard-like device with pink keys labeled with question marks and one key labeled 'E'.</p>	 <p>A cartoon illustration of a woman with long, curly hair, wearing a light-colored dress, playing a marimba. In front of her is a large keyboard-like device with pink keys labeled with question marks and one key labeled 'G'. The keys are arranged in rows, with some labeled with letters like 'M', 'E', 'N', 'S', and 'G'.</p>
Tonhöhe nicht genau bestimbar (Geräusch)	 <p>A cartoon illustration of a person with dark skin and curly hair, wearing a striped shirt, sitting on a stool and playing two bongos. In front of them is a large keyboard-like device with pink keys labeled with question marks and one key labeled 'S'. The keys are arranged in rows, with some labeled with letters like 'T', 'C', 'S', 'N', 'G', and 'S'.</p>	 <p>A cartoon illustration of a person with extremely large, floppy ears and a wide, smiling mouth. Their hands are positioned near their ears, as if they are listening intently or making a sound. This represents a self-vibrating instrument where the sound is produced by the person's own body.</p>

Schlagzeug-Workshop

1. Grundtaktarten

a) mit 2 Trommeln:



b) mit 3 Trommeln:



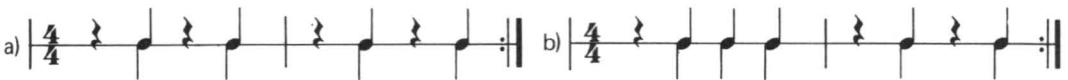
c) mit Patschen (Knie), Klopfen (Tisch), Klatschen:



2. Taktwechsel

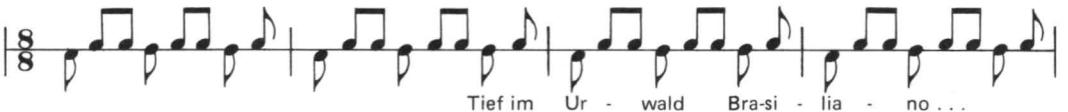


3. Schlagwerkbegleitung zur Tonbandmusik



72

4. Begleitung der Banditenballade (s. S. 43) im Rumbatakt



5. Diskomusik mit Begleit-Ostinato

a) b)

c) d)

- Übe diese ostinaten Rhythmen, auch mit Beschleunigung bzw. Verzögerung.
- Versuche, während du ununterbrochen trommelst, dich mit deinem Nachbarn zu unterhalten.
- Wähle zu dem Tonbandbeispiel aus der Popmusik den passenden Rhythmus aus.
- Versuche in das fortlaufende Stück mit deinem Rhythmus einzusteigen.

72

3 Das Instrument

6. Rhythmischer Kanon

1. 2.

fortsetzen!

7. Liedrhythmen

Hinter jedem dieser Rhythmen steckt eine bekannte Melodie. Versuche sie zu erkennen und auf einem Schlaginstrument weiterzuspielen. Suche auch selber Rhythmen bekannter Melodien, und gib sie deinen Mitschülern zum Raten auf.

a) b)

8. Sprachrhythmus

Versetze dich in die Rolle von Urwaldbewohnern, die mit Trommelrhythmus die folgenden Nachrichten „telegraphieren“:

„Achtung, Feind! Flussaufwärts kommt ein Schiff!“

„Holt den Arzt aus der Missionsstation!“

„Großer Häuptling tot! Verbrennung am Wochenende.“

Versuche, diese Mitteilungen mit Hilfe des Sprachrhythmus weiterzugeben:

- Einer spielt, die anderen erraten die Nachricht.
- Rhythmus wird von Trommler zu Trommler weitergegeben.
- Einer nach dem anderen fällt in den ostinaten Rhythmus mit ein.

9. Dialoge

Erfinde zu diesen „Fragen“ eine „Antwort“ (z.B. als Ergänzung, Kontrast, Variation). Spiele auch frei erfundene Motive (2 Takte), und lasse sie von einem Mitschüler beantworten.

a) b)

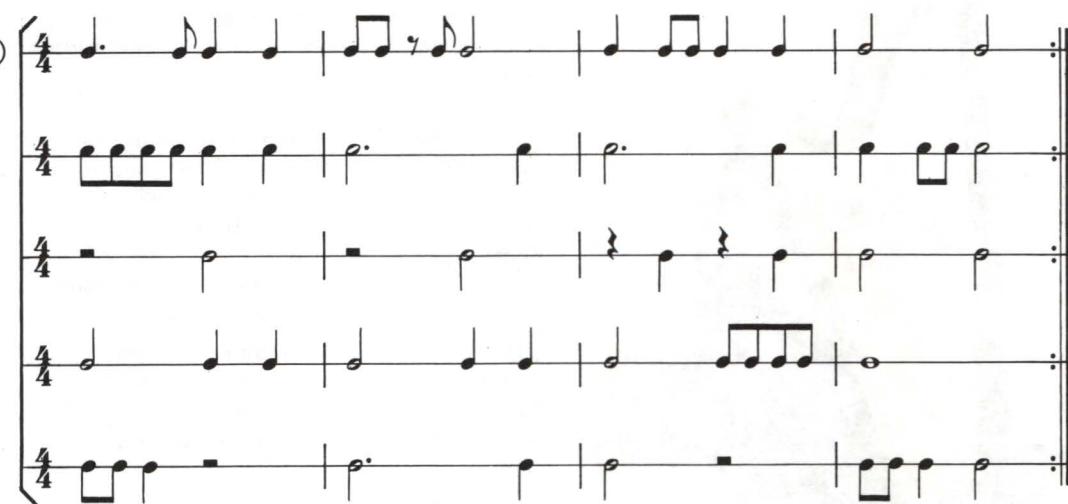
10. Improvisation zum Grundschatz

- Lege eine Taktart fest, laß deinen Partner den Grundschatz spielen, und improvisiere dazu rhythmische Verläufe.
- Improvisiere mit Schlaginstrumenten zum Tonbandbeispiel.



11. Rondo mit Schlagwerk

a) Tutti als Refrain (Üben unterschiedlicher Kombinationen):



b) Solo- (oder Duo-)Improvisation von 8 Takten (B, C, D . . .). Diese Zwischenteile können durch Grundschläge begleitet werden. Jedes Instrument sollte einmal solistisch hervortreten. Reihenfolge (nach 4 Takten Vorspiel): A—A—B—A—C—A—D—A

c) Auch mit Tonbandbeispiel als Klanggrundlage: Rondo mit drei Zwischenteilen.

72



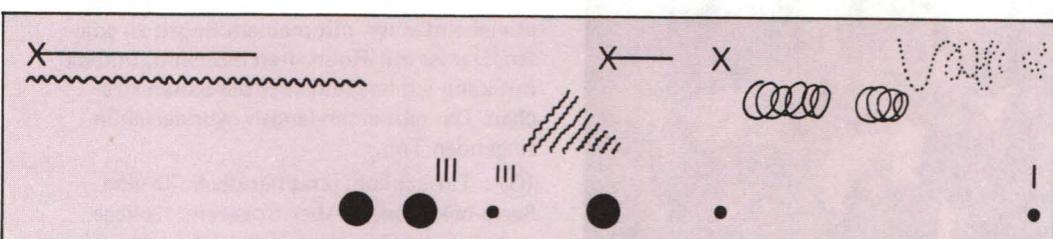
12. Mit Schlaginstrumenten eine Geschichte erzählen

- a) Zusammenstoß — Hilferufe — Helfer eilen herbei — ein Verletzter hinkt davon — Unfallkommando
- b) Laufen — Stolpern — Fallen — Kriechen
- c) Aufwachen — Vorfreude — Triumph — Ermüdung



13. Realisation einer Verlaufsgrafik

Ordne jedem Zeichen ein passendes Instrument zu. Versuche die Darstellung
a) allein, b) mit Partnern.





Harfe



Zither



Geige

Kongreß der Instrumentenbauer

Die Erbauer und Erfinder von Saiteninstrumenten aus mehreren Jahrhunderten treffen sich zu einem Kongreß. Welche Instrumente sind jeweils gemeint (A–K)?

(A) : Ich frage mich schon lange, warum ein Bogen nur zum Schießen und Töten dienen soll. So eine gespannte Saite kann auch vibrieren und sogar singen! Und wenn ich den Bogen an einem Ende in den Mund stecke oder ihn mit einer Kokosschale behänge, dann hört, wie das den Ton plötzlich verstärkt!

(B) : Könnte man an diesem Bogen nicht mehrere Saiten festmachen wie in einem Rahmen? Kürzere Saiten, längere – und eine jede klingt anders. Das ergibt richtige Harmonien.

(C) : Längst überholt. Ich spanne meine Saiten über einen Kasten, und nun kann ich an den verschiedenen Stellen leichter auf eine Saite drücken, sie verkürzen oder verlängern; auf und ab, hoch und tief.

(D) : Und brecht Euch dabei die Finger ab! Da ist es schon besser, den Resonanzkasten in einen schmalen Hals auslaufen zu lassen. Jetzt kann ich die Saiten in ihrer vollen Länge ausnützen und spare auch noch eine Menge Saiten ein. Mein Instrument ist auch nicht mehr so schwer und plump, ich kann es sogar mit mir herumtragen.

(F) : Da habt Ihr schon recht. Aber immer nur diese kurzen, dünnen Töne, die so schnell verklingen!

(E) : Dafür gibt's ja das Tremolo. Ich nehme einfach einen künstlichen Fingernagel, das Plektron, und nun hört, wie voll das plötzlich klingt! Meister D kann das auch!

(F) : Aber was für ein Aufwand! Ich finde es viel einfacher, mit meinem Bogen zu spielen. Der ist mit Roßhaaren bespannt, und damit kann ich langsam über die Saiten streichen. Das gibt einen langen, wunderschön singenden Ton.

(G) : Tatsächlich, jetzt hat die Saite eine Seele bekommen. Aber trotzdem, Kollege, halte ich die Geigerei für ein recht schwieriges

Handwerk, und manch einer gibt schnell wieder auf. Überhaupt vermisste ich bei aller Melodie die vollen Akkorde.

(B) (C) (D) (E) : Wieso? Ihr braucht Euch nur an uns zu halten. Auf unseren Instrumenten schaffen wir das mühelos.

(G) : Sicher, bloß stelle ich es mir noch anders vor. Auch ich brauche Saiten, aber jetzt kommt die Sensation: Ich nehme künstliche Finger, keine zehn, sondern so viele, wie es unterschiedliche Töne auf meinen Saiten gibt. Ich lege sie schön der Reihe nach bereit, diese Tasten – man könnte auch „Claves“ dazu sagen –, und wenn ich auf eine solche Taste tippe, wird die entsprechende Saite angezupft.

(H) : Diese Methode hab' ich Euch zwar abgeschaut, aber das Verfahren selber ist mir zu altmodisch. Bei meinem Instrument werden die Saiten durch Hämmchen angeschlagen, das gibt einen Ton, den ich jetzt auch leiser oder lauter spielen kann.

(I) : Soll das vielleicht etwas Neues sein? Mein Instrument sieht zwar so einfach aus wie bei Meister C, aber Hämmchen benütze ich schon lange, fast wie ein perfekter Schlagzeuger. Paßt mal auf.

(H) : Hämmchen schon, aber in jeder Hand nur ein einziges! Ich aber kann mit zehn Fingern spielen: volle Akkorde und viele Melodien gleichzeitig. Und neuerdings bau ich auch noch ein Pedal ein. Ein Druck mit dem Fuß, und schon sind meine Töne voller und weicher und klingen lange nach.

(A) : Eigentlich steckt in Eurem riesigen Kasten auch mein Musikbogen mit drin.

(B) : Und die Idee zu meiner Harfe!

(K) : Aber so richtig aktuell seid ihr alle längst nicht mehr, ihr Meister! Ich habe das Instrument des Kollegen D weiterentwickelt. Jetzt kann ich auf den Resonanzkasten völlig verzichten; das macht alles mein elektrischer Verstärker. Hört mal, wie toll das klingt.

(F) : Ihr mit Euren seelenlosen Maschinen! Ich finde es kunstvoller, wenn einer ganz ohne Apparate, allein mit seiner Fingerfertigkeit Musik macht. Meint ihr nicht auch?



Cembalo



Hackbrett



Flügel

3 Das Instrument

Aktueller denn je: die Gitarre

Gitarre

Von der *Kithara* der Griechen erhielt das Instrument den Namen. Nach Europa kam es über Spanien, als „*Guitarra moresca*“ der arabischen Eroberer. Heute ist die **Gitarre** aus der spanischen Flamenco-Musik nicht mehr wegzudenken.

In den USA stieg sie vom Begleitinstrument der farbigen Bluessänger rasch auf zur *Schlaggitarre* im Jazz und wurde für die „*rhythm section*“, die Rhythmusgruppe, unentbehrlich.

In Deutschland waren es zu Beginn des 20. Jahrhunderts die singenden „*Wandervögel*“, die ihre Volkslieder mit der *Klampfe* („*Zupfgeige*“) begleiteten. Heute tragen Folksänger und Liedermacher ihre aktuellen Texte zur Gitarre vor.

Paganini galt auch als Meister der Gitarre. In seiner Zeit entwickelte sie sich vom Begleitinstrument zur *Konzertgitarre*, die als Solo-Instrument virtuos gespielt wurde.

„Topstar“ unserer Zeit: die *E-Gitarre* in der Rockmusik, ohne Resonanzkörper, dafür mit einer komplizierten Verstärkeranlage, die es erlaubt, den Klang zu manipulieren und damit ganz neue Effekte zu erzielen.



74

⑯ ▶ Versuche, die Musikausschnitte den verschiedenen Stationen im historischen Werdegang der Gitarre zuzuordnen.

Beschreibe die unterschiedlichen Spielweisen: Zupfen; Anschlagen; einzelne Saiten, alle Saiten zugleich.

Überlege, auf welche Weise das Instrument verwendet wird: solistisch, zur Begleitung, als Rhythmusinstrument.



Die Gitarre gilt als das beliebteste und meistgespielte Musikinstrument der jungen Generation.

Ihre heutige Form und Bespannung ist schon rund zweihundert Jahre alt:

- flacher Korpus, ähnlich einer 8
- Hals mit Griffbrett und Bünden
- 6 Saiten.

Mit den *Fingern der rechten Hand* werden die Saiten zum Schwingen gebracht durch Zupfen, Schlagen, Streichen.

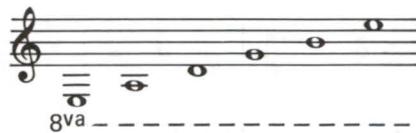
⑯► Probiere es aus:

- 3 tiefe Saiten einzeln mit dem Daumen zupfen; 3 hohe Saiten mit je einem der anderen Finger; alle Saiten mit dem Fingerrücken schlagen; mit der flachen Hand über die Saiten gleiten
- mit der weichen Fingerkuppe zupfen; mit der Fingerkuppe am Rand des Nagels; mit einem Plektron (Zelluloidplättchen)
- einzelne Töne spielen; mehrstimmig auf 2–6 Saiten; Akkordschläge mit allen 6 Saiten.

⑰► Höre zu diesen Spielweisen vier Klangbeispiele und beschreibe sie.



Terz-Quart-Stimmung
(wirklicher Klang eine Oktave tiefer!)



Merkspruch: „Einem alten Dummkopf geht's hart ein.“

⑳► Erfinde selbst einen Spruch.

Mit den *Fingern der linken Hand* wird die Saitenlänge verändert. Dafür ist das Griffbrett durch Bünde markiert, die jeweils einen Halbtonabstand darstellen. Beim sog. „Barrée-Griff“ werden mehrere Saiten gleichzeitig mit dem flach darübergelegten Zeigefinger verkürzt. Über den Barrée-Finger steckt sich der Folkgitarrist zum „Bottleneck-Spiel“ der „Slide Guitar“ eine Metallhülse.

㉑► Betrachte die Tonhöhe der leeren Saiten. Welcher Zusammenklang ergibt sich bei den beiden äußeren Saiten? Bei den drei hohen Saiten? Im vierstimmigen Akkord mit der tiefsten Saite? Auf welch einfache Weise lässt sich ein E-Dur-Dreiklang darstellen? Wie wird der Ton gis auf der d-Saite gegriffen?



3 Das Instrument

I come from Alabama

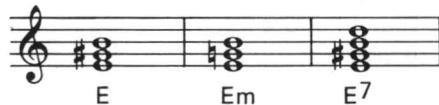
come from A - la - ba - ma with my ban - jo on my knee,
I'm
goin' to Lou - si - a - na my Su - san - na for to see.
Oh Su - san - na, oh don't you cry for me! For I'm
goin' to Lou - si - a - na with my ban - jo on my knee.

Text und Weise: Stephen C. Foster (1826–1864)

②► Um das Lied mit der Gitarre begleiten zu können, muß man die Begleitakkorde festlegen. Bestimme die Tonart des Liedes. Notiere die Hauptstufen und Hauptdreiklänge dieser Tonart. Versuche, den einzelnen Takt des Liedes diese Hauptstufen zu unterlegen, und ergänze die Tabelle (im Arbeitsheft).

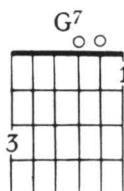
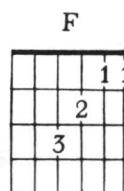
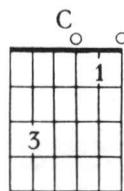
C	G	C	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?
T. 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Die *Gitarrenschrift* benutzt Buchstaben und Ziffern, um die Begleitakkorde zu benennen:



③► Überprüfe deine Grundkenntnisse: Dur- und Mollakkord, Dominantseptakkord, Dreiklangsumkehrung.

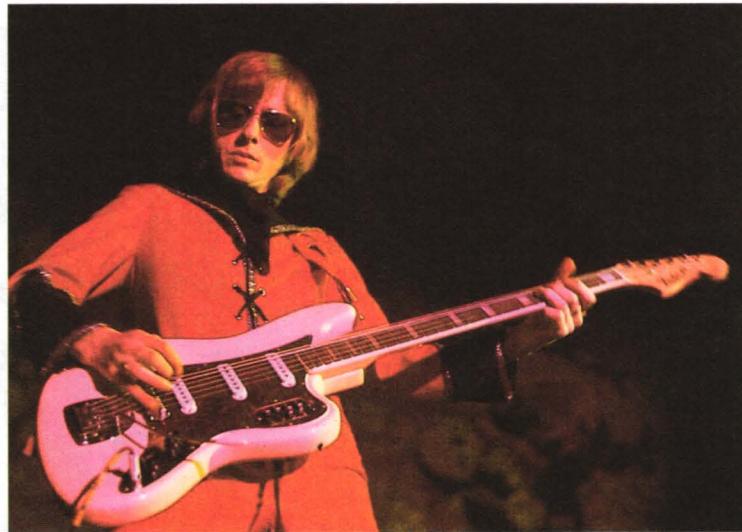
Oft werden die Begleitakkorde in einer Griffsschrift notiert, welche die Fingerstellung auf den Gitarrensaiten kennzeichnet:



E-Sound – ein Fortschritt?

„Wacht auf und spielt! Verkabelt den Klang, damit sie euch spielen hören . . . all diese vorzüglichen Gitarristen, die resigniert hatten, weil sie zwar ihre Seelen, nicht aber ihre Mägen sättigen konnten. Die elektrische Verstärkung bietet Gitarristen eine völlig neue Lebensperspektive.“

So begrüßten Jazzmusiker um 1940 die neue technische Entwicklung.



- 24 ► Höre ein Klangbeispiel aus der Rockmusik, in dem die E-Gitarren hervortreten. Was unterscheidet ihren Klang von dem der herkömmlichen „akustischen“ Gitarren? Welche Klangeigenschaft könnte fast an ein Blasinstrument erinnern?

76 

E-Gitarre

Die **E-Gitarre** ist das dominierende Instrument in der Rockmusik. Sie braucht keinen Resonanzkörper mehr, weil die Verstärkung des Tons durch elektromagnetische Tonabnehmer und Schaltungen bewirkt wird. Der Korpus besteht nur aus einer massiven Holzplatte. Durch die Verstärkung klingt der Ton lange und kräftig nach.

Mit dem Klang der E-Gitarre wird viel experimentiert. So lässt sich durch Zwischenschalten von Effektgeräten der Klang manipulieren, z.B.:

Rückkopplung schaukelt den Ton zum Pfeifen auf.

Übersteuerung färbt ihn zum schneidenden Geräusch um.

Hall täuscht den Nachklang in einem großen Raum vor.

Echo bringt mehrmalige Wiederholungen.

Harmonizer mischt in bestimmten Abständen andere Tonhöhen bei.

Wah-Wah filtert gewisse Frequenzbereiche aus dem Obertonklang heraus.

Amplituden-Vibrato lässt die Lautstärke kontinuierlich flackern.

- 25 ► Höre die beschriebenen Effekte nacheinander, und versuche dir die Besonderheiten des Klangs und seiner Verzerrung einzuprägen.

77 

- 26 ► Untersuche das vorangegangene Rockstück auf seine besonderen Klangeffekte.

76 

Inzwischen erlebt die traditionelle „akustische“ Gitarre ein Comeback, vor allem bei den Liedermachern der Folkszene.

- 27 ► F.J. Degenhardt begleitet das alte Volkslied „Es ist ein Schnee gefallen“ mit der Gitarre. Warum würde sich hier eine E-Gitarre viel weniger eignen?

78 

3 Das Instrument

Die „Schwestern“ der Gitarre

Laute



79

Als „Königin der Instrumente“ galt im 15./16. Jahrhundert die **Laute**, eine „Schwester“ der Gitarre. Auch sie kam durch die Araber über Spanien nach Europa.

②8► Betrachte die historische Abbildung. Unterschiede zur Gitarre? Gemeinsamkeiten?

②9► Höre einen Tanz aus der Blütezeit der Lautenmusik. Welche Spieltechnik ähnlich den Spielweisen der Gitarre ist zu erkennen? Wie lässt sich der Klangunterschied zur Gitarre beschreiben?

Auch in der Folklore verschiedener Völker finden sich Zupfinstrumente ähnlich der Gitarre: die Mandoline der Italiener, die Balalaika der Russen, das Banjo der Amerikaner. Charakteristisch für alle drei ist das *Tremolo*, eine beliebte Spieltechnik: rasche Tonwiederholungen, die oft durch Doppelsaiten erleichtert werden.



Der Lautenmacher
(Holzschnitt von Jost Amman, 1568)



80

③0► Höre Klangbeispiele mit diesen Instrumenten. Welches Zupfinstrument hebt sich durch seine Klangfarbe von den anderen ab? Bei welchem ist das Tremolo besonders deutlich zu erkennen?



Vielsaitige Verwandte

Einem einzigen Musikinstrument widerfuhr die Ehre, als Staatswappen für ein Land zu dienen: für Irland. Die **Harfe** spielt in irischen Volksmusik neben dem Banjo eine große Rolle.



Harfe

(31)► Höre ein Beispiel irischer Harfenmusik.

81



(32)► Auch in der Tiroler Volksmusik hat die Harfe ihren festen Platz. Vergleiche ihren Klang mit dem der Zither und der Gitarre.

82



Die Saiten der Harfe sind in einen Rahmen gespannt (vgl. Abbildung S. 84). Jeder Ton ist durch eine Saite vertreten. Bei einfachen Harfen ergeben sich diatonische Leitern in Dur und Moll. Die moderne Doppelpedalharfe hat 47 Saiten (7 Oktavräume) und 7 Pedale. Jeder Stufe der Tonleiter (z.B. C, c, c¹, c²...) ist ein Pedal zugeordnet. Die Pedale lassen sich einfach oder doppelt niederrücken. Dabei werden die betreffenden Töne um eine halbe oder ganze Stufe erhöht.

(33)► Transponiere eine C-Dur-Tonleiter um einen Halbton abwärts (durch Erniedrigungszeichen); damit erhältst du die Grundstimmung der Harfe. (Welche Tonart?) Beim zweimaligen Niederrücken des Pedals verändert sich die Tonhöhe zweimal. Welche Tonart erhält man, wenn alle Pedale zweimal niedergedrückt sind?

Oft erkennt man den Klang der Harfe an einer Folge rasch gezupfter Akkordtöne, den sogenannten **Arpeggien** (ital. arpa = Harfe).

(34)► In der virtuosen Harfenmusik sind solche Arpeggien beliebt. Höre einen Ausschnitt aus dem *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester* von Wolfgang Amadeus Mozart.

83



Zur alpenländischen Volksmusik gehört auch die **Zither** (vgl. Abbildung S. 84), die im Gegensatz zur Harfe dem volkstümlichen Bereich treu geblieben ist. Auch ihr Name leitet sich – wie der der Gitarre – von der griechischen Kithara ab.

Zither

Ihre Saiten sind parallel über einen flachen Resonanzkasten gespannt und gruppieren sich in Melodie- und Begleitsaiten. Der rechte Daumen spielt (meist mit Hilfe eines Dorns) die Melodiebögen durch Anreißen der Saiten, während die anderen Finger der rechten Hand die Begleitsaiten anzupfen. Die Finger der linken Hand greifen die Melodiesaiten.

(35)► Wie hebt sich in dem Zithersolo des Strauß-Walzers „G'schichten aus dem Wienerwald“ die Melodie von der Begleitung ab? Wie läßt sich am zweistimmigen Melodiestrauß erkennen, daß nur ein einziger Finger zupft?

84



Fiedel – Fiddle – Viole



85

Fiedel
Viole

36► Im Western Saloon wird mit Banjo und Fiedel¹ zum Tanz der Cowboys aufgespielt. Welches Instrument spielt die Melodie?

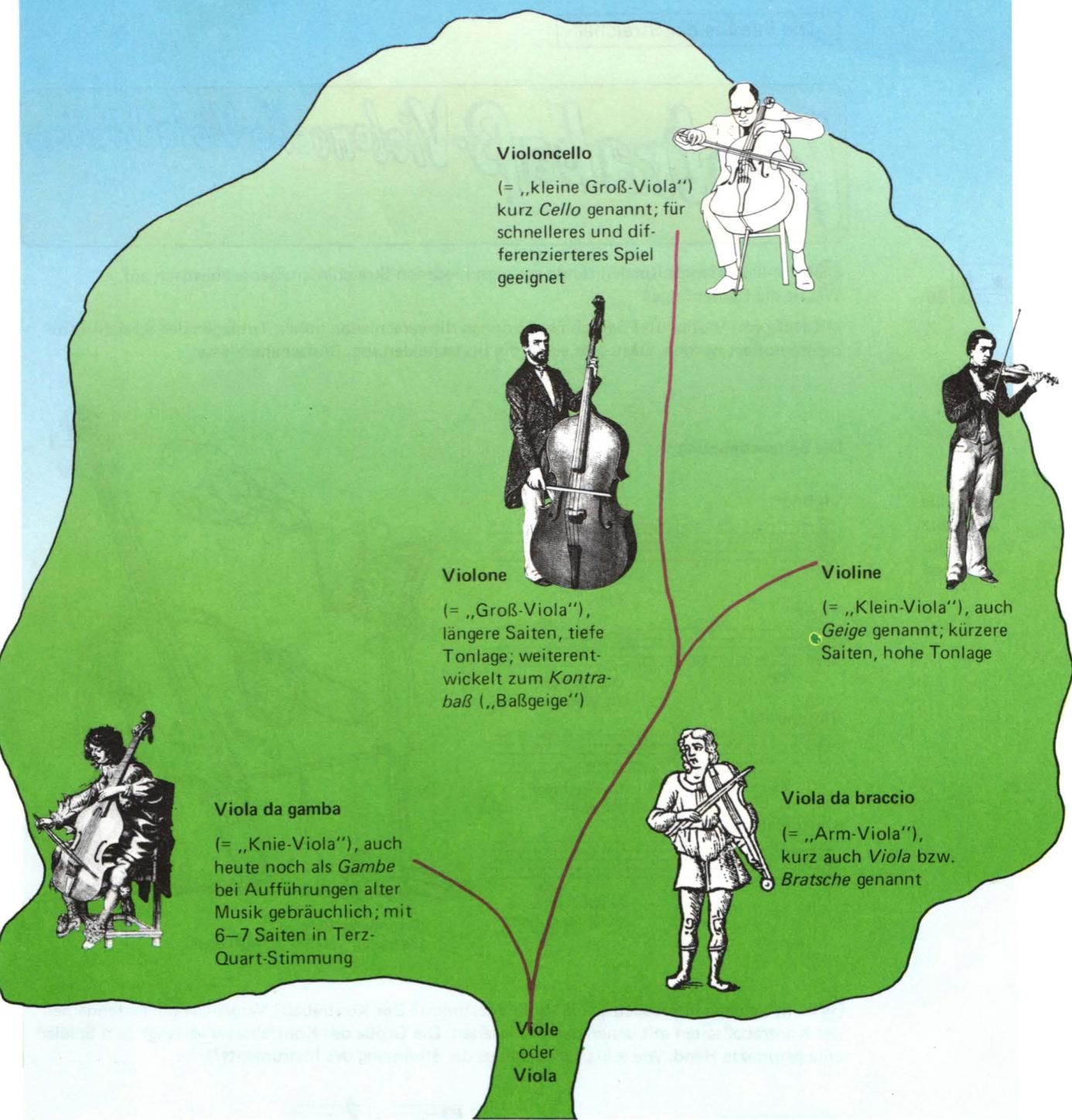
Die **Fiedel** (auch Fidel), die es in Europa schon im Mittelalter gab, ist ein Vorfahre unserer heutigen Geige. In romanischen Ländern bezeichnete man sie als Viella bzw. **Viole**. Die über den Instrumentenkörper und -hals gespannten Saiten wurden mit den Roßhaaren eines Bogens angestrichen. Seine langgestreckte Form hatte sich aus dem gewölbten Jägerbogen der Frühzeit entwickelt.

37► Welche Bauteile hat die Geige mit den Zupfinstrumenten gemeinsam? Warum eignet sich zwar die Geige als Zupfinstrument, die Gitarre aber nicht als Streichinstrument?

Exkursion ins Italienische

bambino	= kleines Kind (Verkleinerungssilbe „ino“)
violino	= kleine Viole
camerone	= großes Zimmer (Vergrößerungssilbe „one“)
violone	= große Viole
orticello	= kleiner Garten (Verkleinerungssilbe „cello“)
violoncello	= kleine Violone

1 engl. fiddle



Die Familie der Streicher

Kontrabaß·Violoncello·Viola·Violine



86

38► In fünf Klangbeispielen treten die verschiedenen Streichinstrumente solistisch auf. Wie ist die Reihenfolge?

Mit Hilfe von Violin- und Baßschlüssel können die verschiedenen hohen Tonlagen der Streichinstrumente notiert werden. Dazu gibt es für die Bratsche den sog. Bratschenschlüssel.

Die Saitenstimmung

Violine
Viola
Violoncello
Kontrabaß

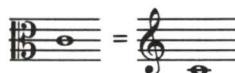
Violine		
		"Geig, du alter Esel!"
Viola ¹		
		Quinte tiefer als Violine
Violoncello		
		Oktave tiefer als Viola
Kontrabaß		
		klingt 1 Oktave tiefer als notiert



Kontrabaßspieler
(Karikatur von E.T.A. Hoffmann)

39► In welchen Intervallen ist die Violine gestimmt? Der Kontrabaß? Vergleiche die Notennamen der Kontrabaßsaiten mit denen der Violinsaiten. Die Größe des Kontrabasses verlangt zum Spielen eine gespreizte Hand. Wie erklärt sich daraus die Stimmung des Instruments?

1 Alt- oder Violaschlüssel (ein sog. „C-Schlüssel“):



40► In Jerry Bocks Musical „The fiddler on the roof“ spielt die Geigenmelodie „Tradition“ eine wichtige Rolle. Höre den Beginn des Musicals: Auf welch unterschiedliche Art gestaltet der Komponist die Melodie?

87



41► Auch Ungelernte können diese Musik im folgenden Arrangement mit Streichinstrumenten nachspielen. Versucht es (fast nur leere Saiten!).

Musical score for the Melody instrument, consisting of a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp.

Melodie -
instrument

Musical score for the Violin, consisting of a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp.

Violine

Musical score for the Viola, consisting of a single staff in 13/4 time with a key signature of one sharp.

Viola

Musical score for the Violoncello, consisting of a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp.

Violoncello

Musical score for the Kontrabass, consisting of a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp.

Kontrabass

Die Kunst des Violinspiels zeigt sich in vielfältigen Spieltechniken.

Détaché: gestrichene Einzeltöne

Martellato: „gehämmter“ Strich

Spiccato: „geworfener“ Bogen

Legato: mehrere Töne auf einem Bogenstrich

Portamento: gleitende Lagenveränderung des Fingers

con sordino: Spiel mit dem Dämpfer

Flageolett: anstatt des festen Niederdrückens der Saite nur bloßes Berühren mit dem Finger
(an bestimmten Stellen, die spezielle Saitenunterteilungen ergeben; vgl. S. 11)

Pizzicato: Anzupfen der Saiten

42► Niccolò Paganini nannte einige seiner virtuosen Violinstücke „Capricen“. In welcher Reihenfolge hörst du in Ausschnitten daraus sieben dieser Spieltechniken?

88





Streichquartett

Das **Streichquartett** ist ein Ensemble der Streichinstrumentenfamilie, wobei die Violine doppelt besetzt ist und der unbeweglichere Kontrabaß weggelassen wird.



89

④3► Höre den Beginn eines *Streichquartett-Satzes* (op. 18,5) von *Beethoven*, und versuche die vier Stimmen anhand des Partiturbilds mitzuverfolgen. Bleibt die 1. Violine durchwegs das führende Instrument?

Andante cantabile

The musical score shows the first few measures of Beethoven's String Quartet Op. 18, No. 5, Movement I. The score is for four instruments: Violin 1, Violin 2, Cello, and Double Bass. The key signature is A major (three sharps). The time signature is common time (indicated by '4'). The dynamic is 'p' (pianissimo). The music begins with eighth-note patterns in the upper voices and quarter notes in the basso continuo. The notation includes various slurs, grace notes, and dynamic markings.

90

- 44► Oft sind die vier Instrumente des Streichquartetts gleichberechtigte Partner. Im folgenden Ausschnitt treten sie nacheinander in eine Art Diskussion über die untenstehende Melodie ein. In welcher Reihenfolge? Welches Instrument kommt nicht so recht zu Wort? Wie werden die Akzente gesetzt beim Zusammenwirken aller vier Spieler?

- 45► Im nächsten Abschnitt übernimmt die 1. Violine den Solopart, von den anderen begleitet. Welche Partner versuchen dem 1. Geiger „ins Wort zu fallen“?

91

- 46► Vergleiche die obenstehenden Melodiestimmen mit der Oberstimme des Partiturbildes auf S. 96. Welche sind jeweils die Anfangstöne von Takt 1, 2, 3? Auf welche Weise wurde die Melodie verändert, „figuriert“, so daß man von Themen und Variationen sprechen kann?

- 47► Versuche, aus den Anfängen der drei folgenden Variationen zu erkennen, welches Instrument jeweils das Thema übernimmt. Wo wendet sich die Melodie nach Moll? Beschreibe die unterschiedliche Rolle der Begleitinstrumente.

92

Var. 3

3 Das Instrument

Var. 4

Musical score for Variation 4, featuring four staves of music. The staves are in common time (indicated by '2/4') and major key (indicated by a sharp sign). The first three staves are labeled 'sempre pp' and the fourth staff is labeled 'pp'. The music consists of eighth-note patterns with various dynamics and articulations.

Var. 5

Musical score for Variation 5, featuring four staves of music. The staves are in common time (indicated by '2/4') and major key (indicated by a sharp sign). The first three staves are labeled 'f' and the fourth staff is labeled 'sf'. The music features eighth-note patterns with dynamic changes and articulations.



⑧► Höre zum Abschluß noch einmal das Thema mit allen Variationen, und verfolge die Verwandlung des Themas.

Welches Instrument führt jeweils? Wie wird das Thema melodisch und rhythmisch abgewandelt? In welcher Variation ändert sich auch die Dynamik?

**Streich-
orchester**

Im **Streichorchester** sind sämtliche Mitglieder der Streicherfamilie vertreten, und zwar in Gruppen, also in „chorischer“ Besetzung. Im Streichorchester der Barockzeit wirkt auch ein Cembalo mit, um die Akkordbegleitung zu übernehmen. Oft treten einzelne Solisten im Wechsel mit dem ganzen Orchester hervor.

Die folgende Partitur eines *Concerto* (op. 6,10) von A. Corelli ist nur in den ersten Takten vollständig wiedergegeben. Konzertierende Solisten treten einem Orchester („Ripieno“, *Tutti*) gegenüber.

- 49► a) Bestimme beim Hören des Minuetto, welche Takte nur von den Solisten und vom Cembalo ausgeführt werden (ähnlich Takt 1–4).
 b) Skizziere die Form des ganzen Satzes durch Großbuchstaben.

93



Minuetto

Vivace

I
Viol. concert.
II
Vc.

5 6 8 5 6 8

Vivace

I
Viol. di rip.
II
Vla.
Vc. Cb.

5 6 6

Vivace

Cemb.

11

5 6 6 5 6 4 2 7 3 5 6 4 2 7 8 5

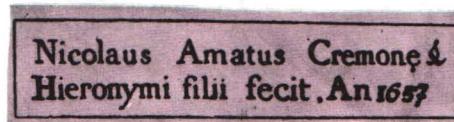
21

f f

3 Das Instrument

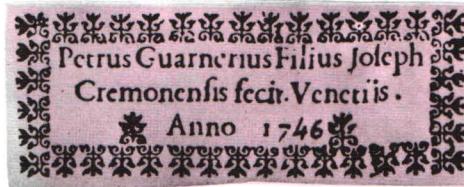
Alte Geigen – eine Rarität

Handgearbeitete Instrumente aus einer Meisterwerkstatt unterscheiden sich von fabrikgefertigten „Schachtelgeigen“ durch ausgesuchtes Material (Holzqualität, Maserung), Sorgfalt der Arbeit (Lackierung, Feinheit der Schnitzerei) und Ausgewogenheit aller Einzelteile. Sie kosten heute oft mehr als ein Mittelklassewagen. Alte Geigen von einem der berühmten Geigenbauer gelten sogar als unerschwinglich. Wer eine solche Geige besitzt, hütet sie als kostbaren Schatz. Die namhaftesten Werkstätten mit Generationen von Geigenbauern gab es vor allem in Italien (Amati, Stradivari, Guarneri), Tirol (Stainer), Mittenwald (Klotz).

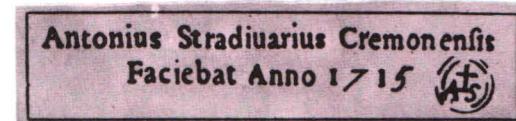


Abenteuerliche Kriminalgeschichten vom Verschwinden oder Wiederauffinden berühmter Geigen werden erzählt:

„So tauchte im Jahre 1937 eine Stradivari wieder auf, die fünf Jahre vorher auf merkwürdige Weise in New York gestohlen worden war. Einem Straßenpassanten war in den Mauern Krakaus ein Bettelgeiger aufgefallen, dessen Instrument trotz der unvollkommenen Spielweise von ungewöhnlichem Wohlklang war. Der Musikfreund, der sofort Verdacht schöpfte, benachrichtigte die Polizei. Der Bettler wurde vor den Kadi gebracht, und als man die Geige untersuchte, erwies sie sich als die in den USA gestohlene Stradivari-Geige. Der Bettler fiedler hatte sie um ein Butterbrot bei einem Altwarenhändler ehrlich erstanden. Des eigentlichen Diebes konnte man aber nicht habhaft werden.“



Weniger Glück hatte der belgische Geiger Eugène Ysaye, dem die berühmte ‚Herkulesgeige‘, eine Stradivari aus der letzten Schaffenszeit des Meisters, im Jahre 1907 bei einem Konzert in Petersburg gestohlen wurde. Ysaye, der seine Geige niemals aus den Augen ließ, bedankte sich nach einem stürmisch gefeierten Konzert vor seinen Zuhörern und legte die ‚Herkules‘ wider alle Gewohnheit im Künstlerzimmer in den Geigenkasten, nicht ohne ihn zu verschließen. Als der Künstler wenige Minuten später zurückkehrte, waren Kasten und Geige verschwunden. Die ‚Herkules‘ ist bis heute nicht wieder zum Vorschein gekommen.“¹



Die Abbildungen zeigen drei alte italienische Geigenzettel

¹ Aus G. Starcke: Klingender Wald. Lux-Lesebogen. Murnau-München o.J.

Fragen, auf die es keine Antwort gibt

Warum lässt sich ein solch besonderes Instrument nicht exakt nachbauen? Maße und Ausführung der historischen Bauweise sind bekannt; sogar die eingeklebten Zettel mit der Meistersignatur werden auf vergilbtem Papier nachgemacht. Erstklassige Imitationen wurden schon als Fälschungen teuer verkauft. Aber auch die genaueste Nachahmung verbürgt noch nicht den unerreichten Klang der alten Meisterinstrumente.

Liegt es am Alter des Holzes, an seiner Lagerung? An der Zusammensetzung des Lacks, seinem Zubereitungsrezept, das von den alten Geigenbauern als Geheimnis gehütet wurde? Nicht einmal den Röntgenstrahlen der modernen Forschung ist es gelungen, den Vorzügen der alten Meistergeigen auf die Spur zu kommen.

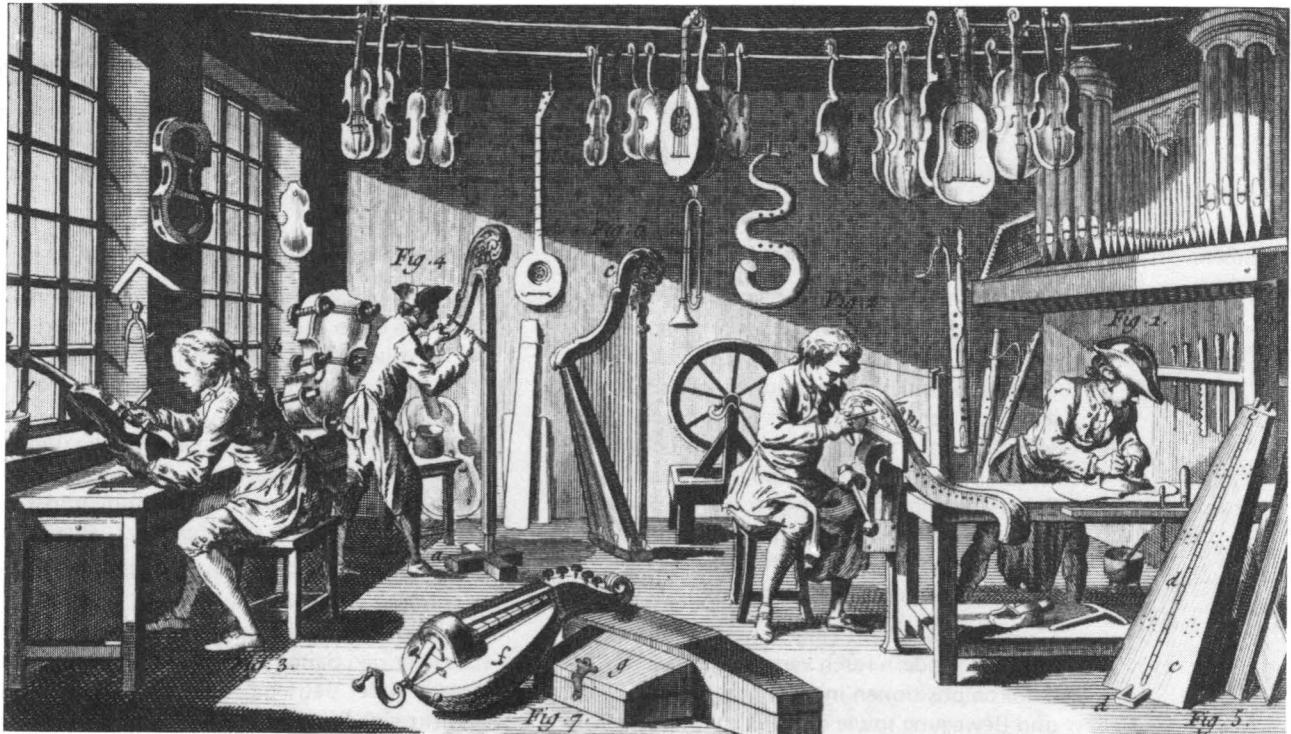
Während an der Form der meisten Instrumente auch heute noch experimentiert wird, um ihren Klang zu differenzieren, hat die Violine schon seit 200 Jahren den höchsten Grad der Vollendung erreicht. Wie kein anderes Instrument gibt sie dem Spieler die Möglichkeit, sich auszudrücken.

50 ► Höre, wie David Oistrach auf einer Stradivari-Geige den Anfang der *Romanze F-Dur* von Ludwig van Beethoven spielt.

94



Adagio cantabile



Werkstatt eines Instrumentenbauers im 18. Jahrhundert (aus Diderots „Enzyklopädie“)

Von der Drehleier zum Konzertflügel

Drehleier



95

Zum Ankurbeln wie eine Drehorgel, mit Geigensaiten und Klaviertasten, stellt sich eine raffinierte Konstruktion vor: die **Drehleier**, die vor allem zur bäuerlichen Tanzmusik und später als Leierkasten der Bettler verwendet wurde (vgl. Abbildung S. 101, Figur 7). Die Saiten werden ohne Bogen angestrichen.

51 ► Aus Bild und Klangbeispiel ist zu erkennen, wie der Mechanismus des Anstreichens funktioniert. Erläutere.

Vornehmer wird das Instrument im 15. Jahrhundert, als die Tastenmechanik eine neue Aufgabe bekommt, nämlich gleichsam als verlängerter Finger über einen Dorn die Saiten anzupfen. Drei Jahrhunderte später entwickelt sich daraus eine neue Mechanik, bei der die Saiten durch Hämmer angeschlagen werden.

Tastenmechanik beim Anzupfen . . .

. . . und beim Anschlagen (englische Mechanik)



Cembalo Klavier

Cembalo, Spinett, Kielflügel

Beim Drücken der Taste reißt ein Dorn (Federkiel bzw. Kunststoff) die Saite an. Der Dorn gleitet beim Loslassen der Taste wieder unter die Saiten zurück und stoppt den Ton. Eine Veränderung der Lautstärke ist nicht durch unterschiedlichen Anschlag, sondern nur durch Einschalten von „Registern“ möglich: zusätzliche Saiten, die eine Oktave höher oder tiefer klingen, werden mit angerissen. Größere Instrumente haben dafür auch, ähnlich der Orgel, mehrere „Manuale“ (Tastenreihen).

Da Einzeltöne nicht lange ausgehalten werden können, sondern rasch verklingen, weisen Cembalokompositionen in der Regel viel Laufwerk und Bewegung sowie eine Fülle von Verzierungen auf.

Hammerflügel, Hammerklavier, Klavier

Durch Anschlagen der Taste wird ein Hammer gegen die Saite geschleudert und prallt zurück. Beim Loslassen der Taste fällt ein Dämpfungsfilz auf die Saite zurück und stoppt den Ton. Mit verschieden starkem Anschlag („Fingerspitzengefühl“) kann der Spieler Stärke und Charakter der Töne variieren. Diese technische Vervollkommenung trug dem Instrument den Namen „Pianoforte“ ein, abgekürzt „Piano“.

Das moderne Klavier hat zwei Pedale. Das rechte ermöglicht ein Nachklingen des Tons und eine Vermehrung der mitklingenden Obertöne. (Die über den Saiten liegenden Dämpfungsfilze werden außer Betrieb gesetzt.) Das linke Pedal bewirkt eine Dämpfung des Klangs (Verschiebung der Hämmer).



Links: Cembalo-spieler (17. Jahrhundert)

Rechts: Frédéric Chopin am Klavier (19. Jahrhundert)

52► Das Klangbeispiel aus einer *Partita für Cembalo* (BWV 831) von Johann Sebastian Bach zeigt schnelle Bewegung, Verzierungen, Registerwechsel. In welcher Weise ändert sich die Klangfarbe?

96



53► Die *Ballade g-Moll* (op. 23) von Frédéric Chopin zeigt die vielfachen Lautstärkegrade und Klangschattierungen des modernen Klaviers. Achte beim Hören darauf.

97



Die Tastenreihe des Klaviers, die **Klaviatur**, ist durch ihre Anordnung von weißen und schwarzen Tasten nach unserem diatonischen Tonsystem aus Halb- und Ganztonschritten angelegt.

Klaviatur

Kleine Klavierspielerei

54► Suche auf der Klaviatur das h¹. Spiele einen Halbton aufwärts, abwärts, einen Ganzton auf- und abwärts. Spiele eine Terz, eine Oktave. Wie kann man sich orientieren? Wo liegen die Halbtonschritte der C-Dur-Tonleiter? Der natürlichen a-Moll-Tonleiter? Baue anhand der Klaviatur auf dem Ton h¹ eine Durtonleiter, auf b¹ eine Molltonleiter. Suche einen Dreiklang auf c, auf g, in Dur, in Moll.

55► Gestalte (z.B. beim Spielen einer Tonleiter) dynamische Abstufungen, und laß deine Zuhörer diesen Verlauf grafisch festhalten.

3 Das Instrument

Festival für Tastenvirtuosen

Vor hundert Jahren erreichte die Kunst des Klavierspiels eine Virtuosität wie nie zuvor. Zur gleichen Zeit, als Niccolò Paganini auf der Geige seine Hexenkunststücke vorführte, riß der Klaviervirtuose und Komponist Franz Liszt sein Publikum in ganz Europa zu Begeisterungsstürmen hin. Mit seinen Kompositionen gelang es ihm, die Klangwirkungen eines ganzen Orchesters nachzuahmen und die Möglichkeiten seines Instruments bis an die Grenzen auszunützen.



98

56► Höre drei Ausschnitte aus der *Ungarischen Rhapsodie Nr. 2* von Franz Liszt, und ordne sie den Zeichnungen von Wilhelm Busch zu.

Adagio con sentimento



Scherzo



99

57► Eine Kombination von Klavier und Orchester und damit eine wirkungsvolle Steigerung zeigt der Ausschnitt des *Klavierkonzerts b-Moll* von P.I. Tschaikowski. Inwiefern ist das Klavier ein ebenbürtiger Partner des Orchesters?



100

Im 20. Jahrhundert wurde das Klavier in die Gruppe des Schlagzeugs mit einbezogen und erhielt vor allem Aufgaben als Rhythmusinstrument.



Forte vivace



101

59► In einem *Ragtime* von Scott Joplin fallen die hämmernden Baßfiguren und die Synkopen der Melodie auf. Versuche den Melodierhythmus mitzuklopfen.



102

60► Wilhelm Busch schildert das Klavier in einem Gedicht. Du kannst die fehlende Strophe herausfinden, wenn du die Notenzeile studierst (S. 105 oben). Den Tönen der vom Tonband gespielten Melodie entsprechen – genau auf den Notenlinien bzw. Zwischenräumen – die einzelnen Silben.

Ein gutes Tier ist das Klavier,
still, friedlich und bescheiden.
Und muß dabei doch vielerlei
erdulden und erleiden.



Der Virtuos stürzt darauf los
mit hochgesträubter Mähne.
Er öffnet ihm voll Ungestüm
den Leib gleich der Hyäne.

Wie es da schrie, das arme Vieh,
und unter Angstgewimmer
bald hoch, bald tief um Hilfe rief,
vergeß ich nie und nimmer.

- 61► Wir spielen zu zweit „Boogie-Woogie“. Vervollständige die Baßfiguren auf der Klaviatur.
(Beachte die Akkordsymbole: C⁷ = kleine Septime.) Hämmerre dazu wiederholt die darüberstehenden Akkorde, auch in Synkopen.

- 62► Wir spielen zu dritt „Ragtime“:

3 Das Instrument

Tasten mit Pfiff

Das älteste Tasteninstrument wurde schon vom römischen Kaiser Nero gespielt, der sich gern an der *Hydraulis*, der *Wasserorgel*, bewundern ließ. Auch die Griechen kannten diese Wasserorgel, mit deren Spiel man bei den Wettkämpfen in Delphi den Sieg erringen konnte. Im alten Rom begleitete Orgelmusik die Kämpfe der Gladiatoren in der Arena.

Orgel

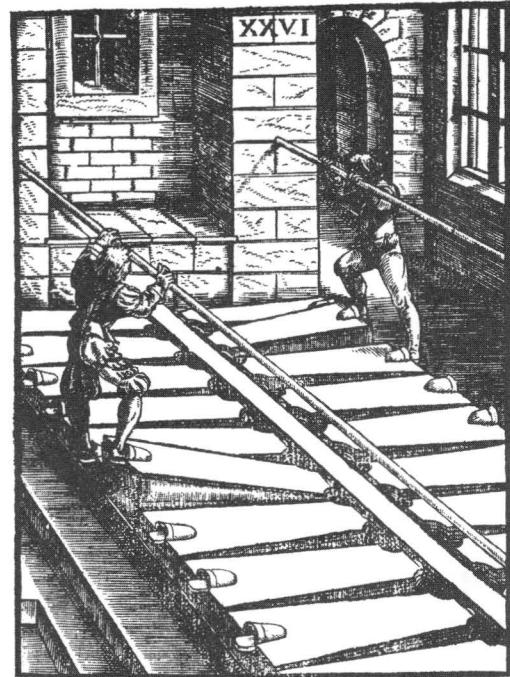
Neros Wasserorgel und die *Orgel*¹ des 20. Jahrhunderts haben eines gemeinsam: die *Pfeifen*. Bei der *Hydraulis* füllte man die Pfeifen durch Wasserdruck mit Luft; in der mittelalterlichen Kirche wurde dieses hydraulische System abgelöst durch den *Blasebalg*. Heute wird die Luft auf elektrischem Weg in die Pfeifen gepumpt.

Die *Tasten* waren zunächst grobe, schwer bewegliche Schiebetafeln, mit denen man mühselig die Töne zum Einleiten der Chorgesänge spielen konnte. Später erlaubte die Orgeltechnik kunstvollere und virtuose Spielmusik.



103

63► In der *Tokkata* kommt das technische Können eines Organisten besonders zur Geltung. Beachte die Klangfülle und die Kontraste.



Bälgetreter an der 1361 erbauten Orgel von Halberstadt
(nach Michael Praetorius, 17. Jahrhundert)

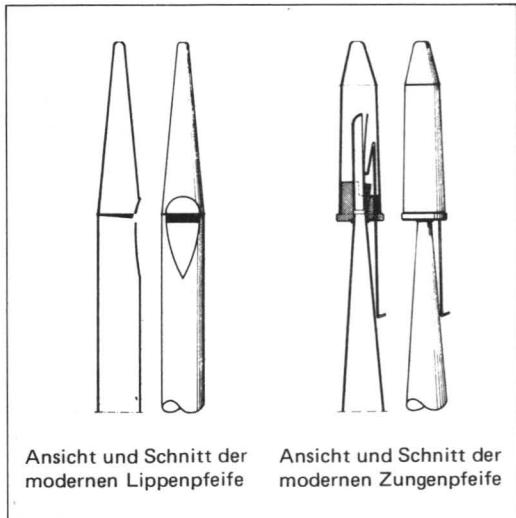
Jeder Taste entspricht eine Pfeife, in der die Luft zum Schwingen gebracht wird. Beim Anschlagen einer Taste öffnet sich unter der betreffenden Pfeife ein Ventil, so daß die über „Windkanäle“ geleitete Luft einströmt. Dieser Luftstrom kann über eine scharfe Kante geführt werden (wie beim Pfeifen mit gespitzten Lippen) oder über ein in der Röhre vibrierendes Blättchen („Zunge“). Länge und Durchmesser der Pfeifen bestimmen die Tonhöhe; Material und Röhrenform sind entscheidend für die Klangfarbe. Die Pfeifen sind in Reihen angeordnet; jede Reihe entspricht einer bestimmten Klangfarbe, dem *Register* (vgl. auch S. 102). Hinter dem kunstvoll gestalteten Orgelprospekt verbirgt sich eine Vielzahl von Pfeifen, die bis zu 11 m lang sein und einen Durchmesser bis zu einem halben Meter haben können.

64► Die Riesenorgel im Passauer Dom enthält 17 388 Pfeifen. Vergleiche die geringe Anzahl der Tasten mit der Vielzahl von Pfeifen. Welcher Zusammenhang besteht zwischen Tastenreihe und Pfeifenanordnung?

¹ griech. *organon* = Werkzeug

Der *Spieltisch* hat in der Regel 2 bis 4 Tastenreihen, die *Manuale*¹. Durch unterschiedliche Klangfarben können so die einzelnen Stimmen oder Melodie und Begleitung voneinander abgehoben werden. Auch für das *Pedal*², eine überdimensional große Tastenreihe für die Füße, gibt es mehrere Register. Der Spieltisch ist das Schaltbrett, von dem aus der Organist sein Instrument „regiert“.

Die Verbindung zwischen Taste und Pfeifenventil, die sog. *Traktur*³, war früher eine mechanische Zugvorrichtung und funktioniert heute über eine elektrische Schaltung (insgesamt 900 km Leitung in der Passauer Domorgel!).



Ansicht und Schnitt der modernen Lippenpfeife

Ansicht und Schnitt der modernen Zungenpfeife

Vielfältige klangliche Effekte der Orgel entstehen durch

- das Zusammenkoppeln einzelner Register
- den „Schweller“, der die Lautstärke zu- oder abnehmen lässt
- den „Tremulant“, der eine Art Vibrato ergibt.

65 ► Vergleiche den Klang verschiedener Orgelregistrierungen.



104

Historische Orgel in Mittelsinn (Unterfranken)

¹ lat. manus = Hand

² lat. pes = Fuß

³ lat. trahere = ziehen



3 Das Instrument

Klangbaumeister an der Orgel

Das Registrieren bleibt in der Regel dem Organisten überlassen und richtet sich nach den Möglichkeiten seines Instruments. Vor allem aber wird von ihm die Kunst der Improvisation verlangt, d.h. der musikalischen Erfindung aus dem Stegreif.

Durch Registrieren lassen sich die einzelnen Stimmen eines polyphonen Werks deutlich voneinander abheben.

Allegro

J.S. Bach: Triosonate für Orgel, Es-Dur, BWV 525, 3. Satz (Anfang)



105

66► Beachte die unterschiedliche Klangfarbe der drei Stimmen aus der *Triosonate für Orgel Es-Dur* von J.S. Bach. Wie oft erscheint das Anfangsmotiv im Notenbild? In welchen Stimmen? In welcher Reihenfolge?

Fuge

Eine besonders kunstvolle Form polyphoner Musik ist die **Fuge**. In jeder Fuge wandert ein bestimmtes Thema, mit dem das Musikstück beginnt, durch die verschiedenen Stimmen. J.S. Bach komponierte für die Orgel eine Reihe großer Fugen.

67► Orientiere dich am folgenden Notenbild. Orgelmusik ist meist dreizeilig notiert: Manualspiel und Pedalbaß. Wie setzen die vier Stimmen dieser *Bachschen Orgelfuge* nacheinander ein? Vergleiche die ersten Takte der verschiedenen Stimmeinsätze.

Fuga

The musical score consists of four staves of organ music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is G major (no sharps or flats). The music features complex sixteenth-note patterns and some eighth-note chords.

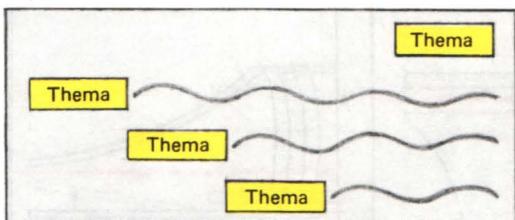
J.S. Bach: Fuge für Orgel, G-Dur, BWV 541 (Anfang)

- 68► Die drei Skizzen stellen drei Ausschnitte der Fuge dar. Welcher Ausschnitt entspricht dem Notenbeispiel? Höre die Ausschnitte, und ordne sie den Skizzen zu.

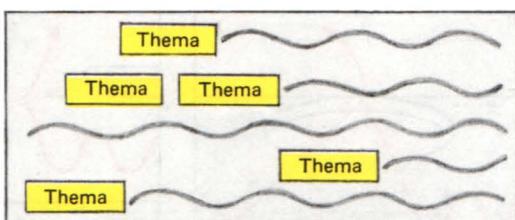
106



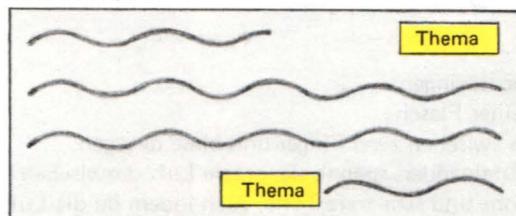
Exposition (Themenaufstellung)



Engführungen



Zwischenspiele



Anblasen – aber wie?



107

Luft aus dem Blasebalg oder als Atem des Spielers?

- 69► Ein Flötist kann zwar nicht die Klangfülle der Orgel ersetzen; dafür ermöglicht das Anblasen mit Lippen und Atem einen ganz persönlichen Ausdruck. Höre ein Beispiel aus der Rockmusik.

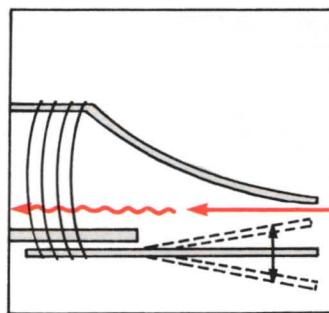
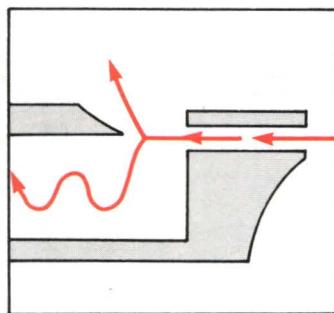
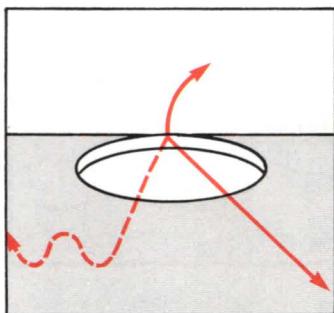


Querflöte
Blockflöte
Klarinette

Bei der **Querflöte** trifft der Luftstrom auf eine scharfe *Kante* am Rand der Mundstücköffnung und wird dadurch gespalten. Die in die Röhre gelenkte Luft vibriert (vgl. S. 106).

Beim schnabelförmigen *Mundstück* der **Blockflöte** wird der Luftstrom durch eine Spalte gegen die scharfe Kante gelenkt.

Bei der **Klarinette** schwingt das Ende eines *Rohrblättchens* (Schilfrohr) und versetzt die Luftsäule in Vibration (vgl. S. 106).



- 70► Versuche Töne hervorzubringen:

- Blase über die Öffnung einer Flasche.
- Klemme einen Grashalm zwischen zwei Finger und blase dagegen.
- Lege die Lippen leicht aufeinander, spanne sie, presse Luft dazwischen durch.
- Pfeife mit den Lippen hohe und sehr tiefe Töne, auch indem du die Luft einziehest.

Welchen Blasinstrumenten entspricht dabei jeweils das Prinzip der Tonentstehung?

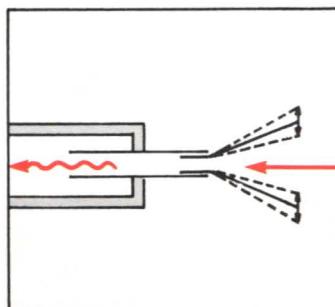
71 ► Höre und vergleiche die Klangfarbe der verschiedenen Holz- und Blechblasinstrumente.

72 ► Beschreibe Ähnlichkeit und Unterschied der Klangfarbe bei

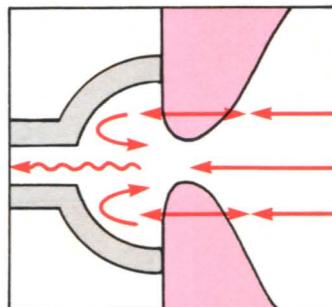
- Blockflöte und Querflöte
- Oboe und Klarinette
- Waldhorn und Trompete.



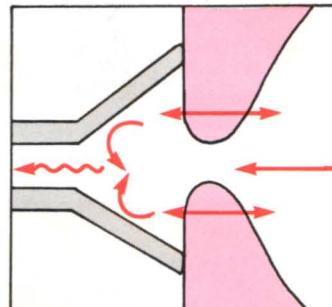
Bei der **Oboe** schlagen die zwei Zungen eines *Doppelrohrblatts* gegeneinander. Die Luft wird durch ein enges Mundstückkrohr geleitet.



Bei der **Trompete** schwingen die Lippen; der Luftstrom bricht sich an der Wand des *Mundstücks* und tritt vibrierend in die Röhre ein.



Das **Waldhorn** besitzt anstatt des kesselförmigen ein trichterartiges *Mundstück*. Der Klang wird dadurch weicher.



Oboe
Trompete
Waldhorn

Zur Gruppe der **Holzblasinstrumente** faßt man die Flöten- und Rohrblattinstrumente zusammen. Allerdings gilt das Material heute nicht mehr als ausschlaggebend: Die Querflöte z.B. ist vollständig aus Metall.

Zur Gruppe der **Blechblasinstrumente** gehören alle Instrumente, die mit gespannten, vibrierenden Lippen angeblasen werden. Auch hier entspricht der Name nicht immer dem Material: Das Alphorn der Schweizer Hirten ist z.B. aus Holz (vgl. S. 115).

Holzblas-instrumente

Blechblas-instrumente

3 Das Instrument

Bläser komplett

Saxophon

Fagott

Posaune

Tuba



109

Zu den Holzblasinstrumenten zählt man auch das **Saxophon** (aus Metall!), das wie die Klarinette ein einfaches Rohrblatt besitzt, ebenso das **Fagott**, eigentlich eine Baß-Oboe mit Doppelrohrblatt. Die Röhre ist wegen ihrer Länge geknickt; die beiden Teilstücke liegen wie in einem Bündel (italien. fagotto) nebeneinander.

Zu den Blechblasinstrumenten gehören noch **Posaune** und **Tuba**, die durch ein Kesselmundstück angeblasen werden.

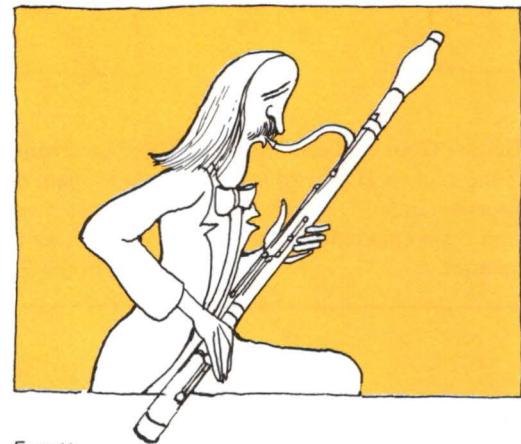
73► Höre vier Klangbeispiele: Saxophon und Posaune treten als Jazzinstrumente auf; die Tuba tritt in einen Dialog mit dem Klavier, das Fagott stellt den wandelnden Besen in einer Vertonung von Goethes „Zauberlehrling“ dar.

Die Klangfarbe hängt nicht nur von Form und Material eines Instruments ab, sondern ändert sich auch in extrem hohen oder tiefen Lagen. Querflöten z.B. klingen in der Tiefe düster und hohl; Klarinetten können in der Höhe grell wirken.

Große und kleine „Geschwister“ wie Fagott und Oboe gibt es auch bei den Flöten: Querflöte und Pikkoloflöte; Sopranino-, Sopran- (C-), Alt- (F-), Tenor- und Baßblockflöte.



Saxophon



Fagott



Posaune



Tuba

- 74► Eine Blockflötengruppe (die gesamte Familie von Sopran bis Baß) bläst ein altes Chorlied, das durch neuartige Spieltechniken lustig verfremdet klingt: „*Leichte Störungen*“ von Gerhard Steiff. Du hörst zwei Ausschnitte:

110 

- den Anfang im historischen Satz (vgl. das Notenbild)
- die Abwandlung der ersten Liedzeile.

Achte auf die besonderen Klangeffekte, und versuche sie auf einer Blockflöte nachzuahmen.



The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and has a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and has a key signature of one sharp (F#). It shows continuous eighth-note patterns. The time signature changes between common time and 6/8 throughout the piece.

Leonhard Lechner (um 1553–1606)



Blockflötenchor (16. Jahrhundert)

- 75► Höre, wie in einem Jazzbeispiel die Familie der Saxophone „swingt“.

111 

- 76► Die Namen einiger Blasinstrumente geben Aufschluß über Herkunft, Form oder Klangeigenart. Versuche das herauszufinden, indem du die Begriffe aus Tabelle I den Hinweisen von Tabelle II zuordnest.

I

- A flauto¹
- B hautbois
- C fagotto
- D Horn
- E Saxophon
- F Klarinette

II

- 1 Material und Form von Ur-Instrumenten
- 2 „Blasen des Windes“
- 3 ital. clarino = hell
- 4 franz. Ausdruck für „hohes Holz“
- 5 ital. Bezeichnung für „Bündel“
- 6 Adolphe Sax, belgischer Instrumentenbauer des 19. Jahrhunderts

¹ von lat. *flatus* = Blasen, Wehen

3 Das Instrument

Wie man eine Melodie bläst

Experiment

Fülle mehrere Flaschen verschieden hoch mit Wasser, und prüfe durch Anblasen die unterschiedlichen Tonhöhen. Versuche durch Weg- und Zugießen von Flüssigkeit eine Tonreihe zu erhalten und damit eine Melodie zu spielen.

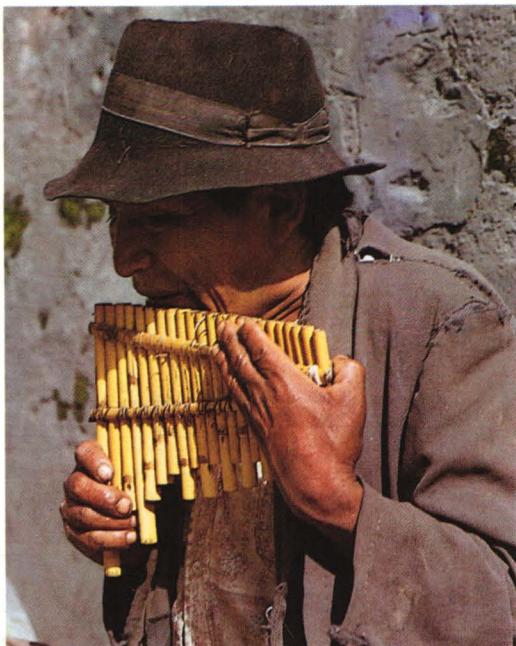


112

Panflöte

In ähnlicher Weise funktioniert die hier abgebildete Panflöte.

Bei der Blockflöte wird zur Erzeugung unterschiedlicher Tonhöhen die Röhre durch *Grifflöcher* in genau berechneten Abständen unterteilt. Wenn der Flötist alle Grifflöcher mit den Fingern schließt, erklingt der tiefste Ton. Geöffnete Grifflöcher unterbrechen die Luftsäule, so daß kürzere Schallwellen und damit höhere Frequenzen entstehen. „Verlängerte Finger“ sind die *Klappen* der Querflöte und der Rohrblattinstrumente.

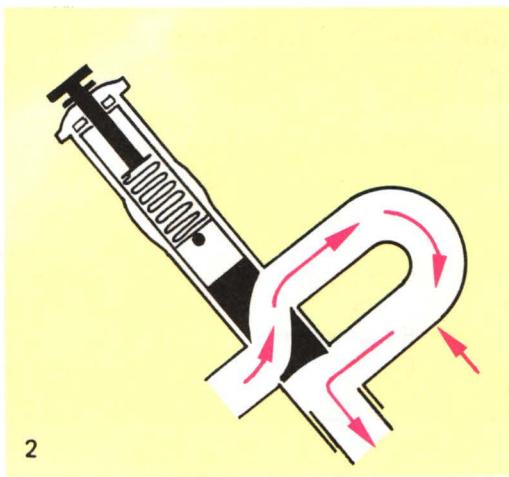


113

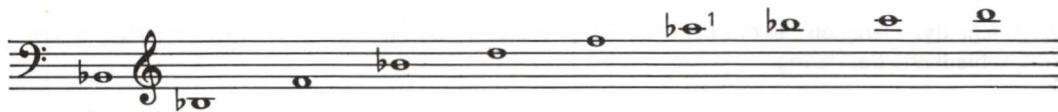
Der Posaunist kann die Länge seiner Röhre durch Ein- und Ausschieben eines beweglichen Teils, des *Zuges*, verändern.

77► Ein besonderer Klangeffekt der Posaune ist das Glissando. Warum eignet sich dieses Instrument ganz besonders dafür?

Trompete, Horn und Tuba haben zur Verlängerung der Röhre sog. „Umwegröhren“; mit Hilfe von Ventilmaschinen wird der Luftstrom umgeleitet. Der Ton klingt um bestimmte Intervalle tiefer. (Vgl. Abbildungen 1 und 2)



Bei den Blechblasinstrumenten lässt sich die Tonhöhe auch ohne Ventile, nur durch unterschiedliche Lippenspannung verändern (vgl. S. 12). Bei Fanfare (Trompete ohne Ventile), Jagdhorn und Alphorn bläst der Spieler ausschließlich auf diese Weise. Allerdings erhält er dabei nur die Reihe der Naturtöne über dem Grundton des jeweiligen Instruments, z.B.



Zwischenstufen sind nicht möglich, Tonleiterschritte nur in großer Höhe mit Anstrengung zu spielen. Am besten spricht die Mittellage an, aus der sich bekannte Bläsertöne zusammensetzen. Erst später baute man, um auch in der Mittellage virtuose Läufe spielen zu können, Ventile ein.

78 ► Höre mehrmals ein Hornsignal mit Tönen der Naturtonreihe über B. Notiere den ersten Teil der Melodie.



79 ► Vergleiche damit das virtuose Spiel auf der Ventiltrompete.

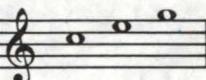


Nach ihrem Grundton werden die Blasinstrumente benannt, z.B. Trompete in B, Klarinette in A, Horn in F.

Wenn der Grundton des Instruments dem Grundton (Durtonart!) eines Stückes entspricht, dann ergeben sich einfache Griffen. Deshalb notiert man Bläserstimmen oft in C-Dur, der Tonart ohne Versetzungszeichen. Das einfache Notenbild weist auf einfache Griffen hin. Je nach dem Grundton des Instruments klingt eine Melodie aber höher oder tiefer: Das Instrument „transponiert“.

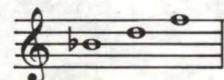
Beispiel

Notation:

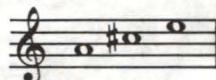


Klang:

Trompete in B



Klarinette in A



Horn in F

80 ► Welche Noten müssen für die folgenden transponierenden Instrumente geschrieben werden, damit der Ton C erklingt?

- Trompete in B, in D
- Klarinette in A
- Horn in F

Vgl. auch S. 119.



¹ Vgl. S. 11

3 Das Instrument

Die Bläser unter sich



116
9

- ⑧1► Höre einen alten Tanz, von einem Bläserensemble gespielt. Bestimme die Gruppe der Blasinstrumente. Skizziere die Abfolge der einzelnen Abschnitte.

Vergleiche das Klangbeispiel mit dem Bläserquintett von Paul Hindemith (S. 14), und beachte die unterschiedliche Besetzung.

Blasmusikkapelle



117

Stadtpfeifer
Posaunenchöre

- ⑧2► Höre nun den heute populären Klang einer **Blasmusikkapelle**. Wie unterscheiden sich Besetzung und musikalischer Satz?

In früheren Jahrhunderten trat die Zunft der **Stadtpfeifer** bei festlichen Gelegenheiten auf (Ratsversammlungen, Fürstenempfänge, Aufmärsche). An diese Tradition knüpfen die **Posaunenchöre** unserer Zeit an. Allerdings täuscht der Name: Die führende Stimme wird von Trompeten gespielt.

Big Band



118

Aus den historischen Bläsergruppen entwickelten sich die Stadtkapellen mit einem Repertoire, das von Volksweisen bis zu Jazz reicht. In der **Big Band** des Jazz wird der charakteristische Sound meist von der „brass section“ (Trompeten und Posaunen) und vom Saxophon bestimmt.

- ⑧3► Unterscheide beim Hören die Instrumentengruppen einer Big Band.



Kleine Verwandte mit flinken Zungen

In der großen Familie der Blasinstrumente gibt es auch Außenseiter.

84► Die Mundharmonika spielt in den frühen Songs der Beatles eine wichtige Rolle: Höre den Anfang ihres Hits „Love me do“.

119 

85► Zuweilen wird dieses kleine Instrument, virtuos gespielt, auch im Jazz verwendet. Den Blues bläst hier Toots Thielemans. Welche Instrumente begleiten ihn?

120 

86► Versuche selbst, auf einer einfachen Mundharmonika eine Tonleiter zu blasen. Was stellst du fest?

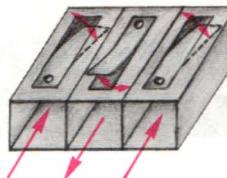
Die **Mundharmonika** unterscheidet sich von den anderen Blasinstrumenten. Sie klingt auch, wenn der Spieler nicht bläst, sondern die Luft ansaugt. Man kann außerdem mehrere Röhren zugleich anblasen.

Mundharmonika



Die kammartig angeordneten Windkanäle enthalten Metallzungen, die – anders als bei den Zungenpfeifen der Orgel (vgl. S. 106 f.) – durch Stimmschlitzte hin- und herschwingen. Beim Anblasen funktionieren nur die Zungen, die den Tonikadreiklang ergeben, beim Ansaugen schwingen die restlichen Zungen.

Mundharmonika, in C-Dur gestimmt:



Die einfache Hand- bzw. **Ziehharmonika** besitzt ebenfalls Windkanäle mit durchschlagenden Zungen. Mit Hilfe des Blasebalgs wird ein Luftstrom nach innen gesaugt oder nach außen geblasen. Auf diese Weise entstehen die Begleitakkorde, während die Melodie unabhängig von der Bewegungsrichtung des Blasebalgs auf der Klaviatur gespielt wird.

87► Überlege, welche Bewegung des Ziehharmonikaspelers dem Ansauen des Mundharmonikaspelers entspricht.

Beim **Akkordeon** stehen der linken Hand Knopfreihen zur Verfügung. Jeder Knopf ist auf einen Baßton oder auf einen Begleitakkord programmiert.

Ziehharmonika



88► Höre zwei Klangbeispiele:

- eine Volksweise, auf einem Akkordeon gespielt
- ein Shanty, im populären Sound für „Schifferklavier“-Orchester arrangiert.

Akkordeon

121 

3 Das Instrument

Tutti



Das Berliner Philharmonische Orchester unter Leitung des Dirigenten Herbert von Karajan

Orchester
Dirigent

Im Orchester spielen die Mitglieder der verschiedenen Instrumentengruppen und -familien zusammen.¹ So viele Spieler brauchen einen Chef, den Dirigenten.



89► Ein berühmter Komponist und Dirigent des 20. Jahrhunderts, Gustav Mahler, lässt im 2. Satz seiner 1. Sinfonie die verschiedenen Instrumentengruppen nacheinander und auch gegeneinander spielen.

Aus dem folgenden Partiturausschnitt ist vieles herauszulesen:

- Namen der Instrumente
- Anordnung der Instrumentengruppen
- Reihenfolge der einsetzenden Instrumente bzw. Gruppen
- transponierende Instrumente
- dynamische Gegensätze.



90► Beim Anhören des Klangbeispiels kannst du im Notenbild auf verschiedene Art mitlesen: entweder markante Einsätze abwarten oder z.B. die Stimme der 1. Violine oder des Cellos mitverfolgen. Vergleiche die einzelnen Instrumentalstimmen: Welche spielen Melodie? Begleitung? Schläge beim Mitlesen die Taktenschwerpunkte – wie ein Dirigent – mit, und versuche, einem neu einsetzenden Instrument den Einsatz zu geben.

1 Es sind verschiedene Sitzordnungen üblich, z.B. gibt es außer der oben und auf Seite 122 wiedergegebenen „alten“ auch die „amerikanische“ Sitzordnung (Violoncelli rechts vorne).

II

1 Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell.
 (♩ = 66)

1. Violine.
 2. Violine.
 Viola.
 Cello.
 Bass.

1

zu 2

Fl.
 S.
 1.2.
 Ob.
 S.
 1.2. in A
 Clar.
 S. in A
 1.2. Pfg.
 La. 2. Horn
 in F
 Triangel
 1. Viol.
 2. Viol.
 Viola
 Cello
 Bass

2

m 2

pizz.
 pizz.
 arco
 arco

2

3 Das Instrument

A detailed musical score page for orchestra, page 3. The score includes parts for 1.2. Fl., 1.9. In F, Horn, 2.4. In, 1. Viol., 2. Viol., Viola, Cello, and Bass. The music consists of two systems of measures. Measure 1 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns for the other instruments. Measure 2 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 3 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 4 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 5 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 6 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 7 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 8 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 9 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 10 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 11 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 12 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 13 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 14 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 15 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 16 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 17 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 18 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 19 starts with a rest for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns. Measure 20 begins with a forte dynamic for the Flute and In F, followed by eighth-note patterns.

A musical score page featuring ten staves of music. The instruments listed from top to bottom are: 1.2 Flute, 1.2 Clarinet, Ob., S., 1.2 Bassoon, Clar., S., 1.2 Trombone in F, 1. Violin, 2. Violin, Viola, Cello, and Bass. The music consists of ten measures. Measures 1-4 feature sixteenth-note patterns primarily in the woodwind and brass sections. Measures 5-6 show eighth-note patterns in the woodwinds and bassoon. Measures 7-8 feature eighth-note patterns in the brass and bassoon. Measures 9-10 conclude with eighth-note patterns in the brass and bassoon.

4 zu 2

1.2. *ff*

Fl.

8. *ff*

1.2. zu 2

Ob.

8. *ff*

1.2. zu 2

Clar. *ff*

8. *ff*

1. *ff*

Fag. *ff*

2. 3. *ff*

Horn. *ff*

2.4. *ff*

1.2. Trp. *ff*

Pauke

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Viola *tr*

Cello *ff*

Bass *ff*

4

ohne Nachschlag

f

ff

3 Das Instrument

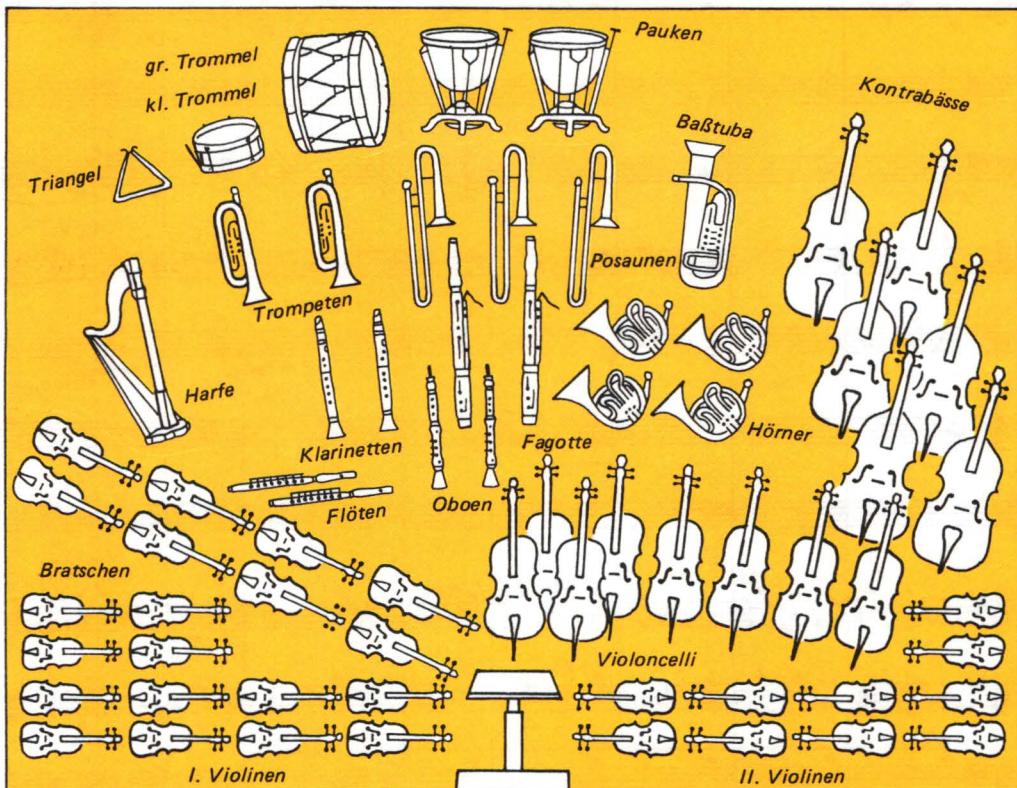


In der Orchesterprobe läßt der Dirigent die einzelnen Instrumentengruppen oft auch allein spielen, um ihr Zusammenspiel überprüfen und verbessern zu können.

- 9) ► Höre fünf Ausschnitte aus einer Probe für das Finale von Beethovens 5. Sinfonie. Bestimme die Instrumentengruppen.

Zu den ersten vier Abschnitten könnten folgende Anweisungen des Dirigenten gehören. Lies sie durch, und versuche sie den einzelnen Teilen zuzuordnen.

- A „Das Tremolo der Mittelstimmen bitte viel erregter! Das muß richtig brodeln!“
- B „Meine Herren! Sie spielen zwar ab Takt 6 die Melodie nicht mehr mit, aber der Rhythmus Ihrer ständig wiederholten Töne könnte noch bestimmter sein.“
- C „Bei Ihnen würde ich mir den ständigen Wechsel zwischen Tonika und Dominante viel schärfer markiert vorstellen!“
- D „Sie treten zwar im Gesamtklang nicht hervor, aber rhythmisch müssen Sie sich den anderen exakt anpassen!“



Orchestersitzordnung
(vgl. Fußnote S. 118)

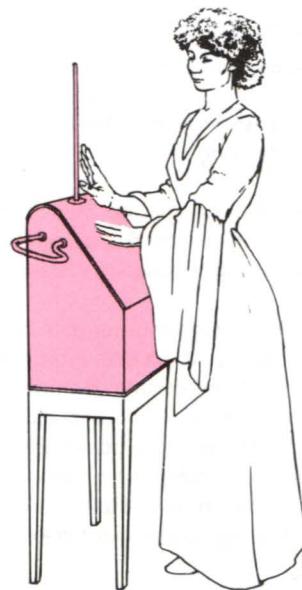
Synthetische Klänge

Wie es begann

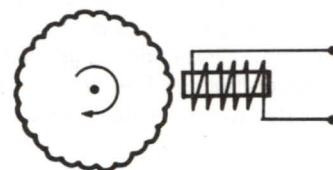
Schon in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts konnte man hörbare Schwingungen auf elektronischem Wege erzeugen. Dies geschah mit Hilfe sogenannter *Oszillatoren* (auch *Tonfrequenzgeneratoren* genannt). Elektronische Bauteile werden so zusammengeschaltet, daß sie eine angelegte elektrische Spannung in periodische Schwingungen versetzen.¹ Durch nachgeschaltete *Verstärker* und *Lautsprecher* werden diese elektronischen Schwingungen schließlich hörbar.

Die neue Möglichkeit, hörbare Schwingungen künstlich zu erzeugen, regte den Erfindergeist an, und es entstanden erste elektronische Musikinstrumente. Am bekanntesten waren die „*Ondes Martenot*“ (ein von M. Martenot erfundenes Instrument mit einer Klaviatur) und das Theremin-Gerät, bei dem die Tonhöhe auf „geheimnisvolle Weise“ durch die Entfernung der Hand von einer „Spielantenne“ reguliert wurde.

Alle in den späteren Jahren entwickelten Instrumente waren im wesentlichen elektronische „Enkel“ der alten Kirchenorgeln, bei denen die Pfeifen durch Oszillatoren ersetzt wurden. Aber auch die elektromechanische Tonerzeugung mit schwingenden Metallzungen (Wurlitzer-Orgel) oder mit schnell drehenden Metallscheiben (Hammond-Orgel) war bis weit über die fünfzig Jahre hinaus üblich. Der Klang ließ sich durch verschiedene Spielhilfen, insbesondere die Registerschalter, verändern (vgl. S. 106). Da diese Instrumente verhältnismäßig klein waren und in großen Stückzahlen hergestellt werden konnten, fanden sie rasch große Verbreitung.



Theremin-Gerät



Tonerzeugung der Hammond-Orgel: Eisenscheibe mit wellenförmigem Rand und Spule mit Eisenkern und Magnet

92 ► Welche Wirkung haben die Registerschalter der Pfeifenorgel in bezug auf das Klangbild?

93 ► Informiere dich im Musikgeschäft oder in der Musikabteilung eines Kaufhauses. Welche der folgenden Spielhilfen einer elektronischen Orgel haben Einfluß auf die Tondauer: Vibrato, Tremolo, Hall, Sustain, Perkussion?

¹ Dies geschieht durch rasch wechselnde Ladungen eines Kondensators, deren Frequenzen den Frequenzen der herkömmlich erzeugten Schallwellen entsprechen.

3 Das Instrument

elektronische Orgel

Das Prinzip

Die elektronischen Instrumente der ersten Jahrhunderthälfte hatten eines gemeinsam: Ihr Klangbild war nur im Rahmen fest vorgegebener Abstufungen durch Register und Spielhilfen veränderbar; die Menge der spielbaren Töne wurde hauptsächlich durch die Anzahl der Tasten und der mit diesen verbundenen Oszillatoren bestimmt – im wesentlichen ist dies das Prinzip der **elektronischen Orgel** (E-Orgel).

In der Mitte der fünfziger Jahre setzte sich schließlich ein neues Prinzip durch: Höhe, Klangfarbe sowie Stärke und Dauer der Töne wurden beliebig regelbar. Die Einstellung dieser sog. Parameter geschah zunächst noch von Hand durch Betätigen von Drehknöpfen und Schiebereglern (Prinzip der *Analogsteuerung*).

94► Ein Beispiel für analoge Steuerung ist das Drehen des Lenkrades im Auto. Je weiter man es dreht, desto größer ist der Ausschlag der Räder, um so enger die Kurve. Beschreibe weitere Beispiele analoger Steuerung: Gaspedal, Wasserhahn...

Synthesizer

Derartige Geräte wurden unter dem Namen **Synthesizer** bekannt: Apparaturen zur Zusammensetzung (Synthese) künstlich erzeugter Klänge. Im Jahr 1964 gestaltete R. A. Moog mit seinem Moog-Synthesizer die Veränderung der einzelnen Parameter erstmals so, wie es bis heute alle Synthesizer beibehalten haben: Sie sind abhängig von der Höhe einer angelegten Spannung. Durch eine derartige Spannungssteuerung sind alle Parameter wie mit einem elektronischen „Metermaß“ wesentlich genauer zu verändern und können statt ausschließlich von Hand auch von Maschinen oder sogar von Computern eingestellt werden. Spannungsgesteuerte Systeme sind immer durch den Zusatz „VC“ (Voltage Controlled) gekennzeichnet.

95► Ein spannungsgesteuerter Verstärker hat die Kurzbezeichnung VCA (Voltage Controlled Amplifier). Welche Bezeichnung haben spannungsgesteuerte Filter, welche die entsprechenden Oszillatoren?

96► Man kann die sog. Frequenzcharakteristik eines Oszillators so gestalten, daß die Erhöhung der Spannung um jeweils ein Volt immer eine Frequenzänderung um eine Oktave bewirkt (V/Oktave). Berechne dies für den Bereich von 0 V bis 10 V, und fertige eine grafische Darstellung an ($100 \text{ Hz} = 0,5 \text{ cm}$; $1 \text{ V} = 0,5 \text{ cm}$).

Wie ändern sich die Werte und die grafische Darstellung, wenn einer Verdopplung der Spannung auch eine Verdopplung der Frequenz entspricht (Hz/Volt)?

Welche der beiden Kurven verläuft gerade (linear)? Wie verläuft die andere?

Die Module

Die verschiedenen klangformenden Bauteile eines Synthesizers nennt man **Module**. In der folgenden Übersicht sind die wichtigsten kurz erklärt:

(Die verwendeten Symbole > und >> sollen Eingänge und Ausgänge von Modulen kennzeichnen, d.h.

>> Modul kann nur „Informationen“ – Spannungen oder Tonfrequenzen – abgeben;
>>> Modul kann Informationen abgeben und aufnehmen.)

Keyboard
(engl. = Tastatur)

□> Gibt Steuerspannungen unterschiedlicher Charakteristik ab (Hz/V oder V/Oktave).

VCO

(Voltage Controlled Oscillator) >□> Ein oder mehrere Oszillatoren, die verschiedene Wellenformen erzeugen können:



Sinus

keine Obertöne;
flötenähnlich, vokalartig



Sägezahn

starker Obertongehalt;
voller, strahlender Klang



Dreieck

sehr wenig Obertöne;
weicher, dunkler Klang



Rechteck

nur ungeradzahlige Obertöne;
in höheren Lagen strahlend
harter Klang

124

LFO

(Low Frequency Oscillator)

□> Ist seinem Prinzip nach ein VCO, erzeugt jedoch sehr niedrige Frequenzen unterhalb des Hörbereichs. Sie werden zur Steuerung hörbarer Frequenzen als Vibrato-, Tremolo- oder Glissandoeffekte verwendet.

Rauschgenerator

□> Erzeugt Rauschen (Noise). Das *weiße Rauschen* enthält sehr dicht beieinander gelegene nichtperiodische Schwingungsvorgänge (vgl. S. 16). Sie sind über den gesamten Hörbereich gleichmäßig verteilt. Werden bestimmte Bereiche des Rauschens ausgefiltert, so erhält man *farbiges Rauschen*.

VCF

(Voltage Controlled Filter)

>□> Beeinflusst den Obertonanteil einer vom VCO oder Noise kommenden Tonfrequenzspannung. Als Low-Pass-Filter (LPF) lässt er die tiefen Frequenzen unbeeinflusst passieren und dämpft nur hohe Frequenzen. Der Klang wird dunkler. Als High-Pass-Filter (HPF) dämpft er tiefe Frequenzen, der Klang wird heller.

VCA

(Voltage Controlled Amplifier) >□> Ein Vorverstärker, mit dessen Hilfe die Amplitude eines Signals und damit die Lautstärke durch Spannungssteuerung beeinflusst werden kann.

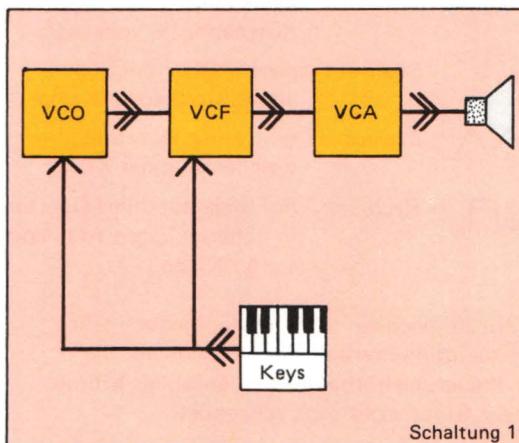
3 Das Instrument



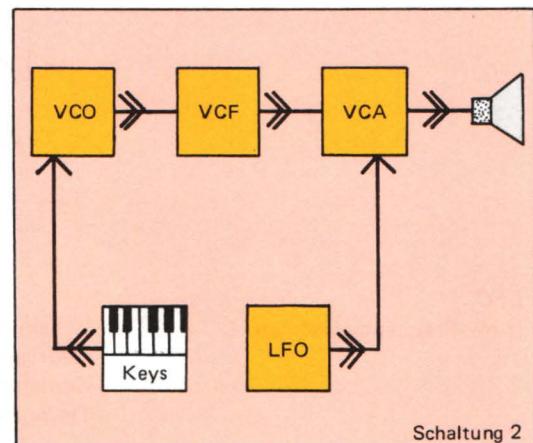
125

Die Spannungssteuerung ermöglicht nun eine weitere Besonderheit des Synthesizers: Die drei wesentlichen Bauelemente VCO, VCF und VCA müssen nicht ausschließlich in dieser Reihenfolge betrieben werden, sondern sie lassen sich zu unterschiedlichsten Aufgaben miteinander verbinden.

- 97► Sieh dir die beiden folgenden Schaltungen an, und beschreibe, wie sich die Module gegenseitig beeinflussen. Welches Klangergebnis ist jeweils zu vermuten? Vergleiche diese Klangvorstellung mit den Hörbeispielen.



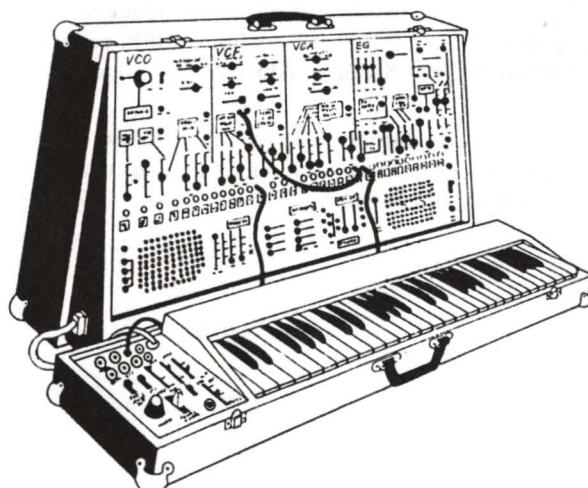
Schaltung 1



Schaltung 2

- 98► Überlege dir noch andere mögliche Kombinationen der oben abgebildeten Synthesizer-Baugruppen.

- 99► Besorge dir aus Fachzeitschriften oder Prospekten Informationen über weitere Synthesizer-Effekte: Sample & Hold, Resonanzfilter, Glide, Portamento, Ringmodulator usw.

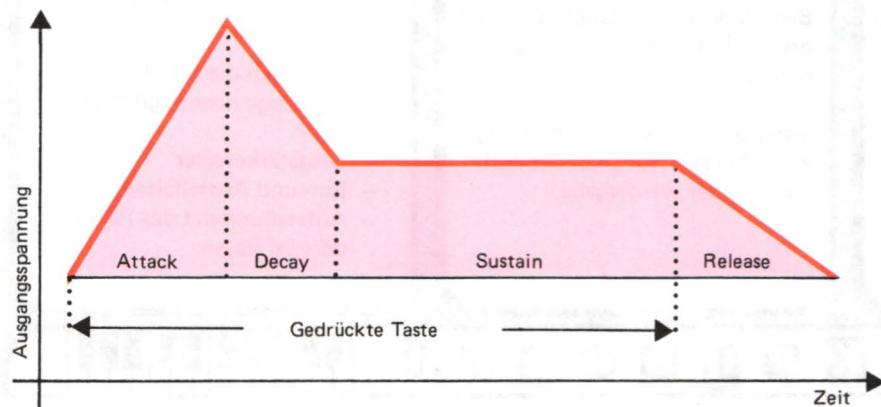


Synthesizer

Da das Keyboard nur gleichförmige Spannungen abgeben kann, besitzt der Synthesizer ein weiteres Modul. Es erzeugt eine Steuerspannung, deren Verlauf sich in vier Phasen gliedert:

- Einschwingvorgang (engl. attack = angreifen)
- Abklingen (engl. decay = schwinden)
- Aushalten (engl. sustain = aushalten)
- Nachklang (engl. release = loslassen)

Nach den englischen Anfangsbuchstaben der vier Phasen wird das Modul *ADSR-Regler* genannt. Da es direkt an das Keyboard angeschlossen ist, vollzieht sich bei jedem Tastendruck der gleiche Spannungsverlauf.



Diese Steuerspannung kann wiederum andere Bauteile beeinflussen. Schaltet man sie z.B. auf den VCA, so regelt sie die Amplitude und damit die Verstärkung der Tonfrequenz, deren Dynamikverlauf gewissermaßen eingehüllt wird. Daher heißt dieses Modul auch *Hüllkurven- oder Envelope-Generator (EG)* (engl. envelop = einhüllen).

Jede der vier Phasen ist in ihrer Dauer getrennt regelbar, so lassen sich die Ein- und Ausschwingvorgänge von Instrumenten nachahmen (vgl. S. 16).

100 ► Wie müssen wohl die vier Phasen des ADSR-Reglers eingestellt werden, um den Dynamikverlauf eines Gitarre-, Orgel- oder Violinklangs nachzuahmen? Fertige dazu eine Skizze an.

Höre verschiedene Beispiele einer Ansteuerung des VCA durch den EG. Versuche die Stellung der vier Regler (A–D–S–R) anzugeben.



101 ► Höre mehrere Klangbeispiele vom Synthesizer und überlege:

- Wo werden traditionelle Instrumente durch Elektrosound ersetzt?
- Wo wird der herkömmliche Kompositionsstil mit neuartigen Effekten durchsetzt?
- In welchem Beispiel geht der Komponist mit Hilfe dieser Klangtechnik ausschließlich neue Wege?

Der Klassensynthesizer

DCO

Nehmt verschiedene Klänge auf einzelne Kassetten auf, z.B.

- Sinuston des Telefons
- unterschiedlich gefärbtes Rauschen, Zeitzeichen, Kurzwellenpfeifen vom Radio
- Mikrophonpfeifen (Rückkopplung)
- elektronische Effekte, von Schallplatten überspielt
- einzelne Töne, Impulse und Glissandi vom Tongenerator der Physiksammlung

DCF

Ordnet eure Klänge nach Klangfarben:

- helle (obertonreiche)
- dunkle (obertonarme)

Beeinflußt diese Klangfarben evtl. noch mit dem Klangregler des Recorders.

Versucht andere Möglichkeiten, z.B. Übersteuerung bei der Aufnahme oder Wiedergabe.

DCA – EG

Überlegt:

Welchen Dynamikverlauf haben eure verschiedenen Klänge?

- ansteigende oder abfallende Lautstärke
- gleiche oder wechselnde Lautstärke

Wie läßt sich die „Hüllkurve“ eurer Klänge nachträglich verändern?

- Lautstärkeregler
- Ein- und Ausschalten
- Aufstellungsort des Recorders im Raum



key board



Entwerft eine Komposition für elektronische Klänge. Als Anregung könnt ihr einen Text oder ein Gedicht benutzen und dessen Inhalt dann mit Klängen untermalen.

Ebensogut könnt ihr aber auch eine Grafik oder ein Bild umsetzen.

Die Partitur eurer Komposition muß außer der Art der Klänge auch deren Dauer und die Zeit des Einsatzes enthalten.

„Produziert“ euer Stück schließlich, indem gemäß den Anweisungen eines Dirigenten jeder von euch seinen Recorder zum vorher festgelegten Zeitpunkt betätigt.

Wenn sich dabei alle recht ruhig verhalten, könnt ihr eine Bandaufnahme eures Werks anfertigen und anschließend gemeinsam abhören.

Zur Anregung:



Ausblick

Mit den ersten Synthesizern konnte man nur einstimmig spielen, sie besaßen nur einen einzigen Hauptoszillator. Deswegen werden sie auch *monophon* genannt. Beim *polyphonen* Synthesizer sind daher im Prinzip alle Module so oft vorhanden, wie Töne gleichzeitig gespielt werden sollen, für dreistimmiges Spiel also je drei VCO, VCF, VCA.

Damit nun nicht bei jeder Änderung des Klangbildes viele Regler völlig neu eingestellt werden müssen, kann sich der Spieler eines *Sequenzers* bedienen. Dieser erlaubt die Voreinstellung einer Anzahl von Steuerspannungen, die dann während des Spiels durch einfaches Umschalten nacheinander (sequentiell) abgerufen werden können. Damit ist auch automatisches Spielen von Melodien möglich.

128



Seit dem Ende der siebziger Jahre werden allmählich die *analogen* von den *digitalen* Systemen abgelöst. Die Synthesizer ähneln in ihrem Aufbau immer mehr den Computern.

Wurde beim analogen System zuerst das Klangmaterial im VCO erzeugt und anschließend durch nachfolgende Module verändert, so berechnet beim digitalen System ein Computer die Parameter aufgrund einer gewählten Programmierung und wandelt sie erst danach in ein hörbares Signal um.¹

- 102**► Informiere dich bei Klassenkameraden, die einen Heimcomputer besitzen, welche Soundmöglichkeiten diese Geräte bieten. Wie wird ein Sound „programmiert“? Kann man die Funktionen eines analogen Synthesizers nachahmen?

Ganz neue Dimensionen eröffnet ein Verfahren, mit dem natürliche Klänge, z.B. über ein Mikrofon, in digitaler Form gespeichert werden können: das *Sampling* (engl. sample = eine Probe nehmen). Anders als bei einer Tonbandaufnahme, bei der die Grundinformation der Aufnahme nicht grundlegend zu ändern ist, lässt sich ein digitales „Sample“ nun beliebig weiterverarbeiten (z.B. Verbindung von Einzeltönen durch Glissando). Dem persönlichen Geschmack und Ideenreichtum sind fast keine Grenzen mehr gesetzt.

Dieter Dirks, in dessen Kölner Studio mit bekannten deutschen Bands Rockmusik produziert wird, prophezeite:

„Das wird die Zukunft sein, weil die Möglichkeiten der konventionellen Instrumente ziemlich ausgeschöpft sind. Man kann kaum noch neue Klänge komponieren... Kein Musiker kann mit den konventionellen Instrumenten mehr individuell kreativ sein... Er kann eine ungeheure Technik entwickeln und schöne Klänge erzeugen; aber was Neues bringen wird er nicht... In der Elektronik gibt es neue Möglichkeiten... Wir werden uns von der herkömmlichen Tonfolge lösen... Es zeigt sich in Zwischentönen, die wir plötzlich hören... Achtel- und Vierteltöne rufen in uns ganz neue Stimmungen hervor...“²

- 103**► Kann man diesen Behauptungen zustimmen?

¹ Grundlage von Rechenoperationen in Computern ist das „Binärsystem“ mit den Zahlen 0 und 1. Diese entsprechen zwei möglichen Schaltzuständen „Spannung“ bzw. „keine Spannung“.

² Rolf-Ulrich Kaiser: Rock-Zeit. Econ-Verlag, Düsseldorf-Wien 1972, S. 235f.

Ist das noch Musik?

Studenten machten sich in früherer Zeit oft einen Spaß daraus, als nächtliches Ständchen eine Art „Katzenmusik“ aufzuführen, ein Konzert mit dem Instrumentarium des Alltags: mit Löffeln, Deckeln, Töpfen . . .

Alles, was Schall erzeugt, kann man dafür gebrauchen.

Auch in der Musik unserer Zeit werden oft Umweltgeräusche verwendet.

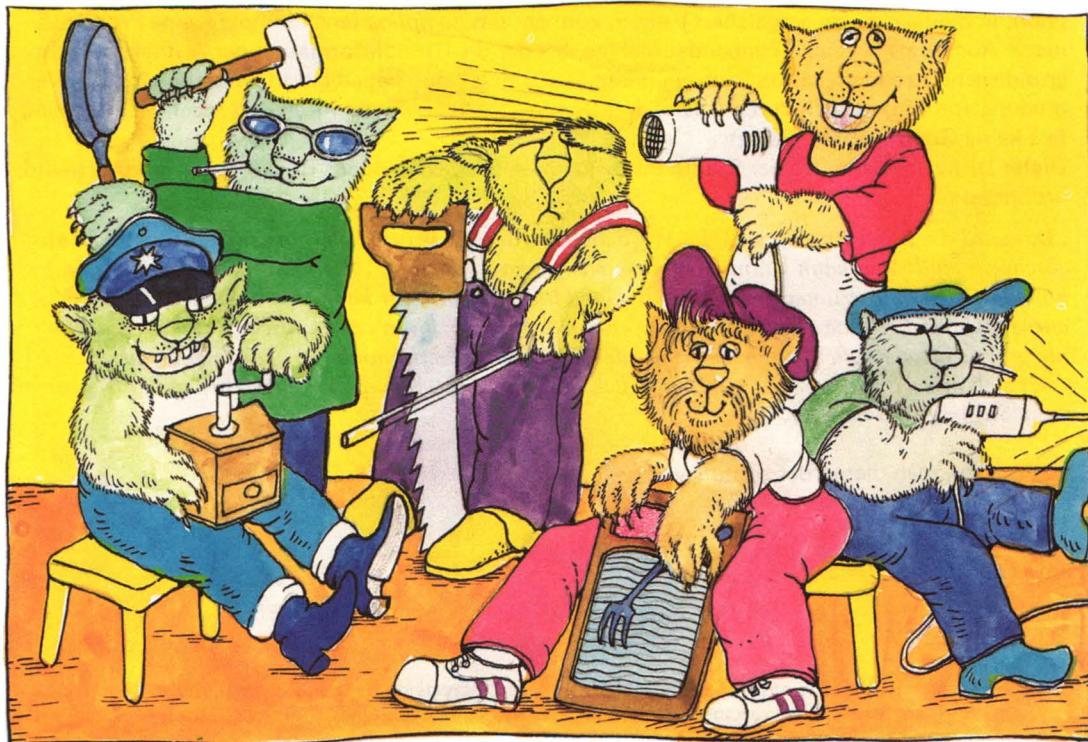


129

104 ► Höre ein Beispiel der Neuen Deutschen Welle, die Gruppe „Einstürzende Neubauten“, mit dem Titel „Hirnsäge“. Durch welche ungewöhnlichen Muskinstrumente werden hier die Bedrohungen unserer Zeit dargestellt?

Ist das noch Musik? fragt sich der Hörer, wenn Umweltgeräusche in diesem Umfang mit einbezogen werden. Dabei haben schon vor einem halben Jahrhundert Komponisten versucht, die Geräusche konkreter, sichtbarer Materialien aus dem Alltag in Musik umzuwandeln:

Pierre Schaeffer (* 1910) als Hauptvertreter der „musique concrète“ und Luigi Russolo (1885–1947) mit seiner „Lärmkunst“. Die Geräuschquelle ist oft gar nicht unmittelbar im Orchester vorhanden, sondern wird als Tonbandaufnahme eingeblendet. In dieser Technik der Collage arbeiten auch moderne Maler, wenn sie ihre Bilder mit aufgeklebten, konkreten Gegenständen versehen. Das Material wird dabei seinem ursprünglichen Zweck entfremdet und in einen neuen Zusammenhang gestellt.



105 ► Höre einige Ausschnitte „konkreter“ Musik, und versuche die Schallquellen zu bestimmen.

- Pierre Schaeffer: Etudes aux allures
- GMBH: Schimmer
- Mauricio Kagel: Staatstheater, Repertoire

130 

Die Vertreter der „musique concrète“ sehen in Musik eine vielfältige Klanggestaltung mit oft ganz alltäglichem Klangmaterial. Mit diesem Material lässt sich nach den gleichen Gestaltungsprinzipien musizieren wie mit herkömmlichen Instrumenten.

106 ► Prüfe bei diesen Klangbeispielen, wie in ihnen die Gestaltungsprinzipien Wiederholung, Variation, Kontrast und Entwicklung zur Anwendung kommen.

130 

107 ► Sieh dich in deiner augenblicklichen Umgebung um: Womit könnte man Klänge und Geräusche erzeugen? Probiere es aus. Variiere die Möglichkeiten. Erfinde gegensätzliche Klangarten. Versuche eine allmähliche Steigerung, ein allmähliches Verklingen.

108 ► Nimm mit dem Kassettenrecorder einige Klangproben von verschiedenen Materialien auf, und laß deine Mitschüler erraten, um welche Klangquelle es sich jeweils handelt.

109 ► Wähle eines der folgenden Materialien: Holz, Glas (z.B. Flaschen), Blech (z.B. Büchsen), Plastik (z.B. leere Joghurtbecher), Porzellan (z.B. Tassen), Stein, Stoff, Gummi, Wasser (in verschiedenartigen Behältern). Versuche nun, unterschiedliche Klänge durch verschiedene „Spielarten“ zu erzeugen.

- a) „Spiele“ mit Fingern, Händen, Mund, Zusatzinstrumenten (z.B. Stift).
- b) Bearbeite das Material an verschiedenen Stellen: Oberfläche, Ecke, Rand, Kante.
- c) Versuche den Klang zu verstärken, indem du das Material mit anderen mitklingenden Gegenständen in Kontakt bringst: Hohlkörper, Fell, Stabspiel, Klaviersaiten. Vielleicht kannst du sogar ein elektrisches Kontaktmikrofon anlegen, das die Schwingungen nicht aus Schallwellen der Luft, sondern unmittelbar vom Gegenstand aufnimmt und überträgt.
- d) Vergleiche diese verschiedenen Aktionsarten, benenne sie, ordne sie nach ihren Gemeinsamkeiten.

Wir veranstalten ein „Papierkonzert“

a) Suche verschiedene Papierarten, die unterschiedlich „klingen“: Zeitungs-, Schreib-, Seiden-, Pack-, Pergament-, Sandpapier, Taschentücher, Folie, Wellpappe, Zellophan etc.

Auch bestimmte vorgefertigte Gegenstände ergeben zusätzliche Möglichkeiten: Schachteln, Tüten, Blocks, Rollen.

b) Realisiere die folgenden Anregungen: knittern, streichen, kratzen, reißen, schütteln, trommeln, blasen (Kante, Kamm!). Fertige ein Verzeichnis an, und erfinde zusätzliche Möglichkeiten. Manche dieser Spielweisen klingen sehr leise, aber dadurch nicht weniger reizvoll. Bei der Aufführung einer „Komposition“ lassen sie sich unter Umständen durch ein Mikrofon verstärken.

c) Wähle ein Thema: z.B. „Papierkrieg“, „Papiertiger“, „Papierflut“, „Papier ist geduldig“. Entwirf den Verlauf, der sich aus dem Thema ergibt, und bestimme die einzelnen Spielweisen. Notiere den Verlauf in Symbolen und Abkürzungszeichen.

Welche Klangarten sind eher punktartig, nachklingend, gleitend (Tonhöhe), schichtartig? Wo soll Solo gespielt werden, wo Tutti?

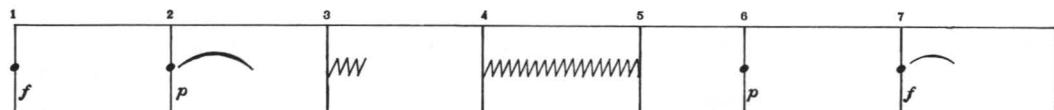
d) Fertige nach Möglichkeit eine Tonbandaufnahme der Aufführung an, beurteile das Ergebnis, schlage Verbesserungen vor.

3 Das Instrument

⑩► Die folgenden Übungen sind dem Anleitungsheft „*Neue Klangwelten für die Jugend*“ von George Self entnommen. Die kurzen Stücke sollen von einzelnen Spielern oder Instrumentengruppen (A, B, C, D) ausgeführt werden. Die Zahlenfolge gibt den Zeitablauf an, mit den Längen der einzelnen Abschnitte.

Wähle Klangmaterialien aus, die sich für die angegebenen Punkt- und Dauerklänge (z.T. mit Nachhall) eignen, und stelle die Partitur, zusammen mit anderen Spielern, klanglich dar.

Nr. 9



Nr. 10

A musical score for two groups, A and B, across nine measures. Staff A (top): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 4: Three wavy lines. Measure 5: A dynamic 'f'. Measure 6: A dynamic 'p'. Measure 7: A dynamic 'p' with a short curved line above it. Measure 8: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 9: A dynamic 'pp'. Staff B (bottom): Measure 1: A dynamic 'f'. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: Wavy lines. Measure 4: A dynamic 'p'. Measure 5: Three wavy lines. Measure 6: A dynamic 'p'. Measure 7: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 8: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 9: A dynamic 'f' with a short curved line above it.

Nr. 11

A musical score for four groups, A, B, C, and D, across ten measures. Staff A (top): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: A dynamic 'p'. Measure 4: Wavy lines. Measure 5: Wavy lines. Measure 6: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: Wavy lines. Measure 9: Wavy lines. Measure 10: A dynamic 'p'. Staff B (second from top): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Three wavy lines. Measure 3: Wavy lines. Measure 4: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 5: Wavy lines. Measure 6: Wavy lines. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: Wavy lines. Measure 9: A dynamic 'p'. Measure 10: Wavy lines. Staff C (third from top): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: Wavy lines. Measure 4: Wavy lines. Measure 5: Wavy lines. Measure 6: A dynamic 'f'. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: Wavy lines. Measure 9: Wavy lines. Measure 10: A dynamic 'p' with a short curved line above it. Staff D (bottom): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: Wavy lines. Measure 4: Wavy lines. Measure 5: Wavy lines. Measure 6: Wavy lines. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: A dynamic 'f'. Measure 9: Wavy lines. Measure 10: Wavy lines.

Nr. 12

A musical score for four groups, A, B, C, and D, across twenty measures. Staff A (top): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: Wavy lines. Measure 4: Wavy lines. Measure 5: Wavy lines. Measure 6: Wavy lines. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: Wavy lines. Measure 9: Wavy lines. Measure 10: Wavy lines. Measure 11: Wavy lines. Measure 12: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 13: Wavy lines. Measure 14: Wavy lines. Measure 15: Three wavy lines. Measure 16: Wavy lines. Measure 17: Wavy lines. Measure 18: Wavy lines. Measure 19: Wavy lines. Measure 20: A dynamic 'p'. Staff B (second from top): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: A dynamic 'f'. Measure 4: Wavy lines. Measure 5: A dynamic 'p'. Measure 6: Wavy lines. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: Wavy lines. Measure 9: Wavy lines. Measure 10: Wavy lines. Measure 11: Wavy lines. Measure 12: A dynamic 'p' with a short curved line above it. Measure 13: Wavy lines. Measure 14: Wavy lines. Measure 15: Wavy lines. Measure 16: Wavy lines. Measure 17: Wavy lines. Measure 18: Wavy lines. Measure 19: Wavy lines. Measure 20: Wavy lines. Staff C (third from top): Measure 1: Wavy lines. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: Wavy lines. Measure 4: A dynamic 'p'. Measure 5: Wavy lines. Measure 6: Wavy lines. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: A dynamic 'f'. Measure 9: Wavy lines. Measure 10: Wavy lines. Measure 11: Wavy lines. Measure 12: Wavy lines. Measure 13: Wavy lines. Measure 14: Wavy lines. Measure 15: Wavy lines. Measure 16: Wavy lines. Measure 17: Wavy lines. Measure 18: Wavy lines. Measure 19: Wavy lines. Measure 20: Wavy lines. Staff D (bottom): Measure 1: A dynamic 'f' with a short curved line above it. Measure 2: Wavy lines. Measure 3: Wavy lines. Measure 4: Wavy lines. Measure 5: A dynamic 'p'. Measure 6: Wavy lines. Measure 7: Wavy lines. Measure 8: Wavy lines. Measure 9: Wavy lines. Measure 10: Wavy lines. Measure 11: Wavy lines. Measure 12: Wavy lines. Measure 13: Wavy lines. Measure 14: Wavy lines. Measure 15: Wavy lines. Measure 16: Wavy lines. Measure 17: Wavy lines. Measure 18: Wavy lines. Measure 19: Wavy lines. Measure 20: Wavy lines.

Der Komponist Dieter Schnebel gibt in seiner Komposition „Glossolalie 61“ für Sprecher und Instrumentalisten den Mitwirkenden Anweisungen:

„ . . . Sie stellen die Materialien zusammen, die Ihnen gut scheinen; machen sich also selber ans Suchen und Erfinden. Zugleich probieren Sie diese Partien und studieren sie auch ein . . . “

111 ► Suche in dem Partiturausschnitt die Angaben für Materialklänge, und versuche, einen Teil daraus zu realisieren.

(9)

Etwas nach Wählen des Sprechens sich aufgerichtet vorn!
drehen (nach rechts mal nach links)
Scharf (mf)
scharf

*Avždyt' křesaly všechny typo
vgdš křesali tříšni tř po
něm deptačci nohy tvrdými
něm klapajíci nohy tvrdými
svými videri nevě domky jiskry
'svimi 'videri: 'nevje 'domki 'jiskri
z jeho srdce (Tschechisch:
z 'jeho 'srdeče Julius Zeyer)*

S₂

Rasch nacheinander - S₂ zuletzt - unscharfe Einsätze geben, dann die Musiker spielen lassen

Kurze Zeit nach dem Enden von S₂

D

Dickes Papier (aufgehängt)
2 Holzschlägel

/ Schläge mit den Holzschlägeln, wie wenn man Schreibmaschine schreibe.

I₁

Klavier (innen)
1 Metallstab
1 Clave

mp

*Mit dem Metallstab quasi sägend und feilend an Bassseiten entlang fahren.
Mit Cl. auf Holzteile klopfen*

I₂

Trommeln
Pergament- und Seidenpapier

Papier knüllen und damit auf den Trommelfellen nervös reiben.

bis D abwinkt →

bis D abwinkt →

bis D abwinkt →

Fauler Zauber

Der Zauberkünstler Mamelock
hebt seinen goldenen Zauberstock.
„Ich brauche“, spricht er dumpf, „zwei Knaben,
die ziemlich viel Courage haben.“

Da steigen aus dem Publikum
schnell Fritz und Franz aufs Podium.
Er hüllt sie in ein schwarzes Tuch
und liest aus seinem Zauberbuch.
Er schwingt den Stock ein paar Sekunden.
Er hebt das Tuch – sie sind verschwunden!

Des Publikums Verblüffung wächst.
Wo hat er sie nur hingehext?
Sie sind nicht fort, wie mancher denkt.
Er hat die beiden bloß – versenkt!

Fritz sagt zu Franz: „Siehst du die Leiter?“
Sie klettern abwärts und gehn weiter.
Der Zauberkünstler lässt sich Zeit,
nimmt dann sein Tuch und wirft es breit.
Er schwingt sein Zepter auf und nieder –
doch kommen Fritz und Franz nicht wieder!
Der Zauberer fällt vor Schrecken um.
Ganz ähnlich geht's dem Publikum.

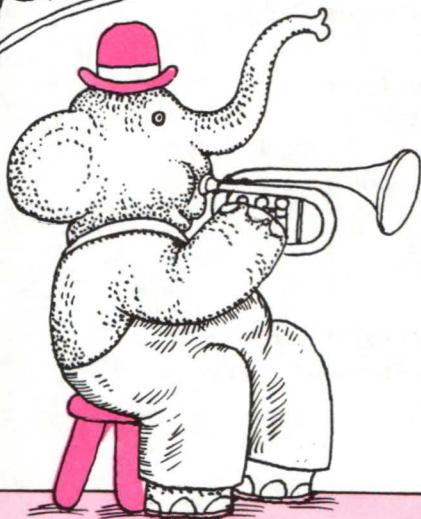
Nur Fritz und Franz sind voller Freude.
Sie schleichen sich aus dem Gebäude.
Und Mamelock sucht sie noch heute.¹



- (112) ► Ordnet den beteiligten Personen geeignete Instrumente zu. Das „Publikum“ kann von einem ganzen Chor dargestellt werden. Versucht die einzelnen Textaussagen tonmalierisch zu gestalten, indem die verschiedenen Instrumente ihre charakteristischen Motive jeweils entsprechend variieren. Entwerft eine Begleitmusik zum gesprochenen Text (Vorspiel, Zwischenspiele, Nachspiel). Erzählt die Geschichte auch rein instrumental.

¹ Aus E. Kästner: Das Schwein beim Friseur und andere Geschichten. Dressler Verlag, Hamburg / Atrium Verlag, Zürich 1962, S. 12f.

Rätselecke

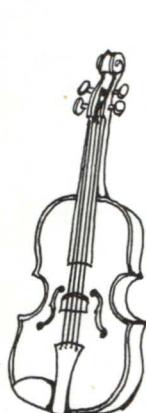


Die Namen mancher Musikinstrumente sind in Redensarten unserer Sprache eingegangen.
Beispiel: der „Pauker“.

In den folgenden Sätzen sollen die Instrumentennamen ergänzt werden.

Alle Helfer wurden eiligst zusammen ?
Der Vater versucht, mir die Regeln einzu ?
Du mußt nicht immer die erste ? spielen!
Der Elefant kam näher und ? plötzlich los.
Warum drehst du immer die alte ? ?
Dank seiner Unfähigkeit wird noch alles ? gehen.
Er bläst immer ins gleiche ?
Noch hängt der Himmel voller ?
Sie ist durchgefallen, und zwar mit ? und ?
Warum hast du die ganze Geschichte aus ? ?

Welchen Titel kann der Musiker erwerben, der ein großes Orchester leitet? Du findest ihn, wenn du die abgebildeten Instrumente benennst und die mit Nummern angegebenen Buchstaben streichst bzw. austauschst.



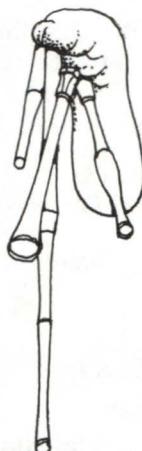
~~3~~ 4

N



X 4 5 6 7 8

L



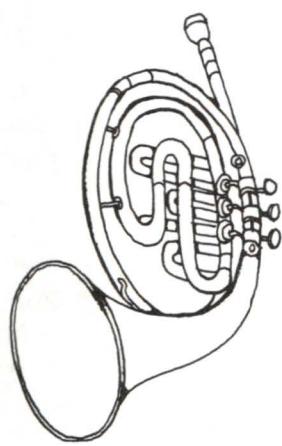
X 3 4 5 7 8

M



X 3 4 5

I D



X X

KT

1. Schlaginstrumente

Fellklinger (Membranophone)

- Pauke
- Trommel, Tamburin, Schellentrommel, Bongos, Congas

Selbstklinger (Idiophone)

- mit Tonreihen: Stabspiele (Xylophon, Metallophon, Marimbaphon, Vibraphon, Lyra, Röhrenglocken, Celesta)
- ohne Tonreihen: Becken und Hi-Hat, Gong, Triangel, Rasseln, Kastagnetten, Holzblock, Rumbakugeln, Guiro

2. Saiteninstrumente (Chordophone)

Zupfinstrumente

- Saiten in einem Rahmen: Harfe
- Griffbrett auf einem Resonanzkörper: Zither, Hackbrett
- Griffbrett auf dem Hals: Laute, Gitarre, Mandoline, Banjo, Balalaika
- elektrische Verstärkung: Elektrogitarre

Streichinstrumente

- Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass
- Gambe

Saiteninstrumente mit Tasten

- Saiten angerissen: Cembalo, Spinett
- Saiten angeschlagen: Klavier bzw. Flügel

3. Blasinstrumente (Aerophone)

Holzblasinstrumente

- scharfe Kante: Blockflöte, Querflöte, Pikkoloflöte
- Einfachrohrblatt: Klarinette, Saxophon
- Doppelrohrblatt: Oboe, Fagott
- Blasebalg mit mehreren Röhren: Dudelsack

Blechblasinstrumente

- nur Naturtöne: Fanfare, Signalhorn
- mit Zug: Posaune
- mit Ventilen: Trompete, Waldhorn, Tuba

Zungeninstrumente

- Mundharmonika
- Akkordeon, Ziehharmonika

Pfeifeninstrumente mit Tasten

- Orgel mit Pfeifenwerk, Gebläse und Klaviaturen (Manual, Pedal)

4. Elektronische Instrumente (Elektrophone)

- vorprogrammierter Sound: E-Piano, E-Orgel
- vorprogrammierbarer Sound: Synthesizer

ANHANG

Wir basteln einfache Instrumente

Idiophone (Selbstklinger)

Material: Waschmittelbehälter, Blechdosen, U-Schienen, Flaschen . . .

Klangerzeugung durch Schlagen, Klopfen, Streichen . . .

BUM..BUM..BUM..BUM..



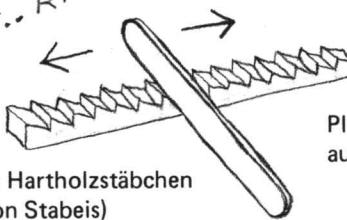
Waschmittelbehälter aus Pappe

DOING..DOING..DOING..



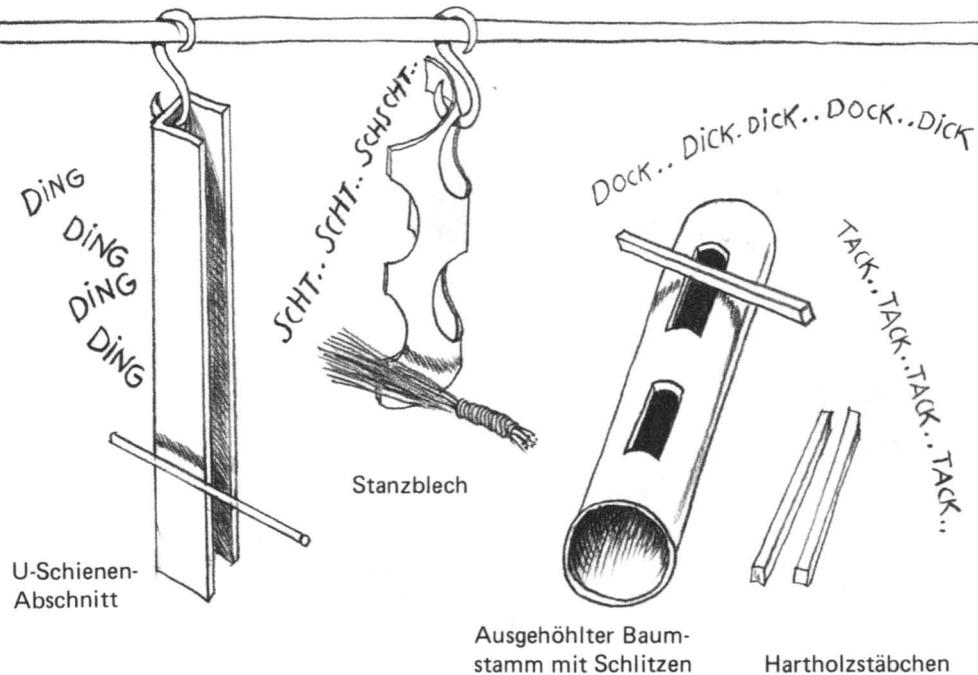
Konservendose

RRRRET.. Rit.. Rit.. RRRRET.. Rit



Dünnes Hartholzstäbchen
(z.B. von Stabeis)

Plastik Zahnschiene
aus dem Legokasten

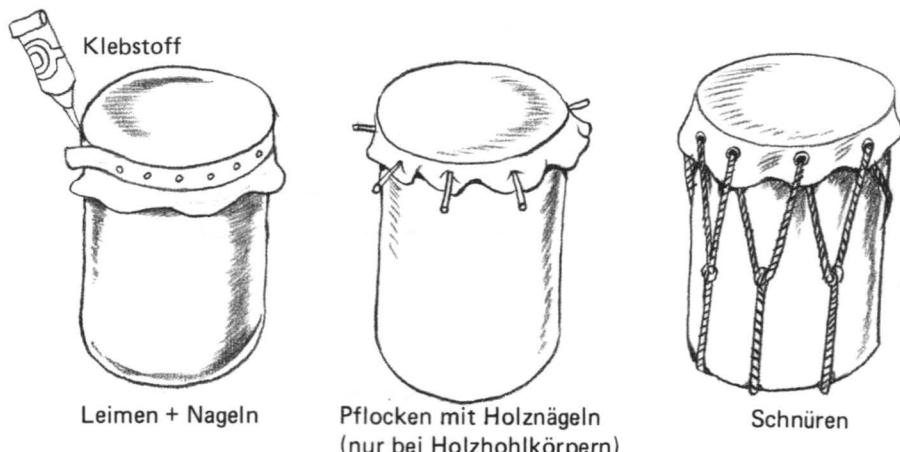


Membranophone (Fellklinger)

Material: Tier- oder Plastikhaut, Pergamentpapier, Waschmittelbehälter, Holznägel, Leim, Schnüre

Werkzeug: Hammer

Herstellung: Als Trommelkörper dienen alle möglichen Hohlkörper, z.B. Papptonnen, Eimer, Blechkübel, Keramikgefäße, ausgehöhlte Baumstämme. Am Trommelkörper wird das „Fell“ (aus Haut oder Papier) befestigt durch Leimen, Nageln, Schnüren. (Fell immer zuerst einweichen und dann aufziehen. Beim Trocknen spannt es sich!)



„Weidenpfeiferl“ (Prinzip Blockflöte)

Material: Triebe von Weiden, Kastanien oder Eschen; jung, möglichst glatt, ca. fingerdick. Verwendet werden die Stücke zwischen den Wachstumsknoten.

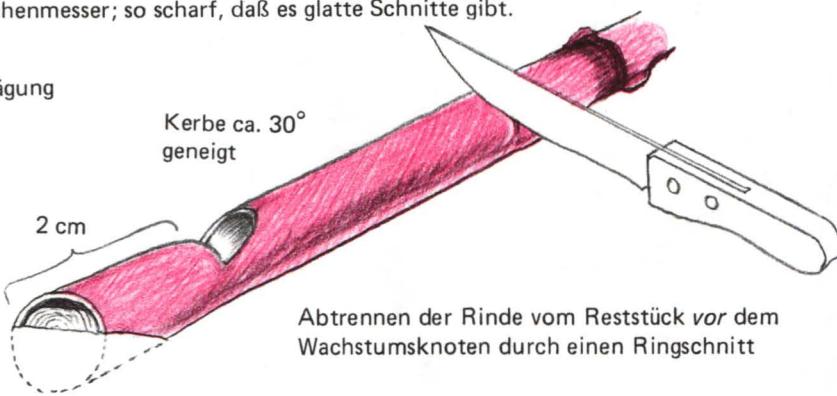
Werkzeug: Taschenmesser; so scharf, daß es glatte Schnitte gibt.

Herstellung:

Mundstücksschrägung
und Kerbe
einschneiden

Kerbe ca. 30°
geneigt

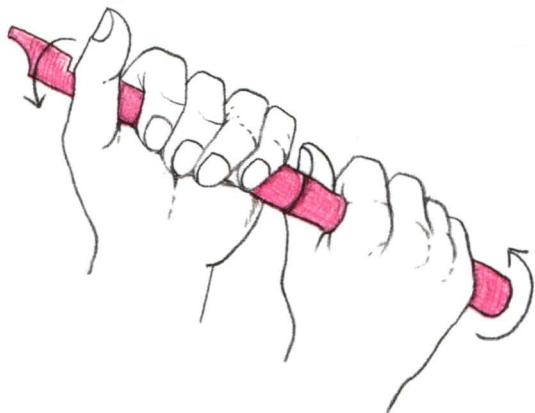
Durchmesser
ca. 2/3



Am schwierigsten ist das Lösen der Rinde vom Holzteil! Vorsichtiges Klopfen des vorbereiteten Stücks mit dem Holzteil des Taschenmessers. (Rinde muß immer wieder angefeuchtet werden!
Keine Gewalt!)

Zu starkes Klopfen → Risse in der Rinde, alle Mühe umsonst!

Zu zaghaftes Klopfen → Rinde löst sich nicht!



Nach Klopfen gegeneinander drehen!

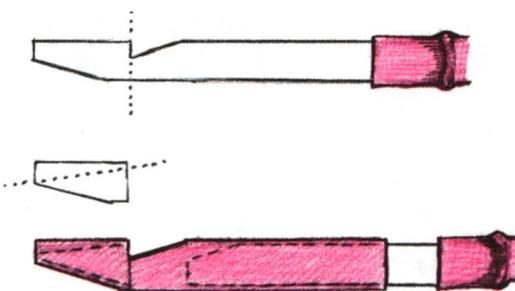
Am besten geht es mit einem beschwörenden Sprücherl:

„Pfeiferl, Pfeiferl, drah di,
laß dei Manterl abi,
sechsmal rum und sechsmal num,
hamma unser Gaudium!“

Nach dem Entfernen der Rinde durchschneidest du das Holz an der punktierten Linie.

Dann schneidest du ungefähr 1/6 des Durchmessers vom oberen Rand des Mundstücks schräg ab (ausprobieren!).

Anschließend steckst du das Mundstück wieder in die Rinde. Das hintere Holzstück dient als Schieber, mit dem du beim Blasen die Tonhöhe verändern kannst.

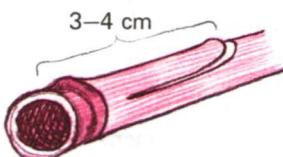


Rohrblattinstrument (Prinzip Klarinette)

Material: Holunder-, Schilf- (mindestens 10 mm Durchmesser) oder Bambusrohr

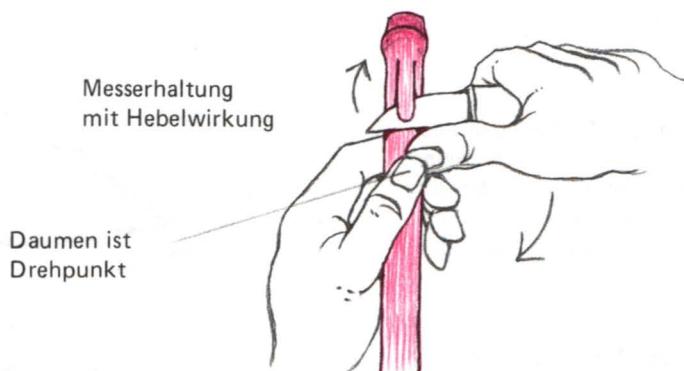
Werkzeug: Feinsäge, Taschenmesser; Glasscherbe, Schleifpapier; eventuell glühender Draht oder Bohrmaschine

Herstellung: Das Rohr wird an einem Wachstumsknoten ca. 3–4 cm plan geschliffen. (Bei Holunder Rohrende z.B. mit Kork oder Wachs verschließen.) Nicht zu dünn schleifen, da sonst keine Spannung mehr im Blatt ist!



Schwierig: Das Einschneiden des Rohrblatts!

Durch diese Messerhaltung wird gewährleistet,
daß das Schnitzmesser nur gezielt nach vorn geht
(keine Verletzungsgefahr!).



Der Einschnitt kann sowohl von vorne als auch von hinten geführt werden und muß so angesetzt sein, daß die entstehende Zunge ca. 3–4 cm lang wird. Die Abstände der Grifflöcher können von einer Blockflöte übernommen werden. Man kann auch ein etwa 7 cm langes Rohrstück mit einer Zunge als Mundstück in ein längeres Rohr einstecken (siehe Zeichnung unten rechts).



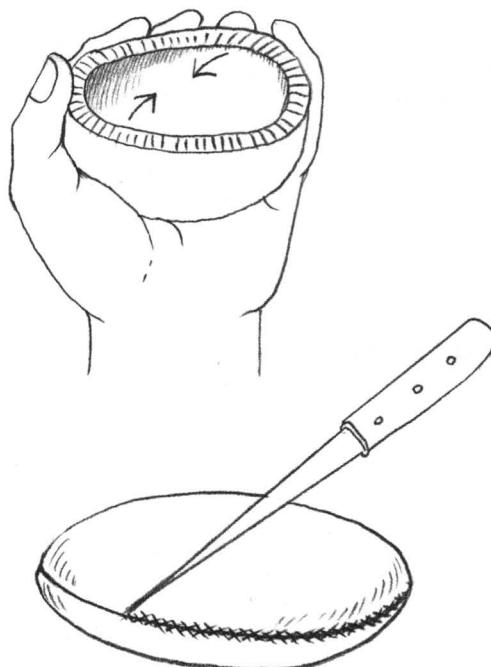
Beim Blasen muß das ganze Blatt im Mund frei schwingen können.

Gefäßflöte (Ocarina)

Material: Ton, fein schamottiert; Schlicker

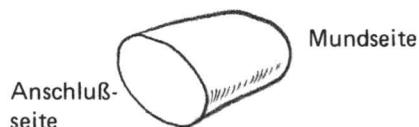
Werkzeug: Tonmesser, Holzkeil, Stricknadel

Herstellung: Zuerst wird eine Handschale mit möglichst gleichmäßiger Wandstärke von 5–6 mm gefertigt. Die ovale Hohlform entsteht dadurch, daß man die Ränder der Schale ringsum anritzt, mit weichem Ton (Schlicker) bestreicht und so zusammendrückt, daß sie zueinander kommen.

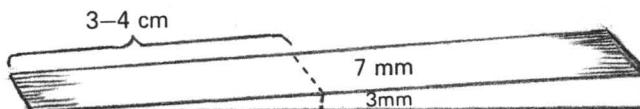


Die Nahtstellen werden zur Festigung mit dem Tonmesser über Kreuz geritzt und verstrichen. Diese Grundform muß nun bis zur Lederhärte trocknen. (Der Ton ist in diesem Zustand noch etwas biegsam, aber nicht mehr so leicht zu deformieren!)

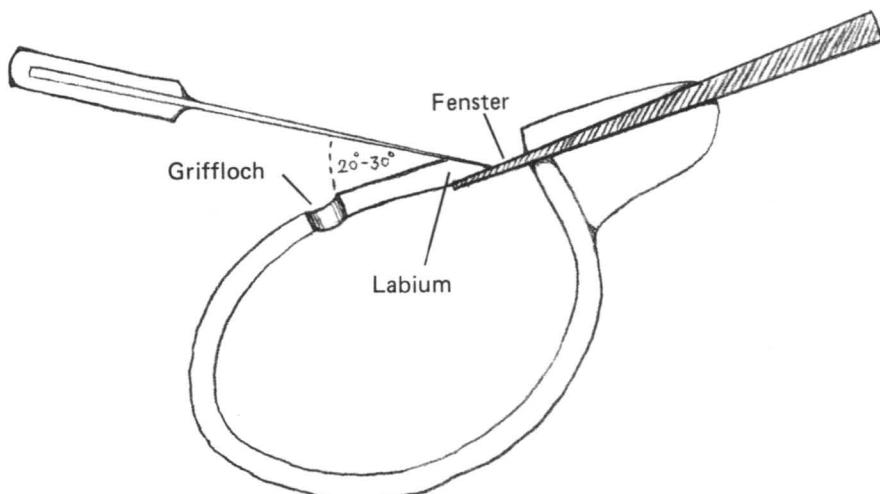
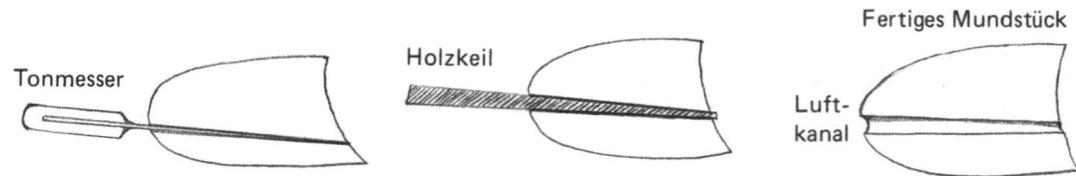
Inzwischen wird für das Mundstück eine 3–4 cm lange, 2,5 cm starke Tonrolle geformt, die man etwas platt drückt und auf einer Seite mundgerecht modelliert. Dazu muß der Ton gut formbar, aber nicht zu weich sein.



Am schwierigsten ist das Stechen des Anblaskanals und des Labiums. Dazu benötigt man einen etwa 8 cm langen Holzkeil. Er sollte 3–4 cm von der Spitze weg einen Querschnitt von ca. 3 x 7 mm haben.



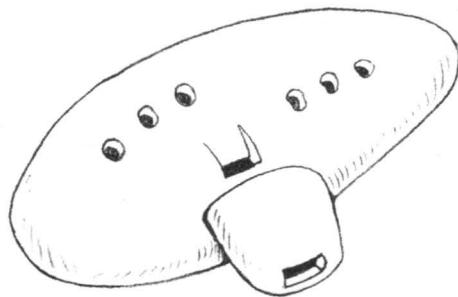
Nun sticht man mit dem Tonmesser im unteren Drittel des Mundstücks in Längsrichtung ein und weitet dann mit dem vorbereiteten Holzkeil nach, indem man ihn, leicht angenäßt, vorsichtig in den vorgestochenen Schlitz treibt, so daß ein schmaler konischer Luftkanal entsteht.



Das bereits lederharte Mundstück wird so an der Gefäßwand angesetzt (Bindemittel Schlicker!), daß der Luftkanal tangential zum inneren Rand des Hohlkörpers verläuft. Dabei bleibt der Holzkeil vorerst noch im Luftkanal.

Nun werden das Fenster und das Labium mit dem Tonmesser gestochen. Das Fenster ist die Öffnung am inneren Ende des Luftkanals, vor dem Labium. Es ist so breit wie der Luftkanal. Seine Höhe mißt die Hälfte der Breite.

Das Labium ist die dem Luftkanal gegenüberliegende Schräge, 20–30% gewinkelt. Wichtig ist, daß die Spitze der Schrägen, die Anblaskante, im Luftstrom des Luftkanals liegt. Nach dem Stechen der Öffnung und des Luftkanals wird der Holzkeil aus dem Luftkanal gezogen. In der Öffnung und an der Anblaskante dürfen keine Tonkrümel hängen, da sonst die Klangerzeugung gestört wird.



Zuletzt werden mit einer Stricknadel oder einem anderen runden spitzen Gegenstand einige Grifflöcher gebohrt (nicht zu nahe am Fenster!). Wenn man stimmen will, muß man die Lochabstände, nicht die Lochgröße verändern.

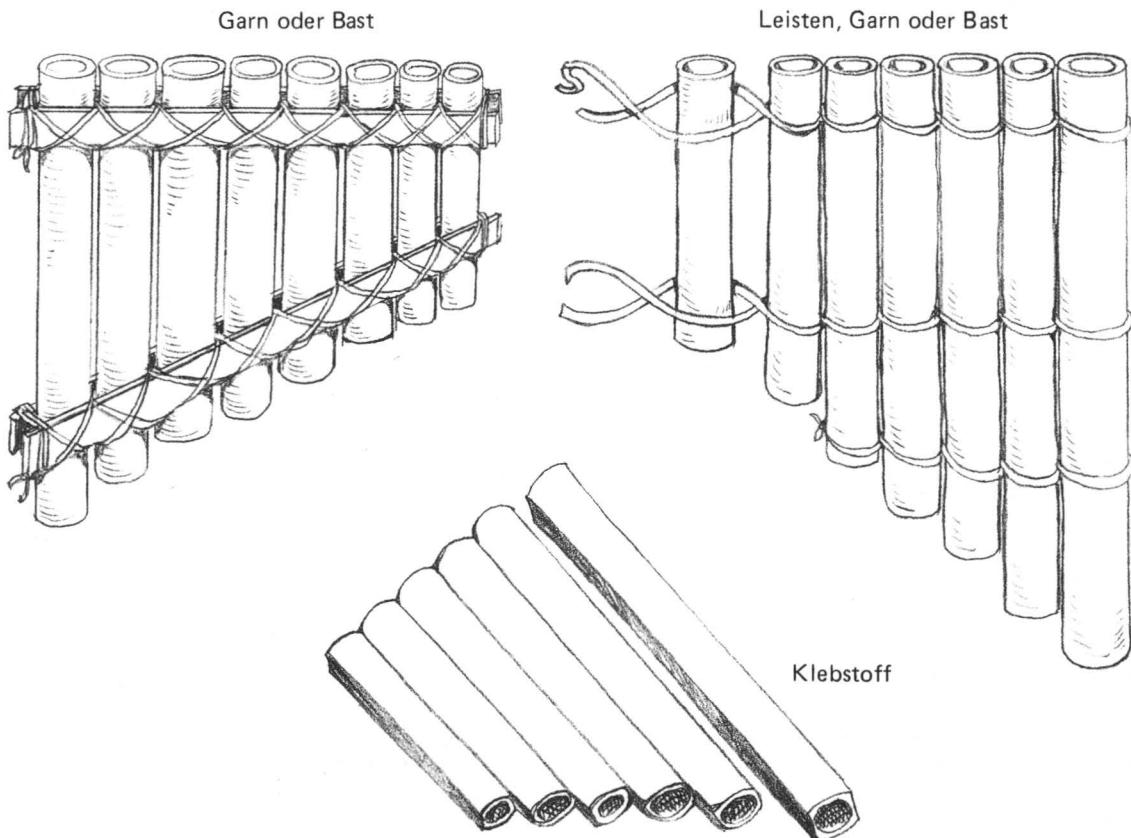
Panflöte

Material: Holunder- oder Bambusrohre, Holzleisten, starkes Bindegarn oder Bast, Klebstoff

Werkzeug: Feinsäge, Taschenmesser, verschiedene Bohrer, Schleifpapier

Herstellung: Die Rohre werden innen und außen gesäubert und der Tonhöhe entsprechend abgelängt (Rohrlänge → Luftsäulenlänge → Tonhöhe). Dabei werden die Rohre um 2 cm länger abgeschnitten, da durch das Verschließen des Rohres auf einer Seite mit einem Korken auch noch Länge verlorengeht. (Beim Bambus kann man von Endlängen ausgehen, da die Wachstumsknoten als Verschluß dienen.) Jetzt erst beginnt man mit der Feinstimmung, was am offenen Ende durch vorsichtiges Abschneiden oder Abfeilen geschieht. Die Anblasöffnungen werden noch geglättet, aber nicht abgerundet (AnblasKante). Nun kann man die Seiten mit einer Feile abflachen, damit sich die einzelnen Rohre besser aneinanderfügen lassen. Sie werden schließlich der Tonfolge entsprechend aufgelegt und verbunden.

Verbindungs möglichkeiten:

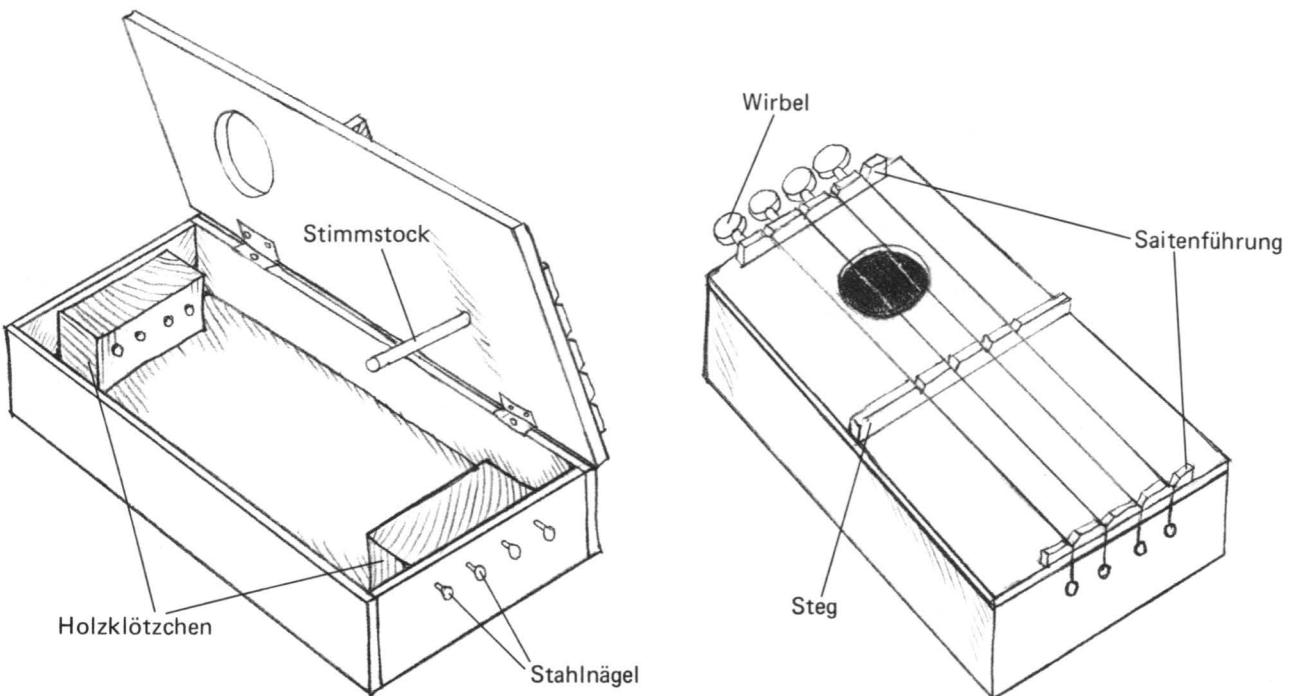


Brettzither

Material: Holzkistchen (mindestens 10 cm breit, 20 cm lang), Stahlnägel (ca. 15 mm, mit rundem Kopf) oder Rundkopfschrauben (15 mm); Saiten, Hartholzleisten (3 mm stark), Hartholzklötzchen (2,5 cm stark, 10 cm breit, Höhe wie Innenraum der Kiste); Leim

Werkzeug: Furniersäge, Taschenmesser, verschiedene Feilen, Laubsäge, Bohrer, Schleifpapier

Herstellung: Steg, Saitenführungen, Wirbel und Stimmstock werden aus Hartholzleisten hergestellt. In den Deckel des Holzkistchens wird ein rundes Schalloch gesägt. Der Steg wird aufgesetzt. Die Saitenführungen sind etwa 5 mm hoch und bekommen entsprechend der Saitenzahl Kerben eingeschnitten, in denen später die Saiten laufen. Der Stimmstock, auf der Innenseite des Deckels angebracht, dient als Stütze für den Steg. An den beiden Schmalseiten des Kistchens werden Hartholzklötzchen zur Verstärkung aufgeleimt. Sie sind notwendig, um den Stahlnägeln für die Saitenbefestigung Halt zu geben und um die Wirbel zu führen.



Verzeichnis der Lieder, Sprech- und Instrumentalstücke

Betriebsunfall (Sprechtext, J. R. Köhler)	32
Boogie-Woogie (Klavierübung)	105
Der Alperer (volkstümlich)	22
Doch hab ich weder Stern noch Glücke (Rezitativ aus der Kantate „Der Schulmeister“, G. Ph. Telemann)	39
Erlkönig (J. W. von Goethe / C. Loewe)	45
Erlkönig (J. W. von Goethe / J. F. Reichardt)	44
Fauler Zauber (Sprechtext, E. Kästner)	134
Freude, schöner Götterfunken (F. von Schiller/L. van Beethoven)	27
Fuge aus der Geographie (E. Toch)	34
Hier im ird'schen Jammertal (Trinklied des Kaspar aus der Oper „Der Freischütz“, C. M. von Weber)	58
I come from Alabama (St. C. Foster)	88
Jesse James (volkstümlich)	42
Karawane (Sprechtext, aus dem Dada-Almanach)	32
Klagelied eines sentimentalnen Programmierers (R. Mey)	28
Kleine Banditenballade (F. Grasshof / R. R. Klein)	43
Kugelsegen (aus der Oper „Der Freischütz“, C. M. von Weber)	67
Kyrie eleison aus der „Missa de angelis“ (gregorianisch)	22
Nein, länger trag ich nicht die Qualen (Rezitativ des Max aus der Oper „Der Freischütz“, C. M. von Weber)	59
Neue Klangwelten für die Jugend Nr. 9–12 (G. Self)	132
Nu huss sprach der Michel von Wolkenstein (Oswald von Wolkenstein)	41
Ob vom Kölner Dom (Sprechtext, E. Kästner)	33
Ragtime (Klavierübung)	105
Schau der Herr mich an als König (Spottlied des Kilian aus der Oper „Der Freischütz“, C. M. von Weber)	63
Schlagzeug-Workshop	81
Tradition (aus dem Musical „The fiddler on the roof“, Arrangement nach J. Bock)	95
Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe (Melodram aus der Oper „Fidelio“, L. van Beethoven)	36

Sachverzeichnis

- ADSR-Regler 127
Aerophone 136
Akkordeon 117, 136
Akustik 5 ff.
Alleluja 21
Alphorn 111, 115
Alt 34, 50 f., 63 f., 70, 112
Amplitude 9, 18, 89, 125, 127
Analogsteuerung 123, 129
Arie 23, 31, 40, 51, 54, 58 f., 70
Arpeggio 91
Atmung 17, 24 f., 30, 70, 110
Ausschwingzeit 16, 127

Balalaika 90, 136
Ballade 41 ff., 70, 102
Banjo 88, 90 ff., 136
Bariton 50, 70
Baß 34, 50 f., 63 f., 70, 112 f.
Bass-Drum 77
Becken 32 f., 43, 77, 79, 136
Big Band 116
Blasebalg 106, 110, 117, 136
Blasinstrumente 12, 14 f., 89, 106 ff., 110 ff., 130, 136
Blasmusikkapelle 116
Blechblasinstrumente 111 ff., 136
Blockflöte 110 ff., 136, 140 f.
Blues 86, 117
Bogen 73, 84, 92, 95, 102
Bongos 75, 77, 136
Boogie-Woogie 105
Bottleneck-Spiel 87
Bratsche 93 ff., 122, 135
Brettzither 145
Buffo 50, 70

Caprice 8, 95
Celesta 79, 136
Cello 93 ff., 118
Cembalo 85, 98 f., 102 f., 136
Chor 6, 12, 27, 30, 32, 34 f., 53 f., 57, 62 ff., 70, 113
Chorbegesetzungen 70
Chordophone 136
Claves 75, 85
Collage 130
Computer 28 f., 124, 129
Concerto 99
Congas 75, 77, 136
con sordino 95

Dämpfung 12, 95, 102
Détaché 95
Dezibel 17, 27
digitales System 129
Dirigent 55, 118, 122, 128
Drehleier 102
Dreieckschwingung 125
drums 77 ff.
Dudelsack 129, 135 f.
Duett 54, 70

Echo 6, 89
E-Gitarre (Elektrogitarre) 85 f., 89 ff., 136
Einschwingvorgang 16, 18, 127
Elektronik 10, 15, 17, 27, 123 ff., 136
elektronische Orgel (E-Orgel) 123 f., 136
Elektrophon 136
Ensemble 60 ff., 70, 96, 116
E-Piano 136

Fagott 14 f., 57, 112 f., 122, 136
Fanfare 115, 136
Fiedel (Fiddle) 92
Filterung 17, 124 ff.
Flageolett 95
Flamenco 86
Flöte 14, 91, 110 ff., 122 f., 125, 136, 140, 142 f.
Flügel 85, 102, 136
Folk 86 f., 89 f.
Formanten 27
Frauenchor 70
Frequenz 10 f., 13, 15 ff., 27, 114, 123 ff., 127
Fuge 34 f., 108 f.
Funktion des Gesangs 20 ff., 70

Gambe 93, 136
Gamelan 76
Gattungen der Vokalmusik 70
Gaumen 25, 70
Gefäßflöte 142 f.
Geige 8, 84 f., 92 ff., 100 f., 104, 135 f.
Geigenbau 100 f.
gemischter Chor 70
Geräusch 16 ff., 25, 31, 80, 130 ff.
Gesang 20 ff.
Gitarre 8 f., 75, 84, 86 ff., 127, 135 f.
Glide 126
Glissando 30, 32, 78, 114, 125, 128 f.
Glockenspiel 79
Gong 74, 76, 136
grafische Partitur 10, 30, 83, 128, 131 ff.
Grifflöcher 114, 140, 143
Guiro 75, 136

Hackbrett 85, 136
Hall 89, 123
Hammerflügel 85, 102 f.
Hammond-Orgel 123
Harfe 84 f., 91, 122, 136
Harmonizer 89
Hertz 10, 18
Hi-Hat 77, 136
Hit 117
Holzblasinstrumente 111 ff., 136
Holzblock 43, 136
Hörgrenze 10, 18, 125
Horn 12, 14, 57, 62, 111, 113 ff., 122, 135 f.
Hüllkurvengenerator 127 f.
Hydraulis 106

Idiophone 80, 136, 138 f.
Improvisation 82 f., 108

Impuls 128
Instrumentation 57
Instrumente 15 f., 27, 32, 71 ff., 127, 129, 131, 135 ff.
Jagdhorn 12, 115
Jazz 52 f., 77, 79, 86, 89, 104, 112 f., 116 f.
Jazzbatterie 77
Jazzcombo 104
Jodler 22

Kammermusik 14
Kammerton 10
Kanon 82
Kantate 39
Kapellmeister 26, 48, 54
Kastagnetten 76, 136
Kehldeckel 24, 70
Kehlkopf 24 ff., 70
Kesselpauke 78
Keyboard 125, 127 f.
Kielflügel 102
Kinderchor 70
Kithara 86, 91
Klampfe 86
Klangfarbe 14 ff., 18, 27, 50, 57, 90, 102, 106 ff., 111, 123 f., 128
Klangmaterialien 130 ff.
Klangspektrum 15, 17 f., 27
Klappen 114
Klarinette 14 f., 57, 110 ff., 115, 122, 136, 141
Klaviatur 103, 105, 117, 123
Klavier 12 f., 48 f., 78, 102 ff., 112, 136
Klavierauszug 54
Koloratur 40, 51
konkrete Musik 131 ff.
Konsonanten 17, 25, 27, 30
Kontaktmikrophon 131
Kontrabass 9, 32, 57, 93 f., 96, 122, 136
Konzert 91, 104
Konzertgitarre 86
Kopfstimme 22
Kyrie 22

Labium 142 f.
Laute 72, 90, 136
Lautsprecher 123
Legato 95
Leier 72
Lied 6, 21, 28 f., 31, 38, 41 ff., 52, 56 ff., 63, 70, 82, 86, 88 ff., 113
Lippen 25, 70, 106 f., 110 f., 115
Longitudinalschwingung 12
Low Frequency Oscillator 125
Lufröhre 24 f., 70
Lungen 25, 70
Lyra 79, 136

Mandoline 90, 136
Manipulation 16 f., 86, 89
Märtyrerchor 70
Manual 102, 106, 108, 136

- Maracas 75, 77
 Marimbaphon 79, 136
 Marsch 79
 Martellato 95
 Materialklänge 131 ff.
 Maultrommel 73
 Melodram 36 f., 67, 70
 Membranophone 80, 136, 139
 Messe 21 f., 26
 Metallophon 76, 79, 136
 Mezzosopran 50 f., 70
 Mikrofon 17, 128 f., 131
 Minuetto 99
 Module 124 ff., 129
 Monochord 9
 Moog-Synthesizer 124
 Mundharmonika 117, 136
 Mundraum 25
 Mundstück 110 ff., 140 ff.
 Musical 70, 95
 Musikbogen 73, 84 f.
 musique concrète 130 f.
 Mutation 26, 70
 Naturtöne 12, 115, 136
 Oberton(reihe) 11, 13, 15, 18, 27, 102, 125, 128
 Oboe 14 f., 111 ff., 122, 136
 Okarina 142 f.
 Ondes Martenot 123
 Oper 23, 33, 36, 39 f., 50 ff., 70
 Opernchor 53 f., 57, 62 ff.
 Opernszene 53, 55, 64 ff.
 Oratorium 12
 Orchester 12, 36, 57, 60, 76, 78, 91, 98 f.,
 104, 117 ff., 130, 135
 Orff-Instrumentarium 79
 Orgel 102, 106 ff., 117, 123, 136
 Oszillatoren 123 ff.
 Ouvertüre 54
 Panflöte 114, 144
 Parameter 124, 129
 Parlando 39
 Partialton(reihe) 15, 18
 Partita 102
 Partitur 14, 95 ff., 118 ff.
 Pauke 32, 57, 78 f., 122, 129, 135 f.
 Pedal 12 f., 85, 91, 102, 107 f., 136
 Pedalpauke 78
 Perkussion (percussion) 77, 123
 Pfeife 106 f., 117, 123, 136, 140
 Pfeifeninstrumente 136
 Phon 17
 Piano(forte) 43, 102
 Pikkoloflöte 112, 136
 Pizzicato 95
 Plektron 84, 87
 Popmusik 6, 53, 81
 Portamento 95, 126
 Posaune 112, 114, 116, 122, 136
 Posaunenchor 116
 Programmierung 117, 129, 136
 Querflöte 14 f., 110 ff., 136
 Quintett 14 f., 116
 Rachenraum 25, 70
 Ragtime 104 f.
 Rasseln 75, 136
 Rauschen 125, 128
 – weißes 125
 – farbiges 125, 128
 Rauschgenerator 125
 Rechteckschwungung 125
 Recorder 128, 131
 Reflexion 6
 Register 102 f., 106 ff., 123 f.
 Resonanz(körper) 13, 18, 25, 79, 84 ff., 89, 91,
 126, 136
 Rezitativ 38 ff., 54, 59, 70
 Rhapsodie 104
 Ringmodulator 126
 Ripieno 99
 Rockmusik 17, 21, 27, 39, 53, 77, 86, 89,
 110, 129 f.
 Rockoper 53
 Rohrblatt(instrumente) 110 ff., 136, 141
 Röhrelglocken 136
 Romanze 101
 Rondo 83
 Rückkopplung 89, 128
 Rumba 43, 136
 Rumbakugeln 75, 136
 Sägezahnschwungung 125
 Saite 8 ff., 15, 73, 84 ff., 136, 144
 Saiteninstrumente 84 ff., 136
 Saitenschwungung 9
 Saitenteilung 11, 18, 95
 Samba 75
 Sambagurke 75
 Sampling 126, 129
 Saxophon 112 f., 116, 136
 Schall 7, 18, 130
 Schalldruck 17, 27
 Schallfortpflanzung 6 f., 18
 Schallgeschwindigkeit 7, 18
 Schallwellen 6 f., 10, 13, 17, 114, 123, 125, 131
 Schaltung 126
 Schellentrommel 79, 136
 Scherzo 12, 104
 Schifferklavier 117
 Schlaggitarre 86
 Schlaginstrumente 43, 74 ff., 136
 Schlagzeug 77 ff., 81 ff., 104
 Schlegel 79
 Schweller 107
 Schwingungen 7 ff., 15 ff., 25, 73, 106, 110 f.,
 123, 126
 Schwingungsverhältnis 11, 16, 18, 125
 – harmonisches 11, 18
 – unharmonisches 16, 18, 125
 Selbstklinger 79 ff., 136, 138 f.
 Sequenzer 129
 Shanty 117
 Signalhorn 136
 Sinfonie 12, 27, 118 ff., 122
 Sinuskurve 9
 Sinuston 15, 125, 128
 Slide Guitar 87
 Snare-Drum 77
 Solo 14, 57, 62, 70, 77, 79, 83, 86, 91, 94,
 97 ff., 131
 Sonate 78, 104
 Song 21, 28, 33, 39, 52 f., 70, 117
 Sopran 26, 34, 50 f., 63 f., 70, 112 f.
 Soprano 112
 Soubrette 51, 70
 Sound 14, 17, 116 f., 127, 129
 Spannungssteuerung 124 ff.
 Spiccato 95
 Spieltisch 107
 Spinett 102, 136
 Spiritual 52
 Sprechen 26, 29, 32 ff., 53, 68, 82, 133
 Stabinstrumente, Stabspiele 79, 136
 Stadtelpfeifer 116
 Stimmapparat 24, 30, 70
 Stimmäußerungen 20, 30 f.
 Stimme 17, 19 ff.
 Stimmfach 50 ff., 70
 Stimmgabel 7, 9
 Stimmlage 50 ff., 70
 Stimmliippen 24 ff., 70
 Stimmtyp 50
 Stimmumfang 51
 Streichinstrumente 92 ff., 136
 Streicherorchester 98 f.
 Streichquartett 96 ff.
 Studio 16 f., 29 f., 129
 Sustain 123, 127
 Synthesizer 124 ff., 129, 136
 Tabla 75
 Tamburin 43, 136
 Tanz(stück) 57, 90, 92, 102, 116
 Tanzlied 21, 41
 Taste 12, 79, 85, 102 ff., 106 f., 124, 127, 136
 Teilton 15 f.
 Tenor 34, 50 f., 53, 63 f., 70, 112
 Terzett 54, 60 f., 70
 Theremin-Gerät 123
 Tokkata 106
 Tom-Tom 77
 Tonfrequenzgenerator 123, 128
 Toningenieur 16 f.
 Traktur 107
 Transversalschwungung 12
 Tremolo 49, 84, 90, 122 f., 125
 Tremulant 107
 Triangel 43, 77, 79, 122, 136
 Triosonate 108
 Trommel 32 f., 74 ff., 79, 81 ff., 136, 139
 – große 43, 77, 79, 122
 – kleine 43, 77, 122
 Trompete 15, 74, 78, 111, 114 ff., 122 f., 136
 Tuba 112, 114, 122, 136
 Tutti 14, 99, 118, 131
 Übersteuerung 89, 128
 Umwegröhren 114
 Unterhaltungsmusik 52
 Unterkiefer 25
 Ur-Instrumente 72

Variationen	97 f., 131	Violone	92 f.	Xylophon	32, 77, 79, 136
Ventil	106, 114 f., 136	Vokale	25, 27, 30, 125	Zähne	70
Verstärker	17, 85 f., 89, 123 ff., 131, 136	Volksmusik	91, 116 f.	Ziehharmonika	117, 136
Vibraphon	77, 79, 136	Wah-Wah	89	Zither	84, 91, 136, 144
Vibrato	89, 107, 123, 125	Waldhorn	111, 114 f., 136	Zug	114, 136
Viola	57, 93 f., 136	Walzer	91	Zunge	24 f., 70, 106 f., 117, 123, 141
Viola da braccio	93	Wasserorgel	106	Zungeninstrumente	117, 136
Viola da gamba	93	Wellenformen	125	Zupfinstrumente	79, 86 ff., 92, 136
Viole (Viella)	92 f.	Wiedergabegerät	17	Zwerchfell	25, 70
Violine	8, 54, 57, 84 f., 92 ff., 100 f., 118, 122 f., 127, 136	Windkanal	106 f., 117, 143		
Violoncello	92 ff., 118, 122, 136	Wurlitzer-Orgel	123		

Verzeichnis der Kapiteleingangsbilder

- S. 5: Antike Musiktheorie, nach einem Holzschnitt. Jubal, der Stammvater der Musiker im Alten Testament; Pythagoras mit abgestimmten Glocken und Wassergläsern; Prüfung der Saitenspannung durch Gewichte; Pythagoras und Philolaos beim Prüfen der Tonhöhen aufgrund von Röhren verschiedener Länge (Gafurius, *Theorica musica*. Mailand 1492)
- S. 19: Ein Konzert der philharmonischen Gesellschaft (Illustration von Gustave Doré für das „Journal pour rire“, 1850)
- S. 71: Ein Tutti (Zeichnung von Gerard Hoffnung, aus: Hoffnung's Klänge, München 1959)

Bildnachweis

S. 5: Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover – S. 8: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 10: Aus: Musik und Bildung 1 (1973). Verlag B. Schott's Söhne, Mainz – S. 12 Aus Georg Karstädt: Laßt lustig die Hörner erschallen. Verlag Paul Parey, Hamburg und Berlin 1964 – S. 13: Bildagentur Mauritius, Mittenwald (Foto Cassio) – S. 15 unten: Aus Gerald Dellmann/Martin Thewes: Synthesizer. Ein Handbuch für Musiker. JV Journal Verlag, Köln – S. 16 oben: Bavaria Verlag, Gauting (Foto Kappelmayer); unten: aus Wolfgang Bock: Synthesizer. Aufbau, Funktion, Anwendung. Taurus Press, Hamburg 1981 – S. 19: Aus: Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Kommunikation, Dortmund 1982 – S. 27: Aus Hans Goddijn: Elektronik in der Popmusik. Franzis Verlag, München 21980 (RPB Nr. 342) – S. 30 unten: Aus: Chor aktuell. Hrsg. von Max Frey u.a. Bosse Verlag, Regensburg 1983 – S. 37: Siegfried Lauterwasser, Überlingen/Bodensee – S. 39: Transglobe Agency, Hamburg – S. 41: Aus Oswald von Wolkenstein: Fröhlich geschräg so well wir machen. Heimeran Verlag, München 21978 – S. 42: Aus Hein & Oss Kröher: Cowboylieder. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1981 (ED 6926) – S. 50: EMI Electrola GmbH, Köln/Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH (Foto Gürter und Evi von Voithenberg, München) – S. 51: Foto-Studio Sabine Toepper (3 Fotos), München / Anne Kirchbach, Starnberg/Foto Felicitas Timpe, München – S. 52: Foto Felicitas Timpe, München – S. 53: Storypress, Berlin – S. 55: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 56/57: Foto-Studio Sabine Toepper, München – S. 62: Photographie Paul Leclaire, Köln – S. 67: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 71: Aus Gerard Hoffnung: Hoffnung's Klänge. Verlag Albert Langen-Georg Müller, München 1959 – S. 74: K. Thienemanns Verlag, Stuttgart – S. 75/76 oben: Sonor Percussion, Bad Berleburg-Aue – 76 unten: roebild, Frankfurt am Main – S. 77: Silvestris Fotoservice, Kastl/Obb. – S. 78 links: Aus Gill Rowley: Das neue Buch der Musik. Tessloff Verlag, Hamburg 1977; rechts: Sonor Percussion, Bad Berleburg-Aue – S. 79: Marion Schweitzer, München – S. 84 oben: Günter und Evi von Voithenberg, München; Mitte: Bavaria Verlag, Gauting (Foto Bahnmüller) – S. 85 oben: J.C. Neupert, Bamberg; Mitte: Wolfgang Neumüller, Pittenhart; unten: Yamaha Europa GmbH, Rellingen – S. 88: Aus Heinz Teuchert: Griffabellen für Gitarre. G. Ricordi, München (HS. 74) – S. 89: Silvestris Fotoservice, Kastl/Obb. – S. 90: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin – S. 92: Bavaria Verlag, Gauting (Foto Schäfer) – S. 93 links unten: Historia-Photo, Hamburg; rechts unten: Archiv Gerstenberg, Wietze – S. 94: Aus: Musik-Karikaturen. Hrsg. von Helmut Loos. Harenberg Kommunikation, Dortmund 1982 – S. 96: Werner Neumeister, München – S. 100: Aus Gualtiero Nicolini: Liutai italiani di ieri e di oggi dal cinquecento all'ottocento. Edizioni Stradivari, Cremona 1983 – S. 101: Bayerische Staatsbibliothek, München – S. 103: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin – S. 106: Aus Friedrich Jakob: Die Orgel. Verlag Hallwag, Bern und Stuttgart 1969 – S. 107: Aus Theodor Wohnhaas/Hermann Fischer: Historische Orgeln in Unterfranken. Verlag Schnell & Steiner, München 1981 (Foto Gregor Peda) – S. 113: Aus Friedrich Herzfeld: Du und die Musik. Deutscher Verlag, Berlin 1950 – S. 114: Prenzel-IFA, München – S. 117: Bavaria Verlag, Gauting (Foto Hans Schultze) – S. 118: Siegfried Lauterwasser, Überlingen/Bodensee – S. 123 oben: Aus: Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie. Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979; unten: aus Eberhard Höhn: Elektronische Musik. Hueber-Holzmann Verlag, München 1979 (mit Genehmigung des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz)

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

Verlag DuMont Schauberg, Köln: S. 133 (aus D. Schnebel: Denkbare Musik. Schriften 1952-1972. Hrsg. von Hans Rudolf Zeller. 1972)

Edition Corona KG Rolf Budde GmbH & Co., Berlin: S. 35 (aus E. Toch: Fuge aus der Geographie für sprechenden Chor [ECO 74])

Edition Eulenburg, Mainz: S. 119 ff. (aus G. Mahler: Symphony No. 1 [Edition Eulenburg No. 570])

Moeck Verlag, Celle: S. 31 (aus W. Heider: Katalog für eine Stimme)

Möseler Verlag, Wolfenbüttel – Zürich/Verlag Erziehung und Wissenschaft, Hamburg: S. 44 (aus H. Hopf/H. Rauhe/H. Krützfeld-Junker: Lehrbuch der Musik, Bd. 2. 1970)

C.F. Peters, Frankfurt am Main: S. 8 (aus N. Paganini: 24 Capricen für Violine solo, op. 1 [Flesch] [EP 1984]), S. 36 (aus L. van Beethoven: Fidelio. Klavierauszug [Soldan] [EP 44]), S. 40 unten (aus G. Ligeti: Aventures für drei Sänger und sieben Instrumentalisten. Studienpartitur [EP 4838]), S. 58 f. (aus C.M. von Weber: Freischütz. Klavierauszug [Soldan] [EP 79]), S. 99 (aus A. Corelli: Zwölf Concerti grossi, op. 6. Partitur [EP 4481-4492])

B. Schott's Söhne, Mainz: S. 40 oben (aus R. Strauss: Ariadne auf Naxos. Klavierauszug [Singer] [AF 7453])

Universal Edition, London - Wien: S. 132 (aus G. Self: Neue Klangwelten für die Jugend [Rote Reihe, Heft 1, E 20001])

Verzeichnis der Lieder, Sprech- und Instrumentalstücke

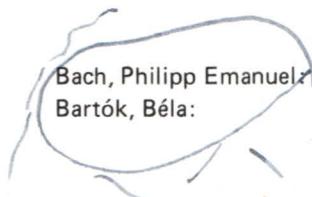
Lieder und Sprechstücke

Ach, mein rechter Fuß (aus der Slowakei)	74
Ach mein Schatz (aus Ungarn)	80
Auf, ihr Brüder (K.G. Hering) (K)	66
Betriebsunfall (Sprechtext, J.R. Köhler)	32
Bona nox (W.A. Mozart) (K)	42
Das Wandern ist des Müllers Lust (F. Schubert)	59
Das Wandern ist des Müllers Lust (C.F. Zöllner)	58
Der Alperer (volkstümlich)	22
Dialog, aus „Mikrokosmos II“ (B. Bartók)	79
Doch hab ich weder Stern noch Glücke (Rezitativ aus der Kantate „Der Schulmeister“, G.Ph. Telemann)	39
Ej, Janik (aus der Slowakei)	74
Erlkönig (J.W. von Goethe / C. Loewe)	45
Erlkönig (J.W. von Goethe / J.F. Reichardt)	44
Fauler Zauber (Sprechtext, E. Kästner)	134
Fliegender Händler (H. Langhans) (K)	129
Freude, schöner Götterfunken (F. von Schiller / L. van Beethoven)	27
Fuge aus der Geographie (E. Toch)	34
Hey, Bungalow Bill (J. Lennon u. P. McCartney)	113
Hier im ird'schen Jammertal (Trinklied des Kaspar aus der Oper „Der Freischütz“, C.M. von Weber)	58
Hoch zu preisen ist ein Musikante (aus Bulgarien)	75
Hören Sie (H. Langhans) (K)	129
I come from Alabama (St. C. Foster)	88
Ist etwas so mächtig (V. Rathgeber)	5
Jesse James (volkstümlich)	42
Karawane (Sprechtext, aus dem Dada-Almanach)	32
Klagelied eines sentimental Programmierers (R. Mey)	28
Kleine Banditenballade (F. Grasshof / R.R. Klein)	43
Kugelsegen (aus der Oper „Der Freischütz“, C.M. von Weber)	67
Kyrie eleison aus der „Missa de angelis“ (gregorianisch)	22
Liebe Mutter (aus Bulgarien)	75
Mädchen, Mädchen, willst du dich im Tanze drehn (B. Bartók)	79
Nein, länger trag ich nicht die Qualen (Rezitativ des Max aus der Oper „Der Freischütz“, C.M. von Weber)	59
Neues ungarisches Volkslied (B. Bartók)	82
Nicht zum Rebell geschaffen (aus der Slowakei)	74
Nu huss sprach der Michel von Wolkenstain (Oswald von Wolkenstein)	41
Nur immer fix (R. Taubáld) (K)	67
Ob vom Kölner Dom (Sprechtext, E. Kästner)	33
Rufet laut das Fest nun aus (aus Serbien)	74

Sanctus (F. Schubert) (K)	72
Schau der Herr mich an als König (Spottlied des Kilian aus der Oper „Der Freischütz“, C. M. von Weber)	63
Stiller Wald (B. Bartók)	82
The continuing story of Bungalow Bill (J. Lennon u. P. McCartney)	113
Tradition (aus dem Musical „The fiddler on the roof“, Arrangement nach J. Bock)	95
Wer nur den lieben Gott lässt walten (G. Neumark)	17
Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe (Melodram aus der Oper „Fidelio“, L. van Beethoven)	36

Instrumentalstücke

Bach, Johann Sebastian:



Invention F-Dur

Musette aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“

B-a-c-h

Brâul, aus „Rumänische Volkstänze“

Bulgarischer Rhythmus, aus „Mikrokosmos IV“

Man sagt, man gibt dich mir nicht, aus
„Zehn leichte Klavierstücke“

2 Ecossaisen

Klavierstück aus dem „Londoner Notenbuch“

Menuett KV 1

Valse sentimentale op. 50 Nr. 30

Walzer op. 33 Nr. 7

Neue Klangwelten für die Jugend Nr. 9–12

Beethoven, Ludwig van:

Mozart, Wolfgang Amadeus:

Schubert, Franz:

Self, George:

Boogie-Woogie (Klavierübung)

Ragtime (Klavierübung)

Schlagzeug-Workshop

(K) = Kanon

Halbfette Zahlen beziehen sich auf den Band „Musicassette 7“, magere Zahlen auf den Band „Musicassette 8“.



Bayerischer
Schulbuch-Verlag
München

8254 7