

<b>Entwicklungen abendländischer Vokalmusik</b> .....	<b>7</b>
<b>VOM GREGORIANISCHEN CHORAL ZUR ARS NOVA</b>	
 Der Choral als liturgische Kunst und als Zeitstil .....	8
• Gregorianik, Guillaume de Machaut: Messe de Notre-Dame	
<b>VOKALMUSIK DER RENAISSANCE</b>	
 Messen und Madrigale .....	14
• Heinrich Isaac: Quis dabit capiti meo aquam; Innsbruck, ich muss dich lassen	
• Giovanni Perluigi da Palestrina: Missa Assumpta est Maria	
• Carlo Gesualdo: Dolcissima mia vita	
• Laurenz Lemlin: Der Gutzgauch auf dem Zaune saß	
<b>VOKALMUSIK DES BAROCK</b>	
Eine Kantate von Johann Sebastian Bach. ....	26
• Johann Sebastian Bach: Kantate BWV 26 (Ach wie flüchtig, ach wie nichtig)	
<b>VOKALMUSIK DER KLASSIK</b>	
Musikalische Bühnenerwerke. ....	36
• Johann Adam Hiller: Der Dorfbarbier	
• Wolfgang Amadé Mozart: Così fan tutte	
<b>VOKALMUSIK DER ROMANTIK</b>	
Lieder im Schaffenszentrum. ....	48
• Lieder von Carl Friedrich Zelter, Franz Schubert, Robert Schumann,  Johannes Brahms	
<b>Musik und Tradition</b> .....	<b>63</b>
<b>TRADITIONSBEZÜGE</b>	
 Ein Choral durch die Jahrhunderte .....	64
• Ein feste Burg ist unser Gott	
Stilisierung lateinamerikanischer Volksmusik .....	73
• Alberto Ginastera: Malambo für Klavier	
Volksmusikalische Elemente in moderner Orchestermusik. ....	76
• Jörg Widmann: Dubairische Tänze	
Bach in neuem Gewand .....	80
• Knut Nystedt: Immortal Bach	
Südafrikanische Tradition .....	82
• Abdullah Ibrahim: Mannenberg Is Where It's Happening	
Jazzmusiker interpretieren einen Hit. ....	84
• Adriano Celentano/Trio Elf: Azzurro	
Das Alte und das Fremde .....	86
• John Lennon/Paul McCartney: Norwegian Wood	
Rockmusik mit Kunstanspruch .....	88
• Yes: Roundabout, Modest Mussorgski/Emerson, Lake & Palmer: Bilder einer Ausstellung	
Mittelalter-Rock .....	90
• Schandmaul: Walpugisnacht	

# Inhalt

## TRADITIONSWANDEL

Stilwandel um 1600. ....	94
• Adrian Willaert: <i>Victor io, salve</i>	
• Claudio Monteverdi: <i>Orfeo ed Euridice</i>	
Die Emanzipation der Dissonanz. ....	98
• Jean-Féry Rebel: <i>Les Éléments</i>	
• Richard Wagner: <i>Tristan und Isolde</i>	
Experimenteller Umgang mit der Stimme. ....	103
• Adriana Hölszky: <i>Monolog</i>	

## Musik und Technik ..... 107

### DIGITALE VERFAHREN

Die digitale Revolution. ....	108
-------------------------------	-----

### VERBREITUNG VON MUSIK

Von der LP zum Streamingdienst. ....	110
--------------------------------------	-----

### DIE GESTALTENDE FUNKTION DER TECHNIK

Klangwelt der Effekte. ....	113
Der erste Loop. ....	116
• Gavin Bryars: <i>Jesus' Blood Never Failed Me Yet</i>	

### ELEKTRONIK IN DER KUNSTMUSIK

Pioniere der elektronischen Musik. ....	118
• Karlheinz Stockhausen: <i>Hymnen</i>	
• James Tenney: <i>For Anne (Rising)</i>	

Ein Beethoven-Scherzo aus zweiter Hand. ....	123
• Beethoven X: <i>The AI Project</i>	

### ELEKTRONISCHE POPULARMUSIK

Propheten der technisierten Welt. ....	130
• Kraftwerk: <i>Autobahn, Radio Aktivität</i>	

### TECHNISCHE ENTWICKLUNGEN UND KREATIVE PROZESSE

Zwischen Disco und Techno: House. ....	134
• Warehouse: <i>Your Love</i>	
• Beyoncé: <i>Break My Soul</i>	

Musikmarkt. ....	136
• Chilly Gonzales: <i>Never Stop, Not a Musical Genius</i>	

## Entwicklungen abendländischer Instrumentalmusik ..... 141

### INSTRUMENTALMUSIK DES BAROCK

Polyphone Strukturen. ....	142
• Johann Sebastian Bach: <i>Inventio 13, Brandenburgisches Konzert Nr. 4</i>	
Das konzertierende Prinzip. ....	148
• Arcangelo Corelli: <i>Concerto grosso op. 6,8</i>	

# Inhalt

- Antonio Vivaldi: Concerto RV 580
- Georg Friedrich Händel: Suite in D-Dur („Wassermusik“)

## ÜBERGANGSSTILE

- 🔍 **Musikalische Brückenbauer** ..... 158
  - Carl Philipp Emanuel Bach: Fantasie in fis-Moll, Wq 67
  - Johann Christian Bach: Sinfonie in Es-Dur op. 9.2
  - Johann Stamitz: Sinfonia à 8

## INSTRUMENTALMUSIK DER KLASSIK

- Sinfonien und Sonaten ..... 166
  - Ludwig van Beethoven: 8. Sinfonie in F-Dur
  - Muzio Clementi: Sonatine in C-Dur
- 🔍 **Joseph Haydn: Streichquartett Hob. III:76** ..... 174
  - Das Solokonzert ..... 174
    - Wolfgang Amadé Mozart: Klavierkonzert in B-Dur, KV 450

## INSTRUMENTALMUSIK DER ROMANTIK

- Klaviermusik ..... 182
  - Thekla Bądarzewska: Gebet einer Jungfrau
  - Josephine Lang: Arabeske
  - Sigismund Thalberg: Thème et Étude op. 45
- Orchestermusik ..... 192
  - Richard Wagner: Tannhäuser (Ouvertüre)
  - Johannes Brahms: Serenade in A-Dur op. 16, 🔍 **2. Sinfonie in D-Dur**

## Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts ..... 203

### STILRICHTUNGEN DER MODERNE

- Impressionismus ..... 204
  - Claude Debussy: Préludes, Nr. 8 (La fille aux cheveux de lin)
- Expressionismus ..... 208
  - Arnold Schönberg: Verklärte Nacht
  - Alban Berg: Wozzeck
- Dodekaphonie ..... 214
  - Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke (Nr. 6)
  - 🔍 • Anton Webern: Quartett op. 22
- Futurismus ..... 220
  - Luigi Russolo: Risveglio di una città
  - Edgar Varèse: Amériques
- Neoklassizismus ..... 223
  - Igor Strawinski: Divertimento
  - Alfred Schnittke: Concerto grosso Nr. 3

### STRÖMUNGEN UND KONZEPTE NACH 1950

- Aleatorik ..... 226
  - John Cage: Imaginary Landscape No. 4
  - Karlheinz Stockhausen: Klavierstück XI
- Klangflächenmusik ..... 230
  - Krzysztof Penderecki: Anaklasis
  - 🔍 • György Ligeti: Lontano

# Inhalt

Minimal Music . . . . .	234
• Steve Reich: Drumming	
Musikalische Performance . . . . .	244
• Carola Bauckholt: Die Alte	
Postmoderne . . . . .	246
• Einjuhani Rautavaara: Konzert für Vögel und Orchester	

## Methoden- und Kompetenzseiten

### METHODEN DER WERKERSCHLIEßUNG

• Melodische Aspekte der musikalischen Analyse . . . . .	45
• Rhythmische Aspekte der musikalischen Analyse . . . . .	46
• Zusätzliche Gestaltungsmittel . . . . .	47
• Harmonische Aspekte der musikalischen Analyse . . . . .	60
• Untersuchung lyrischer Texte I . . . . .	62
• Erschließung historischer Texte . . . . .	93
• Formen und Gattungen . . . . .	138
• Untersuchung lyrischer Texte II . . . . .	140
• Besetzung . . . . .	180
• Merkmale moderner Lyrik . . . . .	202

### KOMPETENZEN DER MUSIKPRAKIS

• Interpretationen im Vergleich . . . . .	106
• Softwaregestütztes Komponieren . . . . .	126
• Hilfen zur Höranalyse I . . . . .	156
• Hilfen zur Höranalyse II . . . . .	190
• Praxisworkshop Trommeln . . . . .	240
Quellenverzeichnisse . . . . .	250
Personen- und Sachverzeichnis . . . . .	252

### Erklärung der Symbole:



Historische und literarische Texte



Auszüge aus der Sekundärliteratur



Hörbeispiele



Filmbeispiele



„Im Fokus“, erhöhtes Anforderungsniveau



(Internet-)Recherche



Singen und Musizieren/Musik erfinden



Hinweis auf Kompetenzseiten



Arbeitsblatt



## Psalmen

Etwa 150 im Buch der Psalmen des Alten Testaments zusammengefasste jüdische Lieder und Gebete, ca. 160 v. Chr. abgeschlossen

## Ein Choral durch die Jahrhunderte

### Luthers Lied

Im Buch der Psalmen finden sich poetische Bibeltexte von der Klage bis zur Lobeshymne das menschliche Dasein reflektieren. Der 41. Psalm enthält eine grundlegende Aussage, die für Christen zu allen Zeiten und bis heute von Bedeutung ist. Martin Luther hat sie in seinem Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* in Reimfassung gebracht. Die erste der Strophen lautet:

1. Ein feste Burg ist unser Gott, wir haben kein Heil durch Hand und Waffen.  
Er hilft uns frei aus aller Not, die uns jetzt hat betroffen.  
Der alt böse Feind, mit Ernst er's jetzt meint; groß Macht und viel List,  
die zusammenkunftung ist, auf Erd ist nicht seins gleichen.

Luther erfand wahrscheinlich auch die Liedmelodie. Im Jahrhundert der Reformation wurde der Choral zur Basis des protestantischen Glaubens. Im Lauf der Zeit bildete sich die Gestalt des Liedes heraus, in der sie 1915 im Evangelischen Kirchengesangbuch festgehalten wurde:

Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen.  
Er hilft uns frei aus aller Not, die uns jetzt hat betroffen.  
Der alt böse Feind, mit Ernst er's jetzt meint; groß Macht und viel List,  
die zusammenkunftung ist, auf Erd ist nicht seins gleichen.



1 Singen Sie die Choralmelodie, am besten a cappella.

## Martin Luther

(→ S. 24)

## Reformation

Die Kritik Martin Luthers, Johannes Calvins, Huldrych Zwinglis u. a. an den Missständen in der katholischen Kirche führte zur Gründung reformierter Religionsgemeinschaften.

## Martin Agricola

(1486–1556)

Der Bauernsohn aus Ostbrandenburg ließ sich 1519 als Kantor und Komponist in Magdeburg nieder.



2 Hören Sie Agricolas Satz. Stellen Sie in der Partitur (gegenüberliegende Seite) fest, welcher Stimme die Choralmelodie in den verschiedenen Bearbeitungen auch des Textes haben über Jahrhunderte den Charakter verliehen. Weisen Sie Unterschiede zwischen Agricolas Melodiefassung und der Gesangbuchfassung nach. Welche Melodie hat Martin Agricola noch zu Luthers Lebzeiten komponierte.

Zahlreiche Bearbeitungen auch des Textes haben über Jahrhunderte den Charakter verliehen. Diese Version des Bekenntnisliedes bekräftigt. Zu den ersten zählt der vierstimmige Satz, den Martin Agricola noch zu Luthers Lebzeiten komponierte.



## Unseres Herrgottes Kanzlei

Als Kantor erlebte Agricola 1550 die Belagerung von Magdeburg mit. Die Stadt hatte sich als eine der ersten der Reformation verschrieben. Nun wurde sie von katholischen Heeren belagert. Magdeburg wehrte sich mit solcher Kraft, dass die Stadt unter den Reformierten einen Ehrennamen gewann: „Unseres Herrgotts Kanzlei“. Wilhelm Raabe hat im 19. Jahrhundert die Ereignisse dieser Jahre in einem Roman geschildert.

Aus der Schedel'schen Chronik von 1493: *Magdeburg*

1521 Magellan wird bei der ersten Weltumseglung auf einer Philippinen-Insel getötet

Er beschreibt, wie sich vor den Toren der Stadt die feindlichen Truppen sammeln. Die Magdeburger Männer stehen auf den Wällen, man hört das Dröhnen der Trommeln. In der Stadt läutet man die Glocken. Dann fährt Raabe fort:

**3** Betrachten Sie Agricolas Partitur der ersten drei Strophen. Stellen Sie eine besondere Verbindung von Wort und Musik (im Vergleich zum reineren Satz) her.

Als sie verhallt waren, da rauschten melodisch-feierlich in allen Kirchen der großen protestierenden Stadt die Orgeln auf; dann fing in allen Kirchen die Stimme Gottes Kanzlei, diesmal fast allein getragen von den Stimmen der Frauen und Kinder, das gewaltige Sturmlied der Zeit an:  
*Ein feste Burg ist unser Gott, Ein gute Wehr und Waffen.*

**Martin Agricola: Ein feste Burg ist unser Gott**



Ein fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.  
 Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns itzt hat be - trof - fen.

Ein fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.  
 Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns itzt hat be - trof - fen.

Ein fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.  
 Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns itzt hat be - trof - fen.

Ein fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.  
 Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns itzt hat be - trof - fen.

fen. Der alt bö Feind, mit Ernst er's itzt meint. Groß Macht und viel

fen. Der alt bö Feind, mit Ernst er's itzt meint. Groß Macht und

fen. Der alt bö Feind, mit Ernst er's itzt meint. Groß Macht und viel

Der al - te bö Feind, mit Ernst er's itzt meint. Groß Macht und

List sein grau - sam Rüs - tung ist. Auf Erd ist nicht seins glei - chen.

viel List sein grau - sam Rüs - tung ist. Auf Erd ist nicht seins glei - chen.

List sein grau - sam Rüs - tung ist. Auf Erd ist nicht seins glei - chen.

viel List sein grau - sam Rüs - tung ist. Auf Erd ist nicht seins glei - chen.

1521 Der spanische Conquistador Hernán Cortés erobert Tenochtitlán (Mexiko)

1525 Im deutschen Bauernkrieg werden die Bauern, Handwerker und Bergleute von den Grund- und Landesherren niedergeschlagen



## Mendelssohns „Celebrated Hymn“

Barock wurde das Glaubenslied zu Grundlage vieler Kompositionen, z. B. von Sebastian Bach. Aber damit verlor seine Wirkungsgewalt nicht. 1830 begingen die Protestanten den Jahrestag der Confessio augustana. Damals gewann Mendelssohn kaum musikgeschichtliche Bedeutung, denn zu diesem Anlass komponierte Felix Mendelssohn Bartholdy eine Sinfonie. Schon 1829 hatte er an seine Familie geschrieben:

Beginn des letzten Satzes der Reformationssinfonie in Mendelssohns Autograph

Habe ich Zeit und Lust bis dahin, so mache ich vielleicht eine neue Musik, auf Luthers celebrated Hymn. Ein veste Burg ist unser Gott.



4 Finden Sie im Autograph die Chormelodie. Vergleichen Sie sie mit der Gesangbuch-Version (→ Seite 64). Hören Sie die Einleitung des Satzes und verfolgen Sie hörend den Choral.

Eigentlich lag es nicht auf der Hand, die weltliche Gattung der Sinfonie mit einer religiösen Thematik zu verbinden. Felix Mendelssohns Vater Abraham begrüßte das Vorhaben. Der aus einer jüdischen Familie stammende erfolgreiche Kaufmann hatte seinen Kindern die Feiern und Familienraufen lassen. In Bezug auf seine Werke gab er seinem Sohn einen Ratschlag:

5 Diskutieren Sie das Zitat von Abraham Mendelssohn und seinen Umgang mit der Religion, auch vor dem Hintergrund von historischen und aktuellen Vorurteilen gegenüber dem jüdischen Teil der Gesellschaft.

... Du wirst nicht Felix Mendelssohn heißen. Felix Mendelssohn Bartholdy ist zu lang und kann kein täglicher Gebrauchsname sein, Du mußt dich also Bartholdy nennen. [...] Heißt Du Mendelssohn, so bist Du eo ipso Jude, und das tut Dir nichts.

Denken Sie an man heute im Konzertprogramm: *Reformationssinfonie* von Felix Mendelssohn Bartholdy.

## Confessio augustana

1530 lud Kaiser Karl V. den Reichstag in Augsburg ein. Dort sollten die Gegensätze zwischen den beiden Glaubensrichtungen geklärt werden. Die Anhänger der Reformation bekannten sich zum Glauben mit der „Confessio augustana“, dem „Augsburger Bekenntnis“.

## Choral in der Sinfonie

Der Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* prägt als Grundgedanke den gesamten Schlusssatz der Sinfonie. Die Chormelodie erscheint auf ganz unterschiedliche Weise. Zu Beginn wird sie solistisch von der Flöte vorgestellt. Dann blüht allmählich der gesamte Orchesterklang auf. Es klingt, als würde ein sinfonisches Vorspiel zum Einsatz des Gemeindegesangs führen. Dabei zieht Mendelssohn alle Register des Instrumentenrepertoires seiner Zeit. Er nutzt auch klangprägende Farben wie die des Kontrafagotts, der Bassposaune und des Basshorns. Nach dieser feierlichen Einleitung beginnt der eigentliche Finalsatz. Über einem repetierenden Begleitmuster der Streicher spielen Bläser den Beginn des Kirchenlieds:

Ein feste Burg ist unser Gott, ein feste Burg ist unser Gott, ein feste Burg ist unser Gott, ein feste Burg ist unser Gott.

1830 Eine Cholera-Pandemie herrscht in ganz Europa und Asien

1829 Wiederaufführung von Bachs *Matthäuspassion* durch Mendelssohn, 102 Jahre nach der Uraufführung



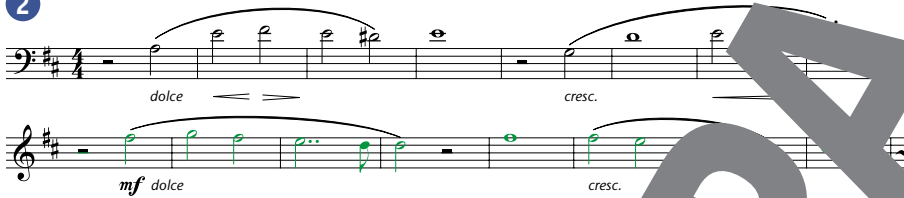


1



Im Hauptteil des Satzes werden weitere Choralzeilen aufgegriffen und wieder von unterschiedlichen Bläsern vorgetragen. Allerdings entsteht durch völlig neue kompositorische Mittel ein neues Stimmungsbild, das in ein verhaltenes Crescendotutti mündet:

2



**Barocke Technik im romantischen Gewand**

Zitate von Vokalmusik, z. B. von Volksliedern, in sinfonischen Werken waren in der musikalischen Romantik durchaus üblich. Mendelssohns Anliegen ging aber über das bloße Zitieren hinaus: Er wollte in der *Normannsinfonie* den historischen Charakter des Kirchenliedes mit barockem und instrumentellen Errungenschaften späterer Epochen verbinden. In der ausgeprägten Choralvariation spielen die Streicher ein Fugato, das diese Töne als Grundlage hat:

3



Der Satz endet in einem apotheotischen Schluss. Im dichten, sinfonischen Gewebe folgen die Fugeneinsätze aufeinander. Darüber lagern fast alle Bläser unisono und im Forte die augenleuchtende Choralmelodie vor:

**Felix Mendelssohn: 5. Abschnitt aus dem Schlusssatz (Particell)**



6 Hören Sie die beiden Choralausschnitte (NB 1 und 2). Bestimmen Sie die im Notatzen verschiedenen gekennzeichneten Instrumente. Beschreiben Sie die vier Abschnitte der Stimmungserzeugung, die durch die Instrumentierung erzeugt werden.



**Fugato**  
Fugato: kurzer Abschnitt einer Komposition ohne regelgerechte kontrapunktische Gestaltung, aber feine Kompositionstechnik im Orchester

**Apotheose**  
Hymnische Verklärung, Vergötterung

7 In der Literatur wird oft auf die Verwandtschaft des Fugatothemas (3) mit der Choralmelodie hingewiesen. Äußern Sie sich zur Plausibilität dieser Deutung.

**Augmentation**  
Vergrößerung der Notenwerte eines Themas oder Motivs

8 Weisen Sie im Particell, in dem die Choralaugmentation blau notiert ist, Einsätze des Fugatothemas nach.

9 Hören Sie den Schluss des Satzes, beginnend mit dem untenstehenden Ausschnitt mit der Choralaugmentation. Beschreiben Sie die vier Abschnitte des weiteren Verlaufs.







Joseph Nicolas Robert-Fleury:  
*Bartholomäusnacht* (1833)

### Giacomo Meyerbeer

(1791–1864)

Bedeutender Komponist der Grand Opéra, eines speziell französischen Operntyps im 19. Jh.

### Hugenotten

Calvinistische Protestanten im Frankreich des 16. Jahrhunderts.

Im damals streng katholischen Frankreich kam es zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen den Religionsgruppen.

### Der Choral als Schlachtgesang

Sechs Jahre nach Mendelssohns *Reformationssinfonie* verwendete Giacomo Meyerbeer den Luther-Choral in seiner Oper *Les Huguenots*, die bei ihrer Uraufführung vom Pariser Publikum mit lautem Jubel begeistert wurde. Die Bartholomäusnacht bildet den Hintergrund des Werks. Unter diesem Begriff versteht man eines der größten Massaker des religiösen Fanatismus in der Geschichte Europas. Durch die Hochzeit des protestantischen Heinrich von Navarra mit der katholischen Margarete von Valois sollten eigentlich die Kämpfe zwischen den Konfessionen in Frankreich befriedet werden. Das Gegenteil trat ein: In der Nacht vom 23. auf den 24. August 1572 fielen Tausende Hugenotten, die zum Teil gerade zur Hochzeit in Paris befanden, einem Pogrom zum Opfer.

Der Choral durchzieht, gewissermaßen als Erkennungsmelodie der Hugenotten, wie ein roter Faden die fünf Akte der Oper. In Berlin allerdings kam das Werk zunächst nicht auf die Bühne. Die Profanierung des Chorals empörte die Zensurbehörden des preußischen Königs. Sie empörten aber auch Robert Schumann, der schrieb:

Ich bin kein Mensch, der einem guten Protestanten empört's, sein teuerstes Lied auf den Brettern nachgeschrien zu hören; ihn empört es, das blutigste Kapitel seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen.

Meyerbeer hat diese Abscheu nicht provozieren wollen. Ihm ging es um eine dramatische Wirkung, welche sich bereits in der Ouvertüre zu *Les Huguenots* zeigt. In dieser Ouvertüre entwickelt sich der Choral zu einem martialischen Schlachtgesang, der die Handlung eröffnet.

### Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots*, Ouvertüre (Ausschnitt)



I, 40

**10** Informieren Sie sich über den Hintergrund des Textes und des Handlungsablaufs der Opernhandlung. Welche Rolle spielt die Ouvertüre mehrmals über den Verlauf der dreischrittigen Handlung? Welche musikalischen Entwicklungen sind zu beobachten?



I, 41

**11** Hören Sie den musikalischen Ausschnitt aus der Ouvertüre und bestimmen Sie die kompositorischen Mittel, die der Choralmelodie einen martialischen Charakter verleihen.

1836 In Paris erscheint die erste Schachzeitschrift

1836 Samuel Colt erhält das Patent für einen Revolver und beginnt mit der Serienproduktion

Im Finale der Oper hat sich Marcel, ein überzeugter Protestant, mit Glaubensgenossen vor den katholischen Fanatikern versteckt. In einer Vision erscheinen ihm die himmlischen Heerscharen. Sie empfangen ihn und seine Freunde als Märtyrer. Dann wird aus der Vision blutiger Ernst. Die Protestanten werden in ihrem Versteck aufgespürt und aufgefordert, ihrem Glauben abzuschwören. „Abjurez!“. Als sie sich weigern, werden sie niedergemetzelt. An dieser Stelle der Oper spielt der alte protestantische Choral eine ganz besondere Rolle:



Marcel, Freunde  
rien! Non! Non! Non! Non!

Chor der Mörder  
Ab-ju-rez! Ab-ju-rez!

Non! Ho-san-na! Mort, je t'ai-me! Non-na!

Ter-re, terre, a-dieu! Viens, mort, je t'ai-me! Viens, mort, je t'ai-me!

Hören Sie die Szene *Abjurez, Huguenots*.  
Beschreiben Sie die Art der Choralwendung und dessen Funktion.



## Der Choral in China

Anders als in Berlin löste Meyerbeers Oper in Paris eine Welle der Begeisterung aus. Sie blieb lange Jahre auf dem Spielplan des Theater- und Opernwütens. Das Pariser Publikum kannte *Les Huguenots* also gut, als im Jahr 1851 in einem kleinen Theater mit ungeheurem Erfolg eine Oper, die dem zeitgenössischen Paris unbekannt war, aufgeführt wurde. In diesem Jahr fand die Weltausstellung in Paris statt, zu ihr kamen Besucherinnen und Besucher aus aller Herren Länder. Sie trugen den Namen des Komponisten in die Welt: Jacques Offenbach. In Paris war er allerdings vorher schon als Verfasser einer Vielzahl von Opern, meist enaktiger Werke populär. Ihnen allen waren ein paar Dinge gemeinsam: Sie enthielten zündende Melodien, von denen viele in der Opernwelt, und sie verspotteten die Pariser Gesellschaft und Offenbachs Komponistkollegen – darunter auch Meyerbeer – gnadenlos, aber so witzig, dass sie unmissbar war. Offenbach nahm das pariserische Publikum für *Les Huguenots* aufs Korn, indem er die Protestanten den Märtyrertod erleiden ließ.

Schauplatz von Offenbachs Stück ist nicht Paris, sondern die Mode folgend, der „Ferne Osten“.

## Jacques Offenbach

(1819–1880)

Der in Köln geborene Sohn eines jüdischen Kantors studierte in Paris am Conservatoire. Als Komponist unterhaltsamer Bühnenstücke und Operetten traf er oft den Geschmack des Pariser Publikums. Er gründete zahlreiche Theaterbühnen und schrieb über 100 Operetten, aber auch die grandiose Oper *Hoffmanns Erzählungen*.



Plakat zur Uraufführung von *Ba-Ta-Clan*



Als „Chinoiserie Musicale“ wurde das Werk anfangs abgelehnt. Die Handlung ist skurril: Ein illegaler Einwanderer aus Paris landet unter komischen Umständen als Kaiser Fé-ni-han (franz. „Fainéant“ = Nichtstuer) auf dem fernen Inseln im Fernen Osten. Aber seine Herrschaft wird durch eine Verschwörung beendet, die durch „Ba-Ta-Clan“ nennt. Ihr Anführer ist des Kaisers Gegenspieler, dem sprechenden Namen „Ko-ko-ri-ko“ (frz. für „Ki-ke-ke-ki“). Der Kampflied der Aufständischen, der *Bataclan-Marsch* wurde in Paris schnell zum Hymnenstück. Er parodiert so ziemlich alle Merkmale eines Kampflieds, vom Hornengescheiß zum Trompetensignal:



Fé-ni-hans Herrschaft ist also gerade noch mehr, als ein Paar entdeckt wird, das sich illegal im Land aufgehalten hat. Fé-ni-han verurteilt die beiden zum Tode. Aber dann stellt sich heraus, dass sie Franzosen sind – Fé-ni-han packt das Heimweh: Er beschließt, die beiden Paaren die Heimat zurückzukehren. Die nun folgende Szene kann man als unheimlich empfinden – man könnte sie aber auch als unverschämte Blasphemie verurteilen. Als nämlich Ko-ko-ri-ko mit den Aufständischen aufmarschiert, stellt sich das Paar ihnen (und dem Bataclan-Marsch) entgegen. Er schließt mit dem Leben abgeschlossen: „Hosanna! Terre adieu!“. Und das singen sie die Melodie, die das französische Publikum aus *Les Huguenots* kannte: „Feste Religion ist unser Gott“. Aber nach dieser dramatischen Szene beschließt der Kaiser, die beiden Franzosen in die Heimat zurück zu schicken. Der Kaiser wird Kaiser.

## Jacques Offenbach: Bataclan (Hosanna! Terre adieu!)

Text: Ludovic Halévy



### Ein verstörender Zusammenhang

Es gibt einen verstörenden Zusammenhang zwischen Meyerbeers Oper, Offenbachs musikalischer Satire und einem der schlimmsten Attentate der letzten Jahrzehnte: 2015 starben in Paris bei einem islamistischen Anschlag auf ein Theater 90 Menschen. Der Name des Theaters – heute v. a. eine Bühne für Pop- und Rock-Veranstaltungen – hat einen besonderen Hintergrund. Es wurde nach Offenbachs Erfolgsstück benannt: BATACLAN.

Das nach dem Attentat wiedereröffnete THEATRE BATACLAN in Paris



I, 42, 43

13

Hören Sie zwei Ausschnitte im Vergleich: Zunächst Meyerbeers Ausschnitt *Abjurez*, dann Offenbachs Finale. Beschreiben Sie Merkmale der Parodie, die bei Offenbach hörend zu erkennen sind.

14

Nehmen Sie Stellung zur Berechtigung des Choralzitats durch Meyerbeer und Offenbach. Gehen Sie dabei von der im Schumann-Zitat (S. 68) formulierten Empörung aus.

**Das Glaubenslied in modernen Versionen**



Darstellungen von Martin Luther: ein Porträt des Hofmalers Lukas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1529



Luther beim Studium, aus einem Gemäldezyklus von Eduard Kämpfer im Rathaus Erfurt (1892/1893)

2017 jährte sich der (vermutlich legendäre) 500. Geburtstag Luthers an der Wittenberger Schlosskirche zum 500. Mal. Anlässlich dieses Jubiläums beschäftigte sich auch intensiv mit der Rolle des Reformators in der deutschen Geschichte. Moderne Fassungen seiner Lieder entstanden. Eine Version stammt von Sarah Kaiser, einer Berliner Sängerin, die zwischen Jazz, Soul, Gospel und Pop einen eigenen Musikstil gefunden hat. Sie greift auf die ursprüngliche Gestaltung des Choralmelodie aus dem Jahr 1529 zurück. Sie will, so erklärt sie, auch durch ihre Interpretation alter Lieder neue Spielräume und Deutungen eröffnen lassen.

15 Hören Sie die beiden Gemälde kritisch ein; außerdem sind sie zeittypisch geprägt durch den friedlichen Sittenkodex des Reformators.

16 Vergleichen Sie die Rhythmik der Gesangbuchfassung des Chorals (→ Seite 64) mit der in Sarah Kaisers Version.

17 Hören Sie Sarah Kaisers Version des Chorals, ein interessantes Beispiel für die Verbindung von geistlicher Tradition und moderner Musik, speziell Jazz. Erklären Sie diese Ausprägung von Crossover anhand des Hörbeispiels.



**Samuel Jersak, Sarah Kaiser: Ein feste Burg ist unser Gott**

Text: Martin Luther  
© Gerth Medien

**Intro**

**Verse**

Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und  
 Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und  
 Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und  
 Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und  
 Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und  
 Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und  
 Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und  
 Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und



**Sarah Kaiser** (\*1974)  
Sarah Kaiser studierte Jazzgesang in London, Indiana (USA) und Berlin. Sie tritt als Jazz- und Soulsängerin auf und widmet sich auch dem Bereich christlicher Popmusik.





**18** Informieren Sie sich mit dem Text über die Stilis-tiken, die in der Jazz-Cantata verwendet werden.



**19** Hören Sie die Anfänge der vier Strophen und ordnen Sie diese je einem der drei beschriebenen Stile zu.



**20** Musizieren Sie das Intro und den Beginn der dritten Strophe. Berücksichtigen Sie dabei den Ablauf der Einsätze: Drums + Bass + Piano + Chor + Solo

**21** Finden Sie zu einem begründeten Urteil über die Arrangements von Kaiser und Wutzler. Nehmen Sie dabei Stellung zur Angemessenheit des Umgangs mit dem Lutherlied.

Ähnliche Absichten verfolgt auch Friedemann Wutzler, wenn er in *Lutherlieder neu entdeckt* Arrangements für Chöre und Bands anbietet. Seine Jazz-Cantata über den Choral *Ein feste Burg* behandelt die vier Strophen des Luthertextes in unterschiedlichen Stilen. Auf folgende Spielweisen wird zurückgegriffen:

- **Blues-Soul:** eine Spielart des Blues und Soul; typisch ist eine impulsive, direkte, präsenste Stimme, oft mit improvisierten Phrasen. Auch das Überkippen der Stimme in „shouting“ oder „growling“ mit dem knurrenden Sound, kennzeichnet Soulgesang.
- **Shuffle-Funk:** Funk ist eine vorwiegend amerikanische Spielart mit markanten synkopierten Rhythmusmustern. Shuffle bezieht sich eher auf die ternäre Ausführung von Bläseren. Beides zusammen kann man an den akzentuierten Bläser-einwürfen und der strengen Taktstruktur erkennen.
- **Jazz-Lounge:** Ein von der Musikjournalistik geprägter Begriff für lässigen Jazz mit dezentem Schlagzeug und einer ruhigen Melodie.

Wesentlich bei der Interpretation ist auch das entsprechende Stimmideal wie in der dritten Strophe: *Und wenn die Welt voll Teufel wär.* Das Grundmuster lässt sich kurz zusammenfassen:

## Friedemann Wutzler: Ein feste Burg ist unser Gott

Text: Martin Luther  
© Wutzler Verlag

Drums, Bass, Piano (Takt 1–8), nacheinander beginnend:

The score shows the instrumental introduction for Drums, Bass, and Piano. The Drums part is in 4/4 time with a simple rhythmic pattern. The Bass part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking. The Piano part includes chords: Am, G#, Am/F#, F#m7, Dm7, E7(#9), Am7/9, and E7(#9) Am7/9. There are first and second endings marked 1.-3. and 4.

Solostimme und Chor (ab Takt 9):

The score shows the vocal parts starting at Takt 9. The Solo part begins with the text: "3. Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verschlingen, so sollen wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen." The Chorus part has the text: "du du du dab." and "Du du du du du du dab." There are 4x repeat markings at the end of the chorus.



Kamele vor der Skyline von Dubai

## Volksmusikalische Elemente in moderner Orchestermusik

### Ein Bayer in Dubai

In der globalisierten Welt prallen oft Kulturen aufeinander, die kaum vereinbar scheinen. Jörg Widmann, Komponist in München, hat dies in Dubai erfahren. In der größten Stadt der Vereinigten Arabischen Emirate, verbrachte er einige Monate im Rahmen eines Förderprojektes für zeitgenössische Komposition. Während des Aufenthalts in der Metropole entstanden die *Dubairischen Tänze*. In einem Interview äußert er sich zu seiner Zeit in Dubai und zum Hintergrund der dort entstandenen Komposition.



1 Sehen Sie einen Ausschnitt aus einem Interview mit Jörg Widmann. Geben Sie die Absicht wieder, die er mit seiner Komposition verfolgt. Fassen Sie seine Aussage zusammen.

### bayerisch – bairisch

„Bayerisch“ bezeichnet alles im geografischen Sinn mit dem Bundesland Bayern Verbundene; „bairisch“ dagegen wird verwendet, wenn es um die kulturellen Eigenheiten Altbayerns (Oberbayern, Niederbayern, Oberpfalz) geht.

### Immaterielles Kulturerbe

Seit 2003 gibt ein UNESCO-Übereinkommen für die Erhaltung und Weiterentwicklung eines „lebendigen kulturellen Erbes“. Bräuche, Tänze, Feste und das Wissen darüber werden in eine Liste aufgenommen, sie sollen gepflegt und erhalten werden. Jeder Aufnahme in die Liste wird die Authentizität der Kandidaten überprüft. So ist alles, was Touristen als typisch „bayerisch“ verkauft wird, auch tatsächlich historisch gewachsen. Der Komponist Widmann weiß zu unterscheiden zwischen Kitsch und kultureller Tradition: Tänze, die er manchmal in sein Werk heranzog, finden sich auf der UNESCO-Liste. Ein solches Beispiel ist eine mit unzähligen Textvarianten gesungene, aber auch nur instrumental ausgeführte Melodie, zu der häufig ein Schuhplattler gespielt wird.



2 Musizieren Sie den Ländler mit Gitarren und Bassbegleitung. Untersuchen Sie dann die Melodie hinsichtlich ihrer volksmusikalischen Elemente.

### 1971 Sieben Ländler

M. und T. traditionell

Musical notation for the first line of the 'Sieben Ländler' melody. Chords G, D, G, G are indicated above the staff. The lyrics 'Zweng an Vö-gl-fan-ga sa-ma' are written below the staff.



3 Hören Sie den *Sieben Ländler* in zwei Versionen. Ordnen Sie die Versionen kommerziell oder authentischer bzw. Begründen Sie Ihre Entscheidung.

Musical notation for the second line of the 'Sieben Ländler' melody. Chord D7 is indicated above the staff. The lyrics 'auf-fa-gan-ga, zweng an Vö-gl-fan-ga san ma da, zweng an Vö-gl-fan-ga san ma' are written below the staff.



### Kompetenz:

Interaktionen im Vergleich

Musical notation for the third line of the 'Sieben Ländler' melody. Chords 1. D7, G, 2. D7, G are indicated above the staff. The lyrics 'da, zweng an Vö-gl-fan-ga san ma da, da, ja, san ma da, hol-la-roh!' are written below the staff.

Zum Text des Ländlers kommt es auf die noch im 19. Jahrhundert gängige Praxis des Fangs von Singvögeln zum Zweck des Verzehrs: „Zweng am“ ist altbairisch für „zum Zweck des“.

1971 Sieben Emirate am Persischen Golf bilden die Vereinigten Arabischen Emirate

**Der Schuhplattler** 

Viele halten den Schuhplattler für eine Erfindung der alpenländischen Tourismus-Branche. Seine routiniert einstudierte Vorführung bei Heimat-abenden legt diese Vermutung nahe. Tatsächlich aber sind dem Schuhplattler ähnliche Tanzformen seit Jahrhunderten nachgewiesen – zunächst als Paartänze, bei denen ein Mann um eine Frau wirbt. In dieser Form hat der Tanz viele regionale Ausprägungen erfahren. Im 19. Jahrhundert wurde dann aus dem Einzeltanz ein in Gruppen ausgeführter „Schautanz“. Auch in dieser Form ist der Charakter des Werbetanzes erhalten geblieben, ebenso wie die dominierende Rolle der Männer. Ehe sie die Frauen im Ländler „abholen“, präsentieren sie stolz ihre Tanzkunst: Mit dem Knien unter den Hosenträgern – eine Geste der Herausforderung – treten sie



Dann patschen (platteln) die Tänzer in oft komplizierten Rhythmen mit den Handflächen auf die Oberschenkel und Schuhsohlen. Die Lederhose schützt nicht nur die Schenkel, sondern verstärkt den Klang der Handschellen.

Zum „Auftritt“ der Tänzer, bei dem sie meist einen Kreis bilden, erklingt ein vier-taktiges Vorspiel. Oft wird dabei ein Muster verwendet:

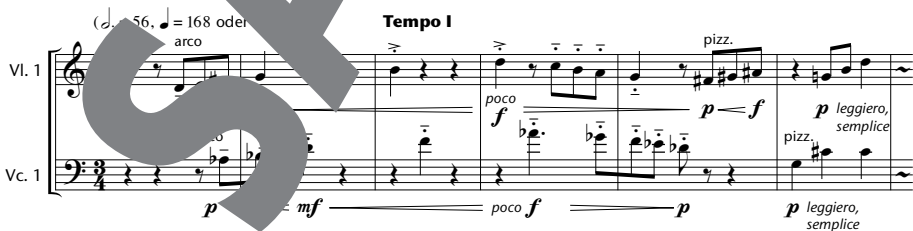


Es war wohl die Ferne von seiner Heimat, eine Art Sehnsucht oder gar Heimweh, so erinnert sich Jörg Widmann, die ihm die Länge der Dubairischen Musik auf der arabischen Halbinsel ins Gedächtnis rufen. So ist es nicht nur ein Augenzwinkern, wenn mehrere seiner Dubairischen Tänze mit diesem Vorspiel beginnen.

**Jörg Widmann: Dubairische Tänze, Zwiefacher (Particell der Streicher)**



**Jörg Widmann: Dubairische Tänze, 5. Satz, Valse bavarise (Takte 1-5)**



**4** Beschreiben Sie Elemente, die dem Vorspiel „Aufforderungscharakter“ verleihen.

**5** Hören Sie den Beginn des 1. und 5. Satzes der Dubairischen Tänze. Finden Sie mithilfe des Notenbeispiels Unterschiede zum originalen Vorspiel.



**6** Beschreiben Sie mithilfe treffender Adjektive die unterschiedlichen Charaktere, die die beiden Sätze tragen.



**Jörg Widmann**  
\*1973 in München  
Als Komponist, Klarinetrist und Dirigent gilt Widmann als einer der vielseitigsten Künstler zeitgenössischer Musik.





7

Musizieren Sie den Zwi-  
fachen *D'Staamauer* mit  
passenden Instrumenten (Geigen,  
Flöten, Klarinetten, Gitarre).  
Beschreiben Sie typische Merkmale  
der Melodiegestaltung, der Beglei-  
tung und der Rhythmik.

## Stubnmusi

Bairisch für in kleinen Räumen  
(Stuben) und im privaten Rahmen  
mit kleiner Besetzung ausgeführte  
Volksmusik

## Staamauer

Oberpfälzisch für „Steinmauer“

8

Beschreiben Sie Angaben  
im Partiturausschnitt, die  
eher der Kunstmusik zuzusprechen  
sind und der Spielpraxis der Volks-  
musik widersprechen.



II, 11

9

Hören Sie den gesamten  
*Zwiefachen*, in dem der  
Refrain fünfmal wiederkehrt. Ver-  
gleichen Sie die unterschiedlichen  
Gestaltungsmittel bei diesen  
Abschnitten.

## Widmanns Zwiefacher

Der Zwiefache ist eine bayerisch-böhmische Musikgattung, bei der musiziert,  
getanzt und gesungen wird. Die Besonderheit stellen in diesem Stanzes besteht  
im Wechsel zwischen Dreiviertel- und Zweivierteltakt. Typischen Walzer- und  
Zweischritt. Wie der Schuhplattler kam er auch dieser Tanzform 2010 auf der Liste  
des immateriellen Kulturerbes.

## D'Staamauer – Zwiefacher aus Schmalz (Oberpfalz)

Musik: trad.



Widmann greift bei den Spielzeichnungen (*Zwiefacher*, *Ländler*) und Spiel-  
anweisungen („zünftig“, „derb“) dieses Werks typische Elemente der Volksmusik  
auf. Im Orchester sind die Streichinstrumente (anders als üblich) nicht chorisch,  
sondern einzeln besetzt, wie in einer bairischen „Stubnmusi“. Dafür spielen die  
Bläser und vor allem das Schlagwerk eine sehr wichtige Rolle.

Der Zwiefache besteht aus *Dubair'schen Tänze*. In dem Satz folgt nach einer  
viertaktigen Einleitung und einer ersten Strophe der Refrain. Hier sind das  
Schlagwerk und die herausstechende Peitsche besonders gut zu hören.

## Widmanns Zwiefacher, Refrain (Ausschnitt)

© Schott Music

2021 Abu Dhabi erlaubt als erstes  
Emirat Nichtmuslimen die Zivilhe

2016 Abu Dhabi hat  
3 Millionen Einwohner

**Gesang der Beduinen**

Die Erinnerung an das „Bairische“ ist in den *Dubairischen Tänzen* unüberhörbar. Aber wie steht es mit dem Anteil des Arabischen? Das finanzstarke Handelszentrum Dubai zählt zu den meist besuchten Städten der Welt. Mit dem Reich der Beduinen aus der Zeit vor dem Ölboom hat es wenig zu tun. Auch Jörg Widmann dürfte dort arabischen Klängen am ehesten beim Ruf des Muezzins zum Gebet begegnet sein. Die authentische Volksmusik aus dieser Region ist einerseits durch den Klang traditioneller Instrumente wie dem Rabab charakterisiert, andererseits aus den Besonderheiten des arabischen Tonsystems des Maqam. Darin werden nämlich viele kleine Tonmuster (Maqamat) verwendet, die mit unserer Notenschrift nur annähernd festgehalten werden können. Sie ermöglichen es, beim Spielen unterschiedlichste Affekte mit verschiedenen Stimmungen der Töne zum Ausdruck zu bringen.



Rabab-Spieler (historisches Bild)

An wenigen Stellen von Widmanns *Dubairischen Tänzen* findet man Maqam-Anklänge. In den Schlusstakten des Werks verflochten die Klänge beider Welten. Anklänge an arabische Musik hört man in den Stimmen der Flöten und der Oboe:

Der Rabab ist ein traditionelles arabisches Saiteninstrument, das bei der osmanischen Zeit beliebt war. Er wird mit einem Bogen gespielt und hat einen Korpus aus Tierhaut. Er ist ein wichtiger Bestandteil der arabischen Musik.

10 Hören Sie einen beduinischen Rababspieler. Verfolgen Sie die ungewöhnlichen Tonabstände im Maqam-System. Tauschen Sie sich darüber aus, ob Ihnen in der globalisierten Welt die Klänge fremd oder besonders erscheinen.

11 Notieren Sie die Töne der Schlusstakte der Flötenstimme in aufsteigender Linie (siehe Markierung). Bestimmen Sie die Tonabstände.

12 Untersuchen Sie die Schlusstakte in Bezug auf volkstümliche Elemente in den Stimmen der Klarinetten.

13 Hören Sie nochmals den *Zweifachen*. Diskutieren Sie den eingangs besprochenen Ansatz, Volksmusik und abendländische Kunstmusik zusammen in einem Werk zu gestalten.



© Schott Music

**3/4 ancora più rall.**  $\text{♩} = 100$  **fast ma** **Tempo** **3/4** **2/4** **3/4** **2/4** **3/4 [Calmo!]**  $\text{♩} = \text{ca. } 50-60$  3 sec.

Flöte *pp* *mf* *mf* *mf* *dim. poco a poco* *pp*

Oboe *pp* *mf* *mp* *mf* *p* *pp*

Die bairischen Töne tragen die beiden Klarinetten bei:

**2/4 poco** **2/4 poco** **2/4 (♩ = ca. 120) molto rall.** **3/4 (♩ = 144) più mosso tempo** **2/4 rall.** **3/4 (♩ = 112) a tempo accel.** **2/4 (♩ = ca. 132) moltissimo rall.**

Klarinette 1 *mf* *mf* *pp* *f* *p sub.* *mf* *p* *mf* *pp*

Klarinette 2 *p* *mf* *pp* *f* *p sub.* *mf* *p* *mf* *pp*



Knut Nystedt, 1971

## Bach in neuem Gewand

### Ein Lied der Todessehnsucht

Kaum jemand wüsste von Georg Christian Schemelli, hätte er nicht zusammen mit Johann Sebastian Bach ein *Musicalisches Gesang-Buch* herausgegeben. Er lebte im Jahr 1736 und war vermutlich für Hauskirchen vorgesehen. Unter den „Sterbeliedern“ in diesem Buch ist ein betörend schönes: *Komm süßer Tod*. Die Melodie stammt von Bach, der Dichter des Textes dagegen ist unbekannt. Der Inhalt spiegelt die typisch barocke Todessehnsucht wider. Er beginnt schon in der ersten der fünf Strophen offen:

Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh! Komm, führe mich in Friede,  
weil ich der Welt bald überdruß hab'./Komm, ich wart' auf dich,  
komm bald und führe mich zurück' mir die Augen zu./Komm, sel'ge Ruh!

### Georg Christian Schemelli

(ca. 1676–1762)

Kantor in Treuenbrietzen und Zeitz

### Der Eindruck der Ewigkeit

Der norwegische Komponist Knut Nystedt griff dieses Sterbelied auf. Dabei fügte er der Melodie eine einzige Note hinzu. Trotzdem geht sie durch seine Bearbeitung aus dem Jahr 1987 in einer völlig neuen Klangwelt auf. Nystedt verwendet nur die acht Takte, die für die ersten beiden Verse des Gedichts vertont werden: „Komm süßer Tod, komm, sel'ge Ruh! Komm, führe mich in Friede“. Sein vierstimmiger Satz richtet sich nach Bachs Generalbassbezeichnung. Zudem fügte er eine eigene Begleitung ein, die er den Satz in drei Phrasen gliederte. Die Spielanweisung lässt sich durch die Überlagerung von fünf Chören in individuellen Tempi aus einem viertelstimmigen Satz aufgefächerte Cluster entstehen. Das A-Cappella-Werk dauert nur fünf Minuten. Dennoch spiegelt sich der Eindruck der Ewigkeit nicht nur im Titel wider: *Immortal Bach*.

### Knut Nystedt: Immortal Bach (Auszug)

© Norsk Musikforlag



II, 13

**1** Hören Sie eine Aufnahme des Liedes *Komm süßer Tod* aus dem Gesangbuch Schemellis. Nennen Sie Stimmlage des Sängers und das Begleitinstrument. Erläutern Sie, auf welche Weise die Begleitung ausgeführt wird.

### Knut Nystedt

(1915–2014)

Die christliche Prägung seiner Kindheit schlug sich im Werk des norwegischen Komponisten nieder. Seine Chorwerke basieren häufig auf biblischen Texten.

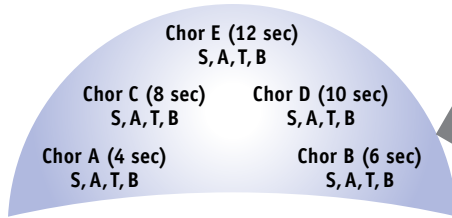
**2** Rekonstruieren Sie aus Nystedts Satz die Generalbassbezeichnung der beiden Takte des vierstimmigen Satzes.

**Cluster** Klänge aus mehreren dicht beieinander liegenden Tönen

1987 Michail Gorbatschow kündigt die Perestroika (Umformung der UdSSR) an

Es ist in aller Regel einfacher, einen Chor auf der Bühne aufzustellen als ein Orchester. Ohne Instrument, Stuhl und Pult können sich Sängerinnen und Sänger freier im Raum bewegen. Man kann deshalb durch die Aufstellung akustische und optische Effekte hervorrufen, sogar einem Werk szenische Wirkung verleihen. Knut Nystedt hat bei *Immortal Bach* für die fünf Chöre in festgelegter Aufstellung jeweils unterschiedliche Tempi vorgegeben. Identische Notenwerte dauern also nicht gleich lang. Die Metronomangaben gelten für jeweils eine Viertelnote: Chor A (4 Sekunden), Chor B (6 Sekunden), Chor C (8 Sekunden), Chor D (10 Sekunden), Chor E (12 Sekunden).

Folgende Choraufstellung ist vorgesehen:



Für die Ausführung gilt dann:

- Zunächst wird der Chor in der Bach'schen Harmonisierung als vierstimmiger Satz gesungen.
- Phrase I („Komm, süßer Tod“): Alle fünf Chöre beginnen gemeinsam mit „Komm“. Dann singt jeder Chor in seinem durch die Metronomangabe bestimmten Tempo weiter. Beim Wort „und“ wird der Ton so lange gehalten, bis alle diese Silbe erreicht haben.
- Phrase II („Komm, sel'ge Ruh“): Die Sopranen aller Chöre beginnen und halten den Ton es“ (von „Komm“) vier Sekunden lang. Dann setzen Alt, Tenor und Bass ein. Von hier an folgen wieder alle Chöre zeitlich im Schema. Das Wort „Ruh“ halten alle so lange aus, bis die „langsam“-Silbe (Chor E) diese Silbe erreicht hat.
- Phrase III („Komm führe mich in Frieden“): Die Ausführung entspricht der von Phrase I.
- Das Stück beginnt im pp; ein kontinuierliches Crescendo führt zum Forte in Takt 5. Dort setzt ein Decrescendo ein, das kontinuierlich zum Pianissimo-Ende führt.

3 Lesen Sie die Anweisungen zur Ausführung des Werkes genau. Erwägen Sie, ob und ggf. inwiefern die Aufstellung des Chores den Klang beeinflusst.

4 Verfolgen Sie das Video einer Aufnahme des Maulbrunner Kammerchors im Kreuzgang des Klosters. Entscheiden Sie, ob Sie die von Nystedts beabsichtigte Wirkung im Videoclip erfahren können.

5 Erarbeiten Sie eine eigene Komposition nach Nystedts Vorbild. Folgen Sie dabei den Arbeitsschritten im Kasten.

Entscheiden Sie sich für eine einfache Melodie. Bilden Sie Gruppen, in denen Sie die Gestaltung einer eigenen Komposition nach dem Vorbild von *Immortal Bach* erarbeiten.

- Skizzieren Sie in Ihrer Gruppe einen Entwurf zur Gestaltung der Melodie, indem Sie folgende Aspekte eines Arrangements diskutieren:
  - die Aufstellung aller Beteiligten (mit Skizzenentwurf),
  - die dynamische Gestaltung,
  - die verschiedenen Proportionen und dadurch die Rhythmik,
  - den Einsatz von Trillern und Fermaten.
- Stellen Sie sich die Entwürfe der Gruppen gegenseitig vor.
- Diskutieren Sie die Ergebnisse und entscheiden Sie sich für eine gemeinsame Umsetzung.



## Die Emanzipation der Dissonanz

### Bruch und Wandel

Traditionsbrüche wie der Umschwung von der Primat zur *seconda pratica* oder die Entwicklung des Zwölftonsystems sind nicht zufällig in der Musikgeschichte. Sie erregen die Musikwelt, führen zu hitzigen Diskussionen, manchmal sogar zu handgreiflichen Auseinandersetzungen. Ein Wunder, wenn das Wort „Bruch“ ist fast immer negativ konnotiert: Brüche werden (wie im medizinischen Bereich) in der Regel sehr schmerzhaft empfunden. Je abrupter sie stattfinden, desto stärker werden sie von einem großen Teil des Publikums empfunden.

Anders verhält es sich mit über Jahrhunderte verlaufenden Veränderungen in der Musikgeschichte. Da man sich gewöhnlich dem Wandel mit, empfindet ihn oft gar nicht als Umschwung. Ein treffendes Beispiel ist das Verhältnis zwischen „Wohlklängen“ und „Missklängen“, also zwischen „Konsonanzen“ und „Dissonanzen“. In den tausend Jahren der europäischen Musikgeschichte, die wir überblicken können, hat sich dieses Verhältnis gründlich geändert.

### Philosophie, Physik, Mathematik und Musik



Der Holzschnitt aus dem Jahr 1492 zeigt den griechischen Philosophen Pythagoras bei Klangexperimenten mit Glocken und Gläsern. Sie führten ihn zu musiktheoretischen Überlegungen. In ihnen flossen philosophisch-religiöse Ideen und physikalisch-mathematische Erkenntnisse über das proportionale Verhältnis von Schwingungen und die Auswirkungen auf die Tonhöhe zusammen. An Pythagoras' Vorstellungen von einer Himmelsharmonie orientierte sich die Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters bei der Definition von Wohlklang und Missklang. Vollkommene Konsonanzen waren deshalb in der Musik der Gotik nur die Intervalle mit einfachen Schwingungsverhältnissen, die Prime, die Oktave, die reine Quinte und (eingeschränkt) die

Quarte. Alle anderen Intervalle, auch die Terz und die Sexte, die unseren Ohren heute so gefallen, galten lange als dissonant. Später, im 15. Jahrhundert, wurden sie wenigstens als „unvollkommene Konsonanzen“ betrachtet. Diese Umwertung, das über Jahrhunderte sich entwickelnde Verständnis von Wohlklang, wirkte sich auf die Klangwirklichkeit musikalischer Werke so elementar aus, dass es niemandem schwerfallen kann, eine Komposition aus dem 13. Jahrhundert von einer aus dem 16. Jahrhundert zu unterscheiden.

### Pythagoras

(ca. 580–497 v. Chr.)

Der aus Samos stammende Philosoph gründete in Unteritalien einen politisch-religiösen Geheimbund, vertrat die Lehre von der Wiedergeburt der menschlichen Seele und befasste sich mit mathematischen Problemen.

### Gotik

→ Seite 90



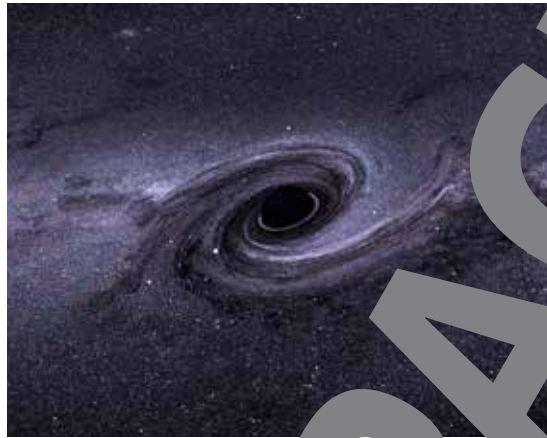
1

Sie hören zwei Werke aus unterschiedlichen Jahrhunderten.

II, 30, 31 Entscheiden Sie sich, welches der beiden Werke aus dem 13., welches aus dem 16. Jahrhundert stammt.

**Der Charakter der Dissonanz**

Bis zum 17. Jahrhundert hatte sich die Familie der Konsonanzen vermehrt und etabliert. Die Sekunden und Septimen sowie die verminderte Quinte aber – die Intervalle also mit komplizierteren Schwingungsverhältnissen – blieben Missklänge. Ein extremes Beispiel für ihren Charakter findet sich im letzten Werk des französischen Komponisten Jean-Féry Rebel. Heute wird *Les Éléments* [sic] oft als Suite gespielt, bei der Uraufführung im Jahr 1737 diente das Stück als Musik für ein Ballett. Der Beginn stellt das Chaos dar, aus dem sich später die Elemente (die Erde, das Feuer usw.) bilden.



Simulation eines schwarzen Lochs mit umgebenen Massen

„Chaos (b)“  
 Technologie antiken  
 Griechlands Ausdruck für „leerer  
 Raum“, „unbestimmter Urstoff“

Erläutern Sie den Sinn der Abbildung eines Schwarzen Loches im Zusammenhang mit dem Begriff „Chaos“.

3 Hören Sie den Beginn von Rebers *Le Chaos*. Beschreiben Sie Ihren Höreindruck beim lange ausgehaltenen ersten Akkord.



**Jean-Féry Rebel: Le Chaos (aus: Les Éléments)**



**Instrumentenangaben**  
 Dessus: hohe Streicher  
 Flute, Haute contre,  
 Taille: Holzblasinstrumente  
 Clavecin: Cembalo

4 Sammeln Sie alle Töne des Forte-Klangs zu Beginn des Stücks. (Beachten Sie dabei die Lage des G- bzw. C-Schlüssels!) Stellen Sie dann alle Töne zu einem Akkord zusammen und charakterisieren Sie diesen Klang.



5 Leiten Sie die erklingenden Töne auch aus der Bezifferung des Basso continuo ab.

**Der Zwang zur Harmonisierung**

Mit diesem Klang beginnt das Stück. Andere Symbole des Chaotischen folgen: rasch auffahrende Figuren, plötzliche Pausen. Aber als präzises Beispiel der Regel- und Disziplinlosigkeit bleibt vor allem der Zusammenklang der ersten Akte in Erinnerung – und seine ganz und gar ungewöhnliche Art der Anwendung: Dem 17. Jahrhunderts gebrauchte man beim Komponieren zwar längst dissonante Klänge, aber sie mussten in eine Konsonanz „aufgelöst“ werden. Es entstand also eine Hierarchie zwischen den Klängen. Die Musiktheorie spricht auch von einer Folge von Spannung und Entspannung: Die Dissonanz vermittelt dem Publikum eine Spannung, die sich in eine Konsonanz auflöst – so wie Chaos sich zur Ordnung formen kann.

6 Hören Sie einen längeren Ausschnitt von *Le Chaos*. Erläutern Sie, welche Entwicklung Rebel nachzeichnet und fassen Sie die dafür eingesetzten musikalischen Mittel zusammen.



7 Bestimmen Sie in den jeweils ersten Akkorden der Takte 1–3 das Intervall, das den dissonanten Charakter des Zusammenklangs bewirkt.

8 Beethovens 1. Sinfonie steht in C-Dur. Analysieren Sie die Akkorde im Rahmen dieser Tonart. Bestimmen Sie exakt ihre Gestalt und Funktion.



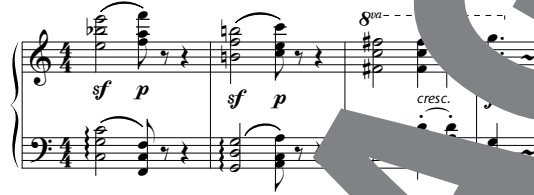
II, 33

9 Hören Sie die langsame Einleitung des Sinfoniesatzes und beschreiben Sie Stimmung und Wirkung.



Um 1800 galt dieses Gesetz noch als nahezu unerschütterlich. In einer äußerst komprimierten Form kommt es am Beginn von Beethovens 1. Sinfonie zur Geltung. Dreimal löst sich ein dissonanter in einen konsonanten Akkord auf:

## Ludwig van Beethoven: 1. Sinfonie (Beginn (Klavierauszug))



## Schumanns Dissonanz

In den Werken der Romantik konnten Komponisten weitere Entwicklungen verfolgen. Einer ihrer wichtigsten Komponisten war Robert Schumann. 1848, in der Mitte des Jahrhunderts, schrieb er seinen Klavierzyklus *Album für die Jugend*. In einem der Stücke aus dieser Sammlung dramatisiert man die Klänge auf den ersten fünf Hauptzählzeiten als Dissonanzen, ehe in der Mitte des zweiten Taktes ein „erlösender“ Dreiklang folgt:

## Robert Schumann: Langsam und mit Ausdruck zu spielen



Das selbe Stück, das der Komponist ausdrücklich für Lernende geschrieben hat, enthält sich später diese Takte:

10 Bestimmen Sie den ersten konsonanten Klang. Ausschnitt 1.

11 Finden Sie die ersten Zusammenhänge. Ausschnitt 2 einer Dissonanz und einen dissonanten Klang.



II, 34

Hören Sie das Stück aus dem *Album für die Jugend*. Welchen Eindruck machen Sie es als von Dissonanzen geprägt empfunden?

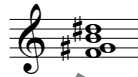


**Tristan-Akkord und Liebestod-Motiv**

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Dissonanzen immer schärfer, die Auflösung der Reizklänge in Wohlklänge wurde immer weiter hinausgezögert. Dann wurde 1865 am Münchner Hoftheater Richard Wagners *Tristan und Isolde* aufgeführt. Das Werk über eine ehebrecherische Liebe endet mit dem Tod Tristans und Isoldes. Er stirbt und Isolde sinkt verklärt über seinem Leichnam zusammen.



Für „Isolde's Liebestod“ – besser „Isolde's Verklärung“ – hat Wagner ein Motiv komponiert, das zu den berühmtesten der Musikgeschichte gehört. Es gibt wohl keine andere Stelle von ein paar Takten, der so viele Analysen gewidmet, über die so viele Betrachtungen angestellt wurden. Im Grunde geht es dabei wieder um einen Klang und seine Auflösung:



Für diesen Klang, den „Tristan-Akkord“, haben Musiktheoretiker eine ganze Reihe von überaus komplizierten Definitionen gefunden. Der Akkord wird im nächsten Takt schließlich aufgelöst, und zwar in diesen:



Der merkwürdige Tristan-Akkord und seine seltsam weiterführende durchziehen als Leitmotiv das ganze Musikdrama. Wagner nannte solche charakteristischen Tonfolgen „Erinnerungsmotive“. Sie sind in seinen Werken ein wesentliches Gestaltungselement. Die rhythmisch verknüpften Harmonisierungselemente weisen auf Zusammenhänge hin, die nicht-sagbares andeuten. Das Liebestod-Motiv erklingt in *Tristan und Isolde* zum ersten Mal im zweiten Takt der Einleitung:

**Richard Wagner: Tristan und Isolde, Beginn der Einleitung (Klavierauszug)**



13 Bestimmen Sie die Intervalle im Tristanakkord.

14 Benennen Sie den Auflösungsakkord mit dem korrekten Terminus.

15 Schlagen Sie den Tristan-Akkord mehrmals am Klavier an. Schätzen Sie die Schärfe des Missklangs ein.

16 Hören Sie auch den Auflösungsakkord mehrmals. Entscheiden Sie, ob er einer auflösenden Weiterführung bedarf.

17 Hören Sie den Beginn des Vorspiels. Bestimmen Sie (neben dem harmonischen Geschehen) weitere das Motiv prägende musikalische Mittel.

18 Hören Sie einen längeren Ausschnitt aus dem Tristan-Vorspiel und tauschen Sie sich über die Wirkung dieser Musik auf Sie aus.



## Giacomo Puccini

(1858–1924)

Puccini widmete sich wie Wagner und Verdi vor allem dem Bühnenschaffen. Viele seiner Werke gehören zu den meistgespielten in aller Welt: *Madame Butterfly*, *Tosca*, *La Bohème*, *Turandot*.

## Das Liebestod-Motiv und seine Folgen

Die Musikwissenschaftlerin Rita Argauer beschreibt die Wirkung und die Folgen des letzten Akkords im Liebestod-Motiv:

„Die Disharmonie bleibt irrlichterhaft bestehen während sich die damals gültige Vorstellung von Harmonie und Tonlehre ebenso gewaltiger auflöste – und letztlich über den Impressionismus zu der Avantgarde der aufkeimenden Moderne führte.“

Das heißt: Das hierarchische Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz war beendet, oder sogar: Es gab keine Dissonanz mehr im Sinn von „missklingend“ oder „auflösungsbedürftig“ mehr. Die Klänge waren gleichberechtigt. Bald war es nicht nur die Avantgarde, die sich in diesem Sinn bediente. Auch das im Allgemeinen konservative musikalische Opernpublikum störte sich kaum mehr daran. So konnte dessen großer Lieblingkomponist Giacomo Puccini im Jahr 1910 die Overture zu *Fanciulla del West* mit einer geballten Ladung dissonanter Klänge eröffnen.

## Giacomo Puccini: La Fanciulla del West, Overture (Klavierauszug)

**Allegro non troppo** ♩ = 152

## Avantgarde

(Frz. Vorhut) Richtung, die künstlerisch neue Ideen vertritt. Dissonanten Klänge wurden „ertragen“, weil sie mit einer verständlichen Melodie unterlegt wurden. Manchmal wurden Melodien sogar sehr populär, obwohl die Musik umherwimmelte. So geschah es 1930 in Bert Brechts Dreigroschenoper, zu der Kurt Weill die Musik schrieb:

## Kurt Weill: Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester, 1. Overture

Versehen Sie sich die Overture aus der *Dreigroschenmusik* (Flöte 1, Takt 1–4) mit einer köstlichen Akkordbegleitung und spielen Sie sie auf dem Klavier. Sie werden die Wirkung in sich selbst des Stücks.

**Maestoso** ♩ = 84

© Universal Edition

## Kurt Weill

(1900–1950)

Weill komponierte viele verschiedene Genres. Epochenmacher für seine Zusammenarbeit mit Bert Brecht. Vor den Nazis musste Weill nach Amerika fliehen, wo er für die Theater am Broadway komponierte.

## Experimenteller Umgang mit der Stimme

### Launisch – schmeichelnd – zügellos

Die Stimme gehörte immer schon zu den wichtigsten Instrumenten. In der europäischen Musiktradition hat man sich allerdings sehr lange fast ausschließlich auf eine einzige Art des Stimmgebrauchs gestützt: auf das Singen. Erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts erkannte man, dass eine viel buntere Palette an sprachlichen Ausdrucksformen für Vokalkompositionen zur Verfügung steht. Mit ihrer Anwendung änderten sich auch einige grundlegende Parameter:

- Konzertant aufgeführte Vokalkompositionen konnten durch viele Lautäußerungen einen ausgeprägt theatralischen Charakter annehmen.
- Viele Gestaltungselemente des Ausdrucks (Mimik, Klangfarbe u. a.) wurden nicht mehr den Interpretinnen und Interpreten überlassen, sondern in der Partitur und mussten von Ausführenden verwirklicht werden.

Ein typisches Werk für diese Richtung ist Adriana Hölszkys *Monolog* für Frauenstimme und Pauke. Nach Sinnzusammenhängen wird man im Text ebenfalls suchen. Dennoch wird eine dramatische Handlung dargestellt. Der Musikwissenschaftler Jörn Peter Hiekel beschreibt den Aufbau des Stückes:

„Eine Frau liest Zeitung und wird [...] mehr und mehr von starken Empfindungen gepackt. Sie gerät ins Stocken bei der Schlagzeile 'Journalist ermordet'. Ein breites Spektrum von Effekten ist [...] zu bemerken. Es ist abwechselnd launisch, schmeichelnd, spöttisch, verzweifelt, tragisch und zügellos. [...] Hier ist die Musik wirklichkeitsbezogen und surreal zugleich.“

Adriana Hölszky beschrieb ihre Absicht so:

Wichtig war für mich, mit bloßen Reden eine dramatische Steigerung bis zum Absurden zu vollziehen, bei dem literarische und das Klangliche untrennbar verbunden sind.

Auf den ersten vier Bildern stehen Hinweise zur Textaussprache nach dem internationalen phonetischen Alphabet (IPA). Zusätzlich gibt Hölszky Angaben zur Singweise, zur Atmung oder zur Stimmfärbung. Dabei ist natürlich die herkömmliche Notenschrift nicht aufgeführt. Die Komponistin bedient sich deshalb der Lesart mit 59 Symbolen, die die Interpretin entschlüsseln und umsetzen muss.

Frauke Aulbert bei der Interpretation von *Monolog*



Adriana Hölszky

(\*1953)

Die in Bukarest geborene Komponistin lebt seit 1976 in Deutschland. Zahlreiche Auszeichnungen und Preise begleiten ihren wachsenden internationalen Ruhm. Sie ist Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und lebt in Stuttgart.

### IPA

Internationales phonetisches Alphabet; Sammlung von Zeichen, mit denen die Laute aller Sprachen genau notiert und beschrieben werden

1 Sprechen Sie den Vokal „o“ mit verschiedenen Färbungen. Erfinden Sie dafür Zeichen zur Differenzierung.



2 Ordnen Sie den drei Standbildern aus einer Videoaufzeichnung von Hölszkys Werk *Monolog* entsprechende Geräusche zu. Führen Sie sie selbst nach dem Vorbild der Bildauschnitte aus.



## Symbole (Auswahl)

	Aus-, Einatmen (stimmlos / stimmhaft / impulsiv)
	Sprechstimme
	schnelles, von dem Tonname erwartetes Vibrio
	kontinuierlicher Übergang von einem langsamen, breiten zu einem schnellen V
	so hoch/tief wie möglich
	Schnalzen
	Lippen zusammenpressen (wie beim Aussprechen eines P), dann plötzlich öffnen, alles bei gehaltenem Atem und nachher Lippen auf keinen Fall mithilfe des Ausatmens.
	ähnlich entstehender Klang beim Herausziehen eines Korkens aus einem Glas
	Singstimme
	Kontinuierlicher Übergang von Murmel- zu Singstimme während des Glissandos, d. h. ein zweifacher kontinuierlicher Übergang von Tonhöhe und Singart
	kurze, sehr kurze Werte
	Pfeifen
	Sprechgesang
	abwärts, dann abwärts gerichtetes differenziertes Lachen mit kontinuierlichem Übergang von geflüstertem zu gemurmeltem bzw. Sprechgesang zu gesungenem Lachen



**3** Führen Sie anhand der Symbole und Anweisungen die in der nebenstehenden Liste angeführten Laute aus. Vergleichen Sie Ihre Lautformungen untereinander.

**4** Studieren Sie detailliert den Beginn des Werks (→ Seite 105). Entwickeln Sie eine Klangvorstellung.



**5** Hören Sie den Beginn des Werks und äußern Sie sich zur Übereinstimmung zwischen Ihrer Hörerwartung und der Interpretation der Stimmkünstlerin.



**Kompetenz:**  
Interpretationen im Vergleich  
→ S. 106



**6** Sehen Sie zwei Aufführungen des Stücks. Diskutieren Sie den interpretatorischen Spielraum bei der Umsetzung auch unter Einbeziehung der szenischen Gestaltung.



**7** Bilden Sie Gruppen von drei bis sechs Schülerinnen oder Schülern. Erfinden und realisieren Sie ein kleines Vokalmusikstück. Gehen Sie nach den Anweisungen weiter vor.

- Bestimmen Sie menschliche Affekte, die Sie mit Stimme, Geräuschen und Musik ausdrücken können.
- Skizzieren Sie eine Drehbuchszene mit einem Text oder mit Textpartikeln; dieses Sprachmaterial oder auch neue Wortschöpfungen sollen zu einem subtilen, aktiven Verständnis einladen und Mehrdeutigkeit ermöglichen.
- Wählen Sie sich aus der Legende von *Monolog* maximal sechs Lautäußerungen aus.
- Erstellen Sie eine Partitur, die Symbole und Text zusammenführt; dabei können folgende Wirkungen beabsichtigt sein: ironisierend, karikierend, illustrierend, kontrastierend.
- Entwerfen Sie eine Anmoderation, z. B. im Sinne der Beschreibung von Jörn Peter Hiekel (S. 103).
- Beschränken Sie sich auf eine Aufführungsdauer von etwa 2 Minuten und tragen Sie Ihre Ergebnisse vor.
- Reflektieren Sie im Rahmen einer offenen Diskussion die Ergebnisse.

Adriana Hölszky: Monolog (Beginn)

© Breitkopf & Härtel

Auf der Bühne eine mit einem Tischtuch bedeckte Pauke, auf der eine Zeitung liegt, davor ein Stuhl. Wenn die Opern-erbin erwacht, erblickt sie die Zeitung. Sie setzt sich und beginnt, gelangweilt in der Zeitung zu blättern.

Senza tempo ca. 30"

Die ersten 20" sind mit Langeweile vorzutragen.

1 ca. 33"

stilisiertes Gähnen

durch die Nase

mit geschlossenem



(h?) →



2 20"

mit geschlossenem Mund, abschätzig

laut aus der Zeitung lesen klar artikulierend

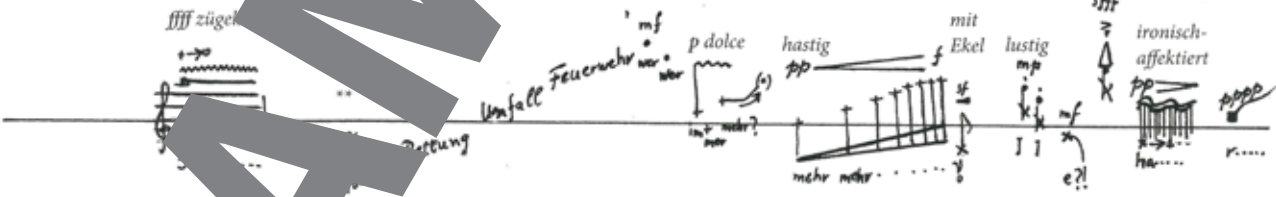
niente



4 19-21"

furioso

ironisch-affektiert



\* In der ungelegenen Pauke: 1 = nimmt die Zeitung in die Hand, 2 = beginnt langsam zu blättern, 3 = blättert immer langsamer und tiefer, 4 = blättert weiter immer schneller und lauter.  
 \*\* Emporsteigen = schneller und lauter aus der Zeitung lesend.

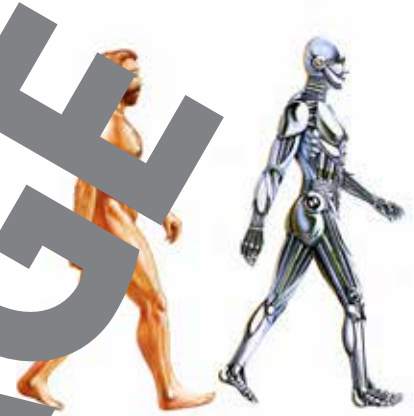


## Beethoven und die Künstliche Intelligenz

### Utopie und Dystopie

Es gibt kaum eine Entwicklung, über die mehr gesprochen wird, die mehr Ängste erzeugt und mehr Hoffnungen weckt als die Künstliche Intelligenz. Was unter dem Begriff zu verstehen ist, sagt eine Definition, die auf den Veröffentlichungen des Europäischen Parlaments zu finden ist:

Künstliche Intelligenz ist die Fähigkeit einer Maschine, menschliche Fähigkeiten wie logisches Denken, Lernen, Planen und Kreativität zu imitieren. KI ermöglicht es technischen Systemen, ihre Umwelt wahrzunehmen, mit dem Wahrgenommenen umzugehen und Probleme zu lösen, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Der Computer empfängt Daten, die über eigene Sensoren, z.B. eine Kamera, vorbereitet und gesammelt werden, verarbeitet sie und reagiert. KI-Systeme sind in der Lage, ihr Handeln anzupassen, indem sie die Folgen früherer Aktionen analysieren und autonom arbeiten.



Computer-Grafik, die den Homo sapiens einem Roboter mit künstlicher Intelligenz gegenüberstellt

Angesichts dieser Kompetenzen wird die KI vermutlich über kurz oder lang alle Lebensbereiche beeinflussen. Von einer neuen Konsumkultur für alle ist die Rede, aber auch von Verlust von Arbeitsplätzen, vom Verschwinden vieler – sogar mancher kreativer Berufe. Das gilt auch für das Gebiet der Musik. Die Jobs von Johannes Brahms könnten, dass sie entbehrlich werden könnten, ersetzt von Maschinen, die genauer und schneller auf Gegebenheiten reagieren könnten als sie. Die Herstellung von funktionaler Musik, der sogenannten „Fahrstuhlmusik“, stellt die Künstliche Intelligenz heute schon vor kein Problem: Online-Musikgeschäften werden angeboten, mit denen man lizenzfreie KI-Musik auf der Basis eigener Vorgaben erzeugen kann.

### Der freie Wille als Kunstkreier

Ein Gebiet allerdings, so hoffen viele, wird von der Dominanz der KI nicht sehr umgestaltet werden: nämlich das alte Feld der Künste. Können Algorithmen wirklich den genialen, die menschliche Gestaltungskraft ersetzen und Kunst kreieren? An die Stelle der großen Problemstellungen der Philosophiegeschichte ins Spiel: Verfügt der Mensch über freien Willen? In der Philosophie gibt es verschiedene Antworten und auch die moderne Hirnforschung ist gespalten. In der Kunsttheorie spielt diese Frage aber eine entscheidende Rolle. Warum? Wenn das menschliche Hirn nicht terminiert, verfügte also der Mensch über freien Willen, gäbe das entscheidende Hinweise zur Fähigkeit Künstlicher Intelligenz im Zusammenhang mit Kunst. Denn ein Vergleich mit Chatbot ist nun zweideutig klar:

KI verfügt nicht über freien Willen. Die Entscheidungen einer KI basieren auf vordefinierten Regeln und Algorithmen und sind somit vorhersehbar. Eine KI kann nicht spontan entscheiden, da sie nicht über Intuition oder Emotionen verfügt, wie es bei menschlichen Entscheidungen der Fall ist.

### Dystopie

Dystopien beschreiben im Gegensatz zu Utopien unglückliche bis verheerende Entwicklungen der Gesellschaft.

1 Suchen Sie im Netz einen KI-Anbieter. Lassen Sie einen Song nach ihren Vorstellungen erstellen. Hören Sie ihn an und beurteilen Sie, inwieweit er Ihren Erwartungen entspricht.



www

### Determinismus

Die der Willensfreiheit widersprechende Lehre von der Bestimmung des Willens durch innere oder äußere Ursachen

## Die Schöpfungshöhe

Die Kunstdefinition spielt auch im Bereich der Gesetzgebung eine wesentliche Rolle. Sie ist nämlich mit weitreichenden ökonomischen Fragen verbunden. Im Urheberrecht wird der Kunstbegriff mit dem Begriff der „Schöpfungshöhe“ verbunden. Der Bundesgerichtshof legte 2001 in einem Urteil fest:

Eine persönliche geistige Schöpfung ist eine Schöpfung individueller Prägung, deren ästhetischer Gehalt einen solchen Grad erreicht hat, dass nach Auffassung der für Kunst empfänglichen und in der Betrachtung einigermassen vertrauten Kreise eine „künstlerischen“ Leistung gesprochen werden kann.

Nur wenn ein Werk die erforderliche Schöpfungshöhe erreicht, gelten im Urheberrechtsgesetz festgelegte Schutzrechte (z. B. im Bezug auf Verwendung, Honoraransprüche). Wichtige Kriterien sind dabei Individualität und Originalität, wie sie etwa im technischen Bereich zur Erlangung eines Patents verlangt werden. Solche Schöpfungen müssen eine vom eigenen Willen geprägte Originalität aufweisen. Im Sinn des Urheberrechts kann also Künstliche Intelligenz keine Kunstwerke erschaffen, denn (zumindest vorläufig) dieser freie Wille fehlt.

## Recycling und Konstruktion

Als Beethoven 1827 die hinterlassenen neun vollendeten Sinfonien. Eine zehnte hatte offensichtlich geplant. Eine Woche vor seinem Tod kündigte er sie in einem Brief an. Von der Londoner PHILHARMONIC SOCIETY erwartete er Geld, um die Sinfonie zu schreiben.

Wenn die Gesellschaft so freundlich ist, mir den Rest zu schicken, verpflichte ich mich, ihnen zu danken und ihnen meine Dankbarkeit durch das Versprechen zu beweisen, für sie eine neue Symphonie zu komponieren, für die ich Ihnen bereits Entwürfe auf meinem Schreibtisch habe.

Die Entwürfe, die Beethoven in dem Brief erwähnt, wurden erst in den 1960er Jahren analysiert und eingeordnet. Es waren über 40 Skizzen für eine 10. Sinfonie. Dieser Umstand ließ die Musikwelt nicht ruhen. Mehrere „Recycling“-Versuche wurden unternommen, eine Ausarbeitung des vorhandenen Materials wurde sogar 1988 (in London) bzw. 2021 (in Bonn) aufgeführt.

Als besonderen Beitrag zur Vervollständigung von Beethovens Gesamtwerk gab die DEUTSCHE TELEKOM das BEETHOVEN X: THE AI PROJECT in Auftrag: Ein Team von Musikwissenschaftlerinnen und Programmierern sollte mithilfe Künstlicher Intelligenz die letzten beiden Sätze der nicht komponierten 10. Sinfonie herstellen. Sie taten genau das, was der Begriff „Komponieren“ eigentlich beschreibt: Das lateinische Wort „componere“ bedeutet nämlich „zusammenstellen“.

Zunächst mussten die rechnerischen Rahmenbedingungen geschaffen werden. Das Material musste gesammelt und in den Computer eingelesen werden. Dabei verwendete man wieder die bruchstückhaften Skizzen Beethovens.

2 Erläutern Sie das Verständnis des Kunstbegriffs, das aus dem Urteil des Bundesgerichtshofs hervorgeht. Berücksichtigen Sie dabei den Text „Der freie Wille als Kunstkriterium“. Nehmen Sie dann in einer Diskussion Stellung zu dieser Auslegung des Begriffs.

Ludwig van Beethoven

→ Seite 166




Beethovens Totenmaske (1827)

2014 Der große Physiker Stephen Hawkins warnt, die KI bedrohe die Existenz der Menschheit

1997 Der Schachcomputer DEEP BLUE besiegt den Schachweltmeister Gary Kasparov



Ein Beethoven-Scherzo aus zweiter Hand 

Der dritte Satz klassischer Sinfonien ist oft als Scherzo gestaltet. Scherzi sind rasche Sätze im 3/4-Takt, in aller Regel in der (gelegentlich ein wenig ausgeweiteten) A-B-A-Form. Beethovens Scherzi sind häufig durch einen derben, burlesken Charakter gekennzeichnet. Typisch für diesen speziellen Wesenszug ist das Scherzo aus der 5. Sinfonie. Deshalb gehörten charakteristische Themen und Motive aus diesem Satz zu dem Material, mit dem der Computer gefüttert wurde:

Fragment 1

Musik: Ludwig van Beethoven

Violoncello, Kontrabass



Fragment 2

Hörner (klingend)



Fragment 3

Violoncello, Kontrabass



Durch die Eingabe solcher Versatzstücke sollte Beethovens individueller Kompositionsstil, seine „Handschrift“, und die seiner Epoche typischen Regeln in Algorithmen beschrieben werden können. So sollte der Computer Beethovens „wahrscheinlichste“ Ausarbeitung errechnen. Es handelt es sich also um eine Vorgehensweise, die auf menschlicher Intuition, Analyse und Anwendung beruht: freien Willen konnte der Computer nicht entwickeln. Auch die Orchestrierung, die in Beethovens Sinfonien eine gewisse Rolle spielt, wurde einem „echten“ Komponisten überlassen.

Als das so entstandene Werk 2021 vom BOIS DE BEETHOVEN ORCHESTER uraufgeführt wurde, waren die Reaktionen gespalten. Tim Höttges, der Vorstandsvorsitzende der DEUTSCHEN ELEKTROANWALTERSVEREINIGUNG (DEFA) sagte:



Das Cover der KI-Komposition

„Das Ergebnis ist für mich etwas Großartiges, weil die Maschine und der Mensch etwas Neues schaffen haben. Aber das Ergebnis muss man einordnen. Beethoven hat in seiner Zeit gelebt. Beethoven hat in einer Gesellschaft gelebt, die durch Kriege, durch Not, aber auch durch viel Liebe und Empathie geprägt waren. Das kann keine Maschine heute. Aber die Maschine versteht Musik und kann diese weiterentwickeln, nicht aber den Zeitgeist, das Thema sozusagen, in die Musik integrieren.“

3 Beschreiben Sie die Charakteristika der notierten Fragmente; verfolgen Sie sie beim Hören.



III, 29

4 Hören Sie die weitgehend von KI erstellte Konstruktion des Scherzos von Beethovens 10. Sinfonie. Achten Sie besonders auf die Verwendung von Fragmenten aus Beethovens 5. Sinfonie. Beschreiben Sie, wie sie herangezogen werden und beurteilen Sie das Ergebnis.



III, 29

5 Nehmen Sie Stellung zu Höttges Aussage.

6 Entscheiden Sie sich für oder gegen einen Einsatz von KI in der beschriebenen Weise. Sammeln Sie Argumente für Ihre Entscheidung. Wählen Sie je zwei Vertretungen jeder Meinung und eine Diskussionsleitung. Tragen Sie den Meinungsstreit in einer simulierten Talkshow aus.

## Soundscapes – klingende Landschaften

Sounddesigns oder Kompositionen mit alltäglichen Gegenständen begegnen uns immer wieder. So experimentieren viele Komponistinnen und Komponisten im Bereich der Film- oder E-Musik mit verschiedenen Klängen. Unter Anwendung diverser Effekte erzeugen sie mit Hilfe des Computers Klangkompositionen oder Klanglandschaften, so genannte Soundscapes. Dieser Workshop bietet Ihnen die Möglichkeit, diesen Prozess

kennenzulernen und praktisch selbst zu durchlaufen. Anhand einfacher Audio-Produktionssoftwares und der Möglichkeit, sich an tonalen und konventionellen Regeln zu bewegen, erschaffen Sie eigene Kompositionen. Die Aufgaben des Stückes *Büro – wir sind besetzt* und der Ausschuss aus dem Kompositionsdrehbuch verleiht Ihnen einen Eindruck, wie ein Soundscapes-Projekt aussehen und klingen kann.

"Büro – wir sind besetzt" in progress "4"

**Patterns**

- Tastatur (Tippen) schnell, stark lang + leise
- Kaffeemaschine (Schlag mit doppel)
- Papier (blättern) x (zerreißen) zerknüllen
- Handi (m/off)
- Telefon (klingeln)
- Büroöffner (Büroöffnen)
- Schere (Schneiden)

**SOLO**

0:05 0:10 0:15 0:20 0:25 0:30 0:35 0:40 0:45 0:50 0:55 1:00 1:05 1:10 1:15 1:20 1:25 1:30 1:35

**Dynamik**

**Effekte**

**Planung**

L: links  
C: Center  
R: Rechts

**AB: Ansatz**

**Handwritten notes:**

- gibts mit Stift über Tastatur (m) und ohne Drücken
- Schneidebrett mit Papier
- Kochende Kaffeemaschine
- Handi → Echo/Delay
- Kaffeemaschine (Fülle in [Einblenden])
- AB: Ansatz (mehrfach)

Ausschnitt aus einem Kompositionsdrehbuch: *Büro – wir sind besetzt!*

## Ablauf des Workshops – von der Klangidee zur Aufnahme

### Kompositionskonzept

Suchen Sie sich ein thematisches Feld, unter dem die Komposition steht (z. B. Industriepark, Meer, Bahnhof etc.). Nutzen Sie als Inspirationsquelle auch besondere Fotos, Geschichten, ein Zitat o. Ä.

Besprechen Sie, welche thematische Idee reizvoll und umsetzbar ist. Verfeinern Sie nun Ihre Gedanken und grenzen Sie Ihr Thema ein. Skizzieren Sie dann einen ersten möglichen Aufbau grafisch auf dem DIN A3-Papier: Wie soll das Stück formal aufgebaut sein?

Welche Klänge müssen vorkommen?

### Klangerkundung

Erkunden Sie Ihr Umfeld nach passenden Sounds und experimentieren Sie mit unterschiedlichen Klängen und Spielweisen. Erlaubt ist als Soundquelle alles, was interessant klingt (z. B. kleine Kieselsteine in der Hand gegeneinander reiben, Schlag mit Hammer auf etwas

### Klänge aufnehmen und speichern

Sobald das Grundkonzept steht, nehmen Sie verschiedene Sounds auf und übertragen Sie die Aufnahmen zur weiteren Bearbeitung auf den Computer. Bei Smartphones ist die Aufnahmemöglichkeit manchmal Sprachaufnahmen zu finden, besser sind – auch bei externen Apps geeignet. Achten Sie bei der Aufnahme auf folgende Punkte:

- ▶ Nutzen Sie einen möglichen ruhigen Ort ohne Nebengeräusche zur Aufnahme.
- ▶ Achten Sie bei Aufnahmen im Freien darauf, dass kein Wind herrscht oder Sie einen Windschutz aufnehmen. Bei externen Aufnahmegeräten einen Windschutz.

Wie könnte ein dynamischer Verlauf aussehen?

Folgende Parameter sind zur Orientierung empfehlenswert:

- Zeit (in Minuten und Sekunden)
- Dynamik
- inhaltliche Stichwörter
- Grafische Notation
- charakteristische Klänge etc.

Online diskutieren Sie, inwieweit die erzeugten Klänge zum Thema passen. Notieren Sie nach Absprache die gefundenen Sounds samt Spielhinweisen in Ihr ‚Kompositionsdrehbuch‘ und geben Sie diesem einen Titel.

Positionieren Sie Ihr Aufnahmegerät bzw. das Mikrofon sehr ruhig, damit keine Griffgeräusche mit aufgenommen werden.

Achten Sie auf den Abstand zwischen Klangquelle und Aufnahmegerät. Probieren Sie unterschiedliche Abstände aus. Die Lautstärke sollte so sein, dass das Signal nicht übersteuert, gleichzeitig aber auch nicht zu leise ist. Das vereinfacht später den Kompositionsprozess.

*Tipps: Die Übertragung der Aufnahmen auf den Computer ist meist über die USB-Schnittstelle möglich. Legen Sie einen Ordner für die Aufnahmen an.*

### Übersicht

Diesen Workshop können Sie alleine, in Zweier-Teams in oder Gruppenarbeit durchführen. Die Gruppen sollten sich maximal aus vier Personen zusammensetzen.

#### Benötigt wird:

- Computer mit einer Audiosoftware, die als Freeware verfügbar ist
- Aufnahmegerät (-e): Smartphone (wenn vorhanden: mit ansteckbarem Mikrofon); besser: portabler Recorder/Mikrofon (wenn vorhanden: mit Windschutz); die Aufnahmegeräte müssen AIFF-, WAV- oder MP3-Dateien erstellen können.
- Kopfhörer
- DIN A3-Papier, verschiedenfarbige Stifte
- USB-Stick zur Sicherung

*Tipps: Meist lohnt sich die Anschaffung eigener Aufnahmegeräte, da die Tonqualität hier wesentlich besser ist als bei Smartphones.*



## Zwischen Disco und Techno: House

### PoC

Abk. für „People of Color“

### LGBTQ

Aus dem englischen Sprachraum übernommene Kurzform für alle sexuellen Orientierungen und Geschlechtsidentitäten, die von heterosexuellen Normen abweichen.

### Frankie Knuckles (Francis W. Nicholls, Jr.) (1955–2014)

Der ursprünglich aus New York stammende DJ wurde oft als „Godfather of House Music“ bezeichnet.

### Synthesizer

Musikinstrument, das rein elektronisch Töne, Klänge und Geräusche erzeugt oder zugeführte Klangsignale elektronisch verarbeitet

### Sampler

→ Seite 115



Frankie Knuckles (2003)

### Musik als „Lagerhaus“

Am Beginn der 1980er-Jahre entwickelte sich in der Club-Szene Chicagos ein neuer Stil, der sich in der PoC-LGBTQ-Szene beliebt machte: „House“. Seinen Namen erhielt er nämlich von seinem Entstehungsort, dem Club WAREHOUSE im armenen Teil der Stadt. House ist eine Weiterentwicklung der Disco Music der 1970er-Jahre. Mehr teilte sich der Stil den lebensbejahenden und energetischen Grundcharakter.

Die klangliche Opulenz der Disco Music, die teilweise mit kleinen Orchestern im Tonstudio arbeitete, konnten die House-Musikerinnen und Musiker aus Kosten-

gründen nicht nachbilden. So wick man in der Produktion auf günstige Musikelektronik aus. Mithilfe von Synthesizern, Samplern, Drumsequenzern und Plattentischen entstanden Musikstücke von häufig über fünf Minuten Länge. Meist bestanden sie aus nur wenigen musikalischen Bausteinen, die aber immer wieder neu angeordnet wurden. Um sich von vorherigen Stilen der populären Musik abzugrenzen, sprach man nicht mehr von „Songs“, sondern von „Tracks“.

### Computer als Schlagzeug

House zeichnet sich besonders durch die Verwendung von Drumsequenzern aus. Durch dieses elektronische Musikinstrument sind Schlagzeugrhythmen gespart. Mit seiner Hilfe können auch Laien Rhythmen programmieren. Die Wirkung im Vergleich mit einem echten Schlagzeug häufig künstlich, treffen sie wegen ihres druckvollen und durchsetzungsfähigen Sounds genau die Bedürfnisse für den Einsatz in Clubs.

Wichtig für House sind Loops, Schlagzeugrhythmen, die sich beständig wiederholen und durch immer neue, nacheinander hinzukommende rhythmische Schichten

angereichert werden. Aus der Disco Music wurde das Prinzip „four to the floor“ übernommen: Dabei wird die Bassdrum so programmiert, dass sie auf allen Vierteln eines 4/4-Taktes spielt. Die Snare wird häufig durch das Sample eines Händeklatschens angereichert oder ersetzt. Viele House-Tracks weisen zudem einen ternären Charakter auf.



Der Drumsequencer TR-808 der Firma Roland



III, 33

1 Hören Sie den Beginn von *Your Love* (1986) von Frankie Knuckles. Beschreiben Sie den Aufbau der Musik.

2 Diskutieren Sie die Angemessenheit des Begriffs „Song“ für dieses Musikstück.



III, 33

3 Hören Sie den Beginn von *Your Love* erneut und belegen Sie die einzelnen House-Beats, indem Sie im nachstehenden Text gutsetzen.

1986 In den deutschen Charts stehen Madonnas *Papa Don't Preach* und Tina Turners *Typical Male*

1986 Argentinien wird zum zweiten Mal Fußballweltmeister, Boris Becker zum zweiten Mal Wimbledon Sieger



**Der Weg aus dem Underground**

Ende der 1980er-Jahre hatten sich eine Reihe unterschiedlicher Sub-Stile des House etabliert. In Europa wurde „Acid House“ zu einem Vorläufer des späteren „Techno“. Neben diesen Underground-Bewegungen verwendeten auch zunehmend kommerziell erfolgreiche Pop-Künstler House-Elemente in ihren Songs. Zu den typischen House-Beats kamen nun häufig auch an Soul oder Gospel orientierte Frauenstimmen. Sie waren oft gesampelt und wurden im Baukastenprinzip in den jeweiligen Tracks beliebig eingeordnet.

1988 setzte der Synthesizer M1 der japanischen Firma Korg neue Maßstäbe: Er war die erste erschwingliche Workstation. Mit ihm konnten nicht nur Sounds erzeugt werden, man konnte diese auch programmieren, aufnehmen und nachbearbeiten. Der Synthesizer ermöglichte also einfache Musikproduktion mit nur einem Gerät.

Der M1 enthielt 144 vorgefertigte Sounds. Zwei von ihnen wurden in den 1990er-Jahren zu Klassikern des House:

- eine Jazz-Orgel, die wegen ihres weichen, tieffrequenten Klangs häufig für Basslinien verwendet wurde,
- ein ungewöhnlich greller und hart wirkender Klavier-Sound, der wegen seiner perkussiven Qualität in House-Tracks sehr beliebt wurde.

**Beyoncé bringt House Music zurück**

2022 veröffentlichte die amerikanische R'n'B-Künstlerin Beyoncé den Song *Break My Soul*. Die offensichtlichen Referenzen an die House-Music inspirierte das amerikanische Popkultur-Magazin *Vibe* zu der Aussage:

„Beyoncé is bringing house music back.“

**Beyoncé: Break my Soul**

**Verse**



**Chorus**



Musik: Adam Pigott, Freddie Ross  
© Girl down/Kobalt/Hal Leonard

Hören Sie einen Ausschnitt aus dem Song *Break My Soul* (2022) in der Form der **BLACK BOX**. Belegen Sie die Merkmale des kommerziellen House-Sounds der späten 1980er-Jahre.



**Beyoncé Knowles Carter**

(1981)  
Die US-amerikanische R'n'B-Sängerin gilt heute als eine der erfolgreichsten Künstlerinnen im Pop-Geschäft.



5 Benennen Sie die beiden Akkorde, die im Verse von *Break My Soul* zum Einsatz kommen. Bestimmen Sie die Tonart und Funktion dieser Akkorde. Benennen Sie den Unterschied zwischen den notierten Stellen aus Verse und Chorus.

6 Hören Sie einen Ausschnitt aus *Break My Soul* und stellen Sie fest, ob Sie den Unterschied zwischen Verse und Chorus wahrnehmen können. Diskutieren Sie, inwiefern es sich hierbei um einen vom House inspirierten Song handelt.

7 Der Zugang zu preisgünstiger Musikelektronik machte ab den 1980er-Jahren viele Laien zu Musikproduzentinnen und -produzenten. Erörtern Sie Vor- und Nachteile dieser Entwicklung.



1989 In Peking schlägt das Militär auf dem Tian-Annen-Platz eine Demonstration gewaltsam nieder

## Musikmarkt: Werke von Chilly Gonzales



Chilly Gonzales 2022  
in Hamburg

### Music Is a Joke

Jason Beck ist ein einflussreicher und vielseitiger Musiker, der sich zwischen verschiedenen musikalischen Stilen bewegt. Auf dem Vorlauf seiner vielseitigen Ausbildung und Entwicklung fand er eine eigene musikalische Sprache, in der sich Elemente unterschiedlichster Genres verbinden lassen: Klassik, Jazz, Pop, Hip-hop und Electronic. Besondere Merkmale seiner Musik sind aber Selbstreflexion und seine Fähigkeit zur Selbstironie. Unter seinem Pseudonym Chilly Gonzales veröffentlichte er Songs, bei denen er mit seinem brillanten Klavierspiel rappte und dabei Electro-Tracks einbezog. In einem seiner Stücke mit dem Titel *Never Stop* nahm er die Musik-Szene (und damit auch sich selbst) aufs Korn:

#### Chilly Gonzales: Never Stop (Ausschnitt)

Never stop, I work hard, I work hard  
But I'm not an artist, I just work the hardest [...]  
Show to show, full throttle, back to back / No models, no bathroom, I piss in a bottle  
And after the show a lot of autographs, / Man, music is a joke I try not to laugh  
I just try to enjoy the grind [...]  
Man, this is war / Where careers get killed and that's not a metaphor, like  
My mind is my enemy, [...]  
That's why I never stop [...]  
Man, music is a joke I try not to cry [...] / What's life but a competition.

Text: Jason Beck, Alexander Ridha  
© EMI



III, 36

1 Hören Sie den Song *Never Stop*. Fassen Sie die im Text enthaltene Kritik am Musikbusiness zusammen. Stellen Sie die Ergebnisse in den Kontext der Verbreitungsgeschichte des Songs.



2 Reproduzieren Sie den abgebildeten Loop mit einem entsprechenden Programm. Unterlegen Sie ihn mit einem Rhythmus und entwerfen Sie einen möglichen dramaturgischen Aufbau eines Songs. Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse mit dem Original.

### Der Loop

Genau dieser Titel, in dem Chilly Gonzales den anstrengenden Alltag eines Bühnenmusikers satirisch schildert, befreite ihn von der Last des Hart-arbeiten-Müssens. Bei seinen Live-Auftritten spielte er nämlich zur Begleitung des Songs auf einem iPad eine Melodie aus drei Tönen:



Diesen Loop fand das Unternehmen Apple so interessant, dass es die Rechte an dem Song kaufte. Der Loop wurde zum Teil der Apple-Werbung. Chilly Gonzales war seine Geldsorgen los; er sagte:



Chilly Gonzales auf der Konzertbühne,  
seinem iPad-Loop lauschend

Apple ist keine große Inspiration für mich. Aber einer der größten Zahltage in meinem Leben war, als mein Musikstück für die iPad-Werbung verwendet wurde. Insofern nimmt das einen besonderen Platz in meiner Biografie ein. Da war auf einmal ein riesiger Batzen Geld, so groß wie ich ihn noch nie zuvor hatte. Ich dachte mir: Jetzt werde ich unabhängig, ich investiere dieses Geld in mich selbst.

3 Tragen Sie Ideen zusammen, welche Möglichkeiten der Geldverwendung in der Musikindustrie es geben könnte.

## Die Sache mit dem Genie

Mit der gewonnenen Unabhängigkeit entwickelte Chilly Gonzales seine phantasiereiche musikalische Arbeit weiter. Viele halten ihn eben wegen seiner Perfektion auf vielen Gebieten für ein Genie.

### Chilly Gonzales: Not A Musical Genius

Musik und Text: Chilly Gonzales  
© Gentle Threat/The Black Tie Affair

4 Erstellen Sie eine passende Instrumentierung für einen Begleitsatz (Boomwhackers, Klavier, Stabspiele, ...). Orientieren Sie sich dabei an den im Begleitpattern angegebenen Akkorden. Nehmen Sie Ihren Begleitsatz als Loop auf oder erstellen Sie ein Playback mit einem entsprechenden Programm. Singen Sie zu der von ihnen erstellten Begleitung.



5 Übersetzen Sie den Text sinngemäß. Finden Sie unter Verwendung der im Text angegebenen Informationen sowie eigener Recherche autobiographische Bezüge.



6 Sehen Sie das Video und beschreiben Sie, wie Chilly Gonzales die Textaussage optisch illustriert.



7 Beschreiben Sie, inwieweit Chilly Gonzales' Songtext gegenüber seiner Selbstvermarktung kritisch Stellung bezieht.





Jean-Honoré Fragonard: Auf dem Schaukelstuhl (1766)

## Rokoko

Eine andere der musikalischen Ausdrucksweisen, die Brücken zwischen der Barockmusik und der Klassik bilden wird oft als parallele Entwicklung in der bildenden Kunst angesehen: Etwa seit 1730 hat sich das Rokoko herausgebildet. Der Stil wird heute nicht wenig lächerlich beschrie- ben. Dem französischen Musikschriftsteller Romain Goldron gefiel die Richtung nicht:

„Die polnische Strockkunst verlor sich schließlich in einer leichtfertigen Melancholie des Rokokos. Der Musikstil desselben Schicksal beschieden: Im Galan- tischen Stil verlor sich die von den konzertierenden Streichern erzeugte Spannung und schwand zuletzt ab. Die Melodie übte eine unbeschränkte Herrschaft aus und entledigte sich der letzten Überbleibsel der Polyphe.“

## Der galante Bach

Ein weiterer Vertreter der musikalischen Ausprägung des Rokoko war wieder ein Bach-Sohn: Johann Chris- tian. Er wurde 1762 Musikmeister der englischen Kö- nigin; man nennt ihn deshalb zur Unterscheidung von den anderen anderen Komponisten seiner Familie den „Londoner Bach“. Seine Ausdrucksweise wird oft als „galanter Stil“ bezeichnet. Der Begriff beschreibt – wie beim empfindsamen Stil – das Wesen: eine elegante, eine nahezu unbeschwerte Musik, eben eine Parallele zum Rokoko in der bildenden Kunst. Roman Rollands abschätzige Meinung über die Richtung ist allerdings bei weitem nicht alle. Mozart etwa: Er traf Johann Chris- tian bei seinem längeren Aufenthalt in England häufig. Viele meinen sogar, er habe sich manches bei ihm abgeschaut, zum Beispiel die singende Melodik, die Rolland als „unbeschränkte Herrschaft der Melodie“ bezeichnet.

Sie wissen, dass der damals 18-jährige Mozart den Bach-Sohn geschätzt hat. Er knüpfte sogar bewusst bei ihm an:

„Ich habe auch zu einer Übung die aria, non sò d'onde viene, die so schön von Bach komponiert ist, aus der ursach, weil ich die vom bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt, und immer in ohren ist; denn ich habe versuchen wollen, ob ich nicht ungeacht diesen allen im stande bin, eine Aria zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleicht? – sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich.“

6 Schließen Sie aus dem Text die Kritik am Rokoko, die Romain Goldron im 20. Jahrhundert übte, auf seine Maßstäbe in Bezug auf Aufgabe und Wesen ab. Diskutieren Sie diese Einstellung.

**Rokoko in der Architektur**  
In der Architektur wurde ein leichter, weicher Stil entwickelt, dessen Name von frz. „ovale“ für „Muschel“ her- leitet. Der schlug sich auch in Möbel und der nieder.

1770 James Cook nimmt die australische Ostküste für England in Besitz

Johann Christian Bach: Sinfonie in Es-Dur, op. 9. 2, 2.Satz  
(Andante con sordini)

**Andante con Sordini**



2 Oboen  
oder 2 Flöten

2 Hörner  
in Es

Violine I  
*con sord.*  
*p* pizz.

Violine II  
*p* pizz.

Viola  
*p* pizz.

Violoncello und  
Kontrabass  
*p*

5

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.

9

Ob.  
Hrn.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.

*p* *pp* *pp* *pp*

5 3 7 *pp* 7

13

Ob.  
Hrn.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.


*p* *p* *p*

*p* 6 6 5 7 7


**Sordino**


(it. für Dämpfer)

Sordini sind Einrichtungen zur Verminderung der Lautstärke und Veränderung der Klangfarbe. Bei Streichinstrumenten wird durch eine Klemme auf dem Steg die Schwingungsübertragung auf den Korpus des Instruments gedämpft.

 **7** Hören Sie das Andante aus der 2. Sinfonie von Johann Christian Bach. Beschreiben und erläutern Sie anhand des Noten- und des Hörbeispiels, welche speziellen Mittel der Klanggestaltung der Komponist hier anwendet und welche Wirkung er anstrebt.



 **8** Erörtern Sie Merkmale, die die Bezeichnung „galanter Stil“ in der Musik rechtfertigen. Finden Sie Parallelen zu Fragonards Bild.

 **9** Ab Takt 9 setzen Oboen und Hörner ein. Erläutern Sie, welche Aufgaben sie jeweils übernehmen.



Anonym: Josephine Lang in jungen Jahren

## Ich soll spielen, heiter sein?

Aus heutiger Sicht hatte die 1815 in München geborene Josephine Lang beste Voraussetzungen für eine Karriere als Musikerin. Ihr musikalisches Talent konnte sie bereits als Elfjährige bei einem Münchner Konzert öffentlich zeigen. Neben dem Klavier widmete sie sich ebenso intensiv dem Gesang. Daneben begann sie zu komponieren. Bald galt sie als Wunderkind.

Die Ausbildung lag jedoch nicht in der Hand öffentlicher Institute: Familienbedingte Umstände waren im 19. Jahrhundert schneidender als heute. Nach dem Tod der Mutter reichte der Gehalt des Vaters nicht mehr aus: Mit zwölf Jahren musste Josephine Lang zum Familienunterhalt beitragen. Berichtet wird von außergewöhnlichen Leistungen.

Später spielte sie in den Salons der münchener Damen. Solche Auftritte waren wohl unverzichtbar, um Kontakte zu knüpfen. Gern folgte sie diesen Einladungen nicht:

Ich soll spielen? Heiter seyn? Tragen Stillen Herzenspein.  
Fröhlich sein ohne Lust? Heimlich Weinen nagt die Brust.

## Aus dem Leben über die Rolle der Künstlerin im 19. Jahrhundert

Was dann folgte, brachte sie in Zeitgenossen auf den Punkt: Die Künstlerin wich der Hausfrau und der Mutter. Sechs Kinder gebar sie. Ihr Ehemann starb, sie musste alleine durch und die Kinder aufzuziehen. Bis zu ihrem Lebensende 1880 litt sie an der Geisteskrankheit. Josephine Langs Werke sind bis heute nur zum kleinen Teil bekannt. Damit teilt sie das Schicksal sehr vieler Komponistinnen des 19. Jahrhunderts: Ihre Namen tauchen auf den Konzertprogrammen unserer Tage kaum auf; man hat sie vergessen.

**11** Erörtern Sie anhand des zeitlichen und biografischen Umfelds von Josephine Lang soziologische Aspekte von Künstlerinnen (z. B. musische Bildung, Konzertleben) im 19. Jahrhundert.

Die Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern im 19. Jahrhundert (und auch heute) war eindeutig: Frauen waren an Universitäten nicht zugelassen. Nur unter besonderen Umständen konnten ihnen zu einer fundierten Ausbildung verholfen werden. Komponieren lernten sie meist als Autodidaktinnen. Aufführungen groß besetzter Werke, von Sinfonien etwa, waren kaum denkbar. Frauen konnten sich nicht wie ihre männlichen Kollegen bei der Einstudierung und Aufführung solcher Kompositionen „ausprobieren“ und entwickeln. In aller Regel wurden ihre Stücke nur im kleinen Kreis der Salons vorgestellt. Dort wurden sie kaum einer Kritik unterzogen, die aber für die Entwicklung unerlässlich gewesen wäre.

Die Beschränkung auf solche Aufführungsgelegenheiten bestimmte zusammen mit dem Fehlen einer fundierten Ausbildung bei den allermeisten Komponistinnen die Wahl der Gattungen. Josephine Langs Œuvre ist dafür ein treffendes Beispiel: Es besteht aus etwa 300 Liedern und vielen Klavierwerken. Sinfonien oder Opern hat sie nicht geschrieben. Ihre kleinen Werke aber sind von einer Qualität, die mit „Salonstücken“ wie dem *Gebet einer Jungfrau* nichts gemein haben.

**12** Vergleichen Sie die beiden Bilder (S. 184 und S. 186) Josephine Langs.

1828 Erste Serienproduktion von Klavieren durch die Firma Bösendorfer in Wien

1821 Der Franzose Érard schafft mit der Perfektionierung der Repetitionsmechanik die Grundlage für den modernen Flügel

## Eine feine Melodie

Einer breiten Öffentlichkeit wurde 1905 ein kleines Klavierstück zugänglich gemacht, als es in einer Beilage zur NEUEN MUSIK-ZEITUNG gedruckt wurde: eine Arabeske. Eine schlichte Melodie eröffnet das Stück, wird wiederholt und erklingt dann noch einmal im letzten Teil:

**Arabeske** – Kunst des Orients; Ornamente; Musik: Mel von Charakter; Klavier

### Josephine Lang: Arabeske

#### 1 Takt 1–8

**Allegretto**  
*cantabile*

**13** Hören Sie den Beginn der Arabeske. Notieren Sie die Melodie in den Takten 1–16 (Notenbeispiel 1). Markieren Sie darin das Motiv, das weite Teile der Komposition prägt.



**14** Analysieren Sie das Verhältnis der beiden achttaktigen Phrasen der Melodie in Notenbeispiel 1 zueinander.

Aus der Begleitstimme erwächst ein weiteres Motiv mit Klängen an die Melodie. Dieses Motiv wird frei fortgeführt und verändert in beiden Händen:

#### 2 Takt 33–52

**15** Untersuchen Sie den weiteren Verlauf des Stücks (Notenbeispiel 2). Stellen Sie fest, in welchem Tonartenbereich es sich jetzt bewegt und in welchem Zusammenhang dieser mit der Grundtonart F-Dur steht.



Ein weiterer Abschnitt folgt, verwebt alte und neue motivische und rhythmische Elemente, die dann die Wiederkehr der Einleitungsmelodie vorbereiten. Die melodische Begleitung der linken Hand wird leiser und verlangsamt:

### 3 Takt 68–96

16 Beschreiben Sie die kompositorischen Mittel, die die Wiederkehr der Melodie vorbereiten (Notenbeispiel 3).

17 Vergleichen Sie Takt 1 mit der Wiederkehr des Themas (a tempo).



IV, 28

18 Hören Sie die Arabeske im Zusammenhang. Finden Sie Adjektive, die die Grundstimmung des Stücks charakterisieren.

19 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wandte man sich vehement gegen Stücke dieser Art. Diskutieren Sie mögliche Hintergründe dieser Abneigung.



Josephine Lang mit ihren Kindern, Bild aus dem Nachlass von Maria Fellingner (um 1850)



## Postmoderne: Einojuhani Rautavaaras Konzert für Vögel und Orchester

**1** Tauschen Sie Überlegungen über die Aussage aus, dass die Fülle des zur Verfügung stehenden Materials für komponierende Fluch und Segen zugleich darstellt.

### Einojuhani Rautavaara

(1928–2016)

Rautavaara stammte aus einer Musikerfamilie. In seinem späteren Werk wurde er zu einem führenden Vertreter der Postmoderne.

### Postmoderne

In der Musik: Abkehr von festgefühten Kompositionsstilen (Dodekaphonie, Neoklassizismus usw.) und Verbindung von Elementen vieler Stilrichtungen

Rautavaara im Jahr 2018

### Das Rauschen der Welt

Der Komponist Antoine Beuger hat die Frage nach der Materie der Musik einmal so definiert: „Alles, was klingt“. Aus dieser „unendlichen Mannigfaltigkeit“ könne man beim Komponieren ohne jede Einschränkung alles greifen, was man wolle. Für Musikschafter früherer Epochen galten das allerdings nicht. Erst seit der Erfindung von Tonaufnahmegeräten und Wiedergabegeräten steht tatsächlich alles, was klingt, als Klangmaterial zur Verfügung. Ereignisse jeder Art, alle akustischen Phänomene dieser Welt können aufgezeichnet und in jeder Weise bearbeitet und verändert werden. Für Komponistinnen und Komponisten unserer Tage ist dies ein riesiges Schatzlager.

### Ziehende Schwäne

Seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts machten sich Komponierende die neuen technischen Möglichkeiten in ganz verschiedener Weise zunutze. So der finnische Komponist Einojuhani Rautavaara. Er schuf im Jahr 1972 sein Werk *Konzert für Vögel und Orchester*. Der dritte Satz trägt den Titel *Joutsenet muuttavat*, zu Deutsch *Ziehende Schwäne*. Nun lässt es sich kaum verkennen, dass Vögel, besonders Singschwäne, auf Kommando schreien oder hörbar im Konzertsaal leben. Deshalb fügte Rautavaara dem traditionell besetzten Orchester mit Flöten, Streichern, Schlagwerk, Harfe und Celesta ein weiteres Instrument hinzu: eine zweikanalige Tonbandzuspielung. Sie enthält Vogelstimmen, die am Polarkreis und im Marschland Nordfinlands aufgezeichnet wurden.

- Hören Sie die Stimmen eines großen Schwarms von Singschwänen konzentriert an.
- Bestimmen Sie durch Nachsummen oder Nachsingen den ungefähren Tonraum dieser Vogelrufe.
- Klären Sie durch den Vergleich mit einem Instrument (z. B. Klavier) oder mit Hilfe einer digitalen Frequenzmessung (z. B. entsprechende Apps zur Tonerkennung, zum Stimmen usw.) die ungefähren Tonhöhen einzelner Rufe.
- Notieren Sie diese annähernd in traditioneller Notenschrift und vergleichen Sie ihre Ergebnisse untereinander.
- Entwerfen Sie instrumentale Klänge oder Geräusche, die Sie mit der Aufnahme zusammenführen (korrespondierend, kontrastierend, imitierend, ...).
- Diskutieren Sie unterschiedliche Wege, Naturlaute wie z. B. die Vogelrufe mit Instrumentalklängen in Verbindung zu bringen.
- Entscheiden Sie sich für einen Entwurf, setzen Sie ihn um und besprechen Sie das Ergebnis.

### Singschwäne

Die Begrüßungs- und Triumphschreie der Singschwäne erinnern mit ihren „gigigi“ und dem Flügelschlagen an die Laute von Gänsen. Die Rufe der einzelnen Tiere sind dabei unterschiedlich.

**2** Bilden Sie Gruppen von etwa fünf bis sechs Mitgliedern. Entwerfen Sie kurze Improvisationen nach den Arbeitsschritten im Kapitel



V, 31



Die (in der Partitur als „Tape“ angegebene) Zuspiegelung mit Lautäußerungen der Nationalvögel Finnlands hört man zu Beginn des Satzes exakt 30 Sekunden lang. Dann setzen sukzessive die vier Instrumentengruppen ein, in die das Orchester aufgeteilt ist. Am Satzbeginn stehen Anweisungen:

- To follow the given tempi and timing is important for the synchronicity between the tape and the orchestra.
- I, II, III, IV = Groups of instruments, mutually synchronized only when so indicated. (Inside a group everybody plays as notated.)



Ziehende Singschwäne im hohen Norden

Für die vier Gruppen sieht Rautavaara unterschiedliche Tempora v. Temporaangaben vor. Sie werden voneinander unabhängig behandelt. Dabei lässt der Stimmungsgelbst mancher Abschnitte programmatisch de

## Einojuhani Rautavaara: Cantus Arcticus op. 61 (Ausschnitt)

### Gruppe I:

Streichinstrumente beginnen (nach der Tape-Zuspiegelung) in hoher Lage im kaum hörbaren dreifachen Piano:

1

Violine 1  
Violine 2  
Viola

© 1957 Jean Sibelius, einer der bedeutendsten Komponisten Finnlands, stirbt

### Gruppe II:

Holzbläser treten hinzu. Deutlich erkennbar setzt zunächst eine Klarinette ein:

2

Klarinette 1  
(klingend notiert)

Das Spiel dieser Holzbläser ist einem mehrstimmigen Gesang. Die individuellen Ruflaute der Singschwäne sind auch im komplexen Gebilde der Stimmen:

3

Flöte 1  
Klarinette 1\*  
Klarinette 2\*

\* klingend notiert

3 Lesen und übersetzen Sie die Spielanweisung. Erläutern Sie den Ansatz, der auf neue Wege der Komposition hinweist.

4 Beschreiben Sie Gestalt und Entwicklung der Zusammenklänge sowie weitere kompositorische Mittel von Gruppe I anhand von Notenbeispiel 1.

5 Analysieren Sie die kompositorischen Mittel von Gruppe II in Notenbeispiel 2 und 3 (Melodieverlauf, motivische Muster und Zusammenspiel).

6 Entwickeln Sie aus den Analyseergebnissen Stimmungsbilder der Gruppen I und II.

7 Hören Sie den ersten Teil des Satzes und vergleichen Sie den Höreindruck mit der Hörerwartung, die Sie bei der Analyse der Gruppen I und II (Notenbeispiel 1-3) entwickelt haben.



V, 32



V. 33

8

Hören Sie die Passage, in der Gruppe III hinzutritt. Beschreiben Sie die kompositorischen Mittel, die der Melodie ihren spezifischen Charakter (Notenbeispiel 4) verleihen. Formulieren Sie eine Deutung.

9

Bestimmen Sie die Akkorde in jedem Takt. Ziehen Sie Rückschlüsse auf die tonale Gestaltung dieses Abschnittes.

## Gruppe III:

Eine ruhig fließende Melodie tritt hinzu. Sie wird mit Akkorden unterlegt, wird zunächst von Hörnern, später auch von Fagotten und Klarinetten getragen. Eine große Bewegung wird entwickelt:

4

♩ = 92

Horn\*  
Violoncello  
Kontrabass

\* klingend notiert

## Gruppe IV:

Diese Gruppe bilden Celesta und Harfe. Rautavaara weist ausdrücklich darauf hin, dass eine rhythmische Koordination der Stimmen dieser Gruppe nicht nötig ist. Die beiden Instrumente bewegen sich in auf- und ab-schwingenden Bewegungen der beiden Instrumente, wie rasche Flügelschläge; im Zusammenklang aller Gruppen gehen sie beinahe

5

8<sup>ma</sup>-----

Celesta und Harfe müssen nicht rhythmisch exakt zusammenspielen.

10

Erläutern Sie anhand von Notenbeispiel 5 die interpretatorische Freiheit, die Rautavaara den Ausführenden der Gruppe zugesteht. Definieren Sie die daraus resultierende Bedeutung dieser Gruppe.

## Die Gruppen verschmelzen

Im Hören des Satzes lassen sich die einzelnen Gruppen des Orchesters zunächst ziemlich gut unterscheiden. Im Verlauf des Stückes aber verschmelzen sie. Sie finden in Puls und Takt zueinander. Manche Instrumente beenden ihre eigenen Linien und schließen sich anderen Stimmen an. Allmählich dominiert die weit ausschwingende Melodie (Notenbeispiel 4) das musikalische Geschehen, aus dem einzelne Vogelrufe heraustreten. Dieses Verschmelzen geschieht sachte und für das Gehör kaum merkbar – im Partiturausschnitt kann man es aber gut verfolgen:

Das Verschmelzen der Stimmen (Partiturausschnitt)

6

Flöte 2 (Flöte 2 wechselt zu Gruppe III) tacet

Oboe 1 (Oboe 1 wechselt zu Gruppe III) pp tacet

Oboe 2 (Oboe 2 wechselt zu Gruppe III) pp tacet

Tonband

Fagott 1 III

Fagott 2

Horn 1\*

Horn 2\*

\*klingend notiert

Erläutern Sie anhand des Ausschnitts (siehe Beispiel) Elemente des Verschmelzens. Stellen Sie den Zusammenhang des ganzen Satzes (die "fliegende Schwäne").

Ich mag unterschiedliche Aspekte

Den Hörerinnen und Hörern steht heute eine unübersehbar große Vielfalt von Interpretationen des gleichen Werkes zur Verfügung. Das kann überfordernd sein – Einojuhani Rautavaara aber begrüßt die Möglichkeit der Auswahl.

12 Hören Sie den gesamten Satz. Verfolgen Sie den Aufbau und beschreiben Sie die Gestaltung des Endes.



13 Rautavaara zeigte sich von zwei sehr unterschiedlichen Interpretationen seines Werks begeistert. Positionieren Sie sich vergleichend zu Ausschnitten aus diesen Einspielungen.



As I said earlier, I like different points of view, different aspects, on the same work. [...] For instance, Cantus for Alto Saxophone and Orchestra has been recorded many, many times since the recording [...] by Pommer is very, very good indeed. [...] There is another recording [...] where the birds really are a soloist of the concerto. They are much more in foreground, so it sounds really different, entirely different. The basic attitude to the music. And that I love very much indeed.

**Kompetenz:**  
Interpretationen im Vergleich  
→ S. 106



Frank Koebsch:  
Singschwan (2018)