Hubert Wißkirchen Cäcilienstr. 2 5024 Pulheim-Stommeln Tel. 02238/2192

Im SS 1992 führe ich folgende Veranstaltung durch:

Proseminar

Die Visualisierung musikalischer Strukturen und Abläufe als Hilfe bei der Hörerziehung und Werkanalyse im Musikunterricht

Studiengang: Schulmusik

Raum 13

Di. 17.00 - 19.00 Uhr Beginn: 7. April

Inhalte:

Verfahren:

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

Stoffe, an denen gearbeitet wird:

Mussorgsky: Bilder einer Austeilung (Promenade, Gnomus, Baba Yaga, Das große Tor von Kiew): Saint-Saens: Karneval der Tiere; Händel: Wassermusik; Chatschaturjan: Säbeltanz (einschließlich einiger Rockversionen); Tschaikowsky/Emerson, Lake & Palmer: Nutrocker; Bach: Inventio 14; Bartók: Mikrokosmos (Invention, Wrestling, Hommage a JSB); Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3; Stockhausen: Hymnen; Ligeti: Streichquartett Nr. 3; Pink Floyd: Set The Controls...;

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Musik erst spät visualisiert. Immer mündlich tradiert.

Warum?

- Sie wird als etwas Inneres, Immaterielles, "Göttliches" erlebt

Manfred Junius erzählt, daß sein indischer Meister ihm bei der Unterweisung im Sitarspiel strengstens verbot, sich schriftlich bestimmte Musikstrukturen zu notieren. (vgl. die Bibel: Du sollst dir kein Bildnis machen)

Kriti in Mukhari-Raga

Zeitenthobenes Umkreisen eines Zustandes, Nacherleben? Bewußt? Unbewußt? In der Musik sich selber finden? Oder auch Objektcharakter?

Noten?

- Legen Strukturen bloß, zeigen, "wie es gemacht ist". (Das war aber selbst für Schönberg nicht das wesentliche.)
- Sind eine Hörhilfe: Man erkennt deutlicher das Umkreisen von Kerntönen, die Mikrointervalle, die Tonraumgestaltung

Verbalisierung?

- Für den Unterricht unverzichtbares Kommunikationsmedium. Dadurch Bewußtmachen unumgänglich.

Selber musizieren?

- Im Prinzip die ,beste' Methode, aber hier nicht möglich, oder nur in einem ganz elementaren Bereich. Letzteres ist zwar ganz wichtig, aber insgesamt nicht hinreichend, um eine solch komplexe Musik aus einem anderen Kulturkreis zu verstehen.

Eggebrecht: Musik definiert sich dem Hörer, der sich ihr mit beharrlichem Interesse zuwendet, selbst. Dennoch ist Vermittlung notwendig, allein schon aus Motivationsgründen und um möglichst viele Hörvorgänge zu initiieren ("Immer wieder hören!!").

KRITI IN MUKHARI-RAGA KU2

Vina (Langhalslaute); Privateinspielung; Transkription in: Josef Kuckertz: Musik in Asien I, Kassel 1981. Bärenreiter. S. 26f.

Krti: Komposition, 3 Teile:

- Pallavi: 10 Melodiezeilen, Wiederholungen: 1-2.3-4,5-6.7-8, Melodie ruht auf Grundton c'
- Anupallavi: 7 vollständige Melodieperioden. Die letzten 2 1/2 Perioden greifen auf den Schluß des Pallavi zurück.
- Caraṇa: 4 volle Verszeilen. Er beginnt in der Mitte der Oktave und prägt seine Melodie aus Figuren der vorhergehenden Teile; Reprise: (aus vorhergehenden Teilen) 23-26

Periodisch-rhyhtmische Struktur

Tala = Rhythmisches Muster. Rupaka-tala: Viertel-Viertel-Pause. Die Zählzeiten sind in Achtel unterteilt (nach der Theorie 6 Schläge, die in der Praxis zu 3 übergeordneten Schlägen zusammengefaßt werden.)

Die Noten auf 1 und 2 markieren ein Handklatschen, die Pause ein Umdrehen der rechten Hand.

Beim Spiel der Vina werden die Handschläge durch Anreißen der Bordunsaiten ersetzt. Keineswegs geben sie Akzente an. Folglich kann der Rhythmus der Melodie auch über die 'klingenden' Zählzeiten hinwegfließen. Grundlegende Einheit bleibt die Talaperiode. Weder die Verlängerung der Periode 10 um eine Tala-Periode noch die Verkürzung im Anupallavi bedeutet daher einen Verstoß gegen das Symmetrieempfinden Es gibt eindeutige Melodietöne und Gleitbewegungen (Triller, Tremoli). Dieses "Rankenwerk' (gamakas = Verzierungen) ist nach indischer Auffassung ein wesentlicher Bestandteil der Melodie, weil es die Individualität der Melodie zum Ausdruck bringt.

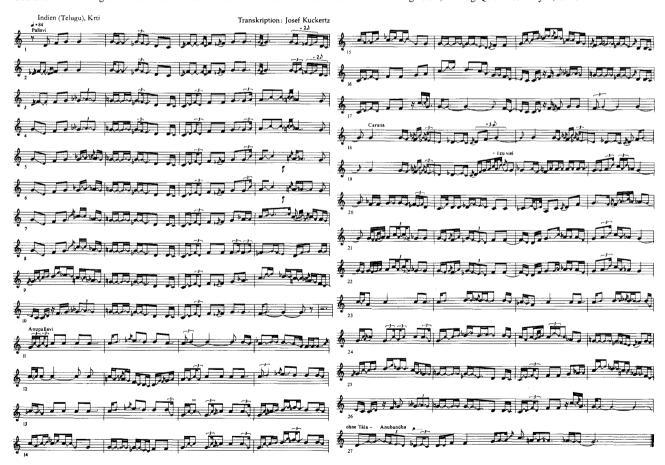
(S. 28) Stark vergröbert kann man den Begriff **Raga** mit "Melodietyp" umschreiben, und jeder Raga wird in bestimmten Tongruppen oder Melodiefiguren faßbar. Ferner liegt jedem Raga eine feste Tonleiter zugrunde, und sie wird in der Praxis stets so vorgeführt, daß man an ihr bereits die Haupttöne des Raga sowie gewisse Charakteristika seiner Melodie erkennt.

Raga: "Färbung des Gemüts"; ganzheitliche Auffassung, vgl. Ragamala (Malereien); funktionale Bindung an bestimmte Situationen. Der vorliegende Raga hat folgenden Inhalt: (Pallavi) Wie kann ich es passend beschreiben, das seltene Glück der SABARI (Jägerin und Verehrerin des Gottes Shiva); (Anupallavi) Eine Vielzahl großer Frauen der Weltweisen erlangte es nicht. (Carana) Sie hatte die Ehre, den Herrn nach Herzenslust zu sehen, ihm wohlschmeckende Früchte zu opfern, mit Entzücken niederzufallen vor seinen heiligen Füßen und Freiheit von der Wiedergeburt zu erlangen in der Gegenwart des Herrn.

TONLEITER im BUKHARI-RAGA:-c d es f g as b c; Grundton und Quinte (c-g) werden als Borduntöne gesetzt., Gliederung in Tetrachorde (c-f, g-c).Es gibt Zentral- und Nebentöne, fest fixierte, ungefähr definierte und gleitende Tonhöhen (glissandi). Die Oktave wird nach der Theorie in 22 Shruti eingeteilt, die in der Praxis allerdings eher als off-pitch-Phänomene behandelt werden. (S. 32) Ihre volle Entfaltung erhalten die Ragamelodien im nichtmetrisierten Anfangsteil eines Raga (ALAPANA, ALAP)

Curt Sachs:

"Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie **maqam** in den arabischen Ländern und **raga** in Indien ausgezeichnet durch ihre Umrißkurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo und Ethos. Die Definition deckt sich ungefähr mit dem Modus. Für die Einzelheiten inn erhalb der Gestalt bleibt ein erheblicher Grad von Freiheit. Ebenso wie keine zwei Individuen genau gleich sind, ob gleich sie alle zu derselben Spezies Mensch gehören, so sind alle denkbaren Realisierungen einer musikalischen Eingebung verschieden. Diese Realisierungen nennen wir Melodien. Unsere Tonleitern sind künstliche. leblose Abstraktionen sowohl von den einzelnen Melodien als auch von übergeordneten Gestalten." In: Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1957, Verlag Quelle & Meyer, S. 29





Genaues Gegenteil zum Raga:

- Zerschneiden des Ablaufs, zerstückelte Zeit
- Klar abgegrenzte Formteile
- Deutliche Ausdrucksgesten und Wewegungsanalogien (huschen, rennen, springen, stehen bleiben...)

Musik wird zur 'darstellenden' Kunst (Realismus)

Lineare Zeit: Gedankengang, Ablauf verfolgen, Deatil um Detail

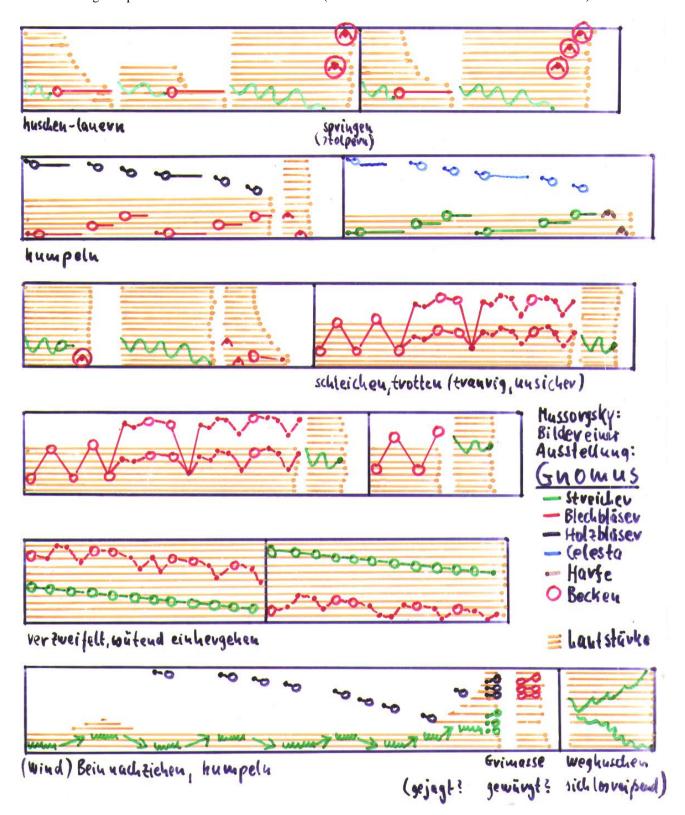
Methodische Zugriffe:

- Verschiedene Einspielungen vergleichen
- Parameterstrukturen (Dynamik, Instrumentation) erarbeiten/visualisieren
- "Spielen mit dem Stück", z. B. in Klasse 5/6 Mitleseübungen: Lehrer spielt bestimmte Passagen, Scüler müssen die Stelle benennen, wo er abricht, oder erkennen welche Stelle r spielt u. ä.
- Bestimmt Bewegungsgesten verbal benennen und grafisch skizzieren

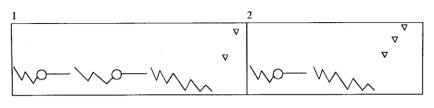
Problem der Semantik:

- Assoziationen und Gefühle beim Hören der Musik sind subjektiv, aber nicht beliebig. Niemand wird den unruhigen Anfang mit dem ruhigen Blick in die friedlich versinkende Abendsonne assoziieren, es sein denn, er hat diese Musik einmal bei einem solchen Sonnenuntergang gehört. In diesem Fall löst nicht die Musik an sich die Assoziation aus.
- Die Musik lenkt unsere Assoziationen und Gefühle durch Analogkodierung: hoch tief, schnell langsam, eng weit, steigen fallen usw. sind Begriffe, mit denen wie auch Musik beschreiben. Eine Grundrichtung für die Wahrnehmung wird also durch die Musik vorgegeben.
- Die genaueren Details sind allerdings subjektiv: Ob man das Anfangsmotiv (schnelle 'gezackte' Bewegung Halteton) als "Huschen-Lauern" oder "erschreckte Abwehrhaltung" oder als "Fratzenschneiden" des Gnoms deutet, alle drei Deutungen lassen sich an der Struktur des Motivs plausibel erklären, sind also alle 'richtig'. Eine Bevorzugung der einen oder anderen Deutung könnt sich allerdings aus dem Gesamtzusammenhang ergeben. Für den Unterricht ist ganz wichtig, daß der Lehrer sich immer bewußt ist, daß die Schüler nicht 'falsch' hören, auch wenn es gele gentlich so scheint. Es lohnt sich, dem Grund für ihre konkreten Assoziationen nachzugehen. Man sollt deshalb vor allem bei jüngeren Schülern den Deutungshorizont zunächst einmal möglichst offenhalten und sie ihre "Geschichten" erzählen lassen, allerdings zunehmend nachfragen, was an der Musik sie zu ihrer Deutung gebracht hat. Was nämlich gelernt werden muß, ist, daß man nicht nur aufgrund des eigenen, meist sehr begrenzten Erfahrungshorizontes, 'automatisch' reagiert, sondern immer genauer auf die Details der Musik achtet.
- Die am Werk abgesicherte Detaildeutung, z. B. "Huschen-Lauern Springen Dahertrotten usw. ist ein wichtiger "Fortschritt" in der Wahrnehmung, aber noch kein hinreichende Schlüssel zum Verstehen der Musik. Denn die "erzählt" nicht in erster Linie eine reale "Geschichte", sondern stellt uns einen "Charakter" vor. Die Musik kann die einzelnen Facetten dieses Charakters nicht, wie die Malerei, in einem Bild gleichzeitig darstellen, sondern muß sie nacheinander in der Zeit entfalten. Zusammengesetzt werden sie dann in der Rezeption des Hörers. So werden die disparaten, zerstückelten Einzelteile zum Abbild des zerrissenen Charakters des Gnoms und in der qualifizierten Wahrnehmung zu einer "Einheit".

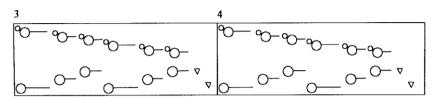
Visualisierungsbeispiel aus dem Unterricht in Klasse 6 (entstanden während eines Landheimaufenthalts)



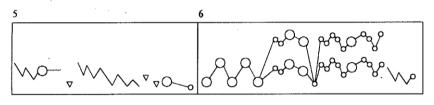
Modest Mussorgsky: Gnomus (aus: Bilder einer Austellung, 1874)



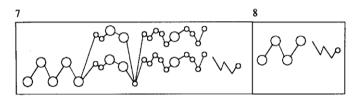
Der Gnom hüpft ungelenk daher ... seinen hinkenden Gang gleicht er durch heftige Bewegungen mit den Armen aus.



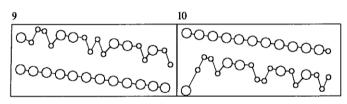
Er versucht es langsamer, aber auch da stolpert er.



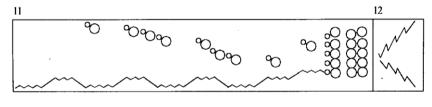
Jetzt nimmt er eine drohende Haltung ein und kommt langsam näher ...



doch immer wieder stolpert er über seine eigenen Füße.



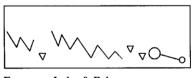
Da rafft er sich noch einmal auf. Er kommt furchtbar nah! Plötzlich hält er inne ...



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

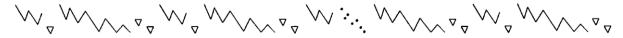
Musikunterricht, Regensburg 1990, S. 47ff.

Original





Emerson, Lake & Palmer



Die grafische Darstellung des Stückes

- verdeutlicht die Bewegungsfiguren und indirekt durch die Analogcodierung auch die Affektfiguren. Allerdings ist bei letzteren die zusätzliche Verbalisierung unentbehrlich.
- macht die flüchtige Zeitkunst Musik objekthaft verfügbar.
- ermöglicht Orientierung und bildet damit das strukturierte Verfolgen des "Gedankengangs" aus.
- ermöglicht Verständigung über formale Gegebenheiten und Aussagen im Gespräch über das Stück (Welche Stelle meinst du?)
- ermöglicht die Kontrolle der Lernergebnisse, indem die Schüler z. B. in einem Test mit den bekannten Symbolen eine Stelle aus einer Bearbeitung des Stückes "mitschreiben". Auf dem obigen Arbeitsblatt ist ein Beispiel (Rockversion Emerson, Lake & Palmer) angeführt.

Die bewegungsmäßige Darstellung (Visualisierung) des Ablaufs durch die Schüler kann vielleicht noch stärker als die schriftliche Visualisierung das Bewußtmachen der Figuren fördern.

Eine Visualisierung kann nie alle Komponenten der Musik erfassen, sie kann nur bestimmte Parameter für den Schüler 'lesbarer' als ein Notentext präsentieren.

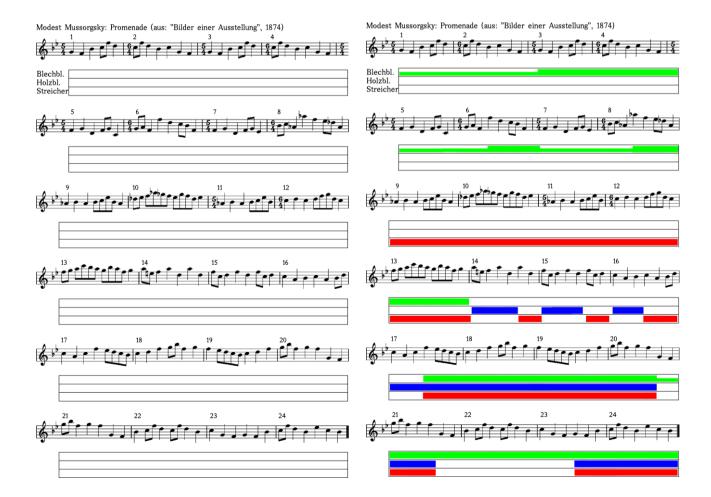
Bei den folgenden Beispielen (Mussorgsky: Promenade / Grieg: Morgenstimmung / Händel: Hornpipe) wird die Klangfarbe (Instrumentation) erfaßt.

Bei der Promenade erfordert das Einzeichnen der Instrumentation eine genaues Verfolgen des Notentextes. Diese Übung im Noten-Mitlesen ist auch das vorrangige Ziel dieser Übung.

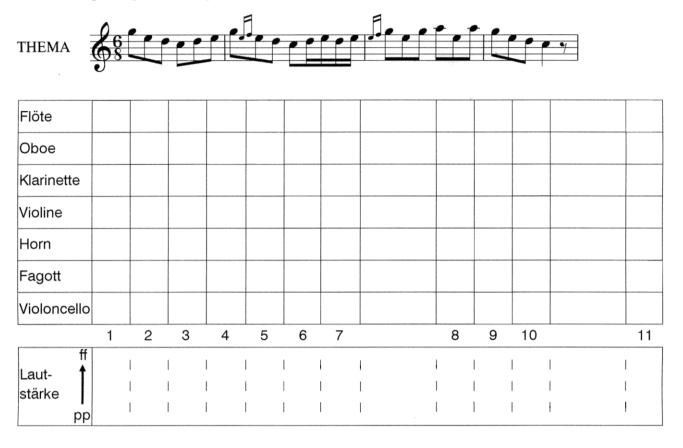
Bei dem Grieg-Beispiel geht es um eine reine Höranalyse, die zunächst ziemlich grobmaschig ist, dann aber beim Aufzeichnen der Dynamikkurve ein wiederholtes, differenziertes Hören erfordert. Dabei wird – vor allem in dem Zwischenstück zwischen dem 7. und 8. Themaauftritt – das emotionale Mitgehen mit den Steigerungswellen befördert. Bei dieser Hör-Arbeit stellt sich immer wieder heraus, daß die Schüler immer mehr Einzelheiten wahrnehmen und dann letztlich mit der eigenen Aufzeichnung unzufrieden sind, weil sie eben die Komplexität der Musik reduziert. So kommen auch vor allem semantische Facetten in den Blick (Vogelzwitschern, Sonnenaufgang u. ä.).

Das Händel-Beispiel berücksichtigt neben der Klangfarbe vor allem den motivisch-thematischen Ablauf.

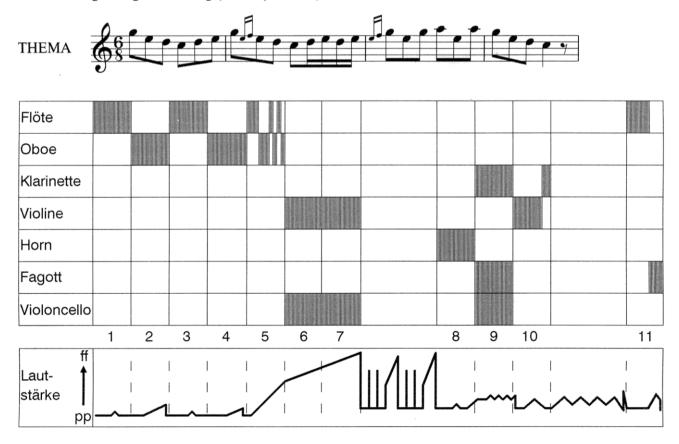
Das Tschaikowsky-Beispiel verzichtet stärker als die bisherigen auf die analoge Darstellung und arbeitet mit einem Buchstabenschema. Das ist bei diesem Stück sinnvoll, weil sehr einfach mit der Wiederholung, Sequenzierung und Gruppierung von einfachen Motivgruppen arbeitet.

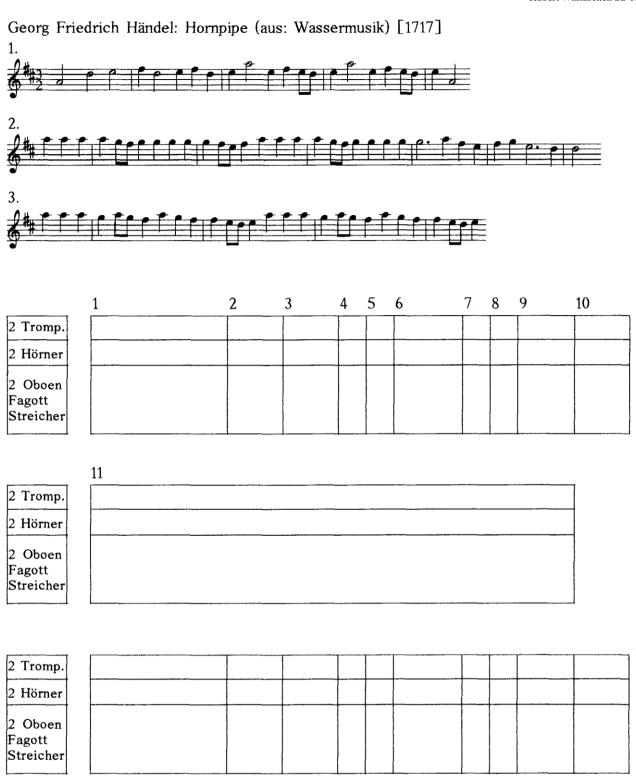


Edvard Grieg: Morgenstimmung (Peer-Gynt-Suite)



Edvard Grieg: Morgenstimmung (Peer-Gynt-Suite)



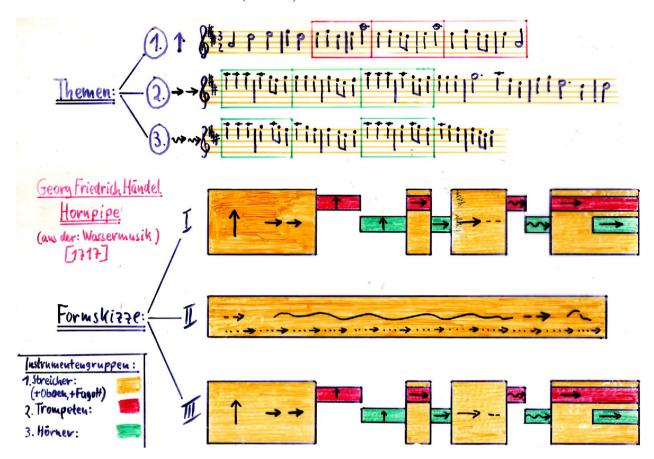


Im Barock liebte man aufwendige Feste über alles – auch im Freien. Im Juli 1717 wurde Händels Wassermusik, die er auf Wunsch des englischen Königes Georg für eine Party auf der Themse komponiert hatte, aufgeführt. Die Gesellschaft fuhr mit Barken über die Themse, während die Musikkapelle – sie hatte ein eigenes Boot – spielte. Der Erfolg von Händels Musik war so enorm, daß der König sie zweimal wiederholen ließ, obwohl sie über eine Stunde dauerte. Der Titel des Eingangsstückes (Alla hornpipe) zeigt, daß Händel hier einen alten Seemannstanz nachahmt. Nicht zu überhören sind aber auch Anklänge an Jagdmusik. Die Echowirkungen und das Wechselspiel der Instrumente, speziell der Blechblasinstrumente, eignen sich sehr gut für eine Freilichtaufführung.

Georg Friedrich Händel: Hornpipe (aus: Wassermusik) [1717]



- Ältere Folie aus dem Unterricht (Klasse 6)



Extreme Formen der Arbeit mit solchen Hörskizzen sind

- das vollständige Erarbeiten der Darstellung in 15-Minuteneinheiten über mehrere Stunden. Das wird in den seltensten Fällen bei heutigen Schülern möglich sein.
- das Vorgeben der fertigen Grafik. Der Vergleich mit dem Klangbeispiel (und dem Notentext) führt dann zu fruchtbaren Erkenntnissen und Fragestellungen.

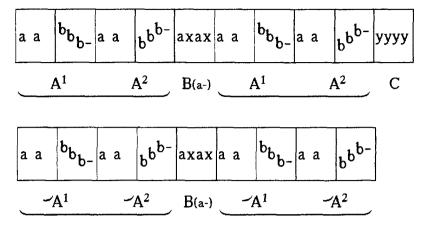
Die fruchtbarsten Verfahren liegen zwischen den Extremen:

- eine lückenhafte grafische Darstellung vorgeben und diese dann wie eine Lückentextaufgabe angehen.
- Symbole selbständig entwickeln und damit einzelne Teilstücke skizzieren.

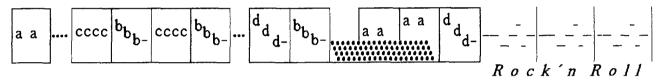
Varianten und Kombination der verschiedenen Methoden.

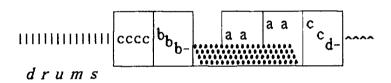
Peter Tschaikowsky: Marsch aus der Nussknackersuite (1892) Emerson, Lake & Palmer: Nutrocker (1972)

Tschaikowsky: Marsch aus der Nußknackersuite

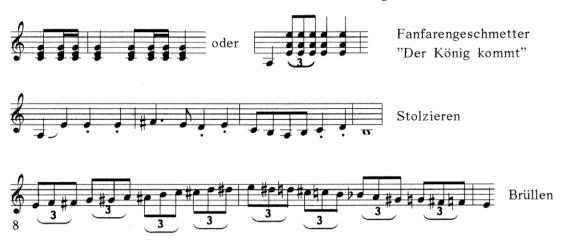


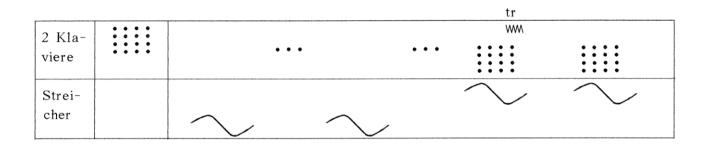
Emerson, Lake & Palmer: Nutrocker (Pictures At An Exhibiton (Ariola C 85 804 ET)

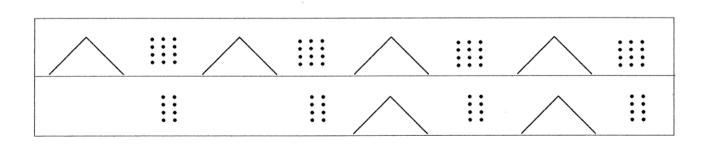


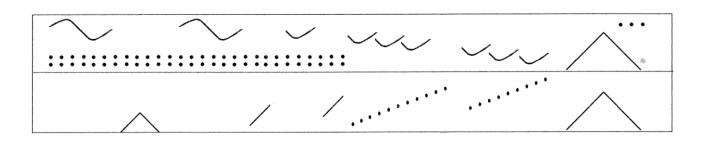


C. Saint-Saes: Karneval der Tiere (1886): Der Königsmarsch des Löwen

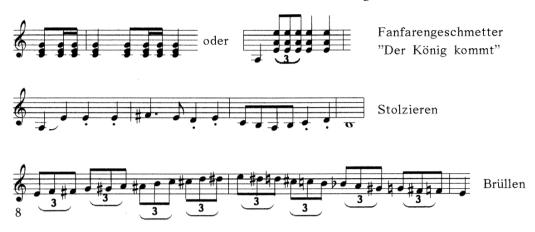


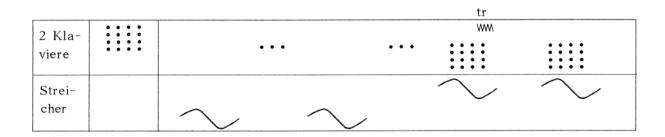


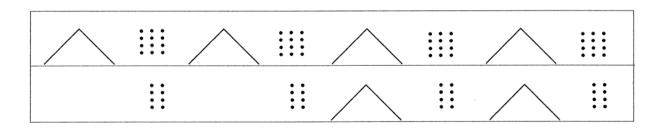


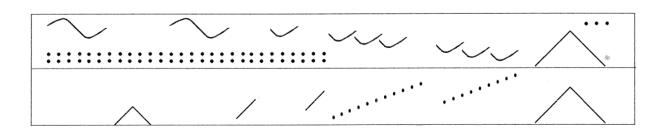


C. Saint-Saes: Karneval der Tiere (1886): Der Königsmarsch des Löwen



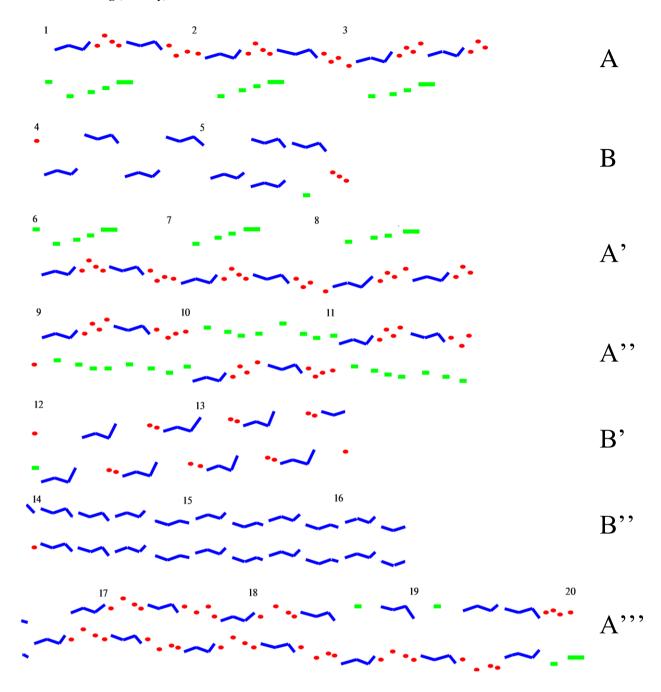






Genaue didaktische Analyse





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

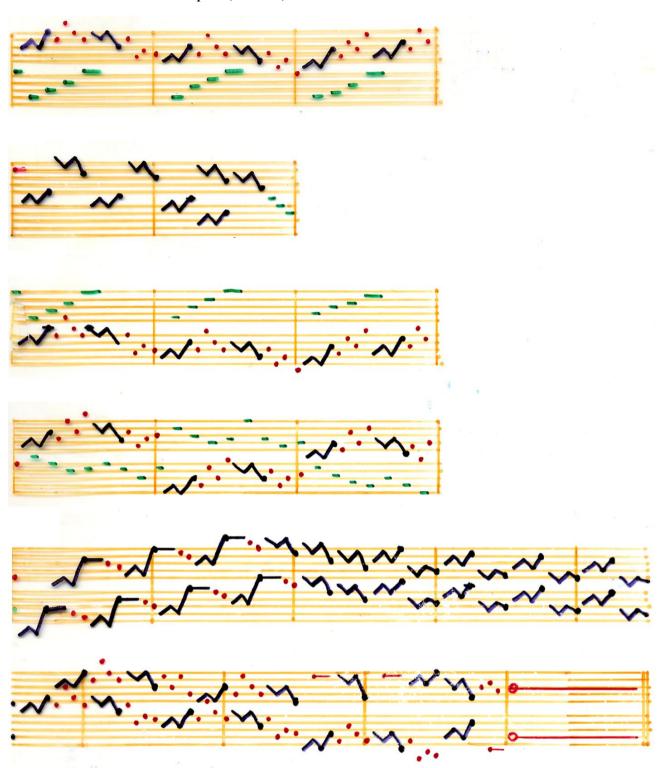
Elaboratio: Techniken der Verarbeitung: Sequenzierung, Umkehrung, Abspaltung, Imitation, Engführung,

Stimmtausch u. ä.

Dispositio: Anordnung, Formanlage: anfangs locker, am Schluss hoch verdichtet (die Begleitfloskel vom Anfang –

grüne Farbe - ist im Laufe des Stückes verschwunden u. ä.

genauere Analyse





Vergleich mit Bachs Inventio 14

ergieich mit Dachs inventio 14	
Bach	Beethoven
Kombinatorisches Figurenspiel	Entwicklungsprinzip, Metamorphosentechnik, motivisch- thematische Arbeit
Einheitablauf, Affekteinheit	In sich gebrochener Charakter, dualistische Thematik

Joachim Kaiser:

"Eine der gewalttätigsten, ja wahrscheinlich sogar die gewalttätigste Beethoven-Sonaten-Aufnahme, die jemals eingespielt wurde, ist Glenn Goulds Darbietung der c-Moll-Sonate Opus 10 Nr. 1.

Ich will zugegeben, daß ich beim ersten Hören dieser Platte dachte: »Oh, welch ein edler Geist ist hier zerstört.« Denn was - besonders an Goulds Interpretation des 1. Satzes - aberwitzig ist, fällt sogleich ins Ohr das unsinnig rasche Tempo, die unsinnige Hektik, die unsinnige Disziplinlosigkeit, alles das überlagert noch vom lauten, lärmenden Mitsingen und Mitheulen des völlig entfesselten Exzentrikkünstlers. Nun besitzt Glenn Gould (bei aller Bizarrerie) eine ungemein überredende, hinreißend fließende, schwungvolle, genialische Kunst, das Klavier zu behandeln. Man lacht ärgerlich über den ersten Satz, man bewundert die forcierte Beredsamkeit des Adagios, und man staunt über das beispiellos explosiv und virtuos hingedonnerte Prestissimo. Allein, je mehr man sich dann in gesündere, stilsicherere, edlere und kultiviertere Aufnahmen dieser c-Moll-Sonate vertieft, desto unwiderstehlicher meldet sich die lästige, unaustilgbare Frage, ob nicht an Glenn Goulds Verrücktheit etwas »dran« sei, ob hier nicht die Übertreibung zumindest einen Teil de Wahrheit ausmache. Wer weiß schon, wie »wild« der junge Beethoven wirklich war? Harold C. Schonberg hat daran erinnert: »Beethoven ruinierte mehr Klaviere als irgend jemand in Wien. Czerny... suchte ihn für die Zwischenfälle damit zu entschuldigen, daß die Klaviere jener Zeit - also 1795/96 - Beethovens Anforderungen noch nicht gewachsen waren« (»Die großen Pianisten«, List-Taschenbuch, S. 75)...

Glenn Gould, Dieter Zechlin und Friedrich Gulda spielen mit aller Schärfe gegen das verbindlich-idealisierende Beethovenbild der deutschen Tradition an. Ein Backhaus, ein Kempf, ein Arrau - sie huldigen einem überlieferten, edlen Beethoven-Ton, sie spielen alles Fieberhafte, alle «unedle« Übertreibung nicht mit, weil dergleichen ihrer Ansicht, ihrem Gefühl nach nicht zum Geist der großen Musik paßt...

Allzu rasch trumpfen Analytiker, zumal bei Haydn und Beethoven, mit dem Wort »Logik« auf - nur weil es im nachhinein stets möglich ist, auch die improvisatorischen Freiheiten zu begründen, da große Komponisten gar nicht trübwillkürlich vorgehen können, sondern immer irgendeinem «Sinnzusammenhang« verpflichtet sind. Aber deshalb sind sie längst nicht so subaltern, stets nur gehorsam das Sonatenschema auszufüllen."

Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt 1979, Fischer Taschenbuch 3601, S. 112ff.

Chatschaturjan: Säbeltanz

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

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



Aufgaben (1. Stunde)

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

Hausaufgabe:

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

Erläuterungen (1. Stunde)

Thema I (M1, I)

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

Aufgaben (2. Stunde)

- 1. Wir hören einige Informationen zum Ballett "Gajaneh".
- 2. Wir musizieren Thema I und Thema II (M1) und stellen in einer Tabelle deren unterschiedliche Merkmale zusammen. Wir untersuchen dabei auch, wie die Kerntöne der Themen (I, II, III) zum Grundakkord der Begleitung passen (M2).
- 3. Wir besprechen die Hausaufgabe.
- 4. Wir vervollständigen unter mehrfachem Hören die Hörskizze (M 2, unterer Raster).
- 5. Wir charakterisieren die formale Anlage.

Hausaufgabe:

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

Erläuterungen (2. Stunde)

Vergleich von Thema I und Thema II (M1)

ff marcatissimo, Akzente mf espressivo, legato

rhythmisch bestimmt melodisch

hohe Lage; scharfer, spitzer Klang (Picc., Xyl.) mittlere Lage; weicher Klang (Vlc., Sax.)

Tonrepetitionen, enge Umspielung des Tones fis weite Melodiebögen

dissonant: Zentralton fis reibt sich mit g-h-d-Akkord harmonisch: die Zentraltöne h d g entsprechen den Dreiklangstönen

Form und Charakter des Stückes:

Das Stück ist geprägt vom Kontrast der beiden ersten Teile:

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

Instrumente:

Holzblasinstrumente + Piccoloflöte, Xylophon (I); Posaune (glissando); Violoncello, Kontrabaß, Pauken (IV, Baßfigur); Violinen, Bratschen, gelegentlich Hörner (nachschlagende Akkorde);

Violoncello, Saxophon (II); Querflöte (III);

Blechblasinstrumente, Streicher (V);

Streicher, Celesta, Harfe (VI);

kleine Trommel, Tamburin (rhythmisches Band)

Aufgaben (3. Stunde)

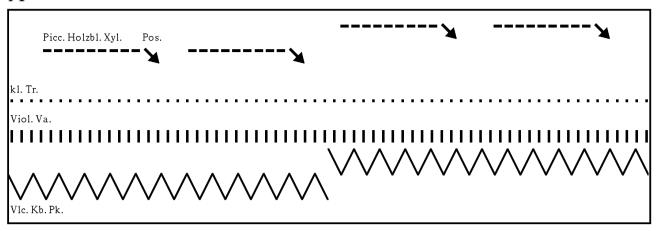
- 1. Wir besprechen die Hausaufgabe und stellen noch einmal die Merkmale der formalen Anlage zusammen.
- 2. Wir hören eine Bearbeitung des Stückes, die die Rockgruppe Ekseption 1969 herausgebracht hat. Verfolgt beim Hören die Hörskizze, die wir vom Säbeltanz angefertigt haben (M3), und versucht herauszufinden,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

Erläuterungen (3. Stunde)

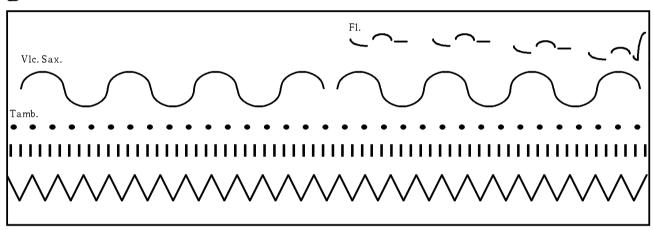
In der Rockversion bleiben von dem Original nur der A-Teil und die etwas veränderte ostinate Baßfigur übrig (g-h-g-d statt g-d-g-d). Die Form ist wesentlich zersplitterter: Die A-Teile sind nur noch (allerdings zentrale) Inseln im Klangablauf, zwischen die verschiedenartige synthetisch erzeugte Sounds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



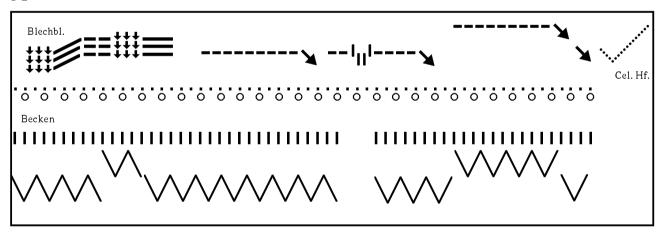
A

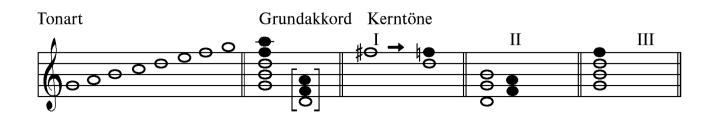


В

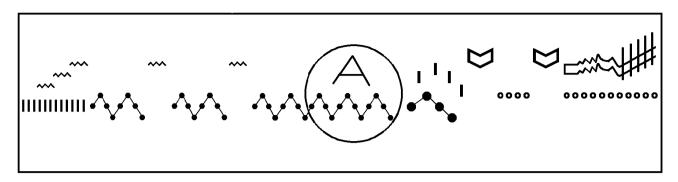


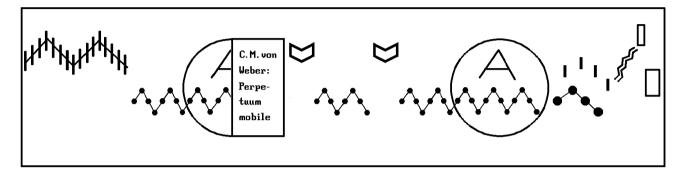
 A^1





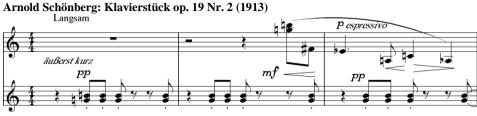
M 5 (Lösung) Hörskizze zum Sabre dance von Ekseption





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



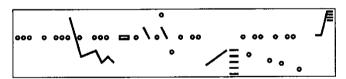




Mit der Auflösung der funktionalen Harmonik und der thematisch-syntaktischen Konventionen bekommen musikalische Raumgesten eine noch größere Bedeutung, als sie ohnehin gehabt haben. Wenn der Klangablauf nicht mehr von innen her durch harmonische Spannungsmomente (mit)gesteuert und emotional »aufgeladen«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

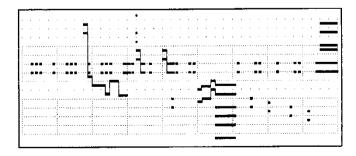
Auch bei der Behandlung von *Schönbergs op. 19, Nr. 2* empfiehlt es sich, von der Höranalyse auszugehen und sich zunächst - u. a. mit Hilfe grafischer Aufzeichnungsversuche - der entscheidenden Kompositionsaspekte (Statik-Bewegung) und Gestaltungselemente (Punkte, Linien, Flächen, Muster u, ä.) zu vergewissern,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

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



Grafische Strukturdarstellung nach dem Notentext

pp



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

Mögliche Analyseergebnisse:

Elemente:

- 1: Punkte bzw. »punktierte Fläche«: starres Muster: repetierte Terz, staccato, eine durchgehende Ebene (Achse, Horizont) h/g
- 2: Linie:

Expressive einstimmige Linie

3: Klangfläche:

Breiter, liegender Klang, disharmonisch

Form.

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

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

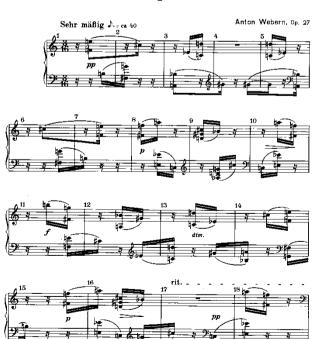
Räumliche Disposition:

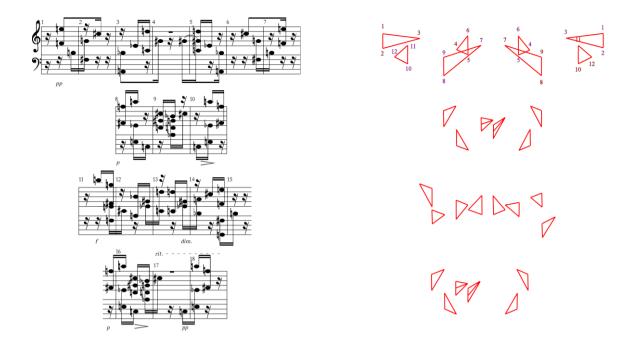
Das Stück ist um eine horizontale Achse gebaut. Die darüber und darunter befindlichen Räume werden sehr konsequent erschlossen:

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

VARIATIONEN

Ι







Ausführliche Analyse

Schubert: Der Tod und das Mädchen (1817)

Matthias Claudius:

Der Tod und das Mädchen (1775)

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

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

Höranalyse, Simulation von Unterricht:

Gegensätze der beiden Strophen an Parametern festmachen:

hektisch ruhig

kurze Notenwerte lange Notenwerte hohe Lage tiefe Lage

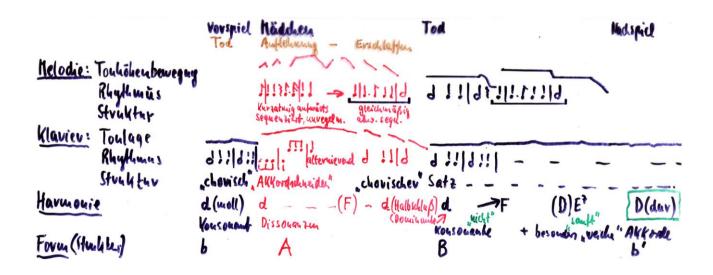
bewegte Melodieführung Rezitieren auf einem Ton vorherrschend

usw....

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

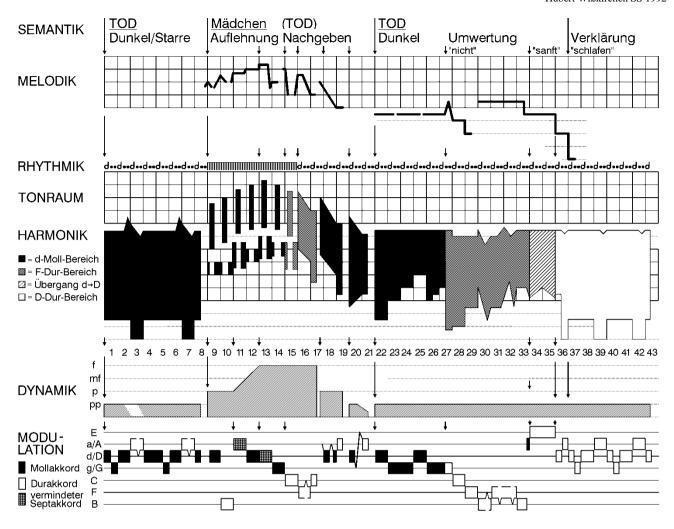
Das lässt sich mit Hilfe des Notentextes genauer bestimmen

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



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

Ausführliche Analyse



Matthias Claudius:

Der Tod und das Mädchen (1775)

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





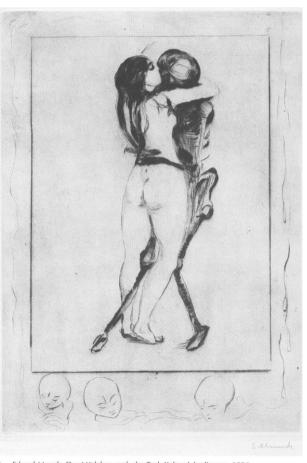
Hans Holbein d. J.: Der Ritter. Holzschnitt aus "Bilder des Todes", 1538.



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



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



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

Haydn: Lob der Faulheit



Energetische Analyse:





Energetische Analyse

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

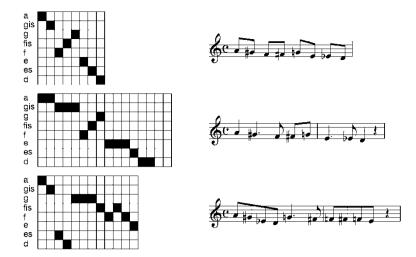
Diese energetischen Möglichkeiten der Musik lassen sich am Modell des chromatisch gefüllten Quintraums zwischen d' und a' demonstrieren. Der Einfachheit halber werden die melodischen Möglichkeiten stark eingegrenzt; jeder der 8 Töne tritt nur einmal auf:



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

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

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



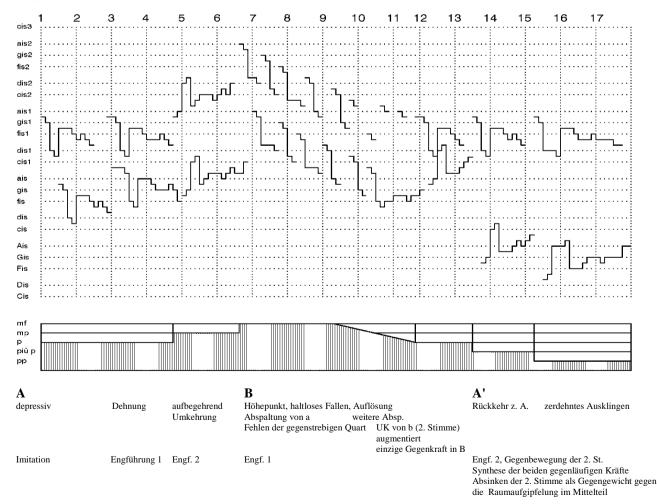
Gemeinsamkeiten mit Bachs Invention:

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

Unterschiede:

- freie Tonalität
- Das Thema bleibt nur diastematisch (in den Tonhöhen) konstant, die rhythmische Struktur wird vielfältig verändert.
- Die Struktur wird noch exakter durchkonstruiert. Die freie Tonalität ermöglicht das.
- Trotzdem bemüht sich Bartók verstärkt um Expressivität (Gefühlsausdruck), vgl. die depressiven und aufbegehrenden Gesten und die dynamische Steigerung und Rückentwicklung.

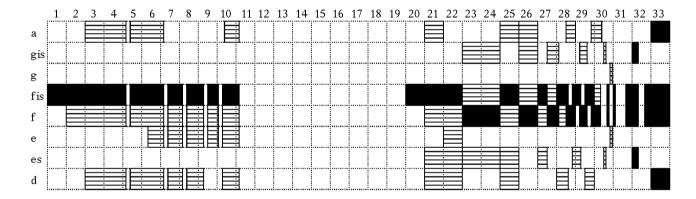
Die chromatische Totale des Quintrahmens wird konsequent von außen nach innen erschlossen. Zwei fallende Bögen werden mit chromatischen Seufzerfiguren gefüllt. Den Widerstand markiert die steigende Quart in der Mitte mit dem längsten Ton des Themas (g).



Béla Bartók: Wrestling (Mikrokosmos 108)



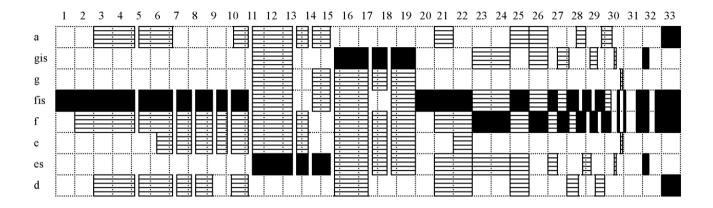
Aus: Béla Bartók: Mikrokosmos, Bd. 4, London 1940. (Reduziert auf die rechte Hand. Die linke Hand spielt eine Oktave tiefer das gleiche.)



- → Wir hören das Stück und vesuchen eine Deutung unter dem Aspekt "Wrestling" (=Ringen): Was haben die Bewegungsabläufe mit einem Ringkampf zu tun? Kann man zwei Gegner unterscheiden, oder geht es mehr um abstrakte Elemente eines Kampfes? Wer kämpft mit wem?
- → Wir vergleichen Notenbild und grafische Darstellung. Wir ermitteln das Darstellungsprinzip (welche Töne sind schwarz, welche schraffiert dargestellt?) und vervollständigen die Grafik. Wir versuchen nun erneut eine Beantwortung der oben gestellten Fragen.

Anders als Schönberg hat Bartók die Tonalität nie aufgegeben. Er chromatisiert zwar den musikalischen Raum, hier den Quintraum, dennoch bleiben bei ihm die Garanten tonaler Zentrierung (Grundton und Quinte) in ihrer Funktion unangefochten. Statt die Tonalität aufzuheben, erweitert er sie, indem er verschiedene Modi gleichzeitig benutzt. Der Anfang des Stückes mischt Dur und Moll, der Schluß den Dur- und den Moll-Dreiklang ('Bartók-Akkord'). In Takt 12 stehen E-Phrygisch (e,f,g,a) und E-Dur (e, fis, gis, a) unmittelbar nebeneinander - quer dazu steht der Liegeton 'es' - usw. Bartók moduliert nicht zwischen den verschiedenen Modussegmenten, sondern bezieht diese alle auf den stehenden Quintrahmen des D-Durmoll, die zentralen (Liege-)Töne d und a. Die wechselnden Liegetöne fis/f markieren die changierende Doppelstufe der Terz. Die beiden übrigen Liegetöne (es, gis) haben sozusagen Leit- bzw. Gleittonfunktion (Gleitton = Leitton nach unten). Sie erzeugen die Spannung, die in der klassischen Funktionsharmonik durch Dominantbeziehungen hergestellt wurde.

Lösung der Aufgabe



Klasse 6: Maulwurfkanon und Falkenlied

Das Beispiel soll verdeutlichen, wie von dem raumgestischen Ansatz her das Musizieren, das erlebnismäßige und analytische Erfassen und Beschreiben der Musik sowie das problematisierende Nachdenken über sie ganzheitlich verbunden werden können und wie mit solchen elementaren Erfahrungen der Boden bereitet werden kann, auf dem die Fachtermini (Motiv, Zentraltöne, Tonleiter) für die Schüler verständlich, einsichtig und damit annehmbar werden.



Unterrichtsskizze

1. Stunde

Text des Maulwurfkanons vorsprechen (möglichst sachlich):

Ein Maulwurf hört in seinem Loch ein Lerchenlied erklingen und denkt bei sich. Wie kann man nur so singen?«

Situation? Unterschied zwischen Maulwurf und Lerche:

- Räumlich: M unter der Erde, L fliegt in der Luft. M hört L und macht sich seine Gedanken.



- Psychologisch: Was denkt der Maulwurf, was ist er für ein Kerl?:

Das hängt davon ab, wie man den Text spricht.

Verschiedene Versuche.

Mögliche Interpretationen:

- a) Der Maulwurf freut sich (staunt), daß es etwas so, Schönes und Ungewöhnliches gibt. Er möchte die Lerche kennenlernen. Er möchte auch so fliegen können.
- b) Er ist neidisch und muffig. Er findet die Lerche blöd.

Wie hat sich das wohl der Komponist gedacht?

Melodie ganz vorsingen, beschreiben (erste Beobachtungen: Maulwurf dunkel/tief, Lerche hell/fröhlich, Worte werden wiederholt u. ä.).

In Abschnitten vorsingen/nachsingen/genauer beschreiben:

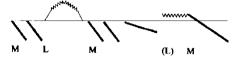
Wie bewegt sich die Melodie?

- Anfangston (e) = >Erdboden<, unten der Maulwurf, oben die Lerche.
- Singen/grafisch mitschreiben/mitzeigen (verschiedene Schüler)
- Rudimentäre Form:



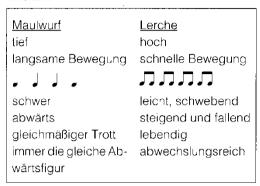
Grafik immer genauer anpassen

- Entwickelte Form: (In dieser Differenziertheit wahrscheinlich erst in der 2. Stunde mit Hilfe der Notentextanalyse erreichbar.)



Beschreibung der Unterschiede zwischen der Melodie des Maulwurfs und der Melodie der Lerche:

Tafelbild



Zusammenfassende Deutung.

Der Maulwurf ist dumm und verständnislos. Er denkt sehr langsam (dreimalige Wiederholung). Seine Melodie hat immer die gleiche, nach unten gerichtete Figur. Er will gar nicht aus seinem Bau heraus, will nichts Fremdes akzeptieren. Am Schluß zieht er sich (verständnislos den Kopf schüttelnd) zurück. Der Text ist eine Fabel und verdeutlicht ein unter Menschen verbreitetes Verhalten. Beispiele?

2. Stunde

Singen des Maulwurf-Liedes Arbeit am Notentext:

- Vergleich mit der grafischen Darstellung aus der vorigen Stunde
- Einzeichnen der Figuren (Tongruppen) in den Notentext (verschiedene Farben für Maulwurf und Lerche)
- Evtl. Präzisierung der grafischen Darstellung aus der vorigen Stunde

Interpretation der tonräumlichen Gegebenheiten

Dem Maulwurf gehört der untere Quintraum a - e', der Lerche der oberste Raum a'- d". Der dazwischenliegende Raum e'- g', der eigentlich die Tonleiter komplettiert, wird zunächst ausgespart (übersprungen), um zu zeigen, wie getrennt voneinander die beiden sind. Erst bei »Wie kann man nur so fliegen?« wird er benutzt, um die >Begegnung< der beiden zu zeigen: Lerchenfigur und Maulwurffigur sind ganz eng beieinander. Vielleicht ist hier aber auch nur der Maulwurf gemeint, der mal kurz seinen Bereich verläßt, aber nur, um das Fliegen der Lerche karikierend nachzumachen, (Die Achtelbewegung ahmt genau das für die Lerche charakteristische flatternde >Stehen< in der Luft nach.)

Die Tonleiter erscheint bei dieser Betrachtungsweise nicht als etwas Abstrakt-Schematisches, sondern als ein konkretes Ordnungsmodell für den Tonraum, was sie von ihrem Ursprung her auch ist (vgl. die Tetrachordordnung und die Zentraltöne/Reperkussionstöne der griechischen und mittelalterlichen Modi).



3. Stunde

»Falkenlied«

Blattsingübungen mit Notennamen (an der Tafel steht die C-Dur-Tonleiter):



- Lehrer zeigt Tonfolgen (nur Sekundintervalle). Schüler singen (z. B.: c d e f e f g);
- ein Schüler zeigt, die anderen singen u. ä.
- Lehrer bzw. einzelne Schüler singen Ausschnitte von einem vereinbarten Anfangston aus, die anderen lesen stumm mit und sagen, mit welchem Ton aufgehört wurde u. ä.
- Lehrer: Ich zeige jetzt eine längere Tonfolge. Wer kann sie behalten und an der Tafel zeigen? (c d e d e f e f g g im Rhythmus des »Falkenliedes«)

Warum kann man diese Folge gut behalten?

Genaue Beschreibung.

Übung: Mehrere Schüler zeigen, die anderen singen.

dto: ganzer 1.Teil der Melodie: c d e d e f e f g g f g a g a h a h c

Austeilen eines Arbeitsblattes mit dem Notentext des »Falkenliedes«.

Schüler entdecken: Was wir gesungen haben, ist der 1. Teil des Liedes.

Singen der Melodie mit Tonsilben und mit Text.

Warum hat der Komponist die Melodie so gemacht? Was hat er sich gedacht? (»schwingen auf« - »niederlassen«; Flügelschlag, Gleiten)

Wie sieht der Flügelschlag in der Musik aus? Wo sind Gleitfiguren? Warum kommen nach dem höchsten Ton mehr Gleitfiguren als vorher? Warum sind gegen Schluß wieder mehr Flügelschläge? u. a.

Evtl. grafische Darstellung:



Die Analyse der Tonordnung ergibt viele Übereinstimmungen mit dem »Maulwurf-Lied«:

Der gleiche Tonvorrat ist hier zwar anders geordnet (Dur-Tonleiter von c aus statt Moll-Tonleiter von a aus), und die Bewegung folgt - entsprechend der anderen Situation - konsequenter dem Stufengang der Tonleiter, dennoch sind auch hier verschiedene Teilräume (ein unterer und ein oberer) zu erkennen. Die »Gleit«-Töne (zweimal g, einmal f) bilden die Grenze, die »Achse«. Der Grundton markiert eindeutig die untere und die obere Raumgrenze:



4. Stunde

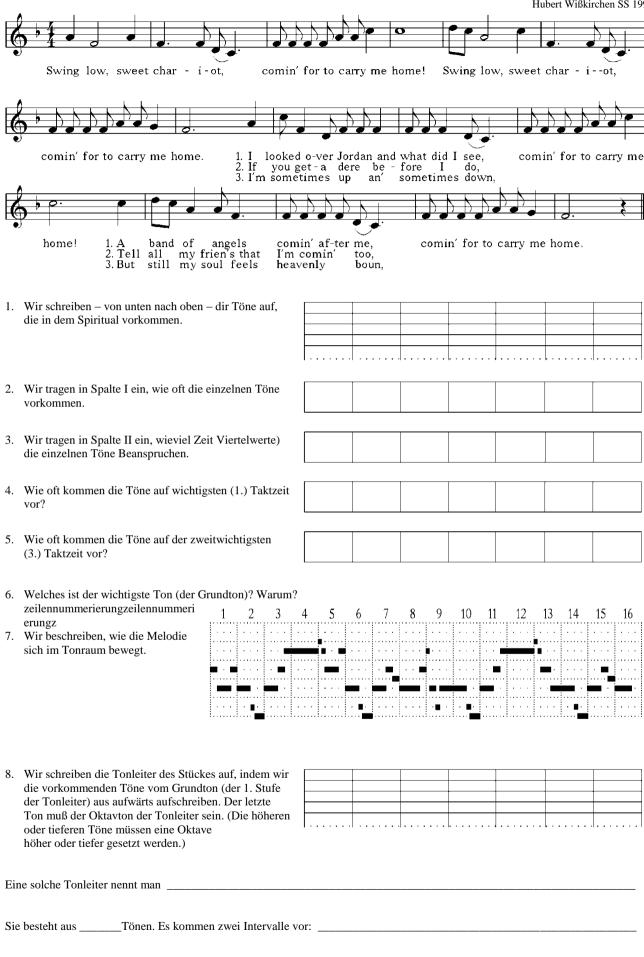
Weitere Erarbeitung und Ergebnissicherung:



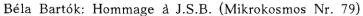
Weitere Anbindungspunkte zu »Motiv Bewegungsfigur«:

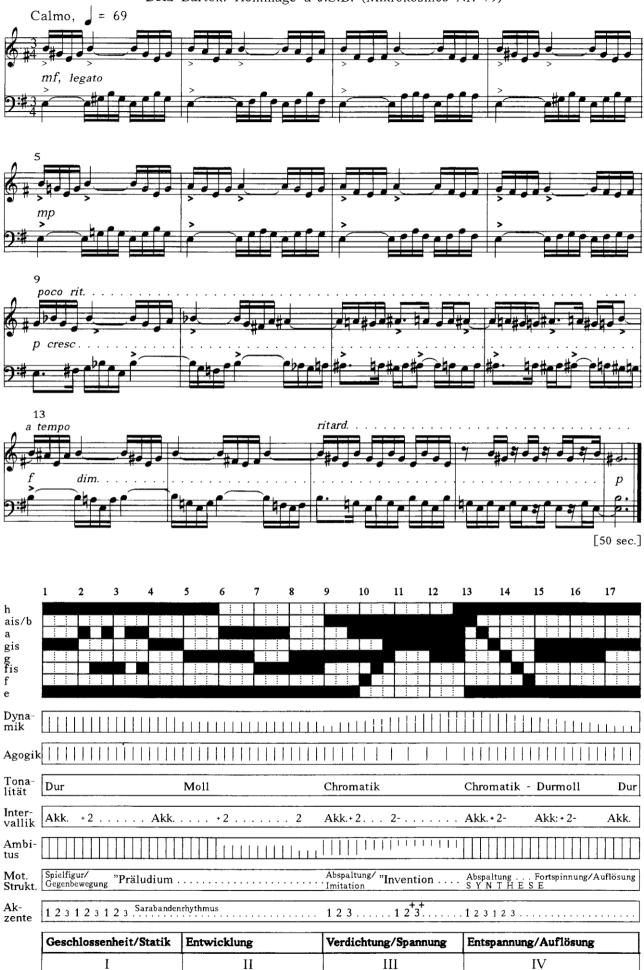
- Motiv eines Täters (Beweggrund)
- Lokomotive (von der Stelle bewegen)
- Motor (bewegt das Auto wie der Flügelschlag den Falken Klasse 6: Maulwurfkanon und Falkenlied

Das Beispiel soll verdeutlichen, wie von dem raumgestischen Ansatz her das Musizieren, das erlebnismäßige und analytische Erfassen und Beschreiben der Musik sowie das problematisierende Nachdenken über sie ganzheitlich verbunden werden können und wie mit solchen elementaren Erfahrungen der Boden bereitet werden kann, auf dem die Fachtermini (Motiv, Zentraltöne, Tonleiter) für die Schüler verständlich, einsichtig und damit annehmbar werden.



Welches Intervall, das in der Dur- und Molltonleiter vorkommt, fehlt?





Malen zur Musik: Mussorgsky: Das große Tor von Kiew: Perzept:

Klasse 5b 30. 4. 1992 (29 Schüler)

Malen nach Musik. Wir hören ein Stück Musik [Mussorgskys "Das große Tor von Kiew"] zunächst einmal an. Dabei überlegen wir, was für ein Bild wir dazu malen könnten (mit der Entscheidung warten wir allerdings, bis wir das Stück ganz gehört haben!). Während das Stück mehrfach abgespielt wird, malen die Schüler ihre Bilder. Ergebnis:

Kirche 2x

Burg

Kerker mit Folterkammer

Thronsaal

Kriegsszenen 2x

blaues Meer, aufgehende rote Sonne, Schiff
Sturm
Insel (freundlich)

Triumphmarsch ("Hurra") → Gedenkminute, Gräber. Gesamtüberschrift: Der Krieg, "Der Sieg, aber Tote"

"Wir haben gewonnen. Leider sind viele Freunde (+ Elefant) gestorben" (Hannibal s. o.) schwarzer Berg mit Grabstein und Tod. Überschrift: "Der Tod"

König, Kasper u. a.

☐ Friedhof/Gräber/Glockenturm/Geist/Beerdigung: Tag Sonne → dto.: Nacht, Geisterstunde
 ☐ Berglandschaft mit Schnee, Skifahrern, Sonne, Taube → gleiche Landschaft mit Taube, Baum, Wiese (Sommer)

Schlachtfeld von oben gesehen

Elefant mit vielen Köpfen drumherum (Hannibals Zug über die Alpen, Geschichtsunterricht!) König, Kasper u. a.

Hochzeitspaar vor Priester + Fanfarenbläser

Zar

Krönung von Zarin Katharina II (Fernsehfilm einige Wochen vorher)

Gott auf Thron (wie römischer Kaiser): in der Hand Zettel: "Taten - gut - böse", (also jüngstes Gericht) auf unterster Stufe Verstorbener mit Aureole

König/Sohn: Geschichte alla "Geschichte vom verlorenen Sohn" (Religionsunterricht!)

aufgehende Sonne

Konzert: Podium mit Cellist + Dirigent, Vordergrund: 1. Reihe des Publikums (von hinten gesehen)



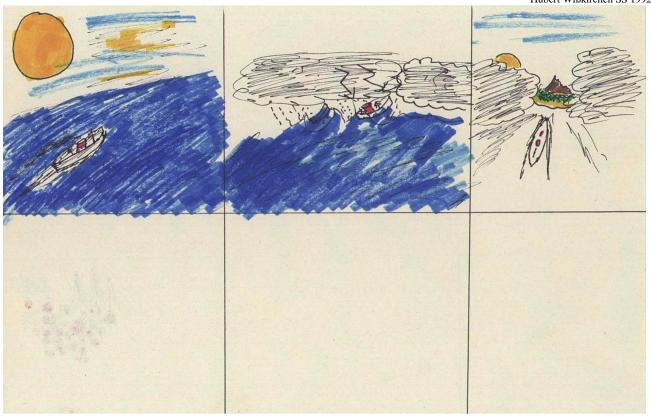
e (T. 85ff. ?) Arbeitgeber: Als Müllmann Sohn: o. k. f (T. 93ff.?) Müll Sohn: Ich kann nicht mehr g (T. 112ff.) Ist zum Vater gegangen h (T. 115ff.) König: Mein Sohn Sohn: Mein Vater

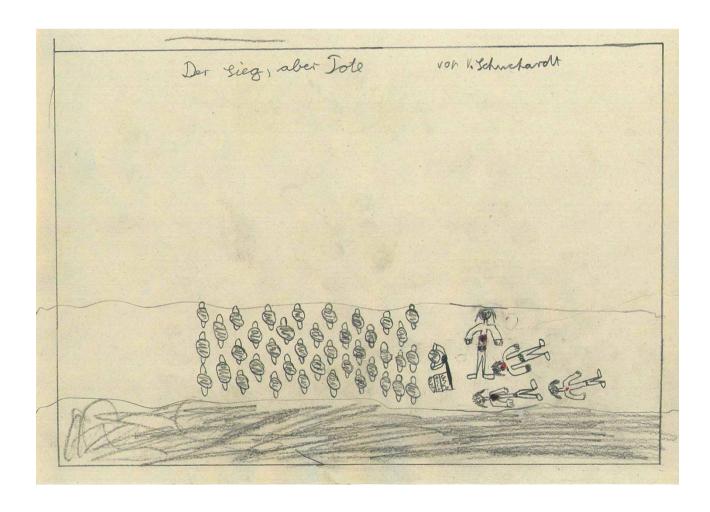
Leute: Hoch / König / Leute. Hoch Sohn: Hoch lebe der König

Gulsah

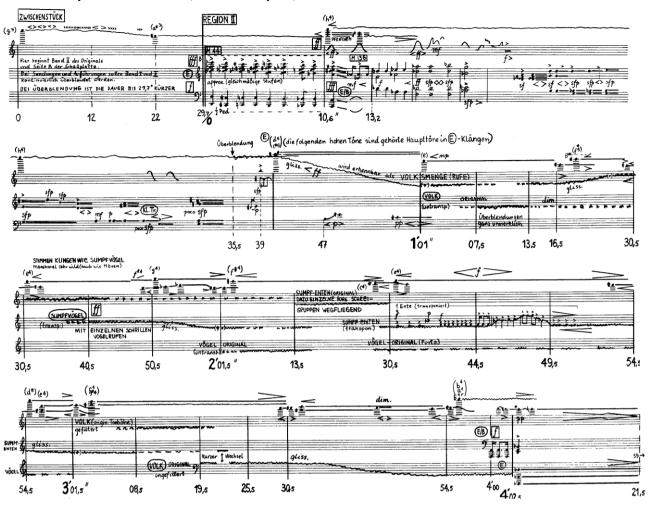








Stockhausen: Hymnen Zwischenstück (Französische Hymne):



Gnad und Wahrheit von dem Herrn

mein Kö - nig und mein Bräuti - gam

- 1. Beschreiben Sie die aussagekräftigen Elemente des Händelschen Halleluja¹⁾ (T. 1-41) und zeigen Sie, welche Möglichkeiten der Visualisierung der Analyse es gibt (Notentext- und Höranalyse). Wie würden Sie ein Arbeitsblatt für die Anfertigung einer Hörskizze in der Unter- bzw. Mittelstufe anlegen, das Gestalt und Gehalt des Stückes fixieren soll? Wie würden Sie im Unterricht dabei vorgehen?
- 2. Analysieren Sie das 1. Thema aus Beethovens op. 2 Nr. 1 hinsichtlich der motivischen Struktur und hinsichtlich der Energetik des Ablaufs. Welche Möglichkeiten verbaler und grafischer Veranschaulichung sehen Sie bei der Behandlung dieses Themas in der Oberstufe.

¹⁾ Händels Halleluja bildet den Schluß des zweiten Teils des Messias. Nachdem der Erlösungstod, die Himmelfahrt, die Ausbreitung der Botschaft Christi und ihre Anfechtung durch die "Heiden" abgehandelt sind, feiert im Halleluja der Chor der himmlischen Heerscharen Gottes Triumph und verkündet seine (Erde und Himmel umfassende) Macht. In barocker Tradition stellt Händel Gott mit den musikalischen Insignien eines irdischen Königs dar, doch fehlt auch nicht die kirchliche Choralsphäre, vgl. etwa Ph. Nicolais Choral "Wie schön leuchtet der Morgenstern":

voll





