

Hubert Wißkirchen  
Cäcilienstr. 2  
50259 Pulheim-Stommeln  
Tel. 02238/2192

Im SS 1996 biete ich folgende Veranstaltung an:

### **Studiengang Schulmusik**

Proseminar (zu C 3 der StO)

#### **Thema: Visualisierung im Musikunterricht**

##### *Verfahren:*

Umgang mit dem Notentext - Buchstabenschema - Verlaufsskizzen -  
Hörskizzen - Parameterdarstellung - Fixierung von Ergebnissen an der Tafel

##### *Stoffe, an denen gearbeitet wird:*

Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung; Saint-Saëns: Karneval der Tiere;  
Chatschaturjan: Säbeltanz; Dvorák: Slavischer Tanz Nr. 7; Modern Jazz  
Quartet: Django; Bach: Invention 14; Bartók: Invention, Wrestling, Hommage a  
JSB; Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3; Schönberg: op. 19; Schubert: Der Tod  
und das Mädchen; Webern: op. 27.

Ort: Raum 13  
Zeit: Dienstag 17.00 - 19.00 Uhr  
Beginn: Dienstag, 16. April

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

1. Sitzung

**Gregorio Allegri: Miserere**  
**Älteste Fassung von 1640**

Miserere me - i De

**Coro I (SATTB)**

us secundum magnam miseri - cor di - am tu - - - - am.

**Coro II (SATB)**

Amplius lava me ab iniquita - te me - - - - a: peccato me - o mun - - - - da me.

**Fassung mit Verzierungen von 1824**

Miserere me - - - i De

**Coro I**

us. secun- dum mag-nam

mi - - se - ri - cor - - di - am tu - - - - am.

**Coro II**

Amplius lava me ab iniquita

- - - - te me - - - - a

et a pec - ca - to me - o mun - da me.

Allegris Miserere entstand 1638 und wurde bis zur Auflösung des Kirchenstaates im Jahre 1870 in der Cappella Sistina während der Karwochenliturgie aufgeführt. Zu einem Kultstück avancierte das Werk zu der Zeit, als die europäische Elite ihre Bildung in Italien suchte, vor allem seit Bumey. 1771 darüber schrieb und das Stück veröffentlichte. Obwohl das Stück von der päpstlichen Kapelle wie ein Geheimnis gehütet wurde - es durfte mit Strafe der Exkommunikation nicht aufgeschrieben werden -, war es seit den 1730er Jahren schon in vielen Handschriften verbreitet. (Mozart soll es 1760 als vierzehnjähriger verbotenerweise aus dem Gedächtnis aufgezeichnet haben.) Neben der eindrucksvollen Liturgie der Karwoche war es auch die Art des Vortrags durch die päpstliche Kapelle, die das Stück attraktiv machte. Abbé Coyer schrieb 1775 in seinen "Reisen nach Italien und Holland":

"Es sind Klagelaute, die den Chor zerreißen." (Textbeilage zur Preston-Einspielung)

Der Chor (ca. 24 Mitglieder) setzte sich aus den besten Sängern und Komponisten der Zeit zusammen. Die Oberstimmen wurden von Kastraten gesungen. Die geringstimmige Besetzung (polyphone Werke wurden teil- weise solistisch besetzt) ermöglichte einen flexiblen und improvisatorisch verzierten Vortrag. So hat sich auch die einfache Falsobordone-Komposition im Laufe der Zeit verändert. Als im Zuge der romantischen Nazarener-Bewegung die vorreformatorische Kunst eines Raffael zum Vorbild genommen wurde, bemühte man sich auch in der Musik, die alte Kirchenmusik wiederzubeleben. Und es war Allegris Miserere, das in der Wiederaufführung durch Caspar Ett am Karfreitag 1816 in München zum Fanal einer neuen kirchenmusikalischen Bewegung wurde, die wenig später in den Cäcilianismus mit seiner Palestrinarenaissance mündete.

### Mendelssohn-Bartholdy, Felix:

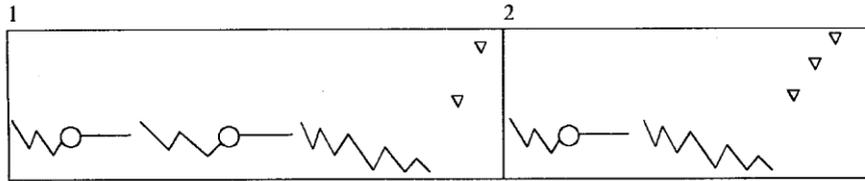
(Brief an Zelter, Rom 16. 6. 1831. In: Reisebriefe, Leipzig 1862, S. 177ff.)

"Es ist eine Todtenstille in der ganzen Kapelle während dieses pater noster; darauf fängt das Miserere mit einem leisen Accord der Stimmen an, und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang, und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. Man hat anderthalb Stunden lang nur einstimmig, und fast ohne Abwechslung, singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; die ist es eigentlich, die die große Wirkung macht, Sie sparen sich die besten Stimmen zum Miserere auf, singen es mit der größten Abwechslung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten piano zur ganzen Kraft der Stimme: es ist kein Wunder, wenn das jeden ergreifen muss. Dazu kommt noch, daß sie wieder ihre Contraste nicht vergessen, und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, forte und rauh absingen lassen: dann tritt am Anfang des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fortdauert, und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiß man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder, und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei...

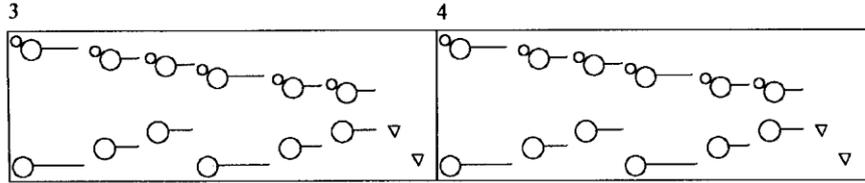
Das Miserere, das sie den ersten Tag sangen, war von Bainsi; eine Composition, wie eben alle von ihm, - ohne einen Zug von Leben und Kraft. Indeß es waren Accorde und Musik, und das machte den Eindruck. Den zweiten Tag gaben sie einige Stücke von Allegri, die andern von Bai, und den Charfreitag alles von Bai. Da Allegri nur einen Vers componiert hat, auf den sie alle abgesungen werden, so habe ich also jede der drei Compositionen, die sie dort gaben, gehört. - eigentlich ist es ziemlich einerlei, welches sie singen, denn die embellementi machen sie beim einen, wie beim andern; für jeden verschiedenen Accord ein eigenes; und so kommt von der Composition nicht viel zum Vorschein. Wie die embellementi hineingerathen sind, wollen sie nicht sagen, - behaupten, es sei Tradition. Das glaube ich ihnen aber durchaus nicht; denn so wie es überhaupt mit einer musikalischen Tradition ein schlimmes Ding ist, so weiß ich nicht, wie sich ein fünfstimmiger Satz vom Hörensagen fortpflanzen soll; so klingt es nicht. - Sie sind von einem Spätern offenbar hinzugemacht, und es scheint, der Direktor habe gute, hohe Stimmen gehabt, diese bei Gelegenheit der heiligen Woche gern produciren wollen, und ihnen deshalb Verzierungen zu den einfachen Accorden geschrieben, in denen sie ihre Stimmen recht auslassen und zeigen Können. Denn a l t sind sie gewiß nicht, aber mit vielem Geschmack und Geschick gemacht; sie wirken vortrefflich. Namentlich ist eine, die oft vorkommt, und den größten Effect macht, sodaß unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt; ja, wenn man immer von der besonderen Art des Vortrags sprechen hört, und wenn die Leute erzählen, die Stimmen klängen nicht wie Menschen - sondern wie Engelstimmen aus der Höhe, und es sei ein Klang, den man sonst nie wiederhöre, so meinen sie immer diese eine Verzierung. Wo nämlich in dem Miserere, sei es von Bai oder Allegri (denn sie machen in beiden ganz dieselben embellementi), diese Accordfolge ist:



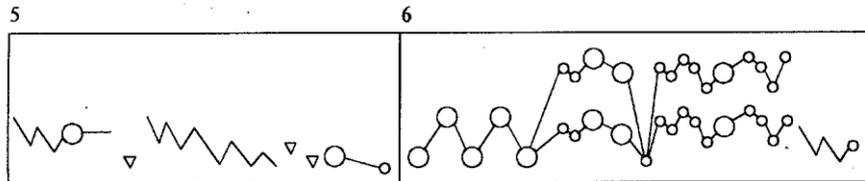
**Modest Mussorgsky: Gnomus (aus: Bilder einer Ausstellung, 1874)**



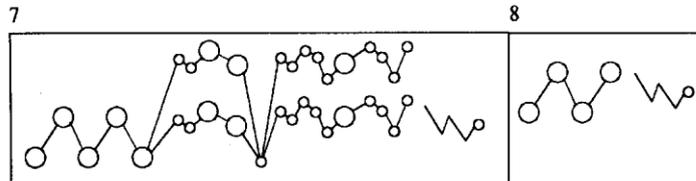
Der Gnom hüpf ungelenk daher ... seinen hinkenden Gang gleicht er durch heftige Bewegungen mit den Armen aus.



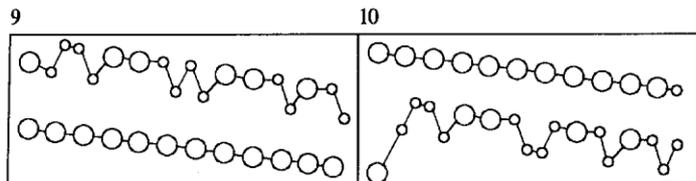
Er versucht es langsamer, aber auch da stolpert er.



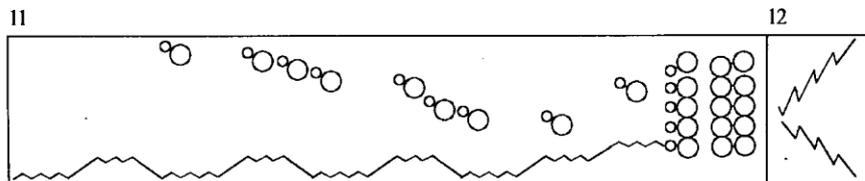
Jetzt nimmt er eine drohende Haltung ein und kommt langsam näher ...



doch immer wieder stolpert er über seine eigenen Füße.



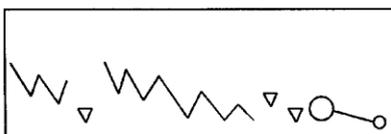
Da rafft er sich noch einmal auf. Er kommt furchtbar nah! Plötzlich hält er inne ...



Drohend faucht und keucht der Gnomus, ... hüpf ein Stück weiter, ... und will losrennen. Schließlich stößt er einen gräßlichen Schrei aus ... hüpf auf seinen krummen Beinen im wilden Zickzack davon.

Walter A. Neubeck: Computer im Musikunterricht, Regensburg 1990, S. 47ff.

**Original**



**Emerson, Lake & Palmer**





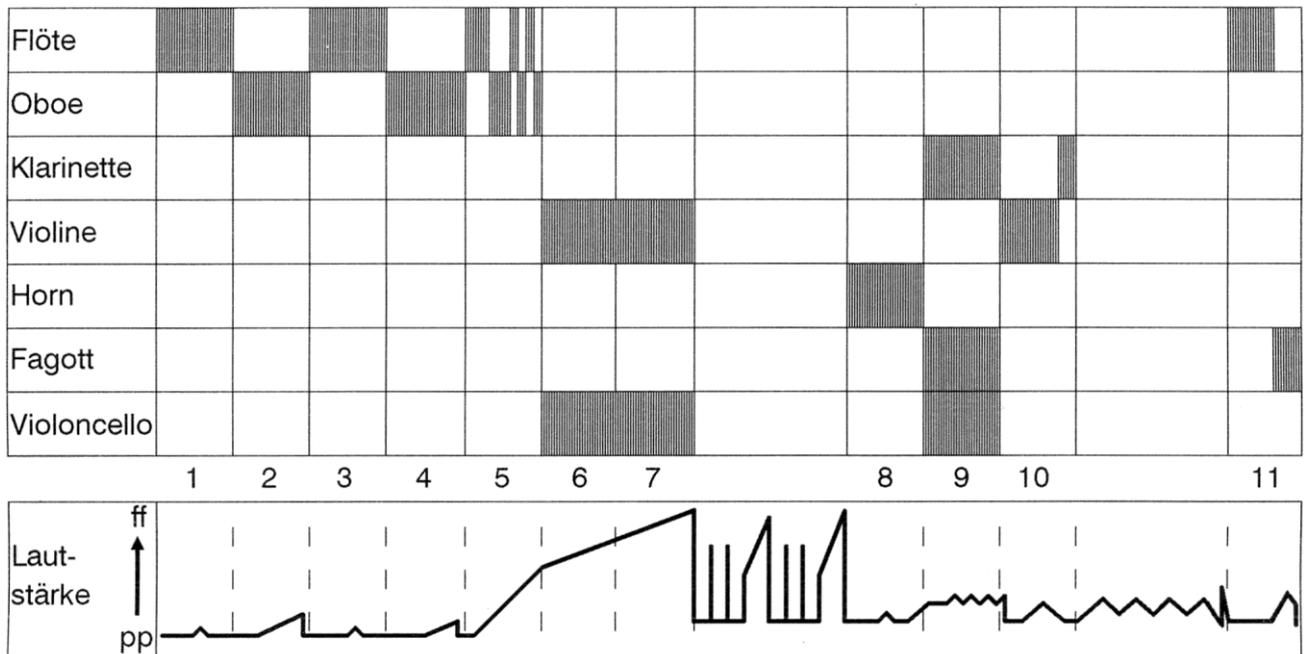
# Bilder einer Ausstellung Promenade 1874

Modest Mussorgskij  
redigiert von Nikolaj Rimskij-Korsakow

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

## Edvard Grieg: Morgenstimmung (Peer-Gynt-Suite)

THEMA



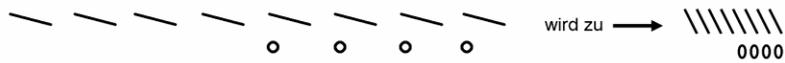
3. Sitzung

Molto vivace

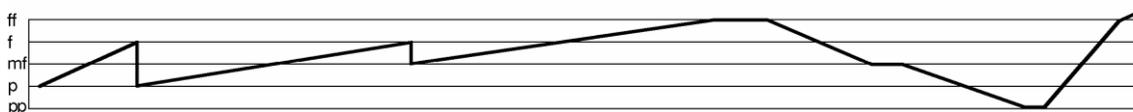
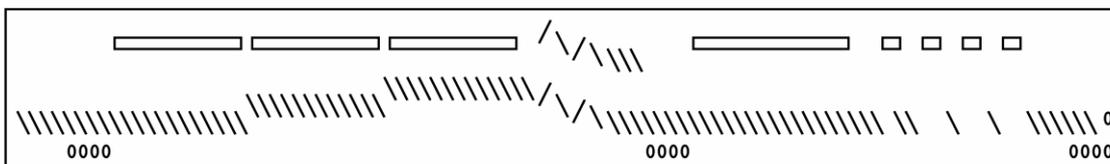
Béla Bartók: For Children 40

Béla Bartók:  
For children 2/XL

Molto vivace marcato

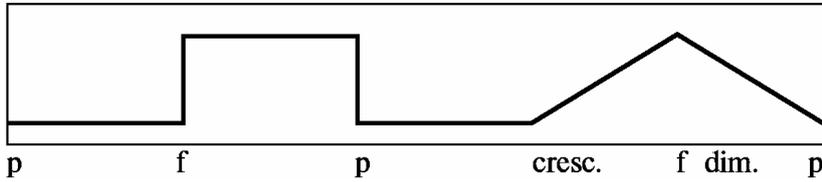


non legato



a      A      A'      A''      a'      a      A →      (A)      a

Motto      Hauptteil      Hauptteil      Hauptteil      Rück-  
Führung      'Reprise'  
Hauptteil (verlängert)  
(ausklingend)      A-u-f-l-ö-s-u-n-g      Rahmen



Übungen im Parameterhören

- |    |   |    |           |    |
|----|---|----|-----------|----|
| 1) | f | p  | f         | p  |
| 2) | f | mf | p         | pp |
| 3) | f | p  | f ————— p |    |

Charpentier: "Te deum" (Eurovisionsmelodie)

- |    |   |   |   |   |
|----|---|---|---|---|
| 1) | f | p | f | p |
| 2) | p | f | f | p |
| 3) | p | f | p | f |

Bela Bartók: For Children III, 14

Moderato ♩ = 96

**Schubert: Der Tod und das Mädchen (1817)**

**Matthias Claudius:**

**Der Tod und das Mädchen (1775)**

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Vorüber, ach vorüber,<br/>Geh, wilder Knochenmann!<br/>Ich bin noch jung, geh, Lieber!<br/>Und rühre mich nicht an!</p> | <p>2. Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild!<br/>Bin Freund und komme nicht zu strafen!<br/>Sei guten Muts! ich bin nicht wild,<br/>Sollst sanft in meinen Armen schlafen!</p> |
|---|---|

Interpretation des Gedichts von Claudius unter Einbeziehung von Bildern zur Thematik (s. übernächste Seite).

Höranalyse, Simulation von Unterricht:

Gegensätze der beiden Strophen an Parametern festmachen:

hektisch	ruhig
kurze Notenwerte	lange Notenwerte
hohe Lage	tiefe Lage
bewegte Melodieführung	Rezitieren auf einem Ton vorherrschend
usw.....	

Bald wird deutlich, dass es Differenzierungen (Entwicklungen innerhalb der Strophen gibt, aber auch einen Übergang von der 1. zur 2. Strophe.

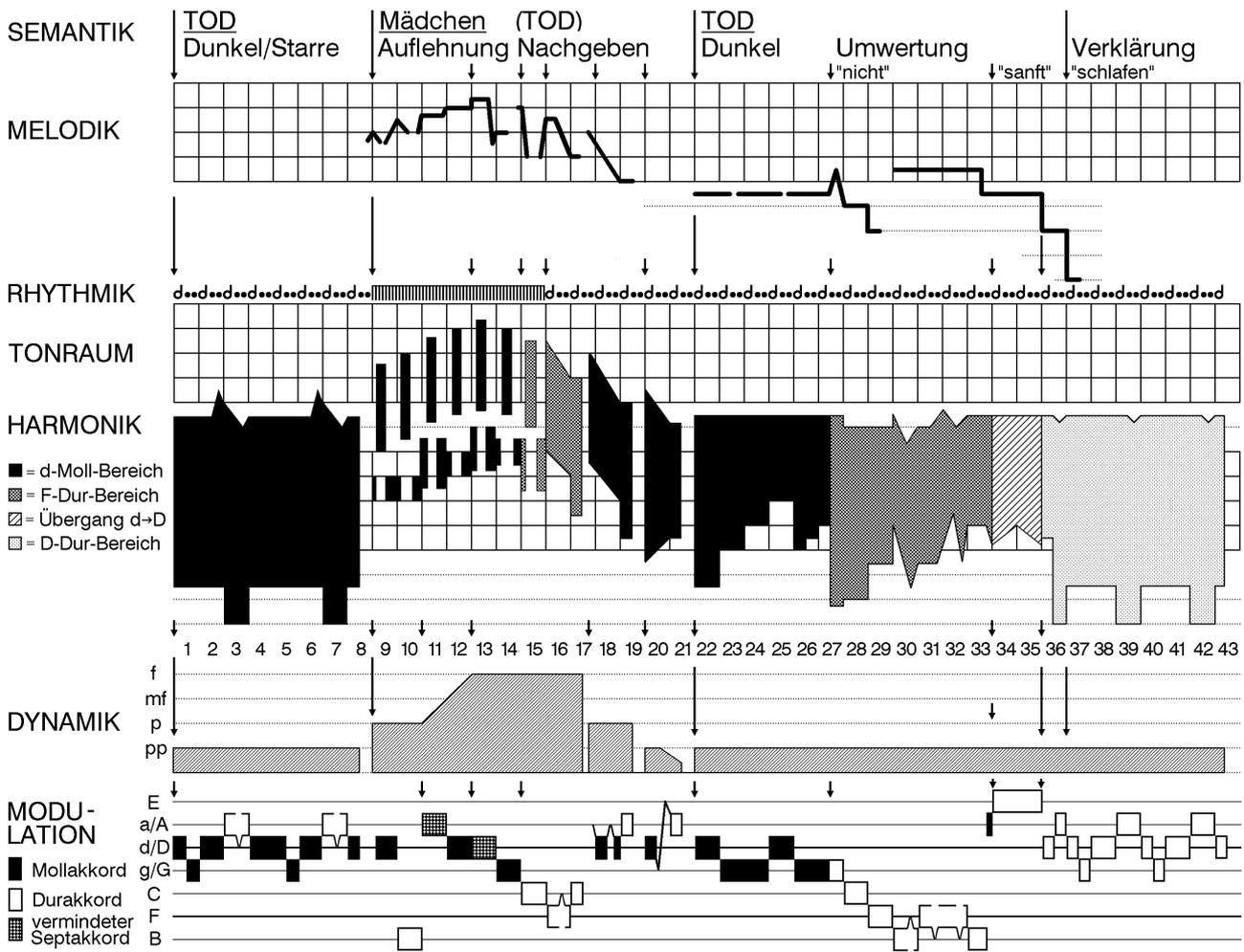
Das lässt sich mit Hilfe des Notentextes genauer bestimmen

Ein Beispiel für die Sicherung solcher Analyseergebnisse auf Folie (sie stammt aus dem Unterricht):

The image shows a handwritten musical analysis of Schubert's 'Der Tod und das Mädchen'. It is organized into four main sections on the left: **Melodie** (Pitch movement, Rhythmic structure), **Klavier** (Pitch, Rhythmic structure), **Harmonie** (Harmony), and **Form (Hörbilder)** (Form/Imagery). The analysis is divided into four parts: **Vorspiel** (Introduction), **Mädchen** (Girl), **Tod** (Death), and **Nachspiel** (Postlude). The **Melodie** section features a pitch contour line and rhythmic notation with notes like 'N', 'd', and 'F'. The **Klavier** section shows rhythmic notation and notes 'd', 'F', and 'd'. The **Harmonie** section lists chords: 'd(moll)', 'd', '(F)', 'd(Halbschluss)', 'd', 'F', '(D)E?', and 'D(dur)'. The **Form** section identifies consonants 'b' and 'A', and notes 'Dissonanzen' (dissonances) and 'Kontinuität' (continuity). Red annotations include 'kurzzeitig aufwärts sequenziert, unregelm.' and 'gleichmäßig abs. sequ.'. Other notes include 'chovisch', 'AKKordakneiter', 'chovischer Satz', and 'besonders weiche Akkorde b'.

Eine ‚perfektere‘ Aufbereitung am Computer befindet sich auf der nächsten Seite.

[Ausführliche Analyse](#)



Matthias Claudius:

Der Tod und das Mädchen (1775)

1. Vorüber, ach vorüber,  
 Geh, wilder Knochenmann!  
 Ich bin noch jung, geh, Lieber!  
 Und rühre mich nicht an!
2. Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild!  
 Bin Freund und komme nicht zu strafen!  
 Sei guten Muts! ich bin nicht wild,  
 Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Franz Schubert: Der Tod und das Mädchen. (1817)

Mäßig. (♩ = 54) Claudius. Op. 7, No 8.

8 (Das Mädchen) *Etwas geschwinder.*  
 Vor-ü-ber, ach, vor-ü-ber! geh, wil-der Kno-chen-mann! Ich  
 bin noch jung, geh, Lie-ber! und rüh-re mich nicht an, und

13  
 rühre mich nicht an. Gib dei-ne Hand, du schön und zart-Ge-bild! bin

18 *Das erste Zeitmaß.*  
 Freund und kommen nicht zu stra-fen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, sollst sanft in

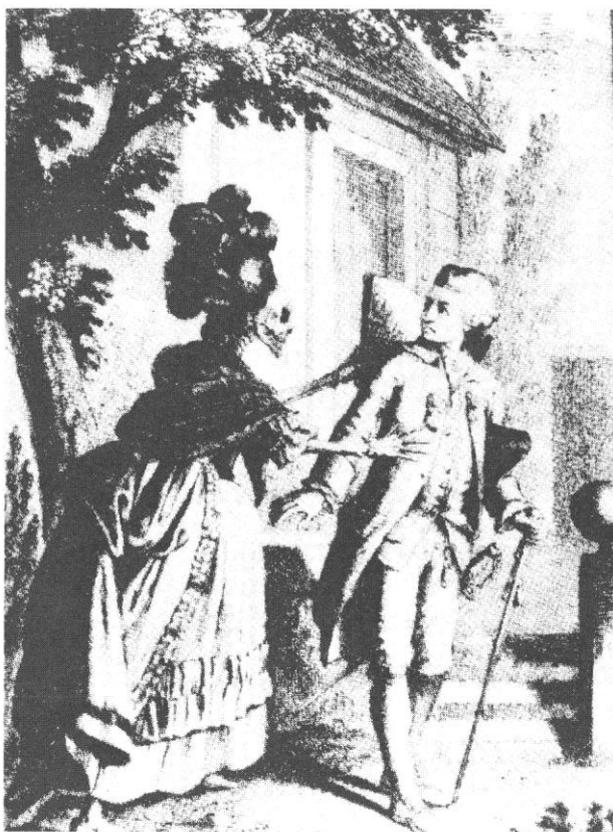
26  
 meinen Ar-men schla-fen!



Hans Holbein d. J.: Der Ritter. Holzschnitt aus „Bilder des Todes“, 1538.



Hans Baldung, gen Grien: Der Tod und das Mädchen, 1517



Johann Rudolph Schellenberg: „Getäuschte Erwartung“, Kupferstich aus „Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier“, 1785.



Edvard Munch, Das Mädchen und der Tod, Kaltnadelradierung, 1894

#### 4. Sitzung

##### Chatschaturjan: Säbeltanz

Aram Chatschaturjan (1903-1978) war gebürtiger Armenier. Er studierte in Moskau und war in der Sowjetunion, obwohl 1948 als 'formalistischer' Komponist kritisiert, als Komponist, Dirigent und Sekretär des Komponistenverbandes sehr erfolgreich. Der Säbeltanz ist wohl Chatschaturjans bekanntestes Stück. Er wurde komponiert als Tanz der Kurden für das Ballett "Gajaneh" (1. Fassung 1942, 2. Fassung 1952). Dieses Ballett verdankt seinen durchschlagenden Erfolg nicht nur der mitreißenden Verbindung elementarer folkloristischer Elemente mit modernen Klangmitteln, sondern auch seiner Handlung, die die erfolgreiche Verteidigung der armenischen Heimat gegen Saboteure von außen darstellt, ein Sujet, das im Jahr der Uraufführung (1942) wegen der Parallelität zur deutschen Invasion in Rußland auf besondere Resonanz stieß. Der Säbeltanz wird in dem Ballett bei dem Fest getanzt, das zur Wiedererrichtung des durch den feindlichen Anschlag zerstörten Baumwollspeichers gefeiert wird.

Die Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre außergewöhnlich erfolgreiche holländische Rockgruppe Ekseption (mit dem klassisch geschulten Pianisten Rick van der Linden) knüpfte bei ihren Bearbeitungen klassischer Stücke an Vorgänger wie die Gruppe Nice an. Während die formale Anlage des Säbeltanzes von Chatschaturjan trotz aller Kontraste und Brüche von strukturellem Beziehungsreichtum und innerer Folgerichtigkeit der Ausdrucksentwicklung gekennzeichnet ist, stellt die Bearbeitung der Rockgruppe Ekseption aus dem Jahre 1969 eine ver'gag'te Collage dar, die nur das Hauptthema - ohne dessen Modifikationen - als Erkennungsmelodie und formalen Rahmen übernimmt, der dann mit witzig eingestreuten 'Sounds' (Cembalo, Orgel, Webers Klavierstück "Perpetuum mobile" u. a.) ein buntes Kaleidoskop zaubert. Die Veränderung des Baß-Ostinato (g-h-g-d statt g-d-g-d) dürfte für die Schüler erkennbar sein.

##### Aufgaben (1. Stunde)

1. Was ist ein Säbeltanz? Wer hat so etwas (z. B. im Film) schon einmal gesehen?
2. Wir musizieren das 1. Thema des Säbeltanzes (M1, I + IV). Der Lehrer oder ein instrumental begabter Schüler spielt die Melodie (I), die Klasse die Begleitung (z. B. auf Orff- und Schlaginstrumenten).
3. Wie wirkt diese Musik? Woran liegt das? Welche Rolle spielt der Ton fis" in der Melodie? Wer versucht einmal, den Ausdruck der Musik durch Bewegung und Gestik wiederzugeben?
4. Wir hören die Originalfassung für Orchester. Welche Instrumente spielen die Melodie, welche die Begleitung? Wie wird die Wirkung der Musik dadurch beeinflusst?
5. Wir vereinbaren grafische Symbole für die Melodie und Begleitung und schreiben den Verlauf des 1. Teiles in dem oberen Raster des Arbeitsblattes (M2) mit. Durch den Vergleich unserer Lösungen und durch mehrmaliges Hören suchen wir eine möglichst genaue Darstellung zu entwickeln.
6. Wir hören das ganze Stück. Wie ist es gegliedert? Wie unterscheiden sich die Teile?
7. Wir beschreiben das 2. Thema (M1, II), vereinbaren ein Symbol für seine Darstellung, benennen die Instrumente und tragen den Verlauf des 2. Teils in den mittleren Raster (M2) ein.

##### Hausaufgabe:

Die Wiederholung des 2. Themas wird von einer Flötenmelodie umspielt. Schaut euch den Melodieverlauf dieser Flötenmelodie genau an (M1, III) und überträgt sie grafisch einigermaßen genau in den Raster (M2)

**Erläuterungen (1. Stunde)**

## Thema I (M1, I)

Es sieht zunächst wie ein Ein-Ton-Thema aus. Durch den abtaktigen Beginn wirkt die endlose Repetition des fis wie ein riesiger Anlauf, dessen Energie durch die chromatisch aufsteigende Umspielungsfigur in T. 3 und 4 noch verstärkt wird. Zielton ist das letzte fis am Anfang des 5. Taktes, wo die angestaute Spannung sich in fallenden Figuren (chromatische Achtel und Sechzehntel, Glissandoterz) entlädt, wobei aber das fis immer noch (am Anfang der fallenden 16tel-Figur) gegenwärtig bleibt. Die Wildheit und Aggressivität des Themas zeigt sich auch in dem ff, dem marcatisissimo und den vielen Akzenten. Das Thema (bzw. das fis) gibt nicht auf, nach dem kurzen 'Atemholen' setzt es wieder ein. Beim dritten und vierten Mal 'flüpft' es noch mehr aus. Es setzt auf einer höheren Tonstufe ein und 'reißt' auch die Begleitschicht mit in die Höhe.

**Aufgaben (2. Stunde)**

1. Wir hören einige Informationen zum Ballett "Gajaneh".
2. Wir musizieren Thema I und Thema II (M1) und stellen in einer Tabelle deren unterschiedliche Merkmale zusammen. Wir untersuchen dabei auch, wie die Kerntöne der Themen (I, II, III) zum Grundakkord der Begleitung passen (M 2).
3. Wir besprechen die Hausaufgabe.
4. Wir vervollständigen unter mehrfacher Hören die Hörskizze (M 2, unterer Raster).
5. Wir charakterisieren die formale Anlage.

**Hausaufgabe:**

Stellt die Instrumente in einer Liste zusammen und vermerkt dabei, was bzw. wo sie spielen.

**Erläuterungen (2. Stunde)**

Vergleich von Thema I und Thema II (M1)

ff marcatisissimo, Akzente	mf espressivo, legato
rhythmisch bestimmt	melodisch
hohe Lage; scharfer, spitzer Klang (Picc., Xyl.)	mittlere Lage; weicher Klang (Vlc., Sax.)
Tonrepetitionen, enge Umspielung des Tones fis	weite Melodiebögen
dissonant: Zentralton fis reibt sich mit g-h-d-Akkord	harmonisch: die Zentraltöne h d g entsprechen den Dreiklangstönen

Form und Charakter des Stückes:

Das Stück ist geprägt vom Kontrast der beiden ersten Teile:

A klingt wild und aggressiv, B schwebend-leicht und fließend. A zeigt in der Aufwärtssequenz ein krampfhaftes Bemühen, B in der wörtlichen Wiederholung und der ausschmückenden Gegenstimme der Flöte eine entspannte Behaglichkeit. Zusammengehalten werden sie durch das durchgehende Klangband der stampfenden Baßfigur, der nachschlagenden Akkorde und der Schlagzeugrhythmen. Thema III steht in einer inneren Beziehung zum A-Teil: es greift die Glissandoterz (f-d) auf und umspielt sie in leichten Figuren, so als ob es die Wildheit besänftigen wollte. Der Schlußteil (A1) steigert die Unbeherrschtheit von A durch den massiven Blechbläserklang, die plötzlichen 'Breaks' (Unterbrechungen der Melodie und des Klangbandes). Am Schluß bricht die rohe Gewalt zusammen: In der zart getupften Figur (Violinen, Celesta, Harfe) verliert das fis seine Aufsässigkeit und Penetranz. In die fallende chromatische Leiter ist es fast wie ein 'richtiger' Leitton eingeordnet. Dann erscheint es ganz unauffällig als Bestandteil der schwebenden pentatonischen Tonreihe. Ganz am Schluß stehen die beiden Kontrahenten fis und g nebeneinander. Die Kraft des fis ist erschöpft. (Dennoch ist es auch hier kein richtiger Leitton, der von sich aus auf den Grundton g verweist, denn die pentatonische Klangreihe bildet eine eigene, in sich ruhende Fläche. Einen kleinen Rest seiner Unangepaßtheit behält das fis also auch hier noch.)

Instrumente:

Holzblasinstrumente + Piccoloflöte, Xylophon (I); Posaune (glissando); Violoncello, Kontrabaß, Pauken (IV, Baßfigur); Violinen, Bratschen, gelegentlich Hörner (nachschießende Akkorde);  
Violoncello, Saxophon (II); Querflöte (III);  
Blechblasinstrumente, Streicher (V);  
Streicher, Celesta, Harfe (VI);  
kleine Trommel, Tamburin (rhythmisches Band)

**Aufgaben (3. Stunde)**

1. Wir besprechen die Hausaufgabe und stellen noch einmal die Merkmale der formalen Anlage zusammen.
2. Wir hören eine Bearbeitung des Stückes, die die Rockgruppe Ekseption 1969 herausgebracht hat. Verfolgt beim Hören die Hörskizze, die wir vom Säbeltanz angefertigt haben (M3), und versucht herauszufinden, was bei der Bearbeitung gleich geblieben ist und was verändert wurde.
3. Wir fertigen eine Hörskizze der Ekseptionfassung an. Dabei zeichnen wir die originalen Teile nicht mehr im einzelnen auf, sondern kennzeichnen sie mit Großbuchstaben (A, B, A1).
4. Wie verhält sich die Bearbeitung zum Original?

**Erläuterungen (3. Stunde)**

In der Rockversion bleiben von dem Original nur der A-Teil und die etwas veränderte ostinate Baßfigur übrig (g-h-g-d statt g-d-g-d). Die Form ist wesentlich zersplitterter: Die A-Teile sind nur noch (allerdings zentrale) Inseln im Klangablauf, zwischen die verschiedenartige synthetisch erzeugte Sounds eingesprengt werden (Orgel-Cembalo, Congas, Bläser). Besonders witzig ist die Aufspaltung des mittleren A-Teils, dessen zweite Hälfte durch einen anderen "Oldie" ersetzt wird (Webers "Pepertuum mobile"). Während der Baßostinato bei Chatschaturjan nur zweimal kurz unterbrochen wird, gibt es bei Ekseption mehr solcher "breaks". Eine solche aus verschiedenartigem Material zusammengeschnittene Form könnte man in Anlehnung an entsprechende Bilder Collage nennen. Dennoch läßt sich bei genauem Hinsehen hinter der bunten Oberfläche die Chatschaturjansche Dreigliedrigkeit in veränderter Form noch erkennen.

M1 Die Elemente des Säbeltanzes von Chatschaturjan

I **Presto**

*ff marcatissimo*

*f gliss.* *f gliss.*

II

*mf espressivo cantabile*

III

*dolce* *tr* *tr*

IV

8

V

3 3

VI

3 3

M2 Hörskizze: Säbeltanz von Chatschaturjan

A

Picc. Holzbl. Xyl. Pos. ————> ————> ————> ————>

kl. Tr. —————

Viol. Va. —————

Vlc. Kb. Pk. —————

B

Vlc. Sax. —————

Tamb. —————

Fl. —————

A<sup>1</sup>

Blechbl. —————

Becken —————

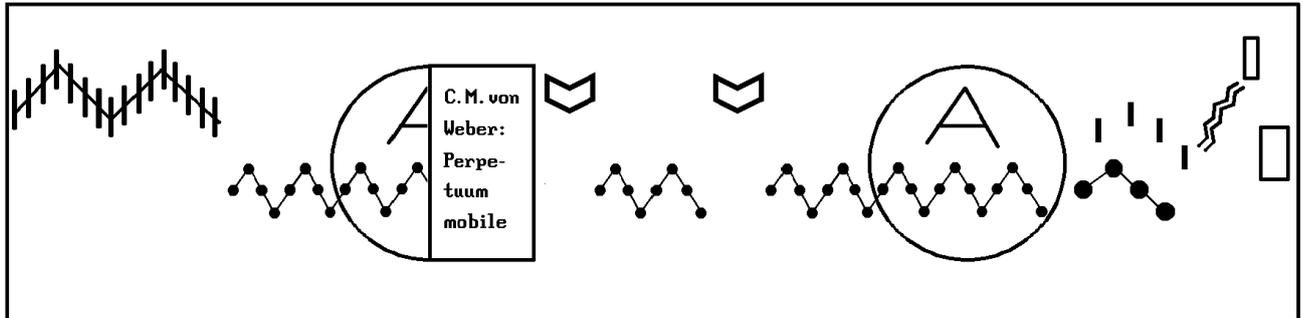
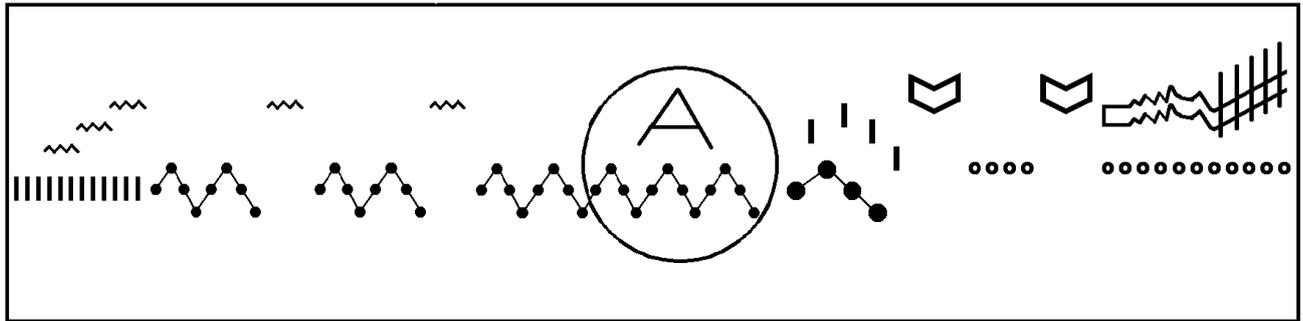
Cel. Hf. —————

Tonart

Grundakkord Kerntöne

I → II III

M 5 (Lösung)  
Hörskizze zum Sabre dance von Ekseption



M 6 Carl Maria von Weber: Rondo ("Perpetuum mobile") aus der Sonate Nr. 1, op. 24



**Brahms: Feldeinsamkeit**

**Aufgaben:**

1. Interpretiere das Gedicht in seiner romantischen Grundhaltung (vgl. Mondnacht von Eichendorff/Schumann).
2. Welche Schlüsselbegriffe bzw. -vorstellungen des Gedichts hat Brahms in seiner Vertonung musikalisch umgesetzt?
3. Wie hat Brahms die zentrale Sinnfigur des Gedichts, das Einswerden von 'Himmel' und lyrischem Ich, in der formalen Anlage des Liedes umgesetzt?
  - Interpretiere die Gestaltung der Melodie.
  - Interpretiere die verschiedenen Satztechniken der Klavierbegleitung (Bordun/Klangfläche
  - chromatische Harmonik bzw. chromatische Bewegung - einfache Kadenzharmonik - unisono).
  - Verfolge das Achtelmotiv - vor allem hinsichtlich seines räumlichen Verhaltens - durch das ganze Stück: Was bedeutet es? Warum fehlt es in einigen Takten?

**Visualisierung**

Johannes Brahms: Feldeinsamkeit, op. 86, Nr. 2  
 Text: Hermann Allmers (1821-1902)

Langsam

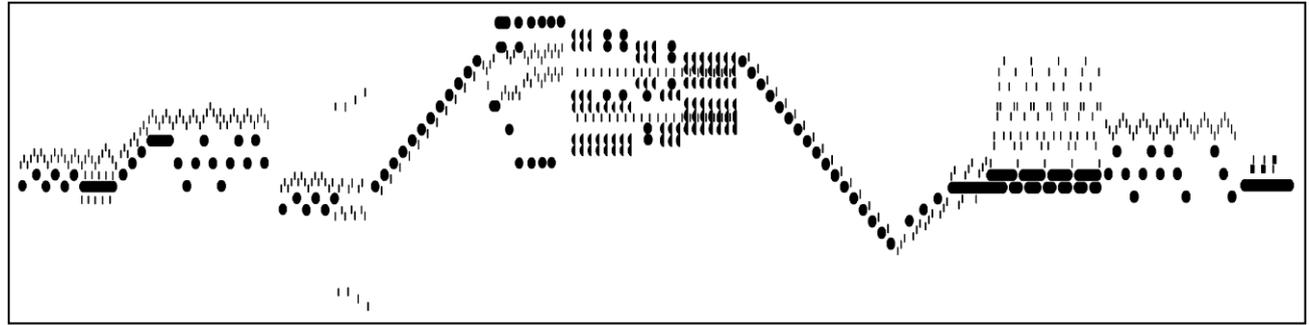
The visualization on the right side of the score shows the piano accompaniment in a simplified, abstract manner. It uses horizontal lines to represent sustained chords and vertical stems with dots to represent moving lines, capturing the overall texture and movement of the piano part.

Visualisierung gestreckt:

This visualization stretches the piano accompaniment horizontally, making the melodic and harmonic lines more distinct and easier to follow. It shows the intricate patterns of the piano part, including the characteristic eighth-note motifs and the overall harmonic structure.

5. Sitzung

Béla Bartók: Aus dem Tagebuch einer Fliege, Mikrokosmos VI 142



A	B (T. 14)	A' (26)	C (35)	D (41)	C' (59)	A'' (68)	E (76)	B' (88)	(98)
pp	cresc.	mf		cresc. sf	f, dim.	p	cresc. dim.		pp
Bewegung auf engem Raum			'Ausflug'		'Abenteurer'		'Rückkehr'		
							'Tod?'		

- A: Zweitonwechsel - g/as -, immer schneller, von schnellerem Zweitonwechsel in Achteln 'umschwirrt'. Durch die Halbtonreibungen zwischen den langen und den Achteltönen entsteht ein 'sumrender' Klangeindruck
- B: Dreitonmelodie in Ganzschritten, sonst wie A
- A': tiefer als A, aufgelockertes Klangbild, Verschwinden der langen Töne (Punkte), räumliche Verbreiterung
- C: chromatische Leiter aufwärts (hochfliegen? wegfliegen?)
- D: Höhepunkt: höchste, lauteste, dichteste Stelle (Akkorde mit 6 Tönen) - Lampenschirm? Fliegenschwarm? -
- C': verlängerte Umkehrung von C, (abwärtsfliegen? zurückkehren?)
- A'':
- E: aufgelockerte, stehende Klangfläche
- B': am Schluß: "letzte Zuckungen"

Süßer Tod

- Ⓐ = Vorsänger folgt mit stimmhaftem Summton der Linie, die in Tonhöhe, Lautstärke und Richtung den Taumelflug einer Stubenfliege wiedergibt. Vorwärts und Rückwärts, Auf und Ab, Nah und Fern können gut gemischt dargestellt werden.
- Ⓑ = Ein Stimmführer (in der Mitte des Chores) beginnt in der Mittellage zu summern. Danach setzen die ihm zunächst stehenden Sänger höher bzw. tiefer ein. Der Dirigent regelt den strahlenförmigen Aufbau des Clusters und dirigiert das gemeinsame Auf und Ab.
- Ⓒ = Am Ende setzt ein Sänger nach dem anderen, von unten nach oben gehend, aus.
- Ⓓ = Kurze gesungene Töne, ungefähre Tonhöhe.
- Ⓔ = Gesungene Töne, relative Tonhöhe.
- Ⓚ = Meckernesdes Glissando, letzter Ton gesprochen.
- Ⓛ = Gesungene Töne, ungefähre Tonhöhe.

- Ⓜ = Meckernesdes Glissando.
- Ⓝ = Ad libitum - Sprechen, allmählich ins Unisono übergehen.
- Ⓟ = Alle Sänger gleiten in einen Ton, der vom Stimmführer (siehe B) bestimmt wird. Die Fermate so lange halten, bis alle denselben Ton erreicht haben. Von diesem Ton aus den vierstimmigen Satz intonieren.

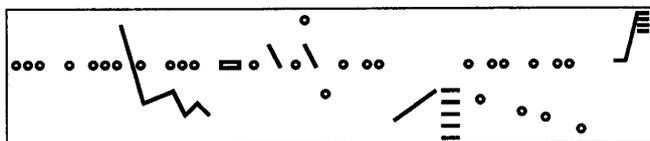
**Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2 (1913)**  
Langsam

Aus dem Autograph der Bearbeitung für Kammerorchester

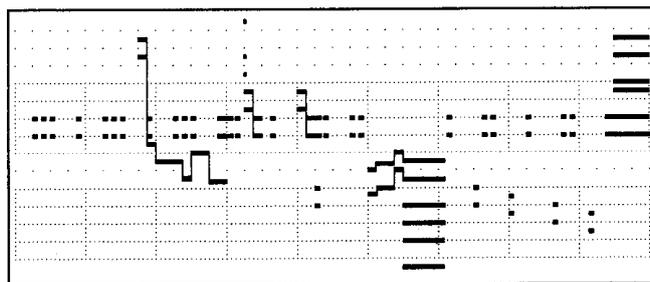
Mit der Auflösung der funktionalen Harmonik und der thematisch-syntaktischen Konventionen bekommen musikalische Raumgesten eine noch größere Bedeutung, als sie ohnehin gehabt haben. Wenn der Klangablauf nicht mehr von innen her durch harmonische Spannungsmomente (mit)gesteuert und emotional »aufgeladen« wird, werden die Außenkonturen (Klanglagen, Dichtegrade, Klangkurven) zum vorrangigen Ausdrucksträger und syntaktischen Ordnungsparameter. Das ist schon bei den frühen Miniaturen Schönbergs und Weberns zu beobachten.

Auch bei der Behandlung von Schönbergs op. 19, Nr. 2 empfiehlt es sich, von der Höranalyse auszugehen und sich zunächst - u. a. mit Hilfe grafischer Aufzeichnungsversuche - der entscheidenden Kompositionsaspekte (Statik-Bewegung) und Gestaltungselemente (Punkte, Linien, Flächen, Muster u. ä.) zu vergewissern, bevor man sie dann am Notentext genauer untersucht. Notenanalyse ist ja nur dann sinnvoll, wenn man weiß, wonach man sucht. (Nach Gadamer heißt interpretieren, die Frage finden, auf die das Werk die Antwort gibt.)

**Grafische Strukturdarstellung nach dem Gehör** (in der Praxis in der Regel noch ungenauer)



**Grafische Strukturdarstellung nach dem Notentext**



Allerdings kann auch das umgekehrte Verfahren sinnvoll sein: Wenn man den Notentext in einem genauen Raum-Zeitraster (Elf-Linien-System, vgl. die grafische Darstellung) überträgt, dann »spricht« die räumliche Disposition des Stückes für sich und lenkt den Blick auf wesentliche ästhetische Aspekte. Die grafische Darstellung kann von Schülern als Hausaufgabe angefertigt werden oder aber auch vom Lehrer vorgegeben werden.

**Mögliche Analyseergebnisse:***Elemente:*

- 1: Punkte bzw. »punktierte Fläche«:  
starrs Muster: repetierte Terz, staccato, eine durchgehende Ebene (Achse, Horizont) h/g
- 2: Linie:  
Expressive einstimmige Linie
- 3: Klangfläche:  
Breiter, liegender Klang, disharmonisch

*Form:*

Drei dreitaktige Teile: »Exposition« (I) - Entwicklung« (II) - »Resümee« (III)

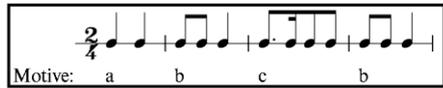
- I: Der *Kontrast Punkte / Linie* wird exponiert:
  - Metrum (Pattern) gegen freie Prosa
  - Kälte gegen Wärme: »extrem kurz« »trocken« gegen »expressivo«
  - Mechanisches gegen Organisches/Lebendiges
  - Hintergrund gegen Vordergrund: gleichbleibendes pp gegen deutliches dynamisches Profil
 Ganz am Schluß deutet sich ein Wandel an, Die letzte Terz wird nicht staccato gespielt, sondern ausgehalten.
- II: Das starre Muster reagiert auf die Linie: Die Staccatoterzen bilden, in Nachahmung der Schlußgeste der Linie in Takt 3 (a-c-as) ein kleines melodisches Motiv (h-es-h), das wiederholt wird (Pattern), aber dabei aus dem metrischen Tritt gerät (Prosa). Am Schluß wird aus den Terzen gar eine viertönige Linie. Sie gefriert in einem flächigen Klang.
- III: Im Sinne einer Bogenform kehrt der dritte Teil wieder zu den staccatierten Terzen des Anfangs zurück. Aber diese können ihr starres Muster nicht wiederfinden. Nichts ist mehr wie vorher. Die Entwicklung des Mittelteils wirkt nach. Das rhythmische Muster ist undurchschaubar (prosamäßig) geworden, die im unteren Tonraum befindlichen Terzklänge deuten - als letztes Relikt der Linie - eine skalische Linie an, die letzte Terz g/h mündet wieder in eine liegende Fläche.

*Räumliche Disposition:*

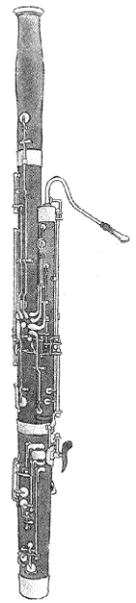
Das Stück ist um eine horizontale Achse gebaut. Die darüber und darunter befindlichen Räume werden sehr konsequent erschlossen:

- I: Die Linie umfährt die geisterhaft starre Achse (pp, staccato »äußerst kurz«): Hoch über der Achse ansetzend (mit der oktavierten Achsenterz g/h im mf und zunächst crescendierend beginnend, so als müßte sie sich gewaltsam aus dem starren Muster losreißen) pendelt sie direkt unterhalb der Achse aus (p - cresc.- decresc.), die »expressivo«-Geste scheint erschöpft zu sein.
- II: > Die Achse selbst gerät in Bewegung. Der fallende Bewegungszug des ersten Teils wird verstärkt aufgenommen. Die Klangkonturen durchmessen den Raum von den höchsten bis zu den tiefsten Tönen des ganzen Stückes in einer Art Sturzflug. Die vorsichtigen Aufwärtsbewegungen der Achsentöne kommen dagegen nicht an und verschwinden im letzten Takt ganz.
- III: Die Kräfte werden ausbalanciert: Die Achse wird restituiert. Der fallende Bewegungszug klingt in den getupften Terzen im unteren Raum aus. Die aufwärtsstrebenden Kräfte bündeln sich in der nach oben ausbrechenden Klangfläche am Schluß.

6. Sitzung

Motive: 

Antonin Dvorák: Slavischer Tanz op. 46, Nr. 7



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
a	b																

*Allegro assai*



mf fz fz *dimin. sempre* *poco rit.* *pp*

*pizz*

Musikalische Analyse und Analyse des Films von Bozzetto:

Antonin Dvorák: Slavischer Tanz op. 46, Nr. 7 (1878)



*Allegro assai*

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

*mf* *fz* *fz* *p poco rit.* *pp*

E (inzeln) kommt aus Höhlensiedlung und wandert ins Freie. Er bleibt stehen, schaut sich um.

E baut eine Hütte. Er bleibt stehen, verschwindet in der Hütte.

A (le) kommen wie ein Bienenschwarm aus ihren Höhlen. *ff* *in tempo* *dimin.* *fz* *ff* *dimin.* *fz*

A wandern – wie vorher E – ins Freie, bauen Hütten und ziehen sich in die Hütten zurück.

E kommt aus seiner Hütte, sieht die Bescherung, trifft wütend seine Hütte zusammen und baut sich ein richtiges Haus. *pp* *fz* *pp*

A bauen sich Häuser. *ff* *fz*

E baut sein Haus höher. *ff* A bauen ihre Häuser höher. *rit. e dim.* Es wird dunkel.

E schaut aus dem Fenster und überlegt verzweifelt: Soll er sich aufhängen oder die anderen umbringen?

Da hat er eine Idee, wie er A die dumme Nachmacherei austreiben kann.

REPRISE

E geht aus dem Haus, hüft und springt ins Freie.

A dto.

E macht Quatsch (rißt Hammer).

A dto.

Das Nachmach-Spiel wird fortgeführt ...

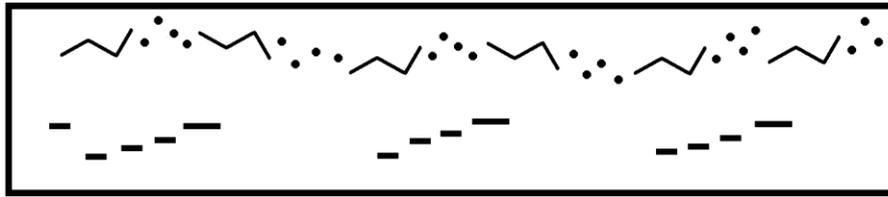
Anfangsthema:  
E marschiert zum Felsenvorsprung, springt ab, hält sich aber an einem Ast fest und hofft, daß die anderen ihm nachmarschieren und sich hinunterstürzen. A folgen nicht! Musik klingt aus: E klettert nach oben, um nach A zu schauen. Er sieht A in Reih und Glied stehen und ihm das entblöhte Hinterteil entgegenstrecken. Tutti-Schluß!

Bruno Bozzetto's "Allegro non troppo" Atlas Video 1988 (VHS) Best.-Nr. 7025 (19:40 ff)

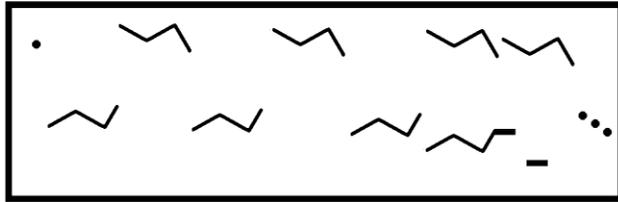
## J. S. Bach: Invention 14

The image displays the musical score for J.S. Bach's Invention 14, consisting of 20 measures. The score is written in two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures numbered 1 through 20. Measures 1-3 show the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G3. Measures 4-5 feature a complex rhythmic pattern in the treble staff. Measures 6-8 show a continuation of the treble staff's melody. Measures 9-11 feature a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 12-13 show a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 14-16 feature a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 17-19 show a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 20 is the final measure, ending with a double bar line and a fermata over the final note.

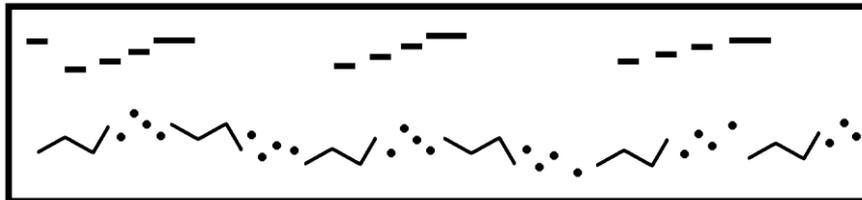
Grafische Darstellung (Overlay)



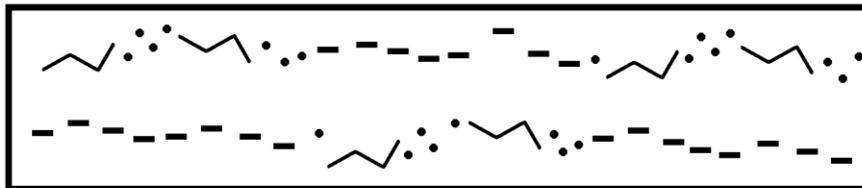
A



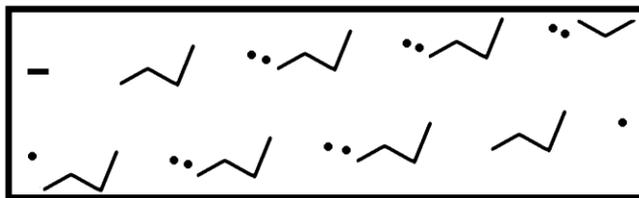
B



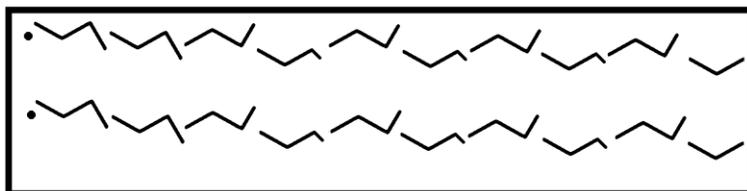
A'



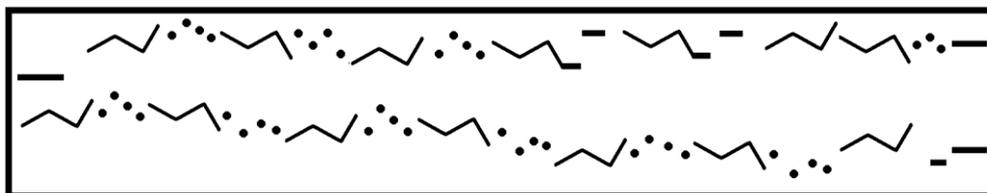
A''



B'



B''



A'''

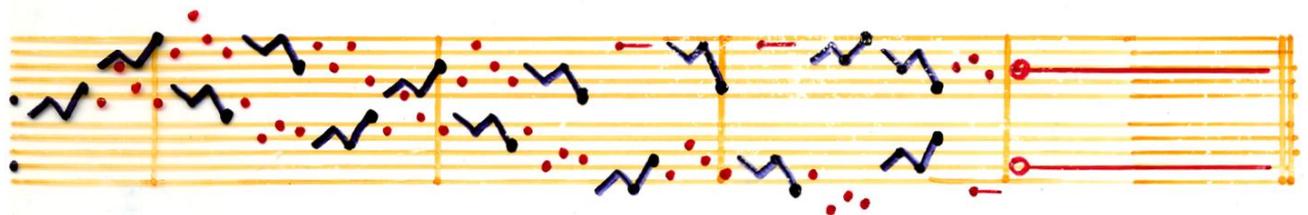
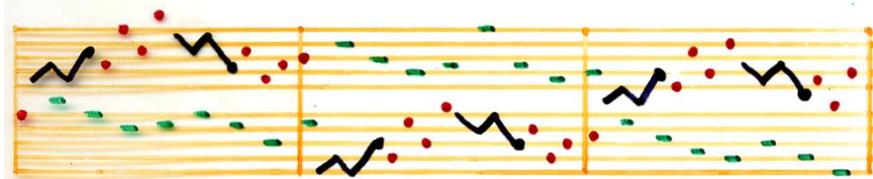
**Inventio:** Material: 3 Elemente auf der farbigen Grafik unten (schwarz, rot, grün)

**Elaboratio:** Techniken der Verarbeitung: Sequenzierung, Umkehrung, Abspaltung, Imitation, Engführung, Stimmtausch u. ä.

**Dispositio:** Anordnung, Formanlage: anfangs locker, am Schluss hoch verdichtet (die Begleitfloskel vom Anfang – grüne Farbe - ist im Laufe des Stückes verschwunden u. ä.)

[genauere Analyse](#)

Eine Folie aus der Zeit vor dem Computer (70er Jahre)



6. Sitzung

György Ligeti

Continuum 1968

Prestissimo\*

5

10

15

20

25

30

35

40

45

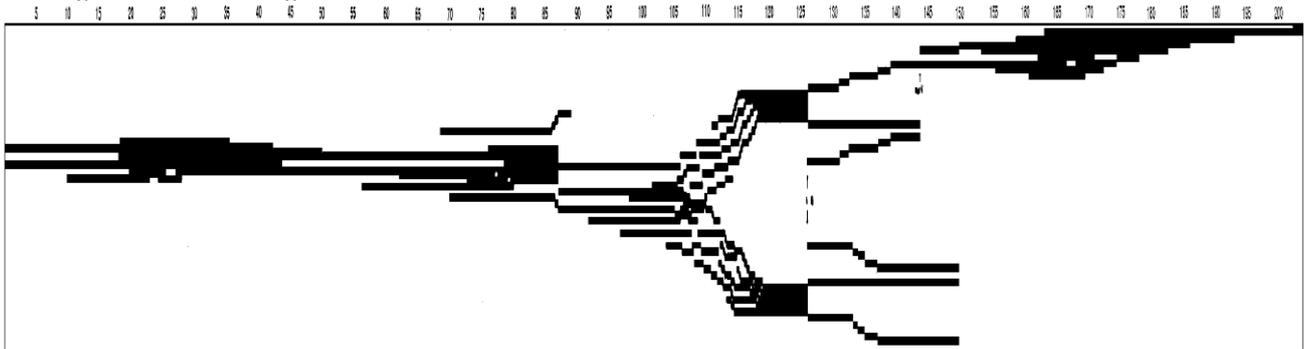
50

55

\* Prestissimo = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

Visualisierung von Continuum

exakte grafische Darstellung im Zeit- und Tonhöhenraster



„Mitschrift“ eines Schülers aus dem Leistungskurs 12 beim erstmaligen Hören

[genaue Analyse](#)

## 7. Sitzung

## Vergleich nach Qualitätskriterien

J. S. Bach: Invention 13, 1723

The image displays the musical score for J.S. Bach's Invention 13, BWV 999, in G major, for two voices. The score is presented in a grand staff format with treble and bass clefs. It consists of 25 measures, numbered 1 through 25. The piece is in 3/4 time and features a characteristic sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

## Kontrapunktübung nach Bachs Inventio 13 (MUHO Köln, WS 56/57 (?), Hubert Wißkirchen)

The image displays a musical score for a contrapuntal exercise, consisting of 21 numbered measures. The score is written in 3/4 time and features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The piece is characterized by intricate counterpoint, with the right hand often playing a melodic line and the left hand providing a complex, rhythmic accompaniment. The measures are numbered 1 through 21, with some measures containing multiple systems of notation. The score concludes with a double bar line and a final chord in measure 21.

L. van Beethoven  
Op. 2 Nr. 1. Ersterscheinung 1796

Allegro (♩ = 112)

Sonate Nr. 1

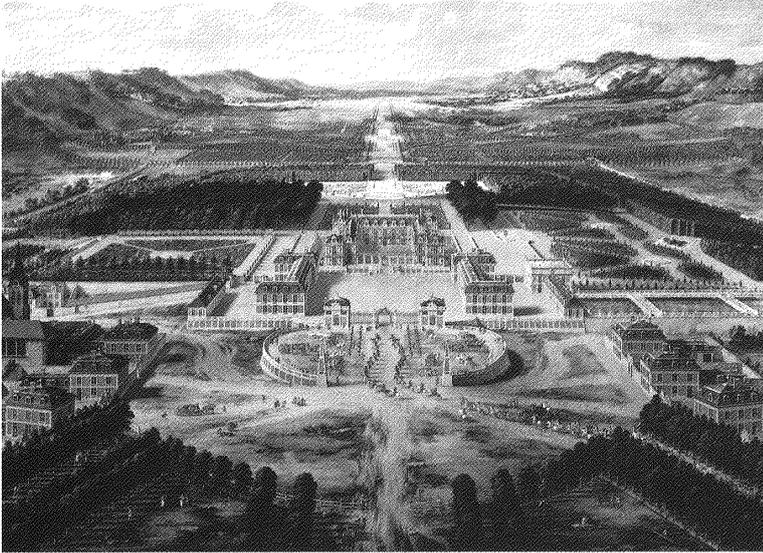
Divertimento ca. 1760  
(Partita)

Joseph Haydn  
(1732-1809)

Allegro

**AmZ (1799) Sp. 570/571 Rezension zu Beethovens 3 Sonaten für Klavier und Violine op. 12**

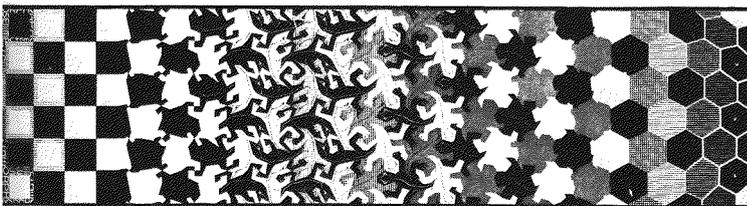
Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bey dem wirklich fleissigen und angestregten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandelnd gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bisarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man weniger Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert... - Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu seyn scheint." Zit. nach: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 18)



Versailles 1668, Gemälde von Pierre Patel



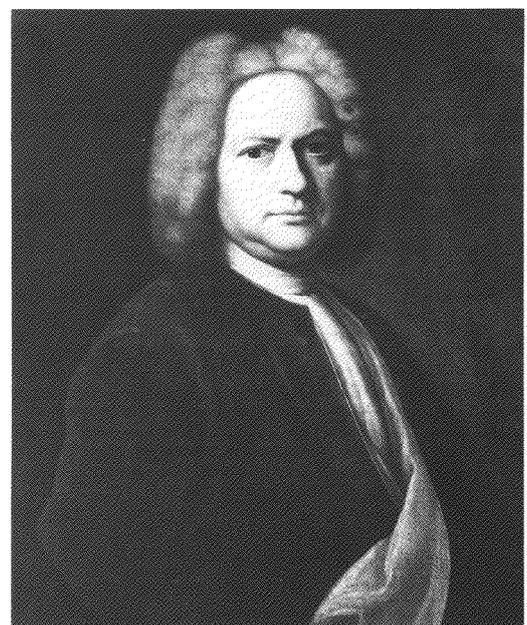
Park in Weimar, Ende 18. Jh.



M. C. Escher: Der überraschende Übergang aus Metamorphose II



→  
Beethoven,  
Kreidezeichnung  
von August von  
Kloeber (1817/18)



Bach als Köthener Kapellmeister Ölbild von Johann Jakob Ihle

8. Sitzung

Béla Bartók: Chromatische Invention (Mikrokosmos 91)

Lento, ♩=72 *mp*

*p espr.*  
*p*

5 *mf*  
*mp* *mf*

9 *dim.* *p*  
*p*

13 *più p* *pp* *rallentando* .....  
*più p* *pp* *smorzando* .....  
[55 sec.]

Wie Bachs Inventionen und Sinfonien ist Bartóks Mikrokosmos ein Lehrwerk, in dem musterhaft ein breites spieltechnisches und kompositorisches Übungs- und Anschauungsmaterial geboten wird, das bei Bartók sogar nach dem didaktischen Prinzip des kontinuierlich steigenden Schwierigkeitsgrades geordnet ist. Das Werk entstand zwischen 1926 und 1937. Der Titel Mikrokosmos ("geordnete Welt im kleinen") zielt nicht nur auf die Mannigfaltigkeit der Stücke insgesamt und auf ihre äußere Kleinheit (Kürze), sondern auch auf die innere Vielfalt und Ordnung der einzelnen Stücke. Zum Begriff Mikrokosmos, dessen Modell seit der Antike der Mensch ist, gehört nicht nur die gesetzmäßige Ordnung, sondern auch Lebendigkeit und Individualität, im Sinne der barocken Musiktheorie gesprochen: nicht nur Elaboratio und Dispositio, sondern auch Inventio, Decoratio und Elocutio.

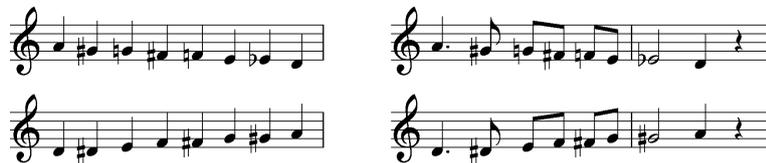
**Johann Mattheson formuliert das 1739 so:**

"Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit."  
 Aus: Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 241 (Faksimile, hg. von Margarete Reimann, Kassel 1954).

Das trifft auch auf Bartóks Stück zu. Allerdings hat sich gegenüber Bach einiges verschoben: Die konstruktive Rationalität erscheint ebenso gesteigert wie der individuelle Ausdruck. Das ist eine Folge der Entwicklung im 19. Jahrhundert, in dem sich - ganz deutlich jedenfalls im Bewußtsein der Künstler - die Welt der 'Prosa' (Alltag, Realität, Naturwissenschaft, industrielle Rationalisierung usw.) und die Welt der 'Poesie' (Kunst, Subjektivität, Freiheit, Phantasie usw.) auseinanderentwickelt haben. Bartók fügt in seiner Invention beide Sphären wieder gleichgewichtig zusammen und bindet sie in seiner neuen chromatisierten, dissonanzgeschärften, fast atonalen Musiksprache. Sie ist barocker Kosmos, romantisches Charakterstück und expressionistischer Ausbruch zugleich. Auf der Strecke geblieben ist die Decoratio. Für improvisatorische Zutaten ist kein Raum mehr. Dafür ist die Intensität der Gefühlsgestik gewachsen. Aber auch sie ist gebunden: Durch die Metronomangabe und die genauen dynamischen und agogischen Anweisungen ist die Interpretation stark festgelegt.

Wenn wir in der Musik von aufwärts und abwärts, hoch und tief, schnell und langsam sprechen, zeigt das, daß wir den musikalischen Verlauf in Analogie zur räumlichen Bewegung setzen. Wie die physikalische Bewegung im Raum läßt sich auch das melodische Auf und Ab als Folge des Zusammenspiels unterschiedlich gerichteter vertikaler und horizontaler Kräfte auffassen. Bei bestimmter Musik (vor allem der Musik seit 1750) ist dieser räumliche Eindruck mit psychischen Erlebnisqualitäten gekoppelt, weil die Energien, die die Tonhöhenbewegung steuern, als harmonische u./o. melodische Spannung bzw. Entspannung spürbar werden. Zentraltöne wirken dabei, vergleichbar der Gravitation, als Attraktionspunkte.

Diese energetischen Möglichkeiten der Musik lassen sich am Modell des chromatisch gefüllten Quintraums zwischen d' und a' demonstrieren. Der Einfachheit halber werden die melodischen Möglichkeiten stark eingegrenzt; jeder der 8 Töne tritt nur einmal auf:



Die fallende Linie wirkt eher kraftlos-resignierend, die Aufwärtslinie eher kraftvoll-angestrengt. Durch unterschiedliche Rhythmisierung lassen sich diese Grundbedeutungen nuancieren. Die Gefühlswirkung läßt sich auch durch die Dynamik verstärken (z. B. Abwärtslinie mit diminuendo) oder verändern (z. B. Abwärtslinie mit crescendo).

Wir spielen die chromatischen Tonleiterausschnitte in verschiedenen Rhythmisierungen und mit unterschiedlichen dynamischen Profilen. Wir beschreiben die jeweilige Wirkung.

Potenzieren lassen sich die Ausdrucksmöglichkeiten durch die Mischung von Schritten und Sprüngen, von Aufwärts- und Abwärtsbewegung:

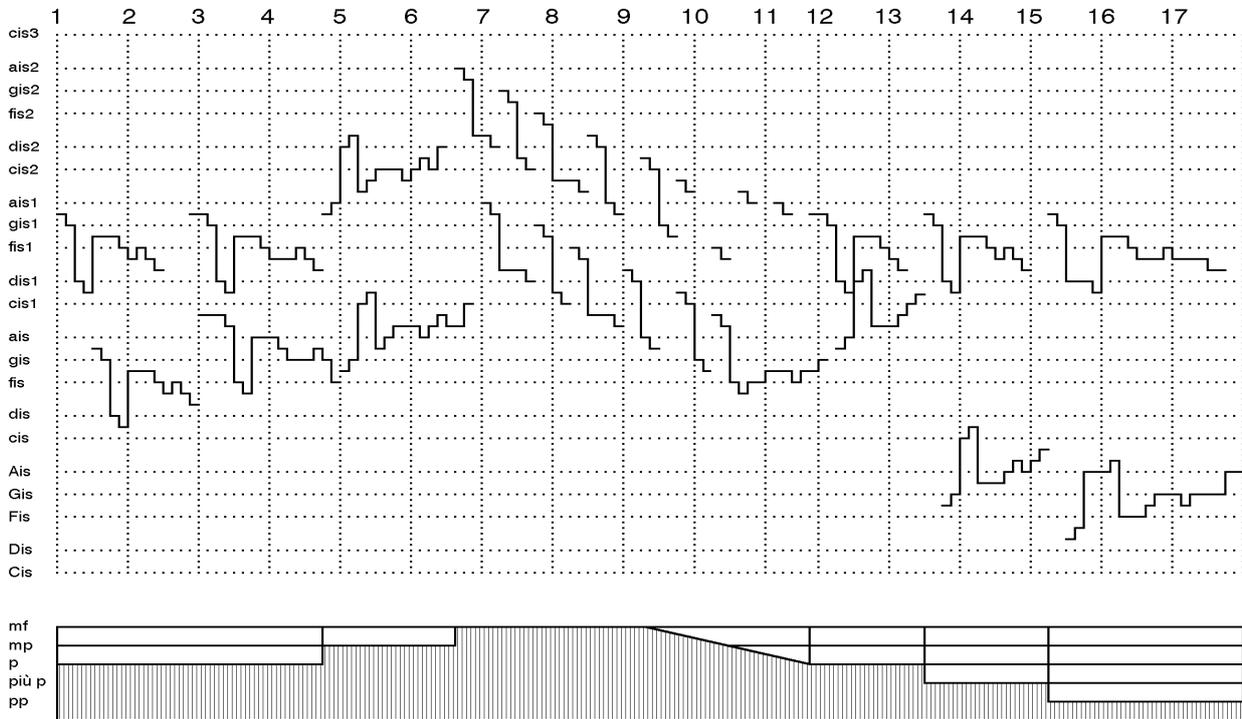
<p>a gis g fis f e es d</p>	
<p>a gis g fis f e es d</p>	
<p>a gis g fis f e es d</p>	

**Gemeinsamkeiten mit Bachs Invention:**

- Alles wird konsequent aus einem Thema (a-b) entwickelt.
- Verarbeitungstechniken (Imitation, Engführung, Umkehrung, Sequenzierung, Variantenbildung)
- Komplementärhythmik

**Unterschiede:**

- freie Tonalität
  - Das Thema bleibt nur diastematisch (in den Tonhöhen) konstant, die rhythmische Struktur wird vielfältig verändert.
  - Die Struktur wird noch exakter durchkonstruiert. Die freie Tonalität ermöglicht das.
  - Trotzdem bemüht sich Bartók verstärkt um Expressivität (Gefühlsausdruck), vgl. die depressiven und aufbegehrenden Gesten und die dynamische Steigerung und Rückentwicklung.
- Die chromatische Totale des Quintraumens wird konsequent von außen nach innen erschlossen. Zwei fallende Bögen werden mit chromatischen Seufzerfiguren gefüllt. Den Widerstand markiert die steigende Quart in der Mitte mit dem längsten Ton des Themas (g).



<b>A</b>			<b>B</b>	<b>A'</b>
depressiv	Dehnung	aufbegehend Umkehrung	Höhepunkt, haltloses Fallen, Auflösung Abspaltung von a weitere Absp. Fehlen der gegenstrebigem Quart UK von b (2. Stimme) augmentiert einzige Gegenkraft in B	Rückkehr z. A. zerdehntes Ausklingen
Imitation	Engführung 1	Engf. 2	Engf. 1	Engf. 2, Gegenbewegung der 2. St. Synthese der beiden gegenläufigen Kräfte Absinken der 2. Stimme als Gegengewicht gegen die Raumaufgipfelung im Mittelteil

9. Sitzung

Modest Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (1874)

Andante.Grave-energico

3

5

Andantino

9

11

13

15

17

Andante grave

19

21

23

25

27

**Bilder:**  
**Viktor Hartmann (1874)**



Samuel Goldenberg und Schmuyle  
Samuel Goldenberg et Schmuyle - Samuel Goldenberg and Schmuyle



**Grigori Grigorjewetsch Mjassojedow: Mittagspause in der Kreisverwaltung (1972)**



**Texte:**

1

**Pierre d'Alheim:** (Über "Samuel Goldenberg und Schmuyle"):

"Als Vorwurf dienen zwei jüdische Melodien, von denen die eine erhaben, imposant und bedächtig, die andre lebhaft, schnell, hüpfend und demütig ist; sie geben ein untrügliches Bild der zwei Männer: der Reiche schreitet breitspurig und dick wie ein Zuchthund des Weges, der Arme drückt sich, mager, klein und Grimassen schneidend wie ein Kötter um ihn herum. Listig sucht er den Blick des andern. Man sieht sie in der Tat leibhaftig vor sich stehen, und das Gebell des Fettes, welcher sich in zwei Triolen von dem Listigen zu befreien sucht, beweist, daß Mussorgskij sowohl mit der Singstimme als im Orchester komische Wirkungen zu erzielen vermochte." ("Mercure de France" 1896). Zit. nach Lini Hübsch, S. 52

2

**Brockhaus Enzyklopädie (1968):**

"Dreyfus-Affäre, die tiefgreifenden innenpolitischen Verwicklungen in Frankreich, die aus dem militärgerichtlichen Verfahren gegen den französischen Hauptmann A. DREYFUS im letzten Jahrzehnt des 19. und zu Beginn des 20. Jahrh. entstanden. Dreyfus, jüdischer Abkunft, wurde im Dez. 1894 von einem Militärgericht in einem völlig regelwidrigen Verfahren des Landesverrats zugunsten des Deutschen Reiches für schuldig befunden und zu lebenslänglicher Deportation auf die Teufelsinsel (Cayenne, Französ.-Guayana) verurteilt. Das wichtigste Beweismittel der Anklage war ein angeblich von Dreyfus, tatsächlich von dem Major MARIE-CHARLES-FERDINAND WALSIN-ESERHAZY stammender Brief mit einer Liste (>bordereau<), der im Papierkorb des dt. Militärattachés in Paris, M. VON SCHWARTZKOPPEN, gefunden worden war und der die Übergabe geheimer Papiere ankündigte. Die Hintergründe des Prozesses sind in starken antisemitischen Strömungen zu sehen."

3

**Vorwort der Breitkopf&Härtel-Ausgabe der "Bilder einer Ausstellung", Wiesbaden 1983:**

"Samuel Goldenberg und Schmuyle.

Dieses Stück heißt auf Mussorgskijs Autograph >Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm< und geht auf eine der Sandomir-Zeichnungen Hartmanns zurück, die sich einst im Besitz Mussorgskijs befanden, aber nicht mehr existieren. Erhalten geblieben aber sind zwei Zeichnungen Hartmanns aus dem Sandomir-Milieu; die eine zeigt einen gutsituierten oder wohlhabenden Juden mit edlem Gesicht, die andere einen heruntergekommenen oder verkommenen Juden. Mussorgskijs Charakterisierung gleicht einer Karikatur: ein pompöses, aufgeblasenes Gebilde des einen, ein wimmerndes Betteln mit kriecherisch-schmeichlerischer Geschwätzigkeit (musikalisch: Triolen!) des anderen."

4

**Oskar von Riesenmann:**

"Das nächste Stück heißt: >Samuel Goldenberg und Schmuyle<. >Ich will versuchen, den Juden Hartmanns beizukommen<, schreibt Mussorgski an Stassow. Der Versuch ist gelungen, wer sollte es leugnen? Das Stück ist seinem Gegenstande nach vielleicht der kühnste programmmusikalische Vorstoß im Bereich der Miniature, der bis dahin gewagt worden war; wir verdanken ihm eine der amüsantesten Karikaturen, welche die Musikkritik aufzuweisen hat; die beiden Juden, der eine reich und behäbig und dementsprechend zugeknöpft, einsilbig und langsam in seinen Bewegungen, der andere arm und verhungert und von einer geschäftigen und geschwätigen Vielweserigkeit, die jedoch nicht den geringsten Eindruck auf seinen Partner macht, sind mit genialem Blick für das Charakteristische und Komische musikalisch nachgezeichnet; man sieht diese beiden gelungenen Typen des Warschauer Ghettos deutlich vor sich, glaubt geradezu den Kaftan des einen sich blähen und die Peizker des anderen flattern zu hören; die musikalische Beobachtungsgabe Mussorgskijs feiert in diesem einzigartigen musikalischen Scherz einen Triumph; es erweist sich, daß er es vermag, die >Intonationen der menschlichen Rede< nicht nur durch die Stimme, sondern auch auf dem Klavier wiederzugeben." a.a.O., S. 369f.

5

**Gottfried Blumenstein:**

"Jedoch darf die Instrumentierung für Orchester, die 1922 Maurice Ravel geschaffen hat, als >ultimative< Fassung gelten. Zweifellos hat Ravels genialisches Instrumentierungstalent eine ganz wunderbare Arbeit geleistet, wobei aber nicht zu überhören ist (wenn man beispielsweise Horowitz' durchtobte Klavierversion im Ohr hat), daß er die musikalischen Wogen dabei ziemlich geglättet hat und grundsätzlich einem alles umschlingenden Schönklang auf der Spur war. In den 50er Jahren hat Sergej Petrowitsch Gortschakoff, Professor am Moskauer Konservatorium, eine Fassung erstellt (bescheiden für die Schublade >konzipiert<), die versucht, sich Mussorgskijs Intentionen wieder anzunähern... Gortschakoff benutzt sparsamere, hart aufeinanderprallende und somit eindeutiger zu unterscheidende Mittel, während Ravel der Meister der Feinabstufung ist." Beiheft der CD-Einspielung von Masur (1990), S. 4f.

6

**Mussorgsky** (über ein Erlebnis im Winter 1861 auf dem väterlichen Gut im Pskowschen Gouvernement):

"Plötzlich erschien in der Ferne eine Schar junger Weiber, die mit fröhlichem Gesang und Gelächter die glatte Straße herabkamen. In meinem Kopf nahm dieses Bild sofort musikalische Formen an, und völlig unerwartet entstand die erste à la Bach auf und ab stampfende Melodie - und die lustigen lachenden Weiber erschienen mir in Gestalt des Themas, aus der ich dann nachher den Mittelteil oder das Trio gemacht habe. Alles dies in modo classico, entsprechend meinen damaligen musikalischen Beschäftigungen. So entstand das 'Intermezzo'." Riesenmann S. 70f.

7

**Mussorgsky** (an Rimski-Korssakov):

"Was für eine Rede immer ich höre, wer immer sprechen mag, vor allem: gleichviel was gesagt wird - sofort arbeitet mein Gehirn an der musikalischen Darstellung des Gehörten." Riesenmann, S. 216f.

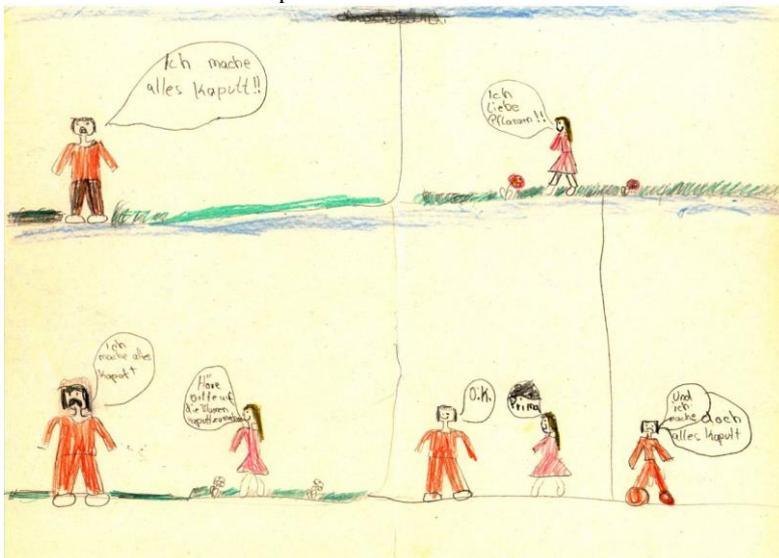
**Malerische Perzepte zu "Goldenberg und Schmuyle" aus Klasse 5**

Vorgabe: Ihr könnt malen, was euch zu der Musik einfällt, Personen, eine Geschichte, ein Bild mit Linien und Farben usw. Bevor ihr mit dem Malen beginnt, hört euch zuerst einmal die Musik ganz an. Während der halbstündigen Malphase wurde die Musik immer wieder abgespielt.



Ich mache alles kaputt!!

Ich liebe Pflanzen!!



Ich liebe Pflanzen!!

O.K Prima

Hör bitte auf alles kaputt zu machen

Und ich mache doch alles kaputt

**Jüdischer Kantorengesang aus Russland**



**Borodin: Steppenskizze**



**einfaches 2st. Folklorelied (Weißrussland)**



**Mussorgsky: Abendebet**



10. Sitzung

MUHO Köln SS 1996

Klausur

9. 7. 1996

**Thema:** Modern Jazz Quartet: Django: Analyse und Interpretation

- Aufgaben:**
1. Analysieren Sie die motivische Struktur der Melodie und stellen Sie sie grafisch in dem Fünflinienraster dar.
  2. Beschreiben Sie die Semantik bzw. Energetik der Motive, der einzelnen Abschnitte und der Gesamtform. Gibt es eine Beziehung zum Titel? (Das Stück entstand 1953 unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode des Jazz-Gitarristen Django Reinhardt.)
  3. Beziehen Sie die 3 verschiedenen Interpretationen des Stückes (I: MJQ 1954; II: MJQ 1972; III Oscar Peterson) auf Ihre Ergebnisse.
  4. Skizzieren Sie kurz, wie Sie bei der Erarbeitung des Stückes in einem Grundkurs 11 vorgehen würden.


Klangausschnitte: [MJQ 1954](#) – [MJQ 1972](#) – [Oscar Peterson](#)

**Lösung der grafischen Aufgabe:**

Modern Jazz Quartet: Django, 1954 (zum Tod des Jazzgitarristen Django Reinhardt)



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

