

Wir und die Musik

8-9

Wir als Komponisten – Musik erfinden

Wir als Interpreten – Musik machen

Wir als Hörer – Musik hören und beschreiben

Wir als Kritiker – Musik verstehen und urteilen

Unterricht in Musik – Mittelstufe (Klasse 8 und 9)

1. Wiederholung grundlegender Fertigkeiten

- 1.1 Methodisches Grundwissen – Musik hören, beschreiben, gestalten
- 1.2 Musizieren

2. Angewandte Instrumentenkunde

- 2.1 Instrumente und Besetzungen
- 2.2 Bau, Klangerzeugung und Spieltechniken der Instrumente
- 2.3 Akustische Grundlagen
- 2.4 Partituren – Notation mehrstimmiger Musik
- 2.5 Hörübungen – Einzelinstrumente, Besetzungen, Instrumentationen

3. Rockmusik

- 3.1 Geschichte der Rockmusik von den Anfängen bis heute – Übersicht
- 3.2 Die wichtigsten Stile der Rockmusik - hören, beschreiben, erkennen
- 3.3 Geschichtliche und gesellschaftliche Hintergründe der Rockstile
- 3.4 Urteilkriterien – Gute und schlechte Rockmusik?
- 3.5 Hörübungen
- 3.6 (Rock- und Popsongs komponieren)

4. Musiktheater – Oper und Musical

- 4.1 Die Oper und das Musicaltheater als Unternehmen
- 4.2 Carmen – Inhalt, Personen, Musikalische Personencharakteristik
- 4.3 Cats – Inhalt, Personen, Musikalische Charakterisierung
- 4.4 (Inszenierungen beurteilen und vergleichen)
- 4.5 (Szenisches Spiel)

5. Darstellende und funktionale Musik – Programm- und Filmmusik

- 5.1 Verfahrensweisen bei der Darstellung von Programmen und Filmen
- 5.2 Beispiele aus der Programm-Musik
- 5.3 Beispiele aus der Filmmusik
- 5.4 Übungen
- 5.5 (Ein Programm oder einen Filmausschnitt musikalisch gestalten)

6. Sonate, Sinfonie, Solokonzert

- 6.1 Aufbau von Sonate, Sinfonie und Solokonzert
- 6.2 Die Sonatenhauptsatzform
- 6.3 Konzertieren im barocken Konzert und im Solokonzert der Klassik
- 6.4 (Spielerischer Umgang mit der SHF)

7. Jazz

- 7.1 Die Elemente des Jazz, Vorformen und Entstehung
- 7.2 Die Stile des Jazz
- 7.3 Das kulturelle und soziale Umfeld der Jazzstile
- 7.4 Hörübungen
- 7.4 (Improvisationen über dem Bluesschema)

1. Wiederholung grundlegender Fertigkeiten

Die Seiten zur Analyse helfen dabei die richtigen Worte zur Beschreibung der Musikstücke zu finden. Ihr könnt sie zunächst einmal neben das Blatt legen, in das ihr die Hörergebnisse eintragen könnt. Allmählich sollte es dann aber auch ohne diese Hilfen gehen.

Die beigefügten Musikstücke sollten immer einmal wieder gespielt werden, um eure Spielfertigkeiten zu erhalten.

NUR ZUR ANSICHT

Musik beschreiben und gestalten

Musik kann nach den folgenden Kategorien gehört, beschrieben und gestaltet werden:

1. Charakter, Ausdruck, Wirkung

- wild, heiter, aggressiv, witzig, dramatisch... (Diese Kategorien sind zwar nicht objektiv, für einen ersten Zugang jedoch hilfreich.)
- einheitlich, kontrastierend

2. Melodik

- wenig bewegt, stark bewegt...
- Melodielinie, kurze Motive, Motivreihungen, zusammenhängend, phrasenhaft...
- Richtung der Melodie: aufwärts, abwärts, wellenförmig, bogenförmig, zick-zack-förmig
- Verlaufsart: sprunghaft, große/kleine Sprünge, schrittweise, chromatisch...
- Tonumfang: groß, klein...
- gesanglich, spielerisch, instrumental...

3. Rhythmik

- ruhig, hektisch, gleichförmig, fortwährend bewegt, Tanzrhythmus, galoppierend...
- lange oder kurze Notenwerte, punktiert, synkopisch, triolisch...
- wechselnde oder beibehaltene Rhythmik, wiederkehrende Rhythmusmodelle...

4. Harmonik

- konsonant, dissonant, Cluster
- Dreiklänge, Akkorde mit wenigen oder vielen Tönen, Dur-, Moll-, verminderte Klänge...
- häufig wechselnde oder gleich bleibende Akkorde
- Kadenz, erweiterte Kadenz, Zwischendominanten, tonal/atonal...

5. Tonsystem, Tonart

- Dur, Moll, Kirchentonart, Pentatonik, Chromatik, Ganzton-Tonleiter
- gleichbleibend, wechselnd, modulierend ...

6. Takt

- wechselnd, gleichbleibend, 3/4, 4/4, 6/8

7. Metrum

- regelmäßige oder unregelmäßige Betonungen

8. Tempo

- gleichbleibend, wechselnd
- largo, adagio, andante, allegretto, allegro, vivace, presto, acc., rit. ...

9. Dynamik

- gleichbleibend, wechselnd, kontrastierend, einheitlich, expressiv, ausgeglichen...
- pp, p, mf, f, ff, cresc., decresc. ...

10. Satz

- homophon, polyphon, Stimmengewirr, durchsichtig, undurchsichtig ...

11. a) Besetzung

- Sinfonie-, Streich-, Blasorchester, Combo, Rockgruppe, Quartett...

b) Instrumente

- Holzbläser, Blechbläser, Streicher, Schlagwerk...
- bestimmte Einzelinstrumente

c) Klangfarbe

- voller/dünnere Klang, wenige Instr. oder tutti, schrill, geräuschhaft, dumpfe, scharfe Klangfarbe...

12. Form, Gliederung

- Strophe, Strophe + Refrain, Bluesschema, Songform, Rondo, Variation, SHF...
- Binnengliederung: kurz-, langgliedrig

13. Phrasierung, Artikulation

kurze/lange Bögen, staccato

Rockstile beschreiben

- Charakteristik:** - langweilig / flott / aggressiv / chaotisch / romantisch / mechanisch / cool ...
- Form:** - Bluesschema
- Strophe und Refrain
- Songform a a b a
- einförmig
- Reihung verschiedenartige Formteile
- Melodik:** - weiche Melodielinie
- kurze Phrasen/Motive
- zusammenhängend
- Reihung von Phrasen
- gesänglich
- ungesänglich
- keine Melodie erkennbar
- Sprechgesang
- leicht einprägsam
- Reihung von Wiederholungen und Sequenzen
- Rhythmik:** - untergeordnete Begleitrhythmik
- rhythmusbetont
- gleichförmig/monoton
- impulsiv, unterschiedlich
- Achtel-Beat
- punktiert, swingend
- starr, mechanisch
- Tempo:** - langsam / mittel / schnell
- Harmonik:** - wohlklingend oder dissonant
- Kadenz
- erweiterte Kadenz
- Akkordverschiebungen
- sich wiederholende Harmoniefolgen
- Bluesschema
- harmoniebetont, harmonische Spannung
- Dynamik:** - laut / sehr laut / extrem laut
- einheitlich
- unterschiedlich, flexibel gestaltet
- mittlerer Lautstärkebereich
- Besetzung:** - Combo (Bass, Gitarre, Schlagzeug, Bläser, Sänger, Klavier)
- E-Gitarren, Bass, Schlagzeug, Sänger
- mit Synthesizer oder ausschließlich synthetisch erzeugt
- mit Streichern, Bläsern, Klavier etc.
- Arrangement:** - geplant/spontane Elemente
- einheitlich/unterschiedlich
- Improvisation:** - vorhanden (z. B. Gitarrensoli)/nicht vorhanden
- Interpretation:** - normales Singen
- schreien
- expressives Singen
- sprechen
- dirty singing
- Sound:** - weich oder hart/metallisch
- durchsichtig oder undurchsichtig
- verzerrt
- schrill klingend
- Technik:** - Verstärkertechnik
- Studiotechnik
- PC

Jazz beschreiben

1. **Charakteristik:** lustig, rauh, aggressiv, fröhlich, hektisch, ruhig, beschwingt, glatt etc.

2. **Besetzung:** Typische Beispiele

| Dixieband | Big - Band | Jazz - Combo | Jazz - Trio | Quartett |
|------------|-------------|--------------|-------------|---------------|
| Trompete | 4 Trompeten | Trompete | | Solinstrument |
| Klarinette | 5 Saxophone | Saxophon | | |
| Posaune | 4 Posaunen | | | |
| Bass | Bass | Bass | Bass | Bass |
| Klavier | Klavier | Klavier | Klavier | Klavier |
| Schlagzeug | Schlagzeug | Schlagzeug | Schlagzeug | Schlagzeug |

3. Rhythmus

- gleichmäßig, gleichbleibend, Betonung auf 1 und 3, Betonung auf 2 und 4, Betonung alle 4 (four beat)
- ungleichmäßig, stark synkopiert
- Auflösung der Taktschwerpunkte, keine fassbare Rhythmik

4. Melodie

- liedorientiert (Liedmelodie als melodische Vorlage)
- nicht liedorientiert (ungesänglich, instrumental)
- zusammenhängende Melodielinien, linear
- unzusammenhängend, Phrasen, Zickzack Bewegung
- prägnante Motive
- stark bewegt, wenig bewegt

5. Harmonie

5.1 Klänge

- einfache Dreiklänge, konsonant
- Dreiklänge mit Sexten und Septimen
- Akkorde mit scharfen Dissonanzen
- Cluster, dissonant

5.2 Akkordfolgen

- Kadenzharmonik, Bluesharmonik, Hauptdreiklänge
- Erweiterte Kadenz, Haupt- und Nebendreiklänge
- Harmonik mit Zwischendominanten

6. **Tonbildung:** dirty, weich, expressiv, traditionell, frei ...

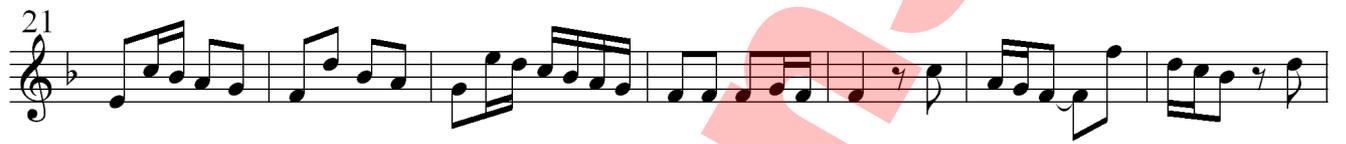
7. Improvisationsart

- Kollektivimprovisation (alle improvisieren)
- Soloimprovisation (ein Solist improvisiert)
- Arrangement (der größte Teil des Stückes ist notiert, Freiraum für Soli)
- Headarrangement (Anfang und Schluss ist notiert oder abgesprochen, sonst Soli)

8. Art des Zusammenspiels

- Trompete melodieführend, Klarinette umspielt, Posaune Basstöne
- Instrumentengruppen (section) spielen parallel Melodie, andere Gruppen rhythmische Akkorde
- Mehrstimmiges Spiel zu Beginn und am Ende des Stückes
- Aufeinander Reagieren

Sonatine



Just Like That

2

7

12

17

22

27

32

38

43

47

52

57

62

67

72

78

Fine

The image displays a musical score for the piece 'Just Like That'. It is written in 4/4 time and features a piano accompaniment. The score is presented in ten staves, with measure numbers 2, 7, 12, 17, 22, 27, 32, 38, 43, 47, 52, 57, 62, 67, 72, and 78 indicated at the beginning of their respective staves. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). A large, semi-transparent red watermark with the text 'MUSIC' is overlaid diagonally across the entire page. The word 'Fine' is written at the end of the piece, above the 43rd measure.

The Entertainer

The image displays a musical score for the piece "The Entertainer". The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano introduction in the right hand, consisting of a series of eighth and sixteenth notes. The main melody is introduced in the left hand, characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A large, semi-transparent red watermark is overlaid diagonally across the page, reading "MusicalScore".

Pennies from heaven

Musical score for "Pennies from heaven" in 4/4 time. The score consists of eight staves. The first two staves are the vocal melody, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The third and fourth staves are the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The fifth and sixth staves are the vocal melody, and the seventh and eighth staves are the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are two triplets marked with a '3' in the eighth staff.

On the sunny side of the street

Musical score for "On the sunny side of the street" in 4/4 time. The score consists of eight staves. The first two staves are the vocal melody, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The third and fourth staves are the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The fifth and sixth staves are the vocal melody, and the seventh and eighth staves are the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

2. Instrumente und Instrumentenkombinationen hören

Das, was man von der Musik hört, wird von Musikinstrumenten erzeugt. Melodien, Rhythmen oder Zusammenklänge werden von Instrumenten gespielt. Für das bewusste Hören ist es deshalb sinnvoll, Kenntnisse und Fähigkeiten über Instrumente und deren Kombinationsmöglichkeiten zu erwerben und sich im Hören zu üben.

Aufgaben - Fragen – Problemstellungen

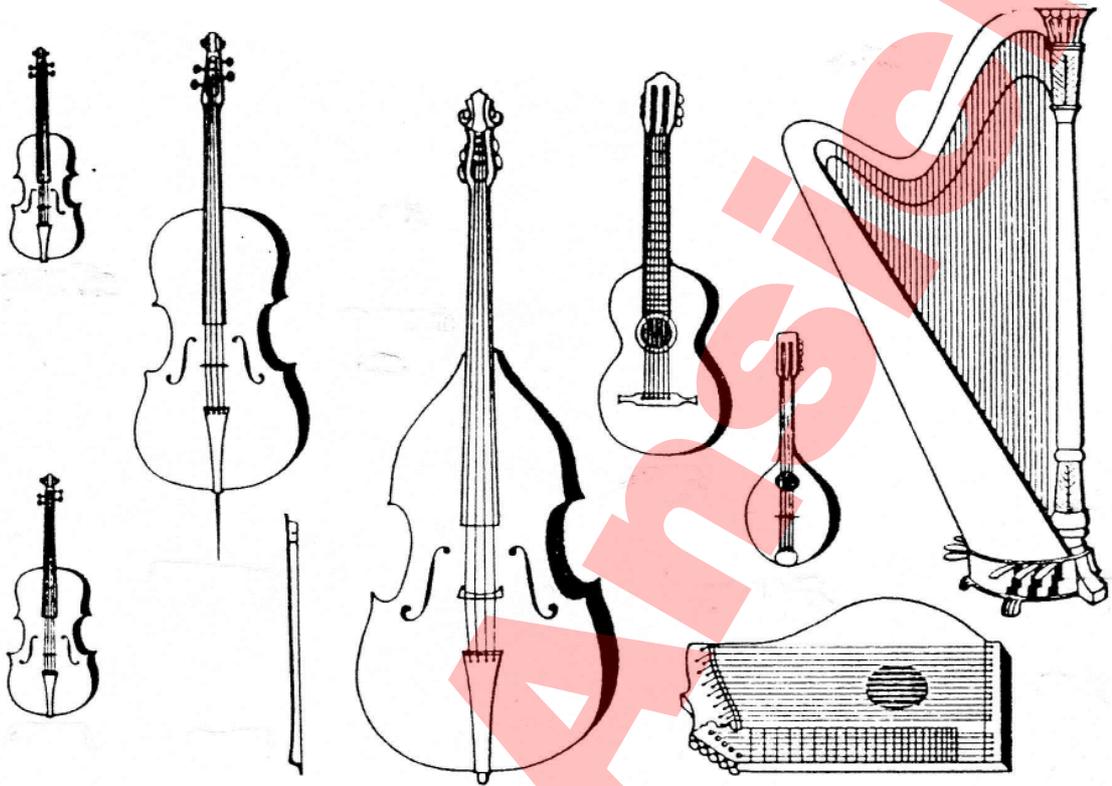
1. Informiert euch über die einzelnen Instrumente. Versucht die Klangcharakteristik wichtiger Instrumente und der Instrumentenfamilien zu bestimmen und ergänzt die Liste (etwa als Hausaufgabe).
2. Versucht die einzelnen Instrumente zu hören (Beispiele im Internet).
3. Informiert euch über die verschiedenen Besetzungen.
4. Versucht die Besetzungen zu hören (Beispiele im Internet).
5. Bringt Instrumente mit und informiert euch über den Bau.
6. Informiert euch über wichtige Spieltechniken der Instrument (Hörbeispiele im Internet).
7. Informiert euch über die akustischen Grundlagen der Instrumente und versucht einige Sachverhalte im Experiment aufzuzeigen. Erstellt ein kleines akustisches Lexikon.
8. Informiert euch über Partituren und transponierende Instrumente
- 9. Das Wichtigste, um Instrumente sicher zu hören, ist das Üben. Deshalb in jeder Unterrichtsstunde und möglichst auch zuhause Übungen im Hören. Ihr findet im Internet Übungsbeispiele.**
10. Versucht kleinere Musikwerke oder Ausschnitte bewusst hinsichtlich der Instrumentation zu hören (z.B. von Ravel den Bolero oder von Grieg die Morgenstimmung).

Musikinstrumente im Überblick

| Familie | Instrument | Klangcharakter | Tonumfang | Transposition |
|--|------------------------|-----------------|---------------|---------------|
| Holzblas- instrumente | Piccoloflöte | | d'' - b'''''' | |
| | Querflöte | | c' - d'''''' | |
| | Klarinette | | d - b'''' | |
| | Oboe | | h - f'''' | |
| | Englischhorn | | | |
| | Fagott | | B' - es'' | |
| | Kontrafagott | | C' - g | |
| | Bassklarinette | | | |
| Saxophone | Sopransax | | as - des'''' | |
| | Altsax | | | |
| | Tenorsax | | | |
| | Baritonsax | | Des - as' | |
| Blechblas- instrumente | Trompete | | e - c'' | |
| | Horn | | B' - f'' | |
| | Posaune | | E - b' | |
| | Tuba | | Des' - f' | |
| | Basstuba | | | |
| Streich- instrumente | Violine | | g - a'''''' | |
| | Bratsche | | c - a'''' | |
| | Cello | | C - b'' | |
| | Kontrabass | | E' - g' | |
| Schlag- Instrumente (Orff- instrumente) | Pauken | | | |
| | Große Trommel | | | |
| | Kleine Trommel | | | |
| | Becken | | | |
| | Triangel | | | |
| | Holzblock | | | |
| | Kastagnetten | | | |
| | Xylophon | | | |
| | Metallophon | | | |
| | Tasten- Instrumente | Klavier, Flügel | | A'' - c'''''' |
| Akkordeon | | | | |
| Orgel | | | | |
| Cembalo | | | | |
| Celesta | | | | |
| Zupf- instrumente | Harfe | | | |
| | Gitarre | | E - c'''' | |
| | Zither | | | |
| Elektronische Instrumente | Synthesizer | | | |
| | Keyboards | | | |
| | PC | | | |
| Andere | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

Musikinstrumente

Saiteninstrumente

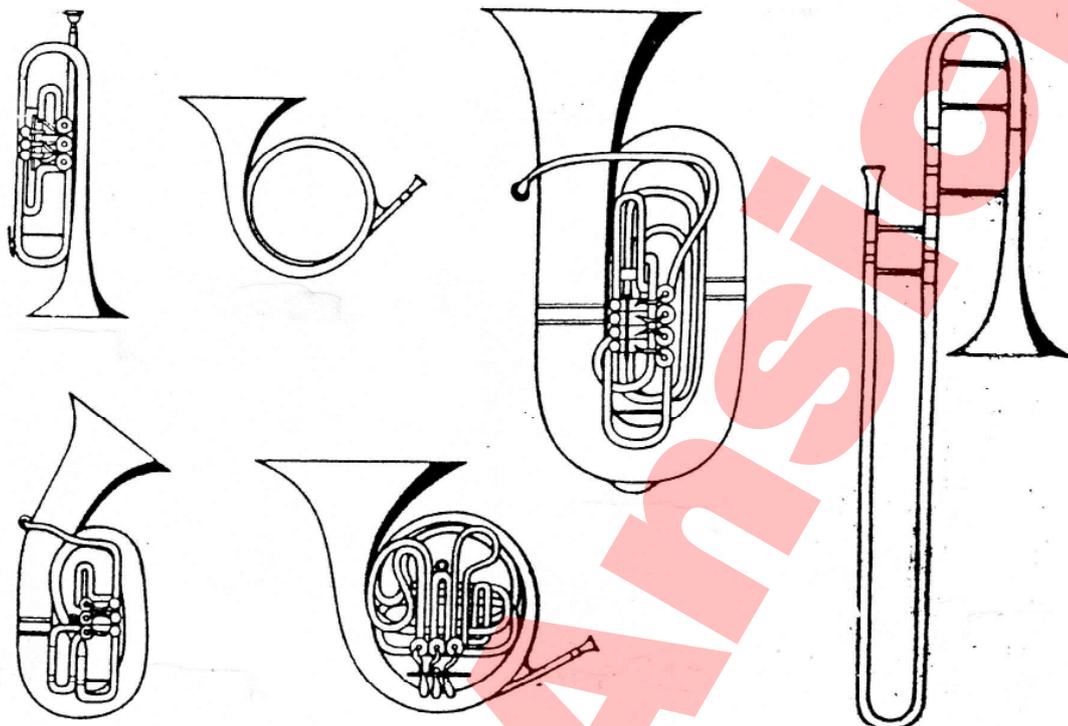


Holzblasinstrumente

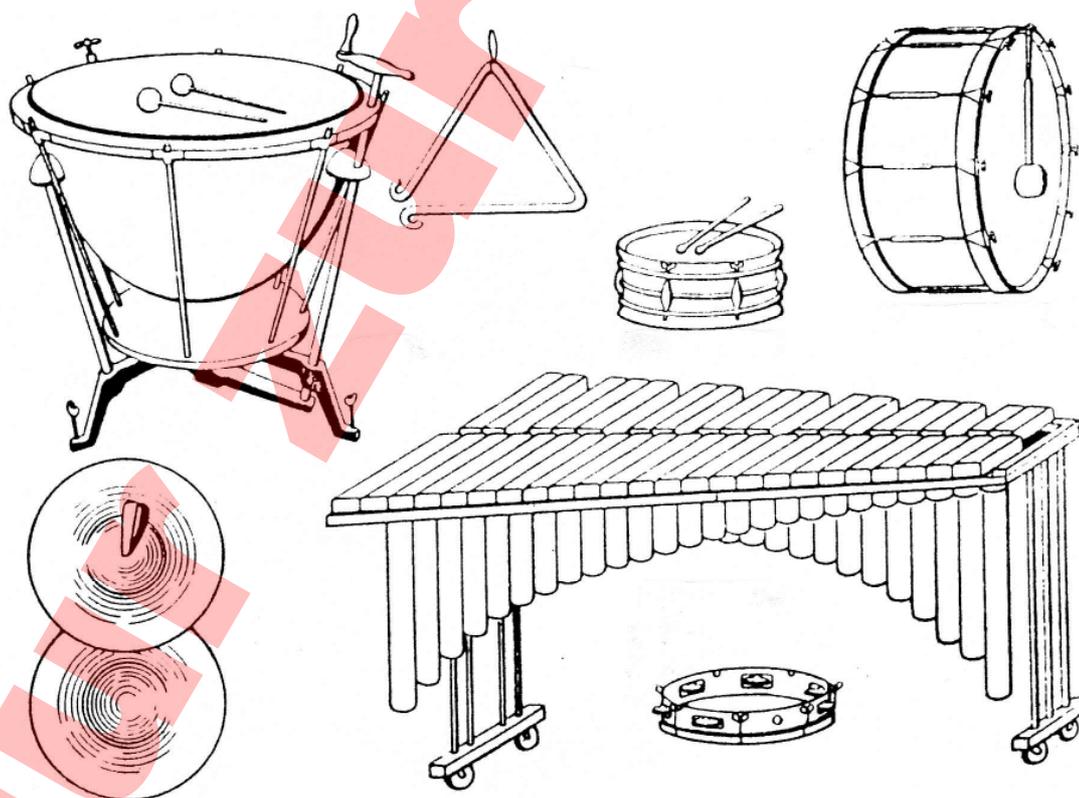


Musikinstrumente

Blechblasinstrumente



Schlaginstrumente



Besetzungen – Instrumentalensembles - Orchester

| Bezeichnung | Instrumente / Instrumentengruppen |
|---|---|
| Blasorchester | alle Blechblasinstrumente, Querflöten, Klarinetten, Becken, große und kleine Trommeln |
| Streichorchester | alle Streichinstrumente mehrfach, Cembalo |
| Sinfonieorchester | alle Orchesterinstrumente mehrfach |
| Big Band, Tanzorchester | Trompeten, Posaunen, Saxophone Schlagzeug, Bass, Klavier, Gitarre |
| Unterhaltungs- orchester | Sinfonieorchester mit verstärkter Rhythmusgruppe, häufig Backgroundchor |
| Combo (Jazz-/Tanzcombo) | Saxophon, Trompete, manchmal Posaune, Bass, Klavier, Schlagzeug |
| Streichquartett | 2 Violinen, Bratsche, Cello |
| Bläserquintett | z. B. alle Holzblasinstrumente und Horn |
| Trio | 3 Instrumente |
| Duo | 2 Instrumente (z. B. Stimme und Klavier oder Violine und Klavier) |
| Rockgruppe (Typ 1) | E-Gitarren, E-Bass, Schlagzeug, Sänger |
| Rockgruppe (Typ 2) | Gitarren, Bass, Schlagzeug, Bläser, manchmal auch Klavier, oft Synthesizer, Sänger |
| Rockgruppe (Typ 3) | Instrumente synthetisch erzeugt |
| Frauenchor Kinderchor Männerchor gemischter Chor | Sopran- und Altstimmen Tenor und Bass |
| Barockes Orchester | Streicher, <u>Cembalo</u> , einzelne (wenige) Bläser |
| Klassisches Sinfonieorchester | alle Orchesterinstrumente |
| Klassisch- romantisches Sinfonieorchester | alle Orchesterinstrumente, Schlagzeuggruppe und Blechbläser verstärkt |
| | |

Orchesterbesetzungen

Orchesterbesetzung: Das barocke Opernorchester Hasses in Dresden

8 I. Violinen
7 II. Violinen
4 Bratschen
3 Celli
3 Kontrabässe
2 Flöten
5 Oboen
5 Fagotte
2 Jagdhörner
2 Trompeten
2 Cembali
Pauken

Das klassische Sinfonieorchester

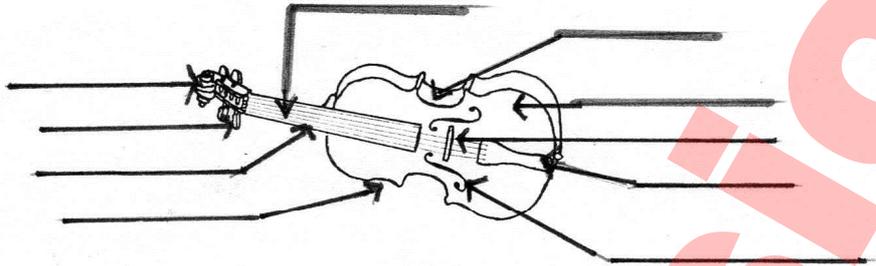
12 I. Violinen
10 II. Violinen
8 Bratschen
8 Celli
6 Kontrabässe
2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten
2 Fagotte
2 x 2 Hörner
2 Trompeten
3 Posaunen
Pauken

Das romantische Orchester Wagners im „Ring der Nibelungen“

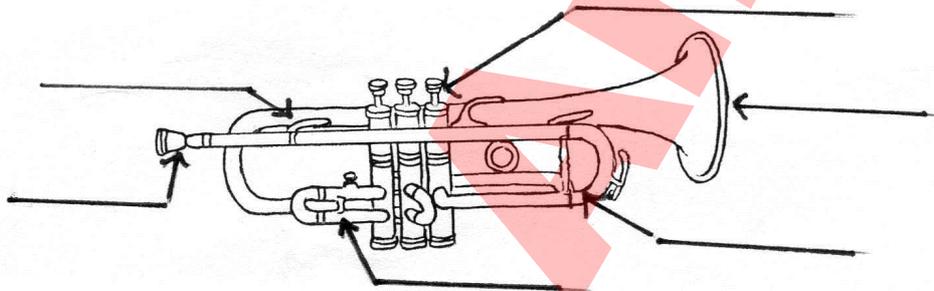
16 I. Violinen
16 II. Violinen
12 Bratschen
12 Celli
8 Kontrabässe
3 Große Flöten
1 Kleine Flöte
3 Oboen
1 Englischhorn
3 Klarinetten
1 Baßklarinette
3 Fagotte
3 Trompeten
1 Baßtrompete
3 Posaunen
1 Kontrabaßposaune
2 x 4 Hörner
2 Tenortuben
2 Baßstuben
1 Kontrabaßtuba
2 Paar Pauken
1 Triangel
1 Paar Becken
1 Kleine Trommel
1 Glockenspiel
6 Harfen
2 Harfen (auf der Bühne)

Bauteile der Musikinstrumente

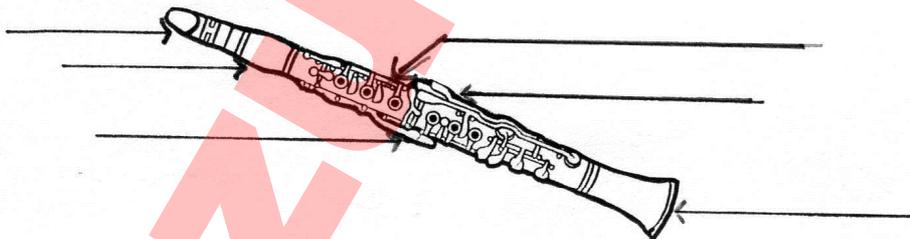
Streichinstrumente – Die Violine



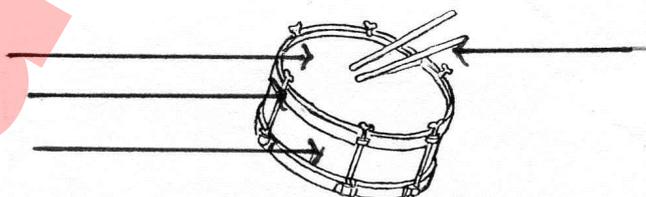
Blechblasinstrumente – Die Trompete



Holzblasinstrumente – Die Klarinette



Schlaginstrumente – Die kleine Trommel



Klangerzeugung und Spieltechniken der Instrumente

1. Streichinstrumente

a) Klangerzeugung

Die Saiten der Instrumente werden in Schwingung gebracht. Durch Verwendung verschieden dicker Saiten (g, d, a, e bei der Violine), durch Verkürzen oder Verlängern der Saiten oder durch unterschiedliche Spannung werden die unterschiedlichen Tonhöhen bewirkt. Die Saiten schwingen unterschiedlich oft (Frequenz). Je größer die Schwingungsweite der Saite (Amplitude), desto höher ist die Lautstärke.

b) Spieltechniken

- streichen
- saltado (mit dem Bogen über die Saiten "springen")
- martelato (hämmern)
- tremolo (zittern)
- col legno (mit dem Holz des Bogens auf die Saiten schlagen)
- Doppelgriffe (zweistimmig spielen)
- mit Dämpfer (eine Art Kamm aufstecken = verschleierter Ton)
- flageolet (die Saiten nur leicht berühren)
- pizzicato (zupfen)
- Spiel hinter dem Steg

2. Holzblasinstrumente

a) Klangerzeugung

In das Mundstück des Instruments (Querflöte: Lochkante; Klarinette: Rohrblatt; Oboe und Fagott: Doppelrohrblatt) wird Luft geblasen, die die Luftsäule des Instruments in Schwingung versetzt. Durch Verlängern oder Verkürzen der Luftsäule mit Hilfe eines Klappensystems werden verschiedene Tonhöhen erreicht. Je kürzer die Luftsäule, desto größer ist die Frequenz. Je stärker die Luft in das Mundstück gepresst wird, desto größer ist die Amplitude und somit die Lautstärke.

b) Spieltechniken

- Spiel nur mit dem Mundstück
- überblasen
- verschiedene Anblastetechniken

3. Blechblasinstrumente

a) Klangerzeugung

Die Luftsäule des Mundstückes wird durch Hineinpressen der Luft in Schwingung versetzt. Diese Schwingungen übertragen sich auf die Luftsäule des Instruments. Durch Verlängern oder Verkürzen der Luftsäule mit Hilfe von Ventilen (bei der Posaune wird ein Zug verwendet) werden unterschiedliche Tonhöhen gespielt. Je kürzer die Luftsäule, desto größer ist die Frequenz. Je stärker die Luft in das Mundstück gepresst wird, desto größer ist die Amplitude und somit die Lautstärke.

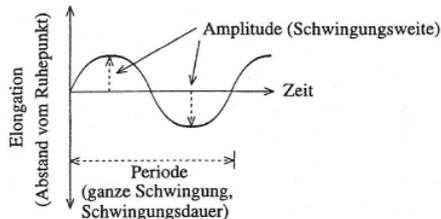
b) Spieltechniken

- Spiel mit dem Mundstück
- Klappern mit den Ventilen
- spielen und singen gleichzeitig
- auf das Metall klopfen

Akustik

Ton • Klang • Geräusch

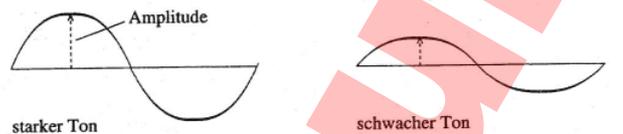
Voraussetzung für das Entstehen eines Tones, Klanges oder Geräusches ist ein elastischer Körper, der fest (z. B. die Saiten des Klaviers, das Fell der Trommel) oder gasförmig (z. B. die Luftsäule in der Flöte) sein kann. Durch äußere Einwirkungen (z. B. durch Anschlagen der Saite oder des Felles, durch Anblasen der Flöte) gerät dieser Körper in *Schwingungen*, die sich kugelförmig ausbreiten und so vom Schallerzeuger über den Schallträger Luft zum Schallempfänger (Ohr, Mikrofon) gelangen. Die Tonerzeugung kann auch auf elektronischem Wege durch verschiedene Formen der Klangsynthese erfolgen (z. B. im Synthesizer, in Keyboards und E-Organen). Die Schwingungen können regelmäßig, periodisch sein, dann sprechen die Akustiker vom *Klang* oder (bei sinusförmigen Schwingungen) vom *Ton*; sind sie unregelmäßig, aperiodisch, so ergibt sich ein *Geräusch*.



Zu den wichtigsten Eigenschaften des Tones zählen Höhe, Stärke und Farbe. Die *Tonhöhe* ergibt sich im wesentlichen aus der Anzahl der Schwingungen pro Sekunde, gemessen in Hertz (Hz; benannt nach dem Physiker Heinrich Hertz), bezeichnet als Frequenz. Hohe Schwingungszahlen entsprechen hohen Tönen, niedrige Schwingungszahlen tiefen Tönen (z. B. bei Klavier und Harfe: kurze Saiten – hohe Töne, lange Saiten – tiefe Töne; bei der Orgel: kleine Pfeifen – hohe Töne, große Pfeifen – tiefe Töne).



Bestimmend für die *Tonstärke*, gemessen in Phon (griech. = Ton, Laut), ist hauptsächlich die Weite der Schwingung. Die größte Entfernung vom Ruhepunkt trägt den Namen Amplitude (lat. = Weite, Größe). Je größer die Amplitude, desto stärker der Ton.



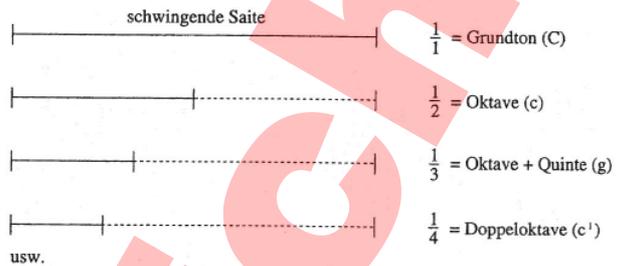
Der *Ton*, das Ergebnis einer einfachen sinusförmigen Schwingung, kommt in der Musikpraxis nur selten vor. Er kann z. B. im Tongenerator von elektronischen Musikinstrumenten erzeugt werden. Meist kommen zum Grundton weitere periodische Schwingungen, die ganzzahlige Vielfache der Grundschwingung sind. Wir nennen sie harmonische Obertöne, auch Partial- (pars, lat. = Teil) oder Teiltöne. Sie entsprechen den sogenannten Naturtönen. Über dem Grundton C ergibt sich folgende theoretisch unendliche Reihe:

(↓ = etwas tiefer als notiert)

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Partialtöne: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| Obertöne: | G | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
| Saitenverhältnis: | $\frac{1}{1}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{3}$ | $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{5}$ | $\frac{1}{6}$ | $\frac{1}{7}$ | $\frac{1}{8}$ | $\frac{1}{9}$ | $\frac{1}{10}$ | $\frac{1}{11}$ | $\frac{1}{12}$ | $\frac{1}{13}$ | $\frac{1}{14}$ | $\frac{1}{15}$ | $\frac{1}{16}$ |

(In der Partialtonreihe ist der Grundton der 1. Partialton. Die Obertonreihe beginnt über dem Grundton: 1. Oberton = 2. Partialton. Die Naturtöne entsprechen in ihrer Zählung der Partialtonreihe.)

Bildliche Darstellung der Saitenverhältnisse:
(Teilung der schwingenden Saite)



abgeleitete Intervallverhältnisse:

| | |
|----------------|---------|
| reine Oktave | 1 : 2 |
| reine Quinte | 2 : 3 |
| reine Quarte | 3 : 4 |
| große Terz | 4 : 5 |
| kleine Terz | 5 : 6 |
| große Sekunde | 8 : 9 |
| kleine Sekunde | 15 : 16 |

Der Akustiker bezeichnet im Gegensatz zum »reinen« Ton die hörbare Summe von Grund- und Obertönen als *Klang*. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird dafür meist der Begriff »Ton« verwendet. Anzahl und Stärke der mitschwingenden Obertöne sind bei jedem Instrument und jedem gesungenen oder gesprochenen Vokal unterschiedlich und bilden das typische *Klangspektrum*. Sie bestimmen entscheidend die *Klangfarben*, die jedoch auch von den Ein- und Ausschwingvorgängen, bestimmt vom Baumaterial der Instrumente, abhängen. So kommt es, daß ein Ton von gleicher Höhe und Stärke auf verschiedenen Instrumenten unterschiedlich klingt.

Das aus einer aperiodischen Schwingung resultierende *Geräusch* hat keine exakt bestimmbare Tonhöhe. Frequenz und Stärke seiner Bestandteile ändern sich zeitlich und unterliegen keiner Gesetzmäßigkeit. Die Teilschwingungen bilden kein ganzzahliges Verhältnis (unharmonische Obertöne). »Geräuschinstrumente« sind z. B. Trommeln, Becken, Klappern, Rasseln usw. In Musikwerken als illustratives Element genutzte Geräusche sind Donner, Wellen, Sturm, Pferdegetrappel, Vogelgezwitscher, Schlachtengetümmel u. v. a. In der zeitgenössischen, besonders in der elektronischen Musik bilden Geräuschanteile ein wesentliches kompositorisches Element.

Der menschliche Hörbereich

Über das schallübertragende Medium Luft erreichen die Schwingungen des Schallerregers unser *Ohr*. Hier folgt die Umwandlung der akustischen Reize in nervöse Impulse, die im Hörzentrum der Großhirnrinde geordnet und weiterverarbeitet werden. Ein gesundes menschliches Ohr nimmt Schwingungen von ca. 16 Hz in der Tiefe bis etwa 20000 Hz im oberen Bereich wahr, mit zunehmendem Alter abnehmend. Töne um 16 Hz, z. B. die tiefsten Pedaltöne der Orgel, erscheinen uns jedoch nur als vibrierendes Brummen. Dagegen wirken die hohen Töne der Pikkoloflöte um 3500 Hz auf uns schrill und zum Teil schon schmerzhaft. Noch höhere Frequenzen werden als Grundtöne kaum genutzt, sie bleiben den mitschwingenden Obertönen vorbehalten. Ein auf beiden Ohren gut hörender und im Hören geübter Mensch kann Differenzen bis $\frac{1}{60}$ eines Ganztonschritts feststellen. Ebenso vermag er über 300 Lautstärken auseinander zu halten. Bei Musikern unterscheidet man das *absolute Gehör* (das exakte Erkennen und Singen von Tonhöhen ohne äußere Hilfsmittel) und das für die Musizierpraxis wichtigere, durch gezielte Gehörbildung zu schulende *relative Gehör* (das Erfassen von Intervallen, Leitern, Klängen, Harmonien, Rhythmen, Formabläufen usw. in Beziehung zu einander).

Der Stimmtton

Grundlage beim Musizieren mit mehreren Instrumenten oder beim Chorgesang ist ein einheitlicher Bezugspunkt zum Einstimmen, der sogenannte *Stimmtton*, auch Kammer- oder Normalton. 1939 legte man den Stimmtton auf einer internationalen Konferenz in London neu fest: $a^1 = 440$ Hz bei einer Temperatur von 20 °C.

Kleines Lexikon akustischer Begriffe

| | |
|----------------------|--|
| Amplitude | |
| Frequenz | |
| Geräusch | |
| Hörbereich | |
| Kammerton | |
| Klang | |
| Klangfarbe | |
| Klangspektrum | |
| Obertöne | |
| Resonanz | |
| Schall | |
| Schwingung | |
| Ton | |
| Tonhöhe | |
| Tonstärke | |

Kleines Lexikon akustischer Begriffe

| | |
|----------------------|--|
| Amplitude | Schwingungsweite, davon abhängig die Lautstärke. |
| Frequenz | Anzahl der Schwingungen pro Sekunde (Hertz), davon abhängig die Tonhöhe. |
| Geräusch | Unregelmäßige, aperiodische Schwingungen. |
| Hörbereich | Von ca. 16 Hz bis 20000 Hz. |
| Kammerton | $a^1 = 440$ Hz, heute wird meist auf 441/442 gestimmt. |
| Klang | Regelmäßig, periodische Schwingungen, Summe von Grund- und Obertönen. |
| Klangfarbe | Ergibt sich in erster Linie durch das Klangspektrum. |
| Klangspektrum | Anzahl und Stärke der zum Grundton (Sinusschwingung) mitschwingenden Obertönen ergeben das Klangspektrum. Dies ist bei jedem Instrument anders. |
| Obertöne | Obertöne sind zum Grundton mitschwingende Töne in bestimmten Intervallverhältnissen (8, 5, 4, 3g, 3k usw.). |
| Resonanz | Bedeutet mitschwingen, so schwingt in erster Linie der Resonanzkörper bei einem Instrument mit, auch die nicht benutzten Saiten z. B. beim Klavier oder Gegenstände im Raum. |
| Schall | Alles Hörbare |
| Schwingung | Durch äußere Einwirkungen auf einen elastischen Körper entstehen Schwingungen als Voraussetzung für Schall. |
| Ton | Ein Ton ist eine einzelne regelmäßige, periodische Schwingung. Eine solche Schwingung kann von Instrumenten nicht erzeugt werden. |
| Tonhöhe | siehe Frequenz |
| Tonstärke | siehe Amplitude |

Traditionelle und grafische Partituren

Unter Partitur versteht man die Aufzeichnung mehrstimmiger Musik.

1. Traditionelle Partitur (von 1800 bis heute - z.B. Sinfonien von Mozart, Beethoven)

Die gleichzeitig erklingenden Stimmen werden auf einzelne, übereinander angeordnete Notensysteme geschrieben. In allen traditionellen Partituren sind die Instrumente einheitlich in ganz bestimmter Reihenfolge angeordnet:

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. Gruppe der Holzbläser: | Piccoloflöte Querflöte Oboen Klarinetten (bis Bassklarinette) Fagotte (bis Kontrafagotte) |
| 2. Gruppe der Blechbläser: | Hörner Trompeten Posaunen Tuba |
| 3. Gruppe Schlagwerk: | Pauke, Xylophon, kl. Trommel, Becken... |
| 4. Gruppe Saiteninstrumente: | Harfen Violinen Bratschen Celli Kontrabässe |

Die Musik selbst wird in der traditionellen Notenschrift notiert. Metrum, Takt, Rhythmus, Tempo, Artikulation, Phrasierung, Melodik, Harmonik, Dynamik etc. können genau abgelesen werden. Das Klangergebnis ist somit durch die Notation exakt vorgeschrieben und anhand des Notenbildes leicht vorstellbar.

2. Mischung aus traditioneller und grafischer Partitur (seit 1960, z.B. Penderecki: Fluorescences)

- Anordnung der Instrumente ist traditionell, jedoch stark erweitertes Instrumentarium (besonders ausgefallene Instrumente wie Flexaton, Säge, Harmonium etc.)
- Aufzeichnung der Musik ist zum Teil noch traditionell (z.B. Tonhöhen, Dynamik)

Neue Notation:

- anstelle von Taktstrichen nummerierte Abschnitte mit Dauernangabe
- für Tonlängen Sekundenangaben
- für Harmonik/Zusammenklänge schraffierte Balken
- Anweisungen für ausgefallene Spieltechniken

Es ergeben sich sehr viele neue Klangfarben. Das Klangergebnis ist nicht mehr exakt vorgeschrieben und wesentlich schwieriger vorstellbar.

3. Grafische Partitur (seit ca. 1980, z.B. Logothetis: Odysee oder Schnebel: Blasmusik)

Die Klangereignisse sind durch Worte oder Zeichen/Grafik angegeben. Die Zeichen sollen dem Interpreten Anregungen geben, bestimmte Klangaktionen hervorzubringen. Die Interpreten können experimentieren, das Instrumentarium ist völlig freigestellt, Die Klangaktionen können sehr unterschiedlich ausfallen. Jede Aufführung ist klanglich nicht vorherbestimmt, da jede Interpretengruppe andere Klangmuster hervorbringt und auch den zeitlichen Ablauf anders gestaltet.

Die Partitur

Ausschnitt aus einer Partitur eines

| | deutsche Bezeichnung der Instrumente | italienische Bezeichnung der Instrumente | |
|-------------------------------|--|---|-----------------------------------|
| Pic. Fl. | Piccoloflöte kleine Flöte | Flauto piccolo | <i>Gruppe der instrumente</i> |
| 2 Fl. | Flöten | Flauti | |
| 2 Ob. | Oboen | Oboi | |
| 2 Kl. in B | Klarinetten | Clarinetti | |
| 2 Fag. | Fagotte | Fagotti | |
| 1 2 Hrn. in F 3 4 | Hörner | Corni | <i>Gruppe der instrumente</i> |
| 2 Tr. in C | Trompeten | Trombe | |
| 1 2 Pos. 3 Tba | Posaunen Tuba | Tromboni Tuba | |
| Pk. in D-A | Pauken | Timpani | <i>Gruppe der instrumente</i> |
| Xyl. | Xylophon | | |
| Kl. Tr. | kleine Trommel | Cassa | |
| Cym. Gr. Tr. | Becken od. Cymbal Große Trommel | Piatti Gran cassa | |
| Hfe. | Harfe | Arpa | <i>Gruppe der instrumente</i> |
| Vl. 1 | 1. Violinen | Violino I | |
| Vl. 2 | 2. Violinen | Violino II | |
| Vla. | Violen Bratschen | Viola | |
| Vlc. | Violoncelli | Violoncello | |
| Kb. | Kontrabässe | Contrabasso | |

Partituren mit grafischen Elementen

Penderecki

Fl 1-4
Ob 1-4
Cl 1-4
Fg 1-4
Cr 1-6
Tr 1-4
Tn 1-3
Tb 1-2
I Lir
II Vir
III Gro
IV Rgl
V Fro
VI Lgn
Pflte

Vn 1-24
Vi 1-4
Vc 1-8
Vb 1-6

139

*) Mit einer Felle klingen spielen. Vignets only with a life. Frottes signifiantes et a felle d'un lion
*) Ein Stück Holz (Furke) mit der Handspitze schlagen. Strike a piece of wood (fork) with a hand's tip. Sciez uciej czepa de bois de fer avec une ucie a manche

LOGOTHETIS: ODYSSEE.

Transponierende Instrumente

Bei einer größeren Zahl von Musikinstrumenten stimmen notiertes Notenbild und tatsächlicher Klang nicht überein. Die Stimme wird transponiert aufgeschrieben (transponere, lat. = übersetzen, sinngemäß: auf eine andere Tonhöhe bringen). Wir sprechen deshalb von **transponierenden Instrumenten**. Diese Erscheinung ergibt sich einerseits aus dem extremen (hohen oder tiefen) Tonumfang einiger Instrumente, den man nur mit viel Hilfslinien notieren könnte (Pikkoloflöte, Kontrafagott), andererseits aus bauspezifischen und auch historischen Gründen. Die Angabe der Grundstimmung (z. B. Horn in F, Klarinette in B) sagt aus, welche Transposition gefordert wird. Der Zusatz „in F“ oder „in B“ bezieht sich immer auf den Ton c. Anstelle des notierten c klingt f oder b.

| Übersicht: | | | | Schreibe den entsprechenden Ton | |
|-----------------|--|---|--|-----------------------------------|------------------------------------|
| Stimmung | Instrumente | Transposition a) ausgehend von Notierung b) ausgehend vom Klang | Ton c ¹ (Klang) wird notiert | Ton f ¹ ist notiert | Ton a ¹ soll klingen |
| in C (hoch) | Pikkoloflöte, Glockenspiel, Celesta | a) Klang eine reine Oktave höher b) Notierung eine reine Oktave tiefer | c | | |
| in Es (hoch) | Kleine Klarinette | a) Klang eine kleine Terz höher b) Notierung eine kleine Terz tiefer | a | | |
| in D (hoch) | Kleine Trompete | a) Klang eine große Sekunde höher b) Notierung eine große Sekunde tiefer | b | | |
| in C | alle nicht transponierenden Instrumente (z. B. Violine, Klavier, Flöte, Posaune u. a.) | a) Klang wie Notierung b) Notierung wie Klang | c ¹ | | |
| in B | Trompete, Flügelhorn, Klarinette, Sopransaxophon | a) Klang eine große Sekunde tiefer b) Notierung eine große Sekunde höher | d ¹ | | |
| in A | Klarinette | a) Klang eine kleine Terz tiefer b) Notierung eine kleine Terz höher | es ¹ | | |
| in G | Altflöte | a) Klang eine reine Quarte tiefer b) Notierung eine reine Quarte höher | f ¹ | | |
| in F | Horn, Englisch Horn | a) Klang eine reine Quinte tiefer b) Notierung eine reine Quinte höher | g ¹ | | |
| in Es | Altsaxophon, Horn, Althorn, Es-Trompete | a) Klang eine große Sexte tiefer b) Notierung eine große Sexte höher | a ¹ | | |
| in C (tief) | Gitarre, Laute, Baßgitarre, Kontrabaß, Kontrafagott | a) Klang eine reine Oktave tiefer b) Notierung eine reine Oktave höher | c ² | | |
| in B (tief) | Tenorhorn, Tenorsaxophon, Baßklarinetten, Baßtrompete | a) Klang eine große None tiefer b) Notierung eine große None höher | d ² | | |
| in Es (tief) | Baritonsaxophon | a) Klang eine große Terzdezime tiefer b) Notierung eine große Terzdezime höher | a ² | | |

Hörübungen

Welches Instrument ist zu hören?

Welche Besetzung ist zu hören?

| | | |
|----|--|--|
| 1 | | |
| 2 | | |
| 3 | | |
| 4 | | |
| 5 | | |
| 6 | | |
| 7 | | |
| 8 | | |
| 9 | | |
| 10 | | |
| 11 | | |
| 12 | | |
| 13 | | |
| 14 | | |
| 15 | | |
| 16 | | |

Nenne die Besetzung (a), die Instrumente (b), das Soloinstrument (c).

| 1 | a | b | c |
|----|---|---|---|
| 2 | | | |
| 3 | | | |
| 4 | | | |
| 5 | | | |
| 6 | | | |
| 7 | | | |
| 8 | | | |
| 9 | | | |
| 10 | | | |
| 11 | | | |
| 12 | | | |
| 13 | | | |
| 14 | | | |
| 15 | | | |
| 16 | | | |

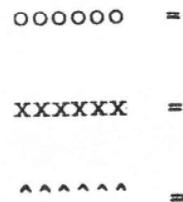
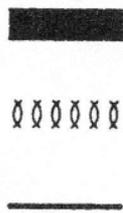
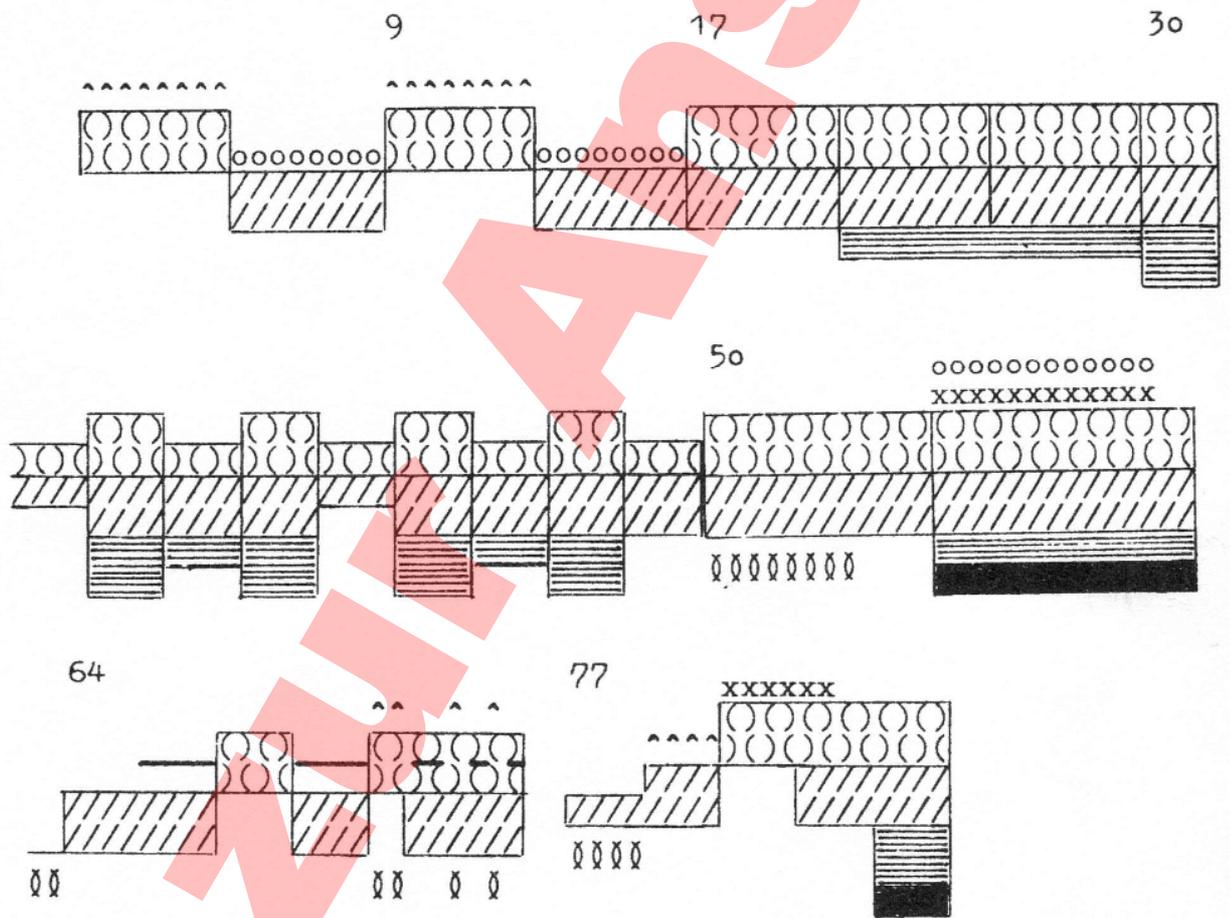
M. Ravel: Bolero – Instrumentation der Melodiestimme

- Welches Instrument bzw. welche Instrumentengruppe spielt das Thema?

| Instrumente | Th | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
|----------------|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 2 Querflöten | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Piccolo | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Oboe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Oboe d'amour | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Englischhorn | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Kl. Klarinette | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| B-Klarinette | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Bassklarinette | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2 Fagotte | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Kontrafagott | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4 Hörner | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| D-Trompete | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3 Trompeten | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3 Posaunen | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tuba | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sopransax. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tenorsax. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3 Pauken | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Trommeln | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Becken | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Celesta | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Harfe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Violinen | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Violinen | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Bratschen | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Celli | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Kontrabässe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

E. Grieg: Morgenstimmung (Peer Gynt)

Hier ist eine grafische Darstellung der Instrumentation der Melodie zu sehen. Ordnet die Symbole den entsprechenden Instrumenten bzw. Instrumentengruppen zu.



3. Rockmusik

Rockmusik heute lehnt sich an die Stile an, die in den letzten 60 Jahren entstanden sind. Deshalb kann es durchaus interessant sein, sich auch einmal mit den alten Stilen zu beschäftigen, zumal ihr dann auch etwas über die Hintergründe der Rockmusik erfahrt. Diese ist eng verbunden mit den Entwicklungen in der Gesellschaft. Darüber hinaus schärft ihr auch euer Hörverständnis für die heutige Rockmusik und könnt kritisch vergleichen und vor allem auch urteilen.

Aufgaben – Fragen – Problembereiche

1. Hört euch die Musikbeispiele (Geschichte der Rockmusik) an und beschreibt die wesentlichen Merkmale.
2. Hört euch die aktuellen Musikbeispiele an und versucht zu erkennen, welche alten Stilmittel diese verwenden.
3. Überlegt euch, welche gesellschaftlichen Umstände bestimmte Rockstile beeinflusst haben. Dabei helfen euch auch einige Videos (Vergleich Elvis und Sinatra, „Denn sie wissen nicht, was sie tun“, Musical Hair, Woodstock, The Doors, Easy Rider etc.).
4. Hört euch möglichst viele Hörbeispiele (siehe Übungen im Internet) an und versucht die Stile anhand aussagekräftiger Merkmale zu bestimmen.
5. Hört euch aktuelle Rockmusik an und versucht die Stileinflüsse zu erkennen.
6. Was ist gute Rockmusik?

Geschichte der Rockmusik

Die Geschichte der Rockmusik beginnt in den 50er Jahren mit dem **Rock 'n' Roll**, einer am schwarzen Rhythmus und Blues orientierten Musik, mit der sich weiße Jugendliche von den Erwachsenen, von deren Lebensstil und deren Musik (Frank Sinatra) abzusetzen versuchen (Generationskonflikt). Die Rock 'n' Roll - Welle erfasst auch Deutschland (Peter Kraus).

Eine Parallele zum Rock 'n' Roll stellt zu Beginn der 60er Jahre der **Beat** in England und dann auch in ganz Europa dar, mit dem sich große Teile der Jugend identifizieren, sich von den Erwachsenen abgrenzen und die Erwachsenen damit schockieren. Als Hintergründe des Beats müssen auch soziale Ursachen in Liverpool, nämlich Arbeitslosigkeit, Wohnungsprobleme und damit verbundene Auswirkungen, gesehen werden. Beat ist somit ein Ventil, eine Art Job bzw. Arbeitersatz und ein Ausgleich für anderweitige Erfolgserlebnisse.

Vergleicht man die Musik und die Texte des Rock 'n' Roll und des Beat mit der Musikkultur der breiten Masse, mit der amerikanischen Unterhaltungsmusik bzw. mit dem deutschen Schlager, so erweist sich die Rockmusik mitreißender und lebensfreudiger gegenüber der wehmütigen Musik der Masse (Popmusik). Ebenso drückt sich in den Texten eine spontane, freie Lebensfreude aus, während die Texte Sinatras oder auch die deutscher Schlager melancholisch, rückwärtsgewandt, sehnsüchtig oder einfach süßlich kitschig sind.

Nachdem sich Jugendliche mit Rock 'n' Roll und Beat nun ihre Musik und damit eine spezifische Ausdrucksmöglichkeit geschaffen hatten, ist die Rockmusik nun weiterhin ein Spiegelbild der Einstellungen und Gefühle bestimmter Jugendlicher oder Jugendkulturen. So stellt Mitte der 60er Jahre der **Soft Beat** eine emotionale Gegenbewegung zur sog. "Leistungsgesellschaft" und ihren Auswüchsen dar. Die emotionale Seite eines Menschen, die in einer von ökonomischen Zwängen geprägten "Wirtschaftswundergesellschaft" in den Hintergrund gedrückt wurde, kann sich in die ser Musik ausleben. In Amerika vereint sich ein Teil der Jugend in der sanften Hippiebewegung (flower power, love and peace), die auf ihre Weise gegen die Gesellschaft und auch gegen den Vietnamkrieg reagiert. Allerdings sind in dieser Jugendkultur auch Tendenzen zur Flucht aus der Verantwortung zu erkennen, insbesondere wenn man an die Entstehung der Drogenszene denkt. Das Denken und Fühlen dieser Szene spiegelt sich in der Musik im **Psychedelic**.

Während Soul und Country-Rock in der Geschichte der Rockmusik als Stil etwas weniger bedeutend sind, so stellt der Folk-Rock den Ausgangspunkt der Protest- und Friedensbewegung in Amerika (Vietnamkrieg) dar. Auch der Blues-Rock nimmt Stellung zur sozialen und politischen Situation in Amerika. Im **Polit-Rock** kommen die Jugendlichen zu Wort, die Stellung zur Gesellschaft nehmen.

Andere Jugendliche schaffen sich eine eigene Lebenswelt, ihr Freiheitsdrang kommt im **Hard-Rock** zum Ausdruck (easy rider, Rocker). Die Stärke und Härte der Musik täuscht aber auch über die Schwäche dieser Jugendlichen in der Realität. Gesellschaftliche Probleme lösen sie so nicht.

Rockmusik als Ausdruck verschiedener Einstellungen und Handlungsmuster von Jugendlichen oder Jugendkulturen zeigt sich deutlich in den 3 Rockstilen Ende der 60er Jahre. Auf soziale und politische Probleme reagieren verschiedene Gruppen Jugendlicher unterschiedlich:

1. Im **Polit-Rock** mit politischer Stellungnahme, Protest und Kritik,
2. im **Psychedelic-Rock** mit dem Ausstieg aus der Gesellschaft durch Drogen,
3. im **Hard-Rock** durch Schaffung einer eigenen Lebenswelt in der Freizeit.

Latin-, Jazz- und Classic-Rock verwenden zwar Stilelemente der Rockmusik, sind aber als eigener Rockstil weniger von Bedeutung.

Konsum-Rock oder **Pop** ist keine Musik von Jugendlichen im engeren Sinne, sondern vielmehr eine von der Musikindustrie für Jugendliche vorproduzierte Musik. Popmusik, die sich im Wesentlichen kaum vom deutschsprachigen Schlager unterscheidet, ist allerdings die verbreitetste Musik unter Jugendlichen.

Während der **Art-Rock** durchaus "klassische" Qualitätsmerkmale aufweist und eine kunstvoll komponierte und gespielte Rockmusik darstellt, reduziert der **Punk** die Musik auf die einfachsten musikalischen Strukturen. Punk ist in erster Linie Ausdruck eines Aufschreies, der durch soziale Missstände in England Mitte der 70er Jahre ausgelöst wird und dann in eine eher depressive Reaktion mündet (no future, Anarchy, Frust). **Rap**, ursprünglich aus den problembeladenen Schwarzen - Ghettos der USA, verwendet das rhythmische Sprechen, um allerlei Botschaften auszusenden. Der **Techno**, Spiegelbild des technischen Zeitalters, tritt typischerweise in zwei Gestalten auf. Einmal als billiges Wegwerfprodukt unserer Konsumgesellschaft (Dancefloor), andererseits als Fluchtvehikel aus eben dieser Gesellschaft mit einer unverkennbaren Nähe zur Droge (Rave).

Geschichte der Rockmusik – Die Stile

| Zeit | Stil | Interpreten (Auswahl) |
|------|---|---|
| 1950 | Rhythm & Blues | Muddy Waters, Johnny Winters |
| 1955 | Rock ´n´Roll | Bill Haley, Little Richard, Chuck Berry, Buddy Holly, Larry Williams, Elvis Presley |
| 1960 | Beat, Mersey-, Hard Beat | Beatles, Rolling Stones, Animals, Kinks |
| | Twist, Surf, Bubble-Gum | Modeströmungen, verschiedene Gruppen |
| 1965 | Soft Beat, Soft Rock | Beatles, Simon & Garfunkel, Bee Gees, Scott Mc Kenzie |
| | Soul | James Brown, Ray Charles, Wilson Picket, Otis Redding, Aretha Franklin |
| | Country Rock | Buffalo Springfield, Country Joe & The Fish |
| | Folk Rock | Bob Dylan, Peter, Paul & Mary |
| 1967 | Blues Rock | Cream, Jimi Hendrix, John Mayall, Alexis Korner, Janis Joplin, Ten Years After |
| | Underground | Fugs, MC 5, Frank Zappa |
| | Polit Rock | Frank Zappa/Mothers of Invention |
| | Psychedelic-, Acid-Rock | The Doors, Pink Floyd, Beatles, Vanilla Fudge, Iron Butterfly |
| | Electronic Rock | Kraftwerk, Dangerine Dream, Jean-Michel Jarre |
| | Hard Rock, Heavy metal | Led Zeppelin, The Who, Steppenwolf, Black Sabbath, Deep Purple |
| | Raga-, Latin- Rock | Santana, Ginger Baker |
| 1968 | Jazz Rock | Chicago, ELP, Blood, Sweat & Tears, John Mc Laughlin, Brian Auger & Julie Driscoll |
| 1970 | Classic-, Baroque Rock Rock-Oper, Rock-Messe | The Nice, ELP, Ekseption, Procol Harum, Jethro Tull, The Who, Deep Purple |
| | Pop (Konsum-, Glitter-Rock) | ABBA, Bay City Rollers, Status Quo, Boney M. |
| | Art-Rock | Yes, Pink Floyd, Gentle Giant |
| 1975 | Punk | Sex Pistols, The Clash, The Damned |
| 1976 | New Wave | The Stranglers, Blondie, The Cars |
| | Reggae | Bob Marley |
| | Disco | Poporientierte Modetrends, z. T. Souleinflüsse |
| | Funk | Mezzoforte |
| | Deutschrock | Udo Lindenberg, Hoelderlin, Embryo, Kraan |
| 1980 | Neue Deutsche Welle | verschiedenartige Gruppen |
| 1987 | Techno Dancefloor, House, Rave | synthetisch produziert, Marusha |
| 1990 | Rap Gangsta Rap, Hip Hop | Run-D.M.C., Public Enemy, Salt ´n Pepa, Die Fantastischen Vier |
| 1995 | Trip Hop | Portishead |
| | Drum ´n´Bass | DJ Goldie |
| 2000 | Nichts Neues, viele Gruppen und Interpreten, die kommen und gehen, am häufigsten orientieren sich die Musiker an der Popmusik, auch am Hardrock, Punk und am Soft-Rock, z. B. langsame Balladen. Viele Stücke mischen verschiedene Stile. | |
| 2011 | | |

(Die Begriffe „Independent“ und „Freestyle“ bezeichnen meist harte Rockmusik-Spielarten, die sich nicht eindeutig einem Stil zuordnen lassen oder auch eine Extremform eines Stiles, „unabhängig“ von dem durch die Schallplattenindustrie akzeptierten Rahmen.)

Die Anfänge der Rockmusik – 1955

| Stil | Amerikanische U-Musik | Rhythm´ and Blues | Rock ´n´ Roll |
|--------------------------|---|--|--|
| Vertreter | Frank Sinatra, Dean Martin, S. Davis Jr. | Muddy Waters, T-Bone Walker, B.B. King | Little Richard, Chuck Berry Bill Haley, Elvis Presley |
| Wirkung Charakter | locker, freundlich, | | |
| Form Gestaltung | Songform aaba | | |
| Melodik | gesänglich | | |
| Rhythmik | swingend, locker, tanzbar | | |
| Tempo | mittleres Tempo | | |
| Harmonik | erweiterte Kadenz | | |
| Lautstärke | mittlerer Bereich | | |
| Besetzung Instrumente | Combo oder Bigband (auch mit Streichern) | | |
| Sound/Klang | | | |
| Arrangement | geplant | | |
| Technik Effekte | Verstärkertechnik | | |
| Interpretation | leicht dirty | | |
| Soli Improvisation | wenige geplante Soli | | |
| Texte | Liebe, Romantik etc. | | |
| Bezugs- gruppen | Erwachsene | | |

Die Musik der Erwachsenen und Jugendlichen Anfang der 60er

| | Erwachsene | Jugendliche |
|---|---|-------------|
| Stil | Schlager | |
| Zeit | 1960 | |
| Vertreter | Peggy March, Gitte, Wencke Myhre | |
| Musik | | |
| Wirkung Charakter | romantisch, freundlich | |
| Form Gestaltung Strukturen | Strophe und Refrain | |
| Melodik | zum Mitsingen, Wiederholungen und Sequenzen | |
| Rhythmik | Moderhythmik, untergeordnete Begleitrhythmik | |
| Tempo | mittel | |
| Harmonik | konsonant, erweiterte Kadenz | |
| Lautstärke | mittel | |
| Besetzung Instrumente | g, b, dr, voc, häufig Streicher, Bläser | |
| Klang/Sound | weich, unaufdringlich | |
| Arrangement | geplant | |
| Technik Effekte | Studiotechnik | |
| Interpretation | normales Singen | |
| Soli Improvisation | keine | |
| Texte Inhalte | Liebe, Glück, keine ernsten Probleme | |
| Entstehung Ursprung | 19. Jahrhundert | |
| Bezugs- gruppen Aussehen Kleidung Lebenshaltung | Jugendliche und Erwachsene | |

Rockmusik in den 60er Jahren

| Stil | Soft Beat | Psychedelic | Hard Rock | Polit Rock |
|---|-----------|-------------|-----------|---|
| Zeit | 1965 | 1968 | 1968 | 1968 |
| Vertreter | | | | Frank Zappa |
| Musik | | | | |
| Wirkung Charakter | | | | Sehr unterschiedliche Musik. Wichtig ist Der sozialkritische Text. Die Musik Ist oft sehr anspruchsvoll gestaltet und auf den Text bezogen. |
| Form Gestaltung Strukturen | | | | |
| Melodik | | | | |
| Rhythmik | | | | |
| Tempo | | | | |
| Harmonik | | | | |
| Lautstärke | | | | |
| Besetzung Instrumente | | | | |
| Klang/Sound | | | | |
| Arrangement | | | | |
| Technik Effekte | | | | |
| Interpretation | | | | |
| Soli Improvisation | | | | |
| Texte Inhalte | | | | Sozialkritisch, zeigt die Probleme auf |
| Entstehung Ursprung | | | | |
| Bezugsgruppen Aussehen Kleidung Lebenshaltung | | | | Politisch interessierte intellektuelle Jugendliche |

Rockmusik in den 70er Jahren

| Stil | Pop | Art Rock | Punk |
|---|------------------------|---|------------------------|
| Zeit | um 1972 | um 1972 | um 1978 |
| Vertreter | ABBA, Bay City Rollers | Pink Floyd, Queen, Yes | Sex Pistols, The Clash |
| Musik | | | |
| Wirkung Charakter | | <p>Art Rock ist im Sinne klassischer Musik eine Komposition mit unterschiedlich gestalteten Teilen. Die musikalischen Merkmale und die Stile sind unterschiedlich. Häufig gibt es auch Teile, die eher an der klassischen Musik orientiert sind. Die Spieltechniken der Instrumente sind oftmals sehr virtuos (gekonnt).</p> | |
| Form Gestaltung Strukturen | | | |
| Melodik | | | |
| Rhythmik | | | |
| Tempo | | | |
| Harmonik | | | |
| Lautstärke | | | |
| Besetzung Instrumente | | | |
| Klang/Sound | | | |
| Arrangement | | | |
| Technik Effekte | | | |
| Interpretation | | | |
| Soli Improvisation | | | |
| Texte Inhalte | | | |
| Entstehung Ursprung | | | |
| Bezugsgruppen Aussehen Kleidung Lebenshaltung | | | |

Rockmusik in den 80er Jahren

| Stil | Techno | Rap | |
|---|--|--|--|
| Zeit | ab 1985 | ab 1990 | |
| Vertreter | | Snoop Doggy Dogg Die Fantastischen Vier | |
| Musik | | | |
| Wirkung Charakter | emotionslos maschinenhaft | aggressiv, cool heute unterschiedlich | |
| Form Gestaltung Strukturen | eher einförmig | meist Strophe + Refrain | |
| Melodik | nicht wichtig meist kein Gesang kurze Wortketten | ersetzt durch rhythmisches Sprechen, Refrain oft gesungen | |
| Rhythmik | starre PC-Rhythmik mechanisch | untergeordnet unterschiedliche Stile in der Begleitrythmik | |
| Tempo | mittel bis schnell | meist mittel | |
| Harmonik | sehr einfach häufig nur ein Klang | sich wiederholende Begleitmuster | |
| Lautstärke | laut | mittel bis laut | |
| Besetzung Instrumente | synthetisch | unterschiedlich, je nach Stil | |
| Klang/Sound | künstlich | unterschiedlich, je nach Stil | |
| Arrangement | durchgeplant keine Spontanität | geplant | |
| Technik Effekte | Computertechnik | Verstärkertechnik | |
| Interpretation | künstlich verfremdete Stimmen | sprechen, singen Gesang unterschiedlich | |
| Soli Improvisation | keine | selten | |
| Texte Inhalte | meist textlos | ursprünglich kritisch heute alles Mögliche | |
| Entstehung Ursprung | mit der Entwicklung der synthetischen Klangerzeugung | neue Entwicklung | |
| Bezugs- gruppen Aussehen Kleidung Lebenshaltung | Technofreaks unauffällig, normal | Rapper | |

Rockmusik in der Gesellschaft

1. Die 50er Jahre in Deutschland

Im Rückblick erscheint vieles im verklärenden Licht. Die Fünfziger, die Jahre des Wiederaufbaus, als die politischen Grundentscheidungen getroffen waren und damit der Weg gewiesen, verfügen über den Zauber allen Anfangs. Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt - so kann man wohl das Gefühl der Mehrheit in Deutschland (West) damals beschreiben. Und dennoch lebten so manche noch mitten in den Trümmern, die das Dritte Reich hinterlassen hatte. Natürlich, der größte Schutt war beseitigt, aber überall klafften in den Städten noch die Wunden des Krieges - von den seelischen ganz zu schweigen.

Und wenn man auch direkt nicht mehr Hunger litt, wie in den ersten Jahren nach dem Krieg, so war Armut dennoch verbreitet. Der Kühlschrank - viel bestaunt im Schaufenster, doch unerschwinglich. Die Waschmaschine - das ferne Ziel geplagter Hausfrauen. Das Radio, so man es nicht aus den Ruinen gerettet hatte - mitnichten selbstverständlich, von UKW gar nicht zu sprechen. Schallplattenspieler, Tonbandgerät, der Fernseher gar - ein Traum, den sich zunächst nur die wenigsten erfüllen konnten. Das Auto - Ausweis fast obszönen Reichtums, unerschwingliches Statussymbol der Mächtigen. Dafür waren allerdings die Straßen ziemlich frei, ohne Tempolimit und Ampelstopp.

Bei der Bahn fuhr man Holzklasse. Die Züge wurden von schnaubenden Dampfloks gezogen und die Fahrkarten bestanden aus fester Pappe, in die der Schaffner mit einem Knipsgerät sein Zeichen machte. Mobil, ja mobil war man schon, allerdings zu sehr nützlichen Zwecken. Reisen hieß, vom Punkt A zum Punkt B zu fahren, weil dort eine ganz bestimmte Sache zu erledigen war - sei es ein Einkauf, sei es ein Behördengang, sei es der Schulbesuch. Immerhin, das war schon wieder möglich, wenige Jahre nach der Katastrophe, aber es war mühsam und immer ein nicht eben lockendes Abenteuer, selbst bei kleinen Entfernungen.

Den Urlaub jedenfalls verbrachte man zu Hause, zum Beispiel um sich des Gartens anzunehmen. Denn der war nicht für die Schönheit da, sondern hatte einen konkreten Nutzwert. Wer ernten wollte, der musste rechtzeitig umgraben und pflanzen. Die Welt war klein, aufs Überleben ausgerichtet. In der Kino-Wochenschau konnte man allerdings sehen, wie es anderwärts zuging, nicht zuletzt im Scharaffenland, in Amerika. So wurden Wünsche geboren, Hoffnungen gezeugt, die einen gerade dann begleiteten, wenn man wieder einmal losziehen musste, auf der Straße Pferdeäpfel als Dünger für den Garten zu sammeln. Denn die Möhren, die Erbsen, die Bohnen, der Kohl, die Kartoffeln sollten doch gedeihen. Zum Winter hin mussten schließlich Obst und Gemüse eingemacht werden, lagerfähig für die kalten Monate, da sonst nichts wuchs. Wer konnte damals schon ahnen, dass per Flugzeug eines Tages Frische 365 Tage im Jahr organisiert werden kann? Das Fest der neuen Kartoffeln - wir können es heute in jedem Monat feiern. Deshalb feiern wir es nicht mehr, damals indes freute man sich darauf wie ein Gourmet, genauso wie auf den Tag des frischen Brotes, der ja allenfalls einmal die Woche begangen wurde.

Damals kannte man auch noch den Waschttag, wenn im Keller der große Trog angeheizt wurde und die Frauen (wer sonst?) stundenlang im Dampf standen, wuschen, wrangen und sich an der Wäscheruffel abplagten. Sie trugen Gummischürzen, waren mit Recht entnervt, weil sie wussten, dass danach auch noch das Bügeln kam. Das war ein Schreckenstag für die Kinder, an denen die Mütter ihre Überlastung ausließen. Und so lernten sie unter Tränen, gefälligst auf ihre Kleidung Acht zu geben, denn jeder Fleck, jedes Loch, jeder Riss zeugte neue Mühsal. Wegschmeißen galt nicht, das erlaubte das Haushaltsbudget nicht. In jedem Fall war Arbeit zu leisten und wer diese zu leisten hatte, war auch klar: die ohnehin überforderte Mutter, die sich wie selbstverständlich als „Hausfrau“ verstand.

Viele Frauen waren noch zufrieden damit, nicht mitverdienen zu „müssen“, ja, so sagte man, und die Männer waren umgekehrt stolz darauf, ihre Familie allein ernähren zu können - eine fremde Welt, von heute aus gesehen. Für die Menschen damals war sie nur natürlich, denn die Frauenarbeit im Krieg war aus der Not geboren. Ein erzwungener Beitrag zur Emanzipation, den man recht schnell vergessen wollte und zwar von beiden Seiten. Denn nun sollte doch wieder Normalität einkehren und zu der gehörte eben die tradierte Arbeitsteilung: der Mann im feindlichen Leben, die Frau am häuslichen Herd. So stand es schließlich auch in den Schulbüchern, so präsentierte die aufblühende Werbewirtschaft auf ihren Plakaten die korrekte familiäre Realität und so stellte sie sich auch im Film dar, der bruchlos an seine Ufa-Vergangenheit anknüpfte.

Zu Hause war schließlich sehr viel zu tun. Allein das Heizen: Öfen waren die Regel, man befeuerte sie mit Briketts und Koks, als Anzünder diente Papier, das unter einer kleinen Lage Holz ruhte. Jeden Wintertag das gleiche Ritual: Kohle aus dem Keller heraufschaffen, den Ofen bestücken, das Feuer anzünden, solange herrschte bittere Kälte. Und Samstag war Badetag, falls ein Badezimmer vorhanden war. Es war zugleich der Tag des Wäschewechsels. Denn - siehe oben - bei der Produktion schmutziger Wäsche war man zurückhaltend: einmal die Woche musste reichen. Persilreklame hin oder her, die Waschmaschine war eine Utopie, wie so vieles andere auch, was dem Bundesbürger von den Ratgebern in Presse und Hörfunk vorgestellt wurde.

Angesichts des Mangels wurden so die fünfziger Jahre zu einer Epoche der Träume und das Schöne war, dass sie sich für die meisten früher oder später erfüllten. Man setzte sich Ziele und konnte sie erreichen. Das steigerte das Lebensgefühl. Im Übrigen ist wohl auch bescheidener, wer bei Null anfängt. Man freut sich schon über kleine Dinge und beginnt bereits Fortschritt zu nennen, was heutzutage nur als marginale Verbesserung angesehen werden mag.

Überhaupt Fortschritt. Es ging tatsächlich aufwärts, das spürten alle, selbst die, die später kamen. Aber weil sie den Fortschritt an sich unmittelbar erlebten, glaubten sie auch daran, wurde der Fortschritt zu einem unan-

gezwungenen Wertbegriff. Größer, schöner, weiter - jeder Komparativ galt unbefragt als gut. Der Aufbruch kennt da wenig Skrupel. Skepsis ist eher eine Sache der saturierten Gesellschaft, in der alles in allem die Grundbedürfnisse befriedigt sind. Die Dynamik der Fünfziger verdankt sich diesem Wunsch, mit aller Gewalt der Misere zu entkommen - und die Politik hatte nur die Aufgabe, dieser Kraft freien Lauf zu lassen.

Exakt das hat sie geleistet, durch Konrad Adenauer und Ludwig Erhard, das legendäre Duo der Nachkriegspolitik. So viel Unbefangenheit beim Konsumieren gab es wohl nie. Konsumterror? Über das Wort hätte man damals gelacht, vielleicht sich auch geärgert. Wo man sich so lange im Verzicht hatte üben müssen, gab es kein Halten mehr, als sich allmählich die Portemonnaies füllten.

Der Fresswelle folgte, je länger das Jahrzehnt gedieh, der Kaufrausch; stolz strich man um jedes neu erstandene Stück herum: Sieh da, wir sind wieder wer. Endlich Frieden, endlich Freiheit, endlich die Chance, es sich in seiner kleinen Welt gemütlich zu machen - mit Nierentisch, Gummibaum und schließlich auch der ersehnten Fernsehruhe. Das war wohl auch das Geheimnis des Heimatfilms, der diese Welt noch gemütlicher erscheinen ließ und jedem das gesicherte Happyend verhieß... (Joachim Wortmann, Stuttgarter Zeitung)

Die Moderne bereitet ihren Einzug vor. Mit der Pille, der sexuellen Revolution, der Frauenemanzipation, der neuerlichen Abrechnung mit der fatalen, nationalsozialistischen Vergangenheit und mit dem **Aufstand der Jungen gegen die Erwachsenen** beginnt auch die Geschichte der Rockmusik.

2. Erwachsene und Jugendliche in den 50er Jahren in den USA

In den Filmen mit James Dean wird deutlich, wie unterschiedlich sich Erwachsene und Jugendliche sehen. Es zeigt sich ein tiefer Graben, Erwachsene und Jugendliche fühlen sich gegenseitig unverstanden. Im Film „Denn sie wissen nicht was sie tun“ zeigt sich dieser Generationskonflikt anschaulich.

Die Erwachsenen

- können sich nicht mehr an ihre eigene Jugend erinnern
- haben eigene frühere Probleme vergessen
- sind der Ansicht, die Probleme ihrer Kinder sind auch bald vergessen oder lösen sich von selbst
- verstehen die Probleme und den Lebensstil ihrer Kinder nicht oder falsch
- flüchten sich vor Problemen (z. B. durch Umzug)
- wollen nur das Beste für ihre Kinder, andere kümmern sich zu wenig
- denken, mit einem Scheck sei ihre Pflicht getan
- denken, dass ältere Jugendliche ohne emotionale Zuwendung von seiten der Eltern auskommen müssen
- geben selten konkrete Antworten, reden meist um die Sache herum
- sind zu nüchtern
- sind immer bedacht kein Aufsehen zu machen
- möchten anständige Menschen aus ihren Kindern machen
- bieten Schule mit Inhalten, die nicht interessieren (etwas Höheres)
- sehen Jugendliche als unreife „Halbstarke“

Die Jugendlichen

- haben Probleme mit dem erwachsen Werden
- betrinken sich, um ihre Probleme zu vergessen
- fühlen sich ungeliebt, ungewollt, als Störer
- halten es zuhause nicht mehr aus und reißen aus
- glauben selbst ihren Eltern nur Scherereien zu bereiten
- möchten sich nicht fortwährend unter Druck setzen lassen
- wollen ihr Leben anders als das ihrer Eltern aufbauen
- wollen von ihren Eltern auch emotionale Zuwendung
- haben das Bedürfnis, auch einmal eine besondere Rolle zu spielen
- provozieren, schneiden auf
- schließen sich zu Gruppen von Gleichgesinnten zusammen und versuchen sich in der Gruppe zu behaupten (Mutproben, Machtkämpfe)
- haben Probleme, die von kleineren Gesetzeswidrigkeiten bis zur Aggression und zur Brutalität führen
- sehen Erwachsene als Spießler

3. Liverpool um 1960

Im zweiten Weltkrieg wurde die Innenstadt und die Industrieviertel durch deutsche Bombenangriffe zerstört, nach dem Krieg verlor der Hafen an Bedeutung. Gleichzeitig wurden durch Rationalisierungsmaßnahmen viele Arbeitskräfte arbeitslos und wanderten z. T. ab. 1961 hatte Liverpool nur noch 750000 Einwohner, 100000 weniger als 1931. Wohnungsprobleme (Slums), Ausbildungs- und Arbeitsplatzprobleme (hohe Arbeitslosigkeit) schufen ein Klima sozialer Spannungen. Viele Jugendliche wichen in die Kriminalität aus (1962 wurden 34,2% aller strafbaren Handlungen in England von Jugendlichen im Alter von 14-21 Jahren begangen).

Die Kultur der Jazz- und Skifflekeller war keine rein musikalische, sondern auch eine politische. Im „Cavern-Club“, dem sich allmählich zum Mittelpunkt der Liverpools Beatbewegung herausbildenden Jazzkeller, standen Plakatwände mit Fotokollagen, Zeichnungen und Nachrichten. Dort wurden Events (Happening) inszeniert, bei denen es um politische und soziale Inhalte ging. Neben Dichtern und Künstlern waren daran auch die Beatgruppen „Clayton Squares“ und „Roadrunners“ beteiligt. Bei diesen Happenings und bei den politischen Demonstrationen gegen die Atombewaffnung schlossen sich kurzfristig die verschiedenen sozialen Gruppen unter den Jugendlichen zusammen. Immer wieder entstanden „Aktionseinheiten“ von Intellektuellen, Beatniks, den sogenannten Verwehrlosen, Beatfans, Mods und Rockern“, so bei der Demonstration der Atomwaffengegner 1965 auf dem „Trafalgar Square“ in London.

Der Autor einer Beatles-Biographie schätzt die Zahl der Beatgruppen um 1965 in Liverpool und Umgebung auf etwa 380 ein. Da sich ständig neue Gruppen bildeten und alte auflösten oder umbildeten, war ihm eine genauere statistische Übersicht nicht möglich. Nimmt man die Zahl von 380 als in etwa richtig an und geht man von der üblichen Besetzung einer Beatband mit Schlagzeuger, Bassist, Leadgitarrist, Rhythmusgitarrist, evtl. einem Sänger oder Saxophonisten und einem mithelfenden Freund oder Manager aus, so kommt man auf eine Zahl von über 2000 aktiv Beteiligten. Berücksichtigt man, dass jede Gruppe einen Freundeskreis und einen engeren Kreis von Fans aus der Nachbarschaft hat, so dürfte der eigentliche Kern der Beatbewegung in der Mersey-Side etwa 10000 bis 20000 junge Leute umfasst haben.

Für viele Jugendliche war somit die Beatbewegung neben dem Protest gegen die sozialen Verhältnisse auch eine Selbstbestätigung, indem sie aktiv an ihrer Sache mitwirken konnten. Sicherlich war auch immer die Hoffnung vorhanden, durch eine Karriere, wie sie Elvis Presley und andere Musiker durchliefen, aus den schlechten Lebensbedingungen herauszukommen.

4. USA und BRD in den 60er Jahren

In Vietnam konnte sich die Weltmacht USA trotz Flächenbombardements und technisch modernster Waffen im Dschungelkrieg gegen die Guerillataktik der von der Sowjetunion und China sowie der nordvietnamesischen Armee unterstützten Vietcong nicht durchsetzen. Auf Vietnam fielen mehr Bomben als im gesamten Zweiten Weltkrieg niedergegangen waren. Chemische Kampfmittel entlaubten große Waldflächen und zerstörten ganze Landstriche. Hart getroffen von dieser Kriegsführung war vor allem die südvietnamesische Zivilbevölkerung. Weil die Versorgungswege des Vietcong vom Norden her über Gebiete von Laos und Kambodscha führten, wurden auch diese Länder vom Kriegsgeschehen erfasst.

Immer mehr Amerikaner verurteilten diese Kriegsführung und protestierten dagegen. Unter Johnsons Nachfolger Richard Nixon wurden seit 1968 Friedensverhandlungen geführt. Aber erst 1973 kam es zu einem Waffenstillstand und die USA zogen ihre letzten Truppeneinheiten zurück. Mehr als 57000 US-Soldaten waren gefallen, die USA hatten ihren Nimbus der Unbesiegbarkeit verloren. Wirtschaft und Finanzen waren zerrüttet, der in außenpolitischen Fragen traditionelle Konsens zerbrochen. Die erhoffte Eindämmung des Kommunismus aber schlug ins Gegenteil um: Entgegen dem Abkommen von 1973 begann Nordvietnam 1974 eine erneute Offensive gegen den Süden, der 1975 kapitulieren musste. Ganz Vietnam war nun unter kommunistischer Herrschaft vereinigt. In der Folgezeit gerieten auch Kambodscha und Laos unter kommunistischen Einfluss.

Mit dem Aufschwung Hand in Hand ging eine Konzentration der wirtschaftlichen Macht auf wenige Unternehmen: 1960 fiel auf nur 5% der Betriebe über die Hälfte aller Unternehmerrgewinne, der Automobilmarkt wurde von nur drei Herstellern beherrscht. Auch in der Landwirtschaft entstanden mechanisierte, industriell organisierte Großbetriebe, denen die kleinen, kapitalarmen Farmer nichts entgegenzusetzen hatten. Die USA entwickelten sich zum Modell einer modernen Industriegesellschaft, das von einem neuen Typus des expansionsorientierten Managements und nicht von Kleinbetrieben im Familienbesitz geprägt wurde. Der Einfluss der Wirtschaft auf die Politik nahm zu, so dass Eisenhower selbst 1961 vor der Macht eines „militärisch-industriellen Komplexes“ warnte.

Die weitere Technisierung und Rationalisierung der Industriebetriebe brachte nach dem Zweiten Weltkrieg einen Rückgang des Anteils der Industriearbeiter mit sich, denen bereits um 1970 die doppelte Anzahl von Beschäftigten im Dienstleistungsbereich gegenüberstand. Diese soziale Mobilität führte dazu, dass Mitte der 70er Jahre die „white-collar workers“ fast die Hälfte aller Berufstätigen stellten. Die Bildung einer breiten Mittelschicht wird vielfach als ein Hauptmerkmal des Wandels der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnet. An der Einkommensverteilung änderte sich bis in die 70er Jahre jedoch so viel wie nichts. Die reichsten 20% der Bevölkerung verdienten 40% des Gesamteinkommens, die ärmsten 20% dagegen nur 5%. Obwohl hier also in 25 Jahren nach dem Krieg keine Veränderung eintrat, träumten doch viele Amerikaner den Traum vom sozialen Aufstieg.

Ihre Wohnorte suchte die neue Mittelschicht vor allem in den Vororten der Großstädte, während sich die Innenstädte immer mehr zum Wohngebiet der Armen und hier besonders der Schwarzen entwickelten. Die Grundstückspreise sanken, das städtische Steuereinkommen nahm ab, die kommunalen Aufwendungen für Schulen, Verkehrsanlagen, Polizei usw. gingen drastisch zurück, Kriminalität und Rassenkonflikte dagegen stiegen deutlich an. Die sich verschlechternden Wohn- und Lebensbedingungen der Schwarzen trugen wesentlich dazu bei, dass auch nach dem Zweiten Weltkrieg deren Lage das größte soziale Problem der amerikanischen Gesellschaft blieb.

Zumindest bis zur Mitte der 60er Jahre hatte die Angehörigen der weißen Mittelklasse ein Konsens über die Grundwerte der Gesellschaft, die politische und soziale Ordnung, die Zielsetzung der Außenpolitik, den innenpolitischen Weg zu Fortschritt und Wohlstand verbunden. Doch Mitte der 60er Jahre zerbrach dieser Konsens: zum einen an der ungelösten Rassenfrage und zum anderen am Vietnamkrieg. Vor allem die Jugend, die Frauen und die Bürgerrechtler formierten sich zu breiten Protestbewegungen.

Zum Zentrum des Jugendprotests wurden die Universitäten, die die gewaltig steigenden Studentenzahlen nicht mehr bewältigen konnten: Gab es 1960 in den USA noch 3,8 Millionen Studenten, so waren es 1970 bereits 8,5 Millionen. Studentische Organisationen rebellierten durch Sit-ins, Teach-ins, Vorlesungsstreiks und Protestmärsche gegen überalterte Universitätsstrukturen ebenso wie gegen den Vietnamkrieg, die Rassendiskriminierung oder die profitorientierte Rüstungsindustrie. Radikale Studenten griffen zu Mitteln der Gewalt und des Terrors. Aber auch der Staat zeigte Härte und Überreaktionen: 1970 wurden bei einer Demonstration gegen den Vietnamkrieg an der Kent State University (Ohio) vier Studenten von der Nationalgarde erschossen.

Andere studentische Gruppierungen zeigten sich betont friedlich: „Make love, not war“ oder „flower Power“ waren Slogans der „Hippies“, der „Blumenkinder“, die mit unkonventionellen Formen des Zusammenlebens und der Kleidung ihrem Protest Ausdruck verliehen. Als Ausdruck der „Gegenkultur“ dienten auch Musikfestivals wie das legendäre, mehrere Tage dauernde Woodstock-Happening (New York) im Jahre 1969, zu dem 400000 Menschen zusammenkamen.

Martin Luther King, der charismatische Führer der Bürgerrechtsbewegung, predigte die strikte Gewaltlosigkeit und organisierte Boykottmaßnahmen. 1955 boykottierten alle Schwarzen die Buslinien von Montgomery (Alabama) und erzwangen schließlich die Abschaffung der Rassentrennung. Durch „Sit-ins“ wurden Kaufhäuser, Imbisshallen oder öffentliche Plätze besetzt, um diese auch für Schwarze zugänglich zu machen. Die Bürgerrechtsbewegung erreichte damit einige Erfolge, andererseits gab es erbitterten Widerstand, der auch vor Mord nicht zurückschreckte. Martin Luther King wurde insgesamt zwanzigmal zu Gefängnisstrafen verurteilt und fiel 1968 einem Mordanschlag zum Opfer.

In den meisten Südstaaten, vor allem in Alabama, Virginia, Georgia und Mississippi, stießen alle gesetzgeberischen Reformen auf massiven Widerstand. So ging dort die Polizei grundsätzlich mit äußerster Brutalität gegen schwarze Demonstranten vor (1965 wurden z. B. bei Selma in Alabama mehrere Demonstranten erschossen oder totgeschlagen), der Ku-Klux-Klan verbrannte 1963 vier schwarze Schulkinder in einer Kirche in Birmingham (Alabama). Die vom Kongress verabschiedeten Reformgesetze wurden ignoriert. Immer wieder mussten Regierungstruppen eingesetzt werden, um die Durchführung der Gesetze zu erzwingen. Angesichts der weitgehenden Wirkungslosigkeit vieler Gesetze und der zunehmenden Brutalität des weißen Widerstandes verlor Martin Luther Kings Prinzip der absoluten Gewaltlosigkeit immer mehr an Überzeugungskraft. Radikale Bewegungen wie die „Black Power“ oder die „Black Muslims“ riefen zur Gewalt. 1965 versank Los Angeles tagelang in blutigem Chaos, 1966 folgten Chicago und Cleveland und 1967 herrschten Mord, Plünderung und Zerstörung in 65 Städten. Nach dem 1968 von einem Weißen verübten Attentat auf Martin Luther King tobten in 172 Städten Straßenschlachten zwischen aufgebrachten Schwarzen und der Polizei bzw. den Nationalgarden.

Auch in Deutschland gaben die Probleme in den USA unter den intellektuellen Jugendlichen Anlass zur Auseinandersetzung. In Deutschland selbst begann mit der Bildung einer großen Koalition (CDU und SPD) 1966 eine Kritikwelle. Die Kritik zielte gegen die Macht einer großen Koalition, gegen die Universitätsstrukturen und die gesellschaftliche Ordnung insgesamt. Das „Establishment“ mit seinen Autoritäten und Werten wurde abgelehnt. „Profit und Wohlstand als einzige Ideale, die rücksichtslose Leistungsgesellschaft mit ihrem Leistungsdruck und ihrer Gefühlslosigkeit“ wurden angeklagt. 1967 bildete sich die APO. 1968 eskalierten die Studentenunruhen. Es kam zu großen Demonstrationen mit fast bürgerkriegsähnlichen Zuständen.

5. England Ende der 70 er Jahre (Bericht der Stuttgarter Zeitung)

In England wird nach zehn krawallerschütterten Nächten der dort sonst selten zu vernehmende Ruf nach der starken Hand des Staates laut, und dessen überforderte Organe — die (noch immer) unbewaffneten „Bobbies“ — sehen sich unverhofft zu einer Bürgerkriegstruppe umfunktioniert. Die Polizisten müssen plötzlich in nahezu allen Großstädten der britischen Hauptinsel Aufgaben wahrnehmen, die sie im Grunde überfordern und an denen sie unter ganz anderen, aber in den gewaltsamen Auswirkungen doch vergleichbaren Umständen schon vor zehn Jahren in Irland gescheitert sind: Dort hat längst die Armee die Aufgaben der Polizei übernommen. Die Parteien diskutieren derweil über die Einsetzung von Sondergerichten und über verschärfte Strafen für Minderjährige. Sie diskutieren an den Problemen vorbei, die den Ausbruch von Massenkriminalität und Gewalttat ausgelöst haben. Die Quellen der Revolte der Jugend sind vielfältiger Art. Soziale Ursachen, Arbeitslosigkeit, Inflation, Wohnungsmisere, Zusammenbruch von Aufgaben und moralischen Überzeugungen, Rassenhass, das Zerbrechen familiärer Bindungen und Ideale — dies alles und vieles dazu verbindet sich zu einer explosiven Mischung, die den Bürgerkrieg zwischen einer hoffnungslosen Jugend und der Generation der Etablierten in den Großstädten plötzlich denkbar werden lässt. Dabei mag in Großbritannien, das derzeit seine schwerste soziale Krise seit dem Verlust seines Kolonialreichs erlebt, durch die schlechte Lage der Wirtschaft für die rebellierende Jugend manches schlimmer sein als in anderen europäischen Ländern, aber es ist nicht grundsätzlich anders. Sowenig man einfache und klare Ursachen zu benennen vermag, sowenig kann es einschichtige Lösungen geben. Der jetzt in Großbritannien laut werdende Ruf nach schärferen Strafen ist verständlich, das härtere Vorgehen der Polizei ist unumgänglich. Aber die Hoffnung wäre vergebens, daraus allein die Rückkehr zu Ruhe und Ordnung erwarten zu wollen. rhr

Rockmusik als Spiegel ihrer Zeit – Die Botschaften des Rock

| Stil | Zeit | Ereignisse | Probleme | Haltung | Musik |
|---------------|------|------------|----------|---------|-------|
| Rock 'n' Roll | | | | | |
| Beat | | | | | |
| Soft Beat | | | | | |
| Psychedelic | | | | | |
| Polit Rock | | | | | |
| Hard Rock | | | | | |
| Pop | | | | | |
| Art Rock | | | | | |
| Punk | | | | | |
| Rap | | | | | |
| Techno | | | | | |

Rockmusik als Spiegel der Zeit – Die Botschaften des Rock

| Stil | Zeit, Ort | Ereignisse Umfeld | Probleme | Fans, Bezugsgruppe | Haltung, Botschaft | Musik |
|-------------------------|---------------|--|--|-------------------------------------|--|---|
| 1. Rock 'n' Roll | 1955, USA | Generationenkonflikt | nicht verstanden sein | Zunächst junge Weise, Halbstarke | anders sein als Erwachsene, sich abgrenzen, Spaß haben | laut, rhythmusbetont, körperbetont, lebensfroh |
| 2. Beat | 1960, England | Kriminalität Slums Arbeitslosigkeit | | Beatfans | von Erwachsenen abgrenzen, Selbstbestätigung, Eigenen Weg gehen | laut, rhythmusbetont, hart, |
| 3. Soft Beat | 1965, USA | Vietnamkrieg, Leistungsgesellschaft | Druck, Angst | Hippies | Gefühle zeigen, gegen Leistungsgesellschaft, make love no war | weich, leise, romantisch, sanfte Melodien |
| 4. Psychedelic | 1968, USA | Vietnamkrieg soziale Spannungen | werden mit den gesellschaftlichen Umständen nicht fertig | Drogenzene | mit Drogen lebt es sich leichter | rauschhaft, Auflösung von Melodik und Rhythmus, Geräusche |
| 5. Polit-Rock | 1968, USA | Vietnamkrieg soziale Spannungen | Können die gesellschaftlichen Umstände nicht akzeptieren | Intellektuelle | Kritik an sozialen und politischen Missständen, etwas unternehmen | Sozialkritische Texte |
| 6. Hard Rock | 1968, USA | Vietnamkrieg, soziale Spannungen | Können die gesellschaftlichen Umstände nicht akzeptieren | Rocker | frei sein, stark sein, selbstbestimmt leben | Hart, laut, aggressiv, impulsiv |
| 7. Pop | 1970, Europa | Alles wird zur Ware, alles muss Geld bringen | Alles ok | Popper, alle Gesellschaftsschichten | in sein, Spaß haben, mitmachen | zum Mitsingen, angepasst, brav |
| 8. Art-Rock | 1970 | | | Intellektuelle | Rock als Kunst | Differenzierte Strukturen, kunstvoll, virtuos |
| 9. Punk | 1975, England | Kriminalität, Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot, keine Zukunftschancen | Frust, Aussichtslosigkeit | Punker | alles ist Scheiße, macht kaputt, was euch kaputt macht, no future | schreien, laut, provozierend, schrill |
| 10. Techno | 1987, | | | Techno-Freaks | Vergiss deine Probleme und dröhn dir dein Hirn zu, die Technik ist dein Freund | Eintöniges Dröhnen |
| 11. Rap | 1990, USA | Ghettos in den Großstädten der USA, schlechte Lebensbedingungen | Frust, unerträgliche Lebensbedingungen | Rapper | Kritik an Lebensumständen, Individuelle Aussagen (im Hip-Hop in Europa Spaß) | Anklagende, die Lebenssituation aufgreifende, provozierende Texte |

Qualitätskriterien ???

- Ausdrucksstärke
- interessante Melodik
- abwechslungsreiche Rhythmik
- interessante Harmonik
- passende Interpretation
- gekonnte Spieltechnik
- Originalität
- überzeugender Bühnenauftritt
- musikalische Vielfalt
- sinnvolle Texte

NUR ZUR ANSICHT

Rockmusik beschreiben und Stileinflüsse bestimmen

| | | |
|----------------------------------|--|--|
| Titel | | |
| Wirkung Charakter | | |
| Form Gestaltung Strukturen | | |
| Melodik | | |
| Rhythmik | | |
| Tempo | | |
| Harmonik | | |
| Lautstärke | | |
| Besetzung Instrumente | | |
| Klang/Sound | | |
| Arrangement | | |
| Technik Effekte | | |
| Interpretation | | |
| Soli Improvisation | | |
| Stileinflüsse | | |

Rockstile erkennen

Nenne zwei typische Merkmale und den Rockstil.

| | |
|-----|-------------|
| 1. | a b c |
| 2. | a b c |
| 3. | a b c |
| 4. | a b c |
| 5. | a b c |
| 6. | a b c |
| 7. | a b c |
| 8. | a b c |
| 9. | a b c |
| 10. | a b c |
| 11. | a b c |
| 12. | a b c |
| 13. | a b c |
| 14. | a b c |

Rock 'n' Roll-Texte

Rock around the clock

One , two, three o'clock, four o'clock rock,
five, six, seven o'clock eight o'clock rock,
nine, ten, eleven o'clock,
twelve o'clock rock, we gonna rock around the clock tonight

1. Put your glad rags on, join me, hon,
we'll have some fun, when the clock strikes one.
We're gonna rock around the clock tonight,
we're gonna rock, rock, rock, 'til the broad daylight,
we're gonna rock, gonna rock around the clock tonight.
2. When the clock strikes two and three and four,
if the band slows down, we'll yell for more....
3. When the chimes ring five and six and seven,
we'll be rockin' up in seventh heav'n....
4. When it's eight, nine, ten, eleven too,
I'll be goin' strong and so will you....
5. When the clock strikes twelve, we'll cool off,
start a rockin' round the clock again....

Ready Teddy

Ready, set, go, man, go, I got a gal that I love so, I'm

Ready ready ready Teddy. I'm ready ready ready Teddy.
I'm ready ready ready Teddy. I'm ready ready ready to a rock 'n' roll.

1. Goin' down to the corner, pick up my sweetie pie. She's my
rock 'n' roll baby, she's the apple of my eye. 'Cause I'm

Ready ...

2. Well the flat top cats and the dungaree dolls,
are headed for the gym to the Sock Hop Ball.
The joint is really jumpin', the cats are goin' wild.
The music really sends me. I dig that crazy style. 'Cause I'm

Ready ...

3. Gonna kick off my shoes, roll up my faded jeans.
Grab my rock 'n' roll baby, pour on the steam.
I shuffle to the left. I shuffle to the right,
gonna rock 'n' roll till the early night. 'Cause I'm

Ready ...

Heavy Metal-Texte (Judas Priest)

Freewheel Burning

Fast and furious we ride the universe
To carve a road for us that slices every curve in sight
We accelerate, no time to hesitate
This load will detonate whoever would
Contend with us
Born to lead
At breakneck speed
With high octane
We're spitting flames
Freewheel burning
On our catapult, we're thrusting to the hilt
Unearthing every fault, go headlong into any dare
We don't accept defeat, we never will retreat
We blaze with scorching heat obliterations everywhere
Look before you leap has never been the way we keep
Our road is free
Charging to the top and never give in never stops the
Way to be
Hold on to the lead with all your will and concede
You'll find there's life with victory on high

Rock Hard Ride Free

Get a grip on the action
Movin' heaven and earth
Gotta get a reaction
Push for all that you're worth

No denyin' we're goin' against the grain
So defiant they'll never put us down
Rock Hard Ride Free
All day, all night
Rock Hard Ride Free
All your life

Tough as steel
Stop at nothin'
Look at fate in the face
Don't take no for an answer
Grab the lead in the race

Rock hard with a purpose
Got a mind that won't bend
Diehard resolution
That is true to the end

Texte von Frank Zappa

Hungry Freaks, Daddy

Mister America
Walk on by
Your schools that do not teach
Mister America
Walk on by
The minds
Mister America
Try to hide
The emptiness that's you inside
When once you find the way you lied
And all the corny tricks you tried
Will not forestall the rising tide
Of hungry freaks, daddy

They won't go for no more
Great mid-western hardware store
philosophy
That turns away from those
Who aren't afraid to say what's on their minds --
The left-behinds
Of the Great Society

Mister America
Walk on by
Your supermarket dream
Mister America
Walk on by
liquor store supreme
Mister America
Try to hide

The product of your savage pride:
The useful minds that it denied
The day you shrugged and stepped aside
You saw their clothes, and then you cried
Those hungry freaks, daddy

They won't go for no more
Great mid-western hardware store
philosophy
That turns away from those
Who aren't afraid to say what's on their minds
The left-behinds
Of the Great Society

I'm the Slime

I am gross and perverted
I'm obsessed 'n deranged
I have existed for years
But very little has changed
I am the tool of the Government
And industry too
For I am destined to rule
And regulate you

I may be vile and pernicious
But you can't look away
I make you think I'm delicious
With the stuff that I say
I am the best you can get
Have you guessed me yet?
the slime oozin' out
From your TV set

You will obey me while I lead you
And eat the garbage that I feed you
Until the day that we don't need you
Don't go for help . . . no one will heed you
Your mind is totally controlled
It has been stuffed into my mold
And you will do as you are told
Until the rights to you are sold

*That's right, folks . . .
Don't touch that dial*

Well, I am the slime from your video
Oozin' along on your livin' room floor
I am the slime from your video
Can't stop the slime, people, lookit me go

Stilmerkmale der wichtigsten Rockstile

1. Rock 'n' Roll

- Bluesschema
- melodische Phrasen
- jazzorientierte, swingende, punktierte Rhythmik
- "Jazz-Combo"-Besetzung
- Improvisation
- jazzorientiertes dirty-singing

2. Beat

- Strophe und Refrain
- liedhaft, gesangliche Melodik
- 1 /8 Beat - Rhythmik
- 2 E-Gitarren, E-Bass, Schlagzeug, Sänger
- geplanter Ablauf
- "normales" singen

3. Soft Beat / Soft Rock

- Strophe und Refrain
- liedhaft, besonders melodisch
- eher untergeordnete Begleitrhythmik, differenziert gestaltet
- zur üblichen Besetzung kommen Streicher/Synthesizer, auch Klavier und Bläser
- voller, harmonischer, eher weicher Sound
- differenzierte Arrangements
- emotionales, "schönes" singen, ausdrucksstark

4. Hard Rock

- Bluesschema oder heute meist Strophe/Refrain
- erkennbare melodische Verläufe
- harte, aber impulsive, auch synkopierte Rhythmik
- Gitarren, Bass, Schlagzeug, Sänger
- harter, metallischer, aber differenzierbarer Sound, Verzerrer, laut
- Improvisationen, Spontaneität
- stark emotionalisiertes Singen

5. Psychedelic

- Auflösung der Melodik und Rhythmik und fester Taktgefüge
- Einsatz von technischen Verfremdungseffekten und Geräuschen

6. Konsum Rock / Popmusik

- Strophe und deutlicher Refrain
- sehr melodisch, liedhaft, zum Mitsingen, viele Wiederholungen und Sequenzen
- nicht aufdringliche Moderhythmik
- Studiotchnik, totale Planung ohne jegliche Spontaneität

7. Punk

- Strophenförmig oder Strophe/Refrain
- unmelodisch, kaum erkennbarer Melodieverlauf, Fetzen
- undifferenzierter, einförmiger Beat
- meist undifferenzierbarer Klangbrei, einfachste Harmonik, Akkordrücken
- extrem laut
- Schreien

8. Art Rock

- Differenzierte strukturelle Gestaltung, meist Integration mehrerer Stile, komponiert, ausgefeilte Spieltechniken

9. Polit Rock

- Politische, sozialkritische Texte werden meist geplant vertont, unterschiedliche Stile, Textverständlichkeit

10. Rap

- Rhythmischer Sprechgesang, sich wiederholende Harmonieabläufe, häufig starre Grundrhythmik

11. Techno

- rein synthetische Klangerzeugung, starre Computerrhythmik
- bei Dancefloor sich wiederholende harmonische und melodische Modelle, auch Sprechgesang

ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET

JIMMY McHUGH
DOROTHY FIELDS

MEDIUM SWING

(G7) A C6 E7 FΔ Bm7(b5) Bb7

Grab your coat and get your hat, leave your wor - ry on the door - step,

Am7 D7 Dm7 G7 Em7 Eb7 Dm7 G7

just di - rect your feet to the sun - ny side of the street. Can't you

C6 E7 FΔ Bm7b5 Bb7

hear a pit - ter pat? And that hap - py tune is your step,

Am7 D7 Dm7 G7 C6

life can be so sweet on the sun - ny side of the street. I used to

B GM7 C7 FΔ F6

walk in the shade with those blues on pa - rade, but

Am7 D7 G7 Dm7 G7

I'm not a - fraid, this Ro - ver crossed o - ver. If I

C C6 E7 FΔ Bm7b5 E7

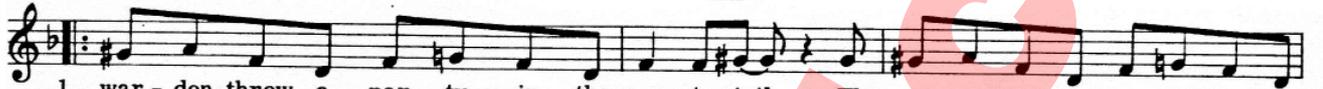
nev - er have a cent, I'll be rich as Rock - e - fel - ler,

Am7 D7 Dm7 G7 C6 (G7)

gold dust at my feet on the sun - ny side of the street.

Jailhouse Rock.

CHORUS



1. war - den threw a par - ty in the coun - ty jail... The pri - son band was there and they be -
 2. Spi - der Mur - phy play'd the ten - or sax - o - phone... Lit - tle Joe was blow - in' on the
 3. Num - ber For - ty - sev - en said to Num - ber Three... "You're the cut - est jail - bird I



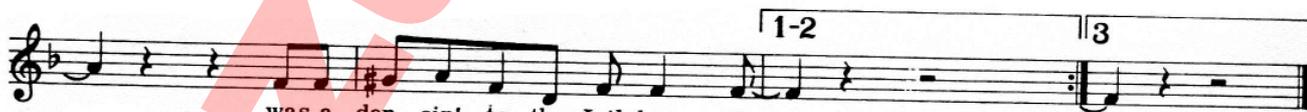
-gan to wail... The band was jump - in' and the joint be - gan to swing... You
 slide trom - bone... The drum - mer boy from Il - li - nois went crash, boom, bang!... The
 ev - er did see... I sure would be de - light - ed with your com - pa - ny... Come



should - 've heard those knocked - out jail - birds sing... }
 whole — rhy - thm sec - tion was the pur - ple gang... } Let's rock!
 on and do the Jail - house Rock with me..." }



Let's rock! Ev - 'ry - bo - dy in the whole cell block.



was a dan - cin' to the Jail - house Rock!...

EXTRA CHORUSES

The sad sack was a - sittin' on a block of stone,
 Way over in the corner weeping all alone.
 The warden said, "Hey buddy, don't you be no square,
 If you can't find a partner, use a wooden chair!"
 Let's rock, etc.

Shifty Henry said to Bugs, "For Heaven's sake,
 No one s lookin', now's our chance to make a break."
 Buggy turned to Shifty and he said, "Nix, nix,
 I wanna stick around a while and get my kicks,"
 Let's rock, etc.

Mit 17 hat man noch Träume

Text und Musik: Heinz Korr

1. sieb-zehn hat man noch Träu-me, da wach-sen noch al-le Bäu-me
2. sieb-zehn kann man noch hof-fen, da sind die We-ge noch of-fen

in den Him-mel der Lie-be. Mit-be. Doch
in den Him-mel der Lie-be.

mit den Jah-ren wird man er-fah-ren, dass man-cher der Träu-me zer-rann. Doch

wenn man jung ist, so herr-lich jung ist, wer denkt, ja wer denkt schon dar-an? Mit

sieb-zehn hat man noch Träu-me, da wach-sen noch al-le Bäu-me in den Him-mel der Lie-

be. Jun-ge Leu-te fra-gen nicht,

was man darf und kann. Jun-ge Leu-te schau'n die Welt mit eig-nen Au-gen

an. Und ist die-se Welt auch oft fern der Wirk-lich-keit,

wo ist der, der ih-nen nicht lä-chelnd das ver-zeiht. - Mit

Lie-be, in den Him-mel der Lie-be.

Help!

By
JOHN LENNON and
PAUL MCCARTNEY

Moderato

G Bm Em

mf 1. 3. When I _____ was young-er, so _____ much younger than _____ to- day, I nev- er need- ed
2. And now _____ my life has changed in, oh, so man- y ways. My _____ in- de -

C F G Bm

an - y - bod - y's help in an - y way, _____ But now these days are gone, I'm not so self as - sured,
pen - dence seems to van - ish in the haze _____ But ev - 'ry now and then _____ I feel so in - se - cure _____

Em C F G Am

_____ Now I find I've changed my mind, I've o - pened up the doors. _____
I know that I just need you like I've nev - er done be - fore. _____ Help me if you

F

can. I'm feel - ing down _____ And I do, _____ ap - pre - ci - ate _____ you be - ing 'round _____

D7 G

Help me get _____ my feet back on the ground. _____ Won't you please.

1. 2. 3.

please, _____ help _____ me? _____ please _____ help _____ me? _____ Help me! Help me! _____ Oo.

She Loves You

Moderato

F Dm Am C7

1. (You think you've lost your love, _____ Well I saw her yes - ter - day - yi - yay, It's
(2. She) said you hurt her so _____ She al - most lost her mind, _____ And
(3. You) know it's up to you, _____ I think it's on - ly fair. _____

F Dm Am C7 F

you she's think - ing of, _____ And she told me what to say - yi - yay. She says she }
now she says she knows _____ You're not the hurt - ing kind. _____ She says she } loves you and you
Pride can hurt you too, _____ A - pol - o - gize to her, _____ Be - cause she }

Dm Bbm6 C7

know that can't be bad, _____ Yes, she loves you and you know you should be glad.

Dm G7

Oo, She loves you, yeh, yeh, yeh, _____ She loves you, yeh, yeh, yeh, _____ And with a

Bbm6 C7+ C7 F

love like that, you know you should be glad. _____

1. 2. 3.
mf 2. She
3. You glad. _____

Yesterday

1. Yes - ter - day all my troubles seemed so far a - way,

now it looks as though they're here to stay. Oh I believe in yes - ter - day.

1.-3. Why she had to go I don't know, she woul-dn't say; I said

some - thing wrong, now I long for yes - ter - day. D.S.

yes - ter - day mm mm mm mm mm mm mm.

2. Suddenly I'm not half the man I used to be
there's a shadow hanging over me,
oh yesterday came suddenly.
3. Yesterday love was such an easy game to play
now I need a place to hide away,
oh I believe in yesterday.

T und M: Paul McCartney (geb. 1942) / John Lennon (1940-1980)

BRIDGE OVER TROUBLED WATER

Paul Simon

When you're wea - ry, - feel - in' small, When tears are
in your eyes, - J'll dry them all; J'm on your side -
Oh, - when times get rough - And friends just can't be found -
Like a Bridge O - ver Trou - bled Wa - ter J will lay me
down. Like a Bridge O - ver Trou - bled Wa - ter J will lay me down.

2. When you're down and out,
when you're on the street,
when evening falls so hard
I will comfort you.
I'll take your part.
Oh, when darkness comes
and pain is all around,

Like a Bridge Over Troubled Water
I will lay me down. (2x)

3. Sail on silver girl,
sail on by.
Your time has come to shine.
All your dreams are on their way.
See how they shine.
Oh, if you need a friend
I'm sailing right behind.

Like a Bridge Over Troubled Water
I will ease your mind. (2x)

San Francisco

a F C G a F
 1. If you're go - ing to San Fran - cis - co be sure to wear some
 2. For those who come to San Fran - cis - co sum - mer - time will

C G a C F
 flow - ers in your hair. ____ If you're go - ing to San Fran -
 be a love - in there. ____ In the streets ____ of San Fran -

C e a G
 cis - co you're gon-na meet some gen - tle peo - ple there. ____
 cis - co gen - tle peo - ple with flow - ers in their hair. ____

B C
 All a-cross the na - tion such a strange vi - bra - tion ____ peo - ple in

B
 mo - tion. ____ There's a whole ge - ne - ra - tion with a new ex - pla -

C G
 na - tion ____ peo - ple in mo - tion, peo - ple in mo - tion.

a F C G a F
 For those who come to San Fran - cis - co be sure to wear some

C G a C F C
 flow - ers in your hair. ____ If you come to San Fran - cis - co

C e a G⁷ C a G⁷ C
 sum - mer - time will be a love - in there. ____ If you come to

F C e a G⁷ C
 San Fran - cis - co sum - mer time will be a love - in there. ____

Text und Melodie: John Phillips.

Strawberry Fields Forever

By
JOHN LENNON and
PAUL MCCARTNEY

Moderately

G Dm7

Let me take you down 'cause I'm go - in' to straw-ber - ry fields,

Bdim C E C D G

Noth-ing is real, and noth-ing to get hung a - bout Straw-ber - ry fields for - ev - er. —

F#m D7 B7 Em C

Liv - ing is ea - sy with eyes closed, Mis - un - der - stand - ing all you see. —
No one I think is in my tree I mean it must be high or low. —
Al - ways know, some - times think it's me. But you know I know and it's a dream. —

D7 G Em C D

It's get - ting hard to be some - one but it all — works — out It does - n't mat - ter much to
That is you know you can't tune in but it's all — right that is I think it's not too
I think I know of thee, ah, yes but it's all — wrong that is I think I dis - a -

1. 2. 3. C G Dm7

me. bad. gree. Let me take you down 'cause I'm go - in' to straw-ber - ry fields,

Bdim C E C D G

Noth-ing is real, and noth-ing to get hung a - bout Straw-ber - ry fields for - ev - er. —

WHAT IS AND WHAT SHOULD NEVER BE

Words and Music by
JIMMY PAGE and ROBERT PLANT

Slow Blues

Verse

And if I say to you to - mor - row,
Take my hand, child, come with me.
It's to a cas - tle I will take you,
Well, what's to be, they say will be.

Chords: A7, E7, A7, E7, A7, E7, A7

Chorus

Catch the wind, see us spin, sail a - way, leave to - day,
way up high in the sky. — Then the wind won't blow, you real - ly should - n't go, It
on - ly goes to show — that you will be mine — by
tak - in' our time. — Ooh! —

Chords: A, A (G Bass), D, A, A, A (G Bass), A (F# Bass), D, A, B, A (B Bass), B (G Bass), F#m7, B (D# Bass), F#7, A6

1. 2. E | 3. E

(2. And if you say to me to)

Additional Words

2. And if you say to me tomorrow
Oh what fun it all would be
Then what's to stop us, pretty baby
But what is and what should never be.
(Repeat Chorus)

3. So if you wake up with the sunrise
And all your dreams are still as new
And happiness is what you need so bad
Girl, the answer lies with you, yeah.
(Repeat Chorus)

S.O.S.

ABBA



5 Dm A7 Dm

Where are those hap - py days they seem so hard to find? _____
 You see, so far a - way though you are stan - ding near. _____

8 Dm A7 Dm

I try to reach for you but you have closed my mind. _____
 You made me feel a - live but some-thing died I fear. _____

11 F C Gm Dm

What - e - ver hap-pened to our love? I wish I un-der-stood. _____
 I real-ly tried to make it out. I wish I un-der-stood. _____

15 Dm A7 Dm A7 Dm C7 F Gm FA7

It used to be so nice, it used to be so good _____
 What hap-pened to our love? It used to be so good _____

19 F C Gm F

So when you're near me dar - ling can't you hear me S. O. S. _____
 The love you gave me no - thing else can save me S. O. S. _____

23 Bb Db Eb 7 F

When you're gone how can I ev - en try to go on. _____
 When you're gone though I try how can I car-ry on. _____

27 F

When you're gone

4. Musiktheater

Aufgaben – Fragen - Problembereiche

1. Informiert euch über das Unternehmen „Oper“. Die DVD „Die singende Stadt“ zeigt in anschaulicher Weise, wie eine Oper entsteht und wie viele Berufsgruppen hier mitwirken.
2. Lest euch den Inhalt der Oper Carmen durch. Welche Personen kommen vor? Welchen Charakter haben die Personen? Welche interessanten Szenen gibt es? Wie ist der Inhalt in der Oper gegliedert? Wie werden die einzelnen Charaktere musikalische umgesetzt? Schaut euch die wichtigsten Szenen als Video an.
3. Im Musical Cats treten Katzen stellvertretend für verschiedene Charaktere von Menschen auf. Schaut euch die Szenen als Video an und bestimmt den Charakter und die entsprechende Musik der einzelnen „Katzen“. Gelingt es dem Komponisten mit seiner Musik die Unterschiede deutlich zu machen?

Musiktheater (Oper, Operette, Musical) als Unternehmen

Als **Oper** (von ital. *opera in musica*, „musikalisches Werk“) bezeichnet man seit 1607 eine musikalische Gattung des Theaters, in der eine szenisch-dramatische Handlung durch Musik (Orchester, Chor, Solisten) dargestellt wird. Weiterhin wird auch das Opernhaus (die Aufführungsstätte) oder die aufführende Kompagnie als *Oper* bezeichnet. In der Operette und dem Musical werden eher volkstümliche und populäre Musikstile verwendet. Das Opernhaus oder ein Musicaltheater ist ein Unternehmen mit vielen unterschiedlichen Berufsgruppen:

1. Künstlerischer Bereich (verantwortlich ist der Operndirektor, an kleinen Bühnen oft in Personalunion mit dem GMD).

1.1 Szene

leitend: Regisseur (Oberspielleiter)
Bühnenbildner
Kostümbildner
ausführend: Ballettmeister (Choreograph)
Regie-Assistent
Sänger (Solisten, Chor)
Statisten
Ballett

1.2 Musik

leitend: Dirigent (Generalmusikdirektor usw.)
Studienleiter - auch ausführend
Chordirektor - auch ausführend
ausführend: Orchester
Chor (und Extrachor)
Sänger
Korrepetitionen

1.3 Dramaturgie

Chefdramaturg
Dramaturgen

2. Technischer und handwerklicher Bereich (verantwortlich ist der Technische Direktor und der Ausstattungsleiter)

2.1 Werkstätten

leitend: Werkstattvorstände
ausführend: Arbeiter, Handwerker (Meister, Gesellen, Lehrlinge, Hilfskräfte)
Schreinerei
Schlosserei
Dekorationsabteilung
Malersaal
Plastikatelier
Schneiderei und Maskenbildnerei
Requisiten

2.2 Technik

leitend: Meister
ausführend: Vorarbeiter, Arbeiter (Handwerker)
Beleuchtung
Tontechnik
Maschinerie

2.3 Bühne

leitend: Meister
ausführend: Vorarbeiter, Arbeiter (Handwerker) aufgeteilt nach ihren unterschiedlichen Arbeitsfeldern (Transport, Züge usw.)

3. Verwaltung (verantwortlich ist der Verwaltungsdirektor)

Spielbetrieb --> Künstlerisches Betriebsbüro
Personal -> Personalchef
Finanzen -> Verwaltungsdirektor
Publikum -> Kassenwesen, Abonnementsbüro
Haus und Einrichtung --> Hausinspektor

Opernhäuser



Semper Oper Dresden



Sidney Opera House



Wiener Staatsoper



Teatro alla Scala in Mailand

Die Chronologie der Entstehung einer Aufführung

1. Spielplankonzept (mehrere Jahre zuvor)
2. Stückauswahl
3. Besetzung der Rollen/Liste der Mitwirkenden (Ensemble oder Gäste)
4. Auswahl der leitenden Mitarbeiter (Regisseur usw.)
5. Künstlerische Konzeption (Regisseur)
6. Bekanntgabe des Spielplans (Ende der vorigen Saison)
7. Disposition der Proben
8. Bauprobe (mindestens drei Monate vor der Premiere)
9. Bühnenbildbesprechung (spätestens 6 Wochen vor der Premiere)
10. Musikalische Einstudierung (viele Monate vor der Premiere)
11. Szenische Einstudierung - parallel/mindestens 6 Wochen
12. Arbeit in den Werkstätten
13. Technische Einrichtung (der Ausstattung auf der Bühne)
14. Beleuchtungsprobe
15. Hauptprobe (mit Klavier)
16. 2. Hauptprobe (mit Orchester)
17. Generalprobe
18. Premiere (eventuell noch 2. Premiere)
19. Aufnahme des Stückes in das Repertoire

Die Entstehung einer Aufführung und die Beteiligung der Berufe an diesem Prozess

1. **Repertoireplanung und Stückauswahl:** verantwortlich bzw. zuständig: Intendant, Operndirektor und Generalmusikdirektor
2. **Planung der einzelnen Produktion** (Inszenierung Einstudierung)
 - 2.1 organisatorisch (Engagements, Zeitplan, Besetzung)
 - Operndirektor
 - Chefdisponent
 - 2.2 Konzeption der neuen Inszenierung
 - Regisseur
 - Bühnenbildner
 - Kostümbildner (- Dirigent der Aufführung)
 - 2.3 dramaturgisch
 - Dramaturgen
3. **Vorbereitung der Aufführung** (der Premiere)
 - 3.1 musikalisch (Einstudierung)
 - Dirigent
 - Studienleiter - Korrepetitoren -Sänger
 - Chordirektor – Korrepetitor - Chor
 - (Ballettdirektor – Ballettmeister - Ballett)
 - 3.2 szenisch (Einstudierung)
 - Regisseur - Regie-Assistent - Darsteller (Sänger, Chor, Statisten)
 - 3.3 technisch-handwerklich (Produktion)
 - Technischer Direktor, Werkstattvorstände, Werkstätten, Beleuchtungsmeister, Mitarbeiter, Tonmeister, Ausstattungsleiter, Malersaal, Plastikatelier, Kostümbildner, Gewandmeister, Schneiderei
 - 3.4 Bühne
 - Technischer Direktor, Bühnenmeister, Bühnenhandwerk
 - 3.5 dramaturgisch
 - Dramaturgen (Vorbereitung des Aufführungsmaterials, Programmheft, Öffentlichkeitsarbeit)

Carmen

Musik: Georges Bizet, Text: Henri Meilhac und Ludovic Halévy

1. Akt

Ein Platz in Sevilla. Soldaten vertreiben sich vor ihrer Wachstube die Zeit. Micaela tritt auf und fragt nach Don Jose, der jedoch erst mit der Wachablösung erscheinen wird. Sie will später wiederkommen und läuft unter dem Gelächter der Männer davon.

Die ablösende Wache marschiert auf. Morales erzählt Jose von dem Mädchen, das nach ihm gefragt hat. Jose erkennt nach der Beschreibung Micaela, die als Waise im Hause seiner Mutter lebt.

Leutnant Zuniga fragt Jose über die wegen ihrer Attraktivität bekannten Arbeiterinnen in der nahen Zigarettenfabrik aus. Da ertönt die Pausenglocke der Fabrik. Die Arbeiterinnen strömen auf den Platz, von den Männern begehrt beobachtet. Man fragt nach Carmen, der stadtbekanntesten Zigeunerin. Sie hat ihren Auftritt und wirft Jose, der sie zunächst nicht beachtet, spöttisch eine Akazienblüte zu.

Nach der Pause bleibt Don Jose zurück. Carmen hat ihn gleich einem Dämon in ihren Bann gezogen. Micaela kommt zurück, sie überbringt einen Brief von Joses Mutter und deren Kuß, den sie Jose auf die Stirne drückt. Jose will der Versuchung durch Carmen widerstehen und nach dem Willen seiner Mutter Micaela heiraten.

In der Fabrik bricht ein Streit aus, dessen Lärm nach draußen dringt. Carmen hat mit ihrem Messer eine Frau verletzt. Die sich über diesen Vorfall zankenden und schlagenden Mädchen kommen herausgerannt und werden von den Soldaten getrennt. Als Carmen sich über den Vorgang und das Verhör lustig macht, beauftragt Zuniga Don Jose, sie ins Gefängnis zu bringen.

Carmen überredet Jose, sie unterwegs fliehen zu lassen. Als Lohn verspricht sie ihm eine Liebesnacht in der Schenke von Lillas Pastia. Don Jose schwankt zwischen Begehren und Pflichtgefühl. Schließlich löst er Carmens Fesseln, so daß sie entfliehen kann.

II. Akt

Carmen und ihre Freundinnen Mercedes und Frasquita sitzen mit Zuniga und seinen Offizieren bei Tanz und Gesang in der Schenke. Der Wirt Lillas Pastia drängt die Soldaten zum Aufbruch. Carmen erfährt von Zuniga, daß Jose zur Strafe degradiert und arretiert wurde, inzwischen jedoch wieder frei ist.

Als der bekannte Stierkämpfer Escamillo die Schenke betritt, fällt sein Blick sofort auf Carmen. Er versucht galant, sich ihr zu nähern, doch sie weist ihn zurück. Endlich brechen Escamillo sowie Zuniga und seine Männer auf.

Die Schmuggler Dancairo und Remendado versuchen, die drei Zigeunerinnen für einen Diebeszug zu gewinnen. Carmen lehnt ab: Sie liebt Don Jose. Als von draußen dessen Stimme erklingt, verstecken sich die Schmuggler.

Carmen begrüßt den sehnlichst erwarteten Geliebten. Sie tanzt und singt für ihn. Da ertönt der Zapfenstreich,

der Jose zum Appell ruft und dem er folgen will. Carmen verspottet ihn wegen seines Pflichtbewusstseins. Jose versichert Carmen erneut seiner tiefempfundenen Liebe. Ihr Angebot, das Schmugglerleben mit ihr zu teilen, schlägt er jedoch aus. Als er gehen will, tritt Zuniga herein. Es kommt zur Auseinandersetzung mit handgreiflichen Folgen. Carmen wirft sich zwischen beide. Die Schmuggler und einige Zigeuner überwältigen den Leutnant und fesseln ihn. Nun ist Don Jose der Weg zurück versperrt, er muß mit der Bande in die Berge ziehen.

III. Akt, 1. Bild

Eine Felsenschlucht in den Bergen. Die Schmuggler wollen ihre Beute unbemerkt in die Stadt bringen. Carmen hat sich inzwischen von Jose abgewendet. Seine Versuche, sie zurückzugewinnen, bleiben erfolglos. Carmen, Mercedes und Frasquita befragen die Karten nach der Zukunft. Während diese ihren Freundinnen Glück verheißen, bedeuten sie für Carmen immer nur den Tod.

Dancairo und Remendado kehren von einem Erkundungsgang zurück. Die Frauen sollen die Zöllner mit ihren Verführungskünsten ablenken, damit die Männer einen Teil der Waren über die Grenze bringen können. Daraufhin erwacht Joses Eifersucht erneut. Während die anderen sich auf den Weg in die Stadt machen, soll er die restlichen Waren bewachen.

Micaela erscheint in der Felsenschlucht. Sie ist auf der Suche nach Don Jose. Die unheimliche Gegend flößt ihr Angst ein. Als auch Escamillo erscheint, versteckt sie sich.

Jose trifft auf Escamillo und gerät mit ihm in eine kämpferische Auseinandersetzung. Carmen hindert Jose daran, den Torero zu töten. Daraufhin lädt Escamillo sie und alle ihre Gefährten zu seinem nächsten Stierkampf in die Arena von Sevilla ein. Der gedemütigte Jose warnt Carmen, doch diese bleibt unbeeindruckt.

Als die Schmuggler nach Sevilla aufbrechen wollen, wird Micaela in ihrem Versteck entdeckt. Jose weigert sich, mit ihr zu seiner Mutter zurückzukehren. Als Micaela ihm eröffnet, daß die Mutter im Sterben liege, ändert er seinen Entschluß. Düster prophezeit er Carmen ein baldiges Wiedersehen.

III. Akt, 2. Bild

Ein Platz in Sevilla vor der Arena kurz vor dem Stierkampf. Escamillo tritt mit großem Gefolge und Carmen an seiner Seite auf. Frasquitas Warnung vor dem eifersüchtigen Jose, der sich in der Menge versteckt halte, schlägt sie in den Wind. Alle ziehen in die Arena ein. Carmen bleibt mit Jose zurück.

Jose liebt Carmen noch immer. Sie weigert sich jedoch, zu ihm zurückzukehren und ein neues Leben mit ihm zu beginnen. Sie will an ihrer Freiheit festhalten und sich keinen fremden Willen aufzwingen lassen. Zur Bekräftigung ihrer Absicht wirft sie ihm den Ring, den er ihr einst schenkte, vor die Füße. Während in der Arena der Sieg Escamillos bejubelt wird, ersticht Jose Carmen. Verzweifelt bricht er über ihrer Leiche zusammen.

Musikalische Personencharakteristik

| | Micaëla | Carmen | Don José | Escamillo |
|----------------------------|---------|--------|----------|-----------|
| Personentyp | | | | |
| Charakter der Musik | | | | |
| Melodie | | | | |
| Rhythmus | | | | |
| Harmonie | | | | |
| Tonart | | | | |
| Takt | | | | |
| Metrum | | | | |
| Tempo | | | | |
| Dynamik | | | | |
| Instrumente | | | | |
| Interpretation | | | | |
| Form | | | | |
| | | | | |

Cats

Musical in 1 Akt, 1 variablen Bild

M: Andrew Lloyd Webber; B: nach »Old Possum's Book of Practical Cats« und anderen Gedichten von T. S. Eliot, mit zusätzlichen Texten von Trevor Nunn und Richard Stilgoe.

WEnd: 11. 5. 1981, New London Theatre (1989 noch auf dem Spielplan). – R: Trevor Nunn; Co-R: Gillian Lynne; CH: Lynne; ML: Harry Rabinowitz / Tony Stenson; BB und K: John Napier; LD: David Hersey; O: David Cullen / Andrew Lloyd Webber; SD: Abe Jacob; P: Cameron Mackintosh / The Really Useful Company Ltd.

BP: 7. 10. 1982, Winter Garden Theatre (1989 noch auf dem Spielplan); Tony 1983.

DE: 24. 9. 1983 (mit Voraufführungen), Vereinigte Bühnen Wien (im Ronacher-Etablissement), Wien (nach der Originalproduktion). – Deutsch von Michael Kunze; R und CH: Gillian Lynne; ML: André Bauer; SD: Peter Keiser.

Die Katzen: Alonzo – Asparagus, genannt Gus (Growltiger) – Bombalurina – Bustopher Jones – Carbucketty – Cassandra – Coricopat – Demeter – Old Deuteronomy – George – Gilbert – Griddlebone – Grizabella – Grumbuskin – Jellylorum – Jemina – Jennyanydots – Macavity – Mistoffelees – Mungojerrie – Munkustrap – Quaxo – Rumpelteazer – Rumpuscat – Rum-Tum-Tugger – Skimbleshanks – Tantomile – Tumblebrutus – Victoria – andere Katzen – Mäuse – Käfer – Hunde.

Ort: London. Ein phantastischer Müllhaufen, Tummelplatz für Katzen, Hunde und andere Tiere.

Mit dem Eindunkeln des Zuschauerraumes beginnen den Besucher von überall Katzenaugen anzublicken, anzufunkeln; es huscht, kratzt und faucht, mal grün blitzend, mal gelb glühend, und alles trifft sich schließlich unter dem Jellicle-Mond beim großen Müllhaufen, zwischen Bierflaschen, Coladosen, Fahrradteilen, Autowracks, Altpapier, allgemeinem Gerümpel und Abfall: lauter Katzen (*Ouverture*). Hier findet der alljährliche Jellicle-Ball der Londoner Katzen statt, dessen Höhepunkt darin besteht, daß Old Deuteronomy, der Sippenälteste, denjenigen aus der Schar bestimmt, der für ein zweites

Jellicle-Leben wiedergeboren werden darf. Nun, wer kennt sich schon aus im Leben dieser Vierbeiner (Ensemble: *Jellicle Song Of Jellicle Cats*), wer weiß überhaupt, wie Katzen benannt werden, ja daß sie drei Namen haben? (Ensemble: *The Naming Of Cats / Die Namen der Katzen*.) Unaufhörlich treffen Gäste ein; sie alle warten auf den Beginn des Balles (Ensemble: *The Invitation To The Jellicle Ball / Die Einladung zum Jellicle-Ball*). Eine unter den VIPs ist die alte Gumbie-Katze Jennyanydots, bekannt für ihre Mäusezucht. Man weiß, daß sie für ihre Lieblinge eigens Mäusekuchen aus Brot und getrockneten Erbsen zubereitet und die ungeordnete Schar der Schaben in Pfadfindergruppen auf Vordermann bringt (Jennyanydots, Quaxo, Jellylorum: *The Old Gumbie Cat / Die alte Gumbie-Katze*). Jetzt stellt sich ein äußerst interessanter Bursche vor, Rum-Tum-Tugger, eine Art Playboy, der sich stets schwer entschließen kann, ob er drinnen oder draußen sein will (Rum-Tum-Tugger, Ensemble: *Rum-Tum-Tugger*). Die Szene beruhigt sich mit dem Auftritt von Grizabella, einst eine Schönheit, jetzt eine rüdig alte Mieze mit abgetragenen Fell, von ihren Artgenossen meist gemieden (Grizabella, Bombalurina, Demeter: *Grizabella, The Glamour Cat / Grizabella*). Da wirkt doch Bustopher ganz anders: ein glücklich strahlender, fetter Kater, durch und durch Aristokrat und überall ein stets willkommener Typ (Bustopher Jones, Ensemble: *Bustopher Jones; The Cat About Town*). Zwei lustige Lausbuben, Clowns und Komödianten sind Mungojerrie und Rumpelteazer (Mungojerrie, Rumpelteazer: *Mungojerrie & Rumpelteazer*). Von allen Anwesenden wird Old Deuteronomy, der Katzenpatriarch mit mehreren Katzenleben, am meisten respektiert (Quaxo, Munkustrap, George, Old Deuteronomy: *Old Deuteronomy*). Ganz unerwartet bricht ein Streit zwischen den Pekinesen und den Polliklesen aus (Ensemble: *The Battle Of The Pekes And The Pollicles / Der Kampf zwischen den Pekinesen und den Polliklesen*). Dieser Vorfall ist zwar weder ernst noch ungewöhnlich; dennoch kommt Great Rumpuscat aus dem Kellergeschoß geflitzt und verscheucht die streitsüchtigen Kämpfer. Es kehrt wieder Ruhe ein, und die Gäste bereiten sich nun ernstlich auf den Jellicle-Ball vor (Ensemble: *The Song Of The Jellicles / Jellicle-Ball*). Noch einmal wird die

Aufmerksamkeit auf Grizabella gelenkt (Demeter: *Grizabella, The Glamour Cat*, Reprise), und sie selbst läßt ihren Song (Grizabella: *Memory / Erinnerung*) anklingen. Old Deuteronomy bringt mit seinen Reflexionen über »Augenblicke des Glücks« eine philosophische Note in das Geschehen (Old Deuteronomy: *The Moments Of Happiness / Glück*). Mit der Reprise des Grizabella-Songs (Jemina: *Memory*, Reprise) schließt Jemina die Betrachtungen des Katzen-Ältesten ab. Nun stellt sich der Theaterkater vor. Eigentlich heißt er Asparagus, doch wird er kurz Gus genannt (Gus, Jellylorum: *The Theatre Cat / Gus, der Theater-Kater*). Als verarmter Komödiant, der einst bessere Zeiten erlebt hat, erzählt er von seinen Erfolgen in der Rolle des von allen gefürchteten Growltiger und von seinem letzten Abenteuer: Bei einem Stelldichein mit Lady Griddlebone, gerade als er die Ballade von dem begabten Papagei Billy M'Caw beendete, ist er von den Siamkatzen überwältigt worden. Lady Griddlebone entkam mit einigen Verletzungen – nicht aber Growltiger (Gus, Griddlebone, Ensemble: *Growltiger's Last Stand / Growltigers letzter Kampf; Griddlebone, Growltiger: Billy M'Caw, The Remarkable Parrot*). Eine weitere Persönlichkeit ist Skimbleshanks, der Eisenbahnkater. Er ist der gute Geist im Schlafwagenexpress (Skimbleshanks, Ensemble: *Skimbleshanks, The Railway Cat / Skimble von der Eisenbahn*). Meister unter den Kriminellen ist Macavity, genannt »Versteckte Tatze«, der selbst Scotland Yard zu verwirren weiß (Demeter, Bombalurina, Alonzo, Munkustrap, Macavity: *Macavity, The Mystery Cat / Der Kampf mit Macavity*). Auch ein dämonischer Zauberkater gehört zur Katzenprominenz, der miauende Magier Mr. Mistoffelees (Quaxo, Rum-Tum-Tugger, Ensemble: *Mr. Mistoffelees*). Jetzt aber soll endlich vom Katzenpatriarchen Old Deuteronomy der Name der Katze verkündet werden, die zur Wiedergeburt ausersehen ist. Noch einmal meldet sich die alte Grizabella, jetzt mit ihrem vollständigen Song (Grizabella: *Memory / Erinnerung*), und siehe da: sie, die Außenseiterin der Katzensgesellschaft, ist die Auserwählte des heutigen Festes und darf die Reise in die himmlischen Sphären antreten (Ensemble: *The Journey To The Heavyside Layer / Die Reise in den sphärischen Raum*). Nach Old Deuteronomys abschließen-

den Instruktionen, wie man Katzen anzusprechen hat (Old Deuteronomy: *The Ad-dressing Of Cats / Wie spricht man eine Katze an?*), endet das Fest im großen Finale (Ensemble: *Jellicle Song For Jellicle Cats*, Reprise und *Finale*).

Der englisch-amerikanische Lyriker, Dramatiker, Essayist und Kritiker Thomas Stearns Eliot (1898–1965) hat in den dreißiger Jahren eine Reihe von Gedichten über Katzen geschrieben, liebenswürdige und heilsichtige Mutmaßungen über ihren Charakter, ihre Psyche, mit Seitenblicken auf die menschliche Gesellschaft im allgemeinen und die englische im besonderen. Ursprünglich nur für seine Patenkinder gedacht, ist »Old Possum's Book of Practical Cats« 1939 als Buch erschienen und bei Alt und Jung eine beliebte Lektüre geworden; fast jedem Kind in England sind Eliots Katzenverse bekannt. Eine Handlung ist mit der Gedichtfolge nicht verbunden, jedes Gedicht steht für sich allein. Die Autoren haben für die Musical-Fassung durch den Jellicle-Ball einen gewissen Zusammenhang geschaffen, einen roten Faden in die Geschichte gebracht, und dazu auch auf andere Poems von Eliot zurückgegriffen, sogar einige Texte selbst dazugefügt. Dennoch konnte »Cats« weniger ein Stück mit einer Story als eine Revue werden. Die Eliotschen Gedichte sind voll Charme, Musikalität, Verständnis für die Kinderwelt, und sie haben eine große Portion Humor. Ein Wortgebilde wie »Jellicle Cats«, in keinem Wörterbuch zu finden, ahmt die Kindersprache nach: The little cats. »Cats« zeigt auch die Vorliebe der englischsprechenden Völker für die Beseelung von Tieren und tierähnlichen Wesen mit menschlicher Denk- und Handlungsweise (man denke nur an Mickey Mouse, Snoopy, Donald Duck, Tom & Jerry usw., die nach dem Zweiten Weltkrieg auch den Kontinent regelrecht erobert haben). »Cats« hält den Rekord als das am längsten in London West End gespielte Musical.

Orchesterbesetzung: Reed 1 (Fl, BarSax, SKlar); Reed 2 (Ob, EH); Reed 3 (TSax, SSax, Fl); Trp / PicTrp; Trp / FlgHr; Hr (2); Pos / Euphonium; Schl; Drums; eGit / aGit; eBaßGit / Kb; Vc; Key (3).
Keine Filmversion.

OWB: Polydor Select Double CATX 001.

Musikalische Personencharakteristik

| | Bustopher Jones | Rum Tum Tigger | Old Deuteronomy | Grizabella |
|---------------------|-----------------|----------------|-----------------|------------|
| Personentyp | | | | |
| Charakter der Musik | | | | |
| Melodie | | | | |
| Rhythmus | | | | |
| Harmonie | | | | |
| Tonart | | | | |
| Takt | | | | |
| Metrum | | | | |
| Tempo | | | | |
| Dynamik | | | | |
| Instrumente | | | | |
| Interpretation | | | | |
| Form | | | | |
| | | | | |

Memory

Mid - night. Not a sound from the pave - ment. Has the moon lost he
mem - 'ry? She is smil - ing a - lone. In the lamp - light the wi - thered leaves col
lect at my feet. And the wind be - gins to moan.
Mem - 'ry. All a - lone in the moon - light I can smile at the old days, I was beau - ti - ful
then. I re - mem - ber the time I knew what hap - pi - ness was, Let the
mem - 'ry live a - gain. Ev - 'ry street lamp
seems to beat a fa - tal - is - tic warn - ing.
Some - one mut - ters and a street lamp gut - ters and soon it will be
morn - ing Day - light. I must wait for the sun - rise, I must think of a
new life And I must - n't give in. When the dawn comes to - night will be a
mem - o - ry too. And a new day will be - gin.
Burnt out ends of smok - y days the stale cold smell of
morn - ing The street lamp dies a - noth - er night is o - ver,
a - noth - er day is dawn - ing. Touch me. It's so eas - y to
leave me All a - lone with the mem - 'ry Of my days in the sun. If you
touch me you'll un - der - stand what hap - pi - ness is. Look a new day has be -

**MADAME
AUS DER OPER »CARMEN«**

M: Georges Bizet (1838-1875)

d (Instr.) **d** 1. Lie - be ist wie ein wil - der
Vo - gel, wer den will zäh - men, hat es schwer, ganz um -
sonst wirst du nach ihm ru - fen, wenn er nicht will, kommt er nicht
her. Nichts zu wol - len mit Drohn und Bit - ten, kein Schmei - cheln
hilft und kei - ne Wut; grad der and - re ist gern ge -
lit - ten, ob - wohl er schweigt, bin ich ihm gut. Ja,
gut! Ja, gut! Ja, gut,
nur Mut! Die Lie - be gleicht Zi - geu - ner -
art, für sie ist kei - ner - lei Ge - setz ge - macht; auch wenn du
mich nicht liebst: ich lieb dich, und lieb ich dich, nimm dich in acht!
Auch wenn du mich nicht liebst, auch wenn du mich nicht liebst: ich lieb dich!
Und wenn ich lie - be, wirk - lich lie - be, gib acht auf dich!

2. Glaubst den Vogel du schon gefangen,
ein Flügelschlag entführt ihn dir;
Liebe läßt dich vergebens bangen,
doch bangst du nicht mehr, ist sie hier.
Sie umkreist dich zu allen Stunden,
sie naht, entflieht, naht wieder sich;
die du halten willst ist verschwunden,
und eh du sie hast, hat sie dich!

5. Darstellende und funktionale Musik

Aufgaben – Fragen – Problembereiche

1. Informiert euch über die Möglichkeiten darstellender Musik.
2. Lest die Ballade „Der Zauberlehrling“ von Goethe und hört euch dann die entsprechende Programm-Musik von Dukas unter Zuhilfenahme der Analyse an.
3. Walt Disney hat dazu einen Zeichentrickfilm erstellt. Wie interpretiert er die Musik?
4. Versucht nun selbst die Moldau zu analysieren. Wie gelingt es dem Komponisten die einzelnen Szenen musikalisch verständlich zu machen?
5. Informiert euch über die Techniken der Filmmusik.
6. Viele Zeichentrickfilme von Walt Disney sind in der Underscoringtechnik vertont. Dies ist ein Verfahren, was der Programm-Musik ähnelt. Versucht den Film „Old Mac Donald“ daraufhin zu analysieren, wie die Musik die Szenen verdeutlicht.
7. In den frühen Filmen – das waren Stummfilme – saß ein Pianist vor der Leinwand und improvisierte die Musik dazu. Schaut euch den Film „Das Pfandhaus“ von Charlie Chaplin an und versucht zu erkennen, wie der Pianist die einzelnen Szenen vertont.
8. In der weiteren Entwicklung der Filmmusik wurde zu den Filmen meist Musik komponiert, die eine Stimmung erzeugt (Moodtechnik). Diese Stimmung kann aber in ihrer Funktion zum Bild in unterschiedlicher Weise den Hörer beeinflussen. Schaut auch möglichst viele Szenen von früheren und heutigen Szenen an und achtet auf die erzeugte Stimmung und die Funktion der Musik. Was bewirkt die Musik beim Zuschauer?
9. In einigen Filmen wird die Leitmotivtechnik eingesetzt. Diese Technik könnt ihr sehr anschaulich am Film „Spiel mir das Lied von Tod“ nachvollziehen. Die ersten vier Hauptszenen stellen jeweils mit dem Auftreten der Hauptpersonen die Leitmotive vor. In den nachfolgenden Szenen stehen diese Leitmotive in angewandelter Form für die Hauptpersonen.

Programm-Musik – Darstellende und funktionale Musik

Unter "Programm-Musik" versteht man Musik, die außermusikalische Inhalte (Programme) mit den Mitteln der Musik darzustellen versucht.

Musikalische Möglichkeiten zur Darstellung eines Programms:

1. Musik kann **Bewegungsverläufe** nachzeichnen:

- die Richtung durch entsprechende Melodieführung
- ein Tempo durch entsprechendes musikalisches Tempo
- einen Bewegungsrhythmus durch entsprechenden Musikrhythmus.

2. Musik kann durch instrumental erzeugte **Geräuscheffekte** bestimmte akustische Erscheinungen nachahmen.

3. Musik kann **Stimmungen und Wirkungen** erzeugen bzw. nachahmen.

4. Musik kann durch die Verwendung ganz bestimmter Musikgattungen, Musikstile oder auch Instrumente im Hörer bestimmte **Assoziationen** (Vorstellungen, Situationsbilder) erzeugen.

Beispiele für die beschriebenen Möglichkeiten:

• **Bewegung nachahmen**

Wasser fließt Treppen hinunter: Treppenförmig absteigende Melodielinie

Menschen marschieren: marschartige Rhythmik dem Marschieren angepasst

• **Geräuscheffekte nachahmen**

Donnergrollen: Paukenwirbel und Cluster von tiefen Streichern

Tosende Stromschnellen: laute Dynamik, Stimmengewirr, dissonante Harmonik

• **Stimmungen nachahmen**

Gemütliches Beieinandersein: ruhiger Melodieverlauf und Rhythmus, weiche Klangfarbe

Hektik: hektische, zerissene Rhythmik, stark bewegte Melodik

• **Assoziationen erzeugen**

Traum: Geringe Dynamik, hauchdünner schwebender Klang, unbewegliche Rhythmik

Waldjagd: Hörner blasen Jagdsignale

Werkbeispiele:

- Bedrich Smetana (1824 – 1884) : Die Moldau
- Modest Mussorgsky (1839 – 1881) : Bilder einer Ausstellung
- Paul Dukas (1865 – 1935) : Der Zauberlehrling
- Arthur Honegger (1892 – 1955) : Pacific 231

Filmmusik – Darstellende und funktionale Musik

Funktionale Musik ist Musik, die z. B. hinsichtlich eines Bildablaufs (Film) bestimmte Funktionen (siehe unten) erfüllen kann.

Die Tongestaltung hat großen Einfluss auf die emotionale Wirkung eines Filmes. Zu den Tonebenen in einem Film gehören Sprache, Geräusche und Musik.

Bildton (Source Musik):

Bildton umfasst alle jene akustischen Begebenheiten, deren Herkunft unmittelbar von den Bildern ausgewiesen wird. Handelnde Personen nehmen den Ton selbst wahr. In vielen Szenen eines Filmes kann Musik stattfinden: Der Protagonist ist im Auto unterwegs und hört Popmusik aus dem Radio, man trifft sich im Café und im Hintergrund läuft eine CD mit Jazzballaden, die Szene spielt im Foyer eines Konzertsales, aus dem ein Symphoniekonzert zu vernehmen ist usw.

Fremdton (Score):

Akustische Ereignisse, die im nachhinein dazukomponiert wurden. Die Herkunft des Tones ist nicht von den Bildern ausgewiesen und die handelnden Personen nehmen den Ton nicht wahr.

Grundlegende Vertontechniken

Mood-Technik:

Die allgemeine Stimmung einer Filmszene wird durch die Musik untermalt bzw. dargestellt.

Underscoring-Technik:

Die Musik setzt den Bildablauf untermalend und illustrierend um (siehe Programm-Musik):

- Die Stimmung einer Situation wird wiedergegeben.
- Die Geräusche einer Situation werden musikalisch dargestellt.
- Die Bewegungen in einer Situation (auf, ab, schnell, langsam ...) werden durch entsprechende musikalische Mittel dargestellt.
- Die Musik wird assoziativ eingesetzt (Sturm = wilde Musik).

Leitmotivtechnik:

Jede wichtige Person oder Personengruppe erhält ein charakteristisches musikalisches Motiv, das auch stellvertretend für die Personen stehen kann.

Funktionen der Musik

Paraphrasierung

Art und Charakter der Musik lassen sich direkt aus dem Bild ableiten. Der Betrachter wird auf die Filmsituation eingestimmt.

- Vordergründige Paraphrasierung: Verdoppelung der Szene
- Hintergründige Paraphrasierung: Beschreibung des Orts und der Zeit der Handlung oder auch der Situation des Bildes. Die Musik macht auf Dinge aufmerksam, die nicht auf den ersten Blick zu sehen sind.

Polarisierung

Inhaltlich neutrale Bilder werden durch einen eindeutigen Charakter der Musik eindeutig. Der Betrachter kann erst durch die Musik das Bild eindeutig interpretieren.

Kontrapunktierung

Die Musik widerspricht in ihrer Art und ihrem Charakter dem eindeutigen Bild. Die Musik behauptet z. B. das Gegenteil des Bildes (fröhliche Situation / dissonante Musik). Sie raubt dem Zuschauer das Behagen oder macht ihn auf Dinge aufmerksam, die im Bild so nicht zu sehen sind.

Literatur als Programm

P. Dukas: Der Zauberlehrling

Programm: Der Zauberlehrling von J. W. v. Goethe

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben!
Seine Wort und Werke
Merkt ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Tu ich Wunder auch.

Walle! walle
Manche Strecke,
Dass zum Zwecke
Wasser fließe,
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße!

Und nun komm, du alter Besen!
Nimm die schlechten Lumpenhüllen!
Bist schon lange Knecht gewesen;
Nun erfülle meinen Willen!
Auf zwei Beinen stehe,
Oben sei ein Kopf,
Eile nun und gehe
Mit dem Wassertopf!

Walle! walle
Manche Strecke,
Dass zum Zwecke
Wasser fließe,
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße!

Seht, er läuft zum Ufer nieder;
Wahrlich! ist schon an dem Flusse,
Und mit Blitzesschnelle wieder
Ist er hier mit raschem Gusse.
Schon zum zweiten Male!
Wie das Becken schwillt!
Wie sich jede Schale
Voll mit Wasser füllt!

Stehe! stehe!
Denn wir haben
Deiner Gaben
Vollgemessen!
Ach, ich merk es! Wehe! wehe!
Hab ich doch das Wort vergessen!

Ach, das Wort worauf am Ende
Er das wird, was er gewesen.
Ach, er läuft und bringt behende!
Wärst du doch der alte Besen!
Immer neue Güsse
Bringt er schnell herein,
Ach! und hundert Flüsse
Stürzen auf mich ein.

Nein, nicht länger
Kann ich's lassen;
Will ihn fassen.
Das ist Tücke!
Ach! nun wird mir immer bänger!
Welche Miene! welche Blicke!

Oh, du Ausgeburt der Hölle!
Soll das ganze Haus ersaufen?
Seh ich über jede Schwelle
Doch schon Wasserströme laufen.
Ein verruchter Besen,
Der nicht hören will!
Stock, der du gewesen,
Steh doch wieder still!

Willst's am Ende
Gar nicht lassen?
Will dich fassen,
Will dich halten,
Und das alte Holz behende
Mit dem scharfen Beile spalten.

Seht, da kommt er schleppend wieder!
Wie ich mich nun auf dich werfe,
Gleich, o Kobold, liegst du nieder;
Krachend trifft die glatte Schärfe!
Wahrlich, brav getroffen!
Seht, er ist entzwei!
Und nun kann ich hoffen,
Und ich atme frei!

Wehe! wehe! Beide Teile
Stehn in Eile
Schon als Knechte
Völlig fertig in die Höhe!
Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!

Und sie laufen! Nass und nasser
Wird's im Saal und auf den Stufen.
Welch entsetzliches Gewässer!
Herr und Meister! hör mich rufen! —
Ach, da kommt der Meister!
Herr, die Not ist groß!
Die ich rief, die Geister,
Werd ich nun nicht los.

„In die Ecke,
Besen! Besen!
Seid's gewesen!
Denn als Geister
Ruft euch nur zu seinem Zwecke
Erst hervor der alte Meister.“

Paul Dukas: Der Zauberlehrling – Literatur als Programm

Programm: Der Zauberlehrling von J. W. v. Goethe

| Programm | Musikalische Umsetzung | Beziehung |
|---------------------------------------|--|-----------|
| Hexenküchenatmosphäre | R: statisch, unbewegt K: dünn, verschleiert, hohe Streicherlage V: tremolo D: piano | A |
| Idee | M: kurzes, aufsteigendes Motiv (Ideenmotiv) I: Klarinette, Oboe, Flöte | A |
| Entschluss | | |
| Zauberspruch | nicht vertont | ---- |
| Anweisung, Befehl | | |
| Zauberspruch | nicht vertont | ---- |
| Besen läuft | R: zunächst einzelne Impulse, dann marschartig M: Ideenmotiv | B A |
| mit raschem Gusse | M: treppenförmig abwärtsführend I: Streicher | B |
| Situation wird zunehmend bedrohlich | | |
| Stehe, stehe! | M: kurzes Motiv I: Bläser | A |
| Schreck – Wort vergessen | Musik bricht kurz ab D: plötzlich leise | A |
| anschwellender Wasserspiegel | | |
| hundert Flüsse stürzen | M: stark bewegt, auf und ab S: Stimmengewirr | A |
| dramatische Zuspitzung, Angst | | |
| Beilschlag | R: 2 kurze Notenwerte I: Becken | A |
| kurzes Aufatmen | Pause | A |
| mehrere Besen laufen | M: mehrmals Ideenmotiv R: zunächst einzelne Impulse, dann marschartig | B, A |
| weitere dramatische Steigerung, Panik | siehe detaillierte Beschreibung auf der Rückseite | |
| Verzweiflung | H: dissonant | A |
| Ruf an den Meister | M: Signalmotiv I: Horn | A |
| Zauberspruch des Meisters | M: Signalmotiv R: akzentuiert, signalartig I: Bläser | A |
| Rettung | R: plötzlicher Stillstand. dann sehr ruhig M: weiche Melodie Ch: ruhig, sentimental, friedlich | A, S |

Paul Dukas: Der Zauberlehrling

| Programm | Musikalische Umsetzung | Beziehung |
|--|------------------------|-----------|
| Hexenküchenatmosphäre | | |
| Idee | | |
| Entschluss | | |
| Zauberspruch | | |
| Anweisung, Befehl | | |
| Zauberspruch | | |
| Besen läuft | | |
| mit raschem Gusse | | |
| Becken schwillt | | |
| Stehe, stehe! | | |
| Schreck – Wort vergessen | | |
| anschwellendes Wasser | | |
| hundert Flüsse stürzen | | |
| Entsetzen, dramatische Zuspitzung, Panik | | |
| Beilschlag | | |
| kurzes Aufatmen | | |
| Weitere dramatische Steigerung | | |
| Verzweiflung | | |
| Ruf an den Meister | | |
| Zauberspruch des Meisters | | |
| Rettung | | |

B. Smetana: Die Moldau - Natur als Programm

Smetana selbst teilt folgendes Programm mit:

Diese Komposition schildert den Lauf der Moldau. Sie belauscht ihre ersten zwei Quellen, die warme und die kalte Moldau, verfolgt dann die Vereinigung beider Bäche und den Lauf des Moldaustromes über die weiten Wiesen und Haine, durch Gegenden, wo die Bewohner gerade fröhliche Feste feiern. Im silbernen Mondlicht führen Wassernymphen ihre Reigen auf, stolze Burgen, Schlösser und ehrwürdige Ruinen, mit den wilden Felsen verwachsen, ziehen vorbei. Die Moldau schäumt und wirbelt in den Stromschnellen zu St. Johanni, strömt in breitem Flusse weiter Prag zu, die Burg Vysehrad taucht an ihren Ufern auf. Die Moldau strebt majestätisch weiter, entschwindet den Blicken und ergießt sich schließlich in die Elbe.

| Inhalt | Musikalische Mittel der Darstellung | Beziehung* |
|---|-------------------------------------|------------|
| Die Quellen der Moldau (1-39) | | |
| Moldauthema (40-80) | | |
| Waldjagd (80-121) | | |
| Bauernhochzeit (122-176) | | |
| Mondschein und Nymphenreigen (177-238) | | |
| Moldauthema (239-271) | | |
| St. Johann-Stromschnellen (271-332) | | |
| Die Moldau strömt breit dahin (333-427) | | |
| Die Moldau entschwindet den Blicken | | |

*(Entsprechende Buchstaben: B=Bewegungsverlauf, S=Stimmung, G=Geräuscheffekt, A=Assoziation)

Kunst als Programm

M. Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung, daraus Gnomus

Im August 1873 starb unerwartet Mussorgskys intimer Freund, der Architekt und Maler Viktor Hartmann. Auf Veranlassung des bekannten Musik- und Kunstkritikers Wladimir Stassow wurde im nächsten Jahr eine Gedächtnisausstellung mit Hartmanns Arbeiten eröffnet, nach deren Besichtigung Mussorgsky den Gedanken fasste, zu einigen der ausgestellten Zeichnungen und Aquarelle musikalische Illustrationen zu schreiben. So entstand innerhalb von etwa drei Wochen der Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ für Klavier, bestehend aus zehn durch eine „Promenade“ eingeleiteten und durch Zwischenspiele verbundenen Stücken.



| Motive | Bedeutung | Musik | Beziehung |
|--|-----------|-------|-----------|
| <p>1 <i>Sempre vivo</i></p> | | | |
| <p>2</p> | | | |
| <p>3 <i>Poco meno mosso, pesante</i></p> | | | |
| <p>4 <i>Meno mosso</i></p> | | | |
| <p>5 <i>Poco a poco accelerando</i></p> | | | |
| <p>6</p> | | | |

Detaillierte Beschreibung von Programmteilen

| | Dukas: Zauberlehrling „zunehmende Dramatik“ | Smetana: Moldau „Mondschein, Nymphenreigen“ |
|------------------------------|--|--|
| Ausdruck Wirkung | | |
| Form | | |
| Gliederung | | |
| Melodik | | |
| Rhythmik | | |
| Harmonik | | |
| Tonsystem | | |
| Tonart | | |
| Takt | | |
| Metrum | | |
| Tempo | | |
| Dynamik | | |
| Satz | | |
| Phrasierung, Artikulation | | |
| Besetzung | | |
| Instrumente | | |
| Klangfarbe | | |

Das Pfandhaus (1916)

| | | |
|--|--|--|
| Vorspann | | |
| Charlie marschiert in ein Pfandhaus. Er soll dort arbeiten. | | |
| Er schaut auf seine Uhr. Er ist zu spät. Der Besitzer ist ärgerlich. | | |
| Er nimmt einen Wedel und staubt ab | | |
| Ein Angestellter beschwert sich | | |
| Charlie putzt weiter | | |
| Es kommt zum Streit. Zu Beginn einige Tritte. | | |
| Charlie zieht den Angestellten mit der Leiter nach draußen Streit. | | |
| Ein Polizist kommt. Charlie tut, als wenn nichts gewesen wäre und tanzt. | | |
| Charlie mit der Leiter. | | |
| Charlie sitzt gemütlich auf der Leiter. | | |
| Die Leiter beginnt zu wackeln. | | |
| Charlie auf der Leiter schaukelt hin und her | | |
| Charlie kippt mit der Leiter um. | | |
| Charlie sieht nach seiner Uhr. | | |
| Charlie verwirrt mit der Leiter. | | |
| Draußen ein verärgertes Polizist. | | |
| Lösen, wer den Eimer holt. | | |
| Charlie schleicht sich nach draußen | | |
| Charlie und der Angestellte schlagen sich. | | |
| Prügelei | | |
| Der Ladenbesitzer kommt. | | |
| Charlie tut als wenn nichts gewesen wäre. | | |

Filmmusik – Vertonungsmodelle

Schon in den frühen Jahren der Filmentwicklung wurde passend zu den Szenen Filmmusik komponiert. Orchester spielten vor der Filmleinwand live komponierte Musik. Anders als die improvisierenden Pianisten ging diese Musik nicht auf Details der Szene ein, sondern versuchte die Grundstimmung oder den Grundcharakter der Szene zu verstärken. Ein Beispiel aus der Filmgeschichte ist Charlie Chaplins *A Dog's Life* oder *Modern Times* mit der von Chaplin komponierten Musik. Die der Vielzahl insbesondere heutiger Fernsehfilme (Krimiserien wie Tatort etc.) unterlegte Musik folgt diesem Vertonungsmuster, wobei sich bestimmte Modelle für bestimmte Szenentypen (Verfolgungsjagd, Trauer, Romantik, Spannung etc.) herausgebildet haben. Mit dieser Technik ist es auch möglich hinter der Szene liegende Stimmungen oder Gefühle auszudrücken (Kontrapunktierung) oder einem neutralen Bild durch Verwendung bestimmter Musik eine bestimmte Aussage zu verleihen (Polarisierung).

a) Szene

b) Musik

c) Vertonungstechnik

d) Funktion

Walt Disney: Old Mac Donald

(Personen: Donald, Clementine, Fliege)

| | | | |
|---|---|--|--|
| 1 | Fröhliche Atmosphäre auf dem Bauernhof, Donald guter Laune Ein Ziegenbock prallt gegen Holzzaun, Schweine grunzen | | |
| 2 | Donald will seine Kuh melken, er sucht und ruft in den Stall, es meldet sich niemand. Donald überlegt, sucht, sein Blick geht nach oben und auf einem Baum sitzt Clementine | | |
| 3 | Clementine gut gelaunt kommt vom Baum herab mit zappelnden Füßen. Donald begrüßt sie und beginnt zu melken. Beide in guter Laune. | | |
| 4 | Eine böse grimmige Fliege schwirrt durch die Luft. Die Fliege setzt sich auf das Maul der Kuh. Die will mit der Zunge nach ihr klatschen. Klatsch! Donald bemerkt sie nicht und melkt guter Laune weiter. | | |
| 5 | Die Fliege hat sich auf das Hinterteil der Kuh gesetzt. Clementine will sie mit dem Schwanz fortzujagen, Donald schaut aufs Hinterteil, Clementine trifft Donald mit Wucht an die Backe. Aua! Donald benommen. | | |
| 6 | Donald schaut zunächst böse, bald kehrt seine gute Laune wieder und er melkt weiter. Die Fliege lässt ihm keine Ruhe und schwirrt wild um ihn herum, setzt sich ihm in's Gesicht. | | |
| 7 | Donald schlägt nach der Fliege, schlägt sich jedoch selbst an die Backe. Das hat weh getan! | | |

Spiel mir das Lied vom Tod (1968),

Regie: Sergio Leone, Musik: Ennio Morricone

1870, als die Eisenbahn den Wilden Westen erobert, spekuliert der Rancher McBain auf großen Reichtum: die Bahnlinie wird über sein Grundstück führen, er selbst wird eine Station bauen und das Geschäft seines Lebens machen. Doch McBain wird vom Unternehmer Morton durch den Killer Frank einschließlich seiner ganzen Familie beseitigt. Der Verdacht wird auf Cheyenne gelenkt. Doch da taucht Jill auf: McBain hatte sie in New Orleans heimlich geheiratet. Sie findet die Leichen der Familie vor und entschließt sich zur Rückkehr. Doch ein fremder Mann — der Mann mit der Mundharmonika — und Cheyenne unterstützen sie im Kampf gegen die Erpressungsversuche Mortons beziehungsweise Franks. Cheyenne wird später im Kampf mit Morton erschossen, und zwischen Frank und dem Fremden kommt es zum lange erwarteten Schießduell: In allmählichen Rückblenden stellt sich heraus, dass Frank den Vater des Fremden ermordete; er legte diesem eine Schlinge um den Hals und stellte ihn auf die Schulter des Jungen, schob dem verzweifelten Kind dann eine Mundharmonika zwischen die Zähne: „Spiel mir das Lied vom Tod!“ Der Vater am Strick schließlich stieß den Jungen mit den Füßen von sich, weil er die Qual seines Kindes nicht länger ertragen konnte und starb am Strick. Nun ein Mann geworden, rechnet der Fremde mit Frank ab. Im Duell erschießt er ihn und steckt ihm kurz vor dem Sterben eine Mundharmonika — die Mundharmonika — in den Mund. Der Fremde zieht nach beglichener Rechnung mit unbekanntem Ziel weiter. Jill baut die Eisenbahnstation.

1. Szene (Bahnhof, der Fremde kommt an)

| | |
|---------------------|--|
| Personentyp | |
| Charakter der Musik | |
| Instrumente | |
| Besonderheiten | |
| Musikstil | |

2. Szene (Sweetwater Farm von McBain, Frank als brutaler Killer)

| | |
|---------------------|--|
| Personentyp | |
| Charakter der Musik | |
| Instrumente | |
| Besonderheiten | |
| Musikstil | |

3. Szene (Jill kommt am Bahnhof an)

| | |
|---------------------|--|
| Personentyp | |
| Charakter der Musik | |
| Instrumente | |
| Besonderheiten | |
| Musikstil | |

4. Szene (Ceyenne tritt auf)

| | |
|---------------------|--|
| Personentyp | |
| Charakter der Musik | |
| Instrumente | |
| Besonderheiten | |
| Musikstil | |

8. Szene (In der Farm) 0.56

Jill () findet den Grund des Mordes: einen Modellbahnhof. Mc Bain wollte eine Bahnstation bauen. Plötzliche bemerkt Jill etwas. Sie läuft zum Fenster () und schießt. Am Morgen schaut sie wieder aus dem Fenster, es ist nichts Besonderes zu sehen. Sie öffnet die Tür (), Ceyenne steht vor der Tür. Er kommt etwas ruppig herein und erzählt Jill von sich und darüber, dass man ihm die Morde anlasten wolle.

10. Szene (In der Farm) 1.11

Jill mit Ceyenne. Erinnerungen an Mc Bain. Ceyenne reitet mit seinen Leuten davon. Jill packt ihre Koffer und will die Farm verlassen (). Der Fremde steht in der Scheune: Spannung. Der Fremde scheint brutal mit Jill umzugehen, dies jedoch mit bestimmter Absicht (). Zwei Reiter beobachten die Situation. Der Fremde erschießt zwei Leute.

6. Sonate, Sinfonie, Solokonzert

Aufgaben – Fragen - Problembereiche

1. Informiert euch über Sonate – Sinfonie – Solokonzert
2. Hört euch die Beispiele verschiedener Sätze an und versucht zu bestimmen, um welchen Satz es sich handelt.
3. Hört euch den ersten Satz der Sinfonie in G-Moll von Mozart an, lest den Klavierauszug (Bleistift in die Hand nehmen) mit und versucht die einzelnen Teile der Sonatenhauptsatzform zu erkennen.
4. Versucht die Hauptteile der Exposition des Klavierkonzerts von Beethoven zu bestimmen.
5. Versucht zu skizzieren, wie das Konzertieren zwischen Klavier und Orchester abläuft. Welches thematische Material wird von wem gespielt? Was spielt dabei der Gegenpart?
6. Schaut euch Konzert-Videos der beiden Stücke an.

Sonate – Sinfonie – Solokonzert

Die wichtigsten Musikgattungen der Instrumentalmusik seit der Klassik (ab 1760) sind die **Sonate, Sinfonie, das Streichquartett und das Solokonzert**. In der Barockzeit, die Epoche vor der Klassik, waren als Gattungen die Fuge oder das Barockkonzert von besonderer Bedeutung. Die Abgrenzung zur Vokalmusik macht insbesondere der Begriff „Sonate“ deutlich, im Gegensatz zur „Kantate“ (lat. sonare/cantare: klingen/singen). Wichtige Komponisten für die Entwicklung dieser Musikgattungen waren J. Haydn (1732 – 1809), W. A. Mozart (1756 – 1791) und L. v. Beethoven (1770 – 1827).

Sonate, Sinfonie und Streichquartett sind Gattungen mit 4 Sätzen (Satz: längerer, in sich geschlossener Abschnitt eines Gesamtwerkes). Die Sätze unterscheiden sich in Charakter, Tempo und Form. Häufig findet sich folgende Satzfolge (Zyklische Anordnung der Sätze):

1. Satz (Kopfsatz): lebhaft, schnell, Sonatenhauptsatzform
2. Satz: ruhig, besinnlich, meist langsam, schlichte Dreiteiligkeit
3. Satz: tänzerisch, heiter, allegretto, große dreiteilige Liedform
4. Satz (Finalsatz): sehr lebhaft, schnell, Sonatenhauptsatzform oder Rondo

Seit Beginn der Wiener Klassik sind die Solokonzerte meist dreisätzig. Der 3. Satz entfällt, an seine Stelle tritt der 4. Satz.

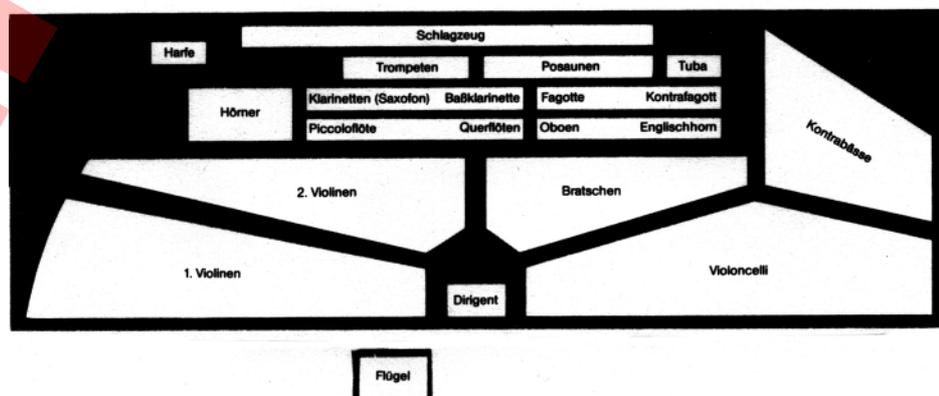
In allen vier Musikgattungen ist die Sonatenhauptsatzform Grundlage des ersten und häufig auch des 4. Satzes. Ihr Ablauf ist folgender:

| A Exposition | B Durchführung | A´ Reprise | Coda |
|-----------------|------------------|-----------------|------|
| a Hauptsatz | | a Hauptsatz | |
| 1. Thema | Verarbeitung | 1. Thema | |
| b Überleitung | von thematischem | b Überleitung | |
| c Seitensatz | Material | c´ Seitensatz | |
| 2. Thema | | 2. Thema | |
| d Schlussgruppe | | d Schlussgruppe | |

Die Exposition wird meist wiederholt. Beim Solokonzert wird zunächst die Exposition vom Orchester gespielt. Bei der Wiederholung beginnt schon das Konzertieren. Zwischen dem dritten (Reprise) und vierten Teil (Coda) der Sonatenhauptsatzform wird noch die Kadenz eingeschoben, eine vom Solisten allein gespielte Stelle, in dem ihm früher aufgegeben wurde, über das thematische Material des ersten Konzertsatzes improvisierend zu phantasieren. Sie gibt ihm die Möglichkeit, seine Musikalität und seine spieltechnische Virtuosität zu zeigen. Heute sind die Kadenz notiert.

Der Begriff „Konzert“ steht neben dem Verständnis als Veranstaltungsart für eine ganz bestimmte Musikgattung. Zum Verständnis ist die Bedeutung des italienischen Begriffs „Concerto“ wichtig, der sowohl Übereinstimmung, Zusammenwirken als auch Wettkampf, Streit bedeutet.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts versteht man unter Konzert eine aus mehreren Sätzen bestehende Komposition für Soloinstrument(e) und Orchester, z.B. Cellokonzert, Klavierkonzert, Harfenkonzert. In solchen Bezeichnungen wird zwar durchweg nur das Soloinstrument genannt, gemeint ist jedoch immer die Beteiligung des Orchester, das in Wettstreit mit dem Soloinstrument tritt.



W. A. Mozart: Sinfonie G-Moll

1 *Allegro molto.*

5

11

18

24

30

Detailed description: This block contains the first 30 measures of the first movement. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro molto.' The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Measure numbers 1, 5, 11, 18, 24, and 30 are clearly marked at the start of their respective systems.

81

86 *non legato*

91

96

101

107

112

Detailed description: This block contains measures 81 through 112. The tempo remains 'Allegro molto.' The texture continues with rhythmic patterns in the right hand and a consistent bass line. A 'non legato' marking is present at measure 86. Measure numbers 81, 86, 91, 96, 101, 107, and 112 are marked at the beginning of their systems.

36

42

51

58

64

69

75

Detailed description: This block contains measures 36 through 75. The music continues with the established rhythmic and harmonic patterns. A 'cresc.' (crescendo) marking is visible at measure 58. Measure numbers 36, 42, 51, 58, 64, 69, and 75 are marked at the beginning of their systems.

117

122

127

132

137

142

148

Detailed description: This block contains measures 117 through 148. The music concludes with the same rhythmic and harmonic motifs. Measure numbers 117, 122, 127, 132, 137, 142, and 148 are marked at the beginning of their systems.

153
159
164
170
175
181
186

This block contains the first system of musical notation on the page, spanning measures 153 to 186. It consists of two staves per system (treble and bass clef). The music is written in a complex, multi-measure style with various rhythmic values and dynamic markings. A large red watermark is visible in the background.

191
196
201
206
211
216
221

This block contains the second system of musical notation, spanning measures 191 to 221. It continues the two-staff format from the previous system. The notation includes intricate rhythmic patterns and chordal structures. A large red watermark is visible in the background.

227
234
241
247
250
253
257

This block contains the third system of musical notation, spanning measures 227 to 257. The notation is dense and features complex rhythmic figures. A large red watermark is visible in the background.

262
267
272
277
282
288
294
299

This block contains the fourth system of musical notation, spanning measures 262 to 299. It concludes the page with two staves per system. The notation includes various musical symbols and dynamics. A large red watermark is visible in the background.

Themenvergleich

Ein wesentliches Merkmal der Musik der Klassik ist der Kontrast (Gegensatz), der insbesondere in der Sonatenhauptsatzform zwischen Hauptsatz und Seitensatz bzw. zwischen erstem und zweiten Thema deutlich wird.

Musikbeispiel: _____

| | 1. Thema | 2. Thema |
|-------------|----------|----------|
| Charakter | | |
| Tonart | | |
| Melodik | | |
| Rhythmik | | |
| Harmonik | | |
| Gliederung | | |
| Dynamik | | |
| Begleitung | | |
| Instrumente | | |

Musikbeispiel: _____

| | 1. Thema | 2. Thema |
|-------------|----------|----------|
| Charakter | | |
| Tonart | | |
| Melodik | | |
| Rhythmik | | |
| Harmonik | | |
| Gliederung | | |
| Dynamik | | |
| Begleitung | | |
| Instrumente | | |

L. v. Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3

This image displays the first 105 measures of the first movement of Ludwig van Beethoven's Piano Concerto No. 3. The score is written for piano and is in the key of E-flat major (three flats) and 4/4 time. The notation is presented in a single system with 13 staves. The measures are numbered on the left side of each staff: 8, 17, 25, 31, 38, 44, 51, 56, 61, 67, 73, 79, 86, 94, 100, and 105. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, semi-transparent red watermark with the text 'Musik' is overlaid diagonally across the page.

7. Der Jazz

Aufgaben – Fragen – Problembereiche

1. Schaut euch Videos von verschiedenen Jazzkonzerten an. Was unterscheidet den Jazz von Rockmusik oder klassischer Musik?
2. Informiert euch über Spiritual und Blues.
3. Hört euch einen Ragtime an und versucht den Rhythmus der linken Hand und den der rechten Hand zu unterscheiden. Dabei werdet ihr zwei rhythmische Ebenen erkennen, die aus zwei unterschiedlichen Kulturen stammen.
4. Versucht nun die Merkmale der wichtigsten Jazzstile zu erfassen. Schaut euch dazu möglichst auch entsprechende Konzertvideos an, um auch von der Atmosphäre etwas zu spüren.
5. Informiert euch über die sozialen Hintergründe der Jazzstile. Nur so kann die jeweilige Musik verstanden werden.
6. Versucht selbst zu improvisieren. Dies kann man mit dem Instrument oder auch mit der Stimme auf Silben.

1. Schritt:

Hört euch zunächst in das Bluesschema ein (Beispiel im Internet) und achtet darauf, wie die Akkorde wechseln. Klatscht dazu die Rhythmen (siehe Rhythmusübungen) und klatscht bei C auf der linken Seite, bei F in der Mitte und bei G rechts. Dann klatscht ihr improvisierend einen eigenen Rhythmus zum Playback. Schließlich spielt ihr einen improvisierten Rhythmus mit einem Instrument oder der Stimme beim Akkord C auf dem Ton c, beim Akkord F auf dem Ton f und bei G auf dem Ton g.

2. Schritt

Nun spielt oder singt ihr zum Playback die Übungen mit Dreiklangstönen. Dann improvisiert ihr über das Bluesschema mit diesen Dreiklangstönen, beim Akkord C verwendet ihr die Töne c e g, bei F die Töne f a c und bei G die Töne g h d. Die Oktavlagen könnt ihr variieren.

3. Schritt

Nun macht ihr dasselbe wie im Schritt 2 mit den Übungen mit Tonleitern.

7. Übt euch im Hören der Jazzstile und heutiger Jazzstücke. Beispiele findet ihr im Internet.

Jazz – Grundlagen

Jazz unterscheidet sich von anderer Musik durch:

- Rhythmus (off beat, swing, Überlagerung von Rhythmen)
- Tonbildung (dirty playing, unsauberes, individuelles Spiel)
- Improvisation (spontane Erfindung)
- Besetzung (Jazz Combo, Big Band, Quartett...)
- Artikulation / Phrasierung

Die Vorformen des Jazz sind das amerikanische Volkslied, Blues, Spiritual, Shanty und Work-song. Besonders wichtig sind Blues und Spiritual.

Der Spiritual hat eine wichtige Bedeutung im Leben der Sklaven (Schwarze), die von Afrika nach Amerika verschleppt wurden und unvorstellbare Qualen erdulden mussten. Der Spiritual wurde von den Schwarzen in der Kirche gesungen. Sie drücken darin ihre Hoffnung auf Befreiung aus. Die biblischen Texte sind auch eine Art Tarnung für Aussagen und Wünsche, die sie anders nur unter brutaler Strafe hätten äußern können.

Im Blues bringen die Schwarzen meist ihre weltlichen Probleme zum Ausdruck (Liebesprobleme, Trübsal, Trauer).

Das Bluesschema, die Form des Blues, stellt in allen Jazzstilen eine wichtige Improvisationsgrundlage dar. Es umfasst 12 Takte und wird nach folgendem Schema harmonisiert:

| | | | | | | | | | | | | |
|-------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| Takte: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| Funktionen: | T | T | T | T | S | S | T | T | D | D | T | T |
| In C- Dur: | C | C | C | C | F | F | C | C | G | G | C | C |

Charakteristisch für die Bluesmelodik sind, wie für das Tonsystem des Jazz überhaupt, die blue notes, (Erniedrigung der 3., 5. und 7. Tonstufe einer Dur - Tonleiter).

Im Jazz werden als Improvisationsgrundlage häufig folgende Formen verwendet:

- Blues Schema (12 Takte)
- 16-taktige Liedform (meist a b, 8+8 Takte)
- 32-taktige Liedform (meist a a b a, 8+8+8+8 Takte)

In den meisten Jazzstilen werden solche gegebenen Formen verwendet. Im Cool-Jazz beschäftigen sich einige Musiker auch mit barocken Formen (Invention, Fuge). Beim Free Jazz wird die feste Form durch Steigerung und Verdichtung bzw. Entspannung ersetzt.

Die wichtigsten Stile des Jazz sind Ragtime (vor 1900), New Orleans Jazz (1900), Dixieland (1910), Chicago Jazz (1920), Swing 1930), Bebop (1940), Cool Jazz (1950), Free Jazz (1960), Rock Jazz (1970). Die Jahreszahlen verstehen sich nur als Anhaltspunkte.

Der Jazz entstand durch die Vermischung zweier Kulturen, der afrikanischen (Rhythmus, Tonbildung, Improvisation) und der europäischen (Formen, Harmonik, Instrumente).

Im Ragtime ist diese Vermischung deutlich zu erkennen. Der Ragtime, meist komponierte Musik für Klavier solo, verwendet in der Begleitung (linke Hand des Klavierspielers) marschartige Begleitfiguren, während die Melodie (rechte Hand) stark synkopiert und sehr rhythmisch gespielt wird.

Die eigentliche Jazzgeschichte beginnt mit dem Oldtime Jazz, zu dem New Orleans Jazz, Dixieland und Chicago Jazz gehören. Im schwarzen New Orleans Jazz ist die Beeinflussung durch die Märsche spielenden Kapellen noch deutlich zu hören. Er klingt noch sehr rau und eigenwillig.

Die wichtigsten Jazzstile im Überblick

| Stil / Zeit | Dixieland (1910) | Swing (1930) | Bebop (1940) |
|--------------------------------------|---|--|----------------------------------|
| Wichtige Vertreter | Original Dixieland Jazzband Louis Armstrong Kid Ory | Count Basie Duke Ellington Benny Goodman | Charly Parker Dizzy Gillespie |
| Charakter, Ausdruck | | | |
| Melodik | | | |
| Rhythmik | | | |
| Harmonik | | | |
| Besetzung | | | |
| Tonbildung | | | |
| Arrangement Improvisation | | | |
| Zusammen- spiel | | | |

| Stil / Zeit | Cool Jazz (1950) | Free Jazz (1960) | Rock Jazz (1970) |
|--------------------------------------|---|--|--|
| Wichtige Vertreter | Miles Davis Dave Brubeck Modern Jazz Quartett | Cecil Taylor Ornette Coleman John Coltrane | United Jazz + Rock Ensemble John McLaughlin Passport |
| Charakter, Ausdruck | | | |
| Melodik | | | |
| Rhythmik | | | |
| Harmonik | | | |
| Besetzung | | | |
| Tonbildung | | | |
| Arrangement Improvisation | | | |
| Zusammen- spiel | | | |

Soziokulturelle Grundlagen des Jazz

"Musik ist, was du selbst erfahren hast". "Jazz ist, wenn du spielst, was du fühlst. Alle Jazzmusiker bringen mit Hilfe ihrer Instrumente zum Ausdruck, was für Menschen sie sind und was sie im Verlaufe des Tages, am Abend zuvor und überhaupt während ihres ganzen Lebens an Erfahrungen gesammelt haben." "In einer Jazzband muss einer auf den anderen hören, und jeder muss mit dem anderen mitfühlen." "Es kommt darauf an, dass menschliche Empfindungen zwischen Musikern und Publikum hin- und herströmen." (Parker, Jones, Rose, Brubeck)

Ragtime ist vorrangig pianistische Musik. Er wurde im Unterhaltungsmilieu von schwarzen Musikern gespielt, die der afroamerikanischen Bildungsschicht entstammen. Der Ragtime ist in der Art der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts komponiert (Marsch, Polka, Walzer), wird jedoch in der rhythmischen Auffassung der schwarzen Musikern gespielt. Die Schwarzen der Mittelklasse hatten sich die melodischen, tonalen, harmonischen und formalen Eigenschaften der europäischen Musikkultur aufgrund ihrer Bildung angeeignet. Sie unternahmen damit einen Versuch sozialer Anpassung. Ragtime ist somit auch ein Beispiel des Akkulturationsprozesses (Angleichung von Kulturen) zwischen afrikanischer und europäischer Kultur.

New Orleans Jazz wurde zwar im gesamten Süden der USA gespielt. New Orleans selbst war jedoch ein wichtiger Brennpunkt des frühen Jazz. Die Bevölkerung bestand aus einem bunten Gemisch von Menschen: Spaniern, Franzosen, Emigranten aus vielen Ländern, Verbrechern aus Frankreich und Schwarzen, die in Schiffsladungen aus Afrika zur Versteigerung hergebracht wurden. Aus der negerischen Folklore und der weißen Musik der Marschkapellen entstand eine neue Form von Musik, die von den Schwarzen zum Marschieren, Tanzen, bei Festen oder bei Begräbnissen gespielt wurde. Die Musik war nur zu einem Teil Unterhaltungsmusik, etwa im Prostituierten - Stadtviertel Storyville, sie war in erster Linie Ausdruck eines Lebensgefühls in sehr verschiedenen Situationen von der Geburt bis zum Tod. "Die Stadt war voll von Musik, aus allen Türen der Kneipen war Musik zu hören, ebenso auf der Straße zu verschiedenen Anlässen." Die Musik gehörte zum Leben und zur Atmosphäre der Stadt.

Der **Dixieland Jazz** ist eine Nachahmung des schwarzen New Orleans Jazz durch Weiße. In Musikeraussagen ist nun von den großen Häusern, von den bekannten Gruppen und Stars die Rede. "Alle Jungen sprachen über Joe Oliver und seine Creole Jazzband. Da machte ich mich dann auf die Socken und ging zum Royal Garden. Der Laden war immer zum Bersten voll. Leute aus allen Gesellschaftsschichten fanden sich da ein: Ärzte, Juristen, Studenten, Leute von der Bühne, Musiker, Menschen aller Hautfarbe konnte man da finden." Jazz wird zur Show und zur fröhlichen Unterhaltung, der Starkult beginnt.

Swing ist zu einem großen Teil sehr kommerzielle Musik. Die Weltwirtschaftskrise 1929 hat zur Folge, dass viele Arbeitsmöglichkeiten auch der kleinen Jazzbands verloren gehen. Die Musiker schließen sich zu größeren Bands, den Big Bands, zusammen und sind gezwungen, sich den Wünschen und dem Geschmack eines größeren Publikums anzunähern. So spielen die Bands häufig Musik zum Tanzen in großen Ballsälen. Neben dem sehr populären Swing, wie ihn Glenn Miller verkörpert, bestehen aber auch echte, individuelle Bands, die dem Jazz verpflichtet sind (Count Basie, Duke Ellington etc.).

Bebop stellt eine Gegenreaktion junger schwarzer Musiker auf die starke Kommerzialisierung des Swing dar, der nur noch wenig Spielraum für individuellen Ausdruck zuließ. Die Musiker versuchten eine Musik zu machen, die nicht so leicht kopiert werden konnte. "Bebop ist das Werk einer Anzahl schwarzer Musiker, die die Nase voll haben von dem, was sie aus kommerziellen Gründen zu spielen genötigt sind - insofern bezeichnet er die beginnende Einsicht in die Entfremdung der schwarzen Musik, in ihre zu jener Zeit allseitige Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Interessen und kulturellen Maßstäben der Weißen. Bebop ist Widerstand und Verweigerung gegenüber der Kolonialisierung der schwarzen Musik." Die Schwarzen besinnen sich auf ihre Wurzeln und zeigen deutlich ihr Selbstbewusstsein. Als Hintergrund für den Bebop muss insbesondere die Zeit des 2. Weltkrieges und die psychischen Auswirkungen von Angst und Schrecken gesehen werden.

Cool Jazz ist Ausdruck des ästhetischen Ideals der Weißen. In der Mehrzahl weiße Musiker, reagieren sie auf den als hektisch und scharf empfundenen Bebop. Sie versuchen die Möglichkeiten der "abendländischen Kunstmusik" in den Jazz einzubringen. Der Jazz verlagert sich in feine Lokale und große Konzertsäle. Selbst schwarze Musiker verleugnen ihre Kultur, sie sehen ihre Hautfarbe als Minderwertigkeit und betrachten die Orientierung an der europäischen Kultur als erstrebenswert. Jazz wird teilweise "rationale Kunst" und verliert im Cool Jazz stark von seiner Spontaneität und Expressivität. Psychologisch hat sicherlich auch die Stimmungslage der Nachkriegszeit Auswirkungen auf die Musik.

Free Jazz ist ein Akt kulturellen Widerstandes der schwarzen Amerikaner. Musiker wie Hörer nehmen eine Musik, den Jazz, wieder in ihren Besitz. "Ich bin ein Schwarzer und bin ein Jazzmusiker, und ich fühle mich elend" (Coleman). Free Jazz ist Widerstand, eine Absage an die musikalischen wie außermusikalischen Werte der Weißen. Er ist Bestandteil des Kampfes der Schwarzen um Freiheit auf politischem und ökonomischen Gebiet. Eng verbunden ist er mit der Black - Power Bewegung und mit dem Black Panther's Programm, das die Gleichberechtigung der Schwarzen einfordert.

Rock Jazz versucht ein breites Publikum auch unter Jugendlichen zu erreichen. Dies führt zum Teil zu einer kommerziellen Ausrichtung des Jazz.

Jazzstücke beschreiben und die Stileinflüsse bestimmen

| | | |
|---|--|--|
| Titel Interpret | | |
| Charakter, Ausdruck | | |
| Form | | |
| Melodik | | |
| Rhythmik | | |
| Harmonik | | |
| Tonsystem Tonart/-geschlecht | | |
| Takt | | |
| Metrum | | |
| Tempo | | |
| Dynamik | | |
| Besetzung Instrumente Klangfarbe | | |
| Tonbildung | | |
| Arrangement/ Improvisation | | |
| Zusammenspiel | | |
| Stileinflüsse | | |

Jazzstile bestimmen

Nenne zwei typische Merkmale und den Jazzstil.

| | |
|-----|-------------|
| 1. | a b c |
| 2. | a b c |
| 3. | a b c |
| 4. | a b c |
| 5. | a b c |
| 6. | a b c |
| 7. | a b c |
| 8. | a b c |
| 9. | a b c |
| 10. | a b c |
| 11. | a b c |
| 12. | a b c |
| 13. | a b c |
| 14. | a b c |

Musikalische Merkmale der Jazzstile

1. Ragtime

Improvisation: komponierte Musik
Besetzung: **meist für Klavier solo**
Rhythmus der **Melodie: stark synkopiert**
Rhythmus: **marschartige Begleitung** in der linken Hand

2. New Orleans Jazz

Charakter: etwas herber, spröder, eigenwilliger Charakter
Besetzung: Trompete, Posaune, Klarinette, Bass/Tuba, Klavier/Banjo, Schlagzeug
Rhythmus: marschartig mit Betonung auf 1 und 3
Melodie: liedorientierte
Harmonik: Kadenzharmonik
Tonbildung: dirty playing, eigenwillig
Improvisationsart: Kollektivimprovisation, auch Soli
Zusammenspiel: Trompete melodieführend, Klarinette umspielt, Posaune orientiert an Grundtönen

3. Dixieland

Charakter: meist unbeschwerter, fröhlich
Besetzung: Dixieband (Trompete, Klarinette, Posaune, Klavier/Banjo, Schlagzeug)
Rhythmus: eher einheitlich mit **Betonung auf 2 und 4**
Melodie: liedorientiert
Harmonik: Kadenharmonik, Dreiklangsharmonik
Tonbildung: dirty playing
Improvisation: am Anfang und Schluss Kollektivimprovisation., sonst Solo
Zusammenspiel: **Trompete melodieführend, Klarinette umspielt**, Posaune orientiert an Grundtönen

4. Swing

Charakter: meist flott, unbeschwert, locker
Besetzung: **häufig Big Band**, auch Combo
Rhythmik: **four beat**, swingend, vorantreibend
Harmonik: erweiterte Kadenz, Sext- und Septakkorde
Tonbildung: eher traditionell
Improvisation: Arrangements mit vorgesehenen Soli
Zusammenspiel: Gruppen (sections) wechseln sich im Melodiespiel und akkordischem Spiel ab

4. Bebop

Charakter: hektische, aggressive, impulsive
Besetzung: Combo (Trompete, Sax, Bass, Klavier, Schlagzeug)
Rhythmus: unregelmäßig, **stark synkopiert**
Melodie: **phrasenartig, Zick-Zack**
Harmonie: dissonante Akkordbildungen, Zwischendominanten
Tonbildung: expressiv, schrill
Improvisation: Headarrangement und Soloimprovisation

6. Cool Jazz

Charakter: cool, manchmal fast teilnahmslos
Besetzung: Combo, häufig auch Quartett-Besetzung, Vibraphon
Rhythmus: **deutlicher Grundbeat, synkopische Akzente**
Melodie: eher **zusammenhängende, wellenartige Abschnitte**
Harmonie: dissonante, weniger scharf klingende Akkordbildungen, Zwischendominanten
Tonbildung: lässig, cool, oft vibratolos
Improvisation: Headarrangement und Soloimprovisation

7. Free Jazz

Charakter: oftmals aggressiv, schreiend, nach außen gekehrt, provozierend
Besetzung: kein Standard
Rhythmus: **keine Taktschwerpunkte**, häufig jedoch Pulsschlag
Harmonie: **schrill, dissonant, Clusterbildungen**
Tonbildung: frei, experimentell
Improvisation: Kollektivimprovisation
Zusammenspiel: Interaktion, Aktion-Reaktion

8. Rock Jazz

Charakter: fetzig
Besetzung: **Bläser und elektrisch verstärkte Instrumente** (E-Bass, E-Gitarre, E-Piano)
Rhythmus: **Achtel – Beat als Grundlage**
Melodie: Reihung prägnanter Phrasen/Motive
Harmonie, Sept-/Nonakkorde, erweiterte Kadenz mit Zwischendominanten
Improvisation: Headarrangement und Soli

Improvisation über das Bluesschema – Rhythmusübungen

| | | | |
|---------|---------|---------|---------|
| 1 C | 2 C | 3 C | 4 C |
| 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |
| 5 F | 6 F | 7 C | 8 C |
| 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |
| 9 G | 10 G | 11 C | 12 C |
| 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |

1 $\frac{4}{4}$

2 $\frac{4}{4}$

3 $\frac{4}{4}$

4 $\frac{4}{4}$

5 $\frac{4}{4}$

Jazzimprovisation - Übung mit Akkordbrechungen

Dixieland

Three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and quarter notes, with some slurs and rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the phrase with a double bar line.

Swing

Three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and rests. The second staff continues the melody. The third staff concludes the phrase with a double bar line.

Modern Jazz

Three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef. The music is characterized by eighth notes and rests, with some slurs. The second staff continues the melody. The third staff concludes the phrase with a double bar line.

Rock-Jazz

Three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef. The music features eighth and quarter notes, with some slurs and rests. The second staff continues the melody. The third staff concludes the phrase with a double bar line.

Improvisation mit Tonleitern

The image displays a musical score for improvisation with scales, organized into three systems. Each system consists of three staves:

- Staff 1 (Top):** Treble clef, containing a melodic line with various rhythmic values and rests.
- Staff 2 (Middle):** Treble clef, containing a melodic line with a '5' above the first measure, indicating a fifth finger position.
- Staff 3 (Bottom):** Treble clef, containing a melodic line with a '9' above the first measure, indicating a ninth finger position.

The music is written in a single system with a common time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines. A large, semi-transparent watermark reading 'Nur Ansicht' is overlaid diagonally across the page.

When Israel was in Egypt's land

1. When Is - rael was in E-gypt's land: let my peo-ple go,
 op - pressed so hard they could not stand, let my peo-ple go.
 Go down, Mo - ses, 'way down in E - gypt's land,
 tell ol' Pha - ra - oh, let my peo - ple go.

2. Thus spoke the Lord, bold Moses said, let my people go,
 if not I'll smite your firstborn dead, let my people go.
3. No more shall they in bondage toil, let my people go,
 let them come out with Egypt's spoil, let my people go.

Text und Melodie: aus den USA, Spiritual.

St. Louis Blues

USA
 W. C. Handy

1. I hate to see the ev' nin' sun go down, hate to see
 Feel-in' to - mor-row like I feel to - day, feel to - mor-row
 the ev' nin' sun go down, 'cause my ba - by
 like I feel to - day, I'll pack my trunk
 he done lef' this town. St. Lou - is
 make my get a way.
 wo - man with her dia - mon' rings pulls the
 pow - der and for store - bought hair the man
 man 'round by her a - pron strings, 'twasn't for
 I love would not go no - where.
 Got the St. Lou - is Blues just as blue as I can be.
 That man got a heart like a rock cast in the sea
 or else he wouldn't have gone so far from me.

Joshua Fit de Battle ob Jericho

Refrain

1.-3. Josh - ua fit de bat - tle ob — Jer - i - cho, Jer - i - cho,

Jer - i - cho, Josh - ua fit de bat - tle ob — Jer - i - cho, An' de

1. Up to de walls ob
walls come tumblin' down. down.

2. „Go blow dem ram horns”

Jer - i - cho, He marched wid spear in han'. „Go blow dem ram horns”

Josh - ua cried, „Kase de bat - tle am in my han'”.

Strophen Fine

D. C.

2. Den de lam' ram sheep horns begin to blow,
Trumpets begin to soun',
Joshua commanded de chill'n to shout,
An' de walls come tumblin' down.
3. You may talk about yo' King ob Gideon,
You may talk about yo' man ob Saul,
Dere's none like good ole Joshua
At de battle ob Jericho.

On, when the Saints

1. Oh, when the Saints _____ go march-in' in, _____ Oh, when the

2. And when the band _____ be-gins to play, _____ And when the

Saints go march-in' in, _____ } Oh, I want to be in that

band be - gins to play, _____ }

num - ber _____ { when the Saints go march - in' in. _____

{ when the band be - gins to play. _____ }

3. Oh, when they crown Him Lord of Lords,
Oh, when they crown Him Lord of Lords,
Yes, I want to be in that number
When they crown Him Lord of Lords.
4. When they march all around His throne,
When they march all around His throne,
Oh, I want to be in that number
When they march around His throne.

Satin Doll

Music by Duke Ellington & Billy Strayhorn
Lyrics by Jonny Mercer

Cig-a-rette hold- er which wigs me,
5 Ov-er her shoul- der she digs me, Out cat-tin' that Sa-tin Doll
9 Ba-by shall we go out skip-pin',
13 Care-ful a-mi- go you're flip-pin', Speaks La-tin that Sa-tin Doll
17 She's no - bo-dy's fool so I'm play-ing it cool as can be,
21 I'll give it a whirl, but I ain't for no girl catch' ing me,
25 (Swich-e-roo-ny) Te-le-phone num- bers well you know,
29 Do-ing my rhum- bas with U-no, And that'n my Sa-tin Doll
33 1. 2.

Lullaby of Birdland

George Shearing

Em C#m7/5 F#7/9 H7/9 Em7 Cmaj7 Am7 D9

Lul-la-by of bird-land that's what I al-ways hear when you sigh.

Hm7 Em7 Am7 D7/9 G C9

Nev-er in my wordland could there be ways to re-veal, in a phrase,

F#m7/5 H7 Em C#m7/5 F#7/9 H7/9 Em7 Cmaj7

How I feel! Have you ev-er heard two tur-tle doves bill and coo

Am7 D9 Hm7 Em7 Am7 D7/9

when they love? That's the kind of mag-ic mu-sic we make with our lips

G D7 G E9 E7/9 Am Am7

when we kiss! And there's a weep-y old wil-low,

D9 D7/9 G E9 E7/9 Am Am7

He real-ly knows how to cry! That's how I'd cry in my pil-low

D9 D7/9 G H7 Em C#m7/5

if you should tell me fare-well and good-bye! Lul-la-by of bird-land,

F#7/9 H7/9 Em7 Cmaj7 Am7 D9 Hm7 Em7

whis-per low, Kiss me sweet and we'll go fly-in' high in bird-land,

Am7 D7/9 1. G C9 F#m7/5 H7

High in the sky up a-bove all be-cause we're in love!

2. G Am7 D9 D7/9 G C9 Am7 Ab9 G

all be-cause we're in love.

Hey! Ba - Ba - Re - Bop

(Lionel Hampton)

Groovy (with a rock)

Piano introduction featuring a series of triplets and accents. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music consists of eighth-note triplets with accents, creating a rhythmic pattern.

HEY!_ BA-BA-RE-BOP, HEY!_ BA-BA-RE-BOP, HEY!

— BA-BA-RE-BOP, HEY!_ BA-BA-RE-BOP, HEY!_ BA-BA-RE-BOP

Yes, your ba-by knows. Ma - til - da Brown told Old King Tut, If you

can't say RE-BOP, keep your big mouth shut, sing-in' HEY! BA-BA-RE-BOP, HEY!_ BA-BA-RE-BOP,

HEY!_ BA-BA-RE-BOP, Yes, your ba-by knows.

Ma-ma's on the chair, pa-pas on the cot, Ba-by's in the cribblow-in' his nat'ral top, sing-in' HEY!

— BA-BA-RE-BOP, HEY!_ BA-BA-RE-BOP, HEY!_ BA-BA-RE-BOP

Yes your ba-by knows. Up on the mountain, look-in' at the sea,

Look-in' for that cat that stole my ba-by from me, sing-in' HEY! BA-BA-RE-BOP, HEY!

— BA-BA-RE-BOP, HEY!_ BA-BA-RE-BOP. Yes your ba-by knows.

Watermelon Man

1 **C** 2 3 4
Oh! Wa- ter- me- lon man.

5 **F** 6 7 **C** 8
Ah! Wa- ter- me- lon man.

9 **G** 10 **F** 11 **G** 12 **F**
'Cause he's got the best wa- ter me- lon He's a real good wa- ter- me- lon man

13 **G** 14 15 **C** 16
ev'- ry bo- dy dig Wa- ter- me- lon man.

Strophe 2

Oh! Watermelon man,
 Ah! Watermelon man,
 They are just as round as they can be,
 Make you almost want to eat the seeds,
 Ev'rybody dig Watermelon man.

Strophe 3

Oh! Watermelon man,
 Ah! Watermelon man,
 I will buy one from you ev'ry day,
 Just be sure you'll always come my way,
 That would really be Watermelon.

Nur zur Ansicht