

# MUSIK IM KONTEXT

Werk und Zeit von Monteverdi bis heute  
Materialien für den fächerverbindenden Unterricht



**Lehrerband**

**Helbling**

|  | LB | SB  |
|--|----|-----|
| <b>1603 Musik für gebildete Ohren</b>  |    |     |
| Claudio Monteverdi: 4. Madrigalbuch: A un giro sol de' bell' occhi .....   | 7  | 4   |
| <b>1650 Klangrede des Glaubens</b>   |    |     |
| Heinrich Schütz: Symphoniae sacrae III: Saul, Saul, was verfolgst du mich (SWV 401) .....  | 11 | 10  |
| <b>1651 Künstlerinnen und Kurtisanen</b>   |    |     |
| Barbara Strozzi: Cantate, ariette e duetti op. 2, Nr. 7: La Vendetta .....   | 15 | 14  |
| <b>1670 Ein Menuett für den Sonnenkönig</b>  |    |     |
| Jean-Baptiste Lully: Le Divertissement Royal: Menuet de Trompette .....  | 19 | 20  |
| <b>1711 Venezianische Virtuosen</b>  |    |     |
| Antonio Vivaldi: L'estro armonico, op. 3, Nr. 10, Concerto in h-Moll: Allegro .....  | 22 | 24  |
| <b>1724 Bilder der Vergänglichkeit</b>   |    |     |
| Johann Sebastian Bach: Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (BWV 20) 1. Satz (Einigungschor) .....  | 26 | 32  |
| <b>1747 Ein wundersames Durcheinander</b>  |    |     |
| Johann Sebastian Bach: Einige canonische Veränderungen über das Heynichen-Lied »Vom Himmel hoch, da komm ich her« (BWV 769): Variation V ..... | 31 | 37  |
| <b>1749 So viele Trompeten wie möglich</b>   |    |     |
| Georg Friedrich Händel: Music for the Royal Fireworks Overture .....   | 38 | 42  |
| <b>1764 Weltstadt und Wunderkind</b>   |    |     |
| Wolfgang Amadé Mozart: Sinfonie Nr. 1 in Es-Dur (KV 16): 1. Satz, Molto allegro .....  | 42 | 48  |
| <b>1783 Der beste Ort von der Welt</b>   |    |     |
| Wolfgang Amadé Mozart: Sinfonie Nr. 35 in D-Dur (KV 385 »Haffner«): 3. Satz, Finale. Presto .....  | 45 | 55  |
| <b>1785 Marie Antoinettes Musik</b>  |    |     |
| Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 85 in B-Dur (La Reine«): 3. Satz, Romance, Allegretto .....   | 48 | 62  |
| <b>1806 Mythos und Musik</b>   |    |     |
| Ludwig van Beethoven:<br>Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 in G-Dur, op. 58: 2. Satz, Andante con moto .....                             | 53 | 68  |
| <b>1823 Die »miserable Welt« des Ledermeier</b>  |    |     |
| Franz Schubert: Greisenlied .....  | 56 | 76  |
| <b>1829 Romantische Reiselust</b>  |    |     |
| Felix Mendelssohn Bartholdy: Die Meeresküsten (Fingerring), Ouvertüre für Orchester, op. 26 .....  | 60 | 82  |
| <b>1835 Der Zauber der Nacht</b>   |    |     |
| Frédéric Chopin: Nocturne in Es-Dur, op. 27, Nr. 1 .....   | 64 | 87  |
| <b>1838 Geheime Seelen</b>   |    |     |
| Robert Schumann: Romanzen, op. 16: Fantasie Nr. 8 .....  | 69 | 92  |
| <b>1853 Romantische Romanzen</b>   |    |     |
| Clara Schumann: Romanzen für Violine und Klavier, op. 22: Nr. 1 (Andante molto) .....  | 74 | 97  |
| <b>1874 Waldesrauschen</b>   |    |     |
| Johannes Brahms: Sieben Lieder für Chor a cappella, op. 62: Waldesnacht .....  | 77 | 102 |
| <b>1875 Musik der Realisten</b>  |    |     |
| Modest Mussorgski: Lieder und Tänze des Todes: Trepak .....  | 80 | 106 |
| <b>1878 Böhmens Erwachen</b>   |    |     |
| Antonín Dvořák: Slawischer Tanz in C-Dur, op. 46, Nr. 1 .....  | 84 | 112 |
| <b>1892 Im Leben der Verfall</b>   |    |     |
| Gustav Mahler: Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn«: Der Schildwache Nachtlied .....   | 87 | 116 |

# Inhaltsverzeichnis

|             |  |         |
|-------------|--|---------|
| <b>1894</b> | <b>Eines Traumes Überrest</b><br>Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune   | 91 121  |
| <b>1899</b> | <b>Finnlands Freiheitsruf</b><br>Jean Sibelius: Finlandia, Tondichtung für Orchester, op. 26   | 95 126  |
| <b>1906</b> | <b>Neue Kunst in der Neuen Welt</b><br>Charles Ives: Central Park in the Dark  | 99 130  |
| <b>1911</b> | <b>Auf dem Weg in die Moderne</b><br>Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke, op. 19: Nr. 6   | 105 136 |
| <b>1943</b> | <b>Kunst in der Emigration</b><br>Béla Bartók: Konzert für Orchester: 4. Satz, Intermezzo interrotto   | 108 140 |
| <b>1944</b> | <b>Manege contra Musentempel</b><br>Igor Strawinsky: Circus Polka für einen jungen Elefanten   | 113 146 |
| <b>1948</b> | <b>Not a composer ...</b><br>John Cage: Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Sonata V  | 116 152 |
| <b>1960</b> | <b>Ein musikalischer Totentanz</b><br>Dmitrij Schostakowitsch: Streichquartett Nr. 8 in c-Moll, op. 110: 3. Satz, Allegretto   | 119 156 |
| <b>1967</b> | <b>Der Klang der Ferne</b><br>György Ligeti: Lontano   | 123 161 |
| <b>1977</b> | <b>Die Kraft der Stille</b><br>Arvo Pärt: Tabula Rasa: 2. Satz, Silentium  | 127 167 |
| <b>1982</b> | <b>Ein Zeugnis der Befreiheit</b><br>Sofia Gubaidulina: Sieben Worte für Violoncello, Piano und Kontrabaß: Weib, siehe, das ist dein Sohn –<br>Siehe, das ist deine Mutter | 131 172 |
|             | Verzeichnis der Werke bildender Kunst und literarischen Texten   | 137     |
|             | Übersicht zu fachübergreifenden Bezügen in Schülerbüchern  | 140     |
|             | Übersicht zu Themenbereichen im Schülerbuch  | 141     |
|             | Bibliografie   | 144     |

## Abkürzungen und Symbole



= Das Symbol zeigt an, dass die genannten fachübergreifenden Bezüge sich besonders für die Zusammenarbeit mit Kolleginnen anderer Fächer oder für Teamteaching eignen



= Arbeitsblatt



= Musiknotenbeispiel



= Hörbeispiel (z. B. Track 25)

II, 25



= In den markierten Passagen innerhalb der methodischen Impulse bedeuten: die Aufgaben setzen breitere methodische Vorkenntnisse voraus (Leistungskurs, Vertieftes Fach).

GA Gruppenarbeit  
HA Hausaufgabe  
HB Hörbeispiel  
L Lehrerin oder Lehrer  
LG Lerngruppe

PA Partnerarbeit  
S Schülerinnen und Schüler  
StA Stillarbeit  
UG Unterrichtsgespräch  
SB Schülerbuch

## Einführung

### Die Idee:

- »Musik im Kontext« ist kein Lehrwerk im herkömmlichen Sinn. Es verfolgt vielmehr ein Konzept, das
- schülerzentrierte und schüleraktivierende Arbeitsweisen fördern möchte,
  - fachübergreifendes, vernetztes Denken als Ergänzung des Fachwissens versteht und
  - innerhalb der Verpflichtung gegenüber der europäischen Kulturgeschichte dem Anspruch, gymnasialen Unterrichtens auch im Fach Musik genügen will.

Dieses Lehrwerk hat sich zum Ziel gesetzt, wichtige und repräsentative Werke aus 4000 Jahren Musikgeschichte in ihren kunst- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Die 32 Kapitel stellen Komponisten und Komponisten jeweils in den Mittelpunkt einer Stundensequenz, gelegentlich auch einer Stunde. Die Werke sind der Ausgangspunkt, aber ihre Behandlung zielt über reine Musikgeschichte oder Werkbeurteilung hinaus. Mit ihnen können zahlreiche andere Lehrplanthemen verknüpft werden. Das Schülerbuch als Materialsammlung, der Lehrerbund mit methodischen Impulsen und Arbeitsmaterialien sowie die Tonträger bilden eine ebenso sinnvolle als notwendige Einheit.

### Das Konzept

Es gibt kaum ein Kunstwerk, das nicht auch ein Spiegel seiner Zeit wäre, und das die Einflüsse der Umwelt und zugleich ein Auslöser neuer Reaktionen. Im Musikunterricht der Sekundarstufe I und II stehen oft Werkbeurteilungen mit theoretischen und analytischen Schwerpunkten im Mittelpunkt. Mit dieser Betrachtungsweise großer Kunst sind viele Schüler überfordert. Sie entspricht auch eher dem Niveau und der Aufnahmefähigkeit der Schüler, und sie verengt zudem den Blick. Stellt man die Kunst in den Kontext ihrer Zeit, dann finden auch zunächst wenig Interessierte und musikalisch nicht vorgebildete einen Zugang. Dabei bietet jedes Werk ganz unterschiedliche Ansatzpunkte. Dem Unterrichtenden muss es überlassen bleiben, den Inhalt und den methodischen Weg auszuwählen, der in der jeweiligen Lerngruppe den höchsten Lernerfolg verspricht.

»Musik im Kontext« bietet im Zusammenwirken von Schülerbuch, Lehrerbund und Hörbeispiel-CDs die Grundlagen für viele und unterschiedliche Betrachtungsweisen jedes einzelnen Werkes. In kaum einem Kapitel können alle vorgeschlagenen didaktischen Ansätze und Materialien erschöpft werden; vielmehr muss der Unterrichtende bei der Auswahl des Blickwinkels auf die Lerngruppe und auf die Unterrichtssituation reagieren. Ist die Entscheidung für einen Lernaspekt getroffen, bleibt es oft den Schülern überlassen, in der Beschäftigung mit dem Material zu lernen, zu entdecken und Schlüsse zu ziehen. Das, was sich daraus ergibt, ist abhängig von den Ergebnissen, ist gewollt und Teil der neuen Lernkultur.

Die Auswahl der Werke kann natürlich nicht zufriedenstellen: zu subjektiv sind die Wertkriterien, als dass ein »Kanon großer Meisterwerke« denkbar wäre. Bei der Konzeption dieses Lehrwerkes kamen weitere, zum Teil eher banale Gesichtspunkte hinzu. Es galt verschiedene Gestaltungen und Formen zu berücksichtigen. Die Sätze durften eine bestimmte Länge nicht überschreiten, damit sie in den Stundenrhythmus eingepasst und als Ganzwerke gehört werden können. Sie sollten durch ihren »Wohlklang« für Jugendliche attraktiv sein. Sie mussten in verschiedenen Themenfeldern eine Rolle spielen, und das Lehrwerk sollte auch Materialien für längere, über die Buchkapitel hinausgehende, zusammenhängende Zusammenhänge enthalten. Und schließlich sollten die Stücke aus einem zugleich typischen und fassbaren Kontext stammen, sodass die Kenntnis ihres Kontextes dem Verständnis der Werke dienen kann.

### Die Materialien

Im Schülerbuch wird auf Arbeitsaufträge und Fragen verzichtet. Die Autoren sind überzeugt, dass solche Impulse ohnehin von jedem Schüler, der die jeweilige Lerngruppe abgestimmt sein müssen.

»Musik im Kontext« versteht sich in erster Linie als Materialsammlung. Der Unterrichtende bekommt die größtmögliche Freiheit, sich anhand des Materials Verbindungen herzustellen und längere zusammenhängende Lernsequenzen zu entwickeln. Der Konzertbegriff in verschiedenen Epochen«, »Die Problematik programmatischer Deutungen von Komponisten als Künstlerinnen« u. v. m.).

Das Schülerbuch enthält im Einzelnen:

- eine Einordnung des Werkes in die unmittelbaren biografischen und historischen Zusammenhänge (»Werk und Zeit«)
- aussagekräftige Primärquellen zu Werk und historischem Umfeld
- fokussierende Texte aus der Sekundärliteratur
- zeitgenössische und themenverwandte Werke der bildenden Kunst (über 100 Reproduktionen)
- zeitgenössische und themenverwandte Werke der Literatur
- umfangreiche Notenbeispiele, z.T. ganze Sätze oder längere exemplarische Auszüge.

Der Lehrerband enthält alle notwendigen Informationen und hilfreiche methodische Impulse, um mit der Materialsammlung des Schülerbuchs im Sinne der Konzeption unterrichten zu können. Auf ausgearbeitete Stundenbilder wurde aus den schon beschriebenen Gründen bewusst verzichtet. Dennoch sollen methodische Impulse zu den einzelnen Kapiteln Wege des Herangehens andeuten. Sie folgen unterschiedlichen Ansatzpunkten und weisen verschiedene Schwierigkeitsgrade auf. Wieder gilt, dass keinesfalls alle vorgeschlagenen Unterrichtsschritte nacheinander abgehandelt werden sollen. Einige eigens ausgewiesene Passagen z. B. erfordern mindestens vorgebildete Lerngruppen, Leistungskurse oder Kurse im Vertieften Fach. Wenn an der einen oder anderen Stelle ähnliche Vorschläge aufeinander folgen, so entspricht dies nicht der Nachlässigkeit der Verfasser, sondern der Tatsache, dass unterschiedliche Wege gelegentlich gemeinsame Strecken haben können. Neben den vorgeschlagenen Unterrichtsschritten ermöglichen die Materialien des Schülerbandes und die Hörbeispiele eine Reihe weiterer thematischer Ausrichtungen. Dabei geben die integrierten Trackpunkte auf den CDs oft Hinweise zu analogen Vorgehensweisen.

Beim Verfolgen der fächerverbindenden Ansätze, des Kontextes, in dem das Werk stehen, erübrigt sich zu betonen, dass stets der Musik selbst der gewichtigste Anteil zukommt. Aber je intensiver die Verknüpfung des Kontextes mit dem Werk gelingt, desto nachhaltiger wird der Lernerfolg sein. Als Idealfall kann man das Teamteaching mit Kollegen betroffener Fächer gelten. In der Wirklichkeit unserer Schulen ist das schon ein bedeutender Erfolg, wenn bei der Unterrichtsplanung verwandte Themen in den verschiedenen Fächern koordiniert würden.

Bei den methodischen Impulsen überwiegen Anregungen zu schülerorientierten Arbeitsweisen; es ist erwiesen, dass selbstständiges Erarbeiten und entdeckendes Lernen die Nachhaltigkeit der Ergebnisse ebenso selbstverständlich ist aber, dass daneben altbewährte Unterrichtsformen, v. a. das entwickelnde Gespräch, ihren Platz behalten müssen, auch wenn sie bei den Impulsen – als sicheres Rüstzeug der Unterrichtenden – nur selten erwähnt werden.

Der Lehrerband bietet im Einzelnen:

- methodische Impulse und Anregungen zur Gestaltung des Unterrichts, teilweise von unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad. In allen Fällen stehen schülerzentrierte Arbeitsweisen im Vordergrund.
- Lösungsvorschläge, die vor allem bei analytischen Bereichen den Erwartungshorizont abstecken.
- Hinweise auf fachübergreifende Zusammenhänge, die mit anderen Fächern ausführlich aufgegriffen werden können, aber auch im Musikunterricht einen breiten Raum einnehmen können.
- Erläuterungen zu den Materialien im Schülerband.
- zusätzliche Materialien, die eine Vertiefung ermöglichen.
- 25 Arbeitsblätter zur Erleichterung der Arbeitsvorbereitung, -durchführung und zur Ergebnissicherung.

Die Tonträger enthalten

- umfangreiche Tonbeispiele in verschiedenen Interpretationen
- meist das ganze Werk oder ganze Sätze
- in die laufende Musik integrierte Trackpunkte für ein bequemes Ansteuern unterschiedlicher Formteile
- zusätzliche Ausschnitte, die das rasche Auffinden bestimmter Stellen ermöglichen.

### Die Zielgruppe

»Musik im Kontext« ist in erster Linie für Schüler der Sekundarstufe II gedacht. In Grundkursen bietet das Werk eine ideale Arbeitsgrundlage. Musiktheoretische Aspekte erarbeiten sich die Schüler an exemplarischen Stellen, die Einbindung der Musik in große gesellschaftliche und ästhetische Zusammenhänge entdecken sie anhand des reichen Quellenmaterials.

In Leistungskursen und im Vertieften Fach kann »Musik im Kontext« den roten Faden des Unterrichts bilden. Denn auch hier ist das Bewusstsein für historische und geistesgeschichtliche Zusammenhänge das Fundament für das Fachwissen zu werden.

Schließlich können viele Kapitel und Impulse aus »Musik im Kontext« auch schon in früheren Klassen an Arbeitsblätter und Unterrichtsmaterialien gebunden werden. Denn die Inhalte einer neuen Lernkultur im Fach Musik heranzuführen. Deshalb ist das Buch auch für die höherklassigen Klassen der Sekundarstufe I geeignet (ab Klasse 9).

Die Autoren wünschen den Anwendern von »Musik im Kontext« – Lehrern wie Schülern – beglückende Begegnungen mit großartigen Werken der Musikgeschichte und die erhellende Erfahrung des Verständnisses für Zusammenhänge.

Ursel Lindner, Wieland Schmid, Robert Liebel, Martin Wetterich

## Claudio Monteverdi

### 4. Madrigalbuch: A un giro sol de' bell' occhi



I, 1-2

#### THEMENBEREICHE

- Musikleben im 17. Jahrhundert:
  - Die Stellung des Komponisten am Fürstenhof ▶ Lully
- Funktion und Wirkung: Musik als elitäre Kunst ▶ Bach (1747)
- Gattungen und Formen: Das Madrigal
- Analyse und Interpretation:
  - Textausdeutung in der »musica reservata« ▶ Schütz ▶ Strozzi

#### FACHÜBERGREIFENDE BEZÜGE

##### Kunst

Kunstgeschichte: Die S lernen den Manierismus in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts kennen.

#### METHODISCHE IMPULSE

##### Musikleben im 17. Jahrhundert: Die Stellung des Komponisten am Fürstenhof

- In einer StA informieren sich die S über die Stellung des Komponisten Monteverdi am Hofe von Mantua. Als Quelle verwenden sie den Abschnitt »Werk und Wirkung«.

##### Gattungen und Formen: Das Madrigal

- Anhand des Textes »Das Madrigal« im Vergleich mit dem Guarini-Gedicht tragen die S in StA die wesentlichen Merkmale der Gattung zusammen:
  - Literarische und musikalische Gattung im 16. Jahrhundert
  - v. a. stilisierte Liebespoesie, die wie im vorliegenden Madrigal – in Naturschilderungen gekleidet ist
  - Textinhalt wird intensiv musikalisch verdeutet

##### Analyse und Interpretation: Textausdeutung in der »musica reservata«

- Nach dem HB wird im UG die StA (Arbeitsblatt) die Zweiteiligkeit des Textes erkannt. Sodann suchen die S in StA die musikalischen Mittel, die den Stimmungsumschwung von Takt 36 nach 37 nachzeichnen:
  - Verbreiterung der Notenwerte und zusätzlich Verlangsamung des harmonischen Fortschreitens
  - Verringerung der Dynamik
  - tieferer Registerbereich
  - Anwendung der »Cantabile«-Technik
  - Mediantische Modulation vom G-Dur- in den E-Dur-Akkord

- In der StA (Arbeitsblatt) die musikalische Umsetzung der Schlüsselworte in den Versen 2 und 3:
  - »Ruhe«: imitatorisch geführte, sequenzartig steigende Achtelkette

|       |  |
|-------|--|
| Ruhe  | langsame, kleinschrittige Bewegung der Stimmen, die über einem bordunartigen Fundament die Töne austauschen    |
| Winde | Verkürzung der Notenwerte, ruhig bewegtes Klangbild durch imitatorisch versetzte Stimmen über einem Orgelpunkt |

- Die Vorhaltskette bei »Certo quando nasceste ...« wird vom L erklärt; ihr textausdeutender Bezug im Hinblick auf den eintretenden Stimmungsumschwung wird im UG erläutert:
  - Beginn zweier Stimmen im Unisono



I, 1



I, 2



- anschließende Kette von Dissonanzen auf betonten Zählzeiten, die sich auf unbetonten Zählzeiten auflösen
  - Unterstreichung des leidvollen Affekts
- Aus dem Text »Der Manierismus in der Musik und in der bildenden Kunst« erschließen sich die S die Bedeutung des Begriffs »musica reservata«. Dann suchen sie in PA im Notentext Belegstellen für musikalischen Manierismus:
- Übersteigter Ausdrucksgehalt mit harmonischen und satztechnischen Raffinieren, für gebildete Hörer gedacht
  - Vorhaltskette bei »Certo quando nasceste ...«
  - mediantische Rückkung (Takt 36–37) und ein anderes Satzbild ab
  - große Vielfalt an unterschiedlichen Satztechniken auf engem Raum: ... der Beginn, kanonartige Einsätze bei »Ride l'aria ...«, Imitationen bei »E si fa il cie

### ZUR ANALYSE DES WERKES

Der Text des Monteverdi-Madrigals gliedert sich inhaltlich in zwei Teile. In den ersten vier Versen wird allegorisch die Schönheit der Geliebten im Spiegel der Natur geschildert. Danach wandelt sich der Inhalt jäh in Schmerz und Verzweiflung über deren »grausame und herzlose« Haltung. Vielfältige musikalische Mittel zeichnen diesen Bruch nach: mediantische Rückkung vom G-Dur- in den E-Dur-Akkord, Vertiefung der Harmonik, Verlangsamung des harmonischen Fortschreitens, Verringerung der Stimmenzahl, tiefer Lage, Änderung der Satztechnik.

Im ganzen Madrigal finden sich Schlüsselworte, die der musikalischen Form der Forderungen der Zeit musikalisch umsetzt. Das »Lachen der Lüfte« wird mit einer imitatorischen, sequenzartig steigenden Achtelkette dargestellt. Die »Ruhe des Meeres« zeichnen langsame, leuchtende Bewegungen der Oberstimmen, die gegenseitig die Töne austauschen, über einem bordunartigen Fundament. Bei der Erwähnung der Winde entsteht durch die versetzten Stimmen und die Verwendung der Umkehrung des Soggettos (Thema) über einem Orgelpunkt ein ruhig bewegtes Klangbild. »Certo quando nasceste« wird mit einer charakteristisch manieristischen Vorhaltssequenz vertont. Bereits der Beginn im Unisono – eine Besonderheit in dem Madrigal – verleiht dieser Textstelle große Intensität. Die Dissonanzen im weiteren Verlauf tragen zum leidvollen Affekt besonders deutlich zum Ausdruck. Die häufige Wiederholung des Soggettos verstärkt die Wirkung.

### ZU DEN MATERIALIEN

#### Bernardo Strozzi (1581–1644): Claudio Monteverdi

Dieses bekannteste Porträt Monteverdis bildet die Vorlage für mehrere Kopien. Es stellt den betagten Komponisten in schwarzem Gewand mit weißem Kragen und Habit dar. Monteverdi war 1613 »maestro di cappella« am Markusdom in Venedig geworden.

#### Peter Paul Rubens (1577–1631): »Die Familie Gonzaga in Anbetung der Trinität«

1603 erhält Rubens vom Herzog Vincenzo Gonzaga den Auftrag für drei Gemälde, darunter das abgebildete. In einem Gruppenbildnis sind die Gemahlin Eleonora de' Medici, hinter ihnen Vincenzos Eltern, Guglielmo und Eleonora, dargestellt. Ihre prächtigen Gewänder sind ohne den Einfluss des Malers Paolo Veronese (1528–1588) nicht denkbar.

Das Gemälde erlitt im Laufe der Jahrhunderte schwere Schäden. Es wurde auseinander geschnitten und wieder zusammengesetzt. Heute ist das Meisterwerk ein Torso. Große Teile sind verschwunden oder über Europa verstreut. Die Handlung hat Rubens eine Art offene Basilika gewählt; auf beiden Seiten erblicken wir Säulen. Der Raum öffnet sich über eine Balustrade in eine weite Landschaft. Festlich und prächtig, erinnert die Architekturkulisse an die von Giulio Romano für den Hof der Gonzagas. In der oberen Bildhälfte ist die heilige Trinität dargestellt. (Nach: ... 1996)

#### Parmigianino (1503–1540): Madonna mit dem langen Hals

Parmigianino, eigentlich Girolamo Francesco Maria Mazzola, lebte von 1503 bis 1540 und wirkte v. a. in Parma, Rom und Bologna. Er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des Manierismus und wurde in seinem Malstil von Corregio (1489–1534) beeinflusst. Höchste Eleganz in Proportionen und Linienführung, präziöse Farbgebung und

bewusstes Einsetzen von Kunstmitteln kennzeichnen seine Bilder ebenso wie irrealer körperlich-räumliche Verhältnisse.

Auffällig an diesem Bild ist das Schönheitsideal des stark überlängerten Körpers, der sich – in sich gedreht – zu einem kleinen, fein ovalen Kopf verjüngt. Der umgebende Raum wirkt geheimnisvoll. Der gesamte Hintergrund bleibt in seiner Bildsprache und seinen räumlichen Proportionen unklar. Die Darstellung der nur zu einem Teil verhüllten Brust der Madonna hat – ebenso wie die Engel (?) am linken Bildrand – zweifelsfrei eine erotische Komponente.

(R. L.)

**Musterseite**  
[www.helbling.com](http://www.helbling.com)





## Heinrich Schütz Symphoniae sacrae III: Saul, Saul, was verfolgst du mich (SWV 415)



1, 3–4

### THEMENBEREICHE

- Musikleben im 17. Jahrhundert:  
Der Einfluss Italiens auf deutsche Musiker ▶ **Monteverdi**
- Musikstädte: Venedig ▶ **Monteverdi** ▶ **Strozzi** ▶ **Vivaldi**
- Funktion und Wirkung:  
Musik im Dienst des Glaubens ▶ **Bach 1** ▶ **Gubaidulina**
- Gattungen und Formen: Die Motette
- Analyse und Interpretation:  
Textausdeutung in barocker Musik ▶ **Monteverdi** ▶ **Stro**

### FACHÜBERGREIFENDE BEZÜGE

#### Religion

Biblische Berufung; Gotteserlebnis: Die S lernen in Schütz' Motette die künstlerische Gestaltung eines biblischen Schlüsselerlebnisses kennen.

#### Kunst

Kunstgeschichtliche Ordnungen: Mit den Gemälden Rembrandts und Caravaggios erschließen sich die S herausragende Werke der Malerei.

#### Geschichte

Sozial- und Kulturgeschichte: Im Vergleich erkennen die S die kulturellen Folgen politischer Entwicklungen in verschiedenen Ländern.

### METHODISCHE IMPULSE

#### Analyse und Interpretation: Textausdeutung in barocker Musik

- Zunächst lernen die S den Textinhalt kennen und hören das Gesamtwerk. Dann untersuchen sie im UG die musikalische Gestaltung in UG, die Ausdeutung des »Wider-den-Stachel-Löckens«  
→ sequenzierte Melodie mit rasch ansteigenden Notenwerten, wie ein vergebliches Rütteln
- In SA bereiten die S (evtl. mit Hilfe des Arbeitsblattes) Erläuterungen der Notentexte »Saul, Saul ...« und »Es wird dir schwer werden« vor.



1, 3



Takt 1: ... der Tiefe aufsteigender Ruf, teilweise gegen die Taktschwerpunkte gesetzt

Takt 34: ... Steigerung des Schreffes durch versetzte Stimmen

Takt 39 ff.: Betonung des »Schwere« durch höchste Note

Takt 47 ff.: Steigerung der Wirkung durch Sequenzierung nach oben und Verlängerung der Note bei »schwer«

Takt 53 ff.: nochmalige Wirkungssteigerung durch hohe Lage, weitere Verbreiterung der Noten, dissonante Reibung



- Der Notentext »Der Höhepunkt der Motette« kann in aufgeschlossenen Klassen in der Reduktion auf den Rhythmus von 14 S gesprochen werden. Dabei ist darauf zu achten, dass die 1., 3. und 5. Stimme von gewandten S übernommen werden. Im UG wird dann die musikalische Struktur dieses Höhepunktes des Werkes analysiert.
- In geeigneten Klassen kann die Höranalyse des Werkes anhand des Textes von Caravaggio und (→ zusätzliche Materialien) erfolgen. Im Anschluss ist eine Diskussion über die Qualität der historischen Analyse und die Deutung des Werkes durch Winterfeld denkbar.
- Im Anschluss an analytische Arbeitsphasen suchen die S (im Kapitel über Monteverdi) Parallelen und Unterschiede zwischen den Kompositionen von Schütz und Monteverdi.
  - Beide Komponisten deuten den Text aus; sie nutzen dabei die gleichen musikalischen Parameter: Tonhöhe (steigender bzw. fallender Verlauf), Rhythmik (Notenwerte, Rast), Melodik (Stimmzahl, Homophonie/Polyphonie), Harmonik (gezielter Einsatz von Dissonanzen).
  - Im Gegensatz zur plastisch malenden Art Monteverdis wirkt die musikalische Gestaltung bei Schütz konstruiert und intellektuell (z. B. die Kombination verschiedener Motive im dichten, stimmigen Satz beim Notentext »Der Höhepunkt der Motette«). Sie weist bereits auf die »starke Figurenlehre« hin.

### ZUR ANALYSE DES WERKES

Nach Hans Joachim Moser bot der biblische Text Heinrich Schütz »eine Vorzugsgelegenheit, die musica riservata zu bewahren« (s. Definition SB S. 5). Darauf weist auch Schütz' »Entdecker« Carl von Winterfeld hin. Seine Analyse der Motette stellt ihrerseits ein historisches Dokument dar (→ zusätzliche Materialien). Sie findet sich im zweiten Band seines 1834 erschienenen umfassenden Werkes »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter«.

### ZU DEN MATERIALIEN

#### Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669): »Selbstbildnis als Paulus« und »Bildnis eines Musikers«

Rembrandt wurde in Leiden als Sohn eines Müllers geboren. Nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam im Jahr 1631 entwickelte er eine ungewöhnliche Persönlichkeit. Neben seiner Tätigkeit als Maler und Zeichner war er ein leidenschaftlicher Kunstsammler. Diese Passion verfiel schließlich in den Ruin. Bei Rembrandt trifft zu, was die Legende von vielen großen Künstlern meist zu Unrecht erzählt: er war tatsächlich als armer Mann.

Neben dem Gruppenbild und den biblischen Szenen stand in allen Schaffensperioden Rembrandts das Porträt im Vordergrund. Zu den frühesten zählt das meisterhafte »Bildnis eines Musikers«, das man zeitweise für ein Abbild Heinrich Schütz' hielt. Aus Rembrandts letzten Schaffensjahren stammt sein »Selbstbildnis als Paulus«, eines von etwa 100 Selbstbildnissen des Künstlers. Wie bei allen biblischen Sujets sucht Rembrandt keine irgendwie geartete Authentizität in Kostüme oder in die Bildstaffage. Vielmehr treten die Züge des Malers in der eigentümlichen Art der Beleuchtung und der Kolorits – in den für diese Schaffensepoche charakteristischen Brauntönen – aus dem fahlen Licht des Hintergrunds hervor. Auf die Apostelfigur weist als einziges Attribut die Schrift in den Händen des Abgebildeten hin.

#### Michelangelo Merisi (1598–1640): »Die Bekehrung des Saulus«

Michelangelo Merisi, der nach seinem Heimatort »Caravaggio« genannt wird, arbeitete an vielen Orten: in Rom und Neapel, in Sizilien. Er gehörte zu den provozierendsten Figuren seiner Zeit. Dazu trug gewiss sein abenteuerliches und leidenschaftliches Leben bei, in dem Großsprecherei, Streit und Duelle, schließlich sein Tod an den Folgen eines ebenfalls Ungeheueren zur Legendenbildung gaben. Aber auch seine Malerei stand lange im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Realismus seiner Bilder schien vielen Zeitgenossen, gemessen an den Idealen eines Raffael oder Michelangelo, zu vulgär. Man warf ihm vor, als »Sklave der Natur« stets nach lebendem Modell gearbeitet, und besonders bei religiösen Auftragswerken – die Vorbilder für seine Heiligenfiguren in allzu weltlicher Umgebung geben zu haben. Neben dem oft geradezu bestürzenden Realismus kennzeichnet vor allem die Chiaroscuro-Technik Caravaggios Malerei. Mit dieser Methode, eine Szene aus dunklem Hintergrund heraus in helles Licht zu stellen, damit auch die plastische Wirkung zu erhöhen, übte er auf die nachfolgenden Maler-Generationen einen kaum zu überschätzenden Einfluss aus.

Die großformatige »Bekehrung des Saulus« ist ein markantes Beispiel für Caravaggios Stil. Beinahe wie ein Blitz erleuchtet grell einfallendes Licht die Mähne des Pferdes und die – steil verkürzte – Figur des Saulus. Der ist auf den Anruf Jesu vom Pferd gestürzt, liegt nun ausgestreckt vor dem Betrachter, sein Schwert ist ihm entfallen – er wird es nicht mehr brauchen. Verständnislos betrachtet ein Knecht die Szene.

**Christoph Spetner (1617–1699): »Heinrich Schütz im Alter von 70 Jahren«**

Im Gegensatz zu Rembrandts angeblichem Schütz-Porträt gibt Spetners Bild Schütz authentische Züge wieder. Aber die Ähnlichkeit mit Rembrandts Musiker-Porträt macht verständlich, wie es zu der Fehlzusweisung kommen konnte. Spetners Werk zeigt den von einem langen Leben müden und von schweren persönlichen Schicksalsschlägen gequälten Komponisten (Tod seiner ersten Frau, einer Tochter und vieler Verwandter und Freunde), im Kampf um seine Pensionierung, die ihm erst nach 19 Eingaben zugestanden wird). Das Notenblatt in seiner Hand weist aber zugleich auf seinen ungebrochenen Schaffenswillen hin.

**ZUSÄTZLICHE MATERIALIEN****Eine historische Analyse:****Carl von Winterfeld zu Schütz' Motette »Saul, Saul, was verfolgst du mich«**

Ein sechsstimmiger Hauptchor bildet den Kern des Ganzen. Zweierlei hat der Meister in diesen Worten unterschieden, den Ruf des Herrn an die Verfolger und die warnende Mahnung, die er ihnen ergeht; durch den Gegensatz der beiden Teile und die immer reichere, bedeutsamere Entfaltung der ersten Töne wird gestaltet. In den tiefsten Tönen der Bässe beginnt der ernste Ruf an den sorglos Dahinstürmenden; dann, eindringlicher hebt er immer mehr in die Höhe sich empor, wiederholt sich unerwartet mit voller Kraft in dem Vereine aller drei zusammenwirkenden Chöre. Dem Beginn liegt der 3/1-Takt zugrunde; der Ruf lässt sich nun anfangs auf dem zweiten Teil dieses Taktes, dann auf dem ersten und dritten vernehmen, endlich mit dem nächsten Nachdruck wieder auf dem ersten Teil. Auf die gleiche Weise wiederholt sich dies in den einander folgenden Stimmenpaaren. Sobald aber die Chöre sich vereinen, erschallt dieses Verbotnis des Stimmeneintrittes in den zusammenklingenden [Stimmenpaaren] in umgekehrter Ordnung; und wir hören vor denn mit wachsender Stärke, mit erhöhtem Nachdruck jenen Ruf auf jedem Teil dieses Taktes, von wechselnden Seiten her, ertönen. Die Worte »Was verfolgst du mich« schließen mit der vollen Kraft alle drei Chöre sich an, dann schweigen die untergeordneten, nur der Hauptchor wiederholt sie, und noch mehr wachsender Stärke und verkürzten Rhythmen, welche den 3/1-Takt zum 3/2 umgestalten, nimmt er mit der 4/4-Takt an Stelle des bisher ungeraden. Die warnende Mahnung beginnt: »Es wird dir schwer werden, wie die Steine zu löcken«; und auch sie wird im Fortgang immer nachdrücklicher eingepreßt. Der Ruf beginnt wie anfangs von dem Tenor und Alt des Hauptchores allein, nacheinander, vorgetragen. Nachdem der warnende Ruf von allen Chören sich wiederholt hat, werden zwei Stimmen (der erste Sopran und der Bass des Hauptchores) zu jener Mahnung vereint. In den Hauptzügen ihrer Gesangsweise greifen nun auch die tieferen Stimmen dieselbe auf, die höchsten gesellen sich ebenfalls dem vollen Zusammenklange. Nachdem die warnenden Worte auf diese Weise lauter und stets gewaltiger vernommen worden sind, schweigen sie endlich in der tiefsten Stimme verhallen zu wollen. Da dringen Ruf und Frage abermals, und unerwartet eine einzelne vereinzelte Note. Drei andere Stimmen nehmen die Mahnung wieder auf, allein sie wird überboten durch die wachsende Macht, mit welcher jene früheren beiden sich wiederholen, durch die neue und ungewohnte Weise dieser Wiederholung. Nur dem Tenore des Hauptchores nämlich hat Schütz von der höchsten Stimmen an noch den Ruf »Saul, Saul« zugeteilt. In gehaltenen Tönen, in immer wachsender Stärke steigt er diesem Ruf die Töne höher hinan. Von den übrigen Stimmen hören wir dagegen die Worte »Was verfolgst du mich« während aber der Gesang allmählich verklingt, tönt, zu stets größerer Kraft gesteigert, der Ruf des Tenors ohnender, mächtiger, erschütternder uns entgegen, scheint mit der Frage »Was verfolgst du mich« zu verhallen zu wollen. Aber noch einmal greift er seinen früheren Ruf unerwartet auf und wiederholen ihn die Stimmen, denen nur die des Altus hinzutreten, mit verlöschendem Hauche das Ganze.

Gegenwärtig, als ob wirklich der Meister die ganze Gewalt einer übernatürlichen, das tiefste Innere ergreifenden Erscheinung durch seine Töne vor das Gemüt. Die erschütternde Kraft einer Stimme, die, einem fernen Ruf gleich, aus der Tiefe sich erhebt, wie eine zurückgedrängte Ahnung in der Höhe zu verhallen scheint, das Gemüt umkehrt, das Innerste erbeben macht, ihren Ruf steigernd, dem sündigen, verblendeten Verfolger über tretend, bis sie zwar verklingt, nun aber in dem erschütterten Gemüte eine völlige Umkehr bewirkt, das Gemüt, die Außenwelt erblindete Auge nach innen gekehrt hat, um es dann mit hellerem Blick wieder zu eröffnen, dass es die Zeit zu erschauen vermöge, wo der unbekannte Gott, der sich ihm offenbart, auch anderen Irrenden zu verkünden sei. (Aus: »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter«, Berlin, 1834)

(W. S.)

### Heinrich Schütz (1585–1672): Symphoniae sacrae III; Saul, Saul, was verfolgst du mich (SWV 415)

Heinrich Schütz ist ein Meister der musikalischen Rhetorik, der Kunst, einen Text mit musikalischen Mitteln auszudeuten. Die sequenzierte Figur mit raschen Notenwerten bildet das vergebliche Rütteln, das Wider-den-Stachel-Stecker ab.


T. 42: 

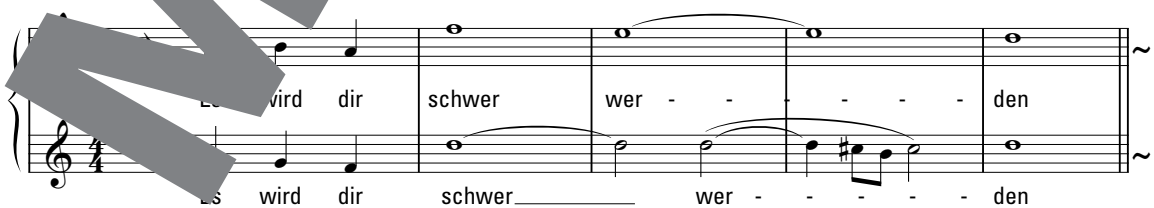
Erläutern Sie die musikalische Textausdeutung bei den folgenden Ausschnitten aus dem Stück:

T. 1: 

T. 34: 

T. 39: 

T. 47: 

T. 53: 

## Barbara Strozzi

### Cantate, ariette e duetti op. 2, Nr. 7: La Vendetta



1, 5

#### THEMENBEREICHE

- Musikleben im 17. Jahrhundert: Die Frau als Künstlerin
  - Musikstädte: Venedig
  - Formen und Gattungen: Die Arie
  - Analyse und Interpretation: Historische Aufführungspraxis (Notation und Klangwirklichkeit)
- ▶ Clara Schumann ▶ Gubaidulina  
 ▶ Monteverdi ▶ Schütz ▶ Vivaldi  
 ▶ Lully ▶ Händel

#### FACHÜBERGREIFENDE BEZÜGE

##### Kunst

Italienische Malerei des 17. Jahrhunderts: Die S lernen Artemisia Gentileschi kennen. Diese bedeuten die Malerin der Kunstgeschichte kennen.

##### Sozialkunde/Geschichte

Soziokulturelle Gegebenheiten: Mit Barbara Strozzi und Artemisia Gentileschi begegnen die S zwei Frauengestalten, die sich in einer von Männern dominierten Kunstwelt durchsetzen.

#### METHODISCHE IMPULSE

##### Musikleben im 17. Jahrhundert: Die Frau als Künstlerin

- In PA bereiten die S anhand der Texte »Kurtisanen« und »La Questione del Femmes« Kurzreferate zu folgenden Themen vor:
  - Die gesellschaftliche Stellung der Frauen im 17. Jahrhundert
  - Die Möglichkeiten und Grenzen der künstlerischen Wirkens von Frauen im 17. Jahrhundert

##### Musikstädte: Venedig

- Die S erstellen einen Hefteintrag zu Venedig »Das Konzertwesen im Venedig der Barockzeit«. Dabei ziehen sie auch einschlägige Texte des Komponisten Vivaldi (SB S. 24 ff.) heran.

##### Gattungen und Formen

- In PA vergleichen die S die Form und Strophe der Arie in Bezug auf Taktart, Besetzung, melodische Struktur und Funktion der Instrumente. Sie suchen im Text nach Gründen für die kompositorische Gestaltung und leiten schrittweise auf der Basis ihrer Arbeitsergebnisse eine zusammenfassende Beschreibung der frühen Arie ab (Arbeitsblatt).

|                          | Strophe   | Strophe  |
|--------------------------|---|--|
| Taktart                  | gerader Takt  | Dreiermetrum   |
| Besetzung                | kammermusikalisch mit zwei Melodieinstrumenten, Sologesang und b.c.                                   | Sologesang mit b.c.  |
| Melodische Struktur      | einfache Sequenzbildung, kurze Phrasen, echoähnliche Korrespondenzen                                  | kunstvolle melismatische Wortausdeutung, weit ausholende Melodie |
| Funktion der Instrumente | b.c.: harmonische Begleitung<br>Instrumentalstimmen: melodische Funktion im Dialog mit der Singstimme | b.c.: harmonische Begleitung                                     |



## Aufführungspraxis: Notation und Klangwirklichkeit

AB

- In PA finden die S Unterschiede zwischen dem Erstdruck aus dem Jahr 1651 und der modernen Übertragung.
  - unterschiedliche Anordnung der Stimmen (Gesangsstimme)
  - alte Schlüssel (C-, G- und F-Schlüssel) – neue Schlüssel (Violin- und Bassschlüssel)
  - Hinzufügen einer b.c.-Bezifferung in der modernen Notation
  - Positionierung der Bindebögen
  - Vorzeichen im Erstdruck nicht zu Zeilenbeginn, sondern vor der ersten Note


 1, 5

- In GA erstellen die Schüler anhand der Notenbeispiele eine Klangprognose. In der Arie stellen sie Übereinstimmungen und Abweichungen fest. Aus den Ergebnissen leiten sie Vorgaben für Freiräume barocker Notationen ab:

| Vorgaben                                 | Freiräume   |
|--|---|
| Anzahl der Melodiestimmen                | Wahl von Melodieinstrumenten und Continuoinstrumenten                         |
| Stimmelage                               | Tempo und Dynamik   |
| melodisches und harmonisches Grundgerüst | Auszierungen der Melodieinstrumente und Singstimme, besonders bei Solostimmen |
| Taktstruktur                             | Ausgestaltung der Rhythmen im b.c.  |

## ZUR ANALYSE DES WERKES

Barbara Strozzi verwendete in ihrer Arie »La Venere (die Rache)« eine populäre Melodie aus einer Oper. Sie widmete das Werk Ferdinand II. von Österreich anlässlich seiner Hochzeit mit einer Adligen aus Mantua. Vermutlich erhoffte sie sich eine Anstellung als Komponistin für andere Höfe. Wie zahlreiche weitere Widmungen blieb aber auch diese ohne Wirkung.

Die Arie hält sich an die zweiteilige Form, die für instrumental begleitete Sologesangsstücke bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts typisch war. Die Wiederholung des Stroches und des Refrains bietet Gelegenheit zu improvisatorischen Auszierungen.

Charakteristisch für den volksliedhaften Refrain sind die Korrespondenzen zwischen dem Sologesang und den Begleitmelodien: In den ersten drei Strophen greifen die Instrumente den Schluss der Gesangsstimme zweistimmig, oft in Terzen, als Echo ein. In beiden Strophenstakten des Refrains werden etwas freier in voller Länge beantwortet.

Die Strophe ist deutlich abgegrenzt. Der Wechsel in ein Dreiermetrum und der Verzicht auf die begleitenden Melodiestimmen lassen einen vollständigen Satz entstehen. Unterstützt wird dies durch das Aufheben der Kleingliedrigkeit zugunsten einer weit ausladenden Solomelodie, die auf jeden volksliedhaften Charakter verzichtet. Die Melodie deutet über einer sich bewegenden Harmonik einzelne Worte melismatisch aus.

## ZU DEN QUELLEN

## Bernini (1581–1680): »Barbara Strozzi bei ihrem Auftritt als Flora«

Barbara Strozzi trat bei der Sitzung der Accademia degli Unisoni im Jahre 1637 als Flora auf; darauf deuten die Blumen im Haar deutlich hin. Sie sind aber auch, wie zahlreiche andere Gegenstände, Hinweis auf den Status einer Komponistin. Das Zitherartige zweite Instrument, der Schmuck, die entblößte Brust. Dass Barbara Strozzi auch in Venedig herrschte, darunter auch die Viola da gamba, wird durch zeitgenössische Berichte über Sitzungen der Accademia degli Unisoni bestätigt.

Der Maler Bernardo Strozzi ist mit der Sängerin gleichen Namens nicht verwandt. Von ihm stammt auch das Porträt Monteverdis (S. 4).

## Lodovico Pozzoserrato (ca. 1550–ca. 1605): »Gartenkonzert mit Kurtisanen«

Der flämische Maler mit dem ursprünglichen Namen Lodewyk Toeput erhielt seine Ausbildung in Italien, vorwiegend in Venedig bei Veronese und Tintoretto. Er galt in seiner Zeit als Hauptmeister nordisch-venezianischer Landschaftsmalerei. Daneben spezialisierte sich Pozzoserrato auch auf Fantasielandschaften, die mit Personenstaffagen ausge-

stattet sind. Dies ist im Mittel- und im Hintergrund des vorliegenden Gemäldes zu beobachten. Die Musiker des Gartenkonzertes spielen Traversflöte, Gambe, Laute und Virginal, eine Besetzung, die auch für die Arie Barbara Strozzi denkbar wäre.

**Artemisia Gentileschi (1593–ca. 1652): »Tötung des Holofernes« und »Selbstporträt als Künstlerin«**

1621 ging Artemisia Gentileschi – wahrscheinlich mit ihrem Vater – von Rom fort und verbrachte ihre Jahre in der Toskana, hauptsächlich in Florenz. Namhafte Auftraggeber, wie z. B. Michelangelo Buonarroti, brachten ihr zu Ruhm und Ansehen. Ihr Malstil ist den weiten Kreisen der Caravaggioschule zuzurechnen. Das wegen seines extremen Naturalismus berühmteste ihrer Bilder ist die dramatische »Tötung des Holofernes«. Dieses Gemälde existiert in mehreren Fassungen und folgt in der extremen Licht-Schatten-Behandlung der typischen »Kammer-Malerei« Caravaggios.

Ein weiteres stilistisches Kennzeichen ihres Gesamtwerkes ist ein stark naturalistischer Stil, der nicht selten mit ausgesprochener Tendenz zur Darstellung leidenschaftlichen Geschehens und starken Affektes ist. Artemisia Gentileschi behandelt mit sichtlicher Vorliebe Gegenstände, in denen Frauen eine bedeutsame Rolle spielen. Dabei ist in fast allen Physiognomische vielfach eine gewisse Leidenschaft und Gewalt des Ausdrucks gelegt. Ausgehend von den Eigenümlichkeiten der Malerin sind die merkwürdig gebildeten, rundlichen Hände, die Neigung zu übertrieben fleischigen Formen in der Hals-, Kinn- und Augenpartie, eine Vorliebe für leuchtende gelbe Töne mit orangefarbenen Schatten und Gewandungen mit sorgfältig studierten Faltenzügen. (Nach H. Voss, 1920)

**Arcangela Tarabotti:**

Die Autorin des Quellentextes war Nonne. Allerdings war sie nicht freiwillig ins Kloster gegangen, sondern auf Druck ihres Vaters ins Kloster gegangen.

(U. L.)



**Barbara Strozzi (1619–ca. 1677):  
Cantate, ariette e duetti op. 2, Nr. 7: La Vendetta**



1. Finden Sie Unterschiede zwischen dem Erstdruck aus dem Jahr 1651 und dem modernen Partiturbild.

.....

.....

.....

.....

2. Vergleichen Sie anhand der Notentexte Refrain und Strophe der Arie in Bezug auf die angegebenen Kriterien:

|                          | Refrain | Strophe |
|--------------------------|---------|---------|
| Taktart                  |         |         |
| Besetzung                |         |         |
| melodische Struktur      |         |         |
| Funktion der Instrumente |         |         |

3. Suchen Sie im Text Gründe für die musikalische Gestaltung von Refrain und Strophe.

.....

.....

.....

.....

.....

# Jean Baptiste Lully Le Divertissement Royal: Menuet de Trompette



## THEMENBEREICHE

- Musikleben im 17. Jahrhundert: Die Stellung des Komponisten am Fürstenhof ▶ **Monteverdi**
- Musikstädte: Paris ▶ **Haydn** ▶ **Chopin** ▶ **Debussy**
- Funktion und Wirkung: Musik als Mittel der Repräsentation ▶ **Händel**
- Gattungen und Formen: Das Menuett ▶ **Strozzi** ▶ **Händel**
- Aufführungspraxis: Der historische Ansatz

## FACHÜBERGREIFENDE BEZÜGE

### Geschichte

**Absolutismus:** Die S lernen in Ludwig XIV. einen charakteristischen Vertreter des Absolutismus kennen und erfahren, wie diese Staatsform theologisch und philosophisch gerechtfertigt wurde. Sie erhalten einen Einblick in das höfische Leben des französischen Barock.

## METHODISCHE IMPULSE

### Funktion und Wirkung: Musik als Mittel der Repräsentation

- Nach dem Hören des Stückes äußern sich die S in Bezug auf die Wirkung der Musik (Brainstorming oder Mindmapping). An musikalischen Merkmalen zeigen sie dann die Gründe für die repräsentative Wirkung auf:
  - Besetzung: zunächst Trompete im Vordergrund, dann Erweiterung der Besetzung über Streicher und Akkordinstrumente hin zum
  - blockartige Wiederholungen
  - fanfarenhafte Melodik
  - Betonung des Rhythmischen
- Der L übt mit den S den Rhythmus (z. B. auf dem Tambales). Dieser wird von begabten S instrumental (auf Pauken, Tom-Toms, Congas etc.) wiedergegeben. Dadurch kann unter Verwendung geeigneter Instrumente das ganze Menuett musiziert werden (Spielvorlage).
- Anhand der Texte »Absolutismus und Gottesgnadentum« entdecken die S in PA verschiedene Legitimationsansätze dieser Herrschaftsform.
- Nach einem UG über das Selbstverständnis Ludwigs XIV. (»Memoires«, Abbildung und Text »Der König als Tänzer«) erkennen die S im Vergleich mit dem zeitgenössischen GA (Porträt von Rigaud, Bericht des »Mercure galant«, Gemälde von Versailles) die Repräsentationspraxis (z. B. durch den Text) das sich aus diesem Selbstverständnis ergebende Repräsentationsstreben.



### Gattungen und Formen: Das Menuett

- Anhand der Texte und HB erfassen die S in PA wesentliche Merkmale dieses Menuetts:
  - gleichmäßiges Tempo
  - prägnante, klare Rhythmik
  - einfache melodische, satztechnische und formale Struktur
- Im Vergleich mit einem später entstandenen Menuett mit Trio (z. B. aus einer frühen Sinfonie von Haydn oder Mozart) erkennen die S den Unterschied in der formalen Gestaltung:

|                  |   |
|------------------|---|
| Lully            | ein Abschnitt, der dreimal erklingt     |
| Späteres Menuett | dreiteilige da-capo-Form (A B [Trio] A) |

- Die Schüler lesen das Kapitel »Tanzkunst« und erfassen – auch im Vergleich zu eigenen Erfahrungen mit Tanz – die Kompliziertheit der Bewegungen.
- Die letzten beiden Absätze des Textes zur Arm- und Fingerhaltung werden in PA in »modernes Deutsch« übertragen und in geeigneten Klassen erprobt.

#### Aufführungspraxis: Der historische Ansatz

- Im Vergleich von HB und Notentext erkennen die S Merkmale historischer Spielpraxis
  - Inegales Spiel
  - Freiheit in der Besetzung
  - Klang des historischen Instrumentariums

#### ZUR ANALYSE DES WERKES

Das »Menuet de Trompette« wurde als Teil des Comédie-Ballets »Les amants magnifiques« komponiert. Es war gängige Praxis, Instrumentalsätze aus Bühnenwerken zu selbstständigen Stücken zusammenzufassen. Der Satz zeigt die Merkmale eines frühen Menuetts (3/4-Takt, gemäßigtes Tempo) und vereint typische Charakteristika von Tanzmusik (einfache melodische Gestaltung mit häufigen Wiederholungen von Motiven in einer homophonen Satz). Die repräsentative Wirkung wird durch die Instrumentierungsangaben »Trompette« und »Timbales« betont. Die übrigen Stimmen können von beliebigen Instrumenten ausgeführt werden. Der Titel entspricht der Aufführungspraxis der Zeit und erinnert an die ersten Werke eigenständiger Instrumentalmusik (z. B. im Bereich des 16. Jahrhunderts), bei denen Instrumentationshinweise weitgehend fehlten.

#### ZU DEN MATERIALIEN

##### Anonymer Kostümentwurf: Ludwig XIV. als »Aufgehende Sonne« (um 1654)

Der Entwurf entstand für das »Ballett der Metamorphosen«, das am 23. 2. 1653 am französischen Hof. Das prunkvolle und kostbare Bild spiegelt das Reizlose und den Widerstand des jungen Herrschers wider. Der König kann sich offensichtlich gut in seine Rolle als Theaterdarsteller in die Geziertheit und Exzentrizität des Bühnentanzes einfinden.

##### Hyacinthe Rigaud (1659–1743): »Ludwig XIV. im hermelingelegten Hermelinmantel« (1702)

Rigaud stellt den über 60 Jahre alten König im hermelingelegten Prunkmantel mit den golden aufgestickten Lilien Frankreichs dar, ausgestattet mit Krone und Schwert. In der Pose eines selbstsicheren Herrschers. Besonders auffällig an diesem bekannten Staatsbildnis Ludwigs XIV. ist der repräsentative Charakter und die Heroisierung des Dargestellten, zu dem auch der im Hintergrund erkennbare Säulensockel und der rote, theaterhafte Vorhang beitragen. Die Farbkomposition mit symbolhaften Zügen: Weiß war die Farbe des Herrscherhauses der Bourbonen, dem Ludwig XIV. entstammt, Blau und Rot stehen für die Stadt Paris. Später bilden diese drei Farben die französische Trikolore.

##### Pierre LeClerc (1655–1676): »Versailles«

Das Gemälde zeigt die Fertigstellung des Schlosses und die Weitläufigkeit der Gartenanlagen. 1661 begann Ludwig XIV. mit dem Bau von Versailles an einer Stelle, an der vorher ein kleines Jagdschloss gestanden hatte. 1682 verlegte er seinen Regierungssitz von Paris nach Versailles. Nicht nur der Bau selbst, sondern auch die Gartenanlagen und die Umgestaltung der Gegend um das Schloss kamen nach der Fertigstellung des Schlosses auf ihn zu. Das hierzu notwendige Wasser musste über große Strecken herangeführt werden, da die Gegend um das Schloss zunächst ein eher unwirtlicher Landstrich war.

#### Zum Notentext

In Jordi Savalls Aufnahme des Menuetts wird ein Schlussakkord angefügt (Quint-Oktavklang über d), der in Lullys Notentext fehlt. Ein solcher Schlussakkord begleitete vermutlich einen den Tanz beschließenden »Kratzfuß«.

(R. L.)

# Ein Menuett für den Sonnenkönig (1670)

Name: \_\_\_\_\_

Jean Baptiste Lully: Le Divertissement Royal: Menuet de Trompette

Hinweis zum Musizieren: Die Wiederholungen können mehrfach mit wechselnden Besetzungen erfolgen.

Timbales (Pauken)

Da Capo



1, 7–8

## Antonio Vivaldi: L'estro armonico, op. 3, Nr. 10, Concerto in h-Moll für 4 Violinen, Streicher und b.c.: 1. Satz, Allegro

### THEMENBEREICHE

- Musikleben im 18. Jahrhundert:  
Beginn eines öffentlichen Konzertwesens im bürgerlichen Umfeld
  - ▶ Strozzi ▶ Hänssler ▶ Mozart (1756) ▶ Mozart (1783)
  - ▶ Haydn
- Musikstädte: Venedig
  - ▶ Monteverdi ▶ Schütz ▶ Strozzi
- Gattungen und Formen:  
Ausprägungen der Konzertform (Das Concerto)
  - ▶ Beethoven ▶ ...
- Analyse: Das konzertierende Prinzip

### FACHÜBERGREIFENDE BEZÜGE

#### Geschichte

Geschichte der Städte: Texte und Bilder zeigen Venedig im soziokulturellen Wandel von der großen Handelsmacht zum Bankenplatz und zum touristischen Zentrum.

#### Kunst

Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts: Die S können wichtige Vertreter der italienischen Barock- und Rokokomalerei kennen und vergleichen ihre stilistischen Eigenheiten.

#### Theater/Dramatisches Gestalten

Commedia dell'arte: Die S erfahren Grundzüge über die Geschichte und über zwei wichtige Figuren der Stegreifkomödie.

### METHODISCHE IMPULSE

#### Musikleben im 18. Jahrhundert: Beginn eines öffentlichen Konzertwesens im bürgerlichen Umfeld

- Mit Hilfe der S bereiten die S Referate über Monteverdi (SB S. 4 ff.), Schütz (SB S. 10 ff.), Strozzi (SB S. 14 ff.) und Vivaldi bereiten die S Referate über den soziokulturellen Wandel in Venedig und über den Niederschlag, den dieser Wandel auf das Musikleben fand.

#### Gattungen und Formen: Ausprägungen der Konzertform (Das Concerto)

Die S können dem H. des Vivaldi'schen Originals und der Bearbeitung durch J. S. Bach fassen die S in tabellarischer Form die Unterschiede in der Form einer moderierten Diskussion zwischen zwei »Anwälten« die »Vorzüge« und »Schwächen« der beiden Versionen zusammen. »Richtige« Lösungen gibt es hier nicht; als Argumente könnten z. B. angeführt werden

- der grundsätzliche Zweifel an der Legitimität einer Bearbeitung ↔ die durch die Bearbeitung gegebene Möglichkeit weiterer Verbreitung
- Klangtransparenz der vier Soloviolen ↔ die kompositorische Bereicherung durch die dichte Ausgestaltung der Cembalostimmen
- klangliche Differenzierungsmöglichkeit der Violinen ↔ starrer Klang der Cembali



1, 7–8

## Analyse: Das konzertierende Prinzip

- Anhand des Partiturausschnittes erstellen die S in frei gewählter Form oder anhand des Arbeitsblattes eine schematische Darstellung der ersten 40 Takte des Satzes. Mit Hilfe dieses Schemas (mögliche Lösung s. unten) werden die Rolle der Soloinstrumente und die Gewichtverteilung zwischen Soli und Ripieno erörtert. Dabei orientieren sich die S an dem Text »Concerto – ein musikalischer Fachbegriff im Wandel«.

AB

## Formübersicht T. 1–40

| Takt   | 1 | 5 | 9 | 12/13 | 16 | 20 | 26 | 29 | 32 | 33/34 | 37 |
|--------|---|---|---|-------|----|----|----|----|----|-------|----|
| VI 1   | ○ | ● |   | ▲     |    | △  | ●  | △  |    |       | ■  |
| VI 2   | □ | ▲ |   | ●     |    | △  | ●  |    |    |       | ▲  |
| VI 3   |   | ■ | △ | ▲     |    | □  | ●  |    |    |       | ●  |
| VI 4   |   | ▲ |   | ■     | △  | □  | ●  |    |    | □     | ▲  |
| Violen | □ | ■ |   | ■     |    | ■  | ■  |    |    |       | ■  |
| Vc     |   | ■ | □ | ■     | □  | ■  | ■  | □  | △  | △     | ■  |
| b.c.   |   | ■ | □ | ■     | □  | ■  | ■  | □  | □  | □     | ■  |

|                                  |   |   |
|----------------------------------|---|---|
| Thema des Ritornells:            | ● | ○ |
| Freie Spielfiguren:              | ▲ | △ |
| Grundstimmen/<br>Begleitfiguren: | ■ | □ |

## ZUR ANALYSE DES WERKES

Von Vivaldis Konzerten für vier Violinen ist das in Herford nur wegen Bachs Adaption, das bekannteste. Eine exakte Bestimmung der Gattung fällt schwer, zwar wird es in herkömmlichen Ausgaben als »Concerto grosso« bezeichnet. Von dessen traditioneller Gestaltung unterscheidet es sich in vielerlei Hinsicht ab. Auch zu den »concerti con molti instrumenti«, für die verblüffend bunte Besetzungen vorgeschrieben sind, lässt sich das Werk kaum zählen. Vivaldi beschränkt sich hier auf ein Streicherensemble, das er allerdings mit überraschender Fantasie behandelt. Neben den vier (völlig gleichberechtigten) Geigen werden gelegentlich auch die beiden Bratschen und das Violoncello solistisch eingesetzt, was den Hörer von immer neuen Farben überrascht.

Der faszinierende Einfallsreichtum Vivaldis lässt sich schon in den ersten Takten des Werkes nachweisen. Das Ritornell – es umspielt den Dreiklang – wird von zwei Soloviolen und einer Soloviola vorgestellt, gleich darauf im vollen Tutti-Klang wiederholt. Den ersten der Zwischenspiele beginnt die 3. Sologeige. Später tritt die 4. Geige auf, dann übernimmt die erste Geige die Solopartie, wird dabei bald unterstützt von einem Solovioloncello. Zwischen diesen Soloepisoden erklingen immer neuen Varianten des Ritornells, zuletzt prächtig aufklingend in der Durparallele.

So wie bei die Vivaldi in schöpferischer Weise auch im weiteren Verlauf des Satzes alle denkbaren Kombinationen aus. Man spürt »die unverkennbare Wesenheit der Erfindung, die bei großer Breite der Anlage doch niemals dünn wird, und die dem Begriff des konzertierenden da und dort bereits dem Begriff des sinfonischen Musizierens annähert« (Arnold Einstein, 1926).

Ein Indikator für die überzeitliche Beliebtheit des Concertos stellt Bachs Bearbeitung für vier Cembali dar (zur Entstehung s. S. 3). Von den Werken von Kollegen war keineswegs ehrenrührig, sie gehörte vielmehr zu den Selbstverpflichtungen des kompositorischen Handwerks, nicht nur für Bach, sondern für alle Komponisten seiner Zeit. Auch beschränkt sich die Praxis nicht auf die Musiker des Barock. Der außerordentlich hohe Bedarf an immer neuen Kompositionen, die Arbeitsbelastung der Musiker erzwangen die Vorgehensweise auch in späteren Epochen. Mozarts »Bearbeitung der Haffner-Serenade« (→ Kapitel »Der beste Ort von der Welt«, SB S. 55 ff.) bietet hierfür ein treffendes Beispiel.

Bach hat aus Vivaldis op. 3 nicht weniger als sechs Konzerte in unterschiedlicher Weise bearbeitet: als Orgeltranskriptionen, aber auch – wie eben das Konzert für vier Geigen – in Umformungen als Cembalokonzerte. In unseren Einspielungen werden die beiden Werke von renommierten Ensembles der am originalen Klangbild orientierten »historischen« Aufführungspraxis wiedergegeben.

## ZU DEN MATERIALIEN

**Canaletto (1697–1768): »Der Dogenpalast und der Markusplatz«**

Antonio Canal, genannt Canaletto, begann seine Laufbahn in der Werkstatt seines Vaters, eines venezianischen Bühnenbildners und Theatermalers. In seinen Veduten (Stadtansichten) entwickelte er einen unverwechselbaren Stil, gekennzeichnet durch

- die beinahe fotografische Genauigkeit der Darstellung und den freiwilligen Verzicht auf eine persönliche Sichtweise
- die meisterhafte Behandlung der Perspektive und des Lichtes
- eine Fülle an Details (z. B. bei den Personengruppen).

Der außerordentliche Erfolg seiner Werke ließ Canaletto bald eine Werkstatt gründen. In der Massenproduktion nur noch wenige Werke des Meisters herausragen. Dazu gehören die Veduten, die das bunte Treiben an der Mole vor dem Markusplatz darstellen. Auf unserem Bild sieht man auf der rechten Seite vor dem Dogenpalast den Bucintoro, das prächtige venezianische Staatsschiff. Bei einer Ausfahrt auf dem Canal Grande wurde jedes Jahr die symbolische Vermählung der Stadt mit dem Meer gefeiert.

**Francesco Guardi (1712–1793): »Venezianisches Galakonzert« und »Il Ridotto«**

Neben Canaletto ist Guardi der berühmteste Maler venezianischer Stadtansichten. Seine Stadtbilder sind aber weniger detailgenau, weniger scharf konturiert, sie zeigen die Stadt mit spontanerem und kühnerem Pinsel, spielen mit dem Licht in gelegentlich fast impressionistischer Manier.

Neben den Stadtbildern widmete sich Guardi auch dem Genre, der Architektur, dererei und den Genreszenen. Seine Darstellung einer Spielhalle (»Il Ridotto«) ist im »Kunsthistorischen Museum Wien« zu sehen. Die Anwesenden – sie tragen die berühmten venezianischen Karnevalsmasken – widmen sich den Frauen, mindestens ebenso sehr wie dem Spiel.

Das unter dem Titel »Venezianisches Galakonzert« bekannte Gemälde entstand lange nach Vivaldis Tod, im Jahr 1782. Es zeigt eine Szene im Saal des Casino della Filarmónica, wo die Musikanten des Ospedale della Pietà singen und spielen zu Ehren des russischen Thronerbenzaren, der die Stadt besucht. Man sieht die Mädchen auf der Empore, in der oberen Reihe den Chor, darunter das relativ stark besetzte Orchester. Die weiße Kleidung allerdings, die den belgischen Reisenden so entzückte, ist für sie (Lebende des Jahrhunderts) nicht mehr.

**Figuren der Commedia dell'Arte**

1860 erschien in Paris »Masques et Bûches« von Maurice Sand, dem Sohn von George Sand. In dem Werk befasst sich der Maler und Schriftsteller mit dem alten italienischen Theater, das auch in Paris seine Tradition hatte. Die abgebildeten Figurinen stellen keine authentischen Kostüme dar; sie sind Rekonstruktionen von Maurice Sand.

Der Arlecchino der Commedia dell'Arte lebt optimistisch über der Wirklichkeit, geht an viele Dinge falsch heran und wird deshalb häufig bestraft. Er lässt sich aber seine Späßhaftigkeit und freundlich-naive Weltanschauung nicht rauben, versteht es, sich geschickt aus brisanten Situationen herauszuziehen. Gewitzt und geistreich erhält er sogar einen philosophischen Ruf. Als zentrale Figur der italienischen Commedia dell'Arte wirkt er auch auf das deutsche und österreichische Theater, hier mit parallelläufigen nationalen Gestalten wie Hans Wurst und Pickelhäring von Schmolzer.

Die Colombine ist in ihrer unendlichen Schläue die kompliziertesten Verwicklungen, findet Auswege im vertracktesten Augenblick, verführt den Liebhaber ihrer Herrin und stellt sich schützend vor sie, sagt ihr aber auch unverblümt die Wahrheit. Die Isabella Arlecchino verliebt, der es aber mit der Treue nicht so genau nimmt; also ist sie immer wieder – sogar mit Schlagern – hinter ihm her, bis dieser aufgibt und sich ins Joch der Ehe fügt. Nachfahrinnen der Commedia sind die Zofen und Kammerkätzchen der Opera buffa, z. B. Mozarts unvergleichliche Susanna in »Le Nozze di Figaro« (K. Riha, 1980).

(W. S.)





**WERKE DER BILDENDEN KUNST**

SB S.

|                                  |  |     |
|----------------------------------|--|-----|
| Altdorfer, Albrecht              | Die Alexanderschlacht (1529)                                   | 163 |
| Anonym                           | Feuerwerk auf der Themse (1749)                                | 43  |
|                                  | Der doitt und der kauffman (15. Jhd.)                          | 160 |
|                                  | George Sand  | 98  |
|                                  | Ikone Christus der Erlöser (um 1260)                           | 171 |
| Begas, Karl                      | Die Familie Begas (1821)                                       | 77  |
| Böcklin, Arnold                  | Pan im Schilf (1859)   | 121 |
| Brand, Johann Christian          | Landschaft um den Neusiedler See                               | 64  |
| Breughel, Jan d. Ä.              | Orpheus in der Unterwelt (1594)                                | 68  |
| Brozik, Václav                   | Der Prager Fenstersturz (1899)                                 | 112 |
| Canaletto                        | Der Dogenpalast und der Markusplatz                            | 25  |
|                                  | Blick über die Themse auf St.Paul's Cathe... (1666)            | 49  |
| Caravaggio, Michelangelo         | Die Bekehrung des Saulus (1601)                                | 11  |
| Carus, Carl Gustav               | Blick auf Dresden von der Brühl'schen Terrasse (1850)          | 157 |
| Cézanne, Paul                    | Stilleben mit Schädel und Kerze (um 1866)                      | 36  |
| Child, J. W.                     | Felix Mendelssohn Bartholdy (1840)                             | 82  |
| Claesz, Pieter                   | Stilleben mit Glaskugel (um 1620)                              | 36  |
| Coronelli, Vincenzo              | Ospedale della Pietà (um 1730)                                 | 26  |
| Danhauser, Josef                 | Pariser Salon (1840)   | 88  |
| Escher, Maurits Cornelis         | aus: Schwäne (1956)  | 39  |
| Feininger, Lyonel                | Manhattan II (1940)  | 142 |
| Friedrich, Caspar David          | Der Abend (1821)   | 102 |
| Ganikowski, Igor                 | Sofia Gubaidulina (1988)                                       | 172 |
| Gentileschi, Artemisia           | Tötung des Holofernes (um 1620)                                | 15  |
|                                  | Selbstporträt als Allegorie der Malerei (um 1630)              | 16  |
| Ghezzi, Pier Leone               | Antonio Vivaldi (1723)   | 24  |
| Glackens, William                | The Drive in New York (1904)                                   | 135 |
| Grünewald, Matthias              | Die Kreuzigung Jesu (1570)                                     | 175 |
| Guardi, Francesco                | Il Ridotto (1700)  | 25  |
|                                  | Venezianische Feste (1782)                                     | 26  |
| Gurk, Eduard                     | Wladimir Wasumowsky (um 1823)                                  | 70  |
| Haussmann, Elias Gottlob         | Joseph Christian Bach (1746)                                   | 37  |
| Hodler, Ferdinand                | Der Frauengigant (1903)  | 123 |
| Hoffmann, E. T. A.               | Selbstporträt (1812)   | 94  |
|                                  | Kreisler im Wahnsinn (1827)                                    | 94  |
| Houben, Heinrich Hubert          | Die Freiheit (1819)  | 76  |
| Hudson, Thomas                   | Georg Friedrich Händel (1749)                                  | 42  |
| Jhle, Johann Jakob               | Johann Sebastian Bach (1720)                                   | 32  |
| Kandinsky, Wassily               | Streichquintett zum »Der Blaue Reiter« (1912)                  | 136 |
|                                  | Impression III (1911)  | 137 |
|                                  | Studien zu »Impression III« (1911)                             | 137 |
| Katzler, Vincenz                 | Weiheung des Saales der »Gesellschaft der Musikfreunde« (1879) | 104 |
| Keller, Albert                   | Chopin (1873)  | 98  |
| Klimt, Gustav                    | Tragödie (1897)  | 116 |
|                                  | Tod und Leben (1915)   | 117 |
|                                  | Der nagende Kummer (1902)                                      | 118 |
| Krafft, August                   | Der Richter Jacob Wilder (1819)                                | 78  |
| Krieger, Joseph                  | Robert Schumann (1839)   | 92  |
| Lada, J. S.                      | Illustration zu »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk«    | 114 |
| Lallemand, Jean-Baptiste         | Pont Neuf (1765)   | 64  |
| Lange, Joseph                    | Wolfgang Amadé Mozart (1782)                                   | 55  |
| Laurens, Jean-Joseph-Bonaventure | Clara Schumann (1853)  | 97  |
| Leybold, Carl Julius v.          | Bäume im Mondschein  | 89  |
| Lorenzoni, Pietro Antonio        | Wolfgang Amadé Mozart (1763)                                   | 48  |
| Manuel, Nikolaus                 | Totentanz (16. Jhd.)   | 160 |
| Mendelssohn Bartholdy, Felix     | Die Kathedrale von Durham (1829)                               | 82  |
| Menzel, Adolph v.                | Joseph Joachim und Clara Schumann (1854)                       | 99  |

|                                 |   |     |
|---------------------------------|---|-----|
| Neugass, Isidor                 | Ludwig van Beethoven (1806)                             | 68  |
| Paik, Nam June                  | Klavier intégral (1958–1963)                            | 152 |
|                                 | Cage, Cage (1966)                                       | 153 |
| Parmigianino                    | Madonna mit dem langen Hals (1534)                      | 5   |
| Patel, Pierre                   | Versailles (1668)                                       | 22  |
| Perow, Wassilij                 | Fjodor M. Dostojewski (1872)                            | 107 |
| Pesci, Bartolomeo Gaetano       | Schloss Esterháza (1780)                                | 63  |
| Picasso, Pablo                  | Igor Strawinsky (1920)                                  | 148 |
| Pozzoserrato, Ludovico          | Gartenkonzert mit Kurtisanen (um 1600)                  | 14  |
| Rembrandt, Harmensz van Rijn    | Paulus (1661)   | 10  |
|                                 | Bildnis eines Musikers (1633)                           | 13  |
| Repin, Ilja                     | Modest Mussorgski (1881)                                | 106 |
|                                 | Burlaki (1870–1873)                                     | 108 |
|                                 | Leo N. Tolstoi (1887)                                   | 170 |
| Rieder, Wilhelm August          | Franz Schubert (1825)                                   | 76  |
| Rigaud, Hyacinthe               | Ludwig XIV. im Hermelinmantel (um 1680)                 | 21  |
| Rouillet, Jean Louis            | Jean-Baptiste Lully (um 1686)                           | 20  |
| Rubens, Peter Paul              | Die Familie Gonzaga in Anbetracht der Heiligkeit (1605) | 4   |
| Schönberg, Arnold               | Begräbnis von Gustav Mahler (1911)                      | 138 |
| Schütz, Carl                    | Der Graben in Wien (1781)                               | 57  |
| Seehas, Ludwig                  | Joseph Haydn (1783)                                     | 62  |
| Severn, Joseph                  | John Keats, listening to Nightingale (1845)             | 162 |
| Shinn, Everett                  | Fire on 24th Street (1905)                              | 135 |
| Siemiradzki, Henryk             | Chopin im Salon der Fürsten Radziwiłł (1887)            | 87  |
| Simberg, Hugo                   | Frühlingsabend zu Seite der Schmelze (1897)             | 128 |
| Sisley, Alfred                  | Le brouillard, Paris (1874)                             | 122 |
| Spetner, Christoph              | Heinrich Schütz (um 1630)                               | 10  |
| Spitzweg, Carl                  | Begegnung im Walde (um 1845)                            | 103 |
| Strawinsky, Théodore            | Illustration zu «Noces» (1943)                          | 173 |
| Streicher, Franz                | Joseph Haydn (um 1780)                                  | 56  |
| Strozzi, Bernardo               | Claudio Monteverdi (um 1630)                            | 4   |
|                                 | Banquet (um 1640)                                       | 14  |
| Sutherland, Graham              | «Fission» (1946)  | 175 |
| Turner, Joseph Mallord William  | «Rain, Steam, and Great Bridge» (1832)                  | 83  |
| Unterberger, Ignaz              | Küfners Salonphonie in seiner Wiener Loge (um 1784)     | 58  |
| Vigée le Brun, Elisabeth-Louise | Marie Antoinette (1788)                                 | 65  |
| Wale, Samuel                    | Chinesische Pavillons in den Vauxhall Gardens (1751)    | 49  |
| Weigel, Johann Christoph        | «Die Paucke» (um 1720)                                  | 44  |
| Wodzinska, Maria                | «Frédéric Chopin» (1855)                                | 87  |

**LITERARISCHE WERKE**

|                         |   |     |
|-------------------------|---|-----|
| Brecht, Bertolt         | Gedanken über die Dauer des Exils I (1937/38)     | 142 |
| Brentano, Rahel Levin   | Der Schildwache Nachtlied                         | 118 |
| Cage, John              | Composition in Retrospect (1981)                  | 153 |
| Canetti, Elias          | aus: Masse und Macht (1960)                       | 103 |
| Dostojewski, Fjodor M.  | Der Knabe bei Christus (1876)                     | 107 |
| Eichendorff, Joseph     | Waldgespräch (Romanzen, 1812)                     | 99  |
| Goethe, Johann Wolfgang | A un giro sol de' bell' occhi lucenti             | 6   |
| Goncharow, Iwan         | Trepak  | 108 |
| Gryphius, Hans          | Es ist alles Eitel                                | 36  |
| Hašek, Jaroslav         | Auf den Spuren der Prager Staatspolizei (um 1905) | 114 |
| Heine, Heinrich         | Nacht liegt auf den fremden Wegen (1823)          | 89  |
| Heyse, Paul             | Waldesnacht (1849)                                | 103 |
| Hoffmann, E. T. A.      | Kreisleriana (1820)                               | 94  |
| Hofmannsthal, Hugo v.   | Ballade des äußeren Lebens (1895)                 | 117 |
| Kästner, Erich          | aus: Als ich ein kleiner Junge war (1957)         | 157 |
| Keats, John             | Ode to a Nightingale (1819)                       | 162 |

|                                  |  |     |
|----------------------------------|--|-----|
| Lönnrot, Elias (Hg.)             | 41. Rune des Kalevala (1835)             | 127 |
| Mallarmé, Stéphane/Fischer, Carl | L'après-midi d'un faune (1865)           | 124 |
| Mann, Klaus                      | Ich soll kein Deutscher mehr sein (1934) | 142 |
| Ovid/Voss, Heinrich              | Die Metamorphosen                        | 69  |
| Rückert, Friedrich               | Greisengesang (1821)                     | 78  |
| Schostakowitsch, Dmitrij         | Zeugenaussage (1979 erschienen)          | 156 |
| Schubert, Franz                  | Klage an das Volk (1824)                 | 78  |
| Scott, Walter                    | The Lord of the Isles                    | 83  |
| Strozzi, Giulio                  | Die Rache                                | 17  |
| Tolstoi, Leo N.                  | Die drei Starzen (1886)                  | 170 |
| Trakl, Georg                     | Winterdämmerung (1913)                   | 139 |

**Musterseite**  
[www.helbling.com](http://www.helbling.com)

## ÜBERSICHT ZU FACHÜBERGREIFENDEN BEZÜGEN IM SCHÜLERBUCH

|                          |  |     |
|--------------------------|--|-----|
| <b>Deutsch</b>           | Lyrik des Barock   | 32  |
|                          | Literatur des 19. Jahrhunderts (Biedermeier)   | 76  |
|                          | Lyrik der Romantik am Beispiel von Heine   | 87  |
|                          | Literatur der Romantik am Beispiel von E.T.A. Hoffmann   | 92  |
|                          | Erschließung poetischer Texte am Beispiel von Eichendorff  | 97  |
|                          | Lyrik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von P. Heyse  | 102 |
|                          | Literatur der russischen Realisten am Beispiel von Dostojewski   | 106 |
|                          | Die politische Satire am Beispiel von Hašek  | 112 |
|                          | Expressionistische Lyrik am Beispiel von Trakl   | 136 |
|                          | Literatur im Exil am Beispiel von Brecht und Mann  | 140 |
| <b>Englisch</b>          | Sinnerschließung poetischer Texte am Beispiel von Shakespeare  | 82  |
| <b>Englisch/Erdkunde</b> | Entstehung des Central Park, New York zu Beginn des 20. Jahrhunderts                                   | 130 |
| <b>Erdkunde</b>          | Tourismus, Aufblühen des Tourismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts                                      | 82  |
| <b>Französisch</b>       | Literatur- und Geistesgeschichte am Beispiel von Molière   | 121 |
| <b>Geschichte</b>        | Kulturelle Folgen politischer Entwicklungen am Beispiel von Italien und Deutschland im 17. Jahrhundert | 10  |
|                          | Absolutismus am Beispiel von Ludwig XIV.   | 20  |
|                          | Geschichte der Städte am Beispiel von Venedig  | 24  |
|                          | Höfische Repräsentation und höfische Kultur im 17. Jahrhundert   | 42  |
|                          | Absolutismus in Europa am Beispiel von Salzburg und London   | 48  |
|                          | Geschichte der Städte am Beispiel von London im 18. Jahrhundert  | 48  |
|                          | Aufklärung in Europa am Beispiel von Joseph II.  | 55  |
|                          | Geschichte der Städte, Wien als Zentrum eines europäischen Reiches                                     | 55  |
|                          | Das Vorfeld der französischen Revolution   | 62  |
|                          | Aufklärung und Zeitalter der Revolution, Wiener Kongress und Karlsbader Beschlüsse                     | 76  |
|                          | Russland im Vorfeld der Revolution   | 106 |
|                          | Zeitalter der Revolution am Beispiel von Böhmen  | 112 |
|                          | Geschichte der Städte am Beispiel von Wien als Zentrum des Fin de Siècle                               | 116 |
|                          | Imperialistische Politik als internationale Erscheinung am Beispiel von Finnland                       | 126 |
|                          | Europa unter dem Nationalismus, am Beispiel der Exilanten Bartók, Brecht und Feininger                 | 140 |
|                          | Die Situation der Künstler in Diktaturen am Beispiel von Schostakowitsch                               | 156 |
|                          | Zerstörung im Zweiten Weltkrieg am Beispiel von Dresden  | 156 |
|                          | Die Stellung einer von Männern dominierten Kunstwelt im 17. Jahrhundert                                | 14  |
|                          | Das Frauenbild des 19. Jahrhunderts am Beispiel von C. Schumann und G. Sand                            | 97  |
|                          | Die Gesellschaft im 19. Jahrhundert (Bürgertum)  | 102 |
| <b>Kunst</b>             | Deutsche Wandmalereien am Beispiel von Altdorfer   | 161 |
|                          | Der Manierismus in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts  | 4   |
|                          | Die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Gentileschi                              | 14  |
|                          | Verismus Malerei des 18. Jahrhunderts  | 24  |
|                          | Die Malerei auf dem Weg in die Moderne am Beispiel von Turner  | 82  |
|                          | Malerei und Werkbetrachtung (Romantik) am Beispiel von v. Leypold                                      | 87  |
|                          | Malerei des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Spitzweg und C. D. Friedrich                              | 102 |
|                          | Überblick über den russischen (sozialen) Realismus am Beispiel von Repin und Perow                     | 106 |
|                          | Das Fin de Siècle am Beispiel von Klimt  | 116 |
|                          | Der Impressionismus am Beispiel von Sisley   | 121 |
|                          | Amerikanische Emanzipation am Beispiel der Ashcan School   | 130 |
|                          | Expressionismus am Beispiel von Kandinsky (Der Blaue Reiter)   | 136 |
|                          | Malerei des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Picasso   | 146 |
|                          | Fluxus am Beispiel von Paik, Happening als Kunstschaffen der Gegenwart                                 | 152 |
|                          | Kunstgeschichtliche Ordnungen am Beispiel von Rembrandt und Caravaggio                                 | 10  |
|                          | Kunstgeschichtliche Längsschnitte am Beispiel von Claesz und Cézanne                                   | 32  |
|                          | Das Bildgefüge als Bedeutungsträger am Beispiel einer Ikone  | 167 |
|                          | Kontinuität und Wandel am Beispiel zweier Kreuzigungsdarstellungen                                     | 172 |
|                          | Historische Längsschnitte am Beispiel von Krafft und Begas (Biedermeier)                               | 76  |

|                   |  |     |
|-------------------|--|-----|
|                   | Variationen der Komposition und Darstellung am Beispiel von M.C. Escher                  | 37  |
|                   | Werkbetrachtung unter Berücksichtigung des Entstehungsanlasses am Beispiel von Feininger | 140 |
|                   | Das Mittel der Tiefenwirkung, die Umsetzung des Prinzips Nähe-Ferne                      | 161 |
| <b>Latein</b>     | Literarische Motive in der Antike, die in der Musik wieder aufgegriffen                  | 68  |
|                   | Das Fortwirken literarischer Stoffe der Antike am Beispiel des Pan-Maschos               | 121 |
| <b>Mathematik</b> | Rechnen mit Potenzen; binäres Zahlensystem   | 37  |
|                   | Einführung in die Kombinatorik am Beispiel des Magischen Quadrats                        | 37  |
| <b>Religion</b>   | Biblische Berufung; Gotteserlebnis am Beispiel von Saul                                  | 10  |
|                   | Die Spiritualität der russisch-orthodoxen Kirche am Beispiel von Igor Strawinski         | 167 |
| <b>Theater</b>    | Commedia dell'arte   | 24  |

**ÜBERSICHT ZU THEMENBEREICHEN IM SCHÜLERBUCH**

SB S.

|   |  |                       |     |
|---|--|-----------------------|-----|
| <b>Musikleben im 17. Jahrhundert</b>      | Die Stellung des Komponisten am Fürstenhof                     | Monteverdi            | 4   |
|   | Der Einfluss Italiens auf deutsche Musiker                     | Seitz                 | 10  |
|   | Die Frau als Künstlerin  | Bozzi                 | 14  |
|   | Die Stellung des Komponisten am Fürstenhof                     | Lully                 | 20  |
| <b>Musikleben im 18. Jahrhundert</b>      | Beginn eines öffentlichen Konzertwesens in bürgerlichem Umfeld | Vivaldi               | 24  |
|   | Arbeitsbedingungen der Musiker                                 | Bach 1724             | 32  |
|   | Öffentliches Musikleben  | Händel                | 42  |
|   | Öffentliches Konzertwesen                                      | Mozart 1764           | 48  |
|   |  | Mozart 1783           | 55  |
|   | Der Komponist zwischen Anstellung und freier Schaffen          | Haydn                 | 62  |
| <b>Musikleben im 19. Jahrhundert</b>      | Das Mäzenatentum und die Aufschwung des Verlagswesens          | Beethoven             | 68  |
|   | Die Kunst des Biedermeier in der Zeit der Restauration         | Schubert              | 76  |
|   | Der Typus des bürgerlichen Komponisten                         | Mendelssohn Bartholdy | 82  |
|   | Der Archetyp des romantischen Komponisten                      | Chopin                | 87  |
|   | Die Frau als Künstlerin  | R. Schumann           | 92  |
|   | Die bürgerliche Musikkultur                                    | C. Schumann           | 97  |
|   | Nationale Schulen  | Brahms                | 102 |
|   |  | Mussorgski            | 106 |
|   |  | Dvořák                | 112 |
|   |  | Sibelius              | 126 |
| <b>Musikleben um 1900</b>                 | Fin de siècle in Wien  | Mahler                | 116 |
|   | Musikleben im 19. Jahrhundert                                  | Debussy               | 121 |
| <b>Musikleben im 20. Jahrhundert</b>      | Die Entwicklung einer eigenständigen amerikanischen Kultur     | Ives                  | 130 |
|   | Künstler, die im Exil schafften                                | Bartók                | 140 |
|   |  | Strawinsky            | 146 |
|   | Die russische Schaffensweise in einem totalitären System       | Schostakowitsch       | 156 |
|   |  | Pärt                  | 167 |
|   |  | Gubaidulina           | 172 |
|   | Die Frau als Künstlerin  | Gubaidulina           | 172 |
| <b>Die Kunst der Moderne</b>              | Expressionismus  | Schönberg             | 136 |
|   | Folklorismus   | Bartók                | 140 |
|   | Neoklassizismus  | Strawinsky            | 146 |
| <b>Stilpluralismus im 20. Jahrhundert</b> | Experimentelle Musik – Die Fluxus-Bewegung                     | Cage                  | 152 |
|   | Klangflächenkomposition, Mikropolyphonie                       | Ligeti                | 161 |
|   | Neue Einfachheit   | Pärt                  | 167 |
|   | Die Verknüpfung von Altem und Neuem                            | Gubaidulina           | 172 |

|                                   |   |                       |     |
|-----------------------------------|---|-----------------------|-----|
| <b>Funktion und Wirkung</b>       | Musik als elitäre Kunst                                     | Monteverdi            | 4   |
|                                   |   | Bach 1747             | 37  |
|                                   | Musik im Dienst des Glaubens                                | Schütz                | 10  |
|                                   |   | Bach 1724             | 32  |
|                                   |   | Gubaidulina           | 172 |
|                                   | Musik als Mittel der Repräsentation                         | Lully                 | 20  |
|                                   |   | Händel                | 42  |
|                                   | Musik als Spiegel der Person                                | R. Schumann           | 92  |
|                                   | Musik als soziales Bekenntnis                               | Mussorgski            | 106 |
|                                   | Musik als Geist des Volkes                                  | Dvořák                | 112 |
|                                   | Musik als Träger politischer Ideen                          | Sibelius              | 126 |
|                                   | Strawinskys Musikästhetik                                   | Strawinsky            | 146 |
|                                   | Die Öffnung des Kunstbegriffes                              | Cage                  | 152 |
|                                   | Musik als persönliches Bekenntnis                           | Schostakowitsch       | 156 |
|                                   |   | 167                   |     |
| <b>Gattungen und Formen</b>       | Das Madrigal  | Monteverdi            | 4   |
|                                   | Die Motette   | Schütz                | 10  |
|                                   | Die Arie  | Strozzi               | 14  |
|                                   | Das Menuett   | Lully                 | 20  |
|                                   | Ausprägungen der Konzertform (Das Concerto)                 | Vivaldi               | 24  |
|                                   | Kantate, Chorsatz   | Bach 1724             | 32  |
|                                   | Choral-Variation, Kanon                                     | Bach 1747             | 37  |
|                                   | Ausprägungen der Konzertform                                | Händel                | 42  |
|                                   | Ausprägung des Sonatensatzes                                | Mozart 1764           | 48  |
|                                   | Das Rondo   | Mozart 1783           | 55  |
|                                   | Die Variation   | Haydn                 | 62  |
|                                   | Ausprägungen der Konzertform (Sonate)                       | Beethoven             | 68  |
|                                   | Klavierbegleitetes Sololied (Kunstlied)                     | Schubert              | 76  |
|                                   | Programmmusik, Konzertouvertüre                             | Mendelssohn Bartholdy | 82  |
|                                   | Das Charakterstück (Lied)                                   | Chopin                | 87  |
|                                   | Das Charakterstück (Fantasie)                               | R. Schumann           | 92  |
|                                   | Das Charakterstück (Romanze)                                | C. Schumann           | 97  |
|                                   | Das Chorlied 19. Jahrhundert                                | Brahms                | 102 |
|                                   | Klavierbegleitetes Sololied (Kunstlied) – Orchesterlied     | Mussorgski            | 106 |
|                                   | Stilisierte Tanzsätze                                       | Dvořák                | 112 |
|                                   | Das Orchesterlied im 19. Jahrhundert                        | Mahler                | 116 |
|                                   | Programmmusik   | Debussy               | 121 |
|                                   |   | Sibelius              | 126 |
|                                   |   | Ives                  | 130 |
|                                   |   | Schönberg             | 136 |
|                                   |   | Strawinsky            | 146 |
|                                   |   | Cage                  | 152 |
|                                   |   | Pärt                  | 167 |
| <b>Analyse und Interpretation</b> | Textausdeutung in der »musica reservata«                    | Monteverdi            | 4   |
|                                   | Textausdeutung in barocker Musik                            | Schütz                | 10  |
|                                   | Textausdeutung bei Schubert                                 | Schubert              | 76  |
|                                   | Die Textausdeutung in Brahms' Chorlied                      | Brahms                | 102 |
|                                   | Der Zusammenhang zwischen Text und musikalischer Gestaltung | Mahler                | 116 |
|                                   | Die Problematik programmatischer Deutung                    | Beethoven             | 68  |
|                                   |   | Debussy               | 121 |
|                                   |   | Bartók                | 140 |
|                                   | Tonsymbole in der Programmmusik der Romantik                | Mendelssohn Bartholdy | 82  |
|                                   | Tonsymbole in der Programmmusik                             | Sibelius              | 126 |
|                                   | Notation und Klangwirklichkeit                              | Strozzi               | 14  |
|                                   | Der historische Ansatz                                      | Lully                 | 20  |
|                                   |   | Händel                | 42  |
|                                   | Assoziation als Interpretationshilfe                        | Ligeti                | 161 |