

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 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 A³/2023

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.


	LB	SB		LB	SB
Einführung	4		MUSIK UND BILDENDE KUNST	65	68
Musik politisch	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	MUSIK UND SPORT	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
Musik interdisziplinär	39	37	Musik explorativ	89	97
MUSIK UND LITERATUR	39	38	KOMPONIST UND WERK: FACETTEN EINER SINFONIE	89	98
Ein Komponist schreibt über sein Werk	39	38	Paul Hindemith: Mathis der Maler	89	98
Ein Liederzyklus der Romantik	41	40	KOMPONIST UND WERK: FACETTEN EINER OPER	95	112
Mendelssohns Musik zu Shakespeares Komödie	42	42	Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg	95	112
Lautgedichte	45	44	Musik kreativ	106	125
Ungeliebter Nobelpreis	48	46	Gruß an die Erde	106	126
Musikkritik	51	48	Komponierte Natur	108	128
MUSIK UND ARCHITEKTUR	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 Themenfeldern 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 steht das Prinzip 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 Werken werden weniger bekannte herangezogen, an denen bisher kaum beachtete Aspekte beleuchtet werden.

Arbeitsaufträge und Erwartungshorizonte

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

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

Vorbereitete Unterrichtsbeiträge

Eine vorausschauende 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 Kenntnisse und Fähigkeiten von Mitgliedern der Lerngruppe einzubeziehen; manchmal gelten die Anregungen auch fächerübergreifenden 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 solche Zusammenhänge im Team-Teaching mit Kolleginnen und Kollegen anderer Fächer beleuchtet werden. Es ist im Konzept eines kulturerschließenden Unterrichts aber ohnehin angelegt, im Unterricht Seitenblicke auf andere Fächer zu werfen und die Musik z. B. in ihren politischen oder sozialgeschichtlichen Entstehungszusammenhang zu stellen.

Unterrichtsformen

Zur Wahl der Unterrichtsformen und -methoden wurden nur gelegentlich Vorschläge eingefügt. Sie ist weitgehend von den Gegebenheiten im Unterricht und auch von den Vorlieben und Fähigkeiten der Lerngruppe und der Lehrkraft abhängig. Selbstverständlich ist, dass bei den meisten Arbeitsaufträgen schülerzentrierte Arbeitsweisen bevorzugt werden sollen. Es hat sich bewährt, am Ende solcher Arbeitsphasen die Ergebnisse zunächst von einer Schülerin oder einem Schüler vortragen zu lassen und sie als Unterrichtsbeitrag zu werten. Von der Lehrkraft stärker gelenkte Unterrichtsweisen sollte man nur dann anwenden, wenn Vorkenntnisse ins Gedächtnis gerufen werden, wenn zusätzliche Informationen sinnvoll oder notwendig sind oder wenn die Zeitökonomie es erfordert.

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 gewidmeten Kapiteln befassen sich andere mit Kompetenzen der Musikpraxis oder mit Methoden der Werkerschließung. Dabei werden neben der musikalischen Analyse auch Aspekte der Literatur- und der Kunstbetrachtung berücksichtigt. Diese Kapitel kann die Lehrkraft auf verschiedene Weise heranziehen. Sie können z. B. an entsprechenden Stellen zur Auffrischung bereits erworbenen Wissens oder als Hilfe bei manchen Arbeitsaufträgen verwendet werden. Daneben eignen sie sich auch zu Selbststudium interessierter Schülerinnen und Schüler.

Die Marginalspalten

In den Marginalspalten stehen im Schulbuch die Arbeitsaufträge. Daneben enthalten sie knapp gefasste Informationen z. B. zu Biografien, aber 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, auf Referenzaufnahmen zurückgegriffen. Neben den Aufnahmen ganzer Sätze oder längerer Abschnitte gibt es auch kurze, auf einen bestimmten Aspekt fokussierte Hörbeispiele. An vielen Stellen wurden Playbacks eingefügt, die – wo es nötig ist – das lebendige Musizieren ersetzen können.

Die Video-Aufnahmen

Die Filmausschnitte bieten den Schülerinnen und Schülern einen anschaulichen Beitrag zum Verständnis oder an anderer Stelle auch Hilfestellung für das Entwickeln einer eigenen Choreografie. Bei der Beurteilung der Filmausschnitte 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 Verdammnis* verschaffen:

Das Libretto des Werks, einer Art großer Kantate mit opernhafte Zügen, beruht auf dem ersten Teil von Goethes *Faust*. Es folgt im Wesentlichen der Handlung des Dramas, enthält aber eine Reihe von Szenen, die bei Goethe nicht vorkommen. Dazu gehört der Beginn des Werkes: Der umherirrende Faust befindet sich in der Puszta, erlebt ländliche Szenen, hört den Rákóczi-Marsch, interessiert sich 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 der Handlung 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:



11, 3

- Die Orchesterbesetzung mit der ausgeklügelten Instrumentation passt nicht zum schlichten Charakter der Ballade.
- Viele Aspekte der Melodieführung scheinen für den einfachen Text 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 können sie nachweisen. In mehreren analytischen Arbeitsschritten erkennen sie kompositorische 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 Rittermärchen

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 im Bass 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 der Strophe 2 übernimmt viele Elemente der ersten Strophe, vor allem bei der rhythmischen Gestaltung. Deshalb wird 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 „Der Elende weint“) einen neuen Höhepunkt. Die Klavierbegleitung wirkt in dieser Strophe noch lebendiger, weil das Mitspielen der Melodie aufgegeben wird und alle Begleitakkorde in aufgelöster Form oder nachschlagend 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, sie werden 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 Wesen einer im 19. Jahrhundert sehr beliebten Art der Bühnenmusik. Sie beschreiben Beispiele von Orchesterstücken aus einem solchen Werk und erläutern die Aufgabe und Gestalt eines Melodrams.

Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

Modul

Hochzeitsmarsch und Rüpeltanz

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

1

Als Gründe für Bekanntheit und Wiedererkennungsqualität des Stückes können genannt werden:



II, 5

- 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 Hörbeispiels belegen die Schülerinnen und Schüler die Charakterisierung des Tanzes als „groschlächtig“:



II, 6

- Dynamik immer im Forte-Bereich
- stampfender Rhythmus (tiefe Streicher, Pauken), „blökende“ Töne in Fagott und Hörnern
- ein an einen Eselsruf erinnernder, mit einem Akzent betonter Sprung nach unten (None) in Klarinetten und Violinen (Takt 2/3)
- Melodie fast ausschließlich aus Tonleiterabschnitten

3

Mithilfe des nebenstehenden Textes identifizieren die Schülerinnen und Schüler:

- Elfen und Luftgeister
- das Athener Liebespaar am linken Bildrand
- Titania in weißem Kleid und mit Blumenkrone
- den als Esel kostümierten Weber Zettel

4

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

- „mattes Flimmern“
- „leise“
- „leichte Ringelrei'n“
- „zarte Kunst“

5

Der gesamte Text des Finales findet sich unter ⇒ [Zusatzmaterial](#) . Mithilfe weiterführender Recherchen könnte etwa folgender Lexikonartikel entstehen:



II, 7

Unter einem 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.

6

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

7

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

Sehr oft wird auf „Werktreue“ im herkömmlichen Sinn verzichtet; Regieführende gestalten 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 eigenen (z. B. politischen oder gesellschaftskritischen) Ansichten deutlich zum Ausdruck.

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

Angehts der finanziellen Situation der Theater in unseren Tagen wären die Kosten für ein eigens engagiertes Orchester kaum zu tragen. Wichtiger 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“. Schauspielmusiken aus vergangenen Epochen wären in solchen Inszenierungen absolute Fremdkörper. Deshalb werden sie kaum eingesetzt. Musik spielt dennoch auch in modernen Regiekonzepten oft eine Rolle; so werden häufig elektronische Klänge eingespielt, und auch moderne Populärmusik wird in vielen Aufführungen eingebaut.

Zusatzmaterial



Felix Mendelssohn Bartoldy: Finale (aus: Ein Sommernachtstraum, Fortsetzung SB, S. 43)

Chor der Elfen

Bei des Feuers mattem Flimmern, Geister, Elfen, stellt euch ein.
Tanzet in den bunten Zimmern manchen leichten Ringelreih'n
Singt nach seiner Lieder Weise, singet, hüpfet, lose, leise
Bei des Feuers mattem Flimmern, Geister, Elfen, stellt euch ein!
Leise, leise stellt euch ein.

Eine Elfe

Wirbelt mir mit zarter Kunst eine Not' auf jedes Wort.
Hand in Hand, mit Feengunst, singt und segnet diesen Ort!

Chor der Elfen

Bei des Feuers mattem Flimmern...

Melodram Oberon

Nun bis Tages Wiederkehr, Elfen schwebt im Haus umher.
Kommt zum besten Brautbett hin, dass es Heil durch uns gewinnt!
Das Geschlecht, entsprossen dort, sei gesegnet immerfort.
Jedes dieser Paare sei ewiglich im Lieben treu.
Ihr Geschlecht 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 gewog'nen Händen.

Lautgedichte

⇒ SB, S. 44

Vorbemerkung	Das Maß der praktischen Arbeit (SB, S. 45) hängt vom Charakter der Lerngruppe und von der Unterrichtssituation ab. Die beiden praktischen Arbeitsaufträge können aufeinander aufbauend umgesetzt werden, wobei die Aufführung des Schwitters-Gedichts auch ohne kreative Erweiterung im Anschluss als Grundlage für das Verständnis des Werks zu betrachten ist.
Lernziele und Kompetenzen	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 bauen gerade durch das unmittelbare Erfahren bei der Produktion eines Lautgedichtes Vorurteile gegen ungewohnte Ausdrucksformen ab. Sie bewältigen die Anforderungen, die solche Werke (und Neue Kunst im Allgemeinen) an Hörende wie an Ausführende stellen. Bei der Gestaltung einer eigenen Komposition entwickeln sie Fantasie und schulen Selbstdisziplin.
Zeitbedarf	Abhängig von der Intensität der praktischen Arbeit, ca. 1–2 Unterrichtsstunden
Vorbereitete Unterrichtsbeiträge	<ul style="list-style-type: none"> • Erstellen eines eigenen Lautgedichts • Vorbereiten des Vortrags des Simultangedichts in einer Arbeitsgruppe

Module

Eine Kneipe wird zur Wiege

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



Musik:
Rhythmus und Melodie

Literatur:
einzelne Laute und Lautverbindungen (Wörter)

Ursonate und MERZ-Gemälde

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 ggf. beim Mitlesen (⇒ Zusatzmaterialien) fest:



- Das Scherzo aus Schwitters *Ursonate* steht als dritter Satz genau an der Stelle, an der es im klassischen Formmodell der Sonate meist eingefügt wird.
- Sein Aufbau entspricht exakt den Regeln eines klassischen Scherzos: Dreiteilige Form mit der Abfolge A–B–A, wobei sich der Mittelteil („äußerst langsam vorzutragen“) deutlich vom Rahmenteil („die Themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen“) abhebt.

- 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 deuten auf eine Satzart hin (Interrogativsatz)
formaler Aufbau entsprechend der ABA-Form (dreiteilige Liedform, Menuett)	Strophen und Verse wie bei Gedichten

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

- Es müssen räumliche Gegebenheiten vorhanden sein, die das ungestörte Arbeiten in Gruppen ermöglichen.
- Für die Einstudierung und Vorführung der Interpretationen 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 Musikpraxis erfolgen.

- 5 Das Aufspüren von Gemeinsamkeiten der beiden Werke *Simultangedicht* und *Merzbild 25 A* geschieht am besten im Unterrichtsgespräch, bei dem die Lehrperson 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 Lautgedichte etwa „katedraale“, im Merzbild Ausschnitte aus Zeitungen oder von Plakaten)
- Einzelheiten, die in keinem für den Rezipienten erkennbaren Zusammenhang stehen

- 6 Dieser Unterrichtsschritt ist sehr zeitaufwendig, setzt das Interesse der Ausführenden voraus; die Form einer freiwilligen Arbeitsgemeinschaft kann die Qualität der Ergebnisse fördern. Vor der Niederschrift soll der dem Gedicht zugrunde liegende Formgedanke skizziert werden. Der Vortrag des Lautgedichtes vor der Klasse erfordert ebenso wie die kritische 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

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

Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll

Rrmmp

Rrnnf

Lanke trr gll

trio (äußerst langsam vorzutragen.)

Ziiuuu iuuu

ziiuu aauu

ziiuu iuuu

ziiuu Aaa

Ziiuuu iuuu

ziiuu aauu

ziiuu iuuu

ziiuu Ooo

Ziiuuu iuuu

ziiuu aauu

ziiuu iuuu

scherzo da capo

Ungeliebter Nobelpreis

⇒ SB, S. 46

Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler befassen sich anhand eines besonderen Vorfalls mit dem Verhältnis von Musik und Literatur in der Populärmusik. Sie ordnen Texte ein und reflektieren über ihre Bedeutung als Dichtung. Fächerübergreifend arbeiten sie an der Übersetzung eines amerikanischen Songtexts.
Zeitbedarf	Eine Unterrichtsstunde
Vorbereitete Unterrichtsbeiträge	<ul style="list-style-type: none"> • Ggf. bereiten einige Schülerinnen und Schüler die Begleitung des Songs <i>The Times They Are A-Changing</i> vor (Gitarre, Bass, evtl. Klavier, dezent gespieltes Schlagzeug) • Vorbereitung eines Referats zu Arbeitsauftrag 6: 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 weiße Taube segeln,
 Bevor sie im Sand einschläft?
 Und wie oft muss eine Kanonenkugel fliegen,
 Bevor sie verboten wird?
 Die Antwort mein Freund, weht 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 sehr schlicht gehalten: Eine einfache Phrase wird zweimal wiederholt und mit einer ebenfalls (verkürzt) wiederholten Phrase beendet.
- Ähnlich unkompliziert ist die Begleitung (Hauptdreiklänge, unkompliziertes Gitarrenspiel, Zwischenspiel mit Mundharmonika).
- Die kunstlose Melodie sorgt 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.
- Aber sie erfüllt ihren Zweck als Träger einer politischen Botschaft perfekt.
- Das beweist die außerordentliche Wirkung des Songs, der zu einer Hymne der gegen den Vietnamkrieg protestierenden US-amerikanischen Jugend wurde.

3

Für diesen Arbeitsauftrag 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'

Originaltext: Bob Dylan
Übertragung: Bernhard Hofmann

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 noch.
Man kann noch nicht sagen, bei welchem Namen es stehen bleiben 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 verstellen.
Denn: Es trifft denjenigen empfindlich, der blockiert hat.
Da draußen wird gekämpft, und die Schlacht tobt.
Bald werden davon eure Fenster zittern und eure Wände 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 mehr unter eurem Kommando.
Eure eingefahrenen Bahnen altern rapide.
Bitte macht wenigstens den neuen Weg frei,
Wenn ihr schon sonst keine Hilfe bietet.
Denn die Zeiten, sie ändern sich.
5. Der Strich ist gezogen, der Fluch gesprochen.
Wer jetzt trödelt, wird es später sehr eilig haben.
Denn das Hier und Jetzt wird künftig Vergangenheit.
Die Ordnungen schwinden zusehends dahin.
Und wer heute der Erste ist, wird morgen der Letzte sein.
Denn die Zeiten, sie ändern sich.

Beim Hören der Aufnahme sollten die Schülerinnen und Schüler dazu aufgefordert werden, mithilfe der Unterstreichungen die Textverteilung bewusst mit zu verfolgen. Vor dem Singen empfiehlt es sich, den Text im 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



Für die Betrachtung des historischen Kontextes eignen sich verschiedene Unterrichtsformen. Neben dem Referat eines Klassenmitglieds (⇒ 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 ordnet 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, Terror und Zerstörung.
- 1967** Während eines Staatsbesuchs des Schahs von Persien kommt es in Berlin zu schweren Ausschreitungen zwischen Demonstranten und der Polizei. Der Student Benno Ohnesorg wird von einem Polizisten erschossen.
- 1968** Nach der sogenannten Tet-Offensive und dem Massaker von 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 Studentenführer Rudi Dutschke wird niedergeschossen 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

Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler verstehen nach der Beschäftigung mit einem exemplarischen Fall Wirkmöglichkeiten von Musikkritik und schätzen ihre Berechtigung ein.
Zeitbedarf	Eine Unterrichtsstunde

Module

Zweifelhafte Todesurteile

- Der Pianist Alfred Brendel, selbst als Konzertierender der Kritik ausgesetzt, empfindet sie als bisweilen grausam und unbarmherzig.
- Der Kritiker Eduard Hanslick hielt sie dagegen für wenig wirkungsvoll. Er traute vielmehr dem Publikum so viel eigenes Urteilsvermögen zu, dass es auf Kritiken wenig gab.

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 Einschränkungen geboten. So gibt es zum Umgang mit historischen Vorgaben sehr unterschiedliche Vorstellungen. Nahezu völlig im subjektiven Ermessen liegen alle Urteile in Bereichen, die Gefühl, Ausdruck oder Bühnenwirksamkeit betreffen.

Heilsbringer oder Scharlatan

Vor dem Interpretationsvergleich muss die Lehrperson ggf. über Mozarts Komposition und die Bedeutung des Textes informieren. Folgende Unterschiede können festgehalten werden:

3

Karajan, BERLINER PHILHARMONIKER, WIENER SINGVEREIN	Currentzis, MUSICAETERNA, St. Petersburg
rasch, aber gezügelt, Dauer: 01:52	sehr rasches, fast gehetztes Tempo, Dauer: 01:37
beinahe durchgehend im Forte-Bereich, kaum Binnendynamik; im abgedruckten Auszug gibt es kaum dynamische Entwicklung	sehr differenzierte Dynamik, auch innerhalb der Phrasen deutliche binnendynamische Gestaltung; im abgedruckten Ausdruck f, p, crescendo, decrescendo
sehr geschlossener, monumentaler, breiter Klang	außerordentlich differenzierter Klang, der einzelne Instrumente oder Stimmen fast analytisch heraushebt
Text linear gesungen	Text extrem akzentuiert gestaltet
am Schluss Verbreiterung 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 drei wiedergegebenen Anmerkungen zu Teodor Currentzis wird man die von Thomas Wolf trotz ihrer pointierten 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 Richters 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 mehrhörigen Musizierens führten. Sie untersuchen unter Einbindung architektonischer Gegebenheiten anhand eines Magnificats von Giovanni Gabrieli sowie der *Missa Salisburgensis* von Franz Biber Gestaltungsmöglichkeiten bei solchen Werken.

Zeitbedarf

Ein bis zwei Unterrichtsstunden

Hinweise zum Arbeitsblatt

Das Arbeitsblatt (AB 9) bezieht sich auf die Arbeitsaufträge 4–7 (SB, S. 52). Anhand einer zu erstellenden Grafik vertiefen die Schülerinnen und Schüler ihre Erkenntnisse über die Möglichkeiten der kompositorischen Arbeit mit unterschiedlichen Chören.



9

Module

Die Emporen im Markusdom – Ein Meister der Klangfülle und der Klangvarianten

1

Anhand des Grundrisses der Basilika und des Bildes im SB, S. 51 orten die Schülerinnen und Schüler die im Text genannten Plätze für Musiker und Sänger (Orgelemporen im 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 Positive eingesetzt.)

Die Arbeit kann vertieft werden, wenn die Aufstellung für die von Viadana 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 weist die Lehrperson auf die Partitur (SB, S. 52) hin und erläutert ggf. die Besetzung der Singstimmen und die Bedeutung der Oktavierungen. In Gabrielis Manuskript sind sie so bezeichnet:

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

Unter „Quintus“ (auch „Vagans“) 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 werden dann in der notierten Tonhöhe gesungen. Der Chor 3 in diesem Werk ist ein typischer Tiefchor.

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: Alt – Tenor 1 – Tenor 2 – Bass

Beim mehrmaligen Hören des Ausschnitts, der 20 Sekunden (6 Takte) vor dem Notenausschnitt einblendet, stellen 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:

4

Die 4. Stimme imitiert den Rhythmus der 1. Stimme, um eine ganze Note versetzt; im Takt 7 singen beide Stimmen rhythmisch vereint.

Bei der praktischen Ausführung sollte sich die Lerngruppe an einem von einem Mitglied der Gruppe durch Handzeichen vorgegeben 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 Gruppe (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 um eine ganze Note versetzt. Dadurch erklingt insgesamt auf jeder ganzen Note, wie raumfüllend von „allen Seiten“, der Ruf „Abraham“.

5

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

6



Das Gloria schließt unmittelbar an das Magnificat an. Eine besondere Wirkung erzielt Gabrieli, indem er die letzten Worte des Magnificat („et in semini ejus“) vom Tiefchor allein vortragen lässt. Dann setzt nach einer Atempause das Gloria im vollen homophonen Satz aller drei Chöre ein. Nach der Wiederholung des Ausrufs beginnt eine von Solostimmen und Instrumenten ausgeführte polyphone Passage in lebendigem Tempo.

7



Musik am Salzburger Dom

Der Eindruck auf die Menschen im Dom wird als in mehrerer Hinsicht überwältigend geschildert:

8

- die gewaltige Anzahl an Musizierenden
- die Vielfalt des Instrumentariums
- der von allen Seiten kommende Schall
- der Anblick der an ganz verschiedenen Stellen Musizierenden

Das Bild Melchior Küssels zeigt den Hohen Dom, in dem sich der Schall raumfüllend ausbreitet. Man darf vermuten, dass von den zu erkennenden Emporen an den Säulen Stimmen und Instrumente erklingen; ein Musiker hat 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 Kyrie anschließend genauer betrachtet wird. Die Lehrperson gibt den Text des Abschnittes vor:

9

Gloria in excelsis deo et pax hominibus bonae voluntatis

Laudamus, 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 gregorianische Floskel „Gloria in excelsis deo“.
- Ein fanfarenartiges Thema des ersten Streicherchores wird vom anderen Streicherchor wiederholt, zuerst in Imitation, dann in parallelen Terzen bzw. Sexten singen die beiden Bässe eines Chores 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 mit großer Kraft mit den Worten „hominibus bonae voluntatis“ ein.
- In krassem Gegensatz tragen zwei hohe Stimmen (Knaben oder – wie in der hier verwendeten Aufnahme – Contrasoprane) wieder in Imitation die Worte „laudamus, benedicimus, adoramus“ vor.
- Dann setzen nacheinander alle Stimmen aller Chöre mit dem Wort „glorificamus“ ein und führen den Abschnitt zu einem jubelnden Schluss.

10

Nimmt man an, dass in den beiden Doppelchören jede Stimme mit wenigstens zwei Sängern besetzt war (die Oberstimmen wurden in aller Regel Knaben anvertraut; es sollte noch einige Zeit dauern, bis auch Frauen in Kirchen singen durften) und lässt man die notwendigen Dirigenten und Subdirigenten außer Acht, so errechnet sich:

Es waren mindesten 68 Ausführende beteiligt.

11



II, 19

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

Als Probleme können genannt werden:

- Nicht in allen denkbaren Aufführungsräumen sind Emporen usw. vorhanden. Die Verteilung der Chöre kann also ein erhebliches Problem darstellen.
- Die in Kirchen oft hallige Akustik lässt die Klänge ineinander verschwimmen oder ruft störende Echos hervor.
- Bei der Ausbreitung des Schalles entstehen beachtlichen Verzögerungen. Das erschwert die Koordination der an verschiedenen Stellen positionierten Gruppen.
- Die Position der Dirigentinnen (und ggf. der Subdirigenten) muss so gewählt werden, dass sie die Ensembles an verschiedenen Stellen im Auge behalten können.
- Ausführende müssen auf die Zeichen des Dirigats visuell, nicht akustisch reagieren.

Das Festspielhaus in Bayreuth

⇨ SB, S. 56

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

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 ortsnaher Theaterbauten:

1



www

- In Deutschland werden rund 140 Theater von der öffentlichen Hand finanziert.
- Neue große Theaterbauten werden sehr selten errichtet; die Finanzierung ist kaum noch zu sichern und der Bedarf ist mit den vorhandenen Häusern zu decken.
- Die Erhaltung und die gelegentlichen Um- und Neubauten der Stadttheater werden meist von Städten finanziert; dabei tragen oft Landkreise, meist auch Firmen oder private Spender und das Land zu den Kosten bei.
- Staatstheater waren vor 1918 fast immer Hoftheater, seither 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 Einspiel-
ergebnissen, Spenden und Zuschüssen erhalten.

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

2



www

- Hugo von Hoffmannsthal: *Jedermann*, Mysterienspiel (auf dem Domplatz)
- Leoš Janáček: *Káťa Kabanová*, Oper (in der Felsenreitschule)
- Marieluise Fleißer: *Ingolstadt*, Schauspiel (in einem Theaterbau in Hallein)
- Streichquartettabend mit Werken von Mozart, Janáček und Brahms (im Großen Saal des Mozarteums)
- G. Fr. Händel: *Der Messias*, Oratorium (in der Kollegienkirche)
- Dante: *Die göttliche Komödie*, Lesung (in der Universität Mozarteum)

Auch bei diesem Arbeitsauftrag müssen die Beispiele in jeder Saison neu zusammengestellt werden. Im Jahr 2022 besuchten u. a. die Bayreuther Festspiele:

3



www

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

An die Stelle der Monarchen sind heute Politiker einer Republik getreten. Auffallend ist zudem, dass in den Prominentenlisten kaum Komponistinnen oder Komponisten auftauchen. Das 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 bisschen abgesenkt, aber eben.
- Die Zuschauerreihen sind gerade angeordnet.
- Es gibt – anders als in Bayreuth – Balkone und Ränge oft auch an den Seiten des Raums.

Der mystische Graben

- 5 Zum Beleg von Wagners Absicht genügen Zitate aus seiner Beschreibung: Er will „nichts deutlich Wahrnehmbares“, vielmehr „entrückte Unnahbarkeit“, zu der eine „geisterhaft“ erklingende Musik verhilft. Dabei soll das Publikum in den Zustand des „Hellsehens“ 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 verstehen. Dafür gibt es in der Musikgeschichte keine Parallele.

- 6 Der „mystische“ Klang entwickelt sich über einem zuerst vier Takte allein erklingenden pp-Es der (zum Teil herabgestimmten) Kontrabässe. Die folgende Steigerung dauert 136 Takte: ein geheimnisvoll aufsteigendes Quintmotiv der acht (!) Hörner, das allmähliche Hinzutreten von Instrumenten, Verdichtung des Klangs, auf- und absteigende (wogende) Figuren, ein sich langsam entwickelndes Crescendo. Dieses Vorspiel soll nach Wagners Angaben „bei noch geschlossenem Vorhang“ beginnen, ehe das genau beschriebene 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 uneinsehbaren Orchestergrabens aufsteigt.



II, 20

Opernhäuser und Konzertsäle

⇨ SB, S. 58

Lernziele und Kompetenzen	Mit der Betrachtung verschiedener Gebäude für die Aufführung von Musik verstehen die Schülerinnen und Schüler zugleich die Veränderung des Konzert- und Opernwesens und – im Zusammenhang mit der architektonischen Gestaltung solcher Bauten – eine sozialpolitische Entwicklung.
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, für die die Werke geplant waren, auch wenn sie zum Teil in Studios aufgenommen wurden:

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

1



II, 21

Folgende Parallelen zwischen Musik und Architektur lassen sich benennen

- Relativ kleiner Raum – relativ kleine Orchesterbesetzung
- 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, ihre jeweiligen Argumente austauschen und debattieren.

3

Schuhschachteln und Arenen

Als Übereinstimmungen zwischen Musik und Architektur können empfunden werden:

- prachtvoller großer Raum – mächtiger Orchesterklang
- Weite des Saals – großflächige Anlage der Musik

4



II, 23

Die musikalische Raumakustik 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 unproblematischer sind als moderne Architekturen. Dieser Unsicherheitsfaktor muss bei der Bearbeitung der Aufgabe beachtet werden.

5

Die Arena-Form 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 auch von der Konzentration auf die Musik ablenken. Bei den ansteigenden Rängen rückt der Zuschauerraum 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 das „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 vorher Kosten für öffentliche Bauten in ihrer Region festgestellt haben. Zur Erscheinungszeit des Lehrwerks wurde etwa der Bau eines neuen Konzertentrums in München diskutiert, dessen Kosten zwischen 700 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 dieser Zeit etwa 100 Millionen Euro in Anschlag gebracht, für den eines hochmodernen Krankenhauses in Unterfranken 150 Millionen Euro. Die Kosten für den vollständigen Umbau bzw. Neubau des Stadions des Fußballclubs 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 einen sehr kleinen Teil der Bevölkerung ausgegeben.
- Das Publikum solcher Häuser gehört zum großen Teil einer Schicht an, die selbst bezahlen kann.
- Angesichts der Mängel in lebenswichtigen Strukturen (Umweltschutz, Schulen, Verkehr u. a.) sind hohe Ausgaben für Kulturbauten nicht zu rechtfertigen.
- Ein Haus wie die Elbphilharmonie bietet für sehr viele Menschen, nicht nur die Kunstaustübenden, 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 einer exemplarischen interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen Musik und Architektur, beschreiben das Zusammenwirken der beiden Künste und diskutieren über 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. angeführt werden:

1

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

Gegen die Zusage könnte sprechen:

- Der Bau wird nach der Ausstellung abgerissen, er ist dann verloren, Le Corbusier hätte die Arbeitszeit für bleibende Architekturen gewonnen.
- Der Bau dient nur als Rahmen für ein Event (Musik, projizierte 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 so gewählt werden, dass der Pavillon ohne große Mühe abgerissen werden konnte.
- Die Wände mussten bestimmte Formen aufweisen, damit die erwünschte Wirkung der Bilder entstand.
- Bei der Wandstellung mussten akustische Gegebenheiten berücksichtigt werden.

2

Im Ausschnitt des Audiobeispiels (6:30 – 8:02) sind folgende Klangereignisse zu hören, die sich zum Teil überlagern:

3

Fluggeräusche, Glockenklänge, Klopfen – Geräusche aus Montagehallen – Sologesang, Chor – Geräusche aus Montagehallen, Klopfen – Orgelklänge, Perkussion – Klopfen – Orgelklänge, Sirenen – Bombenangriff



II, 24

Die Neuerungen 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. Varèse entwickelte für sich eine Auffassung von Musik, welche „frei“ von allen Elementen traditioneller Musiziertechniken 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 erfundene 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 Symbole vorgegeben wird
- Angaben zur Dynamik
- Angaben zum Tempo (Metronom)
- rhythmische Unterteilungen
- Festlegung von Tonhöhen

5

An dieser Stelle ist dem zur Bearbeitung von Aufgabe 5 notwendigen Video ein zweites beigefügt (→ **Zusatzmaterial**). Es kann nach der Bearbeitung von Aufgabe 5 zu Vertiefung betrachtet 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, schwer fassbarer Thematik und Konzeption gegenüber.
- Die verhältnismäßig kurze Präsentation im Philipps-Pavillon ließ sich bei einem Besuch der umfangreichen und reizüberflutenden Weltausstellung nur schwer einordnen und verarbeiten.
- Eine besondere Erschwernis entstand aus der Tatsache, dass in dem begehbaren Pavillon das Publikum selbst Teil der Performance wurde; so konnten Ton- und 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, Wahrnehmungsfelder beim Besuch einer Kunstaustellung, Gesamtkunstwerk, Livekonzert usw.)

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

- die menschliche Wahrnehmung sich ohnehin nur sehr schwer auf einen Sinn beschränken lässt.
- sich multiple Sinneseindrücke bei perfekter Balance gegenseitig verstärken können.
- die gleichzeitige Wahrnehmung unterschiedlicher Sinneseindrücke durch Übung und Wiederholung verstärkt und geschärft werden kann.

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

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

Zusatzmaterial



Der englischsprachige Videoclip kann in besonders interessierten Klassen mit fundierten Englischkenntnissen zur Vertiefung herangezogen werden. Es wurde bei der aufwendigen und länderübergreifenden VR-Rekonstruktion des Gesamtkunstwerks unter der Leitung von Vincenzo Lombardo an der Universität Turin angefertigt und zeigt einen Überblick über Planung und Entstehung. In diesem Video 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 erfahren die Schülerinnen und Schüler, wie das mathematische Prinzip des goldenen Schnitts nicht nur in statischer Kunst (Bild, Architektur), sondern auch im zeitlichen Verlauf von Musik von Bedeutung sein kann.

Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

Module

Der Parthenon-Tempel

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

1

- 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:

2

A : B = 1,61 und C : D = 1,61; dies entspricht der Zahl Φ (1,6180339887)
Das Verhältnis von B : C = 1,63 nähert sich diesem Wert.

Der Goldene Schnitt in der Musik

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

3

Takte 1–13:

Beginn mit einem Begleitmotiv in der Oberstimme (r.H.), Einsatz der Liedmelodie (forte) in der Unterstimme (l.H.), C-Dur, Töne im Quintraumen c'-g'



II, 25

Takte 14–21:

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

Takt 21–34:

Beginn mit drei Takten Begleitung (Sekundreibung, sfz), Liedmelodie (wie zu Beginn in der Unterstimme) nun in der Oberstimme in C-Dur, im Quintraumen c'-g', Begleitung mit neuem Tonmaterial (b, fis) kommt hinzu und kontrapunktiert die Melodie

4

- 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.
- Der Satz 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.

5



II, 25

Klang und Bau

⇒ SB, S. 64

Vorbemerkung	Dieses Kapitel eignet sich v. a. für interessierte und aufgeschlossene Schülerinnen und Schüler. Seine Bearbeitung erfordert Geduld und die Bereitschaft, sich auf komplizierte Sachverhalte einzulassen.
Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler vollziehen zeitprägende Denkvorstellungen der Renaissance nach. Sie erleben und erklären harmonische Prinzipien sowohl in der Architektur als auch in der Musik, die auf mathematischen Proportionen basieren. Sie beschreiben hörbare chiastische Figuren. Sie stellen dar, wie sich bauliche Gegebenheiten in der Motette Dufays widerspiegeln. Sie reflektieren das Verhältnis von mathematischer Struktur und sinnlichem Erleben im Musikverständnis der Renaissance.
Zeitbedarf	Zwei Unterrichtsstunden
Vorbereitete Unterrichtsbeiträge	Kurzreferat über wesentliche Merkmale der Epoche der Renaissance
Hinweise zum Arbeitsblatt	Das Arbeitsblatt (AB 10) erweitert den Blick von der artifiziellen Sakralmusik auf die weltliche Musik im ausgehenden Mittelalter. In einer aspektgelenkten Analyse wird ein zweistimmiges Frühlingslied von Francesco Landini aus Florenz betrachtet.



10

Module

Die vollkommene Harmonie – Die Domweihe zu Florenz

1

Nach dem Lesen des Textes „Die Domweihe zu Florenz“ und der Definition „Chiasmus“ in der Marginalspalte nennen die Schülerinnen und Schüler folgende Beispiele:

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

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

2

Anhand der Lektüre der Texte „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 und 3/4 folgen 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 4 stehen im Tempus perfectum.
- Für eine zusätzliche Dimension sorgt die Proportion: dabei wird der Normalwert der Noten verkleinert, also das Tempo der Musik verändert. Abschnitte 3/4 halbieren die Notenwerte der Abschnitte 1/2.

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 HUEL GAS ENSEMBLE deutlich zu hören:

3



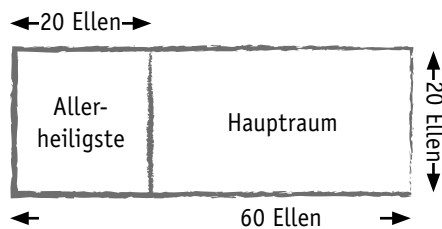
II, 26

- Jeweils exakt in der Mitte der Abschnitte (Abschnitte 1 ab 01:04, Abschnitt 2 ab 02:56) treten zwei Bläserstimmen hinzu.
- Der Wechsel zwischen dem schwingende Dreiermetrum und dem gerade Tempus imperfectum in Abschnitt 2 kann durch bewusstes Hören nachvollzogen werden.

Die Proportionen

Die Skizze könnte etwa so ausfallen:

4



Der Grundriss des Florentiner Doms gibt keine Auskunft über die Höhe; die zweidimensionalen proportionalen Verhältnisse entsprechen exakt denen 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 dient der Verinnerlichung der Choralmelodie. Es empfiehlt sich und ist stilistisch durchaus vertretbar, mit Blas- und/oder Streichinstrumenten die Tenorstimmen zu ersetzen oder zu doppeln.

5



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. Erkannt werden kann

6

- die durchbrochene, quasi kanonische Anlage,
- das Quintverhältnis der Choralmelodie.

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

- Jeweils mit dem ersten Auftreten des nächsten Choraltönen wechseln Tenor I und II in ihrer Führungsrolle.
- Der Führungswechsel zwischen 7. und 8. Ton teilt die insgesamt 56 Dauereinheiten der Tenores im Verhältnis des goldenen Schnittes.
- 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 Zeit (Stoppuhr, Timer) 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 ein Klassenmitglied 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 Räumlichkeiten 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, Pinakotheken 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) in künstlerische Arbeiten in- und außerhalb von Kirchengebäuden eingreifen. Als historische Beispiele können u. v. a. angeführt werden:

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

10

Hier muss jeder individuelle Bericht akzeptiert werden. „Sich versenken“ kann z. B. genauso genannt werden wie „abtauchen, abschweifen aus Langeweile“.



II, 31

11

Dufays Porträt wurde auf seinen 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 Brunnens) und steht heute im Museum PALAIS DES BEAUX ARTS in Lille. Auf dem Epitaph Dufays findet sich in den vier Ecken je ein Notenrebus. Die Lehrperson stellt klar, dass mit dem vorgegebenen Notenschlüssel der Ton f notiert ist. Die Schülerinnen und Schüler erkennen:

- G für Guillaume
- die Silbe „du“ als Buchstaben
- der Ton f (= 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 Musikdarstellungen 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 Detailkenntnisse 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 vom Lautenspieler
- eine Sängerin, ein Blasinstrumentalist (Flöte o. ä.)
- im Vordergrund ein Kind mit Violone (Bassinstrument 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 Continuogruppe begleitet (zwei Bassinstrumente, Laute als Akkordinstrument). Ob der Flötist die Melodie mitspielt oder eine weitere Stimme hinzufügt, bleibt offen.

Sowohl die Melodie als auch der Text von *Weet, ghy Maachden arm en rijck* stammen von Gerbrand Adriaenszoon Bredero (1585–1618) aus Amsterdam, der zu den bedeutendsten Komödiendichtern des Goldenen Zeitalters zählt.

2



II, 32

Im Vorspiel hört man eine Flöte mit Lauten- und Cellobegleitung zum von einer Sängerin gestalteten Lied. Die Besetzung entspricht somit 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, Kirche). Dieses dörfliche Ambiente ist mit intensiver Farbigekeit dargestellt. Als avantgardistisch können folgende Elemente gesehen werden:

3

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



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 Verzerrungen eingeleitet und hat kurz tänzerischen Charakter.

Die Stimmung des Schlussteils entspricht der des ersten Teils; ein langgezogener Schlussston mit einem klagenden langsamen Glissando beendet die Melodie.

Hartmann, Mussorgski und Ravel

⇒ SB, S. 70

Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler verstehen und erläutern (auch musizierend) die Merkmale eines exemplarischen Satzes der Programmmusik. Sie stellen kontextuelle 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*. Gegenstand ist nicht nur die kompositorische Umsetzung der Vorlage, sondern auch ein konkreter Vergleich der Klavierfassung von Mussorgski mit der Instrumentierung Ravels anhand von Notenausschnitten.



11

Module

Ein Tor als Monument

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



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

Ein früher Tod und seine Folgen

Folgende Aspekte können u. a. angeführt werden:



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



III, 1

Heldenthema, Choral und Glockengeläut

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



- Zunächst 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 Verbreiterung und das Beibehalten der geraden Taktart sorgen für das „Heldische“.

4



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

5



III, 2

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

Ein Idealfall künstlerischer Einfühlung

6



III, 3/4

Nachdem die Schülerinnen und Schüler im Text „Ein Idealfall künstlerischer Einfühlung“ über Ravels Instrumentierung und die damit verbundene Rezeptionsgeschichte des Werkes gelesen haben, hören sie die beiden Fassungen. Im Klassengespräch reflektieren sie (auch 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 Vorstellungsvermögen der Schülerinnen und Schüler gefordert. Neben der sich aufdrängenden Parallele der Türme in einem Fluchtpunkt des Bildes könnten verschiedene weitere Assoziationen genannt werden:

- der Bogen im unteren Bilddrittel
- der Schild als Hinweis auf das „Heldentor“
- die flächige Farbigkeit als Parallele zu dynamischen Abstufungen in der Klavierfassung oder zum kräftigen Kolorit in Ravels Instrumentation

Die subjektive Wertung sollte sich 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 Tondichtungen 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 Bildvorlage.

Zeitbedarf

Zwei Unterrichtsstunden

Module

Najaden und Kentauren

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

1



- lebhaftes Wellenbewegungen in der Musik
- spielerische, tänzerische Klänge
- eher bedrohliche Einzelereignisse in spielerischer Welt
- Erklingen einzelner lieblicher Bläsermelodien

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

2

Selbstbildnis:

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

Im Spiel der Wellen:

- Die Figuren des Triton, der Najaden und des Kentaure stammen aus der griechischen Sagenwelt. Die mythologischen Gestalten bewegen sich im real dargestellten Meer.

Ein farbenfrohes klingendes Reich

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

3

- Tremolo der Streicher im ff, aufsteigend, Crescendo bis zu fzf: aufgewühltes Wasser
- auf- und abfallende Motive und Tonleitern: Wellenbewegungen
- Einzelmotive und -töne, Vorschläge, umrankt von Pausen, Pizzicato: Tropfen, perlendes Wasser
- Triolenbewegung, auch als Dreiklangsbrechung: Wellenbewegung



Die Detailausschnitte können wie folgt beschrieben werden:

4

NB 2: heftige Wasserbewegung

- Sextolen, auf- und abfallende Tonleiterschnitte mit Legato-Bögen und Akzenten
- Crescendi und Decrescendi mit extremer Dynamik (p, fp, ff)

NB 3: das Auftauchen des Kentauren

- Signalartiges Motiv: punktierte Rhythmik mit aufschwingender Quinte im ff

NB 4: die tanzenden Najaden

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

5



III, 6–9

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

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

6



III, 10

Das lustige Treiben endet, alle Figuren verschwinden und tauchen ab:

- Nach einer Pause erklingen – fast wie in Zeitlupe – in langsamem Tempo Motive des ersten Teils.
- Fallende Melodien, chromatische Tonleitern gleiten abwärts, tauchen weg.
- Ein ruhiger, lang anhaltender Bläserklang beendet den Satz.

7



III, 5

Vor dem wiederholten Hören des gesamten Satzes informiert die Lehrperson, dass die analysierten Motive zunächst in der Reihenfolge NB 1 und 3 (ab 00:42), 2 (ab 00:55) und 4 (01:20) erklingen. Die Schülerinnen und Schüler bemerken wahrscheinlich auch zusätzliche 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.

Von Gemälden angeregte Stimmungen

8

Die vier Gemälde können diesen Motivfeldern zugeordnet werden:

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

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

9



III, 11–13

1. Die Toteninsel:

- geisterhafter Beginn im ppp und tiefer Lage
- Paukenschläge
- sehr getragenes Tempo
- aufbäumende Melodie, dramatischer Abfall in Halbtonschritten

2. Bacchanal

- ff-Beginn mit wirbelnden Trillern
- volles Orchester mit Schlagwerk und dominanten Blechbläsern
- schnelles, wildes Tempo
- kurze Motive, schnelle abstürzende chromatische Läufe
- Tanzrhythmik mit Nachschlägen
- Pizzicati
- plötzliche Stimmungswechsel

3. Der geigende Eremit

- Choralanklänge in ruhigem Tempo
- Durklänge mit modalen Wendungen
- Beginn mit homophonem Streichersatz, dann Bläserchoral
- Geigensolo (unmittelbares Bildzitat „der geigende Eremit“)

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, auch 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“ o. ä. gewählt.

Synästhesien

⇒ SB, S. 76

Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler verstehen synästhetische Prozesse, sie erkunden und besprechen eigene Erfahrungen mit Synästhesie und setzen sie in einem kreativen Versuch in ein eigenes Kunstprodukt um.
Zeitbedarf	Abhängig von der Verfahrensweise bei Arbeitsauftrag 2
Vorbereitete Unterrichtsbeiträge	Die Erstellung eines synästhetischen Werks auf freiwilliger Basis außerhalb des Regelunterrichts

Module

Farbenklaviere und Lichtorgeln



Die Akkorde sollten mehrmals gehört werden. Ein Vergleich der Eindrücke der Schülerinnen und Schüler mit den Empfindungen Lászlós sollte erst angestellt 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)



Zunächst werden Form des Versuches und Arbeitsweise festgelegt. Neben Einzelarbeiten (z. B. auf Papier) sind auch Gruppenarbeiten möglich (Projektionen). 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 die Aufgabe: Es ist kurz und exakt dreiteilig mit starkem Gegensatz zwischen den Teilen A und B. Das Werk kann aber durch jedes andere geeignete Stück ersetzt werden.

Ein farbiger Prometheus



Aus Skrjabins Partitur geht hervor:

Ein im Pianissimo erklingender sehr dissonanter Akkord wird von Streichinstrumenten mit raschen kleinen Strichen gespielt. Zugleich erklingen ein Paukenwirbel, leise Trommelschläge und ein liegender Akkord des Farbklaviers. Die Stelle soll „neblig“ („brumeux“) klingen. Dazu trägt das Spielen der Streicher „sur la touche“ bei: Diese weit vom Steg „auf dem Griffbrett“ gestrichenen Töne haben wenige Obertöne, klingen beinahe wie Flageolets. Nach einigen Takten schwillt der Klang rasch bis zum *f* an, um gleich wieder im Pianissimo zu verklingen.



Der Farbtöne für die Töne *fis* und *a* sind blau und grün. Die Mischung dieser beiden Farben ergibt den Farbton Cyan, ein helles Blau. Das Bild der Inszenierung entspricht nicht dem Beginn des Stücks.



Die Subjektivität synästhetischer Empfindungen steht hier im Vordergrund, dem Nachspüren der eigenen Erfahrung soll Raum gegeben werden. Die individuellen Ergebnisse lassen sich fachübergreifend oder fakultativ z. B. farbgestaltend analog oder digital umsetzen oder im gemeinsamen Austausch verbalisieren.


Die Zeit in Kunst und Musik

⇒ SB, S. 78

Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler kennen die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen in den beiden Künsten, weisen sie an Beispielen nach und erleben sie.
Zeitbedarf	Eine Unterrichtsstunde


Module

Nichts bewegt sich – alles bewegt sich

Charakteristika der Rezeption bei bildender Kunst und Musik können etwa so zusammengefasst werden: 

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 beschränkt.
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 ALTEN PINAKOTHEK hängenden) Bildes stellt auch Sachverständige vor einige Rätsel (⇒ **Zusatzmaterial**). Im Rahmen des Unterrichts kann es wegen seines Detailreichtums nur didaktisch reduziert entschlüsselt werden. Das Ziel der Arbeit 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 erklären, dass die beiden Figuren ganz an den Rändern die Stifter des Gemäldes darstellen. Eine (unvollständige) Deutung 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 die Hirten auf dem Feld. Am linken unteren Bildrand (neben der Stifterfigur) sieht man die Szene im Stall von Bethlehem. Im Zentrum des Bildes wird die Legende von den Heiligen drei Königen geschildert: die Ausschau nach den Sternen, die Anbetung des Kindes durch die Könige, während ihr Gefolge verharret, die Könige auf der Rückreise zum Meer, wo ein Schiff aus sie wartet. Das rechte Viertel des Bildes beginnt mit der Gestalt Jesu vor dem Grab und zeigt dann Szenen nach der Auferstehung, z. B. die Erscheinung vor den Jüngern. Auf dem Bild sind also Geschehnisse aus der Zeit vor der Geburt bis nach der Auferstehung Jesu zusammengefasst, ein Zeitraum von mindestens 34 Jahren.

Der Verlauf der Jahreszeiten

Stimmung und Mittel der musikalischen Szene können etwa so zusammengefasst werden: 

Am Anfang bestimmen Holzbläser das Klangbild. Das Tempo ist getragen, die Dynamik verhält im Piano-Bereich. Die liegenbleibende „leere“ Oktave der Oboen ruft den Eindruck eines offenen, weiten Raums hervor. Das hinzutretende, in Sequenzen fortgeführte Motiv wird von den Fagotten in Oktaven vorgetragen. Die ruhigen, sich schleppenden Töne dieser Weise vertiefen die Stimmung der Leere und Einsamkeit. 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 Ruffs Komposition und in Rices Bild lässt sich resümieren:

In der Musik kann der Zeitverlauf annähernd realistisch dargestellt werden: In eine sich allmählich ausbreitende winterliche Szene fallen nach einiger Zeit die ersten Flocken. Im Bild bleibt die den Winter symbolisierende Gestalt der gebückt gehenden Greisin starr. Der Zeitverlauf wird durch den Zusammenhang mit den Sinnbildern der anderen Jahreszeiten angedeutet. Dabei fällt auf, dass wir gewöhnlich auch Bilder von links nach rechts lesen und deshalb der Jahresbeginn mit dem Winter verwirrt.

Gemalte Bewegung

5



3

Der italienische Maler und Mitbegründer des Futurismus Giacomo Balla (1871–1958) widmete den Großteil seiner Gemälde der Darstellung zeitlicher Abläufe. In der Synchronmalerei 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 mehrere Phasen der schwingenden linken Hand so übereinander gelagert, dass die Bewegung des Vibrato suggeriert wird.

Zusatzmaterial



Susanna Partsch: Die sieben Freuden Mariae (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 befinden sich verschiedene Gebäude: Häuser, Burgen, Bauernhöfe, aber auch die eine oder andere Ruine. Dazwischen erkennt man mehrere Menschengruppen, kleinere und größere Ansammlungen. Kenner der biblischen Geschichte können verschiedene Begebenheiten aus dem Leben Jesu ausmachen, doch wird auch gleich deutlich, dass es sich um mehr als sieben Szenen handelt. Insgesamt finden sich 25 einzelne Episoden, beginnend mit der Verkündigung an Maria. Relativ weit hinten am linken Bildrand befindet sich ein nach vorne hin offenes Haus, das an eine Kapelle erinnert. Der Engel ist eingetreten und spricht zu der an einem Pult knien- den und lesenden Maria, was man an seiner erhobenen Hand erkennt. Maria, die immer an ihrem blauen Kleid zu erkennen ist, hat die Hände zum Gebet erhoben, über ihr fliegt die Taube des Heiligen Geistes, und ihr Kopf ist von einem Strahlenkranz erhellt. Mit der Geburt Christi, der Verkündigung an die Hirten, der Anbetung der Heiligen Drei Könige, dem bethlehemitischen Kindermord und der Flucht nach Ägypten sind die Geschichten aus der Kindheit Christi abgeschlossen. Ein anderer Erzählstrang bildet die Reise der Heiligen Drei Könige, die auch die Weisen genannt werden, in mehreren Bildern ab: Jeder auf einem Berg im Hintergrund (oder am oberen Bildrand) stehend, sieht den Stern, der ihm die Geburt des Erlösers verkündet. Alle drei machen sich mit großem Gefolge auf den Weg, treffen sich, kommen 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 zum Meer und schiffen sich dort ein. Das letzte Drittel des Bildes ist der Auferstehung Jesu gewidmet. Der Auferstandene steht erst vor seinem Grab und erscheint dann Maria Magdalena, den Jüngern in Emmaus und Petrus am See Genezareth. 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

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

Module

Klingender Abfall

Die Beschreibung von Jean Tinguelys *Méta-Harmonie II* von 1979 könnte etwa so ausfallen:

Man sieht ein raumhohes, etwa sieben Meter breites und über eineinhalb Meter tiefes Gerüst. Über Breite, Tiefe und Höhe verteilt sind verschieden 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 Pinocchio und ein Holzschuh zu verschiedenen Zeiten aufschlagen. Wenn sich das Objekt in Bewegung setzt, greifen die Räder ineinander, Gegenstände schlagen gegeneinander. Die dadurch erzeugten Klänge und Geräusche gehorchen keinem geordneten Rhythmus, sie erklingen in immer neuen Abständen und Abfolgen.



Der Videoclip informiert zusätzlich über den Klang einzelner Objektteile der „Maschine“, über Tinguelys Kunstansicht und über seine Deutung des Werks als Metapher für das Leben. (Transkription von Tinguelys 1967 in Schweizerdeutsch gehaltener Erklärung, bei etwa 00:57 ⇨ [Zusatzmaterial](#)). Zugleich ist es eine Dokumentation über ein einjähriges Forschungsprojekt, das der Sanierung des Objektes diente.

Als Ausgangspunkt dient eine Zusammenfassung wie z. B.:

Die kinetische Kunst bezieht Bewegung und damit Zeit, oft auch Geräusch und Licht als gleichberechtigte Gestaltungselemente ein.



Für die persönlichen Stellungnahmen kann kein Erwartungshorizont vorgegeben werden. Sie können Argumente enthalten wie:

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

Für diesen eher zeitaufwendigen Arbeitsauftrag müssen die räumlichen und technischen Voraussetzungen geschaffen sein. Dann kann die *Menschenmaschine* – den Anweisungen im Kasten folgend – gebaut werden. Bei der Ausführung sollen die Schülerinnen und Schüler nicht nur auf ihr eigenes Geräusch oder ihren eigenen Ton oder 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 einen gewissen Zeitraum zum Erklingen des (von Klassenmitgliedern gespielten) Stückes frei beschäftigen (unterhalten, Hausaufgaben machen usw.) und danach über ihre Wahrnehmungserfahrungen berichten.



Nach dem Spielen von *Carrelage phonique* können die im Text genannten charakteristischen 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 *Tapisserie en fer forge* wird in den beiden Oberstimmen das Pattern vom zweiten Takt in den vierten Takt verschoben und leicht verändert wiederverwendet.

Austauschbarkeit von Teilen:

- In der Unterstimme von *Carrelage phonique* könnte man 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), *Tapisserie* wird durchgehend von einem in der jazznahen Musik oft vorkommenden rhythmischen Muster beherrscht.

Die Titel:

- Beide Titel verweisen auf Gegenstände der Umwelt, in *Carrelage phonique* kann man die gleichmäßigen Achtel der Unterstimme als Klackern von Schuhen auf dem Steinfußboden deuten, in *Tapisserie en fer forge* entsprechen 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 4 beschriebene Weise geschehen.

Kontaktsport-Musik

⇒ SB, S. 82

Lernziele und Kompetenzen

Die Schülerinnen und Schüler gewinnen anhand des Beispiels „Musik über einen Ballsport“ Einblick in das Wesen der Ästhetik Arthur Honeggers und debattieren über Gründe für die Zuweisung eines Werks zum Genre der Programmmusik. Sie erfinden Standbilder zur plastischen Darstellung von Spielsituationen 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 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)



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

2

- die Akzentuierung beinahe eines jeden Tones
- die in engem Abstand erfolgenden Imitationen (Violoncello, Viola, Violinen) eines schroffen musikalischen Themas
- die Sforzati, die jeweils die Einsätze dieser Figuren markieren

Für den Signal- oder Hymnencharakter sorgen:

3

- das breite Tempo
- die Dreiklangsmelodik in den ersten beiden Takten
- der aufspringende Oktavschrift in Takt 3
- der punktierte Charakter in Takt 4
- die Betonung jedes einzelnen Tones durch ein Akzentzeichen

Honeggers Absicht

Honeggers *Rugby* dauert etwa acht Minuten. Das Werk sollte nach Möglichkeit ganz zu Gehör gebracht werden. Zu den bei diesem Arbeitsauftrag wesentlichen Erwägungen gehören u. a.:

4

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



Vergleichswerke, die eindeutig als Programmmusik konzipiert und rezipiert werden, können zur Abgrenzung oder Verdeutlichung 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 Stützen)
- Stellen der Szene
- Diskussion im Plenum über die Wirkung
- Fotografieren des Standbildes



Zusatzmaterial

Beispielskizzen zu Arbeitsauftrag 5



Musikalische Duelle

⇒ SB, S. 84

Lernziele und Kompetenzen

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

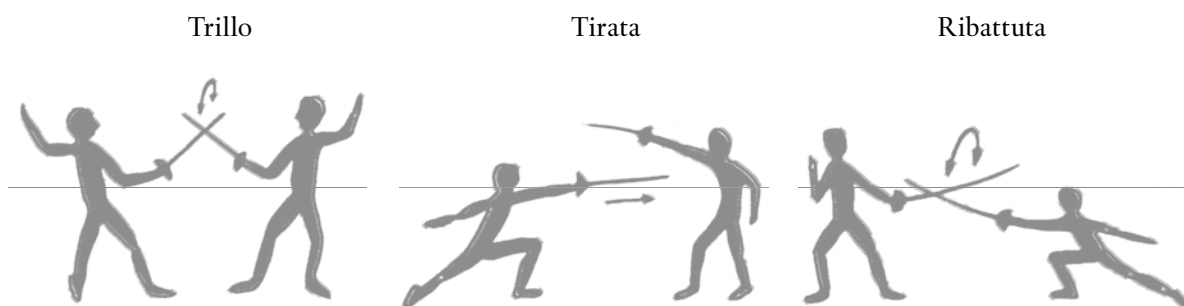
Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

Module

Ein musikalisch-rhetorisches Gefecht

Für die pantomimische Darstellung der angegebenen Aktionen beim Fechten geben die folgenden Skizzen Anregungen: ①



Den Beschreibungen entsprechen folgende Figuren, jeweils in der Oberstimme: ②

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

Der musikalisch dargestellte Gefechtsverlauf kann etwa so geschildert werden: ③

Die beiden Fechtenden schlagen ihre Klingen 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). III, 21

Folgende Elemente sind festzustellen: ④

- dreimaliger „Trommelwirbel“ zu Beginn, Ruf zum Duell
- Verdichtung des Schlagabtauschs im zweiten Teil (vgl. SB, S. 84)
- „friedliches“/höfisch vornehmes Ende jedes Abschnitts, die Kontrahenten trennen sich respektvoll, ohne ein dramatisches Ende III, 22

Schaukampf auf der Bühne

5

Die Lehrperson informiert die Schülerinnen und Schüler:



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 Romeos, der Montagues, und Julias, der Capulets, treffen aufeinander. Dabei fordert Tybalt, ein Cousin Julias, Romeos Freund Mercutio mit einem Biss zum Duell. Es entwickelt sich eine virtuos getanzte Fechtscene mit akrobatischen Sprüngen. Das Geschehen wogt hin und her. Mitglieder der beiden Familien kommentieren es gestisch. Am Ende stirbt Mercutio. In einer späteren Szene wird er von Romeo gerächt werden.

Die Schülerinnen und Schüler erkennen:

Einzelne Figuren des klassischen Balletts wird man in dieser Choreografie aus dem 20. Jahrhundert kaum definieren können. Vielmehr wird eine Fülle akrobatischer Bewegungsabläufe kombiniert, die beinahe an Stuntszenen aus früheren Actionfilmen erinnern. Diese Feststellungen werden auch die Diskussion prägen.

Denkbare Positionen sind:

- Die Choreografie enthält unrealistische Handlungsabläufe.
- 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, die der Realität nicht entsprechen muss.
- Die Kostüme spiegeln die Gesellschaftsschicht wider, in der sich die Handlung abspielt.
- Elemente der Musik werden virtuos in Bewegung umgesetzt.
- Musik, Bewegung, Kleidung und Licht führen zu einem intensiven Gesamteindruck.

Fit durch Zumba

⇨ SB, S. 86

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

Module

Ein Fitness-Trend aus Kolumbien

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

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

1



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 GARAGE BAND (Digitale Musikpraxis, SB, S. 88/89), in der selbstständig eigene kleine Tracks erstellt werden. Die Rhythmen sind hier in ihrer Grundstruktur abgebildet, laufen bewusst in demselben Tempo und eignen sich sowohl für die Umsetzung in Bewegung als auch für die kreative Arbeit in digitaler Musikpraxis.

2



III, 23–25

Die Hörbeispiele für Merengue und Cumbia enthalten neben dem Rhythmusmuster jeweils auch eine authentische Instrumentalversion. Reggaeton (III/25) ist im vorliegenden Kontext eine rein elektronische Musikrichtung und deshalb nicht als Instrumentalversion eingespielt.

Die Stücke können so bestimmt und beschrieben werden:

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

Für diesen Arbeitsschritt müssen die geeigneten räumlichen und zeitlichen Möglichkeiten zur Verfügung stehen. Sind sie gegeben, eignet 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 gilt grundsätzlich als anspruchsvolles Ganzkörpertraining. Durch das gleichzeitig hohe Motivationspotential und die gute Tanzbarkeit der Musik ist Zumba zu einem der beliebtesten Workouts unterschiedlichster Zielgruppen geworden.

3



6–8

Die vorliegende Videosequenz ist in die drei Einzelclips 6–8 unterteilt, Einblendungen zeigen den jeweiligen Tanzschritt zu Merengue, Cumbia und Reggaeton an. Die Tanzschritte werden im Übetempo erklärt und gezeigt (Frontansicht sowie Rückansicht) und die jeweiligen Besonderheiten der Bewegungsausführung erläutert. Anschließend werden sie zum Audiotrack der Zumba-Choreografie, einem Inspirationsbeispiel für die eigene softwaregestützte Trackerstellung (⇒ Aufgabe 4 bzw. Hörbeispiel III/26), ausgeführt.

4



III, 26

Die eigene Zusammenstellung der Choreografie kann in interessierten Lerngruppen durch die Recherche und Auswahl anderer Musik erweitert werden. Authentische Beispiele aus Lateinamerika, die die ganze Bandbreite an Tempi und choreografischen Möglichkeiten bieten, finden sich auf den gängigen Streamingplattformen. Die Variationsmöglichkeiten, ihre Authentizität (vor allem 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, welche eine gelungene 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 oben, 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 Musizieren, einen Einblick über Entstehung und Beschaffenheit von Fußballsongs. Sie beschreiben deren musikalische Merkmale im Zusammenhang mit ihrer Funktion als Slogan.

Zeitbedarf

Eine Unterrichtsstunde

Module**Die Urhymne des Fußballsports**

Die wesentliche gesangstechnische Schwierigkeit ist der große Ambitus der Melodie (a bis e"). Eine denkbare Lösung wäre ein Verteilen der Liedabschnitte:

- Takt 1: Männerstimmen (auch Solo denkbar)
- Takt 8, Zählzeit 3: Frauenstimmen (auch Solo 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, √ though 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	GERRY AND THE PACEMAKERS
Rhythmik	<ul style="list-style-type: none"> • Rhythmik folgt im Wesentlichen der Notation des Leadsheets. • einzige Abweichung durch Ausdehnung der Schlussphrase: Zäsuren in der Taktmitte, Verlängerung der Notenwerte 	<ul style="list-style-type: none"> • Fast alle auftaktigen Viertelnotenpaare werden verkürzt zu einem Achtelauftakt, insgesamt rhythmisch sehr frei und variabel.
Melodik	<ul style="list-style-type: none"> • Melodie entspricht weitestgehend dem Notat. 	<ul style="list-style-type: none"> • immer wieder kleine, ab Takt 11 deutliche Abweichungen mit eingefügten Verzierungen, abgeänderten Auftakten, Glissandi wie z. B. Takt 17, 19, 25

2



III, 28/29

Bei dieser Recherche können aktuelle Beispiele gefunden und kommentiert werden, z.B. wenn Fans einzelne Spieler nach ihrem letzten Spiel mit einem Song verabschieden oder wenn Niederlagen zu überwinden sind. Der Song hat sich als Solidaritätsbekundung auch über Stadien hinweg durchgesetzt: So wurde z. B. beim Eurovision Song Contest 2023 während des Zuschauerwotings der Song als Pausenfüller von einem ehemaligen ESC-Sieger vorgetragen, als Botschaft an die Ukraine, die sich zu der Zeit in einem Abwehrkampf 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 ermöglichen:

- 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. Frauschaft
- Beispiel 3: Feiern eines Erfolges

7 Der Vergleich ergibt:



- Das melodische Material der beiden Melodien ist im Wesentlichen identisch; nur im ersten Takt weicht der Schlachtgesang leicht ab.
- Die Rhythmik ist im Schlachtgesang deutlich geglättet. Die Punktierungen sind durch gleichmäßige Achtelnoten ersetzt.

Für die Eignung als Schlachtgesang sind ausschlaggebend:

- der Bekanntheitsgrad der Melodie
- die Kürze (aus dem Song werden nur die ersten vier Takte herangezogen)
- der relativ geringe Ambitus (Quinte, abgesehen von dem auf einen leichten Takteil fallenden a)
- der markante Beginn mit Dreiklangsmelodik

Klassiker und Popstars im Stadion

⇒ SB, S. 92

Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler beschreiben die musikalischen, dramaturgischen und szenischen Mittel bei der Ausgestaltung sportlicher Großveranstaltungen. Sie diskutieren über die Aufführungspraxis, die Wirkung und die Angemessenheit des Heranziehens klassischer Werke als Beitrag zum Status solcher Events.
Zeitbedarf	Eine Unterrichtsstunde
Hinweise zum Arbeitsblatt	Auf dem Arbeitsblatt (AB 12) wird die <i>Champions-League-Hymne</i> (SB, S. 92) mit ihrem repräsentativen Charakter dem beliebten Stadionsong <i>Three Lions</i> gegenübergestellt, der auch im Frauenfußball gesungen wird. Der Sänger der Band THE LIGHTNING SEEDS, Ian Broudie, ließ sich bei der Melodie von <i>You'll never walk alone</i> inspirieren.
Vorbereitete Unterrichtsbeiträge	Referat über Ergebnissen einer Internetrecherche: „Musikalische Darbietungen bei Sportereignissen“



Module

Ein markantes musikalisches Signal

Zwei Gründe können v. a. genannt werden:

1

- „Klassische“ Werke (auch aus Barock oder Romantik) enthalten oft melodisches Material, das, entsprechend aufbereitet, hohen Wiedererkennungswert hat.
- „Klassik“ gilt auch bei weniger an dieser Musik Interessierten als „wertvoll“, „besonders“, „teuer“. Dieses Image wertet auch die Veranstaltung auf.

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

2

Händel rollt gewissermaßen einen „Klangteppich“ aus. Jeweils einen Takt lang werden Akkorde ausgehalten, die meist der Grundtonart D-Dur nahestehen:

Takt 3: a-Moll (Molldominante)

Takt 5: G-Dur (Subdominante)

Takt 6: A-Dur (Dominantseptakkord)

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 die ehrwürdigen Personen hin, die dann vom Chor angesprochen werden. „cresc. poco a poco“ schreibt die allmähliche Steigerung der Dynamik vor, die allerdings von fast allen Interpreten erst kurz vor dem mächtigen Einsatz des Chores eingeleitet wird.



Die Schülerinnen und Schüler erläutern aus ihrem Vorwissen etwa:

3

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



Auf dieser Grundlage führen sie aus:

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

- der bei einem Krönungsanthem wichtige Text besser zu verstehen ist,
- die Aussage im vollen homophonen Satz eindrucksvoller klingt als beim komplexeren Zusammenklang 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 durch Takte mit anderer Besetzung variiert.
- Der Chor setzt – wie bei Händel – mit einem Dur-Akkord im ff ein. Im weiteren Vergleich ist die Stimmführung stellenweise identisch, lehnt sich zumindest an die bei Händel eng an.

Ohne Zweifel kann man von einem hohen Grad der Ähnlichkeit sprechen.

Geschäft auf Gegenseitigkeiten

5

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

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

6

Schülerinnen und Schüler berichten aus eigenem Erleben, Fernsehübertragungen und Recherchen im Internet (⇒ Vorbereitete Unterrichtsbeiträge) über entsprechende Veranstaltungen (z. B. Eröffnungsmusik bei Olympischen Spielen, Pausenauftritte bei Fußballspielen usw.). Die persönliche Stellungnahme soll sich aus der Wertung von Vor- und Nachteilen ergeben, z. B.:

Vorteile:

- Abwechslung
- „Erholung“ von den emotionalen Belastungen während des Spiels
- zwei Erlebnisse (Konzert, Match) für einen Eintrittspreis

Nachteile:

- Unterbrechung der Intensität des Erlebnisses
- unerwünschte, weil nicht frei gewählte „Lärmbelastung“
- Verteuerung des Eintrittspreises, weil auch die Stars bezahlt werden müssen

7

Dieser Livemitschnitt 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 oder einem lauten Beckenschlag objektiv zu früh ein: ein Spiegel der überschäumenden Atmosphäre im Publikum.



III, 34

Eistanz und Eiskunstlauf

⇨ SB, S. 94

Lernziele und Kompetenzen


Die Schülerinnen und Schüler gewinnen theoretische und praktische Einblick in Bewertungskriterien und Bewegungsabläufe von Eistanzfiguren. Sie kennen musikalische Merkmale einer Kürmusik, stellen diese ins Verhältnis zum dramaturgischen Aufbau einer Kür und entwickeln ihre Vorstellungskraft für die damit verbundenen Bewegungsabläufe.

Zeitbedarf

Ein bis zwei Unterrichtsstunden



Module

Ästhetik auf Kufen


Den idealen Erwartungshorizont bilden die folgenden Kriterien aus dem Wertungssystem 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 zum Tempo der Musik stimmige Ablauf der Schrittfolge kann letztlich nur auf dem Eis realisiert werden. Mögliche Problemfelder bei der Umsetzung:   III, 35

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

Als Parallelen zwischen klassischem Standardtanz und Eiskunstlauf können genannt werden: 

- Die wesentliche Herausforderung ist die ansprechend präsentierte Verbindung von Musik und Bewegung.
- Körperbewusstsein bzw. das Gefühl für Bewegung, Balance und Haltung werden beansprucht.
- Schwung und Bewegungsfluss spielen eine zentrale Rolle.
- Bewegungselemente 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 trägt zum 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 Musicalfilm *Rocket Man* bzw. 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 Darbietung jeweils die Startpunkte des 1. und 2. Abschnitts.
- Fließende Figuren oder Drehungen bilden oft einen 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. rhythmisch akzentuierte Struktur im dritten Abschnitt wird für eine rasche Abfolge kurzer Elemente wie beispielsweise mehrerer Schritte genutzt.

8

Mögliche Problemfelder bei der Bewertung einer Kür:



III, 37

- Sprungkombinationen folgen oft in sehr kurzen Abständen aufeinander.
- Technische Elemente mit verschiedenen Anforderungsprofilen werden kombiniert. Sprünge, Pirouetten und Schritte werden jeweils nach eigenen Maßstäben beurteilt.
- Musik und Präsentation sowie der daraus resultierende künstlerische Ausdruck können von der Jury nicht ausschließlich objektiv beurteilt werden.
- Die Jury wird mitunter mit den Reaktionen des z. T. fachkundigen Publikums konfrontiert.
- Ein vielschichtiges Bild aus verschiedensten Bewertungselementen muss in sehr kurzer Zeit auf eine zuverlässige Endpunktzahl für die Platzierung der Athleten reduziert werden.

Paul Hindemith: Mathis der Maler

▷ SB, S. 98

Vorbemerkung	Die anspruchsvollen, Konzentration und Zeit fordernden Abschnitte „Hindemith und das Dirigieren“ und „Einblicke in Dirigieren und Ensembleleitung“ (Arbeitsaufträge 15 bis 21) können im Sinne der modularen Anlage des Lehrwerks ggf. übersprungen werden. Bei allen sich auf Bildern beziehenden Arbeitsaufträgen ist es hilfreich, wenn die Lehrperson die Gemälde bzw. Ausschnitte im Unterrichtsraum großformatig projiziert.
Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler kennen im Umriss Paul Hindemiths Biografie; sie können Besonderheiten seiner Kompositionsweise und den Wandel seiner Musikästhetik einordnen und beschreiben. Sie lernen die Entstehungsgeschichte der <i>Mathis</i> -Sinfonie kennen und gewinnen dabei musikhistorisches Wissen. Bei der Werkbetrachtung erschließen sie den Zusammenhang zwischen dem Werk, der gleichnamigen Oper und der Gestaltung von Mathias Grünewalds <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 zu einem der Themen aus der Sinfonie ein, leiten und spielen ihn.
Zeitbedarf	Der Zeitbedarf richtet sich am Anteil der praxisorientierten Lernabschnitte aus. Werden an dieser Stelle sinnvollerweise die Kompetenzseiten zu den Grundlagen des Dirigierens einbezogen, wird er etwa 10 Unterrichtsstunden betragen.
Hinweise zu den Arbeitsblättern	Das Arbeitsblatt (AB 13) stellt eine unterstützende Hilfe für die Arbeitsaufträge 10, 11 und 12 zur Verfügung. In den Notenbeispielen können kompositorische Merkmale gekennzeichnet, markiert und ausgewertet werden. Ein weiteres Arbeitsblatt (AB 14) ermöglicht im Rahmen der Kompetenzseiten <i>Grundlagen des Dirigierens</i> Eintragungen auf einer Partiturseite aus Schuberts 8. Sinfonie, 2. Satz.



13, 14

Module

Bratscher und Bürgerschreck

Die Beschäftigung mit diesem Arbeitsauftrag wird den Schülerinnen und Schüler erleichtert, wenn sie Wagners Ouvertüre zu *Der Fliegende Holländer* ausschnittsweise 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 mit der boshaften Anspielung auf den Klang und die Arbeitsweise („vom Blatt“) einer Kurkapelle
- die Verballhornung eines Stückes des von seinem Publikum hochverehrten Richard Wagner
- die Besetzung des im Original von einem großen Sinfonieorchester gespielten Stückes mit einem Streichquartett

Im Einzelnen:

- der lächerliche Klang 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