

UNIVERSITÄT WIEN
Institut für Musikwissenschaft

**Auf den Spuren eines Schlager-Arrangements an einem
Beispiel von Walter Schwanzer für ein Musikantenstadl-
Finale**

Seminararbeit im Rahmen des Seminars
„ProtagonistInnen der Populären Musik am Beispiel des Deutschen Schlagers und der
Populären Klassik“

im Sommersemester 2015

Nummer der LV: 160029

Lehrveranstaltungsleiter: Dr. Michael Weber, Dr. Wolfgang Stanicek

von

Thomas Raber

Matrikelnummer: 1209824

Studienkennzahl: 033 636

e-mail: privat@thomas-raber.com

23. Juni 2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	3
1.1. Persönliche Vorgesdanken	3
1.2. Forschungsfrage(n)	3
2. Allgemeines über Arrangements.....	5
2.1. ...bei einem klassischen Orchester	5
2.2. ...bei (volkstümlichem) Schlager	7
3. Analyse eines Arrangements	8
3.1. Allgemeines	8
3.2. Formales	9
3.3. Ablauf und Aufbau	15
3.3.1. Inhalte.....	15
3.3.2. Musikalische Analyse.....	15
4. Resümee.....	20
5. Quellennachweis.....	23
Anhang	24
Partitur „Finale Stadl Oberwart 2015“	

1. Einführung

1.1. Persönliche Vorgesdanken

Durch meine beiden Bachelorarbeiten, die ich in den letzten beiden Semester geschrieben habe, bin ich mit Begeisterung in das Thema Schlager- und Populärmusik hineingerutscht. Dabei durfte ich einige relevante Persönlichkeiten der Szene kennenlernen, durch die ich an Informationen aus erster Hand kam und nebenbei mein eigenes musikalisches Netzwerk erweitern konnte.

Es lag mir immer fern, ein Thema ausschließlich hermeneutisch abzuhandeln, zumal es in diesem Themenbereich diesbezüglich aufgrund der kaum vorhandenen wissenschaftlichen Literatur ohnehin schwierig würde. Mein oberster Antrieb für die Abhandlung meiner Forschungsfragen war es stets, an die betroffenen Protagonisten persönlich heranzutreten und im persönlichen Gespräch bzw. Interview die direkten Quellen anzuzapfen. Vor allem dies machte die Arbeit für mich besonders reizvoll und interessant, nicht zuletzt deshalb, weil mich das Thema Schlager/Populäre Musik aus der persönlichen Biographie heraus sehr interessiert. Wenn ich zu einem für mich uninteressanten Thema etwas schreiben müsste, würde ich dies eventuell doch auf die Weise eines „Armchair-Anthropologen“ tun.

In dieser Seminararbeit werde ich mich wieder im Bereich des Schlagers bewegen, allerdings zwingt mich der etwas kleinere Rahmen einer Seminararbeit zu einer strengen Fokussierung des Forschungsfeldes.

1.2. Forschungsfrage(n)

Schlagersongs, die für eine CD produziert werden, sind in der Besetzung oft aufwendiger, als dies bei einem gewöhnlichen Livekonzert üblich ist. So kann es sein, dass ein Song mit einem Orchesterarrangement klanglich etwas aufgepeppt wird. Für die originale Bandbesetzung ist eine musikalische Umsetzung dieser Arrangements meist gar nicht möglich. Daher werden dafür im Studio professionelle Studiomusiker herangezogen, die im Stande sind, solche Arrangements in kurzer Zeit umzusetzen.

Außerdem kommt es in einschlägigen Schlagershows oft vor, dass einzelne Musikstücke zu Medleys zusammengefügt werden. Diese Medleys existieren allerdings zuvor nicht, wie das bei den zuvor beschriebenen CD-Produktionen der Fall ist. Es muss daher für solche Medleys extra ein eigenes Arrangement erstellt werden, das dann wiederum von professionellen

Studiosmusikern zuvor im Studio eingespielt werden kann oder in manchen Fällen auch live umgesetzt wird.

Für all diese beschriebenen Fälle braucht es aber jemanden, der für die Musiker Arrangements erstellt, durch die erst ein zeitsparendes Arbeiten im Studio möglich wird. Auf die Wichtigkeit so eines Arrangements wies zum Beispiel Christian Zierhofer auch in dem Interview hin, das ich im Zuge meiner letzten Bachelorarbeit durchführte¹, wo er von einer aufwendigen Studioproduktion mit Orchester erzählte, für die sein Sohn Markus das Orchesterarrangement erstellte.

In dieser Arbeit will ich mir dieses Thema aber am Beispiel von Walter Schwanzer ansehen, der beim Musikantenstadl für viele Arrangements verantwortlich war und ist.

Die Frage für mich ist zunächst vor allem, was ein Arrangement überhaupt ist, und wie es üblicherweise festgehalten wird. Gibt es Konventionen, die beim Erstellen von Partituren eingehalten werden sollten, unabhängig davon, in welchem Genre man sich bewegt? Welche Informationen sollte ein Schlagerarrangement beinhalten, damit eine Produktion dann reibungslos funktionieren kann?

Im zweiten Teil meiner Arbeit werde ich mir ein konkretes Medley-Arrangement von Walter Schwanzer ansehen und analysieren. Ein Medley ist für mich zur Analyse besonders interessant, weil es aus mehreren Liedern besteht. Dadurch kommt es gezwungenermaßen zu mehreren Übergängen, wo sich eventuell Tonart, Rhythmus oder Instrumentierung ändert. Dabei interessiert mich neben den formalen Aspekten vor allem, wie Walter Schwanzer in seinem Arrangement diese Übergänge löst. Da es sich bei dem Medley um das Finale der Sendung „Musikantenstadl“ handelt, wo abwechslungsreiche Gruppen- und Musikeraufmärsche üblich sind, wird es für mich auch interessant sein, wie Schwanzer mit seinem Arrangement die Abwechslung musikalisch löst. Gibt es da bestimmte für die Schlagermusik typische „Formeln“, die zur Anwendung kommen?

Aber zunächst will ich einige Grundlagen erarbeiten, die für die spätere Analyse hilfreich sein werden.

¹ Zierhofer, Christian: persönliches Interview geführt von Thomas Raber, Video, 2700 Wiener Neustadt (NÖ), 17. November 2014, Privataarchiv.

2. Allgemeines über Arrangements

Bevor ich mich der Analyse eines speziellen Arrangements von Walter Schwanzer widmen kann, ist es natürlich notwendig, eine Begriffsklärung zu machen. Ich muss mir zunächst darüber Klarheit verschaffen, wie Arrangements und Partituren in den verschiedenen musikalischen Bereichen üblich sind, damit ich die Arbeit von Walter Schwanzer damit in Beziehung setzen kann.

Etwas zu „arrangieren“ bedeutet laut Wörterbuch² entweder nötige Vorbereitungen zu treffen, damit etwas durchgeführt werden kann, oder man kann darunter auch verstehen, dass etwas künstlerisch angeordnet wird (z.B. Blumen). In Bezug auf die Musik bedeutet dies also, dass ein Musikstück für bestimmte Besetzungen oder Aufführungssituationen bearbeitet, bzw. für die ausführenden Musiker vorbereitet wird. Dies könnte für klassische Orchesterbesetzungen, Bigbands, Blaskapellen oder sonstige musikalische Formationen sein. Damit das Arrangement für die einzelnen ausführenden Musiker auf die vom Arrangeur gewünschte Weise ausführbar ist, muss das Arrangement in irgendeiner Form fixiert werden. Üblicherweise passiert dies in unserem Kulturraum in Form von Notenschrift. Die Aufgabe des Arrangeurs ist es also, die einzelnen Stimmen, die er sich für die einzelnen Instrumente überlegt, in Form einer Partitur zu Papier zu bringen. Dies ist im professionellen Musikbetrieb umso wichtiger, als im Studioalltag nicht viel Zeit dafür aufgewendet werden kann, mit den Musikern herum zu probieren. Die Musiker bekommen einfach ihre Stimmen in Notenform vorgelegt, um diese ohne viel Zeitaufwand einzuspielen. Da ist es für einen Arrangeur unumgänglich, gewisse Konventionen einzuhalten, die professionelle Musiker kennen und gewohnt sind. Aus diesem Grunde werde ich nun darauf eingehen, wie so eine Partitur üblicherweise aufgebaut ist. Ein wesentlicher Grund für mich liegt aber auch in der Tatsache, dass ich mir selbst darüber erst Klarheit verschaffen muss.

2.1. ... bei einem klassisches Orchester

Der grundsätzliche Aufbau einer Partitur, wie er zum Beispiel auch in Wikipedia beschrieben ist³, bezieht sich meist auf eine klassische Orchesterbesetzung. Darum gehe ich zunächst einmal auch davon aus. Allerdings werde ich das eben erwähnte Wikipedia nicht als Quelle heranziehen.

² <http://de.thefreedictionary.com/arrangieren>, letzter Zugriff: 10.4.2015.

³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Partitur>, letzter Zugriff: 10.4.2015.

Bei einem Konzert haben die einzelnen MusikerInnen und SängerInnen das eigene Notenblatt mit der eigenen „Stimme“ vor sich. Der Dirigent braucht aber die Übersicht über alle Stimmen und hat daher die Partitur. Die große Dirigierpartitur ist die Arbeitsgrundlage für einen musikalischen Leiter. Für die Personen, die sich mit einem bestimmten Musikstück näher beschäftigen wollen, gibt es auch noch die Studienpartitur, die etwas kleiner ist.⁴ Aber auch in dieser sind alle Stimmen angeführt.

„Die Stimmen des Orchesters sind in der Partitur nach bestimmten Prinzipien angeordnet. [...] Prinzip dieser heute üblichen Partituranordnung ist es, die drei Instrumentengruppen des Orchesters – jeweils durch gerade Klammern zusammengefaßt – untereinander zu notieren.“⁵ Hier sind die Holzblasinstrumente, Blechblasinstrumente und Streichinstrumente gemeint. Innerhalb einer Instrumentengruppe wird die Reihenfolge durch die jeweilige Tonlage festgelegt. Die höheren Instrumente werden an oberer Stelle und die tieferen weiter unten angeführt. So ergibt sich folgende Reihenfolge:

- Holzblasinstrumente (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte)
- Blechblasinstrumente (Hörner, Trompeten, Posaunen, Basstuba)
- Schlaginstrumente (Pauken, Schlagzeug)
- Harfe (falls vorhanden)
- Chor/ Gesangssolisten (falls vorhanden)
- Streichinstrumente (Violinen, Violen, Celli, Kontrabässe)
- Orgel (falls vorhanden)

Bei den Schlaginstrumenten stehen die Pauken meist an oberster Stelle. Im Anschluss folgen dann Schlaginstrumente mit unbestimmter Tonhöhe.

Wenn eine Orgel in der Besetzung dabei ist, wird diese üblicherweise an unterster Stelle unter den Kontrabässen notiert.

Gesangsstimmen bzw. Chorstimmen können entweder zwischen Viola und Cello geschoben werden (Tradition aus der Barockmusik) oder über der ersten Violine angegeben sein.

Als einziges Zupfinstrument, das in das Orchester Eingang gefunden hat, findet die Harfe ihren Platz zwischen Schlagzeuggruppe und erster Violine.

⁴ Ziegenrucker, Wieland: ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009, S.282-283.

⁵ Dickreiter, Michael: *Partiturlernen. Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*, Mainz: Goldmann Schott 1984, S.26.

Wichtig ist an dieser Stelle aber der Hinweis, dass es für die Partitur keine wirklich festgelegte Norm gibt, sondern es handelt sich dabei eher um eine stillschweigende allgemein anerkannte Praxis. In vielen Fällen wurde und wird von diesem Schema etwas abgewichen und aus z.B. musikalischen Gründen eine andere Reihenfolge der Instrumente gewählt.

Zu bedenken ist beim Notieren einer Partitur auch noch, dass transponierende Instrumente nicht in der erklingenden Tonart notiert werden, da diese Instrumente eine andere Stimmung haben. Das heißt, wenn sie ein C greifen, erklingt kein C.⁶

2.2. ... bei (volkstümlichem) Schlager

Im klassischen Orchesterbetrieb sind all diese Sachverhalte eine Selbstverständlichkeit, weil sich in diesem Umfeld üblicherweise ausschließlich gut ausgebildete und/oder studierte MusikerInnen befinden. Im Umfeld des (volkstümlichen) Schlagers ist genau dieses Faktum bei den Musikern eher unüblich. Dies bestätigte sich für mich auch Zuge meiner Rechercharbeit zu einer meiner Bachelorarbeiten, wo sich im musikalischen Umfeld von Marc Pircher herausstellte, dass die beteiligten Personen kein Studium an ihrem Instrument und meist aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik kommen (Blasmusik, Tanzmusik und dergleichen)⁷. Diese Musiker wären also im Regelfall damit völlig überfordert, wenn sie ein Arrangement in Notenschrift vorgelegt bekommen, um dieses dann z.B. im Studio einzuspielen.

In der musikalischen Alltagspraxis ist es eher üblich, dass die Texte maximal Akkordangaben über der entsprechenden Textstelle haben. Melodieverlauf und rhythmische Phrasierungen werden aus dem Gedächtnis gespielt. Mit so einem „Leadsheet“ können natürlich in der Folge nur Musiker umgehen, die bei den Proben dabei waren, in denen das Arrangement gemeinsam erarbeitet wurde.

Falls nun jemand für irgendeinen Anlass ein bestimmtes Arrangement ändern will, wäre das nur mit einer gemeinsamen Probe und Erarbeitungsphase mit den Bandmitgliedern möglich, weil die Musiker erfahrungsgemäß mit professionell erstellten Partituren nicht gut umgehen

⁶ Dickreiter, Michael: *Partiturlesen. Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*, Mainz: Goldmann Schott 1984, S.27-41.

⁷ Raber, Thomas: *Auf der Suche nach einem (Erfolgs)rezept des (volkstümlichen) Schlagers am Beispiel von Marc Pircher und seinem musikalischen Umfeld*, Bakk. Arbeit Institut Musikwissenschaft der Universität Wien 2014, https://www.ph-online.ac.at/phwien/voe_main2.getVollText?pDocumentNr=485708&pCurrPk=4642, letzter Zugriff: 7.5.2015.

können. Solche Anlässe könnten zum Beispiel Situationen sein, die vom gewöhnlichen, vorbereiteten und geprobtten Konzertalltag abweichen (Studio, spezielle Arrangements für Fernsehshows und dergleichen). Für solche Fälle ist es auch in diesem Genrebereich üblich, professionelle Musiker heranzuziehen, für die solche Situationen unproblematisch sind. Im Studio können solche professionellen Musiker im Regelfall überdies viel exakter spielen, als dies dem eigentlichen Bandmitglied meist möglich ist. Besonders auffallend ist diese Tatsache meist bei Schlagzeugern, die nach einem Klick spielen sollen, was im Musikeralltag ansonsten nicht getan wird.

Die erstellten Arrangements und Notenbilder müssen dann natürlich den oben beschriebenen professionellen Standards entsprechen. Das bedeutet, dass diese von jemandem erstellt werden müssten, der Ahnung davon hat.

Da Walter Schwanzer im Falle des Musikantenstadels genau dafür zuständig ist, gehe ich davon aus, dass dies bei ihm der Fall ist. Ich werde mir nun im zweiten Teil dieser Arbeit ein Arrangement, das von Ihm für ein Finale des Musikantenstadels erstellt wurde, genauer ansehen.

3. Analyse eines Arrangements von Walter Schwanzer

Das Arrangement wurde von Walter Schwanzer speziell für das Finalmedley des Musikantenstadls in Oberwart 2015⁸ erstellt.

3.1. Allgemeines

Ziel bei diesem Finale war es vor allem, es nochmals „ordentlich krachen zu lassen“. Es ziehen die ProtagonistInnen singend durch die Reihen, und verbreiten fröhliche Stimmung. Dabei sind allerdings keine einzelnen Stimmen zu hören, sondern ausschließlich einstimmiger Chorgesang. Ob die Stimmen der gezeigten ProtagonistInnen überhaupt wirklich dabei zu hören sind, ist eigentlich unerheblich. Während des Finalmedleys ziehen die mitwirkenden MusikerInnen und SängerInnen in unterschiedlichen Marschformationen winkend durch die Reihen und singen mit. Zu sehen ist dabei auch das Publikum, das ebenfalls mitsingt und mitklatscht.

Zwischendurch marschiert eine Blaskapelle auf und spielt die „Frühjahrsparade“⁹. Während dessen ist die zuvor spielende Band nicht mehr zu hören, die Blaskapelle spielt alleine. Das

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ILFMVxJ5kdY>, ab 1:00, letzter Zugriff: 7.5.2015.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ILFMVxJ5kdY>, ab 3:05, letzter Zugriff: 7.5.2015.

wird auch der Grund sein, warum genau dieser Blaskapellenteil im Arrangement von Walter Schwanzer nicht arrangiert wurde. Die Blaskapelle verwendete ja ohnehin die eigenen Notenarrangements und Schwanzer erstellte das Arrangement ausschließlich für die Stadlband und den Chor. Das Arrangement startet erst wieder an der Stelle, wo die Stadlband mit Chor die „Frühjahrsparade“ in einer anderen Tonart übernimmt¹⁰. Die Blaskapelle marschiert und spielt im Bild zwar weiter, ist aber nicht mehr zu hören.

Dies deutet darauf hin, dass die Audiospuren im Studio zuvor aufgenommen wurden, denn die Übergänge wären ansonsten nicht in dieser Form möglich.

Schwanzers Arrangement war demzufolge für die Musiker im Studio gedacht. Die Blaskapelle, die ebenfalls im Studio aufgenommen wurde, brachte ihre eigenen Noten mit.

Nach diesen allgemeinen Beobachtungen der Aufführungssituation widme ich meine Aufmerksamkeit nun speziell dem verschriftlichten Arrangement von Walter Schwanzer und untersuche dieses zunächst nach formalen Kriterien, bevor ich im Anschluss auch musikalische Aspekte analysieren werde.

3.2. Formales

Mir liegt ein Arrangement in Partiturform vor. Alle Stimmen haben auf einer A4 Seite (Querformat) Platz. Ob die einzelnen Musiker im Studio Auszüge für ihr Instrument bekamen, weiß ich nicht, aber aufgrund der Kompaktheit der Partitur kann ich mir vorstellen, dass jeder die komplette Partitur vor sich liegen hatte und eventuell seine Stimme markierte. Die einzelnen Instrumentengruppen sind mit einer geraden Klammer zusammengefasst. Dies entspricht auch der Konvention in der Orchestermusik. Wenn ich nun die Anordnung der Instrumentengruppen betrachte, kann ich feststellen, dass auch diese fast mit den klassischen Standards übereinstimmt:

- An oberster Stelle sind die Holzbläser (in diesem Fall Alt- und Tenorsaxophon).
- Darunter folgen die Blechblasinstrumente (1. Trompete, 2. Trompete, 1. Posaune, 2. Posaune)
- Nun folgen die Zupfinstrumente (Gitarre, Bass). Im klassischen Orchester würde an dieser Stelle die Harfe notiert werden, die das einzige Zupfinstrument ist, das im

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ILFMVxJ5kdY>, ab 4:10, letzter Zugriff: 7.5.2015.

Orchester vorkommt. Die Positionierung der Gitarren an dieser Stelle ist aus meiner Sicht also sehr gut nachvollziehbar.

- Der Gesang bzw. Chor wird meist über die erste Violine geschrieben. Streicher gibt es aber in diesem Arrangement nicht (wenn es sie geben würde, wären diese aber sicher im Anschluss). Die Position entspricht auch hier einer klassischen Partituranordnung.
- Schwanzer gibt an diese Position das Schlagzeug. In der klassischen Anordnung würden die Schlaginstrumente allerdings zwischen Blechbläser und Zupfinstrumente kommen. Dies ist allerdings die einzige Stimme, die in Schwanzers Anordnung von den klassischen Konventionen abweicht.
- An unterster Stelle würde im Orchester eine eventuell vorhandene Orgel notieren. Schwanzer gibt an diese Stelle das Keyboard. Da es sich auch hier um ein Tasteninstrument handelt, ist diese Positionierung für mich auch sehr gut nachvollziehbar.

Als nächstes sehe ich mir nun an, wie die einzelnen Instrumente notiert sind: Transponierende Instrumente werden zum Beispiel üblicherweise nicht klingend notiert, sondern in der jeweiligen „Griffschrift“¹¹. Dazu müssen die betreffenden Stimmen so transponiert werden, dass die erklingenden Töne sich dann auch in der eigentlichen Tonart des Liedes bewegen. Dies ist bei Walter Schwanzers Arrangement der Fall. Dazu sehe ich mir den Beginn des Arrangements an und vergleiche die notierten Tonarten:

Die eigentliche Tonart kann man den Stimmen entnehmen, die für ein nicht transponierendes Instrument geschrieben sind. Gitarre, Bass, Gesang und Keyboards sind in der E-Dur notiert. Auch die Posaunen, die aus einer alten Tradition heraus nicht transponierend notiert werden, sind in E-Dur notiert.

Die weiteren Instrumente weichen davon ab, müssten also ein transponierendes Instrument sein:

Das Altsaxophon ist in der Des-Dur notiert, weil dieses Instrument in Es gestimmt ist. Das heißt, wenn das Altsaxophon ein C spielt, erklingt ein Es, also 1 ½ Töne höher. So ist die Tonart dann ebenfalls 1 ½ Töne unter der eigentlichen Tonart gewählt, damit das Altsaxophon in der richtigen Tonart erklingt.

¹¹ Vergl. Dickreiter, Michael: *Partiturlernen. Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*, Mainz: Goldmann Schott 1984, S.36.

Das Tenorsaxophon, die erste und die zweite Trompete sind in der Fis-Dur notiert. Das bedeutet, dass diese Instrumente eine Stimmung in B haben, also einen Ganzton tiefer erklingen, als sie spielen. Daher wurde auch die notierte Tonart einen Ganzton über der originalen Tonart notiert.

Allerdings ist für beide Saxophone ein unpassender Schlüssel verwendet worden, denn es ist sicher unmöglich, mit diesen Instrumenten in den angegebenen Lagen zu spielen. Gemeint ist das ganze wahrscheinlich eine Oktave tiefer. Dazu müsste unter dem Violinschlüssel allerdings ein „Oktavierungs-8er“ sein.

Nun sehe ich mir die Notation des Schlagzeuges näher an:

Es gibt, wenn man in der Literatur recherchiert, keine einheitliche Übereinkunft bei der Notation von Schlagzeugen. Verwendet wird allerdings üblicherweise der „Schlagzeugschlüssel“, der aber auch dann verwendet wird, wenn die Einzelteile des Schlagzeuges (Becken, kleine Trommel, große Trommel,...) in extra Notenzeilen notiert sind. Zu sehen ist dies z.B. in einer Partituranordnung eines sinfonisch besetzten Orchesters bei Ziegenrücker¹², wo für jedes der Schlaginstrumente das Ein-Zeilensystem verwendet wurde. In Schwanzers Arrangement wurde das komplette Schlagzeug in ein 5-Zeilensystem notiert. Durch die Anordnung der Noten ist sofort klar ersichtlich, welche Schlagzeugteile damit gemeint sind. So ist die Basstrommel, wenn man nun im Violinschlüssel denken würde, beim f⁴, die Snaredrum beim c⁴ und die HighHat als Kreuz beim g⁴ notiert¹³. Die einzelnen Toms sind dann je nach „Tonhöhe“ von g⁴ bis h⁴ notiert. Das Crash-Becken ist auf der Zeile des a⁴ notiert.

Schwanzers hat stets nur einen Zyklus eines Rhythmuspattern notiert. In den Takten, bei denen es keine Veränderung gibt (z.B. von Takt 4 bis 9), ist ein Platzhalterzeichen, was aber auch in klassischen Partituren üblich ist. Sobald eine Änderung des Beats gewünscht ist, wurde dies von Schwanzers wieder notiert (z.B. Takte 10 bis 11). Dies ist für eine bessere Übersichtlichkeit sehr hilfreich, denn der Schlagzeuger erkennt dann sofort, wo sich etwas ändern soll.

Wenn man nun die Aufführung mit der Partiturnotation vergleicht, ist zu bemerken, dass sich das Schlagzeug nicht immer an die vorgegebene Notation hält. Als eines von vielen Beispielen kann ich hier die Takte 20 und 21 nennen, die sogar extra notiert sind, weil es hier offensichtlich zu einer Beatänderung kommen soll. Allerdings ist vom Schlagzeug ein

¹² Ziegenrücker, Wieland: ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009, S.286-287.

¹³ Becken werden üblicherweise als Kreuz notiert und nicht mit Notenkopf.

Crashbecken auf 1, 2, 3, 4, 1 und 2 ½ zu hören (gemeinsam mit der Basstrommel). Dabei wird keine Snare und HighHat gespielt. Notiert ist allerdings die geschlossene HighHat in 1/8 und die Snare auf 2 und 4, was eher dem Beat zuvor entsprechen würde und keine Variation wäre.

Ich vermute auch, dass die Basstrommel nicht so gespielt wird, wie sie notiert ist. Es klingt eher so, als ob diese beim Snareschlag aussetzt, was für einen Schlager- bzw. Pop-Beat üblicher wäre.

Vermutlich sind dies aber Sachen, die für jemanden, der selber nicht Schlagzeug spielt (z.B. Walter Schwanzer), nicht klar sind und somit in der Notation nicht praxistauglich notiert werden. Offensichtlich handelt es sich bei dieser Notation dann nur um eine grobe Richtlinie, die der Schlagzeuger dann so umsetzt, wie es in der Praxis passend ist.

Als nächstes sehe ich mir die Gitarrennotation an:

Die Gitarre wird von Schwanzer ausschließlich als harmonisches Rhythmusinstrument eingesetzt. Daher reicht es, wenn über dem 5-Zeilensystem die jeweiligen Harmonien so notiert sind, wie es auch bei den „Leadsheets“ meist der Fall ist. In den Notenzeilen ist dann nur der Schlagrhythmus festgehalten. Einzelne Tonfolgen oder Akkorde sind daraus nicht abzulesen. Es handelt sich hierbei um eine Gitarre, die ausschließlich geschlagen wird, also eine sogenannte „Rhythmugitarre“.

Ähnlich wie bei der Schlagzeugnotation ist auch hier nur ein Zyklus eines Rhythmuspattern notiert. Wenn sich nichts verändern soll, dann sind Platzhalter in den Zeilen. Dies ist für eine bessere Übersichtlichkeit sicherlich sinnvoll. Ein klassisch ausgebildeter Gitarrist ist dafür allerdings aus meiner Sicht nicht notwendig, da die musikalischen Anforderungen nicht über das übliche Maß in der Schlagermusik hinausgehen.

Genau genommen dürfte in dieser Zeile eigentlich kein Violinschlüssel sein (und auch keine Vorzeichen), da es sich in den Notenzeilen um gar keine Notation handelt, für die diese Vorgaben gelten würden. Allerdings wurde dies in einem Originalarrangement der „Frühjahrsparade“ von Robert Stolz¹⁴ ebenfalls so notiert.

In der gleichen Instrumentengruppe wie die Gitarre befindet sich der Bass, womit die Bassgitarre gemeint ist. Sie ist, wie üblich, im Bassschlüssel notiert, hat ebenfalls die Harmonien über der Notenzeile angegeben. Die Basslinie ist allerdings genau notiert und

¹⁴ Nichalsky, Carl (Arr.): *Potpourri. Frühjahrsparade. Robert Stolz*, Frankfurt/Main: Edition Rex 1966.

vorgegeben, was die Akkordangabe eigentlich überflüssig machen würde. Wahrscheinlich hat Schwanzer die Erfahrung, dass viele Bassisten im Schlagerbereich sich eher nach den Akkordangaben richten und die notierte Basslinie nur als Unterstützung verwenden.

In fast allen Bereichen des Arrangements spielt die Bassgitarre nur die Grundtöne des jeweiligen Akkordes. Wo dies nicht der Fall ist, müsste aus meiner Sicht die Akkordnotation anders aussehen, als dies bei Schwanzer der Fall ist. Zum Beispiel ist im Takt 7 ein E notiert, das dann in das E7 übergeht. Der Bass soll allerdings beim E7 kein E spielen, sondern ein Gis. Der Akkord müsste also „E/Gis“¹⁵ heißen. Dies wäre im Pop und Schlagerbereich die übliche Notation, aus der auch die Basslinie ganz gut hervorgehen würde. Walter Schwanzer kommt allerdings aus der Blasmusik und somit wird ihm hier das implizite Wissen eines Gitarristen bzw. Bassisten etwas fehlen.

Dieses implizite Wissen wird Walter Schwanzer im Bereich der Klavierbegleitung ebenfalls fehlen, weil diese Notation aus meiner Sicht etwas seltsam scheint – und zwar aus folgenden Gründen:

- Das Notensystem des Keyboards ist 2-zeilig. Üblicherweise ist beim Klavier die untere Zeile für die linke Hand und die obere Zeile für die rechte Hand vorgesehen. Daher sollte die untere Zeile im Bassschlüssel notiert sein, was hier allerdings nicht der Fall ist. Für beide Zeilen wurde der Violinschlüssel verwendet. Rein spieltechnisch führt dies nun dazu, dass das Notierte in der Praxis unspielbar ist, weil sich die Tonbereiche der beiden Zeilen größtenteils überschneiden. Gleich im Takt 3 müsste der Keyboarder mit der linken Hand h, e‘, gis‘ (also einen E-Dur Akkord) spielen, die rechte Hand sollte aber zur selben Zeit gis‘, fis‘, e‘ und cis‘ spielen. Beide Hände spielen also auf den gleichen Tasten.
- Absurd ist aus meiner Sicht auch, dass in der unteren Zeile einfach nur die jeweiligen Akkorde, die ohnehin über der Notenzeile wie bei der Bass- und Rhythmusgitarre (als Buchstabe) notiert sind, als 3-Klänge notiert sind.
- Völlig überflüssig ist aus meiner Sicht die obere Zeile, denn in dieser ist einfach nur die Gesangszeile 1 zu 1 (ohne Text) übernommen. Warum das Keyboard die Gesangsmelodie im ganzen Lied mitspielen soll, ist mir nicht schlüssig. Wenn man schon das 2-zeilige System für das Keyboard verwendet. Sollten die Akkorde und die Melodie in der oberen Zeile verwoben sein und in der unteren Zeile sollten im Bassschlüssel die jeweiligen Basstöne (wahrscheinlich ähnlich der Bassgitarre) notiert sein.

¹⁵ spricht: „E über Gis“

Wie seltsam die von Schwanzer gewählte Form ist, wird vor allem auch ab Takt 46 sichtbar: Durch die tiefen Lagen wird das Notenbild praktisch unlesbar und außerdem in der Praxis kaum spielbar. Aus all den genannten Gründen muss ich davon ausgehen, dass Walter Schwanzer vom Klavier- bzw. Keyboardspielen kaum Praxiserfahrung hat. Ich kann mir nicht vorstellen, dass der Keyboarder, der eventuell im Studio dafür engagiert war, diese Notation so gespielt hat. „Eventuell“ sagte ich deshalb, weil in der Aufnahme von mir eigentlich kein Keyboard wahrgenommen werden kann. Falls doch eines dabei sein sollte, wurde es so in den Hintergrund gemischt, sodass es nicht mehr hörbar ist.

Es fehlen nun noch die Blasinstrumente. Diese sollten das Spezialgebiet von Walter Schwanzer sein, da er ursprünglich aus der Blasmusik kommt.

Hier ist auch gleich zu sehen, dass formal fast alles in Ordnung ist. Für die Instrumente wurden größtenteils die richtigen Schlüssel (außer bei den Saxophonen, wie oben schon besprochen) verwendet, die Transpositionen passen und die Stimmenaufteilungen sind in sich schlüssig. Das spricht für Schwanzers Erfahrung in diesem Bereich.

Die Blechbläser agieren fast immer als eine Einheit und nur in wenigen Fällen spielen die Posaunen ohne Trompeten. Festzustellen ist vor allem, dass die Blechbläser als Gegenstück zum Gesang und zu den Holzbläsern agieren. Während die beiden Saxophone, die ebenfalls stets als eine Einheit auftreten, immer als Unterstützung zur Gesangslinie eingesetzt werden, dienen die Blechbläser als Gegenspieler dazu. Mit Ausnahme von ganz kleinen Überlappungen spielen diese nie gemeinsam.

Auch die Tatsache, dass die Saxophone die Gesangsmelodie stets unterstützt, macht aus meiner Sicht die obere Zeile des Keyboards vollkommen überflüssig, wie zuvor schon besprochen.

Unter die Gesangsmelodie ist der Text direkt zugeordnet, sodass es möglich ist Melodie und Text gleichzeitig zu verfolgen. An einigen Stellen ist der Gesang 2-stimmig notiert, wobei daraus eigentlich nicht hervorgeht, welche der beiden Stimmen die Hauptstimme sein soll. Die beiden Stimmen sind als 2-Klang, also gleichwertig, notiert. In der Aufnahme ist allerdings nur eine Stimme zu hören. Falls es eine 2. Stimme geben sollte, ist diese so in den Hintergrund gemischt, sodass diese kaum wahrgenommen werden kann. Diese Tatsache zeigt aber, dass sehr wohl eine Stimme die „eigentliche“ Stimme ist und die andere nur eine optionale Ergänzung.

Ich habe nun die formalen Aspekte der einzelnen Stimmen analysiert. Im nächsten Schritt will ich mir nun den Ablauf und die harmonischen Besonderheiten des Medleys etwas genauer ansehen. Welche musikalischen Formeln und Kniffe wendet Walter Schwanzer an, um dieses Finale so abwechslungsreich wie möglich zu gestalten?

3.3. Ablauf und Aufbau

3.3.1. Inhalte

Das Finale ist ein Medley, das aus 4 verschiedenen Liedern zusammengefügt ist:

- Lass die Sonne in dein Herz (Takt 1 bis Takt 20)
- Der Frühling singt sein schönstes Lied (Takt 21 bis Takt 41)
- Sieben Tage lang nur Sonnenschein (Takt 42 bis Takt 58)
- Frühjahrsparade (zuerst mit Blasmusik, ab Takt 63 mit Stadlband)

Die Themen der einzelnen Lieder stellen den Frühling und die Sonne, die gute Laune und Freude verbreiten, in den Mittelpunkt. Alleine die Auswahl der Lieder trägt schon zur guten Laune und zum Abwechslungsreichtum des Finales bei. Dadurch sollen alle Beteiligten und ZuseherInnen zur kollektiven guten Stimmung gebracht werden.

3.3.2. Musikalische Analyse

Nicht nur die Textinhalte tragen zur Verbreitung der guten Stimmung bei, sondern auch die Rhythmen der einzelnen Lieder. So beginnt das Medley gleich im Reggae-Stil („Lass die Sonne in dein Herz“), was ein lockeres Urlaubsfeeling vermitteln soll. Bei Reggae denken viele üblicherweise gleich an einen rastalockigen Mann, der die Sorgen des Lebens nicht allzu ernst nimmt und mit einem Erfrischungsgetränk barfuß den Palmenstrand entlang geht und bei diesem Lied die Sonne in sein Herz lässt.

Das Lied beginnt in E-Dur. Takt 1 wird dazu verwendet, mit den Bläsern schrittweise einen None-Akkord aufzubauen (pro Schlag kommt ein Ton dazu – aufgeteilt zwischen Holz- und Blechbläsern), der beim ersten Schlag des zweiten Taktes in einem kompletten E9 Akkord mündet und beim ersten Schlag des 3. Taktes endet, weil an dieser Stelle das eigentliche Lied beginnt. Durch diese Einleitung kommt es durch die geschickt arrangierten Bläser bereits zu

Beginn zu einer schrittweisen Steigerung und der Beginn des Liedes wirkt somit schon als eine Art erster Höhepunkt.

Interessant ist bei diesem ersten Reggae-Beitrag des Medleys, das Klatschverhalten der Beteiligten (InterpretInnen und ZuseherInnen) zu beobachten. Bei einem Reggaebeat würde ich auf 2 und 4 klatschen. In der volkstümlichen Schlagerwelt ist man diese Art zu klatschen aber offensichtlich nicht gewöhnt. So kommt es dazu, dass alle, die im Bild zu sehen sind auf 1,2,3 und 4 klatschen – der 1er und der 3er müssen für die Schlagerfans auf jeden Fall dabei sein. 2 und 4 werden hier nur deshalb auch mitgeklatscht, weil der Beat relativ langsam ist. Unterstützt wird dieses Klatschverhalten auch durch den Schlagzeugbeat, der für einen Reggae eigentlich falsch ist. Im Originallied von der Gruppe „Wind“ spielt das Schlagzeug richtig¹⁶: Die Basstrommel ist nicht auf 1 und 3, sondern auf 2 und 4, wie dies für einen Reggaebeat typisch ist. In der Stadlversion bleibt alles bei einem gewohnten „Bum-tschak“-Rhythmus (Basstrommel auf 1/3 und Snare auf 2/4).

Da es im Finale auf keinen Fall langatmig werden darf, wartet Walter Schwanzer nicht lange, um eine altbewährte Steigerungs-Formel der Schlager-/Popwelt anzuwenden: Bereits nach einer Strophe kommt es in Takt 11 zu einer Rückung um einen Halbton in die F-Dur, die über die Zwischendominante C7 in Takt 10 für die Mitsingenden gut hörbar angekündigt wird. In dieser gesteigerten Form geht es nun eine Strophe weiter.

Interessant ist vielleicht noch, dass in der Aufnahme mindestens eine zweite Gesangsstimme zu hören ist, die aber in Schwanzers Partitur nicht notiert ist.

Nach 2 Strophen Reggae ist es an der Zeit, das Publikum in etwas gewohntere rhythmische Gefilde zu führen: Durch den nächsten Liedbeitrag „Der Frühling singt sein schönstes Lied“ wechselt Schwanzer in einen geraden 4/4 Takt mit einem für Volksmusik typischen 1-5 Wechselbass und den Zwischenschlägen mit der Gitarre. Durch diesen Wechselbass passt nun der gewohnte Klatschrhythmus der beteiligten Personen dazu.

Der Wechsel zum neuen Lied ist aber nicht nur durch den neuen Rhythmus spürbar gemacht, sondern auch durch eine weitere typische Formel, die vor allem in der Volksmusik sehr häufig angewandt wird: Ein Wechsel in die Tonart der Subdominante. Die passiert üblicherweise so, indem die Tonika plötzlich als Septakkord zur Dominanten der neuen Tonart wird. Genauso macht es Schwanzer auch in diesem Fall: In Takt 20 wird der rhythmische Wechsel angekündigt, aber erst in Takt 21 wird mit dem F7 angekündigt, dass es sich dabei nun um die

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jjgxTLPB9fo>, letzter Zugriff: 9.6.2015.

neue Dominante handelt und im darauffolgenden Takt 22 der Tonartwechsel in die B-Dur vollzogen wird. Dieses Lied „plätschert“ dann ohne größere weitere Höhepunkte dahin. Bei den Akkordangaben für die Gitarre ist mir in den Takten 36, 39 und 40 aufgefallen, dass diese nicht mit den Akkordangaben bei der Bassgitarre und dem Keyboard übereinstimmen. Zuerst dachte ich daran, dass es sich wahrscheinlich einfach um einen Schreibfehler handeln müsste, zumal die andersartige Gitarrenharmonie an diesen Stellen bei der Aufnahme für mich nicht wahrzunehmen ist. Bei weiterer Betrachtung kam ich darauf, dass es sich bei den Takten 36 und 39 bei der Gitarre um die jeweilige parallele Dur handelt, die somit harmonisch dazu passt. Ich gehe also davon aus, dass dies von Schwanzer bewusst so notiert wurde, obwohl ich den Sinn darin nicht wirklich erkennen kann. In Takt 40 handelt es sich nicht um die parallele Dur, sondern das F7, das bei Bass und Keyboard erst ab der zweiten Takthälfte notiert ist. Dies setzt bei der Gitarre aber bereits beim ersten Schlag ein. Wie gesagt: bei der Aufnahme ist es für mich nicht wahrnehmbar, es könnte sich also auch einfach um einen Schreibfehler handeln.

In Takt 41 kommt es mit 3 Unisono-Akkordschlägen auf B7 zum Wechsel in das nächste Lied „Sieben Tage lang nur Sonnenschein“. Bei dem B7 handelt es sich um die ursprüngliche Tonika, die nun als Zwischendominante zur neuen Tonart Es-Dur führt. Dabei wendet Walter Schwanzer wiederum einen für die Volksmusik typischen Quintenfall als Variationsmöglichkeit an, wie er es auch schon zuvor tat. Es wechselt an dieser Stelle aber nicht nur die Tonart, sondern auch der Rhythmus: Statt des geraden Beats wird nun ein sogenannter „Shuffle-Rhythmus“ eingesetzt, der den Beat etwas vorantreibt. Der Shuffle-Rhythmus ist in den ersten 4 Takten allerdings nur aus der Gesangsrythmik erkennbar, denn die anderen Akkordinstrumente legen den jeweiligen Akkord nur auf den ersten Schlag und die Basstrommel stampft die Vierteln. Schwanzer bringt damit noch eine Abwechslung in den Gesamtaufbau des Medleys, denn man könnte diesen kurzen Teil als eine Art „Bridge“ betrachten, wie sie auch in anderen Schlager und/oder Popsongs meist eingesetzt wird. Auch wenn es sich um einen Shufflebeat handelt, wird im weiteren Verlauf dieses Liedes (ab Takt 46) der bewährte „Bum-tschak“-Rhythmus des Schlagzeuges (wie oben schon erklärt) beibehalten, damit die Marschsicherheit der Musikanten gewährleistet bleibt. Alleine das HighHat unterstützt den Shufflebeat.

Nachdem ab Takt 46 alle wieder voll eingestiegen sind, dauert es nicht lange, bis es zu einer nächsten Steigerung kommt. In Takt 50 kommt es zu einer Rückung um einen Ganzton in die F-Dur. Dieser Tonartwechsel wird in Takt 49 bereits durch die Zwischendominante C7

angekündigt. Das Lied befindet sich nun in der Tonart, mit der die Blasmusik ab Takt 59 mit der „Frühjahrsparade“ einsetzt. Die Stadlband schließt mit 3 Unisono gespielten Akkordschlägen auf 1, 2 und 3 auf (bei 4 wird gedanklich Luft geholt für den nächsten Teil), und zählt somit gleichsam für die Blaskapelle ein, die das Metrum im nächsten Takt übernimmt und weiterführt. Nur so ist ein unproblematisches durchgehendes Marschieren der MusikantInnen möglich.

Den ersten Teil der „Frühjahrsparade“ übernimmt die Blaskapelle, die in der F-Dur weiterspielt. Dieser Teil ist aus den weiter oben bereits genannten Gründen nicht in Schwanzers Partitur notiert. Schwanzers Partitur setzt erst wieder an der Stelle ein, wo die Stadlband die „Frühjahrsparade“ übernimmt:

In den Takten 63 und 64 wird mit 3 unisono gespielten Akkorden auf 3, 1 und wieder 3 (jeweils halbe Noten) mit der Zwischendominanten G7 die neue Tonart C-Dur angekündigt, in der die Stadlband die Frühjahrsparade weiterführt. Zusätzlich spielen die beiden Trompeten Triolen beginnend auf den jeweiligen Akkorden in Takt 64, was besonders auf einen gemeinsamen Beginn drängt. Dies ist nun der letzte Teil des Finalmedleys, wo alle noch einmal dazu animiert werden sollen, mitzusingen. Dies wird nach der eben beschriebenen Überleitung von der Blaskapelle vor allem durch den Gesang auf „Lala“ erzielt, der in Schwanzers Partitur so noch nicht vorgesehen war. Da ist unter der Gesangsmelodie ein Text angegeben, der inhaltlich für die Stadlproduktion etwas angeglichen wurde, man hat sich im Studio aber dann offensichtlich doch für eine „Lala“-Version entschieden, da diese den Operettencharakter etwas zurückdrängt und die „Frühjahrsparade“ somit etwas näher zum Schlager rückt und außerdem noch eingängiger für das Publikum macht.

Auffallend ist hier im letzten Teil, dass im Arrangement die Trompeten zunächst gar nicht eingesetzt werden, ab Takt 77 dann aber mit stehenden Tönen (ganze Noten) auch während des Gesanges spielen. Dies steigert sich bis zum Schluss, wo alle Blechbläser voll zum Zug kommen. Zuvor wurde immer darauf geachtet, dass der Gesang ausschließlich durch die Saxophone getragen wird. Die Trompeten und Posaunen spielen meist nur Einwüfe in den Gesangspausen. Am Schluss kommt es aber durch den kompletten Einsatz der Blechbläser zu einer totalen Steigerung, sodass man das Gefühl hat, es könne keine Steigerung mehr kommen. Es wird auf diese Weise das Ende des Finales bereits etwas angekündigt.

Mit der eingängigen „Lala“-Melodie geht es nun noch so weit, bis sich alle am ersten Schlag in Takt 97 im C-Dur Akkord (Tonika) vereinigen, was der Abschlussakkord sein könnte.

Darauf folgt aber eine Abschlussformel, wie sie bei Märschen, aber vor allem in der Volksmusik gerne verwendet wird: ein unisono gespieltes „taka ta“ auf C-Dur: Zwei 1/8 Noten auf dem 4. Schlag des Taktes 97 und eine Viertel auf den ersten Schlag des letzten Taktes.

Eine ähnliche Abschlussformel im Schlagerbereich wäre ein „Cha cha cha“, wobei die ersten beiden Töne in diesem Fall dann nicht als Achteln auf dem 4. Schlag des vorletzten Taktes wären, sondern als 1/4-Noten auf 3 und 4. Der Abschlussschlag wäre gleich¹⁷. Wichtig scheint im volkstümlichen Schlagerbereich aber so ein Abschluss zu sein, der über den „normalen“ Endakkord auf der Tonika hinausgeht. Diese Erwartungen wurden durch Walter Schwanzers Arrangement erfüllt.

Allgemein ist zu sagen, dass Walter Schwanzer offensichtlich generell sehr darauf geachtet hat, die Erwartungen der potentiellen Endkonsumenten in jeder Hinsicht zu erfüllen. Die Harmoniefolgen sind zwar ohnehin durch die Liedauswahl vorgegeben, es wurde aber wahrscheinlich schon bei der Auswahl darauf geachtet, dass man sich abgesehen von ein paar parallelen Mollakkorden, nicht recht weit über die Grundstufen Tonika, Subdominante und Dominante hinausbewegt.

Bei den Bereichen, die neu erstellt werden mussten, wurde ebenso darauf geachtet, dass es bei den Rezipienten auf keinen Fall zu einer musikalischen Überforderung kommen kann. Für die Tonartwechsel wurden ausschließlich die einfachsten Möglichkeiten wie Rückungen um einen Halb- bzw. Ganzton oder Quintfälle verwendet. Dazwischen wurde immer eine Zwischendominante als Septakkord gesetzt, damit bei den Mitsingenden ja nichts schiefgehen kann.

Die Lage der Gesangsmelodie bewegt sich stets im „Wohlfühlbereich“ für Laien. Das bedeutet, dass jeder problemlos mitsingen kann, zumal die Melodieverläufe auch eher einfach sind, was natürlich sicherlich auch ein Grund für die Liedauswahl war.

In einem Gespräch mit Walter Schwanzer und Wolfgang Lindner¹⁸ erzählten beide, dass es immer ein Stadlthema gibt, zu dem die ausgewählten Lieder passen sollten. Dann gibt es eine Redaktionssitzung, wo Vorschläge gemacht werden und dann eine Auswahl getroffen wird. Sobald dies erfolgt ist, beginnt die Produktionsphase. Wolfgang Lindner erstellt zunächst Midi-Files, wo jede Instrumentenspur extra angelegt wird, nur die Bläser sind in einer Spur

¹⁷ Ein sehr bekanntes Beispiel dafür wäre „I just called to say I love you“ von Stevie Wonder

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=MbIG5M1ErXk>, letzter Zugriff: 22.6.2015.

zusammengefasst. Walter Schwanzer erstellt daraus dann die Notenpartitur und „zerlegt“ die Bläuserspur, um sie den einzelnen Stimmlagen zuzuordnen, woraus sich dann der Bläusersatz ergibt. Es ist also nicht so, dass Schwanzer die Arrangements aus dem Nichts zu Papier bringt, sondern er hat dabei meist bereits die Midi-Spuren von Wolfgang Lindner. Die größte Herausforderung besteht für Schwanzer dann darin, die einzelnen Saxophon- und Blechbläserstimmen daraus zu generieren und diese sinnvoll anzuordnen.

Die so erstellte Notenpartitur dient dann als Arbeitsgrundlage für die Musiker, die ins Studio kommen. Die einzelnen Instrumente werden nicht gleichzeitig aufgenommen, sondern sogar an verschiedenen Tagen – je nachdem, wann die jeweiligen Musiker Zeit haben. Die Musiker haben dann alle fehlenden Instrumente durch den im Vorfeld erstellten „Midi-Guide“ am Ohr und spielen dann ihr Instrument dazu. So werden alle Instrumente sukzessive durch echte Instrumente ersetzt. In diesem Fall wird sogar das Schlagzeug echt eingespielt¹⁹, da dies ja für eine Livesituation im Stadl produziert wird, wo der Klang so authentisch wie möglich klingen soll.

Die Partituren liegen dann auch beim Stadl selbst auf, damit die Musiker der Stadlband bei eventuellen Pannen spontan selbst live spielen können. Die Stadlband ist stets fix verkabelt und mikrofoniert und jederzeit zum Liveeinsatz bereit.

Erwähnen sollte ich vielleicht noch, dass die Musiker der Stadlband eine fixe Gruppe sind. Es handelt sich dabei um jene MusikerInnen, mit denen in Wolfgang Lindners Studio auch die Aufnahmen gemacht werden. Dies ist natürlich eine ganz andere Situation, als wenn es lauter neue, einander unbekannte Musiker wären. Diesen Fall habe ich ja zu Beginn dieser Arbeit angenommen, da ich vor allem darin den Grund für die Erstellung einer Partitur sah.

Aber es ist auch in diesem Fall so, dass die MusikerInnen erst im Studio mit den neuen Stücken konfrontiert werden. Dafür haben sie dann die Noten, können sich aber auch den zuvor erstellten „Midi-Guide“ anhören.

4. Resümee

Ich werde in diesem Abschnitt nun zusammenfassend versuchen, die einzelnen Fragestellungen aus Punkt 1.2 abzuklären. Diese sollten nach den verschiedenen Analysen und gewonnenen Informationen beantwortbar sein.

¹⁹ Dies passiert durch Wolfgang Lindner selber, der auch studierter Schlagzeuger ist.

Die erste Annahme, die ich traf, dass für bestimmte Produktionen irgendwelche professionelle Studiomusiker herangezogen würden, muss ich im Falle des Stadls insofern einschränken, dass es sich hier nicht um „irgendwelche“ Musiker handelt, sondern um ein eingespieltes Team, das stets als Einheit agiert. Die Stadlband ist eine Gruppe, die nicht nur auf der Bühne eine Einheit bildet, sondern auch als MusikerInnen für die Aufnahmen zur Verfügung stehen. Wolfgang Lindner ist dabei der zentrale Punkt: Er ist nicht nur der Schlagzeuger der Band, sondern auch der musikalische Leiter des gesamten Stadls und der Produzent und Aufnahmeleiter der Studioproduktionen. Vieles passiert hier also auch intuitiv, weil jeder der Beteiligten genau weiß, worum es geht.

Bei dem zu Beginn erwähnten Beispiel von Christian Zierhofer waren wirklich ganz fremde OrchestermusikerInnen in ein Studio bestellt. In dieser Situation muss auf die Erstellung der Partitur aus meiner Sicht wesentlich mehr Sorgfalt angewandt werden.

Tatsache ist aber, dass die Musiker auch im Falle der Stadlband erst im Studio erstmals mit dem einzuspielenden Stück konfrontiert werden und somit auch die Noten sehr sinnvoll sind.

Eine erste Hauptfrage, die ich mir zu Beginn stellte, war, was ein Arrangement bzw. eine Partitur überhaupt sei und ob es bei der Erstellung dieser bestimmte Konventionen gäbe. Diese Fragestellungen habe ich in Punkt 2 sehr gut abklären können, möchte sie aus diesem Grund im Detail an dieser Stelle nicht wiederholen, sondern nur kurz zusammenfassen: Ich begann zunächst einmal, mir den Aufbau einer klassischen Orchester-Partitur anzusehen. Dies sollte als Bezugspunkt dienen, mit dem ich dann alles Weitere abgleichen konnte. Neben dem Aufbau der Partitur wurden mir auch noch andere Konventionen klar, wie zum Beispiel bestimmte Instrumente üblicherweise notiert werden, welche Schlüssel oder eventuelle Transpositionen man beachten muss. Anhand dieser Informationen war ich erst in der Lage, Walter Schwanzers Partitur formal zu analysieren, ob er sich an die formalen Konventionen hält. Ich kam dabei vor allem in Punkt 3.2 zum Schluss, dass die Anordnung der Partiturstimmen im Großen und Ganzen mit der klassischen übereinstimmt. Formale Probleme erkannte ich nur bei den Saxophonschlüsseln, die oktavierend sein sollten, und bei den beiden Zeilen für das Keyboard. Dabei sollt die Zeile für die linke Hand im Bassschlüssel notiert sein. Außerdem ist die notierte Begleitung für einen Keyboarder unrealistisch und teilweise auch unspielbar.

Man kann aber trotzdem sagen, dass die klassischen Konventionen einigermaßen eingehalten sind.

Die ansonsten üblichen „Leadsheets“ haben bei Stadlproduktionen keinen Platz.

Die zweite große Frage war, wie Walter Schwanzer die Übergänge der einzelnen Liedbeiträge löst, wie er durch eventuelle musikalische Formeln für die nötige Abwechslung sorgt. Dies habe ich vor allem im Punkt 3.3 abgehandelt:

Zunächst sorgt einmal die Liedauswahl für Abwechslung. Dies ist allerdings nichts, was Schwanzer selbst bestimmen kann. Das passiert in einer Teambesprechung. Die Auswahl der Lieder beinhaltet einerseits die Themen des Textes (Sonne, Frühling, gute Laune,...), aber damit ist auch der Rhythmus vorgegeben. So leisten auch die verschiedenen Rhythmen (Reggae, 4/4 Beat, Shuffle-Beat, Marsch) einen wesentlichen Beitrag zum Abwechslungsreichtum des Finales. Damit die jeweiligen Rhythmen nicht als zu „exotisch“ rezipiert werden, gewährleistet ein durchgehender „Bum-tschack“-Beat des Schlagzeuges die „Bodenhaftung“, der aber auch für die marschierenden Gruppen wichtig ist.

Weiters habe ich mir dann die harmonischen Abfolgen angesehen. Dabei stellte sich heraus, dass es in einer relativ raschen Abfolge zu Tonartwechsel kommt, die für Abwechslung sorgen sollen. Diese Tonartwechsel passieren aber nicht nur zwischen den unterschiedlichen Liedern, sondern zum Teil auch in den Liedern selbst. Schwanzer unterscheidet hier aber offensichtlich zwischen diesen beiden Fällen:

Während es innerhalb eines Liedes ausschließlich zu einer Rückung um einen Halb- bzw. Ganzton kommt, setzt er bei den Wechseln zwischen den Liedern einen Quintenfall ein. Beides sind aber altbekannte Formeln der Volks- und Schlagermusik. Zur Verstärkung des Effektes kündigt Schwanzer jeden Tonartwechsel mit einer Zwischendominante im Septakkord an. Dies ist vor allem deshalb wichtig, da sich das ganze Finale zum Mitsingen eignen soll. Durch die Zwischendominanten können sich die Mitsinger schon auf die neue Tonart einrichten und werden nicht überrascht.

Die Bläser sind so arrangiert, dass die Saxophone die Gesangsstimmen unterstützen, aber die akustisch hervortretenden Blechbläser für abwechslungsreiche „Fills“ sorgen, wenn gerade kein Gesang dabei ist. So kommen diese dem wichtigen Gesang nicht in die Quere.

Einschränkend muss man an dieser Stelle nun nochmals sagen, dass es sich eigentlich nicht nur um das Arrangement von Walter Schwanzer handelt, sondern ein großer Teil der Arbeit auch von Wolfgang Lindner im Vorfeld passiert. Dies macht aus meiner Sicht auch das Besondere an den Stadlproduktionen aus: Es handelt sich offensichtlich wirklich um eine „Stadlfamilie“, wo ein altbewährtes Team zusammenarbeitet und jeder sein Aufgabenfeld hat. Das musikalische Team wurde von Wolfgang Lindner Senior bereits aufgebaut und seit 2006 wird es von Wolfgang Lindner Junior weitergeführt. Schön, dass ich ein bisschen in diese Stadlfamilie hineinschnuppern durfte!

5. Quellennachweis

5.1. Literatur

Dickreiter, Michael: *Partiturlesen. Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*, Mainz: Goldmann Schott 1984.

Sachs, Klaus-Jürgen u. Röder, Thomas: „Partitur“, in: Fischer, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7/2, Kassel u.a.: Bärenreiter 1997, Sp. 1424-1438.

Ziegenrucker, Wieland: *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009.

5.2. Musikalien

Nichalsky, Carl (Arr.): *Potpourri. Frühjahresparade. Robert Stolz*, Frankfurt/Main: Edition Rex 1966.

Schwanzer, Walter (Arr.): *Finale Stadl Oberwart 2015*, Privatarchiv.

5.3. Audiovisuelle Quellen

Raber, Thomas: „Marc Pircher & Co – Dem Schlager(hit) auf der Spur“, Interviewfilm, veröffentlicht am 4.6.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=5SGUCPQRIK0>, letzter Zugriff: 10.6.2015.

Raber, Thomas: „Wolfgang Lindner Jun & Walter Schwanzer – den Stadlmusikmachern auf der Spur“, Interviewfilm, veröffentlicht am 15.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=MbIG5M1ErXk>, letzter Zugriff: 22.6.2015.

Gäste Musikantenstadl - Frühlingsstimmen-Walzer & Finale Frühling 2015, veröffentlicht am 23.3.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ILFMVxJ5kdY>, letzter Zugriff: 10.6.2015.

5.4. Online-Quellen

Raber, Thomas: *Auf der Suche nach einem (Erfolgs)rezept des (volkstümlichen) Schlagers am Beispiel von Marc Pircher und seinem musikalischen Umfeld*, Bakk. Arbeit Institut Musikwissenschaft der Universität Wien 2014, https://www.ph-online.ac.at/phwien/voe_main2.getVollText?pDocumentNr=485708&pCurrPk=4642, letzter Zugriff: 10.6.2015

Anhang: