

Die Romantik

Romantik bedeutet in der Musik wie in den anderen Künsten zum einen eine geistige Haltung und künstlerische Aussageweise, zum anderen eine Stilepoche, in der diese romantische Einstellung das musikalische Schaffen bestimmt. Als Stilepoche beginnt die Romantik in der Musik über zwei Jahrzehnte später als die literarische Romantik, von deren Ideen sie wesentlich geprägt und gefördert wurde. In der romantischen Dichtung (Wackenroder, Tieck, Novalis, E. T. A. Hoffmann) hat die Musik zentrale Bedeutung. Sie gilt als universale Kunst, sprachlos über aller Sprache stehend, magisch geheimnisvolle Botschaft einer höheren [Geister]welt, direktes Medium des menschlichen Innern, Symbol eines naturhaft klingenden Kosmos.

Die um die gleiche Zeit sich vollendende Musik der Wiener Klassik wurde von der Dichtung und Ästhetik dementsprechend als Erfüllung der romantischen Kunstidee angesprochen (E. T. A. Hoffmann, Rezension der 5. Sinfonie von Beethoven).

Obwohl romantische Tendenzen bereits in der Musik des Sturm und Drang (C. Ph. E. Bachs Fantasien) und der Wiener Klassik (Mozarts späte Werke), namentlich aber in der Instrumentalmusik Beethovens seit der mittleren Schaffensperiode deutlich spürbar sind, entwickelte sich doch eine der Dichtung vergleichbare Romantik der Musik erst seit den Liedern (u. a. „Erlkönig“, 1815), späten Kammermusikwerken und letzten beiden Sinfonien F. Schuberts (8. Sinfonie h-Moll, 1822; 7. bzw. 9. Sinfonie C-Dur, 1828) sowie den Opern C. M. von Webers („Der Freischütz“, 1820). Ihre reinste Ausprägung erfuhr sie ab etwa 1830 in den Liedern und Instrumentalwerken (v. a. den Klavierwerken) R. Schumanns und einigen seiner Zeitgenossen sowie – etwas später – in den Opern R. Wagners. Seitdem findet sich in der Musik ein neuer Klang, die Suche nach neuer, phantasievoller Formung als Ausdruck der Befreiung vom Hergebrachten und einer allgemeinen Poetisierung des Musikalischen. Der Gehalt überwiegt gegenüber der festen Form. Das Stimmungsvolle, das Überschwängliche und das Stille, das naturhaft Einfache und das Phantastische, das Altertümliche und das Fremde der Klänge und Tonbeziehungen werden als Aspekte einer farbenreichen Symbolik in den Kompositionen wirksam.

Die musikalische Romantik umgreift –im Unterschied zur Literatur und bildenden Kunst, die inzwischen zu anderen Stilphasen übergehen – einen besonders langen Zeitraum. Er reicht etwa vom zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (setzt also noch innerhalb der Spätklassik ein) bis ins 20. Jahrhundert, also bis zum Umbruch zur Neuen Musik um 1910. Allerdings deckt der Begriff Romantik die vielfältigen Stilerscheinungen des 19. Jahrhunderts keinesfalls vollständig ab, und nur annähernd kann man die sich oft überschneidenden Entwicklungen in vier Stilphasen untergliedern :1. (Frühromantik) E. T. A. Hoffmann, L. Spohr, C. M. von Weber, H. Marschner, F. Schubert; 2. (Hochromantik) H. Berlioz, F. Mendelssohn Bartholdy, R. Schumann, F. Chopin, ferner F. Liszt und R. Wagner in ihrem früheren Schaffen bis etwa 1850; 3. (Spätromantik) F. Liszt, R. Wagner, A. Bruckner, J. Brahms, H. Wolf; 4. (Nachromantik) G. Mahler, R. Strauss, H. Pfitzner, M. Reger. Viele weitere Komponisten lassen sich in diese Untergliederung nicht ohne weiteres einordnen, so die großen Opernkomponisten Italiens (V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi) und Frankreichs (G. Meyerbeer, Ch. Gounod, G. Bizet) oder die bedeutenden Vertreter nationaler Stilentwicklungen v. a. in Rußland (M. P. Mussorgski, P. Tschaikowski), in der Tschechoslowakei (B. Smetana, A. Dvorak) und in Skandinavien (E. Grieg, J. Sibelius). Auch diese verdanken der Romantik entscheidende Impulse, finden jedoch zu je eigenen Formgebungen und Gehalten. Nur bedingt zur Romantik gehört schließlich der französische Impressionismus.

Gewisse kompositorische Grundtendenzen rechtfertigen dennoch die Zusammenfassung zu einer Epoche. Romantische Musik zeigt insgesamt die reichste, freieste und farbigste Entfaltung der tonal gebundenen abendländischen Mehrstimmigkeit und ist insofern Höhepunkt und Ende einer Entwicklung, die über viele Stilphasen hinweg bis ins Mittelalter zurückreicht und im engeren Sinne die seit der vorklassischen Übergangszeit (seit etwa 1740) sich entfaltenden Tendenzen abschließt. Kennzeichnend dafür ist die stete Erweiterung und Differenzierung nahezu aller musikalischen Mittel und Elemente, vielfach bis an den Rand der Auflösung. Das gilt in erster Linie für die Harmonik. Entlegene Tonarten, überraschende Akkordverbindungen, starke Kontraste auf engem

Raum oder unmerklich gleitende Übergänge, stete Komplizierung des Akkordaufbaus im Zusammenhang mit verschärfter Leittonspannung (Dominantisierung), Chromatisierung und Alteration kennzeichnen ein letztes Stadium funktionaler Harmonik, die spätestens seit R. Wagners „Tristan und Isolde“ (1859) zunehmend an Verbindlichkeit einbüßt, d. h. tonale Zentren verschleiert und in Frage stellt. Daneben ist es v. a. die Klanglichkeit und Instrumentation, die immer neue Wege geht, immer stärkere Farbreize aufspürt. Auch die Melodik erweitert sich zwischen den Extremen großer Bögen und kleinster Motivfetzen, der Rhythmus löst sich vielfach von der Bindung an die Taktschwerpunkte, die Dynamik erobert sich äußerste Spannbreiten und feinste Schattierungen. Schließlich wird die formale Gestaltung fließend und offen, traditionelle Formen werden verändert, erweitert oder mit neuem Inhalt präsentiert, besonders große Formkomplexe (Bruckners und Mahlers Sinfonien) und kleine, liedhaft einfache Gebilde (Charakterstücke u. ä.) markieren auch hier die weit auseinanderliegenden Pole. Dahinter steht durchweg außer dem rein musikalischen Interesse die Suche nach neuen, bildhaften, poetischen oder philosophischen Gehalten der Musik, und entsprechend treten neue musikalische Gattungen in den Vordergrund. Das Lied (F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, H. Wolf) erfährt in der Romantik seine Wandlung von einem Nebenzweig musikalischer Produktion zur tragenden lyrischen Vokalmusikgattung. Die Oper nimmt Stoffe aus Sage und Märchen auf und löst sich formal von der Nummernoper und den festen Gattungstypen des 18. Jahrhunderts. Sie findet im durchkomponierten Musikdrama R. Wagners ihre Vollendung, auch in Hinblick auf die lange vorher schon erhobene romantische Forderung nach Vereinigung aller Künste. Die sinfonische Dichtung stellt sich gleichrangig neben die Sinfonie, ihr Ideengehalt bestimmt weitgehend den formalen Ablauf. Demgegenüber versuchen mehr klassizistisch eingestellte Komponisten (Mendelssohn Bartholdy, Brahms, in gewisser Weise auch Bruckner), die traditionellen Instrumentalformen zu wahren, jedoch mit romantischem Geist neu zu füllen.

Mit der Romantik beginnt, wiederum angeregt von der Literatur, die Rückbesinnung auf die musikalische Vergangenheit. Geschichtlich frühere Epochen werden neu entdeckt und bilden Anregungen fürs eigene Komponieren. Die Beschäftigung mit J. S. Bach, dann mit Palestrina führt zur Wiederbelebung immer früherer Musikstile bis hin zum Mittelalter. Auch die Sammlung und Nachahmung von Volksliedern spielt zunehmend eine wichtige Rolle. Das Bewahren älterer Musik fällt zusammen mit dem Aufkommen des bürgerlichen Konzertbetriebs, der allmählich die Musik aller Zeiten allen Hörern zugänglich macht. Der neue Stand des Kritikers spiegelt solches Konzerterlebnis, wobei nur mitunter das geschriebene Wort Musikalisches adäquat deutet, so bei einigen Schriftsteller-Komponisten selbst (E. T. A. Hoffmann, Weber, Schumann, Berlioz, Wagner, Pfitzner). Mit den Ansprüchen des breiten Publikums entwickeln sich auch neue Formen eingängiger Kompositionen. Salonmusik und Virtuosität werden beherrschend. Hohe („ernste“) und triviale („Unterhaltungs“-)Musik beginnen sich zu trennen. Auch in der Kunstmusik selbst bilden biedermeierliche Idylle, später sogar Parodie und Verzerrung Kontrasterscheinungen der großen, universalen romantischen Impulse.

Die Epoche der Romantik ist wie keine vor ihr erfüllt von Widersprüchen. Altes und Neues, Hohes und Niederes, Geheimnis und Banalität, höchstes Gelingen und schmachliches Scheitern, absolute Selbstgewissheit und tiefe Resignation (z. B. im Hinblick auf die Schwierigkeit, nach der Vollendung durch Beethoven noch bedeutende Instrumentalmusik zu schreiben), kommerzialisierte Öffentlichkeit und weltflüchtige Einsamkeit des Künstlers stehen oft nebeneinander und durchdringen sich. Dennoch hat die romantische Epoche als Ganzes die Weltgeltung der Musik, ihre Anerkennung als universales Medium künstlerischer Aussage begründet, u. a. gerade durch ihre bedingungslose Verehrung auch der Kompositionen der Wiener Klassik. Die Musik als „Tonkunst“ hat in der Romantik ihre bewegendsten und verführerischsten Möglichkeiten entfaltet, bis hin zu ekstatischen und visionären Klanggestalten, zugleich allerdings die in ihr selbst angelegten ästhetischen, psychologischen und materialen Widersprüchlichkeiten offenbart, so dass der totale Umschlag zur Neuen Musik des 20. Jahrhunderts als konsequente Folgerung aus der romantischer Musik innewohnenden Tendenz angesehen werden kann.

(aus Schülerduden Musik)

Kunstlied – Klavierlied

Volkslied und Kunstlied

Das Volkslied zeichnet sich durch einen einfachen und leicht verständlichen Text aus. Die Melodie ist leicht zu singen. Die Begleitung kann von beliebigen Instrumenten ausgeführt und frei gestaltet werden. Im Volkslied haben alle Strophen eines Liedes die gleiche Melodie (Strophenlied). Die Verfasser von Text und Musik sind oft unbekannt. Das Kunstlied verwendet als Text meist ein lyrisches Gedicht oder eine Ballade. Die Melodie ist wesentlich schwieriger und für einen Solosänger gedacht. Die Begleitung ist vom Komponisten notiert und unveränderlich. Sie verdeutlicht das textliche Geschehen. Drei Formen verwendet das Kunstlied: a) das Strophenlied, b) das variierte Strophenlied und c) das durchkomponierte Lied. Der Dichter und der Komponist eines Kunstliedes sind bekannt.

Kunstlied

Um 1650 war das generalbassbegleitete Sololied als Vorläufer des Kunstliedes in bürgerlich-geselligen Kreisen sehr beliebt. Komponisten waren Heinrich Albert (1604-1651) oder Adam Krieger (1634-1666). Nach 1750 wurde der Generalbass zugunsten der ausgeschriebenen Klavierbegleitung aufgegeben und das Klavier („Pianoforte“) erhielt aufgrund seiner technischen Weiterentwicklung eine bevorzugte Stellung als Begleitinstrument. Die Entwicklung des Sololiedes ist auch eine Reaktion auf die als unnatürlich und übertrieben artifiziell empfundene Barockarie. So wendet man sich dem Einfachen und Natürlichen zu. Die „Gedichte im Volkston“ von Herder (1744-1803) und Goethe (1749-1832) kennzeichnen diesen Stil. Die Berliner- und Schwäbische Liederschulen orientieren sich an diesem Stil und finden breite Zustimmung. Zu den Komponisten zählen J. Abraham Peter Schulz (1747-1800), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) und Karl Friedrich Zelter (1758-1832). In den Jahren 1750-1800 erschienen etwa 900 Liedersammlungen. Sie zeigen das starke Interesse im städtischen Bürgertum an Liedern. Mit dem wachsenden Interesse bedeutender Komponisten, wie C.Ph. E. Bach, Zumsteeg, Mozart und Beethoven, gewinnt die Gattung Lied allmählich, der Klavierpart jedoch gegenüber der Singstimme rasch an künstlerischer Bedeutung. Der Begriff Klavierlied wird für das Kunstlied seit etwa 1780 verwendet.

Franz Schubert (1797-1828)

Schuberts Kunstlieder können vor dem Hintergrund der romantischen Kunstauffassung gesehen werden, die Musik sei das ideale Medium zur Darstellung des Subjektiven. Er geht mit seinem Ausdrucksvermögen weit über das Traditionelle hinaus. Zur Singstimme tritt gleichberechtigt und sehr ausdrucksstark der sehr differenzierte Klaviersatz. Singstimme und Klaviersatz sind eng auf den Text bezogen. Schubert formte das Lied zu einer neuen abendländischen Musikgattung, neben Sinfonie, Kammer- und Klaviermusik.

Robert Schumann (1810-1856)

Schumann vertont in seinen Klavierliedern vorwiegend zeitgenössische Lyrik von Heine, Eichendorff, Mörike, Kerner u. a. Der Klavierpart wird ausdrucksstärker, verfeinert im Klang und raffinierter in der Technik. Die Melodie ist in den Klaviersatz eingebettet, besondere Bedeutung haben die Vor- und Nachspiele.

Johannes Brahms (1833-1897)

Brahms orientiert sich am Volkslied. Er warnt vor zu überzüchteten Ausprägungen des Klavierliedes, vor „symphonischen Dichtungen en miniature“. Seine Lieder sind meist in Strophenform gehalten, sie haben einen ernsten Charakter und sind geprägt durch herbe, zurückhaltende und schlichte Klavierbegleitung mit ausgeprägter Basslinie und rhythmischen Verschiebungen der Mittelstimmen. Besonders in der Melodie ist die Orientierung am Volkslied zu erkennen. Seine Klavierbegleitung deutet mehr den allgemeinen Gehalt der Dichtung und geht weniger auf Einzelheiten ein.

Hugo Wolf (1860-1903)

Wolf steigert unter dem Einfluss der Werke Richard Wagners (1813-1883) den deklamatorischen Liedstil. Das Klavier übernimmt die dominierende Rolle subtil musikalischer Aussage. Tonmalerische Einfälle, harmonische Kühnheiten, Chromatik oder umfangreiche Klavierpassagen ohne Singstimme kennzeichnen seinen Stil. Er übernimmt von Wagner die „Sprachmelodie“, die Verschmelzung von Rezitativ und arienhafter Melodik. Die Gesangstimme ist manchmal in den Klaviersatz, der die Grundlage der musikalischen Vorgänge bildet, eingelassen. Neben Goethe- und Eichendorff-Gedichten widmet sich Wolf insbesondere der einfühlsamen Lyrik Eduard Mörikes.

Analyse von Kunstliedern

1. Zur Form des Textes / Gedichtes

- Formale Anlage
- Anzahl der Strophen und Verse?
- Reimfolge?
- Metrik?

2. Zum Inhalt des Textes / Gedichtes

- Interpretation des Inhalts (in einem Zyklus: Einordnung in Gesamtzyklus)
- Dargestellte Erfahrungen, Erlebnisse, Gedankengänge, Emotionen?
- Einheitliche Stimmung oder Stimmungsumschwung?
- Bilder, Begriffe von besonderer Aussagekraft und Bedeutung?

3. Beziehungen zwischen Text und Musik – Mögliche Begründung der Entscheidungen des Komponisten

- Formale Entsprechung oder Abweichung? (Großformale Anlage)
- Gestaltung als Strophenlied, variiertes Strophenlied oder durchkomponiert?
- Gliederung, wie verdeutlicht? (Kleinformale Anlage)
- Melodik der Strophen und Verse?
- Herausgehobene Bilder und Begriffe?
- Rhythmik der Strophen und Verse?
- Metrik, möglicherweise abweichend vom Text?
- Takt, Taktwechsel?
- Tempo, Tempowechsel?
- Tonartverlauf in Bezug zum Inhalt?
- Harmonik als Aussageträger?
- Dynamik, dynamische Veränderungen?
- Besonderheiten der Artikulation und der Phrasierung?
- Gestaltung der Klavierbegleitung?
- Klangfarbe, kräftiger/dünnere Klang?
- Rolle von Vor-, Zwischen- und Nachspiel?
- Besonderheiten?

Übung

Beschreiben und interpretieren Sie die Textvorlage und analysieren Sie die Beziehungen zwischen Text und musikalischer Vertonung.

Beispiel: Franz Schubert, *Der Neugierige* aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin*, Text von Wilhelm Müller.

Der Neugierige

**Ich frage keine Blume,
ich frage keinen Stern;
sie können mir alle nicht sagen,
was ich erfähr so gern.**

**Ich bin ja auch kein Gärtner,
die Sterne stehn zu hoch:
mein Bächlein will ich fragen,
ob mich mein Herz belog.**

**O Bächlein meiner Liebe,
wie bist du heut so stumm!
Will ja nur eines wissen,
ein Wörtchen um und um.**

**Ja, heißt das eine Wörtchen,
das andre heißet Nein,
die beiden Wörtchen schließen
die ganze Welt mir ein.**

**O Bächlein meiner Liebe,
was bist du wunderbarlich!
Will's ja nicht weiter sagen,
sag, Bächlein, liebt sie mich?**

Lied: Der Neugierige

Text	
6	
Form	
4	
Gliederung	
2	
Melodie	
8	
Worte	
2	
Rhythmus	
6	
Metrik	
2	
Takt	
4	
Tempo	
4	
Dynamik	
2	
Tonart	
4	
Harmonik	
8	
Begleitung	
8	

Der Neugierige

Originaltonart H-dur

Langsam

6. Ich fra - ge kei - ne
6 Blu-me, ich fra - ge kei - nen Stern, sie kön-nen mir al - le nicht sa-gen, was
11 ich er-führ' so gern. Ich bin ja auch kein Gärtner, die Ster-ne stehn zu hoch; mein
17 Bächlein will ich fragen, ob mich mein Herz be - log. 0
23 *Sehr langsam* Bäch - lein mei-ner Lie - be, wie bist du heut' so stumm! Will
27 ja nur Ei-nes wis - sen, ein Wörtchen um und - um, ein

The musical score is written for voice and piano. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 17, 23, and 27 marked at the beginning of each system. The tempo is marked 'Langsam' and 'Sehr langsam'. The key signature is one flat (B-flat major). The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'p' and 'pp', and a triplet of eighth notes in the final system. The vocal line includes lyrics in German, with some words hyphenated across lines. The score ends with a double bar line and repeat signs.

31

Wörtchen um und um. Ja, heißt das eine Wörtchen, das andre hei-Bet

35

Nein, die beiden Wörtchen schlie-Ben die gan-ze Welt mir ein, die

39

beiden Wörtchen schlie-Ben die ganze Welt mir ein. O

43

Bäch-lein mei-ner Lie-be, was bist du wunder-lich! Will's

47

ja nicht wei-ter-sa-gen, sag; Bächlein, liebt sie mich? sag;

51

Bächlein, liebt sie mich?

Lied: Der Neugierige

Text	5 Strophen je 4 Verse; Reim: abcb; Metrum: Jambus . – ; 4.? 1. S.: „Neugierde“ innere Unruhe, fast Verzweiflung 2. S.: Hinwendung an den Bach, Erklärung, Beruhigung 3. S.: flehend, niedergeschlagen 4. S.: Zwiespalt zwischen „Ja“ und „Nein“, aufgeregt 5. S.: flehen, verzweifeltes Bitten
6	
Form	V 1-3: A 4-12, A´ 12-20, Ü 20-21, B 22-32, C 33-41, Ü41-42, B´ 42-52, N 52-55 *1
4	
Gliederung	A und A´: abcd (= 8 Takte) 2+2+2+2, jeweils durch Pausen getrennt, kurze Phrasen (zerrissen) B und B´: Vers 3 und 4 kurze Pause (drängende Neugierde) C
2	
Melodie	A: kurzgliedrig, Phrasenhaft, etwas sprunghaft, unruhiger Verlauf, rhythmusbetont, Fragemotive/ Sekundmotive (Frage, leidend) A´: 3./4. Vers Variation, Umspielung (Idee, Unruhe, schmeichelnd) B: sehr lyrisch, langgliedrig, gefühlsbetont (sanft zum Bach gewandt) C: zunächst eher rezitativisch, Sprechgesang, dann bei 3./4. Vers „hin und her“ (Ja/Nein)
8	
Worte	„ein Wörtchen“ (28), „ja“ (33) durch hohe Tonlage (darauf kommt es an) „Blümlein“ (49) umspielt (schmeicheln) „liebt“ hoher Ton (von besonderer Bedeutung: Liebe!)
2	
Rhythmus	A: punktiert (punkt. 1/8 + 1/16), kurze Notenwerte, Pausen (neugierig, unruhig) A´ Ende: Bewegung (Idee) B: ruhiger (auch taktabhängig) C: zunächst frei, rezitativisch, hektisch (Aufregung); „Ja“ synkopisch (entscheidendes Wort)
6	
Metrik	A und B: regelmäßig C: unregelmäßig (Entscheidung Ja / Nein)
2	
Takt	A: 2/4 drängend, forsch (ich will´s wissen) B :3/4 ausgeglichen (flehend, in sich gekehrt) C: Taktschwerpunkte zunächst verwischt, dann taktgebunden (Zerrissenheit)
4	
Tempo	A: langsam (vorsichtig, neugierig) B: sehr langsam (Ruhe, schmeicheln, zärtlich) C: rezitativisch frei (frei zwischen 2 Emotion)
4	
Dynamik	Leise Grunddynamik (vorsichtig) crescendi, Akzente zur Hervorhebung des Wichtigen (Ja und Nein) (der Interpret muss gestalten!)
2	
Tonart	A und B: As-Dur (positive Grundstimmung) C: Ausbruch aus dem Tonartengefüge, „Nein“ 8 Tonarten entfernt, E- Dur (Nein ist undenkbar, weit weg)
4	
Harmonik	A und B: Vers 1/2 an Kadenz orientiert, 3./4. Vers moduliert auf die Dominante (12) (Frage, Neugier, gesteigerte Emotion) Takt 25 (stumm): Wendung in die Moll-Variante As-Moll Takt 28 (ein): verminderter Klang (Bächlein sagt Düsteres voraus) C: Ja auf Dominante, Rückung nach E, Hin und Her zwischen T und D (in E)
8	
Begleitung	Vorspiel: Aufwärtsmotiv (Hinführung, Frage, Neugierde) A: regelmäßige 3 malige Abfolge Bass/Zweiklang dann Pause (abwarten, was wird?) B: gebrochene Dreiklänge (drehende Mühlenträder, Fließbewegung des Baches, Ruhe) C: kraftvolle Akkorde (Entscheidung, Emotion) Nachspiel: Andeutung „Nein“ (53) durch Dissonanz
8	

*1 Verdoppelung der Zeilen „ein Wörtchen um und um“, „die beiden Wörtchen schließen die ganze Welt mir ein“, „sag Bächlein, liebt sie mich“ (entscheidende Aussagen)

Übung

Beschreiben und interpretieren Sie die Textvorlage und analysieren Sie die Beziehungen zwischen Text und musikalischer Vertonung.

Beispiel: Franz Schubert, *Trockene Blumen* aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin*, Text von Wilhelm Müller.

Trockene Blumen

1. Ihr Blümlein alle,
Die sie mir gab,
Euch soll man legen
Mit mir in's Grab.
2. Wie seht ihr alle
Mich an so weh,
Als ob ihr wüsstet,
Wie mir gescheh?
3. Ihr Blümlein alle,
Wie welk, wie blass?
Ihr Blümlein alle,
Wovon so nass?
4. Ach, Tränen machen
Nicht maiengrün,
Machen tote Liebe
Nicht wieder blühen.
5. Und Lenz wird kommen,
Und Winter wird gehen,
Und Blümlein werden
Im Grase stehn,
6. Und Blümlein liegen
In meinem Grab,
Die Blümlein alle,
Die sie mir gab.
7. Und wenn sie wandelt
Am Hügel vorbei,
Und denkt im Herzen:
D e r m e i n t ' e s t r e u !
8. Dann Blümlein alle,
Heraus, heraus!
Der Mai ist kommen,
Der Winter ist aus.

Lied: Trockne Blumen (aus „Die schöne Müllerin“)

Text	
6	
Form	
4	
Gliederung	
4	
Melodie	
8	
Worte	
4	
Rhythmus	
6	
Metrik	
2	
Takt	
2	
Tempo	
2	
Dynamik	
2	
Tonart	
4	
Harmonik	
8	
Begleitung	
8	

Trockne Blumen

Originaltonart e-moll

Ziemlich langsam

18.

Ihr Blüm-lein al-le, die sie mir gab, euch

5

soll man le-gen mit mir ins Grab. Wie seht ihr al-le mich an so weh, als

9

ob ihr wüß-tet, wie mir ge-sehst? Ihr Blümlein al-le, wie welk, wie blaß? Ihr

13

Blümlein al-le wo-von so naß? — Ach, Trä-nen machen nicht

18

mai-en-grün, ma-chen to-te Lie-be nicht wie-der blühen. Und Lenz wird kommen, und

22

Win-ter wird gehn, und Blüm-lein wer-den im Gra-se stehn. Und Blümlein lie-gen in

26

mei-nem Grab, die Blüm-lein al-le, die sie mir gab.

30

Und wenn sie wandelt am Hü-gel vor-bei, und denkt im Her-zen: der

34

meint' es treu! Dann Blüm - lein al - le, her - aus, her - aus! Der

37

Mai ist kom-men, der Win - ter ist aus. Und wenn sie wandelt am

41

Hü-gel vor-bei, und denkt im Her-zen: der meint' es treu! Dann Blüm - lein al - le, her-

45

aus, her-aus! Der Mai ist kommen, der Win-ter ist aus, - dann Blüm - lein al - le, her-

49

aus, her-aus! Der Mai ist kommen, der Win - ter ist aus.

53

Lied: Trockne Blumen (aus „Die schöne Müllerin“)

Text	8 Strophen mit jeweils 4 Versen Reimfolge a b c b Strophen 1 – 3: Wendet sich an Blümlein, Selbstmitleid Strophen 4 – 6: Frustration (4), Aufbäumen, Hoffnung (5), Selbstmitleid (6) Strophen 7 – 8: Wunschvorstellung, Euphorie	A B (A ¹) C	A B
6			
Form	A (1-15), A (16-29), B (30-57), die Takte 1-29 können auch als ein Teil A gesehen werden Strophen 1 – 6: einheitlich depressiv, kraftlos (A), 3./6. Strophe anders gestaltet: Emotion/Schuld? Strophen 7 – 8 wiederholt, zusätzlich Strophe 8: Euphorie, Wahn (B) 2 gleich gewichtete Stimmungen!		
4			
Gliederung	A: a a ¹ b, A: a a ¹ b ¹ , B: c d c d d ¹ (Perioden 4 taktig, b 5 taktig: Frage/Schuld()) In allen drei Teilen keine Zäsuren zwischen den Perioden: Einheit der Stimmung		
4			
Melodie	a: im Tonfall an Sprachmelodik angelehnt, Periode beginnt mit Sprung: Nachdruck, dann eher schrittweise: kraftlos, Wiederholung der Perioden a: Farblosigkeit des Daseins, frustriert b: Zunahme melodischer Bewegung: innere Regung („Ich Armer“) c,d: weniger Bewegung, Tonwiederholungen, Aufwärtstendenz, Chromatik, Zustreben auf Höhepunkt, Spitzenton e ² : Nachdruck, Steigerung, Euphorie d ¹ : Signalmotiv: Aufmerksamkeit		
8			
Worte	Blümlein alle: Umspielung (T.11), schmeichelnd Wovon so nass: hoher Ton, rhythmisch herausgehoben (T. 15): nass von den Tränen, Untreue sie mir gab: Sprung, hoher Ton (T.28): es geht um sie Mai ist kommen: Spitzenton (T.37): Wahn, falsche Hoffnung		
4			
Rhythmus	Strophen 1,2,4,5: rhythmische Monotonie, Wiederholung eines 2-Takt-Motivs: frustriert, leidend Strophen 3,6: rhythmische Bewegung, Verzögerung am Ende: Regung, Erinnerung an „Sie“ Strophen 7,8: härtere Rhythmik, Punktierungen, pochender, bewegter: Euphorie		
6			
Metrik	insgesamt regelmäßig, aber Abweichung in T. 14 und 28: Hervorhebung des Inhalts		
2			
Takt	2/4 Takt: wandern, marschieren in Verbindung mit der Rhythmik A Teil: müdes Marschieren, B-Teil: euphorisches Marschieren		
2			
Tempo	insgesamt ziemlich langsam: Frustration, Kraftlosigkeit, depressive Grundstimmung		
2			
Dynamik	Grunddynamik piano: Frustration pp: Denken an Sie, fp bis forte: Euphorie		
2			
Tonart	A-Teil in C-Moll: Depression B-Teil in C-Dur: Euphorie Nachspiel endet in C-Moll: Rückkehr in die depressive Haltung		
4			
Harmonik	A-Teil länger in C-Moll: einheitliche Grundstimmung, modul. nach Es bei Grab: Tot als Erlösung Es-Moll Klang (T. 19): tote Liebe, Es-Dur Klang (T. 20): blühen, Erinnerung Strophe 3 und 6 Beginn und Ende in der Dominante (G-Dur): Frage steht im Raum B-Teil pendelt zwischen Tonika und Dominante (C-Dur/G-Dur): sich aufschaukeln (T. 30-32) Einsatz von Chromatik (T.33/34), DD zu Tp: Gefühlssteigerung T. 35/36 vermind. Klang: Euphorie nicht realistisch		
8			
Begleitung	Vorspiel und a a ¹ : monotone Rhythmik, leere Akkorde: innere Leere b: Zunahme des Klanges, stärkere Rhythmisierung: innere Regung Zwischenspiel (T.15): Wiederholung der Frage, Wichtigkeit B-Teil: rhythmisch markante Bässe, punktiert, auch Dreiklänge im punktierten Rhythmus: Euphorie Zunahme des Klanges (T. 37/38): Höhepunkt, Hoffnungswahn Nachspiel: Modulation nach C-Moll, Melodie abwärts, diminuendo: Das Ende, der Tod		
8			

Name: _____

Klausur Mu Jg.1/2.2

Datum: _____

Punkte: _____

Note: _____

Beschreiben und interpretieren Sie die Textvorlage und analysieren Sie die Beziehungen zwischen Text und musikalischer Vertonung.

Beispiel: Franz Schubert, *Einsamkeit* aus dem Zyklus *Winterreise*, Text von Wilhelm Müller.

Wie eine trübe Wolke
Durch heitre Lüfte geht,
wenn in der Tanne Wipfel
ein mattes Lüftchen weht.

So zieh ich meine Straße
Dahin mit trägem Fuß,
durch helles, frohes Leben
einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
war ich so elend nicht.

Lied: Einsamkeit

Text	
8	
Form	
6	
Gliederung	
2	
Melodie	
6	
Worte	
2	
Rhythmus	
4	
Metrik	
2	
Takt	
2	
Tempo	
2	
Dynamik	
4	
Tonart	
4	
Harmonik	
8	
Begleitung	
10	

Übung

Beschreiben und interpretieren Sie die Textvorlage und analysieren Sie die Beziehungen zwischen Text und musikalischer Vertonung.

Beispiel: Franz Schubert, *Einsamkeit* aus dem Zyklus *Winterreise*, Text von Wilhelm Müller.

Wie eine trübe Wolke
Durch heitre Lüfte geht,
wenn in der Tanne Wipfel
ein mattes Lüftchen weht.

So zieh ich meine Straße
Dahin mit tragem Fuß,
durch helles, frohes Leben
einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
war ich so elend nicht.

Einsamkeit.

Langsam.

pp *fp*

6
Wie ei - ne trü - be - Wol - ke durch hei - tre Lüf - te - geht, wenn

11
in der Tan - ne Wip - fel ein mat - tes Lüft - chen weht: so zieh ich mei - ne -

16
Stra - ße da - hin mit trägem Fuß, durch hel - les, fro - hes Le - ben ein -

21
sam und oh - ne Gruß. Ach, daß die Luft so ru - hig! ach,

26
daß die Welt so - licht! Als

29
noch die Stür - - me tobt en, war ich so e - lend, so e - lend

34
nicht. Ach, daß die Luft so - ru - hig, ach, daß die Welt so - licht!

40
Als noch die Stür - - me tob - ten,

43
war ich so e - lend, so e - lend nicht.

Lied: Einsamkeit

Text 8	3 Strophen, je 4 Verse, Reimschema abcb, Metrik regelmäßig kurz lang 1. Strophe: Trübsinn gegenüber Heiterkeit A 2. Strophe: Trägheit gegenüber Frohsinn A' 3. Strophe: Frust, Aufbäumen, Trotz B
Form 6	Anlehnung an Textvorlage, Wiederholung 3. Strophe (Betonung elend), durchkomponiert A A' B B' 8+8+11+11 Schubert stellt gleichwertig Trübsinn gegenüber Trotz (inhaltlich Zweiteiligkeit) Wiederholung von Textteilen (z. B. so elend) zur Ausdrucksteigerung
Gliederung 2	a a a` a` b c d b c d (auch bb`cde möglich) 4 4 4 4 22322 22322 langgliedrig / kurzgliedrig (Trübsinn / innere Unruhe)
Melodie 6	A: auf und ab (auf und ab der Gefühle, trüb und froh) A': größere Intervallsprünge, etwas höher, mehr bewegt (etwas mehr Emotionen) B: um einen Ton (ruhig), Seufzermotiv (seufzen), Bogen (Emotionen), abfallend (Elend) kurzgliedrig, phrasenartig (innerlich zerrissen) B': tiefere Tonlage (schwächer werden); Spitzenton Takt 45 (letzter Aufschrei, mit letzter Kraft)
Worte 2	Träger Fuß und ohne Gruß hervorgehoben: unisono; Wolke: nach oben; Elend: Takt 45, Spitzenton
Rhythmus 4	A: regelmäßig, 4-taktiges Modell, durch Pausen gegliedert Folge kurze/lange Notenwerte (Trübsinn als Grundstimmung, kurze positive Gefühlswallungen) A': leichte Bewegungssteigerung (leichte Emotionen) B und B': unregelmäßig, unterschiedlich, Verse mit Pausen durchsetzt (innerlich zerrissen)
Metrik 2	A regelmäßig (trübsinniges Wandern), B unregelmäßig (innere Unruhe)
Takt 2	2/4 (trübsinniges, träges Dahintrotten)
Tempo 2	langsam (kraftlos, unbewegt, leer), B etwas gesteigert
Dynamik 4	A, A': pp (trüb, kraftlos); fp (Schmerz), Akzente (schwere Schritte) B, B': cresc und decres, f/p, fz, starke Wechsel (Unruhe, Aufbäumen, starke Regung) Am Schluss pp und dim. (es geht zu Ende)
Tonart 4	H-Moll (elend), Modulationen (Regung, Anspannung), H-Moll Ende (elend)
Harmonik 8	A: verharren auf Tonika (regungslos), leerer Klang (innere Leere) A': Dominante, harmonische Spannung T. 15, 18, 19 ... (innere Regung), Dissonanz in T. 15, 16 19 ... (Schmerz) B: Modulation/Zwischendominanten (28 ff.) (Emotionalität, Wut, Trotz) verminderter Klang T. 24, 26 (es ist unangenehm) harmonische Rückung bei elend/elend nicht (Hervorhebung des Elends)
Begleitung 10	Vorspiel: gleichförmige Achtel (Schritte, elend, trüb), leere Zweiklänge (innere Leere) fp (kurze innere Impulse, stockend) A: träges Wandern, heiteres Lüftchen: nachschlagend A': klangvoller, Akkordwechsel, (Emotionen) B: Luft schwirrt: tremollo; Dissonanz (Schmerz); 16tel Triolen, kraftvolle Akkorde, Chromatik (Ausdruckssteigerung, Emotionalität) Nachspiel kraftlos, abwärts (das Ende)

Übung: Versuchen Sie auf einer einfachen harmonischen Grundlage den Text rhythmisch und melodisch zu gestalten.

Ludwig Uhland: Der weiße Hirsch

Es gingen drei Jäger wohl auf die Pirsch,
Sie wollten erjagen den weißen Hirsch.

Sie legten sich unter den Tannenbaum,
da hatten die drei einen seltsamen Traum.

Der erste:

„Mir hat geträumt, ich klopf auf den Busch,
da sauste der Hirsch heraus, husch, husch!“

Der zweite:

„Und als er sprang mit der Hunde Geklaff,
da brannt` ich ihm auf das Fell, piff, paff!“

Der dritte:

„Und als ich den Hirsch an der Erde sah,
da stieß ich lustig ins Horn, trara!“

So lagen sie da und sprachen die drei,
da rannte der weiße Hirsch vorbei,

und eh die Jäger ihn recht geseh´n,
so war er davon über Tiefen und Höh´n.
Husch, husch! Piff, paff! Trara!

Der weiße Hirsch

Katrin Renninger, 2011

Es ging-en drei Jäg - er wohl auf die Pirsch sie woll-ten er -
ja - gen den wei-ßen Hirsch Sie leg - ten sich un - ter den Tan-nen-baum da
hat - ten die drei ei-nen selt - sa - men Traum der er - ste
mir hat ge-träumt ich klopf auf den Busch da sau-ste der Hirsch her-aus husch
husch der zwei - te und als er sprang mit der
Hun- de ge-klaff da brannt ich ihm auf das Fell piff paff der
drit - te und als ich den Hirsch an der Er - de sah da
stieß ich lust-ig ins Horn tra ra so la - gen sie da und
spra-chen die drei da rann - te der wei - ße Hirsch vor-bei und
eh die Jä - ger ihn recht ge - sehn so war er da-von ü - ber
Tie - fen und Höh'n Husch Husch Pffiff Pffaff Tra - ra

Chords: B, Es, B, B, Es, F, B, Es, F, B, F, B, C, F, G, C, G, C, F, G, C, G, C, F, G, C, B, F, B, Es, B, F, B, F, B

Der weiße Hirsch (Mareike 2011)

Es ging-en drei Jä-ger wohl auf die Pirsch sie woll-ten er-ja-gen den weiß-en Hirsch. Sie
 leg-ten sich un-ter den Tan-nen-baum da hat-ten die drei ein-en selt-sa-men Traum. Der
 er-ste Mir hat ge-träumt ich klopf auf den Busch da sau-ste der Hirsch her-
 aus husch husch! Der zwei-te Und als er sprang mit der Hun-de Ge-klaff da
 brannt ich ihm auf das Fell piff paff. Der drit-te Und als ich den Hirsch an der
 Er-de sah da stieß ich lus-tig ins Horn tra-ra! So
 la-gen sie da und spra-chen die drei da rann-te der wei-ße Hirsch vor-bei. Und
 eh die drei Jä-ger ihn recht ge-sehn so war er da-von ü-ber Tie-fen und Höhn! Husch
 husch piff paff tra-ra!

Der weiße Hirsch - Ludwig Uhland

Jonas Weinbrenner, Jg.2, 2015

allegretto

mf Es gin - gen drei Jä - ger wohl auf die Pirsch Sie
 woll - ten er - ja - gen den wei - ßen Hirsch. Sie
 leg - ten sich un - ter den Tan - nen - baum, da
 hat - ten die drei ei - nen selt - sa - men Traum. Der
 ers - te: *p* calmo "Mir hat ge - träumt, ich klopfe auf den Busch, da
 saus - te der Hirsch he - raus, husch, husch!" Der
 zwei - te: *agitato* "Und als er sprang mit der Hun - de Ge - klaff da brant' ich
 ihm auf das Fell piff, paff!" Der
 drit - te: *f* agile "Und als ich den Hirsch an der Er - de sah, da stieß ich
 lus - tig ins Horn, tra - ra!" *mf* So
 la - gen sie da und spra - chen, die drei, da
 rann - te der wei - ße Hirsch vor - - bei, und
 eh die Jä - ger ihn recht ge - he - sehn, so
 war er da - von ü - ber Tie - fen und Höh'n.
cresc. Husch, husch! Piff, paff! Tra - ra!