

# TONART

MUSIK ERLEBEN – REFLEKTIEREN – INTERPRETIEREN

## Lehrwerk für die Sekundarstufe II Band 1

Lehrerband

Herausgegeben von Ursel Lindner

Unter Mitarbeit von  
Wieland Schmid und Armin Weinfurter

Mit Beiträgen von  
Bernhard Hofmann, Felix Mathy, Julia Mathy, Mathias Schillmöller und Tina Vogel

HELBLING

---

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

## Zu diesem Werk sind erhältlich:

- Schulbuch  
ISBN 978-3-86227-575-5
- Digitales Schulbuch  
ISBN 978-3-86227-580-9
- Audio-Aufnahmen auf vier CDs:  
ISBN 978-3-86227-577-9
- Audio-Aufnahmen in der HELBLING Media App:  
Einzellizenz: ISBN 978-3-86227-578-6  
Schullizenz für Lehrende: ISBN 978-3-86227-579-3
- Video-Aufnahmen in der HELBLING Media App:  
Einzellizenz: ISBN 978-3-86227-618-9  
Schullizenz für Lehrende: ISBN 978-3-86227-619-6



### Digitales Zusatzangebot (Arbeitsblätter)

#### 1. Auf der e-zone anmelden

Melden Sie sich auf [ezone.helbling.com](https://ezone.helbling.com) mit Ihrem HELBLING Konto als Lehrerin oder Lehrer an.

#### 2. Code aktivieren

Geben Sie den untenstehenden Code ein und aktivieren Sie ihn.

**GMU1-ERCB-BWHG-F2H3**

#### 3. Inhalte verwenden

Sie finden alle freigeschalteten Inhalte zu Tonart Sekundarstufe II, Band 1 nun unter Ihren Materialien.

Redaktion: Dr. Tina Vogel

Umschlag: Kassler Grafik-Design, Leipzig, Roman Bold & Black, Köln

Umschlagmotive: Vorderseite (v.l.n.r.): © akg-images/Nimatallah; © Paul Sacher Stiftung; © akg-images/Oliver Heissner/

Bildarchiv Monheim GmbH; © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden – Leipzig; © ullstein bild – Brill

Notensatz: Susanne Höppner, Neukloster

Layout und Satz: Roman Bold & Black, Köln

Druck und Bindung: Medienhaus Plump GmbH, Rheinbreitbach

Textquellen: S. 30: Ausschnitt der Rede von Greta Thunberg; S. 34: Vollständige Rede von Greta Thunberg beim UN-Klimagipfel in New York, 24.09.2019; S. 47: K. Schwitters: Ursonate (Sonate in Urlauten), zit. nach: A. Blume u. a.: Literatur und Grafik, DuMont, 1985; S. 74: Susanna Partsch: Schau mir in die Augen Dürer, C. H. Beck, 2018

Notenabdrucke: S. 37f: The Star Spangled Banner, Klaviersatz © 2023 Mario Stallbaumer, Köln; S. 90: Mathis der Maler

© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz; S. 113: 10.000 Tränen © Marianne Neumann, Rocco Horn

ISBN 978-3-86227-576-2

1. Auflage A<sup>3</sup>/2023

Alle Drucke dieser Auflage können im Unterricht nebeneinander benutzt werden; sie sind untereinander unverändert.

© 2023 Helbling, Esslingen

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller Inhalte ist ganz und in Auszügen urheberrechtlich geschützt. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder anderes Verfahren) ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung des Verlags nachgedruckt oder reproduziert werden und/oder unter Verwendung elektronischer Systeme jeglicher Art gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt und/oder verbreitet bzw. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Alle Übersetzungsrechte vorbehalten.

	<b>LB</b>	<b>SB</b>		<b>LB</b>	<b>SB</b>
Einführung	4		<b>MUSIK UND BILDENDE KUNST</b>	65	68
<b>Musik politisch</b>	6	7	Musizierende im Bild	65	68
Lieder rebellischer Bauern	6	8	Hartmann, Mussorgski und Ravel	67	70
Lieder eines deutschen Aufstandes	8	10	Sinfonische Bilder von Max Reger	69	73
Ein Chor der Freiheit	10	12	Synästhesien	72	76
Verfemte Werke	12	14	Die Zeit in Kunst und Musik	73	78
Durchhalteschlager	14	16	Stehende Musik, bewegte Skulpturen	75	80
Sowjetische Sinfonien	18	18	<b>MUSIK UND SPORT</b>	77	82
Das Lied der Partei	22	22	Kontaktsport-Musik	77	82
Klingender Protest in Lateinamerika	24	26	Musikalische Duelle	79	84
Die Welt ändern	27	30	Fit durch Zumba	81	86
Fridays for Future	30	32	Fußballhymnen und Schlachtgesänge	83	90
Nationalhymnen	35	34	Klassiker und Popstars im Stadion	85	92
			Eistanz und Eiskunstlauf	87	94
<b>Musik interdisziplinär</b>	39	37	<b>Musik explorativ</b>	89	97
<b>MUSIK UND LITERATUR</b>	39	38	<b>KOMPONIST UND WERK: FACETTEN EINER SINFONIE</b>	89	98
Ein Komponist schreibt über sein Werk	39	38	Paul Hindemith: Mathis der Maler	89	98
Ein Liederzyklus der Romantik	41	40	<b>KOMPONIST UND WERK: FACETTEN EINER OPER</b>	95	112
Mendelssohns Musik zu Shakespeares Komödie	42	42	Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg	95	112
Lautgedichte	45	44	<b>Musik kreativ</b>	106	125
Ungeliebter Nobelpreis	48	46	Gruß an die Erde	106	126
Musikkritik	51	48	Komponierte Natur	108	128
<b>MUSIK UND ARCHITEKTUR</b>	52	50	Sounddesigns einer Landschaft	109	130
Der Klang in Kirchen und Kathedralen	52	50	Der Weg zum eigenen Song	111	132
Das Festspielhaus in Bayreuth	55	56	Verzeichnis der Arbeitsblätter	114	
Opernhäuser und Konzertsäle	57	58	Verzeichnis der Hörbeispiele	118	
Ein kühner Bau für elektronische Klänge	59	60	Verzeichnis der Filmbeispiele	120	
Der goldene Schnitt	61	62	Quellenverzeichnis	2	
Klang und Bau	62	64			

**Erklärung der Symbole:**

 Erwartungshorizonte

 (Internet-)Recherche

 Hörbeispiele

 Singen und Musizieren/Musik erfinden

 Filmbeispiele

 Arbeitsblatt

# Einführung

## Die Inhalte von TONART

Das Lehrwerk für den Musikunterricht im ersten Teil der Sekundarstufe II des Gymnasiums gliedert sich in folgende Lernbereiche:

- Musik politisch
- Musik interdisziplinär
  - Musik und Literatur
  - Musik und Architektur
  - Musik und bildende Kunst
  - Musik und Sport
- Musik explorativ
- Musik kreativ

## Die Anordnung der Lernbereiche

Die Reihenfolge der Arbeit an den vier Themenbereichen ist nicht vorgegeben. Sie wird am besten im Einvernehmen mit den Schülerinnen und Schülern und unter Berücksichtigung situativer Gegebenheiten festgelegt. Dabei können z. B. besondere Umstände oder Vorgaben der Lehrpläne berücksichtigt werden. Das gilt etwa für fächerübergreifende Projekte oder für Projekt- und Wissenschaftswochen, in denen Themenbereiche konzentriert behandelt werden, etwa die Kapitel im Abschnitt „Musik explorativ“.

## Die Auswahl der Lerngegenstände

Bei der Auswahl der Lerngegenstände stehen die Prinzipien des Exemplarischen im Vordergrund. Meist konzentrieren sich die Kapitel auf einen Lerngegenstand, dessen Charakteristika als beispielhaft gelten können. Auf eine flächendeckende Fülle an Informationen wurde nach Möglichkeit verzichtet. Neben im Unterricht oft verwendeten Lerngegenständen werden weniger bekannte herangezogen, an denen bisher kaum beachtete Aspekte beleuchtet werden.

## Arbeitsaufträge und Erwartungshorizonte

Für fast alle Arbeitsaufträge im Schulbuch sind im Begleitband Erwartungshorizonte angegeben, die durch graue Unterlegungen hervorgehoben werden. Derart schematisierte Antworten dienen der Lehrkraft zur Orientierung. In der Unterrichtspraxis können manche dieser Lösungen nicht von allen Lerngruppen erbracht werden. In solchen Fällen werden die Unterrichtenden mit Nachfragen und Hinweisen weiterhelfen müssen. Oft finden Schülerinnen und Schüler eigenständig andere und dennoch richtige Lösungen. Gelegentlich wird in diesem Begleitband auf anspruchsvolle Arbeitsaufträge hingewiesen, die differenzierend eingesetzt werden können.

Auf genaue Erwartungshorizonte wurde verzichtet, wenn nach persönlichen Einschätzungen und Wertungen, nach persönlichen Urteilen gefragt wurde. Bei solchen Aufgaben stehen Schlüssigkeit der Argumentation und Genauigkeit der Darstellung als entscheidende Qualitätsmerkmale im Vordergrund.

## Vorbereitete Unterrichtsbeiträge

Eine vorbereitende Unterrichtsplanung ermöglicht den Einbezug längerfristig vorbereiteter Unterrichtsbeiträge von Schülerinnen und Schülern. Hierzu finden sich in vielen Kapiteln Anregungen (Referate, Recherchen, Einstudierungen, Spielsätze). Oft bietet sich dabei die Möglichkeit, besondere Interessen und Fähigkeiten von Mitgliedern der Lerngruppe einzubeziehen; manchmal gelten die Anregungen auch für fächerübergreifende Themen. Hier kann Expertenwissen gewinnbringend genutzt werden. An vielen Stellen helfen solche Beiträge auch, Unterrichtszeit zu sparen.

## Fächerübergreifende Ansätze

In die meisten Kapitel von TONART werden auch dort fächerübergreifende Aspekte integriert, wo sie nicht schon vom Thema („Musik interdisziplinär“) vorgegeben sind. Im Idealfall können diese Zusammenhänge im Team-Teaching mit Kolleginnen und Kollegen anderer Fächer beleuchtet werden. Ein solches Konzept eines kulturerschließenden Unterrichts aber ohnehin angelegt. Der Unterricht sollte nicht auf andere Fächer zu werfen und die Musik z. B. in ihren politischen oder sozialgeschichtlichen Entscheidungszusammenhang zu stellen.

## Unterrichtsformen

Zur Wahl der Unterrichtsformen und -methoden wurden nur gelegentlich Vorschläge eingefügt. Sie ist weitgehend von den Gegebenheiten im Unterricht und auf die Interessen und Fähigkeiten der Lerngruppe und der Lehrkraft abhängig. Selbstverständlich muss bei der Auswahl der Arbeitsaufträge schülerzentrierte Arbeitsweisen bevorzugt werden. Es hat sich bewährt, am Ende solcher Arbeitsphasen die Ergebnisse zunächst von einer Schülerin oder einem Schüler übertragen zu lassen und sie als Unterrichtsbeitrag zu werten. Von der Lehrkraft stärkere Interventionen sollte man nur dann anwenden, wenn Vorkenntnisse ins Gedächtnis gerufen werden müssen, wenn zusätzliche Informationen sinnvoll oder notwendig sind oder wenn die Zeitökonomie gefordert wird.

## Arbeitsblätter

Manche Arbeitsblätter, z. B. solche mit auszufüllenden Tabellen, sind dazu gedacht, den Unterrichtsablauf und die Ergebnissicherung zu erleichtern. Sie ermöglichen die konzentrierte Beschäftigung mit Teilaufgaben. Andere beziehen fächerübergreifende Aspekte ein, erweitern den Fokus der Unterrichtsinhalte oder bieten Transfer- und Anwendungsaufgaben.

## Kompetenzkapitel

Neben den Themenfeldern gewisser Kapitel befassen sich andere mit Kompetenzen der Musikpraxis oder mit Methoden der Werkerschließung. Dabei wird neben der musikalischen Analyse auch Aspekte der Literatur- und der Kunstgeschichte berücksichtigt. Diese Kapitel kann die Lehrkraft auf verschiedene Weise heranziehen. Sie können z. B. an entscheidenden Stellen zur Auffrischung bereits erworbenen Wissens oder als Hilfe bei bestimmten Arbeitsaufträgen verwendet werden. Daneben eignen sie sich auch zu Selbststudium interessierter Schüler:innen und Schüler.

## Die Marginalspalten

In den Marginalspalten stehen im Schulbuch die Arbeitsaufträge. Daneben enthalten sie knapp gefasste Informationen z. B. zu Biografien, sowie auch Erklärungen möglicherweise unbekannter Begriffe oder Hilfen zur Übersetzung fremdsprachiger Texte.

## Die Audio-Aufnahmen

Bei der Auswahl der Hörbeispiele (auf vier CDs oder in der HELBLING Media App) wurde, wo immer es möglich war, Referenzaufnahmen zurückgegriffen. Neben den Aufnahmen ganzer Sätze oder längerer Abschnitte gibt es auch kurze, auf einen bestimmten Aspekt fokussierte Hörbeispiele. An vielen Stellen wurden Podcasts eingefügt, die – wo es nötig ist – das lebendige Musizieren ersetzen können.

## Die Video-Aufnahmen

Die Videoaufnahmen bieten den Schülerinnen und Schülern einen anschaulichen Beitrag zum Verständnis der Musik. Sie stellen auch Hilfestellung für das Entwickeln einer eigenen Choreografie. Bei der Beurteilung der Filmaufnahmen sollte berücksichtigt werden, dass viele wünschenswerte Beispiele von den Rechteinhabern nicht freigegeben werden.

4

Vor der Diskussion sollte die Lehrperson den Schülerinnen und Schülern einen kurzen Einblick über die Bedeutung des Stückes im Rahmen des Programms der Komposition *Fausts Kammermusik* schaffen:

Das Libretto des Werks, einer Art großer Kantate mit opernhafte Zügen, beruht auf dem ersten Akt von Goethes *Faust*. Es folgt im Wesentlichen der Handlung des Dramas, enthält aber einige Szenen, die bei Goethe nicht vorkommen. Dazu gehört der Beginn des Werkes, der umhüllend und sich in der Puszta, erlebt ländliche Szenen, hört den Rákóczi-Marsch interessiert, aber nicht für die Vorgänge um ihn und verlässt den Ort.

In der Diskussion können dann u. a. folgende Argumente vorgetragen werden:

- Eine Puszta-Reise passt weder zum historischen Faust noch zum Charakter, den Goethe der Figur gab.
- Berlioz' Librettist hat zwar die Figur und den Rahmen des Dramas von Goethe übernommen – es gibt aber kein Gesetz, das ihm verbieten würde, auch eigene Szenen hinzuzufügen.
- Berlioz selbst rechtfertigt die Szene mit der musikalischen Attraktivität des Marsches.

5

Die Beurteilung bleibt den Einzelnen überlassen. Folgende Argumente können dabei eine Rolle spielen:



II, 3

- Die Orchesterbesetzung mit der ausgeklügelten Instrumentation passt nicht zum schlichten Charakter der Ballade.
- Viele Aspekte der Melodieführung scheinen für den Gesangstext zu üppig: übermäßige Tonschritte (Quarte, Sekunde), Modulation, große Sprünge (Oktave, Septime, Sexte).
- Die Ballade fügt sich in die Tonsprache des gesamten Werkes von Berlioz ein.

# Ein Liederzyklus der Romantik

→ SB, S. 40

## Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler erfassen romantische Topoi und Motive und können sie nachweisen. In mehreren analytischen Arbeitsblätter erkennen sie historische Vorgehensweisen und unterscheiden zwischen verschiedenen Kunstliedformen.

## Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Hinweise zum Arbeitsblatt

Anhand des zweiseitigen Arbeitsblatts (AB 8) setzen sich die Schülerinnen und Schüler mit Klaviervorspielen zu Schubertliedern auseinander und stellen Verbindungen zu deren Texten her.



## Module

### Romantische Synthesen – Ein romantisches Ritterlied

Nach der Lektüre der Abschnitte „Romantische Synthesen“ und „Ein romantisches Rittermärchen“ verstehen die Schülerinnen und Schüler die Ursachen für die Beliebtheit der Gattung im 19. Jahrhundert. Die Grundstimmung des Liedes kann etwa mit folgenden Begriffen charakterisiert werden:

1



Aufbruch – Heldenmut – Stolz – Selbstvertrauen

Diese Grundstimmung bewirken folgende Elemente:

2

- kräftige Vortragsweise
- munteres Tempo
- Forte-Dynamik
- Staccato-Noten, weite Sprünge in der Begleitung
- weiter Melodiebogen

Form des Liedes:

3

Strophe 1 (A) – Strophe 2 (B) – Strophe 1 (A') – Strophe 2 (B') – Strophe 1 (A'')



Die Vertonung des Textes übernimmt viele Elemente der ersten Strophe, vor allem bei der rhythmischen Gestaltung. Deshalb kann man eher von einem variierten Strophenlied als von einem durchkomponierten Lied sprechen.

Brahms strebt bei der zweiten Wiederholung der ersten Strophe, also am Schluss des Liedes, eine kleine Steigerung an. Die Melodie bleibt zunächst gleich, setzt aber am Ende (bei den Worten „Das Mädchen weint“) einen neuen Höhepunkt. Die Klavierbegleitung wirkt in dieser Strophe noch lebendiger. Die Aufgaben der Melodie aufgegeben wird und alle Begleitakkorde in aufgelöster Form für nachfolgende Strophen vorgetragen werden. Das Lied wird zudem mit einem kurzen Nachspiel abgeschlossen.

4

Bei der Aufführung der *Schönen Magelone* folgen die Lieder des Zyklus nicht unmittelbar aufeinander, vielmehr durch Texte verbunden. Zwei Lösungen des Problems sind denkbar:

5

- Der Sänger oder ggf. auch der Pianist oder die Pianistin sind so geübte Vortragende, dass sie zwischen den Liedern die Rolle wechseln und den erzählenden Text deklamieren können.
- Ein Sprecher oder eine Sprecherin übernimmt die Zwischentexte.

## Mendelssohns Musik zu Shakespeares Komödie

⇒ SB, S. 42

### Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler erfassen das Werk in einer im 19. Jahrhundert sehr beliebten Art der Bühnenmusik. Sie beschreiben in Beispielen Orchesterstücken aus einem solchen Werk und erläutern die Aufgabe und die Funktion des Melodrams.

### Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Modul

### Hochzeitsmarsch und Rüpeltanz

Zunächst machen sich die Schülerinnen und Schüler mit dem Text „Hochzeitsmarsch und Rüpeltanz“ mit der Funktion von Orchesterstücken in Schauspielen vertraut.

1 Als Gründe für Bekanntheit und Wiedererkennungswert dieses Stückes können genannt werden:



- der Beginn: ein sich fanfarenartig im Dreiklang aufbauendes Trompetensignal mit einer sehr prägnanten rhythmischen Gestalt und klanglichen Erweiterung
- die überaus einprägsame „festliche“ Melodie mit ihren akzentuierten punktierten Rhythmen
- der volle Orchesterklang

2



Anhand des Partiturausschnitts und des Spiels bestimmen die Schülerinnen und Schüler die Charakterisierung des Tanzes als „grobschlächtig“.

- Dynamik immer im Forte-Bereich
- stampfender Rhythmus (tiefe Trommel, Pauke), „blöken“ (Töne in Fagott und Hörnern)
- ein an einen Eselsrücken erinnerndes „stumpfes“ Akzent- und tonter Sprung nach unten (None) in Klarinetten und Violen (2/3)
- Melodie fast ausschließlich aus Tonleiterabschnitten

3

Mithilfe des nebenstehenden Kostümbild identifizieren die Schülerinnen und Schüler:

- Elfen und Luftgeister
- das Athener Liebespaar am linken Bildrand
- Titankönig Kleon mit Blumenkrone
- den Heldenrosen über Zettel

4

Folgende Worte aus dem Text finden in den aufsteigenden Akkorden der Bläser im Piano-Bereich ihre musikalische Entsprechung:

- „leise“
- „zarte Kunst“
- „leichte Feinmern“
- „leicht und gelreih“



Die deutsche Text des Finales findet sich unter [Zusatzmaterial](#). Mithilfe weiterführender Recherchen können folgende Lexikonartikel entstehen:

Unter dem Melodram versteht man die Verbindung eines gesprochenen Textes mit einer begleitenden, den Ausdruck widerspiegelnden oder steigernden Musik. Zahlreiche Opern v. a. des 19. Jahrhunderts bedienen sich der Form; beliebt war sie auch als Teil von Schauspielmusiken.

Abgesehen von den durch die äußeren Umstände bedingten Gegebenheiten (Musik auf dem Lautsprecher, live gespielte Musik) sind die beiden musikalischen Genres, wie auch die Funktion des Melodrams ausweist, einander ähnlich. Der wesentlichste Unterschied besteht darin, dass Soundtracks das ganze Geschehen im Hintergrund begleiten. Sie wirken in ihrer Funktion als Hintergrundmusik in der Regel nicht aufmerksam wahrgenommen. Im Schauspielmusiken spielen dagegen meist nur einzelne Passagen des Bühnengeschehens, spielen eine (auch für die Rezeption) sehr bedeutsame Rolle.

6

Bei der Behandlung dieses Arbeitsauftrages wird die Lehrperson ggf. kurz auf die Bedeutung der Regie und ihren Charakter im modernen Theater eingehen.

7

Sehr oft wird auf „Werktreue“ im herkömmlichen Sinn verzichtet. Regiegruppen halten die Texte um, versehen sie mit Partikeln aus anderen Werken, versetzen Handlungen in andere Zeiten oder Spielorte, begleiten sie mit Klängen aller Art, bringen in der Inszenierung ihre (z. B. politischen oder gesellschaftskritischen) Ansichten deutlich zum Ausdruck.

Mit diesem Vorwissen und mithilfe der Lehrperson können Schülerinnen und Schüler etwa so formulieren:

Angesichts der finanziellen Situation der Theater in unseren Tagen wären die Kosten für ein eigens engagiertes Orchesters kaum zu tragen. Wichtigster aber ist: Im Schauspiel unserer Tage werden Stücke nur selten unter Beachtung der originalen Regieanweisungen gespielt. Sie werden vielmehr verfremdet, in andere, oft sogar kontrastierende Umgebungen und Zusammenhänge gesetzt, mit fremden Texten durchsetzt, „modernisiert“. Viele Stücke aus vergangenen Epochen wären in solchen Inszenierungen absolute Fremdkörper. Es werden kaum eingesetzt. Musik spielt dennoch auch in modernen Regiekonzepten oft eine Rolle. Häufiger chronische Klänge eingespielt, und auch moderne Populärmusik wird in vielen Aufführungen eingesetzt.

## Zusatzmaterial

### Felix Mendelssohn Bartrams Geister (aus: Ein Sommernachtstraum, Fortsetzung SB, S. 43)

#### Chor der Elfen

Bei des Feuers ma... Geister, Elfen, stellt euch ein.  
Tanzet in den bunten... leichten Ringelreih'n  
Singt nach seiner Lieder... singt, pfeft, lose, leise  
Bei des Feuers... Flimmern... Geister, Elfen, stellt euch ein!  
Leise, leise...

#### Eine Elfe

Wirkt mir mit zarter Ku... 'Not' auf jedes Wort.  
Hilf mir... Feengunst, singt und segnet diesen Ort!

#### Chor der Elfen

Bei des Feuers... Flimmern...

#### Melodram Oberon

Nach der... Wiederkehr, Elfen schwebt im Haus umher.  
... zum... Brautbett hin, dass es Heil durch uns gewinnt!  
Das Gesch... entsprossen dort, sei gesegnet immerfort.  
Jedes die... are sei ewiglich im Lieben treu.  
Ihr Gesch... soll niemals schänden die Natur mit Feindeshänden  
Und mit Zeichen schlimmer Art, Muttermal und Hasenschart,

Werde durch des Himmels Zorn ihnen nie ein Kind gebor'n.  
Elfen, sprengt durchs ganze Haus Tropfen heil'gen Wiesentaus.  
Jedes Zimmer, jeden Saal weih't und segnet allzumal.  
Friede sei in diesem Schloss und sein Herr ein Glücksgenos!  
Nun genug! Fort im Sprung! Trefft mich in der Dämmerung!

### Melodram Puck

Wenn wir Schatten euch beleidigt, so verheißt auf Kobolds Ehren  
Puck, dass wir euch Dank gewähren:  
Ist ein Schelm geheißen willig. Wenn dies nicht geschieht, wie billig!  
Nun gute Nacht! Das Spiel zu enden begrüßt uns mit gewöhnlichen

SAMPLE PAGE  
helbling.com

## Lautgedichte

→ SB, S. 44

<b>Vorbemerkung</b>	Das Maß der praktischen Arbeit (SB, S. 45) hängt vom Charakter der Lernenden und von der Unterrichtssituation ab. Die beiden verschiedenen Arbeitsweisen können aufeinander aufbauend umgesetzt werden, wobei die Aufführung des Schwitters-Gedichts auch ohne kreative Erweiterung im Musikunterricht als Grundlage für das Verständnis des Werks zu betrachten.
<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	In der theoretischen und vor allem in der praktischen Beschäftigung mit dem experimentellen Einsatz der Stimme gewinnen die Schülerinnen und Schüler Einblick in eine besondere Art der Verbindung der Künste. Sie üben gerade durch das unmittelbare Erfahren bei der Gestaltung des Lautgedichtes Vorurteile gegen ungewohnte Ausdrucksformen ab. Sie lernen die besonderen Anforderungen, die solche Werke (und Neue Kunst im Allgemeinen) an die Ausführenden stellen. Bei der Gestaltung einer eigenen Lautgedichtsgestaltung entwickeln sie Fantasie und schulen Selbstdisziplin.
<b>Zeitbedarf</b>	Abhängig von der Intensität der praktischen Arbeit: ca. 1–2 Unterrichtsstunden
<b>Vorbereitete Unterrichtsbeiträge</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erstellen eines eigenen Lautgedichts</li> <li>• Vorbereiten des Vortrags des Schwitters-Gedichts in einer Arbeitsgruppe</li> </ul>

### Module

#### Eine Kneipe wird zur Wiege

Nachdem sich die Schülerinnen und Schüler mit dem Text „Eine Kneipe wird zur Wiege“ über die Entstehungshintergründe des Dadaismus informiert haben, wenden sie sich dem Hören von Hausmanns *kp'eroum* erste „Bestandteile“ aus Musik und Literatur:



Musik:  
Rhythmus und Melodie

Literatur:  
einzelne Laute und Lautverbindungen (Wörter)

#### Ursonate und Mittelteil

Nachdem sich die Schülerinnen und Schüler die klassische Form eines Scherzos in Erinnerung gerufen und von der Lehrperson erfahren haben, dass das Scherzo der „dritte teil“ der *Ursonate* ist, stellen sie beim Hören und beim Mitschreiben (Zusatzmaterialien ) fest:



- Das Scherzo von Schwitters *Ursonate* steht als dritter Satz genau an der Stelle, an der es im klassischen Formmodell der *Ursonate* meist eingefügt wird.
- Scherzobau entspricht weitestgehend den Regeln eines klassischen Scherzos: Dreiteilige Form mit der Abhebung des Mittelteils („äußerst langsam vorzutragen“) deutlich vom Rahmenteil („äußerst langsam vorzutragen“).

- 3 Nach einer ersten Einordnung beim Arbeitsauftrag 1 finden die Schülerinnen und Schüler weitere Elemente aus den beiden Künsten:

Musikalische Elemente	Literarische Elemente
Rhythmisierung, an vielen Stellen sogar metrische Einheiten („Takte“)	rhythmisierte Sprache wie bei Gedichten
Tonhöhenverläufe, die an Melodien erinnern	wortähnliche Zusammenstellungen von Morphemen
formale Elemente wie Wiederholungen, Kontraste	Fragezeichen des Satzes (Interrogativsatz)
formaler Aufbau entsprechend der ABA-Form (dreiteilige Liedform, Menuett)	Strophische Verse wie bei Gedichten

- 4 Soll diese Aufgabe nicht in häuslicher Arbeit (⇒ Vorbereitete Unterrichtsbeiträge), sondern während des Unterrichts ausgeführt werden, sind drei Voraussetzungen zu erfüllen:

- Es müssen räumliche Gegebenheiten vorhanden sein, die die Ausübung der Arbeiten in Gruppen ermöglichen.
- Für die Einstudierung und Vorführung der Interdisziplinäre sowie die sachlich begründete Ergebnisauswertung muss großzügig Zeit vorgesehen werden.
- Die Bereitschaft für eine ernsthafte und fundierte praktische Auseinandersetzung mit den Gedichten muss erzeugt und geübt werden. Humor ist erlaubt – die Arbeit sollte aber grundsätzlich mit derselben Ernsthaftigkeit wie bei anderer Musikrealisation erfolgen.

- 5 Das Aufspüren von Gemeinsamkeiten bei den Werken *Simultangedicht* und *Merzbild 25 A* geschieht am besten im Unterrichtsgespräch, in dem die Lehrenden Hilfen und Impulse geben kann. Es können z. B. folgende Parallelen genannt werden:

- die Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse
- das Fehlen einer Hierarchie der Elemente
- einzelne Teile, die für sich ortbar sind (im Lautgedicht etwa „katedraale“, im Merzbild Ausschnitte aus Zeitungen oder Zeitschriften)
- Einzelheiten, die in einem größeren Rezipienten erkennbaren Zusammenhang stehen

- 6 Dieser Unterrichtsschritt ist zeitaufwendig, setzt das Interesse der Ausführenden voraus; die Form einer freiwilligen Gemeinschaft kann die Qualität der Ergebnisse fördern. Vor der Niederschrift soll der dem Gedicht zugrundeliegende Formgedanke skizziert werden. Der Vortrag des Lautgedichtes vor der Klasse erfordert neben der kritischen Besprechung des Ergebnisses eine disziplinierte Haltung der Beteiligten.



## Kurt Schwitters: Ursonate (Sonate in Urlauten)

### dritter teil:

#### scherzo

(die themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen)

Lanke trr gll (munter)

pe pe pe pe pe

Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll

pii pii pii pii pii

Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll

Rrmmp

Rrnnf

Lanke trr gll

Ziiuu lenn trll?

Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll

Rrumpff tilff too

Lanke trr gll

Ziiuu lenn trll?

Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll

Pe pe pe pe pe

Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll

Pii pii pii pii pii

Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll

Rrmmp

Rrnnf

Lanke trr gll

### trio (äußerst langsam)

Ziiuuu iiuu

ziiuu aau

ziiuu

Ziiuuu iiuu

ziiuu aauu

Ziiuuu

ziiuu a

ziiuu

## Ungeliebter Nobelpreis

SB, S. 46

### Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler befassen sich anhand eines Liedes mit dem Verhältnis von Musik und Literatur. Sie integrieren Populärmusik in ihre Texte ein und reflektieren über ihre Bedeutung als Dichtung. Fächerübergreifend arbeiten sie an der Übersetzung eines amerikanischen Liedes.

### Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

### Vorbereitete Unterrichtsbeiträge

- Ggf. bereiten einige Schülerinnen und Schüler ein Instrumentalstück des Songs *The Times They Are A-Changing* vor (Gitarre, Bass, Keyboard, dezent gespieltes Schlagzeug)
- Vorbereitung eines Referats über die Chronik der Ereignisse von 1665–1673

## Module

### Preisträger wider Willen

1

Die Übertragung der ersten Strophe des berühmten Antikriegslieds könnte etwa so lauten:



www

#### Blowin' in the Wind

Wie viele Straßen muss ein Mensch entlanglaufen,  
 Bevor du ihn einen Menschen nennst?  
 Über wie viele Meere muss eine Taube fliegen,  
 Bevor sie im Sand einschläft?  
 Und wie oft muss eine Kanonenkugel fliegen,  
 Bevor sie verboten wird?  
 Die Antwort mein Freund ist irgendwo im Wind.  
 Die Antwort weht irgendwo im Wind.

Originaltext: Bob Dylan  
 Übertragung: Bernhard Hofmann

2

Bei der Arbeit an dieser Aufgabe, die am besten im Unterrichtsgespräch geschieht, sollten u. a. folgende Aspekte eine Rolle spielen:



II, 10

- Der Song ist sprachlich leicht gegliedert. Eine einfache Phrase wird zweimal wiederholt und mit einer ebenfalls (von der) wiederholten Phrase beendet.
- Ähnlich unkompliziert ist die Begleitung (Hauptdreiklänge, unkompliziertes Gitarrenspiel, Zwischenstück mit Musikharmonik).
- Die Melodie eignet sich für hohen Wiedererkennungswert, der kleine Tonumfang erleichtert das Singen.
- Eine inhaltliche Ausdeutung des Textes durch die Musik ist nicht beabsichtigt, die Melodie könnte ebenso gut mit einem anderen Inhalt verbunden werden.
- Die einfache Sprache erfüllt ihre Aufgabe als Träger einer politischen Botschaft perfekt.
- Die einfache Sprache trägt zur außerordentlichen Wirkung des Songs, der zu einer Hymne der gegen den Vietnamkrieg protestierenden US-amerikanischen Jugend wurde.

3

Für diesen Projektauftrag kann kein Erwartungshorizont vorgegeben werden. Die Wertung der im Text „Preisträger wider Willen“ enthaltenen Informationen und Meinungen bleibt den Einzelnen überlassen.

Ggf. kann die Übersetzung vorgegeben werden:

4

### The Times They Are A-Changin'

Text: Bob Dylan

Übertragung: ...ard Hö...

1. Kommt, Leute, schließt euch zusammen, wo immer ihr herumstreunt,  
Und gebt zu, dass rings um euch das Wasser gestiegen ist.  
Und seht ein, dass ihr bald bis auf die Knochen nass sein werdet.  
Wenn euch euer Leben lieb ist, dann fangt besser an zu schwimmen,  
Oder ihr geht unter wie ein Stein.  
Denn die Zeiten, sie ändern sich.
2. Kommt, ihr Schreiberlinge und Kritiker,  
Ihr Griffelpropheten, haltet die Augen weit offen.  
Eine solche Chance kommt nie wieder.  
Und redet nicht zu früh los, denn das Rad dreht sich nicht.  
Man kann noch nicht sagen, bei welchem Namen es stehen bleibt wird.  
Wer jetzt verliert, wird später der Gewinner sein.  
Denn die Zeiten, sie ändern sich.
3. Kommt, Senatoren, Kongressabgeordnete,  
Bitte beachten Sie die Durchsage:  
Nicht im Eingang stehen, nicht den Gang blockieren.  
Denn: Es trifft denjenigen empfindlich, der blockiert hat.  
Da draußen wird gekämpft, und die Straße ist toben.  
Bald werden davon eure Fenster zittern, eure Türe erbeben.  
Denn die Zeiten, sie ändern sich.
4. Kommt, Mütter und Vater im ganzen Land,  
Gebt kein Urteil aber das ab, was ihr nicht begreift.  
Eure Söhne und Töchter stehen nicht unter einem Kommando.  
Eure eingefahrenen Bahnen sind rapide.  
Bitte macht wenigstens eine Meile lang frei,  
Wenn ihr schon sonst keine Hilfe kriegt.  
Denn die Zeiten, sie ändern sich.
5. Der Strich ist gezogen, der Fluch gesprochen.  
Wer jetzt trödelt, hat es nicht mehr eilig haben.  
Denn das Hier und Jetzt wird nicht mehr Vergangenheit.  
Die Ordnung von Schwindeln zu sehen, und dahin.  
Und wer jetzt nicht aufpasst, wird morgen der Letzte sein.  
Denn die Zeiten, sie ändern sich.

Beim Singen der Aufnahme sollten die Schülerinnen und Schüler dazu aufgefordert werden, mithilfe der Untertitel die Textverteilung bewusst mit zu verfolgen. Vor dem Singen empfiehlt es sich, den Text in Rhythmus zu sprechen. Die Lehrperson und die Unterrichtssituation entscheiden, ob alle fünf Strophen gesungen werden sollen, die Zusammensetzung der Klasse bestimmt die Art der Begleitung: von Klassenmitgliedern geprobt und live gespielt (⇒ Vorbereitete Unterrichtsbeiträge) oder mithilfe des Playbacks, das alle Strophen umfasst.

5



II, 11/12



Die Darstellung des historischen Kontextes eignen sich verschiedene Unterrichtsformen. Neben dem Singen durch ein Klassenmitglied (⇒ Vorbereitete Unterrichtsbeiträge) kann z. B. eine Zusammenstellung der Ereignisse im Unterricht gelesen und besprochen werden (⇒ Zusatzmaterial).

6

### Historische Ereignisse zwischen den Jahren 1965 und 1973:

- 1965 Der amerikanische Präsident Lyndon B. Johnson schickt Soldaten nach Vietnam und plant Bombenangriffe an. Ohne offizielle Kriegserklärung bricht der Vietnamkrieg aus. Malcolm X, Führer der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, wird erschossen.
- 1966 Beginn der sogenannten Kulturrevolution in China, mit der Mao Zedong in China seine Macht sichern will. Drastische Maßnahmen richten sich gegen traditionelle chinesische Kultur und ihre Repräsentanten; es kommt zu Folter, Morden, Hunger und 70 Millionen Tote.
- 1967 Während eines Staatsbesuchs des Schahs von Persien kommt es in Berlin zu schweren Ausschreitungen zwischen Demonstranten und der Polizei. Der Demonstrant Benno Ohnesorg wird von einem Polizisten erschossen.
- 1968 Nach der sogenannten Tet-Offensive und dem Massaker an My Lai kommt es weltweit zu Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg. Martin Luther King fällt einem Attentat zum Opfer. Das führt in mehreren Städten der USA zu bürgerkriegsähnlichen Unruhen. Der Studentenfürher Rudi Dutschke wird erschossen und schwer verletzt; daraufhin kommt es in der BRD zu mehreren Demonstrationen und Unruhen. Während der Maiunruhen in Paris besetzen Studenten die Sorbonne; in Frankreich wird ein Generalstreik ausgerufen. Senator Robert Kennedy wird erschossen. „Prager Frühling“: Truppen des Warschauer Pakts marschieren in die ČSSR ein und unterdrücken gewaltsam den Versuch, einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz zu schaffen.
- 1969 Neil Armstrong betritt als erster Mensch den Mond. Das Woodstock-Musikfestival bildet den Höhepunkt der „Flower-Power-Bewegung“.
- 1973 Ende des Vietnamkriegs. Mindestens 1,5 Millionen Vietnamesen und 60 000 amerikanische Soldaten sind als Opfer zu beklagen.

# Musikkritik

SB, S. 48

<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler verstehen nach der Beschäftigung mit einem exemplarischen Fall Wirkmöglichkeiten von Musik und schätzen die Berechtigung ein.
<b>Zeitbedarf</b>	Eine Unterrichtsstunde

## Module

### Zweifelhafte Todesurteile

- Der Pianist Alfred Brendel, selbst als Konzertierender der Musik gewidmet, empfindet sie als bisweilen grausam und unbarmherzig.
- Der Kritiker Eduard Hanslick hielt sie dagegen für eine „Kunstleistung“. Er traute vielmehr dem Publikum so viel eigenes Urteilsvermögen zu, dass es auf Klänge wenig ankommt.

1

Als objektiv beurteilbare Aspekte eines musikalischen Vortrags können z. B. gelten:

2

- die technische Bewältigung
- die Beachtung der Epochenstilistik
- die Tempowahl
- der Umgang mit der Dynamik

Allerdings sind auch bei diesen Parametern die Meinungen geteilt. So gibt es zum Umgang mit historischen Vorgaben sehr unterschiedliche Vorstellungen. Nur in sehr wenigen Fällen liegen alle Urteile in Bereichen, die Gefühl, Ausdruck oder Bühnenspektakel betreffen.

### Heilsbringer oder Scharlatan

Vor dem Interpretationsvergleich sind die Diskussion ggf. über Mozarts Komposition und die Bedeutung des Textes informierend. Folgende Unterschiede können festgehalten werden:

3

Karajan, BERLINER PHILHARMONIKEN, SINGVEREIN	Currentzis, MUSICAETERNA, St. Petersburg
rasch, aber gezügelt (Tempo 52)	sehr rasches, fast gehetztes Tempo, Dauer: 01:37
beinahe durchgehend in der Mitte-Breite kaum Binnendynamik; im abgedruckten Textzug gibt es kaum dynamische Entwicklung	sehr differenzierte Dynamik, auch innerhalb der Phrasen deutliche binnendynamische Gestaltung; im abgedruckten Ausdruck f, p, crescendo, decrescendo
sehr geschlossener, homogener, warmer Klang	außerordentlich differenzierter Klang, der einzelne Instrumente oder Stimmen fast analytisch heraushebt
Text linear gesungen	Text extrem akzentuiert gestaltet
am Ende der Sätze eine gewisse Verzögerung und Ritardando	abgerissen wirkender Schluss

II, 13/14

Die persönliche Einschätzung der Interpretationen sollte bei der Diskussion im Plenum mit Argumenten untermauert werden:

4

Von den wieder gegebenen Anmerkungen zu Teodor Currentzis wird man die von Thomas Wolf erwähnte, in der kritischen Schärfe nicht als Schmähkritik betrachten können, weil sie, wenn auch mit „bösen“ Beispielen, musikalische Gestaltungsmerkmale aufs Korn nimmt. Ob das auch für die Kritik Elisabeth Sander gilt, ist fraglich: Sie spricht an dieser Stelle ihrer Kritik über Auftreten und Aussehen des Dirigenten und nennt ihn herabsetzend einen „Selbstdarsteller“, ohne – zumindest in diesem Textauszug – auf musikalische Merkmale seiner Interpretationsweise einzugehen.

## Der Klang in Kirchen und Kathedralen

SB, S. 50

### Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler verstehen die besonderen Bedingungen und Ideale, die zur Entwicklung des mehrchörigen Musizierens führten. Sie analysieren unter Einbindung architektonischer Gegebenheiten anhand eines Magnificat von Giovanni Gabrieli sowie der *Missa Salisburgensis* von Francesco Verdeli Gestaltungsmöglichkeiten bei solchen Werken.

### Zeitbedarf

Ein bis zwei Unterrichtsstunden

### Hinweise zum Arbeitsblatt

Das Arbeitsblatt (AB 9) bezieht sich auf die Arbeitsblätter 7 (SB, S. 52). Anhand einer zu erstellenden Grundrisszeichnung sollen die Schülerinnen und Schüler ihre Erkenntnisse über die Möglichkeiten der historischen Arbeit mit unterschiedlichen Chören.



9

## Module

### Die Emporen im Markusdom – Ein Meisterwerk der Orgelbaukunst und der Klangvarianten

1

Anhand des Grundrisses der Basilika und des Bildes im Textfeld 1 ordnen die Schülerinnen und Schüler die im Text genannten Plätze für Musiker und Sänger (Orgelempore, Chorraum, Kanzel) und bestimmen weitere Stellen im Raum, an denen, wie im Zitat auf der gegenüberliegenden Seite beschrieben, weitere Gruppen oder Solisten wirken konnten (als Orgeln wurden nicht nur die fest installierten Instrumente, sondern auch transportierbare Positivorgeln eingesetzt.)

Die Arbeit kann vertieft werden, wenn die Vorstellung für die von Madana vorgesehene vierchörige Besetzung konkretisiert wird, etwa:

- Concertatchor: rechte Orgelempore
- Hauptchor: Podest im Langhaus
- Hochchor: Musikkanzel
- Tiefchor: linke Orgelempore

2/3



II, 15

Vor der Arbeit an 2 und 3 wird auf die Besetzung der Orgel (SB, S. 52) hin und erläutert ggf. die Besetzung der Singstimmen und die Bedeutung der Obertreibungen. In Gabrielis Manuskript sind sie so bezeichnet:

- Chor 1: Cantus – Quintus – Tenor – Bass
- Chor 2: Cantus – Altus – Tenor – Quintus – Bassus
- Chor 3: Cantus – Altus – Tenor – Bassus

Unter „Quintus“ (auch „vagan“) wurde in Gabrielis Zeit eine zu einem vierstimmigen Satz hinzutretende fünfte Stimme verstanden, die an keine bestimmte Stimmlage gebunden war. Sehr hoch liegende Tenorstimmen wurden bei der Übertragung in neue Notation gelegentlich (so auch hier) im G-Schlüssel notiert und dann in der notierten Tonhöhe gesungen. Der Chor 3 in diesem Werk ist ein typischer Tenorchor.

Aus dieser Information erschließt sich die Besetzung des vierzehnstimmigen Werkes:

- Chor 1: Sopran 1 – Sopran 2 (Vagans) – Alt – Tenor – Bass
- Chor 2: Sopran – Alt – Tenor – Bass 1 (Vagans) – Bass 2
- Chor 3: Tenor 1 – Tenor 2 – Bass

Beim mehrmaligen Hören des Ausschnitts, der 20 Sekunden (6 Takte) vor dem Notenausschnitt einblendet, sollen die Schülerinnen und Schüler fest:

Im Chor 1 wird die Oberstimme von einem Kornett übernommen.  
Im Chor 2 spielen zum gesungenen Sopran vier Posaunen die restlichen Stimmen.

Als Vorbereitung für die praktische Arbeit stellen die Schülerinnen und Schüler fest:

Die 4. Stimme imitiert den Rhythmus der 1. Stimme, um eine ganze Note versetzt. Chor 1 und 2 singen beide Stimmen rhythmisch vereint.

Bei der praktischen Ausführung sollte sich die Lerngruppe ab einem von einem Mitglied der Gruppe durch Handzeichen vorgegebenen Puls orientieren:

In Chor 2 imitieren (ab Takt 3) die Stimmen 2 und 3 den Rhythmus der Stimmen 1, 4, 5; die 2. Stimme von Chor 2 schließt sich bereits ab Takt 6 der ersten Chorstimme (Stimmen 1, 4, 5) an.

Die Worte „sicut locutus est“ des Chores 3 werden von Chor 2 fortgeführt („ad patres nostros“). In diese Phrase hinein setzt der Chor 1 (binnendifferenziert) mit dem „Abraham“-Ruf ein. In der Folge agieren Chor 1 und Chöre 2/3 alternierend, rhythmisch eine ganze Note versetzt. Dadurch erklingt insgesamt auf jeder ganzen Note, wie raumfüllend von „allen Seiten“, der Ruf „Abraham“.

Beim Hören des *Magnificat á 14* können die Schülerinnen und Schüler die gewonnenen Einsichten in das Werk (Zusammenwirken der Chöre, gewählte vokale instrumentale Besetzung) nachvollziehen, kontrollieren und vertiefen. Die Lehrperson sollte den Beginn der Stelle bei 03:50 hinweisen.

Das Gloria schließt unmittelbar an das Magnificat an. Eine besondere Wirkung erzielt Gabrieli, indem er die letzten Worte des Magnificat („et in cerni eius“) von Tiefchor allein vortragen lässt. Dann setzt nach einer Atempause das Gloria im reinen homophonen Satz aller drei Chöre ein. Nach der Wiederholung des Anfangs beginnt der Chor mit Stimmen und Instrumenten ausgeführte polyphone Passage in lebendiger Bewegung.

## Musik am Salzburger Dom

Der Eindruck auf den Salzburger Dom wird als in mehrerer Hinsicht überwältigend geschildert:

- die gewaltige Anzahl der Musizierenden
- die Vielzahl der Stimmen
- der von allen Seiten her kommende Schall
- der Anblick der ganz verschiedenen Stellen Musizierenden

Das Bild Melchior Küsel zeigt den Hohen Dom, in dem sich der Schall raumfüllend ausbreitet. Man kann sich vorstellen, dass von den zu erkennenden Emporen an den Säulen Stimmen und Instrumente erklingen; ein Musiker lehnt seine Posaune auf die Brüstung einer Empore gelehnt.

Die Schülerinnen und Schüler hören den Beginn des Gloria aus der Missa Salisburgensis von Franz Biber, dessen Kurie anschließend genauer betrachtet wird. Die Lehrperson gibt den Text des Abschnittes vor:

... deo et pax hominibus bonae voluntatis

... mus, benedicimus, adoramus, glorificamus te.

(Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden den Menschen seines Wohlgefallens.

Wir loben dich, wir preisen dich, wir beten dich an, wir rühmen dich.)

Nach mehrmaligem Hören halten die Schülerinnen und Schüler fest:

- Der Satz beginnt mit der von einer Männerstimme vorgetragene Gregoriale „Kyrie eleison“ (Gebet „Kyrie in excelsis deo“).
- Ein fanfarenartiges Thema des ersten Streicherchores wird vom zweiten Streicherchor wiederholt, zuerst in Imitation, dann in parallelen Terzen bzw. Sexten singend. In beiden Fällen singt ein Chor die Worte „et in terra pax hominibus“.
- Diese Takte werden (von anderer Stelle im Kirchenraum) jeweils von den Bässen eines anderen Chores wiederholt.
- Dann setzen alle Instrumental- und Vokalchöre blockartig und miteinander ein mit den Worten „hominibus bonae voluntatis“ ein.
- In krassstem Gegensatz tragen zwei hohe Stimmen (Kranichstimme wie in der hier verwendeten Aufnahme – Contrasoprane) wieder in Imitation die Worte „Kyrie eleison, adoramus“ vor.
- Dann setzen nacheinander alle Stimmen aller Chöre mit den Worten „Kyrie eleison“ ein und führen den Abschnitt zu einem jubelnden Schluss.

- 10 Nimmt man an, dass in den beiden Doppelchören die Stimmen mit wenigstens zwei Sängern besetzt war (die Oberstimmen wurden in aller Regel Knaben und Jungen besetzt, die unteren Stimmen sollten noch einige Zeit dauern, bis auch Frauen in Kirchen singen durften) und lässt man die noch lebenden Dirigenten und Subdirigenten außer Acht, so errechnet sich:

Es waren mindestens 68 Ausführende beteiligt.

- 11 Nachdem die Schülerinnen und Schüler sich in der richtigen Partitur orientiert haben, führen sie die Aufgabe in der im Kasten beschriebenen Weise aus.



II, 19

Als Probleme können genannt werden:

- Nicht in allen denkbaren Auftragsräumen sind Emporen usw. vorhanden. Die Verteilung der Chöre kann also ein weiteres Problem stellen.
- Die in Kirchen oft übliche Akustik lässt die Klänge ineinander verschwimmen oder ruft störende Echos hervor.
- Bei der Ausbreitung der Klänge entstehen beachtliche Verzögerungen. Das erschwert die Koordination der verschiedenen, allen positionierten Gruppen.
- Die Positionen der Dirigenten (ggf. der Subdirigenten) muss so gewählt werden, dass sie die Ensembles an den richtigen Stellen im Auge behalten können.
- Ausführende müssen auf die Zeichen des Dirigats visuell, nicht akustisch reagieren.

# Das Festspielhaus in Bayreuth

→ SB, S. 56

<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler erkunden anhand eines berühmten Musiktheaterwerks die Ursachen und Wirkung akustischer Gegebenheiten. Sie gewinnen Einblicke in Richard Wagners musikalische, architektonische und ideologische Vorstellungen.
<b>Zeitbedarf</b>	Eine Unterrichtsstunde
<b>Vorbereitete Unterrichtsbeiträge</b>	Referate zu: <ul style="list-style-type: none"> <li>• die Finanzierung eines Theaterbaus</li> <li>• das Programm der Salzburger Festspiele</li> <li>• prominente Besucher der Bayreuther Festspiele</li> </ul>

## Module

### Ein eigenes Haus für das Gesamtkunstwerk

Nachdem die Schülerinnen und Schüler im Text „Ein eigenes Haus für das Gesamtkunstwerk“ über die Finanzierung und die Geschichte des Bayreuther Festspielhauses gelesen haben, recherchieren sie im Internet und berichten, wenn möglich auch unter Einbezug von Bildern, über Theaterbauten:



- In Deutschland werden rund 140 Theater von der öffentlichen Hand finanziert.
- Neue große Theaterbauten werden selten errichtet; die Finanzierung ist kaum noch zu sichern und der Bedarf ist mit den vorhandenen Häusern zu decken.
- Die Erhaltung und die gelegentlichen Sanierungs- und Umbauten der Stadtheater werden meist von Städten finanziert; dabei tragen oft Landbesitzer, Unternehmen oder private Spender und das Land zu den Kosten bei.
- Staatstheater waren vor 1918 fast immer Hoftheater, später werden sie meist von den Ländern bzw. vom Bund finanziert, oft mit großen Diskussionen über die Kostenverteilung.
- Neben den öffentlich getragenen Theatern existieren etwa 200 Privattheater, die sich von Einspielergebnissen, Spenden und Zuschüssen finanzieren.

Bei diesem Arbeitsauftrag müssen die Beispiele in jeder Saison neu zusammengestellt werden. Im Jahr 2022 z. B.:



- Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann* (Mysterienspiel (auf dem Domplatz))
- Leoš Janáček: *Kaťka* (Oper (in der Felsenreitschule))
- Marieluise Fleißer: *Die Stadt* (Spiel (in einem Theaterbau in Hallein))
- Streichquartettabend mit Werken von Mozart, Janáček und Brahms (im Großen Saal des Mozarteums)
- G. Fr. Haendel: *Messias* (in der Kollegienkirche)
- Dante: *Die göttliche Komödie*, Lesung (in der Universität Mozarteum)

Außerdem müssen die Beispiele in jeder Saison neu zusammengestellt werden. Im Jahr 2022 bespielt die Bayreuther Festspiele:



- Politikerinnen und Politiker wie die Ex-Bundeskanzlerin Angela Merkel, der bayerische Ministerpräsident Markus Söder und sein halbes Kabinett
- Mitglieder des 1919 abgeschafften Adels wie Fürstin Gloria von Thurn und Taxis und Herzog Anton Ulrich von Bayern
- TV-Star und Moderator Thomas Gottschalk
- Botschafterinnen und Botschafter vieler Nationen

An die Stelle der Monarchen sind heute Politiker einer Republik getreten. ... fallend. Zudem, dass in den Prominentenlisten kaum Komponistinnen oder Komponisten zu finden sind. ... erklärt sich wohl aus der Tatsache, dass Wagners Musik heute keinen Neuheitswert mehr hat.

## Nach dem Gesetz der Perspektive

- 4 Die Ergebnisse des Vergleichs hängen von den jeweiligen Kenntnissen der Schülerinnen und Schüler ab. Zu vermuten sind Beobachtungen wie:

- Der Orchestergraben fällt nicht ab, sondern ist zwar ein wenig abgesenkt, aber eben.
- Die Zuschauerreihen sind gerade angeordnet.
- Es gibt – anders als in Bayreuth – Balkone und Ränge oberhalb an der Bühnenfront des Raums.

## Der mystische Graben

- 5 Zum Beleg von Wagners Absicht genügen Zitate ... Beschreibung: Er will „nichts deutlich Wahrnehmbares“, vielmehr „entrückte Unnahbarkeit“, ... eine „geisterhaft“ erklingende Musik verhilft. Dabei soll das Publikum in den Zustand des „Hellschlafes“ versetzt werden. Zum „mystischen Charakter“ trägt gewiss bei, dass im Bayreuther Festspielhaus nur Werke Wagners aufgeführt werden dürfen. Das verhilft dem Komponisten zu einem Bild des Einzigartigen, Verehrungswürdigen. Wie weitgehend Wagner diese Absicht verwirklichen konnte, zeigt schon der Begriff „Wagnerianer“, die sich als eine Gemeinde von Verehrern verstanden. Dafür gibt es in der Musikgeschichte keine Parallele.

- 6 Der „mystische“ Klang entwickelt sich über ... erst vier Takte allein erklingenden pp-Es der (zum Teil herabgestimmte) Kontrabässe. Die folgende Steigerung dauert 136 Takte: ein geheimnisvoll aufsteigendes Quintmoll ... (!) Hörspektakel, das allmähliche Hinzutreten von Instrumenten, Verdichtung des Klangs auf ... (stimmende) Figuren, ein sich langsam entwickelndes Crescendo. Dieses Verweilen nach ... Angabe ... bei noch geschlossenem Vorhang“ beginnen, ehe das genaue Bühnenbild zu sehen ist. Die meisten im Zuschauerraum werden die Wirkung als besonders geheimnisvoll und „tiefgründig“ empfinden, wenn der Klang gewissermaßen aus dem Nichts des unteren Orchestergrabens aufsteigt.

# Opernhäuser und Konzertsäle

→ SB, S. 58

## Lernziele und Kompetenzen

Mit der Betrachtung verschiedener Gebäude für die Aufführung von Musik stehen die Schülerinnen und Schüler zugleich der Veränderung des Musik- und Opernwesens und – im Zusammenhang mit der Konzentration von Gestaltungsaspekten solcher Bauten – eine sozialpolitische Entwicklung gegenüber.

## Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Vorbereitete Unterrichtsbeiträge

Recherchen von Kosten für öffentliche Bauten

## Module

### Ein Opernhaus für die Markgräfin

Die Schülerinnen und Schüler finden hier die Räume, die die Markgräfin genutzt haben, auch wenn sie zum Teil in Studios aufgenommen wurden:

- HB 1: Tanzsaal
- HB 2: Privatraum
- HB 3: Konzertsaal
- HB 4: Kinosaal

1



II, 21

Folgende Parallelen zwischen Musik und Architektur lassen sich benennen:

- Relativ kleiner Raum – relativ kleine Besetzung
- Raum mit vielen ziselierten Schmuckelementen – Musik voller Verzierungen

2



II, 22

### Kathedralen der Musik

Bei dieser Diskussion haben die Schülerinnen und Schüler Expertise. Sie können ihr persönliches Empfinden schildern, ihr eigenes Argument austauschen und debattieren.

3

### Schuhschachteln und Arenen

Als Übereinstimmungen zwischen Musik und Architektur können empfunden werden:

- prachtvoller großer Raum – hoher Orchesterklang
- Weite der riesigen großräumige Anlage der Musik

4



II, 23

Die musikalische Kathedrale hängt von vielen, teils kaum wägbaren Faktoren ab. Deshalb bleiben manche Aussagen zu diesem Bereich spekulativ. So hat es sich gezeigt, dass viele Schuhschachtel-Säle offenbar akustisch günstiger sind als moderne Architekturen. Dieser Unsicherheitsfaktor muss bei der Beurteilung der Musik beachtet werden.

5

Die Arena ermöglicht dem allergrößten Teil des Publikums freie Sicht auf die Konzertierenden. Manche sehen dabei allerdings das Orchester nur von hinten. Der freie Blick in den Raum und auf die anderen Zuhörerinnen und Zuhörer erzeugt ein weniger eingeschränktes Raumgefühl; er kann allerdings von der Konzentration auf die Musik ablenken. Bei den ansteigenden Rängen rückt der Zuschauer näher an das Podium heran. Das sorgt dafür, dass auf den billigeren Plätzen bessere akustische Verhältnisse herrschen als in den letzten Reihen herkömmlicher Konzertsäle. Die Tatsache, dass die „Sakrale“ der alten Säle bei Arenen fehlt, wird von einem Teil des Publikums als Verlust, von anderen aber als Gewinn angesehen.

6



www

Dieser Arbeitsauftrag gelingt am besten, wenn Schülerinnen und Schüler vorab die Kosten für öffentliche Bauten in ihrer Region festgestellt haben. Zur Erscheinungszeit des Lehrbuchs wurde etwa der Bau eines neuen Konzertentrums in München diskutiert, dessen Kosten zwischen 200 Millionen und einer Milliarde Euro geschätzt wurden. Allein für die Planung wurden 30 Millionen Euro ausgegeben.

Im Vergleich: Für den Neubau eines großen Gymnasiums wurden zu gleicher Zeit etwa 100 Millionen Euro in Anschlag gebracht, für den eines hochmodernen Krankenhauses unterfränkischer Provinz 50 Millionen Euro. Die Kosten für den vollständigen Umbau bzw. Neubau des Stadtschauspiels des Fußballstadions Union Berlin werden derzeit auf etwa 200 Millionen Euro geschätzt.

7

Bei diesem Arbeitsauftrag können z. B. folgende Gesichtspunkte eine Rolle spielen:

- Steuergeld aller Bürgerinnen und Bürger wird für ein öffentliches Haus der Bevölkerung ausgegeben.
- Das Publikum solcher Häuser gehört zum großen Teil einer Mittelschicht, die selbst bezahlen kann.
- Angesichts der Mängel in lebenswichtigen Straßen (Schwermetall, Lärm, Schulen, Verkehr u. a.) sind hohe Ausgaben für Kulturbauten nicht zu rechtfertigen.
- Ein Haus wie die Elbphilharmonie bietet für viele Menschen, nicht nur die Kunstausübenden, Arbeitsplätze.
- Es erhöht die Attraktivität der Stadt; Bilbao-Effekt: Nachdem in Bilbao Frank O. Gehry's Guggenheim-Museum eröffnet wurde, stieg die Besucherzahl der Stadt sprunghaft an.
- Manche Bundesländer gaben sich in ihren Verfassungen die Verpflichtung zur Kulturstaatlichkeit.

# Ein kühner Bau für elektronische Klänge

⇒ SB, S. 60

## Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler äußern sich zu einem exemplarischen Interdisziplinären Zusammenarbeiten zwischen Musik und Architektur, beschreiben das Zusammenwirken der beiden Künste und diskutieren darüber die Rezeption des singulären Werkes.

## Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Vorbereitete Unterrichtsbeiträge

Recherchen von Kosten für öffentliche Bauten

## Module

### Eine Multi-Media-Show zur Weltausstellung

Als Gründe für die Zusage Le Corbusiers könnte z. B. angegeben werden:

1

- Die Aufgabe, einen solchen völlig neuartigen Zweck zu erfüllen, ist sehr reizvoll.
- Die Verbindung mit anderen Künsten kann die Wirkung des Baus steigern.
- Es ist gesichert, dass viele Menschen den Bau mit bewusstem Interesse sehen und beurteilen.

Gegen die Zusage könnte sprechen:

- Der Bau wird nach der Ausstellung abgerissen ist damit verloren, Le Corbusier hätte die Arbeitszeit für bleibende Architekturen gewonnen.
- Der Bau dient nur als Rahmen für ein Event (Medienprojizierte Bilder und Filme).
- Der Zweck des Baus gab bestimmte architektonische Elemente vor, schränkte damit die Fantasie des Architekten ein.

- Le Corbusier musste bedenken, dass 500 Menschen den Raum in kurzer Zeit betreten bzw. verlassen konnten.
- Die Materialien mussten ausgewählt werden, dass der Pavillon ohne große Mühe abgerissen werden konnte.
- Die Wände mussten bestimmte Funktionen aufweisen, damit die erwünschte Wirkung der Bilder entstand.
- Bei der Wandstellung mussten technische Gegebenheiten berücksichtigt werden.

2

Im Ausschnitt des Audio (0:30 – 8:02) sind folgende Klangereignisse zu hören, die sich zum Teil überlagern:

3

Flüstern – Glockenklinge, Klopfen – Geräusche aus Montagehallen – Sologesang, Chor – Geräusche aus Montagehallen, Klopfen – Orgelklänge, Perkussion – Klopfen – Orgelklänge, Sirenen – Bombenklänge.



II, 24

Die Neuerfindung einer „absolut freien“ Musik grenzen keine akustischen Bereiche des Lebens der Menschheit voneinander ab: Elektronische Klänge, Geräusche aus dem Bereich der Arbeitswelt, Klänge aus dem Konzertsaal und Klänge der Zerstörung stehen gleichberechtigt nebeneinander.

Le Corbusier entwickelte für sich eine Auffassung von Musik, welche „frei“ von allen Elementen traditioneller Musikinstrumente sein sollte. Dies beinhaltete nicht nur die Auflösung von Harmonik, Rhythmik und Melodik, sondern auch die Abgrenzung zum Begriff des Musikinstruments als eine vom Menschen unabhängige und entwickelte und somit nicht natürliche Tonquelle.

4 Im Partiturausschnitt sind unter anderem zu erkennen:

- der zeitliche Verlauf, der durch die horizontale Anordnung der Zeichen und die vertikale Anordnung gegeben wird
- Angaben zur Dynamik
- Angaben zum Tempo (Metronom)
- rhythmische Unterteilungen
- Festlegung von Tonhöhen

5 An dieser Stelle ist dem zur Bearbeitung von Aufgabe 5 notwendige Zusatzmaterial beigefügt (→ Zusatzmaterial). Es kann nach der Bearbeitung von Aufgabe 5 zu Vertiefungsinformationen genutzt werden.



2

Folgenden Herausforderungen stellte sich das Publikum:

- Es musste multidimensionale Eindrücke aus Bildinhalten, Musik und Architektur gleichzeitig erfassen.
- Es sah sich hohem intellektuellen Anspruch, sich der Technik und Konzeption gegenüber.
- Die verhältnismäßig kurze Präsentation im Philips-Pavillon ließ sich bei einem Besuch der umfangreichen und reizüberflutenden Weltausstellung schwer ordnen und verarbeiten.
- Eine besondere Erschwernis entstand aus der Tatsache, dass in dem begehbaren Pavillon das Publikum selbst Teil der Performance wurde; so konnten sich die Bilderlebnisse nur individuell wahrgenommen werden.

Folgende Aspekte können bei einer Diskussion impulsgebend sein:

- Vergleiche mit zu anderen Präsentationsformen von Kunst, bei denen mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen werden (z.B. Filmmusik, Bühnenbilder bei einem Besuch einer Kunstausstellung, Gesamtkunstwerk, Livekonzert usw.)

Durch multiple Eindrücke kann das Erleben von Kunst gesteigert werden, weil ...

- die menschliche Wahrnehmung sich nicht mehr schwer auf einen Sinn beschränken lässt.
- sich multiple Sinneserfahrungen bei persönlicher Performance gegenseitig verstärken können.
- die gleichzeitige Wahrnehmung unterschiedlicher Sinnesindrücke durch Übung und Wiederholung verstärkt und geschult werden können.

Multiple Eindrücke können auch das Erleben von Kunst mindern, weil ...

- intensive Eindrücke unterschiedlicher Ebenen stets eine Hierarchisierung erfordern, welche entweder vom Künstler selbst oder vom Publikum vorgenommen werden muss.
- die empfundene Intensität verschiedener Sinnesindrücke von Mensch zu Mensch unterschiedlich und schwer vergleichbar (visuelle, auditive, haptische, ... „Typen“).

## Zusatzmaterial

Der sprachige Videoclip kann in besonders interessierten Klassen mit fundierten Englischkenntnissen zur Vertiefung herangezogen werden. Es wurde bei der aufwendigen und länderübergreifenden Rekonstruktion des Gesamtkunstwerks unter der Leitung von Vincenzo Lombardo an der Universität Turin angefertigt und zeigt einen Überblick über Planung und Entstehung. In diesem Clip werden auch weitere an der Multimediashow beteiligte Künstler wie z.B. Iannis Xenakis erwähnt.

# Der goldene Schnitt

⇒ SB, S. 62

## Lernziele und Kompetenzen

Bei der Formanalyse eines Klavierstücks von Béla Bartók erörtern Schüler\*innen und Schüler, wie das mathematische Prinzip des goldenen Schnitts nicht nur in statischer Kunst (Bild, Architektur), sondern auch in zeitlichen Aufbauten von Musik von Bedeutung sein kann.

## Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Module

### Der Parthenon-Tempel

Die Schülerinnen und Schüler kommen nach Abmessungen im Bild zu folgendem Ergebnis:

- A : 7,6 cm zu B : 4,7 cm ⇒ 1,61
- B : 4,65 cm zu C : 2,85 cm ⇒ 1,63
- C : 2,9 cm zu D : 1,8 cm ⇒ 1,61

Die längeren Teile stehen immer ungefähr im selben Verhältnis zu den kürzeren.

Die Berechnung ergibt folgende Zahl:

A : B = 1,61 und C : D = 1,61; dies entspricht dem Wert  $\Phi$  (1,6180339887).  
Das Verhältnis von B : C = 1,63 nähert sich dem Wert.

### Der Goldene Schnitt in der Musik

Die Einteilung weist zwei Merkmale mit je einem vollständigen Erscheinen der Melodie auf, zu Beginn wird die Melodie durch ein Vorspiel im letzten Abschnitt durch ein Nachspiel erweitert:

Takte 1–13:

Beginn mit einem Begleitmotiv in der Oberstimme (r.H.), Einsatz der Liedmelodie (forte) in der Unterstimme (l.H.). Die Töne der Begleitung strahlen chromatisch nach unten.

Takte 14–21:

Liedmelodie (r.H.) beginnt im Quintrahmen c'–g', die Begleitung imitiert die Liedmelodie, wechselt nach a-Moll und verlässt den Quintrahmen (T. 17) hin zum Oktavrahmen.

Takt 21–25:

Beginn mit der Begleitung (Sekundreibung, sfz), Liedmelodie (wie zu Beginn in der Unterstimme) nun in der Oberstimme in C-Dur, im Quintrahmen c'–g', Begleitung mit neuem Tonmaterial (b) beginnt hinzu und markiert die Melodie.

- Sattere Klangfarbe durch Erweiterung des Ambitus' in die Tiefe (g' – c' ⇒ g'' – A ⇒ g' – Fis).
- Das Tonmaterial weitet sich schrittweise aus (C-Dur, C-Dur + a-Moll, tonale Erweiterung).
- Das Verhältnis der Stimmen wird kleingliedriger, Melodie und Begleitung folgen taktweise.
- Die Begleitung verdichtet sich, Pausen werden im dritten Teil durch liegende Halbe ersetzt.
- Das Stück wird im Verlauf dissonanter und in der Gliederung unruhiger.

In der Diskussion ist es sinnvoll, individuelle Wahrnehmungen einander vorzustellen und zu erläutern. Ein erneutes Hören kann dann zu einer vertieften Rezeption führen.

## Klang und Bau

SB, S. 64

<b>Vorbemerkung</b>	Dieses Kapitel eignet sich v. a. für interessierte und aufgeweckte Schülerinnen und Schüler. Seine Bearbeitung erfordert Mut und die Bereitschaft, sich auf komplizierte Sachverhalte einzulassen.
<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler vollziehen die ästhetischen Entwicklungen der Renaissance nach. Sie erleben und erklären harmonische Prinzipien sowohl in der Architektur als auch in der Musik, die auf mathematische Proportionen basieren. Sie beschreiben hörbare chiasmatische Verhältnisse und zeigen, wie sich bauliche Gegebenheiten in der Motette Dufays widerspiegeln. Sie reflektieren das Verhältnis von mathematischer Logik und sinnlichem Erleben im Musikverständnis der Renaissance.
<b>Zeitbedarf</b>	Zwei Unterrichtsstunden
<b>Vorbereitete Unterrichtsbeiträge</b>	Kurzreferat über wesentliche Merkmale der Renaissance
<b>Hinweise zum Arbeitsblatt</b>	Das Arbeitsblatt (Abb. 10) führt den Blick von der artifiziellen Sakralmusik auf die weltliche Musik im spätmittelalterlichen Mittelalter. In einer aspektgelenkten Analyse wird ein zweistimmiges Lied von Francesco Landini aus Florenz betrachtet.



10

### Module

#### Die vollkommene Harmonie – Die Domweihentafel zu Florenz

- 1 Nach dem Lesen des Textes „Die Domweihentafel“ und der Definition „Chiasmus“ in der Marginalspalte nennen die Schülerinnen und Schüler folgende Beispiele:

- Im Grundriss bilden Längs- und Querschnitt die Form eines Kreuzes (oben rechts in der Abbildung).
- Die Höhenlinien der Pfeiler und des Laubwerks zeichnen ein Kreuz.

#### Grundlagen der Entschlüsselung – Struktur von Dufays Dombaumotette *Nuper rosarum flores*

- 2 Anhand der Lernzettel „Grundlagen der Entschlüsselung“ und „Struktur von Dufays Dombaumotette“ erläutern die Schülerinnen und Schüler, evtl. mit Unterstützung der Lehrperson, folgende Aspekte der Grafik:

- Abschnitt 1/2 ist dem Prinzip des Mensurwechsels, jedoch in gespiegelter Abfolge.
- Jeder Abschnitt ist unterteilt in zwei gleiche Teile, wobei sich in der zweiten Hälfte die Stimmenanzahl verdoppelt.
- Die Rahmenteile 1 und 2 stehen im Tempus perfectum.
- Die vertikale Dimension sorgt die Proportion: dabei wird der Normalwert der Noten verdoppelt, das Tempo der Musik verändert. Abschnitte 3/4 halbieren die Notenwerte der Abschnitte 2.

Für den Hörer sind die horizontalen Strukturen des Werkes kaum fassbar. Wahrnehmbar ist allerdings Dufays Ergänzung der vertikalen Strukturen. Sie sind in der Aufnahme mit dem HUEY-ENSEMBLE deutlich zu hören:

3

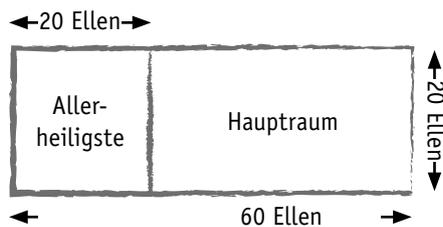


II, 26

- Jeweils exakt in der Mitte der Abschnitte (Abschnitte 1 ab 01:04, Abschnitt 2 ab 02:50) werden zwei Bläserstimmen hinzu.
- Der Wechsel zwischen dem schwingende Dreiermetrum und dem gerade Tenor-Tactus in Abschnitt 2 kann durch bewusstes Hören nachvollzogen werden.

### Die Proportionen

Die Skizze könnte etwa so ausfallen:



Der Grundriss des Florentiner Doms gibt keine Auskunft über die Höhe; die zweidimensionalen proportionalen Verhältnisse entsprechen exakt dem des Bibelzitats (Breite zu Hauptschiff 1: 2, Querschiff zu Gesamtlänge 2:4).

### Die Tenores als Gerüst

(Der Akzent auf „Ténor“ steht im Schulbuch als Unterscheidung zur Stimmlage „Tenor“.)

Die musikpraktische Umsetzung der Erinnerung an die Choralmelodie. Es empfiehlt sich und ist stilistisch durchaus vertretbar, mit Bläsern oder gleichnamigen Instrumenten die Tenorstimmen zu ersetzen oder zu doppeln.

Nach der Lektüre des Textes „Die Tenores als Gerüst“ widmen sich die Schülerinnen und Schüler der Choralvorlage und ihrer Umsetzung. Der Doppeltenor kann in seiner Komplexität nur ansatzweise analysiert werden. Folgende Punkte sind zu berücksichtigen:

- die durchbrochene, quasi kontinuierliche Anlage,
- das Quintverhältnis der Choraltonreihe.

Bei Interesse kann der Lehrperson nähere Informationen zum Umgang Dufays mit den 14 Choraltönen geben:

- Jeweils zum ersten Auftreten des nächsten Choraltones wechseln Tenor I und II in ihrer Führungsrolle.
- Der Tonabstand zwischen 7. und 8. Ton teilt die insgesamt 56 Dauereinheiten der Tenores im Verhältnis 1:3 in einen Schnittpunkt.
- Die 14 Choraltöne sind in zweimal sieben Töne aufgeteilt; diese Zahl kann gedeutet werden als Kombination der göttlichen Trinität mit den vier irdischen Elementen.

Musik: Guillaume Dufay

7

Folgende Aspekte sollten genannt werden:



II, 27-30

- der Wechsel vom schwingenden Dreiermetrum zum Zweiermetrum
- die wahrnehmbare Verkürzung der Abschnitte durch die Diminution (Halbierung der Notenwerte)

8

Beim Hören der gesamten Motette kann das Verfolgen der Zeitstruktur (oppublik) erhellend sein. Die Spielzeit dokumentiert:



II, 31

- Die beiden Teile in jedem Abschnitt (zwei- und vierstimmig) sind gleich lang
- Die Dauer der Abschnitte wird zunehmend kleiner, deutlich bei den Abschnitten 3 und 4.

Konzentrationsförderndes Hören wird auch erreicht, indem der Klassenlehrer den Bauplan der Motette mithilfe des Whiteboards oder der Dokumentenkamera demonstriert.

## Die Angst vor dem „Meer des Sinnlichen“

9

Spannungsfelder finden sich, wenn Bauten ihrer ursprünglichen Funktion beraubt werden und kulturelle Veranstaltungen in nicht dafür vorgesehenen Räumen stattfinden. Dann muss sich das Publikum neu orientieren, Ungewohntes in Kauf nehmen. Dieser Effekt ist manchmal erwünscht und erhellend, z. B.:

- Umfunktionieren von Kirchen in Museen oder Konzerträume
- Konzerte in Museen, Pinakothek usw.
- Veranstaltungen in Fabriken
- ungewohnte Open-Air-Standorte

Spannungen können entstehen, wenn z. B. Vertreter kirchlicher Institutionen aus verschiedensten Gründen (Vorwurf der Blasphemie, persönlicher Geschmack) künstlerische Arbeiten in- und außerhalb von Kirchengebäuden ablehnen. Aktuelle Beispiele können u. v. a. angeführt werden:

- die Ablehnung und Zerschlagung mancher Formen moderner Musik durch Kirchenvertreter
- die Polemik des Kardinals gegen die Glasfassade, die Gerhard Richter, einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler, dem Kölner Dom geschenkt hat

10

Hier muss jeder Schüler seinen Bericht akzeptiert werden. „Sich versenken“ kann z. B. genauso genannt werden wie „abtauchen“ oder „tauchen aus Langeweile“.



II, 31

Dufays Epitaph wurde auf seinem Grabstein gemeißelt. Nach der Zerstörung der Kathedrale in Cambrai während der französischen Revolution ging der Grabstein verloren, wurde aber 1859 entdeckt (er diente zur Abdeckung eines Brunnen) und steht heute im Museum PALAIS DES BEAUX ARTS in Lille. Auf dem Epitaph Dufays sind in den vier Ecken je ein Notenrebus. Die Lehrperson stellt klar, dass mit dem vorangehenden Notensystem der Ton f notiert ist. Die Schülerinnen und Schüler erkennen:

11

Die Schüler erkennen:

- die Buchstaben als Buchstaben
- der Buchstabe (fa) als Note
- y als Buchstabe

## Musizierende im Bild

→ SB, S. 68

### Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler stellen Zusammenhänge zwischen Musik und Gemälden als Spiegel der Kultur und Sozialgeschichte her. Sie vergleichen Kompositionen unterschiedlicher Stilistik mit bildnerischen Darstellungen im Bild und bestimmen jeweils deren kompositorische Elemente.

### Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Module

### Bilder als Spiegel der Kultur- und Sozialgeschichte

Beim Lesen des Textes „Bilder als Spiegel der Kultur- und Sozialgeschichte“ gewinnen die Schülerinnen und Schüler eine Vorstellung von kulturellen Gegebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft im „Goldenen Zeitalter“ der Niederlande. Da sie im Normalfall keine Kenntnisse über das Renaissance-Instrumentarium haben, reicht es aus, wenn sie (ggf. mithilfe der Lehrperson) auf dem Bild Jan Steens (von links nach rechts) folgende Musizierende benennen:

1

- ein Lautenist auf der Holzbank, ein Gambist, etwas verdeckt ein Lautenspieler
- eine Sängerin, ein Blasinstrumentalist (Flöte o. ä.)
- im Vordergrund ein Kind mit Violone (Blasinstrument der Streicher)

Weitere Instrumente sind sichtbar, werden aber nicht gespielt:

- Zink und Geige an der Wand
- Teil eines Horns an der Stuhllehne

Zum zu erwartenden Klangbild:

Die Sängerin wird von einer Consortengruppe begleitet (zwei Bassinstrumente, Laute als Akkordinstrument). Ob der Flötenist mitspielt oder eine weitere Stimme hinzufügt, bleibt offen.

Sowohl die Melodie als auch der Text (*Weet, ghy Maachden arm en rijck* stammen von Gerbrand Adriaenzoon Bredel (1585–1640) aus Amsterdam, der zu den bedeutendsten Komödiendichtern des Goldenen Zeitalters zählt.

2



II, 32

Im Vorspiel *Manneken* mit Lauten- und Cellobegleitung zum von einer Sängerin gestalteten Lied. Die Besetzung entspricht damit ungefähr der im Bild, allerdings ist als Bassstimme nur ein Streichinstrument zu hören.

### Musik im Bild

Das Bild zeigt im unteren Viertel einen Halbbogen mit erdigem Untergrund, auf dem verschiedene Bildobjekte zu sehen sind, darunter ein überdimensionaler Geiger, der auf dem Dach eines armseligen Hauses steht. Den Rest der Bildfläche füllt die offenbar winterliche Szenerie eines Shtetls (Straße, Häuser, Kirchen). Die dörfliche Ambiente ist mit intensiver Farbigkeit dargestellt. Als avantgardistisch können folgende Elemente gesehen werden:

3

- unregelmäßige Proportionen
- flächige Darstellung
- Farbgebung (grünes Gesicht des Geigers)

4



II, 33

Der erste Teil des Nigun ist im klagenden Ton gehalten:

- Hervorhebung von Eineinhalbtonschritten, melodisch fallender Charakter
- dichtes Vibrato, satte Klangfärbung
- extremes Vibrato, Töne werden gezogen, Legatospiel

Der Mittelteil wird durch virtuose Verzierungen eingeleitet und hat einen fröhlichen Charakter.

Die Stimmung des Schlussteils entspricht der des ersten Teils; er ist langgezogen und endet mit einem klagenden langsamen Glissando beendete die Melodie.

SAMPLE PAGE  
helbling.com

# Hartmann, Mussorgski und Ravel

SB, S. 70

## Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler verstehen und erläutern (auch selbstständig) Merkmale eines exemplarischen Satzes der Prozeduralmusik. Sie setzen die aktuelle Zusammenhänge her.

## Zeitbedarf

Eine bis zwei Unterrichtsstunden

## Hinweise zum Arbeitsblatt

Das zweiseitige Arbeitsblatt (AB 11) beschäftigt sich mit dem siebten der Bilder einer Ausstellung: *Der Marktplatz von Limoges*. Geht es hier nicht nur die kompositorische Umsetzung der Vorlage, sondern auch um den Vergleich der Klavierfassung von Mussorgski mit der Orchesterinstrumentierung Ravels anhand von Notenausschnitten.



11

## Module

### Ein Tor als Monument

Bei diesem Arbeitsauftrag greifen die Schülerinnen und Schüler zurück auf die im Text „Ein Tor als Monument“ enthaltenen Informationen zurück. Die Bildbeschreibungen könnten etwa so ausfallen:

1

Fast die ganze Bildfläche wird von einem Torgebäude eingenommen. Im rechten Bilddrittel ragt ein hoher Turm auf, in dessen offener Galerie zwei Glocken hängen. Die Kuppel des Turms (in der Form eines altrussischen Helms) endet in einer goldenen Spitze. Das durch Bögen und Vertiefungen reich verzierte Mauerwerk ist in gelben bis orangefarbenen Farben gehalten, als stünde der Turm im Morgen- oder Abendlicht. Neben dem Turm und mit einem kleinen Brunnengebäude verbunden steht ein Gebäude mit drei unterschiedlich großen Torbögen. Der mittlere Teil dieses Baus ist wiederum mit goldenen Verzierungen ausgestattet; er wird von einem großen Kuppel gekrönt. In das Mauerwerk sind zwei Gemälde (Heiligenbilder?) eingelassen. Die gesamte Architektur ist in einem Stil gehalten, den man als „altrussisch“ empfinden kann. In den mittleren Torbögen biegt eine Kutsche in voller Fahrt ein. Zwei Personengruppen stehen, offenbar in Erwartung, an beiden Seiten der Torbögen.

### Ein früher Tod und sein Nachhaken

Folgende Aspekte können u. a. diskutiert werden:

2

- Das Kreisen um ein zentrales Thema und das Verweilen bei kurzen Abschnitten aus dem Thema erinnern an den schweifenden Blick.
- Die ständigen Taktwechsel stehen für mangelndes Zielbewusstsein, zufällige Wege.
- Immer wieder musikalische Phrasen wiederholt, als werfe man einen zweiten Blick auf eine Bildstelle.
- Pianostellen nach dem *Andanti* lassen an kurzes Verhalten vor einem Bild, vielleicht auch an erwachendes Interesse denken.



III, 1

### Heldenthema, Horn und Glockengeläut

Die deutliche Verwandtschaft zeigt sich im Melodieverlauf; das Heldenthema verwendet die generelle Melodielinie der Hornmelode:

3

- Die Melodielinie steigt die Melodielinie nach oben (1. Takt, Zählzeit 3; 2. Takt, Zählzeit 1, 2), nimmt einen abrupt abstürzenden Sprung nach unten (Ende des 4. Taktes),
- erfährt einen kurzen Aufschwung und dann die Rückkehr zum tiefsten Ton.
- Die Verweigerung und das Beibehalten der geraden Taktart sorgen für das „Heldische“.

4



Der Spielsatz kann z. B. von einem Streichquartett gut ausgeführt werden. Streifen, die nicht für alle Stimmen Streichinstrumente zur Verfügung, können Blasinstrumente (Flöten, Saxophone) eingespielt werden. Denkbar ist sogar eine vokale Ausführung, die dem Charakter des Satzes nahe kommt, z. B. auf leise gesungene Tonsilben.

5



III, 2

- Der Ausschnitt beginnt mit lange ausschwingenden, durch sf akzentuierte Klängen eines dissonanten Akkordes. Sie werden wegen ihres Hallens nicht als Mischung empfunden.
- Nach vier Takten kommen in Triolen hellere Klänge hinzu, teilweise mit harten Anschlägen (e-f). Man könnte daran denken, dass sie von einer anderen Kirche mit etwas gestimmten Glocken herüberklingen.
- Ab Takt 9 wird das Geläut noch vielstimmiger. Helle Glocken mit rascher Folge in höchster Lage mischen sich ein. Die Klänge überstürzen sich, die Crescendo entsteht ein zusätzlicher Steigerungseffekt.

## Ein Idealfall künstlerischer Einfühlung

6



III, 3/4

Nachdem die Schülerinnen und Schüler im Text den Idealbegriff „künstlerischer Einfühlung“ über Ravels Instrumentierung und die damit verbundene Rezeption der Rechte des Werkes gelesen haben, hören sie die beiden Fassungen. Im Klassengespräch reflektieren sie (anhand der Zitate) ihre Position zu der Frage nach Wirkung von Original und Bearbeitung.

## Ein Bild über ein Bild eines Bildes

7

Bei diesem Arbeitsauftrag sind Fantasie und Darstellungsvermögen der Schülerinnen und Schüler gefordert. Neben der sich aufdrängenden Frage der Thematik in einem Fokuspunkt des Bildes könnten verschiedene weitere Assoziationen genannt werden:

- der Bogen im unteren Bild als Mittel
- der Schild als Hinweis auf den „Identifikator“
- die flächige Farbigkeit als Parallelen zu dynamischen Abstufungen in der Klavierfassung oder zum kräftigen Kolorit im Streichinstrument

Die subjektive Wertung sollte nicht im Ausdruck des Gefallens oder Nichtgefallens erschöpfen, vielmehr sollte die Stellungnahme argumentativ unterstützt werden.

# Sinfonische Bilder von Max Reger

SB, S. 73

## Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler vergleichen Max Regers Tondrucke mit den Gemälden Böcklins und äußern zunächst ihre akustischen und optischen Eindrücke. Sie erkennen und beschreiben kompositorische Mittel und deuten diese vor dem Hintergrund der jeweiligen Bildsprache.

## Zeitbedarf

Zwei Unterrichtsstunden

## Module

### Najaden und Kentauren

Beim Hören des Stückes sollen die Schülerinnen und Schüler den Klang erkennen, aber noch keinen Einblick in die entsprechende Buchseite haben. Unter dieser Voraussetzung sollen bei den Äußerungen zum Stück u. a. folgende akustische Eindrücke eine Rolle spielen:

1



- lebhaft Wellenbewegungen in der Musik
- spielerische, tänzerische Klänge
- einzelne, seltene Einzelereignisse in spielerischer Weise
- Erklingen einzelner lieblicher Bläsermelodien

Nach dem Lesen des Hinweises zum Synonymismus in der Marginalspalte erkennt die Gruppe:

2

#### Selbstbildnis:

- Geheimnisvoll, unheimlich wirkt der personifizierte, lebende Tod, der dem Künstler ins Ohr spielt und etwas zuzuflüstern scheint.

#### Im Spiel der Wellen:

- Die Figuren des Triton, der Najaden und des Kentaurs stammen aus der griechischen Sagenwelt. Die mythologischen Götterbewegungen sind im Bild dargestellt: das Meer.

### Ein farbenfroh klingendes

Folgende kompositorische Mittel können anhand des Notats und des Hörbeispiels festgehalten werden:

3



- Tremolo der Streicher: ff, abnehmend, Crescendo bis zu ffz: aufgewühltes Wasser
- auf- und abfallende Motive und Tonleitern: Wellenbewegungen
- Einzelereignisse: Schläge, umrankt von Pausen, Pizzicato: Tropfen, perlendes Wasser
- Triolenbewegungen: auch als Klangbrechung: Wellenbewegung

Die folgenden Abschnitte können wie folgt beschrieben werden:

4

#### NB 2: erste Wellenbewegung

- Sextonote und abfallende Tonleiterauschnitte mit Legato-Bögen und Akzenten
- Crescendi und Decrescendi mit extremer Dynamik (p, fp, ff)

#### NB 3: Auftreten des Kentaurs

• dieses Motiv: punktierte Rhythmik mit aufschwingender Quinte im ff

#### NB 4: die tanzenden Najaden

- tänzerische Dreiertakt (Staccato, kleine abgleitende Legatopassagen)
- Auf- und Abwärtsbewegung in Terzparallelen
- Pianissimo

5

Die Schülerinnen und Schüler lesen zunächst in der Marginalspalte die Information zu den Mitteln der Programmmusik:



III, 6-9

- Hörbeispiel 1 kann als musikalische Nachbildung des Meeresrauschens der Kentauren bei Zeus' Planet werden.
- Das gilt auch für Notenbeispiel 2, die Nachahmung des Geräusches einer sich aufbauenden und wieder abfallenden Welle.
- Hörbeispiel 3 ist ein Tonsymbol. Es steht für die mächtige Figur des Kentauren.
- Dasselbe gilt für Hörbeispiel 4, wo das zierliche Auftreten der tanzenden Najaden durch tänzerische Musik symbolisiert wird.

6

Das lustige Treiben endet, alle Figuren verschwinden und es herrscht Stille.



III, 10

- Nach einer Pause erklingen – fast wie in Zeitlupe – in langem Tempo Motive des ersten Teils.
- Fallende Melodien, chromatische Tonleitern gleiten abwärts, bis zum Schluss weg.
- Ein ruhiger, lang anhaltender Bläserklang beendet den ersten Teil.

7

Vor dem wiederholten Hören des gesamten Satzes empfiehlt die Lehrperson, dass die analysierten Motive zunächst in der Reihenfolge NB 1 und 3 (ab 00:55) (ab 00:55) und 4 (01:20) erklingen. Die Schülerinnen und Schüler bemerken wahrscheinlich auch zum Schluss Motive, die sie beim ersten Hören nur intuitiv einordnen konnten. Ob sich der Eindruck gegenüber der Gesamtstimmung durch die Bildzuordnung geändert hat, kann in einem Gespräch und ggf. in einer Abstimmung erkundet werden.



III, 5

## Von Gemälden angeregte Stimmung

8

Die vier Gemälde können diesen Motiven zugeordnet werden:

- Der geigende Eremit: Visionen
- Die Toteninsel: Tod
- Im Spiel der Wellen: Traum
- Bacchanal: Ekstase

Ggf. wird thematisiert, dass „Visionen“ meist als eine Erscheinung in religiösem Zusammenhang verstanden wird, im Traum jedoch bewusste Bilder und Ereignisse verschiedenster Art während des Schlafes „erlebt“ werden können.

9

1. Die Toteninsel

- geisterhafter Beginn in düsterer und tiefer Lage
- Paukenschläge
- sehr langsames Tempo
- aufsteigende chromatische Abfall in Halbtonschritten

2. Bacchanal

- off-Beginn mit wilden Trillern
- Orchester mit Schlagwerk und dominanten Blechbläsern
- schnelle Tempo
- Motive in sich ableitende abstürzende chromatische Läufe
- Tanzen mit Nachschlägen
- Pizzicato
- plötzlich Tempo- und Stimmungswechsel

3. Der geigende Eremit

- Choralklänge in ruhigem Tempo
- Dur-Länge mit modalen Wendungen
- Beginn mit homophonem Streichersatz, dann Bläserchoral
- Geigen solo (unmittelbares Bildzitat „der geigende Eremit“)



III, 11-13

Für Schlicksupps im Text „Von Gemälden angeregte Stimmungen“ erwähnte These spricht:

- Das Werk besteht aus vier in Tempo und Charakter verschiedenen Sätzen
- Ein fulminanter Schlusssatz beendet die „Sinfonie“.

Gegen Schlicksupps These spricht:

- Der Beginn mit einem langsamen Satz ist in der traditionellen Sinfonie unüblich, doch wenn gelegentlich langsame Einleitungen einem ersten raschen Satz vorausgehen.
- Die Folge eines heiteren Satzes an zweiter und eines ruhigen Satzes an dritter Stelle kommt zwar in manchen Sinfonien vor; der „Regel“ entspricht sie nicht.
- Komponisten dezidierter Programmmusik haben ihre Werke in den allermeisten Fällen nicht „Sinfonie“ genannt, sondern Titel wie „Sinfonische Dichtung“ gewählt.

## Synästhesien

⇒ SB, S. 76

<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler verstehen synästhetische Empfindungen, die entstehen und besprechen eigene Erfahrungen mit Synästhesie und setzen diese in einem kreativen Versuch in ein eigenes Kunstprojekt um.
<b>Zeitbedarf</b>	Abhängig von der Verfahrensweise bei Arbeitsauftrag
<b>Vorbereitete Unterrichtsbeiträge</b>	Die Erstellung eines synästhetischen Werkes in freiwilliger Arbeit außerhalb des Regelunterrichts

### Module

#### Farbenklaviere und Lichtorgeln

1



III, 14

Die Akkorde sollten mehrmals gehört werden. Ein Video über die Empfindungen der Schülerinnen und Schüler mit den Empfindungen Lászlós sollte erst angestreift werden, nachdem sie sich über ihre Assoziationen ausgetauscht haben. Die vier erklingenden Akkorde entsprechen Lászlós Farbflächen für:

- Orange (2. Spalte, oberste Tafel)
- Dunkelgrün (2. Spalte, 7. Tafel)
- grelles Grün (2. Spalte, unterste Tafel)
- Schwarz (1. Spalte, unterste Tafel)

2



III, 15

Zunächst werden Form des Versuchs in der jeweiligen Form vorgelegt. Neben Einzelarbeiten (z. B. auf Papier) sind auch Gruppenarbeiten möglich (Projektarbeiten). Sie werden am besten neben dem Regelunterricht in freiwilliger Arbeit erstellt (⇒ Vorbereitete Unterrichtsbeiträge). Jedenfalls sollten die entstandenen Arbeiten vorgestellt und ggf. besprochen werden. Schumanns *Volksliedchen* aus dem *Album für die Jugend* eignet sich aus mehreren Gründen für diese Aufgabe: Es ist kurz und exakt dreiteilig mit starkem Gegensatz zwischen den Teilen A und B. Das Werk kann aber auch durch jedes andere geeignete Stück ersetzt werden.

#### Ein farbiger Promenade

3



III, 16

Aus Skrjabins Partitur geht

Ein im Pianissimo erklingender sehr passanter Akkord wird von Streichinstrumenten mit raschen kleinen Strichen gespielt. In der Mitte erklingen ein Paukenwirbel, leise Trommelschläge und ein liegender Akkord des Farbklaviers. Die Melodie soll „neblig“ („brumeux“) klingen. Dazu trägt das Spielen der Streichinstrumente bei: Diese weit vom Steg „auf dem Griffbrett“ gestrichenen Töne haben wenig Sustain, sie klingen wie Flageolets. Nach einigen Takten schwillt der Klang rasch bis zum *f* an, um dann wieder im Pianissimo zu verklingen.

4

Die Töne *fis* und *a* sind blau und grün. Die Mischung dieser beiden Farben ergibt den Farbton Cyan. Das Bild der Inszenierung entspricht nicht dem Beginn des Stücks.

5

Die Subjektive der synästhetischen Empfindungen steht hier im Vordergrund, dem Nachspüren der eigenen Erfahrung sollte Raum gegeben werden. Die individuellen Ergebnisse lassen sich fachübergreifend im Unterricht z. B. farbgestaltend analog oder digital umsetzen oder im gemeinsamen Austausch ver-

## Die Zeit in Kunst und Musik

⇒ SB, S. 78

<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler kennen die unterschiedlichen Vorgehensweisen bei der Rezeption von Kunstwerken in den beiden Künsten, weisen sie an Beispielen nach und erläutern sie.
<b>Zeitbedarf</b>	Eine Unterrichtsstunde

### Module

#### Nichts bewegt sich – alles bewegt sich

Charakteristika der Rezeption bei bildender Kunst und Musik können wie folgt zusammengefasst werden: ①

Bildende Kunst (Bilder, Skulpturen)	Musik
Während der Rezeption bleibt das Objekt unverändert.	Während der Rezeption verändert das Objekt ständig seine Gestalt.
Die Dauer der Rezeption bleibt den Betrachtenden überlassen.	Die Dauer der Rezeption ist durch die Dauer des Werkes begrenzt.
Die Verknüpfung mit Vorkenntnissen kann in Ruhe geschehen.	Die Verknüpfung mit Vorkenntnissen muss im Augenblick des Hörens geschehen.

#### Das Überwinden der Zeitschranke in der bildenden Kunst

Die Deutung des (in der Münchener Akademie nach dem Bild hängenden) Bildes stellt auch Sachverständige vor einige Rätsel (⇒ Zusatzmaterial ). Im Rahmen des Unterrichts kann es wegen seines Detailreichtums nur didaktisch reduziert entschlüsselt werden. Das Bild ist nicht die lückenlose Analyse des Dargestellten; vielmehr sollen die Schülerinnen und Schüler einen Einblick in die Zeitgestaltung in der bildenden Kunst gewinnen. Die Lehrperson muss ggf. mit Erläuterungen und Hinweisen unterstützen und weiterhelfen. So wird sie erkennen, dass die beiden Figuren (1) an den Rändern die Stifter des Gemäldes darstellen. Eine (unvollständige) Beschreibung des Bildes könnte etwa so ausfallen:

Links oben verkündet der Engel Gabriel der (immer blau gekleideten) Maria die Geburt Jesu. Darunter wendet sich ein Engel an einen Mann auf dem Feld. Am linken unteren Bildrand (neben der Stifterfigur) sieht man die Szene in der Krippe von Bethlehem. Im Zentrum des Bildes wird die Legende von den Heiligen drei Königen geschildert: die Anbetung nach den Sternen, die Anbetung des Kindes durch die Könige, während sie sich verhalten, die Könige auf der Rückreise zum Meer, wo ein Schiff auf sie wartet. Das rechte untere Bild beginnt mit der Gestalt Jesu vor dem Grab und zeigt dann Szenen nach der Auferstehung, bis zur Erscheinung vor den Jüngern. Auf dem Bild sind also Geschehnisse, die von der Zeit der Geburt bis nach der Auferstehung Jesu zusammengefasst, ein Zeitraumbild entstanden.

#### Der Klang der Jahreszeiten

Stimmungen und musikalischen Szenen können etwa so zusammengefasst werden: ③

Am Anfang kommen Holzbläser das Klangbild. Das Tempo ist getragen, die Dynamik verhält im Piano-Bereich. Die liegende „leere“ Oktave der Oboen ruft den Eindruck eines offenen, weiten Raumes hervor. Die hinzutretende, in Sequenzen fortgeführte Motiv wird von den Fagotten in Oktaven weitergeführt. Die ruhigen, sich schleppenden Töne dieser Weise vertiefen die Stimmung der Leere. In sie hinein sieht man die ersten Flocken, die in getupften Staccato-Tönen der Flöte aufsteigen und sich in einem langen Ton verlieren.

- 4 An den Winterdarstellungen in Raffs Komposition und in Rices Bild lässt sich feststellen:

In der Musik kann der Zeitverlauf annähernd realistisch dargestellt werden. In der Malerei fällt allmählich ausbreitende winterliche Szene fallen nach einiger Zeit die ersten Flocken. In der Literatur bleibt die Winter symbolisierende Gestalt der gebückt gehenden Greisin stark im Zeitverlauf. In den Zusammenhängen mit den Sinnbildern der anderen Jahreszeiten angedeutet. Dabei fällt auf, dass wir gewöhnlich auch Bilder von links nach rechts lesen und deshalb den Jahresverlauf mit dem Winter verwirrt.

## Gemalte Bewegung

- 5 Der italienische Maler und Mitbegründer des Futurismus Giacomo Balla (1871–1958) widmete den Großteil seiner Gemälde der Darstellung zeitlicher Abläufe. In der Synthese der Synthese dieses „Cinematismus“ werden Bildfragmente so zusammengesetzt, dass eine Bewegung angedeutet wird. Beim Betrachten des Videoclips erkennen die Schülerinnen und Schüler:

Im Gemälde *Die Hand des Violinspielers* werden die Finger der schwingenden linken Hand so übereinander gelagert, dass die Bewegung des Violinspiels suggeriert wird.

## Zusatzmaterial

### Susanna Partsch: Die sieben Epochen Marias (Bildbeschreibung)

Auf dem sehr breiten Bild entfaltet sich eine Landschaft mit vielen Bergen, einem Fluss und einem See im Hintergrund. Vom Himmel ist kaum etwas zu sehen, die Landschaft reicht fast bis an den oberen Rand des Bildes. Eingebettet in die Landschaft sind sich verschiedene Gebäude: Häuser, Burgen, Bauernhöfe, aber auch die Kirche oder andere Ruinen. Dazwischen erkennt man mehrere Menschengruppen, kleinere und größere Ansammlungen. Innerhalb der biblischen Geschichte können verschiedene Begebenheiten aus dem Leben Marias ausgemacht werden, doch wird auch gleich deutlich, dass es sich um mehr als sieben Szenen insgesamt handelt. In sich 25 einzelne Episoden, beginnend mit der Verkündigung an Maria. In der Mitte des Bildes sieht man ein nach vorne hin offenes Haus, das an eine Krippe erinnert. Der Engel ist eingetreten und spricht zu der an einem Pult knienden und lesenden Maria. An seiner erhobenen Hand erkennt Maria, die immer an ihrem blauen Kleid zu erkennen ist, die Hände zum Gott erhoben, über ihr fliegt die Taube des Heiligen Geistes, und sie wird von einem Lorbeerkränze umhüllt. Mit der Geburt Christi, der Verkündigung an die Hirten, der Geburt der Heiligen Drei Könige, dem bethlehemitischen Kindermord und der Flucht nach Ägypten sind die ersten Geschichten aus der Kindheit Christi abgeschlossen. Ein anderer Erzähler schildert die Weise der Heiligen Drei Könige, die auch die Weisen genannt werden, in mehreren Szenen. In einem Berg im Hintergrund (oder am oberen Bildrand) steht der Stern, der die Geburt des Erlösers verkündet. Alle drei machen sich mit großem Gefolge auf den Weg, treffen sich zusammen zu Herodes, dem König der Juden, nach Jerusalem, ziehen weiter nach Bethlehem, wo sie dem Christkind Geschenke darbringen, reiten auf einem anderen Weg als gekommen über das Meer und schlafen sich dort ein. Das letzte Drittel des Bildes ist der Auferstehung Jesu gewidmet. Die Auferstandene steht erst vor seinem Grab und erscheint dann Maria Magdalena, den Jüngern in Emmaus und Petrus am See Genesareth. Es folgen die Himmelfahrt Christi, die Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten, der Tod Marias und ihre Himmelfahrt.

## Stehende Musik, bewegte Skulpturen

→ SB, S. 80

<b>Vorbemerkung</b>	Manche der bei diesem Kapitel von der Lerngruppe erarbeiteten und studierten Stücke können bei Schulveranstaltungen präsentiert werden ( <i>Menschenmaschine</i> z. B. bei einem Schulfest, <i>Musique d'Ameublement</i> als Begleitmusik vor einem Elternabend usw.).
<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler vertiefen ihr Verständnis für die Bedeutung der Zeit in Musik und bildender Kunst. Sie verstehen, wie in den herausragenden Werken die normalen Vorgaben (stehende Bilder – z. B. in der Malerei) nicht gelten. Den Reiz dieser Ausnahme erspüren sie besonders bei der Betrachtung und praktischen Gestaltung solcher Kunst.
<b>Zeitbedarf</b>	Der Zeitbedarf hängt bei diesem Modul vom Anteil an Antezedenten der Arbeit ab.

### Module

#### Klingender Abfall

Die Beschreibung von Jean Tinguelys *Méta-Harmonie II* von 1967 könnte etwa so ausfallen:

Man sieht ein raumhohes, etwa sieben Meter breites und über einen Meter tiefes Gerüst. Über Breite, Tiefe und Höhe verteilt sind verschiedene große farbige Metallräder, einige Becken, eine Trommel und andere Gegenstände angebracht. In der linken Ecke der Installation steht ein Klavier, auf dessen Tastatur eine Disneyente, ein Haischior und ein Holzschuh zu verschiedenen Zeiten aufschlagen. Wenn sich das Objekt in Bewegung setzt, rufen die ineinander, Gegenstände schlagen gegeneinander. Die dadurch erzeugten Klänge, die Geräusche gehören keinem geordneten Rhythmus, sie erklingen in immer neuen Abständen und Abfolgen.

Der Videoclip informiert zusätzlich über den Klang einzelner Objekte der „Maschine“, über Tinguelys Kunstansicht und über seine Philosophie des Werkes als Grapher für das Leben. (Transkription von Tinguelys 1967 in Schweizerdeutsch, mit deutscher Erklärung, etwa 00:57, Zusatzmaterial). Zugleich ist es eine Dokumentation über ein mehrjähriges Forschungsprojekt, das der Sanierung des Objektes diente.

Als Ausgangspunkt für eine Zusammenfassung wie z. B.

Die kinetische Kunst erzeugt Bewegung und damit Zeit, oft auch Geräusch und Licht als gleichberechtigte Gestaltungsmittel.

Für die persönliche Auseinandersetzung kann kein Erwartungshorizont vorgegeben werden. Sie können Argumente enthalten:

Bereicherung – Ablenkung – Abstoßen des traditionsverhafteten Publikums, Gewinnen eines neuen Publikums – Ernsthaltigkeit – erheiternde Unterhaltung.

Für diesen eher zeitintensiven Arbeitsauftrag müssen die räumlichen und technischen Voraussetzungen geschaffen sein. Dann kann die *Menschenmaschine* – den Anweisungen im Kasten folgend – gebaut werden. Bei der Durchführung sollen die Schülerinnen und Schüler nicht nur auf ihr eigenes Geräusch oder ihren eigenen Ton, sondern auch auf den Klang achten, sondern sich in die Gesamtheit integrieren und den Abfolgen der akustischen Prozesse lauschen.

## Musik als Tapete



Wenn die Einstudierung des Stücks gelungen ist, kann in geeigneten Klassen die Wirkung der *Möbelmusik* praktisch erkundet werden. Dazu können sich die Schülerinnen und Schüler in einem gewissen Zeitraum zum Erklingen des (von Klassenmitgliedern gespielten) Stückes frei beschäftigen (unterhalten, Hausaufgaben machen usw.) und danach über ihre Wahrnehmungsergebnisse berichten.



Nach dem Spielen von *Carrelage phonique* können die im Text genannten musikalischen Mittel z. B. an folgenden Stellen nachgewiesen werden:

### Wiederholungen:

- in beiden Stücken jeweils nach wenigen Takten Wiederholungszeichen

### Baukastenprinzip:

- In der Oberstimme von *Carrelage phonique* wird die Tonfolge der ersten beiden Takte in den Takten 3 und 4 eine Terz tiefer wieder eingesetzt. In *Tapissier en fer forge* wird in den beiden Oberstimmen das Pattern vom zweiten Takt in den vierten Takt übernommen und unverändert wiederverwendet.

### Austauschbarkeit von Teilen:

- In der Unterstimme von *Carrelage phonique* könnten die Takte 2 und 4 austauschen, ohne dass sich im Ablauf und Charakter des Stückes etwas änderte.

### Populäre musikalische Idiome:

- Simple, leicht zu spielende Tonfolgen (mit meist kleinen Tonschritten), *Tapissier* wird durchgehend von einem in der jazznahen Musik mit vorkommenden rhythmischen Muster beherrscht.

### Die Titel:

- Beide Titel verweisen auf Gegenstände des täglichen Lebens. In *Carrelage phonique* kann man die gleichmäßigen Achtel der Unterstimme als Klackern von Schuhen auf dem Steinfußboden deuten, in *Tapissier en fer forge* erinnern die wiederkehrenden Patterns den sich wiederholenden Mustern auf einer Tapete.



Wenn die Wirkung von Möbelmusik nicht schon im praktischen Versuch erprobt wurde, sollte es hier auf die bei Arbeitsauftrag 3 beschriebene Weise geschehen.

## Kontaktsport-Musik

→ SB, S. 82

### Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler gewinnen anhand des Beispiels „Musik über ein Rugby-Spiel“ Einblick in das Wesen der Ästhetik Arnold Honeggers und können über Gründe für die Zuweisung eines Werks zu einer der Programmsphären diskutieren. Sie erfinden Standbilder zur plastischen Darstellung von Figuren und gestalten sie praktisch.

### Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Module

### Musik über ein Rugby-Spiel

Nach dem Lesen der Informationen zu dem Werk im Text „Musik über ein Rugby-Spiel“ bestimmen die Schülerinnen und Schüler anhand des Notats und des Hörbeispiels die Elemente wie:

1

- hohe Lautstärke und rasches Tempo
- sich überstürzende Tonleitern in Sechzehntel-Septolen (z. B. Takt 2: Englischhorn, Klarinette, Piccoloflöte, Oboe)
- Sechzehntel-Figuren mit Akzenten auch auf unbetonten Zählzeiten (z. B. Takt 4: Hörner)
- abstürzende Figuren (z. B. Takt 3: Klarinette)



III, 19

Im Rahmen einer zu diskutierenden musikalischen Deutung könnten die unsanften Berührungen beim Tackling angedeutet werden:

2

- die Akzentuierung beinahe eines jeden Tones
- die in engem Abstand erscheinenden Imitationen (Violoncelli, Viola, Violinen) eines schroffen musikalischen Themas
- die Sforzati, die jeweils die Takte abgrenzen und markieren

Für den Signal- oder Hybridcharakter sorgen:

3

- das breite Tempo
- die Dreiklangsfiguren in den ersten beiden Takten
- der aufspringende Akzent in Takt 3
- der punktierte Charakter in Takt 4
- die Betonung einzelner Töne durch ein Akzentzeichen

### Honeggers Absicht

Honegger's Werk dauert etwa acht Minuten. Das Werk sollte nach Möglichkeit ganz zu Gehör gebracht werden. Bei den Arbeitsauftrag wesentlichen Erwägungen gehören u. a.:

4

- die Absicht des Komponisten (im Text „Honeggers Absicht“)
- kompositorische Einfälle, die in ihrer Drastik eine programmatische Einordnung nahelegen
- Honeggers eigene Betitelung des Werkes



III, 20

Vergleichsbeispiele, die eindeutig als Programmmusik konzipiert und rezipiert werden, können zur Abgrenzung oder zur Deutlichkeit der ureigenen Intention von programmatischer Musik herangezogen werden: Modest Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* (SB, S. 70), Max Regers *Spiel der Wellen* (SB, S. 73) oder auch andere Werke mit unterschiedlich ausgeprägten tonmalerischen Zügen.

5

Diese Aufgabe kann am Besten in mehreren Schritten gelöst werden:



III, 20

- Entwerfen einer Skizze mit der darzustellenden Situation (⇒ Zusatzmaterial)
- Überprüfen der Verwirklichbarkeit (z. B. Möglichkeit des Standes bzw. der Stellung)
- Stellen der Szene
- Diskussion im Plenum über die Wirkung
- Fotografieren des Standbildes



Zusatzmaterial

## Beispielskizzen zu Arbeitsauftrag 5



**SAMPLE**  
helbling.com

# Musikalische Duelle

SB, S. 84

## Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler beschreiben musikalische Figuren, interpretieren sie, weisen sie im Notenbild nach und übertragen die Bedeutung in Bewegungsabläufe. Sie lernen spezielle darstellerische Situationen in einem klassischen Ballett kennen und beurteilen an einem Beispiel ihre Umsetzung auf der Bühne.

## Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Module

### Ein musikalisch-rhetorisches Gefecht

Für die pantomimische Darstellung der angegebenen Aktionen bezeichnen Sie die folgenden Skizzen 1

Trillo

Tirata

Ribattuta



Den Beschreibungen entsprechen folgende Figuren, zeichnen Sie in der Oberstimme: 2

Trillo: Takte 7 und 8  
Tirata: Takt 9  
Ribattuta: Takt 4

Der musikalisch dargestellte Verlauf kann etwa so geschildert werden: 3

Die beiden Fechter kreuzen ihre Fingerringen gegeneinander, zunächst ohne einen Angriff (Ribattuta, Takt 4). Dann folgt ein rascher Schlagwechsel der beiden Kämpfenden, immer noch ohne direkten Angriff (Trillo, Takte 7 und 8), schließlich wird mit raschen Bewegungen zweimal zugestoßen (Tirata, Takt 9).

Folgende Elemente sind darzustellen: 4

- „Musikalischer Wirbel“ zu Beginn, Ruf zum Duell
- Vertauschung der Fingerringe im zweiten Teil (vgl. SB, S. 84)
- „friedliches“ und „vornehmes“ Ende jedes Abschnitts, die Kontrahenten trennen sich respektvoll, ohne ein dramatisches Ende

## Schaukampf auf der Bühne

5

Die Lehrperson informiert die Schülerinnen und Schüler:



5

Der Videoclip zeigt eine Szene aus Prokofjews Ballett *Romeo und Julia* in der Choreografie des russischen Tänzers Rudolf Chametowitsch Nurejew (1938–1993). Leute der verfeindeten Familien Montagos, der Montagues, und Julias, der Capulets, treffen aufeinander. Dabei fordert Tybalt, ein Cousin von Romeos Freund Mercutio mit einem Biss zum Duell. Es entwickelt sich eine gefährliche Szene mit akrobatischen Sprüngen. Das Geschehen wogt hin und her. Mitglieder der beiden Familien argumentieren es gestisch. Am Ende stirbt Mercutio. In einer späteren Szene wird er von Romeo gerächt.

Die Schülerinnen und Schüler erkennen:

Einzelne Figuren des klassischen Balletts wird man in der Choreografie des 20. Jahrhundert kaum definieren können. Vielmehr wird eine Fülle akrobatischer Bewegungen kombiniert, die beinahe an Stuntszenen aus früheren Actionfilmen erinnern. In der Darstellung werden auch die Diskurspositionen prägen.

Denkbare Positionen sind:

- Die Choreografie enthält unrealistische Handlungen.
- Die Akrobatik lenkt vom Verfolgen des Geschehens und der Musik ab.
- Die Kleidung der Tänzer betont ihre ausgeprägte Körperlichkeit, muss aber nicht als ästhetisch empfunden werden.
- Der Tanz hat seine eigene Ästhetik, der Realität nicht entsprechen muss.
- Die Kostüme spiegeln die Gesellschaftsstruktur wider, in der sich die Handlung abspielt.
- Elemente der Musik werden virtuos in Bewegung umgesetzt.
- Musik, Bewegung, Kleidung und Kostüme führen zu einem intensiveren Gesamteindruck.

## Fit durch Zumba

SB, S. 86

<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	In diesem praxisorientierten Modul erarbeiten sich die Schüler/innen und Schüler/innen das theoretische Grundwissen über die Tanzrhythmen, die sie im Unterricht choreografisch gestalten und ausführen.
<b>Zeitbedarf</b>	Der Zeitbedarf hängt von der Intensität der praktischen Arbeit ab.
<b>Vorbereitete Unterrichtsbeiträge</b>	Interessierte Schülerinnen und Schüler bereiten sich anhand von persönlichen Interessen, Erfahrungen oder Recherchen (Jazz-Dance, Hip-Hop, Salsa, Tabata, Warm-Ups bei Mannschaftssportarten usw.), die das Einüben weiterer Bewegungsformen vor.

### Module

#### Ein Fitness-Trend aus Kolumbien

Folgende Instrumente eignen sich z. B. für die Ausführung der Rhythmuspaarings:

- Cumbia: Congas/Cajon + Guiro/Maracas
- Merengue: Holzblock, Claves
- Reggaeton: Congas, Djemben

Die Hörbeispiele III/23 (Merengue), III/24 (Cumbia) und III/25 (Reggaeton) dienen einerseits als Inspiration und einfache Vorlage für die sich anschließende kreative Arbeit mit DIGITAL MUSIC PRAXIS (Digitale Musikpraxis, SB, S. 88/89), in der selbstständig eigenständige Tracks erstellt werden. Die Rhythmen sind hier in ihrer Grundstruktur abgebildet, laufen bewusst in einem Tempo und eignen sich sowohl für die Umsetzung in Bewegung als auch für die kreative Arbeit in digitaler Musikpraxis.

Die Hörbeispiele für Merengue und Reggaeton enthalten neben dem Rhythmusmuster jeweils auch eine authentische Instrumentalversion. Reggaeton ist im vorliegenden Kontext eine rein elektronische Musikrichtung und deshalb auch als elektronische Instrumentalversion eingespielt.

Die Stücke können so bestmöglich beschrieben werden:

Tanz	Instrumente	Rhythmische Charakteristik
Merengue	Trommel, Congas	Typisch ist der anfangs punktierte, im zweiten Teil synkopierte Rhythmus.
Cumbia	Congas, Guiro	Alle Pulsschläge sind gut hörbar, der Guiro-Rhythmus sorgt für eine klare Struktur.
Reggaeton	Dreieck, Claves, digitale Latin Percussion	Die Achtelpause auf Zählzeit 2 prägt den schwingenden Rhythmus.

Für den Unterricht müssen die geeigneten räumlichen und zeitlichen Möglichkeiten zur Verfügung stehen, und sie eignen sich der Tanzstil aus verschiedenen Gründen besonders zur Umsetzung im Unterricht. Zumba ist eine Mischung aus Aerobic und überwiegend lateinamerikanischen Tanzelementen, darunter vor allem Salsa, Merengue, Cumbia, Reggaeton und Hip-Hop. Die Bewegungen sind nicht standardisiert. Jeder Song wird nach Charakteristik und Tanzstil mit einer eigenen Choreografie versehen. Zumba ist grundsätzlich als anspruchsvolles Ganzkörpertraining. Durch das gleichzeitig hohe kardiorespiratorische Potential und die gute Tanzbarkeit der Musik ist Zumba zu einem der beliebtesten Workouts in unterschiedlichen Zielgruppen geworden.

Die vorliegende Videosequenz ist in die drei Einzelclips 6–8 unterteilt, Einzelclips zeigen den jeweiligen Tanzschritt zu Merengue, Cumbia und Reggaeton an. Die Tanzschritte werden im Originaltempo erklärt und gezeigt (Frontansicht sowie Rückansicht) und die jeweiligen Besonderheiten der Bewegungsausführung erläutert. Anschließend werden sie zum Audiotrack der Zumba-Choreografie in einem Inspirationsbeispiel für die eigene softwaregestützte Trackerstellung (→ Aufgabe 10 bzw. Hörbeispiel 10) ausgeführt.

4



III, 26

Die eigene Zusammenstellung der Choreografie kann in interessierten Kerngruppen erweitert werden. Die Recherche und Auswahl anderer Musik erweitert werden. Authentische Beispiele der Lateinamerik, die die ganze Bandbreite an Tempi und choreografischen Möglichkeiten bieten, finden sich auf gängigen Streamingplattformen. Die Variationsmöglichkeiten, ihre Authentizität (vor allem bei Merengue und Cumbia) und die Arbeit mit Superstars (vor allem Reggaeton und Cumbia) bergen hohes Motivationspotential. Nach der Erarbeitung der Schritte und einer eigenen Zusammenstellung werden die Ergebnisse der einzelnen Gruppen vorgestellt. Im Anschluss können Qualitätsmerkmale einer gelungenen Performance auszeichnen, gesammelt und entsprechend eingearbeitet werden. Die Choreografie einer Gruppe kann nach der jeweiligen Präsentation immer auch von der gesamten Lerngruppe ausgeführt werden.

5

Der Trainingseffekt bzw. der koordinative Anspruch können gesteigert werden durch:

- bis zur Verdopplung („alla breve“) erhöhtes Tempo
- Betonung der Hüft- und Schulterbewegungen
- Ausführung in ausladenderen bzw. größeren Bewegungen
- Variation der Armbewegung (nach unten, in der Hüfte gebeugt nach unten)
- Kopfdrehung analog zur jeweiligen Richtung der Arme
- andere Auswahl oder Ergänzung der Musik

# Fußballhymnen und Schlachtgesänge

SB, S. 90

## Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler gewinnen, auch im praktischen Singen, einen Einblick über Entstehung und Beschaffenheit von Fußballsongs. Sie analysieren deren musikalische Merkmale im Zusammenhang mit ihrer Funktion als Hymnen.

## Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

## Module

### Die Urhymne des Fußballsports

Die wesentliche gesangstechnische Schwierigkeit ist der große Stimmbereich („bis e“). Eine denkbare Lösung wäre ein Verteilen der Liedabschnitte:

- Takt 1: Männerstimmen (auch Solostimmen)
- Takt 8, Zählzeit 3: Frauenstimmen (auch Solostimmen denkbar)
- Takt 16, Zählzeit 3: alle
- Takt 25, Zählzeit 3: Frauenstimmen ad loco, Männerstimmen wechseln in die Unteroktave

1



III, 27

Für die Melodieabstände mit großen Notenwerten müssen geeignete Atemstellen gefunden werden, z. B. ab Takt 17 (mit Auftakt):

Walk on through the wind, walk on through the rain, √ through your dreams be tossed and blown, √ walk on, walk on with the hope in your heart and you'll never walk alone, √ and you'll never walk alone.

Fassung	Musicalfassung	GERMANY THE PACEMAKERS
Rhythmik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rhythmik: unterschiedliche Notation des Leads</li> <li>• einzigartig durch Ausdehnung der Schlussphase in der Taktmitte, Verkürzung der Viertonpaare</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fast alle auftaktigen Viertelnotenpaare werden verkürzt zu einem Achtelauftakt, insgesamt rhythmisch sehr frei und variabel.</li> </ul>
Melodik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Melodie nicht weitgehend dem Notentext</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• immer wieder kleine, ab Takt 11 deutliche Abweichungen mit eingefügten Verzierungen, abgeänderten Auftakten, Glissandi wie z. B. Takt 17, 19, 25</li> </ul>

2



III, 28/29

Bei dieser Recherche können viele Beispiele gefunden und kommentiert werden, z. B. wenn Fans einzelne Spieler nach dem letzten Spiel mit einem Song verabschieden oder wenn Niederlagen zu überwinden sind. Der Song wird auch als Solidaritätsbekundung auch über Stadien hinweg durchgesetzt: So wurde der Eurovision Song Contest 2023 während des Zuschauerwotings der Song als Pausenfüller von einem ESC-Sieger vorgetragen, als Botschaft an die Ukraine, die sich zu der Zeit in einem Aufrück gegen einen völkerrechtswidrigen Angriff Russlands wehrte.

3



www

## Slogans der Fans

4 Schlachtgesänge im Stadion erfüllen mehrere Funktionen:

- Sie lassen eine besondere Atmosphäre entstehen.
- Sie erzeugen ein Gemeinschaftsgefühl der Vereinsanhänger.
- Sie feuern das eigene Team an.
- Sie schüchtern das gegnerische Team ein.

5 Alle drei Schlachtrufe haben die Eigenschaften, die ihre Ausführung im Stadion erleichtern:

- Sie sind kurz.
- Sie erfordern einen sehr geringen Stimmumfang.
- Sie basieren auf einfachen, eingängigen Rhythmen.
- Die Melodien (soweit vorhanden) basieren auf elementaren Bausteinen (Dreiklang, Tonleiter) und benutzen Sequenzen.

6 Die Funktionen sind nicht eindeutig zu bestimmen, aber die drei Beispiele haben doch Eigenschaften, die folgende Einordnung nahelegen:

- Beispiel 1: Stärken des Gemeinschaftsgefühls
- Beispiel 2: Anfeuern der Mann- bzw. Mannschaft
- Beispiel 3: Feiern eines Erfolges

7 Der Vergleich ergibt:



- Das melodische Material beider Melodien ist im Wesentlichen identisch; nur im ersten Takt weicht der Schlachtgesang leicht ab.
- Die Rhythmik ist in beiden Schlachtgesängen gleichmäßig geclacé. Die Punktierungen sind durch gleichmäßige Achtelnoten realisiert.

Für die Eignung als Schlachtgesänge sind ausschlaggebend:

- der Bekanntheitsgrad der Melodie
- die Kürze (aus dem Songtext sind nur die ersten vier Takte herangezogen)
- der relativ geringe Stimmumfang (eine Oktave, abgesehen von dem auf einen leichten Takteil fallenden a)
- der primär sinnliche Dreiklangsmelodik

# Klassiker und Popstars im Stadion

→ SB, S. 92

<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler beschreiben die musikalischen, choreographischen und szenischen Mittel bei der Ausgestaltung sportlicher Großveranstaltungen. Sie diskutieren über die Aufführungspraxis, die Wirkung und die Angemessenheit des Heranziehens klassischer Werke als Beitrag zu den Events.
<b>Zeitbedarf</b>	Eine Unterrichtsstunde
<b>Hinweise zum Arbeitsblatt</b>	Auf dem Arbeitsblatt (AB 12) wird die <i>Champions League</i> (S. 92) mit ihrem repräsentativen Charakter dem beliebten Stadionfußball der <i>Lions</i> gegenübergestellt, der auch im Frauenfußball gespielt wird. Der Sänger der Band THE LIGHTNING SEEDS, Ian Broudie, liebt die <i>Champions League</i> . <i>You'll never walk alone</i> inspirieren.
<b>Vorbereitete Unterrichtsbeiträge</b>	Referat über Ergebnissen einer Internetrecherche über musikalische Darbietungen bei Sportereignissen“



12

## Module

### Ein markantes musikalisches Signal

Zwei Gründe können v. a. genannt werden:

- „Klassische“ Werke (auch aus Barock oder Romantik) enthalten oft melodisches Material, das, entsprechend aufbereitet, hohen Wert für den Zuschauer hat.
- „Klassik“ gilt auch bei weniger an Musik interessierten Menschen als „wertvoll“, „besonders“, „teuer“. Dieses Image wertet auch die Veranstaltung.

1

Beim Hören und Mitlesen des Klavierauszugs erkennen die Schülerinnen und Schüler:

Händel rollt gewissermaßen „Klassik“ aus. Jeweils einen Takt lang werden Akkorde ausgehalten, die meist auf Grundton D-Dur basieren.

Takt 3: a-Moll (Molldur)

Takt 5: G-Dur (Subdominante)

Takt 6: A-Dur (Dominante)

Belebend wirkt, dass die Akkorde von den Oberstimmen als aufsteigende Dreiklänge gespielt werden. Der den Choreinsatz vorbereitende Charakter wird auch durch zwei Vorgaben angedeutet: „Maestoso“ weist auf Ehrwürdigen Personen hin, die dann vom Chor angesprochen werden. „cresc. poco a poco“ signalisiert die Steigerung der Dynamik vor, die allerdings von fast allen Interpreten erst kurz vor dem eigentlichen Einsatz des Chores eingeleitet wird.

2



III, 31

Die Schülerinnen und Schüler erläutern aus ihrem Vorwissen etwa:

- Homophonie: mehrstimmige Satzweise, bei der eine Melodiestimme von weiteren Stimmen ohne melodische Eigenständigkeit begleitet wird.
- Polyphonie: mehrstimmige Satzweise, bei der die Stimmen nach bestimmten Regeln melodisch und rhythmisch selbstständig geführt werden.

3



III, 32

Auf dieser Grundlage führen sie aus:

Händel verwendet in dem gehörten Teil des Anthems ausschließlich homophone Satztechnik, d.h. ...

- der bei einem Krönungsanthem wichtige Text besser zu verstehen ist
- die Aussage im vollen homophonen Satz eindrucksvoller klingt als im komplexeren Stimmenklang eines polyphonen Satzes.

4

Festzuhalten ist:



III, 33

- Die Akkordfolgen der Einleitung ähneln denen von Händels Anthem.
- Die aufsteigenden Dreiklänge wurden übernommen.
- Die Instrumentierung wurde im Grunde übernommen, aber mit anderer Besetzung variiert.
- Der Chor setzt – wie bei Händel – mit einem Dur-Akkord ein. Zum weiteren Vergleich ist die Stimmführung stellenweise identisch, lehnt sich aber fast ausschließlich auf Händel eng an.

Ohne Zweifel kann man von einem hohen Grad an Ähnlichkeit mit sprechen.

## Geschäft auf Gegenseitigkeiten

5

U. a. können folgende Argumente gegen das Singen von Nationalhymnen bei Fußballspielen angeführt werden:

- Nationalhymnen sollten offiziell nur anläßlich von Anlässen, zu denen sportliche Wettkämpfe nicht gehören, vorbehalten werden.
- Es ist weitgehend üblich, bei Hymnen der eigenen Mannschaft durch Pfeifen u. ä. zu stören; das bedeutet im Grunde die Schmähung einer Nation.
- Das Verhalten vieler Besucher, auch mancher Spieler, während des Erklingens ist der Bedeutung einer Hymne nicht angemessen.

6

Schülerinnen und Schüler bereiten sich aus eigenem Erleben, Fernsehübertragungen und Recherchen im Internet (⇒ Vorbereitung weiterer Arbeitsbeiträge) über entsprechende Veranstaltungen (z. B. Eröffnungsmusik bei Olympischen Spielen, Marschauftritte bei Fußballspielen usw.). Die persönliche Stellungnahme soll sich aus der Abwägung von Vorteilen und Nachteilen ergeben, z. B.:

Vorteile:

- Abwechslung
- „Erlebnisse“ und emotionale Belastungen während des Spiels
- zweifelhafte Einnahme (Match) für einen Eintrittspreis

Nachteile:

- Unterbrechung der Intensität des Erlebnisses
- Lärm, weil nicht frei gewählte „Lärmbelastung“
- Steuerungsbeiträge, Eintrittspreis, weil auch die Stars bezahlt werden müssen

7

Dieser Live-Schnitt beweist, dass die Aufführung im „aufgeheizten“ Stadion nicht mit einer perfekten Studioaufnahme zu vergleichen ist. Tatsächlich setzt hier der Schlagzeuger der Band mit der Locke und dem lauten Beckenschlag objektiv zu früh ein: ein Spiegel der überschäumenden Atmosphäre im Stadion.

III, 33

## Eistanz und Eiskunstlauf

⇒ SB, S. 94

### Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler gewinnen theoretische und praktische Einblicke in die Bewertungskriterien und Bewegungsabläufe von Eistanzfiguren. Sie analysieren die musikalischen Merkmale einer Kürmusik, stellen diese ins Verhältnis zum choreographischen Aufbau einer Kür und entwickeln Vorstellungen für die damit verbundenen Bewegungsabläufe.

### Zeitbedarf

Ein bis zwei Unterrichtsstunden

## Module

### Ästhetik auf Kufen

Den idealen Erwartungshorizont bilden die folgenden Kriterien aus dem Bewertungssystem für Eiskunstlauf und Eistanz der INTERNATIONAL SKATING UNION: 

- Eislauffertigkeiten (technische Klarheit, Schnelligkeit und Kontinuität)
- Haltung
- harmonische Körperbewegungen
- Übereinstimmung mit der Musik
- Verbindung von Musik und Choreographie
- Stimmigkeit der Gesamtperformance

### Der Jackson-Haines Walzer

Die Beschreibung sowie die Skizze sind von einer kontinuierlichen und fließenden Bewegung her gedacht. Der harmonische und metrische Aufbau der Musik stimmige Ablauf der Schrittfolge kann letztlich nur auf dem Eis realisiert werden. Mögliche Problemfelder bei der Umsetzung:  

- Die Laufrichtung wird nicht beibehalten.
- Die Füße überkreuzen sich stellenweise.
- Der Impuls eines einzelnen Schrittes sollte der gesamten Körperbewegung Eleganz und Leichtigkeit verleihen.
- Für einen relativ geraden Bewegungsablauf gilt es, mehrere Einzelparameter gleichzeitig zu beachten. So müssen die Bewegungsrichtungen vorwärts und rückwärts, sondern auch aus- und einwärts berücksichtigt werden, jeweils die entsprechenden Bewegungsdauern kalkuliert werden.

Als Parallelen zwischen Standardtanz und Eiskunstlauf können genannt werden: 

- Die wesentliche Anforderung ist die ansprechend präsentierte Verbindung von Musik und Bewegung.
- Die Balance bzw. das Gefühl für Bewegung, Balance und Haltung werden beansprucht.
- Schrittlänge und Bewegungsfluss spielen eine zentrale Rolle.
- Bewegungssegmente wie Schritt oder Drehung werden in beiden Sportarten verwendet.

## Die Musik zur Kür

4 Als Kriterien bei der Auswahl einer geeigneten Kürmusik gelten:

- Die Perfektion der musikalischen Interpretation der ausgewählten Stücke ist ein wesentlicher Gesamteindruck wesentlich bei.
- Der Charakter der Stücke muss den Fähigkeiten des Tänzers oder der Tänzerin gerecht werden und muss ihm bzw. ihr auch persönlich entsprechen.
- Choreografische Momente zur Ruhe und Erholung müssen eingebaut sein.
- Der Grundpuls, die musikalische Aussage, der dramatische Aufbau müssen sich mit der Choreografie zu einer stimmigen Einheit ergänzen.

5 Dauer der Songausschnitte von Elton John, dem Musical *Rocket Man* und Elton John/Pink in der Olympiakür von Nathan Chen:



III, 36

<i>Yellow Brick Road</i>	01:25
<i>Rocket Man</i>	01:45
<i>Bennie and the Jets</i>	01:00

6/7 Folgende Überlegungen zur Konzeption von Nathan Chens Choreografie können angestellt und dann mit der Realisation in der Kür verglichen werden:



www

- Akzente oder dynamische Höhepunkte in der Musik ergeben auch Höhepunkte in der Choreografie (vgl. 0:20 – 1:53 – 2:43).
- Diese Akzente bilden in Chens Darstellung jeweils den Startpunkte des 1. und 2. Abschnitts.
- Fließende Figuren oder Drehungen bilden den Übergang zwischen zwei choreografischen oder musikalischen Teilen.
- Der Charakter der verwendeten technischen Elemente wird häufig der melodischen Struktur bzw. dem Fluss der Musik angepasst.
- Die kleinteilige bzw. fragmentarische musikalische Struktur im dritten Abschnitt wird für eine rasche Abfolge kurzer Elemente im Spielfeld mit mehrerer Schritte genutzt.

8 Mögliche Problemfelder bei der Bewertung einer Kür:



III, 37

- Sprungkombinationen werden oft in sehr kurzen Abständen aufeinander.
- Technische Elemente mit verschiedenen Anforderungsprofilen werden kombiniert. Sprünge, Pirouetten und Scherben werden jeweils nach eigenen Maßstäben beurteilt.
- Musik und Choreografie sowie der daraus resultierende künstlerische Ausdruck können von der Jury unterschiedlich bewertet und beurteilt werden.
- Die Jury muss unter Umständen Reaktionen des z. T. fachkundigen Publikums konfrontiert.
- Ein vielschichtiges Bild aus verschiedensten Bewertungselementen muss in sehr kurzer Zeit auf eine zuverlässige Gesamtpunktzahl für die Platzierung der Athleten reduziert werden.

## Paul Hindemith: Mathis der Maler

SB, S. 98

<b>Vorbemerkung</b>	Die anspruchsvollen, Konzentration und Zeit fordernden Abschnitte „Hindemith und das Dirigieren“ und „Einblicke in Dirigieren“ (Ensembleleiter, Sinfonieaufträge 15 bis 21) können im Sinne der modularen Anlage des Lehrwerks ggf. übersprungen werden. Bei allen sich auf Bildern beziehenden Arbeitsaufträgen ist es möglich, wenn die Lehrperson die Gemälde bzw. Ausschnitte im Unterrichtsraum digital formatig projiziert.
<b>Lernziele und Kompetenzen</b>	Die Schülerinnen und Schüler kennen im Umriss Paul Hindemiths Biografie; sie können Besonderheiten seiner Komposition und den Wandel seiner Musikästhetik einordnen und beschreiben. Sie lernen die Entstehungsgeschichte der <i>Mathis</i> -Sinfonie kennen und gewinnen ein musikwissenschaftliches Wissen. Bei der Werkbetrachtung erschließen sie den Zusammenhang zwischen dem Werk, der gleichnamigen Oper und dem Werk von Johannes Brahms <i>Gründerzeit</i> <i>Isenheimer Altar</i> . Zur kontextualen Betrachtung des Werkes gehört zudem seine Rezeptionsgeschichte besonders während des Nationalsozialismus. In einem Abschnitt der Stundenfolge üben die Schülerinnen und Schüler grundlegende Dirigierbewegungen, studieren einen Spielsatz, in dem der Themen aus der Sinfonie ein, leiten und spielen ihn.
<b>Zeitbedarf</b>	Der Zeitbedarf richtet sich am Anteil der praxisorientierten Lernabschnitte aus. Werden an die Kompetenzzeiten sinnvollerweise die Kompetenzzeiten zu den Grundlagen des Dirigierens bezogen, wird er etwa 10 Unterrichtsstunden betragen.
<b>Hinweise zu den Arbeitsblättern</b>	Das Arbeitsblatt AB 1 stellt eine unterstützende Hilfe für die Arbeitsaufträge 10, 11 und 12 dar. In den Notenbeispielen können kompositorische Merkmale gekennzeichnet, markiert und ausgewertet werden. Ein weiteres Arbeitsblatt ermöglicht im Rahmen der Kompetenzzeiten <i>Grundlagen des Dirigierens</i> Einübungen auf einer Partiturseite aus Schuberts 8. Sinfonie, 2. Satz.



13, 14

## Module

## Bratscher und Bürger

Die Beschäftigung mit diesem Arbeitsauftrag wird den Schülerinnen und Schülern erleichtert, wenn sie Wagners Ouvertüre *Die fliegende Holländer* abschnittsweise hören. Es bleibt der Lehrperson überlassen, diesen vorbereitenden Unterrichtsschritt einzufügen.

1



IV, 1

Die Schülerinnen und Schüler hören Hindemiths ironisches Werk und arbeiten die verstörenden Elemente heraus:

Grundsätzlich:

- der ellenlange Titel als witzige Anspielung auf den Klang und die Arbeitsweise („vom Blatt“)
- die Verwendung von Bläsern
- die Verwendung eines Stückes des von seinem Publikum hochverehrten Richard Wagner
- die Verwendung des Originals von einem großen Sinfonieorchester gespielten Stückes mit einem Streicherensemble

Im Einzelnen:

- die unübliche Klangmanier mancher Passagen, wenn nicht vorhandene Instrumente (z. B. Hörner, Holzbläser) durch Streicher ersetzt werden müssen
- zum Teil grotesk falsche Töne und Akkorde, die besonders komisch wirken, wenn sie in ursprüngliche Passagen eingebettet sind