

WESTDEUTSCHER RUNDFUNK
Schulfunk und Bildungsprogramme

Musikalische Zeitgliederung
=====

- Begleitmaterial -

1. Gemessene Zeit

Sendung am Montag, 13. August 1984, 11.05-11.35 Uhr/WDR 3

2. Schema und freie Gestaltung

Sendung am Mittwoch, 15. August 1984, 11.05-11.35 Uhr/WDR 3

3. Fließende Zeitgrenzen

Sendung am Donnerstag, 16. August 1984, 11.05-11.35 Uhr/WDR 3

Autor: Hubert Wißkirchen

Sendereihe: "Musik"

33. Sendewoche - Ferienprogramm






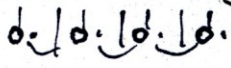
Die Sendungen sollten im Musikunterricht der Klasse 11.I der Sek. II eingesetzt werden. Der Stoff befindet sich in Übereinstimmung mit den Richtlinien des Landes Nordrhein-Westfalen.

Musikalische Zeitgliederung I

Gemessene Zeit

Die Sendung beschäftigt sich mit der Frage, wie es der Musik als einer Zeit-Kunst möglich ist, das in der Zeit Zerfließende als Zeitgestalt greifbar zu machen. Es werden die Begriffe Metrum/Takt (hier nicht unterschieden), Rhythmus und Periode erarbeitet und in Beziehung gesetzt zu analogen außermusikalischen Phänomenen (physikalischer Zeitmessung, biologischer Zeiterfahrung, periodischen Abläufen in Natur und Kultur).

An dem Beispiel von Pink Floyd "Shine On You Crazy Diamond" werden Grundgegebenheiten des metrisch-periodischen Systems deutlich:

- die gleichmäßige Pulsfolge, die sich von der ungemessenen Zeit (hier: Windgeräusch) zunehmend abhebt und die das Tempo des Stückes bestimmt;
- das Prinzip der Gruppenbildung zu immer höheren Einheiten:
 - Zweitongruppe  (Achtel als Unterhaltung des Pulses, der Zählzeit);
 - Dreiergruppe  (3 Zählzeiten) mit innerer Gewichtung (die "Eins"), Akzentstufentakt;
 - Zweitaktgruppen (Phrasen), z.B. T. 5/6  oder T. 7/8 
 - Viertaktgruppen (Halbsätze, Vordersatz/Nachsatz), z.B. T. 9/12 
 - Achttaktgruppe (Periode); 
 - Zweiunddreißigtaktgruppe (4 x 8, Formteil).

Die Wesensmerkmale dieses Systems sind periodische (d.h. in gleichen Zeitabständen wiederkehrende) Wiederholungen auf allen Ebenen vom Einzelimpuls bis zum Formteil. Durch ihre Analogie zu Grunderfahrungen des Menschen (~~Herzschlag, links-rechts beim~~ Gehen, Einatmen-Ausatmen, Tag-Nacht-Zyklus, Festkreiszyklus, u.v.a.) ermöglichen sie eine körperliche und emotionale Einstimmung. Die dauernde Wiederholung solcher zeitlicher Grundstrukturen führt zu einer symmetrischen Gliederung, zu einem System von Korrespondenzen, das, einmal internalisiert, es dem Hörer leicht macht, den musikalischen Ablauf zu überschauen und teilweise vorauszusehen. Die prinzipiell unverändert bleibende zeitliche Hintergrundstruktur bildet einen Grundraster, in den neue Elemente eingebunden werden können, ohne daß der Zusammenhang verlorengeht. Im vorliegenden Stück setzt sich von dem metrisch-rhythmischen Modell eine rhythmisch freiere Melodiestimme ab. Zwar ergeben sich bei genauerem Hinhören auch bei ihr Korrespondenzen (z.B. voraussehbare Einsatzpunkte der kurzen Motive), in der Wahrnehmung aber führt die Spannung zwischen dem gleichförmig gegliederten Hintergrund in der relativ frei formuliert wirkenden, schwebenden (vgl. auch die Verhallung) Melodie zu dem intendierten konzentriert-meditativen Erlebnis.

Älter als die taktmäßige Gliederung, die unabhängig davon, ob das Metrum hörbar ist oder nicht, auf ein als Hintergrund gedachtes gleichmäßiges Pulsschema bezogen ist, ist die Quantelung (Gliederung) der Zeit durch feststehende, repetierte Rhythmen. Ein Rhythmus ist eine Figur, die im Gegensatz zum Metrum in der Regel aus ungleichen Tonlängen besteht und sich als prägnante Zeitgestalt aus dem gleichmäßigen Fluß heraushebt. Darauf deutet auch die neuerdings favorisierte etymologische Deutung des griechischen Wortes hin, das nach W. Jaeger "nicht das Fließen, sondern umgekehrt Halt und feste Begrenzung der Bewegung" bedeutet (MGG 11, 384). Der Ursprung dieser rhythmischen Figuren liegt vor allem im Tanz,

1.2. Lösung (Verlaufspartitur):

Zeit:
Takte:

Melodie:
Windgeräusch:
Oktavpendel:
Zweitongruppe:
Schlagzeugeffekte:



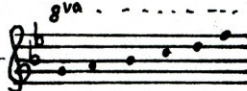
1.3. Arbeitsschritte:


- Erkennen des Windgeräuschs, der Zweiton- bzw. Sechstongruppe und des Oktavpendels, Abstoppen der Zeitabstände (Einsatzabstände, Eintragen in die Verlaufspartitur (Reihe 1-3))
- Reflexion über Gleichheit der Abstände (periodische Gliederung), Zuordnung der Sekundenmessung zum musikalischen Zeit-Maß (Metrum, Takt)
- Vervollständigung der Verlaufspartitur: Melodie, Schlagzeugeffekte (Übung im hörenden und lesenden Mitzählen)

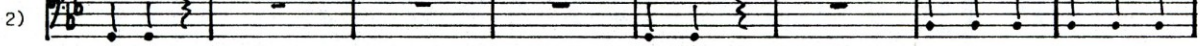
1.4. Schüler-Arbeitsblatt 2: Übertragung der Verlaufspartitur (1.2.) in traditionelle Notation (s. S. 9)


Lösung:

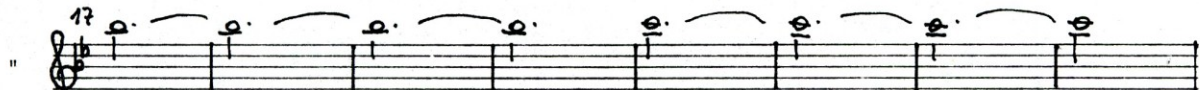
Pink Floyd:
Shine On You
Crazy Diamond (Part VI)

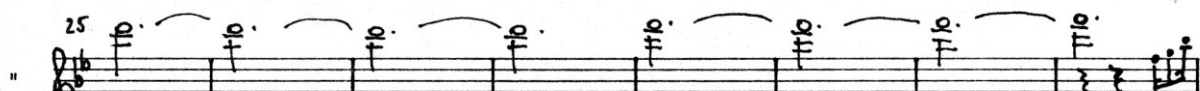
Elemente:
1) Windgeräusch  2) Zweitongruppe  3) Melodietöne 


4) 

2) 

3) 

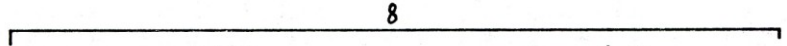
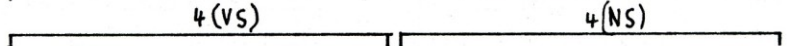
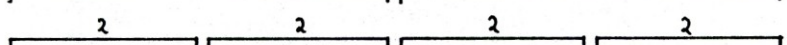

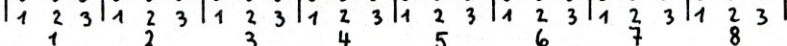
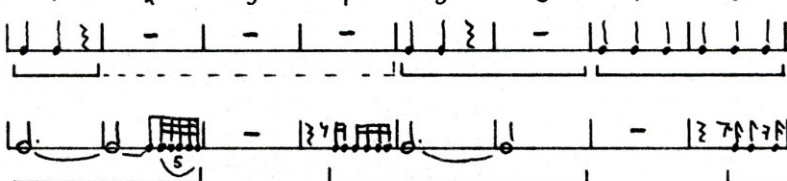
" 

" 

5) 

1.5. Reflexion über Gliederungsprinzipien (Takt, Phrase, Halbsatz, Periode, Rhythmus) und über die Gerüstfunktion der Takte 1-8 (Elemente 2 und 4), die pausenlos wiederholt werden und den Hintergrund gliedern (Voraussehbarkeit, Orientierung im zeitlichen Ablauf, zusammenhangstiftende Funktion).

1.6. Grafische Darstellung der Gliederungsprinzipien:

| | |
|-----------------------|--|
| Periode |  |
| Halbsätze |  |
| Phrasen |  |
| Metrum Zählzeiten |  |
| Takte |  |
| rhythmische Motive |  |

1.7. Hörübung: den weiteren Verlauf in den Proportionen erfassen: (8+8+8+8) + (8+8+8+8) usw.; die die Großgliederung markierenden musikalischen Merkmale erkennen und benennen. (Voraussetzung für diese Aufgabe ist der Besitz der gesamten Aufnahme). Diese Übung im Proportionenhören sollte auch auf andere Stücke ausgedehnt werden. Man kann die Schüler z.B. auffordern, Stücke aus dem Bereich der Rockmusik zu suchen, die nach ähnlichen Prinzipien aufgebaut sind.

2. Franz Schubert: Deutscher Tanz op. 33, Nr.2 (UE Wien Nr. 10676)

2.1. Notentext

Moderato

2.2. Lösung (metrisch-rhythmische Analyse) des Grundrasters auf dem Schüler-Arbeitsblatt 3, S. 10:

A

| | | | | | | | | |
|------------------------------------|-----------------|---|---------|---|---------------|---------|---|---|
| Periode | 8 | | | | | | | |
| | Vordersatz (VS) | | | | Nachsatz (NS) | | | |
| Halbsätze | 4 | | | | 4 | | | |
| Phrasen | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Buchstaben- schema | a | a | a' — a² | a | a | a' — a² | a | a |
| rhythmische Motive (Melodie) | | | | | | | | |
| Grund- rhythmus (Begleitung) | | | | | | | | |
| Metrum | | | | | | | | |
| Zählzeiten | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 |
| fakten | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

2.3. Das Metrum ist ein gedachtes, real tritt es nur jeweils im Zusammenhang mit dem "bremsenden" Motiv a^2 als Markierung der Schlüsse der Halbsätze auf (T. 3, 7, ...). Das rhythmische Motiv a erscheint als Variante der rhythmischen Grundfigur. Der Zusammenhang der Phrasen wird durch die Harmonik (I V V I in T.1/2) und durch die Motivverklammerung (a^2 erscheint als Verlängerung von a^1) gewährleistet. Die 2. Periode (T. 9-16) ist in der rhythmischen Faktur mit der ersten identisch, melodisch stellt sie eine Variante dar.

2.4. Gesamtform: Dieses metrisch-rhythmische Modell wird insgesamt viermal ohne jede Veränderung wiederholt (A A A A). Einer stereotypen Wirkung wird durch harmonische und melodische Varianten sowie durch dynamische Nuancen entgegengearbeitet.

3. Johann Strauß: An der schönen blauen Donau, Walzer Nr. 1 (Edition Schott Nr.32541).

3.1. Notentext

WALZER

1

p

mf

f

ff

3.2. Lösung des Grundrasters (Schüler-Arbeitsblatt 4, S. 11)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------|----|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Periode | 16 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Halbsätze | 8 | | | | | | | | 8 | | | | | | | | |
| Phrasen | 4 | | | | 4 | | | | 4 | | | | 4 | | | | |
| rhythmische Motive | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Metrum, Begleitfigur | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Takte | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 |

3.3. Der Walzer von Strauß zeigt ähnliche Merkmale wie der Deutsche Tanz von Schubert. Als Gebrauchswalzer paßt er sich noch konsequenter dem Schematismus der metrisch-rhythmisch-periodischen Zeitgliederung an. Das Metrum wird in der typischen Walzerbegleitung (Baßton auf "1", nachschlagende Akkorde auf "2" und "3") stereotyp markiert, die rhythmischen Motive, Phrasen, Halbsätze und Perioden folgen in strenger Gesetzmäßigkeit aufeinander. Die Baßtöne wechseln regelmäßig alle 4 Takte. Trotz aller Mechanik gibt es allerdings auch organische Elemente, die das Schema leicht modifizieren, und zwar am Schluß (T. 24ff.) - Schlüsse zeichnen sich in der Musik häufig durch gewisse Freiheiten aus -: Die Begleitfigur wird T. 24/25 durch ein emphatisches Unisono (alle Stimmen spielen die gleiche Melodie) unterbrochen, die Baßtöne wechseln nun in jedem Takt, die Melodie löst sich teilweise vom jambischen Grundrhythmus und den bisher dauernd repetierten rhythmischen Motiven.

4. Texte zur Zeitstruktur der Musik

Dorothee Günther: Der Tanz als Bewegungsphänomen, Reinbek bei Hamburg 1962
rde 151/152, S. 124-131

Wolfgang Hufschmidt (Musik als Wiederholung. In: Reflexionen über Musik heute.

Hrsg. W. Gruhn, B. Schott's Söhne, Mainz 1981, S. 160 f.):

Wilhelm Seidel (Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1976, V. 87 ff.) über J.G. Sulzers "Allgemeine Theorie der Schönen Künste" (Leipzig 2/1972):

Schüler-Arbeitsblatt 1

Zeit:




Takte:





Melodie:



Windgeräusch



Oktavpendel


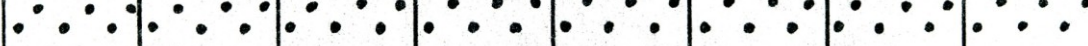
Zweiton- bzw. Sechstongruppe


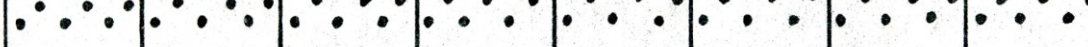
| | |
|---|--|
|  |  |
|  | |

| | |
|---|--|
|  |  |
|  |  |

| | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|  | | | | | | | |
|  | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|--|----|----|----|----|----|----|----|
| 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
|  | | | | | | | |
|  | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|--|----|----|----|----|----|----|----|
| 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
|  | | | | | | | |
|  | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|--|----|----|----|----|----|----|----|
| 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |
|  | | | | | | | |
|  | | | | | | | |

Pink Floyd:
Shine On You
Crazy Diamond (Part VI)

Ele-
men-
te:

1) Wind-
geräusch



2) Zweit-
ton-
gruppe



3) Melodie-
töne



4)

2)

3)

"

5)

Schüler-Arbeitsblatt 3

Franz Schubert: Deutscher Tanz op. 33 Nr. 2

2 Moderato

Periode _____

Halbsätze _____

Phrasen _____

Buchstabenschema

| | |
|---|--|
| a | |
|---|--|

rhythmische Motive (Melodie)

Grundrhythmus (Begleitung)

Metrum

Zählzeiten 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2

Takte 1 2 3 4 5 6 7 8

WALZER

1

rinde

theilte

rauen

yt-
sche
tive

trum,
gleit-
gur
kte

Musikalische Zeitgliederung II

Schema und freie Gestaltung

Die Sendung beschäftigt sich mit Modifikationen des in der ersten Sendung dargestellten geschlossenen Systems musikalischer Zeitmessung, das durch rationale Notenwert- und Zeitstreckenproportionen gekennzeichnet ist. Konstruktives Denken und vor allem das Bemühen um die schriftliche Fixierung von Musik im Gefolge der Entfaltung der Mehrstimmigkeit haben zu diesem quasi mathematischen System geführt. Andererseits ist die Musik Ausdruckskunst, menschliche Sprache im weitesten Sinne. Aus diesem Spannungsverhältnis von Konstruktion und Ausdruck ist Musik nie entlassen. Das zeigt sich auch in der Handhabung des Systems der metrisch-periodischen und rhythmischen Zeitgliederung. Der Notentext ist noch nicht die Musik. Er muß zum "Sprechen" gebracht werden. Dabei ergeben sich agogische und dynamische Nuancen. Verschiedene Einspielungen desselben Stücks belegen das (J. Strauß: Walzer Nr. 1 aus "An der schönen blauen Donau"; J. Brahms: Walzer in As op. 39, Nr. 15).

Die Modifikationen betreffen aber nicht nur die Interpretation, sie treten auch in der Struktur des Werkes bzw. im Notentext auf. Bei dem Brahms-Beispiel bilden die Vorschläge und Arpeggien in ihrer nicht genau fixierten Schreibweise Reste einer nicht durchrationalisierten Praxis. Die Kontraktion des 8-Takte-Schemas auf 6 Takte im Mittelteil zeigt in dem Streben nach einer Verdichtung der Aussage den höheren Stilisierungsgrad gegenüber dem Gebrauchswalzer von Strauß. Solche Abweichungen vom 8taktigen Periodenschema sind in der klassisch-romantischen Musik sehr häufig. Sie stellen die Gültigkeit des Systems für diese Epoche nicht in Frage, sondern zeigen gerade, daß es vorausgesetzt ist: Nur wenn im kompositorischen Denken und in der Erwartungshaltung des Hörers das Schema wirksam ist, lassen sich durch Modifikationen vielfältige Ausdrucksnuancen gewinnen.

Besonders ausgeprägt ist die Spannung zwischen gemessener (pulsierender) und frei sich artikulierender Zeitfüllung im Jazz. In dem Stück "Django" des Modern Jazz Quartett wirkt der erste Teil trotz des sehr streng durchgehaltenen rhythmischen (und motivischen) Musters wie frei gesprochen, wie vom Metrum gelöst. Im Improvisationsteil findet man das Nebeneinander von beat (pulsierendem walking bass) und off beat (minimalen, nicht genau fixierbaren Verschiebungen gegenüber dem beat). Die bisher dargestellten Proportionen beruhen auf dem Prinzip der Paarigkeit (2+2, 4+4, 8+8... Takte; Ganze, Halbe, Viertel...). Dieses Prinzip hat sich in Zentraleuropa seit Jahrhunderten mehr und mehr durchgesetzt und beherrscht heute die ganze U-Musik. Daneben existieren in der Folklore der Randgebiete Europas, vor allem aber im außereuropäischen Raum, auch komplexere Systeme. Ein Beispiel aus Armenien (Tartarentanz) zeigt eine asymmetrische Teilung des 9/4-Taktes im Sinne des "bulgarischen Rhythmus" (2+2+2+3) und Tempomodifikationen (accelerando). Ein Beispiel aus Ghana (O O - YA !) ist durch Kreuz- und Polyrythmik gekennzeichnet und verrät, daß der off beat seinen Ursprung in Afrika hat.

Materialien und Vorschläge für den Unterricht

1.1. Johann Strauß: An der schönen blauen Donau, Walzer Nr. 1 (Aufnahmen: E. Ormandy, CBS GM 302 und W. Boskovsky, Decca 6.48168)

Interpretationsvergleich: Beide ziehen, vergleichbar dem off beat des Jazz, die "2" der Walzerbegleitung etwas vor, Boskovsky stärker als Ormandy. Dadurch bekommt der Walzer seine Beschwingtheit, seinen schwebenden Charakter. Boskovsky zieht auch die "3" noch etwas vor. Dadurch wird der Auftaktcharakter verstärkt und die folgende "1" besser vorbereitet. Demgegenüber wirkt Ormandys Interpretation, die

die "3" exakt auf die Zeit bringt, relativ steif, ihr fehlt der Wiener Charme.

2. Johannes Brahms: Walzer op. 39, Nr. 15 (Henle Verlag, München)
(Aufnahmen: VI. Horowitz, RCA WH 017, 26.41339 und L. Fleisher, CBS 61 670).
2.1. Notenbeispiel

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Walzer op. 39, Nr. 15, in 3/4 time. The score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 1-5) is marked *p dolce*. The second system (measures 6-10) includes first and second endings, marked *poco cresc.*. The third system (measures 11-15) is marked *p*. The fourth system (measures 16-25) is marked *poco cresc.* and *dolce*. The fifth system (measures 26-35) features triplets and is marked *dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2.2. Lösung (metrisch-rhythmische Analyse), Grundraster auf dem Schüler-Arbeitsblatt 5, S. 19

A

| | | | | | | | |
|--------------------|---|---------------------------------|---------|---------------------------------|---------------------------------|---|---------------------------------|
| Perioden | 8 | | | | | | |
| Halbsätze | <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; text-align: center; border: 1px solid black;">VS 4</td> <td style="width: 50%; text-align: center; border: 1px solid black;">NS 4</td> </tr> </table> | VS 4 | NS 4 | | | | |
| VS 4 | NS 4 | | | | | | |
| Phrasen | <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%; text-align: center; border: 1px solid black;">2</td> <td style="width: 25%; text-align: center; border: 1px solid black;">2</td> <td style="width: 25%; text-align: center; border: 1px solid black;">2</td> <td style="width: 25%; text-align: center; border: 1px solid black;">2</td> </tr> </table> | 2 | 2 | 2 | 2 | | |
| 2 | 2 | 2 | 2 | | | | |
| rhythmische Motive | <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 12.5%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 12.5%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 12.5%; text-align: center; border: 1px solid black;">a¹ a²</td> <td style="width: 12.5%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 12.5%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 12.5%; text-align: center; border: 1px solid black;">a³ a²</td> </tr> </table> | a | a | a ¹ a ² | a | a | a ³ a ² |
| a | a | a ¹ a ² | a | a | a ³ a ² | | |

B

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|----------------|----------------|
| 6 | | | | | | |
| <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%; text-align: center; border: 1px solid black;">2</td> <td style="width: 33%; text-align: center; border: 1px solid black;">2</td> <td style="width: 33%; text-align: center; border: 1px solid black;">2</td> </tr> </table> | 2 | 2 | 2 | | | |
| 2 | 2 | 2 | | | | |
| <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 16.6%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center; border: 1px solid black;">a</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center; border: 1px solid black;">a³ </td> </tr> </table> | a | a | a | a | a | a ³ |
| a | a | a | a | a | a ³ | |

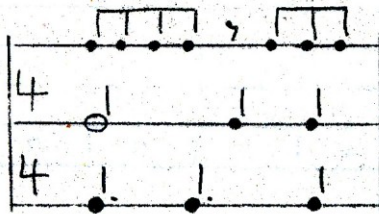
2.3. Ein rhythmisches Muster (ähnlich dem des Deutschen Tanzes von Schubert) tritt in verschiedenen Varianten auf. Das Stück beginnt zwar abtaktig, aber spätestens ab Takt 4 wird seine Auffassung als auftaktig unumgänglich. (Das Schwanken zwischen Ab- und Auftaktigkeit macht den Reiz des Stückes aus.) Ein deutliches Indiz für die Auftaktigkeit ist auch die fehlende "3" im Schlußtakt. a, a¹, a³ haben vorwärtstreibenden Charakter, a² wirkt ausschwingend, bremsend. Es markiert jeweils das Ende von Vordersatz und Nachsatz. Der Wegfall von a² in der Mitte von Teil 8 führt zur Kumulation von a und dadurch zu einer Steigerung von Verdichtung, die ihren Niederschlag auch in der Periodenverkürzung auf 6 Takte findet. Die Form ist sechsteilig: A A B A B A¹. A¹ ist eine Variante von A. Motov a⁴ ist eine rhythmische und melodische Variante von a .

2.4. Kriterien für den Interpretationsvergleich (Horowitz/Fleisher) sind

- das Tempo, d.h. die Schnelligkeit der Grundschnitte oder Zählzeiten,
- die Agogik, d.i. die Bezeichnung für Temponuancierungen (man unterscheidet zwischen dem freien tempo rubato, d.i. die Veränderung des Tempos insgesamt durch Beschleunigung, accelerando, oder Verlangsamung, ritardando, und dem gebundenen tempo rubato, das sind rhythmische Dehnungen oder Vorwegnahmen bei gleichbleibendem Grundtempo),
- die Dynamik (Stufendynamik, d.i. eine über eine Zeit lang konstant bleibende Lautstärke, und Schwell- bzw. Übergangsdynamik, z.B. crescendo, lauter werden, decrescendo, leiser werden),
- das Klangbild (z.B. Pedalisierung, Hervorheben einzelner Schichten, wie etwa Melodie oder Baßöne u.a.),
- die Artikulation, d.i. die Bindung, Trennung bzw. Betonung einzelner Töne oder Tongruppen (legato, non legato, portato, staccato),
- die Phrasierung, d.i. die Gliederung in sinnvolle Einheiten (Perioden, Phrasen, Motive u.ä.) und
- Abweichungen vom Notentext (z.B. Arpeggieren der linken Hand).

3. Anregung zum Bereich Gestalten:

- Realisierung eines Ausschnitts aus dem "Walzer für gemischten Sprech-Chor und Schlagzeug ad libitum" von Ernst Toch (New York 1962, Edition Corona Rolf Budde Berlin)
- Realisierung von Tanzrhythmen mit verschiedenen Schlaginstrumenten z.B. (Rumba):



4. Modern Jazz Quartett: Django, Aufnahme MID 20014 (1972)

4.1. Notenbeispiel

(Der Improvisationsteil ist handschriftlich ergänzt: 3. und 4. System)

„Django“ John Lewis

D.C. al Fine

© Copyright 1955 & 1960 by M. J. Q. Music, Inc., New York, N.Y.

4.2. Lösung (motivische Struktur), s. auch Grundraster auf dem Schüler-Arbeitsblatt 6, S.20

Sequenzen Abspaltungen

- 4.3. motivische Arbeit: Umkehrung: a ↓ a^u ↗
 Sequenzierung: a ↓ a ↓
 Abspaltung: a₁ b ; a, b

Aspekte eines Gesprächs zur Interpretation der Ergebnisse:

Balance der teilweise widerstrebenden Elemente im Tonhöhen- und Spannungsverlauf;
 Nuancierung des Ausdrucks durch Modifikationen des Phrasen- und Periodenschemas.

4.4. Analyse der off beat-Phänomene am Notentext (T. 21-26): minimale, rational nicht festlegbare Verschiebungen (im Unterschied zur Synkope - after beat - des Schlagzeugs auf "2" und "4" oder zum synkopischen Einsatz des Motivs a auf "2").

5. Tartarentanz aus Armenien (Songs of America and the Caucasus,
Request Records Inc. SRLP 8110)

5.1. Notenbeispiel:

- 5.2. Realisation der Elemente des Stückes (Trommelrhythmus, Bordunstimme, Melodie)
mit eigenen Instrumenten, wobei alle nicht spielenden Schüler mitklatschen können.
- 5.3. Höranalyse: Darstellung des formalen Ablaufs (Buchstabenschema):

| | | |
|--|---|---|
| a b a ¹ b ¹ a b | 3 | Wie im Takt selbst wechseln |
| c d c d | 2 | auch auf der Ebene der |
| a ² b ² a ¹ b ¹ a b ¹ | 3 | Perioden binäre (aus zwei Einheiten bestehende) |
| c d c d | 2 | und ternäre (aus drei Einheiten bestehende) |
| a b a ¹ b ¹ a b | 3 | Gruppen. (Voraussetzung für diese Aufgabe ist der |
| Coda | | Besitz der Gesamtaufnahme.) |

6. OO-YA! (Mustapha Tettey Addy - master drummer from Ghana, LLST 7250), Transkription von Claus Raab (in: Musik fremder Kulturen, hg.v. R.Stephan, Mainz 1977, Schott, S. 100)

6.1. Notenbeispiel:

The musical score consists of three systems of staves. Each system includes a Snare (St.) and three Tom-toms (Tr.). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast and intricate rhythmic pattern. The first system shows the initial rhythmic entry. The second system continues the pattern with some variations in the drum parts. The third system shows a more developed and varied rhythmic texture, with the 3rd Tom-tom part showing a distinct polyrhythmic pattern.

6.2. 1.+2.St. (Aufschlagglocken) laufen parallelrhythmisch und geben das "Zeitmaß" an. (Die Länge des Modells ist durch Taktstriche gekennzeichnet). Die 1. Trommel spielt ein Modell gleicher Länge, aber zeitlich versetzt (kreuzrhythmisch). Die 2. Tr. spielt parallel zur 1.Tr. und kreuzrhythmisch zum Zeitmaß. Alle genannten Instrumente haben "time-keeper"-Funktion, sie bilden eine additiv gereichte Zeitmusterkette. Dagegen setzt sich (wie der improvisierende Solist gegen die rhyhtm section im Jazz) die 3. (Haupt-)Trommel ab: sie fängt zwar parallel- bzw. kreuzrhythmisch an, spielt dann aber (polyrhythmisch) frei (analog zum off-beat des Jazz). Der Notentext kann die komplizierte rhythmische Fraktur der afrikanischen Musik, die Vorbild für die Jazzrhythmik, aber auch für die moderne minimal music(Steve Reich) wurde, verdeutlichen. Differenziert erarbeitet werden kann sie an dieser Stelle des Unterrichts nicht. Dem Hören erschließt sich das spannungsvolle Gegeneinander von repetierter Gleichförmigkeit und freier Artikulation.

Schüler-Arbeits-
blatt 5
Johannes Brahms:
Walzer As-dur, op.39
Nr. 15

Perioden

Halbsätze

Phrasen

Suchstaben-
schema

rhythmische
Motive

Takte

„Django“

John Lewis

The musical score for 'Django' is presented in a grand staff format. It includes a piano part with a dynamic marking of *f* and a guitar part with various chord diagrams. The score is divided into two systems, each with first and second endings. The first system ends with the marking 'Five' and 'Fm Fm6'. The second system ends with 'D.C. al Fine'. The guitar part includes the following chord diagrams:

System 1:
G7 C7 F7 Bbm Eb7 Ab Db G7 C7 3 3 Db7 C7 Fm F7

System 2:
Bbm F7 Bbm C° Bbm F7 G° F7 Bbm G7

System 3:
C7 F B° Ebm Ab Db7 Gb7 Gb7 b b Db7 Db7

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

A rhythmic grid for guitar, consisting of 20 measures. The first measure contains a handwritten 'w' with an arrow pointing to the first string. The grid is empty for the remaining measures.

a-b

Musikalische Zeitgliederung III

Fließende Zeitgrenzen

Analog zu dem Gegensatzpaar Poesie und Prosa in der Literatur existieren in der Musik neben regelmäßig gegliederten Klangverläufen auch solche mit frei gestalteter, nicht an ein vorgegebenes Zeitgliederungsmodell gebundener Melodik und Formbildung. Ein klassisches Beispiel dafür ist die Gregorianik (Beispiel: "Resurrexi", Introitus der Ostersonntagsmesse). Das Gefühl der meditativen Versenkung, des Abgehobenseins vom "irdischen" Zeitempfinden wird durch das Fehlen biogener, Körperreflexe auslösender Elemente hervorgerufen: Es gibt kein metrisches Pulsieren, keine rhythmisch und periodisch gleichmäßige Gliederung und keine melodischen Wiederholungen oder Entsprechungen. Diese reine Form fessellos strömender Melodik ist selten. Schon der psalmodierende Mittelteil des "Resurrexi" bildet eine Zwischenform zwischen reiner Prosamelodik und Korrespondenzmelodik: Melodische Floskeln, die allerdings (textlich bedingt) unterschiedlich lang sind, werden wiederholt.

Beispiele strömender Melodik finden sich auch in der grundständigen Folklore europäischer Randgebiete. Sie belegen, daß die in Klassik zur Norm gewordene Korrespondenzmelodik keine durchgängige Gültigkeit hat, sondern nur eine Möglichkeit musikalischer Zeitgliederung darstellt. Die Totenklage aus Ungarn (s.u.) gliedert sich in ungleich lange "Perioden", dabei wird ein melodisches Grundmodell dauernd variiert. (Man spricht vom maqām-Prinzip. Dieser Begriff aus der persische Musik bezeichnet ein Urprinzip des Musizierens, wie es vergleichbar auch im indischen Raga oder in der Bluesimprovisation anzutreffen ist.)

Mit der im Verlauf des 19. Jahrhunderts sich durchsetzenden Auffassung der Musik als einer irrationalen, unendlichen Ausdrucksbewegung wurden Prosaelemente wieder zusehends attraktiver, z.B. bei R. Wagner, der schon etwas abschätzig von der "Quadratur" des Tonsatzes sprach. Arnold Schönberg nimmt den Begriff Prosa für seine Art des Komponierens ausdrücklich in Anspruch. Er meint damit nicht eine völlig freischwebende Melodik, sondern eine, die zwar das Regelmaß genauer Korrespondenzen und wörtlicher Wiederholungen dauernd umgeht, andererseits aber motivisch-thematisch durchgeformte Gestalten ausprägt.

(Beispiel: Thema aus op. 31, s.u.)

Eine Prosamelodik, die auf spezifisch musikalische Formungs- und Gliederungsprinzipien verzichtet und sich darauf beschränkt, den Sprachduktus eines Textes nachzuzeichnen, ist das Rezitativ (J.S. Bach: Matthäuspassion, Nr. 67).

Bei aller Freiheit zeigen die bisherigen Beispiele insgesamt noch eine, wenn auch unregelmäßige, Segmentierung der Zeit. Völlig gestaltlos (ametrisch und athematisch) wird die Musik erst in neuzeitlichen seriellen und Klangflächenkompositionen, die in weiten Passagen dem Hörer die Möglichkeit gliedernden Hörens fast ganz verwehren. Die Zeit scheint stillzustehen (Beispiel: Penderecki, Threnos).

Materialien und Vorschläge für den Unterricht

1. Introitus der Messe am Ostersonntag (aus: Graduale Romanum, Tournai (Belgien) Desclée, S. 24of., Aufnahme aus Maria Einsiedeln, Archiv Produktion 2533 131):

1.1. Notenbeispiel:

Introitus. 4.

R E-SURRE-XI, et adhuc te-
cum sum, al- le- lú- ia :
po- su- f-sti su- per me ma- num tu- am, al- le-
lú- ia : mi- rá- bi- lis fa- cta est sci- én- ti- a
tu- a, alle- lú- ia, al- le- lú- ia. Ps. Dó- mi- ne
probásti me, et cognóv- sti me : * tu cognóv- sti sessi- 6- nem
me- am, et re- surrecti- 6- nem me- am. Gló- ri- a Patri.
E u o u a e.

2. Literaturhinweis: H. Besseker: Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Lpz. 1978, Reclam (S. 80 ff.)

3. Totenklage aus Ungarn (Gyimes Csangó Region), Hungarian Folk Music
1. LPX 10095-98

3.1. Notenbeispiel:

Parlando $\text{♩} = \text{cca } 104$

Jaj lel- kém, lel- kém, jó tár- som, négy- ven- négy- be
 $\text{♩} = \text{cca } 84$
el- o- sött, mög- öt - té az az át - ko - zott
há - bo - rú - ú! Jaj, me - ti - zén - öt ó - vo, hogy
 $\text{♩} = \text{cca } 92$
ár - vo va- gyok! Nin- csen ne- kém sön- kin, csak az it

Schönberg:

Strauß:

Phrasen

4.3. Literaturhinweis: Wilhelm Seidel (Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1976, S. 97 und 104 f.) über die Auffassungen von M. Hauptmann (1871) und E. Kurth (1928)

5. J.S. Bach: Matthäuspassion (C.F. Peters, Leipzig, hg.v. J. Stern)
Aufnahme: N. Harnoncourt, Tel 6.35047 FK

5.1. Notenbeispiel:

Nº 67. RECITATIVO. CORO I.

Evangelist.
Und als sie an die Stät-te ka-men mit Na-men Gol-gatha, das ist ver-dentschet:
Schädelstätt; ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischt; und da er's schmeckete,

woll-te er's nicht trinken. Da sie ihn a-ber gekreu-zi-get hat-ten, theilten sie -ci-ne

- 5.2. Der Sänger folgt dem Sprachrhythmus, der Notentext stellt einen an die musikalische "Orthographie" angepaßten Näherungswert dar: Ph. E. Bach: "... Die übrigen Recitative werden ... ohne Rücksicht auf den Tact abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden." G.F. Wolf (1789): (Das Recitativ) "soll ein Gesang sein, der einer Rede ähnlicher ist als einem wirklichen Gesange, also eine musicalische Declamation." Diese und weitere Theoretikeraussagen finden sich in: N. Harnoncourt: Musik als Klangrede, Salzburg 1982, Residenz Verlag, S. 45.

6. Kr. Penderecki: Threnos (Partitur: Edition Eulenburg 3008, S. 5
Aufnahme: Wakasugi, WDR)

6.1. Notenbeispiel:

24 Violini
10 Viole
10 Violoncelli
8 Contrabbassi

15" 11"

24 Vn
10 VI
10 Vc
8 Cb

4" 6" 13"

- 6.2. Literaturhinweis: Walter Gieseler (Komposition im 20. Jahrhundert, Moeck Verlag Celle 1975, S. 63) zur ametrischen Zeitgestaltung.

Schüler-Arbeitsblatt 7

Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31

Handwritten musical notation for two staves. The top staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various accidentals and dynamics like 'p' and '>'. The bottom staff is in 4/4 time with a key signature of one flat, containing a bass line with dynamics 'pp' and '>'.

Schönberg:

Strauß:

Handwritten musical notation for a single staff in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It shows a short melodic phrase.

P
h
r
a
s
e
n

Handwritten musical score for a phrase in 3/4 time. It consists of eight staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The remaining seven staves are in bass clef. A vertical line separates the first measure from the rest of the phrase. The word 'gva' is written above the sixth staff.

Schüler-Arbeitsblatt 8
 Kr. Penderecki: Threnos

24 Violini
 10 Violen
 10 Violoncelli
 8 Contrabbassi

15" 11"

Detailed description: This musical score shows the string section dynamics for Kr. Penderecki's Threnos. It features four staves: 24 Violini (Violins), 10 Violen (Violas), 10 Violoncelli (Violoncellos), and 8 Contrabbassi (Double Basses). The dynamics are marked with *ff* (fortissimo) and *sub. f* (subitissimo forte). The *ff* markings are placed on the staves at various points, with dotted lines indicating the progression across the sections. The *sub. f* markings are placed at the end of each section. The time markers 15" and 11" are located at the bottom of the score.

24 Vn
 10 Vl
 10 Vc
 8 Cb

4" 6" 13"

Detailed description: This musical score shows the string section dynamics for Kr. Penderecki's Threnos, focusing on the *sub. ppp* (subitissimo pianissimo) dynamic. It features four staves: 24 Vn (Violins), 10 Vl (Violas), 10 Vc (Violoncellos), and 8 Cb (Double Basses). The *sub. ppp* marking is placed on the staves at various points, with dotted lines indicating the progression across the sections. The time markers 4", 6", and 13" are located at the bottom of the score.