

da capo!

Tonbeispiele zur Geschichte der abendländischen Musik



Inhalt:

CD 1: Gregorianik bis Barock	Seite 1
CD 2: Vorklassik, Klassik, Frühromantik	Seite 7
CD 3: Romantik	Seite 11
CD 4: Das 20. Jahrhundert	Seite 12
Register Fachbegriffe	Seite 16
Register Komponisten u. Komponistinnen	Seite 19

CD 1 : Gregorianik bis Barock

A. Einstimmige Musik

1.1 Kyrie mit Tropus „Omnipotens genitor“ (Tuotilo)

Der **Gregorianische Choral** ist die einstimmige liturgische Musik der katholischen Kirche. Die Melodien stammen ursprünglich aus dem ganzen Mittelmeerbereich und wurden unter dem Papst Gregor I (590-604) geordnet. Der Tonumfang der Melodien, ihr Anfangs- und Schlussston sowie bestimmte Formeln bestimmen ihre Einordnung ins System der **Kirchentonarten**, das erst in der Renaissance langsam von der **Dur-Moll-Tonalität** (s. 1.14, 1.18) abgelöst wird.

Tropus ist ein Einschub (Text und/oder Melodie) in einen bestehenden gregorianischen Choral. Das Kloster St. Gallen bildete mit Tuotilo und Notker (beide † 912) u.a. ein Zentrum für die Schöpfung von Tropen und **Sequenzen** (dem Tropus verwandte Form, s. auch die andere Bedeutung von Sequenz: 1.25).

Melodieanfang (Kyrie eleison): s.1.8

1.2 Hildegard von Bingen (1098-1179): O Ecclesia

Einstimmiger Hymnus an die heilige Ursula. Spirituelle Dichtung und Musik bilden hier eine Einheit. Die Melodie ist für die damalige Zeit kühn und expressiv und hält sich nicht immer an die strengen gregorianischen Melodieregeln. Die Begleitung durch einen liegenden Ton war vielleicht eine gängige Aufführungspraxis in dieser Zeit. Die Musik behält trotzdem den Charakter der Einstimmigkeit.

1.3 Thibaut de Champagne (1201-1253): Par dieu

1.4 Walther von der Vogelweide (ca.1170-1230): Under der linden

Die adligen **Trouvères (Troubadours)** und **Minnesänger** schufen die einstimmige weltliche Liedkunst im 12. und 13. Jahrhundert. Sie waren Dichter, Komponisten und Sänger in einem (vgl. die heutigen Liedermacher, Cantautori). Die rhythmische Darstellung der überlieferten Noten ist unsicher. Begleitet wurden die Lieder oft mit Instrumenten (Harfe, Streichinstrumente), die die Melodie mitspielten oder umspielten.

B. Frühe Mehrstimmigkeit: Organum, Ars Antiqua

1.5 Beata Mater: Antiphonische Psalmodie

Bei der **Psalmodie** werden die Psalmverse nach bestimmten einfachen Melodieregeln rezitiert und schon früh wurden solche Melodien auch improvisatorisch mit einer zweiten Stimme im Abstand einer Quarte oder Quinte (hier: Quinte) begleitet.

Antiphon: Wechselgeseang zwischen zwei Chören (im Gegensatz zu **Responsorium:** Wechselgeseang zwischen Solo (Priester) und Chor (Gemeinde)).

1.6 Alleluja ave Maria

Mit der Einführung einer genaueren Tonhöhennotation Ende 10. Jh. konnte die improvisierte 2. Stimme genauer gestaltet werden: Das **Organum** entwickelte sich von zwei parallel geführten Stimmen über den „Note-gegen-Note-Stil“ mit wechselnden Abständen bis zu Kompositionen mit einer ruhigen Hauptstimme, dem **Cantus firmus** und einer bewegten Oberstimme. Hauptpfeiler der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit sind die **perfek-**

ten Konsonanzen (reine Prim, Oktave, Quinte und Quarte). Die anderen (auch dissonanten) Intervalle kommen in Übergängen vor.

1.7 Perotinus Magnus (um 1200): Salvatoris hodie (Conductus, 1. Strophe)

Zentrum der **Ars antiqua** im 13. Jh. ist Frankreich mit den Meistern Léonin und Pérotin. Die mehrstimmige Musik hat feste rhythmische Strukturen für alle Stimmen, die aus dem Versmass abgeleitet werden. Im Gegensatz zum **Organum** (s. 1.6) und der **Motette** (s. 1.9) ist der **Conductus** (Geleitmusik für eine liturgische Handlung oder Zwischenmusik für ein klösterliches Spiel) nicht auf einer bestehenden **gregorianischen** Melodie als **Cantus firmus** aufgebaut, sondern verwendet einen neuen Text und einen neuen Cantus firmus, der aber auch in der Unterstimme liegt. Diese Unterstimme heisst **Tenor** (mit Betonung auf der ersten Silbe, im Unterschied zur Stimmlagenbezeichnung **Tenór**)

C. Ars Nova

1.8 Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377): Kyrie aus „Messe de notre Dame“

Mit der **Ars Nova** entwickelt die mehrstimmige geistliche Musik im 14. Jahrhundert einen hoch-artifiziellen Kompositionsstil, die **Isorhythmie**, die u.a. mathematische Proportionen zum Bauprinzip der rhythmischen Struktur einer Komposition macht. Dass diese Strukturen beim Hören nicht mehr wahrgenommen werden können, ist für die Komponisten unwesentlich. Wesentlich sind die dem Stück zugrunde liegenden philosophisch-religiösen und mathematischen Prinzipien. Vgl. Bach (1.28), serielle Musik (4.5)

Die musikalische Gattung der **Messe**, d.h. der Vertonung des Textes des **Ordinarium missae** (feststehender Text für alle Messen im Kirchenjahr) mit den Hauptteilen Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Benedictus-Agnus Dei umfasst seit dem 14. Jh. unzählige Kompositionen in allen Epochen und Stilen bis heute. Die vierstimmige „Messe de notre Dame“ ist eine der ersten durchkomponierten Messen und eine der bedeutendsten Kompositionen des Hochmittelalters. Sie ist isorhythmisch aufgebaut. Der **Tenor** des Kyrie entspricht der gregorianischen Melodie in 1.1.

1.9 Philippe de Vitry (1291-1361): Vos quid admiramini/ Gratissima virginis (isorhythmische Motette)

Bei der isorhythmischen **Motette** im 14. Jahrhundert wurden die Stimmen über dem **Cantus Firmus** oft mit verschiedenen Texten unterlegt (auch mehrsprachig). Die verschiedenen Texte förderten sicher die Entwicklung von rhythmisch und melodisch unabhängigen Stimmen und legten so die Grundlage für die komplexe Polyphonie in der abendländischen Musik.

1.10 Francesco Landini (†1397): Ecco la primavera (Ballata)

Landini ist die herausragende Persönlichkeit in der italienischen Musik des **Trecento** (14.Jh.). Die **Ballata** zu dieser Zeit ist ein zwei- bis dreistimmiges weltliches Tanzlied und verwandt mit dem französischen **Virelais**. Im Unterschied zu liturgischen Chorkompositionen dieser Zeit befindet sich die Hauptmelodie im **Diskant** (Oberstimme). Stimmkreuzungen mit den anderen Stimmen sind selten, so dass die Unterstimmen schon teilweise die Funktion einer harmonischen Unterstützung der Melodie erhalten.

1.11 Anonym (Mitte 14.Jh): Saltarello

Auch das Mittelalter kannte eine reiche Tradition von volkstümlicher Tanzmusik, die v.a. einstimmig war und mündlich überliefert wurde. Oft war es die urtümliche Kraft der Volksmusik, die der Kunstmusik neue Impulse gab. Der **Saltarello** ist ein schneller Tanz im 6/8 Takt und wurde in der Renaissance auch als Nachttanz der Pavane verwendet.

D. Renaissance

1.12 Guillaume Dufay (1400-1474): Salve, flos Tusce gentis (Motette, 1435/36)

Mit Dufay kommt die niederländische Vokalpolyphonie in der Frührenaissance zu grosser Bedeutung. Dufay ist in der weicheren Melodik von Italien und in der Harmonik von England beeinflusst. Er gilt als Schöpfer oder Vermittler des **Fauxbourdon** (Terz-Sext-Parallelen). Gut hörbar ist, dass die Terz neu einen wichtigen Platz als Konsonanz erhält (ausser in den Schlüssen). Dies bewirkt eine modernere, für uns vertrautere Harmonik.

1.13 Johannes Ockeghem (ca 1420-1495): Baisez moy (Chanson)

Die **Chanson** des 15./16. Jahrhunderts (nicht zu verwechseln mit dem heutigen französischen Chanson) bezeichnet im allgemeinen mehrstimmige weltliche Lieder mit französischem Text (oft auch mit Instrumentalbegleitung). Ein wichtiger Vertreter der Chanson ist auch Clément Janequin (1480-1560). Zusammen mit dem **Madrigal** (s. 1.16, 1.17) bildet die Chanson das weltliche Gegenstück zur **Motette** (s. 1.15). Beim Niederländer Ockeghem, Schüler von Dufay, wird die **Imitation** zu einem wichtigen Element der Vokalpolyphonie: Die einzelnen Stimmen übernehmen bei ihren versetzten Einsätzen das gleiche musikalische Motiv. Die Imitation erlebt ihren Höhepunkt bei Palestrina (s. 1.15) und führt später zur Form der Fuge (s. 1.21, 1.28).

1.14 Heinrich Isaac (1450-1517): Greiner, zancker, schnöpfitzer

Instrumentalbearbeitung eines satirischen Volksliedes, gespielt auf typischen Renaissance-Instrumenten: zwei Schalmeien (Vorläufer der Oboen), Sackbut (Posaunen-art) und Bass Dulcian (Vorläufer des Fagotts). Diese Art Musik wurde im 15. bis 18. Jh. im deutschen Raum von sog. „Stadt Pfeifern“, professionellen Musikern, die in Zünften organisiert waren, gespielt. Die Stadtpfeifer bearbeiteten nicht nur Vokalwerke, sondern gaben auch durch ihre Improvisationskunst und ihr instrumentales Können wieder Impulse an die weltliche und kirchliche Vokalmusik weiter. Die **Dur-Moll-Tonalität** (s. 1.18) mit ihren einfacheren harmonischen Schwerpunkten entstand wahrscheinlich zuerst im Umfeld der Spielmannsmusik und der weltlichen Lieder. Das vorliegende Stück besteht sowohl aus kontrapunktischen, wie auch aus homophonen (akkordischen) Passagen.

1.15. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594): Tota pulchra es amica mea (Motette)

Palestrinas Musik gilt als Höhepunkt der Vokalpolyphonie in der Renaissance (obwohl auch Zeitgenossen, wie der Niederländer Orlando di Lasso musikgeschichtlich genauso bedeutend sind). Der Stil Palestrinas zeichnet sich durch eine möglichst ruhige, ausgeglichene Gestaltung der Melodien (nach ähnlichen Gesetzmässigkeiten wie die der Gregorianik) und eine vollständige Gleichbehandlung aller Stimmen mit durchgehender **Imitation** (s. 1.13) aus (der Tenor als Fundament für Oberstimmen ist endgültig verschwunden). Die Harmonik entsteht immer noch aus der unabhängigen Bewegung der Stimmen, Terzen und Sexten sind aber jetzt fast gleichberechtigte Konsonanzen; die Dur- und Moll-Drei-

klänge herrschen vor, als Schlussakkord ist allerdings erst der Dur-Dreiklang möglich. Palestrinas Satztechnik wurde schon bald in Regeln gefasst und wird als Teil des **Kontrapunkt**-Unterrichtes noch heute in der Musikausbildung gelehrt und geübt. Die meisten Komponierenden sind so bis heute in irgendeiner Weise durch den Stil Palestrinas beeinflusst worden.

Mit **Motette** bezeichnet man ab dem 16. Jh. eine mehrstimmige Liedkomposition mit einem geistlichen Text.

1.16 Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613): Ecco moriro (Madrigal)

Ab dem 16. Jh versteht man unter einem **Madrigal** ein mehrstimmiges Lied mit einem weltlichen Text. Mit ihrer kühnen Chromatik erreichen die Madrigale von Gesualdo harmonische Wirkungen, die weit über die Zeit der Spätrenaissance hinausgehen. Der subjektivistische übersteigerte Ausdruck in dieser Musik ist eine Vorbereitung auf den Opernstil Monteverdis (s. 1.18).

E. Barock

1.17 Adriano Banchieri (1568-1634): „Prima ottava all'improvviso nel liuto“ aus der Madrigalkomödie „Barca di Venetia per Padova“ (1605)

Die zwei Madrigale von Gesualdo (1.16) und Banchieri zeigen die Spannbreite und Gegensätzlichkeit dieser Gattung auf. Mit seiner einfachen **tonalen Harmonik**, aufgebaut auf einem volkstümlichen Improvisationsmodell, gehört Banchieris Scherzlied schon klar in die Epoche des Frühbarock. Der ständige Wechsel zwischen binärer (zweiteiliger) und ternärer (dreiteiliger) rhythmischer Struktur ist noch von den Renaissance-Tänzen beeinflusst.

1.18 Claudio Monteverdi (1567-1643) Aus der Oper „Orfeo“ (1607): Beginn d. 3. Aktes
„Orfeo“ gilt als das erste bedeutende Werk der neuen Gattung „Oper“, die zu Ende des 16. Jahrhunderts in Italien als Wiederbelebung des antiken Dramas geschaffen wurde. In seinen Opern gibt Monteverdi die kunstvolle Polyphonie zugunsten der ausdrucksstarken **Monodie** auf. Die Textverständlichkeit rückt in den Vordergrund. Die einfachere akkordische Begleitung wird nicht ausgeschrieben, sondern mit Ziffern über der Bassstimme notiert: Der **Generalbass** oder **Basso continuo** beherrscht nun während ca. 150 Jahren die musikalische Praxis des **Barock**. Mit dem Generalbass als harmonischem Fundament setzt sich auch die **Dur-Moll-Tonalität** entgültig gegenüber den **Kirchentönen** durch. Sie wird während 300 Jahren die musikalische Grundsprache bleiben.

Die reich instrumentierte „Sinfonia“ zu Beginn der Arie Orfeos ist ein Vorläufer der Ouvertüren und Zwischenspiele in Bühnenwerken und Tanzsuiten der Barockzeit und führt später zur klassischen **Sinfonie** (s. 2.1, 2.3, 2.4).

1.19 Michael Praetorius (1571-1621): „La Bourrée“ aus der Sammlung „Terpsichore“ (1612)

Praetorius war nicht nur als Komponist, sondern auch als Musiktheoretiker und Verleger eine wichtige Figur seiner Zeit. In der Sammlung Terpsichore bearbeitete er höfische Tänze aus Frankreich. Die **Bourrée**, ursprünglich ein Bauerntanz aus der Auvergne, wurde zu einem populären Tanzsatz innerhalb der barocken **Suite** (s.1.22). Sie bewegt sich in einem ziemlich schnellen 2/2 Takt (oft mit kurzem Auftakt).

Mit ihrem einfachen, klaren Klang ist die **Blockflöte** ein wichtiges Instrument des 16. und

17. Jahrhundert. Sie muss in der Vorklassik der ausdrucksstärkeren Traversflöte weichen und wird erst im 20. Jahrhundert wieder als ernstzunehmendes Instrument entdeckt.

1.20 Heinrich Schütz (1585-1672) Erbarm dich mein, o Herre Gott, SWV 447

Schütz gelang es, die Polyphonie der Renaissance mit der neuen **Monodie** Monteverdis (s. 1.18) zu einem eigenen Stil der deutschen evangelischen Kirchenmusik zu verschmelzen (s. 1.27).

1.21 Jean-Baptiste Lully (1632-1687): Overture zu „Cadmus et Hermione“ (1673)

Lully, Hofkomponist unter dem „Sonnenkönig“ Louis XIV, war eine der wichtigsten Persönlichkeiten der französischen Barockmusik. Die vorliegende **Overture** in einer Bearbeitung für Rohrblattinstrumente (**Oboe, Fagott**), wie sie zur damaligen Zeit für Bühnenmusiken üblich war, zeigt den typischen Aufbau dieses Eröffnungstückes der **Orchestersuite**, die in ganz Europa populär war (s. 1.19, 1.22, 1.25, 2.1): Eine langsame Einleitung im punktierten Rhythmus, gefolgt von einem schnellen Teil in Form einer **Fuge** (0:56, s. 1.28).

1.22 François Couperin (1668-1733) Courante aus der Suite für Cembalo in G-Dur

Die **Courante**, ein Tanz im eher ruhigen Dreiertakt, ist ein traditioneller Satz in der **Suite** für Tasten-, Lauten- und andere Soloinstrumente. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich folgende Reihenfolge der Tanzsätze: **Allemande - Courante - Sarabande - Gigue** (s. 1.25). Diese Folge wurde aber bald durch eine **Overture** (s. 1.21) und andere Tänze erweitert, z. B. die **Bourrée** (s. 1.19), das **Menuett** (s. 2.3) oder die **Polonaise** (s. 2.15). Alle Sätze der Suite stehen in der gleichen Tonart.

Das **Cembalo** (verwandte Formen: Spinett, Virginal) ist ein wichtiges Instrument der Barockzeit: Es übernimmt oft die harmonische Ausgestaltung des **Generalbasses** (s. 1.18). Als Soloinstrument gelangte es in Frankreich durch Couperin zu grosser Bedeutung. Da die Töne auf dem Cembalo schnell verklingen, wurden längere Töne durch Triller hörbar gemacht. Dies förderte die Entwicklung der **Verzierungen** (s. 1.24), einem wichtigen Element der Barockmusik.

1.23 Henry Purcell (1659-1695): Aus der Oper „Dido und Aeneas“ (1689): Beginn des III. Aktes

Purcell ist der bedeutendste Komponist des englischen Hochbarocks. Der Klagearie der Dido liegt die Form der **Chaconne** (auch **Passacaglia**) zugrunde: Eine Bassfigur (oft acht Takte im langsamen 3/4 Takt) wiederholt sich viele Male, darüber entwickelt sich die Musik in **Variationen** (s. 2.7) zu diesem **Basso ostinato**. Der Anfang der Basslinie besteht aus einer absteigenden chromatischen Tonleiter (Lamentobass), einem wichtigen musikalischen Symbol für Trauer und Dramatik (s. 1.16, 2.5, 2.9.)

1.24 Georg Friedrich Händel (1685-1759): Larghetto aus der Sonate XI in F-Dur, op.1 No.11 (HWV 369) für Blockflöte und Basso continuo

Die **Sonate** als Instrumentalstück in kleiner Besetzung entwickelte im 17. Jahrhundert zwei Hauptformen: Die **Sonata da chiesa** mit der Satzfolge: Langsam-schnell-langsam-schnell und die **Sonata da camera** mit der Satzfolge: Schnell-langsam-schnell. Das vorliegende Beispiel gehört zur ersten Gattung. Im Unterschied zur **Suite** (s. 1.22) wechselt

bei der Sonate die Tonart im 2. langsamen Satz.

In der Barockzeit wurde nicht nur die Begleitung (Generalbass), sondern auch die Solostimme vom Komponisten sehr rudimentär und nur in Grundzügen notiert (v.a. in langsamen Sätzen). Die Ausführenden hatten und haben auch heute noch die Pflicht und die Freiheit, die Solostimme mit manigfaltigen **Verzierungen** (s. 1.22) zu gestalten.

1.25 Antonio Vivaldi (1678-1741): „La Primavera“, RV 269 aus den Violinkonzerten „Le Quattro Stagioni“, 1. Satz, Allegro.

Mit der zunehmenden instrumentalen Virtuosität entsteht im Barockzeitalter die Gattung des **Solokonzerts** (s. 2.2), in dem das Soloinstrument mit dem **Tutti** des Orchesters wetteifert. Unter Vivaldi erreicht das Konzert eine erste Hochblüte. Die traditionelle Dreisätzigkeit (schnell-langsam-schnell) hat sich zu diesem Zeitpunkt schon etabliert. Vivaldis Musik zeichnet sich durch melodische und harmonische Einfachheit, aber auch durch raffinierte und effektvolle Farbigkeit und Dramatik aus. Die **Terassendynamik** (laut und leise in klar abgegrenzten Stufen) mit den Echowirkungen (z.B. 0:07, 0:21) ist ein Stilmerkmal der barocken Orchestermusik überhaupt. Wichtiges Mittel zur Steigerung sind die **Sequenzen** (1:41): Wiederholungen von Motiven mit Verschiebung der Tonhöhe (s. auch andere Bedeutung der Sequenz im Mittelalter: 1.1)

1.26 Johann Sebastian Bach (1685-1750): Orchestersuite Nr. 3, BWV 1068, Gigue

Bach nahm viele Einflüsse der Musikformen Europas seiner Zeit auf, aber verarbeitete sie zu einem einzigartigen Stil, der sich durch grossen harmonischen und kontrapunktischen Reichtum auszeichnet. Die **Gigue**, ein beliebter Satz in der moderneren **Suite** (s. 1.19, 1.21, 1.22), steht im ziemlich schnellen 6/8 Takt.

1.27 J.S. Bach: Choral „Wie soll ich Dich empfangen“ aus dem Weihnachtsoratorium (BWV 248)

Mit Bach erreicht die protestantische Kirchenmusik einen zweiten Höhepunkt nach Schütz (s. 1.20). Das Weihnachtsoratorium besteht aus mehreren **Kantaten**, die ihrerseits aus **Rezitativen** (erzählende Sologesänge, s. 3.2), **Arien** (kommentierende Sologesänge, s. 3.2), **Chorälen** und grösseren Chorstücken bestehen. Aus den einfachen Chorälen der Reformationszeit, sind bei Bach vierstimmige filigrane kontrapunktische Gebilde geworden.

1.28 J.S. Bach: Contrapunctus I (vierstimmig) aus „Kunst der Fuge“, BWV 1080

Das letzte Werk Bachs, die unvollendete „Kunst der Fuge“, eine Art absolutes, fast spekulatives Musikwerk ohne Besetzungsangabe, kann als Abschluss der Barockepoche und auch als Schlusspunkt der kontrapunktischen Entwicklung seit dem Mittelalter betrachtet werden. Der durch die Harmonik gestützte kontrapunktische Stil Bachs gilt neben der Polyphonie Palestrinas (s. 1.15) als beispielhaft für den Kontrapunkt-Unterricht bis heute. Die **Fuge** hat ihre Vorläufer im **Kanon** und entwickelte sich im Frühbarock aus der **Imitation** (s. 1.13, 1.15) heraus. Sie besteht in der Regel aus einem **Thema** und einem oder mehreren **Kontrapunkten**, die dem Thema gegenübergestellt werden. In mehreren **Durchführungen** (Hauptteilen) wird das Thema mit seinen Kontrapunkten in allen Stimmen imitatorisch verarbeitet. Die Durchführungen werden getrennt durch freiere **Zwischenspiele**. Abgeschlossen wird die Fuge oft mit einem **Orgelpunkt** (2:42): Die tiefste Stimme hält einen langen Ton durch, die anderen Stimmen bewegen sich unabhängig da-

rüber. Das Thema der Fuge erscheint meistens aus harmonischen Gründen in zwei Varianten (**Dux** und **Comes**). In diesem Beispiel beginnt der Dux (0:03 und 0:20) mit einem Quintsprung, der Comes (0:12 und 0:29) mit einem Quartsprung.

CD 2 Vorklassik, Klassik, Frühromantik

A. Vorklassik, Rokoko

2.1 Johann Stamitz (1717-1757): Sinfonia Pastorale in D-Dur, Op. 4, Nr. 2, 1. Satz

Der Schöpfer des sog. **Mannheimer Stils** ist einer der Wegbereiter der Klassik. Neu ist der Vorrang der einfachen Melodik gegenüber der komplexeren Kontrapunktik des Barock. Der Generalbass tritt in den Hintergrund und wird durch ausgeschriebene Begleitungen ersetzt. Die Klarinette nimmt einen wichtigen Platz als Orchester- und Soloinstrument ein. Zur Mannheimer-Schule gehört auch das Orchester-**Crescendo** (Bsp. 0:29) das die **Terassendynamik** (s. 1.25) der Barockzeit ablöst.

Neue Formen der **Sonate** und der **Sinfonie**, die sich aus der **Ouverture** in der französischen **Suite** (s.1.21, 1.22) heraus entwickelt hat, entstehen und mit ihr die **Sonatenhauptsatzform** (s. 2.6), die hier bereits ansatzweise erkennbar ist.

2.2 Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788): Oboenkonzert in Es-Dur, Wotquenne 165(1765) 2. Satz

Der Sohn von J. S. Bach gilt als Vertreter der Epoche der **Empfindsamkeit**. Er pflegt einerseits noch typische Elemente des Barock (z.B. Generalbass) weiter, findet aber eine ausdrucksvolle persönliche Tonsprache, die in ihrem Individualismus bereits auf die Romantik hinweist.

Aus ursprünglich kurzen improvisierten Übergängen vor dem Ende eines Konzertsatzes bildet sich die **Solokadenz** (7:03), eine vom Solisten improvisierte, später auskomponierte virtuose Solopassage.

B. Klassik

2.3 Joseph Haydn (1732-1809) Sinfonie Nr. 93, D-Dur (1792), 3. Satz: Menuetto.

Haydn gehört mit Mozart und Beethoven zu den drei grossen Meistern der **Wiener Klassik**. Zu seinen Verdiensten gehört u.a. die Entwicklung der **Sinfonie** zur klassischen viersätzigen Gattung:

- I. Schneller Satz (oft mit langsamer Einleitung) in der **Sonatenhauptsatzform** (s. 2.1, 2.5, 2.6),
- II. Langsamer Satz (Sonatenhauptsatzform oder erweiterte Liedform),
- III. **Menuett** und IV. **Finale** (schnell, oft in Rondoform, s. 2.4).

Das **Menuett** im 3/4 Takt (zur Barockzeit ein höfischer Tanz und oft in der **Suite** (s. 1.22 anzutreffen) ist dreiteilig: Menuett - **Trio** (hier ab 1:47) - Menuett (3:19, ohne Wiederholungen). Die einzelnen Teile sind erweiterte Liedformen, das Trio (ursprünglich zwei Oboen und Fagott) ist von der Besetzung her gar kein Trio mehr, steht aber oft in einem mu-

sikalischen Gegensatz zum Menuett.

2.4 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Eine kleine Nachtmusik, G-Dur, KV 525 (1787), 4. Satz: Rondo. Allegro

Dieses populäre Werk gehört zur Gattung der **Serenade** (Ständchen), die wie die anderen leichten Formen der gehobenen Unterhaltungsmusik, das **Divertimento** und die **Cassation** entweder suitenartig, oft aber, wie in diesem Fall, als kleine **Sinfonie** (s. 2.3) aufgebaut sind. Das **Rondo** als typischer IV. Satz hat ein Hauptthema (eine Art Refrain), das immer wieder erklingt und von verschiedenen Zwischenteilen abgelöst wird. Oft erscheinen, wie hier, auch Nebenthemen und Elemente einer Durchführung, so dass das Rondo in die Nähe der Sonatenhauptsatzform rückt.

2.5 W.A. Mozart: Don Giovanni (1787): Ouvertüre und erste Szene

Diese Oper im italienischen Stil (Italien war zu dieser Zeit immer noch das Zentrum des Opernschaffens) zeigt Mozart als Meister der Musikdramatik und der musikalischen Charakterisierung: Die Hauptpersonen zeigen schon in der ersten Szene singend ihre gegensätzlichen Charaktere, aber fügen sich trotz ihres unterschiedlichen musikalischen Materials zu einem harmonischen Ensemble zusammen. Die **Ouvertüre** beginnt mit einer langsamen, chromatisch absteigenden Basslinie, seit der Barockzeit ein Symbol für Spannung und Dramatik (s.1.16, 1.23, 2.9). Der schnelle Teil (1:25) ist in einer verkürzten **Sonatenhauptsatzform** (ohne Wiederholung der Exposition, s. 2.6) komponiert.

2.6. Ludwig van Beethoven (1770-1827): 5. Sinfonie, op. 67 in c-Moll (1808),

1. Satz: Allegro con brio

Beethovens Stärke in der motivischen Verarbeitung einer musikalischen Idee zeigt sich v.a. in seinen neun Sinfonien, die wegweisend für das sinfonische Schaffen des 19. Jahrhunderts wurden. Auch dieser 1. Satz der 5. Sinfonie („Schicksalsinfonie“) ist in der **Sonatenhauptsatzform** komponiert. Sie besteht aus drei Teilen:

1. **Exposition**: Vorstellen von zwei bis drei, oft gegensätzlich gestalteten Themengruppen (Hauptsatz in Grundtonart, Nebensatz: 0:43, und Schlusssatz in der Quint- oder hier der Paralleltonart). Die Exposition wird meistens wiederholt (1:25).

2. **Durchführung** (2:51): Die Themen werden motivisch zergliedert und verarbeitet, viele Modulationen, oft in entfernte Tonarten.

3. **Reprise** (4:14): Einfache Wiederholung der Exposition, wobei alle Themen in der gleichen Tonart auftreten (hier c-Moll und C-Dur: 5:05). Die **Coda** (5:50) ist normalerweise ein kurzer Abschluss der Sonatenhauptsatzform. Sie wird in diesem Satz aber zu einem eigenständigen Teil, fast einer Art zweiter Durchführung.

2.7 L. v. Beethoven: 12 Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen“ (aus Mozarts „Zauberflöte“) op. 66, No.3 in F-Dur für Violoncello und Klavier (1798)

Die **Variation** (s. auch 4.4, 4.5) als Veränderung einer musikalischen Idee ist ein Grundelement musikalischen Komponierens. **Thema und Variationen** erscheinen seit dem 18. Jh. als beliebte Form eines Satzes oder eines ganzen Musikstücks. Vorläufer der Variationsform ist die **Chaconne** (s.1.22). Als Thema (bis 0:33) dient oft ein Volkslied oder eine Melodie aus einer anderen Komposition. Dass Beethoven das Thema bei Mozart entlehnt, kann durchaus als Wertschätzung verstanden werden. Für die Variation eines Themas gibt es unzählige Möglichkeiten. Beispiele: Umspielung der Melodie (1:41), rhythmische Veränderung, Wechsel des Taktes (7:55), **Imitation** (2:49, 5:06), Wechsel des Tongeschlechtes (hier von Dur nach Moll: 5:40), harmonische Veränderungen etc.

2.8 Gioacchino Rossini (1792-1868): Ouvertüre zur Oper „La scala di seta“ (Die seidene Leiter, 1812)

Rossini ist neben Donizetti und Bellini der wichtigste Vertreter der klassischen italienischen Oper. Seine Stärken sind die leichte, elegante Melodik und die farbige Orchestrierung. Die klassische italienische Opern-**Ouvertüre** (s. 2.5) wurde oft erst am Schluss komponiert (manchmal kurz vor der Uraufführung) und verwendet Melodien aus der Oper.

C. Frühromantik

Die Werke der Frühromantik entstanden oft noch im gleichen Zeitraum wie diejenigen des „Klassikers“ Beethoven und verwenden auch ähnliche musikalische Mittel. Sie sind aber in ihrem inhaltlichen Gehalt, ihrem geistigen Hintergrund und ihrer Form doch schon grundlegend anders: Die strenge formale und motivische Arbeit der Klassiker weicht einer musikalischen Gestaltung, die mehr von aussermusikalischen Elementen, vom ganzen Lebensgefühl der Romantik beeinflusst ist. Die persönliche Biographie und Stimmungslage der Komponierenden ist nicht mehr Privatsache, sondern Teil des kreativen Prozesses.

2.9 Carl Maria von Weber (1786-1826): Wolfsschluchtszene aus der Oper „Der Freischütz“ (1821)

Der Freischütz gilt als erste wichtige Oper der deutschen Romantik und hat grossen Einfluss auf Wagner ausgeübt (s. 3.10). Stark ist der Einfluss der deutschen literarischen Romantik: Im Wald treffen sich die Kräfte der Natur und der Magie. Die gespensterhafte Dramatik der Wolfsschluchtszene drückt sich musikalisch v.a. in den absteigenden chromatischen Basslinien (s. 1.16, 1.23, 2.5) und den verminderten Septakkorden aus.

2.10 Franz Schubert (1797-1828): Aus dem Liedzyklus „Die Winterreise“ (Wilhelm Müller 1827): Frühlingstraum

Das deutsche **Kunstlied** erreicht mit Schubert einen ersten Höhepunkt. Aus dem einfachen Strophenlied entstehen viele verschiedene freiere Formen. Die Klavierbegleitung unterstützt die Bedeutung und Stimmung des Textes. Der „Frühlingstraum“ ist wie manche Lieder der „Winterreise“ geprägt durch abrupte Stimmungswechsel. Um diese Stimmungswechsel zu unterstützen, setzt Schubert als einer der ersten mehrdeutige harmonische Wendungen ein (Enharmonik).

2.11 Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847): Ein Sommernachtstraum, op. 21, Intermezzo

Die Bühnenmusik zu Shakespeares Komödie lebt von einem ähnlichen romantischen Hintergrund wie Webers „Freischütz“: Die von Geistern belebte Natur. Die Musik Mendelssohns hat eine gewisse Leichtigkeit, die auch in der Form von der Klassik beeinflusst ist. In der Harmonik und der Orchestrierung (z.B.: Holzbläser-Behandlung und Streicher-Tremoli, die in diesem Stück gut hörbar sind) hat sie aber einen eigenständigen, klar romantischen Charakter.

2.12 Fanny Hensel-Mendelssohn (1805-1847): Im Herbste (Umland), Chorlied

Die Schwester von Felix Mendelssohn stand an Talent ihrem Bruder in nichts nach,

konnte aber ihre kompositorischen Fähigkeiten, bedingt durch die gesellschaftlichen Umstände, nur im privaten Kreis entfalten.

Die Entwicklung der romantischen Chorkompositionen steht auch im Zusammenhang mit der Entstehung der bürgerlichen Musikkultur im 19. Jh., die mit einem breiteren Musikunterricht (v.a. Klavier) und der Gründung von Laienchören einherging (im 18. und 17. Jh. war die Musikausübung noch v.a. auf den Adel und die Kirche beschränkt gewesen).

Das **a capella** (unbegleitete) Chorstück verbindet eine romantische Harmonik mit traditionellen kontrapunktischen Elementen (**Imitationen** 0:23, s. 1.15, **Orgelpunkt** 1:22, s. 1.28).

2.13 Robert Schumann (1810-1856) Vogel als Prophet, aus „Waldszenen“ op. 82 (1848)

Das kurze Klavierstück in der einfachen ABA-Form zeigt die Stärke Schumanns im musikalischen Ausdruck: Die geheimnisvolle Stimmung entsteht aus dem harmonischen Spannungszustand zwischen der Melodie und den Begleitakkorden.

2.14 Clara Schumann (1819-1896): Toccata a-Moll aus „Soirées musicales op. 6“ (1834)

Die Frau Robert Schumanns war die bedeutendste Pianistin des 19. Jahrhunderts und eine ausgezeichnete Komponistin, die allerdings lange ihre Energie für die Betreuung der Familie einsetzen musste. Ihre „Toccata“ ist ein kurzes, aber effektvolles, virtuosos Klavierstück in dreiteiliger Form (ABA). Der Name weist auf die barocke **Toccata** hin: freie, virtuose Stücke, die v.a. für die Orgel komponiert wurden (s. auch 4.9)

2.15 Frédéric Chopin (1810-1849): Polonaise op. 26, Nr. 1 in cis-Moll (1835)

Chopins kompositorisches Schaffen ist in erster Linie dem Klavier gewidmet. In seinen Klavierkompositionen vereinigt er Virtuosität mit gesanglicher Melodik und überraschenden harmonischen Wendungen. Mit seinen Mazurken und Polonaisen erwies er seinem Heimatland Polen die Referenz. Die **Polonaise** ist ein Tanz im langsamen 3/4-Takt mit einem punktierten Rhythmus. Sie war schon zur Barockzeit in ganz Europa populär, und Teil von vielen **Suiten** (s. 1.22). Bei Chopin ist der Grundrhythmus nur noch schwach erkennbar, die tänzerische Motorik ist der lyrischen Gestaltung gewichen. Das **Rubato**, d. h. die rhythmisch unregelmässige und flexible Ausführung einer Partitur mit ständigen kleinen Beschleunigungen und Verlangsamungen ist ein wichtiges Element im Verständnis und in der Interpretation der romantischen Klaviermusik.

CD 3: Romantik / Spätromantik

3.1 Hector Berlioz (1803-1869): Symphonie phantastique (1829), 5. Satz: Songe d'une nuit de Sabbat

In dieser Symphonie verarbeitet Berlioz mit viel Pathos und mit für die Zeit ungewöhnlich kühnen musikalischen Ideen seine leidenschaftliche Liebe zu einer Schauspielerin. Musik als Ausdruck der persönlichen Biographie, ein **Leitmotiv** (idée fixe), das immer wieder in veränderter Form erscheint, sowie ein Programm, das der Musik zugrunde liegt: Dies sind wesentliche Elemente der romantischen Orchestermusik und der Beginn der **sinfonischen Dichtung** (s. 3.6, 3.7, 3.9). Im 5. Satz erklingt auch die **gregorianische Melodie** des „Dies irae“ („Tag des Zornes“, 4:01), die von verschiedenen Komponisten schon verarbeitet wurde. Berlioz' Spezialität war die Instrumentation: Er entlockte dem Orchester neue, ungewohnte Klänge und Farben und verfasste auch ein Lehrbuch über Instrumentation.

3.2 Georges Bizet (1838-1875): Habanera aus der Oper „Carmen“ (1875)

Ihren grossen Erfolg verdankt diese Oper ihrer leichten Melodik, ihrer klaren Form, aber auch ihren spanischen folkloristischen Elementen. Französische Komponisten haben sich immer wieder von der kubanisch-spanischen Volksmusik inspirieren lassen (z. B. Lalò, Ravel).

Nach einem kurzen **Rezitativ** (erzählender Teil, s.1.27) beginnt bei 0:27 die **Arie** (kommentierendes Lied, s. 1.27) in der Form der spanischen Habanera (punktierter Rhythmus in der Begleitung).

3.3 Camille Saint-Saëns (1835-1921): Introduction et rondo op. 28 für Violine und Orchester (1863)

Das Stück wurde für den Geigenvirtuosen P. de Sarasate komponiert. Saint-Saëns' leichte, eingängige Melodik stellt einen Gegenpol zur oft schwerblütigen Musik der deutschen Romantik (z.B. Wagner, s. 3.10) dar. Das **Rondo** (s. 2.4) beginnt bei 1:44.

3.4 Giuseppe Verdi (1813-1901): Trinkspruch aus der Oper „La Traviata“ (1853)

Mit Verdi erreicht die italienische Oper einen weiteren Höhepunkt. Verdis Stärke ist die oft volksliedhafte, auf die dramatische Entwicklung, die Charaktere und die Möglichkeiten der Stimme angepasste Melodik.

3.5 Johannes Brahms (1833-1897): Ungarische Tänze (Orchesterfassung), Nr. 5

Die Musik von Brahms ist geprägt durch ihre klare, an der Klassik geschulte Form und ihre etwas schwerblütige, vom Volkslied beeinflusste Melodik. Die ungarischen Tänze widerspiegeln nicht die ungarische Volksmusik, sondern sind Bearbeitungen von Melodien, die Brahms bei Zigeuner-Kapellen gehört hat.

3.6 Bedrich Smetana (1824-1884): Die Moldau (1874) aus dem Zyklus „Mein Heimatland“

Eine der bekanntesten **sinfonischen Dichtungen** der Romantik: Die Musik beschreibt den Verlauf der Moldau, von der Quelle bis zur Mündung. Die Musik des 19. Jahrhunderts steht auch im Zeichen des erstarkten Nationalgefühls. Smetana und Dvorak gelten als die bedeutendsten Vertreter der tschechischen Musik. Das Hauptthema der „Moldau“ (1:04) entstammt einem tschechischen Kinderlied. Es erscheint zuerst in Moll und wird dann immer mehr in Richtung Dur verändert (10:42).

3.7 Modest Mussorgski (1839-1881): Bilder einer Ausstellung (1864), Nr. 6: Samuel Goldenberg und Schmuyle

Mussorgski gilt als wichtiger Vertreter der neuen russisch-nationalistischen Schule. Seine eigenständige Musiksprache nimmt teilweise schon Elemente des 20. Jahrhunderts vorweg. Die „Bilder einer Ausstellung“ (auch eine Komposition mit einem „Programm“) wurden für Klavier komponiert und erst 1922 durch Maurice Ravel orchestriert. Mit der Überlagerung der zwei gegensätzlichen Themen (1:32) sind schon Ansätze von **Bitonalität** (s. 4.1, 4.3) erkennbar.

3.8 Edward Grieg (1843-1907): Peer-Gynt-Suite Nr. 1, op. 46 (1874): Morgenstimmung Der Norweger Grieg hat sich auch mit der Volksmusik seines Heimatlandes auseinandergesetzt und v.a. in der Harmonik eine eigenständige Tonsprache gefunden. Die Peer-Gynt-Suite entstand als Schauspielmusik zu Ibsens gleichnamigem Schauspiel.

3.9 Richard Strauss (1864-1949): „Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise in Rondoform für grosses Orchester op. 28“ (Sinfonische Dichtung 1895)

Der Spätromantiker Strauss ist zeit seines Lebens der Tonalität mehr oder weniger treu geblieben, zeigt aber auch schon in diesem Frühwerk eine ironische Distanz zu ihr: scheinbar volkstümlich leichte Melodieteile werden durch überraschende harmonische Wendungen verfremdet (s. Klassizismus, 4.10). Strauss gehört (zusammen mit Franz Liszt) zu den wichtigsten Vertretern der spätromantischen **sinfonischen Dichtung**. Die **Rondoform** (s. 2.4) wird hier sehr frei aus dem Hauptthema (Horn:0:16) heraus entwickelt.

3.10 Richard Wagner (1813-1883): Vorspiel zur Oper „Tristan und Isolde“ (1865)

Über die ersten Akkordfolgen dieser Musik haben Generationen von Musiktheoretikern gerätselt. Sie lassen sich nicht mehr eindeutig in einer Tonart definieren und gelten als Anfang der Auflösung der **Tonalität**. Durch seine grundlegenden musikdramatischen Erneuerungen (Stichworte: **Leitmotiv**, Gesamtkunstwerk, ewige Melodie) ist Wagner die grosse, aber auch umstrittene Figur der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts geworden.

CD 4: Das 20. Jahrhundert (nur Entwicklung der sog. E-Musik)

Impressionismus, 12-Ton-Musik, Serielle Komposition, Klassizismus, Aleatorik, Minimal Music, Elektronische Musik etc.

4.1 Claude Debussy (1862-1918): Aus „La Mer, Trois esquisses symphoniques“ (1905), Nr. 2: Jeux de vagues

„La Mer“ ist ein exemplarisches Werk für den musikalischen **Impressionismus**. Anstelle des romantischen Pathos treten farbige, fast schwerelose Klanglandschaften (vgl. Impressionismus in der Malerei). Die strenge funktionale Dur-Moll-Tonalität wird aufgegeben zugunsten von schwebenden, aber doch noch mehr oder weniger harmonischen Klängen. Die wichtigsten musikalischen Stilmittel sind die **Ganztonleiter** (s. 4.2) und die **Bitonalität** (zwei Tonarten erklingen gleichzeitig, s. 3.7, 4.3).

4.2. Lili Boulanger (1893-1918): Attente (1910, Text: Maurice Maeterlink)

Die hochbegabte, vielversprechende Komponistin, starb leider sehr jung. In ihren Werken verband sie Elemente der Tonsprache Debussys (s. 4.1) mit einer grossen Expressivität. Hörbar in diesem Lied sind die vielen übermässigen Dreiklänge und **Ganztonleiter**-Abschnitte, die eine ganz andere, dramatischere Stimmung hervorrufen als die gleichen harmonischen Mittel in Debussys „La Mer“ (s. 4.1).

4.3. Igor Strawinsky (1882-1971): Le sacre du printemps (1913, Ausschnitt)

Die Uraufführung dieses Balletts in Paris löste einen tumultuösen Theaterskandal aus. Die frühe Musik Strawinskys muss tatsächlich für damalige Hörgewohnheiten eine ungeheure Sprengkraft besessen haben. Auffallend ist die starke rhythmische Struktur, die elementar motorisch und komplex zugleich ist und sich stark von der weichen, fliessenden Rhythmik der Spätromantik absetzt. Die Melodik ist geprägt durch eine eher harte **Bitonalität** (s. 3.7, 4.1)

4.4 Arnold Schönberg (1874-1951): Variationen für Orchester op. 31 (1926, Ausschnitt)

Nach Jahren der spätromantisch-expressionistischen und freien atonalen Kompositionstätigkeit vollzog Arnold Schönberg ab 1921 einen klaren Bruch mit der traditionellen Musik und deklarierte die **Zwölftontechnik** als neues Kompositionsprinzip: Aus den zwölf, nun absolut gleichwertigen Tönen der chromatischen Tonleiter werden Reihen gebildet, die vielfach variiert werden können und die Grundlage für eine Komposition abgeben. Ein Ausschnitt aus einer solchen Reihe, die Folge B-A-C-H (1:03) bildet eine Referenz Schönbergs an den grossen Meister des Kontrapunktes (s. 1.28). Die Form der **Variationen** (s. 2.7, 4.5) ist natürlich prädestiniert dafür, Reihen umzuwandeln. Allerdings sind Thema und Variationsformen allein durch das Hören kaum mehr wahrnehmbar.

4.5 Anton Webern (1883-1945): Variationen für Orchester op. 30 (1940)

Webern war Schüler von Schönberg und bildete mit ihm und seinem anderen bedeutenden Schüler Alban Berg die „Neue Wiener Schule“. Er führte die **Zwölftontechnik** am konsequentesten weiter, zum Teil bis zur aphoristischen Verdichtung. Zwei seiner stilistischen Mittel, die übergrossen Intervalle, die eine Melodielinie verfremden und die **Klangfarbenmelodie** (einzelne Töne einer Linie werden von Instrument zu Instrument weitergegeben) sind in diesem Werk hörbar.

(s. auch 2.7, 4.4)

4.6 Olivier Messiaën (1908-1992): Le merle noir für Flöte und Klavier

Die eigenwillige Musik Messiaëns ist schwer zu beschreiben. Er beschäftigte sich u.a. intensiv mit indischer Musik und mit Ornithologie (Vogelkunde). Beides beeinflusste sein Werk. In diesem Stück über die schwarze Amsel verbindet sich die **Zwölftontechnik** (s. 4.4) mit musikalisch verarbeiteten Vogelrufen und additiven Metren.

Messiaën begann auch, nicht nur die Tonhöhe, sondern auch andere musikalische Parameter, wie Rhythmus und Dynamik dem Reihenprinzip zu unterstellen. Dieses universellere Prinzip der **seriellen Musik** beeinflusste eine ganze Reihe von Komponisten nach 1945 (z.B. Boulez)

4.7 Pierre Boulez (*1925): Répons (1981) für 2 Klaviere, Harfe, Vibraphon, Xylophone, Glockenspiel und Zimbalon, Section 1

Boulez studierte bei Messiaën, war stark beeinflusst von Schönberg und v.a. von Weberns

Kompositionstechnik. Er perfektionierte Messiaëns **serielle Technik** (s. 4.6) zu Kompositionen, die mit allen musikalischen Faktoren nach dem Reihenprinzip durchkonstruiert sind. Später löste er sich von einer allzu starren seriellen Technik und entwickelte selbständige Kompositionsstrukturen. Boulez ist auch ein wichtiger Wegbereiter für die **elektronische Musik** (s. 4.16).

4.8 George Gershwin (1898-1937): Nr. 3 aus „3 Préludes“ für Klavier (1926)

Der **Jazz**, sicher eine der wichtigsten neuen Musikgattungen des 20. Jahrhunderts, hat auch viele Komponisten der sog. E-Musik beeinflusst. Beim Werk des amerikanischen Komponisten Gershwin kommt dieser Einfluss wohl am stärksten zur Geltung. Der Titel „Prélude“ ist eine Referenz an berühmte Vorbilder: die Präludien (= Vorspiele) von Bach, die Préludes von Chopin und Debussy.

4.9 Igor Strawinsky: Aus der „Pulcinella“-Suite (1919): Tarantella und Toccata

Die Pulcinella-Ballettmusik ist das erste einer Reihe von Werken, die Strawinsky im sog. **neoklassizistischen Stil** komponierte. Durch die Synthese vom Melodie- und Harmoniegut alter Meister mit Elementen neuerer Tonsprachen schuf er einen neuen Stil. „Pulcinella“ basiert auf der Musik des italienischen Barockkomponisten G.B. Pergolesi. Die **Tarantella** ist ein Tanz aus der italienischen Volksmusik im schnellen 6/8 Takt, zur **Toccata**: s. 2.14

4.10 Sergej Prokofjew (1891-1953): Aus „Peter und der Wolf“ (1936), Anfang (Peter)

Der russische Komponist Prokofjew hat sich auch vom **Neoklassizismus** beeinflussen lassen. Ein Merkmal seines Stils sind die unerwarteten harmonischen Wendungen (z.B. 0:06, 0:16), die die klassisch anmutenden Melodien verfremden.

4.11 Béla Bartók (1881-1945): Konzert für Orchester (1944), 4. Satz: Intermezzo interrotto

Bartóks Werk ist geprägt durch den Einfluss der ungarischen und südosteuropäischen **Volksmusik**, die er selbst intensiv erforschte und deren Charakter er in seiner Musik aufnehmen und mit der modernen Tonsprache seiner Zeit verbinden konnte. Im „Intermezzo interrotto“ erhalten die verschiedenen tänzerische Volksmusikelemente irritierende, manchmal fast gespenstische Züge, da sie immer wieder durch Taktwechsel verfremdet und durch abrupte Übergänge unterbrochen werden.

4.12 Leonhard Bernstein (1918-1990): Aus der „Westside Story“(1957): America

Der Dirigent und Komponist Bernstein war eine Musikerpersönlichkeit, die sich nicht um die Abgrenzung von Musiksparten wie „E-Musik“ oder „U-Musik“ kümmerte. Sein **Musical** „Westside Story“, das die Geschichte von Shakespeares „Romeo und Julia“ verarbeitet und in New York ansiedelt, ist ein Klassiker der Gattung und eines der populärsten Werke des 20. Jahrhunderts überhaupt. Die Taktstruktur des Chorstücks (ab 1:20) mit seinen ständigen Wechseln von 6/8 zu 3/4 ist wahrscheinlich von der südamerikanischen Volksmusik beeinflusst.

4.13 John Cage (1912-1992): Nr. 1 aus „Three dances for two Prepared Pianos (1945)

Cage ist der amerikanische Komponist, der auf die europäische Avant-Garde nach 1945 wahrscheinlich den nachhaltigsten Einfluss ausgeübt hat. Beeinflusst vom Zen und anderen ostasiatischen Lehren stellte er am radikalsten die traditionelle Musik und den Musik-

betrieb in Frage. Er war Musik-Philosoph, Provokateur und Clown in einem. Die **aleatorische Musik**, eine Technik, die Elemente des Zufalls in den Kompositionsprozess miteinbezieht, und das Suchen nach neuen Klängen durch die Verfremdung traditioneller Instrumente (hier: präparierte Klaviere) sind seine wichtigsten Impulse für die neue Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

4.14 György Ligeti (*1923): Continuum für Cembalo solo

Auf der Suche nach neuen Klangmöglichkeiten werden manchmal auch alte Instrumente wiederentdeckt. Das **Cembalo** (s. 1.22) zeichnet hier mit seinen schnellen Repetierbewegungen farbige Klanglandschaften, ein wichtiges Stilmerkmal Ligetis, der in anderen Stücken oft auch Mikro-Intervalle verwendet.

4.15 Steve Reich (*1936): Music for Mallet Instruments, Voices and Organ (1973, Ausschnitt)

Der Amerikaner Steve Reich ist ein wichtiger Vertreter der **Minimal Music**, einer Kompositionstechnik, die mit scheinbar statischen Klangbändern arbeitet, die oft harmonisch und melodisch einfach, rhythmisch aber komplex sind und sich unmerklich ständig verändern. Die Minimal Music entstand unter dem Einfluss ostasiatischer und ostafrikanischer Musiktraditionen und stellt die traditionellen Formen und Kompositionsprinzipien der westlichen E-Musik auf andere Weise als Cage in Frage. Als „meditative Musik“ hat sie eine gewisse Popularität erlangt.

4.16 Karlheinz Stockhausen (*1928): Telemusik (1966, Ausschnitt)

Stockhausen gilt als Pionier u.a. der **elektronischen Musik** im Deutschland der Nachkriegsjahre. Die ersten elektronischen Kompositionen wurden mit Tongeneratoren und Mehrspurtonbändern produziert. Telemusik verwendet auch verarbeitete (heute: „gesampelte“) Klänge aussereuropäischer Musik. Heute hat natürlich der Computer die Realisierung elektronischer Musik vereinfacht und deren Möglichkeiten vervielfacht. Musik, die rein elektronisch produziert und wiedergegeben wird, ist heute die Domäne des „Techno“, während die E-Musik v.a. Mischformen von Live-Musik, elektronischen Klängen und **Live-Elektronik** bevorzugt.

Die kursiven Zahlen bedeuten Minuten und Sekundenangaben der entsprechenden Tonbeispiele.

Register: Fachbegriffe

a capella	2.12
aleatorische Musik	4.13
Allemande	1.22
Antiphon	1.5
Arie	1.23, 1.27, 3.2
Ars antiqua	1.7
Ars nova	1.8
Ballata	1.10
Barock	1.17 - 1.28
Basso continuo	s. Generalbass
Basso ostinato	1.23
Bitonalität	3.7, 4.1, 4.3
Blockflöte	1.19, 1.24
Bourrée	1.19, 1.22
Cantus firmus	1.5, 1.6, 1.7, 1.9
Cassation	2.4
Cembalo	1.22 , 4.14
Chaconne	1.23, 2.7
Chanson	1.13
Choral (prot. Kirchenmusik, s. auch: Gregorianischer Choral)	1.27
Coda	2.6
Comes	1.28
Conductus	1.7
Courante	1.22
Crescendo	2.1
Diskant	1.10
Divertimento	2.4
Durchführung (Fuge)	1.28, 2.6
Durchführung (Sonatenhauptsatzform)	2.6
Dur-Moll Tonalität	s. Tonalität
Dux	1.28
elektronische Musik	4.7, 4.16
Empfindsamkeit	2.2
Exposition	2.6
Fauxbourdon	1.12
Finale	2.3
Frühromantik	2.9 - 2.15

Fuge	1.21, 1.28
Ganztonleiter	4.1, 4.2
Generalbass	1.18, 1.22, 1.24, 2.1
Gigue	1.22, 1.26
Gregorianischer Choral	1.1, 1.7, 1.8, 3.1
Imitation	1.13, 1.15, 1.28, 2.7, 2.12
Impressionismus	4.1
Isorhythmie	1.8, 1.9
Jazz	4.8
Kanon	1.28
Kantate	1.20, 1.27
Kirchentonarten	1.1, 1.18
Klangfarbenmelodie	4.5
Klassik	2.3 - 2.8
Konsonanz	1.5, 1.6, 1.12
Kontrapunkt	1.15, 1.28, 2.1
Kunstlied	2.10
Leitmotiv	3.1, 3.10
Live-Elektronik	4.15
Madrigal	1.16
Mannheimer Stil	2.1
Menuett	1.22, 2.3
Messe	1.8
Minimal Music	4.15
Minnesänger	1.4
Monodie	1.18, 1.20
Musical	4.12
Neoklassizismus	4.9, 4.10
Oper	1.18, 1.23, 2.5, 2.8, 2.9, 3.2, 3.4, 3.10
Oratorium	1. 20, 1. 27
Orchestersuite	s. Suite
Ordinarium missae	1.8
Organum	1.5, 1.6
Orgelpunkt	1.28, 2.12
Passacaglia	1.23
Passion	1.20
perfekte Konsonanz	1.5, 1.6
Polonaise	1.22, 2.15

Psalmodie	1.5
Renaissance	1.12 - 1.16
Reprise	2.6
Responsorium	1.5
Rezitativ	1.27, 3.2
Rokoko	2.2
Rondo	2.4, 3.3, 3.9
Rubato	2.15
Saltarello	1.11
Sarabande	1.22
Sequenz (2 versch. Bedeutungen)	1.1, 1.25
Serenade	2.4
serielle Musik	4.6, 4.7
Sinfonie	1.18, 2.1, 2.3, 2.4, 2.6
Sinfonische Dichtung	3.1, 3.6, 3.9
Solokadenz	2.2
Solokonzert	1.25, 2.2, 3.3
Sonata, Sonate	1.24, 2.1
Sonatenhauptsatzform	2.1, 2.3, 2.5, 2.6
Suite	1.19, 1.21, 1.22, 1.24, 1.26, 2.1
Tarantella	4.9
Tenor	1.7, 1.8
Terassendynamik	1.25, 2.1
Toccatà	2.14, 4.9
Tonalität, tonal	1.14, 1.17, 1.18, 3.10
Trecento	1.10
Trio	2.3
Tropus	1.1
Troubadours	1.3
Trouvères	1.3
Tutti	1.25
Variationen	1.23, 2.7, 4.4, 4.5
Verzierungen	1.22, 1.24
Virelais	1.10
Volksmusik	1.11, 4.11
Vorklassik	2.1, 2.2
Wiener Klassik	2.3
Zwölftontechnik	4.4, 4.5, 4.6

Register: Komponisten und Komponistinnen

Bach, Carl Philipp Emanuel	2.2	Mendelssohn Bartholdy, F.	2.11
Bach, Johann Sebastian	1.26- 1.28	Messiaën, Olivier	4.6
Banchieri, Adriano	1.17	Monteverdi, Claudio	1.18
Bartók, Béla	4.11	Mozart, Wolfgang Amadeus	2.4, 2.5
Beethoven, Ludwig van	2.6, 2.7	Mussorgski, Modest	3.7
Berg, Alban	4.5	Notker	1.1
Berlioz, Hector	3.1	Ockeghem, Johannes	1.13
Bernstein, Leonhard	4.12	Palestrina, Giovanni P. da	1.15
Bingen, Hildegard von	1.2	Pérotin (Perotinus)	1.7
Bizet, Georges	3.2	Praetorius, Michael	1.19
Boulanger, Lili	4.2	Prokofjew, Sergej	4.10
Boulez, Pierre	4.7	Purcell, Henry	1.23
Brahms, Johannes	3.5	Reich, Steve	4.15
Cage, John	4.13	Rossini, Gioacchino	2.8
Champagne, Thibaut de	1.3	Saint-Saëns, Camille	3.3
Chopin, Frédéric	2.15	Schönberg, Arnold	4.4
Couperin, François	1.22	Schubert, Franz	2.10
Debussy, Claude	4.1	Schumann, Clara	2.14
Dufay, Guillaume	1.12	Schumann, Robert	2.13
Gershwin, George	4.8	Schütz, Heinrich	1.20
Gesualdo, Carlo	1.16	Smetana, Bedrich	3.6
Grieg, Edward	3.8	Stamitz, Johann	2.1
Händel, Georg Friedrich	1.24	Stockhausen, Karlheinz	4.16
Haydn, Joseph	2.3	Strauss, Richard	3.9
Hensel-Mendelssohn, Fanny	2.12	Strawinsky, Igor	4.3, 4.9
Isaac, Heinrich	1.14	Tuotilo	1.1
Janequin, Clément	1.13	Verdi, Giuseppe	3.4
Lasso, Orlando di	1.15	Vitry, Philippe de	1.9
Landini, Giuseppe	1.10	Vivaldi, Antonio	1.25
Léonin (Leoninus)	1.7	Vogelweide, Walther von d.	1.4
Ligeti, György	4.14	Wagner, Richard	3.10
Lully, Jean-Baptiste	1.21	Weber, Carl Maria von	2.9
Machaut, Guillaume de	1.8	Webern, Anton	4.5