



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

The Key of Spring: Eine explorative Auseinandersetzung mit
Robert Stolz' Frühlingsliedern

verfasst von | submitted by
Anna-Maria Pfiel BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 647

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Digital Humanities

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Hannes Fellner M.A. PhD

Inhalt

Abstract	3
Abstract deutsch	5
Einleitung	7
1. Emotionsbegriffe und Definition	9
1.1 Emotionsbegriffe	9
1.2 Emotionsforschung in der Musik	11
2. Material	16
2.1 Zeitliche Einordnung	16
2.2 Frühlingslieder in Wien	18
2.3 Ausgewählte Frühlingslieder	20
2.4 Der Komponist Robert Stolz	22
3. Methodik	26
3.1 Daten erfassen und digitalisieren	26
3.1.1 Notenmaterial	26
3.1.2 Textmaterial	28
3.2 Analyse	28
3.2.1 Textanalyse	28
3.2.1.1 Sentiment-Analyse und Umfrage	29

3.2.2	Musikanalyse	32
3.2.2.1	Tonhöhe	32
3.2.2.2	Harmonik.....	34
3.2.2.3	Intervalle	35
3.2.2.4	Betonungen	35
4.	Analyse-Ergebnisse	37
5.1	Onlineumfrage.....	38
5.1.1	Ausgewählte Wörter	46
5.2	Musikanalyse-Ergebnisse	48
5.2.1	Tonhöhen und Ambitus	50
5.2.2	Tonhöhenklassen	55
5.2.3	Tonarten und Taktangaben.....	60
5.2.4	Lautstärke und Betonungen	61
5.	Fazit und Ausblick	63
	Bibliografie.....	65

Abstract

In this thesis I explore the thematic portrayal of spring in songs for voice and piano composed by Robert Stolz, including both compositions where the topic of spring appears in the title and/or lyrics. The central research questions guiding this study are:

1. How does Robert Stolz use music and language to convey an idea of spring in these compositions?
2. Are specific reappearing linguistic elements consistently accompanied by specific melodic, harmonic and/or other distinctive patterns?
3. Do the results of a sentiment analysis of the lyrical text align with the musical parameters and their connotations according to Affect theory and ideas of conveying emotions through music in general?

An important part of the thesis is to view Stolz's life and the selected works in a social context. It is necessary to consider Stolz's role and situation during and after the world wars and the extent to which this has influenced his compositions as well as the selected lyrical texts. Since this study not only focuses on linguistic parameters but also musical, it adopts a multidisciplinary and multimodal approach using different methods for both aspects. The musical analysis includes harmonic, tonal and general structures of the musical text and variations of them, while the linguistic analysis examines word choice and lyrical themes.

For this purpose, the music notation program MuseScore is used to prepare pieces of music for export in MusicXML format (using eXtensible Markup Language). This enables a digital examination using music21, a toolkit for analyzing musical scores and their components. To compare lyrics and text occurrences, an Excel Spreadsheet containing metadata and the texts' lyrics will be created, imported into Jupyter Notebook and analyzed using the Python programming language. There, sentiment libraries can help to define valence values for individual selected, frequently occurring words, which are then enriched and merged with the results of an online survey. A musical sentiment analysis will be achieved by comparing

research on Affect theory and conveying emotions with music in general. Through this comparative approach both results of literary and musical sentiment analysis can be compared and tendencies for specific words and full pieces can be discovered.

This thesis offers a new perspective on the spring songs by including both text and music in the analysis and in particular in what way the Austrian composer Robert Stolz arranged the selected texts on the theme of spring to music. It is particularly interesting how the lyrical texts correlate with their musical counterparts and whether or which patterns can be found. In addition, the work opens up further research possibilities in the field of digital humanities by establishing a multimodal link between the text-based sentiment analysis and the musically conveyed emotions, thus enabling an examination of both the emotional and musical dimensions of the selected compositions by Robert Stolz.

Previous research done on Robert Stolz has mainly focused on his Operetta compositions, as these make up a large part of his career. The aim of this work however is to take a closer look at the lesser-known compositions about spring. In the context of previous research on the portrayal of seasons in music (Pettijohn, Williams & Carter 2010), this paper builds on the existing literature by providing a more focused exploration of a single composer's work specifically including the topic of spring in its title and lyrics. While prior studies have touched on the seasonal motif in music (Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert 1986), this paper seeks to offer a detailed examination of the specific sentimental linguistic and musical strategies employed by Robert Stolz in this limited context, enriching the understanding of the genre of spring songs for voice and piano.

Abstract deutsch

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der thematischen und musikalischen Darstellung des Frühlings in den Liedern für Gesang und Klavier von Robert Stolz auseinandersetzen, unter Einbeziehung von Kompositionen, in denen das Thema des Frühlings im Titel und/oder Text vorkommt. Die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit lauten:

1. Wie setzt Robert Stolz in diesen Kompositionen Musik und Sprache ein?
2. Werden bestimmte wiederkehrende sprachliche Elemente durchgängig von bestimmten melodischen, harmonischen und/oder weiteren auffälligen Mustern begleitet?
3. Wie stimmen die Ergebnisse einer Sentiment Analyse des lyrischen Textes mit den musikalischen Parametern und deren Konnotationen im Sinne der Affekttheorie und der Vorstellungen von der Darstellung von Emotionen in Musik im Allgemeinen zusammen?

Ein wichtiger Teil der Arbeit ist, Stolz' Leben und die ausgewählten Werke in einen gesellschaftlichen Kontext zu stellen. Es ist notwendig, Stolz' Rolle und Situation während und nach den Weltkriegen zu berücksichtigen und das Ausmaß, in dem sie seine Kompositionen sowie die ausgewählten lyrischen Texte beeinflusst haben. Da sich diese Arbeit nicht nur auf sprachliche, sondern auch auf musikalische Parameter konzentrieren möchte, wählt sie einen multidisziplinären und multimodalen Ansatz, wobei für beide Aspekte unterschiedliche Methoden verwendet werden. Die musikalische Analyse umfasst harmonische, tonale und weitere Strukturen des Notentexts und deren Variationen, während die linguistische Analyse die Wortwahl und die lyrischen Themen untersucht.

Für diesen Zweck wird das Notationsprogramm *MuseScore* genutzt, um Musikstücke über den Export im MusicXML-Format (mittels eXtensible Markup Language) bereitzustellen. Dies ermöglicht eine digitale Auseinandersetzung mit *music21*, einem Toolkit für die Analyse von Musiknoten und ihren Bestandteilen. Für den Vergleich von Liedtexten und bestimmten Textvorkommen wird eine Excel-Tabelle mit Metadaten und den Liedtexten der Texte erstellt und anschließend in Jupyter Notebook importiert und mit der Programmiersprache Python analysiert. Dort können Sentiment-Bibliotheken dabei helfen,

mittels Valenzwerte für einzelne ausgewählte, häufig vorkommende Wörter zu definieren, wobei diese durch die Ergebnisse einer Onlineumfrage erweitert und zusammengeführt werden. Eine musikalische Stimmungsanalyse wird durch den Vergleich der Forschung zur Affekttheorie und der Emotionsvermittlung mit Musik im Allgemeinen erreicht. Durch diesen vergleichenden Ansatz können sowohl die Ergebnisse der literarischen als auch der musikalischen Stimmungsanalyse verglichen und Tendenzen für bestimmte Wörter und ganze Stücke entdeckt werden.

Diese Arbeit ermöglicht eine neue Perspektive auf die Frühlingslieder, indem sie sowohl den Text als auch die Musik in die Analyse miteinbezieht und dabei insbesondere darauf eingeht, wie der österreichische Komponist Robert Stolz die ausgewählten Texte zum Thema Frühling musikalisch bearbeitet hat. Dabei ist besonders von Interesse, wie die lyrischen Texte mit ihren musikalischen Gegenstücken korrelieren und ob beziehungsweise welche Muster gefunden werden können. Darüber hinaus eröffnet die Arbeit weitere Forschungsmöglichkeiten im Bereich der Digital Humanities, indem sie eine multimodale Verbindung zwischen der textbasierten Sentiment-Analyse und den musikalisch vermittelten Emotionen herstellt, wodurch eine Auseinandersetzung mit sowohl den emotionalen als auch musikalischen Dimensionen der ausgewählten Kompositionen von Robert Stolz ermöglicht wird.

Bisherige Forschungen zu Robert Stolz konzentrierten sich hauptsächlich auf seine Operettenkompositionen, da diese einen großen Teil seiner Karriere ausmachen. Das Ziel dieser Arbeit ist es jedoch, die weniger bekannten Kompositionen über den Frühling näher zu beleuchten. Im Kontext früherer Forschungen zur Darstellung der Jahreszeiten in der Musik (Pettijohn, Williams & Carter 2010) baut diese Arbeit auf der vorhandenen Literatur auf, indem sie eine fokussiertere Auseinandersetzung mit dem Werk eines einzelnen Komponisten bietet, das speziell das Thema Frühling in Titel und Text behandelt. Während frühere Studien sich mit dem Motiv der Jahreszeiten in der Musik befassen haben (Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert 1986), versucht diese Arbeit, eine detaillierte Untersuchung der spezifischen gefühlsbetonten sprachlichen und musikalischen Strategien zu bieten, die Robert Stolz in diesem begrenzten Kontext anwendet, und bereichert damit das Verständnis des Genres der Frühlingslieder für Gesang und Klavier.

Einleitung

Auch wenn uns Stolz heute nicht mehr persönlich beantworten kann, was genau er sich beim Komponieren seiner Stücke gedacht hat oder welche Hintergedanken er möglicherweise bei verschiedenen Melodien hatte, kann man seine Melodien in Verbindung mit den Texten auch heute noch genauer analysieren und dadurch mögliche Verbindungen und Muster unter ihnen feststellen. Als bestimmenden Faktor in der Analyse wird die vermeintliche Vermittlung und der musikalischer Ausdruck von Emotionen in Text und Musik herangezogen.

Die Frühlings-Kompositionen von Stolz, die über mehrere Jahrzehnte hinweg zu unterschiedlichen Zeitpunkten in seiner Karriere entstanden sind, bieten eine interessante Grundlage für diese Untersuchung. So wurde eines seiner bekanntesten Lieder, „Im Prater blüh’n wieder die Bäume“, im Jahr 1916 komponiert, während spätere Werke wie „Im Frühling, im Mondschein, im Prater in Wien“ aus dem Jahr 1955 zeigen, dass sich der Frühling als Thema durch sein ganzes Schaffen zog.

Die emotionale Wirkung von Musik und ihre Verbindung zu Texten wurde in früherer Forschung schon mehrmals untersucht und kann unter anderem Hevner zufolge durch Elemente wie Tonart, Dynamik, Rhythmik und Melodik beeinflusst werden. Ebenfalls ist die Verbindung von positiven und negativen Gefühlen mit Dur- und Moll-Klängen immer wieder Thema musikwissenschaftlicher Forschung (Hevner 1935, 1936). Auch die Interaktion von Melodie und Text ist beliebter Forschungsgegenstand, wobei in Sun und Cuthberts Forschung der Affektgehalt der einzelnen Wörter in Verbindung mit unterschiedlichen musikalischen Aspekten gebracht wird und teilweise eindeutige Verbindungen festgestellt werden konnten (Sun und Cuthbert 2018). Auch in dieser Arbeit nimmt die Analyse der emotionalen Valenz von Wörtern, unterstützt durch Emotionslexika und eine Onlineumfrage, eine zentrale Rolle ein. Diese wird mit musikalischen Parametern wie Tonhöhenklassen und Intervallen verknüpft, um ein umfassendes Verständnis der emotionalen Wirkung der Lieder zu ermöglichen.

Ziel dieser Arbeit ist es, diese Kompositionen von Robert Stolz sowohl textlich als auch musikalisch zu untersuchen und wie die emotionale Wirkung seiner Musik mit den beiden Elementen zusammenhängt. Mithilfe der Programme MuseScore und Python sowie verschiedener Bibliotheken wie music21 können unter anderem Tonhöhe, Tondauer, Tonumfang, Intervalle und Stufen systematisch ausgewertet werden. Zudem werden die Liedtexte durch Text- und Sentimentanalyse auf wiederkehrende Muster und Strukturen untersucht, wobei eine Onlineumfrage zusätzliche Informationen liefern soll, wie heutige Hörer:innen einzelne Aspekte dieser Liedtexte wahrnehmen und welche Erwartungshaltungen bezüglich ihrer musikalischen Ausführung bestehen. Durch den Vergleich mit der heutigen Zeit möchte untersucht werden, inwiefern Stolz zeitlose Themen des Frühlings verwendet und welche Mittel und Emotionen dabei involviert sind. Damit wird ein Teil von Stolz' Schaffen näher betrachtet, der oft im Schatten seiner weitaus bekannteren Operetten steht und in der Forschung bislang wenig Beachtung gefunden hat.

Im Rahmen dieser Arbeit werden die ausgewählten Lieder in gewisser Weise aus ihrem historischen Kontext herausgenommen und in die heutige Zeit gebracht. Eine interessante Frage dabei ist, ob Stolz' Vorstellungen von Frühlingsmusik auch heute noch die gleichen oder zumindest ähnlichen Emotionen und Assoziationen ausdrücken und hervorrufen. Gibt es eine zeitlose Vorstellung davon, „wie der Frühling klingt“, wie setzt ihn Stolz musikalisch um und welche Muster, Ähnlichkeiten und Unterschiede lassen sich in seinen Kompositionen erkennen?

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich in folgende Kapitel: Nach einer thematischen Einleitung in den Emotionsbegriff (Kapitel 2), wird zunächst der musikalische und historische Kontext von Robert Stolz sowie der Forschungsstand zu seinen Werken dargelegt (Kapitel 3). Anschließend folgt die methodische Beschreibung der musikalischen und textlichen Analysen, die mit den Ergebnissen der Online-Umfrage ergänzt werden (Kapitel 4). Im darauf folgenden Kapitel werden die Analyseergebnisse der ausgewählten Lieder vorgestellt, wobei sowohl textliche als auch musikalische Muster und ihre emotionale Wirkung untersucht werden (Kapitel 5). Abschließend wird eine Reflexion über die durchgeführten Methoden, die Ergebnisse sowie mögliche zukünftige Forschungsperspektiven gegeben (Kapitel 6).

1. Emotionsbegriffe und Definition

1.1 Emotionsbegriffe

Um sich mit den vermittelten Emotionen in Musik auseinander setzen zu können, ist es notwendig davor die vielfältigen Definitionen in der Emotionsforschung zu klären. Begriffe wie Affekt, Emotion oder Stimmung werden häufig synonym verwendet, obwohl sie unterschiedliche Bedeutungen haben.

Ein Affekt ist Russell zufolge das einfachste spontane und meist unreflektierte Gefühl unter den Stimmungen und Emotionen. Der neuropsychologische Zustand des Kernaffekts (*core affect*) ist laut ihm eine Mischung aus Valenz und Erregung, und dabei nicht auf ein spezifisches Objekt gerichtet. Derartige Affekte können aber in Folge als Emotion (physisch) ausgedrückt werden und werden dadurch spezifischer und analysierbar (Russell 2003). Liu beschreibt Emotionen als vielschichtig und im Gegensatz zu Affekten auf ein bestimmtes Objekt gerichtet. Sie sind in der Regel intensiv und spezifisch auf das auslösende Ereignis bezogen, dauern jedoch nur eine kurze Zeit an. Den Begriff der Stimmung definiert sie als ein länger anhaltendes, diffuses Gefühl, welches weniger oder gar nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtet ist. Eine wütende Emotion kann beispielsweise in eine gereizte Stimmung übergehen, die über einen längeren Zeitraum anhalten kann und daher oft auch weniger intensiv als diese ist (Liu 2020).

Die Definition von Emotionen, Affekten und Gefühlen ist schon lange umstritten und die Frage, ob es Basisemotionen gibt bzw. was sie ausmachen, bringt im wissenschaftlichen Diskurs keine eindeutigen Antworten. Ein sehr bedeutender Impuls stammt von Paul Ekman, welcher von 7 Basisemotionen spricht: *anger*, *contempt*, *disgust*, *enjoyment*, *fear*, *sadness* und *surprise*. Er beschreibt Emotionen als einen automatischen Bewertungsprozess, als eine Reaktion auf etwas Bedeutsames für das eigene Wohlbefinden (Paul Ekman Group LLC 2024). Diese Sichtweise ist jedoch nur eine von vielen im vielfältigen Feld der Emotionsforschung, denn viele weitere Forschende erklären eine unterschiedliche Anzahl an Emotionen zu Basisemotionen, weshalb es schwierig ist, hier eine „richtige“ Ansicht zu bestimmen. Ein entscheidender Aspekt der Basisemotionen für

einige ist deren Wichtigkeit für das eigene Überleben. Die Häufigkeit, in der sie auftreten und das frühe Alter, in dem sie erstmals beobachtet werden, sind oft ebenfalls Gründe eine Emotion als Basisemotion zu klassifizieren (Ortony, Clore, und Collins 1988). Im Zusammenhang mit der evolutionären Bedeutung von Emotionen argumentieren auch Lang und Bradley, dass die Grundlage von Emotionen die motivationale Erregung ist, und diese Motivation aus den Überlebensschaltkreisen heraus entsteht. Werden Emotionen ausgedrückt, können die ausgelösten Reflexe in der Evolutionsgeschichte beispielsweise dazu gedient haben, Gefahren zu vermeiden oder benötigte Ressourcen zu bekommen. Für die Autor:innen spiegeln Emotionen sequenzierte somatische und autonome Reflexe wider, die sich evolutionär entwickelt haben, um das individuelle Überleben zu sichern. Bei der emotionalen Wahrnehmung werden einige dieser Reflexe durch appetitive, also lebenserhaltende, oder aversive, lebensbedrohliche, Reize ausgelöst (Lang und Bradley 2010).

Ähnliches wurde auch schon bereits von Ortony, Clore und Collins (1988) vorgeschlagen. Sie argumentieren, dass Emotionen am besten als hierarchische Struktur verstanden werden sollten, bei der die grundlegendste Form affektiver Reaktionen entweder positiv oder negativ ist. Da alle Emotionen eine Form von positiver oder negativer Reaktion auf etwas beinhalten, ist diese Unterteilung ein wesentlicher Bestandteil von Emotionen. Wenn zusätzliche Faktoren berücksichtigt werden, können weiter differenzierte emotionale Zustände entstehen (Ortony, Clore, und Collins 1988). Diese hierarchische Sichtweise findet sich auch bei Liu, welche das zugrunde liegende positive oder negative Gefühl einer Meinung als *sentiment* definiert. Meinungen, die weder positive oder negative Sentimente beinhalten, bezeichnet sie als *neutral* (Liu 2020).

Russell erweitert diese Diskussion um Emotionen, indem er betont, dass Emotionen schon tief in menschlichen Konzepten und der Sprache verankert sind, dass sie dadurch die psychologische Realität formen. Er schlägt vor, dass Emotionen keine getrennten Prozesse sind, sondern Teil kontinuierlicher Schwankungen des Kernaffekts und Interaktionen mit Wahrnehmung, Kognition und Verhalten. Manchmal bilden diese einzelnen Faktoren eines der prototypischen Muster, so wie Sterne Konstellationen bilden würden (Russell 2003).

Diese unterschiedlichen Ansätze zeigen die Vielfältigkeit der Emotionsbegriffe und verdeutlichen, dass die grundlegende Unterteilung in positive und negative Zustände eine zentrale Rolle in der Erforschung von Emotionen spielt. Diese Einteilung in zwei einfache, gegensätzliche Empfindungen bietet eine gute Perspektive für die Analyse emotionaler Reaktionen, ohne sich auf die spezifischeren und oft umstrittenen Basisemotionen zu beziehen. Solche grundlegenden Kategorien von positiv und negativ sind besonders vorteilhaft, da sie eine breite Anwendung in verschiedenen Disziplinen und Kontexten ermöglichen, einschließlich der Musik.

In dieser Arbeit wird diese Unterteilung auf der grundlegenden Ebene von positiv und negativ gewählt, um zu untersuchen, wie musikalische Elemente wie Modus, Tonhöhe, Tempo, Konsonanz, Intervallgröße und Lautstärke mit den affektiven Bewertungen von jeweils entsprechenden Wörtern korrelieren. Da nicht nur Text über eine affektive Wirkkraft verfügt, sondern auch die Musik sich umgekehrt auf den Text auswirken kann (Glüxam 2020), bedarf es einer Analyse beider Elemente. Durch die Analyse der emotionalen Ladung der Wörter (von positiv über neutral zu negativ) können diese musikalischen Eigenschaften miteinander verglichen und dadurch Stolz' Kompositionsstil besonders bei affektgeladenen Wörtern etwas besser beschrieben werden.

1.2 Emotionsforschung in der Musik

Nicht nur in der Sprache ist von Emotionen die Rede, auch die Musik verfügt mit beispielsweise mit der Affektenlehre über ein Repertoire musikalischer Ausdrucksmittel. Wenn man über den Emotionsbegriff in der Musik sprechen möchte, muss davor erst geklärt werden, was Emotion in der Musik bedeutet und in welchen Formen sie sein kann. Musik wird oft als universelle Sprache der Emotionen bezeichnet und bedient sich dafür verschiedener musikalischer Elemente, um Emotionen zu kommunizieren, imitieren oder in den Hörer:innen hervorzurufen. Es stellt sich daher die Aufgabe herauszufinden, wie Musik als Sprache funktioniert, ihr „Vokabular“ dabei festzulegen und versuchen zu erklären, wie einzelne Faktoren wie beispielsweise Tonhöhe und Lautstärke dabei mitwirken. Wichtig dabei zu beachten ist, dass ein vorhandener Text nicht automatisch auf die Musik schließen lässt, da Texte auch erst nachträglich hinzugefügt werden und Musik

ganz unabhängig davon Emotionen vermitteln kann, wie beispielsweise in instrumentaler Musik (Krumhansl 1997).

Cooke stellt in seinem Buch *The Language of Music* (1959) drei Dimensionen vor, welche die notwendige Spannung für Emotionen in der Musik erzeugen können: Tonhöhe, Zeit und Lautstärke. Der Aufbau dieser drei Faktoren und wie sie eingesetzt werden mittels Klangfarbe und Textur sind für Cooke die ausschlaggebenden Faktoren des musikalischen Ausdrucks. Für den Autor steht der Begriff Tonhöhe (*pitch*) sowohl stellvertretend für einzelne Töne, als auch für die Verbindungen von Tönen, also Intervalle und Akkorde. Jedes Intervall von Prim zur Oktav hat verschiedene Eigenschaften und Funktionen des Ausdrucks. Während eine reine Quart für Cooke in Form einer Übergangsnote emotional neutral wirkt, kann sie als Spannung zur großen Terz einen Semiton tiefer jedoch ein Gefühl von Pathos ausdrücken. Bei Intervallen und Melodien, als eine Folge von Intervallen, ist es deshalb von besonderer Wichtigkeit, ob sie nach oben oder nach unten führen (Glüxam 2020). Cooke vergleicht die Bewegung mit der Schwerkraft: etwas nach oben zu bewegen, benötigt Aufwand und Anstrengung, während etwas nach unten zu bewegen mit Entspannung gleichgesetzt werden kann. So kann auch An- und Entspannung anhand der musikalischen Auf- und Ab-Bewegung dargestellt und imitiert werden. Eine abgründige Verzweiflung und die höchsten menschlichen Wünsche können physikalisch nicht von unendlich tieferen und höheren Tönen ausgedrückt werden und daher nur in Grenzen Umsetzung finden. Meistens geschieht es subtil gemischt mit einer nicht unmittelbar erkennbaren Ausdrucksabsicht (Cooke 1959). Glüxam erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Wichtigkeit von Intervallgrößen, welche direkt mit dem Erregungsgrad zusammenhängen würden. Große Intervalle, und so auch Melodien mit einem großen Ambitus, entsprechen erregten Affekten, während kleine Intervalle und ein geringer Ambitus eher bewegungslos und traurig für eine kleine Erregung steht.

Krumhansls Forschung (1997) unterstützt diese Aussagen indirekt, indem dabei bestimmte musikalische Strukturen, wie unter anderem auch der Tonumfang konsistente emotionale Reaktionen hervorrufen. Ein großer Tonumfang mit vielen Kontrasten ist hier beispielsweise oft mit einem Gefühl von Angst verbunden.

Darüber hinaus spielt der Modus, insbesondere die Unterscheidung zwischen Dur und Moll, eine wesentliche Rolle in der emotionalen Musikwahrnehmung. Schon im 17. und 18. Jahrhundert war die Auffassung von Dur-Klängen als fröhlich und lustig während der Modus Moll allgemein als traurig und weich anerkannt wurde (Glüxam 2020). Sowohl Krumhansl (1997) als auch schon Hevner (1935) haben in ihrer Forschung gezeigt, dass Dur-Tonarten tendenziell mit positiven Gefühlen wie Freude und Helligkeit assoziiert werden, während Moll-Tonarten oft Traurigkeit oder Melancholie hervorrufen. Krumhansl geht hier einen Schritt weiter und vergleicht nicht nur Freude und Trauer, sondern fügt noch ein drittes Element hinzu, Angst. Die jeweils repräsentierenden Stücke für das Gefühl von Angst beinhalten mehr dissonante Harmonien als Moll- oder Dur-Klänge (Krumhansl 1997).

Diese Verbindung zwischen emotionalem Gehalt und Modus wurde bereits in Hevners Studie aus dem Jahr 1935 untersucht, in welcher der historisch angenommene Charakter von Dur- und Moll-Tonarten und mögliche Einflussfaktoren genauer erforscht wurden. Hevner untersuchte dafür, ob diese emotionale Verbindung von anderen bestimmten Aspekten, wie Rhythmus, Tempo oder auch der musikalischen Vorerfahrung und Intelligenz abhängig ist. Für den Moll-Modus wurden von den Teilnehmenden am häufigsten Wörter wie *melancholy*, *mournful*, *gloomy* und *depressing* ausgewählt, während für den Modus Dur mit großem Abstand Adjektive wie *happy*, *cheerful*, *joyous* und *bright* vorherrschten. Aspekte wie Intelligenz oder musikalische Fähigkeiten beeinflussen das Erkennen von diesen Charakteristiken kaum bzw. nicht essentiell (Hevner 1935). Cooke begründet diese oft als immanent bezeichnete Verbindung von Dur mit Freude und Moll mit Trauer durch die jeweils entscheidenden Intervalle von Terz und Sext. Die große Terz habe sich laut Cooke natürlich als Ausdruck von beständigem, anhaltendem Vergnügen etabliert in der westlichen Musik, während die kleine Terz als Absenkung der großen Terz ein Gefühl von beständig anhaltendem Schmerz ausdrückt. Das Intervall der Sext bezeichnet er als ähnlich, es befinde sich aber in einem Zustand, der sich „auflösen“ müsse und im Gegensatz zur Terz ein Gefühl von Sehnsucht nach etwas beziehungsweise Angst vor etwas erzeuge (Cooke 1959).

In diesem Zusammenhang werden auch gerne genaue Beschreibungen einzelner Tonarten erwähnt, die heutzutage mit einer gleichtemperierten Stimmung nicht mehr von größter Wichtigkeit sind. Dennoch orientieren sich viele Komponist:innen heute auch ohne der entsprechenden klanglichen Wirkung noch an den damaligen Werten. C-Dur wird durch ihre reinen Intervalle mit Freude, Erhabenheit und Ehrlichkeit in Verbindung gebracht. Je weiter man sich davon entfernt und je mehr Vorzeichen eine Tonart hat, umso stärker wird der Ausdruck und die Erregung. F-Dur ist demnach noch sehr ruhig und majestätisch, B-Dur als heiter aber auch prunkvoll beschrieben (Glüxam 2020).

Die Art und Weise, wie Melodien konstruiert sind, einschließlich der Größe und Richtung von Intervallen, hat also einen großen Effekt auf die emotionale Wirkung. Große Sprünge können als dramatisch und impulsiv wahrgenommen werden, während kleinere, schrittweise Bewegungen oft als beruhigend und fließend empfunden werden (Glüxam 2020). Hevners weitere Forschung (1936) zeigt, dass aufsteigende Melodien häufiger positive Emotionen hervorrufen, während absteigende Melodien oft mit Würde oder Traurigkeit verbunden sind. Bei Intervallsprüngen in beide Richtungen kommt zusätzlich noch der Aspekt der Impulsivität hinzu, also eine Steigerung der durch die jeweilige Bewegung ausgedrückten Emotion (Cooke 1959 und Glüxam 2020).

Eine sehr häufig verwendete Art der Steigerung der Intensität ist der Aspekt der Lautstärke. Lautstärke kann in der Musik durch einen lauten Vortrag Betonung auf die jeweilige Stelle lenken und somit Bedeutungen und Wichtigkeiten darin erzeugen. Eine leise Musik lenkt umgekehrt weniger Bedeutung auf etwas, kann aber genauso auch als Betonung von etwas Geheimen oder Unheimlichen verwendet werden (Cooke 1959). Dieses Prinzip wird auch von Sun und Cuthbert (2018) unterstützt, die in ihrer Analyse feststellen, dass Dynamikänderungen die emotionale Wirkung von Musik signifikant beeinflussen können. Schwer- und Leichtzeiten in den unterschiedlichen Taktarten können ebenfalls eine akzentuierende Wirkung auf die jeweiligen Töne haben. Die Länge einzelner Noten sagt in manchen Fällen auch viel über deren Wichtigkeit aus, sowie ihre Phrasierung in beispielsweise staccato oder legato, gleichmäßige oder sprunghafte Bewegungen (Cooke 1959). In Hevners Studie zu unterschiedlichen Einflüssen auf die Wahrnehmung von Musik (1936) wurde ein fester Rhythmus (*firm*) oft mit Adjektiven wie *dignified* und *vigorous*

beschrieben, während bei einer fließenden Bewegung (*flowing*) vermehrt Adjektive wie *happy* und *playful* ausgewählt wurden.

Ähnlich zu Hevner beschäftigten sich Sun und Cuthbert (2018) mit einigen dieser zuvor untersuchten Faktoren in der Musik und verbinden diese mit einem jeweils dazugehörigen Liedtext. Es wurden unter anderem Tonhöhe, Dauer, Schlagstärke, Konsonanz und Modus analysiert, mit der These, dass diese Elemente den Affektgehalt des Textes verstärken oder sogar selbst Träger des Affekts sind. Auch wenn das behandelte Feld ein anderes ist als bei Hevner und Cooke, beschäftigen sich Sun und Cuthbert mit denselben Fragen und fügen dabei den Aspekt des Liedtextes hinzu. Im Gegensatz zu Hevners Studien (1935, 1936) sind die einzelnen Wörter schon mit der Musik verbunden und die Herausforderung der Forschenden bestand darin, mögliche Verbindungen zwischen beidem zu finden und Relationen aufzustellen. Es stellte sich bei ihnen heraus, dass traurige und überraschende Wörter signifikant dissonanter in der Musik sind als Affekt-neutrale Wörter und Dur-Akkorde seltener bei Wörtern verwendet wurden, die assoziiert mit Überraschung und Antizipation sind. Bemerkenswert ist auch die Beobachtung, dass Wörter der Überraschung häufiger begleitet von Moll-Akkorden werden als ein negativ geladener Liedtext. Die Forschenden Cuthbert und Sun zeigen mit ihrem Projekt, dass die scheinbar immanente Verbindung von Dur mit Freude und Moll mit Trauer und Leid sich nicht direkt im jeweiligen Liedtext widerspiegeln muss (Sun und Cuthbert 2018).

2. Material

2.1 Zeitliche Einordnung

Robert Elisabeth Stolz, geboren am 25. August 1880 in Graz und gestorben 1975 in Berlin, war einer der erfolgreichsten österreichischen Komponisten des 20. Jahrhunderts und ein wichtiger Vertreter der österreichischen Unterhaltungsmusik. Sein fast acht Jahrzehnte umfassendes Lebenswerk enthält unzählige Operetten, Lieder und Filmmusiken, die in dieser Zeit die Stimmungen und Bedürfnisse einer sich verändernden Gesellschaft widerspiegeln. Stolz begann seine Karriere in Wien während der Blütezeit der Wiener Operette und begleitete den Wandel der Musiklandschaft bis in die 1970er-Jahre. Dabei bewegte er sich sowohl in der Operetten- und Unterhaltungsmusik als auch in den Kreisen der Filmmusik, wo er eine zentrale Rolle spielte. Die hier analysierten Frühlingslieder entstanden in den Jahren zwischen 1916 und 1968. Die von Stolz maßgeblich geprägte Gattung der Operette war damals ein beliebtes Genre, in dessen Zentrum Wien der Komponist lebte und enge Kontakte zu vielen der damaligen Künstler:innen pflegte.

Alleine zwischen den Jahren 1928 und 1935 entstanden beinahe die Hälfte der 15 hier ausgewählten Kompositionen, welche explizit den Frühling in ihren Texten erwähnen. Stolz war in dieser Blütezeit knappe 50 Jahre alt und in seinen Texten sehr mit seiner Wahlheimat Wien verbunden, die auch als „Stadt der Liebe und der Lieder“ in dem Lied „Dann zieht der Frühling ein“ bezeichnet wird. Die Gesellschaft, in der sich Stolz befand, erlebte in dieser Zeitspanne radikale Veränderungen, insbesondere durch die Ereignisse der beiden Weltkriege. Die Zwischen- und Nachkriegszeit brachte ein Bedürfnis nach Flucht mit sich, was sich in der Beliebtheit von leichter, fröhlicher Musik und Melodien widerspiegelte. Das Loch in den Jahren seiner Emigration 1938-1946 ist nur in den hier ausgewählten Frühlingsliedern sichtbar, war Stolz doch durchaus erfolgreich in den USA und komponierte ausgiebig Wienerlieder, Klavierstücke und größere Werke, unter anderem auch in englischer Sprache.

Die Vorstellung von Frühling als eine Zeit des Neuanfangs und der Freude war zu Stolz' Lebzeiten eine weitverbreitete Metapher in der Musik. In einzelnen Briefen von der

Kriegsfront wird deutlich, wie die Unterhaltungsmusik mitten im Krieg eine wertvolle Rolle spielte, indem sie den Soldaten Ablenkung bot und die Erinnerung an die Heimat lebendig hielt. Sehnsucht, Innerlichkeit, Erbauung und Zerstreuung werden angesprochen, aber Musik diente auch der einfachen Unterhaltung und Besinnung, um eine innere Flucht aus dem Kriegsalltag zu ermöglichen (Wolf 2012). Als der Krieg die USA erreichte, begann Stolz mit vielen anderen Künstler:innen Musik und Botschaften nach Österreich, Deutschland und weitere betroffene Länder zu senden. So wurde beispielsweise im Rahmen eines kollektiven Rundfunks das Lied „Im Prater blüh’n wieder die Bäume“ zusammen mit anderen Stücken im Radio ausgestrahlt. Stolz’ Musik weckte nicht nur Nostalgie, sondern war für Albert Einstein beispielsweise auch eine liebevolle Erinnerung an Österreich (Stolz und Stolz 1980).

Nach Kriegsende kehrte Stolz nach Österreich zurück, entschlossen, mit seiner Musik den Wiederaufbau in Österreich zu unterstützen. Der Frühling als ein beliebtes Symbol für den Neubeginn spielte dabei auch eine zentrale Rolle, wie in seiner Operette „Frühling im Prater“, die er in den Jahren 1946-48 komponierte. Die 1949 uraufgeführte Operette spielt im Wien des Jahres 1910, in den „letzten glücklichen Tagen vor dem ersten Weltkrieg“ (Stolz und Stolz 1980: 476) und beinhaltet Lieder, welche von Liebe und Wien-Bezug durchtränkt sind. Dessen optimistische und sorgenfreie Melodien machten es zu einem großen Erfolg und ermöglichten dem Publikum in eine Zeit glücklicher Erinnerungen zu fliehen und dabei den Menschen Mut in der Phase des Wiederaufbaus zu schenken (Stolz und Stolz 1980). Auch in der im selben Jahr erschienenen Operette „Lied aus der Vorstadt“ von 1948 findet sich in dem daraus stammenden Lied „Wiener Frühling“ eine Liebeserklärung an Wien (Pflicht 1981). Von „Wiener Frühling, Wiener Lieder, Wiener Blut und Wiener G’müt“ ist hier die Rede und von einer Melodie des Frühlings, die Wunden heilt und Schmerzen lindert. Besonders in Stolz’ Frühlingsliedern in dieser Zeit zeigt sich das Bild des Frühlings als ein Symbol für Hoffnung und den Neubeginn.

Nach den prägenden Jahren des Krieges kann der Frühling für den Wunsch nach Wiederaufbau und die Rückkehr stehen, der zudem nicht nur die Rückkehr zur Normalität bedeutet, sondern mit dem Wiedererwachen der Natur einen hoffnungsvollen Gegenpol zu den vorangegangenen Zerstörungen bietet. Im heutigen Kontext hat sich die Wahrnehmung

des Frühlings nicht stark verändert – auch heute wird der Frühling oft als Zeit des Neubeginns und des Aufbruchs verstanden. In der für diese Arbeit durchgeführten Onlineumfrage werden häufig Aktivitäten des Frühlings mit der Natur und dem Genießen der wärmenden Sonne verbunden. Einige wenige nennen auch den Neubeginn und das Erwachen der Natur als immanente Verbindungen mit dem Frühling.

Auch wenn der gesellschaftliche Aspekt in den Liedern untrennbar verankert ist und beispielsweise dem Stück „Frühling im Prater“ zur Zeit seiner Veröffentlichung ganz bestimmte Konnotationen und Emotionen zugeschrieben wurden, lassen sich diese heutzutage schwer reproduzieren. Im Rahmen der Onlineumfrage soll daher untersucht werden, welche Assoziationen der Frühling in der heutigen Zeit hervorruft und wie die Teilnehmenden die verschiedenen Jahreszeiten bewerten. Die daraus gewonnenen Ergebnisse werden anschließend mit den Liedern und ihren Texten in Verbindung gebracht, um zu verstehen, inwieweit die Themen der Lieder bei einem heutigen Publikum Anklang finden würden und ob sie ähnliche Verbindungen zum Frühling herstellen. So soll aufgezeigt werden, wie stark die ausgewählten Stücke und ihre Inhalte in der Gegenwart Resonanz finden und ob sich aktuelle Themen mit denen der Lieder überschneiden.

2.2 Frühlingslieder in Wien

Abgesehen von der gesellschaftlichen Situation, in der sich Stolz befand, ist der Frühling ein immer wiederkehrendes Thema in den verschiedensten Arten von Musik schon lange vor Stolz' Zeit. Schon Troubadours und Trouvères besangen die Jahreszeiten und liefern damit die ersten belegten Überlieferungen von unter anderem Frühlingsliedern. In Ernst Chailiers Großem „Lieder-Katalog“ aus dem Jahr 1885, welcher es sich zur Aufgabe gemacht hat, gedruckte, einstimmige deutsche Lieder allen Ursprungs alphabetisch zu ordnen, findet sich eine große Zahl an Liedern mit jeweils einer Jahreszeit explizit im Titel, wobei hier der Frühling mit etwa 1000 Erwähnungen die anderen Jahreszeiten zahlenmäßig weit überragt. Besonders in der musikgeschichtlichen Epoche der Romantik sind die Natur als Topos und ihre Stimmungen von großer Bedeutung. Obwohl der Frühling und der damit verbundene Umweltbezug in dieser Zeit stark vertreten sind, gibt es keinen eigenen Stil,

der sich durch die Kompositionen zieht. Gemeinsam ist ihnen jedoch eine durchgehende Tendenz zur Romantisierung einer ästhetisch verklärten Natur (Zeman 1989).

Das Thema des Frühlings begleitet Stolz, wie man an den ausgewählten Liedern erkennen kann, durch seine gesamte Karriere und spiegelt dabei vielleicht auch die Tendenzen der Zeit wider, in der aufgrund der gesellschaftlichen Situation der mit dem Frühling verbundene Neubeginn und seine Romantisierung von großer Bedeutung und Wirkung waren. Die Frühlingslieder, die Stolz über mehrere Jahrzehnte hinweg schuf, zeugen von seiner Leidenschaft für die leichten, melodischen Klänge der Unterhaltungsmusik und reflektieren zugleich die musik- und gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklungen im 20. Jahrhundert.

Durch den starken Wien-Bezug in seinen Stücken ist eine kurze Einführung in das Wienerlied notwendig, um die darin vorkommenden Themen in einen Kontext zu stellen. Das Wienerlied hat seine Ursprünge im frühen 19. Jahrhundert, etwa um 1820, als sich das "klassische" Wienerlied mit seiner heute unverkennbaren Form entwickelte. Es ist eng mit der Wiener Kultur und den sozialen Gegebenheiten dieser Zeit verbunden. Die frühesten Wienerlieder waren Vortragslieder, die ihren Ursprung in der Tradition der Bänkelsänger, Leiermänner und Harfenisten hatten. Diese Lieder wurden zunächst in den Bühnen der Wirtshäuser und später in Unterhaltungslökele wie Varietés und Kabaretts vorgetragen. Das Wienerlied war also von Anfang an Teil der gesellschaftlichen Unterhaltung und spiegelte die Lebensweise und Stimmung der Wiener Bevölkerung wider. Während es zunächst eher ein Vortragslied war, bei dem Künstler auf der Bühne für ihr Publikum sangen, entwickelte es sich im Laufe der Zeit auch zu einem geselligen Singen, insbesondere in Heurigen, den typischen Wiener Weinlokalen. Hier sang das Publikum oft gemeinsam bekannte Lieder, oft mit besonders ländlichem Charakter. Mit dem Rückzug des Wienerliedes von den Bühnen zu den Heurigen entstanden dementsprechend auch eigene Heurigenlieder, die kürzere und einprägsamere Texte sowie markante Refrains aufwiesen. Diese Lieder wurden zu einem festen Bestandteil der Wiener Unterhaltungskultur und beeinflussten auch andere Bereiche wie den Tonfilm, in dem Wienerlieder oft zu hören waren. Umgekehrt fanden auch Lieder aus Filmen ihren Weg in die Heurigen und wurden dort gesungen. Die Abgrenzung des Begriffs "Wienerlied" gestaltet sich daher oft schwierig,

da er verschiedene Phänomene umfasst, darunter Vortragslieder aus der Bühnenkultur sowie geselliges Singen in Heurigen (Schedtler 2004).

Wie das Wienerlied, das die Stimmung der Wiener Bevölkerung einfängt und ein Ausdruck von Unterhaltung und Lebensgefühl ist, spiegeln auch die Frühlingslieder die gesellschaftlichen Wünsche und Hoffnungen wider. Die hier ausgewählten Frühlingslieder greifen diese Stimmungen auf und verbinden es mit der Leichtigkeit der Unterhaltungsmusik, wodurch die nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich einen engen Bezug zur Tradition des Wienerlieds herstellen.

2.3 Ausgewählte Frühlingslieder

Die Stücke wurden ausgewählt anhand ihres Liedtexts und dem Vorkommen des Wortes „Frühling“ in ebendiesem Text. Weiter wurde die Suche eingeschränkt auf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, um eine gute Vergleichbarkeit unter den Stücken zu ermöglichen. Dadurch kann jeweils eine Melodiestimme mit ihrem Text und eine dazugehörige mehrstimmige Begleitung mit ihren Harmonien analysiert werden.

Alle Werke Robert Stolz', einschließlich der in diesem Kapitel untersuchten Frühlingslieder, sind in Stefan Pflichts umfassendem Werkeverzeichnis erfasst und chronologisch gelistet. Mittels RSWV-Nummerierung (Robert-Stolz-Werkeverzeichnis) wurden die Stücke mit ihren teilweise bereits vorhandenen Opuszahlen in Verbindung gesetzt und neu katalogisiert. Robert Stolz hat selbst einige seiner Werke mit Opuszahlen versehen, allerdings ist diese Vergabe von Opuszahlen besonders nach seiner Emigration weniger systematisch, ungenauer und zufälliger (Pflicht 1981). Zwei der ausgewählten Stücke besitzen überhaupt keine Opusnummer, sind aber in Pflichts Werkeverzeichnis eingeordnet nach dem jeweiligen Jahr, in dem sie im Druck erschienen.

Ein Großteil der 15 gesammelten Frühlingslieder stammt aus verschiedenen Singspielen oder Operetten. Drei davon sind der Operette „Frühjahrsparade“ entnommen, für welche Ernst Marischka das Libretto und damit den Text der Lieder geschrieben hat. Marischka ist für mehrere Texte Stolz'scher Operetten und Lieder verantwortlich, der künstlerische Schwerpunkt im Laufe seines Lebens wurde aber der österreichische Unterhaltungsfilm als

Regisseur und Drehbuchautor (Wien Geschichte Wiki 2023). Ein viertes Stück mit dem Text von Ernst Marischka stammt aus der Operette „Frühling im Prater“ mit dem entsprechend dazu passenden Namen „Zieht der Frühling durch den Prater“ (Pflicht 1981).

Drei weitere der ausgewählten Stücke sind erstmalig in dem Singspiel „Wenn die kleinen Veilchen blühen“ erschienen. Den Liedtext hierfür schrieb einer von Stolz' Lieblingstextdichtern, Bruno Hardt-Warden. Stolz zufolge ist der Text inspiriert von einer Begebenheit aus seiner Vergangenheit mit Ida „Iderl“ Prokosch, deren beider Zeichen die Veilchen waren – ein Symbol für eine Liebe, die unerfüllt blieb (Stolz und Stolz 1980). Bruno Wradatsch, der unter seinem Pseudonym Bruno Hardt-Warden bekannt wurde (Pflicht 1981), schrieb im Laufe ihrer beiden Karrieren zahlreiche Texte für Stolz' Lieder und teilte dessen tiefe „Liebe zu Schönheit und Natur“ (Stolz und Stolz 1980: 242).

Die restlichen acht der ausgewählten Frühlingslieder wurden jeweils von unterschiedlichen Dichtern getextet, unter anderem von Kurt Robitschek, welcher für den Text des wohl bekanntesten Liedes Robert Stolz verantwortlich ist. „Im Prater blüh'n wieder die Bäume“ wurde während des Ersten Weltkrieges geschrieben und wünscht sich darin eine Hoffnung auf bessere Zeiten. Der Text dazu entstand laut Stolz an nur einem Tag, nachdem beide durch die Auen des Wiener Praters spaziert sind und dabei die blühenden Bäume bewunderten. Robitschek verfasste die Texte zu mehreren von Stolz' ersten Evergreens in Wien und gilt als einer der talentiertesten Textdichter seiner Zeit, wie Stolz selbst betonte (Stolz und Stolz 1980). Das Lied selbst wurde in mehrere Sprachen übersetzt und erlangt zusätzliche Bekanntheit durch seine Verwendung in einem gleichnamigen Liebesfilm von 1958. Bereits zuvor im Jahr 1955 fand das Lied seinen Weg in den Tonfilm in „Die Deutschmeister“. Die übrigen Textautoren werden von Stolz selbst nicht weiter hervorgehoben, Fritz Koselka war an der Entstehung von zwei Operetten beteiligt, während Hans Kaszubski lediglich für ein einziges Lied textete. Dora Maria-Brandt war ebenfalls an nur einem Singspiel beteiligt, aus dem mehrere Einzellieder veröffentlicht wurden. Der Niederländer Gerry Oord schrieb für zwei Lieder von Stolz den Text, wobei nur „Frühling in Amsterdam“ veröffentlicht wurde und hier vertreten ist. Arthur Rebner ist für den Text zahlreicher Lieder und Couplets Stolz' verantwortlich, ist hier aber auch nur mit einem seiner Lieder vertreten, dem „Frühling in Wien“, welches wie viele andere seiner

Lieder einige Jahre nach seiner Erstveröffentlichung 1918 in einer zweisprachigen Ausgabe mit einer englischen Textversion 1963 in New York erschien (Pflicht 1981).

Robert Stolz prägte die Wiener Musikszene nicht nur durch seine Werke, sondern auch durch seine persönliche Geschichte und künstlerische Entwicklung, die stark von den historischen und gesellschaftlichen Umbrüchen des 20. Jahrhunderts beeinflusst wurde. Ein genauerer Blick auf seinen Werdegang hilft, seine Bedeutung für die Musik und die Rolle seiner Frühlingslieder besser zu verstehen.

2.4 Der Komponist Robert Stolz

Die musikalische Laufbahn von Robert Stolz, geprägt durch seine frühen Jahre unter dem Einfluss einer tief verwurzelten musikalischen Familie, führte zu einer vielfältigen und eindrucksvollen Karriere. Seine Anfänge als talentierter Musiker, der bereits im Kindesalter öffentlich auftrat, ebneten den Weg für seine spätere Rolle als einer der führenden Operettenkomponisten. Dieses Kapitel beleuchtet den Werdegang und Höhepunkt seiner kreativen Schaffenskraft, die durch den Einfluss vieler verschiedenen Faktoren geformt wurde. In den Büchern von Robert und Einzi Stolz (1980 und 1986) sowie von Herbrich (1975) findet sich bereits eine umfassende Betrachtung von Stolz' Leben und Werk mitsamt Zeittafeln und Werkeverzeichnissen. Die folgenden Ausführungen sind daher größtenteils diesen Quellen entnommen, da sie eine umfangreiche Darstellung von Stolz' Leben enthalten.

Robert Stolz zeigte bereits in jungen Jahren eine außergewöhnliche musikalische Begabung, die ihn von anderen Kindern in seinem Alter unterschied. Diese Talente wurden früh von seinem Vater Jakob Stolz, einem erfolgreichen Musiker, Musikpädagogen und -theoretiker, und seiner Mutter Ida Stolz, die ebenfalls musikalisch als Konzertpianistin tätig war, erkannt und gefördert (Klug 2019). Schon vor seinem siebten Geburtstag beherrschte Robert mehr Instrumente als seine Geschwister zusammen und zeigte ein bemerkenswertes Können am Klavier, obwohl er zu diesem Zeitpunkt weder lesen noch schreiben konnte. Mit nur sieben Jahren gab er sein erstes Klavierkonzert in Graz, gefolgt von einem ebenso erfolgreichen Auftritt in Wien. Durch die familiäre Verbundenheit mit

der Musikwelt kam er frühzeitig mit bedeutenden Persönlichkeiten wie Johann Strauß, Anton Bruckner und Johannes Brahms in Kontakt. Insbesondere die Besuche Brahms', der dabei oftmals selbst am Klavier gespielt haben soll und Stolz auch Anweisungen und Ratschläge für dessen Klavierspiel gab, prägten seine musikalische Entwicklung nachhaltig. Auch Engelbert Humperdinck, ein bekannter deutscher Komponist und Musikpädagoge, trug wesentlich zur musikalischen Ausbildung von Robert Stolz bei. Mit Humperdincks Unterricht erlangte Stolz nicht nur eine solide musikalische Grundlage, sondern er lernte auch wichtige Fähigkeiten des Komponierens wie das Instrumentieren, die später wahrscheinlich einen Einfluss auf sein eigenes kompositorisches Schaffen hatten (Herbrich 1975).

Robert Stolz' berufliche Laufbahn begann am Grazer Stadttheater, wo er zunächst unbezahlt als Korrepetitor in Proben und Opernproben sowie als Dirigent tätig war. Später führte ihn sein Weg ans Salzburger Theater, wo er als Kapellmeister und Korrepetitor wirkte. In Marburg übernahm er die Position des zweiten Kapellmeisters und nutzte die Gelegenheit, verstärkt zu komponieren. Nach seinem Militärdienst kehrte er im Jahr 1902 nach Salzburg zurück und arbeitete am Stadttheater als erster Kapellmeister. Dort leitete er erfolgreich die Uraufführung seiner Operette „Schön-Lorchen“ und unternahm anschließend im Folgejahr mit einem Ensemble eine Tournee durch Russland mit äußerst erfolgreichen Aufführungen von Operetten und Ballettstücken. Es folgten Engagements am Deutschen Theater in Brunn und am Theater an der Wien, wo er als erster Kapellmeister wirkte, zwischenzeitlich war Stolz aber auch als Leiter eines Zirkusorchesters tätig. Besonders erwähnenswert ist seine Beteiligung an der Umsetzung von Lehárs „Die lustige Witwe“, bei der er eine bedeutende Rolle spielte und ausgelöst dadurch eine enge Freundschaft mit dem Komponisten pflegte, die zu regelmäßigen Treffen führte (Herbrich 1975). Stolz beschreibt diese Premiere selbst als den Beginn des „Silbernen Zeitalter der Operette“ und ebenso als Sprungbrett für Lehárs Karriere (Stolz und Stolz 1980).

1910 markierte einen bedeutenden Meilenstein in der Karriere von Robert Stolz, als seine Operette „Das Glücksmädel“ am renommierten Raimundtheater große Erfolge feierte. Mit diesem Werk etablierte er sich schließlich als einer der führenden Operettenkomponisten seiner Zeit. Während seines Militärdienstes im Ersten Weltkrieg, bei dem er nie an die

Front musste, komponierte Stolz insbesondere im Jahr 1916 eine Reihe von Melodien, darunter auch „Im Prater blüh'n wieder die Bäume“ und „Frühling in Wien“, die einen besonders großen Bekanntheitsgrad erlangten. In seinem Werk hebt Herbrich die Bedeutung von Stolz' Musik während des Krieges hervor und weist darauf hin, dass seine heiteren Operetten dazu beitrugen, die Menschen zu erheitern, Trost zu spenden und ein wenig Hoffnung zu schenken (Herbrich 1975).

Neben Stolz' Erfolgen in der Welt der Operetten fand seine Musik auch in zahlreichen Tonfilmen Verwendung. Beispiele hierfür sind „Frühjahrsparade“ aus dem Jahr 1934 und „Im Prater blüh'n wieder die Bäume“ von 1958. Seine erste Filmmusik komponierte Stolz jedoch bereits für den Stummfilm „Der Millionenonkel“ im Jahr 1913, bei dem unter anderem Ernst Marischka für das Drehbuch verantwortlich war. Marischka verfasste nach diesem Debüt einige weitere Texte von Stolz' Liedern (Stolz und Stolz 1986).

1938 entschied sich Robert Stolz zur Emigration und zog über die Schweiz nach Paris. 1939 lernte er dort Yvonne Louise Ulrich, bekannt als Einzi, kennen, die später seine Frau wurde. 1940 setzte er seine Reise in die Vereinigten Staaten fort und erlebte dort von 1943 bis 1945 große Erfolge unter anderem am Broadway mit Aufführungen Wiener Operetten. Nach dem Krieg kehrte er 1946 nach Wien zurück, wo ihm im Jahr darauf der Professor-Titel verliehen wurde (Stolz und Stolz 1980). Mit 72 Jahren wurde Robert Stolz im Jahr 1952 als musikalische Leitung bei der Wiener Eisrevue angestellt. Zusammen mit Will Petter, der seit 1945 als Regisseur für die inhaltliche Programmgestaltung verantwortlich war, entwickelte Stolz das Konzept der Eisoperette (Lechner 2014). Die Aufführungen kombinierten neue Kompositionen mit traditionellen Wiener Themen und zeitgenössischen Melodien. Während seiner Zeit bei der Eisrevue schrieb Stolz weniger neue Operetten aber insgesamt 19 Eisrevue-Musiken, deren reine Musikspielzeit jeweils bis zu 140 Minuten erreichen konnten. 1970 wurde die Wiener Eisrevue aufgekauft und 2 Jahre später schließlich endgültig eingestellt (Aigner 2014).

Nach seiner Rückkehr nach Österreich wurde Robert Stolz mit zahlreichen Titeln, Auszeichnungen und Ehrungen bedacht. Am 27. Juni 1975 verstarb er schließlich in Berlin. Die Überführung seiner sterblichen Überreste nach Wien erfolgte kurz darauf, und seit dem

4. Juli 1975 ist er in einem Ehrengrab der Stadt Wien auf dem Zentralfriedhof begraben. Robert Stolz' Leben war geprägt von einem bemerkenswerten Schaffen und einem ausgeprägten Engagement für seine Bekannten (Stolz und Stolz 1980). Seine musikalischen Beiträge, sowohl in der Operetten- als auch in der Filmwelt sowie sein Engagement für die Wiener Eisrevue zeugen von seiner Fähigkeit, traditionelle Grenzen zu überschreiten und neue künstlerische Wege zu gehen. Nach einer Karriere, die durch persönliche und politische Umwälzungen geprägt war, hinterließ Stolz ein musikalisches Erbe, das weiterhin Anerkennung findet. Diese Arbeit möchte durch eine Analyse eines ausgewählten Teils seiner Werke einen Einblick in seinen Kompositionsstil bieten.

3. Methodik

In der vorliegenden Arbeit wurde eine umfangreiche Sammlung von Notenmaterial genutzt, die primär aus zwei bedeutenden Quellen stammt. Zunächst ist Herr Hans Stolz hervorzuheben, der als alleiniger Geschäftsführer des ASTORIA - Musikverlags (Bundesministerium für Justiz 2024) das Archiv seines Vorfahren verwaltet und auf die spezifische Anfrage an die musikalischen Werke für diese Arbeit hin äußerst hilfsbereit alle ihm vorhandenen relevanten Kompositionen zur Verfügung stellte. Weiters ermöglichte auch Herr Walter Schwanzer Zugang zu seinem auf Unterhaltungsmusik von 1870-1970 spezialisierten Archiv (Schwanzer 2024). Das aus diesen Quellen stammende Notenmaterial wurde anschließend mit einem Scanner digitalisiert und in ein Notationsprogramm eingetragen, um eine maschinelle Verarbeitung zu ermöglichen.

3.1 Daten erfassen und digitalisieren

3.1.1 Notenmaterial

Zur Digitalisierung der Partituren wurde das Programm MuseScore herangezogen, da hier sowohl Noten- als auch Textmaterial eingetragen werden können. MuseScore ist eine Open-Source-Notationssoftware, die das Erstellen und Bearbeiten von digitalen und maschinenlesbaren Musikpartituren ermöglicht und dabei in verschiedene Formate exportieren kann. Die darin erzeugten Partituren können dadurch ohne weitere Änderungen für weiterführende Analysen genutzt werden, wodurch ein Zusammenarbeiten zwischen mehreren Programmen erleichtert wird. Zudem bietet MuseScore die Möglichkeit, die eingegebenen Noten auditiv zu überprüfen, indem sie mittels eines integrierten MIDI-Synthesizers abgespielt werden.

Nachdem diese Arbeit nicht auf eine kritische digitale Edition abzielt, sondern diesen Schritt der Transkription lediglich als Mittel zum Zweck der Analysen sieht, werden nicht alle Details der Partituren als gleich relevant betrachtet. Es wurde für die Singstimme jeweils nur die Melodie der Hauptstimme transkribiert (falls eine zweite Stimme vorhanden war), während im Klaviersystem alle verfügbaren Noten integriert wurden.

Taktangaben, Dynamikbezeichnungen und der Liedtext wurden entsprechend eingefügt sowie Marker für die unterschiedlichen Liedteile von Refrain und Strophe für eine einfachere Analyse und eine bessere Vergleichbarkeit hinzugefügt.

Bestimmte Nuancen wie *Staccato* oder *Portato*, Verläufe wie *Crescendo* und *Decrescendo*, *Ritardando* oder *Legato*-Bögen wurden nicht in die Transkription miteinbezogen, ebenso wie Triller und Oktavenschwankungen in der linken Hand, da diese für die Fragestellung als irrelevant betrachtet werden. Spezifische Spielanweisungen, wie beispielsweise *innig* oder *a tempo* sowie Atemzeichen entfallen ebenso. Die allgemeine Spielanweisung am Anfang des Stücks wurde jedoch zusammen mit weiteren Metadaten in einem Excel-Spreadsheet festgehalten, um hier potentielle Ähnlichkeiten oder Unterschiede sichtbar zu machen. Kleinere Schreibfehler oder uneinheitliche Verwendungen desselben Wortes in einem Stück wurden im Text der Einfachheit halber korrigiert bzw. vereinheitlicht.

Im Anschluss daran wurden die Partituren zur weiteren digitalen Verarbeitung im MusicXML-Format als komprimierte MXL-Datei exportiert. XML (Extensible Markup Language), entwickelt 1998 vom World Wide Web Consortium (W3C), ist eine flexible Textformatierungssprache, die zur Strukturierung, Speicherung und zum Transport von Daten dient (Quin 2016). Die einzelnen Elemente können Text, Attribute und andere Elemente enthalten, wodurch eine hierarchische Baumstruktur entsteht. Dieses System erleichtert das Sortieren und Auffinden von Informationen, da es das Ablegen von Informationen auf verschiedenen Ebenen ermöglicht. XML ist durch seine klare Struktur und die eindeutige Benennung von Elementen leicht für Menschen zu bearbeiten und gleichzeitig auch maschinenlesbar, was die Automatisierung von Datenverarbeitungsaufgaben erleichtert. Die Stärke von XML liegt in seiner Einfachheit und Universalität; es ist plattformunabhängig und weitgehend kompatibel, was zu einem idealen Format für die Integration zwischen verschiedenen Systemen und Technologien macht. MusicXML im Speziellen ist ein Format von XML nur für die Kodierung und den Austausch von Musiknoten, dessen Ziel ein universal genutztes Format für die westliche Musiknotation ist, das zwischen verschiedenen Programmen und Datenbanken verwendet werden kann. Der Zwischenschritt des Exports in MusicXML der einzelnen MuseScore-

Dateien ermöglicht ein nahtloses Übergeben der Inhalte an das im Folgenden verwendete Analyseprogramm Python (Python Software Foundation 2023).

3.1.2 Textmaterial

Nachdem das Notenmaterial mithilfe von MuseScore digitalisiert und der dazugehörige Text im selben Programm erfasst wurde, war es für die weitere Analyse erforderlich, eine eigens für den Text konzipierte Excel-Tabelle anzulegen. In dieser Tabelle wurden ausschließlich textbezogene Daten erfasst, eingeteilt in Refrain und einzelne Strophen und ergänzt durch wichtige Metadaten wie das Veröffentlichungsjahr, die Opusnummer (sofern vorhanden), den Titel, die Texter:innen, die anfängliche Tempoangabe bzw. Spielanweisung sowie die Tonart. Diese Zusatzinformationen ermöglichen eine effizientere Vergleichbarkeit der Stücke auf einen Blick. Zur besseren Weiterverwendung wurde diese Datei im CSV-Format gespeichert, sodass sie problemlos mit Python geöffnet und weiterverarbeitet werden kann.

3.2 Analyse

Der erste Schritt der Analyse besteht darin, die erforderlichen Daten in das Analyseprogramm Jupyter Notebook (Jupyter Team 2024) zu laden und für die weitere Analyse aufzubereiten. Zu Beginn werden alle notwendigen Python-Bibliotheken importiert. Dazu gehören Bibliotheken für Datenmanipulation (*pandas*), Textverarbeitung (*nlk*, *re*), Musikanalyse (*music21*) und zur Analyse (*statistics*, *collections*).

3.2.1 Textanalyse

Die Textdaten werden zunächst mithilfe des Python-Pakets *pandas* in Form einer CSV-Datei in ein DataFrame geladen und für die weitere Analyse vorbereitet. Um nachfolgende Fehler in der Textverarbeitung zu vermeiden, werden alle fehlenden Werte (*NaNs*) identifiziert und durch leere Strings ersetzt. Die einzelnen Textspalten, die Text zu Refrain und Strophen enthalten, werden zu einer Spalte zusammengefügt. Anschließend wird der gesamte Text in Kleinbuchstaben umgewandelt, um die Konsistenz zu erhöhen und Doppelzählungen durch Groß- und Kleinschreibung zu vermeiden. Ebenso werden alle

Satzzeichen mithilfe regulärer Ausdrücke (*re.sub*) entfernt, da sie in der Analyse von keiner Bedeutung sind und die Genauigkeit der späteren Tokenisierung beeinflussen können.

Häufig vorkommende Wörter ohne inhaltlichen Wert, wie beispielsweise *und*, *deswegen* und *mir* werden als Stoppwörter bezeichnet und sind irrelevant für diese Textanalyse. Es wurde dafür eine Stoppwort-Liste von Gene Diaz herangezogen (Diaz 2022) und mit weiteren eigenen Wörtern ergänzt, die spezifisch auf die Anforderungen der hier verwendeten Texte angepasst sind. Der Text wird daraufhin in einzelne Wörter zerlegt, wobei jedes Wort als ein Token bezeichnet wird. Jedes Token wird überprüft und jene Wörter, die in der Stoppwort-Liste enthalten sind, werden entfernt. Mittels einem Zähler (*Counter*) werden die Häufigkeiten der verbleibenden Wörter gezählt und zusammengefasst. Zusätzlich werden sie normalisiert, indem sie auf ihre Grundformen oder Wortstämme reduziert werden, um ähnliche Variationen eines Wortes zusammenzufassen, wie beispielsweise *liebend* und *Liebe* oder Variationen im Dialekt wie *liab*. Dafür werden die Wortstämme mittels regulärer Ausdrücke definiert und die einzelnen Wörter dementsprechend zusammengefasst. Dieser Normalisierungsschritt ist hilfreich für die Ermittlung der Wortfrequenzen, wird jedoch für die nachfolgenden Analysen nur punktuell eingesetzt, um die Authentizität und Genauigkeit der Ergebnisse nicht zu beeinträchtigen.

3.2.1.1 Sentiment-Analyse und Umfrage

Da eine Analyse der positiv-negativ Werte mit einer vorgegebenen Bibliothek nur eingeschränkt funktioniert, werden die Valenz-Werte einzelner Wörter mithilfe zweier Emotionslexika gesammelt und miteinander verglichen. Hierfür wird einerseits die Wörterliste von Köper und Schulte im Walde herangezogen, deren Sammlung 350.000 lemmatisierte deutsche Wörter enthält, die anhand von vier psycholinguistischen affektiven Merkmalen bewertet wurden, unter anderem auch unter dem Aspekt der Valenz (Köper und Schulte im Walde 2016). Als zweite Quelle wird hierfür das Emotionslexikon MEMoLon in deutscher Sprache mit mehr als 2 Millionen Einträgen verwendet, welches basierend auf einem Quelllexikon, einem zweisprachigen Übersetzungsmodell und einem Einbettungsmodell für die Zielsprache automatisch umfangreiche Lexika mit acht

Variablen, darunter auch Valenz, für 91 Sprachen generiert (Buechel, Rücker, und Hahn 2020).

Zusätzlich zu diesen Valenz-Werten aus den beiden genannten Quellen werden in einer Online-Umfrage einzelne Wörter aus den Liedtexten von den Teilnehmenden auf einer Skala von 1-5 (negativ-positiv) bewertet, die mit den bereits vorhandenen Werten (original auf einer Skala von 0-10) passend zusammengeführt und ein Mittelwert gebildet wird. Hierfür wird die Umfrage-Plattform der Universität Wien SoSci Survey verwendet und die daraus gewonnenen Daten anschließend in Microsoft Excel ausgewertet. Im Rahmen dieser Umfrage werden mehrere thematische Bereiche abgedeckt, ebenso demografische Daten wie Geschlecht, Alter und Beschäftigungsstatus. In diesem Zusammenhang werden die musikalische Ausbildung und die damit verbundene Erfahrung in Musik- und Instrumentalunterricht erhoben und ebenso die aktuelle emotionale Verfassung der Teilnehmenden abgefragt durch das Bewerten einzelner Adjektive, wie beispielsweise *müde*, *fröhlich* und *fokussiert*.

Ein zentraler Teil der Umfrage konzentriert sich auf die Assoziationen der Teilnehmenden zu bestimmten Begriffen, insbesondere zu affektiv aufgeladenen Wörtern wie *Frühling* und *Liebe*. Dabei werden die Teilnehmenden gebeten, eine Auswahl aus einer Liste von Begriffen zu treffen, die sie mit dem Frühling verbinden, wie beispielsweise *Natur*, *Sonnenschein* oder *Jugendlichkeit*. Die Frage hierzu lautet: „Was verbindest du, wenn du an das Wort *Frühling* denkst?“. Die Auswahloptionen spiegeln typische Assoziationen wider, die mit der Jahreszeit verbunden sind und von Stolz in den ausgewählten Liedern immer wiederkehrend zu finden sind. Diese Einordnung ermöglicht eine grundlegende Analyse, ob beziehungsweise wie verschiedene Gruppen von Menschen diese Konzepte unterschiedlich wahrnehmen und welche Tendenzen es sowohl in der Umfrage als auch in Stolz' Texten gibt.

Zusätzlich dazu werden die Teilnehmenden gebeten, ihre idealen Frühlingsaktivitäten in Form von 1-3 Wörtern zu nennen. Diese Eingaben können anschließend zusammengefasst und analysiert werden. Hier steht wieder der Vergleich zu Stolz' Themen in seinen Liedertexten im Vordergrund, wobei die Gemeinsamkeiten in den vorkommenden Themen

analysiert werden soll. Es möchte anhand dieser Daten festgestellt werden, inwiefern die in den Liedern behandelten Themen heute noch für mögliche Hörer:innen einen Bezug zum Frühling haben. Weiters werden die Teilnehmenden mit der Frage „Wie empfindest du folgende Wörter?“ gebeten, eine Reihe von Begriffen auf einer fünfteiligen Skala von *äußerst negativ* bis *äußerst positiv* zu bewerten. Die Wortauswahl wurde anhand der Liedertexte und deren häufigsten vorkommenden Wörter getroffen. Ziel dieser Abfragen ist es, affektive Bewertungen auf spezifische Begriffe zu erfassen und mit den bereits vorhandenen Valenz-Werten der Lexika zu vergleichen. Diese Daten können Aufschluss darüber geben, inwiefern die Begriffe negativ oder positiv konnotiert sind und wie sie ein mögliches Publikum der Lieder versteht.

Der zweite zentrale Bestandteil der Umfrage ist die Erhebung der musikalischen Erwartungen der Teilnehmenden in Bezug auf einzelne Textzeilen. Die Textausschnitte wurden anhand ihrer Aussagekraft und auffälliger Wirkung ausgewählt. In der Erhebung wird die Erwartungshaltung abgefragt hinsichtlich der musikalischen Umsetzung in Tempo, Lautstärke und der emotionalen Wirkung der ausgewählten Textausschnitte. Die Auswahl der Wörter erfolgt jeweils auf einer bipolaren Skala mit den Gegensatzpaaren traurig/fröhlich, langsam/schnell und leise/laut als Antwort auf die Frage „Welche Art von Musik würdest du bei dieser Textzeile erwarten?“. In der Auswertung ist vor allem der Vergleich mit der tatsächlich vorhandenen Musik interessant und wird bei der Zusammenführung der einzelnen Antworten mit den jeweiligen Musiknoten näher untersucht. Dies ermöglicht auch Vergleiche zwischen den Antworten, welche Wörter besonders häufig in Textzeilen vorkommen, die als laut oder leise bewertet wurden. Ebenso wird für jede Textzeile nach dem jeweils wichtigsten Wort gefragt, sodass im Anschluss an die Befragung nach möglichen Betonungen oder Wichtigkeiten in der Musik gesucht werden kann und ob diese übereinstimmend oder durchaus unterschiedlich gesetzt wurden. Der Wortlaut hierzu ist: „Welches Wort ist für dich das wichtigste in dieser Textzeile?“ und wird bewusst sehr offen formuliert, um keine Antworten vorweg zu nehmen.

3.2.2 Musikanalyse

Die vorliegende Arbeit analysiert verschiedene musikalische Aspekte wie Tonhöhe, Intervalle, Akkorde, Notenlängen, Dynamiken und Betonungen mithilfe des Python-basierten Toolkits *music21* (Cuthbert 2023). Ziel der Analyse ist es, eine bessere Einsicht in die strukturellen affektiven Merkmale der Musikstücke zu gewinnen und diese mit entsprechenden Theorien der Musikwissenschaft und Sentimentanalyse in Verbindung zu bringen. Zu diesem Zweck wird die Analyse in einem Jupyter Notebook unter Verwendung der Programmiersprache Python durchgeführt. In einem ersten Schritt werden die Musikdateien im MusikXML-Format mit der Funktion *converter.parse()* eingelesen und in ein *Score*-Object von *music21* konvertiert, welches die Grundlage für alle weiteren Analysen bildet.

3.2.2.1 Tonhöhe

Im Rahmen der Tonhöhenanalyse wird eine detaillierte Untersuchung der Tonhöhen im Gesangsteil der Stücke durchgeführt. Dafür wird zuerst mittels der *music21*-Funktion *.analyze('key')* die Tonart der einzelnen Stücke bestimmt und anschließend die durchschnittliche Tonhöhe des Gesangparts berechnet. Diese durchschnittliche Tonhöhe über ein ganzes Stück hinweg spiegelt wider, in welchen Lagen sich die Melodie am häufigsten bewegt. Der Ambitus, also der Abstand zwischen der höchsten und tiefsten Note des Gesangs, wird ebenfalls berücksichtigt, um allgemeine Vergleiche zwischen den Stücken zu ermöglichen. Diese Daten sind besonders relevant in Bezug auf Glüxams Theorie, die eine hohe Erregung und Heftigkeit der Empfindung bei großen melodischen und harmonischen Abweichungen von einzelnen Tönen und Wörtern annimmt (Glüxam 2020).

Zur besseren Vergleichbarkeit werden alle Stücke nach C-Dur transponiert und basierend auf ihren Tonhöhenklassen (*pitch classes*) in die Werte 0 bis 11 sortiert, wobei: 0 entspricht C, 1 entspricht C#/Db, 2 entspricht D usw. Diese Umwandlung ermöglicht die Verwendung von Stufen in den Gesangsmelodien der einzelnen Stücke zu vergleichen. Dieser Vorgang inklusive der Transposition nach C dient weniger dazu, die absoluten Tonhöhen in den Stücken zu analysieren, sondern vielmehr, ob und inwieweit die einzelnen Stimmen häufig

auf dem Grundton der Tonart verweilen oder sich häufig auf bestimmte Tonhöhen bewegen. Neben der Analyse der gesamten Stücke werden auch die Tonhöhen einzelner Wörter wie „Frühling“ oder „Musik“ gesondert betrachtet, sowohl in ihrer Originaltonart als auch nach der Transposition nach C in ihren Tonhöhenklassen. Hier können Gemeinsamkeiten und Unterschiede unter den Stücken festgestellt und analysiert werden, in welchen Tonhöhenklassen ein Wort besonders häufig auftaucht. Diese Untersuchung wird in den einzelnen Stücken aber auch über den gesamten Korpus hinweg durchgeführt und bietet eine gute Übersicht über die Tonhöhen-Verteilung in den Stücken.

Für diesen Teil der Analyse wird das Tool *LyricSearcher* aus der *music21*-Bibliothek verwendet, welcher gezielt nach bestimmten Wörtern, Silben oder Mustern innerhalb der Liedtexte suchen kann und eine Ergebnisliste ausgibt, die sowohl den Text als auch die jeweils zugehörigen Noten enthält. Hierfür können auch reguläre Ausdrücke verwendet werden, um verschiedene Wortvariationen zu berücksichtigen. Die untersuchten Wörter werden anhand eines jeweils benutzerdefinierten Wortstammes gruppiert, um Wortzusammenstellungen und -variationen des gesuchten Wortes mit in die Analyse einzuschließen, so wird beispielsweise das Wort „Frühlingsluft“ in die Gruppe „Frühling“ integriert.

Die in der Gesangs- und Klavierstimme vorkommenden Stufen können in den Kontext musikwissenschaftlicher Schriften gebracht und anhand ihrer Tonhöhenklassen und vorhandenen Tonhöhen mit den einzelnen Stufen einer Tonart verknüpft werden. Beispielsweise wird die kleine Terz, die der Tonhöhenklasse 3 entspricht, oft mit Trauer und Melancholie assoziiert, während die große Terz (Tonhöhenklasse 4) weitgehend als Symbol für Freude gilt (Cooke 1959). In der Analyse wird untersucht, welche dieser Tonhöhenklassen in den Gesangsmelodien der Stücke am häufigsten vorkommen und welche affektiven Verbindungen sich daraus ableiten lassen. Besonders interessant ist es dabei, zu erkennen, ob bestimmte Wörter bevorzugt mit spezifischen Tonhöhenklassen verbunden sind.

In diesem Zusammenhang wird auch ein möglicher Unterschied zwischen Strophen und Refrain untersucht. Durch das Setzen von Übungsmarkern in MuseScore (*RehearsalMarks*)

können diese Abschnitte im Analyseprozess klar voneinander getrennt analysiert werden. Diese Unterteilung kann mögliche Differenzen aufzeigen, die sich zwischen dem Refrain als zentralem Melodieträger und den Strophen als Geschichtenerzähler ergeben. Es wird untersucht, ob diese beiden Rollen und Funktionen musikalisch unterschiedlich umgesetzt werden.

3.2.2.2 Harmonik

Ein weiterer Fokus der Analyse liegt auf der harmonischen Struktur der Stücke und damit die Häufigkeit von verschiedenen Akkorden in den einzelnen Stücken und der gesamten Sammlung. Mithilfe des Moduls *Chordify* aus der *music21*-Bibliothek werden die musikalischen Elemente (Noten) zu den einzelnen Zählzeiten in zusammenerklingende Akkorde umgewandelt. Dies vereinfacht die Partitur, indem sie alles, was zu einer Zählzeit gleichzeitig erklingt, zu einem Akkord zusammenfasst. Durch die Funktion *romanNumeralFromChord* können die so erzeugten Akkorde mit ihrer jeweiligen Stufe in der jeweiligen verwendeten Tonart als römische Ziffer beschriftet werden. Dieser Ansatz ermöglicht es, die Häufigkeit bestimmter Akkorde in jedem Stück zu analysieren und dabei auch Umkehrungen zu berücksichtigen, sodass alle Vorkommen eines Akkords, wie z. B. I, zusammengefasst werden, ohne diese separat als I6 oder I64 anzuführen, wodurch eine übersichtlichere Darstellung gewährleistet wird.

Der Vergleich der Stücke erfolgt anhand ihrer Stufen, wobei nicht nur die Melodiestimme, sondern das gesamte Klanggerüst aus Klavier und Gesang berücksichtigt wird. Analog zur Analyse der Tonhöhen erfolgt auch die harmonische Analyse für jedes Stück separat sowie für den gesamten Korpus. Zudem werden Akkorde bzw. Stufenvorkommnisse bei ausgewählten Wörtern festgehalten und für die einzelnen Stücke sowie in einer gesammelten Form dokumentiert, um eine bessere Übersicht und einen Vergleich untereinander zu ermöglichen. Besonders interessant ist dabei, welche Akkorde oder Stufen bei bestimmten Wörtern auftreten und wie diese in der Musiktheorie, beispielsweise bei Cooke und Glüxam, interpretiert werden können.

In diesem Kontext erfolgt ebenfalls eine Analyse zur Verwendung von Dur- und Moll-Akkorden, bei der die zuvor generierten römischen Ziffern auf ihre Groß- und

Kleinschreibung hin überprüft werden. In der Musiknotation wird üblicherweise ein kleiner Buchstabe zur Darstellung von Moll-Akkorden verwendet, während eine Großschreibung für Dur-Akkorde steht. Die Häufigkeiten der einzelnen Modi werden sowohl für jedes einzelne Stück als auch über alle Lieder hinweg erfasst, sodass die jeweils häufigsten Akkorde in Dur und Moll identifiziert werden können. Ähnlich wie bei der Analyse der Tonhöhe werden auch bei dem Bestimmen von häufigsten Akkorden und Modi mögliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Strophe und Refrain genauer betrachtet.

3.2.2.3 Intervalle

In der Musiktheorie bilden Intervalle die grundlegenden Bausteine von Akkorden und Skalen. Das *interval*-Modul aus der *music21*-Bibliothek dient zur Berechnung und Analyse dieser Intervalle, also dem Abstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Noten gemessen in Halbtonschritten. Angewendet auf die Gesangsmelodie, kann die Verwendung von bestimmten Intervallen in den unterschiedlichen Abschnitten von Strophe und Refrain Aufschluss über die musikalische Struktur und die expressive Gestaltung des Stücks geben. Die Zählung und Kategorisierung der vorkommenden Intervalle ermöglicht eine quantitative Analyse, die objektive Vergleiche zwischen den einzelnen Stücken und ihrer Abschnitte zulässt.

3.2.2.4 Betonungen

Betonungen können in der Musik auf unterschiedliche Arten ausgedrückt werden. Dazu zählen unter anderem die Notenlänge, die Dynamik sowie Akzente. Diese Möglichkeiten werden in der vorliegenden Arbeit exemplarisch herausgegriffen und im Rahmen einer Untersuchung mit dem Tool *music21* näher beleuchtet.

Im Analyseprozess der Notenlängen werden zunächst die im Gesangsteil auftretenden Notenlängen mithilfe des Parameters *note.duration.type* identifiziert, welche mit den zuvor ausgewählten Wörtern in der Partitur verknüpft sind. Ausgegeben werden die jeweiligen Werte in Form von Ganze, Halbe, Viertel, Achtel usw. Die Häufigkeiten der verschiedenen Notenlängen werden pro Wort und über alle Stücke hinweg ausgewertet und angezeigt.

Diese Vorgehensweise verschafft einen guten Überblick über die rhythmische Struktur der analysierten Stücke, indem die Verteilung zwischen den Stücken und auf die einzelnen Wörter sichtbar gemacht wird.

Die Analyse der Lautstärke in den vorliegenden Partituren erfolgt mittels der Suche nach Objekten der Klasse *Dynamic* und deren anschließender Zählung zur Ermittlung der Häufigkeit jeder Dynamikangabe. Die *value*-Eigenschaft der Dynamikobjekte wird verwendet, um den spezifischen Dynamikwert, beispielsweise *piano* oder *forte*, zu ermitteln und die Vorkommnisse dieser Werte zu zählen. Für die Analyse von einzelnen Wörtern werden die Takte, in denen diese Wörter vorkommen, identifiziert und mit den jeweils aktuellen Dynamikangaben verknüpft. Im Anschluss werden die in der Nähe der gefundenen Wörter lokalisierten dynamischen Marker in Bezug auf ihre Frequenz analysiert und ausgewertet.

Im Folgenden wird eine Untersuchung der Akzentuierungen in den Stücken vorgenommen. Dabei wird mithilfe der Tools *articulations.Accent* und *articulations.Tenuto* gezielt nach musikalischen Betonungen gesucht, die sich anhand ihrer Artikulationsklassen identifizieren lassen. Ein Akzent in der Musik ist ein Zeichen, das eine Note hervorhebt, indem sie lauter oder stärker gespielt wird, wodurch sie sich von den umgebenden Noten abhebt. Tenuto hingegen signalisiert, dass eine Note über ihre volle Dauer gehalten werden soll, was oft eine subtilere, aber dennoch betonte Art der Hervorhebung darstellt (Fallows 2001). Die auf diese Weise gefundenen Silben werden anschließend basierend auf ihren Silbentypen zusammengestellt, gesammelt und als Liste ausgegeben.

4. Analyse-Ergebnisse

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse der durchgeführten Analysen präsentiert, miteinander verglichen und in Beziehung zueinander gesetzt. Die zuvor gewonnenen Daten umfassen eine Textanalyse, eine Sentimentanalyse, eine detaillierte musikalische Untersuchung mittels der music21-Bibliothek sowie die Ergebnisse einer Onlineumfrage, die die Wahrnehmungen und Erwartungshaltungen der Befragten in Bezug auf die musikalische Ausführung der Textzeilen erfasst hat. Durch die Verknüpfung der Text-, Musik- und Umfrageanalysen entsteht ein umfassendes Bild davon, wie die Frühlingslieder von Robert Stolz textlich und musikalisch gestaltet sind und welche Übereinstimmungen oder Diskrepanzen zwischen der musikalischen Ausführung und den Erwartungen der Teilnehmenden existieren. Die Ergebnisse ermöglichen es, die musikalische Umsetzung der Textinhalte in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen und die Wirkung der Lieder auf mögliche Hörer:innen differenziert zu interpretieren.

Gespeichert werden alle für die Analyse verwendeten Daten, einschließlich Musikdateien, Skripte zur Text- und Musikanalyse, eine Excel-Datei mit den Liedertexten und Metadaten, sowie die gewonnenen Daten der Online Umfrage in einem GitHub-Repositorium, welches unter folgendem Link zugänglich ist: <https://www.github.com/Anna-Maria-hub/Stolz>.

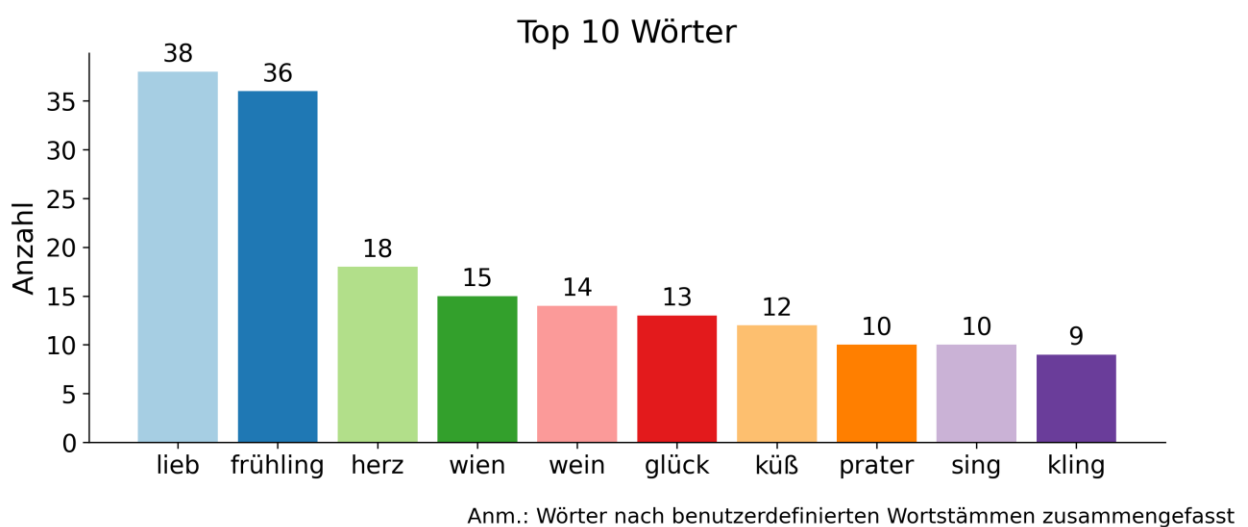


Abbildung 1: Anzahl der Stücke mit Variationen der ausgewählten Wörter

Zunächst wird die Textanalyse beleuchtet, die die Häufigkeiten bestimmter Wörter und Begriffe sowie deren kontextuelle Bedeutung untersucht. Diese Analyse liefert Informationen darüber, welche Themen in den Liedtexten besonders präsent sind. Die Sentimentanalyse ergänzt diese Ergebnisse, indem sie die emotionale Wertigkeit (Valenz) der am häufigsten vorkommenden Wörter untersucht und miteinander vergleicht.

Die Ergebnisse der Textanalyse in Abbildung 1 zeigen deutlich, dass das Wort *Liebe* (und Variationen von *lieb*) besonders häufig in den Liedern vorkommt, was eine Neigung zu positiven und gefühlvollen Themen zeigt. Wörter wie *Herz*, *Glück* und *küssen* (hier *küß*) unterstreichen diese Tendenz weiter und zeichnen ein Bild von Liebe, Romantik und Frühlingsgefühlen, die eine zentrale Rolle in einigen Texten spielen. Andererseits finden sich auch Ort-spezifische Begriffe wie *Wien* und *Prater* unter den 10 häufigsten Wörtern, was die starke Bindung Stolz' zu seiner Wahlheimat Wien unterstreicht. Bei einem Drittel der Stücke fällt auch das Wort *Musik* explizit im Liedtext, was die Bedeutung der Musikhafteigkeit des Frühlings in Stolz' Liedern unterstreicht, wobei sie hier stellvertretend mit den beiden Wörtern *sing* und *kling* im Text am häufigsten vorkommt.

5.1 Onlineumfrage

Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Zusammenführung der verschiedenen analytischen Ebenen. So wird der Zusammenhang zwischen den häufigsten Wörtern in den Textzeilen und den musikalischen Betonungen betrachtet, um zu ermitteln, ob bestimmte Wörter, die in der Umfrage als besonders bedeutend hervorgehoben wurden, auch musikalisch entsprechend hervorgehoben sind. Die Umfrageergebnisse geben zudem Aufschluss darüber, welche emotionalen und musikalischen Erwartungen die Teilnehmenden an einzelne Textzeilen haben, zum Beispiel ob eine Passage als fröhlich oder traurig, schnell oder langsam, hoch oder tief empfunden wird.

Hierfür wurde eine Online-Umfrage von 72 Teilnehmenden ausgefüllt, von denen ein Großteil weiblich (78 %), über 50 Jahren (56 %) und berufstätig ist (65 %). Beinahe die Hälfte (49 %) spielt ein Instrument oder singt zum Spaß während 17 % gar keine formale musikalische Ausbildung besitzen. Die momentane Verfassung wurde von der Mehrheit als

etwas müde (43 %) und etwas wach (40 %) beschrieben, und ein Großteil gab ebenso an, sehr beziehungsweise etwas fokussiert und fröhlich zu sein. Die Altersverteilung und die starke Neigung zu höheren Altersgruppen zeigt sich in Abbildung 2 und spiegelt auch die nicht wenigen Rentner:innen unter den Teilnehmenden wider.

Altersverteilung der Teilnehmenden in Jahren

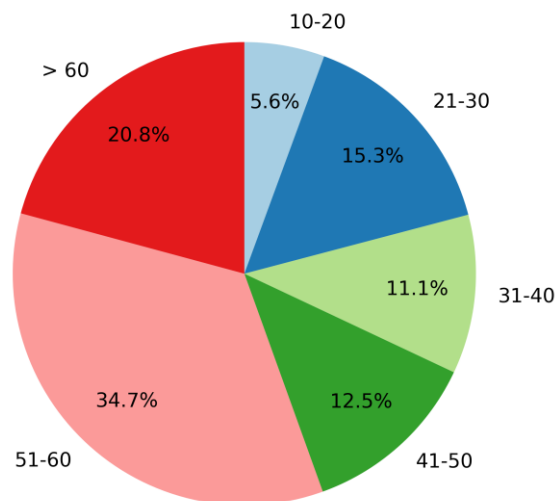


Abbildung 2: Altersverteilung der Teilnehmenden in Altersgruppen in Jahren

Bei den jeweils drei liebsten Frühlingsaktivitäten finden sich insgesamt 50 Nennungen vom Wandern und Spazieren gehen, die Natur als Ort wird bei 34 Teilnehmenden erwähnt und die Sonne wird explizit in 22 Fällen genannt. Ansonsten sind Aktivitäten wie Reisen, Ausflüge, Radfahren und andere Sportarten sehr beliebt, wobei auch die Gartenarbeit von 17 Teilnehmenden angeführt wird. 4 Personen nennen den Heurigen und Wein und 8 weitere das Picknicken und Essen im Allgemeinen. In 9 Antwortfeldern findet sich auch ein Musikbezug, wie beispielsweise durch die Nennung eines Konzertbesuches oder das gemeinsame Singen. Bei der Frage nach Verbindungen mit dem Frühling mit mehreren explizit gegebenen Antwortmöglichkeiten werden vorwiegend Antworten mit Naturbezug ausgewählt (64 % aller insgesamt ausgewählten Antworten), wobei für ein Drittel der Teilnehmenden auch das Verliebtsein und die Musik eine Rolle im Frühling spielt.

Ähnlich fällt es auch bei der Frage nach dem jeweils wichtigsten Wort der einzelnen Textzeilen aus, die Wörter *Frühling*, *küssen* und *blühen* werden mit Abstand am häufigsten

ausgewählt, gefolgt mit etwas Abstand von *Tanz*, *Liebe*, *Schwerverliebte*, *Musik* und *singende*. Die Textzeilen drehen sich natürlich um genau diese Themen, welche hier als bedeutend eingeschätzt werden und diese Wortwahl betont die Leitmotive der Frühlingslieder – Liebe, Natur und die Leichtigkeit des Frühlings – und gibt Aufschluss darüber, welche Elemente der Textzeilen besonders stark im Gedächtnis der Hörer bleiben. Die jeweils ausgewählten Wörter befinden sich dabei zum Großteil auf der ersten Stufe, wobei auch die zweiten und dritten Stufen mit leitereigenen Tönen in ein paar der Fälle verwendet werden.

Diese Bedeutungszuweisungen spiegeln sich auch in den Ergebnissen der Tempo-Auswahl wider, die verdeutlichen, wie die Textinhalte musikalisch umgesetzt werden und welche Tempi die Teilnehmenden als passend empfinden. Bei den meisten der Lieder dominiert die mittlere Geschwindigkeitskategorie, was darauf hindeutet, dass eine moderate musikalische Umsetzung als am stimmigsten empfunden wird. Abbildung 3 zeigt, dass bei der Tempo-Auswahl in 3 Stücken eine besonders auffällige Tendenz zu schnelleren Tempi vorliegt. Diese Präferenz für schnellere Tempi unterstreicht den lebhaften und dynamischen Charakter der Lieder, der auch in den hier vermehrt vorkommenden Wörtern *Tanz* und *Frühling* zum Ausdruck kommt.

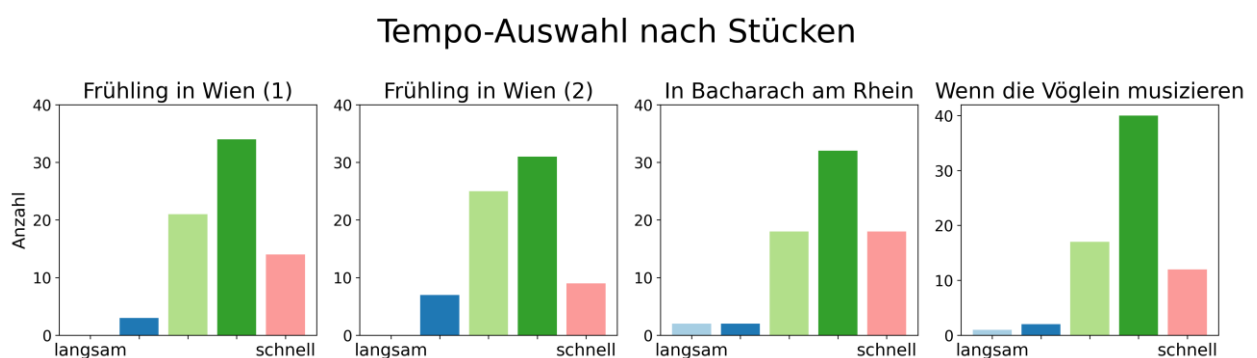


Abbildung 3: Erwartete Tempi in Umfrage bei einzelnen Textzeilen von langsam bis schnell

In der Analyse der tatsächlichen Notenlängen in den Liedern von Robert Stolz zeigt sich eine deutliche Dominanz von Viertel- und Achtelnoten. Bei einer Gruppe von Stücken wie „Dann zieht der Frühling ein“, „Singend, klingend ruft dich das Glück“ und vier weiteren sind die Viertelnoten klar vorherrschend. In drei weiteren Stücken sind die Viertelnoten

zwar immer noch am häufigsten, jedoch weniger deutlich von anderen Notenlängen abgegrenzt. Eine weitere sichtbare Gruppe, bestehend aus fünf Stücken, zeigt eine klare Dominanz der Achtelnoten. Diese grundlegende Verteilung verdeutlicht, dass sowohl Viertel- als auch Achtelnoten die musikalische Struktur der meisten Lieder bestimmen.

Nimmt man hier Bezug auf den symbolischen Wert der Notenwerte, fasst Glüxam mehrere Quellen zusammen und schließt daraus, je kürzer der Notenwert, umso erregter der damit verbundene Affekt, und je länger die Notenwerte, desto ruhiger die Affekte. In diesem Zusammenhang wird eine Beschreibung von Jean Demoz de la Salle aus dem Jahr 1728 genannt, wonach eine ganze Note Entspannung und Ruhe beschreibt, eine Viertelnote den Gang und eine Sechzehntelnote das Laufen (Glüxam 2020). Demzufolge ist die Musik mit Viertel- und Achtelnoten ein eher gemütliches Gehen, in Stücken mit kleineren Notenwerten aber schon ein schnelles Laufen. Besonders hervorzuheben hier ist, dass in den Stücken „In Bacharach am Rhein“, „Frühling in Wien“ und „Nur der Frühling weiß es“ die Achtel- und Sechzehntelnoten vorherrschen, während Viertel- und Halbenoten kaum oder gar nicht vorkommen. Hier könnte man demnach belebtere Affekte vermuten.

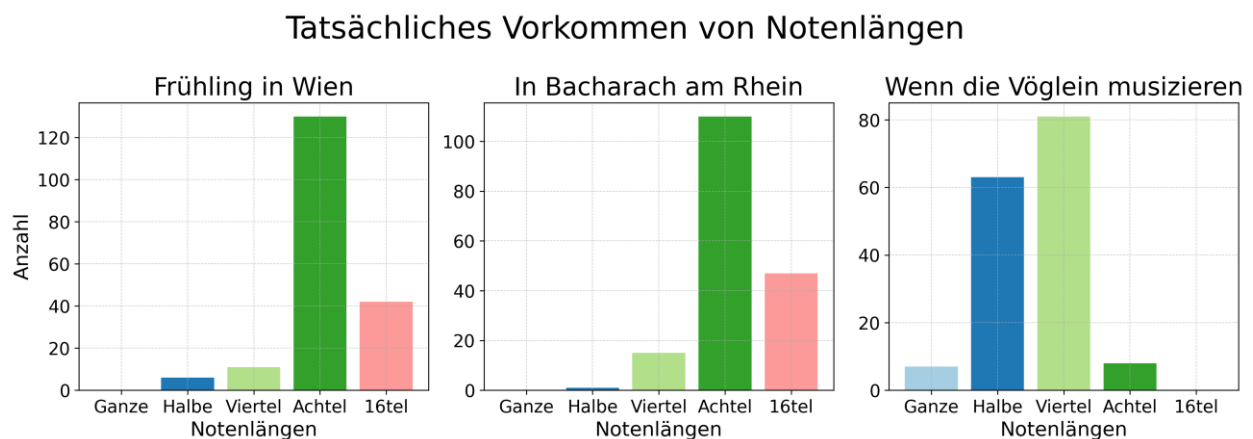


Abbildung 4: Tatsächlich vorhandene Notenlängen der ganzen Stücke

Auffällig ist dabei, dass sich diese kürzeren Notenwerte nicht vollkommen übereinstimmend in den erwarteten Tempi aus der Umfrage widerspiegeln, wie aus Abbildung 4 hervorgeht, aber „In Bacharach am Rhein“ und „Frühling in Wien“ sehr wohl vorwiegend mit einem schnellen Tempo erwartet werden. Die schneller erwartete

Textzeile aus „Wenn die Vöglein musizieren“ spiegelt sich jedoch nicht in den tatsächlichen Notenwerten des Stückes wider. In diesem Stück findet sich sogar die größte Anzahl an Halbe- und Viertelnoten, welche mit 60 Halbe- und 80 Viertelnoten auch den Großteil der vorhandenen Notenlängen im gesamten Stück ausmacht. Es weist damit die meisten Halbenoten und die einzige signifikante Anzahl an Ganznoten (7 Stück) von allen Stücken auf, wobei letztere ausschließlich im Refrain des Liedes auftreten. Hier zeigt sich ein interessanter Kontrast zum erwarteten Tempo für die Textzeile aus dem Refrain, welches in der Onlineumfrage als eher schnell eingestuft wurde.

Die Textausschnitte der Stücke „In Bacharach am Rhein“ und „Frühling in Wien“ weisen beide ein sehr hohes Vorkommen von Achtel- und Sechzehntelnoten auf und spiegeln das erwartete schnellere Tempo in den kurzen Notenwerten wider. Die Textausschnitte dieser Stücke zeichnen sich textlich durch Beschreibungen von Vorwärtsbewegung aus, wie etwa Tanzszenen und der Rheinfahrt, die den musikalischen Fluss und die Dynamik unterstützen. Besonders spannend ist die Textstelle aus „Wenn die Vöglein musizieren“, in der das bergauf und bergab Wandern thematisiert wird. Obwohl die Teilnehmenden hier vermutlich aufgrund dessen ein schnelles Tempo erwarteten, bestehen die tatsächlichen musikalischen Notenwerte hauptsächlich aus längeren Noten, die eine eher gemächliche Bewegung und somit ein langsames Wandern suggerieren.

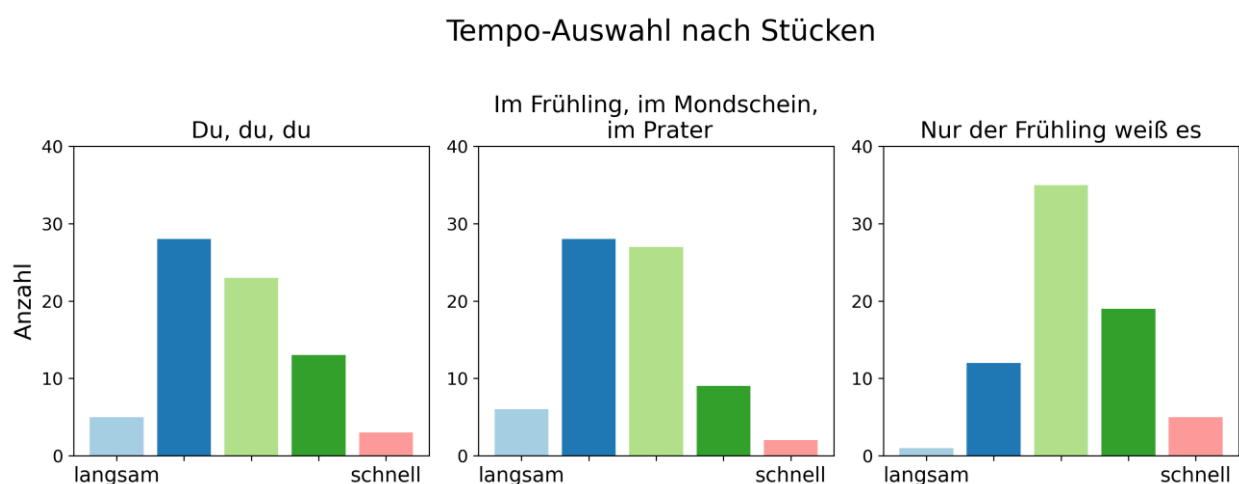


Abbildung 5: Erwartete Tempi in Umfrage einzelner Textzeilen von langsam bis schnell

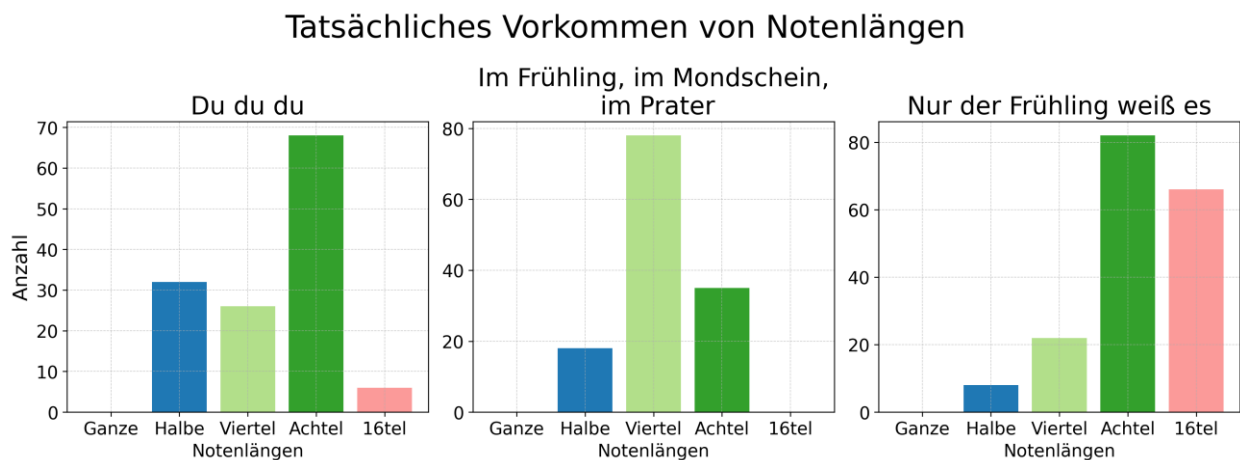


Abbildung 6: Tatsächlich vorhandene Notenlängen ganzer Stücke

Das Stück „Nur der Frühling weiß es“ hat mit fast 70 Sechzehntelnoten die höchste Anzahl dieser kurzen Notenwerte, wird aber in der Umfrage gleich häufig sowohl in schnellem als auch in langsamem Tempo erwartet, wie aus den beiden Abbildungen 5 und 6 jeweils abzulesen ist. Möglicherweise liegt dies an der widersprüchlichen Wirkung des Textausschnitts, der heimliche Küsse thematisiert und damit unterschiedliche emotionale Reaktionen hervorruft. Interessant ist, dass der Textauszug aus dem Stück „Du, du, du“, obwohl auch hier von heimlichen Küssen gesungen wird, deutlich langsamer bewertet wird als das thematisch ähnliche „Nur der Frühling weiß es“. Ebenfalls langsam erwartet wurde die Textzeile aus „Im Frühling, im Mondschein, im Prater“, wobei beide Stücke keine auffälligen Notenwerte beinhalten, die ein bestimmtes Tempo suggerieren könnten. Sie bestehen überwiegend aus Achtel- und Viertelnoten und zeigen nur einen moderaten Gebrauch von Halbenoten.

Hinsichtlich der Bewertung in der Umfrage der erwarteten Stimmung von den einzelnen Textausschnitten, lässt sich in Abbildung 7 stellvertretend für etwa die Hälfte der Stücke eine aufsteigende Tendenz von traurig zu fröhlich beobachten, wobei häufiger eine etwas oder sehr fröhliche Stimmung gewählt wird. Die andere Hälfte, wie beispielsweise die vier Stücke in Abbildung 8 zeigen, erreicht ihren Bewertungshöhepunkt bei *etwas fröhlich*, mit vergleichsweise weniger Stimmen für *sehr fröhlich*. Diese zweite Gruppe wird zudem vermehrt als leise erwartet, während die erste Gruppe tendenziell mit einer lauterer Dynamik assoziiert wird. Eine mögliche Hypothese könnte hier sein, dass Stücke, die als

sehr fröhlich empfunden werden, auch als lauter wahrgenommen werden, während weniger fröhliche Stücke eher als leise eingeschätzt werden.

Stimmungs-Auswahl nach Stücken

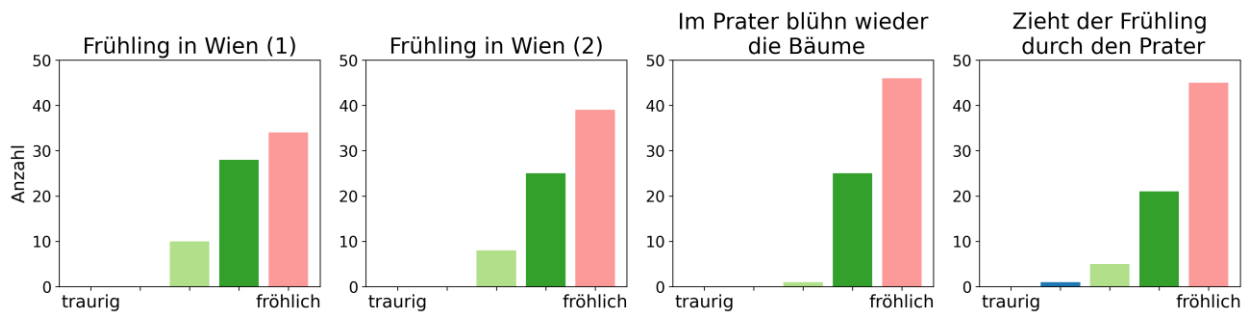


Abbildung 7: Erwartete Stimmung in Umfrage einzelner Textzeilen von traurig bis fröhlich

Stimmungs-Auswahl nach Stücken

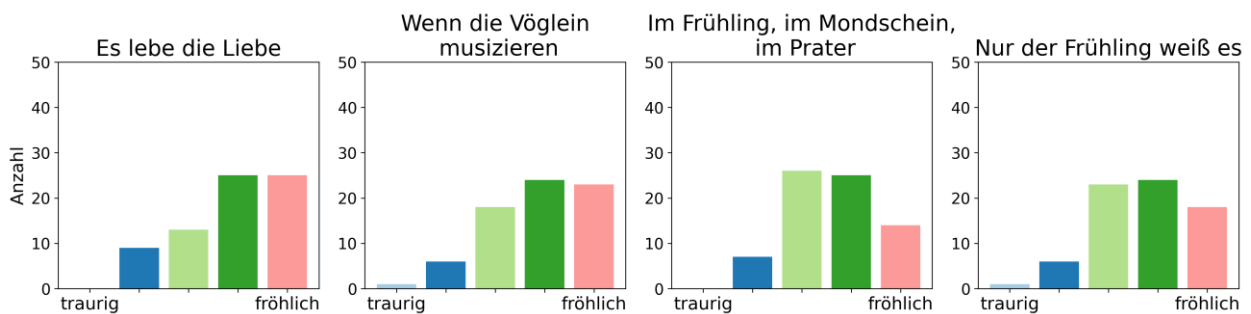


Abbildung 8: Erwartete Stimmung in Umfrage einzelner Textzeilen von traurig bis fröhlich

Dieses Ergebnis deckt sich auch mit mehreren vergangenen Studien, die den Aspekt der Lautstärke miteinbezogen haben, wie beispielsweise Juslin und Sloboda Glücksgefühle (*happiness*) unter anderem mit einem schnellen Tempo in Verbindung bringen (Juslin und Sloboda 2013).

Am häufigsten wurden die Textzeilen der Stücke „Du, du, du“ und „Im Frühling, im Mondschein, im Prater“ als leise erwartet, wie aus Abbildung 9 herausgeht. Diese Gemeinsamkeit findet sich auch in den zuvor erwähnten langsameren erwarteten Tempi wieder (Abbildung 5). Die erwartete Stimmung hingegen zeigt keine Auffälligkeiten oder Ähnlichkeit unter den beiden Stücken.

Dynamik-Auswahl nach Stücken

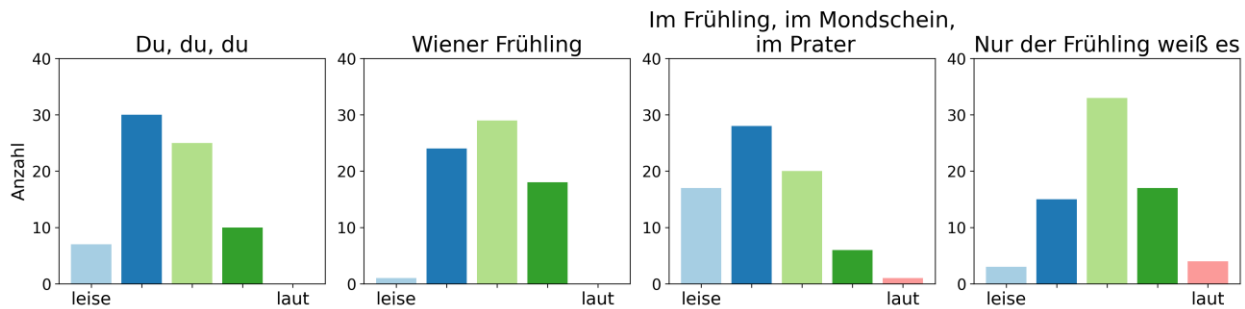


Abbildung 9: Erwartete Dynamik in Umfrage einzelner Textzeilen von leise bis laut

Besonders auffällig in seiner Unauffälligkeit ist die Textzeile aus dem Refrain von „Im Prater blüh’n wieder die Bäume“, welche überwiegend eine mittlere Dynamik aufweist. Diese Wahrnehmung spiegelt sich auch in den Umfrageergebnissen wider, wo etwa 70 % der Teilnehmenden sich für diese mittlere Dynamik entscheiden und damit auffällig unauffällig bewerten, wie in Abbildung 10 durch den starken mittleren Balken sichtbar ist. Abgesehen von „Frühling in Wien“ wurden auch „In Bacharach am Rhein“ und „Wenn die Vöglein musizieren“ mit einer größtenteils lauten Dynamik erwartet. Die restlichen Stücke bewegen sich zwischen den beiden Extremen in einer moderaten etwas lauten Dynamikangabe.

Dynamik-Auswahl nach Stücken

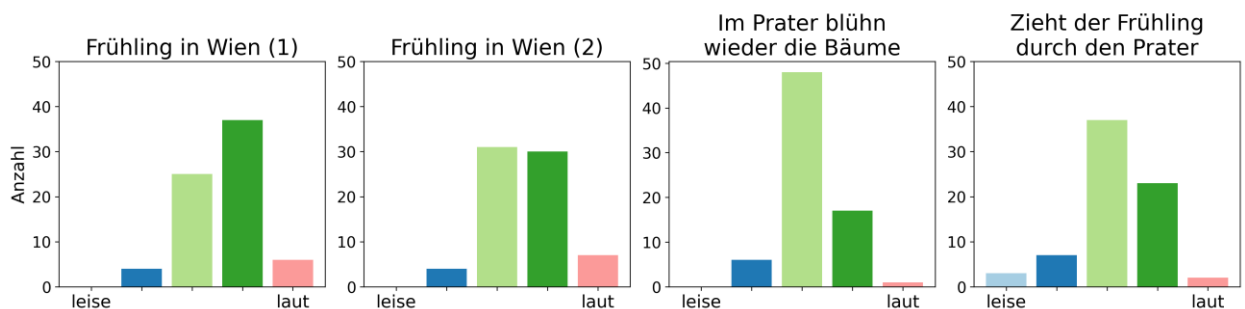


Abbildung 10: Erwartete Dynamik in Umfrage einzelner Textzeilen von leise bis laut

5.1.1 Ausgewählte Wörter

Als weiteren wichtigen Punkt in der Umfrage war die Bewertung von einzelnen Wörtern, welche nun mithilfe von zwei bereits vorhandenen Sentiment Libraries zusammengeführt werden können. Die Ergebnisse zeigen, dass Wörter, die starke positive Emotionen ansprechen, wie *Frühling*, *Liebe*, *Glück* und *Natur*, sowohl in den Lexika als auch in der Umfrage durchweg positiv bewertet werden. Allerdings gibt es einige interessante Diskrepanzen, wie bei *Herz* oder *Blume*, bei denen die Umfragebewertungen scheinbar positiver sind als in den Lexika. Insgesamt zeigt die Umfrage allgemein tendenziell eine etwas positivere Bewertung vieler Wörter im Vergleich zu den Lexika, was auch möglicherweise der größeren Einteilung in eine Skala von 1-5 anstatt 0-10, wie es bei den beiden Wörterlisten ursprünglich der Fall ist. Als durchwegs positivsten Wörter stechen *Liebe*, *Natur*, *Glück* und *Frühling* in allen drei Quellen hervor, welche jeweils einen Durchschnitt von über 4 von 5 Punkten ergeben, wobei 5 sehr positiv entspricht.

Die Analyse der Auswahl der jeweils wichtigsten Wörter in den Textausschnitten der Frühlingslieder zeigt, dass Wörter wie *Frühling*, *küssen*, *blühen*, *Tanz* und *Liebe* am häufigsten gewählt werden. Die Antworten der Teilnehmenden variieren jedoch stark, was auf unterschiedliche Schwerpunkte in der Wahrnehmung der Textzeilen hinweist. Die größte Mehrheit von knapp über 50 % wird bei dem Textausschnitt von „Wenn die Vöglein musizieren“ mit dem Wort *Blühen* erreicht, obwohl hier der restliche Teil des Textausschnittes vor allem das Thema Wandern und körperliche Betätigung behandelt. Abgesehen davon wurden auch in den anderen Textzeilen vorrangig Wörter mit höherem Valenz-Wert als wichtigste Wörter ausgewählt, wie *Frühling* und *Liebe*. Diese Auswahl ist besonders bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass *Blühen* das einzige Wort in diesem Textausschnitt ist, das im Vergleich mit den anderen Wörtern der Textzeile und ihren jeweiligen musikalischen Stufen ausschließlich auf der ersten Stufe vorkommt, was seine hervorgehobene Stellung im musikalischen Kontext unterstreicht. Am wenigsten eindeutig ist die Wahl des wichtigsten Wortes im Textausschnitt aus „Wiener Frühling“, wo die Wörter *frühlingswarme*, *Seele* und *liebe* nahezu gleich viele Stimmen erhalten. Dies spiegelt die thematische Vielschichtigkeit des Textes wider, in dem mehrere Motive als gleich bedeutend wahrgenommen werden.

Die Mehrheit der am häufigsten gewählten Wörter wie *Frühling*, *küssen*, *Liebe*, *Wien* und *blühen*, kommen häufig auf der ersten Stufe vor (siehe Abbildung 11), was ihre zentrale Rolle in den Liedern sowohl textlich als auch musikalisch unterstreicht. Eine Auffälligkeit ergibt sich aber bei den häufig genannten Wörtern *Sonne* und *Glück*, die im Gegensatz dazu überwiegend auf der fünften Stufe, der sogenannten Dominante, erscheinen. Diese Platzierung verleiht den Begriffen dadurch eine differenziert wirkende Betonung und Bedeutung innerhalb der sonst sehr auf die erste Stufe fokussierte musikalischen Struktur. Weiters interessant ist die Positionierung des Wortes *Liebe*, welches sowohl auf der ersten als auch der fünften Stufe jeweils 12-mal vorkommt und 9-mal auf den Stufen IV und ii erscheint. Diese variierte musikalische Ebene hebt *Liebe* als vielschichtiges Motiv hervor, das in verschiedenen harmonischen Kontexten immer wieder neu interpretiert wird. Eine ähnliche, wenn auch weniger ausgeprägte Verteilung zeigt sich beim Wort *Wien*, bei welchem zwar die erste Stufe dominiert, die Stufen iii und V aber ebenfalls in nennenswerter Häufigkeit erscheinen, wenn auch etwa nur halb so oft.

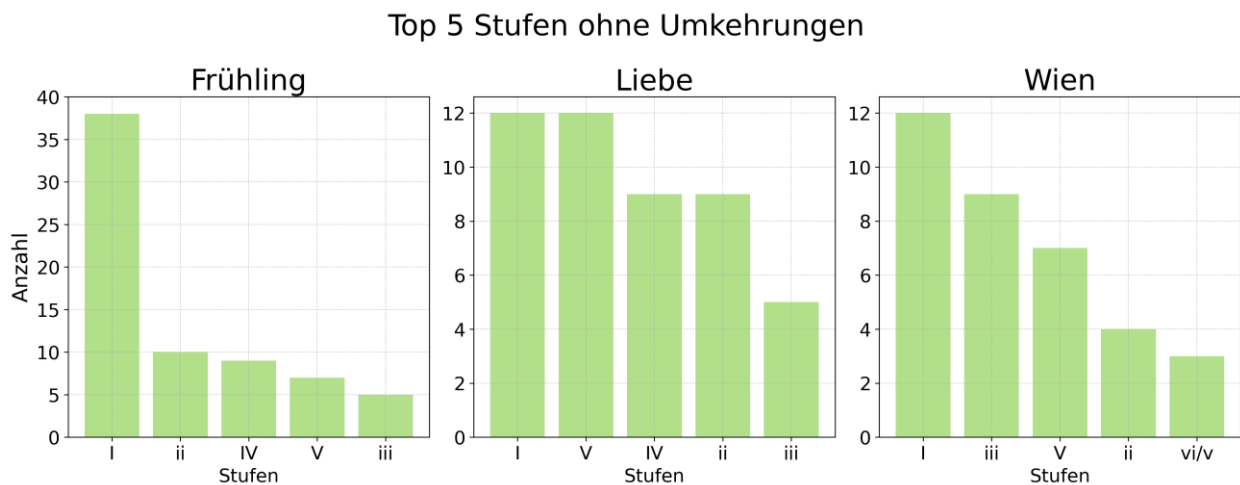


Abbildung 11: 5 häufigste Stufen bei einzelnen Wörtern ohne Umkehrungen

Was die Einteilung der Gesangsmelodie auf bestimmte Tonhöhenklassen betrifft, also in welcher Relation die jeweils gesungene Note mit einem der ausgewählten Wörter zum Grundton steht, zeigt sich in später folgender und genauerer Betrachtung eine starke Tendenz zur großen Terz in der Tonhöhenklasse 4, wobei auch die Quinte auf Tonhöhe 7 eine dominierende Rolle spielt. Diese Tendenzen lassen sich somit auch in den

vorhandenen Stufen realisieren, da besonders die Tonhöhenklasse 7 sowohl in der ersten als auch der fünften Stufe enthalten ist und somit zwei essenzielle Rollen in zwei der häufigsten Stufen innehat.

In diesem Zusammenhang werden die Notenlängen der einzelnen Wörter auch untersucht, sich aber keine signifikanten Auffälligkeiten zeigen. Bei einem Großteil ist die Viertelnote vorherrschend, wie dieser Notenwert bei den Wörtern *Frühling*, *Liebe* und *Herz* eine eindeutige Mehrheit hat. Eine weitere interessante Beobachtung ist die häufige Verwendung von Halbenoten bei dem Wort *Glück*. Andere Wörter hingegen zeigen gar keine Tendenz zu einem Notenwert und wurden nicht erkenntlich mit bestimmten Notenwerten besetzt.

5.2 Musikanalyse-Ergebnisse

Die musikanalytische Untersuchung fokussiert sich auf verschiedene musikalische Parameter wie Tonhöhe, Ambitus, Tonhöhenklassen, Tonart, Stufen sowie Intervalle und Betonungen. Diese Analysen wurden sowohl für jedes einzelne Stück als auch zusammenfassend für alle Werke vorgenommen. Darüber hinaus wurden spezielle musikalische Merkmale in Verbindung mit bestimmten Schlüsselwörtern wie *Frühling* und *Liebe* untersucht, um die musikalische Umsetzung dieser zentralen Themen zu beleuchten.

Eine spannende Beobachtung ist die Häufigkeitsverteilung der darin vorkommenden Stufen bei dem Stück „Dann zieht der Frühling ein“. Hier ist die fünfte Stufe mit 45 Vorkommnisse nur knapp unter der häufigsten ersten Stufe. Alle anderen Stücke haben Stufe I als Grundstufe in der jeweiligen Tonart mit großem Abstand als häufigste vorkommende Stufe. Oft erscheint als zweithäufigste Stufe auch die dritte Stufe mit Leiter-eigenen Tönen in Moll. Interessant ist in diesem Hinblick das Stück „Es lebe die Liebe“, in dem erst auf fünften Platz mit nur 12 Vorkommnissen die fünfte Stufe erscheint. In den beiden Stücken „Mit dem Frühling kommt die Liebe“ und „Zieht der Frühling durch den Prater“ ist die Dominante erst gar nicht unter den fünf häufigsten Stufen, sondern abgesehen von der ersten Stufe sind hier die Stufen iii, IV, ii und vi in derselben Reihenfolge an Häufigkeit vorhanden. In „Du, du, du“ findet sich die Dominante ebenfalls nicht, ist aber

in ihrer Moll-Version vorhanden. Unter den häufigsten Dur-Akkorden ist die fünfte Stufe erst auf Platz 4, in allen anderen Stücken mit unterschiedlichen Abständen auf Platz 2 nach Stufe I. Dieses Abweichen des standardmäßigen Spannungserzeugens durch die Dominante deutet auf einen unterschiedlichen musikalischen Aufbau in diesen Stücken hin.

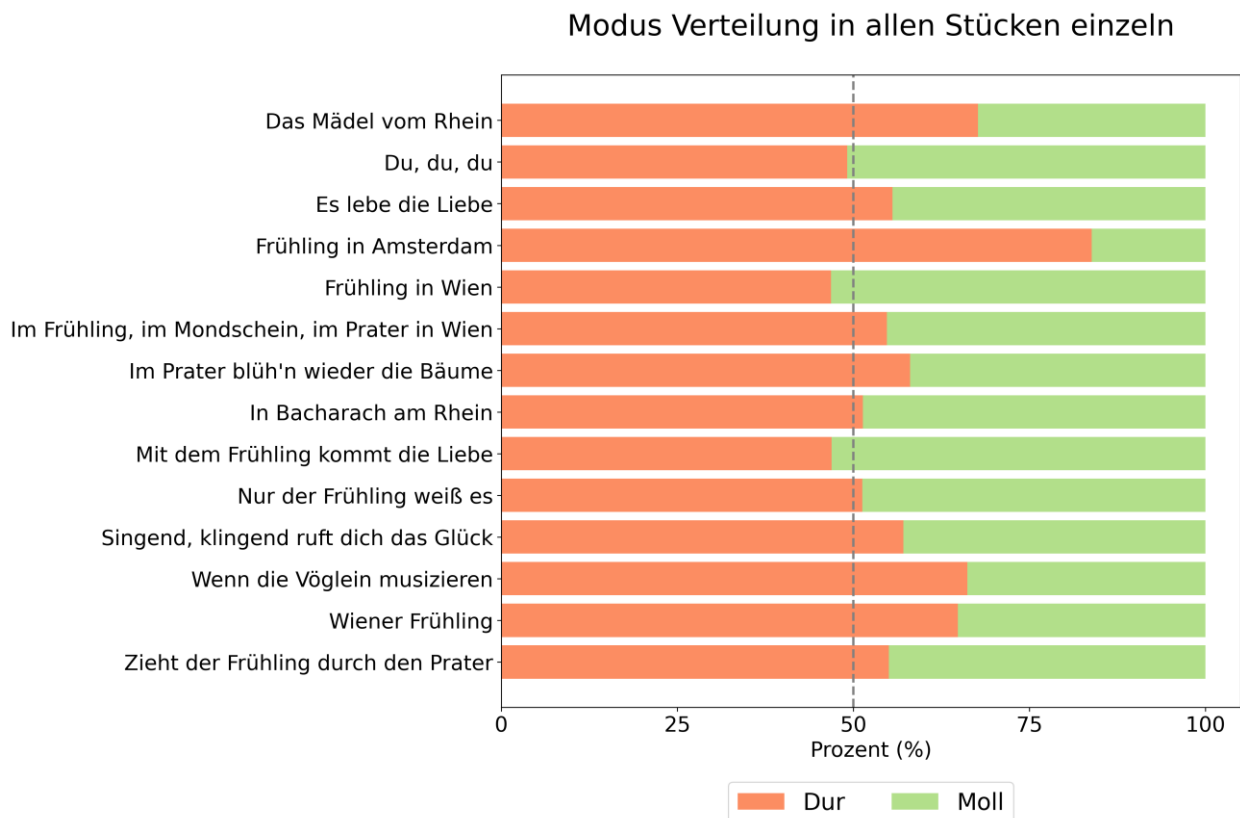


Abbildung 12: Prozentuale Häufigkeiten von vorkommenden Dur- und Moll-Akkorden

„Du, du, du“ sticht ebenfalls auch durch die zahlreiche Verwendung von Moll-Akkorden heraus, welche die Anzahl der in dem Stück vorhandenen Dur-Akkorde etwas übersteigt. Bei dem Großteil der Lieder sind Dur-Akkorde aber häufiger vorhanden als Moll-Akkorde, wie man aus Abbildung 12 herauslesen kann, doch in einigen wenigen wie auch in „Frühling in Wien“ und „Mit dem Frühling kommt die Liebe“ ist die Anzahl der Moll-Akkorde sichtbar größer als jener der Dur-Akkorde. Auf der anderen Seite sticht „Frühling in Amsterdam“ besonders heraus, indem den 140 Dur-Akkorden gerade einmal 27 Moll-Akkorde gegenüberstehen. Vorherrschend unter den gesamt vorhandenen Moll-Akkorden

in allen Stücken sind die Stufen vi, also die parallele Molltonart, die leitereigenen Stufen iii und ii und die Moll-Dominante v.

Das Überwiegen von Dur-Klängen wurde erwartet, da die Inhalte der ausgewählten Frühlingslieder durchweg positive Themen wie Liebe, Natur und Jugendlichkeit behandeln. Themen wie Liebe, Natur und Jugendlichkeit, welche zwar auch Schattenseiten haben können, werden hier durch die Linse der Leichtigkeit und Romantisierung dargestellt, wie etwa die Vergänglichkeit des Frühlings, dem nicht nachgetrauert wird, sondern dessen Wiederkehr in Vorfreude erwartet wird. Die Verbindung von Dur mit fröhlichen Themen ist ein viel untersuchtes Thema (u. a. Hevner 1935) und wird hier durch die vorkommenden Themen und die Häufigkeit der Dur-Akkorde bestätigt. Besonders im Stück „Frühling in Amsterdam“, das sowohl musikalisch als auch textlich eher schlicht gehalten ist, zeigt sich eine klare Dominanz von Dur-Klängen. In ein paar wenigen Liedern hingegen überwiegen die Moll-Klänge sogar in ihrer Anzahl. Obwohl Moll oft mit negativen Charakteristiken wie Trauer oder Melancholie assoziiert wird, legen Hevners Erkenntnisse nahe, dass die emotionale Wirkung von Moll-Tonarten stark ausdifferenziert ist und nicht auf einfache negative Stimmungen reduziert werden kann. Neben traurigen oder düsteren Aspekten können Moll-Klänge auch geheimnisvoll, sehnsüchtig oder gar träumerisch wirken und so eine breitere Palette an Emotionen vermitteln, die nicht nur rein negative Bedeutungen haben (Hevner 1935, 1936).

5.2.1 Tonhöhen und Ambitus

Folgende Grafik (Abbildung 13) zeigt eine umfassende Auswertung der Tonhöhenverteilung in den einzelnen untersuchten Liedern in Bezug auf den Tonhöhenumfang in der Singstimme und dem Klavierpart inklusive Häufigkeitsverteilung in demselben. Eine Auffälligkeit beim genauen Betrachten ist, dass einige Stücke einen sehr weiten Ambitus aufweisen und sowohl tiefe als auch sehr hohe Töne verwenden, während andere Stücke sich eher in einem engeren Tonhöhenbereich bewegen. Diese Unterschiede können Aufschluss darüber geben, welche möglichen Verbindungen mit dem jeweiligen Text bei einem Publikum entstehen können.

Beispielsweise fallen „Dann zieht der Frühling ein“ und „Zieht der Frühling durch den Prater“ durch ihren breiten Melodieumfang und eine relativ gleichmäßige Verteilung der einzelnen vorhandenen Tonhöhen auf. Beide Lieder verwenden sowohl tiefe als auch sehr hohe Töne, was für eine abwechslungsreichere musikalische Gestaltung und ein breites Spektrum spricht. Besonders in „Zieht der Frühling durch den Prater“ verlagert sich der Schwerpunkt im Gegensatz zu den anderen Stücken etwas weiter nach unten zu tieferen Tönen.

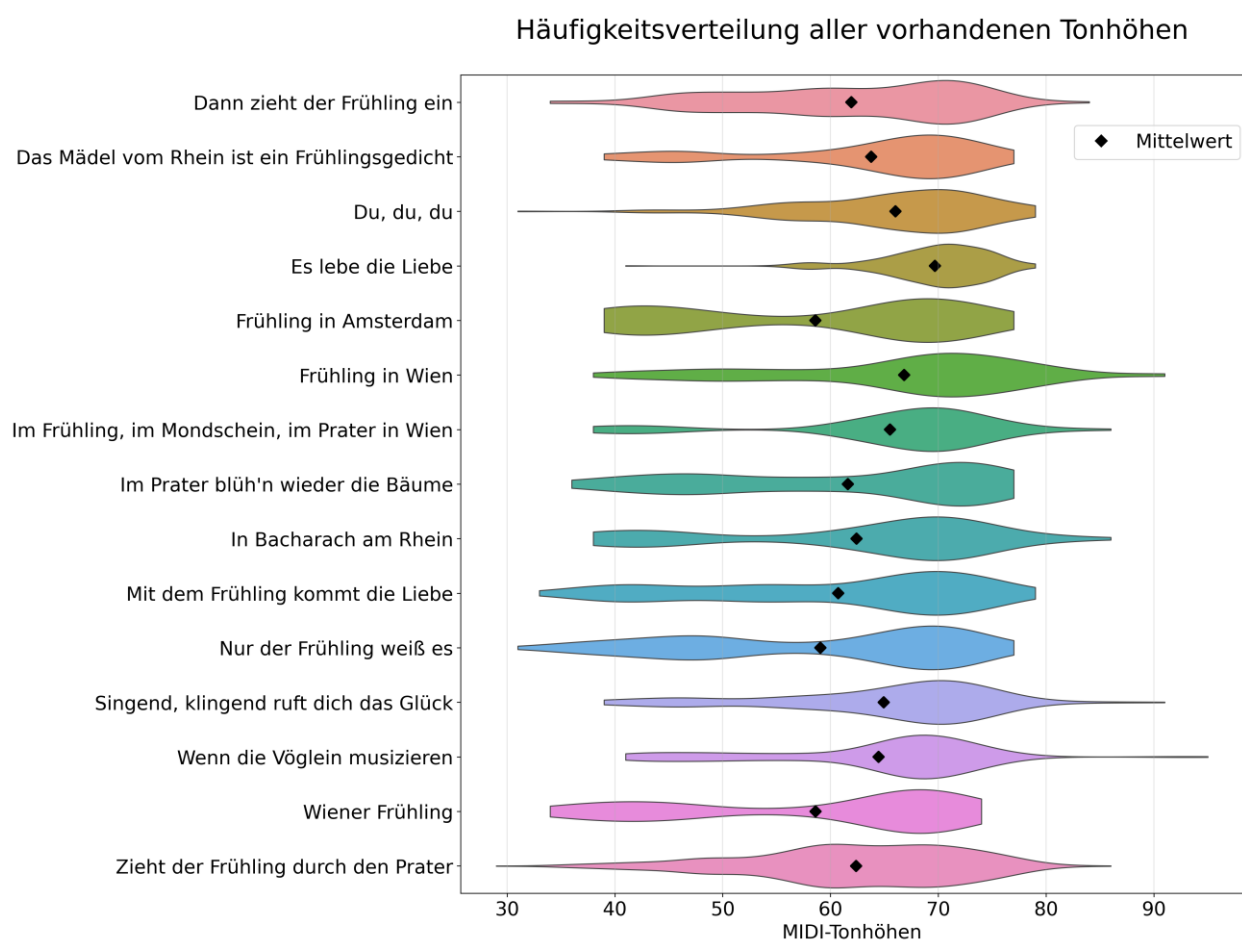


Abbildung 13: Häufigkeitsverteilung jeweils enthaltener Tonhöhen in den einzelnen Stücken

Die Lieder „Frühling in Wien“, „Singend, klingend ruft dich das Glück“ und „Wenn die Vöglein musizieren“ weisen hingegen eine auffallend große Spannweite an Tonhöhen auf und zahlreiche hohe Töne über dem MIDI-Wert 90, was einem G6 entspricht. Diese Lieder würden durch den häufigen Anstieg in höhere Tonlagen laut Cooke noch mehr ein Gefühl

von Freude und Euphorie vermitteln (Cooke 1959). Insbesondere „Wenn die Vöglein musizieren“ nutzt durch seinen weiten Ambitus und die sehr hohen Töne eine musikalische Leichtigkeit durch das scheinbare Überwinden der Schwerkraft, die durch die Vogel-Metaphorik im Text unterstützt wird. Der *zwitschernde* Effekt der hohen Töne im Klavierpart spiegelt die Leichtigkeit und Höhe des Vogelflugs wider (Cooke 1959). Glüxam zufolge ist gerade diese Nachahmung der Natur zur Erzeugung von Affekten gängige Praxis seit dem 16. Jahrhundert (Glüxam 2020). Der Ambitus der drei erwähnten Lieder umfasst etwa 53 Töne und reicht in „Wenn die Vöglein musizieren“ sogar bis zum B6 hinauf, was einem MIDI-Wert von 95 entspricht.

In Kontrast dazu stehen Lieder wie „Es lebe die Liebe“ und „Das Mädel vom Rhein ist ein Frühlingsgedicht“, die mit ihrem kleineren Ambitus und einer Konzentration auf mittlere Tonhöhen in der Höhe der Gesangsstimme ein stabileres und weniger abwechslungsreiches Klangbild bieten. Ein kleinerer Tonumfang spricht laut Glüxam eher für eine ruhigere und intime Stimmung. In diesem Fall ist „Das Mädel vom Rhein“ aber in einem stark betonten Walzerrhythmus zu spielen, wie es die Tempoangabe zu Beginn des Stückes verlangt, was dem Lied einen eher tänzerischen und verspielten Aspekt verleiht.

Der Liedtext von „Es lebe die Liebe“ hingegen vermittelt eine unbeschwerte, jugendliche Stimmung, die durch die Kombination von Melodie und Tonhöhen noch verstärkt wird. Das Stück steht in einem strammen Marschtempo im 2/4-Takt, was ihm einen energiegeladenen und schnelleren Charakter verleiht (Glüxam 2020). Diese rasche Vorwärtsbewegung unterstützt die Thematik von Optimismus und Zuversicht, die im Text angesprochen wird. Hinsichtlich der Tonhöhen zeigt das Lied eine auffällige Konzentration auf die hohe Tonlage, sowohl in der Gesangsstimme als auch im Klavier, wobei nur wenige tiefe Töne vorhanden sind. Dieser *kopflastige* Klang erzeugt eine leichte und unbeschwerte Stimmung, die den Kontext des Textes unterstreicht. Das Fehlen von tiefen Tönen kann nach Cooke als Zeichen von einer ausgehenden Freude interpretiert werden, die sich eher in einer aktiven, nach außen gerichteten Emotion äußert. Besonders durch die freudige Hauptaussage des Ausrufs „Es lebe die Liebe!“ wird die Musik zu einer mitreißenden Parole von Liebe und Optimismus (Cooke 1959).

„Frühling in Amsterdam“ hat zwar einen gleich großen Ambitus, weist aber eine stärkere Verdichtung in tieferen Tonlagen um den Bereich C2 auf. Die Häufigkeit dieser tiefen Töne im Klavierpart könnten auf eine stärkere Bodenständigkeit hinweisen, welche durch den simplen Text, der blühende Blumen und die Romantisierung der Stadt Amsterdam hervorsteht. Im Gegensatz dazu stehen die anderen zwei zuvor erwähnten Lieder mit ihrer Leichtigkeit und Verspieltheit. „Frühling in Amsterdam“ zeigt auch in der Gesangsstimme eine Auffälligkeit zur Einfachheit, da der Melodieumfang kaum mehr als eine Oktave umfasst, was jeweils 12 MIDI-Tonhöhen entspricht und in Abbildung 14 zu erkennen ist. Gemeinsam mit den vorhin erwähnten Liedern „Es lebe die Liebe!“ und „Das Mädel vom Rhein“ hat es mit jeweils nur 38 Tönen den geringsten Tonumfang der hier untersuchten Lieder.

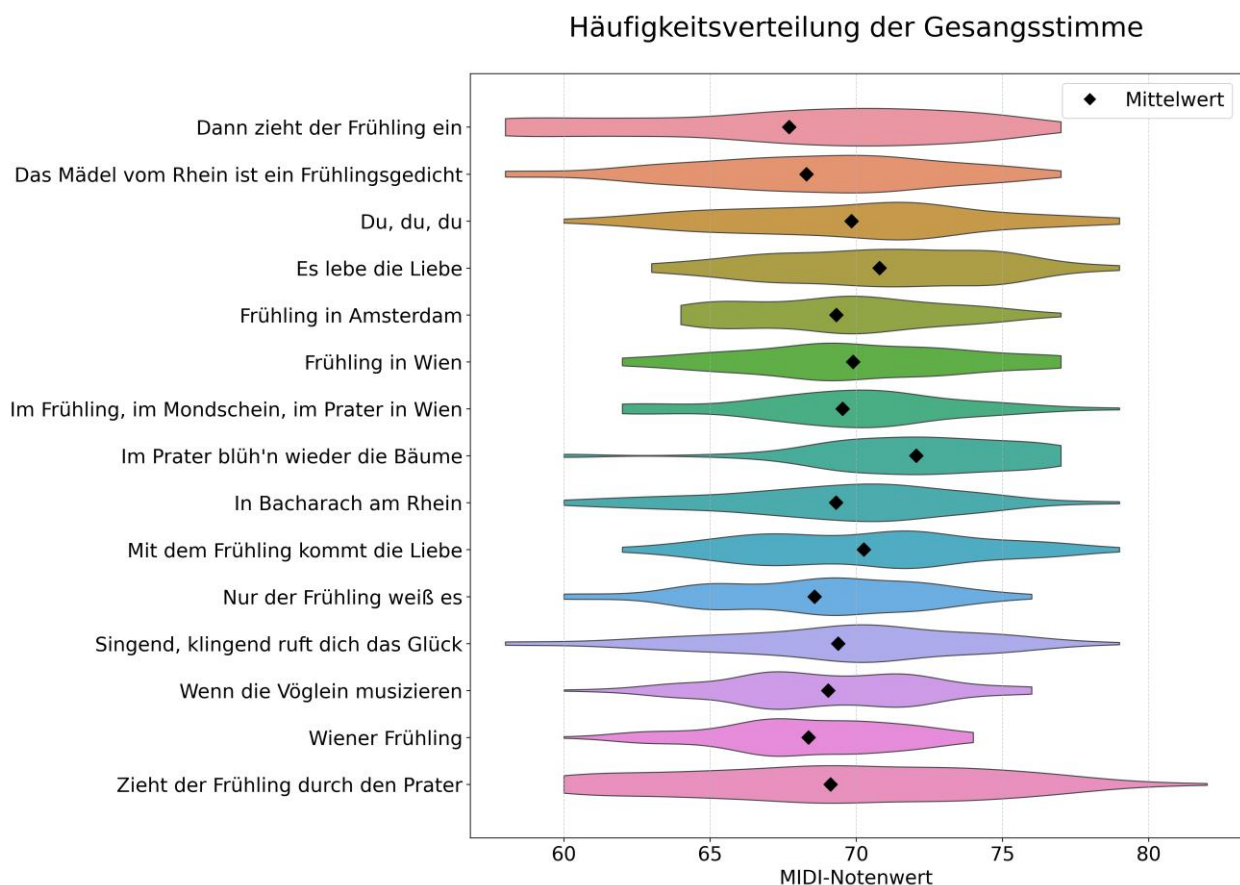


Abbildung 14: Häufigkeitsverteilung jeweils vorhandener Tonhöhen in der Gesangsstimme

Den mit Abstand größten Unterschied zwischen tiefster und höchster vorhandener Tonhöhe findet sich in „Zieht der Frühling durch den Prater“ mit 57 Tönen Melodieumfang, wobei hier auch mit einem F1 der tiefste Ton aller hier untersuchten Lieder vorhanden ist. Auch zeichnet sich die Gesangsstimme in diesem Stück durch den größten Melodieumfang aus, der fast zwei Oktaven umfasst. Gemeinsam mit dem Stück „Dann zieht der Frühling ein“ stechen beide durch den besonders großen Tonumfang heraus, dessen Verteilung zeigt, dass gemeinsam mit der Klavierstimme sowohl tiefe als auch hohe Noten in etwa gleicher Häufigkeit verwendet werden und es keine derart ausgeformte Häufigkeit in der Oktave zwischen F4 und F5 gibt, wie sie in allen anderen Stücken sichtbar ist. Beiden Stücken ist zudem die Tempoangabe zu Beginn der Partituren gemeinsam, in der die Begriffe *ruhig* und *wienerisch* verwendet werden.

Mit dem zweitgrößten Ambitus reicht „Wenn die Vöglein musizieren“ zwar nicht annähernd weit zu tiefen Tonhöhen nach unten, ist aber mit Tonhöhen von 80 bis 95 die mit Abstand höchste Nummer unten den 15. Diese Höhen sind dem Klavierpart geschuldet, der über der Singstimme, welche einen Tonumfang von nur 16 Tönen hat, metaphorisch mit Vogelgesang *zwitschert* und damit eine Widerspiegelung der Natur erzeugt (Glüxam 2020).

Der „Wiener Frühling“ zeichnet sich durch eine eher enge Spannweite in der Gesangsstimme aus, die sich vom C4 bis D5 minimal über eine Oktave erstreckt, und durch eine Klavierbegleitung, die diese Gesangsstimme in den tiefen Registern erweitert. Diese enge Verteilung der Tonhöhen im Gesang führt dazu, dass der Fokus stark auf dem Text liegt und somit eine intime und reflektierende Atmosphäre entsteht. Der Liedtext selbst beschreibt den Wiener Frühling als eine verzaubernde, alles durchdringende Kraft, die die Menschen emotional bewegt. Die wenig ausschweifende musikalische Struktur unterstützt diese Wirkung. Die eher begrenzte Tonhöhenverteilung in der Gesangsstimme, die sich fast ausschließlich in den mittleren Tonlagen bewegt, verstärkt die Reflexion über diese aufblühenden Gefühle, anstatt sie dramatisch zu steigern. Glüxam zufolge können ein kleiner Ambitus und das Fehlen von extrem hohen oder tiefen Tönen eine eher ruhige und gefasste Emotion bedeuten, was hier gut mit der lyrischen Beschreibung des Frühlings und seiner heilenden und beruhigenden Wirkung auf die Menschen übereinstimmt. Die im Text

behandelte Vergänglichkeit des Frühlings wird durch den Verzicht auf große Tonsprünge in die Höhe oder Tiefe akzeptiert und bringt ein Gefühl von gelassener Freude (Glüxam 2020).

5.2.2 Tonhöhenklassen

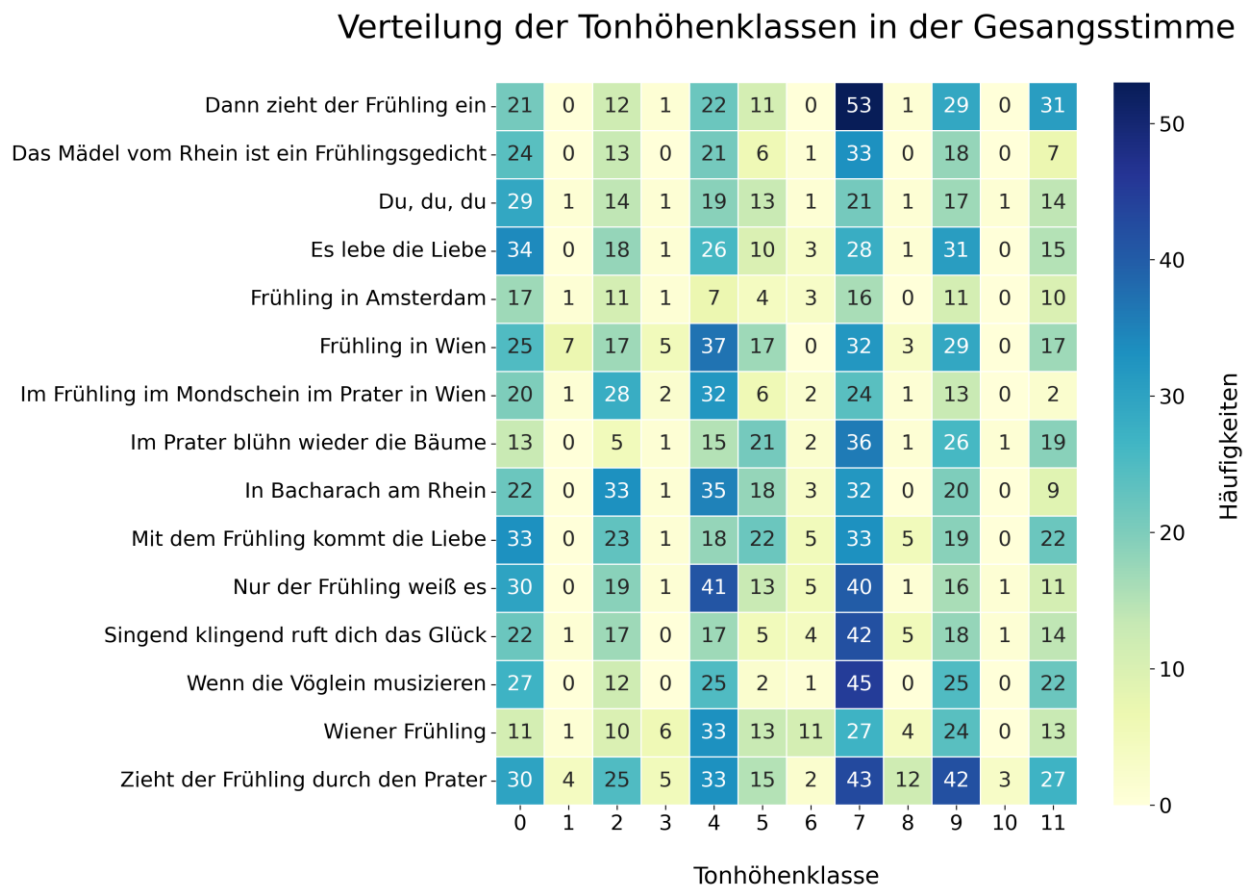


Abbildung 15: Häufigkeitsverteilung der Tonhöhenklassen in der Gesangsstimme

Wenn wir uns weg von konkreten Tonhöhen bewegen und die einzelnen Stücke und die darin enthaltenen Töne anhand ihrer Relation zur Tonart sehen, können wir die jeweiligen Tonhöhen in ihren Tonhöhenklassen vergleichen. Dafür werden alle vorhandenen Noten in die Tonhöhenklassen von 0-11 eingeteilt, ungeachtet ihrer Oktave und tatsächlichen Tonhöhe. Was dann als Ausgangspunkt vorhanden ist, ist eine Übersicht, welche die jeweiligen Relationen zum Grundton abbilden und wie häufig die in den einzelnen Stücken vorkommen. Eine mögliche Annahme wäre zum Beispiel, dass der Grundton als Tonart-

stiftender Ton am häufigsten vorkommen würde. Es ist jedoch spannend aus Abbildung 15 herauszulesen, dass dies nur bei drei Stücken tatsächlich der Fall ist. In der Hälfte der Stücke (7 von 15) dominiert die Tonhöhenklasse 7, also die Quinte der jeweiligen Tonart, knapp gefolgt in einem Dritten der Lieder mit der Tonhöhenklasse 4, der Terz.

Eine ebenso wichtige Rolle spielt die parallele Molltonart mit ihrem Grundton auf der Tonhöhenklasse 9, welche an vierter Stelle der häufigsten Tonhöhen steht. In dem Lied „Zieht der Frühling durch den Prater“ wird dieser Tonhöhe besonders viel Beachtung geschenkt, ist sie beinahe gleich oft in Verwendung wie die Quinte als häufigste Tonhöhe. Interessant sind auch „Im Frühling im Mondschein im Prater in Wien“ und „In Bacharach am Rhein“, bei denen die Tonhöhenklasse 2 relational ungewöhnlich häufig vorkommt.

Auf den ersten Blick erkennt man auch die tonleiterfremden Töne in den Klassen 1, 3, 6, 8 und 10, welche kaum bis gar nicht verwendet werden. „Das Mädel vom Rhein“ und „Wenn die Vöglein musizieren“ verwendet bis auf die Tonhöhenklasse 6 nur leitereigene Töne und verzichten komplett auf die restlichen leiterfremden Klänge. „Du, du, du“ hat von den fünf Tonhöhen jeweils ein Vorkommen, während „Zieht der Frühling durch den Prater“ mit den insgesamt meisten leiterfremden Tönen heraussticht. Hier ist die Tonhöhe 8 sogar 12-mal vorhanden und damit fast so viel wie die leitereigene Quarte auf der Tonhöhenklasse 5. Alle anderen Stücke bewegen sich zwischen den beiden Extremen und verwenden überwiegend leitereigene Töne, wobei die Tonhöhen der Quinte, Terz und des Grundtons besonders häufig vorkommen. Auffällig ist jedoch das Lied „Wiener Frühling“, bei dem der Grundton erst an fünfter Stelle der häufigsten Tonhöhen erscheint und damit nach dem der parallelen Moll-Tonart. Die Dominanz der parallelen Moll-Tonart und das vergleichsweise seltene Auftreten des Grundtons könnten darauf hindeuten, dass in diesem Stück eine gewisse harmonische Unbestimmtheit oder ein emotionales Spannungsverhältnis geschaffen wird. Anstelle einer klaren tonalen Verankerung in der ersten Stufe könnte dieses Abweichen davon Sehnsucht nach dem Frühling suggerieren, welche im Liedtext thematisiert werden (Cooke 1959).

Das Verhältnis der Melodie zu den jeweiligen Akkorden lässt sich etwas besser abschätzen, wenn man die in der Gesangsstimme vorkommenden Tonhöhenklassen mit den häufigsten

Stufen in den jeweiligen Stücken vergleicht. Ein Beispiel dafür ist das Lied „Wenn die Vöglein musizieren“, in welchem die erste Stufe mit großem Abstand der häufigste verwendete Akkord ist. Verbunden mit der ebenfalls hohen Zahl in der Tonhöhenklasse 7 lässt sich vermuten, dass der Gesang hier besonders häufig die Quinte der ersten Stufe in der Melodie hat.

Ein Vergleich der Häufigkeit der einzelnen Tonhöhenklassen in Strophe und Refrain der Lieder zeigt sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede in ihrer Verteilung. Betrachtet man die Zahlen der Vorkommnisse in Prozent, zeigt sich in den Strophen eine größere Vielfalt und stärkere Präsenz von weniger gebräuchlichen Tonhöhenklassen wie beispielsweise 11 und 5, was die Behauptung unterstützt, dass Refrains harmonisch und melodisch häufig weniger komplex und schlichter gehalten sind als Strophen. In den Strophenteilen spielen nach der Quinte und der Terz auch die Tonhöhenklassen 9 (parallele Molltonart) und 11 (große Septime) eine durchaus prominente Rolle.

Die Betrachtung der Tonhöhenklassen beleuchtet jedoch nicht, in welchem Verhältnis sich die Melodie tatsächlich zum Grundton bewegt, da viele verschiedene Akkorde und Harmonien innerhalb der Stücke vorkommen und für unterschiedliche Spannungen sorgen können. Dennoch stimmt die Häufigkeit von Grundton und Quinte mit den am häufigsten verwendeten Harmoniefunktionen überein, der ersten und fünften Stufe. Auch Stufen wie iii und vi, die in Dur-Tonarten oft als leitereigene Moll-Akkorde vorkommen, tragen zu den Häufigkeiten bestimmter Tonhöhenklassen bei, wie etwa der Tonhöhenklasse 9 (für die parallele Molltonart auf der sechsten Stufe) sowie der Terz (7) und Quinte (11) der dritten Stufe.

In der Klavierstimme dominiert ebenfalls die Tonhöhenklasse 7 als häufigste Klasse. Anders als im Gesangspart folgt jedoch nicht die Terz (Tonhöhenklasse 4) als zweithäufigste Tonhöhe sondern der Grundton aus Tonhöhe 0. Bemerkenswert ist hier, dass die Terz fast ein Drittel seltener vorkommt als die dominante Tonhöhe 7, was sich stark von den vorhandenen Tonhöhen in der Gesangsstimme unterscheidet. Wie aus den beiden Abbildungen 16 und 17 hervorgeht, zeigt die Gesangsstimme eine größere Vielfalt in häufig verwendeten Tonhöhenklassen, darunter auch die Tonhöhenklassen 2, 9 und 11,

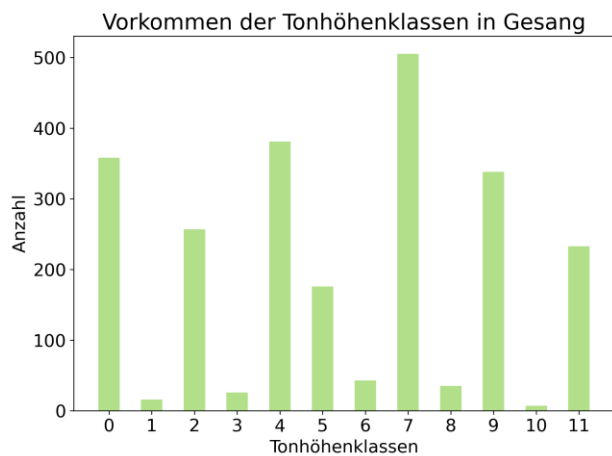


Abbildung 17: Häufigkeitsverteilung der Tonhöhenklassen in der Gesangsstimme

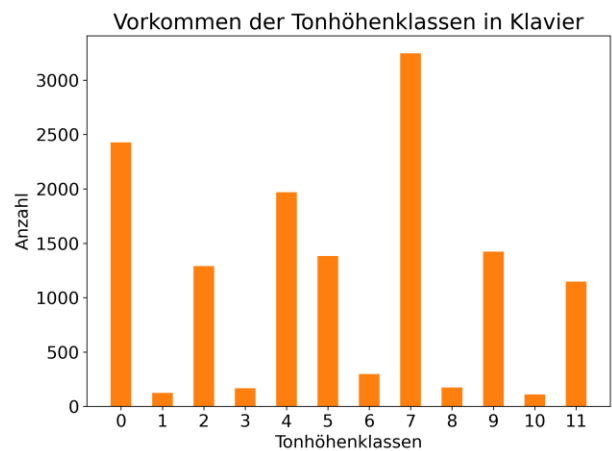


Abbildung 16: Häufigkeitsverteilung der Tonhöhenklassen in der Klavierstimme

die in der Klavierstimme eher in den Hintergrund rücken. Gemeinsam ist beiden Stimmen jedoch das seltene Vorkommen leiterfremder Töne, wobei die Tonhöhe 6 in beiden Stimmen am häufigsten von diesen auftaucht. Interessanterweise handelt es sich bei dieser Tonhöhe um eine übermäßige Quarte zum Grundton, dem sogenannten Tritonus, eine Intervallstruktur, der traditionell eine starke negative Bedeutung trägt und vermehrt als unangenehm, heftig und traurig betitelt wird (Glüxam 2020).

Im Kontext der hier analysierten Stücke dürfte die Tonhöhe 6 jedoch eher als Dominante der Dominante wirken, wie Cooke in seinem Buch „The Language of Music“ dessen häufiger Verwendungszweck beschreibt. Die übermäßige Quarte bringt hier aufsteigende Spannung und sehnsüchtiges Verlangen nach der fünften Stufe. Anstatt negative Assoziationen zu verstärken als *diabolus in musica*, fungiert die Tonhöhe 6 in diesen Stücken mit größerer Wahrscheinlichkeit als wichtiges Bindeglied, das die musikalische Struktur dynamisch nach vorne treibt und auf Überleitungen zur Dominante in der Tonhöhenklasse 7 vorbereitet (Cooke 1959).

Die Analyse der Tonhöhenklasse im Bezug auf spezifische Wörter, die in den Liedtexten am häufigsten vorkommen, zeigt in Abbildung 18 für einige Begriffe Auffälligkeiten und Präferenzen bei verbundenen Tonhöhen. Das Wort *Frühling*, welches gesamt 80-mal explizit in dieser Schreibform in den untersuchten Liedtexten erscheint, zeigt eine

auffällige Häufung auf der Tonhöhenklasse 4 (große Terz), die fast ein Viertel aller Vorkommnisse ausmacht, dicht gefolgt von den Tonhöhen 7 und 9. In den meisten der hier analysierten Wörter dominieren die Tonhöhen 4 und 7, mit Ausnahme des Wortes *Liebe*. Hier findet sich die kleine Septime (Tonhöhe 11) am häufigsten, gefolgt von dem Grundton (Tonhöhe 0), während die Tonhöhenklassen 4, 5, 7 und 9 fast gleich oft vertreten sind mit jeweils etwa 6 Vorkommen. Nur die Tonhöhenklasse 2 kommt hier etwas kürzer von allen anderen leitereigenen Tönen. Alleine das Wort *Glück* verzichtet komplett auf Tonhöhe 4 (große Terz), während sie beim Wort *Herz* eine sehr dominante Rolle spielt und die mit Abstand häufigste Klasse darstellt.

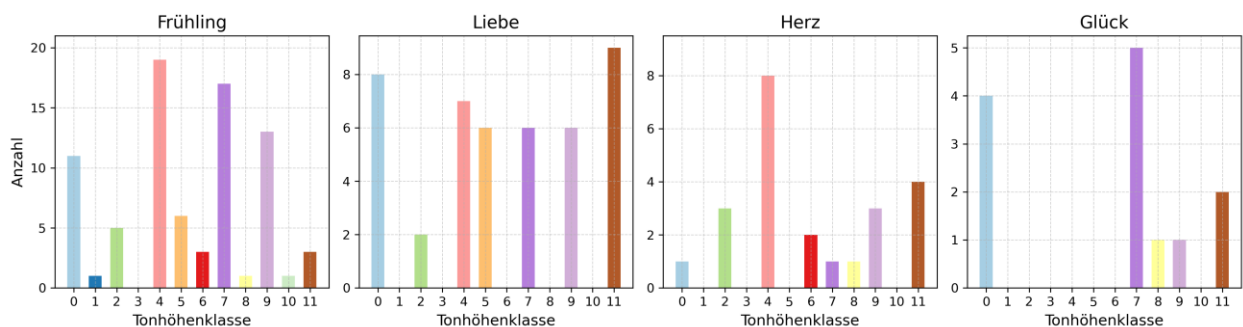


Abbildung 18: Häufigkeit der Tonhöhenklassen einzelner Wörter

Obwohl hier zur Beschreibung von Tonhöhenklassen teilweise Intervallnamen verwendet wurden, können diese Klassen keine Aussagen über die tatsächlich vorhandenen Intervalle in der Gesangsmelodie geben, sondern beziehen sich ausschließlich auf den Abstand zum Grundton der jeweiligen Tonart. Aus diesem Grund wurden auch die Intervalle der Gesangsstimme gesondert noch einmal betrachtet und analysiert. Insgesamt zeigt sich, dass die Intervalle in den Refrains tendenziell größer und stabiler sind, also häufiger verwendet werden, was die Struktur des Refrains unterstützt, der oft prägnanter und melodisch eingängiger sein soll. Schon im 17. Jahrhundert wurden Intervallsprünge mit einer größeren Spannungskraft verbunden als Intervallschritte. Die Strophen setzen im Vergleich dazu mehr auf kleinere Intervallschritte mit wenig Spannung, wodurch der Fokus stärker auf das gesungene Wort gerichtet wird (Glüxam 2020). Bei beiden Liedzeilen ist es aber die große Sekunde, die mit Abstand am häufigsten vorkommt. In den Refrains der Stücke folgt im Gesamtüberblick die Prime, also Tonwiederholungen, während diese in

den Strophen seltener sind, dafür sich aber kleine Sekunden und kleine Terzen unter den Top 3 befinden. Betrachtet man die Häufigkeitszählungen in Prozent, wird der Unterschied zwischen Refrain und Strophe deutlicher, da in den Strophen die Intervalle aus 0 bis 2 Halbtonschritten überwiegen, während größere Intervalle wie Quinte, Sexte und Oktave im Refrain häufiger vertreten sind.

Eine eindeutige Verbindung zum Ambitus der einzelnen Stücke zeigt sich im Vergleich der Anzahl an den verschiedenen Intervallen. Die beiden Lieder mit dem größten Ambitus „Dann zieht der Frühling ein“ und „Zieht der Frühling durch den Prater“ fallen besonders durch die häufige Verwendung von großen Intervallen aus, insbesondere über der Quarte. Das Stück „Dann zieht der Frühling ein“ sticht hier außerdem hervor, da Quinten und Sexten ebenso oft vorkommen wie Terzen und nur die Sekunden deutlich häufiger verwendet werden. Des Weiteren ist außerdem die hohe Häufigkeit kleiner Terzen in den Stücken „Wenn die Vöglein musizieren“ und „Singend, klingend ruft dich das Glück“ bemerkenswert, wo dieses Intervall fast 30 % aller vorhandenen Intervalle ausmacht. Diese beiden Stücke zeigen darüber hinaus eine sehr ähnliche Verteilung der Tonhöhenklassen, was auf eine strukturelle und melodische Nähe zwischen ihnen hindeuten könnte.

5.2.3 Tonarten und Taktangaben

Ein Blick auf die Tonarten der ausgewählten Stücke zeigt eine klare Vorliebe für b-Tonarten. Es-Dur dominiert mit fünf Stücken, gefolgt von F-Dur mit vier Stücken. Nur zwei Lieder wurden in G-Dur, der einzigen #-Tonarten der Auswahl, geschrieben. Glüxam fasst in ihrem Buch verschiedene Ansichten über die Ausdruckskraft der einzelnen Tonarten und ihrer Verbindungen zusammen, während auch zu Es-Dur einige Meinungen festgehalten werden, welche diese Tonart als prächtig und den Ton Es als Ton der Liebe bezeichnen. F-Dur wird vorwiegend mit Begriffen wie schön und ernsthafter Freude verbunden. Interessant ist das Stück „Frühling in Amsterdam“, das mit dem geringsten Tonumfang zugleich auch das einzige in B-Dur notierte Stück ist. Zu dieser Tonart existieren unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Meinungen bezüglich ihrer emotionalen Wirkung, was auch für viele weitere Tonarten gilt. C-Dur wird in Glüxams

Quellen gerne mit Adjektiven wie ehrlich, aufrichtig oder heiter in Verbindung gebracht, was möglicherweise mit dem Fehlen von Vorzeichen in Verbindung steht (Glüxam 2020). Dennoch kann man diese Beschreibungen nicht als absolut und allgemeingültig ansehen, da mit der Entwicklung der gleichstufigen Stimmung die Unterschiede zwischen den Tonarten weitgehend verloren gingen. Außerdem gibt es zu keiner Tonart tatsächlich eindeutige und generelle Aussagen über ihre Wirkung, was die Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten unterstreicht.

Ähnlich verhält es sich mit den verschiedenen Taktangaben, wobei hier zwischen Takten mit drei und vier Schlägen eine gleiche Verteilung zu finden ist. Das Lied „Im Prater blüh’n wieder die Bäume“ enthält aber statt standardmäßig einer Tonart zwei unterschiedliche für Refrain und Strophe. Der Dreivierteltakt im Refrain unterstreicht den tänzerischen, wienerischen Charakter, während die Strophe möglicherweise stärker inhaltlich fokussiert ist. Dieses Stück miteingeschlossen sind es acht der untersuchten Lieder, die in einem Dreivierteltakt geschrieben sind, sechs in einem Halbetakt (Zweihalbe- und Zweivierteltakt) und ein einziges in einem Vierachteltakt („Nur der Frühling weiß es“). Damit zeigt sich keine Tendenz für gerade oder ungerade Taktarten für diese Art der Lieder.

5.2.4 Lautstärke und Betonungen

Die Analyse der Dynamikangaben ist abhängig von den Eintragungen in dem jeweils verwendeten Notenmaterial und der jeweiligen Partitur. Fast alle Stücke zeigen eine häufige Verwendung von *mezzoforte*, was darauf hinweist, dass die mittlere Lautstärke in den meisten Stücken bevorzugt wird. In mehreren Liedern erscheint die Angabe *forte*, wenn sie auch nicht so häufig ist wie *mezzoforte* oder *piano*. „Es lebe die Liebe!“ sticht durch die auffällige Konzentration von lauten Dynamikangaben hervor, wie 11 Vorkommnisse der Angabe *forte*, 1 *fortissimo*, 4 *sforzando* und 1 *sforzatissimo* einen deutlichen Hang zu lauten und betonten Angaben zeigen. Andere wieder hingegen bewegen sich sehr einseitig in der mittleren bis leisen Dynamikregion wie beispielsweise in „Mit dem Frühling kommt die Liebe“ und „Wiener Frühling“ und komplett auf laute Dynamikangaben verzichten.

Die Analyse der Betonungen im Sinne von Akzenten („>“) und Tenuti („–“) erweist sich als wenig aussagekräftig, da eine Vielzahl der ausgewählten Stücke keine dieser Markierungen aufweisen, während andere sie durchaus enthalten. Dies führt zu einer uneinheitlichen Datenlage, die keine verlässlichen Rückschlüsse zulässt. Die nicht durchgängig vorhandenen Betonungen erschweren somit eine umfassende und konsistente Analyse.

5. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer umfassenden experimentellen Analyse der Frühlingslieder von Robert Stolz, einem bedeutenden Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts, dessen Werke tief in der Wiener Tradition verwurzelt sind. In einer Zeit, die von einem sich wandelnden musikalischen und gesellschaftlichen Umfeld geprägt war, schuf Stolz Musik, die Fröhlichkeit und Leichtigkeit vermittelte und in der Lage war, subtile emotionale Schattierungen einzufangen. Die ausgewählten Lieder stellen zwar nur einen kleinen Ausschnitt aus dem umfangreichen Schaffen von Robert Stolz dar, fangen aber mit dem Thema des Frühlings eine hoffnungsvolle und hoffnungslos romantisierende Seite des Komponisten ein. Die Kombination aus quantitativen und qualitativen Methoden dieser Arbeit ermöglichte es, die ausgewählten Lieder auf verschiedenen Ebenen zu durchleuchten und die Interaktionen zwischen Text und Musik besser zu verstehen.

Zusammenfassend lässt sich eine leichte Präferenz für b-Tonarten feststellen, emotionale Assoziationen damit aus der Musikgeschichte können aber nicht miteinbezogen werden, da die Unterschiede in der gleichstufen Stimmung heutzutage weitgehend verloren sind. Die Intervallverteilung zeigt deutliche Unterschiede zwischen den beiden Teilen Strophe und Refrain. Während in den Refrains größere, stabile Intervalle wie Quinten und Oktaven dominieren, die eine eingängige Melodie gestalten, werden in den Strophen kleinere Intervalle wie Sekunde und Terz bevorzugt, was den Fokus verstärkt auf den Text lenkt. Die Analyse der Tonhöhenklassen zeigt eine klare Häufung der Klasse 7 (entspricht der Quinte), was sich durch ihre doppelte Verwendung in den zwei häufigsten Stufen I und V erklären lässt. Bemerkenswert ist die unterschiedliche Gewichtung von Dur- und Moll-Klängen in den Stücken: Einige Lieder bestehen fast ausschließlich aus Dur-Akkorden, während andere sogar einen überwiegenden Anteil an Moll-Klängen aufweisen. Leitfremde Töne kommen selten vor, doch in einigen Stücken wie „Zieht der Frühling durch den Prater“ sind ungewöhnlich viele von ihnen vorhanden, was eine besondere tonale Spannung erzeugt.

Leider konnten nicht alle identifizierten Frühlingslieder in die Analyse miteinbezogen werden, da für 4 Lieder kein Notenmaterial zur Verfügung stand. Dies erschwerte eine umfassende Betrachtung, ebenso wie einige methodische Ansätze, die sich im Laufe der Arbeit als weniger aussagekräftig erwiesen. So zeigte sich beispielsweise die Analyse von Dynamikangaben und Betonungen durch Akzente und Tenuti als nicht sehr zielführend, da sie nicht in allen Stücken in ähnlicher Häufigkeit vorkommen. In dieser Hinsicht wäre eine detaillierte Untersuchung von Phrasierungen und Artikulationstechniken in Stolz' Werken notwendig, um umfassendere Aussagen treffen zu können. Darüber hinaus wäre es durchaus von Interesse, weitere musikalische Parameter wie Rhythmik und Instrumentierung stärker in die Analyse einzubeziehen, um ein noch vollständigeres Gesamtbild zu erhalten. Auch ein Vergleich der Frühlingslieder mit Stolz' übrigen Liedschaffen wäre spannend, um mögliche Muster und wiederkehrende musikalische oder thematische Strukturen der Frühlingslieder besser herauszuarbeiten und klarer abzugrenzen. Zudem könnte die emotionale Wirkung der hier behandelten Musik in einem experimentellen Setting untersucht werden, um festzustellen, wie stark sich die musikalischen und textlichen Elemente auf die emotionale Reaktion der Zuhörer auswirken.

Abschließend zeigt diese Arbeit, dass Robert Stolz' Frühlingslieder nicht nur ein Spiegel seiner Zeit, sondern auch zeitlose Werke sind, die durch die Verbindung von affektgeladenem Text und Musik weiterhin Emotionen ausdrücken und vermitteln können.

Bibliografie

- Aigner, Thomas. 2014. „Meister der Melodien und des Taktstocks: Robert Stolz und die Wiener Eisrevue“. In *Traumfabrik auf dem Eis: Von der Wiener Eisrevue zu Holiday on Ice*, Wien: Metroverlag, 175.
- Buechel, Sven, Susanna Rücker, und Udo Hahn. 2020. „Learning and Evaluating Emotion Lexicons for 91 Languages“. In *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, Association for Computational Linguistics, 1202–17. doi:10.18653/v1/2020.acl-main.112.
- Bundesministerium für Justiz. 2024. „ASTORIA - Musikverlag GmbH“. *Die österreichische Justiz*. https://justizonline.gv.at/jop/web/firmenbuchabfrage/126618d_11 (17. Juni 2024).
- Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*. London; New York; Toronto: Oxford University Press.
- Cuthbert, Michael Scott. 2023. „music21: a Toolkit for Computer-Aided Musicology“. *music21*. <https://web.mit.edu/music21/> (17. Februar 2024).
- Diaz, Gene. 2022. „Stopwords German (DE)“. *Github*. <https://github.com/stopwords-iso/stopwords-de?tab=readme-ov-file> (30. Juli 2024).
- Fallows, David. 2001. „Tenuto“. *Grove Music Online*. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.27690> (22. August 2024).
- Glüxam, Dagmar. 2020. „Aus der Seele muß man spielen ...“: Über die Affektheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation. Hollitzer Verlag. doi:10.2307/j.ctvwh8cq8.
- Herbrich, Othmar. 1975. *Robert Stolz: König der Melodie: Aufzeichnungen seines Lebens*. Wien, München: Amalthea.
- Hevner, Kate. 1935. „The Affective Character of the Major and Minor Modes in Music“. *The American Journal of Psychology* 47(1): 103–18. doi:10.2307/1416710.
- Hevner, Kate. 1936. „Experimental Studies of the Elements of Expression in Music“. *The American Journal of Psychology* 48(2): 246. doi:10.2307/1415746.
- Jupyter Team. 2024. „Jupyter Notebook“. <https://jupyter.org>.
- Juslin, Patrik, und John Sloboda. 2013. „Music and Emotion“. In *The Psychology of Music*, , 583–645. doi:10.1016/B978-0-12-381460-9.00015-8.

- Klug, Clemens Anton. 2019. *Jakob Stolz (1832-1919): Leben Und Werk Des Grazer Komponisten Und Musikpädagogen*. Graz, Deutschland: J.B. Metzler. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-476-04985-8> (20. April 2024).
- Köper, Maximilian, und Sabine Schulte im Walde. 2016. „Automatically Generated Norms of Abstractness, Arousal, Imageability and Valence for 350 000 German Lemmas“. In *Proceedings of the 10th Conference on Language Resources and Evaluation (LREC)*, Portorož: European Language Resources Association (ELRA). <https://www.ims.uni-stuttgart.de/en/research/resources/experiment-data/affective-norms/> (27. August 2024).
- Krumhansl, C. L. 1997. „An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology“. *Canadian Journal of Experimental Psychology = Revue Canadienne De Psychologie Experimentale* 51(4): 336–53. doi:10.1037/1196-1961.51.4.336.
- Lang, Peter J., und Margaret M. Bradley. 2010. „Emotion and the motivational brain“. *Biological Psychology* 84(3): 437–50. doi:10.1016/j.biopsycho.2009.10.007.
- Lechner, Isabella. 2014. „Auf dem Weg zur Eisoperette: Die Wiener Eisrevue als Sonderform der Ausstattungsrevue“. In *Traumfabrik auf dem Eis: Von der Wiener Eisrevue zu Holiday on Ice*, Wien: Metroverlag, 175.
- Liu, Bing. 2020. *Sentiment Analysis: Mining Opinions, Sentiments, and Emotions*. Cambridge University Press.
- Ortony, Andrew, Gerald L. Clore, und Allan Collins. 1988. *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511571299.
- Paul Ekman Group LLC. 2024. „Universal Emotions“. *Paul Ekman Group*. <https://www.paulekman.com/universal-emotions/> (18. Juli 2024).
- Pflicht, Stephan. 1981. *Robert Stolz: Werkverzeichnis*. München, Salzburg, Berlin: Musikverlag Emil Katz bichler, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Python Software Foundation. 2023. „Python“. <https://www.python.org>.
- Quin, Liam. 2016. „Extensible Markup Language (XML)“. *W3C*. <https://www.w3.org/XML/> (19. Juni 2024).
- Russell, James A. 2003. „Core affect and the psychological construction of emotion“. *Psychological Review* 110(1): 145–72. doi:10.1037/0033-295X.110.1.145.
- Schedtler, Susanne. 2004. *1 Wienerlied und Weana Tanz*. 1 Auflage. Wien: Löcker Verlag.
- Schwanzer, Walter. 2024. „Notenarchiv“. *Walter Schwanzer Musikverlage*. <http://www.schwanzer.at/notenarchiv/> (17. Juni 2024).

- Stolz, Robert, und Einzi Stolz. 1980. *Servus Du: Robert Stolz und sein Jahrhundert*. München: Blanvalet.
- Stolz, Robert, und Einzi Stolz. 1986. *Die ganze Welt ist himmelblau: Robert und Einzi Stolz erzählen ; nach Erzählungen, Tonbändern und Dokumenten*. Orig.-Ausg. Bergisch-Gladbach: Lübbe.
- Sun, Sophia H., und Michael Scott Cuthbert. 2018. „Emotion Painting: Lyric, Affect, and Musical Relationships in a Large Lead-Sheet Corpus“. *Empirical Musicology Review* 12(3-4): 327–48. doi:10.18061/emr.v12i3-4.5889.
- Wien Geschichte Wiki. 2023. „Ernst Josef Marischka“. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ernst_Josef_Marischka (19. September 2024).
- Wolf, Rebecca. 2012. „Musik und Nationalgefühl?: Emotionaler Weltzugang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“. In *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*, Histoire, , 85–102. doi:10.14361/transcript.9783839419120.85.
- Zeman, Herbert. 1989. *Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst: ein Kunstbrevier für Liebhaber*. Styria.