

Carmen!

West Side Story!

bsy

MUSICASSETTE

10





MUSICASSETTE

für die 10. Jahrgangsstufe

von
Hans Klaffl
Stephan Schmitt

Bayerischer Schulbuch-Verlag

Gestaltung des Umschlags (unter Verwendung eines

Fotos von Louis Armstrong): Christian Diener

Grafik: Günter Wiesler

Herstellung: Jakob Buxeder

Verlagsredaktion: Ingrid Adam

Hinweis:

Zu diesem Buch gehören

zwei Tonkassetten mit Hörbeispielen

(Bestell-Nr. 8212-1)

und Testblätter

(ISBN 3-7627-8268-7)

1989

1. Auflage

© Bayerischer Schulbuch-Verlag

Hubertusstraße 4, 8000 München 19

Notensatz: Barbara Schaper, Würzburg

Reproduktion: E. Wartelsteiner, Garching

Druck: Hanns Lindner, München

ISBN 3-7627-8211-3

Inhalt

1 Volksmusik	5	Keep cool, Mr. Shakespeare	89
Griechische Volksmusik	6	Ruhig bleiben	90
Volksmusik – Volkslied	13	Die „Sharks“	92
Folklore	14	Die „Jets“	94
Musikethnologie	14	Wege und Ziele	97
Vergoldete Heimatklänge –			
Die Ware Volksmusik	15	4 Jazz	99
Irische Folklore	16	Roots – Die Wurzeln des Jazz	100
Die Sardana –		Der Rassenkonflikt	100
Ein Volkstanz aus Katalonien	22	Das afrikanische Erbe	102
Schpil-she mir a lidele in jiddisch	26	Der Blues	107
		Spiritual	114
		New Orleans	115
2 Nationale Schulen	33	Traditional Jazz	116
Der historische Hintergrund	34	1900: New-Orleans-Stil	116
Böhmen und Mähren	38	1910: Dixieland	118
Rußland	46	1920: Chicago-Stil	118
Polen	53	Echo aus Europa	119
Nationalstil und Volksmusik	57	1930: Swing	122
		Modern Jazz	124
3 Musiktheater	59	1940: Bebop	124
Die Nationaloper	60	Modern Jazz –	
Von der italienischen Oper		Verwickelte Beziehungen	126
zur Nationaloper	60	1950: Cool Jazz	127
Carmen	62	Third Stream	128
Musiktheater im 20. Jahrhundert	81	1960: Free Jazz	130
„Sie werden jetzt		1970: Fusion	132
eine Oper hören”	81		
Episches Theater	83	Verzeichnis der Musikstücke	138
Musik im epischen Theater	88	Sachverzeichnis	139

Vorwort

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

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

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

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

Die Hörbeispiele stehen auf Tonkassetten bereit.

Hinweiszeichen:



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



Hörbeispiel auf beliebiger Schallplatte oder anderem Tonträger

VOLKSMUSIK



Griechische Volksmusik

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

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

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

Fragt von Nr. 4 und Nr. 5 voraus (§. S. 7)

Weisse Rosen aus Athen

(kommerzielle Volksmusik) oder folkloristischer Schlager

Refrain A

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with 'Refrain A'. The lyrics are: Wei - ße Ro - sen aus A - then, sa - gen dir auf Wie - der - sehn, sa - gen dir: „Komm rechtmäßig wie - der“, wei - ße. The second staff begins with '2.' and 'Refrain A (nach)'. The lyrics are: Ro - sen aus A - then. The third staff begins with '1.' and 'Refrain A (nach)'. The lyrics are: Der Tag er - wacht, die Son - ne, sie kommt wie - der, Nun fährt ein Schiff hin - aus in Wind und Wo - gen, und wie - der kommt nun auch der Ab-schied für uns zwei. The fourth staff begins with '2.'. The lyrics are: doch es sind Grü - ße aus der Hei-mat mit da - bei. Below the score, there is a handwritten note: 'Soll Gefühl der Weimutigen Stimmung hervorrufen.'

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

Refrain B

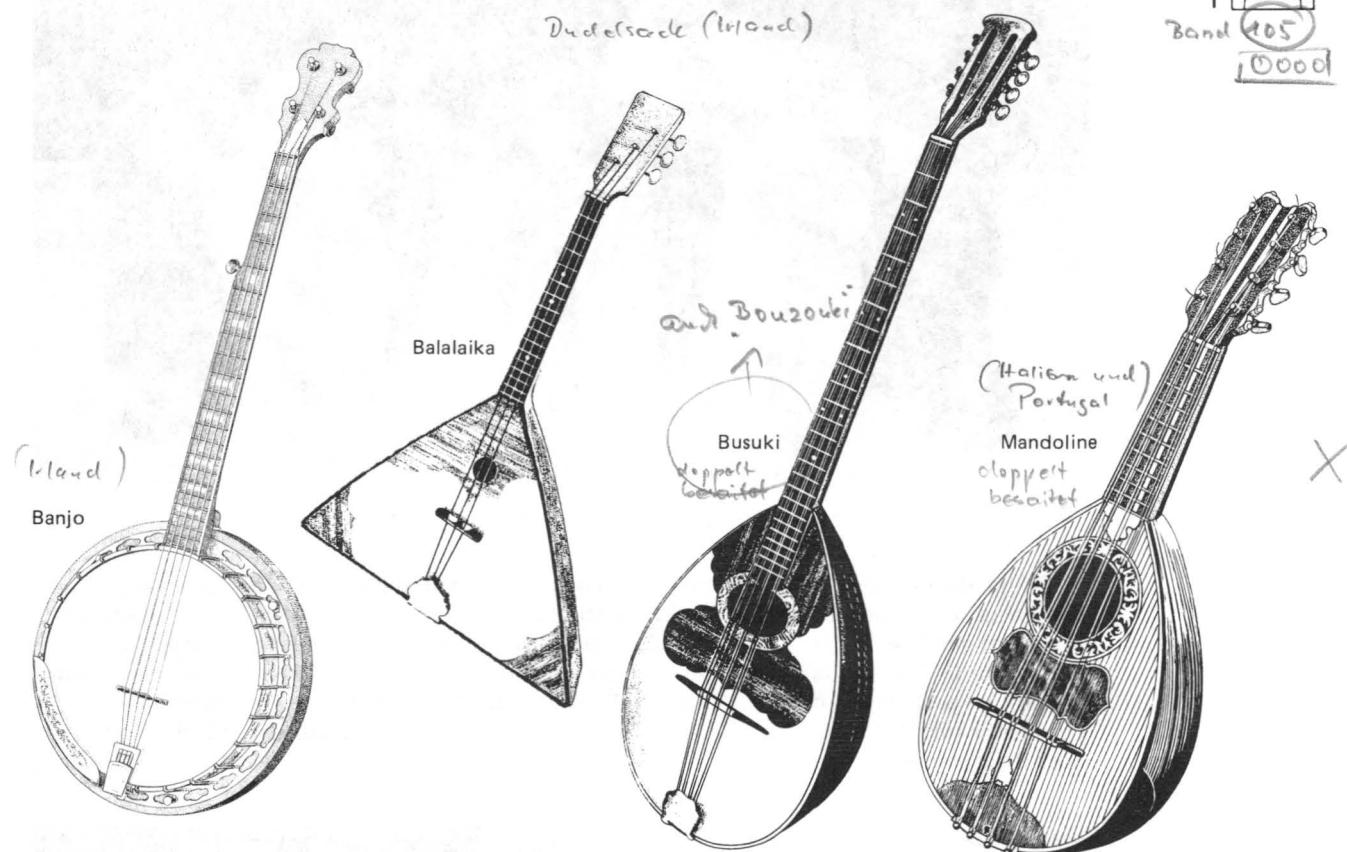
Weiße Rosen blühn an Bord
in der weiten, weiten Ferne,
blühn für dich allein so schön
weiße Rosen aus Athen.
Auf Wiedersehen! Auf Wiedersehen!

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

(nur letzten Teil, 1. St.)



Band 105
10000



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

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

- ④ ► Worum geht es im Text?

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

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

- ⑦ ► Wenn Sie das Lied nun noch einmal hören, überlegen Sie,

- welche Gefühle und Stimmungen von dieser Musik hervorgerufen werden sollen,
- auf welchen Personenkreis die Platte zugeschnitten wurde,
- an welchen Orten und zu welcher Gelegenheit diese Musik wahrscheinlich gespielt wird.

kommerziellisierte Volksmusik!



1 Volksmusik



Pontos-Griechen

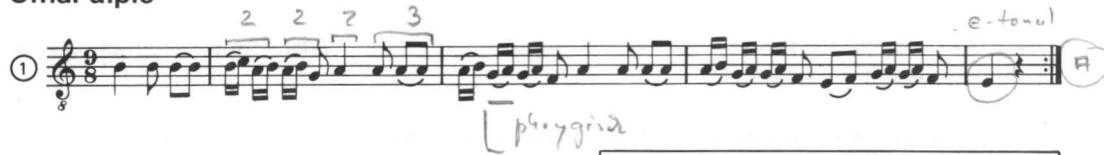
Die Platte, der das Stück „Omal diplo“ entnommen ist, enthält Musik der Pontos-Griechen. Das ist eine Volksgruppe, die seit der Antike die südöstliche Schwarzmeerküste besiedelt hatte, nach der Niederlage der Griechen im Krieg gegen die Türkei 1921/22 aber aus ihren Wohngebieten vertrieben wurde. Sie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

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



- ⑧► Überlegen Sie, für welche verschiedene Instrumente seit der Antike (bereits im Sommer in Ägypten) die Bezeichnung Lyra bzw. Leier verwendet wurde.
- in Militärkapellen lyraförmige Messing- oder Neusilberröhren - Leier = Diebrogel (mit abgestimmten Stahlplättchen)
 - bei Homer, „Homer“ (altgriech. Seiteninstr.) (hautüberspannte Schilderstäbe mit eingesetzten Tierhörnern oder Holzrammen, oben verbunden durch Querjod, 7 diafone gestimmte Darmseiten)
 - im MA birnenförmige Geige mit 1 Seide Lyraspieler
 - Vorfahrin d. Viola im 16. Jhd. in 3 Größen gebaut (Lira da braccio, Lira da gamba u.a.) (bis zu 14 Spielseiten, 2 Bordunsaiten, Darmbünde)

Omal diplo

① 

e-tonal

phrygisch

Weltimmatische
Weichungen in Melodie!
(Orientalisch
Schlaf!)

② 

e-tonal

accelerando-Abschluß dabei?

Text in Übersetzung: (+Vorspiel)

Original
Versionen, die von Interpreten laufend verändert wird

① 1. Komm, meine Liebe, komm von weit, (C) komm, und ich werde mich freuen. Ich bin noch jung (B) *erste Gefühle werden ausgedrückt!*

2. Ich denke an dich und kann nicht schlafen in der Nacht. (D) Die Stunden werden wie Jahre, und meine Tränen enden nicht. (B)

② 1. Wenn man stirbt, gibt es keine Rückkehr; (C) ein Greis wird nicht wieder jung.

2. Komm von weit, aus der Fremde, sieh meine Seele, (C) und sieh, wie mein Herz sich freut. (D) (+Vorspiel)

n Sekund variabel

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

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

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



1 Volksmusik

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

Dilektat
ins Heft
(S. Blatt!)

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

$$2 + 2 + 2 + 3$$

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

$$/ \quad / \quad / \quad \boxed{I}$$

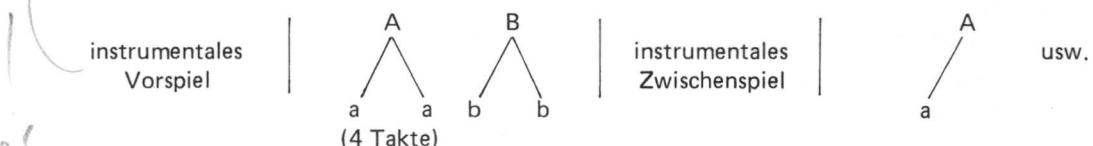
Man könnte also folgendermaßen zählen:

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

- (14) ► In welcher Volksmusik tauchen solche Metren noch auf? Welcher Komponist hat in seinen Kompositionen solche Metren aufgegriffen?



- (15) ► Achten Sie beim nochmaligen Hören des Klangbeispiels auf den Aufbau der beiden Lieder. Vervollständigen Sie in Ihrem Heft die folgende Aufbauskizze:



dort



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

offener Schl.?



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

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

¹ Zitiert nach dem Text des Plattencovers

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

Sinnefiasmeni Kiriaki

Versierungen u. melismatische Wendungen in der Melodie!

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

mia - zis me tin kar - dia - mu,

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

Vorsänger: Chri-ste ke Pa -

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

2. Ise mia mera san ki avti
pu 'chasa ti chara mu;
sinnefiasmeni Kiriaki, Kiriaki,
matonis tin kardhia mu.
3. Otan se vlepo vrocheri
stigmi dhen isichazo;
mavri mu kanis ti zoi, ti zoi,
ke varianastenazo.

1. Trüber Sonntag,
du bist wie mein Herz,
das immer wolkenverhangen ist,
ach Christus und Maria.

2. Du bist ein Tag wie der,
an dem ich meine Freude verlor,
trüber Sonntag,
du läßt mein Herz bluten.
3. Wenn ich dich regnerisch sehe,
finde ich keinen Augenblick Ruhe;
du machst mein Leben schwarz,
und ich seufze tief.

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

ausarbeitung

CD

4381



3

ius Hoff

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

+frage 19) u. 20)

Instrumente
erleben von:

Bass / Akkordeon / Gitarre

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

→ ius Hoff



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

Gitarre, Bouzouki (Lyra), Pauschale - Plakette

- 19 ► Welche Instrumente sehen Sie auf dem Foto?



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

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

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

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



- 22 ► Hören Sie die letzten beiden Lieder nochmals. Woran ist erkennbar, daß die Rembetika von den pontischen Bauernliedern beeinflußt worden sind?
wur jeweils 1 Zuschnitt!

- 23 ► Worin liegen wesentliche Unterschiede zwischen diesen beiden Liedern, die man verallgemeinernd als grundsätzliche Unterschiede zwischen bäuerlicher und städtischer Musik in der Zeit vor der Verbreitung der Massenmedien anführen könnte?

Volksmusik – Volkslied

Obwohl die drei Lieder, die Sie im letzten Kapitel kennengelernt haben, sehr unterschiedlich sind, sind sie in Schallplattengeschäften der Bundesrepublik Deutschland wahrscheinlich gemeinsam in der Abteilung „Griechische Volksmusik“ zu finden. Der Begriff „Volksmusik“ wird nämlich im allgemeinen Sprachgebrauch meist sehr weit – oft zu weit – gefaßt. Häufig wird darunter auch Musik subsumiert, die man besser als „Folklore“ bzw. „volkstümliche Schlager“ bezeichnen sollte. Um „Volksmusik im engeren Sinne“ zu definieren, ziehen wir ein Lexikon zu Rate:

„Volksmusik: die Gesamtheit der im Gegensatz zur schriftlich fixierten Kunstmusik gedächtnismäßig überlieferten musikalischen Traditionen eines Volkes oder Landes . . . V. ist nach Landschaften und dem Charakter von Stämmen und Volksgruppen verschieden . . . Aufzeichnungen von V. können jedoch immer nur Momentaufnahmen sein, weil die schöpferische Improvisationsfähigkeit der Überlieferungsträger zur ständigen Variantenbildung führt . . .“¹

Volksmusik

Volksmusik wird von ihren Interpreten durch Improvisationsfähigkeiten laufend verändert

24 ► Wie geht gedächtnismäßige, d.h. mündliche Überlieferung im Bereich der Musik vor sich?

25 ► Worin unterscheidet sich nur mündlich überlieferte Musik von bereits bei ihrer Entstehung schriftlich fixierter, also komponierter Musik?

Der folgende Artikel befaßt sich auch mit gesellschaftlichen Aspekten:

„Der Streit um das, was ein ‚echtes‘ Volkslied ausmacht, ist auch heute noch sehr heftig; mit ihm sind verschiedenartige weltanschauliche Haltungen verknüpft . . . Volksmusik und Volkslied sind Erscheinungen, die sich im Lauf der Geschichte verändern; und das heißt auch, daß es einen ewig gültigen Begriff von Volksmusik nicht gibt . . . Eine . . . entscheidende Eigenschaft der Volksmusik ist diejenige, daß sie keineswegs die Musik der gesamten Bevölkerung ist, sondern die der unteren, beherrschten Schichten. Das zeigt sich schon daran, daß es neben der Volksmusik immer auch andere gab: die Kirchenmusik, die höfische Musik, die Konzertmusik – alles Musikformen, die eng mit gesellschaftlichen Privilegien, Macht und Geld verknüpft sind . . . Träger der Volksmusik sind also im Laufe der Geschichte u.a. Sklaven, Leibeigene, Bauern, Handwerker, Soldaten, Arbeiter. . . Sie erscheint in der Regel nicht als ‚Musik an sich‘, sondern hat Funktionen wie z.B. als Tanzmusik, als Arbeitslied, als Wiegenlied, als Ständchen usw. . . . Verbreitet ist die Vorstellung, daß Volksmusik nicht von einzelnen Komponisten hergestellt, sondern aus dem Volk heraus durch gemeinsames Musizieren und Singen entstanden sei. Das ist so nicht richtig: Instrumentalstücke und vor allem Lieder stammen fast immer von Einzelpersonen, wenn auch die Verfasser der älteren Volksmusik heute nicht mehr bekannt sind. Dennoch ist die Vorstellung nicht gänzlich verkehrt, denn erstens richtet sich der Volksmusiker sehr viel stärker als der Komponist von Kunstmusik nach festumrissenen Traditionen und Formen, und zweitens wird ein Lied oder Instrumentalstück erst dadurch zur Volksmusik, daß es nicht mehr als Werk eines einzelnen gilt, sondern gesungen, gespielt und – wie es gerade bei Liedern der Fall ist – umgestaltet wird.“²

x Was der Begriff Volksmusik bedeutet hat sich im Laufe der Geschichte verändert!

*Definition des Begriffs Volksmusik
(Zusammen auf Blatt kopiert!)*

26 ► Fassen Sie die Gesichtspunkte dieser Definition in kurzen Thesen zusammen.

27 ► Inwiefern kann die Definition des Begriffes „Volkslied“ von der „weltanschaulichen Haltung“ abhängen?

28 ► Versuchen Sie festzustellen, inwieweit die drei vorgestellten griechischen Lieder im Sinne der Definition als Volkslieder bzw. Volksmusik bezeichnet werden können.

¹ Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 19. F.A. Brockhaus, Wiesbaden 1974

² M. Tibbe/M. Bonson: Folk, Folklore, Volkslied. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1981, S. 10 f.

1 Volksmusik

Diktat auf Blatt
auf Blatt

Folklore

Der Begriff Folklore
bezieht sich nicht nur
auf musical. Erstcheinungen
aber auch auf Bräuche, Trachten, Kinderspiele, Redensarten, Witze, Sprichwörter,
Märchen, Sagen... Der Begriff Folklore wird vor allem für ausländische Volksmusik verwendet.
Hier allerdings ist die Unterscheidung zwischen dem, was Volksmusik, und dem, was Kunstmusik ist,
häufig nicht genau genug: Die Musik anderer Kulturreise wird bei uns aufgrund ihres exotischen
Charakters leicht unter Volksmusik rubriziert, obwohl es sich in Wirklichkeit um Kunstmusik
handelt. So stellt beispielsweise die indische Musik, die Ravi Shankar spielt, keine Volksmusik,
sondern das Gegenstück zu unserer klassischen Musik dar. Während ferner 'Volksmusik' bei uns
teilweise eine negative Akzentuierung erfahren hat, liegt der Akzent bei 'Folklore' auf lebendiger
Folkloremusik. Diese schien zunächst einmal nur im Ausland vorhanden zu sein, so z.B. in den
USA, in Irland, Griechenland und Südamerika. Da Lebendigkeit jedoch auch Weiterentwicklung
bedeutet, versteht man unter Folklore oft nicht nur die alte, ursprüngliche Musikfolklore, sondern
auch die 'neue Folklore', die gegenwärtig in den genannten Ländern entsteht. Der Begriff Folklore
schließt insofern teilweise auch sozialkritische, engagierte Lieder der Gegenwart ein...¹

Folklore bedeutet auf
den sozialkritischen
Aspekt des Textes

Folklore

Das Wort 'Folklore' wurde 1846 von dem Engländer William John Thoms geprägt. Thoms verstand unter Folklore die Gesamtheit der Traditionen des (einfachen) Volkes, also nicht nur die Volksmusik, sondern auch Bräuche, Trachten, Kinderspiele, Redensarten, Witze, Sprichwörter, Märchen, Sagen... Der Begriff Folklore wird vor allem für ausländische Volksmusik verwendet. Hier allerdings ist die Unterscheidung zwischen dem, was Volksmusik, und dem, was Kunstmusik ist, häufig nicht genau genug: Die Musik anderer Kulturreise wird bei uns aufgrund ihres exotischen Charakters leicht unter Volksmusik rubriziert, obwohl es sich in Wirklichkeit um Kunstmusik handelt. So stellt beispielsweise die indische Musik, die Ravi Shankar spielt, keine Volksmusik, sondern das Gegenstück zu unserer klassischen Musik dar. Während ferner 'Volksmusik' bei uns teilweise eine negative Akzentuierung erfahren hat, liegt der Akzent bei 'Folklore' auf lebendiger Folkloremusik. Diese schien zunächst einmal nur im Ausland vorhanden zu sein, so z.B. in den USA, in Irland, Griechenland und Südamerika. Da Lebendigkeit jedoch auch Weiterentwicklung bedeutet, versteht man unter Folklore oft nicht nur die alte, ursprüngliche Musikfolklore, sondern auch die 'neue Folklore', die gegenwärtig in den genannten Ländern entsteht. Der Begriff Folklore schließt insofern teilweise auch sozialkritische, engagierte Lieder der Gegenwart ein...¹

(29) ► Fassen Sie die Kriterien zusammen, durch die sich Volksmusik und Folklore unterscheiden.

Musikethnologie

= musical. Völkerkunde

Musik- ethnologie

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Volksmusik im engeren Sinne und der Folklore ist die Aufgabe der **Musikethnologie**. Die großen Probleme dieser „musikalischen Völkerkunde“ sind:

- Musik ist im Gegensatz zur bildenden Kunst nicht von Dauer, sondern sie verklingt, und man muß deshalb Tonaufnahmen und schriftliche Aufzeichnungen herstellen, wenn man sie untersuchen will. Hierbei zeigt sich, daß mündlich überlieferte Musik – und dazu gehört alle echte Volksmusik und der größte Teil der Kunstmusik fremder Kulturen (z.B. Indien, China) – nur sehr schwer und nur mit Einschränkungen in unser Notensystem übertragen werden kann.
- X - Echte Volksmusik ist weltweit im Aussterben begriffen oder bereits verschwunden.

Einer der bekanntesten Musikethnologen war der ungarische Komponist Béla Bartók (1881–1945). Er beschreibt die Ziele der Musikethnologie folgendermaßen:

„Das gemeinsame Ziel wäre: die Erforschung der durch mündliche Tradition fortgepflanzten Musik (einschließlich Volksbräuche, die mit Musik verbunden sind) sämtlicher Völker. Hierbei sei bemerkt, daß in Europa wohl nur Volksmusik im engsten Sinne des Wortes (das heißt Bauernmusik), in exotischen Ländern dagegen auch städtische Kunstmusik, die ja dort ebenfalls nur auf diese Weise von Generation zu Generation vererbt wird, in Betracht kommen kann. Die Arbeit des Sammlers sollte ausschließlich durch Fachmänner, und zwar an der Heimatstelle der Melodien, durch systematisches Erforschen des Materials durchgeführt werden... Höchst wünschenswert wäre hierbei das ständige Mitarbeiten eines Musikfolkloristen und eines Sprachforschers. Der Musiker muß... unbedingt einige Kenntnis der Sprache des zu erforschenden Gebietes mitbringen, sonst könnte er gewisse Beziehungen zwischen Wort und Musik nicht ergründen...“²

¹ M. Tibbe/M. Bonson, a.a.O., S. 10 f.

² B. Bartók: Musikfolklore. In: Musikblätter des Anbruch 3/4 (1919), S. 104

Vergoldete Heimatklänge – Die Ware Volksmusik

Neben Volksmusik und Folklore hat sich ein Stil entwickelt, den man als „**volkstümliche Musik**“ oder „folkloristischen Schlager“ bezeichnen könnte: Schlagermusik wird mit Hilfe von künstlich eingebrachten volksmusikalischen Elementen „aufgewertet“. Da das Anliegen dieser Musik hauptsächlich ein kommerzielles ist, wird dazu neben der heimatlichen Volksmusik auch die Folklore der typischen Urlaubsländer benutzt, die beim Hörer (und potentiellen Käufer) angenehme Assoziationen wecken soll.

volkstümliche
Musik

- ⑩► Versuchen Sie anhand von Musikbeispielen bzw. Interpreten, möglichst aus Ihrer Region, die Grenzen zwischen dieser „volkstümlichen Musik“ und der echten Volksmusik zu bestimmen. Beachten Sie dazu die entsprechenden Rundfunk- und Fernsehsendungen.

Im folgenden Text wird von den Funktionen des Schlagers gesprochen:

„Der Mensch hat von jeher des Trostes Bedürft; aber noch nie war er in seiner Not so allein gelassen wie heute. Familie, Kirche und andere Gemeinschaften vermögen den Leidenden nicht mehr aufzurichten. Beschränkte früher der harte, lange Arbeitstag die Selbstreflexion auf ein Minimum oder sahen viele Menschen in der Arbeit selbst die Erfüllung ihres Lebens, so droht heute die zunehmende Freizeit um so deutlicher den seelischen Zustand des modernen Menschen, seine Vereinsamung und Leere zu erfüllen. In das seelisch-geistige Vakuum strömt der Schlager ein, im wahrsten Sinne des Wortes eine Marktlücke ausfüllend: Er spekuliert auf das Trostbedürfnis der unter Konsumzwang stehenden ‚einsamen Masse‘. Er verkündet Optimismus, Frohsinn, spendet Trost, indem er die Einsamkeit übertönt und den Menschen aus dem harten Alltag entrückt . . . Die Schlagermusik (scheint) nach Vorsatz und Wirkung die Spannung zwischen Realität und Illusion aufheben zu wollen. Indem sie sich an den geheimen Wünschen des Verbrauchers orientiert, formuliert sie dessen Wachträume; gerade in ihnen verwischen sich unmerklich Wirklichkeit und Vorstellung, und indem der Schlager die Flucht in den Traum als eine Flucht in die unreflektierte heile Welt legalisiert, bietet er dem enttäuschten Menschen ein Refugium im Unwahren.“¹

In Fest mig
Vergleich
Volksmusik-Schlager

- ⑪► Wieso trifft das hier über den Schlager allgemein Gesagte in besonderer Weise auf einen folkloristischen Schlager wie „Weiße Rosen aus Athen“ zu?

Zum Überlegen und Diskutieren

- Warum sind Volksmusik und Volkslied aus der Mode gekommen?
- Ist es sinnvoll, im Musikunterricht trotzdem – oder gerade deshalb – noch Volkslieder zu singen? Welche Gründe gibt es dafür bzw. dagegen?
- Inwiefern trifft die Behauptung zu, der Schlager (nicht nur der folkloristische) sei das Volkslied unserer Zeit? Was ist daran aber falsch?
- In manchen Ländern (auch in der Bundesrepublik Deutschland) werden Versuche gemacht, die Volksmusik wiederzubeleben. Wie beurteilen Sie diese Anstrengungen? Nennen Sie Beispiele.
- Warum stehen gerade wir Deutschen dem Volkslied besonders kritisch gegenüber? Ist diese Einstellung berechtigt?

- ⑫► Fragen Sie ältere Menschen, welche Bedeutung die Volksmusik für sie hat. Gibt es eine Musikrichtung, die in Ihrem Leben eine ähnliche Funktion erfüllt?

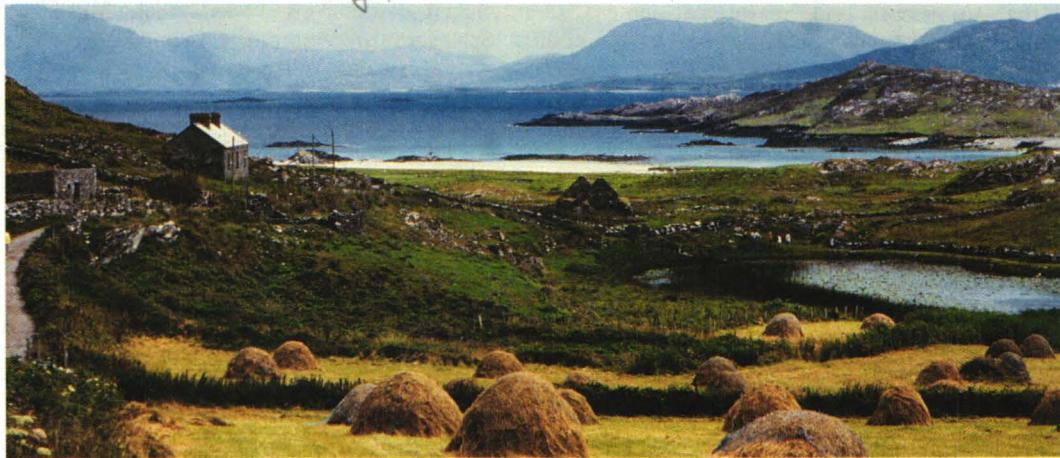
X → + S. 32
(Zus. fassung)

¹ H. Rauhe: Die Funktion des Schlagers im Leben Jugendlicher und Erwachsener. In: Schlager in Deutschland. Hrsg. von S. Helms. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1972, S. 343 ff.

Irische Folklore

(→ Schulfunk - HC)

andere Schulfunkleseendung, dazu ein Arbeitsblatt entwickelt!



In kaum einem anderen europäischen Land wurde Volksmusik zu allen Zeiten so intensiv gepflegt wie in Irland. Auch der Bruch zwischen alter traditioneller und neuer lebendiger Folklore, der sich beispielsweise in Deutschland feststellen lässt, ist in Irland nicht zu beobachten:

Im Repertoire irischer Folkloregruppen stehen die Tänze des 16. Jahrhunderts neben den Protest-songs des 20. Jahrhunderts.

Um dieses ungebrochene Verhältnis zur Tradition verstehen zu können, müssen wir einen kurzen Blick auf die Geschichte dieses Landes werfen.

- Vater v. Richard Löwenherz
- er ließ Thomas Becket ermordet

Um 430 n. Chr. verbreitete Patrick das Christentum, und in der Folge wirkten auf Irland, den Brit.-Inseln und dem europäischen Festland irische Mönche an der Verbreitung und Fortentwicklung des christlichen Glaubens und christlicher Kultur mit.

Irische Geschichte

Die Ureinwohner Irlands sind die keltischen Gálen, die seit dem 5. Jahrhundert von katholischen Mönchen missioniert wurden. Im 9. bis 11. Jahrhundert überfielen die Wikinger die Insel, im 12. Jahrhundert begann mit dem Eroberungszug Heinrichs II. die englische Herrschaft über Irland und damit die bis heute andauernde kriegerische Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Ländern. Unter Heinrich VIII. und Elisabeth I., die dem protestantischen Glauben angehörten, wurde der Kampf gegen das katholische Irland zum Religionskrieg. Zahlreiche Aufstände wurden niedergeschlagen. Allein im Kampf gegen Oliver Cromwell, der 1652 Irland besiegte, kam ein Drittel der irischen Bevölkerung ums Leben. Kinder, die bei den Kämpfen ihre Eltern verloren hatten, wurden als Sklaven nach Westindien verkauft. Grund und Boden wurde konfisziert und ging in britischen Besitz über.

Die folgende Ausbeutung des Landes führte immer wieder zu Hungersnöten und im 19. Jahrhundert zu massenhafter Auswanderung nach Nordamerika.

Erst 1921 wurde nach einem weiteren Befreiungskrieg die Republik Irland gegründet, die nördlichen Grafschaften Ulsters allerdings blieben unter dem Namen Nordirland in britischem Besitz.

Hier, vor allem in den Städten Belfast und Londonderry, kämpft die Untergrundorganisation Irish Republic Army (IRA) weiterhin um die Unabhängigkeit von Großbritannien.

Die folgende Ballade berichtet von der „Rebellion of Wexford“, einem Aufstand im Jahr 1798, der von den Briten niedergeschlagen wurde. Die Anführer, darunter Roddy McCorley, wurden auf der Brücke von Toome gehängt und leben in zahlreichen **rebel songs** als nationale Helden weiter.

rebel song

Roddy McCorley

1. See — the fleet - food host of men that speed with fac es
wan. From farm - stead and from fish - er's cot a - long the banks of
Bann. They come with ven - geance in their eyes too late, too late are they. For young
Rod - dy Mc - Cor - ley goes to die on the
bridge of Toome to - day. —

2. Up the narrow street he steps
Smiling, proud and young.
About the hemp rope on his neck
The golden ringlets clung
There was never a tear in his blue eye,
Both sad and bright are they,
For young Roddy McCorley goes to die
On the bridge of Toome today.

3. When he last stepped up that street,
His shining pike in hand,
Behind him marched in grim array
A stalwart, earnest band.
For Antrim town, for Antrim town,
He led them to the fray,
And young Roddy McCorley goes to die
On the bridge of Toome today.

4. There was never a one of all your dead
More bravely fell in fray
Than he who marches to his fate
On the bridge of Toome today.
True to the last, true to the last,
He treads the upward way,
And young Roddy McCorley goes to die
On the bridge of Toome today.

1. Sieh die Scharen eiliger Menschen,
mit bleichen Gesichtern laufen sie
aus Bauernhöfen und Fischerhütten
entlang den Ufern des Bann.
Rache ist in ihren Augen,
aber sie kommen zu spät, viel zu spät.
Denn der junge Roddy McCorley muß heute sterben
auf der Brücke von Toome.

2. Lächelnd geht er die schmale Straße hinauf,
stolz und jung.
Die goldenen Locken ringeln sich
um den Henkerstrick an seinem Hals.
In seinen blauen Augen sah man nie eine Träne,
nur Trauer und Glanz.
Denn der junge Roddy McCorley muß heute sterben
auf der Brücke von Toome.

3. Das letztemal, als er diese Straße hinaufging,
den glänzenden Spieß in der Hand,
marschierte hinter ihm eine furchtlose Truppe
ernst und fest entschlossen.
Nach Antrim, nach Antrim
führte er sie in die Schlacht.
Und heute muß der junge Roddy McCorley sterben
auf der Brücke von Toome.

4. Keiner von all euren Toten
fiel tapferer im Kampf als er,
der heute seinem Schicksal entgegenmarschiert
auf der Brücke von Toome.
Getreu bis zum Ende, getreu bis zum Ende
schreitet er den Weg hinauf.
Der junge Roddy McCorley muß heute sterben
auf der Brücke von Toome.

1 Volksmusik



4

33► Lesen Sie, bevor Sie das Lied hören, den Text, und überlegen Sie, welche musikalische Gestaltung der Inhalt erwarten läßt.

Die Aufnahme stammt von der Gruppe „The Dubliners“. Neben der Gitarre verwenden sie die *Tin Whistle*, das ist die irische Blechflöte, und das *Banjo*, das erst im 19. Jahrhundert aus Nordamerika eingeführt wurde und seither eine wichtige Rolle in der irischen Folklore spielt.
MC bei 11'55"

34► Beschreiben Sie die musikalische Entwicklung des Liedes vom Vorspiel bis zur vierten Strophe. Wie wirkt diese Gestaltung auf den Zuhörer, und welche Funktion hatte (und hat) demnach dieses Lied?

Daß die Volksmusik im jahrhunderte-langen Befreiungskampf des irischen Volkes als Ausdruck historischen und nationalen Bewußtseins eine wesentliche Rolle spielte, erkannten auch die englischen Herrscher:

Im 17. Jahrhundert stellten sie das Musizieren unter Strafe. Bestimmte Instrumente, die als „katholisch“ galten (wie beispielsweise die Harfe), wurden verboten und vernichtet.

Das Musizierverbot bewirkte einerseits, daß Irland von der europäischen Kunstmusik, die sich zu dieser Zeit sehr schnell entwickelte, isoliert wurde, so daß die Volksmusik für lange Zeit die einzige Musik für die Iren war.

Andererseits wurde dem irischen Volk gerade durch die Verbote bewußt, welche politische Funktion und Kraft seine Musik besaß. (Das irische Wappen zeigt eine goldene Harfe auf blauem Grund.)



Im 18. Jahrhundert, als das Musizieren allmählich wieder erlaubt wurde, durften weiterhin keine politischen Lieder gesungen werden, nicht einmal der Name „Irland“ durfte in Liedern auftauchen. Aber die Sänger wußten sich zu helfen: Sie „tarnten“ ihre politischen Lieder z.B. als Liebeslieder. Über sie schreibt der Musikforscher Patrick Galvin:

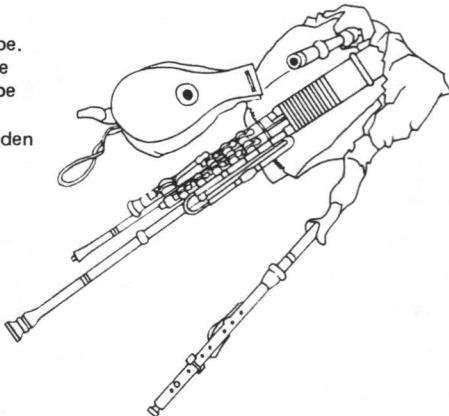
„Die meisten sind Klagen, einige Aufrufe zum Widerstand, manche so etwas wie ‚Kode‘-Lieder, bei denen der Name der betreffenden Frau als Personifizierung der Nation oder des Landes angesehen wird, fast alle zielen auf soziale Tatbestände oder historische Vorfälle, selbst dann, wenn sie nicht direkt politisch zu sein scheinen.“¹

Irische Folklore hatte also – unabhängig davon, ob es sich um politische Lieder im engeren Sinn handelte oder nicht – immer politische Funktion. Und weil sich die politische Situation der Iren, zumindest in Nordirland, bis heute nicht geändert hat, setzt sich diese musikalische Tradition bruchlos bis heute fort: Die alten Lieder sind immer noch gültig und aktuell.

¹ P. Galvin: Irish songs of resistance. New York 1962; zitiert nach F. Hetmann: Irische Lieder und Balladen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1979

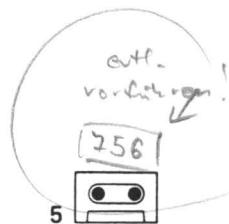
Ein ursprünglich weitverbreitetes Volksmusikinstrument ist der *Dudelsack*, der noch im 19. Jahrhundert in fast ganz Europa gespielt wurde. Heute wird er nur noch auf dem Balkan, in Spanien, in Nordfrankreich, Schottland und Irland verwendet. Allerdings haben sich im Lauf der Zeit in diesen Gebieten unterschiedliche Varianten dieses Instruments entwickelt.

Union Pipe.
Die tiefste
Drone Pipe
ist aus
Platzgründen
gebogen



Bei der irischen *Union Pipe* wird der Luftsack vom Spieler nicht aufgeblasen, sondern mit Hilfe eines Blasebalgs, der unter dem Ellbogen befestigt ist, aufgepumpt. (Der gälische Name für den Dudelsack ist *Uilleann Pipe*, das heißt wörtlich übersetzt: Ellenbogenpfeife.) Neben dem *Chanter* (Spielpfeife) und den *Drones* (Bordunpfeifen, auf denen Grundton, Quinte und Oktave erklingen) besitzt der irische Dudelsack noch einen oder mehrere *Regulators*, das sind zusätzliche Pfeifen, die eine Akkordbegleitung ermöglichen.

Uilleann Pipe
auch: *Uilleann Pipe*



35► Hören Sie von der Gruppe „Planxty“ das Tanzstück „The kid on the mountain/An phis fhliuch“, und versuchen Sie dabei die verschiedenen Pfeifen zu unterscheiden.

Wie viele Regulators sind hier zu hören?

Warum verwendet der Spieler nur eine einzige Drone Pipe?

Wie der größte Teil alter irischer Volksmusik steht dieses Stück in modaler Tonart (Kirchentonart). Es beruht auf dieser Tonleiter:



36► Durch welchen Ton unterscheidet sich diese Tonleiter von einer Durtonleiter?

37► Versuchen Sie, diesen Ton bei nochmaligem Hören zu erkennen.



Diese Tonart heißt „mixolydisch“.

Der schnelle Dreiertakt dieses Stücks ist das Kennzeichen der *Jig*, eines Tanzes, der im 16. Jahrhundert auf den Britischen Inseln weit verbreitet war. Als Gigue fand er später Eingang in die Kunstmusik.

Jig

Im zweiten Teil des Stücks unterstützen zwei *Bodhrans* (sprich: Boróns) den Tanzrhythmus. Allerdings wird nur auf einer Bodhran der $\frac{6}{8}$ -Takt der Melodie geschlagen, die andere Trommel spielt gleichzeitig verschiedene Rhythmen auf der Basis eines $\frac{3}{4}$ -Taktes¹:

1. Trommel,
durchgehend:



2. Trommel,
wechselnd, z.B.:



¹ Hinweis im Begleitheft zur Tonkassette

The men behind the wire

1. Through the litt - le streets of Bel - fast in the dark of ear - ly - morn'
 Brit - ish sold - iers came ma - raud - ing wreck - ing litt - le homes with scorn.
 Heed-less of the cry - ing child - ren, dragg - ing fath - ers from their beds,
 beat - ing sons while help - less moth - ers watched the blood flow from their heads.

Refrain:

Arm - oured cars and tanks and guns came to take a - way our sons.
 Ever - y - man must stand be - hind the men be - hind the wi - re.

1. Durch die engen Straßen von Belfast,
 in der Dunkelheit des frühen Morgens,
 drangen plündерnd britische Soldaten ein
 und zerstörten voll Hohn die kleinen Häuser.
 Sie scherten sich nicht um weinende Kinder,
 zerrten Väter aus dem Bett,
 schlügen die Söhne, während hilflose Mütter
 zusehen mußten, wie das Blut floß.
 Panzerwagen, Tanks, Gewehre
 kamen unsre Söhne holen,
 jeder muß hinter den Männern stehn,
 den Männern hinter Stacheldraht.
2. Kein Richter, kein Gericht für sie,
 kein Verbrechen in der Tat,
 Irisch sein heißt, sie sind schuldig,
 also sind wir alle schuldig.
 Überall erschaltet die Wahrheit,
 Cromwells Schar ist wieder da,
 Englands Name ist wieder besudelt
 in den Augen ehrlicher Menschen . . .
3. Marschiert voll Stolz hinter ihrer Fahne,
 steht fest hinter ihren Männern,
 wir werden sie befreien, damit sie uns helfen
 beim Wiederaufbau der Nation.
 Vorwärts, Leute, steht zusammen,
 stolz und fest auf eurem Weg,
 werdet nicht müde, zaudert niemals,
 bis die Jungs wieder zu Hause sind . . .

Text und Melodie: Pat McGuigan · Übersetzung: Susi Kröher/Christel König · Verlag Pläne, Dortmund 1974



Straßenkampf in Nordirland

Das Lied „The man behind the wire“ („Die Männer hinter Stacheldraht“) entstand im Jahr 1971 nach einer Massenverhaftung irischer Katholiken durch die britische Armee. Es beschwört die Solidarität der Bevölkerung mit den Internierten, zu denen auch der Autor des Liedes gehörte.

38► Vergleichen Sie dieses Lied mit dem wesentlich älteren „Roddy McCorley“ in bezug auf Inhalt und Sprachstil. Welche Gemeinsamkeiten lassen sich erkennen?

39► Betrachten Sie die dritte Strophe dieses Liedes unabhängig von den vorhergehenden.

- Läßt dieser Text Aussagen über die Qualität der verfolgten Ziele zu?
- Kennen Sie deutschsprachige Lieder mit ähnlichem Text?

In der Musik der „Sands Family“, den Interpreten der Plattenaufnahme, lässt sich eine Tendenz erkennen, die auch in der Folklore anderer Länder zu beobachten ist: die gegenseitige Annäherung verschiedener nationaler Folklorestile zu einer **internationalen Folklore**, in der die musikalischen Merkmale einer bestimmten nationalen Folklore kaum mehr erkennbar sind.

Auch die Instrumente dieses Stils sind größtenteils nicht mehr einem bestimmten Land zuzuordnen: Gitarre, Mandoline, Banjo, Kontrabass und Geige (Fiddle) werden gelegentlich von national-typischen Instrumenten ergänzt.



internationale Folklore

Zum Überlegen und Diskutieren

- Welcher Widerspruch steckt in der Bezeichnung „internationale Folklore“?
- Ist die Bezeichnung „Folklore“ für diese Musik überhaupt noch berechtigt?
- Ist diese Musik als gegenseitige Annäherung verschiedener Völker zu begrüßen, oder bedeutet sie einen Verlust nationaler Identität, der zu bedauern ist?
- Wodurch wird das Entstehen dieser „internationalen Folklore“ gefördert?
- Gibt es auch Themen und Inhalte, die über die Ländergrenzen hinweg gültig sind?

Die Sardana – Ein Volkstanz aus Katalonien
Sardana evtl. überspringen, zugunsten der jiddischen Musik

evtl. Sardana - MC mit Flamenco

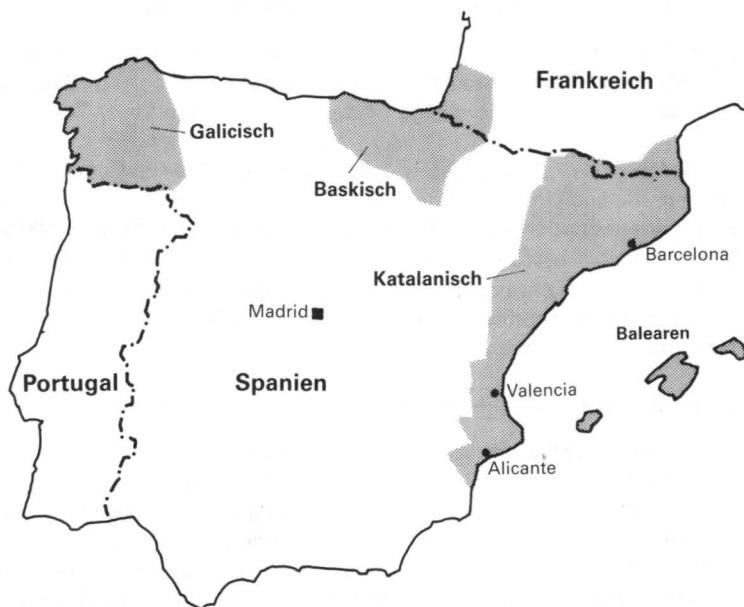
Katalonien ist eine Region im Nordosten Spaniens (vgl. Karte S. 62) mit eigener Sprache (Katalanisch), deren Dialekte auch noch weiter südlich (bis Valencia und Alicante), auf den Balearen (Mallorca, Menorca, Ibiza) und im angrenzenden südöstlichen Teil Frankreichs gesprochen werden. Die ausländischen Touristen, die die Costa Brava oder Barcelona besuchen, halten diese Sprache meist für einen Dialekt des Spanischen. Die Katalanen betonen aber immer entschiedener die Eigenständigkeit ihrer Sprache und Kultur.

Sprachgrenzen sind immer auch Grenzen zwischen Völkern; Dialektgrenzen trennen einzelne Volksstämme. Auf der Iberischen Halbinsel sind die Sprachgrenzen nicht identisch mit den politischen Grenzen. Die Karte zeigt diese Überschneidungen.

- 40 ► Erarbeiten Sie für Mitteleuropa eine ähnliche Karte, wobei Sie aber nur Sprachen (Deutsch, Italienisch...), keine Dialekte (Bairisch, Schwäbisch, Westfälisch...) eintragen.
Sprechen Sie gegebenenfalls mit Ihrem Deutschlehrer.



Sardana vor der Kathedrale in Barcelona

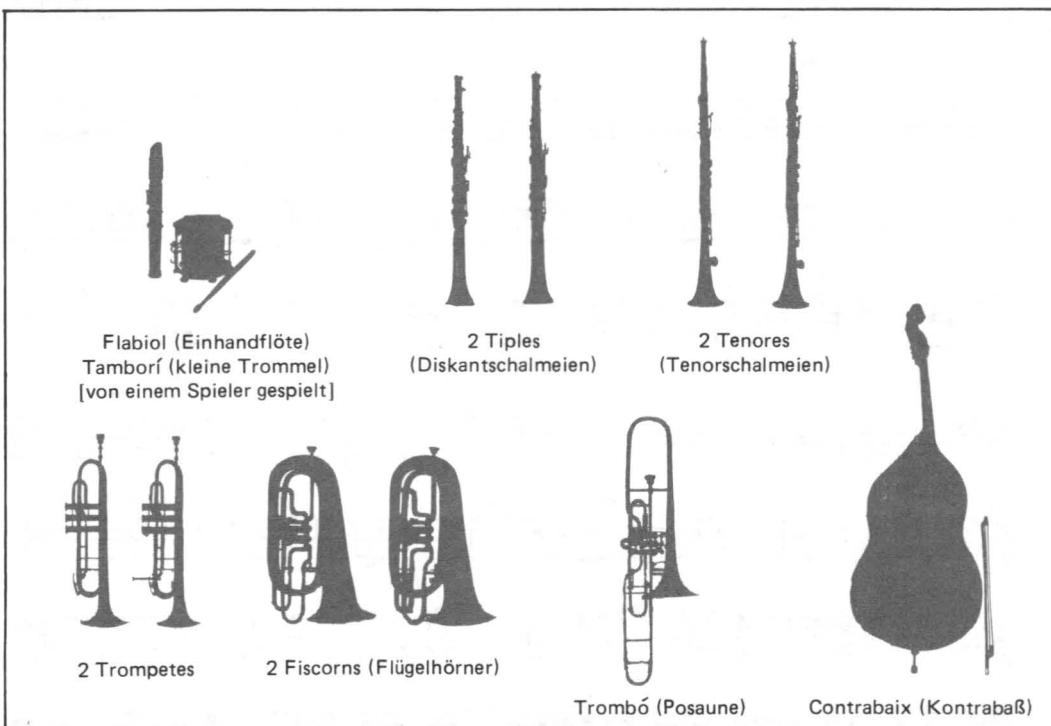


- ④1► Welche Probleme kann die Diskrepanz zwischen politischen und ethnischen Grenzen, d.h. den Grenzen zwischen einzelnen Völkern, hervorrufen?

Wie groß die Unterschiede in Sprache und Kultur innerhalb eines Landes sein können, zeigt z.B. der Vergleich zwischen Katalonien und Andalusien, das später (S. 62 ff.) in Zusammenhang mit der Oper „Carmen“ noch angesprochen wird. Beides sind spanische Regionen. In Andalusien wird jedoch ein Dialekt des Spanischen (Andalusisch) gesprochen, und Katalonien ist ein Teil des katalanischen Sprachraums.

- ④2► Benennen Sie Gebiete im deutschsprachigen Raum, die sich in Dialekt und Brauchtum unterscheiden. Überlegen Sie, wo diese Eigenarten am deutlichsten ausgeprägt sind und welches die Gründe dafür sein könnten.

Die Katalanen pflegen neben verschiedenen anderen volksmusikalischen Formen vor allem den Volkstanz. Der berühmteste, die *Sardana*, wird sogar heute noch in den großen Städten auf freien Plätzen und in Parks getanzt. Dabei bilden Leute, die sich meist völlig fremd sind und unterschiedlichen sozialen Schichten angehören können, spontan einen großen Kreis, fassen sich an den Händen und tanzen zur Musik einer Sardana-Kapelle, der sog. *Cobla*. Diese Kapelle setzt sich aus folgenden Instrumenten zusammen:



Die markantesten Instrumente sind die Schalmeien, deren Klang weithin hörbar ist. Es handelt sich hier um Doppelrohrblattinstrumente, die mit hohem Druck geblasen werden.

- ④3► Hören Sie den Anfang einer Sardana (Notenbild S. 24), und vergleichen Sie den Klang der Cobla mit dem einer deutschen Blaskapelle.



1 Volksmusik

Die Sardana wird abwechselnd im $\frac{2}{4}$ - und im $\frac{6}{8}$ -Takt gespielt. Ihr Aufbau scheint kompliziert. Bei genauem Hinhören zeigt sich jedoch, daß sie aus wenigen Grundelementen besteht (a1, a2, b1, b2). Diese Grundelemente werden zu zwei verschiedenen Einheiten zusammengesetzt.

Einheit A: a1 + a2

Einheit B: b1 + b2 + a2 / b1 + b2 + b1

7



44 ► Hören Sie nun das ganze Klangbeispiel¹, und verfolgen Sie dabei die Gliederung der Sardana, die dem nebenstehenden Schema entspricht.

Präludium

A A

B B

Schlußakkord

La santa espina

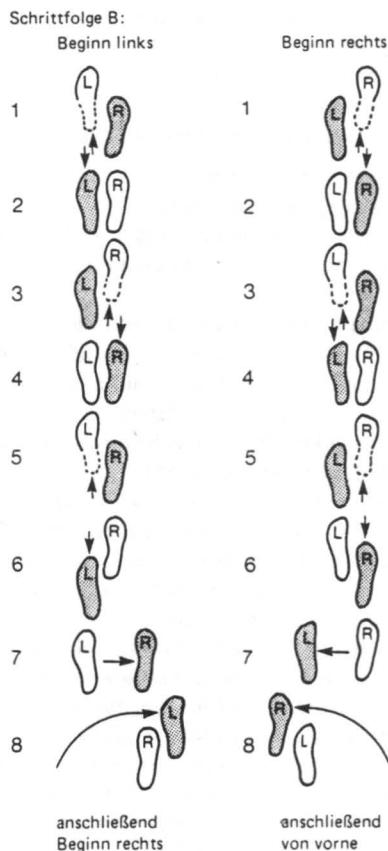
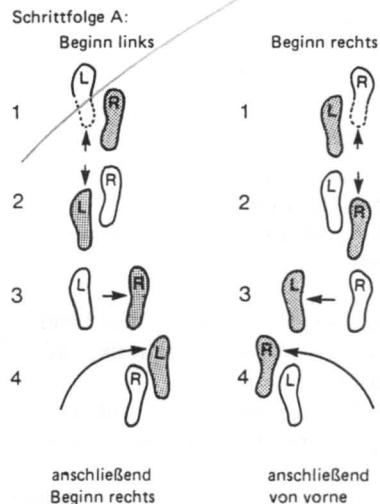
The musical score consists of four staves of music. Staff 1 (top) shows a 2/4 time section with melodic fragments labeled B, C, D, and F. Staff 2 (second from top) shows a 6/8 time section with melodic fragments labeled B, As, usw. Staff 3 (third from top) shows a 2/4 time section with melodic fragments labeled B, Es, F, B, Es, and F. Staff 4 (bottom) shows a 3/4 time section with melodic fragments labeled b, es, F(b), b, As, Des, F, b, es, F(b), and F. The music uses a variety of note heads and stems, with some notes having vertical stems and others horizontal stems pointing to the right.

Überliefert

¹ Die Sardana in Klangbeispiel 7 ist stark gekürzt. Im Original werden die Teile A und B häufiger wiederholt, dazwischen stehen gelegentlich Zwischenspiele.

Tanzanleitung

Die Sardana besteht aus zwei Schrittfolgen, die den Formteilen A und B entsprechen:



(Die Schritte 5–8 entsprechen der Schrittfolge A)



④⑤ ► Üben Sie die Schrittfolgen zuerst ohne Musik und ohne Handhaltung, bis Sie sie sicher beherrschen.

④⑥ ► Wenn Sie anschließend zur Musik tanzen, müssen Sie den Wechsel der Formteile A und B beachten. Man prägt sich hierfür am besten die Melodieanfänge der Teile ein. In Katalonien wird der Wechsel kurz zuvor von einem Tanzführer angezeigt.

Da pro Takt zwei Bewegungen erfolgen, wirkt sich der Taktwechsel ($\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$) nicht auf die Schrittfolge aus (J entspricht $\text{J}.$).

Sobald Sie die Schrittfolgen zur Musik beherrschen, können Sie mit Ihren Mitschülern einen Kreis (oder mehrere konzentrische Kreise) bilden, indem Sie sich an den Händen fassen. Dabei bleiben die Arme bei der Schrittfolge A gesenkt (V-Haltung) und werden bei Schrittfolge B in Schulterhöhe angehoben (W-Haltung). Gegen Ende des Tanzes kann man von den schreitenden zu hüpfenden Bewegungen übergehen.

Mit dem Schlußakkord lässt man die Hände der Partner los.

Schpil-she mir a lidele in jiddisch . . .

Schpil-she mir a lidele in jiddisch,
derwekn sol ess frejd un nischt
kajn chidesch
as ale menschn grojss un klejn,
soln ess farschtejn,
fun mojl zu mojl doss lidele sol gejn.

A lidele on sifzn un on trern,
schpil asoj, as ale soln hern,
as ale soln sen, ich leb un singen ken,
schener noch un besser wi gewen.¹

Spiel mir ein kleines jiddisches Lied,
das Freude bringen soll, keine schlechten
Neugkeiten,
das alle Menschen, groß und klein,
verstehen;
von Mund zu Mund soll es gehen.

Ein Lied ohne Seufzer und Tränen.
Spiel so, daß alle es hören können,
Daß alle sehen: Ich lebe noch und kann noch singen!
Schöner noch und besser als zuvor.

Jiddische Musik, die Volksmusik der jiddischsprachigen Juden, ist nicht an ein bestimmtes Land oder eine bestimmte Region gebunden. Sie ist im eigentlichen Sinn des Wortes Volksmusik, das heißt Musik eines Volkes, unabhängig von dessen jeweiligem Lebensraum.

Zumindest unter diesem Aspekt unterscheidet sich die jiddische Musik von der Volksmusik vieler anderer Völker. Allerdings ist diese Situation auch nicht einmalig. Im folgenden Artikel werden ihre Hintergründe beschrieben:

„Ethnische Gruppen² entwickeln auf der Basis sprachlicher, kultureller, geographischer und historischer Gemeinsamkeiten ein Identitätsgefühl, das ihren Zusammenhalt auch unter widrigen Umständen (Vertreibung, Auswanderung, Verschiebung politischer Grenzen, Staatenteilung, Unterdrückung usw.) bewahren hilft. Das Zusammengehörigkeitsgefühl ist besonders ausgeprägt bei nationalen Minoritäten, die sich in einem Staat fremd, sozial isoliert und ökonomisch benachteiligt fühlen, bei Bewohnern von Regionen, denen die angestrebte Autonomie versagt wird . . . , bei Bevölkerungsgruppen, die aufgrund ihrer Abstammung um soziale und politische Anerkennung kämpfen müssen, und bei eingewanderten Volksgruppen, die sich durch hergebrachte Lebensgewohnheiten und kulturelle Traditionen von der Mehrheit der übrigen Bevölkerung abheben . . . Ethnische Gruppen transportieren ihre Musik auch über weite geographische Zonen hinweg und halten bei Vertreibung oder Wanderung mit erstaunlicher Beharrlichkeit an ihren kulturellen Traditionen fest: Diese helfen mit, die Identität (das Zusammengehörigkeitsgefühl) der ethnischen Gruppe zu bewahren und immer wieder neu zu festigen.“³

- ✗ 47 ► Welche der beschriebenen Sachverhalte treffen auf das jüdische Volk zu? (Vgl. „Jüdische Geschichte“, im Kasten S. 28)
- ✗ 48 ► Welche der beschriebenen Zusammenhänge können wir bei den anderen in diesem Kapitel behandelten Völkern feststellen?
- ✗ 49 ► Sind Ihnen ethnische Minderheiten in Ihrer Umgebung bekannt? Kennen Sie deren Kultur?
- ✗ 50 ► Vielleicht gehören Sie selbst oder Ihre Eltern einer solchen Gruppe an. Berichten Sie Ihren Mitschülern, in welcher Form bei Ihnen das kulturelle Erbe, insbesondere das musikalische gepflegt wird.

¹ Text von J. Kotliar

² Diese Bezeichnung wird hier verwendet, um die im deutschen Sprachgebrauch negativ belasteten Begriffe „Volk“, „Rasse“, „Stamm“ etc. zu vermeiden.

³ G. Kleinen: Musikfolklore. In: Musikunterricht Sekundarstufen. Hrsg. von G. Kleinen u.a. Pädagogischer Verlag Schwann-Bagel. Düsseldorf 1985, S. 25 ff.

Lomir sich überbetn

D e^j e^j g

1. Lo - mir sich i - ber - be - tn, i - ber - betn, was schtejst du baj der tir, was

D g D c [1. D] [2. D]

schtejst du baj der tir? Lo - mir sich i - ber - be - tn kum a - rajn tsu mir. mir.

Sinyon

- | | |
|---|--|
| 2. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
wos schtejst du baj majn fenster?
Lomir sich iberbetn,
bist baj mir der schenster. | 4. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
schtel dem samowar.
Lomir sich iberbetn,
sej-sche nischt kejn nar. |
| 3. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
kojf a por marantsn.
Lomir sich iberbetn,
lomir geien tantns. | 5. Lomir sich iberbetn, iberbetn,
genug schojn sejn wi gojim.
Lomir sich iberbetn,
lomir sein chawerim. |

Überliefert

lomir sich überbetn	= wir wollen uns versöhnen	marantsn	= Pomeranzen
arajn	= herein	sej-s sche nischt kejn nar	= sei doch kein Narr
baj mir	= für mich	gojim	= (feindlich gesinnte) Nichtjuden
der schenster	= die Schönste	chawerim	= Freunde

2'25"



8

1188

51► Singen Sie das Lied, bevor Sie das Klangbeispiel hören. Beachten Sie die ungewöhnlichen Intervalle.

52► a) Stellen Sie die Töne des Liedes zu einer Tonleiter zusammen. Beschreiben Sie die Eigenarten dieser Tonleiter.

b) Vergleichen Sie diese Takte mit harmonischem g-Moll. Welche Gemeinsamkeiten bestehen?

b) Vergleichen Sie diese Formeln.
Worin liegt der Unterschied?

c) Transponieren Sie die Tonleiter so, daß Sie mit einem einzigen Vorzeichen auskommen. (Beispiel mit e')

Vor allem ältere jiddische Lieder stehen häufig in dieser Tonart, die man als Phrygisch mit großer Terz bezeichnen könnte. Ihre Herkunft liegt im dunkeln.

- Hat sich hier eine melodisch-harmonische Eigenart des jüdischen Tempelgesangs vorchristlicher Zeit über Jahrhunderte hinweg erhalten?

Verschiedene Bezüge zwischen jiddischen Tonleitern, griechischen Skalen und den gregorianischen Kirchentönen lassen diese Vermutung zu. Allerdings weiß man über den ursprünglichen jüdischen Tempelgesang viel zuwenig, um eine solche Behauptung vertreten zu können.

- Oder haben die jüdischen Sänger und Musiker auf den zahlreichen Wanderungen des jüdischen Volkes irgendwo diese eigenartige Tonart gehört und übernommen?

Das eigenartige Intervall der übermäßigen Sekunde in der jiddischen Tonleiter gibt es in einigen Regionen, durch die das jüdische Volk gewandert ist: im Orient, bei den Mauren, in der Ukraine usw. Allerdings, genau diese Anordnung von Halb-, Ganz- und Eineinhalbtonschritten gibt es nur in der jiddischen Tonleiter. Und außerdem: Wer hat wen beeinflußt?

Hier gibt es also für die Musikethnologen noch einiges zu erforschen.

Jüdische Geschichte

Die Zerstreuung der Juden über alle Länder der Erde begann im Jahr 70 mit der Zerstörung Jerusalems durch die Römer. Die Juden wurden vertrieben, und es entstanden größere jüdische Gemeinden in Spanien und in den römischen Provinzen am Rhein.

Die spanischen Juden, die Sepharden, lebten vor allem nach der Eroberung Spaniens durch die Araber (Mauren) einige Jahrhunderte in Frieden. Erst um 1500, nach der Vertreibung der Mauren, begann die katholische Kirche mit der Judenverfolgung.

Für die deutschen Juden im Rheingebiet begann die Verfolgung schon früher, nämlich in der Zeit der Kreuzzüge (ab 11. Jahrhundert). Die Kreuzritter, die auf Geheiß des Papstes Urban II. auszogen, Jerusalem aus der Hand der „Muselmanen“ zu befreien, rechneten unterwegs in blindem Fanatismus mit den Juden ab. 12 000 Juden wurden allein im Jahr 1096 in den Rheinprovinzen umgebracht.

Auf dem Konzil im Jahr 1215 bestimmte Papst Innozenz III., daß Juden von Christen getrennt leben mußten. Seither gibt es „Judengassen“ und Gettos in deutschen Städten. Juden durften auf Anordnung des Papstes nur die verachteten Berufe des Kleinhändlers, Trödlers und Geldausleihs ausüben. Sie mußten sich in der Kleidung von den „Gläubigen“ unterscheiden, zum Beispiel den „Judenfleck“ und den „Judenhut“ tragen.

Vor den im Mittelalter immer häufiger werdenden Pogromen (Judenverfolgungen) flohen viele deutsche Juden, die Ashkenasim, nach Osteuropa, hauptsächlich nach Polen, wo ein neues Zentrum jüdischer Kultur und Geisteswissenschaften entstand. Als auch hier im 17. Jahrhundert und vor allem im 19. Jahrhundert unter Zar Nikolaus I. wieder Judenverfolgungen einsetzten, flohen viele Juden wieder nach Westen in die qualvolle Enge deutscher Gettos, oder sie wanderten nach Amerika aus.

Die brutalste Verfolgung der Juden begann 1933 mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland. Millionen von Menschen jüdischen Glaubens wurden in ganz Europa bestialisch ermordet.

Jiddisch

„Der Ursprung des Jiddischen liegt im Mittelalter. Immer mehr wurden die Juden in Gettos eingesperrt und von der Außenwelt isoliert. Sie sprachen ja zunächst das gleiche Mittelhochdeutsch wie die Christen. Da die Juden aber die Bibel und den Talmud in Originaltext lasen, verarmte durch die Isolierung ihr deutscher Wortschatz; viele Wörter wurden einfach durch hebräische oder aramäische ersetzt. So entstand das sogenannte „Juden-Deutsch“.

Diese Sprache nahmen sie mit in den Osten. Nach Abtrennung vom deutschen Sprachraum entwickelte sich das Jiddisch zu einer echten Volkssprache. Die mittelhochdeutschen Dialekte, die sich in Deutschland langsam zu dem heutigen Deutsch herausbildeten, blieben im Jiddischen fast unverändert erhalten, nur flossen mehr und mehr slawische, litauische, hebräische und aramäische Wörter in die Sprache ein.“¹

Dem Jiddisch der osteuropäischen Juden entspricht bei den spanischen Sepharden das Ladino oder Spaniolisch.

Gedruckt und geschrieben wird die jiddische Sprache in der hebräischen Quadratschrift. Die Transkription in die lateinische Schrift ist nur ein Hilfsmittel, das hauptsächlich bei Liedern zweckmäßig erscheint. (Noten- und Quadratschrift haben gegensätzliche Richtungen.) Hebräische Wörter, die über das Jiddische in unsere Umgangssprache eingeflossen sind: z.B. mazel (Glück): Massel, vermasseln; miuss (Ekel): mies; ganaw (Dieb): Ganove; m'schuga (verrückt): meschugge; hazloche un broche (Glück und Segen): Hals- und Beinbruch.

¹ H. Frankl: Die Sprache. In: Jiddische Lieder. Hrsg. von H. und T. Frankl. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main 1981, S. 17

Viele der schönsten jiddischen Lieder und Melodien verdanken wir dem *Chassidismus*, einer jüdischen religiösen Bewegung, die im 18. Jahrhundert in Polen entstand. Ihre „Lebre war eine Bejahung der leiblich-irdischen Lebensfreude, wenn sie nur auf Gott gerichtet war. Lebensfreude, Singen und Tanzen bis zur Ekstase, mystische Verzückung im Gebet waren ein Teil des Gottesdienstes.“¹ Die Chassidim sprachen und sangen nicht in der Sprache der Gelehrten, nämlich Hebräisch, sondern bevorzugten das Jiddische, die Sprache des Volkes. Viele ihrer Melodien hatten allerdings ursprünglich überhaupt keinen Text, sondern wurden auf Tonsilben wie „jam-bam“ oder „boj-boj“ improvisiert, denn „die Melodie allein (war) das reine Fließen der Seele zu Gott. Worte waren dabei ein Hindernis.“² Eine solche textlose Melodie heißt **Nigun**. Manche Nigunim (Plural) wurden später textiert.

Die Chassidim trugen auch indirekt und ungewollt zur Bereicherung der jiddischen Folklore bei. Da sich bei ihnen bald ein sehr ausgeprägter Wunderglaube entwickelte, entstanden bei Nicht-Chassidim viele ironische Spottlieder auf die zahlreichen weithin bekannten „Wunderrabbis“. Oft wurden in diesen Spottliedern wiederum chassidische Melodien verwendet.

Nigun

Scha, schtil

Singen!

2. Scha, schtil . . .
Un az der rebe tantst,
tantst doch mit der tisch
lomir ale tupen mit di fis.
3. *Nigun/instrumental*

4. Scha, schtil . . .
Un az der rebe singt
dem hejlyn nign
blajbt der sotn az a tojter lign.

scha, schtil =	schsch, still
gerider =	Unruhe
rebe =	Rabbi
gewalt =	Lärm
went =	Wände
nign =	Nigun
sotn =	Satan, Teufel

Überliefert

53► Singen Sie das Lied auf Tonsilbe und mit dem Text. Hören Sie anschließend das Klangbeispiel.

2'02"



54► Vergleichen Sie die Tonart dieses Liedes mit der von „Lomir sich iberbetn“ (S. 27).

1281

Wenn die Chassidim einen Nigun sangen, tanzten sie dazu. Besonders gut eignet sich die *Hora*, ein auf dem Balkan weitverbreiteter Volkstanz, der heute als israelischer Nationaltanz gilt. Die Schrittfolge ist auch bei uns sehr bekannt, sie wird meist auf die Melodie „Hava nagila“ getanzt.

55► Hören Sie einen Nigun, und versuchen Sie dazu die Hora zu tanzen.

2'37"



¹ H. Frankl: Chassidismus. In: Jiddische Lieder, a.a.O., S. 26

10 1360

² a.a.O., S. 196

Ergreifende, eindringliche jiddische Lieder entstanden während des Zweiten Weltkriegs in den jüdischen Gettos der osteuropäischen Städte. Am bekanntesten ist wohl „*Dos kelbl*“.
Das Lied entstand im Warschauer Getto unter dem Eindruck der Deportation von Juden ins Vernichtungslager Auschwitz. Die amerikanische Folksängerin Joan Baez hat es in der englischen Version „*On a wagon bound for market*“ sehr populär gemacht.

דאָס קעלבל

¹ אַיִּפְנָ פָּאָרָעֵל לִיְּגַט אַ קָּעֶלְבָּל,
לִיְּגַט גַּעֲבָנְדָּן מִיט אַ שְׁטוּרִיק,
הַיְּיךְ אָן הַמְּלָפִיט אַ פְּיִילָּ,
פְּלִיט אָן דְּרִיטִיט יְיךְ הַן אָן צְוִירִק.
לְאָכְטַּ דָּעָר וּוֹינַט אַג קָאָרָעֵן,
לְאָכְטַּ אָן לְאָכְטַּ אָן לְאָכְטַּ,
לְאָכְטַּ אָרָאָרָךְ אַ טָּאוֹג אַ נָּאנְצָן
אָן אַ הַאלְבָעַ נָאָכְטַּ.
דוֹנָיאָ . . .

² שְׁרִירִת דָּאָס קָעֶלְבָּל, זָאָגֶט דָּעָר פִּיעָר
וּוְעָרְזָשׁ הַיּוֹצֵט דִּיךְ זִין אַ קָּאָלְבִּי?
הַאָסְטַּ גַּעֲקָעֵנְטַּ דָּאָךְ זִין אַ פִּיגְלִין,
הַאָסְטַּ גַּעֲקָעֵנְטַּ דָּאָךְ זִין אַ שְׁוֹאָלְבִּי.
לְאָכְטַּ דָּעָר וּוֹינַט . . .

³ בִּידְנוּ קָעֶלְבָּל עַט טָט מַעַן בִּינְדָּן
אָן מַעַן שְׁלַעַפְטַּ וְיַי אָן מַעַן שְׁעַחַט
וּוְעָרִיסָה אָטַּ פְּלִיגִיל, פְּלִיטָה אָרָאָרִיךְ צִי,
אוֹ בִּיְּ קִיְּיָעַם וַיְשַׁטְּ קִיְּן קָעַטְבַּטְ.
לְאָכְטַּ דָּעָר וּוֹינַט . . .

Aaron Zeitlin

Dos kelbl

1. Ojfn forel ligt a kelbl,
ligt gebundn mit a schtrik,
hojch in himl flit a fojgl,
flit un drejt sich hin un ts'rik.
Lacht der wind in korn,
lacht un lacht un lacht,
lacht er op a tog, a gantsn,
un a halbe nacht.
Donaj, donaj, donaj . . .

2. Schrejt dos kelbl, sagt der pojер,
wer-ssche heiſt dich sajn a kalb?
Wolst gekent doch sajn a fojgl,
wolst gekent doch sajn a schwalb.
Lacht der wind in korn . . .

3. Bidne kelbl tut men bindn,
un men schlept sei un men schecht.
Wer's hot fligl, flit arojf tsu,
is bei kejnem nischt kejn knecht.
Lacht der wind in korn . . .

forel	= Wagen
pojer	= Bauer
wer-ssche	= wer denn
bidne	= arme
schecht	= schlachtet
arojf tsu	= in die Höhe
nischt kejn	= kein (doppelte Verneinung im Jiddischen)

56► Beschreiben Sie die Stimmung des Liedes.

57► Vergleichen Sie den jiddischen Originaltext mit der englischen Übersetzung, die in vielen Liederbüchern zu finden ist. Welcher Bedeutungswandel hat hier stattgefunden?

58► Das Lied wird auch heute noch von Jugendlichen gern gesungen.
Welche Rolle spielt dabei der Text?

59► Diskutieren Sie mit Ihren Mitschülern die Aussage der dritten Strophe.

„Im Juli 1942 fing die SS damit an, Juden aus dem Warschauer Getto in die Todeslager zu deportieren. In dem von der Außenwelt durch hohe Betonmauern total abgeriegelten Stadtteil lebten über 500 000 Menschen, gepeinigt von Hunger, Typhus und den Terroraktionen der SS. Am 19. April 1943 erhoben sich die eingespererten Juden in einem bewaffneten Aufstand. Die 20 000 Überlebenden des Aufstandes mußten den letzten Gang in die Vernichtungslager Auschwitz, Treblinka und Majdanek antreten. Der mutige und verzweifelte Kampf der Aufständischen war trotz der Niederlage für viele Juden Beispiel und Ermutigung zum Widerstand gegen das Unrecht. Das Lied ‚Sog nischt keijnmol‘ wurde zur Hymne der jüdischen Partisanen.“¹

Der Text stammt von Hirsch Glik, der im Alter von 23 Jahren im Partisanenkampf gegen die deutsche Besatzung fiel.

215"

11



1457

Sog nischt keijnmol

H⁷ em

1. Sog nischt keijn - mol, as du gejst dem lets - tn weg, chotsch him - len

D G E⁷ am

|blaj| - en - e farsch-tel - n bloj - e teg, kum-en wet noch und - ser ojs - ge-benk-te schoh, s'wet a

1. em H⁷ G 2. em H⁷ em

pojk - ton und-ser trot: mir sen - en do! Ku-men pojk- ton und - ser |trot: mir sen - en do!

1. Sag nie, du gehst den allerletzten Weg,
wenn auch bleierner Himmel blaue Tage verdeckt,
kommen wird noch unsere ersehnte Stunde,
dröhnen werden unsre Schritte: Wir sind da!
2. Vom grünen Palmenland bis zum fernen Land voll Schnee
kommen wir mit unserem Leid, mit unserer Not,
und wohin ein Tropfen fiel von unserem Blut,
wachsen wird dort unsere Kraft, unser Mut.
3. 's wird die Morgensonne uns das Heute vergolden,
und das Gestern wird verschwinden mit dem Feind,
wenn die Morgensonne und der Tagesanbruch sich verzögern,
soll das Lied wie eine Parole von Geschlecht zu Geschlecht gehen.
4. Das Lied ist mit Blut und nicht mit Blei geschrieben,
es ist kein Lied von einem Vogel in der Freiheit,
es hat ein Volk zwischen zusammenstürzenden Wänden
das Lied gesungen mit Pistolen in den Händen.

Text: Hirsch Glik · Melodie: D.J. Pokras

¹ Aus dem Beiheft zur Platte „Zupfgeigenhansel: Jiddische Lieder“. Verlag Pläne, Dortmund 1979 (Pläne 88141)



Echte **Volksmusik**, d.h. Volksmusik im engeren Sinn, wird mündlich überliefert. Sie ist die Musik der Bauern und verwandter Berufe in der Dorfgemeinschaft, solange diese noch nicht mit der modernen Zivilisation in Berührung gekommen ist. Wie das Brauchtum, mit dem sie innig verbunden ist, und wie die Sprache zeigt die Volksmusik regional unterschiedliche Eigenart.



Volksmusik umfaßt Volkslied, instrumentale Musik und Volkstanz. Diese drei Formen können auch gemischt auftreten. Der Gegensatz zur Volksmusik ist die Kunstmusik. Diese gehört sozial höheren Schichten an.



Da echte Volksmusik ohne Notenschrift existiert, ist sie immer in Veränderung begriffen. Sie ist in Rhythmus und Melodik oft so fein strukturiert, daß ihre Aufzeichnung (Transkription) sehr schwierig und nur in Annäherung möglich ist.

Echte Volksmusik ist weltweit im Aussterben begriffen oder schon seit längerer Zeit verschwunden. Ihr Erbe hat meist die Unterhaltungsmusik angetreten.

Ethische Minderheiten pflegen ihre Musik in besonderem Maße. Ihnen dient Volksmusik zum Bewahren ihrer Identität.



Musikethnologie (musikalische Völkerkunde) ist die Wissenschaft, die echte Volksmusik und Kunstmusik fremder Hochkulturen sammelt und untersucht.

Die Musik der Unterschicht der Städte steht zwischen Volks- und Kunstmusik. Auch sie mußte bereits weithin der Unterhaltungsmusik weichen.

Der Begriff **Folklore** umfaßt hauptsächlich ausländische Volksmusik, allerdings ohne klare Trennlinie zur Kunstmusik, sowie die jüngere „lebendige“ Volksmusik im deutschsprachigen Raum.

Im Zeitalter der Massenmedien werden isolierte volksmusikalische Elemente in der Unterhaltungsmusik verwendet, oder es wird künstliche, synthetische Volksmusik produziert, weil aus den Sehnsüchten der breiten Massen nach Geborgenheit und nach einer heilen Welt oder nach Exotik und Ferne Gewinn zu schlagen ist.

2 NATIONALE SCHULEN

(Wieviel machen, an Musikkreis dachten!!)



2 Nationale Schulen

Der historische Hintergrund

My heart's in the Highlands

1. My heart's in the High - lands, my heart is not here, my mein Herz ist im Hoch - land, mein Herz ist auf Pirsch,
 2. Mein Herz ist im Hoch - land, mein Herz jagt den Hirsch, ja - get den Rothirsch und
 fol - low-ing the roe: Mein Herz ist im Hoch - land, wo im - mer ich geh.

2. Farewell to the Highlands, farewell to the North –

The birth place of Valour, the country of Worth:
 Wherever I wander, wherever I rove,
 the hills of the Highlands for ever I love.

3. Farewell to the mountains high cover'd with snow;
 farewell to the straths and green valleys below;
 farewell to the forests and wild-hanging woods;
 farewell to the torrents and loud-pouring floods.

4. My heart's in the Highlands, my heart is not here,
 my heart's in the Highlands a-chasing the deer –
 A-chasing the wild deer, and following the roe:
 My heart's in the Highlands, wherever I go.

2. Leb wohl nun, mein Hochland, leb wohl, du mein Nord,
 du Wiege des Mutes, den Würd'gen ein Hort!
 Wo immer ich wandre, wo immer ich geh,
 die Berge des Hochlands im Geiste ich seh.

*Die ideale, verzauberte
Natur!*

3. Lebt wohl schnee'ge Berge und Grate so schmal,
 lebt wohl tiefe Schlünde, leb wohl grünes Tal,
 lebt wohl finstre Forste und wuchernder Wald,
 ihr stürzenden Bäche aus felsigem Spalt.

4. Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist auf Pirsch,
 mein Herz ist im Hochland, mein Herz jagt den Hirsch,
 jaget den Rothirsch, und jaget das Reh –
 Mein Herz ist im Hochland, wo immer ich geh.

Text: Robert Burns (1759–1796)

Deutscher Text: Helmut T. Heinrich

Aus: Ein Ding von Schönheit ist ein Glück für immer. Fourier Verlag, Wiesbaden o.J.

Melodie: aus Schottland

Drunten im Unterland

nicht unabdingt!

1. Drun - ten im Un - ter - land, da ist's halt fein!
Schle - hen im O - ber - land, Trau - ben im Un - ter - land:
Drun - ten im Un - ter - land möcht i__ wohl sein.

2. Drunten im Neckartal, da ist's halt gut. :|

Ist mer's da oben 'rum manchmal au' no' so dumm,
han i doch alleweil drunten gut's Blut.

3. Kalt ist's im Oberland, drunten ist's warm. :|

Oben sind d'Leut so reich, d'Herzen sind gar net weich,
sehn mi net freundlich an, werde net warm.

4. Aber da unten 'rum, da sind d'Leut arm; :|

soziale Unterschiede

aber so froh und frei und in der Liebe treu;
drum sind im Unterland d'Herzen so warm.

Text: Gottfried Weigle (1814–1855)

Melodie: aus Schwaben

- ① ► Lesen Sie die Texte der beiden Lieder genau durch, und vergleichen Sie, wie darin jeweils die Heimat beschrieben wird.



Die Sehnsucht nach einer heilen Welt und die Versuche, zumindest in Gedanken dorthin zu fliehen, sind im späten 18. und im 19. Jahrhundert häufiger als in anderen Zeiten. Beides ist erklärbar als Reaktion auf eine als bedrückend und feindlich erfahrene Wirklichkeit.

Die Gründe dafür sind

- die industrielle Revolution in England und dann auch auf dem europäischen Kontinent mit dem Elend der Fabrikarbeiter,
- die unstabile politische Lage nach der Französischen Revolution 1789 und zur Zeit der Napoleonischen Kriege.

Die sozialen Probleme und das Anwachsen der Städte durch den Bau von Fabriken und Arbeitersiedlungen waren Ursache für eine **Idealisierung der Natur**. Die imperialistische Politik Napoleons rief Widerstand in den betroffenen Ländern hervor und erzeugte damit ein starkes **Nationalbewußtsein**.

Idealisierung
der Natur
National-
bewußtsein

2 Nationale Schulen

Restaurationspolitik v.

Fürst v. Metternich

(1773-1859)

1809: Aufhebung der

ab 1815 Vormahrtstellung

Österreichs im Deutschen Bund

und in Italien.

Ziel: Erhaltung der

staatl. Ordnung v. 1815,

- Unterdrückung revolutionärer

Bewegungen,

- Sicherung des

Gleichgewichts der Mächte

Durch strenge Polizei-

Herrschaft verhinderte er

alle nationalen und

liberalen Strömungen

wiederzuhalten.

1822 Staatskanzler

1848 Enthaltung

Die Idealisierung der Natur und des Landlebens, das in Wirklichkeit hart und entbehrungsreich war, in Zusammenhang mit einem gesteigerten Nationalgefühl war die Voraussetzung für die Aufwertung der Begriffe Heimat, Volk, Volkskunst.

In der Zeit der Restauration (1815-1848) wurden politische, d.h. nationale Aktivitäten unterdrückt, was einerseits zu ihrer Verstärkung und zur Illegalität führte, andererseits aber auch die Flucht in eine heile Welt weiter förderte (Biedermeier).

Der Wachtturm

Ich sah im Mondschein liegen
die Felsen und das Meer,
ich sah ein Schifflein fliegen
still durch die Nacht dahер.

Ein Ritter saß am Steuer,
ein Fräulein stand am Bord,
im Winde weht' ihr Schleier,
die sprachen kein einzig Wort.

Ich sah verfallen grauen
das hohe Königshaus,
den König stehn und schauen
vom Turm ins Meer hinaus.

Und als das Schiff verschwunden,
er warf seine Krone nach,
und aus dem tiefen Grunde
das Meer wehklagend brach.

Das war der kühne Buhle,
der ihm sein Kind geraubt,
der König, der verflucht
der eignen Tochter Haupt.

Da hat das Meer mit Toben
verschlungen Ritter und Maid,
der König starb da droben
in seiner Einsamkeit.

Nun jede Nacht vor Sturme
das Schiff vorüberzieht,
der König von dem Turme
nach seinem Kinde sieht.

Joseph von Eichendorff
(1788-1857)

Verteidigung
des
Niedlichen!

Hinwendung? Hilfeleiter?
(Ritterromantik)

②► Sehen Sie sich das Gemälde „Überfahrt am Schreckenstein“ genau an, und lesen Sie das Gedicht „Der Wachtturm“. Beschreiben Sie die Stimmung, die beiden zugrunde liegt.

③► Nennen Sie Einzelheiten dieser romantischen Welt, und überlegen Sie, welche Rolle diese Details im Weltbild der Romantik spielen.

Die Beschäftigung mit der Kultur des eigenen Volkes führte dazu, daß man – wie es schon im Sturm und Drang begonnen hatte – im 19. Jahrhundert verstärkt Volkslieder, Sagen und Märchen sammelte und veröffentlichte. Hierdurch entstand eine Hinwendung zur eigenen **Vergangenheit**, v.a. zum Mittelalter, das auch wieder idealisiert wurde („Ritterromantik“).

④► Nennen Sie Märchensammlungen und Sagen, die Sie kennen oder von denen Sie gehört haben. ~~Ges. Grimm, Kinder- u. Hausmärchen (1812)~~ | ~~Ges. Grimm, Deutsche Sagen (1816)~~
~~Christian Adelbert, Märchen (1843)~~ | ~~Karl Simrock, Deutsches Liederbuch (1836)~~

⑤► Überlegen Sie, welche Modeerscheinungen unserer Zeit als Flucht aus der Realität deutbar sind. Wo sind heute noch bzw. wieder typisch romantische Sehnsüchte nach einfacherem Leben in Einklang mit der Natur oder nach der Vergangenheit erkennbar?

Idealisierung
der Vergangenheit



Überfahrt am Schreckenstein (Gemälde von Ludwig Richter, 1837)

In einigen slawischen Ländern ist eine reiche Tradition von originaler Volksmusik bis weit ins 19. Jahrhundert erhalten geblieben. Hier hat auch ein gewisser Überdruß an der traditionellen westlichen Orientierung dieser Länder in kultureller Beziehung die Hinwendung einiger Komponisten zur bodenständigen Musik noch verstärkt. Daher kann man den Einfluß der Volksmusik auf die Kunstmusik im 19. Jahrhundert, oder genauer: den Einbau von volksmusikalischen Elementen in die Kunstmusik, hier besonders gut beobachten.

Drei Beispiele aus folgenden Ländern sollen dies belegen:

- Böhmen und Mähren (ehemals zur Doppelmonarchie Österreich-Ungarn gehörend, heute zur Tschechoslowakei)
- Rußland (ehemals Kern des Russischen Reiches, heute der Sowjetunion)
- Polen.

Böhmen und Mähren

(1898 veröffentlicht)

Slawischer Tanz Nr. 8 aus op. 46

(alte Tantzüge der slaw. Völker -)

Antonín Dvořák
(1841-1904)

Presto

Secondo vertreten

ff

p

pp

ff

f

pp

ff

25

33

42

Presto

Primo

The musical score consists of six staves of music for two pianos. The top staff begins with a forte dynamic (ff) at measure 8. The second staff starts with a piano dynamic (p) at measure 9. Measure 17 continues from the end of the first staff. Measure 25 begins with a piano dynamic (p). Measure 33 continues from the end of the second staff. Measure 41 begins with a piano dynamic (pp).

8

Primo

ff

p

pp

17

ff

25

p

33

ff

f

41

pp

Primo

49

55 8
molto cresc.

61 8
ff grandioso

68 8
ff *dim.*

77 8
p dim. 3 1 *p dolce*
→ *semper legato*

80 8
dim. *pp*

102 8
legato

111

Primo

dim.

119

sempre più p

pp

128

ff

136

p

pp

144

ff

152

p

160

This musical score consists of ten staves of piano music. The first five staves are in common time with a key signature of one sharp (F# major). The last five staves are in common time with a key signature of one flat (D major). Measure 111 starts with a forte dynamic (ff) in the right hand. Measure 112 shows eighth-note pairs in the right hand. Measures 113-115 show eighth-note pairs in the right hand, with a dynamic 'dim.' (diminuendo) indicated. Measure 116 begins with a dynamic 'sempre più p' (more and more piano). Measures 117-119 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 120 ends with a dynamic 'pp' (pianissimo). Measure 121 begins with a dynamic 'ff' (fortissimo). Measures 122-125 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 126 begins with a dynamic 'p' (piano). Measures 127-130 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 131 begins with a dynamic 'ff' (fortissimo). Measures 132-135 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 136 begins with a dynamic 'p' (piano). Measures 137-140 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 141 begins with a dynamic 'ff' (fortissimo). Measures 142-145 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 146 begins with a dynamic 'p' (piano). Measures 147-150 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 151 begins with a dynamic 'f' (moderately forte). Measures 152-155 show eighth-note pairs in the right hand. Measure 156 begins with a dynamic 'ff' (fortissimo). Measures 157-160 show eighth-note pairs in the right hand.

2 Nationale Schulen

Primo

The musical score consists of six staves of piano music. The first staff begins at measure 168 with dynamic *pp*, followed by a forte dynamic at the end of the measure. The second staff begins at measure 177 with dynamic *pp*. The third staff begins at measure 183 with dynamic *molto cresc.* and reaches a *ff* dynamic at the end of the measure. The fourth staff begins at measure 189 with dynamic *ff grandioso*. The fifth staff begins at measure 196 with dynamic *f*, followed by *ff p* and *sfp p*. The sixth staff begins at measure 204 with dynamic *sf p*, followed by *f* and *dim.* The score features various dynamics, including *p*, *pp*, *f*, *ff*, *cresc.*, *molto cresc.*, *sfp*, and *dim.* Measure numbers 168, 177, 183, 189, 196, 204, and 212 are indicated above the staves. Measure 212 ends with a repeat sign and a double bar line.

Primo

220 8
ff *sempre*

227 8
dim. *p* *dim.*

234 3

243 *sempre legato*
pp 1 *pp* 1 *pp*

252 *poco a poco meno mosso*
cresc. *dim.*

261 *poco rit.*
sempre più p *dim.*

269 *Presto*
pp *ff*

2 Nationale Schulen

Ein wichtiger Bereich der Volksmusik ist der *Volkstanz*. Wie bei jedem Tanz besteht auch hier eine enge Verbindung zwischen Rhythmus und Schrittfolge.

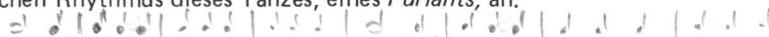
Großer Oderster - ?
Fassung 12
? (Handwritten)

(1841-1904)

- 6) ► Hören Sie den Slawischen Tanz Nr. 8 aus op. 46 von Antonín Dvořák, und verfolgen Sie dabei die Noten auf den vorhergehenden Seiten. Sie haben hier die Fassung für Klavier zu vier Händen vor sich, wobei ab Takt 49 allerdings nur noch der Part des ersten Spielers abgedruckt ist.

in Heft X

- 7) ► Notieren Sie die Hauptbetonungen der ersten acht Takte, und geben Sie damit den charakteristischen Rhythmus dieses Tanzes, eines *Furiants*, an.



Hofft X || Die Zusammenfassung von zwei Dreiertakten zu einem doppelt so langen Dreiertakt nennt man *Hemiole*:

Zwei Dreiertakte

werden durch eine Synkope zusammengefaßt:

Dieser neue „Großtakt“ könnte auch so notiert werden:



Furiant:
- Slawischer Tanz
- rasantes Tempo
- Syncopierter Rhythmus
mit Hemiole:
- Wechsel des Tongeschlechts

- 8) ► Klatschen Sie den Rhythmus des Furiants, während Ihnen die ersten drei Zeilen des zweiten Klavierparts (Secondo) vom Lehrer vorgespielt werden.

- 9) ► Versuchen Sie die beiden folgenden Rhythmen zuerst in zwei Gruppen gleichzeitig und dann mit linker und rechter Hand allein zu klopfen:



- 10) ► Es könnten noch Melodie- und Akkordinstrumente improvisierend dazutreten, die folgende Harmonien verwenden:



- 11) ► Untersuchen Sie die Akkorde der ersten acht Takte. Welche harmonische Besonderheit fällt Ihnen hier auf? in Heft: Wechsel d. Tongeschlechts!

- 12) ► Beschreiben Sie den eigenartigen Reiz, der von einem Wechsel des Tongeschlechts ausgeht, und überlegen Sie, inwieweit solche Wendungen für slawische Musik typisch sein könnten.



Taktwechsel oder komplizierte Rhythmen sind bei Volkstänzen nicht selten.

- 13) ► Kennen Sie weitere Beispiele?

Harmoniechange
in Heft X
Notenheft

Antonín Dvořák hat später noch eine Orchesterfassung der Slawischen Tänze geschaffen.

- 14 ► Verfolgen Sie die Orchesterfassung des 8. Tanzes anhand der Klavierfassung, und konzentrieren Sie sich dabei auf den Dolce-Teil (ab Takt 84).

13



- 15 ► Worin unterscheidet sich dieser Teil vom Anfangsteil?

~~X~~ nicht so vollkommen in den Beginn, Solo-Melodie in Ober, mehr Legato
(keine Abgrenzung)

- 16 ► Was könnte dieser Unterschied für den Ablauf des Tanzes bedeuten? A - B - A

Weitere Beispiele für einen Furiant finden Sie in folgenden Werken:

- 1. Slawischer Tanz aus op. 46 von Antonín Dvořák
- 3. Satz der 6. Sinfonie von Antonín Dvořák
- Oper „Die verkaufte Braut“ von Bedřich (Friedrich) Smetana (2. Akt, 1. Szene)

~~← hören v. CD~~

Sammlungen von osteuropäischen Volkstänzen:

- Slawische Tänze op. 46 und op. 72 von Antonín Dvořák
- Polkas von Bedřich Smetana
- Ungarische Tänze von Johannes Brahms
- Lachische Tänze von Leoš Janáček



Szene aus einer Aufführung der Oper „Die verkaufte Braut“ in einer Inszenierung des Staatstheaters am Gärtnerplatz, München (1987)

2 Nationale Schulen

Rußland

s. Volksmusik - Churfunk - MC !

Zu Beginn;

Wolfgang und andere

rus. Lied

aus L.u.S. singen!

lesen

Schüler

selbst!

- 17► Überlegen Sie, bei welcher Gelegenheit Sie bereits mit russischer Musik in Berührung gekommen sind (Film, Fernsehen ...) und um welche Art von Musik es sich dabei handelte.

- 18► Stellen Sie eine Liste von Adjektiven zusammen, die die Eigenart russischer Musik beschreiben. Beziehen Sie dabei bewußt auch klischeehafte Vorstellungen mit ein.

Iwan Turgenjew (1818-1883), ein russischer Dichter, schildert in seinen „Aufzeichnungen eines Jägers“ einen Sängerwettstreit in einer Dorfkneipe. Diesem Text ist der folgende Ausschnitt entnommen.

„Er holte tief Atem und begann zu singen . . . Der erste Ton seiner Stimme war schwach und unsicher; er kam scheinbar nicht aus seiner Brust, sondern von irgendwoher in der Ferne, als wäre er gleichsam zufällig in das Zimmer gedrungen. Seltsam berührte dieser bebende klingende Ton uns alle; wir sahen einander an, und die Frau Nikolaj Iwanytschs richtete sich gerade auf. Auf diesen ersten folgte ein zweiter, stärkerer und anhaltenderer Ton, der aber immer noch vibrierte, wie eine plötzlich von einem starken Finger angeschlagene Saite, die in den letzten, schnell ersterbenden Schwingungen bebt, auf den zweiten ein dritter – und ein schwermütiges Lied strömte dahin und wurde allmählich immer voller und breiter. Er sang: ‚Nicht ein Weg nur führte durch das Feld‘, und uns allen wurde warm und weh ums Herz. Ich gestebe, daß ich selten eine ähnliche Stimme gehört habe: sie war ein wenig angeschlagen und klang etwas brüchig, am Anfang sogar schmerzlich, doch in ihr lag sowohl unverfälschte tiefe Leidenschaft als auch Jugend, Kraft, Süße und eine hinreißend-sorglose, webmütige Trauer. Die wahrheitsliebende heiße Seele des russischen Menschen schwang und atmete in ihr und griff uns ans Herz, griff genau an die russischen Saiten unserer Herzen. Das Lied wuchs und weitete sich, Jakow überkam offensichtlich ein Rausch: er war jetzt nicht mehr zaghaft, er gab sich ganz seinem Glück hin; seine Stimme zitterte nicht mehr – sie bebte, doch mit dem kaum merkbaren Beben innerer Leidenschaft, das wie ein Pfeil in die Seele des Zuhörers dringt, und wurde immer stärker und voller. Ich erinnere mich, einmal am Abend bei Ebbe auf dem flachen, sandigen Strand des Meeres, das in der Ferne drohend und wuchtig rauschte, eine große weiße Möve gesehen zu haben: sie saß unbeweglich da, ihre seidige Brust dem purpurnen Abendrot zugekehrt, und breitete nur zuweilen ihre langen Flügel dem vertrauten Meer und der tief am Horizont stehenden glutroten Sonne entgegen – an sie mußte ich denken, während ich Jakow zuhörte. Er sang in völligem Vergessen seines Rivalen und seiner Zuhörer, aber dennoch sichtlich getragen, wie ein kühner Schwimmer von den Wellen, von unserem Schweigen, unserem leidenschaftlichen Mitgeben. Er sang, aus jedem Ton seiner Stimme wehte uns etwas Heimatliches und unübersehbar Weites an, gleichsam als breitete sich die bekannte Steppe vor uns aus und erstreckte sich in endlose Fernen.“

- 19► Vergleichen Sie die Merkmale russischer Musik, die Sie vorher gesammelt haben, mit den Aussagen des Textes.

- 20► Aus welchen Passagen können Sie etwas Konkretes über das Lied, dessen Vortrag hier geschildert wird, herauslesen?

in Petersburg

In der Mitte des 19. Jahrhunderts bemühten sich in Russland fünf Komponisten darum, eine originär russische Musik zu schreiben, d.h. auf der russischen Volks- und Kirchenmusik aufzubauen, und sich von der westlichen Musik zu distanzieren. Sie werden unter den Bezeichnungen „Mächtiges Häuflein“ oder „Russische Nationale Schule“ zusammengefaßt. Dazu gehören Modest Mussorgski, Alexander Borodin und Nikolai Rimski-Korsakow.

César Antonowitsch Cui und Milij Alexejewitsch Balakirew

(ku'i)

Symphonie-Dichtung (Skizze) = eine Entfaltung der Programmmeile

Dem Stück mit dem Titel „Eine Steppenskizze aus Mittelasien“ gab Alexander Borodin (1833 bis 1867) das folgende Programm bei:

1887

= Einziges Programmstück
etwa Borodins

„Durch die Stille der sandigen Steppen Mittelasiens klingen die Töne eines friedlichen russischen Liedes. Aus der Ferne hört man auch Klänge einer schwermütigen orientalischen Weise und das Ge-trampel von Pferden und Kamelen. Eine Karawane nähert sich. Unter dem sicheren Geleitschutz der russischen Wachen verfolgt sie rubig ihren Weg durch die unendliche Wüste. Weiter und weiter entfernt sie sich. Das Lied der Russen und die Weise der Asiaten verbinden sich zu einer gemeinsamen Harmonie, deren Widerhall sich allmählich in der Ferne verliert.“

- (21) ► Überlegen Sie, bevor Sie das Stück hören, wie Sie dieses Programm in Musik setzen würden. Machen Sie sich dabei Gedanken über den Verlauf, den Einsatz von volksmusikalischen Elementen und die Mittel, mit denen die Stimmung bzw. Atmosphäre dieser Landschaft gezeichnet werden könnte.

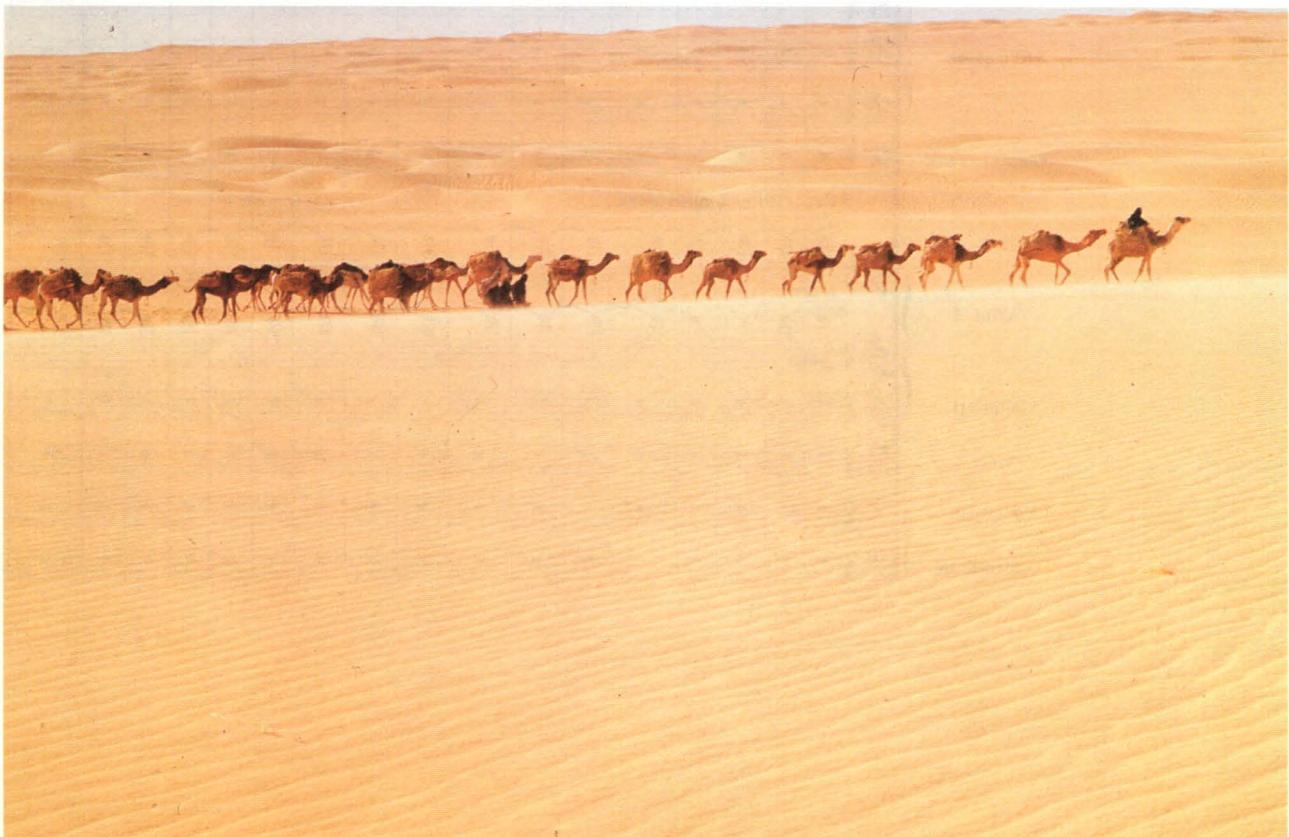
Anlaß für die Komposition war die 25-Jahr-Feier der Thronbesteigung Alexanders II. 1880.
Dieser Zar hatte Turkestan annektiert und dem Russischen Reich einverleibt.

s. auch eigene CD

- (22) ► Hören Sie das Stück, und beschreiben Sie, wie Borodin die Aufgaben, die Ihnen oben gestellt wurden, gelöst hat.

Arbeitsblätter!

14



Eine Steppenskizze aus Mittelasien (Anfang)

Allegretto con moto $\text{♩} = 92$

2 Flauti

Oboe

Corno inglese

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

4 Corni in F

2 Trombe in F

3 Tromboni

Timpani in C/E

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contra-Bassi

18

Fl.

Ob.

Clar.

Cor.

pizz.

34

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Clar.

Cor.

cantabile ed espressivo

dim.

dim.

TUTTI

2 Nationale Schulen

46 Cor. ingl.

This musical score page contains three staves. The top staff is for 'Cor. ingl.' (English Horn) and features sixteenth-note patterns. The middle staff is for 'Clbr.' (Clarinet) and shows sustained notes with grace notes. The bottom staff is for 'Cor.III' (Third Trombone) and consists of mostly sustained notes. The key signature is one sharp, and the time signature is common time.

58

This musical score page continues from page 46. It contains three staves: 'Cor. ingl.', 'Clbr.', and 'Cor.III'. The 'Cor. ingl.' part has sixteenth-note patterns. The 'Clbr.' part includes sustained notes with grace notes. The 'Cor.III' part has sustained notes. The key signature changes to no sharps or flats, and the time signature remains common time.

A detailed musical score page from a symphony, specifically page 70. The page features ten staves of music. The top five staves are woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Cor. ingl.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Bass.). The bottom five staves are brass instruments: Trombone (Trom.), Bass Trombone (Bass. Trom.), Horn (Horn), Trumpet (Trump.), and Double Bass (Double Bass). The music consists of measures of notes and rests, with various dynamics like forte (f), piano (p), and sforzando (sf) indicated. The Double Bass staff includes a 'pizz.' instruction, which means pizzicato. The page is filled with musical notation, including stems, beams, and rests.

2 Nationale Schulen

A musical score page from an orchestra piece. The page number is 93. The instrumentation includes Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Double Bass (Bass). The music consists of ten staves of musical notation. The first staff (Flute) has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (Clarinet) has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff (Bassoon) has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff (Double Bass) has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features various note heads, stems, and rests.

© M.P. Belaieff, Frankfurt am Main

(23) ► Notieren Sie die zentralen Töne (d.h. alle außer den $\frac{1}{16}$ -Noten) des „russischen Volksliedes“ von Takt 5 bis 12 in Ihr Arbeitsheft. Welche Skala liegt der Melodie zugrunde?

(24) ► Was halten Sie an dieser Melodie für typisch russisch? (Schwanken der Tonalität)
e dorisch / A-Dur

(25) ► Diskutieren Sie in der Klasse über Urteile und Vorurteile bezüglich des Nationalcharakters eines Volkes.

(26) ► Hören Sie einen Ausschnitt echter arabischer Musik, und vergleichen Sie sie mit der „orientalischen Weise“ aus der Steppenskizze.
Arabisches Element in der Musik?

(27) ► Wenn Sie nun das ganze Werk noch einmal hören, so überlegen Sie, was daran „romantisch“ im eingangs beschriebenen Sinne ist und welche Rolle dabei die Volksmusik spielt.

(28) ► Um welche musikalische Gattung handelt es sich?
= Symphon. Dichtung (= eine Gattung d. Programmmit.)

Weitere programmatische Werke mit Einbeziehung von Volksmusik:

- „Die Moldau“ und „Aus Böhmens Hain und Flur“ aus dem Zyklus „Mein Vaterland“ von Bedřich Smetana
- „Bilder einer Ausstellung“ von Modest Mussorgski
- „Schéhérazade“ und „Russische Ostern“ von Nikolai Rimski-Korsakow

Polen

Mazurka

u. Polonoise erwähnen!

Frédéric Chopin (1810–1849) ist der bekannteste polnische Komponist des 19. Jahrhunderts. Er war ein brillanter Pianist und schrieb fast nur Klaviermusik.

29► Bereiten Sie ein Referat vor, in dem Sie Ihre Mitschüler über ein Leben auf Reisen, wie es Virtuosen führen, am Beispiel Chopins informieren.

Als sich in der Juli-Revolution 1830 in Frankreich der Unmut über die reaktionäre Politik der Restaurationszeit Luft machte, erhielten die national-liberalen Bestrebungen im übrigen Europa neuen Auftrieb. In Polen, das immer mehr unter russischer Bevormundung zu leiden hatte, kam es zum Aufstand, der aber bald niedergeschlagen werden konnte. Damit wurde Polen zu einer Provinz. Chopin hielt sich zu dieser Zeit außerhalb Polens auf, meist in Paris.



30► Erklären Sie aufgrund dieser Informationen die Äußerungen zu Chopins Musik, die Sie im folgenden Artikel Robert Schumanns (1810–1856) in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1836) finden.

„Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies es tun; er besitzt nur eine kleine Kohorte, aber sie gehört ihm ganz eigen bis auf den letzten Helden.“

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten: bei Beethoven, Schubert, Field¹. Wollen wir annehmen: der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft voll aufgerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks; aber Chopin war der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlaf lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrien: „Seht die Frechen!“ – Andere aber im Rücken der Angreifenden: „Des herrlichen Mutes!“

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verbältnisse tat das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen anderen kenntlich und interessant zu machen: eine starke, originelle Nationalität, und zwar die polnische. – Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Weltauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte! – Denn wüßte der gewaltige, selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.“

¹ John Field (1782–1837), ein irischer Komponist und Pianist

Mazurka Nr. 5 op. 7,1

Vivace. ($\text{d} = 50.$)

ungo $\frac{3}{5}$

f *cresc.* *ff* *fz* *p* *pscherz.*

lento *** *lento* *** *lento* *** *lento* *** *lento* *** *lento* ***

6 *2* *1* *4* *3/4* *2* *4* *5* *2* *1* *2* *4* *3/4* *comodo*

lento *** *lento* *** *lento* *** *lento* *** *lento* *** *lento* *** *lento* ***

12 *f* *cresc.* *ff* *fz* *p* *lunga* *tr*

lento simile

19 *comodo*

25 *p* *una corda* *legato e senza Ped.* *stretto*

30 *tr* *poco rall.* *1* *3* *a tempo, un poco largamente* *f* *cresc.* *tre corde*

35 *tungo tr*
ff fz = p

40 4 2 4 5
comodo

45 5 181 2 1 3 4 8 1 5
pp sotto voce *rubato*
Ad una corda

50 3 2 181 2 poco rall. a tempo con larghezza
f cresc.
** p. tre corde * 2d. * 2d. **

55 *lungo tr*
ff fz = p scherz.
** 2d. * 2d. * 2d. * 2d. **

60 *comodo* 1. 2.
f fz

Eine *Mazurka* (aus Masowien, dem Weichselgebiet um Warschau) ist ein schneller polnischer Volkstanz im Dreiertakt.

- ③1► Betrachten Sie die Anfangstakte der Mazurka von Chopin. Welches dürfte ihr rhythmisches Charakteristikum sein?
- ③2► Notieren Sie die Stufen der Takte 1–12. Untersuchen Sie dafür nur die Begleitung (Vorsicht bei Takt 9!).
- ③3► Hören Sie die Mazurka, und skizzieren Sie dabei den Aufbau in Großbuchstaben.



Mazurka (Lithographie, Mitte des 19. Jahrhunderts)

Aus einer Rezension von Ludwig Rellstab, die 1833 in einer Berliner Musikzeitschrift erschien:
„Wo Field lächelt, macht Herr Chopin eine grinsende Grimasse; wo Field seufzt, stöbnt Herr Chopin; Field zuckt die Achseln, Herr Chopin macht einen Katzenbuckel; Field tut etwas Gewürz an seine Speise, Herr Chopin eine Handvoll Cayennepfeffer. – Ferner hat Herr Chopin wieder nicht versäumt, sich die fremdesten Tonarten zu wählen: b-moll, H-Dur und freilich auch Es-Dur; aber in dieser letzten Tonart dann auch so moduliert, daß man in einem wahren Irrgarten zu sein glaubt. Wenn man Fields reizende Romanzen vor einen verzerrten Hohlspiegel hielte, so daß aus jedem feineren Ausdruck ein grob aufgetragener wird, so erhält man Chopins Arbeit. – Wir beschwören Herrn Chopin, der wahrlich nicht ohne Talent ist, zu Wahrheit und Natur zurückzukehren!“

In Aufsuchung obrzerreißender Dissonanzen, gequälter Übergänge, schneidender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie und des Rhythmus ist Chopin ganz unermüdlich. – Alles, worauf man nur verfallen kann, wird hervorgesucht, um den Effekt bizarre Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die unnatürlichsten Lagen der Akkorde, die widerhaarigsten Zusammenstellungen in Betreff der Fingersetzung. – Aber es verlohnt wahrlich nicht der Mühe, daß ich der verdrehten Mazurkas des Herrn Chopin wegen so lange Philippiken halte. Hätte Chopin diese Kompositionen einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffentlich zerrissen vor die Füße geworfen haben, was wir hiermit symbolisch tun wollen.“

Chopin hat sich mit seinen Tänzen bereits weit von der Volksmusik entfernt. Der Kritiker Rellstab empfindet diese Musik auch als äußerst fremd.

- ③4► Hören Sie sich die Mazurka noch einmal an. Welche Stelle des Stücks könnte Rellstab gemeint haben?

Chopin hat neben 60 Mazurken auch 16 *Polonaisen*, ebenfalls polnische Tänze, geschrieben. Nach der Niederschlagung des polnischen Aufstands 1830/31 setzte eine allgemeine Sympathiebewegung in Mitteleuropa für den polnischen Freiheitskampf ein, in dessen Gefolge die Polonaise auch außerhalb Polens populär wurde.

Nationalstil und Volksmusik

Die Komponisten des 19. Jahrhunderts, die man **Nationalen Schulen** zuordnet, haben in ihren Werken auf Volksmusik zurückgegriffen. Dies konnte durch Übernahme von Volksliedern und -tänzen oder durch Komposition im Volksmusikstil geschehen.

Nationale Schulen

Außerhalb der slawischen Länder sind zu nennen:

Norwegen

Edvard Grieg (1843-1907)
(Peer-Gynt-Suite)

Finnland

Jean Sibelius (1865-
(Finlandia)

Ungarn

Franz Liszt
(Ungarische Rhapsodien)

Frankreich : Bizet?

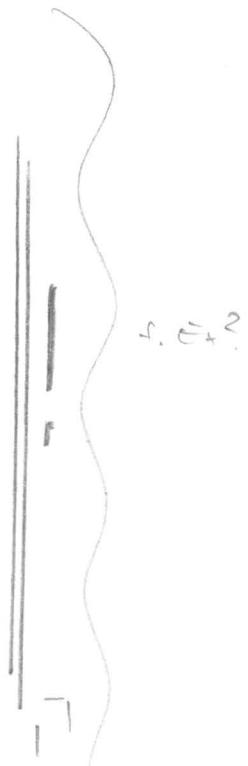
ins Heft diktieren
s. auch Test!
→ s. Susi - Blatt

35► Ergänzen Sie mit Hilfe eines Musiklexikons diese Aufstellung.

36► In welchen Ländern Europas haben sich keine Nationalschulen entwickelt? Was könnten die Gründe dafür sein?

Aussagen über den Zusammenhang eines Nationalstils mit der Volksmusik werden durch folgende Einschränkungen relativiert:

- Die Komponisten übernahmen die volksmusikalischen Elemente, die sie in ihren Werken verwendeten, oft aus zweiter Hand (z.B. aus Sammlungen). Zumindest kamen sie selbst nie aus der Trägerschicht der echten Volksmusik, der bäuerlichen Bevölkerung, sondern immer aus der bürgerlichen oder aus der Oberschicht.
- Durch die Einarbeitung der Volksmusik in Werke der Kunstmusik wurde jene verändert. Sie wurde der Kunstmusik angepaßt, d.h. melodisch geglättet, harmonisch vereinfacht oder überhaupt erst harmonisiert. Das bedeutet, daß sie mit einer Begleitung versehen wurde, da die echte Volksmusik überwiegend einstimmig ist.
- Die Restaurationsbewegungen des 19. Jahrhunderts haben die Nationalcharaktere oft künstlich profiliert, um das eigene Volk von den Nachbarn zu unterscheiden. Man hat also einzelne Merkmale hervorgehoben, andere vernachlässigt und die Vielfalt der Möglichkeiten reduziert. In musikalischer Hinsicht hatte dies zur Folge, daß man z.B. einzelne Tänze zu Nationaltänzen erklärt hat oder daß man ein typisches Merkmal über alle anderen gestellt hat (z.B. die Schwerfülligkeit in der russischen Musik).



An volksmusikalischen Elementen, die zur Bestimmung eines Nationalstils herangezogen werden könnten, sollte man bei den besprochenen Werken allenfalls die folgenden nennen:

- bei Tänzen die Taktart und den charakteristischen Rhythmus (Furiant, Mazurka),
- das Schwanken zwischen Tonalitäten (beim russischen Lied zwischen C-Dur und e phrygisch),
- häufiger Wechsel des Tongeschlechts (Furiant).

1. Die Romantik ist gekennzeichnet durch Flucht aus der Realität in
 - eine **ideale, verzauberte Natur**
 - eine **verklärte Vergangenheit**
 - eine **phantastische, exotische Ferne.**Grund für diese Realitätsflucht ist die politische (Napoleonische Kriege) und die soziale (1. industrielle Revolution) Lage.
2. Die **Romantik**, aber auch das gleichzeitig entstehende **Nationalbewußtsein** sind die Voraussetzungen für die Beschäftigung mit der Geschichte und Kultur des eigenen Landes. Es entstehen Sammlungen von Liedern, Märchen und Sagen.
3. Auch Komponisten wenden sich der **Volksmusik** zu, indem sie
 - Volkslieder und Volkstänze bearbeiten oder in ihre Werke einarbeiten,
 - im Stil von Volksmusik komponieren.
4. Die Musik der **Nationalen Schulen** sagt nur bedingt etwas über die Musik der Länder oder über den „Nationalstil“ aus. Es muß immer die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß der eigene Nationalcharakter (soweit man davon sprechen kann) oder fremde Nationalcharaktere romantisch verklärt gesehen werden.

3

MUSIKTHEATER

Begrenzt:
Die verkauftte Brant



DIE NATIONALOPER

Von der italienischen Oper zur Nationaloper

Die Oper entstand um 1600 in Italien und blieb bis zum 18. Jahrhundert eine italienische Domäne. Opern, die außerhalb Italiens entstanden, wurden ebenfalls meist in italienischer Sprache gesungen und blieben, was ihre Stoffe anbelangt, der italienischen Oper verpflichtet.

Opera seria

Eine Auswahl von Titeln zeigt, daß in der **Opera seria** (ernste Oper, musikalische Tragödie) vor allem mythologische oder historische Stoffe aus der Antike verwendet wurden:

Claudio Monteverdi:	„Orfeo“ („Orpheus“, 1607)
	„Il ritorno d’Ulisse in patria“ („Die Rückkehr des Odysseus in die Heimat“, 1641)
Georg Friedrich Händel:	„Giulio Cesare“ („Julius Cäsar“, 1724)
	„Alessandro“ („Alexander“, 1726)
	„Ariadne in Crete“ („Ariadne auf Kreta“, 1734)
Christoph Willibald Gluck:	„Orfeo ed Euridice“ („Orpheus und Eurydice“, 1762)

Opera buffa

Die **Opera buffa** (komische Oper, musikalische Komödie), die in Neapel entstand, hat Szenen aus dem Alltagsleben zum Inhalt. Hier spielen auch sozial niedrig gestellte Personen zentrale Rollen:

Giovanni Paisiello:	„Il barbiere di Siviglia“ („Der Barbier von Sevilla“, 1782)
Giovanni Battista Pergolesi:	„La serva padrona“ („Die Magd als Herrin“, 1733)
Wolfgang Amadeus Mozart:	„Le nozze di Figaro“ („Die Hochzeit des Figaro“, 1786)
	„Cosí fan tutte“ („So machen’s alle [Frauen]“, 1790)

Als Vorboten des sich entwickelnden Nationalbewußtseins der europäischen Staaten kann man die Entstehung von Opern in der Landessprache und mit nationalen Stoffen ansehen. Gleichzeitig wurde – wie in der Dramatik des Sturm und Drang – die Ständeklausel außer Kraft gesetzt, d.h. das Milieu auch der ernsten Oper war nicht mehr das einer aristokratischen Oberschicht. Es wurden auch einfache Leute, ja sogar Außenseiter der Gesellschaft, in tragischen Rollen auf die Bühne gebracht.

In manchen Ländern hat sich die Ablösung des Italienischen nur nach längeren Auseinandersetzungen vollzogen. Die Wurzel für die Opern in der Landessprache waren verschiedene kleinere heitere Theaterstücke mit musikalischen Einlagen. Ihr Publikum entstammte eher der Mittelschicht, während die italienischen Opern zumindest außerhalb Italiens der Oberschicht vorbehalten waren. Solche Theaterstücke mit Lied- und Tanzeinlagen und einer schlichten Handlung nannte man in Deutschland **Singspiele**, in Frankreich **Vaudevilles** und in England **Ballad operas**. Die Weiterentwicklung und Aufwertung dieser Gattungen und ihre Verschmelzung mit Formen der italienischen Oper (Arie, Rezitativ) mündeten in die Nationaloper.

Im deutschen Sprachraum war Wolfgang Amadeus Mozart die entscheidende Persönlichkeit, die der neuen Oper zum Durchbruch verhalf. 1783 und 1785 äußerte er sich in Briefen:

„Ich glaube nicht, daß sich die Welsche oper lange Souteniren¹ wird – und ich – halte es auch mit den Teutschen. – wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. – Jede Nation hat ihre Oper – warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? – ist die deutsche sprache nicht so gut singbar wie die französische, und Englische? – – nicht singbarer als die Russische? – Nun; – Ich schreibe izt eine teutsche opera für mich.“

¹ behaupten

„... wäre nur ein einziger Patriot mit am brette – es sollte ein anders gesicht bekommen! – doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National=theater zur blüthe gedeiben, und das wäre Ja ein Ewiger Schandfleck für teutschland, wenn wir teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken – teutsch zu handeln – teutsch zu reden, und gar teutsch – zu Singen!!! –“

Mozarts Singspiele „Die Entführung aus dem Serail“ (1781) und „Die Zauberflöte“ (1791) gelten als die ersten deutschen Opern.



Szene aus dem Singspiel
„Die Entführung aus
dem Serail“ (Bayerische
Staatsoper, München)

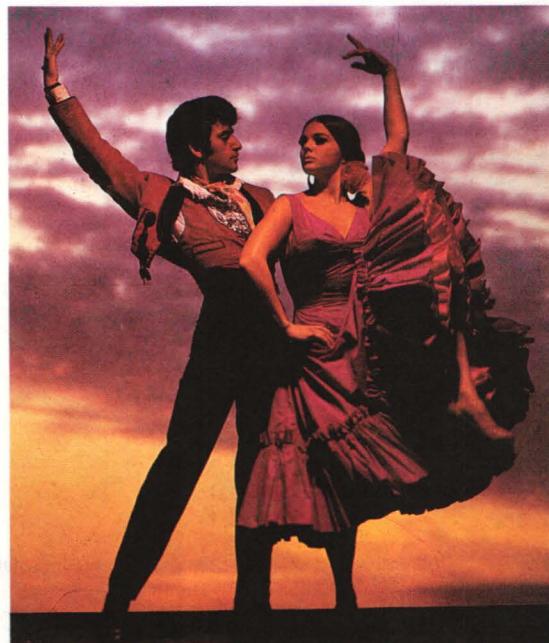
In England wurde der italienischen Oper, repräsentiert durch Georg Friedrich Händel (1685 bis 1759), der Todesstoß durch eine Parodie versetzt. Die Ballad opera „The beggar's opera“ („Die Bettleroper“), deren Handlung im Gaunerumfeld spielt, bestand aus einem Text von John Gay und aus Ballad tunes (englischen Volksliedern), die von dem deutschen Komponisten Johann Christoph Pepusch mit einem Generalbaß versehen wurden. Die Verspottung der italienischen Oper und auch ihres Publikums, der englischen Oberschicht, durch den vordergründig tragischen Stoff, der sich aber schon von Anfang an als Karikatur zu erkennen gibt, verursachte den wirtschaftlichen Ruin der Royal Academy of Music, des Opernhauses, das Händel im Auftrag des Königs geleitet hatte.

Auch Frankreich blieb von den Auseinandersetzungen um die italienische Oper nicht verschont, obwohl es als einziges Land schon frühzeitig eine eigene Operntradition mit Opern in französischer Sprache entwickeln konnte. Eine wichtige Rolle spielte hier im 18. Jahrhundert ebenfalls ein deutscher Komponist, nämlich Christoph Willibald Gluck (1714–1787). Sein Verdienst war die Opernreform. Diese zielte vor allem auf die Vermeidung von Äußerlichkeiten (wie ausgedehnten Koloraturarien, in denen die Sänger ihre Fähigkeiten zeigten und sich feiern ließen) und auf eine Psychologisierung der Rollen.

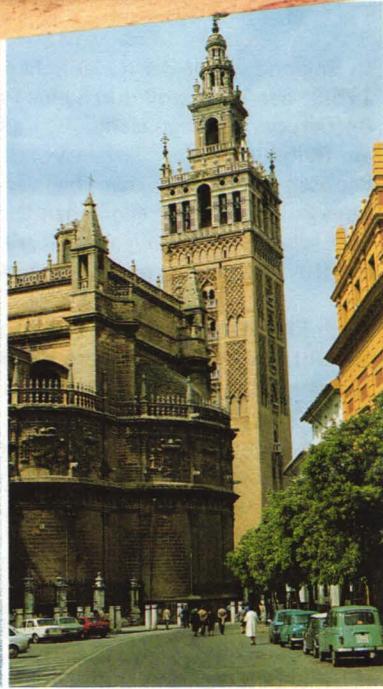
Dieses Interesse an der Wirklichkeit und am Charakter einzelner Personen kann als ein Ausgangspunkt für die Nationaloper des 19. Jahrhunderts gesehen werden, in der Realismus in der Darstellung des Alltagslebens und der handelnden Personen sowie eine plastische und farbige Schilderung des Nationalcharakters angestrebt werden. In der Oper „Carmen“, aus der im folgenden Ausschnitte behandelt werden, ist dies in idealer Weise verwirklicht worden.

3 Musiktheater

Carmen



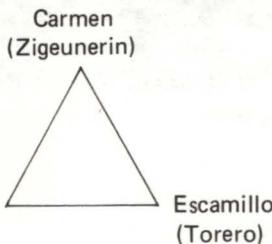
Die Regionen Spaniens



Die Oper „Carmen“ (1875) von Georges Bizet (1838–1875) basiert auf einer Novelle von Prosper Mérimée.

- 1 ► Wo können Sie bereits in den nebenstehenden Angaben
 – spanische Elemente,
 – für die traditionelle Oper ungewöhnliche Angaben erkennen?

Kern der Opernhandlung ist der Konflikt, der sich aus dem Dreiecksverhältnis zwischen einer Frau und zwei Männern ergibt:



Eine weitere Figur, Micaela, die Jugendfreundin Don José's, spielt nur eine Nebenrolle.

Bedeutung!

PERSONEN	
Zuniga, Leutnant	Baß
Andres, Leutnant	Tenor
Morales, Sergeant	Bariton
Don José, Sergeant	Tenor
Escamillo, Stierfechter	Baß (Bariton)
Dancaïro, Schmuggler	Tenor (Bariton)
Remendado, Schmuggler	Tenor
Ein Zigeuner	Baß
Ein Soldat	Sprechrolle
Lillas Pastia, Schankwirt	Sprechrolle
Ein Bergführer	Sprechrolle
Frasquita, Zigeunerin	Sopran
Mercedes, Zigeunerin	Sopran
Carmen, Zigeunerin	Mezzosopran
Micaela, Bauermädchen	Sopran
Eine Orangenverkäuferin	Alt

CHOR UND BALLET

Soldaten, junge Männer, Zigarettenarbeiterinnen, Anhänger Escamillos, Zigeuner, Zigeunerinnen, Fächer- und Orangenverkäuferinnen, Programm-, Getränke-, Wein- und Zigarettenverkäufer, Polizisten, Stierkämpfer, Volk, Gassenjungen. Der Alcalde.

ORT UND ZEIT DER HANDLUNG

In und bei Sevilla um 1830

*in Spanien der
Ortsrichter oder
Bürgermeister*

ORCHESTERBESETZUNG

2 Flöten (beide auch Piccolo)	4 Hörner
2 Oboen (2. auch Englisch-Horn)	2 Trompeten (Pistons)
2 Klarinetten	3 Posaunen
2 Fagotte	1 Harfe

Pauken — Triangel — Tamburin — Kastagnetten — Becken —
Große Trommel — Kleine Trommel
Streichquintett

BÜHNNENMUSIK

2 Trompeten — 3 Posaunen
(aus dem Orchester zu entnehmen)

Der 1. Akt spielt auf einem Platz in Sevilla. Auf der einen Seite befindet sich eine Wachstube, auf der anderen eine Zigarettenfabrik, in der Carmen und viele andere Zigeunerinnen arbeiten. Nach der Wachablösung und der Mittagspause, in der die Arbeiterinnen auf den Platz kommen, passiert in der Fabrik ein Zwischenfall: Carmen verletzt im Streit eine Kollegin mit dem Messer. Sie wird von Don José abgeführt. Auf dem Weg ins Gefängnis weiß sie ihn so zu betören, daß er sie freiläßt, obwohl er sich damit eine Arreststrafe einhandelt.

Im 2. Akt wartet Carmen in einer Schenke außerhalb der Stadt, wo sich auch Schmuggler treffen, auf Don José. Er wird an diesem Tag aus der Haft entlassen. Nach seinem Eintreffen versucht Carmen ihn für die Schmugglerbande zu gewinnen. Don José weigert sich zuerst. Es bleibt ihm aber keine andere Wahl, als er aus Eifersucht auf seinen vorgesetzten Offizier mit dem Säbel losgeht, weil dieser Carmen nachgestellt hatte.

Der 3. Akt versetzt uns in eine wilde Gebirgsgegend. Während die Schmuggler ihrer Tätigkeit nachgehen, treffen Don José, der Wache hält, und Escamillo, der Carmen sucht, aufeinander. Eine blutige Auseinandersetzung zwischen dem eifersüchtigen Soldaten und dem Torero wird durch Carmen knapp verhindert. Bevor sich Escamillo entfernt, lädt er alle zu seinem nächsten Stierkampf nach Sevilla ein.

*Escamillo
- iljo - !*

x) Szene 1, 9. Versus
mit Fouz
(Band, S. 52,
Klav.-Fassung S. 141)

3 Musiktheater

Der 4. Akt führt uns vor die Stierkampfarena von Sevilla. Nach dem Einzug des Toreros und seiner Mannschaft kann man Kampf und Triumph Escamillos nur noch akustisch verfolgen, da es auf der Bühne zur Auseinandersetzung zwischen Carmen und Don José kommt.

Motiv-Tafel



17

Von CD vorgespielt!

1. Stierkampf (s. aus Salop d. Oper)

2. Torevolied-Aktklag
(Torevolied Nr. 13)

3. Seriedalschmaus
(Zigarettenbutzleiter)



El Tato¹ (Holzstich von Gustave Doré, 1862)

- ② ► Sie hören das Vorspiel. Hierin können Sie drei Abschnitte von sehr unterschiedlichem Charakter erkennen. Versuchen Sie diese zu beschreiben, und stellen Sie Vermutungen über ihren Bezug zum Inhalt der Oper an.

→ S. 52

Chor der Gassenjungen (aus Nr. 2)

KINDERCHOR
CHŒUR DES GAMINS

sehr rhythmisch, fast staccato
f bien rythmée, presque détaché

Mit der Wa-che an - zu - tre - ten sind wir Bu - ben im - mer da - . Hört ihr nicht
A - vec la gar - de mon-tan - te nous ar - ri - vons, nous voi - lá! Son - ne, trom -

uns - re Trompe - ten? Tra ta ta ra ta ta ta ta. Wir mar - schie - ren, Kopf nach o - ben,
pette é - cla - tan - te! Ta ra ta ta ta ra ta ta. Nous mar - chons la tê - te hau - te

[geschrien]
[crié]

rich - tig wie Sol - da - ten mit, Bei - ne im Tak - te ge - ho - ben, eins! zwei! im
com - me de pe - tits sol - dats,- mar - quant, sans fai - re de fai - te, une, deux mar -

glei - chen Schritt. Schul - tern leicht zu - rück - ge - zwun - gen, Bauch hin - ein und Brust her - aus,-
quant le pas. Les é - pau - les en ar - riè - re et la poi - tri - nc en de - hors,

¹ Name eines Toreros. — Doré, ein Zeitgenosse und Landsmann Bizets, brachte von einer Spanienreise über 300 Stiche mit, die er unter dem Titel „L’Espagne“ 1874 veröffentlichte.

3 Musiktheater



18

2220

Im 1. Akt der Oper wird eine Wachablösung gezeigt, bei der Kinder zusehen und die Soldaten nachahmen.

③ ► Hören Sie diese Nummer, und lesen Sie in den Noten mit.

④ ► Mit welchen musikalischen Mitteln erreicht es Bizet, daß die Szene lebensnah wirkt?

⑤ ► Untersuchen Sie den Aufbau des Chorteils. Notieren Sie dabei die Akkorde, mit denen die einzelnen Teile beginnen, in Buchstaben, soweit dies aus der Melodie ersichtlich ist. Zeigen Sie dann, wie der Komponist das ganze Stück harmonisch zusammenhält.

Die Habanera, die die Carmen im 1. Akt der Oper singt, ist kein spanischer, sondern ein kubanischer Tanz (benannt nach Havanna, der Hauptstadt Kubas). Bizet hat hier nicht nur den Rhythmus $\frac{2}{4}$  übernommen, sondern sich ziemlich nahe an die Melodie einer Habanera mit dem Titel „El arreglito“ gehalten.

Mérimée schreibt über die Hauptfigur seiner Novelle:

„Ich sah diese Carmen . . . Sie hatte einen sehr kurzen Rock an, der weiße Seidenstrümpfe seben ließ, die mehr als ein Loch hatten, sowie allerliebste Schuhe aus rotem Saffianleder, die mit Bändern von feuerroter Farbe befestigt waren. Sie hielt ihre Mantille auseinander, um ihre Schultern und einen Akazienstrauß zu zeigen, der aus ihrem Hemd hervorschaut. In einem Mundwinkel hatte sie noch eine Akazienblüte, und sie schritt, sich in ihren Hüften wiegend, wie ein Füllen aus dem Gestüt von Córdoba. In meinem Lande würde eine Frau in diesem Kostüm die Leute veranlaßt haben, sich zu bekreuzigen.“



2. Akt: In der Schenke von Lillas Pastia (Inszenierung der Wiener Staatsoper, 1978)

Habanera (Nr. 4)

16. Aufnahme!

(Melodie wurde übernommen!)

Allegretto quasi Andantino [♩ = 72]

CARMEN

Schöpfer im Pizzicato
(in der Vorstrophe) (Gitarre!)

wörtl. Übersetzung!

75

Lie - be ist wie ein wil - der
L'amour est un oi - seau re -Chronatik:
unisono,
Simpliz u. spielerisch!

pp possible

Vo - gel, wer den will zäh - men, hat es schwer, ganz um - sonst wirst du nach ihm
bel - le que nul ne peut ap - pri - voi - ser, et c'est bien en vain qu'on l'ap-portamento
port de voixru - fen, wenn er nicht will, kommt er nicht her. Nichts zu wol - len mit Drohn und
pel - le, s'il lui con - vient de re - fu - ser! Rien n'y fait, me-nace ou pri-portamento
port de voixBit - ten, kein Schmei - cheln hilft - und kei - ne Wut; grad der and - re ist gern ge -
- re, l'un par - le bien, l'autre se tait; et c'est l'autre que je pré -

D-Du - Teil (Refrain mit Chor!)

lit - ten, ob - wohl er schweigt, bin ich ihm gut.
fè - re, il n'a rien dit, — mais il me plait.Ja,
L'a -

pp legg.

Lie - be ist wie ein wil - der
L'amour est un oi - seau re -

pp legg.

S.
A.
T.

CHOR (ARBEITERINNEN)
(CIGARETTIERES)
CHOEUR (JUNGE MÄNNER)
(JEUNES GENS)

3 Musiktheater

Soprano (S.)

Alto (A.)

Tenor (T.)

Bass (B.)

Text (French/German):

- gut! mour!
- Ja, l'a - gut! mour!
- Ja, l'a -
- Vogel, wer den will zäh - men, hat es schwer, ganz um - sonst wirst du nach ihm
bel - le que nul ne peut ap - pri - voi - ser, et c'est bien en vain qu'on l'ap-
- nur Mut! Die Lie - be gleicht Zi - geu - ner -
l'a - mour! L'a-mour est en - fant de Bo -
- ru - fen, wenn er nicht will, kommt er nicht her.
pel - le, s'il lui con - vient de re - fu - ser!
- art, für sie ist kei - ner - lei Ge - setz ge - macht; auch wenn du mich nicht liebst: ich lieb - dich, und
héme, il n'a ja - mais, ja - mais con - nu de loi, si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me, si
- lieb ich dich, nimm dich in acht!
je t'ai - me, prends garde à toi!
- Auch wenn du mich nicht liebst, auch
Si tu ne m'ai - mes pas, si
- wenn du mich nicht liebst: ich lieb dich! Und wenn ich lie - be, wirk - lich lie - be, gib acht auf dich!
tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me! Mais si je t'ai - me, si je t'ai - me, prends gar-de à toi!



19

6► Hören Sie das Stück, und versuchen Sie dann den Charakter Carmens aufgrund des Textes von Mérimée und der Habanera (Worte und Musik) zu skizzieren.

(2293)

7► Falls Sie Französisch sprechen oder lernen, so vergleichen Sie den französischen Originaltext mit der deutschen Übersetzung (von Walter Felsenstein) in der Arie der Carmen ab dem Wechsel nach D-Dur.

8► Welche Probleme können bei der Übersetzung eines Opernlibrettos grundsätzlich auftreten?

9► Sammeln Sie Wissenswertes zum Stichwort „Zigeuner“, und informieren Sie Ihre Mitschüler darüber.

(Vier. Flusung S. 20)
Lied der Carmen (Nr. 8)

Allegretto molto moderato [♩ = 76]

CARMEN

Vorher Auftritt in den Festzelt (Carmen ist mit keiner)
José erzählt wenige, was vorgefallen,
Carmen rechtfertigt sich nicht, sondern trüllt:

Tra la, la, la, la, la, la, la, mach mit mir, was du willst, ich er-zäh-le kein
 Tra la, la, la, la, la, la, la, cou-pe-moi, brû-le - moi, je ne te di - rai
 E-Dur a-Moll a-Moll

Wort. rien! Tra, la, la, la, la, la, la, dennich trot-ze dem Tod und dem höl-li-schen
 E-Dur E-Dur a-Moll poco meno p a-Moll
 un peu moins p

Feu - - er! me! Tra, la, la, la, la, la, la, Tra, la, la, la, la, la, la,
 mē - - me! C-Dur C-Dur

la, das Ge-heimnis bleibt mein, und ich hü-te es gut. Tra, la, la, la, la, la,
 la, monsec-ret, je le garde et je le gar-de bien! Tra, la, la, la, la, la,
 F-Dur G-Dur C-Dur C-Dur

la, meinem Schatz sag ich ster-bend noch, daß ich ihn lie - - be.
 la, j'aime un au - tre et meurs en di-sant que je l'ai - - - mel!

F-Dur G-Dur C-Dur

Als Vorlage für das Trällerliedchen Carmens, mit dem sie die Soldaten ärgert, die sie festgenommen haben, diente Bizet möglicherweise das folgende spanische Volkslied:

Las señoritas, le-ré, van de pa-se-o, le-ré, y en el pei-ca-tor-ce
 na-do, le-ré, sue-len lle-var ban-cos, le-ré, y al-gun so-fa.

Aussprache: ñ = nj, ll = lj, c vor e (in catorce) = engl. th

Übersetzung: Die Mädchen gehen spazieren, trala, und dabei tragen sie auf den Haaren meist vierzehn Stühle, vier Sessel, vierzehn Bänke und ein Sofa¹.

¹ Anspielung auf den manchmal riesigen Kopfputz der spanischen Mädchen

3 Musiktheater



⑩ ► Überlegen Sie sich eine Begleitung zu dem Volkslied (Angabe der Akkorde in Buchstaben), und singen Sie es. Transponieren Sie es nach G-Dur, falls es zu hoch liegen sollte.

⑪ ► Vergleichen Sie die beiden Lieder, nachdem Sie die Opernmelodie gehört haben.

⑫ ► Bizet überschreibt den Abschnitt der Oper, in dem dieses Lied vorkommt, „Chanson et mélodrame“. Was könnte mit dem Begriff „mélodrame“ gemeint sein?
 gegen Stilgut wird Söldner am offenen Hintergrund gespielt
 Dialektalität

(Strophentext) Video(en): [63'51"]

Couplet des Escamillo (Nr. 13)

eines d. populärsten
der gesamten Oper gedenkt! (Urar. Ausz. S. 101)

ESCAMILLO

(kräftig und sehr rhythmisch)
rude et très rythmé

f-Moll!

Sol-chem Lob hal-te ich ent - ge - - gen, ver-
Vo - tre toast, je veux vous le ren - - dre, sé-

ehr - te Herrn, daß der Sol - da - ten - mut - - -
ñors, sé - ñors, car a - vec les sol - dats - - -

dem der To-re - ros kaum un - ter - le - gen: al - len steckt uns ja die Lust am
oui, les to-ré - ros peu - vents'en - tendre; pour plai - sirs, - pourplai-sirs, ils

Kampf tief im Blut. Kein Spiel kann so das Volk be - gei - - stern, der
ont les com - bats! Le cirque est plein,c'est jour de fê - - te! Le

Zir - kus faßt die Menschen kaum, drang-vol - le En - ge
cirque est plein du haut en bas; les spec-ta - teurs,

herrscht in der Men - ge, Ru - fe und gel - len - de Schrei - e füll - en den Raum.
per - dant la tê - te, les spec-ta - teurs s'in - ter - pel - lent à grand fra - cas!

Wü - stes To - - ben mit der - ben Scher - - zen - wächst an zu wil - der
A - pos - tro - - phes, cris et ta - pa - - ge - pou - sés jus - ques à

Lei - den - schaft, — es — ist — das Fest der
 la fu - reur! — Car — c'est — la fê - te

star - ken Her - - - zen, da er - probt sich die wah - re
 du cou - ra - - - gel C'est la fê - - te des gens de

Kraft! Her-an! Zum Kamp-fe!
 coeur! Al-lons! en gar - de!

Nun geh al-lons! es al-

(leicht und selbstgefällig)
 immer sehr rhythmisch
 (légèrement, avec fatuité)
 toujours bien rythmée

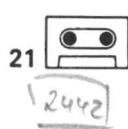
an! — Ah! — To - re - a - dor, zum
 lons! — ah! — To - ré - a - dor, en

Kamp - fe! — To - re - a - dor! — To - re - a - dor! — Sei
 gar - de! — To - ré - a - dor! — To - ré - a - dor! — Et dir bewußt, die
 son - ge bien, oui,

Lieb-stewartet schon, und ihr feu - ri-ges Au - - - - ge ver - heißt dir sü - ßen Lohn,
 songe en combat - tant qu'unœil noir te re - gar - - - - de et que l'amour t'attend,

To - re - a - dor, — den schön-sten Lie - bes - - lohn! —
 To - ré - a - dor, — l'a-mour, l'a-mour l'at - - tend! —

- 13 ► Hören Sie das ganze Couplet, und verfolgen Sie dabei den ersten Teil anhand der Noten.
14 ► Welche Form der Textvertonung liegt hier vor? Die richtige Antwort entspricht der deutschen Definition des Begriffs „Couplet“. Schreien!
15 ► Beschreiben Sie den Charakter des Escamillo aufgrund seiner Worte und der Melodie.



3 Musiktheater

⑯► In den Nummern 2 (Chor der Gassenjungen), 4 (Habanera) und 13 (Couplet des Escamillo) der Oper findet sich jeweils ein Wechsel des Tongeschlechts. Lokalisieren Sie diesen Wechsel, und versuchen Sie ihn mit der Vorstellung von „spanischer Mentalität“, wie sie hier suggeriert wird, in Zusammenhang zu bringen.

Castagnetten-
Rhythmus
selbst
problem!

9.
Fig. 9

Tanzlied der Carmen (aus Nr. 16)

raschen Gefülswechsel / aufbrausend usw.
VHS Video bei ca. 35? (nicht v. Video vorführen!)
(auf befreien u. lesen, dann hören!)
Kastagnetts (Carmen) Video(auf) [77'56"]

Allegretto moderato [♩ = 108]

(tanzt und trällert, indem sie sich mit den „Kastagnetten“ begleitet. Don José sieht ihr verzückt zu)
(dansant et fredonnant en s'accompagnant des castagnettes. Don José regarde Carmen en extase)

1) Das Kastagnettenspiel gehört zur Rolle Carmens, aber wenn die betreffende Darstellerin es nicht ausführen kann, soll sie den Rhythmus markieren, und ein Schlagzeuger im Orchester soll die Ausführung übernehmen.

1) La partie des castagnettes devra être ajoutée au rôle de Carmen - mais si l'actrice chargée de ce rôle ne sait pas jouer de cet instrument, elle mimera les mouvements, et les castagnettes seront jouées par un musicien de la batterie, à l'orchestre.

f

la la la la la la

p

la la la la la la la la

(2 Trompeten h.d. Szene)
(2 Pistons à la coulisse)

Eufo für José ohne Rep.
(Soldatenlosen ruff)

PPP

75 (von sehr weit her, kaum hörbar)
(de très loin, les clairons à peine entendus)

Hörquintett

drückt Rep.
entfaltet nun die
entzückende
dramatische
Szene!

la la la la la la la la

3 Musiktheater

(Don José faßt Carmen am Arm und veranlaßt sie, zu unterbrechen)
(Don José prend les bras de Carmen et l'oblige à s'arrêter)

DON JOSÉ

Ei-nen Mo-ment, Car-men,— ei-nen Mo-ment, so hör doch!
Attends un peu, Carmen, rien qu'un mo-ment, ar-ré-te...

76

Der Text der folgenden Szene ist hier zweisprachig wiedergegeben (deutscher Text nicht singbar):

- | | | |
|----|--|---|
| C. | Et pourquoi, s'il te plaît? | Und warum, bitte? |
| J. | Il me semble . . . là-bas . . .
Oui, ce sont nos clairons
qui sonnent la retraite.
Ne les entends-tu pas? | Es scheint mir . . . draußen . . .
Ja, das sind unsere Trompeten, (Jöse wird
die den Zapfenstreich blasen. (im unteren Bereich (jetzt!))
Hörst du sie nicht? |
| C. | Bravo, bravo! J'avais beau faire . . .
Il est mélancolique de danser
sans orchestre . . .
Et vive la musique qui nous tombe
du ciel!
.
. | Bravo, bravo! Ich habe mich sehr angestrengt . . .
Es ist traurig, ohne Orchester
zu tanzen . . .
Und hoch lebe die Musik, die uns
vom Himmel fällt! |
| J. | Tu ne m'as pas compris, Carmen . . .
C'est la retraite!
Il faut que moi, je rentre
au quartier pour l'appel! | Du hast mich nicht verstanden, Carmen . . .
Das ist der Zapfenstreich! (Jöse unterscheidet
Ich muß zurück
in die Kaserne zum Appell! |
| C. | Au quartier? Pour l'appel?
Ahl! J'étais vraiment trop bête!
Je me mettais en quatre
et je faisais des frais
pour amuser monsieur!
Je chantais! Je dansais!
Je crois, Dieu me pardonne,
qu'un peu plus je l'aimais!
Taratata . . . c'est la clairon
qui sonne! | In die Kaserne? Zum Appell? (Gesichtsausdruck im
Ach, ich war wirklich dumm!
Ich reiße mir die Beine aus,
und ich strenge mich an,
um den Herrn zu amüsieren!
Ich singe! Ich tanze!
Ich glaube, Gott verzeih mir,
nur wenig mehr, und ich hätte ihn geliebt.
Taratata . . . da ertönt sie initiat höhende die
die Trompete! (Trompeten!) |

Taratata . . . Il part . . . il est parti!
 Va-t'en donc, canari!
 Tiens! Prends ton shako,
 ton sabre, ta giberne,
 et va-t'en, mon garçon!
 Retourne à ta caserne!

Tarata . . . Er geht . . . er ist fort!
 Dann hau ab, du Grünschnabel!
 Da! Nimm deinen Helm,
 deinen Säbel, deine Koppel,
 und geh, mein Junge!
 Geh zurück in deine Kaserne!

Orchester kostet, während sie ihm
 Helm, Säbel u. Koppel vor die
 Füße schländert. Später entfaltet der
 Hörer, daß Carmen Zuneigung zu José
 hin dem entbehlenden, zerstreuenden Stoff verfällt.

22 

2542

Meffe - Auftritt

2. CD

Nr. ①

u.a. ca. 52

bis 3'59"

Berganza-Rufus
 (Abbado)

2. CD Nr. ⑧

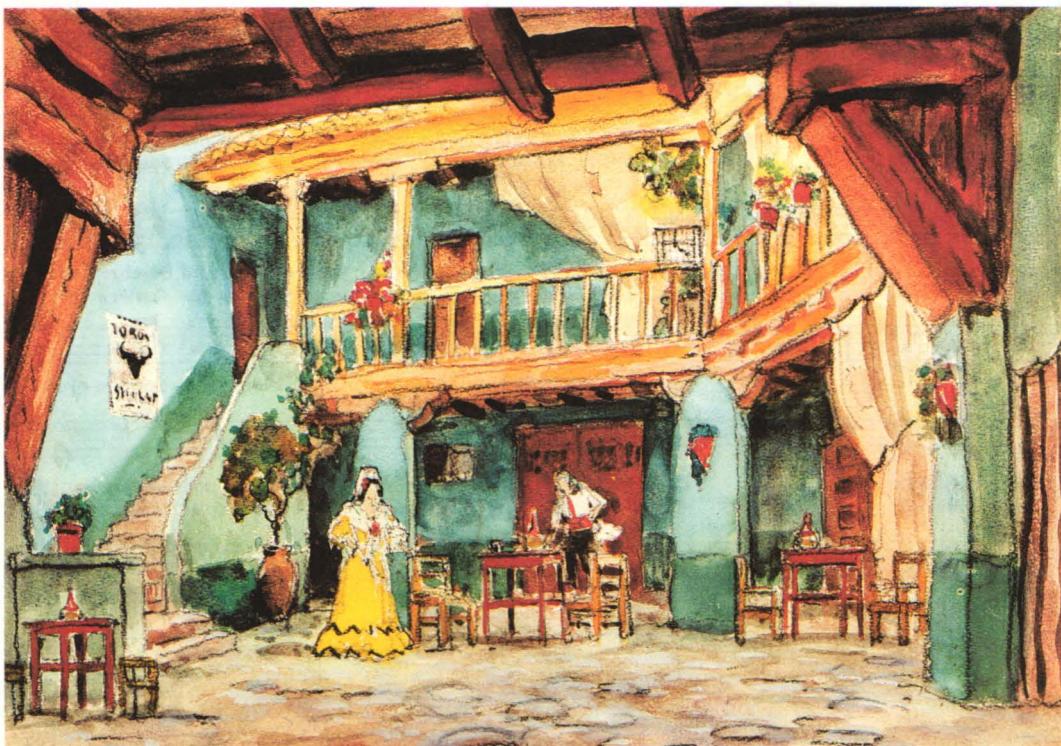
ab ca. 30"

17► Sie hören das Tanzlied der Carmen und das anschließende Duett. Beschreiben Sie den Konflikt, der sich aus dem Charakter der drei Hauptpersonen, die Sie nun kennengelernt haben, zwangsläufig ergeben muß.

18► Die Trompeten spielen hinter der Bühne, wodurch eine Fernwirkung erzeugt wird. Woran kann man erkennen, daß hier Naturtrompeten gemeint sind? Notieren Sie hierzu die verwendeten Töne, und ordnen Sie sie.

19► Warum spricht man bei einem solchen Trompetensignal von „Hornquinten“?

20► Singen Sie die Melodie der Carmen, während andere Schüler den Rhythmus mit Holzstäben, Holzblocks oder gar mit echten Kastagnetten dazuspielen. Das Trompetensignal könnte mit zwei Altblockflöten, Klarinetten oder auf dem Klavier gespielt werden. Wenn noch die Baßtöne des Klavierparts von einem Cello oder Kontrabaß übernommen werden, ist das Stück fast komplett besetzt.



Rekonstruktion des Bühnenbilds zum 2. Akt für die Uraufführung der Oper „Carmen“ in Paris von Emile Bertin

3 Musiktheater

Klar. Auszug S. 260 (=Nr. 26) Video (eif.) 130'50"

9. Losenfreunde Chor (aus Nr. 25) Motiv 4 aus Vorspiel taucht auf!
n. Festjubel die Szene beginnt im pp und steigert sich durch Instrumentierung

Kind - K. *Die Menge kommt einträchtig den Einzug des Stiers.*
Kämpfertruppe

ff

Schaut doch hin, da kommt die Qua-dril-la, die Qua-dril-la der To-re-ros! Ih-re Waf-fen
Les voi-ci! voi-ci la qua-dril-le, la qua-dril-le des To-ré-ros. Sur les lan-ces,

ff

Schaut doch hin, da kommt die Qua-dril-la, die Qua-dril-la der To-re-ros! Ih-re Waf-fen
Les voi-ci! voi-ci la qua-dril-le, la qua-dril-le des To-ré-ros. Sur les lan-ces,

A. ff

T. ff

8 Schaut doch hin, da kommt die Qua-dril-la, die Qua-dril-la der To-re-ros! Ih-re Waf-fen
Les voi-ci! voi-ci la qua-dril-le, la qua-dril-le des To-ré-ros. Sur les lan-ces,

B. ff

Oktettierung mit vielen Farben!

K. ff

grü-ßen Se-vil-la: so grüßt auch sie und werft em-por Müt-zen und Sombre-ros!
le so-leil bril-le! En l'air; en l'air; en l'air; en l'air to-ques et sombre-ros!

S. ff

grü-ßen Se-vil-la: so grüßt auch sie und werft em-por Müt-zen und Sombre-ros!
le so-leil bril-le! En l'air; en l'air; en l'air; en l'air to-ques et sombre-ros!

A. ff

Werft hoch em-por Müt-zen und Sombre-ros

T. ff

8 grü-ßen Se-vil-la: Zum Gruß werft hoch em-por Müt-zen und Sombre-ros!
le so-leil bril-le! En l'air; en l'air; en l'air to-ques et sombre-ros!

B. ff

Em-por Müt-zen und Sombre-ros

K. Sie zieht ein, die tapf - re Qua-dril-la, die Qua-dril - la der To - re - ros:
Les voi - ci, voi - ci la qua-dril-le, la qua-dril - le des To - ré - ros!

S. Sie zieht ein, die tapf - re Qua-dril-la, die Qua-dril - la der To - re - ros:
Les voi - ci, voi - ci la qua-dril-le, la qua-dril - le des To - ré - ros!

A.

T. 8 Sie zieht ein, die tapf - re Qua-dril-la, die Qua-dril - la der To - re - ros:
Les voi - ci, voi - ci la qua-dril-le, la qua-dril - le des To - ré - ros!

B.

K. sie sind da!
Les voi - ci!

S. sie sind da!
Les voi - ci!

A.

T. 8 sie sind da, sie sind da, sie sind da!
Les voi - ci, les voi - ci, les voi - ci!

B.

Beim Stierkampf ist mit dem Begriff „Quadrilla“ die Mannschaft des Toreros gemeint.

②1► Wie viele eigenständige Stimmen weist der Chor auf?

②2► Welche Funktion hat der Kinderchor (oberste Zeile)? („Beginn!“)

②3► Hören Sie den Anfang des Chors. Wodurch wird der Eindruck äußerster Lebendigkeit in diesem Abschnitt erzeugt? Betrachten Sie zur Beantwortung dieser Frage gesondert

- die Instrumentierung,
- die Führung der Chorstimmen,
- das Zusammenwirken von Chor und Orchester.

23 ab über Band-Aufnahmen
12653 J. 259

auf Moffo-Aufnahmen
2. CD
Nr. 14 Anfang

Berganza / Rábado
3. CD Nr. 16

3 Musiktheater

Nach dem Einzug der Capeadores¹ und der Picadores² kommt Escamillo selbst.



24

Klar. Russ.
12690
S.267

- 24 ► Hören Sie die Szene, in der er enthusiastisch begrüßt wird.

Carmen ist auch zum Stierkampf erschienen. Don José, dem sie den Laufpaß gegeben hat, fängt sie am Eingang ab, um mit ihr noch einmal zu sprechen. In der Arena hat der Stierkampf bereits begonnen.



25

Video -
Erstling
2226 (Metropolitana)
bei
3:59'33"

- 25 ► Hören Sie den Schluß des Opernfinales, und achten Sie darauf, wie Bizet die beiden Handlungen parallel in der Musik darstellt.

! Video (erst) 1:44'27" = etwas früher (Klar. Russ., S. 282)

Zum letzten Mal, du Teufel,
Willst du mir folgen?

Nein! Diesen Ring,
den du mir einst schenktest . . . Da!

Gut, dann fahr zur Hölle!

- A. Pour la dernière fois, démon,
veux-tu me suivre?
C. Non! Cette bague, autrefois,
tú me l'avais donnée . . . Tiens!
J. Eh bien, damnée!

! 2. Video (Metropolitana Opoera) bei 3:59'33"
Klar. Russ. S. 282



Carmen (Julia Migenes) und
Don José (Plácido Domingo)
in der Schlußszene der Opern-
verfilmung von Francesco Rosi
(1984)

¹ Capeador: Kämpfer, der den Stier mit der Capa, einem Tuch, reizt.

² Picador: Berittener Stierkämpfer mit der Pica, einer langen Lanze. Capeadores und Picadores reizen und ermüden den Stier, bis der Torero oder auch Toreador mit dem eigentlichen Kampf beginnt.

Don José ersticht Carmen. Als er sieht, was er getan hat, wirft er sich über sie. Nach einer Weile öffnet sich das Tor, und es erscheint Escamillo, von der Menge umjubelt. Die Oper endet mit Don Josés Schuldbekenntnis.

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| J. Vous pouvez m'arrêter . . . | Ihr könnt mich festnehmen . . . |
| C'est moi qui l'ai tuée! | Ich habe sie getötet! |
| Ah, ma Carmen adorée! | Ach, meine angebetete Carmen! |

Die Uraufführung der Oper am 3. März 1875 in der Pariser Opéra Comique war ein Mißerfolg.

Einer der beiden Librettisten, Ludovic Halévy, schrieb am Tag danach:

„Gute Wirkung des ersten Aktes . . . Der zweite Akt verläuft weniger glücklich. Der Anfang wirkt glänzend. Das Auftrittslied des Toreadors macht großen Eindruck. Dann Küble . . . Das Publikum ist verwundert und weiß sich nicht mehr zurechtzufinden . . . Die Küble nimmt im dritten Akt zu . . . Beifall ernnt nur das Lied der Micaëla, das noch ganz nach altem Zuschnitt ist . . . Und nach dem 4. Akt, der von der ersten bis zur letzten Szene mit eisiger Kälte aufgenommen wird, ist die Bühne leer . . . nur drei oder vier wahre Freunde bleiben um Bizet. Alle versuchen sie ihn zu beruhigen, zu trösten, aber die Trauer spricht aus ihrem Blick. Carmen hatte ein Fiasko erlebt.“

(26)► Was könnte die Zuschauer so befremdet haben, daß sie die Qualitäten der Oper nicht bemerkten?

Den Siegeszug der „Carmen“, der mit der Wiener Aufführung im Oktober 1875 begann, hat Bizet nicht mehr erlebt.

In Deutschland hat vor allem der Philosoph Friedrich Nietzsche (1844–1900) den Wert der Oper erkannt und sie den Opern Wagners gegenübergestellt:

„Auch dies Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein ‚Erlöser‘. Mit ihm nimmt man Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerschen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Sie hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die harte Notwendigkeit; sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die limpidezza¹ in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte, – zu dieser südländischen, bräuneren, verbrannteren Sensibilität . . . Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohltun! Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer glätter? – Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsre Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt! – Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer ‚höheren Jungfrau‘! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! – Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Joses, mit dem das Werk schließt:

Ja! Ich habe sie getötet,
ich – meine angebetete Carmen!“

(Aus: Der Fall Wagner, Leipzig 1888)

¹ italien. limpidezza = Klarheit

3 Musiktheater

- ↙ (27) ► Überlegen Sie, warum „Carmen“ keine Nationaloper im strengen Sinn des Wortes ist. Beachten Sie dazu die Titel der folgenden echten Nationalopern:

Carl Maria von Weber:	„Der Freischütz“ (1820)
Bedřich Smetana:	„Prodaná nevesta“ („Die verkaufte Braut“, 1866)
Modest Mussorgski:	„Boris Godunow“ (1874)

Das Lebensgefühl der Epoche der Romantik war von der Flucht in die Idylle oder in die Vergangenheit bestimmt, aber auch von der Sehnsucht nach der Ferne, nach exotischen Ländern.

- ↙ (28) ► Bilden Sie in der Klasse Gruppen, und verteilen Sie selbstbesorgte Werbeprospekte über Spanien. Versuchen Sie herauszufinden, mit welchen Klischees die Fremdenverkehrsindustrie arbeitet. (Beachten Sie auch die Fotos auf Seite 62.)

- ↙ (29) ► Vergleichen Sie diese Klischees mit der Realität, soweit Sie sie kennen.

Auch im 19. Jahrhundert war man im übrigen Europa, v.a. in Frankreich, von Spanien fasziniert. Dabei setzte man – wie oftmals heute – Andalusien mit Spanien gleich.

- ↙ (30) ► Suchen Sie weitere Beispiele dafür, daß einzelne Regionen in der Vorstellung des Auslands mit dem ganzen Land identifiziert werden.

Krönungsszene aus der Oper „Boris Godunow“ (Salzburger Festspiele, 1965)



MUSIKTHEATER IM 20. JAHRHUNDERT

„Sie werden jetzt eine Oper hören . . .“

„. . . und weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie doch so billig sein sollte, daß Bettler sie bezahlen können, heißt sie ‚Die Dreigroschenoper‘!“

Es ist sicher eine außergewöhnliche Oper, die von einem zerlumpten Straßen-sänger mit diesen Worten angekündigt wird.

③► Welche Kritik an der gesellschaftlichen Funktion der Oper bzw. am Opernbetrieb lässt sich schon aus dieser Ankündigung herauslesen?

Der Moritatensänger (Sammy Davis jr.) in dem Film „Die Dreigroschenoper“ (1962)



S. 87 (unten)

Bert Brecht, der Dichter, und Kurt Weill, der Komponist, schrieben „Die Dreigroschenoper“ im Jahr 1928 nach einer historischen Vorlage: „The beggar's opera“ von John Gay und Johann Christoph Pepusch, 1728 in London uraufgeführt, war eine überaus erfolgreiche Opernparodie, die sich über die aufwendigen, pomposen Heldenopern G.F. Händels lustig machte (vgl. S. 61).

Die Dreigroschenoper

Damit wollte sich Brecht aber nicht begnügen: „Da uns heute ein so großer Anlaß zur Parodie wie die Händelsche Oper fehlt, wurde jede Absicht zu parodieren aufgegeben: Die Musik ist vollständig neu komponiert.“¹

Brecht betont vielmehr das gesellschaftspolitische Anliegen des Stoffes.

¹ B. Brecht: Über die Dreigroschenoper. In: Brechts „Dreigroschenoper“. Hrsg. von W. Hecht. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985 (Suhrkamp-Taschenbuch 2056), S. 49

3 Musiktheater

Der Held der „Dreigroschenoper“, der Räuber Macheath, genannt „Mackie Messer“, wird zu Beginn in einer Moritat charakterisiert: (Gentleman - Verbrochen)

Die Moritat von Mackie Messer

X

Blues-Tempo ($\text{d}=66$)
Ausrüfer

1. Und der Hai-fisch, der hat Zäh-ne, und die trägt er im Ge-sicht, und Mac
(In der Art eines Leierkastens)
heath der hat ein Mes-ser, doch das Mes-ser sieht man nicht.

2. Ach, es sind des Haifischs Flossen Rot, wenn dieser Blut vergießt! Mackie Messer trägt 'nen Handschuh Drauf man keine Untat liest.
3. An 'nem schönen blauen Sonntag Liegt ein toter Mann am Strand Und ein Mensch geht um die Ecke Den man Mackie Messer nennt.
4. Und Schmul Meier bleibt verschwunden Und so mancher reiche Mann Und sein Geld hat Mackie Messer Dem man nichts beweisen kann.
5. Jenny Towler ward gefunden Mit 'nem Messer in der Brust Und am Kai geht Mackie Messer Der von allem nichts gewußt.
6. Und das große Feuer in Soho Sieben Kinder und ein Greis – In der Menge Mackie Messer, den Man nicht fragt und der nichts weiß.
7. Und die minderjährige Witwe Deren Namen jeder weiß Wachte auf und war geschändet – Mackie, welches war dein Preis?

© Universal Edition, Wien 1928/1956

Gespieler → Proadum = stumvölliger, scheinheiliger Gebrüdermacher

32► Beschreiben Sie den Charakter des Macheath mit eigenen Worten.

Beachten Sie dabei auch Brechts Regieanweisung: „Der Räuber Macheath ist vom Schauspieler darzustellen als bürgerliche Erscheinung. Die Vorliebe des Bürgertums für Räuber erklärt sich aus dem Irrtum: ein Räuber sei kein Bürger. Dieser Irrtum hat als Vater einen anderen Irrtum: ein Bürger sei kein Räuber.“¹

33► Hören Sie die Ouvertüre der „Dreigroschenoper“ und die „Moritat von Mackie Messer“. Vergleichen Sie Besetzung und Singweise mit bisher gehörten Opernarien.

→ vorlesen: auf S. 629 Nr. 5 (HAB)

¹ B. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 53

Band 105

A-Seite



26

12783

Der Komponist über seine Musik: „(Das) Zurückgeben auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt, eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien, gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, stellte sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung heraus. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der ‚Dreigroschenoper‘ gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.“¹

Weill beschreibt auch die Absicht, die er mit seiner „Vereinfachung der musikalischen Sprache“ verfolgt: „(Wichtig) ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchs-industrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern . . . reserviert war. Wir kommen mit der ‚Dreigroschenoper‘ an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.“²



34 ► Welches Publikum will Weill mit seiner Musik erreichen? Beschreiben Sie dieses Publikum im heutigen Musikbetrieb. Fühlen Sie sich zugehörig?

35 ► Betrachten Sie das Notenbild. Warum ist die Moritat zum Schlager geworden?

36 ► Informieren Sie sich in einem Opernführer über Personen und Handlung der „Dreigroschenoper“.

Episches Theater

Brecht bezeichnet „Die Dreigroschenoper“ als **episches (erzählendes) Theater**: „Es arbeitet Szenen heraus, in denen sich Menschen so verhalten, daß die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden . . . das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch ist abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern.“²

episches Theater

Der Zuschauer soll sich beim epischen Theater nicht in die Personen auf der Bühne „einfühlen“.

„Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt:
Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.“

„Der Zuschauer des epischen Theaters sagt:
Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über die Weinenden, ich weine über die Lachenden.“³

37 ► Überlegen Sie, welche unterschiedlichen Funktionen der Musik im dramatischen bzw. epischen Theater zukommen. Kann sie im epischen Theater überhaupt eingesetzt werden? Muß sie nicht zwangsläufig die Absicht des epischen Theaters behindern?

→ S. 5. 88

¹ K. Weill: Zur Komposition der Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 67 f.

² B. Brecht: Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten. In: W. Hecht, a.a.O., S. 81 f.

³ B. Brecht: Das epische Theater. In: Schriften zum Theater. Zitiert nach: Die Stücke von Bert Brecht in einem Band. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 986

3 Musiktheater



Band 205, B-Seite! Auf der Hochzeit der Polly Peachum mit Macheath singt dieser zusammen mit dem korrupten Polizeichef Brown den „Kanonensong“. Er ist eine Erinnerung an ihre gemeinsame Militärzeit.

1000

X Kanonensong

Foxtrot-Tempo ($\text{d} = 92$)

Macheath

John war dar - un - ter und Jim war da-bei
Brown
und

A

M.

Doch die Ar-mee, sie frägt kei-nen, wer er sei

B.

Georgie ist Ser-geant ge - wor - den, und mar-

Refrain

B

Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -
-schier-te hin-auf nachdem Nor-den.

Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -

ff

M. no - nen vom Cap bis Couch Be - har.
 B. no - nen vom Cap bis Couch Be - har.

M. und es be - geg-ne - te
 B. Wenn es mal reg - ne - te ih - nen' he neu - e

M. C 'ne brau - ne o - der bla - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.
 B. Ras - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.

Johnny war der Whisky zu warm
 Und Jimmy hatte nie genug Decken
 Aber Georgie nahm beide beim Arm
 Und sagte: Die Armee kann nicht verrecken.
 Soldaten wohnen . . .

John ist gestorben und Jim ist tot
 Und Georgie ist vermißt und verdorben
 Aber Blut ist immer noch rot
 Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!
 Soldaten wohnen . . .

38 ► Beschreiben Sie die Stimmung dieses Songs. An welche Lieder erinnert er Sie?

→ dazu S. 88 Frage 42 mit Zitat!

39 ► Paßt die Musik zum Text bzw. zum Inhalt?

Der Gegenspieler Mackie Messers ist der Unternehmer Jonathan Peachum. Brecht charakterisiert ihn folgendermaßen:

„Er hält nichts von Geld. Ihm, der alles bezweifelt, was Hoffnung wecken könnte, erscheint auch das Geld als ein ganz unzulängliches Verteidigungsmittel. Er ist zweifellos ein Schurke . . . Sein Verbrechen besteht in seinem Weltbild. Dieses Weltbild ist in seiner Scheußlichkeit würdig, neben die Leistungen irgendeines anderen großen Verbrechers gestellt zu werden . . .“¹

¹ B. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 52



In einem Lied beschreibt Mr. Peachum sein Weltbild:

2

Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens

1. Der Mensch lebt durch den Kopf,
 (2. Ja) mach nur ei - nen Plan,
 (3. Ja) renn nur nach dem Glück!
 (4. Der) Mensch ist gar nicht gut,

Kopf reicht ihm nicht aus, ver - such es nur, von dei - nem Kopf lebt höch - stens ei - ne
 nur ein gro - ßes Licht und mach dann noch 'nen zwei - ten Plan, gehn tun sie bei - de
 ren - ne nicht zu sehr, denn al - le ren - nen nach dem Glück, das Glück rennt hin - ter -
 hau ihn auf den Hut. Hast du ihn auf den Hut ge - haut, dann wird er viel - leicht

Laus. nicht. 1.-4. Denn für die - ses Le - ben ist der Mensch nicht schlau ge - nug,
 her! gut. schlecht ge - nug,
 an - spruchs - los ge - nug,
 gut ge - nug,

nie - mals merkt er e - ben die - sen Lug und Trug. 2. Ja
 doch sein höh' - res Stre - ben ist ein schö - ner Zug. 3. Ja
 drum ist all sein Stre - ben nur ein Selbst - be - trug. 4. Der
 dar - um hau ihn e - ben ru - hig auf den Hut.

40 ► Welche Lebensauffassung kommt in diesem Lied zum Ausdruck? Worin sieht Brecht das Verbrecherische dieses Weltbildes? (Vgl. dazu seine Ausführungen zum epischen Theater, S. 83)



Der „Bettlerkönig“ Peachum (dargestellt von Gert Fröbe)



Kurt Weill (* Dessau 1900, † New York 1950)

(einen!)

Sein kompositorisches Werk lässt sich wie sein Leben in zwei große Abschnitte einteilen. Die Trennungslinie zwischen beiden ist die Emigration Weills in die USA im Jahr 1935. Vorher, in Berlin, waren seine Werke sozialkritisch und, vor allem — soweit sie in Zusammenarbeit mit Bert Brecht entstanden waren — politisch engagiert. In den USA hatte Weill zwar einige Erfolge am Broadway, opferte dafür jedoch die künstlerischen Ideen seines „ersten Lebens“. Sowohl die Themen als auch die Musik seiner „amerikanischen“ Werke entsprechen eher seichtem, sentimentalem Operettenstil.

Erst in seinem letzten Bühnenwerk kehrte er wieder zu ernsten Themen zurück: Die Oper „Lost in the stars“ befaßt sich mit dem Rassenproblem in Südafrika.
Die Auffassung Weills: „*Man komme mir nicht mit der Nachwelt, heute schreibe ich für heute!*“ trifft, unterschiedlich interpretiert, sicherlich auf beide Abschnitte seines Lebens zu.

Werke aus der Zusammenarbeit mit Bert Brecht:
 „Die Dreigroschenoper“
 „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“
 „Der Jasager“ (Lehrstück mit Musik)
 „Die sieben Todsünden“ (Ballett mit Gesang)
 „Der Lindbergh-Flug“ (Kantate)

Musik im epischen Theater

Bert Brecht:

„*Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singe . . . Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen.*“¹

„*Die romantischen Lieder sollten zwar so schön wie möglich gesungen werden, aber das Unechte und Falsche an diesem „Versuch einer romantischen Insel, in der noch alles stimmt“, muß besonders unterstützt werden.*“²

Fritz Hennenberg:

„*Die Musik spiegelt Gefühlsschwarm, Fröhlichkeit, Schönheit nur vor; sie will so, mit kalkulierter Dürftigkeit, die Verzweiflung, Verkrampftheit, Sinnleere verdecken. Die Dürftigkeit ist, wie gesagt, kalkuliert; der Schwindel soll offenbar werden.*“³

(41) ► Beschreiben Sie die Funktion der Musik in Opern, die Sie bereits kennen. Vergleichen Sie.

(42) ► Erläutern Sie das letzte Zitat anhand des „Kanonensongs“.

(43) ► Interpretieren Sie anhand der Zitate die Forderung Brechts, die Musik sei „Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin“³. In welchen der hier abgedruckten Songs „denunziert“ die Musik den Text?

Der große Publikumserfolg der „Dreigroschenoper“ hielt nicht lange an. Mit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft im Jahr 1933 mußten Brecht und Weill auswandern, ihre Werke wurden in Deutschland kaum mehr aufgeführt.

In einem Musikbuch aus dieser Zeit ist im Kapitel „Neue Musik“ und Judentum“ über Kurt Weill zu lesen:

„*Die „Einfachheit“ muß es machen: Bänkelsängerstil und . . . Jahrmarktbudengedöhns, . . . plattester Jazz und überpersönlicher Ausdruck bilden das unerträgliche Gemisch seiner einst tief sinnig durchforschten Bühnenwerke . . . Rechnet man dazu die unsagbar oberflächliche „politische“, „sozialethische“ und „gesellschaftskritische“ Haltung der Texte, vorgeführt am Beispiel von Untermenschen und Schiebern, so begreift man nicht, daß halbwegs verständige Leute hier einen gangbaren Weg zur neuen „Volksoper“ erkennen wollten.*“⁴

Nach dem Ende der nationalsozialistischen Ära schrieb Brecht, nach Deutschland zurückgekehrt, zwei neue Strophen für die „Moritat“:

Und die Fische, sie verschwinden!
Doch zum Kummer des Gerichts:
Man zitiert am End den Haifisch
Doch der Haifisch weiß von nichts.

Und er kann sich nicht erinnern
Und man kann an ihn nicht ran
Denn ein Haifisch ist kein Haifisch
Wenn man's nicht beweisen kann.⁵

¹ B. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper. In: W. Hecht, a.a.O., S. 58

² B. Brecht/G. Strehler: Ein Gesprächsprotokoll. In: W. Hecht, a.a.O., S. 138

³ F. Hennenberg: Die Musik Kurt Weills. In: W. Hecht, a.a.O., S. 94

⁴ O. Schumann: Geschichte der Deutschen Musik. Bibliographisches Institut, Leipzig 1940, S. 307 f.

⁵ W. Hecht, a.a.O., S. 38

Keep cool, Mr. Shakespeare . . .

... auch wenn es so aussieht, als hätten sich zwei Ihrer berühmtesten Figuren, nämlich Romeo und Julia, verirrt! Statt auf ihrem Balkon in Verona der Nachtigall (oder Lerche?) zu lauschen, treffen sich die beiden auf einer Feuerleiter in den Hinterhöfen von New York. Tony und Maria heißen sie inzwischen, aber ihre Probleme haben sich nicht verändert.



Tony und Maria in der Verfilmung der „West Side Story“ (1962)

In der „West Side Story“ verlegen Leonard Bernstein und Stephen Sondheim die Thematik von William Shakespeares Drama „Romeo und Julia“ aus dem Mittelalter in das 20. Jahrhundert, von Verona nach New York. Aus den sich bekämpfenden Adelsgeschlechtern der Montagues und Capulets werden zwei Straßenbanden, die weißen „Jets“ und die Einwanderer aus Puerto Rico, die sich „Sharks“ nennen.

West Side Story

44► Informieren Sie sich in geeigneten Nachschlagewerken (Literaturlexikon bzw. Musicalführer) über die Handlung der beiden Werke, und ergänzen Sie folgende Gegenüberstellung:

William Shakespeare „Romeo und Julia“

Verona
Mittelalter
Feindliche Adelshäuser
?

Bernstein/Sondheim „West Side Story“

New York, Manhattan
20. Jahrhundert
Feindliche Straßengangs (ethnischer Konflikt)
?

45► Welche Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede lassen sich erkennen? Welche Unterschiede in Handlung und Inhalt gehen über eine Aktualisierung hinaus?

Die Idee „Romeo und Julia“ als **Musical** zeitgemäß zu gestalten, stammte von Jerome Robbins, der auch Choreographie und Regie der New Yorker Uraufführung im Jahr 1957 übernahm. In seinem ursprünglichen Konzept waren die Hauptpersonen allerdings ein jüdisches Mädchen und ein katholischer Junge.

Musical

46► Übertragen Sie die Thematik in eine deutsche Großstadt heutiger Zeit. Welche Personen und Gruppen könnten in diesem Stück auftreten?

47► Für welche weiteren Musicals dienten Dramen von Shakespeare als Vorlage? (Musicalführer!)

3 Musiktheater

Ruhig bleiben

Kurz vor dem tödlichen Kampf der beiden Bandenchefs versucht Riff seine Bande zu beruhigen. Der Song „Cool“ drückt die Erregung aus, in der sich die Jets befinden.

Cool (Riff and Jets)

Solid and boppy

Boy, boy, cra - zy boy,
Boy, boy, ru-hig Blut,

Get cool, boy!
paß auf, Boy!

Got a rock-et in your pock-et,
Laß das Mes-ser, das ist bes - ser,

Keep cool-ly cool, boy!
sonst gehst du drauf, Boy!

Don't get hot, 'Cause, man, you got
Sei ge - scheit und laß dir Zeit,

Some hightimes a - head.
denk nur an dein Ziel.

Take it slow and Dad - dy - o,
Kei - ne Schau, du weißt ge - nau,

You can live it up and die in bed!
so 'ne Feindschaft ist kein Kin-der - spel!!

Boy,
Boy,

© Leonard Bernstein & Stephen Sondheim 1957. By Arrangement with G. Schirmer, Inc., New York
Für Deutschland, Österreich u.a.: Neuer Theater-Verlag GmbH, Hamburg
Deutscher Text: Max Colpet, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

48 ► Versuchen Sie den Song zu singen. Welche Schwierigkeiten treten dabei auf?

49 ► Beschreiben Sie anhand des Notenbildes die musikalischen Mittel, die Bernstein zur Darstellung bzw. Erzeugung der Spannung verwendet. (Hinweis: Beachten Sie die Melodielinie, den Rhythmus der Melodie bzw. der Baßstimme und ihr Verhältnis zueinander.)

Fassen Sie die Ergebnisse Ihrer Untersuchung in einer Spannungskurve der ersten 16 Takte zusammen.

Auch Riffs Singweise trägt zur Spannung bei.

50 ► Erläutern Sie mit Hilfe des Hörbeispiels und des Notentextes folgende Feststellungen:

- Takt 1 enthält eine melodische und harmonische Spannung.
- Takt 2 stellt eine rhythmische Steigerung gegenüber Takt 1 dar.
- Die Takte 3 und 4 stellen gegenüber den Takten 1 und 2 sowohl eine harmonische als auch eine melodische Steigerung dar.
- Die Takte 5–8 sind zwar den Takten 1–4 grundsätzlich ähnlich, stellen aber wiederum eine melodische Steigerung dar. Vor allem die Melodielinie in Takt 3 wird in Takt 7 und 8 überhöht.
- Der Höhepunkt der ersten Strophe liegt in den Takten 9–11. Der darauffolgende Spannungsabbau beruht auf der Melodielinie und dem Rhythmus der Baßstimme.

51 ► Hören Sie nochmals das Beispiel, und prüfen Sie, ob diese Feststellungen Ihrem subjektiven Höreindruck entsprechen.

Auf die zweite Strophe folgt ein Instrumentalteil, den Bernstein als „Fuge“ bezeichnet. Er verwendet zwei Themen:

a)

b)

52 ► Verfolgen Sie das Hörbeispiel. In welchen Instrumenten erscheinen die Themen?

53 ► a) Notieren Sie die Töne von Thema a als Tonleiter. Was fällt Ihnen auf?

b) Thema b besitzt, etwas abgewandelt, die gleiche Eigenschaft. Wodurch unterscheidet es sich aber von Thema a?

c) Welche Konsequenz hat die Verwendung dieses Tonvorrats für die Harmonik?

Band 105

29



(286)

29

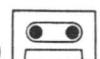


Exkurs für Jazzfreunde

Falls Sie im Unterricht bereits den Jazz behandelt haben, können Sie folgende Aufgaben bearbeiten:

- Von welchem Begriff leitet Bernstein die Spielanweisung „boppy“ ab? Welche Eigenschaften der Themen bzw. Melodien rechtfertigen diese Bezeichnung?
- Welchem Jazzstil entspricht die polyphone Anlage (Fuge) des Mittelteils?
- Welche Jazzeinflüsse lassen sich in Rhythmus und Spielweise (z.B. Trompete) erkennen?
- Warum wäre es trotz dieser Einflüsse nicht richtig, diese Musik als Jazz zu bezeichnen?

29





Die „Sharks“

Der bekannteste Song der „West Side Story“ ist „America“, ein Spottlied, in dem die Sharks ihre Lebensumstände in der neuen Heimat ironisch beschreiben.

America

mp C F C

G Cm⁷ B As

C — p C

Fine

G7 G9

(8va↓ ad lib.)

1. I like to be in A - me - ri - ca, O - kay by me in A -
 2. Sky - scrap - ers bloom in A - me - ri - ca, High dol - lar zoom in A -
 3. Life can be bright in A - me - ri - ca, if you can fight in A -
 4. Ev - 'ry - where crime in A - me - ri - ca, Or - ga - nized crime in A -
 5. = 1. (bis Fine)

me - ri - ca. Ev - 'ry - thing free in A - me - ri - ca, For a small
 me - ri - ca. In - du - strie boom in A - me - ri - ca, Twelve in a
 me - ri - ca. Life is all - right in A - me - ri - ca, If you are
 me - ri - ca. Ter - ri - ble time in A - me - ri - ca, You for - get,

fee in A - me - ri - ca! _____ Buy - ing a cred - it is
 room in A - me - ri - ca! _____ Lots of new hous - ing with
 white in A - me - ri - ca! _____ Here you are free and you
 I'm in A - me - ri - ca! _____ I think I'll go back to

so nice. One look at us and they charge twice..
 more space. Lots of doors slam - ming in our face..
 have pride. (As) long as you stay on your own side..
 San Juan. I know a boat you can get one..

I have my own wash-ing ma - chine. What will you have thought to ceep clean?..
 I'll get a cher - ish ap - parte-ment. Bet - ter ged rid of your ac - cent!..
 Free to be an - y - thing you choose.. Free to wait ta - bles and shine shoes..
 Ev - 'ry - one there will give big cheer. Ev - 'ry - one there will have more tears..

© Leonard Bernstein & Stephen Sondheim 1957. By Arrangement with G. Schirmer, Inc., New York
 Für Deutschland, Österreich u.a.: Neuer Theater-Verlag GmbH, Hamburg

1. Ich bin gern in Amerika,
 Es geht mir gut in Amerika.
 Alles ist umsonst in Amerika
 Für ein kleines Entgelt in Amerika.

Man kann leicht einen Kredit aufnehmen.
 So wie wir aussehen, lässt man uns das Doppelte zurückzahlen.
 Ich habe eine eigene Waschmaschine.
 Aber wirst du auch was zum Waschen haben?

2. Wolkenkratzer schießen in die Höhe in Amerika.
 Der Dollar floriert in Amerika.
 Industrieboom in Amerika.
 Zwölf in einem Zimmer in Amerika.
 Jede Menge neuer Häuser mit viel Platz.
 Jede Menge Türen schlagen uns ins Gesicht.
 Ich ziehe in eine nette kleine Wohnung.
 Dann werde erst mal deinen Dialekt los.

3. Das Leben kann herrlich sein in Amerika,
 Wenn du kämpfen kannst in Amerika.
 Es lässt sich gut leben in Amerika,
 Wenn du weiß bist in Amerika.
 Hier bist du frei und stolz,
 Solange du bleibst, wo du hingehörst.
 Du kannst alles werden, was du willst,
 Zum Beispiel Kellner oder Schuhputzer.

4. Überall ist Verbrechen in Amerika.
 Organisiertes Verbrechen in Amerika.
 Schreckliche Zeiten in Amerika.
 Du vergisst: Ich bin in Amerika.
 Ich glaube, ich gehe zurück nach San Juan.
 Ich weiß ein Schiff, auf dem man
 mitfahren kann.
 Dort werden alle vor Freude schreien.
 Dort wird man mehr Mitleid haben.



Sharks gegen Jets

Sie finden den Song in vielen Liederbüchern, meist allerdings mit dem Originaltext von Stephen Sondheim, nicht mit dem hier abgedruckten, der vom Klangbeispiel übernommen wurde.

54► Vergleichen Sie die beiden Textvarianten. Welcher inhaltliche Unterschied lässt sich feststellen?

Der Reiz des Liedes liegt unter anderem in der raffinierten rhythmischen Gestaltung.

55► Vergleichen Sie die beiden ersten Takte miteinander. Warum entsteht der Eindruck eines Taktwechsels?

56► Klatschen Sie die Rhythmen der beiden Takte in zwei Gruppen gleichzeitig, z.B.:

1. Gruppe:

2. Gruppe:

Welche Taktart sollte der zweiten Gruppe vorgegeben werden?

Interessanter ist die Verteilung betonter bzw. unbetonten Taktteile auf zwei Gruppen oder auf linke und rechte Hand.

57► Singen Sie den Song, und klatschen Sie die unbetonten Töne (nach oben gestrichene Noten) mit.

1. Gruppe
(r. Hand)
2. Gruppe
(li. Hand)

Die „Jets“

Auch die Jets beschreiben ihr Weltbild, das von sozialen Problemen und Generationskonflikten geprägt ist. Im Song „Gee, Officer Krupke“ treten, dargestellt von einzelnen Mitgliedern der Gang, nacheinander die Personen auf, die für die Jets die Welt der Erwachsenen repräsentieren: der Polizist Krupke, ein Richter, ein Psychoanalytiker, eine Sozialhelferin. Ohne es direkt auszusprechen, erklären die Jets in diesem Lied, was die Bande ihnen bedeutet: Hier gehören sie dazu, hier sind sie anerkannt – ein Gefühl, das die Gesellschaft der Erwachsenen ihnen vorenthält.

Gee, Officer Krupke

Action:

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. The lyrics begin with "Dear kind - ly Ser - geant Krup - ke, You got - ta un - der - stand," followed by a fermata over the last note. The middle staff continues with "It's just our bring-in' up - ke That gets us out of hand. Our moth - ers all are junk - ies, Our". The bottom staff begins with "fath - ers all are drunks. Gol - ly Mo - ses, nat - cher - ly we're punks! Gee,". The lyrics continue with "Off - fi - cer Krup - ke, we're ver - ry up - set; We ne - ver had the love that ev - ry". The middle staff concludes with "cresc." above the notes. The bottom staff continues with "child ought - a get. We ain 't no de - lin - quents, We're mis - un - der - stood.". The final section starts with "Deep down in - side us there is good! There is good! There is good! There is good!". The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *ff*, and vocal parts labeled "Action:" and "Alle:".

good! There is un-tapped good. Like in - side, the worst of us is good!

© Leonard Bernstein & Stephen Sondheim 1957. By Arrangement with G. Schirmer, Inc., New York
Für Deutschland, Österreich u.a.: Neuer Theater-Verlag GmbH, Hamburg

Lieber, netter Sergeant Krupke, Sie müssen verstehen: Wir sind nur wegen unserer Kindheit aus der Bahn geraten. Unsere Mütter sind süchtig, unsere Väter sind Säufer. Heiliger Strohsack, ist doch logisch, daß wir Punks sind. Mein Gott, Officer Krupke, wir sind einfach unglücklich, wir haben nie die Liebe erfahren, die jedes Kind braucht. Wir sind keine Verbrecher, uns versteht nur keiner. Tief in uns schlummert ein guter Kern, ein verborgener guter Kern, tief drinnen ist auch der Schlimmste von uns gut.

Nur auf den ersten Blick stehen sozialkritischer Text und problemlose, fröhliche Musik in Widerspruch zueinander.

31



58 ► Welche Absicht könnte hinter der scheinbar widersprüchlichen Vertonung stecken?

- Inwiefern beeinflußt (verändert) die Musik die Textaussage?
- Welcher Aspekt der Sozialkritik wird gerade durch die Musik, d.h. ihren Widerspruch zum Text, ausgedrückt?

Die Melodie dieses Songs besteht im wesentlichen nur aus einem einzigen Motiv (und dessen Variante), das immer weiter nach oben gerückt wird.

59 ► Vergleichen Sie diese Technik mit der Melodieführung in „America“.

Analog zum Hauptmotiv wird auch die gesamte Melodie Strophe für Strophe höhergerückt.

60 ► Versuchen Sie bei nochmaligem Hören diese Vorgänge nachzuvollziehen.

31



In einem seiner „Erdachten Gespräche“ mit einem fiktiven Gesprächspartner lässt Bernstein diesen den Vorwurf erheben: „Ihre Melodien sind zu kunstvoll und gewollt. Sie bemühen sich zu sehr, sie interessant zu machen. Davon lässt sich das breite Publikum nicht beeindrucken. Eine ausgefallene kleine Dissonanz im Bass mag Ihnen Freude machen, und vielleicht einigen Ihrer intellektuellen Freunde, aber zum Erfolg wird es Ihnen kaum verbhelfen. Sie versteifen sich zu sehr auf ungewöhnliche Akkorde, seltsame Wendungen in der Melodie und andere verrückte Sachen . . .“¹

Die Begleitung von „Gee, Officer Krupke“ weist solche „ausgefallenen kleinen Dissonanzen im Bass“ auf.

61 ► Suchen Sie diese Stellen. Wodurch entstehen die Dissonanzen? Welche Töne wären „richtig“?

62 ► Stimmen Sie mit der Meinung des Gesprächspartners überein? Wie würden Sie ihm antworten?

63 ► Hören Sie noch weitere, eher schlagerähnliche Songs aus der „West Side Story“, z.B. „Tonight“ und „Maria“.



¹ L. Bernstein: Freude an der Musik. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 52

3 Musiktheater

+ 14.10.90

Leonard Bernstein (* 1918)

Komponist, Pianist, Dirigent,
Musikschriftsteller

Geboren in Massachusetts, USA.
Sohn russischer Emigranten jüdi-
schen Glaubens. Erster Klavier-
unterricht mit 10 Jahren. Studium
der Musik, Philosophie und Philo-
logie an der Harvard University.
Mit 25 Jahren Debüt als Dirigent
des New York Philharmonic
Orchestra, 1958 bis 1969 dessen
Musikdirektor. Gastspiele bei allen
bedeutenden Orchestern der Welt.



Einige seiner wichtigsten Kompositionen:

Sinfonische Werke: „Jeremiah“ (über ein biblisches Thema) für Alt und Orchester,

„The age of anxiety“ („Das Zeitalter der Angst“) für Klavier und Orchester

Ballettmusik: „Fancy free“, „Facsimile“

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

Filmmusik: „Die Faust im Nacken“

Bernstein beherrscht gleichermaßen die Ausdrucksformen der „ernsten“ Musik, der Unter-
haltungsmusik und des Jazz: „Ich bin ein Komponist seriöser Musik, der versucht, Songs zu
schreiben.“¹ Seine Fernsehsendungen und Bücher sind allgemein verständliche Einführungen
in alle Sparten der Musik, aber: „Es gibt nur einen Weg, wirklich etwas über Musik zu sagen,
nämlich Musik schreiben.“²



Dance at the gym
(Tanzfest) in einer
Aufführung im
Theater des
Westens, Berlin
(West)

Ein wesentliches *Ausdrucksmittel* des Musicals ist der *Tanz*, insbesondere die verschiedenen For-
men des Jazztanz und des Modern Dance. War in der Oper meist der Librettist der wichtigste Part-
ner des Komponisten, so übernimmt diese Rolle beim Musical der Choreograph. Häufig entwickelt
er das Konzept eines Werks, der Komponist richtet sich nach seinen Vorstellungen.

¹ Zitiert nach S. Schmidt-Joos: Das Musical. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1965, S. 130

² L. Bernstein: Freude an der Musik. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 11

Wege und Ziele

Die Musik des 20. Jahrhunderts ist von zahlreichen, sehr schnell ablaufenden Entwicklungen geprägt, die zudem meist parallel stattfinden: **Stilpluralismus**. Natürlich wird auch das Musiktheater von diesen verschiedenen Strömungen beeinflußt, seine Erscheinungsformen sind so vielfältig, daß die überlieferten Begriffe für Formen und Gattungen oft nicht mehr anwendbar sind:

Stilpluralismus

- Igor Strawinsky läßt in seiner „Geschichte vom Soldaten“ die Handlung von einem Sprecher erzählen. Die Musiker stehen am Rand der Bühne und agieren zum Teil mit den Schauspielern.
- In Carl Orffs Märchenoper „Die Kluge“ laufen mehrere Handlungen auf Simultanbühnen ab, um die unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen der Personen zu verdeutlichen.
- Die Pantomime als Handlungsträger wird von Béla Bartók in seinem Werk „Der wunderbare Mandarin“ verwendet.
- Im „Pas de cinq“ von Mauricio Kagel bewegen sich fünf Schauspieler (Musiker) nach vorgegebenen Regeln in einem Fünfeck. Die Musik besteht aus den Geräuschen ihrer Schritte und Spazierstöße.
- „The turn of the screw“ wurde von Benjamin Britten als Filmoper konzipiert. Die besonderen technischen Möglichkeiten des Films wurden also von vornherein eingeplant, beispielsweise wird die Handlung von Filmschauspielern gespielt, der Gesang von Opernsängern synchronisiert.

Dazu kommen zahlreiche Bühnenwerke, die sich der konventionellen Ausdrucksmittel des Theaters bedienen, aber verschiedenartigsten musikalischen Einflüssen unterliegen:

- die Oper des Expressionismus (z.B. Alban Berg, „Wozzeck“) und der Avantgarde (z.B. Bernd Alois Zimmermann, „Die Soldaten“),
- das Musical als Nachfolger der europäischen Operette (z.B. Frederic Loewe, „My fair Lady“) oder mit sozialkritischem Inhalt und Verwendung des Tanzes als Ausdrucksmittel (z.B. Leonard Bernstein, „West Side Story“),
- die Jazzoper (z.B. George Gershwin, „Porgy and Bess“),
- die Rockoper (z.B. Andrew Lloyd Webber, „Jesus Christ Superstar“).

Musical, Jazzoper und Rockoper sind von der Unterhaltungsmusik bzw. vom Jazz beeinflußt.

Auch der Videoclip ist im weitesten Sinn eine – wenn auch stark reduzierte – Form des Musiktheaters.

Der Stil- und Formenpluralismus des Musiktheaters ist aber nicht nur ein Ergebnis unterschiedlicher künstlerischer Ideen und Absichten. Er ist vor allem auch entstanden durch die verschiedenartigen Vorstellungen der Komponisten und Librettisten von der Funktion, die Musik bzw. Musiktheater in der Gesellschaft erfüllen sollen. Dieses Spektrum reicht von der bloßen Unterhaltung und Erbauung über Sozialkritik bis zur Provokation und politischen Agitation.

Wie unterschiedlich diese Auffassungen sind, kann man in der provozierenden Äußerung Bert Brechts erkennen, die „Dreigroschenoper“ sei „ein Versuch, der völligen Verblödung der Oper entgegenzuwirken.“¹

Zum Überlegen und Diskutieren

- Berichten Sie Ihren Mitschülern von Musicals oder Musikfilmen, die Sie gesehen haben.
- Hat Sie die Thematik persönlich berührt, und welche Rolle hat dabei die Musik gespielt?
- Achten Sie beim Anhören eines Musicals oder eines Popsongs so auf den Text, daß Sie eine eventuelle gesellschaftspolitische Aussage erkennen könnten?
- Setzen Sie sich gegebenenfalls mit einer solchen Aussage auseinander?

¹ Zitiert nach: W. Hecht, a.a.O., S. 50

1. Im 17. und 18. Jahrhundert dominierte die italienische Oper in den Opernhäusern der Oberschicht ganz Europas mit Ausnahme Frankreichs. Es gab zwei Formen:
 - Opera seria (ernste Oper)
 - Opera buffa (komische Oper)
2. Im späten 18. Jahrhundert wurden in verschiedenen Ländern Versuche gemacht, Opern auch in der Landessprache zu schreiben. Ausgangspunkte waren hierbei oft bereits bestehende Theaterstücke mit musikalischen Einlagen, deren sozial niedriger gestelltes, bürgerliches Publikum des Italienischen nicht mächtig war (Singspiel, Vaudeville, Ballad opera).
3. Die voll ausgebildete Nationaloper des 19. Jahrhunderts, die die italienische Oper ablöste, beschränkte sich nicht nur auf den Einsatz der Landessprache, wie die folgende Gegenüberstellung zeigt:

Italienische Oper des 17./18. Jahrhunderts	Nationaloper des 19. Jahrhunderts
<ul style="list-style-type: none">– Stoffe aus der antiken Geschichte oder Mythologie– tragische Figuren nur als Adlige dargestellt– stilisierte Typen– realitätsferne, idealisierte Darstellung– keine nationalen Typisierungen, keine Schilderung des Volkslebens– Formen: Arie, Rezitativ, Ballettmusik	<ul style="list-style-type: none">– Stoffe aus dem Alltag oder aus der Landesgeschichte– tragische Figuren aus allen Schichten des Volkes– wirklichkeitsnahe, teils psychologisch gezeichnete Charaktere– realistische Darstellung– Einbeziehung des Volkslebens, Lokalkolorit– Formen: Lied, Couplet, Volkstanz

4. Das Musiktheater des 20. Jahrhunderts ist durch einen Pluralismus von Formen und Gattungen, Absichten und Funktionen gekennzeichnet.
Eine wesentliche (und zugleich die erfolgreichste) Neuerung ist das Musical.
Seine Merkmale:
 - Einflüsse von Jazz und Unterhaltungsmusik,
 - häufig „klassische“ Stoffe,
 - Verbindung von Gesellschaftskritik und Unterhaltung,
 - Tanz als Ausdrucksmittel, d.h., der Darsteller ist zugleich Tänzer, Sänger und Schauspieler; der Choreograph wird zum gleichberechtigten Partner des Komponisten.

4 JAZZ



ROOTS – DIE WURZELN DES JAZZ

Der Rassenkonflikt

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

Sklavenhandel

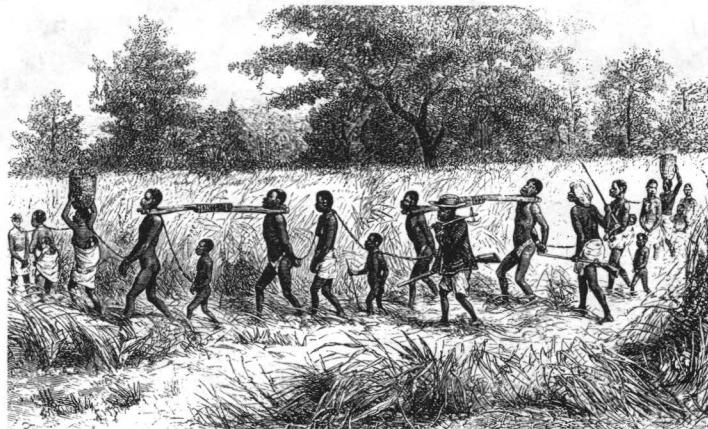
Schon im 16. Jahrhundert wurden die ersten Westafrikaner von englischen Sklavenhändlern gefangen.

„Man trieb die Gefangenen dann – oft genug mit Peitschen- und Stockkieben – auf die Sklavenschiffe. „Ihr Schluchzen und ihre leidvollen Lieder“, so gestand Degrandpré, der Kapitän eines solchen Schiffes, „haben meine Seele oft sehr in Unruhe versetzt.

Ich erhob mich dann und versuchte sie wieder zu beruhigen. Aber oft waren meine Bemühungen vergeblich . . . , und einige blieben bei der Vorstellung, man wolle sie schlachten.‘ – „Nicht wenige“, so berichtet ein Augenzeuge, „erdolchten, erhängten oder ertränkten sich.“¹

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

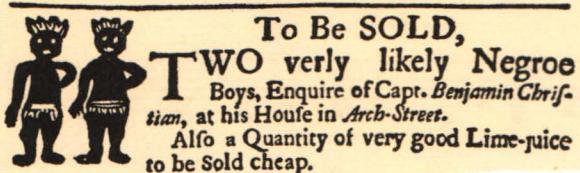
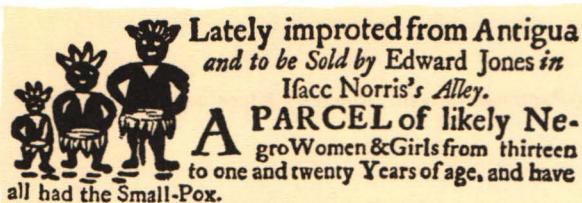
Über 35 Millionen Westafrikaner wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf diese Weise verschleppt und erduldeten ein Leben ohne Freiheit und Menschenwürde. Auch nach der offiziellen Verkündung der Sklavenbefreiung in der „Emancipation Proclamation“ Abrahams Lincolns von 1863 mußten sie weiter um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



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

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

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



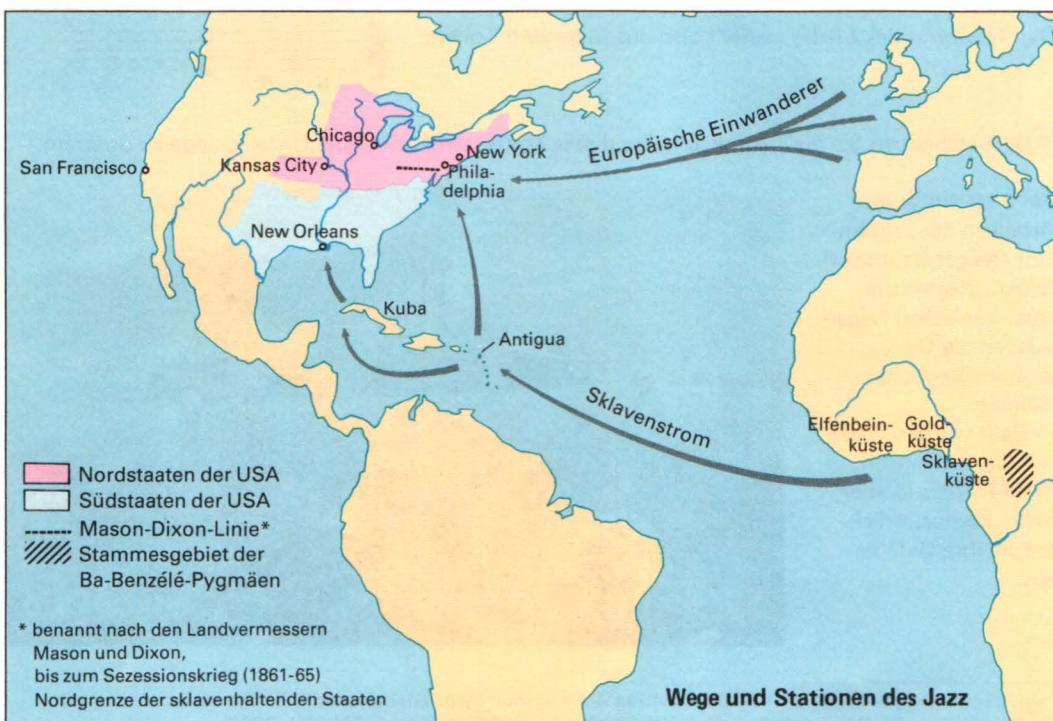
Inserate in der „Philadelphian News“ aus dem Jahr 1763. Im ersten Inserat wird „ein Posten brauchbarer Negerfrauen und -mädchen im Alter von 13 bis 21 Jahren“ angeboten. Besonderes Qualitätsmerkmal: Sie haben bereits die Pocken gehabt, können sie also nicht mehr bekommen. In der zweiten Anzeige wird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

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

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

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

- ② ► Nennen Sie Beispiele.



Das afrikanische Erbe

947 32

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

Nbu



Nach der Schallplattenaufnahme notiert

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

Der mit o gekennzeichnete Ton wird unterschiedlich intoniert:

Seine tiefste Ausführung entspricht fast dem h, seine höchste dem Ton c'. Allerdings treten häufiger Zwischentöne auf, die in unserer Notenschrift nicht notierbar sind.

Der Tonvorrat des Liedes besteht also aus folgenden Tönen:



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

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

Call

Field-Holler

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

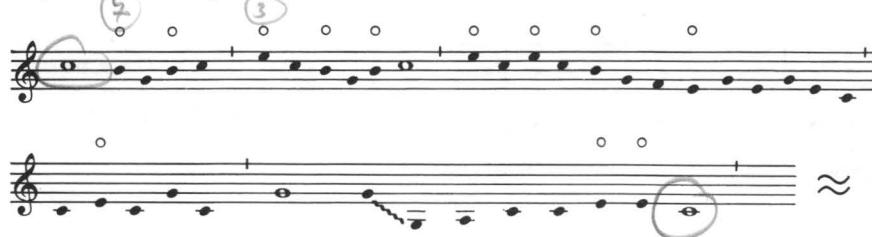


¹ vgl. Begleittext zur Platte UNESCO Collection – An anthology of African music. 3: The music of the Ba-Benzélé Pygmies. Hrsg. von P. Collaer. Bärenreiter-Musicaphon, Kassel (BM 30 L 2303)

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

- ⑤ ► Beschreiben Sie die Gemeinsamkeiten mit Hörbeispiel 32 bezüglich der Intonation und der Art des Singens.

My little Annie, so sweet¹



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

Smear
Off-Pitchness

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



Blue notes

Ihre dritte und siebte Stufe entsprechen nicht exakt den jeweiligen Stufen unseres diatonischen Tonsystems und klingen deshalb für unsere Ohren „unsauber“. Diese Töne heißen **Blue notes**. Sie entstanden durch die Kombination westafrikanischer Tonsysteme (vgl. Hörbeispiel 32) mit dem europäischen 7-Ton-System, das die Negersklaven in Amerika kennengelernten. Diese Blue notes wurden später zu einem wesentlichen Merkmal der Jazzmelodik.

S. Blatt v. Schubert
Sendung

Hot-Intonation

Auch die Singweise in den Hörbeispielen 32 und 33, das kräftige, akzentuierte „Ansingen“ der hohen Töne wird später im Jazz übernommen, dort auch im Instrumentalspiel. Diese **Hot-Intonation** (franz. haut = hoch, grell) tritt oft in Verbindung mit einer rauen, „unsauberen“ Tongebung auf, den **Dirty tones** (engl. dirty = schmutzig).

Dirty tones

- ⑥ ► Verfolgen Sie nochmals Hörbeispiel 33. An welchen Stellen singt Horace Sprott Dirty tones?

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

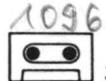
Work-Song

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

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

¹ R. von Essen: Didaktisch-analytischer Kommentar zu der von W. Sandner herausgegebenen Schallplattenkassette „Jazz“. Arno Volk Verlag Hans Gerig, Köln 1980 (Notenbeispiel transponiert), S. 2

4 Jazz



34

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

Tuch:

Stimme:

Now we shine your shoe like a look-in' gloss, when a usw.

usw.

wa - ter hit them sho they roll right on. Shine!

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

Off-Beat**On-Beat**

34

Die starke rhythmische Wirkung dieses Songs, die mitunter auch beim Zuhörer sichtbar Ausdruck findet, z.B. durch Körperbewegung oder Mitklopfen, beruht auf dem **Off-Beat** (engl. beat = Grundschatz, off = weg davon).

Off-Beat wird erzeugt, indem ein Instrument den Grundschatz bzw. seine exakten Unterteilungen beibehält (**On-Beat**), ein anderes seine Töne „etwas“ zu früh oder zu spät spielt. Dieses „Etwas“ ist in seiner Länge nicht genau definierbar, erreicht aber nie die Dauer eines Grundschatzes oder auch nur die Hälfte eines solchen. Das heißt:

Der Off-Beat darf nicht mit der Synkope verwechselt werden. (Er wird aber oft mit ihr kombiniert.)

8► Hören Sie nochmals Klangbeispiel 34, und verfolgen Sie dabei das Notenbild. Welche Töne singt der Sänger im Verhältnis zum „Schlagzeug“ vorgezogen?

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

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

Es ist nicht sinnvoll, bei der Aufzeichnung solcher Musik die Off-Beat-Noten in exakten Notenwerten anzugeben, weil dies zu einem sehr unübersichtlichen Notenbild führt. Üblich ist es, vorgezogene Noten, wenn überhaupt, durch ein x zu kennzeichnen:

Jazzschreibweise:

Ausführung:

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

⑩► Klatschen Sie diese rhythmischen Muster zuerst ohne, dann mit Off-Beat. Klopfen Sie dazu mit dem Fuß den Grundschlag.

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

⑫► Erfinden Sie dazu einen rhythmischen Text.

a)

b)

c)

d)

e)

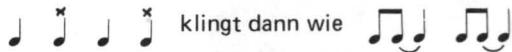
Erfinden Sie weitere Rhythmen!

Grund-schlag

dazu eende
Polyrhythmus-
Beispiel
(Caratola)

Häufigster Fehler

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



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

Skiffle

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

Anregung

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

Dieses Instrumentarium kann natürlich um herkömmliche Schlaginstrumente ergänzt werden.



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

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

1123



35

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

15 ► Welches Werkzeug fixiert den Grundschlag?

CD 1 Nr. 20

1190



36

~~Cafewalle von spätan~~

+ B.Gesch 65

bca 1994

[1932] + [1978]

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

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

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



Ba-Benzélé-Pygmaeus

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

Der Blues

Blues

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

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

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

Leonard Feather, Musikwissenschaftler: „ . . . der Blues (ist) die Essenz des Jazz . . . die Akkorde und Töne, die für den Blues wichtig sind, das sind die Noten, die für den Jazz wichtig sind.“¹

Zitate!

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

out: Leadbelly

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

vorlesen:
+ aus H.W.
S. 129

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

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

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

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

Frohheit train Blues
singen!

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

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

Feelin' lonesome (Harmonisierung entspricht nicht dem Stromer!)

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

Text und Musik: Big Bill Broonzy - Folkway Records and Service Corp., New York
 (nach der Schallplatte adaptiert)

1262



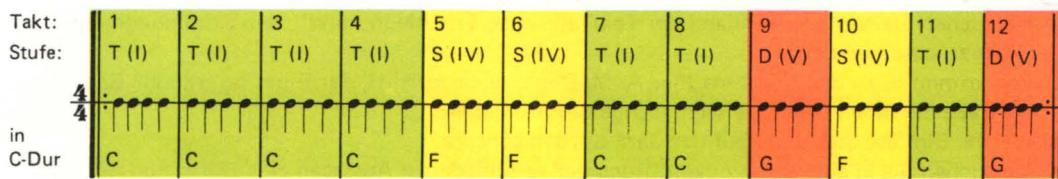
(17)► Spielen Sie die notierte Melodie auf einem Instrument, und vergleichen Sie das Ergebnis mit dem Klangbeispiel.

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

Blues-Schema

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

Natürlich gibt es auch hier unzählige Ausnahmen (z.B. Klangbeispiel 37), aber der größte Teil aller Blues entspricht, was Form und Harmonien anbelangt, einem gleichbleibenden Modell, dem Blues-Schema:



TONIKA (T) = I. Stufe
 in C-Dur: C

SUBDOMINANTE (S) = IV. Stufe
 in C-Dur: F

DOMINANTE (D) = V. Stufe
 in C-Dur: G

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

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

Chorus

18► Hören Sie nochmals Klangbeispiel 37.

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

37



19► Übertragen Sie das Blues-Schema in andere Tonarten.

üben!

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

„Tomb-stone's my pillow, graveyard gonna be my bed.
Yes, tomb-stone's my pillow and graveyard gonna be my bed.
Blue skies gonna be my blanket and the pale moon gonna be my spread.“¹
(fall)

„Blues fallin' down on me, just like the drops of rain.
Blues fallin' down on me, just like the drops of rain.
You give your lovin' sugar to another woman and don't give me a grain.“²

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

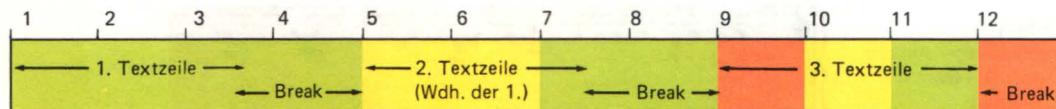
Die zweite Zeile, eine bekräftigende Wiederholung der ersten, erfährt durch die Verwendung der Subdominante eine Steigerung, die dritte, oft eine Zusammenfassung oder die Rückkehr aus der Metapher in die Realität, wendet sich über die Dominante wieder zur Tonika.

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

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

etwa
erwähnen

Blues-Break

Call and
Response

20► Spielen Sie das Blues-Schema auf Klavier oder Gitarre.

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

1393

38



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

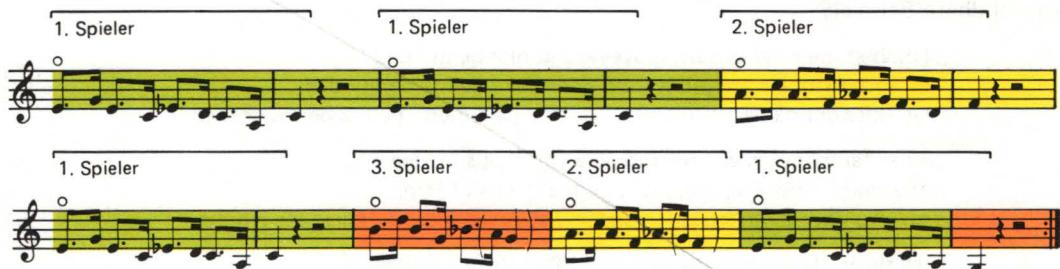
² a.a.O., S. 197

³ J.E. Berendt, a.a.O., S. 137

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

22 ► Versuchen Sie, mit Hilfe des Blues-Schemas miteinander zu improvisieren.

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



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

am Klavier als kurzer Vorschlag von unten, z.B.: 

oder beide Töne gleichzeitig.

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

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

Klavier
(vollständiger Akkord oder nur Terz und Septime):



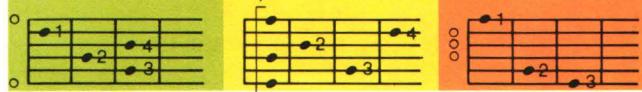
Symbolschreibweise:

C 7

F 7

G 7

Gitarrengrieffbild:



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

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

Eigene
Beispiel!

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

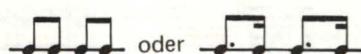
Improvisation

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

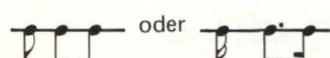
Zur Rhythmisierung:

- Versuchen Sie möglichst viele Töne off-beat zu spielen, unbedingt aber die mit Akzent (>) versehenen.
- Achtelnoten werden im Blues immer *ternär* punktiert.

Schreibweise

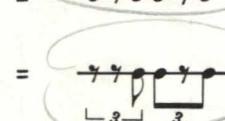


oder



oder

Ausführung

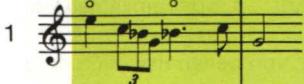
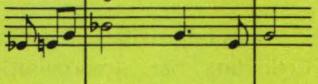
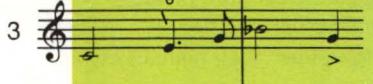
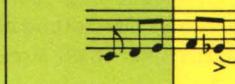
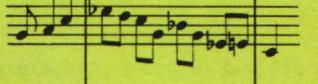
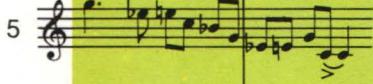
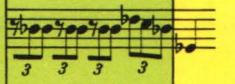
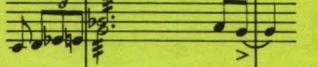
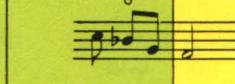
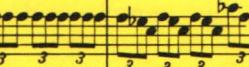


Auch wenn Sie kein Instrument spielen, können Sie beim „Dice-box Blues“ mitwirken, indem Sie ein *Kazoo* verwenden. Dieses, bei Skiffle-Groups beliebte Instrument gibt es billig in vielen Musikgeschäften. Es besteht aus einer Metall- oder Plastikröhre, in die man hineinsingt oder -summt. Eine Membran verleiht den Tönen einen instrumentalen, schnarrenden Klang (geeignet für Dirty-Play). Das Kazoo gehört zu den Mirlitonien, ist also eigentlich kein Musikinstrument, weil es ja selbst keine Töne erzeugt, sondern nur verfremdet.



Kazoo

Dice-box Blues

Akkord	C	C	C	C	F	F
Takt	1	2	3	4	5	6
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
	C	C	C	C	F	F

Hans Klaffl

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

C C G F C G
C C G F C G

Spiritual

#Diktat

„White man use whip, white man use trigger.
But the Bible and Jesus made a slave of the nigger!“¹

whip = Peitsche, trigger = Abzug am Gewehr, slave = Sklave

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

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

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

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

Spiritual

*Singen
(Hör.)*

*in Call and
Response*

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

Chilly water

Chilly water, chilly water! Hallelujah,
to dat lam'. { I know dat wa-ter is chilly an' col', } An'a soul,
Hal - le - lu - jah, to dat lam'; { But I have Je-sus in - a my soul, } An'a soul,
Hal - le - lu - jah, to dat lam'; 1. D | 2. D | D.C.

Überliefert

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

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

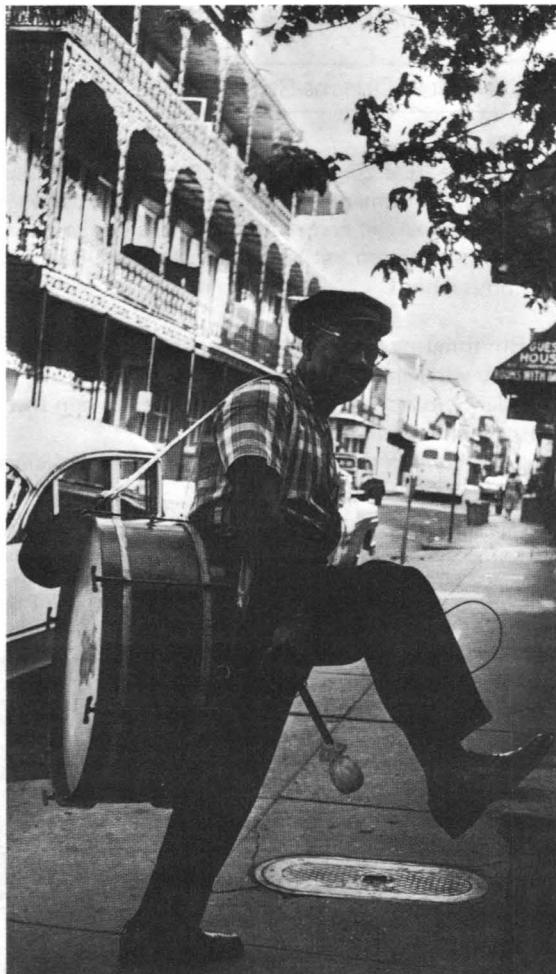
25 ► Welche Töne sollten als Blue notes intoniert werden? Versuchen Sie es.

¹ P. Oliver, a.a.O., S. 15

New Orleans

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

Auch das Wort „Jazz“ könnte über das Kreolische vom französischen „chasser“ (= jagen, hetzen) kommen.



Straße in Storyville mit der typischen französisch beeinflußten Architektur

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

Erst aus der Vermischung aller dieser afro-amerikanischen und europäischen Elemente entstand der erste Jazzstil, der **New-Orleans-Stil**.

Ragtime

New-Orleans-

Stil

⑥► Warum begünstigte die geographische Lage von New Orleans die Entstehung bzw. die Verbreitung des Jazz?

Einfache
Ans
Arbeitsmappe!

⑦► Auch in der europäischen Musikgeschichte gab es immer wieder Zentren. Nennen Sie solche. Durch welche Umstände sind sie entstanden?

TRADITIONAL JAZZ

1900: New-Orleans-Stil

Sections

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

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

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



Kornett

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



Trompete

- 28► Stellen Sie mit Hilfe eines Musiklexikons eine Liste der im Jazz üblichen Abkürzungen für die Instrumente (nicht nur der in der Bilderklärung verwendeten) zusammen.

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

1456
39

- 29► Verfolgen Sie den weiteren Ablauf, und ergänzen Sie folgende Tabelle:

Form	Wer improvisiert?	Wer begleitet?
Einleitung 4 Takte	cor	Rhythm-Section
1. Chorus 12 Takte	Kollektiv (2 cor, cl, tb)	Rhythm-Section
2. Chorus 12 Takte	?	?
3. Chorus (Stop-Time)	?	?
?	?	?

insgesamt 9 Choruses, von dem 9. Chorus „obligat“-Pax!

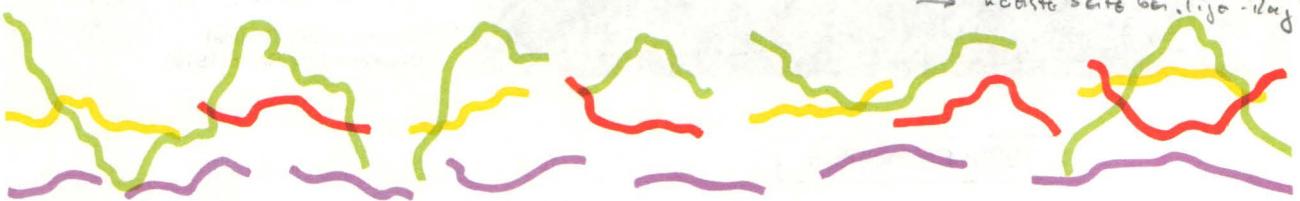
Der dritte Chorus ist ein Stop-Time-Chorus.

- 30► Versuchen Sie aufgrund Ihres Höreindrucks eine Definition dieses Begriffs. Achten Sie dabei vor allem auf die begleitenden Instrumente.

Stop time: einzelne Takteile werden von allen synchron akzentuiert, der Solist füllt die Pausen!

Stellt man den melodischen Verlauf der Kollektivimprovisation im New-Orleans-Stil grafisch dar, (s. dazu im Gegensatz „Break“ → Call-and-Response)

→ nächste Seite bei „Tige-Pax“



- 31► a) Welchen Instrumenten entsprechen die einzelnen Linien?

Beschreiben Sie danach die Funktion der einzelnen Instrumente in der Kollektivimprovisation dieses Stils.

- b) Bei welchen Instrumenten lässt sich Call and Response erkennen?

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

- 32► a) Welche Instrumente spielen on-beat, welche off-beat?

- b) Bei welchen Instrumenten lässt sich am deutlichsten Hot-Intonation bzw. Smear erkennen? (s. S. 103)

1910: Dixieland

Dixieland

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

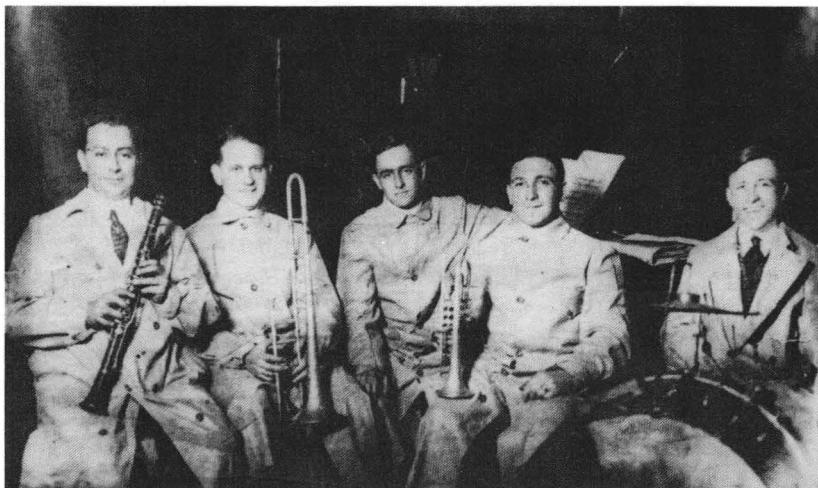
„Dixieland“ war ursprünglich eine umgangssprachliche Bezeichnung für den Süden der USA.

(33)► Suchen Sie in (Jazz-)Lexika und auf der Karte S. 101 nach Hinweisen auf die Herkunft dieses Wortes.

Der „weiße“ Dixieland-Stil ist „glatter“ als der „schwarze“ New-Orleans-Stil. Soloimprovisationen sind seltener und füllen meist nur die häufigen *Breaks*. Die Kollektivabschnitte wirken arrangiert, das heißt, sie sind nicht mehr nur frei improvisiert, sondern die verschiedenen Melodielinien werden vorher aufeinander abgestimmt.



40



Im „Tiger Rag“ der „New Orleans Rhythm Kings“ tritt an die Stelle der Kornette eine Trompete (teils mit Dämpfer gespielt).

(34)► Durch welches weitere Instrument unterscheidet sich diese Besetzung von der des New-Orleans-Stils?

(35)► Was bedeutet hier „Break“? Vergleichen Sie mit dem Blues-Break.

(s. Lexikone)
Metrum wird unterbrochen, die Unterbrechung wird durch kurze rhythm.-melod. Figuren (Rollen) ausgeschaltet!
Johnny Stein's Original Dixieland Jazz Band (1916)

1920: Chicago-Stil

Sweet-Intonation

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

Chicago-Stil

Der **Chicago-Stil** wurde hauptsächlich von dem weißen Trompeter Bix Beiderbecke geprägt, aber auch schwarze Musiker glichen sich diesem Stil an, zum Beispiel Louis Armstrong mit seinen Studiobands „Hot Five“ und „Hot Seven“.

Echo aus Europa

Dix-en-Provence / Gern
(1892 - 1924)

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

insgesamt 450 Werke! u. o. 20 Opern / 15 Ballette / viel Filmmusik

Drei Jahre später schrieb Milhaud sein Ballett „La création du monde“ („Die Erschaffung der Welt“), in dem er diese neue Technik anwandte. Das Werk besteht aus einer Ouvertüre und fünf Teilen, deren erster den Titel trägt: „Das Chaos vor der Schöpfung. Rat der Götter. Magische Zeremonien.“ (1923 in 5 Teilen) 1923!

Das Thema erscheint nacheinander in verschiedenen Instrumenten:

auf CD bei
3'30"



36 ► Verfolgen Sie das Hörbeispiel.

1632 - Pos. - Sax - Trp. / Trm / Klar. - Klav. - VI.

41

a) In welcher Reihenfolge übernehmen die Instrumente das Thema? Wie heißt diese musikalische Form? In welchen Epochen der europäischen Musikgeschichte wurde sie besonders gepflegt?

Warum eignet sie sich besonders gut für die Komposition mit Jazzelementen? (Thema bleibt, Festspunkt = Improvisation)

b) Stellen Sie das Tonmaterial des Themas zu einer Tonleiter zusammen. Welche melodischen und rhythmischen Kennzeichen des Jazz prägen dieses Thema?

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

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

(Akzentu.) (Vorhalt)

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

mehrere!
mehr improvisierend zu spielen und (slightly "play")
(sound!)

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

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

La création du monde

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

40

2 Klarinetten in B

Fagott

Horn in F

2 Trompeten

Posaune

Klavier (Piano)

Tamburin

Gr. Trommel

1. Violine

2. Violine

Saxophon in Es

Violoncello

Kontrabass

44

2 Flöten

2 Klarinetten in B

Fagott

Horn in F

2 Trompeten

Posaune

Klavier (Piano)

Tamburin

Becken

Kl. Trommel

Gr. Trommel

5 Pauken

1. Violine

2. Violine

Saxophon in Es

Violoncello

Kontrabass

1930: Swing



Die „Count Basie Big Band“

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

29.10.29
In der Weltwirtschaftskrise, 1929, waren viele Musiker arbeitslos geworden. Sie zogen nun in die großen Städte, vor allem an die Ostküste, und schlossen sich dort zu großen Orchestern, den Big Bands, zusammen, die in den vornehmen Klubs und Hotels zum Tanz aufspielten.

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

Big Band Swing

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

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

③ ► Welche Konsequenzen muß diese große Besetzung für die Improvisation haben?

„Swing“ oder „swing“?

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

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

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

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

Anmerkung!

④⓪► In welchen Instrumenten liegt dieser Grundschlag?

Auch so eine Jazzlegende ...

*Projektions-
zeitung auf
Draht!*

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

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

Wahr, oder gut erfunden?

Benny Goodman



Mit dem Beginn der Big-Band-Ära taucht ein neuer Begriff auf: **Arrangement**. Das bedeutet, daß überlieferte oder auch komponierte Themen und Stücke für eine bestimmte Besetzung (Band) gesetzt werden. Die Musiker spielen größtenteils nach Noten, improvisiert wird nur noch solistisch. Typische Merkmale des Swing-Arrangements:

Arrangement

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

Riff! (Anmerkung!)

④①► Hören Sie nochmals Klangbeispiel 42, und verfolgen Sie den Wechsel der Melodie zwischen den Sections.

④②► Beschreiben und begründen Sie die unterschiedliche Gestaltung der jeweiligen Begleitfunktion durch Blechbläser bzw. Saxophone. Beachten Sie dabei den Klangcharakter der Instrumente.



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

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

MODERN JAZZ

1940: Bebop

Bebop

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

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

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

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

43► Sie hören Charlie Parkers „Big foot“.

a) Welche Instrumente spielen am Anfang bzw. am Schluß unisono?

b) Welche weiteren Instrumente spielen in dieser Combo¹?



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

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

Der Grundrhythmus  usw. wird auf dem Becken geschlagen.

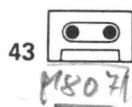
44► Achten Sie beim nochmaligen Hören vor allem auf das Schlagzeug.

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

b) Welches Instrument spielt den Grundschlag?

52nd street

evtl. audi:



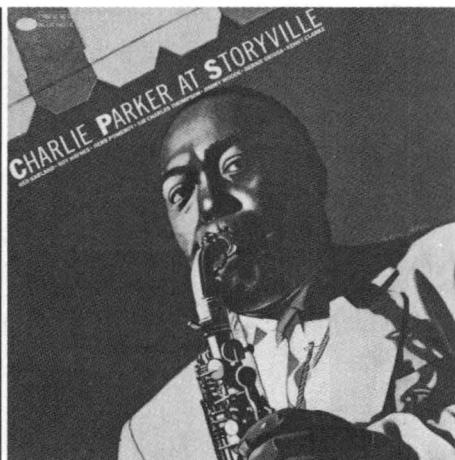
Auch beim Bebop wiederholte sich ein für die ganze Jazzgeschichte typischer Vorgang: Schwarze Musiker kreierten einen neuen, „schwarzen“ Stil, weiße Musiker übernahmen allmählich dessen Merkmale und modifizierten sie, bis eine eigenständige „weiße“ Stilvariante entstand, was die schwarzen Musiker wiederum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

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

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



Dizzy Gillespie



Charlie Parker (Plattencover)

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

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

Modern Jazz – Verwickelte Beziehungen

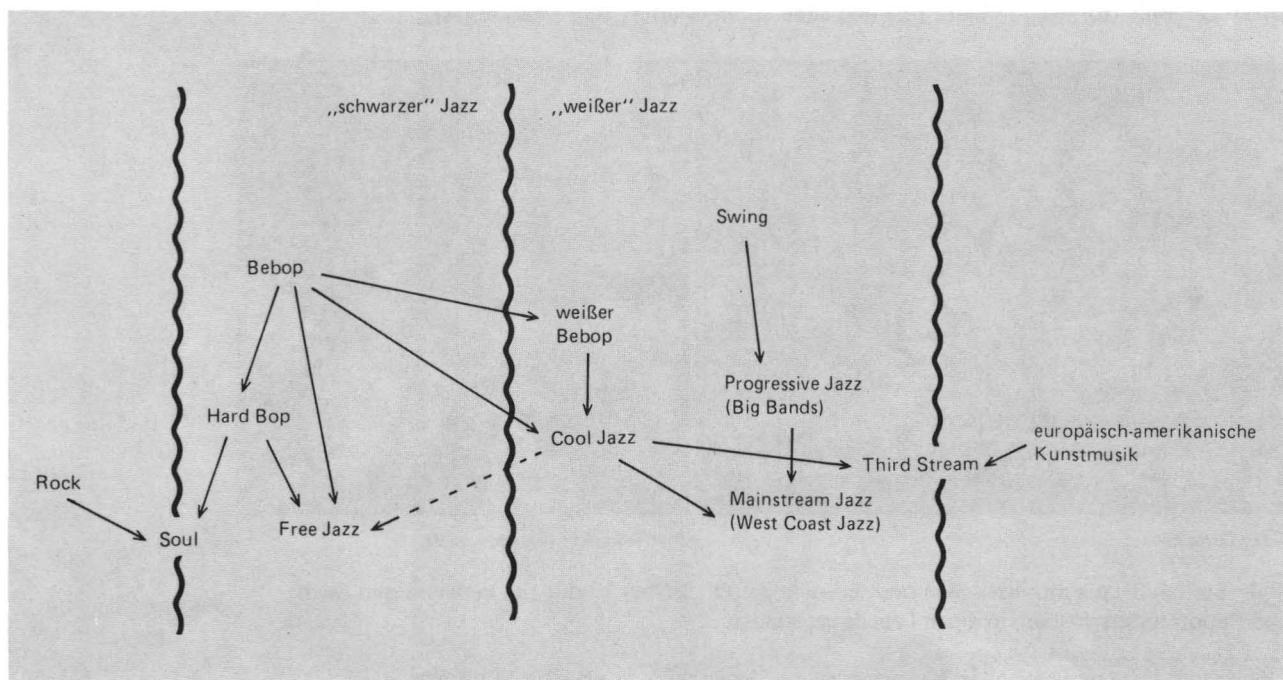
Revival

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

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

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

Die folgende schematische Darstellung soll dies verdeutlichen.



1950: Cool Jazz

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

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

Cool Jazz

1952 : erste H-Bombe
1952 : 43 Tage Stahlstieke
Koreanrieg, 1953 Standort
Suezkrise (1956) → Großv. T. greift
Egypten an
gegen „unwirksamen“ Untergang
(1954)

⑥► Informieren Sie sich in Geschichtsbüchern darüber, welche Ereignisse der fünfziger Jahre in den USA Mose Allison veranlaßten, von einem „Zeitalter der Angst“ zu sprechen.
 (M - Bombe - Luftabwurfschwung in den USA im Jahr 1955 führt zu Zahl der Toten, beträgt 16 Millionen durch 61 Bomber)

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

⑦► In „Five brothers“, gespielt vom „Gerry Mulligan Quartet“, läßt sich diese verzögernde Spielweise vor allem im Posaunensolo beobachten.

44



⑧► Das Schlagzeug wird in diesem Stück in einer für den Cool Jazz typischen Weise eingesetzt. Vergleichen Sie seine Funktion mit der im Bebop.

⑨► Welche Einflüsse des Bebop lassen sich in diesem Stück erkennen?



Der Baritonsaxophonist Gerry Mulligan mit der Dave Brubeck Group

Third Stream

Third Stream

(5. und Jazz-Sendung ⑥ bei ca. 12')

Beispiel: „Vendôme“ (\rightarrow Fuge)

In der Phase des Cool Jazz kam es zu einer neuerlichen Verbindung von Jazz und E-Musik. (Die Bezeichnung E-Musik, E für „ernst“ oder „etabliert“, ist besser geeignet, den Unterschied zum Jazz zu verdeutlichen als der Begriff „Kunstmusik“.)

Ihr Name „*Third Stream*“ versucht auszudrücken, daß dieser Stil zwischen E-Musik und Jazz eine dritte Stilrichtung darstellt, die von den beiden anderen gleichermaßen unabhängig (bzw. abhängig) ist. Unter „*Third Stream*“ versteht man also weder das Anreichern von Jazz mit „klassischen“ Elementen noch das „Verjazzzen“ von E-Musik.

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

Dem „Modern Jazz Quartet“ sind mit Stücken wie „Vendôme“ oder „Versailles“ eindrucksvolle Synthesen zweier musikalischer Welten gelungen.

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



45

12120

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

(d. = 60)

mf

(Rw)

sf

mf

(Rw)

f

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

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

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

46



Blue Rondo a la Turk (Anfang)

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

Dave Brubeck (* 1920) · © Derry Music Co., San Francisco 1960/62

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

den Rhythmus:

(Die Duole entspricht in der Dauer drei Achtelnoten.)

Versuchen Sie, diesen Rhythmus zum $\frac{9}{8}$ -Grundschlag zu klatschen.

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



46

- 52► Hören Sie das Stück nochmals, und prüfen Sie, ob auch der Höreindruck an diesen Stellen einem Dreivierteltakt entspricht.

- 53► Vergleichen Sie die Stücke von Bartók und Brubeck miteinander (Notentext).

- a) Welche rhythmischen Gemeinsamkeiten lassen sich feststellen?
 b) Vergleichen Sie das Verhältnis zwischen linker und rechter Hand (Melodie-Begleitfunktion)

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

- 54► Leiten Sie aus den Akkorden des ersten Taktes (beide Systeme) die Bedeutung der Zeichen maj7, 6 und + ab. Wie werden Mollakkorde bezeichnet?

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

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



1960: Free Jazz

Cassette 5 (Saxophonpartie) ab 256/61 ~ 1325



Mainstream
Jazz

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

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

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

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

Free Jazz



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

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

Die Befreiung des Free Jazz von überkommenen Regeln ist vergleichbar mit dem Entstehen der Atonalität in der E-Musik des 20. Jahrhunderts. Während diese aber die überwundene tonale (grundtonbezogene) Ordnung bald durch neue Gesetzmäßigkeiten ersetzt (Zwölftonregeln, serielle Technik), nutzt der Free Jazz die Unabhängigkeit von Regeln für die Wiederbelebung der Improvisation:

Nur wenn der momentane melodische Einfall ohne Rücksicht auf harmonische oder rhythmisch-metrische Regeln verwirklicht werden kann, ist der Künstler im Ausdruck frei. Für Ornette Coleman bedeutet sogar die Stilbezeichnung „Free Jazz“ eine unzulässige Einschränkung, gegen die er sich wehrt: „Free ist kein Stil . . . , free zu spielen heißt, keinen Stil haben zu müssen . . . !“¹

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

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

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

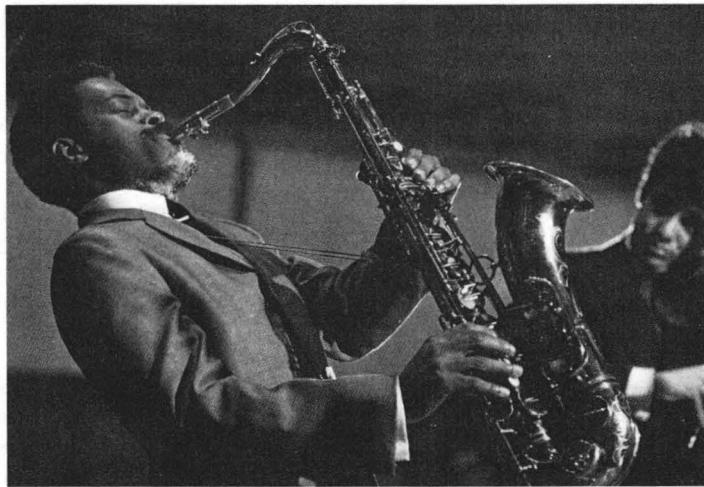
² zitiert nach J.E. Berendt, a.a.O., S. 167



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

57 ► Hören Sie das Stück möglichst vorurteilslos.

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



Albert Ayler



→ als Zus.fassung: Jazz-Sendung 5 (evtl. etwas kürzen!)

1970: Fusion

(5. und stattdeutsche - rasier - Sendung 6 ab 18'14")

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

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

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

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

Unbeeinflußt von der Verbindung mit der Rockmusik blieben (meist)

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

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

Fusion



Die amerikanische Gruppe „Blood, Sweat & Tears“ war eine der ersten und erfolgreichsten Jazz-rockgruppen. „Spinning wheel“ wurde im Jahr 1968 aufgenommen. (Die Aufnahme entspricht im Ablauf dem Notentext nicht genau.)



„Blood, Sweat & Tears“ mit Leadsänger David Clayton-Thomas

Spinning wheel

Moderately slow, with a beat

E7(+9) A7 D7(+9) G E7(+9) A7
What goes up must come down, Spinning Wheel

D7(+9) G E7(+9) A7 D7(+9) G
got to go 'round. Talk-in' 'bout your trou-bles, it's a cry-in' sin.—

D7 N. C. D7(+9) E7(+9) A7

Ride a paint-ed po-ny, let the Spin-ning Wheel _ spin. You got no mon-ey,

D7(+9) G E7(+9) A7 D7(+9) G

you got no home.— Spin-ning Wheel all a - lone,—

E7(+9) A7 D7(+9) G N. C.

Talk-in' bout your trou-bles and you, you nev-er learn,— Ride a paint-ed po-ny, let the

D7(+9) C Bb

Spin-ning Wheel _ turn.— Did you find your di-rec-ting sign — on the

A_b G C

straight and nar - row high - way.— Would you mind — a re-

Bb A_b G

flect-ing sign?— Just let it shine — with - in your mind,— and
p cresc.

The musical score consists of five staves of piano sheet music. The first staff shows a vocal line with lyrics: "show you — the col — ors — that are real." The chords above the notes are labeled A♭(2)/G, B♭(add9), and C(add9). The second staff shows a piano line with a dynamic ff. The third staff shows a piano line with a D9 chord. The fourth staff shows a piano line with an E7(+9) chord, followed by lyrics: "Some — one's — wait-ing". The fifth staff shows a piano line with a D7(+9) chord, followed by lyrics: "just for you, —". The sixth staff shows a piano line with an E7(+9) chord, followed by lyrics: "Spin-ning Wheel". The seventh staff shows a piano line with an A7 chord, followed by lyrics: "spinning true, —". The eighth staff shows a piano line with a D7(+9) chord, followed by lyrics: "Drop all your trou-bles by the riv-er — side. —". The ninth staff shows a piano line with a G chord, followed by lyrics: "Ride a paint-ed po - ny, let the". The tenth staff shows a piano line with an E7(+9) chord, followed by lyrics: "Spin - ning Wheel — fly.". The eleventh staff shows a piano line with an A13 chord. The twelfth staff shows a piano line with a D7(+9) chord. The thirteenth staff shows a piano line with a Gmaj7 chord. The score concludes with the instruction "Repeat and fade".

David Clayton-Thomas
© Blackwood Musik, Inc./Bay Music, Ltd. 1968/1971

- 58► a) Überprüfen Sie anhand Ihres Höreindrucks die oben aufgeführten Stilmerkmale der Fusion Music. Stellen Sie Jazz- bzw. Rockeinflüsse und -merkmale in einer Tabelle gegenüber.
 b) Welchem Jazzstil entspricht dieses Stück am ehesten?
 c) Sie kennen sicher das am Schluß zitierte Volkslied. Interpretieren Sie dieses Zitat im Zusammenhang mit dem Songtext.



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

Miles Davis



49

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

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

Zum Überlegen und Diskutieren

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

Wiegt die Gefahr der Kommerzialisierung die größere Popularität auf?

Bei welchen zur Zeit aktuellen Rockmusikern lassen sich Jazzeinflüsse erkennen?

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

1. Definition des Jazz

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

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

2. Vorformen:

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

instrumental: **Ragtime**, europäische Marschmusik

3. Merkmale, die auf afrikanische Einflüsse zurückgehen:

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

4. Stile:

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

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

5. Kleines Lexikon:

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

¹ J.E. Berendt, a.a.O., S. 170

Verzeichnis der Lieder und Instrumentalstücke

America (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	92
Chilly water (überliefert/K. Haus/F. Möckl)	114
Chor der Gassenjungen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	64
Cool (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	90
Couplet des Escamillo (aus „Carmen“ von G. Bizet)	70
Dice-box Blues (Improvisations-Workshop, H. Klaffl)	112
Die Moritat von Mackie Messer	82
Dos kelbl (nur Text, A. Zeitlin)	30
Drunten im Unterland (G. Weigle, überliefert)	35
Feeelin' lonesome (Big Bill Broonzy)	108
Gee, Officer Krupke (aus „West Side Story“ von St. Sondheim/L. Bernstein)	94
Habanera (aus „Carmen“ von G. Bizet)	67
Kanonensong (aus „Die Dreigroschenoper“ von B. Brecht/K. Weill)	84
La santa espina (Volkstanz, überliefert)	24
Las señoritas (überliefert)	69
Lied der Carmen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	69
Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (aus „Die Dreigroschenoper“ von B. Brecht/K. Weill)	86
Lomir sich iberbetn (überliefert)	27
Mazurka Nr. 5 op. 7,1 (F. Chopin)	54
My heart's in the Highlands (R. Burns/H.T. Heinrich, überliefert)	34
Omal diplo (überliefert)	9
Roddy McCorley (überliefert)	17
Scha, sctil (überliefert)	29
Schaut doch hin (Chor aus „Carmen“ von G. Bizet)	76
Sinnefiasmeni Kiriaki (überliefert)	11
Slawischer Tanz Nr. 8 aus op. 46 (A. Dvořák)	38
Sog nischt kejn mol (H. Glik/D.J. Pokras)	31
Spinning wheel (D. Clayton-Thomas)	133
Tanzlied der Carmen (aus „Carmen“ von G. Bizet)	72
The men behind the wire (P. McGuigan/S. Kröher/Ch. König)	20
Weiße Rosen aus Athen (M. Hadjidakis/H. Bradke)	6

Sachverzeichnis

afrikanische Musik 100, 106
afrikanisches Tonsystem 102 f.
afroamerikanische Nationalisten 131
Agitation 97
Akkordbezeichnung 130
arabische Musik 52
Arbeitslied 13, 103
Arie 60, 98
Arrangement 123, 137
Atonalität 131
Autodidakt 126
Avantgarde 97

Balalaika 7
Ballade 17
Ballad opera 60 f., 98
Ballad tune 61
Ballettmusik 98
Band 116 ff., 122 ff., 137
Banjo 7, 18, 21, 116
Baß 122
Baßklarinette 136
Bauernmusik 14, 32
Beat 104
Bebop 124 ff., 130, 137
Biedermeier 36
Big Band 122 f., 126, 137
Black Bottom 122
Black Muslims 131
Black People 115
Black Power 131
Bläserarrangement 132
Blaskapelle 23, 115
Blue note 103, 107 f., 114, 137
Blues 107 ff., 132, 137
Blues-Break 109, 137
Blues-feeling 107
Blues-Schema 108 ff., 117, 137
Bluestext 109
Bluestonleiter 103, 107 f.
– sechsstufige 103, 107
– siebenstufige 108
Bodhran 19
Brass-Section 122 f.
Break 118
Brown People 115
Bürgerrechtsbewegung 131
Busuki 7

Call 102, 107, 137
Call and Response 109, 114, 117, 123, 137
Carnegie Hall 123
Chanson 70
Chanter 19
Charleston 122
Chassidismus 29
Chicago 118, 122, 137
Chor 64 ff., 76 f.
Choreograph 96, 98
Chorus 109, 116 f., 124, 137
Cobia 23 f.
Combo 125, 137

Contrabaix 23
Cool Jazz 126 ff., 137
Couplet 70 f., 98

deutsche Oper 61
Dirty-Play 124, 137
Dirty tones 103, 137
Diskantschalmei 23
Dissonanz 95
Dixieland 118, 126, 137
Doppelrohrblattinstrument 23
dramatisches Theater 83
Drone 19
Dudelsack 19
Duole 130

E-Baß 132, 136
E-Gitarre 132
Einhandflöte 23
Electric Jazz 132
Ellenbogenpfeife 19
E-Musik 96, 126, 128, 131
E-Piano 132
episches Theater 83 ff., 88
ernste Oper 60, 98
ethnische Musik 111
Expressionismus 97

Fiddle 21
Field Holler 102 f., 107, 137
Filmoper 97
Fiscorn 23
Flabiol 23
flatted fifth 125
Flügelhorn 23
Folklore, 13 ff., 32
– internationale 21
– irische 16 ff.
– jiddische 29
– nationale 21
Formenpluralismus 97
Four-Beat-Jazz 123
Free Jazz 126, 130 ff., 137
Furiant 44 f., 57
Fusion 132 ff., 137

Geige 21
Generalbaß 61, 130
Gesellschaftskritik 98
Gigue 19
Gitarre 21, 105, 110, 122
Glissando 103

Habanera 66 ff.
Hard Bop 126
Harfe 18
Heldenoper 81
Hemiole 44
höfische Musik 13
Hora 29
Hornquinten 75
Hot-Intonation 103, 117 ff., 124, 137

Idealisierung der Natur 35 f.
Idealisierung der Vergangenheit 36
Improvisation 109 ff., 122, 124, 131, 137
indische Musik 14, 126
irische Blechflöte 18
irische Geschichte 16
italienische Oper 60 f., 98

Jazz 88, 96 ff., 99 ff.
Jazzeinflüsse 91, 135 f.
Jazznotation 104, 111, 119
Jazzoper 97
Jazzrock 132
Jazztanz 96
Jiddisch 28
Jig 19
Jitterbug 122
jüdische Geschichte 28
jüdischer Tempelgesang 27
jug 105

Kazoo 111
Keyboard 132
Kinderchor 64 ff., 76 f.
Kirchenmusik 13
Kirchentonart 19, 27, 57
Klarinette 116
klassische Musik 126
Klavier 110, 116, 119, 122
Klischee 46, 80
Kode-Lieder 18
Kollektivimprovisation 116 f.
Koloraturarie 61
Komische Oper 60, 98
Kommerzialisierung 12, 136
Kontrabaß 21, 23, 116
Konzertmusik 13
Kornett 116, 118
Kreolen 115
kubanische Musik 126
Kunstmusik 13 f., 18, 126, 128

Legato 127
Leier 8
Librettist 79, 97
Libretto 68
Liebeslied 18
Lied 98
– politisches 18
– romantisches 88
Lyra 8

Mächtiges Häuflein 46
Mainstream Jazz 126, 130
Mandoline 7, 21
Märchenoper 97
Marching Band 115
Marschmusik 137
Mazurka 53 ff.
Melodrame 70
Melody-Section 116
Mirliton 111

- Mixolydisch 19
 modale Tonart 19, 27, 57
 Modern Dance 96
 Modern Jazz 124 ff., 137
 Moritat 82 f., 88
 Motiv 95
 mündliche Überlieferung 13
 Musical 89 ff.
 musikalische Komödie 60
 musikalische Tragödie 60
 musikalische Völkerkunde 14, 32
 Musik der Unterschicht 32
 Musikethnologie 14, 32
 Musikfilm 97
 Musiktheater 59 ff., 81 ff., 97 f.
 Musizierverbot 18

Nationalbewußtsein 35
 Nationale Schulen 33 ff.
 Nationaloper 60, 80, 98
 Nationalstil 57 f.
 Nationaltanz 57
 Naturtrompete 75
 neutrale Intonation 103
 New Orleans 115 ff., 137
 Nigun 29

Off-Beat, 104 ff., 108, 111, 117, 119, 122, 137
 – retardierender 127
 Off-Pitchness 103, 108, 110, 119, 137
 On-Beat 104, 117, 122
 Opera buffa 60, 98
 Opera seria 60, 98
 Operette 97
 Operettenstil 87
 Opernarie 82
 Opernfinale 78
 Opernparodie 81
 Opernpublikum 83
 Ouvertüre 82, 119

Pantomime 97
 Perkussionsinstrumente 103
 Pfeifen 19
 Phrasierung 137
 Phrygisch 27, 57
 Polonaise 56
 Polyrhythmik 119
 Pontos-Griechen 8 f.
 Popsong 97
 Posaupe 23, 116, 119, 122
 Präludium 23

Programmusik 47, 52
 Progressive Jazz 126
 Protestsong 16
 Provokation 97, 124

Ragtime 115, 137
 Rassenkonflikt 100, 131
 Realitätsflucht 58
 rebel song 17
 Regulator 19
 Rembetiko 10 ff.
 Restauration 36, 53, 57
 Revival 126, 137
 Rezitativ 60, 98
 Rhythm-Section 116, 122 f.
 Rhythmusgruppe 116
 Ritterromantik 36
 Rock 126, 132
 Rockinstrumente 136
 Rockjazz 132
 Rockoper 97
 Romantik 58, 80

Sardana 22 ff.
 Saxophon 118 f., 122
 Sax-Section 122 f.
 Scat-Song 110
 Schalmei 23
 Schlager 15, 83
 – folkloristischer 15
 – volkstümlicher 13
 Schlagzeug 116, 119, 122
 schwarzer Jazzstil 125 f.
 Section 116, 122, 137
 Simultanbühne 97
 Singspiel 60 f., 98
 Singweise 91, 102
 Skiffle 105, 111
 Sklaven 13, 100 f., 114 f.
 slawische Musik 44
 Smear 103, 108, 117, 119, 132, 137
 Soloimprovisation 116, 118, 123
 Song 90 f., 96
 Soul 126
 Sousaphon 116
 Sozialkritik 97
 Spielweise 132
 Spiritual 114, 137
 Stilpluralismus 97, 126
 Stop-Time-Chorus 117
 Storyville 115, 118
 Sturm und Drang 36

südamerikanische Musik 126
 Sweet-Intonation 118, 137
 Swing 122 ff., 126, 137
 Synkope 104 f.

Taktwechsel 44, 93
 Tambori 23
 Tanzmusik 13, 124
 Tenore 23
 Tenorschalmei 23
 ternär 111
 Third Stream 126, 128 ff., 137
 Tin Whistle 18
 Tiple 23
 Tonbildung 137
 Tongebung 102
 Traditional Jazz 116 ff., 137
 Transkription 32
 Trombo 23
 Trompete 23, 116, 118, 122
 Tuba 116
 tub-bass 105
 Two-Beat-Jazz 123

Uilleann Pipe 19
 Union Pipe 19
 Unisono 124
 Unterhaltungsmusik 32, 96 ff.

Vaudeville 60, 98
 Videoclip 97
 Volkslied 13 ff., 32, 69, 135
 – spanisches 69
 Volksmusik 5 ff., 13 ff., 32, 37, 57 f.
 – griechische 6 ff.
 – irische 16 ff.
 – jiddische 26 ff.
 – osteuropäische 128
 – polnische 56
 – russische 46
 – synthetische 32
 volksmusikalische Elemente 32, 37, 47
 Volksmusikstil 58
 Volksoper 88
 Volkstanz 8, 22 ff., 29, 32, 44 f., 56, 98
 volkstümliche Musik 15

weißer Jazzstil 124 ff.
 West Coast Jazz 126
 Work-Song 103, 114, 137

Zwischentöne 102

Verzeichnis der Kapiteleingangsbilder

S. 5: Fraunhofer Saitenmusi

S. 33: Böhmisches Volkstanzensemble

S. 59: Zigeunerin tanzt den Vito Sevillano (Holzstich nach einer Zeichnung von Gustave Doré)

S. 99: Herman Sherman, Creole Parade, New Orleans, 1973

Bildnachweis

S. 5: Peter Vervier, München — S. 7.: Aus: *Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie*. Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979 — S. 8: Ursula Ahrens, Bochum — S. 12: Trikont „*Unsere Stimme*“ Schallplatten GmbH, München — S. 16: Irische Fremdenverkehrszentrale, Frankfurt am Main — S. 21: Ullstein Bilderdienst, Berlin — S. 22: Spanisches Fremdenverkehrsamt, München — S. 23: Aus Josep M. Mas i Solench: *Diccionari breu de la Sardana. Selbstverlag des Autors*, Santa Coloma de Farners 1981 — S. 33: Bildagentur Mauritius, Mittenwald (Foto v. Knobloch) — S. 37: VEB Verlag der Kunst, Dresden — S. 45: Hildegard Steinmetz, Gräfelfing — S. 47: René Gardi, Bern — S. 53: Photographie Giraudon, Paris — S. 56 und 59: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin — S. 61: Anne Kirchbach, Starnberg — S. 63 oben links: Bavaria Verlag, Gauting (Foto Photomedia); oben rechts und Mitte: Keystone Pressedienst, Hamburg; unten: Bavaria Verlag, Gauting (Foto IPCE) — S. 64: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 66: Foto Palfy, Wien — S. 75: Bibliothèque et Musée de l’Opéra, Paris — S. 78: Keystone Pressedienst, Hamburg — S. 80: Pressebüro der Salzburger Festspiele, Salzburg — S. 81 und 87 oben: Archiv Dr. Karkosch, Gilching — S. 87 unten: Aus: *Die Dreigroschenoper* 63. Werkbuch zum Film. Laokoon-Verlag, München 1964 — S. 89 und 93: Süddeutscher Verlag, Bilderdienst, München — S. 96 oben: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main; unten: Story Press, Berlin — S. 99: Aus Valerie Wilmer: *The face of black music. Da Capo Press, New York 1976* — S. 100: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin — S. 101: Aus Lothar Zenetti: *Peitsche und Psalm. Verlag J. Pfeiffer*, München o. J. — S. 102: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin — S. 105: Aus: *That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988* — S. 106: Begleitheft zur Platte „*UNESCO Collection – An anthology of African music. 3: The music of the Ba-Benzélé Pygmies*“. Hrsg. von P. Collaer. Bärenreiter-Musica-phon, Kassel — S. 111: Jakob Buxeder, München — S. 115: Aus Joachim-Ernst Berendt: *Photo-Story des Jazz*. Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main 1978 — S. 116 oben und unten rechts: Aus: *Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie*. Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979; unten links: aus Joachim-Ernst Berendt: *Photo-Story des Jazz*. Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt am Main 1978 — S. 118 und 122: Aus: *That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988* — S. 123: Anthony Verlag, Starnberg (Foto Kneidinger) — S. 124: Interfoto Rauch, München — S. 125 links: Anthony Verlag, Starnberg (Foto Kneidinger); rechts: aus Peter Niklas Wilson/Ulfert Goeman: *Charlie Parker*. Oreos Verlag, Schaftlach 1988 — S. 127: Anthony Verlag, Starnberg (Foto Rieder) — S. 130: Interfoto Rauch, München — S. 131: Deutsche Presse-Agentur, Frankfurt am Main — S. 132: Aus: *That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt 1988* — S. 133: New Eyes, Hamburg — S. 136: Süddeutscher Verlag, Bilderdienst, München

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

Alkor-Edition, Kassel: S. 64 f., 67–74, 76 f. (aus G. Bizet: *Carmen*. Klavierauszug [Oeser] [AE 129 a])
M.P. Belaieff, Frankfurt am Main: S. 48–52 (aus A. Borodin: *Eine Steppenskizze aus Mittelasien. Studienpartitur* [Bel. Nr. 467])
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London: S. 128 (aus B. Bartók: *Mikrokosmos*, Bd. VI)
Editions Max Eschig, Paris: S. 120 f. (aus D. Milhaud: *La création du monde* [M. E. 2402])
Hansen House, Miami Beach, Florida: S. 129 (aus: *Dave Brubeck Anthology*, Bd. 2)
Hal Leonard Publishing Corporation, Winona, Minnesota: S. 133 ff. (aus: *The best of Blood, Sweat & Tears*)
B. Schott’s Söhne, Mainz: S. 38–43 (aus A. Dvořák: *Slawische Tänze für Klavier vierhändig* [Herrmann] [ED 4607])
Universal-Edition, Wien: S. 54 f. (aus F. Chopin: *Mazurkas* [Pugno] [UE 342]), S. 82, 84 f. (aus K. Weill: *Die Dreigroschenoper* [Gingold] [UE 8851]), S. 86 (aus: *Die Songs aus der Dreigroschenoper* [UE 13832]))



**Bayerischer
Schulbuch-Verlag
München**

8211 3