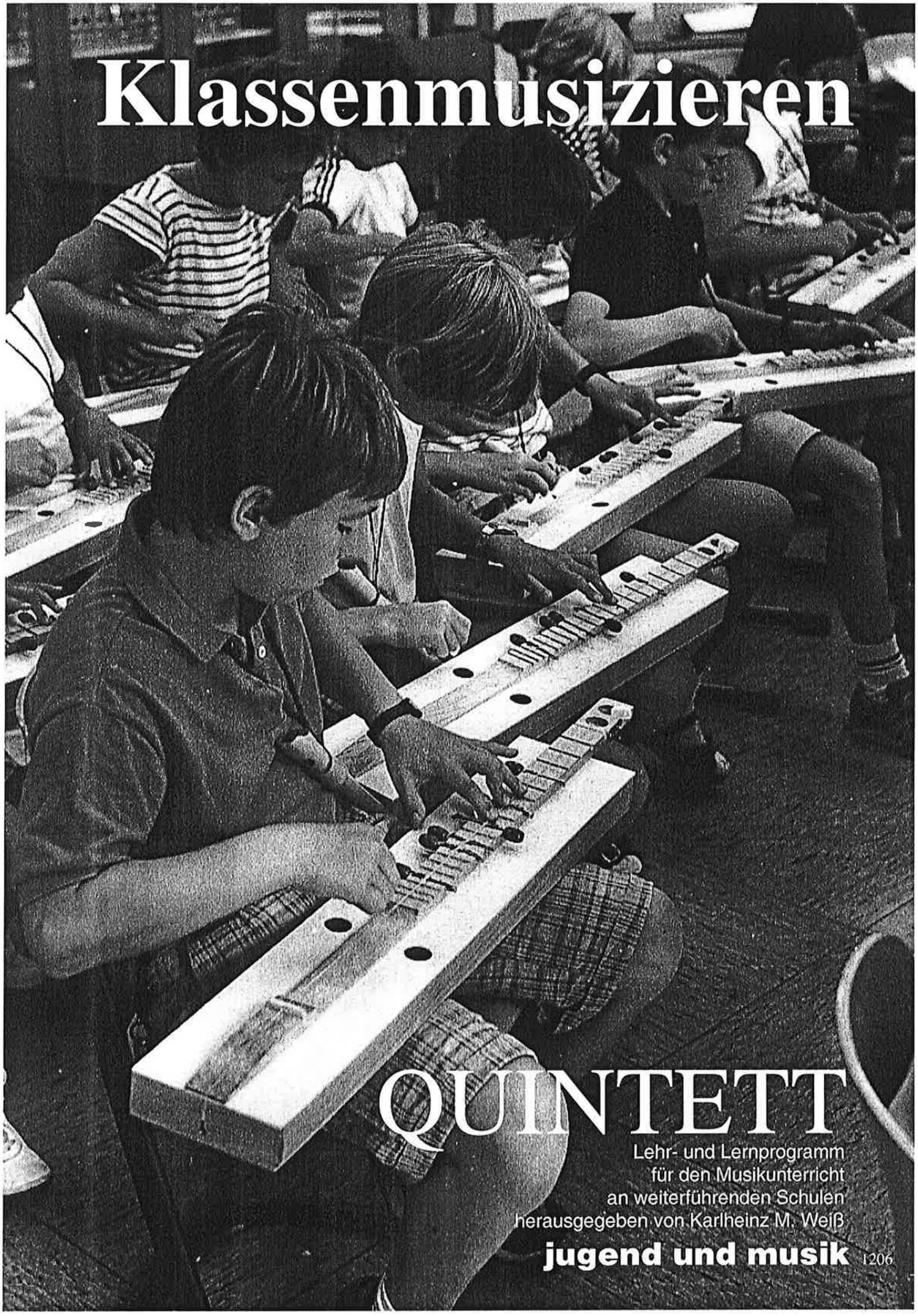
Klassenmusizieren



QUINTETT

Lehr- und Lernprogramm
für den Musikunterricht
an weiterführenden Schulen
herausgegeben von Karlheinz M. Weiß

jugend und musik 1206

Inhalt

Abkürzungen und Zeichen 3
Methodische Hinweise und Anregungen
Grundvoraussetzungen für das Klassenmusizieren - Die Spielregeln 4
Einrichtung des Musiksaals - Sitzordnungen beim Klassenmusizieren 5
Wie Klassenmusizieren gelingen kann 6
Disziplin 7
Das QUINTETT-Programm im Überblick 8
Das Schülerarbeitsbatt (SAB) - Die Lernfelder 9
Das Notenschreiben 10
Erarbeitungsvorschläge zu den QUINTETT-Stufen
Stufe 1 11
Stufe 2 12
Stufe 3 13
Stufe 4 14
Stufe 5 15
Stufe 6 16
Stufe 7 17
Anmerkungen zu den Unterrichtseinheiten 1.01 bis 1.10 18 ff.
Das Instrumentarium - Ausbildung der Sensomotorik 20
Das Steckbund-Monochord als Basis-Instrument 21
Das Einstimmen - Der Stimmvorgang - Stimmen als Unterrichtsthema 22
Die Spielhaltung - das Halteband 23
Die Spielhandlung der linken Hand - Das Abgreifen der Töne - Fingersatz 23
Die Spielhandlung der rechten Hand - Die Anschlagsarten 24f.
Die Percussions-Instrumente: Spielweise und Notation
Ein- und Zweihand-Trommel 26
Stabrassel 27
Kastagnetten 28
Die Klangstäbe
Das Insertspiel auf Klangstäben - Das Einstudieren der Insert-Zeile 29
Aufstellung der Klangstäbe (Oktav-Tablett) 30
Gestaltungselemente im Unterrichtsverlauf
Der Beginn einer Unterrichtsstunde - Hinweise zu den Percussions-Patterns 31
Percussions-Patterns in verschiedenen Taktarten 32
Tanzbewegungen in verschiedenen Taktarten
2/4 (6/8)-Takt, Passamezzo-Modell 33
2/4-(6/8)-Takt, Vierschritt-Modell 34
3/4-Takt, Rumba-Modell 35
3/4-Takt, Menuett-Modell 36
4/4-Takt, Kreis-Modell 37
Atemübungen 38
Selbstbau der Percussions-Instrumente und des Oktav-Tabletts für Klangstäbe
Trommel 39
Stabrassel 40
Schulkastagnette 41
Bauplan des Oktav-Tabletts für Klangstäbe 42
Akkordtabellen für das Herstellen eigener Begleitsätze 43
Kopiervorlagen für die Hand der Schüler
Monochordgriffbrett-Diagramm zum Auffinden von Einzeltönen 44
Monochordgriffbrett-Diagramm zum Auffinden von Akkordtönen 45
Liste der verfügbaren Unterrichtseinheiten (Stand 10/06) 46

Abkürzungen und Zeichen

A, B, C, D usw. vor oder über Instrumentalstimmen gibt die Progressionsstufe an;
A ist die spieltechnisch leichteste

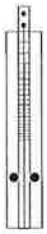
L	die Lehrkraft
li - re	links - rechts (Beinbewegungen bei Tanzbeschreibungen)
S	die Schülerin, der Schüler, die Schülerinnen und Schüler
SAB	Schülerarbeitsblatt
UE	Unterrichtseinheit
Q.:	Quelle, Fundstelle

✎..... hier soll von den Schülern etwas eingetragen, erfunden oder ergänzt werden

● Einzeln (in Stillarbeit während der Erinnerungsphase des Unterrichts) zu lösende Aufgabe

✣ In Teamarbeit zu lösende Aufgabe
(z.B. Tisch-Quartett, jeweils vier Schüler [2 Sopran- und 2 Tenor-Monochorde] in Quartett-Sitzweise - evtl. um einen Tisch sitzend [vergl. Seite 5])

▲ Hausaufgabe (oder in Stillarbeit [Erinnerungsphase] während des Unterrichts zu bearbeitendes Lernfeld)



Monochordsatz, in der Regel vierstimmig
(1. und 2. Stimme werden auf Sopran-, 3. und 4. Stimme auf Tenor-Monochorden gespielt.
Das Bass-Monochord oktaviert die 4. Stimme.
Der Monochordsatz kann ggf. auch von Streichinstrumenten, Mandolinen, Gitarren, Stabspielen, Keyboards u.a.(mit)-gespielt werden)

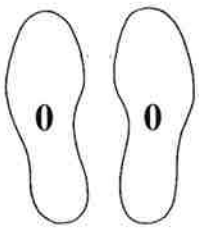
Mit Resonatoren-Klangstäben (Metall) zu spielende Insert-Zeile[1)]

Einhand-Trommel (Rahmentrommel)[2)]
(mit Fell oder Furnier-Membran)

Zweihand-Trommel (Bongo-Trommel)[2)]
(mit Fell oder Furnier-Membran) in Zweihandspielweise und Bongo-Haltung

Stabrassel[2)]

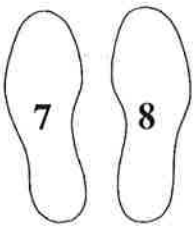
Kastagnetten[2)]



Ausgangsstellung beim Tanzen[3)]

vorwärts (dritter) Schritt links

rückwärts (sechster) Schritt rechts



am Platz (siebter und achter Schritt)

---

1) Die Insert-Spieltechnik wird auf Seite 29f. beschrieben.
2) Die Spielweisen dieser Instrumente werden auf den Seiten 26 bis 28 dargestellt.
3) s. Seiten 33 bis 37.

Methodische Hinweise und Anregungen

Grundvoraussetzungen für das Klassenmusizieren

Klassenmusizieren ist nur dann effektiv und didaktisch sinnvoll, wenn es *konsequent und kontinuierlich* betrieben wird und wenn zwei methodische Grundvoraussetzungen beachtet werden:

1. Bei der Erarbeitung eines Aufgabenfeldes müssen alle Schüler jeweils *das gleiche Instrument* zur Hand haben.

Nur ein homogenes Instrumentarium ermöglicht zeitgleich und zeitsparend die gemeinsame Arbeit mit allen Schülern, mit allen klassenunterrichtsspezifischen gruppendynamischen Lerneffekten und ohne Disziplinprobleme, die unweigerlich entstehen, wenn die Lehrkraft mit verschiedenen Schülern oder Schülergruppen - zwangsläufig nacheinander - in verschiedenen Lernfeldern verschiedene Spielaufgaben und Spieltechniken auf verschiedenen Instrumenten erarbeiten muss. Entscheidend ist darüber hinaus jedoch vor allem der pädagogische und musikalische Gewinn, der sich erst ergibt, wenn alle Schüler z.B. die betreffenden Einzelstimmen im eigenen Handeln kennen- und könnengelernt haben; denn nur dann hat der einzelne Schüler die Chance, seine eigene musikalische Leistungsfähigkeit einschätzen und verbessern zu können, und nur dann kann die Lehrkraft die Leistungsfähigkeit der einzelnen Schüler erkennen, gerecht beurteilen und für das spätere Zusammenspiel eine pädagogisch sinnvolle Binnendifferenzierung vornehmen.

2. Es müssen bestimmte Spielregeln vereinbart und eingehalten werden.

Musik ist Ordnung. Das gilt auch und in besonderem Maße für das Musizieren in der Großgruppe einer Schulklasse. Die Lehrkraft muß daher - noch bevor das erste Instrument ausgeteilt ist - den Schülern klarmachen, daß gemeinsames Musizieren ein Spiel ist, bei dem - wie bei allen Spielen - gewisse Spielregeln zu beachten sind. Das Einhalten als sinnvoll erkannter Regeln wird von den Schülern stets auch ohne weiteres akzeptiert.

Drei Spielregeln

- *Die wichtigste Regel* ist diese:
  Wer spielt, wenn nicht gespielt werden soll, wird - am besten nonverbal - verwarnt, d.h. er bekommt z.B. wie für ein "foul" die gelbe Karte gezeigt. Meist genügt es schon, wenn von der Lehrkraft der schiedsrichterübliche Griff zur Brusttasche angedeutet wird. Dass bei einem weiteren Regelverstoß die "rote Karte" fällig wird, ist allen Schülern bekannt und würde bedeuten, daß der betreffende Schüler eine "Auszeit" nimmt, d.h. das Instrument weglegt oder abgibt, bis ihm das Mitspielen wieder erlaubt wird.[1] Da in der Regel und natürlicherweise jeder Schüler jedoch zur Gruppe gehören, d.h. auch mitspielen will, wird diese Strafe in einer Klasse, die mit Freude musiziert, erfahrungsgemäß kaum angewandt werden müssen.
- *Die zweite Regel*
  betrifft das Eintreten von Ruhe. Es ist absolut natürlich, dass Schüler, wenn sie ein Instrument in die Hand bekommen, dieses gleich auch ausprobieren und anspielen. So klingt es im Musikraum nach dem Austeilen der Instrumente in aller Regel wie im Stimmzimmer eines Orchesters vor dem Auftritt. Für das Aufhören des individuellen Anspielens der Instrumente muß mit der Klasse daher *ein bestimmtes Zeichen* verabredet werden, z.B. ein Gong, ein bestimmter Akkord oder eine bestimmte Geste der Lehrkraft, z.B. der Lehrer hebt den rechten Arm: wer das sieht, tut dies auch - und ist dadurch am Weiterspielen gehindert.
- *Die dritte Regel*
  organisiert das Holen, Austeilen und Aufräumen der Instrumente. Hierfür sollten in jeder Klasse (für jedes Instrument) jeweils *zwei* Schüler als Ordner ("Trommel-Ordner", "Monochord-Ordner" usw.) bestellt werden, die auch dafür sorgen, dass die betreffenden Instrumente intakt und spielbar bleiben und eventuell eingetretene Schäden (z.B. gerissene Saiten) erkannt und unverzüglich repariert werden. Auf diese Weise erwächst der Lehrkraft durch das Klassenmusizieren kaum zusätzliche Arbeit, und es ist sichergestellt, dass die Instrumente in den folgenden Musikstunden wieder problemlos eingesetzt werden können.

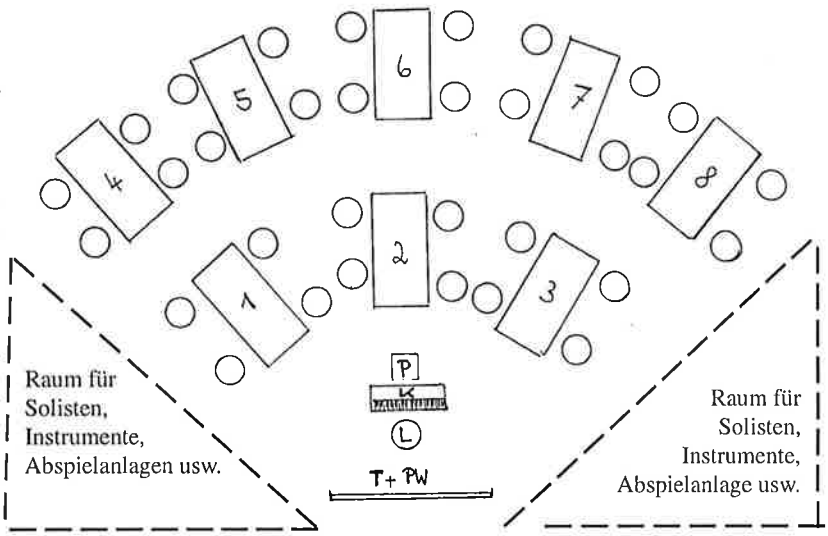
1) s. hierzu Seite 7, den vierten Abschnitt.

Einrichtung des Musiksaals - Sitzordnungen beim Klassenmusizieren

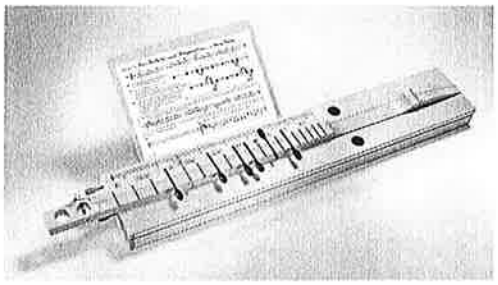
Wenn der Musiksaal mit Tischen möbliert ist, hat es sich für das Klassenmusizieren als praktisch erwiesen, jeweils *vier Schüler* um einen Tisch zu setzen (2 Sopran- und 2 Tenor-Instrumente) und auf diese Weise "Tisch-Quartette" zu bilden. Die Tische werden nummeriert, so dass das betreffende Quartett leicht aufzurufen ist. Falls die in das Monochord einsteckbaren Notentabletts (s.u.) nicht verwendet werden, stellen die Schüler ihre Ringordner mit den in Sichthüllen steckenden SABn als "Pultbücher"[1] auf die Tische.

Diese Sitzordnung ist möbelsparend und macht sich bei allen anderen im Musikraum ablaufenden musikalischen Aktivitäten (Tanz, Chor, Orchesterprobe etc.) positiv bemerkbar: es müssen nur halb so viele Tische zur Seite geräumt werden wie bei der üblichen Zweierbesetzung!

Die nebenstehende Zeichnung zeigt eine Sitzordnung für 32 Schüler an 8 Tischen, die radial angeordnet sind, so dass die Schüler (bei leichter Drehung) zur Projektionswand sehen können und die Lehrkraft vom zentral positionierten Tasteninstrument aus die ganze Klasse überblicken kann.



P= Projektor, K= Klavier, L= Lehrer, T+PW = Tafel und Projektionswand.

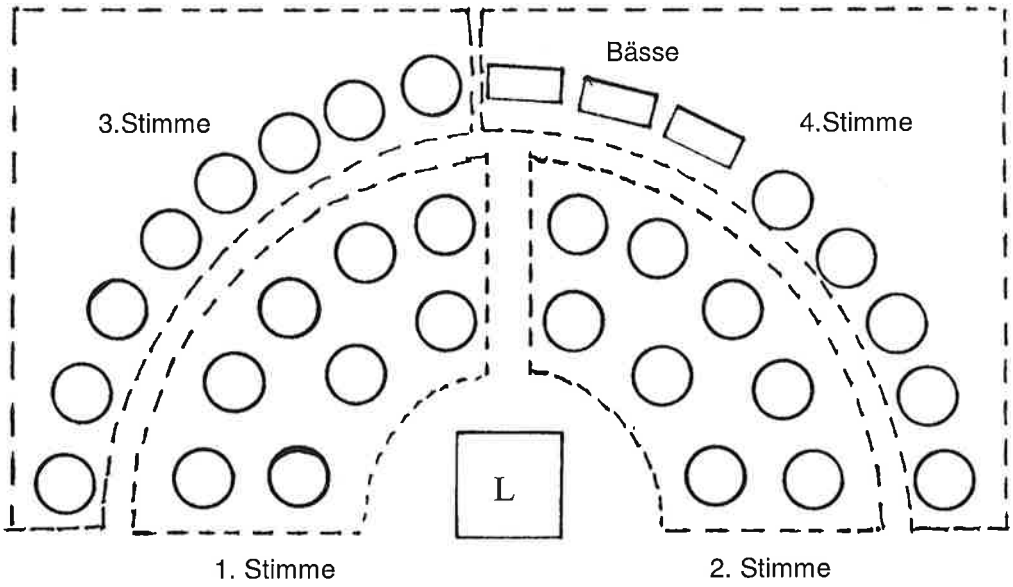


Wenn die Monochorde mit einsteckbaren Notentabletts ausgerüstet sind (s. Bild links), kann die Klasse in konzentrischen Halbkreisen gesetzt werden.

Diese Chor- oder Orchestersitzordnung ist für das Klassenmusizieren optimal:

Die Blickrichtung aller Schüler ist zur Mitte gerichtet. Die Lehrkraft kann das ganze Ensemble leicht überblicken und kann auch von allen Schülern gleich gut gesehen werden.

Zentral projizierte Arbeitsblätter, Partituren oder Stimmen sind ohne Körperdrehung abzulesen, und Eintragungen auf dem Notentablett können ohne Veränderung der Blickrichtung vorgenommen werden.



Da weder Tische noch Notenständer benötigt werden, ist eine noch flexiblere Nutzung des Musiksaals möglich als bei der oben dargestellten Tisch-Version. Die Zeichnung zeigt eine Sitzordnung für 32 Schüler.

1) s. hierzu Einführung in das **tutti**-Programm, Praxis-Tipp 3, Seite 19.

Wie Klassenmusizieren gelingen kann

- Stets auf ein freundlich-fröhliches Arbeitsklima bedacht sein: viel lachen!!!
- Immer wieder Loben, was irgend zu loben ist, aber auch nur dann!
- Spiel- und Verhaltensregeln aufstellen, evtl im Musikzimmer aushängen und *konsequent durchhalten.* Dazu gehören "Ruhesignale" , Regeln für den Umgang mit den Instrumenten, das Ernennen von "Instrumetten-Ordnern" und das genaue Festlegen von deren Aufgaben.
- Stets *alle* Schüler beschäftigen, Leerlauf vermeiden ("Vollbeschäftigung" ist das Zauberwort für gelingendes Klassenmusizieren).
- Daher: in wechselnden Besetzungen musizieren: tutti, solo, eine Stimme, eine Sitzreihe, in Stimmkombinationen, als Quartett usw. Die Nichtspielenden dabei stumm mitgreifen oder mittaktieren lassen.
- Musikalische Phrasen in Sinnabschnitten (patternweise) und zuerst über das Gehör einüben (Call-& Response-Techniken anwenden).
- Die Begleitstimmen immer auch mitsingen und (evtl. Nonsense)-Texte dazu erfinden lassen.
- Schüler in den "Produktionsprozess": einbeziehen: Einzählen, Einsatzgeben, die eigene Leistung und auch die der Mitschüler beurteilen lassen.
- An einem Stück arbeiten, bis ein befriedigendes (Zwichen)-Ergebnis erzielt ist. Die Kinder in der beharrlichen Detailarbeit den Ernst künstlerischer Arbeit erleben lassen, so dass sich echtes Erfolgserlebnis einstellen und Qualitätsbewusstsein bilden kann.
- Übe-. Stille- und Erinnerungsphasen einbauen - absolute Stille eintreten lassen.
- Zwischen möglichen Formen des aktiven Umgangs mit Musik abwechseln: hören, auswendig spielen, improvisieren, nachsingen, nachpfeifen, taktieren, dirigieren, in Bewegung, Bilder, Graphiken umsetzen, kleine Choreographien ausprobieren und vortanzen lassen.
- Arrangements so anlegen, dass Stimmen verschiedener Schwierigkeitsgrade (Nachzügler und Vorzüglerstimmen) vorhanden sind.
- Leichte und schwere Stimmen mit allen Schülern spielen,beim Ensemble-Spiel die Schüler ihre Stimme selbst wählen lassen (Selbsteinschätzung!), wobei Sopran-Monochorde auch Tenor-Stimmen spielen können und umgekehrt.
- Bei Percussionsstimmen die Hände wechseln und Schrittbewegungen dazu machen lassen.
- Wenn Konzentration nachlässt,"Padovan"-Übungen ("Überkreuzbewegungen") einbauen.
- Die Schüler nicht zu lange die selbe Stimme spielen lassen, sondern nach einiger Zeit eine sinvolle "Stimmen-Rotation" vornehmen (etwa nach einer Aufführung, zu Beginn eines neuen Projektes): Die Spieler der ersten Stimme übernehmen die dritte, die dritte übernimmt die erste, ebenso wechseln die Spieler der zweiten und vierten Stimme. Wenn innerhalb eines Schuljahres die Stimmen dreimal in dieser Weise getauscht werden, konnte jeder Spieler eine zeitlang jede der vier Stimmen spielen und dabei das besondere "Stimmgefühl" erleben, das mit dem Spielen einer Außen- oder einer Mittelstimme verbunden ist.
- Theoretisches immer zuerst praktisch musizierend erlebbar werden lassen.
- Der Spielfluss darf durch Spielfehler nicht unterbrochen werden. Die Schüler müssen lernen, Fehlerstellen nicht zu wiederholen. Sie wird sofort vergessen (sonst passiert der nächste Fehler), hinterher aber besprochen und durch Üben ausgebügelt.
- Immer berücksichtigen, dass Kinder und auch Jugendliche meist noch Anfänger sind, das Spielen eines Instruments dem einen früher, dem anderen erst allmählich gelingt, weil die Motorik und die kortikalen Reaktionsmuster - insbesondere was die Fähigkeit zur Zeitgestaltung betrifft - individuell unterschiedlich entwickelt und ausgebildet sind. Daher sind den ganzen Körper einbeziehende rhythmisierte Bewegungsübungen in allen Klassenstufen unerlässlich.
- Schließlich, das Selbstverständliche: Die Lehrkraft muss alles, was sie den Kindern vermitteln will, selbst souverän beherrschen.

Disziplin

Die Befürchtung mancher Lehrkräfte, Klassenmusizieren sei - insbesondere in großen Klassen - auf Grund der dabei entstehenden Disziplinprobleme kaum oder gar nicht durchführbar, ist durch die praktischen Erfahrungen mit diesem Unterrichtsverfahren eindeutig widerlegt. Es zeigt sich vielmehr, dass durch das gemeinsame Musizieren nicht nur die Konzentrationsfähigkeit der Schüler signifikant zunimmt, sondern durch das "Anspringen des limbischen Systems" sich eine von Teamgeist und Musizierfreude geprägte fröhliche Arbeitsatmosphäre einstellt. Dennoch kann es in Einzelfällen zu Schülerreaktionen kommen, die gerade durch die Handlungsorientierung hervorgerufen werden, deren Ursachen und Lösungsmöglichkeiten jedoch im Rahmen dieser Einführung nur angedeutet werden können.

Überforderung

Es kann sein, dass ein Schüler den Unterricht stört, weil ihm ein bestimmter Bewegungsablauf nicht oder nicht schnell genug gelingt. In diesem Fall empfiehlt es sich, unvermittelt, ohne irgendwelche Erklärung und ohne den betreffenden Schüler anzusehen oder anzusprechen eine *methodisch kalkulierte Vollbremsung* vorzunehmen, d.h. die Progression umzukehren, indem man den betreffenden Bewegungsvorgang mehrmals zusammen *mit allen Schülern* allmählich immer langsamer werdend ausführen lässt. Das Prinzip des methodisch kalkulierten "Rückwärtsgangs" kann übrigens auch im kognitiven Bereich und immer dann angewandt werden, wenn eine Überlastung des Ultrakurzzeitgedächtnisses droht, weil - u.U. verleitet durch besonders eifrig mitgehende Schüler - das Progressionstempo bei der Stoffvermittlung überzogen wurde.

Als eine andere Möglichkeit, einen überforderten Schüler nicht "über Bord" gehen, d.h. aus der Gemeinschaftsleistung ausscheren zu lassen, so dass er versuchen muss, durch undiszipliniertes Verhalten auf sich aufmerksam zu machen, bietet es sich an, dem betreffenden Schüler eine andere, leichter auszuführende Spielaufgabe zuzuweisen. Das vorliegende Lehrprogramm wie auch die Spielstücke des mobilen Unterrichtsmaterials (jum-Nr.) enthalten stets Spielaufgaben (Stimmen) verschiedener Schwierigkeitsgrade, so dass eine solche Binnendifferenzierung innerhalb der Gemeinschaftsleistung jederzeit möglich ist.

Unterforderung

Es sind oft gerade die musikalisch begabten Schüler, die sich beim Klassenmusizieren manchmal unterfordert fühlen und dies durch auffallendes Verhalten demonstrieren. Auch hier muss kreativ reagiert werden, indem solche Schüler ad hoc mit entsprechend anspruchsvolleren Aufgaben versehen werden, indem man sie z.B. einzählen, den Einsatz geben, Vor- oder Nachspiel erfinden, dirigieren oder auf einem anderen Instrument mitspielen lässt. Manchmal führt es auch zu überraschend positiver Verhaltensänderung, wenn es gelingt, das musikalische Überschusspotential gemeinschaftsdienlich einzusetzen, indem dieser Schüler - nach dem "Spannemann-Prinzip" - neben einen schwächeren, unsicheren Schüler gesetzt - diesem helfen darf.

Permanent störende oder die Mitarbeit verweigernde Schüler

sollten aus dem musizierenden Klassen-Ensemble herausgenommen werden, indem sie ohne Blickkontakt zur Klasse in der Nähe der Lehrkraft platziert werden und eine der jeweiligen Klassenstufe entsprechend anspruchsvolle Sonderaufgabe erhalten, ohne dass diese den Charakter einer Strafarbeit annimmt. Sinnvoll und gut geeignet sind hierfür Denksportaufgaben,wie sie in Jugendbüchern oder entsprechenden Sammlungen leicht zu finden sind. Wichtig ist aber, dass der betreffende Schüler am Ende der Stunde der ganzen Klasse seine Lösung darstellt, wodurch er sich auf positive Weise (wieder) in die Klassengemeinschaft einbringen und sich gewissermaßen selbst die Möglichkeit schaffen kann, dies in der nächsten Stunde auch (wieder) musizierend zu tun.

Pofessionelle Reaktion

Mit Disziplinproblemen konfrontiert zu sein, ist ein Spezifikum des Lehrberufs, und sie kreativ und im erzieherischen Sinne positiv zu lösen macht den wichtigsten Teil der pädagogischen Kunst aus. Wenn es auch gerade beim Geschäft der Musikvermittlung gelegentlich besonders schwer erscheinen mag, die Nerven und kühlen Kopf zu bewahren, so sollten sich gerade Musiklehrkräfte immer wieder klar machen, dass die Wirkung aller disziplinbezogenen Maßnahmen entscheidend davon abhängt, dass sie mit ebenso bestimmter wie freundlicher Gelassenheit ergriffen werden.

Das QUINTETT- Programm im Überblick

Das Material dieses Lehr- und Lernprogramms ermöglicht einen Musikunterricht, der völlig vom praktischen Musizieren ausgeht. Dabei werden - neben der Singstimme - fünf verschiedene Klasseninstrumente eingesetzt. Das Steckbund-Monochord dient dabei als Basis-Instrument, zu dem Resonatorenklangstäbe und Percussionsinstrumente hinzutreten, die nach sensomotorischen Gesichtspunkten ausgewählt sind.[1)]

Alles was beim Klassenmusizieren zu tun, zu hören, zu benennen, zu notieren, zu bedenken, zu wissen und zu behalten ist, wird allein am handgreiflichen Umgang mit diesen Musikinstrumenten entwickelt und durch kontinuierliches Wiederholen befestigt und schrittweise erweitert.

Das QUINTETT-Material ist nicht nach Jahrgangsklassen, sondern nach musikpraktischen *Kompetenzstufen* geordnet. Die methodische Progression ergibt sich aus dem pädagogischen Prinzip des Fortschreitens vom Leichten zum Schwereren: von Stufe zu Stufe nimmt nicht nur die Anzahl der Begleitakkorde zu (auf Stufe1 ist es einer, auf Stufe 2 sind es zwei usw.), auch die rhythmische Differenzierung des Begleitsatzes, der Umfang des bespielten Tonraums, die Praxis des Notenschreibens und die gedanklichen Anforderungen bei der Ausarbeitung des Schülerarbeitsblattes (SAB) erweitern sich kontinuierlich, wobei der sinnvolle Wechsel der Arbeitsformen (Stillarbeit, Teamwork, Hausaufgabe) sich aus der Anlage der Schülerarbeitsblätter ableiten lässt.[2)]

Das QUINTETT-Programm zielt auf ein fünfstimmiges Musizieren aus vierstimmigem Monochord-Begleitsatz und (mindestens) einer weiteren Stimme, in der Regel einer Liedmelodie, die aber auch von Melodie-Instrumenten gespielt werden kann, so dass von Anfang an auch das im *außerschulischen Musikunterricht* erlernte Instrumentalspiel der Schülerinnen und Schüler in das Klassenmusizieren einbezogen wird.

Die Liedmelodie wird meist durch eine aus den Gerüsttönen der Melodie gebildete "Insert-Zeile" musizierend vorbereitet. Diese muss zunächst durch Eintragen von Notennamen und fehlenden Notenzeichen von den Schülern ergänzt werden, bevor sie - vom Monochordsatz begleitet - *insert* auf *Klangstäben* gespielt werden kann.[3)] Auf diese Weise wird die melodische Grundstruktur der Liedmelodie in der Vorstellung verankert, bevor ihre durch Nebennoten angereicherte Endgestalt singend erarbeitet und mit dem Liedtext verbunden wird.

In manchen Unterrichtseinheiten sind die Insert-Zeilen als Begleitstimmen angelegt, in jedem Falle aber ergeben sie zusammen mit dem Monochord-Begleitsatz einen klanglich reizvollen "Spieluhrsatz" (Carillon) und können (ohne Melodie) als Vor-, Zwischen- und Nachspiel musiziert werden. Wo es stilistisch möglich ist, bietet das SAB auch *Percussions-Stimmen,* deren spieltechnische Anforderungen der jeweiligen Kompetenzstufe entsprechend anspruchsvoller werden und die rhythmische Grundausbildung lustbetont vorantreiben.

Da alle auf dem SAB versammelten Stimmen stets miteinander kombiniert werden können, ergeben sich sowohl Möglichkeiten strophenweise wechselnder Besetzung und Instrumentation wie auch einer leistungsgemäßen Binnendifferenzierung der Klasse.

Die in den Stufen 1 bis 4 aus praktischem Musizieren gewonnene musikalische Handlungskompetenz und das daraus abgeleitete elementare musiktheoretische Grundwissen ist für die Orientierungsstufe und den Hauptschulbereich völlig ausreichend.

In den Stufen 5 und 6 können für den rhythmisch anspruchsvoller werdenden Begleitstimmen-Satz eine weitere Notationsform und die klanglich reizvollen Varianten ausprobiert werden, die durch Stimmtausch entstehen, und ab Stufe 7 geht es darum, die im Verlauf dieses Lernprogramms erworbenen Kenntnisse praktisch anzuwenden und in einem erweiterten harmonischen Umfeld die klanglichen Wirkungen entfernterer Akkordverbindungen und -Funktionen zu erkunden und zu genießen.

Für den Musikunterricht an Gymnasien bietet das QUINTETT-Programm die sinnvolle Ergänzung zum **tutti**-Programm, das ins Melodiespiel auf dem Monochord einführt und schwerpunktmäßig die Inhalte der *allgemeinen Musiklehre* samt deren Terminologie vermittelt, so dass es sich empfiehlt, die Unterrichtseinheiten beider Programme jeweils *abwechselnd* zu erarbeiten.

---

1) s. Seite 20

2) s. Erarbeitungsvorschläge Seite 11 ff.

3) s. Seite 9 (4) und Seite 29

Das Schülerarbeitsblatt (SAB)

Auf dem SAB ist in verschiedenen Lernfeldern alles versammelt, was für die Erarbeitung der betreffenden UE an Arbeitsaufträgen und notenschriftlichen Vorgaben notwendig ist. Das SAB stellt gewissermaßen eine *Erarbeitungspartitur* dar, die eine methodisch sinnvolle Reihenfolge der Vermittlungsschritte (von unten nach oben) vorschlägt.[1)]

Die Lernfelder

(1) Der **Steckplan**

Am Steckplan wird abgelesen, *welche Töne* für den Monchord-Begleitsatz benötigt werden. Die dort gemachten Angaben ändern sich von Stufe zu Stufe, um das Erkennen, Benennen und Notieren des vorgegebenen Tonmaterials auf verschiedene Weise zu üben. Der Steckplan sollte nach Möglichkeit vor der Erarbeitung der UE als Hausaufgabe (▲) ausgefüllt werden. Da die Schüler zu Hause kein Monochord zu Verfügung haben, an dem sie Tonbezeichnungen und Notenzeichen ablesen können, erhalten sie am Beginn der Arbeit mit dem Quintett-Programm ein "stummes Monochord" in Form eines Griffbrett-Diagramms.[2)]

(2) Die **Begleitsatz-Anlage**

Dieses Lernfeld besteht aus - je nach Stufe - verschieden angelegten[1)] (Noten)-Systemen, die Vorgaben enthalten, nach denen die Schüler ihre Begleitstimmen selbst erstellen können. Sie wenden dabei Überlegungen, Kenntnisse, Erfahrungen und Fertigkeiten aus den jeweils vorangegangenen Stufen an und erweitern diese auf Grund der neuen Anforderungen. Die Ausarbeitung dieses Lernfeldes bereitet also stets das Musizieren (der folgenden Musikstunde) vor und sollte daher in der Regel ebenfalls in Hausaufgabe erfolgen.

Die musizierende Erarbeitung des Begleitsatzes beginnt sinnvollerweise mit der Bass-Stimme, wobei diese von allen S (also auch auf den Sopran-Monochorden) gespielt wird. Dies sollte im anzustrebenden Idealfall zunächst ohne Noten, d.h. durch Vor-und Nachspielen geschehen. Die Schüler drehen dabei das SAB um und spielen die in Zwei- oder Viertaktgruppen vorgespielte Tonfolge nach, bis die ganze Stimme auswendig gespielt werden kann.

Die Speicherung der Bass-Tonfolge kann durch Singen auf Solmisations-Silben, auf Nonsense-Silben oder auf selbst erfundenem Text noch verstärkt werden.

Dieses Verfahren mag zunächst umständlich und zeitraubend erscheinen, es ist aber das ideale und altbewährte Mittel, die Rezeptionsfähigkeit der S optimal zu entwickeln. Überdies bildet die auf diese Weise gespeicherte Fundamentstimme die beste Voraussetzung für die saubere Intonation der Melodie beim Singen. Dieser Effekt wird noch erheblich verstärkt, wenn schließlich *der ganze Begleitsatz* vierstimmig *gespielt und gesungen* werden kann.

(3) Die **Percussions-Stimmen**[3)]

Beim percussiven Spiel ist die Farbigkeit wichtig, nicht die Lautstärke. In den ersten beiden Stufen werden daher nur Trommel und Stabrassel eingesetzt, wobei sich die Stabrassel besonders für die Entwicklung einer klanglich differenzierenden Spielweise eignet.

Ab Stufe 3 kommen die Kastagnetten hinzu, die in der Schulpraxis am besten mit zwei verschiedenen Schalengrößen gespielt werden, um einen Hell-Dunkel-Effekt zu erzielen.[4)]

4) Die **Insert-Zeilen**[5)]

Die von Einzelspielern "insertmäßig" auf Resonatoren-Klangstäben zu spielenden Stimmen müssen von den Schülern zunächst bearbeitet werden: Wo ✎ ..... -Linien eingezogen sind, sollen die *Tonbezeichnungen* der zu verwendenden Klangstabtöne eingetragen werden. Jeder Klangstabton darf dabei jedoch nur *bei seinem ersten Vorkommen, d.h. nur ein einziges Mal* (!) benannt und notiert werden. Dieses Verfahren ist ein hervorragendes Mittel, die *Technik des Notenlesens* schnell zu entwickeln und zu befestigen; denn das Nicht-mehr-Benennen-Dürfen

---

1) s. Seite 11 ff.
2) Kopiervorlage auf Seite 44.
3) Die Spieltechnik dieser Instrumente wird auf den Seiten 26 bis 29 dargestellt.
4) Vgl. hierzu die entsprechenden Hinweise auf Seite 28.
5) Das Insertspiel wird auf Seite 29 dargestellt.

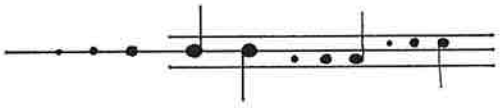
schärft den Blick für die jeweilige Position der Notenzeichen im Fünfliniensystem und prägt gleichzeitig deren Tonbezeichnungen ein.
Außerdem wird dadurch schnell ablesbar, *wie viele* und *welche* Klangstäbe für die betreffende Insert-Stimme benötigt werden.
Ab Stufe 2 erscheinen dann außerdem noch *Lücken im Notentext.* An diesen Stellen sollen die jeweils *fehlenden Noten* eingetragen werden, deren Tonbezeichnung und Oktavlage unter dem System angegeben ist. Um diese Note jedoch korrekt notieren zu können, muss deren Notenwert aus dem Kontext der betreffenden Taktfüllung "errechnet" und die entsprechende grafische Darstellungsform erinnert werden.

(5) Die (Lied)- **Melodie**
Die Melodie sollte während des gesamten Einstudierungsprozesses der UE klingend präsent sein, indem sie von der Lehrkraft zu den gerade zu erarbeitenden Einzelstimmen gespielt, gesungen, gesummt oder (per Midi file) über ein Keyboard oder einen Rechner abgespielt wird. Letzteres gibt der Lehrkraft die Möglichkeit, sich während des Musizierens einzelnen Schülern helfend zuzuwenden, was sich - hauptsächlich im Hauptschulbereich - als sehr praktisch erwiesen hat.
Das Einstudieren einer Lied-Melodie erfolgt am besten zunächst ohne Text, d.h. auf Ton- oder Singesilben. Dabei kann jeweils eine Hälfte der Klasse singen, während die andere mit dem Monochordsatz begleitet. Schließlich kann sie von den Instrumentalisten der Klasse gespielt und vom Klassen-Ensemble auf Monochorden begleitet werden. Das *Mitspielen der Begleitstimme* zur auswendig gesungenen Lied-Melodie stellt schließlich eine musikalische Leistung dar, die bereits in gut geführten Grundschulklassen erreichbar ist und die auch in den Anfangsklassen der weiterführenden Schulen noch erbracht werden kann - wenn auch nicht *beim ersten Versuch* und auch *nicht von jedem Schüler.* Diese Musizierpraxis fördert jedenfalls den Musikalisierungsprozess erheblich und sollte deshalb - beginnend mit einfachen Kanon-Sätzen - immer wieder versucht und geübt werden.

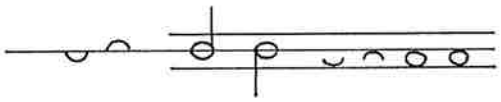
Das Notenschreiben

Die Notenschrift ist einfacher als alle anderen Schriftsysteme, es besteht daher überhaupt kein Grund, warum man diese Kulturtechnik nicht von Anfang an korrekt vermitteln sollte.
Für die Lesbarkeit von handgeschriebenen Noten sind folgende Kriterien entscheidend:

1. Die *Vollkopfnote* (Viertel- und Achtelnote) wird *aus einem Punkt* entwickelt, indem dieser leicht umfahren wird. Die Noten sollen eher kleine als zu große Köpfe haben.



2. *Hohlkopfnoten* werden aus zwei leicht gekrümmten "Schalen" zusammengesetzt.



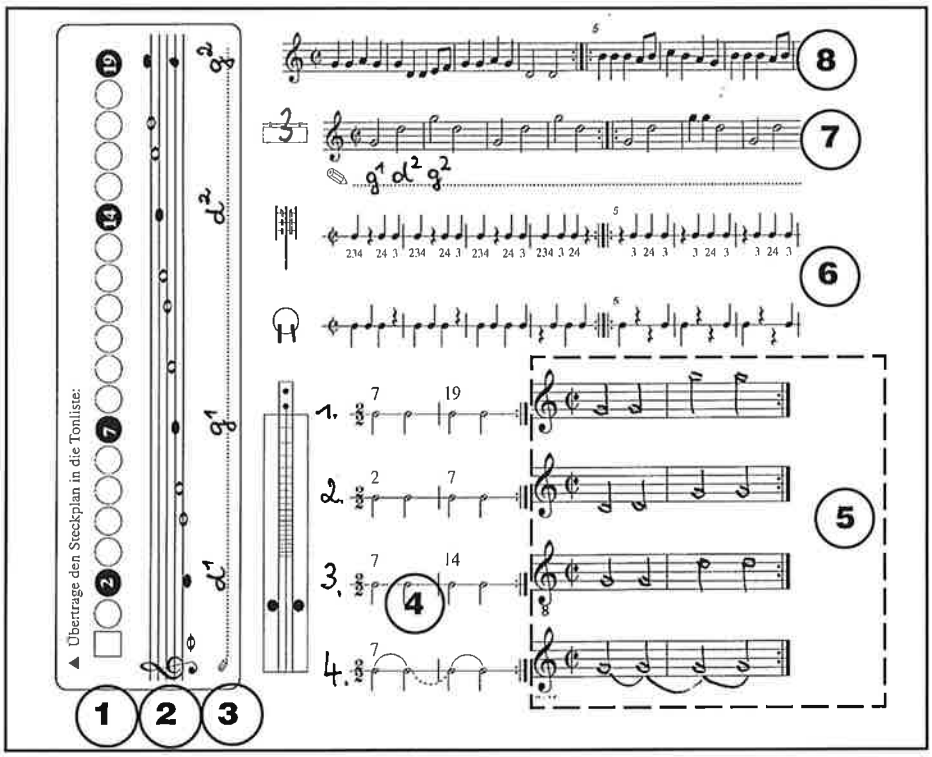
3. Der senkrecht gezogene Notenhals und der Notenkopf bilden *ein zusammenhängendes Zeichen* d.h. Notenkopf und Notenhals sind *ohne Zwischenraum* miteinander zu verbinden.

4. Um das Notenzeichen optisch im Verbund seines Fünfliniensystems zu halten, sind folgende *"Hals-Regeln"* zu beachten:
   Steht eine Note *unter der dritten Linie*,
   wird der Hals nach oben gezogen und ist rechts *"angewachsen"*,
   steht die Note *auf oder über der dritten Linie*,
   beginnt der Hals links am Notenkopf und wird nach unten gezogen.

Dem Notenschreiben muss von Anfang an große Aufmerksamkeit geschenkt werden, weil es Konzentrationsfähigkeit entwickelt, Auge und Hand schult, Tonraum-Vorstellung ausbildet und das Notenlesen entscheidend fördert. - Beim Vermitteln der Notenschrift ist - wie bei allen anderen Lernprozessen - das Vorbild der Lehrkraft entscheidend.

Erarbeitungsvorschläge zu Stufe 1

Stufe 1 ist für den Beginn des Klassenmusizierens auf Steckbund-Monochorden gedacht, deshalb sind die im Monochord-Begleitsatz zu verwendenden Tonhöhen noch nicht durch Tonbezeichnungen oder Notenzeichen sondern in einem "Steckplan" **(1)** in Form von *Bundzahlen* vorgegeben. Diese erscheinen dann auch in den Rhythmuszeilen **(4)**, wo die *Notenwerte* abzulesen sind, in denen die als Bundzahlen vorgegebenen Tonhöhen in den Stimmen des Begleitsatzes gespielt werden sollen. Auf diese Weise kann nun schon musiziert werden. Die Vermittlung der Notenschrift erfolgt auf dieser Stufe also durch gesteuerte Eigentätigkeit, indem die Kombination von *Tonhöhe und Tondauer in einem Notenzeichen*, die für unsere Notenschrift charakteristisch ist, eigenhändig nachvollzogen wird: Die *Position des Notenkopfs* im Fünfliniensystem wird am Monochord[1)] abgelesen und in der bei **(4)** vorgegebenen *Notenform* handschriftlich in das Leersystem **(5)** eingetragen.



Erarbeitungsschritte

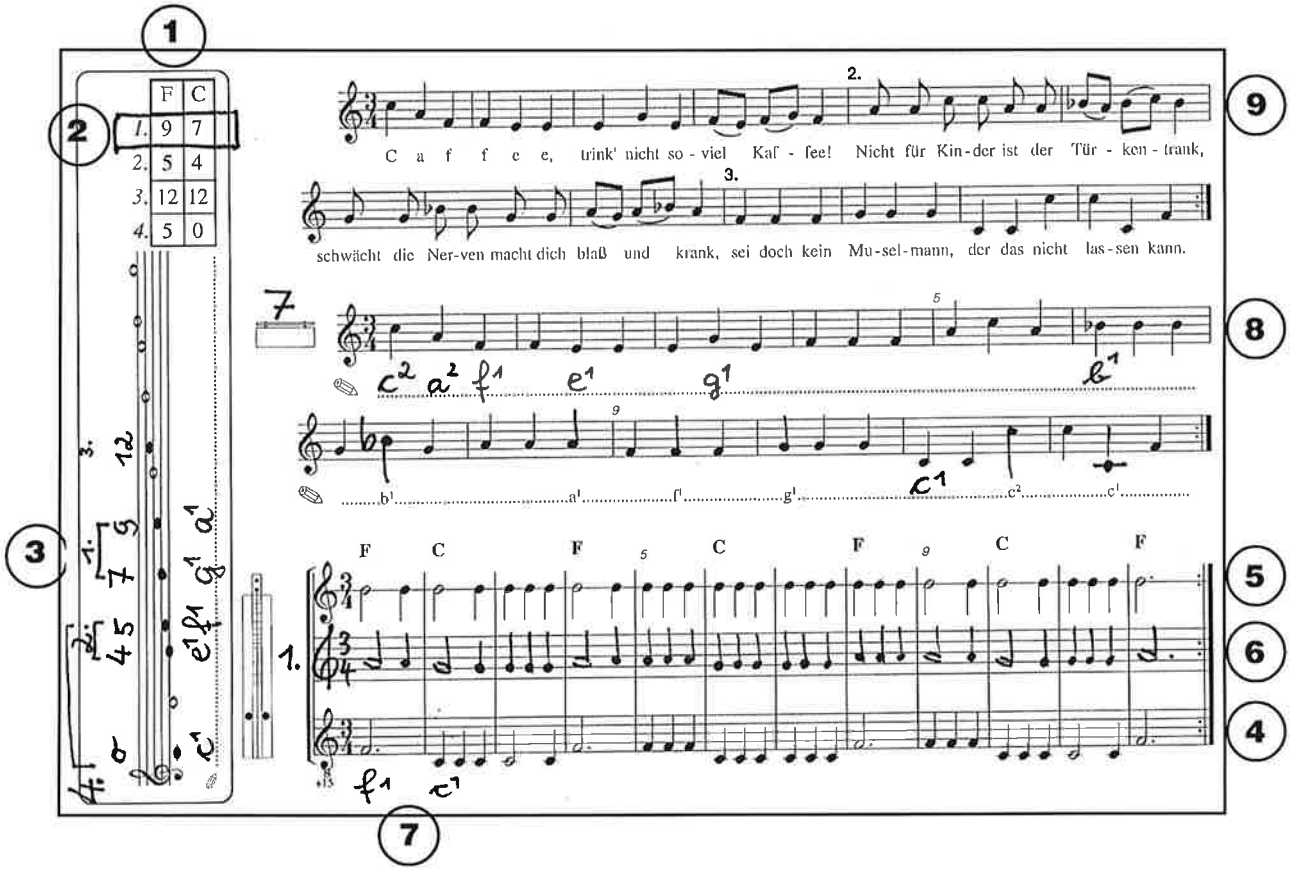
- **1** In ▲ werden die im Steckplan angegebenen Bundzahlen **(1)** in Notenzeichen umgesetzt, indem zunächst die unter den Zahlen stehenden Hohlkopfnoten **(2)** ausgefüllt werden. Dann werden die entsprechenden Tonbezeichnungen auf die ✎ .....-Linie **(3)** geschrieben.
  In der Tonliste **(1)** sind nur die Stammtöne als Hohlkopfnoten vorgegeben. Alterierte Töne müssen zwischen den entsprechenden Stammton-Noten von Hand eingezeichnet werden. Notenzeichen und Tonbezeichnungen können die Schüler am Instrument[1)] ablesen.
- **2** Die Bass-Stimme **(4)** wird mit allen Schülern einstudiert (und möglichst auch auf Ton- oder Nonsense-Silben gesungen). Im Beispiel ist der Ton auf dem 7.Bund (g^1) zu spielen. Die gestrichelten Bögen schlagen vor, diesen (Grund-)Ton als Liegeton mit dem Bogen zu streichen, wozu am besten zwei Bass-Monochorde (mit zeitversetzten Bogenwechseln) eingesetzt werden.
- **3** Die in der Akkolade **(4)** vorgegebenen Bundzahlen werden in allen Stimmen den Notenwerten entsprechend in Noten **(5)** umgesetzt (evtl.▲). Dabei werden die "Halsregeln" (s. Seite 10.3) angewandt.
- 4 Die Stimmen des Begleitsatzes werden nacheinander (mit allen Schülern) einstudiert. Der Begleitsatz wird gespielt, dazu erklingt die Melodie **(8)** der UE.
- **5** Die Percussions-Stimmen **(6)** werden einstudiert und zum Begleitsatz **(5)** gespielt.
- **6** In der Insert-Stimme **(7)** werden (evtl. ▲) die Tonbezeichnungen eingetragen (s. Seite 28).
- **7** Die Insert-Stimme wird einstudiert und mit Begleitsatz und Percussionsstimmen musiziert.
- **8** Die Melodie **(8)** wird erarbeitet. Falls es sich um eine Liedmelodie handelt, sollte diese zunächst auf Ton- oder Nonsense-Silben und erst dann auf Text gesungen werden. Dabei kann eine Hälfte der Klasse den Begleitsatz spielen, während die andere singt. Instrumentale Melodien sollten von den Instrumentalisten der Klasse oder von der Lehrkraft auf allerlei Instrumenten gespielt werden.

---

1) In ▲ geschieht dies am Griffbrett-Diagramm (Kopiervorlage auf Seite 44).

Erarbeitungsvorschläge zu Stufe 2

In Stufe 2 sind die zu verwendenden Tonhöhen nochmals als Bundzahlen vorgegebenben. Diese stehen aber nun in einer *Akkordliste* **(1)** in Spalten und Zeilen unter- und nebeneinander und sind bestimmten *Akkordbuchstaben* zugeordnet.
Senkrecht gelesen ergeben sich aus den Bundzahlen einer Spalte die Töne des darüber angegebenen *Akkords*, während die in den Stimmzeilen nebeneinander stehenden Bundzahlen **(2)**, die *Akkodtöne* nennen, die in den einzelnen *Stimmen* zu spielen sind.
In welcher Reihenfolge und mit welchen Notenwerten die Akkordtöne der einzelnen Stimmen in das Leersystem **(6)** einzutragen sind, ist an den Akkordbuchstaben und Notenwerten der Rhythmus-Zeile **(5)** abzulesen. Die Akkordbuchstaben "gelten" jeweils so lange, bis ein anderer Akkordbuchstabe erscheint.
Ab Stufe 2 werden in der Rhythmus-Zeile nur noch die Notenwerte für die 1. bis 3. Stimme vorgegeben. Die 4. Stimme ist mit ausgedruckten Noten in einem eigenen System **(4)** notiert.

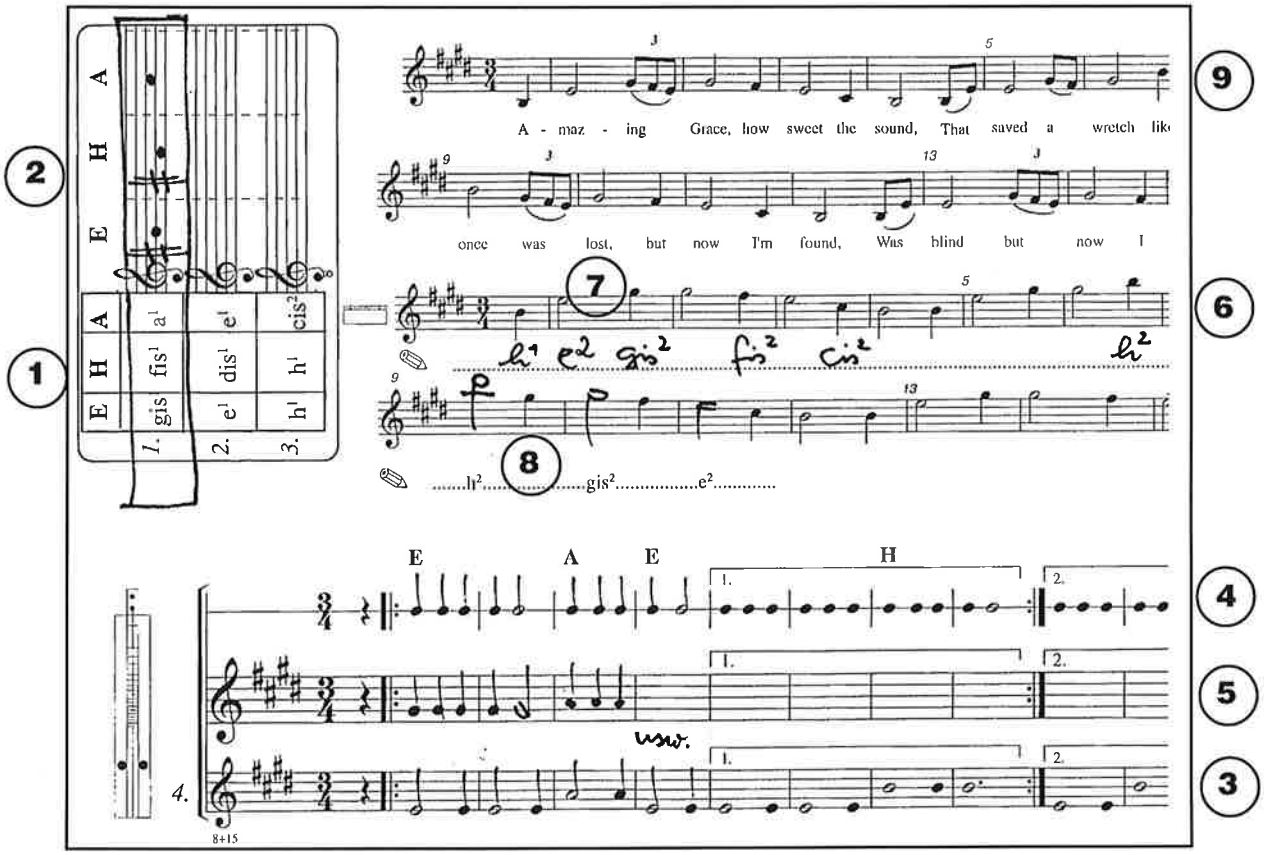


Erarbeitungsschritte

- **1** Die Klasse wird in Stimmen eingeteilt. In ▲ wird der Steckplan ausgearbeitet : Die Schüler rahmen in der *Akkordliste* **(1)** die Bundzahlen der ihnen zugeteilten Stimme ein **(2)** und übertragen diese in der Tonliste in entsprechende *Notenzeichen* und *Tonbezeichnungen* **(3)**. Dabei können die zur jeweiligen Stimme gehörenden Töne durch eine entsprechende Einzeichnung zusammengeklammert werden.
  Die Schüler tragen jeweils nur *die ihnen zugeteilte Stimme* in das Leersystem **(6)** ein. Die in **(5)** vorgegebenen Notenwerte gelten nur für die drei Oberstimmen. Die der 4. Stimme zugeteilten Spieler notieren die Tonbezeichnungen **(7)** der in der Bass-Stimme benötigten Töne (einmal!) und tragen in das Leersystem **(6)** die Noten der 3. Stimme ein.
- **2** Die Bass-Stimme wird gespielt und gesungen. Die anderen Stimmen werden nacheinander einstudiert (und möglichst auch gesungen). Der Begleitsatz wird vierstimmig gespielt und gesungen.
- **3** Wenn vorhanden, werden die Percussionsstimme(n) einstudiert und zum Begleitsatz musiziert.
  In den Stabrassel-Stimmen werden ab dieser Stufe die "halbschweren" Taktzeiten mit dem entsprechenden Anschlagsfingersatz (2 4) gespielt (s.Seite 27).
- **4** Die Ausarbeitung der Insert-Stimme **(8)** sollte wiederum in ▲ erfolgen (s. Seite 29).
- **5** Erarbeitung der Melodie **(9)** (vergl. Seite 11, •**8**).

Erarbeitungsvorschläge zu Stufe 3

Stufe 3 bringt eine Reihe von neuen Anforderungen: In der Akkordliste **(1)** werden die Akkordtöne in den Akkordspalten nun mit ihren *Tonbezeichnungen* vorgegeben, die in den drei Stimmsystemen **(2)** in Notenköpfe umzusetzen sind. In der Bass-Stimme **(3)** und in der Rhythmuszeile **(4)** fehlen die Notenhälse und müssen handschriftlich eingezeichnet werden. In den Stabrasselstimmen wird der Drehschlag (s. Seite 27) eingeführt, und in den Kastagnettenstimmen kommt der Postiçeo (s. Seite 28) hinzu.

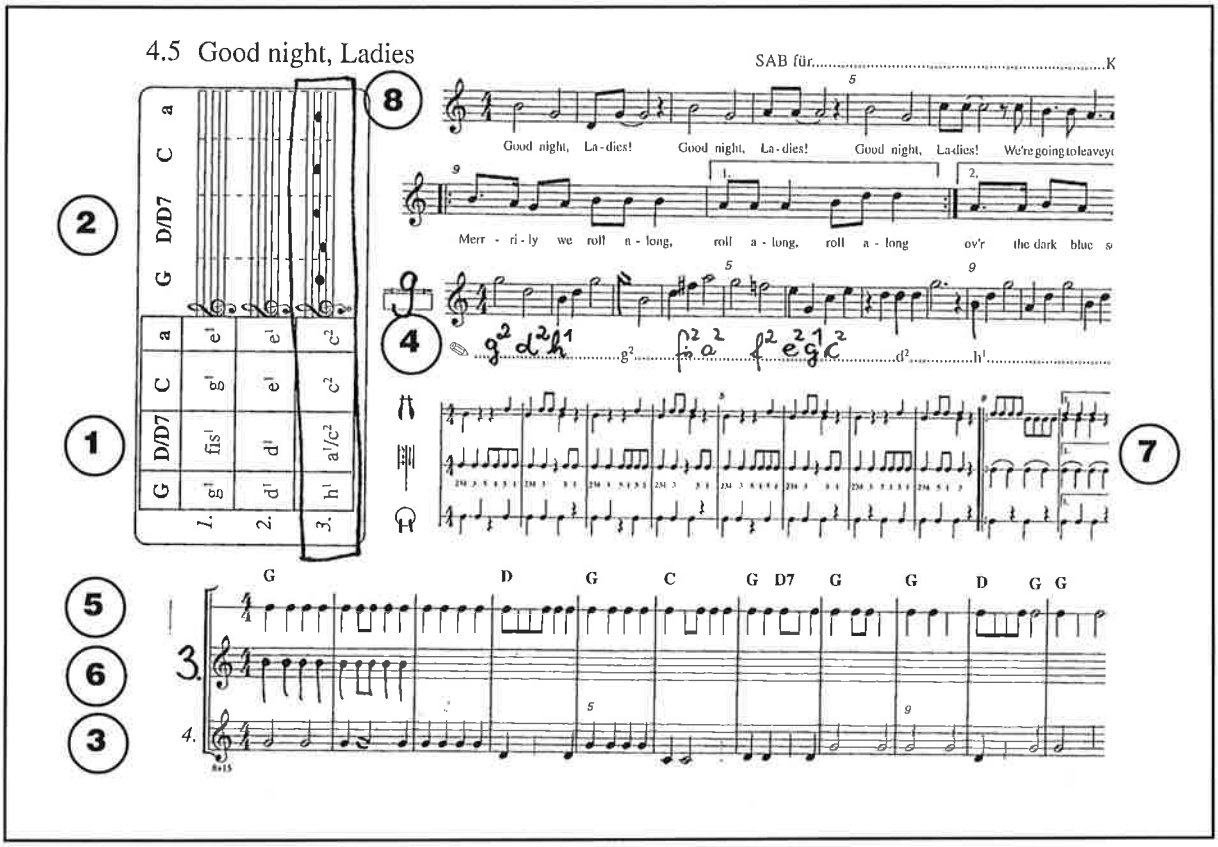


Erarbeitungsschritte

- **1** In ▲ sollen die Tonhöhenbezeichnungen **(1)** in Noten **(2)** übertragen und in der Bass-Stimme **(3)** die Notenhälse eingezeichnet werden. Da in der 3. Stufe bereits punktierte halbe und ganze Noten vorkommen, muss beim Hälseeinzeichnen die korrekte Taktfüllung gut bedacht werden.
- **2** In der Musikstunde wird die Bass-Stimme erarbeitet (s. Seite 9, (2) und 10.(5)).
- **3** In ● wird die Insert-Stimme **(6)** ausgearbeitet: Die vorkommenden Töne werden (einmal!) benannt **(7),** und an den Lückenstellen **(8)** werden die Noten der genannten Töne eingetragen (s. Seite 29).
- **4** Die Insert-Stimme wird einstudiert (s. Seite 14) und mehrmals mit wechselnden Klangstab-Solisten mit der Bass-Stimme zusammen musiziert.
- **5** In ● oder ▲ werden die Hälse in die Rhythmuszeile **(4)** eingezeichnet und die zugeteilte Begleitstimme im Leersystem **(5)** notiert. Spätestens jetzt müssen die "Halsregeln" [Strichrichtung der Hälse] besprochen werden (s.Seite 10, 4.).
- **6** Die drei Oberstimmen des Begleitsatzes werden einstudiert.
- **7** Die Melodie **(9)** wird erarbeitet (s. Seite 10. (5)). Die Hälfte der Klasse singt, die andere Hälfte spielt den Begleitsatz dazu.
- **8** Melodie, Insert-Stimme und Percussions-Stimme(n) werden in wechselnden Kombinationen und Besetzungen mit dem Begleitsatz musiziert.
- **9** Die Schüler sollen im Begleitsatz nicht immer nur die Stimme spielen, die sie in ihre SAB eingetragen haben. Es empfiehlt sich daher, die SAB öfter *stimmenweise auszutauschen*, z.B.: 1. und 2. Stimme sowie 3. und 4. Stimme tauschen ihr SAB.
- **10** Klanglich reizvoll wird der Stimmentausch, wenn sich dadurch die *Akkordlagen* ändern, wie das der Fall ist, wenn z.B. 1. und 3. Stimme ohne gleichzeitigen Instrumentenwechsel getauscht werden, wenn also die 1. Stimme die Töne der 3. Stimme auf Sopran-Monochorden und die 3. Stimme die Töne der 1. Stimme auf Tenor-Monochorden spielt. Im obigen Beispiel ergäbe sich dabei die sogenannte *weite Lage*. Weitere Möglichkeiten ergeben sich, wenn eine Stimme oktaviert, jedoch auf dem gleichen Instrument gespielt wird.

Erarbeitungsvorschläge zu Stufe 4

In der Akkordliste **(1)** der Stufe 4 wird außer den vier Akkorden noch die Septime des Dominant-Akkords vorgegeben. Sie wird in der zweiten Akkordspalte der betreffenden Stimmzeile rechts neben dem akkordeigenen Ton **(2)** notiert.
Die in der Bass- **(3)** und in der Rhythmuszeile **(5)** vorgegebenen Noten haben nun wieder Hälse, allerdings fehlen jetzt gelegentlich die dazugehörigen Notenköpfe. Außerdem kommen im Begleitsatz dieser Stufe jetzt auch Achtel-Notenwerte vor, so dass die korrekte Taktfüllung erhöhte Aufmerksamkeit erfordert.

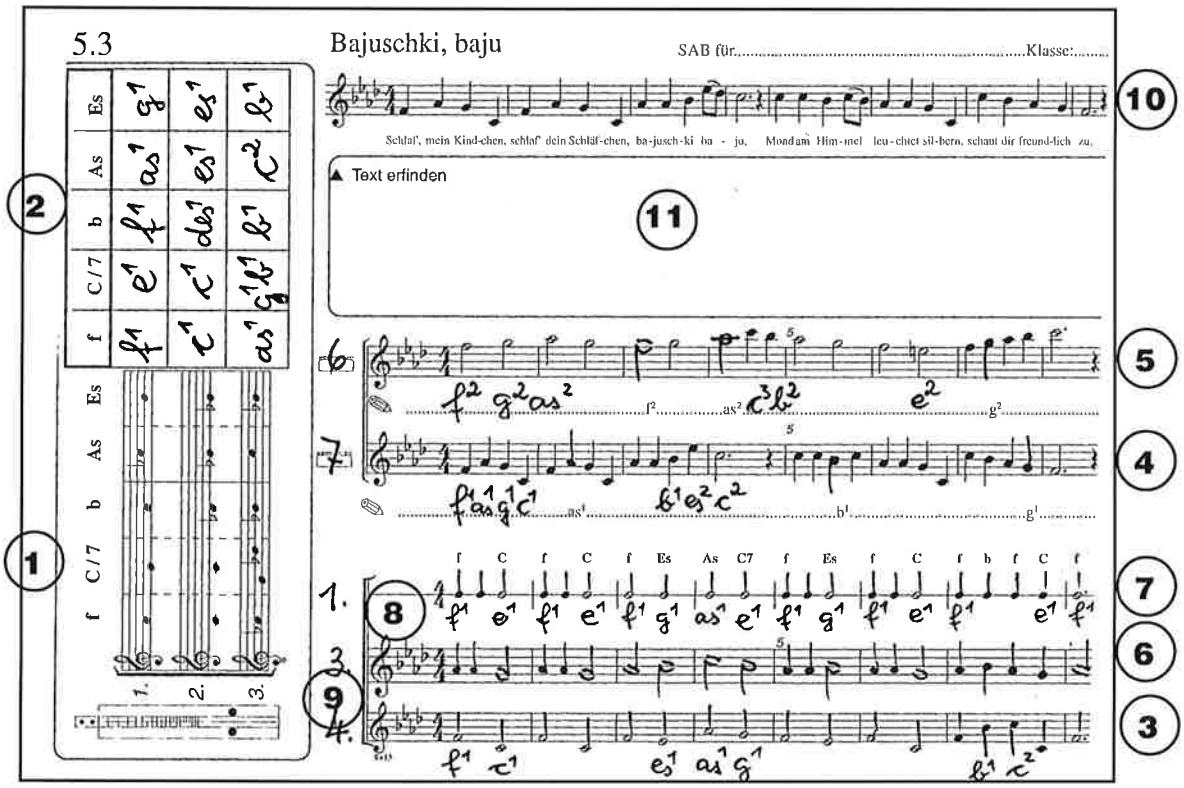


Erarbeitungsschritte

- **1** In ▲ werden die Tonbezeichnungen der Akkordliste **(1)** in Noten umgesetzt **(2)**.
- **2** Die fehlenden Notenköpfe der Bass-Stimme **(3)** werden eingezeichnet (▲, ● oder ✣).
  Die Bass-Stimme wird gespielt.
- **3** Die Insert-Stimme **(4)** wird ausgearbeitet (✣ oder ▲) und wird,von der Bass-Stimme begleitet, mit wechselnden Solisten musiziert.
- **4** In ▲ werden die Notenhälse in der Rhythmuszeile **(5)** eingezeichnet und im Leersystem **(6)** die jeweilige Begleitstimme notiert. Vor dem System wird angezeigt, um welche Begleitstimme es sich handelt (im Beispiel ist es die dritte).
- **5** Der Begleitsatz wird fertig einstudiert und musiziert.
- **6** Die Percussions-Stimmen **(7)** werden einzeln (in aufeinander folgenden Musikstunden) mit der ganzen Klasse einstudiert und "halbklassenweise" mit dem Begleitsatz musiziert.
- **7** Die Melodie **(8)** wird erarbeitet.
- **8** Der Percussionssatz wird alleine (z.B.als Zwischenspiel) oder zusammen mit dem Begleitsatz, der Insert-Stimme und/oder der Melodie musiziert.

Erarbeitungsvorschläge zu Stufe 5

In Stufe 5 sind in den Akkordspalten **(1)** die für die fünf Begleitakkorde zu verwendenden Töne als *Notenköpfe* vorgegeben, deren Tonbezeichnungen in die Akkordliste **(2)** einzutragen sind.
Zusätzlich zu der wie bisher im Leersystem **(6)** zu notierenden Begleitstimme ist nun direkt unter den Notenwerten der Rhythmus-Zeile **(7)** eine *weitere Stimme* in Form von *Tonbezeichnungen* einzutragen **(8)**.

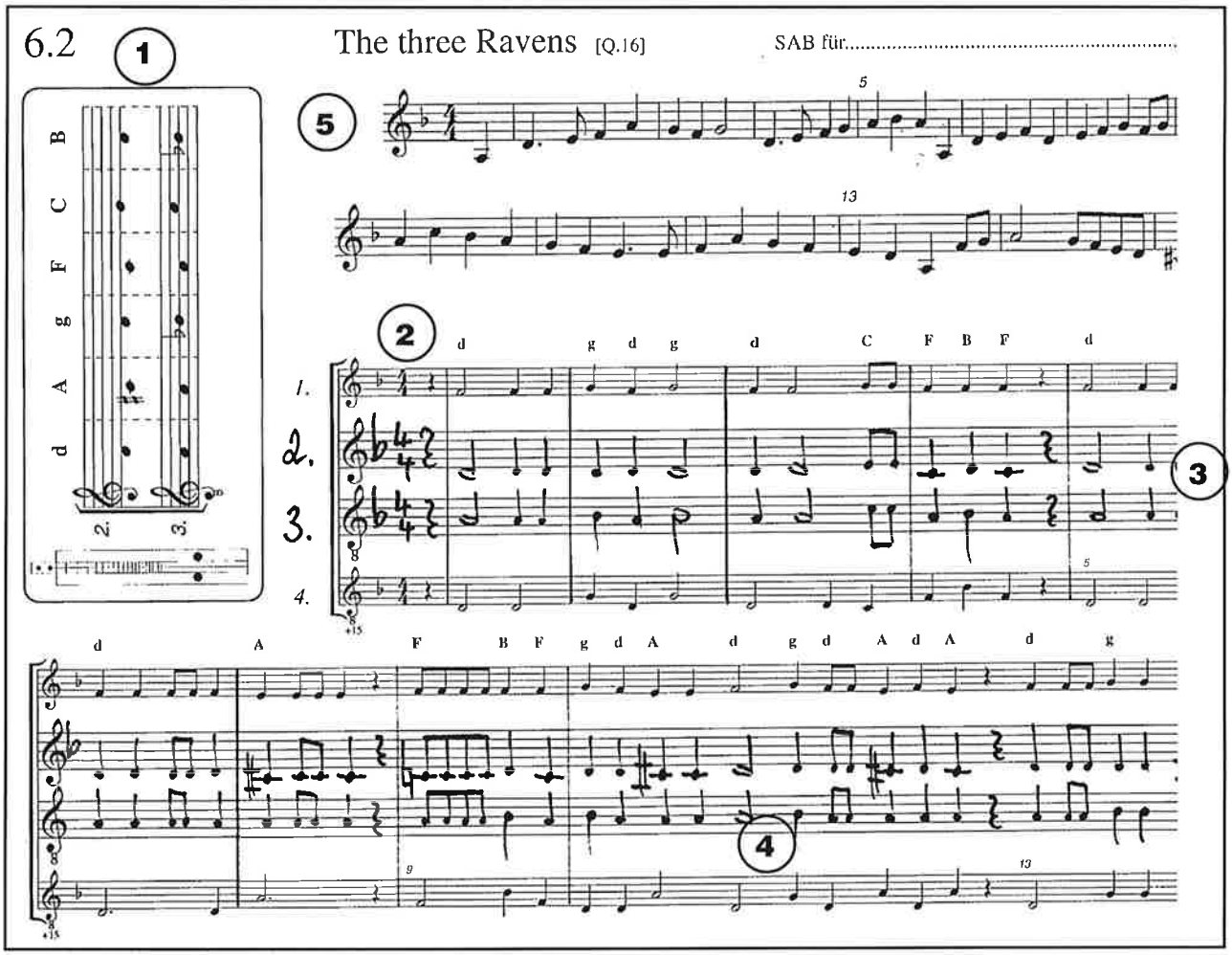


Erarbeitungsschritte

- **1** In ▲ wird die Akkordliste erstellt: Die Notenköpfe der Akkordspalten **(1)** werden mit ihren Tonbezeichnungen in die Akkordliste **(2)** eingetragen und die fehlenden Hälse in der Bass-Stimme **(3)** eingezeichnet.
- **2** Bass-Stimme **(3)** wird erarbeitet, die Insert-Stimmen **(4)** und **(5)** werden in ✣ (oder ▲) ausgefüllt und mit der Bass-Stimme musiziert. Durch Akkoladenstrich verbundene Insert-Zeilen (wie im Beispiel) können als *zweistimmiger* Insert-Satz gespielt werden.
- **3** In ▲ werden die *Hälse* in der Rhythmuszeile **(7)** und die *Noten* der jeweils zugeteilten Begleitstimme in das Leersystemen **(6)** eingetragen. Der vierstimmige Begleitsatz wird musiziert.
- **4** In ▲ oder ✣ werden unter den Notenköpfen der Rhythmuszeile **(7)** die Tonhöhen einer *weiteren Begleitstimme* in Form entsprechender *Tonbezeichnungen* eingetragen. Dabei kann z.B. so verfahren werden: Die 1. Stimme notiert bei **(8)** die Tonhöhen der 2. Stimme,
  die 2. Stimme notiert bei **(8)** die Tonhöhen der 1. Stimme,
  die 3. Stimme notiert bei **(8)** die Tonhöhen der 1. Stimme,
  die 4. Stimme notiert bei **(8)** die Tonhöhen der 3. Stimme.
  Welche Stimme jeweils bei **(8)** notiert ist, muss vor der Akkolade vermerkt werden **(9)**.
  Jeder Schüler kann nun aus seinem SAB *drei Stimmen* des Begleitsatzes spielen:
  Die im Leersystem **(6)** notierte Stimme, die Bass- **(3)** und die "Tonbuchstaben-Stimme" **(8)**.
  (Vergl. hierzu Seite 13 •10).
- **5** Die Melodie **(10)** wird erarbeitet. Bei auswendig beherrschten, leicht singbaren Liedmelodien (wie der unseres Beispiels) können die Schüler versuchen, ihre jeweilige Begleitstimme oder den Bass mitzuspielen (s. Seite 11 (8)).
- **6** Oftmals können schöne Melodien nicht mehr gesungen werden, weil der Text sprachlich oder inhaltlich als nicht mehr "zeitgemäß" empfunden wird. In solchen Fällen sollten die Schüler angeregt werden, in ▲ oder ✣ einen eigenen Text **(11)** zu erfinden.

Erarbeitungsvorschläge zu Stufe 6

In Stufe 6 sind in der Akkordliste **(1)** nur noch die Noten der beiden *Mittelstimmen* vorgegeben, deren Übertragung in Tonbezeichnungen entfällt. An die Stelle der Rhythmuszeile ist jetzt ein Fünflinien-System **(2)** getreten, in dem die 1. Stimme des Begleitsatzes mit darüber stehenden Akkordbuchstaben ausgedruckt ist. In die zwei Leersysteme **(3)** sind die beiden Mittelstimmen einzutragen, wobei die Notenwerte der 1. Stimme übernommen werden. Nachdem in den vorausgehenden Stufen das Erkennen der rhythmischen Taktfüllung ausgiebig geübt wurde, wird es in dieser Stufe nun beim Einzeichnen *fehlender Taktstriche* **(4)** angewandt.

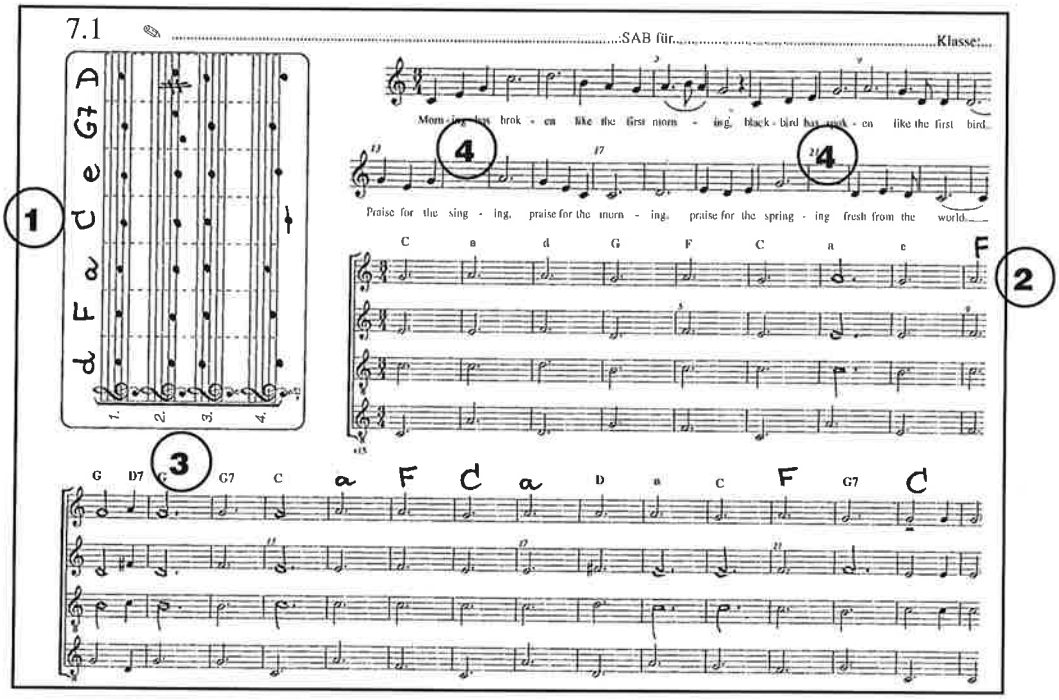


Erarbeitungsschritte

- **1** Es empfiehlt sich, zunächst das Einzeichnen der ersten fehlenden Taktstriche im Unterricht mittels Overheadprojektion zu demonstrieren und üben zu lassen. Dabei sollte ein Lineal verwendet werden. Um die Platzverhälnisse für die später einzutragenden Mittelstimmen klar darzustellen, ist es zweckmäßig, Taktstriche zeichnen zu lassen, die alle Systeme durchlaufen (sog. Akkoladentaktstriche).
- 2 In ▲ werden die restlichen Taktstriche gesetzt und nach den Vorgaben der Akkordliste **(1)** von den Sopranspielern die 2., von den Tenorspielern die 3. Begleitstimme im jeweiligem Leersystem **(3)** notiert. Dabei werden die Notenwerte von der ausgedruckten 1. Stimme **(2)** übernommen.
- **3** In der Musikstunde kann der Begleitsatz vierstimmig musiziert und die Melodie **(5)** insertmäßig einstudiert werden.
- **4** In einer weiteren ▲ werden die jeweils noch fehlenden Begleitstimmen eingetragen.
- **5** Nun stehen jedem Spieler alle vier Stimmen des Begleitsatzes ausgeschrieben zur Verfügung, so dass jetzt die verschiedenen Stimmkombinationen (enge, weite oder gemischte Akkordlage) ausprobiert werden können (s. Seite 15 •4) .
  Bei textlos abgedruckten Lied-Melodien kann versucht werden, anhand der Melodiestruktur eine mögliche Textgestalt zu rekonstruieren und (in ▲) einen eigenen Text zu erfinden.

Erarbeitungsvorschläge zu Stufe 7

Ab Stufe 7 sind die Begleitsätze in allen Stimmen ausgedruckt, jedoch nicht ganz vollständig: Die Akkordbuchstaben der vorkommenden Akkorde sind *nur einmal* über dem System ausgedruckt. Wenn diese Akkorde im Verlauf des Satzes wiederholt auftreten, sollen sie von den Schülern *wieder erkannt* und durch Einzeichnen der entsprechenden *Akkordbuchstaben* benannt *werden*.
Außerdem müssen die in den Stimmen *fehlenden Akkordtöne* an den Lückenstellen **(2)** notiert[1] und auch diese Akkorde mit den entsprechenden Akkordbuchstaben bezeichnet werden.
Die Akkordliste **(1)** wird von den Schülern zum Schluss selbst angelegt, indem sie die Akkordtöne und die entsprechenden Akkordbuchstaben in die Akkordspalten eintragen. Je nach Klassenstufe und theoretischem Verständnis können die Akkorde **(1)** *beliebig* angeordnet oder harmoniosch sinnvoll gereiht werden, etwa nach Akkordfunktionen, Stufenbezeichnungen oder Akkordverwandtschaften (Medianten). Jedenfalls können in dieser Endstufe des QUINTETT-Programms die harmonischen Beziehungen zwischen Akkorden ausprobiert und besprochen werden, womit ein erster Einstieg in die Harmonielehre erreicht ist.



Erarbeitungsschritte

- **1** Nachdem die Schüler festgestellt haben, welche Töne in ihren Stimmen vorkommen, werden die ersten Takte des Begleitsatzes gespielt und das Verfahren der Ausarbeitung (per Overhead-Projektion) erklärt: Zunächst müssen alle fehlenden Akkordbuchstaben eingezeichnet werden, d.h. wo kein Akkordbuchstabe angegeben ist, muss er durch Vergleich mit den durch ausgedruckte Buchstaben bezeichneten Akkorden gefunden und an der betreffenden Stelle eingezeichnet werden **(2)**. Ebenso muss beim Ergänzen der fehlenden Töne in den Stimmen vorgegangen werden **(3)**. [1]
- **2** Die Ausarbeitung kann zunächst in ✣ und schließlich in ▲ erfolgen.
- **3** Die Einzeichnungen in den Stimmen werden spielend getestet.
- **4** Falls auch die Melodie Lücken enthält, wie dies im Beispiel mehrfach der Fall ist **(4)**, können die fehlenden Töne durch insertmäßiges Ausprobieren mit Klangstäben gefunden werden.
- **5** Die Reihungsmöglichkeiten für das Eintragen der Akkorde und der Akkordtöne in die Akkordliste **(1)** werden besprochen (s.o.). Das Beispiel zeigt die Reihung nach parallelen Tonarten.
- **6** Die in Overhead-Projektion sichtbar gemachte Akkordliste **(1)** kann als Vorlage für Akkordfolgen-Improvisationen dienen. Dabei können durch einen "Dirigenten" versuchsweise verschiedene Akkordfolgen angezeigt, nachgespielt, auf musikalische Verwendbarkeit getestet und vielleicht sogar zur Grundlage eigener kleiner Kompositionen gemacht werden.

---

1) Beim Finden der fehlenden Akkordtöne kann auch das Griffbrett-Diagramm 2 (Seite 45) benutzt werden.

Anmerkungen zu den Unterrichtseinheiten 1.1 - 1.10

Die ersten UEn dieser Stufe sind historischen Modellen gewidmet, die in höheren Klassenstufen (auch ohne Spielpraxis) im Zusammenhang mit entsprechenden musikgeschichtlichen Themen musiziert werden können.

1.1 Raga [Q.18]

Natürlich können wir auf dem Monochord keinen echten Raga musizieren: Klangliche Vorgänge, die für die indische Musik wesentlich und geradezu unentbehrlich sind, gleitende Ornamente, die den Ton umkreisen oder ihn stufenlos mit einem anderen verbinden, können wir mit unserem abendländischen Instrumentarium nicht herstellen. Wohl aber können wir *bestimmte Strukturelemente* dieser indischen Musizierform kennen lernen und *in abgewandelter Form adaptieren*, um durch eigenes Musizieren sensibilisiert zu werden für die in Indien entwickelte besondere Art, mit Tönen und Tonbeziehungen umzugehen und einen echten Raga dann auch mit anderen Ohren zu hören. Diese Strukturelemente lernt man am besten erkennen, wenn man sich darüber belehren lässt, wie man einen Raga hört.

Der Grundton-Bordun

Das erste ist, den (auf der Tambura als Quint-Oktav-Bordun gespielten) Grundton wahrzunehmen, seine "Ewigkeit" zu akzeptieren, keine Veränderung von ihm zu erwarten. Er ist die Ebene, die bleibt, auf der sich alles abspielt. Der Grundton bereitet unserem musikalischen Gleichgewichtssinn den festen Grund, über dem die von der Sitar eingespielten Töne wie Sterne aufblitzen und wieder verglühen. Seine ständige Anwesenheit ermöglicht eine unglaublich differenzierte Intonation dieser hinzutretenden Töne und lässt den jeweils eigenartigen"Charakter" des Zusammenklangs, gewissermaßen die charakteristische "Klang-Chemie" der verschiedenen Intervalle erleben.

Die hinzutretenden Töne

Zunächst wird man von den hinzutretenden Tönen mit dem Umfeld des Grundtons vertraut gemacht. Man erfährt die Reibung von Nachbartönen innerhalb eines nicht-gleichschwebenden Tonsystems, die Qualität (durch bestimmte Griff- und Anschlagstechniken) in sich stufenlos gleitender Intervalle, die gewichtige Wiederkehr bestimmter Töne und das wie ein Atemholen empfundene wiederholte Zurücksinken in den Grundton.

Der Einleitungsteil (Alap)

In dem als *Alap* bezeichneten Einleitungsteil, einer Art Exposition des für den betreffenden Raga charakteristischen Tonmaterials, kann man bemerken, wie einem Ton besondere Referenz erwiesen wird, indem er mehrfach oder besonders nachdrücklich zum Klingen gebracht wird: Der Inder nennt diesen Ton *Vadi*, d.h. "der, der spricht", es ist der König der (hinzutretenden) Töne. Meist eine Quarte oder Quinte von ihm entfernt wartet der "Minister", *Samvadi* genannt, und unterstreicht das, was der König spricht, indem er es wiederholt. Nicht selten fällt einer dieser beiden Töne mit der oberen Oktave des Grundtons zusammen, deren Eintritt ohnehin als ein Ereignis höheren Ranges gefeiert wird.

Je mehr im Hörer diese elementar-erlebnishafte Ton- und Intervallerfahrung sich ausbildet, die nichts mit der bei uns üblichen Art von begrifflich bestimmender Gehörbildung gemein hat, desto mehr entwickelt sich ein Gespür für den Charakter des zwischen Grundton und hinzutretenden Tönen entstehenden musikalischen Geschehens, eine gewisse Vorerwartung und Vorahnung von Tonfolgen und Zusammenklängen und die Fähigkeit, die Ausdrucksqualität melodischer und harmonischer Wendungen zu erfassen.

Der zweite Teil

Der Beginn dieses Teils ist daran zu erkennen, dass die Tabla, die aus zwei verschieden großen und verschieden hohen Trommeln besteht, in das musikalische Geschehen eingreift.

Während in der Alap-Phase keinerlei gegliederte, melodisch strukturierte Motive oder Phrasen zu erwarten sind, bilden sich im zweiten Teil des Raga solche aus dem im Alap exponierten Tonmaterial. Diese Tonfolge bildet die melodische Substanz dieses Hauptteils des Raga, sie wird jedoch nicht einfach in immer neuen "Strophen"wiederholt, sie erfährt vielmehr in drei - Gad, Jol (dschol) und Jala (dschala) genannten - Abschnitten charakteristische rhythmische Metamorphosen, verschiedenartige Verzierungen und immer neue melodische Varianten, die aber stets das Urbild umkreisen.

Dieser zweite Teil des Raga breitet sich mit solchen kaum wahrnehmbaren melodischenVeränderungen und einem ganz allmählich und unmerklich sich steigernden Ablauftempo über eine fast endlos wirkende Zeitdauer aus und kann daher von stark erregender oder auch meditativer Wirkung sein.

Unterrichtspraktische Umsetzung

Die Herstellung des Borduns

Der typische Bordunklang der lang ausschwingenden Grund- und Quinttöne der Tambura kann relativ originalgetreu mit Bass- und Tenormonochorden hergestellt werden, die mit *Tambura-Stegen* bestückt sind.

Der Tambura-Steg ist so konstruiert, dass die Saite nach dem Auflagepunkt nicht sogleich frei schwingen kann, sondern über einen (breiten und ganz leicht konvex gerundeten) Steg geführt wird und diesen beim Anschlag leicht berührt. Dadurch entsteht das charakteristische "Zischen", in dem sich gewissermaßen alle die *unendlich vielen* Töne versammeln, die an den immer dichter beieinander liegenden Punkten des Saitenendes entstehen könnten, aber nicht mehr gegriffen d.h. von Menschenhand nicht erzeugt werden können.

Der Einleitungsteil (Alap)

Im Alap-Teil erfolgt das Anschlagen der solistischen Töne improvisierend, entweder durch (möglicherweise leicht verstärkte) Monochorde oder durch Resonatorenklangstäbe, wobei ein Spieler dem anderen gewissermaßen seinen Ton (evtl. mit entsprechender Geste) zuspielt und dieser darauf mit seinem Ton antwortet.

Der zweite Teil (Gad-Jol-Jala)

Im zweiten Teil sollte eine von den solistischen Monochorden oder Klangstäben zu spielende melodieartige Tonfolge von einem "Dirigenten" per Einsatzwink ("Aviso") "komponiert" und entsprechend variiert werden. Hier könnten auch Percussionsinstrumente mit bestimmten Patterns hinzutreten, um die Rolle der mit unseren Instrumenten nicht ersetzbare Tabla wenigstens anzudeuten.

1.2

Der Bordunton ist hier auf sich überlagernde, rhythmisch differenzierte Einzelstimmen verteilt. Wenn alle Stimmen zusammen spielen, entsteht ein pulsierender Liegeton, der auch auf die originalen Tenor-Silben (Ju-de-a) mitgesungen werden kann.

An diesem Stück können formtypische Strukturen mittelalterlicher Kompositionspraxis (= "musica antiqua") erkannt, benannt und musizierend erlebt werden: Cantus - Discantus, Melisma - Bordun, Tenor - Duplum, Konsonanz-Dissonanz-Platzierung, Wort-Ton-Verhältnis, die Bedeutung der Unverstehbarkeit des Textes auf Grund der Silbendehnung (tenere - Tenor) oder die "beflügelnde" Wirkung der ternären Metrik[1].

1.3

Die Estampida ist ein nicht tänzerisches, instrumentales Vortragsstück, das ähnlich wie eine Sequenz gebaut ist. Zu der hier abgedruckten Estampida-Melodie, die am Hofe des Markgrafen von Montferrat von Spielleuten auf Violen vorgetragen worden war, hat der Troubadour Raimbaut de Vaqueiras (1180 - 1207) das Maitanzlied "Kalenda maya" erfunden, "ein Glanzstück mittelalterlicher Liedkunst", dessen provencalischer Text im SAB nicht abgedruckt ist. Die Übersetzung bietet ein gutes Beispiel für Thematik und Anlage einer Minnesänger-Strophe: "Weder der erste Mai noch das erste Buchengrün, weder der Gesang der Vögel noch die Blüte der Schwertlilie können mich erfreuen, edle Dame, solange ich nicht eine schnelle Botschaft von Euch erhalte, die mir frohe Nachrichten für meine Liebe bringt, solange ich mich Euch nicht zu Füßen legen kann und, bevor ich von Euch scheide, nicht den Neider fallen sehe." [G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 1924]

1.4

Nochmals frühes Mittelalter, lydisch, [modus hier jambisch], altfranzösisch, frühestes Singspiel. Text etwa: Robin liebt mich, Robin hat mich...gefragt, ob [er mich haben könne?]. Robin hat mir ein Röckchen gekauft, ein rotes, ein gutes und schönes, ein Hemd und ein Kettchen...Tschüss!

1.5

Der berühmte Sommerkanon (in Kurzform) über wanderndem Bordun.

1.6

Ein englisches Carol mit lateinischem Text: "Das Wort ist Mensch (lat. Fleisch) geworden durch die Jungfrau Maria. Es ist der Tag der Freude, denn geboren ist heute der Sohn der Jungfrau Maria".

Call und Response -Anlage. (T.1 - 4 : d-Moll, solo) (T. 5 - 12 : d-dorisch, tutti).

Seinen festlich-fröhlichen Charakter entfaltet dieses Stück jedoch erst, wenn es

im *ternären* Rhythmus (♩♪) des Modus primus musiziert wird.

Dabei wird wie folgt rhythmisiert:

Vorschlag: Eigenen Text erfinden lassen.

---

1) Der *erste* Modus, das trochäische Versmaß, um das es sich hier handelt, "...spielte im Westen, vornehmlich in Nordfrankreich, zur Blütezeit des Minnesangs sowohl in der geselligen Kunst wie im liturgischen Organum eine große Rolle. Um 1200 treten in Duplum und Diskantuspartien allenthalben Abschnitte auf, die in straffer Mensurierung die rationale Zeitfolge lang-kurz erkennen lassen..." [Walter Samen, Das Lochamer Liederbuch, Leipzig 1951].

1.7

Guillaume de Machaut (c.1300 - 1377) reiste im Dienst verschiedener weltlicher Herren durch ganz Europa. Als Canonicus an Notre Dame in Reims schuf er nach 1340 ein umfangreiches kompositorisches Werk, das liturgische (u.a. die erste mehrstimmige Messe) aber auch weltliche Kompositionen enthielt, wie unser Beispiel, die "Lamentation bourguignonne", das burgundische Bettlerlied.
Die erste und die letzte Strophe in Übersetzung:

Guignolot de St. Lazo ist hier.
Sucht doch in eurem Achseltäschchen
ob ihr da nicht zwei, drei große Münzen findet
für den armen Guignolot.
.....

Oh! Liebe Dame dieses Hauses
von der man sagt, sie sei so schön!
Das Messer, das da auf dem Tisch liegt,
dem Kuchen gegenüber, mit
diesem schneidet ihn in vier Stücke
und gebt das größte mir.

1.8

Ausgewählte Motive der Toccata, hier in veränderter Reihenfolge verwendet -
Frühform der Ouverture: Präludieren der Instrumente über einem Bordun-Ton.

1.9 und 1.10

Die Melodiestimme sollte (von Schülern oder vom Lehrer) auf entsprechenden Instrumenten gespielt werden (Violine, Bratsche, Blockflöte, Querflöte, Klarinette, Saxophon usw.).

Das Instrumentarium - Ausbildung der Sensomotorik

Die Bongotrommel [1)]

entwickelt kontrollierte Fall- und Seitbewegungen der **Arme**,

die *Stabrassel* [1)]

trainiert gesteuerte Dreh- und Nickbewegungen der **Hände**,

die Kastagnette [1)]

bildet die unabhängige Beweglichkeit und Kraft der **Finger** aus.

Das Spiel dieser handlichen Percussions-Instrumente lässt sich mit *Tanzbewegungen* (s. Seite 32 ff.), wie auch mit sensomotorisch wirksamen *Kreuzmusterbewegungen* und mit dem rhythmisierten Überschreiten der *drei Körpermitten* (rechts - links, vorne - hinten, oben - unten) verbinden, wodurch z.B. bei Ermüdungserscheinungen - auf Grund der gleichzeitigen Aktivierung beider Gehirnhemisphären - augenblicklich Aufmerksamkeit und Konzentrationsfähigkeit hergestellt werden kann.

Die Klangstäbe [2)]

üben beim Insertspiel durch ***nacheinander*** auszuführendes Anschlagen *und* Dämpfen von Einzeltönen und trainieren damit die unabhängige Steuerungsfähigkeit der beiden oberen Extremitäten. Dabei entwickelt das insertmäßige Akkord- und Melodiespiel, bei dem der Spieler sich mit der genauen Dauer seines Tones in einen musikalischen Ablauf einreiht, die Vorstellung der Zeitdauer von Notenwerten.

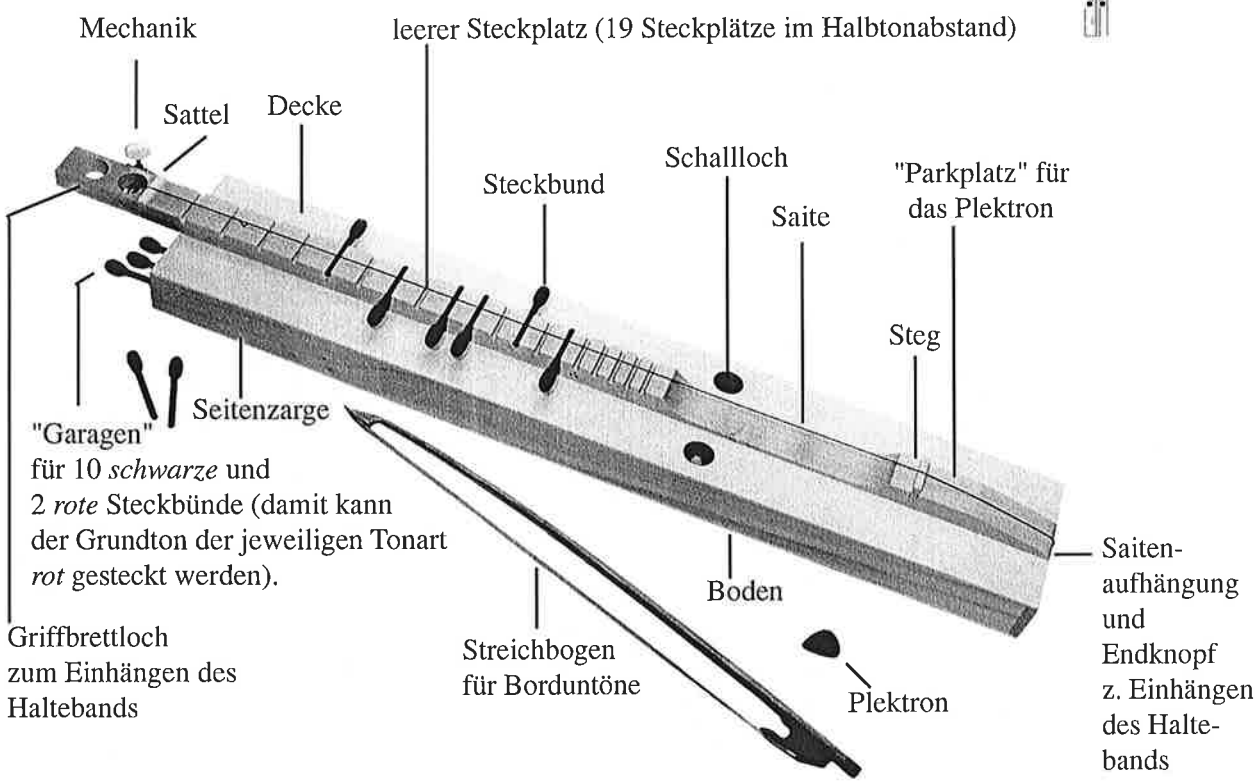
Das Steckbund-Monochord [3)]

entwickelt das Abgreifen von Tonhöhen *und* das ***gleichzeitige*** Zupfen, Anschlagen oder Streichen der Saite. Die dabei auszuführenden Sekundärbewegungen (Spreizen, Ballen, Rutschen, Gleiten [Lagenwechsel], Zupfen, Kreisen, Pendeln) bilden beachtliche manuelle Geschicklichkeit aus, die auch dem Spiel auf klassischen Musikinstrumenten zugute kommen kann. Vor allem aber können sich solche Spielbewegungen bei allmählich stabiler werdenden Vernetzungen im Kortex mit entsprechenden Ton- und Klangvorstellungen verbinden, wie das jeder Instrumentalist kennt. Das Steckbund-Monochord ist daher auf Grund der elementaren Anschaulichkeit und des Musikalisierungseffekts seiner komplexen und dennoch leicht vermittelbaren Spielhandlung *das zentrale Klangwerkzeug dieses Unterrichtskonzepts.*

---

1) Zur Spielweise dieser Instrumente s. Seiten 26 - 28
2) Das Insert-Spiel ist auf Seite 29 dargestellt.
3) Die Spielhandlung am Monochord wird auf den Seiten 23 - 25 beschrieben.

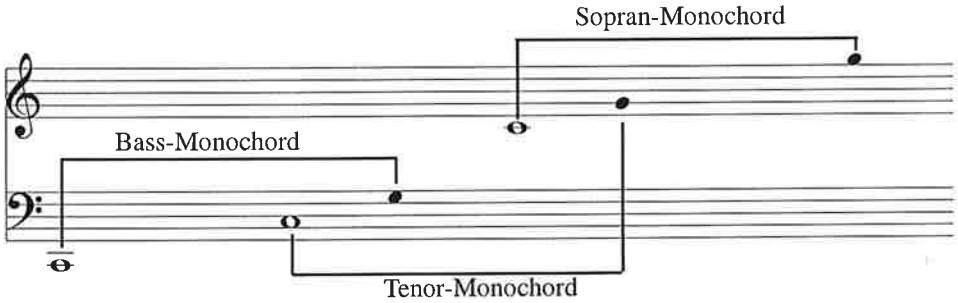
Das Steckbund-Monochord als Basisinstrument[1)] Symbol:



Das Monochord-Ensemble

Das Monochord-Stimmwerk hat einen Tonumfang von 3 1/2 Oktaven (chromatisch) in drei Stimmtonhöhen:

	Sopran-Monochord	von c^1 bis g^2,
	Tenor-Monochord	von c bis g^1,
	Bass-Monochord	von C bis g



Da alle Monochorde das gleiche Griffbrett und daher auch die gleichen Tonabstände haben, können die Spieler problemslos von einem Instrument zum andern wechseln. Da außerdem alle Instrument den gleichen Grundton haben, können alle Instrumente mit dem gleichen Schlüssel notiert werden:

Sopran-Monochord:	im normalen Violinschlüssel
Tenor-Monochord:	im oktavierenden Violinschlüssel
Bass-Monochord:	im doppelt oktavierenden Violinschlüssel.

---

1) Information zu Instrumenten, Unterrichts- und Spielmaterial durch den Verlag **jugend und musik**, Postfach 1662, 76406 Rastatt oder www.jum.de.

Das Einstimmen der Monochorde

Es ist selbstverständlich, dass ein befriedigendes Musizieren nur möglich ist, wenn die Instrumente sauber gestimmt sind. Das Stimmen eines Instruments ist allerdings ein hochmusikalischer Vorgang. Wer nicht stimmen kann, ist musikalisch bestenfalls halbgebildet. Deshalb ist die Vermittlung dieser Fähigkeit musikpädagogisch von großer Bedeutung, erfordert vom Lehrer jedoch methodisches Geschick und Geduld.

Die Stimmtonhöhe des Monochords kann in Maßen verändert werden. Dies ermöglicht das Zusammenspiel auch mit Ensembles, deren Stimmton von der festgelegten Kammertonhöhe (a^1 = 440 Hz) abweicht.

Wenn man z.B. playback mit einem Ensemble der Alten Musik-Szene musizieren möchte, deren Stimmton im allgemeinen auf a^1 = 415 Hz liegt, werden die Monochorde auf h heruntergestimmt.

Umgekehrt muß man vorgehen, wenn mit einem Orchester zusammengespielt werden soll, das höher einstimmt als a^1 = 440 Hz, was heute häufig vorkommt: In diesem Fall steckt man den *Grundton* des zu spielenden Stückes in ein Monochord, läßt das betreffende Musikstück ablaufen und spielt dessen Grundton mit, sooft er zu hören ist. Dabei zieht man den gesteckten Ton entsprechend hoch. Nach dem c, auf dem die leere Saite des gespielten Monochords schließlich steht, werden sodann die anderen Instrumente eingestimmt.

Der Stimmvorgang

Die Saite des Monochords ist so aufgezogen, dass beim Drehen der Mechanik *im Uhrzeigersinn* die Saite gespannt, d.h. *höher* wird.

Beim *Einstimmen eines Klassensatzes* geht man so vor: Man stimmt ein Monochord auf c ein, zieht mit der linken Hand ein Instrument nach dem anderen so weit aus dem Wagen, dass deren leere Saiten frei schwingen können, und zupft und stimmt mit der rechten.

Man kann sich den Stimmton natürlich auch durch einen Dauerton geben lassen (z.B. line out von einem Stimmgerät oder von einem Keyboard, dessen c-Taste festgeklemmt ist).

Das Stimmen selbst ist im Prinzip einfach: Der Grundton der zu stimmenden Saite ist auf die Schwingungsfrequenz des Stimmtons zu bringen. Dies ist dann erreicht, wenn sich zwischen diesen beiden Tönen keine Schwebung mehr ergibt. Schwebungen entstehen bei Abweichung vom Stimmton jedoch *in beiden Richtungen.* Man muß also wissen: wenn man an der Mechanik in die *falsche Richtung* dreht, wird die Schwebung *schneller.*

Erst wenn die Schwebung vollkommen zu Ruhe gekommen ist, "stimmt" der Ton.

Dieses "Zur-Ruhe-Bringen der Schwebung sollte stets "von unten her" geschehen, d.h. der Grundton des Monochords soll *nicht durch Nachlassen* der Saitenspannung, sondern *durch "Hinaufziehen"* der Saite erreicht werden.

Das Eintreten des Einklangs, die "Unisono-Erfahrung", ist ein jedesmal wieder beglückendes Ereignis. Wenn es gelungen ist, dieses Erlebnis im Schüler auszulösen, ist eine entscheidende Etappe seiner Musikalisierung erreicht. Im Prinzip kann er dann selbst stimmen.

Wenn man das Stimmen in ruhiger Achtsamkeit vollzieht, ist es eine wunderbare Möglichkeit, selbst in eine gute Stimmung zu kommen.

Wann kann man Schüler selbst stimmen lassen?

Bei normalen Temperatur- und Witterungsverhältnissen verstimmen sich die Stahlsaiten der Monochorde zwar kaum, trotzdem sollte die Stimmung vor jedem Ausgeben der Instrumente an Schüler überprüft werden. Für die *unteren Klassen* sollte der Lehrer die Instrumente selbst stimmen, und die Schüler müssen eindringlich belehrt werden, dass sie nicht selbst an der Stimm-Mechanik drehen sollen.

In den *höheren Klassenstufen* kann *das Stimmen im Klassenverband erfolgen.* Grundbedingung ist jedoch, daß *absolute Stille* herrscht. Bei einer Klasse, die viel und qualifiziert musiziert, ist das ohne weiteres zu erreichen, weil das Bedürfnis nach gut klingender Musik entwickelt ist. Nur in solchen Klassen ist das Einstimmen durch die Schüler dann auch zu empfehlen:

Man gibt der Klasse zunächst den Stimmton als Dauerton und lässt dann die Instrumente der Reihe nach anschlagen. Das Stimmen kann dabei einen sportiven Charakter annehmen, wenn man (durch Schüler) feststellen lässt (Stoppuhr), wie lange jedesmal gebraucht wird, bis alle Instrumente stimmen.

Das Stimmen als Unterrichtsthema

kann im Zusammenhang mit musikgeschichtlichen Unterrichtsthemen behandelt werden (z.B. "Von der pythagoräischen zur temperierten Stimmung" u.ä.) wobei auch auf die Rolle des Monochords als Stimmgerät hingewiesen werden sollte.

Das Phänomen der Schwebung können die Schüler als Teil eines fächerübergreifenden Projekts beim Physiklehrer verstehen, beim Musiklehrer hören lernen.

Die Spielhaltung des Steckbund-Monochords

Eine optimale Beweglichkeit beider Extremitäten ist gewährleistet, wenn das Monochord auf beiden Oberschenkeln aufliegt. Damit sich die Griffhand gut bewegen kann, sollte das Instrument auf der Sattelseite (links) ein wenig nach vorn geschoben werden, so dass es leicht schräg liegt.

Das Halteband

Sopran- und Tenor-Monochorde sollten - zumindest in den unteren Klassenstufen - mit Hilfe eines "Haltebands" fixiert werden. Dieses wird im Endknopf[1] des Unterklotzes eingehängt, in Taillenhöhe hinter dem Rücken des Spielers auf die andere Seite gezogen und mittels des Holzknebels, der durch das erste Rundloch des Griffbretts geschoben wird, arretiert. Danach wird das Band an der Schnalle auf eine angenehme Länge eingestellt. Das Bass-Monochord kann auf Grund der Drei-Bein-Aufstellung in allen Klassenstufen ohne Halteband gespielt werden.

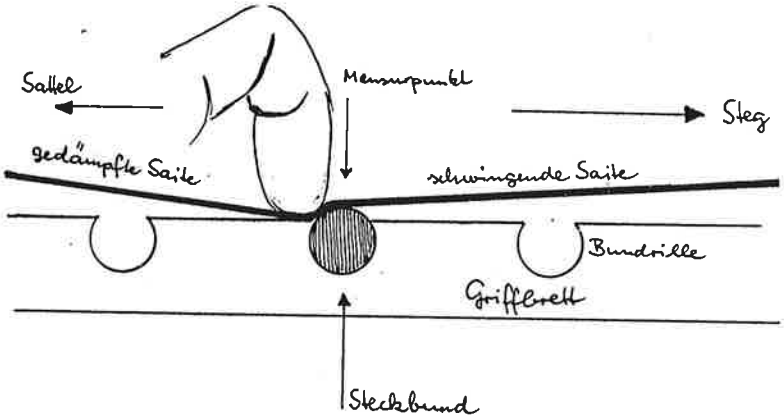
Die Spielhandlung der linken[2] Hand

Die Finger der linken Hand greifen die Töne auf dem Monochord-Griffbrett unmittelbar *links neben* dem Bund ab (s. Zeichnung), während die rechte Hand die Saite durch Klöppeln (Anschlag mit Stäbchen), durch Zupfen mit Daumen oder Fingern, durch Plektronanschlag[3] oder mittels eines Streichbogens[4] zum Klingen bringt.

Der greifende Finger darf *keinesfalls auf dem Bund* sitzen, weil dann die Saite abgedämpft wird und nicht frei schwingen kann.

Die Finger sollen leicht gerundet sein und die Saite mit der Fingerbeere, mit gerade so viel Gewicht auf das Griffbrett drücken, dass sie auf dem Steckbund fest aufliegt.

Es soll also keine Kraft aufgewendet werden, das Gewicht des locker hängenden Arms genügt.



Fingersatz

Welcher Finger greifen soll, kann durch Fingersatzzahlen[5] angegeben werden, die dem Klavierfingersatz entsprechen: 1 = Daumen, 2= Zeigefinger, 3= Mittelfinger usw. Nebeneinander liegende Bünde (Halb- und Ganztöne) werden mit den drei mittleren Fingern (2,3,4) gegriffen, größere Intervalle werden mit Klein- oder Ringfinger und Daumen überspannt.

Die Zahlenangaben zum Fingersatz können ergänzt werden durch weitere grafische Hinweise:

Ein Gedankenstrich *zwischen* zwei Fingersatzzahlen (z.B. 5 - 5 oder 4 -2 usw.) bedeutet "Lagenwechsel": Der zuerst genannte Finger gleitet dabei gewichtslos an der Saite entlang nach oben oder unten, bis der nächstgenannte Finger seine neue Griffposition einnehmen kann. Ein Längsstrich *unter* den Zahlen bedeutet: Der zuerst genannte Finger dient als (liegen bleibender) Stützfinger für den danach genannten (z.B. 5 ___ 1).

Fingersatzangaben gelten jedoch immer *nur als Vorschlag,* niemals als verbindliche Vorschrift. Wenn ein Schüler einen anderen Fingersatz besser findet, soll er diesen nehmen.

Ein Herumrutschen auf dem Griffbrett mit nur einem Finger wäre allerdings eine primitive Spielweise, die zwar einen gewissen Er-fahrungs-Wert hat, jedoch die angestrebte Aktivierung der Finger verzögert. In der Entwicklung der Motorik stellt diese "Rutschikato"-Technik also eine Frühstufe dar, die alsbald durch ein bewusstes Greifen *mit allen Fingern* ersetzt werden sollte.

---

1) s. Seite 21.
2) Linkshänder drehen das Instrument um 180°, greifen mit den Fingern rechten Hand und schlagen mit der linken an. Alle Seitenangaben sind in diesem Fall also umgekehrt anzuwenden.
3) Hierzu s. Seite 25.
4) Seiner Bauart gemäß ist das Monochord ein Zupfinstrument. Allerdings lassen sich an Liegetönen (Bordun) erste Erfahrungen mit dem Streichen machen: dabei entscheiden Kontaktstelle, Auflagegewicht und Strichgeschwindigkeit. des Bogens über das klangliche Ergebnis.
5) Die Fingersatz-Zahlen stehen immer *unter den Noten.*

Die Spielhandlung der rechten Hand

a) Daumenpizzicato[1)]

Diese Spielweise eignet sich besonders für den Beginn des Monochordspiels, weil sie besonders leicht auszuführen ist, eine sichere Tonerzeugung gewährleistet, wobei ein besonders intensiver Kontakt zur Saite hergestellt wird. Das Bass-Instrument wird in der Regel nur auf diese Weise gespielt.
Der Daumen ist zwar unser beweglichster Finger, er ist aber kein Sprinter. Mit Daumenpizzicato werden daher nur Viertel-, halbe, punktierte halbe und ganze Noten in gemächlichem Tempo angeschlagen:

Zweischlag-Noten (halbe Noten) werden mit der sog. *"Daumenschaukel"* gespielt:
Die Finger der rechten Hand liegen dabei (rechts von den Schall-Löchern) an der Außenzarge des Monochords und der Daumen streckt sich zur Saite hin aus.
Die *Zweischlag*-Note entsteht aus *zwei* Bewegungen:
(1) Indem sich die Hand nach vorne vom Instrument wegbewegt, nimmt der Daumen die Saite mit und zupft sie dabei an (= *erste Zählzeit*). Notiert wird dieser Vorgang mit 1 .[2)]
(2) Indem die Hand zum Instrument hin zurückfällt, legen sich die Finger wieder an der Außenzarge an (= *zweite Zählzeit*). Notiert wird dieser Vorgang mit / .
Die Anschlagsbewegung für die halbe Note wird demnach so notiert: 1/ .

Dreischlag- und Vierschlag-Noten werden hergestellt, indem der Anschlag der zurückfallenden Hand an der Außenzarge bei der *punktierten* halben Note zweimal, bei der Vierschlag-Note dreimal erfolgt.
Notation bei punktierter halben Note: 1// , bei ganzer Note: 1/// .

Einschlag-Noten (Viertelnoten) werden mit *"Daumenrolle"* gespielt:
Die Finger der Anschlagshand liegen wieder an der äußeren Zarge des Monochords an, der Daumen streckt sich zur Saite hin aus, macht eine Drehbewegung aus dem Daumen-Grundgelenk und schlägt sie am Beginn dieser *kreisenden Bewegung* an. Notation: 1.[2)]

b) Fingerpizzicato

Bei dieser Spielweise werden alle vier Finger aktiviert, was - je höher die Klassenstufe - desto übungsbedürftiger sein kann. Der *Daumen stützt dabei die Hand ab*, indem er am Rand der Innenzargen oder am Rand des inneren Schall-Lochs angelegt oder direkt auf der Decke des Monochords aufgesetzt wird.
Es empfiehlt sich, bei gleichbleibenden Achtelfiguren gleichartig repetierende Fingerfolgen zu vereinbaren z.B. bei Achteln in Viererfolgen: 2343, 2343, bei Sechserfolgen: 234543, bei Triolen: 234 234 usw.
Diese Spielweise ist natürlich besonders geeignet für das Begleiten von Musikstücken die im Original ebenfalls pizzicato gespielt werden[3)].

Daumen- und Fingeranschlag (Pizzicato) bilden die Feinmotorik der Hand besonders intensiv aus. Deshalb sollten diese Anschlagsarten in allen Klassenstufen immer wieder praktiziert werden.

c) Klöppeln

Die Saite wird etwa in Höhe der Schalllöcher mit einem runden Holzstäbchen (z.B. Dübelrundholz 8 mm) von ca. 18 cm Länge oder einem *runden* Filzstift angeschlagen. Bei der "halben Note", wird auf die zweite Zählzeit mit dem Klöppelstäbchen ein *Luftschlag* (etwa in Augenhöhe) gemacht. Bei der Dreischlagnote folgen nach dem Anschlag zwei Luftschläge usw.
Der Klöppelanschlag ist zwar die bewegungsmäßig einfachste Spielweise des Monochords, sie erfordert jedoch, da das Abgreifen der Tonhöhen durch die andere Hand damit kombiniert ist, eine weitaus größere motorische Geschicklichkeit als der reine Klopfvorgang an den Stabspielen des Orff-Instrumentariums.
Die beim Klöppeln entstehende Klangfarbe mag auch für manche Stücke interessant sein, die Klangentfaltung ist jedoch begrenzt, so dass diese Anschlagsart in den weiterführenden Schulen vor allem in der Übergangsphase zum Plektronanschlag von Bedeutung ist.

---

1) Weitere Hinweise hierzu im **tutti**-Programm auf Lehrerblatt 3 A.
2) Notation dieser Spielweisen erfolgt stets über dem System. Vergl. auch SAB 2 A des **tutti**-Programms..
3) z.B. die Tutti-Stimmen im Largo des L'Inverno-Concertos (Vier Jahrszeiten) von Antonio Vivaldi (jum 226).

d) Plektronanschlag

Notenwerte als Bewegungsfiguren

Als einer der wichtigsten methodischen Aspekte des Monochordspiels erweist sich die Möglichkeit, beim Plektronanschlag *Notendauern durch Bewegungsfiguren der Anschlagshand* exakt darzustellen, d.h. Zeitdauern in konkret erfahrbare Wegstrecken umzusetzen.

Es ist daher von allem Anfang an darauf zu achten, dass die Schüler die *Grundfiguren des Bogen- und Pendelschlags* (s.u.) genau auszuführen lernen, denn mit diesen beiden Bewegungsfiguren wird es möglich, den rhythmischen Ablauf, die Zeitgestalt einer Musik, exakt zu realisieren und damit auf einfache Weise ein absolut genaues Zusammenspiel des Klassen-Ensembles zu erreichten.

Das *gleichzeitige* Ausführen *zweier so verschiedener Bewegungsabläufe* (links das Greifen, rechts das Anschlagen der Töne durch kreisende oder pendelnde Bewegungen der Hand) ist für manche Schüler jedoch zunächst ungewohnt und erfordert daher intensives Üben, bis die Spielfiguren *elegant und organisch fließend* ausgeführt werden können.

Die Lehrkraft sollte daher nicht der Versuchung erliegen, in der Anfangsphase "großzügig" zu sein und die Schüler "irgendwie" spielen zu lassen, denn das Versäumte *lässt sich später nicht mehr* nachholen.

Haltung des Plektrons

Das Plektron wird zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger so gefasst, dass das tropfenförmige Spielblättchen mit der Spitze nach unten zeigt. Aus dieser Haltung kann (später) blitzschnell vom Plektronanschlag zum Einfinger-Pizzicato (mit dem Mittelfinger) gewechselt werden, wobei das Plektron dann nur noch von Daumen und Zeigefinger gehalten wird. Neben dem plektrontypischen Klang steht damit dann eine zweite, weichere, gitarrenähnliche Klangfarbe zur Verfügung, die an Pianostellen zu verwenden ist.

Bogenschlag

Die jeweilige **Zählzeit** wird stets als *Bogenschlag* ausgeführt:

Der Unterarm (nicht die Hand!) macht dabei eine Kreisbewegung wie beim Drehorgel- oder Drehleierspiel. Auf diese Weise wird die *Notendauer in Wegstrecke* umgesetzt. Je nach Tempo ist die *im Uhrzeigersinn* (also zum Spieler hin) auszuführende Kreisbewegung größer oder kleiner. Dies erfordert eine unglaubliche Rechenarbeit des Gehirns, und deshalb ist das Treffen der Saite aus der Kreisbewegung der Hand zunächst übungsbedürftig! Hilfreich ist es, den Anschlag am ausgestreckten Zeigefinder der anderen Hand zu üben und dabei die Kreisbewegung mit den Augen zu verfolgen.

Luftschlag

Die **halbe Note** wird als echte *Zweischlag*-Note aus *zwei* Bogenschlägen hergestellt, wobei nur der erste die Saite mit dem Plektron anschlägt, der zweite aber als *Luftschlag* ausgeführt wird, bei dem das Plektron in einer Kreisbewegung gerade mit so viel Abstand über die Saite geführt wird, dass diese nicht berührt wird und daher weiterklingen kann.

Die **punktierte halbe Note** wird als echte *Dreischlag*-Note gespielt, d.h. nach dem Anschlag folgen *zwei* Luftschläge. Bei der **Vierschlagnote** folgen nach dem Anschlag *drei* Luftschläge.

Pendelschlag

Für die Unterteilung der Zählzeit (z.B. in zwei Achtel) benötigen wir bei gleichem Weg-Zeit-Verhältnis nur noch die *Hälfte eines Bogenschlags*, einen *halben* Bogenschlag also, der als Her- und Hinpendeln des entspannt hängenden Unterarms ausgeführt wird.

Die pendelnde Anschlagsbewegung (für das erste Achtel) läuft auf den Spieler zu ("Herpendel"), sie trifft die Saite also in einem Bewegungsvorgang, der in eine *Aufwärtsbewegung* ausläuft. Diese Bewegungsrichtung wird daher "Aufstrich" genannt und mit dem entsprechenden Zeichen aus der Streicherpraxis angezeigt.

Das zweite Achtel wird durch die vom Spieler wegführende Pendelbewegung ("Hinpendel") hergestellt, eine *abwärts führende Bewegung*, die die Saite "von oben" trifft und deshalb "Abstrich" genannt und mit dem entsprechenden Zeichen angezeigt wird (s.u.).

Der Pendelschlag wird schrittweise entwickelt, indem man Achtel zunächst nur *auf gleicher Tonhöhe* spielen lässt (tutti-UE 10 A). Dies bereitet kaum spieltechnische Probleme, weil noch kein gleichzeitiger Griffwechsel in der linken Hand auszuführen ist.

L sollte von Anfang an darauf achten, dass *nur der Arm*, nicht aber die Hand pendelt oder sich dreht!

Die vierfache Unterteilung der Zählzeit (z.B.in Sechzehntelwerte) verlangt die weitere Reduzierung des Pendelausschlags: dabei pendelt dann nicht mehr der *Unterarm*, sondern nur noch die *Hand* (Handpendel). Diese im **tutti**-Programm ab UE 22 angewandte Spielweise kommt im QUINTETT-Programm nicht vor.

Angaben zur Spielweise (Strichbezeichnungen) werden stets *über dem System* eingezeichnet:

Bogenschlag: ○ , Luftschlag: ○̲ , Pendelschlag-Aufstrich: V , Pendelschlag-Abstrich: ⊓

Die Percussionsinstrumente

Lieder oder Melodien, deren Charakter das Mitlaufen von Rhythmusinstrumenten erlaubt, sind in der Regel mit Percussionsstimmen versehen. Die Spielhandlungen dieser Instrumente können die Entwicklung der manuellen Geschicklichkeit und des Konzentrationsvermögens erheblich unterstützen. Es empfiehlt sich daher, diese Stimmen nach Möglichkeit nicht nach Noten, sondern zunächst durch Vor- und Nachspielen musikalischer Sinneinheiten (Patterns, 2- oder 4-Taktgruppen) zu erarbeiten.

Spielhandlung und Notation der Einhand-Trommel[1)] Symbol:

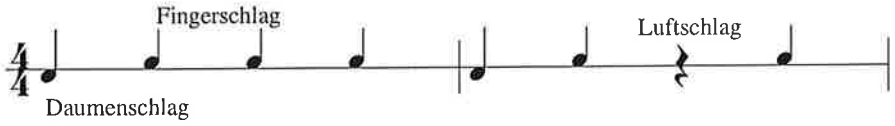
Die (runde) Fell- Rahmentrommel hängt - etwa in Körpermitte - an den Fingern der linken Hand (bei Linkshändern jeweils entsprechend umgekehrt), wobei der linke Daumen so auf dem Trommelrahmen liegt, daß das Trommelfell eine leichte Schräglage einnimmt (etwa 20 bis 30°).
Die Holz-Bongotrommel kann wegen ihres hohen und schwereren Rahmens beim Spielen nicht in der Hand gehalten werden, sie wird vielmehr so unter den (linken) Arm geklemmt, dass die Membran einen ähnlichen Neigungswinkel bildet wie das Fell der Rahmentrommel.
Auf der Einhand-Trommel können zwei verschiedene Anschlagsarten ausgeführt werden:

Daumenschlag, wobei die aus Augenhöhe herabfallende Hand mit dem locker ausgestreckten Daumen auf die *untere* Fell- bzw. Membranhälfte auftrifft, und

Fingerschlag, wobei die horizontal zur Trommel hin geschleuderte Hand mit den Fingern die *obere* Hälfte des Fells bzw. der Furnier-Membran berührt. Die Finger werden dabei leicht angedrückt, so daß der Fingerschlag - im Gegensatz zum "klingenden" Daumenschlag - "trocken" und hell klingt.

Beim Daumenschlag bewegt sich die Hand in kreisender Bewegung gegen den Uhrzeigersinn, beim Fingerschlag kehrt sich die Bewegungsrichtung um. Die Größe beider Anschlagsfiguren richtet sich nach der Ablaufgeschwindigkeit: je schneller das Tempo, desto kleiner die Anschlagsbewegung.
Beim Einhand-Trommelspiel sollte man es bei Viertel- und Achtelwerten belassen, wenngleich natürlich auch kleinere Unterteilungswerte bei entsprechend kleineren Anschlagsfiguren oder durch Fingeranschlag gespielt werden können.

Notation: Die Notation erfolgt auf einer Linie: Daumenschlag unter, Fingerschlag über der Linie.



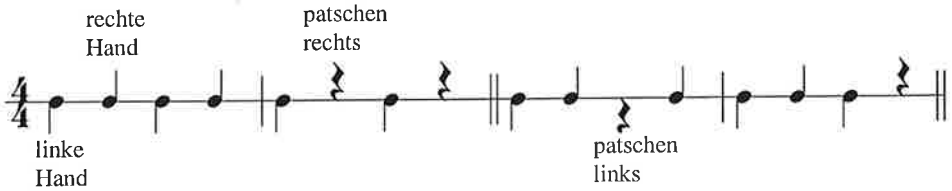
Spielhandlung und Notation der Zweihand-Trommel[1)] Symbol:

Die Trommel wird im Sitzen (auf der vorderen Stuhlkante) zwischen die Knie geklemmt und dabei so nach vorne geneigt, daß die Handflächen bei ausgestreckten Armen ganz auf dem Trommelfell bzw. der Trommelmembran aufliegen können. Bei dieser Trommelhaltung stehen beide Hände für den Anschlag zur Verfügung.
Das Trommelfell bzw. die Membran wird *am oberen Rand* und *mit den Fingerspitzen* angeschlagen. Außerdem können nun die Hände hinter dem Knie auf die Oberschenkel "patschen", so daß ein stark gedämpfter, nicht klingender "Pausenschlag" entsteht. Die Zweihand-Spielweise erlaubt das Spielen komplexer Rhythmen bei relativ einfachem Bewegungsablauf.

Notation: Die Notation erfolgt auf einer Linie:

Hals *nach unten* und Pausen *unter der Linie* = linke Hand,
Hals *nach oben* und Pausen *über der Linie* = rechte Hand,

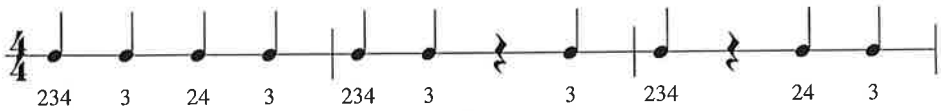
wobei die Pausen durch das oben erwähnte (unhörbare) "Patschen" der betreffenden Hand ausgeführt werden.



1) s. Seite 39.

Spielhandlung und Notation der Stabrassel[1] Symbol:

Die linke[2] Hand hält den Stab des Instruments waagrecht vor der Körpermitte, die Finger der rechten Hand schlagen auf der oberen Rasselzarge an, wobei die Fallbewegung des Unterarms in eine abfedernde Nickbewegung der Hand ausläuft.
Beim Anschlag der Viertelnote wird eine *klangliche Differenzierung* dadurch erreicht, dass *auf schwerer Taktzeit* alle drei *mittleren Finger* (234) gleichzeitig auf der Rasselzarge auftreffen, während *auf leichter Taktzeit* nur der *Mittelfinger* (3) anschlägt.
Die *"halb schwere" Taktzeit* (im 4/4-Takt die 3. Zählzeit) wird mit dem *2. und 4. Finger* (2 4) angeschlagen. Der Viervierteltakt wird demnach so gespielt:

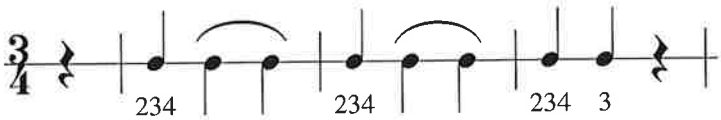


Diese Spielweise entwickelt nicht nur die Feinmotorik der Hand, sondern auch das Wahrnehmungsvermögen für feine klangliche Unterschiede und musikalisiert das Percussionsspiel, indem sie den Unterschied zwischen "schweren" und "leichten" Zählzeiten hörbar macht und ein undifferenziertes Nur-Klopfen gar nicht erst aufkommen lässt.

Die Viertelpause wird als "Luftschlag" ausgeführt: eine Fallbewegung des Unterarms, die die Rasselzarge nicht trifft, sondern knapp neben oder über der Rassel auf einem *vorgestellten* Anschlagspunkt mit ruckartiger Stoppbewegung "in der Luft" endet. Diese Bewegung sieht aus, als wolle man etwas von der Hand abschütteln.

Neben dem Anschlag mit der fallenden Hand gibt es noch den sogenannten
Drehschlag
Durch ruckartiges Drehen des Unterarms um seine Längsachse wird die Rassel wie ein "Scheibenwischer" in einer Halbkreis-Bewegung schnell nach links und wieder nach rechts bewegt und dabei ohne Hilfe der Anschlagshand zum Klingen gebracht.
Der Drehschlag wird durch einen Bogen über den beiden Noten angezeigt:

Die beiden Spielweisen (Anschlag mit der rechten, Drehschlag mit der linken Hand) lassen sich auch kombinieren, wobei sich komplexe Bewegungsabläufe ergeben, die für die Entwicklung der Motorik besonders effektiv sind, z.B.:



Übungen mit zwei Rasseln
Um die unabhängige Bewegungsfähigkeit der oberen Extremitäten zu entwickeln, sind Übungen zu empfehlen, in denen die Schüler Drehschläge mit *zwei* Rasseln ausführen d.h. jede Hand führt eine Rassel. Dabei kann das Bewegen (= Anschlagen) und das Nichtbewegen (= Pausieren) unterschiedlich auf die beiden Hände verteilt werden, so dass sowohl taktartgemäße Betonungsfolgen[3] wie auch verschiedene Notenwerte[4] gleichzeitig gespielt werden können.
Erfahrungsgemäß führen die Schüler komplizierte Bewegungsabläufe, die ihre Geschicklichkeit fordern und fördern, mit besonderem Eifer aus.

---

1) s. Seite 40.
2) Bei Linkshändern alle Seitenangaben umgekehrt. Generell aber sollten Stabrassel-Übungen stets auch "mit der anderen Hand" ausgeführt werden, was die sensomotorische Effektivität erheblich steigert.
3) Auf schwere Taktzeiten klingen zwei Rasseln, auf leichte nur eine.
4) Eine Hand spielt z.B. Viertelnoten, die andere Achtel, Achtel-Triolen oder Sechzehntel usw.

Spielhandlung und Notation der Kastagnetten[1] Symbol:

Nach spanischer Tradition werden stets *zwei Kastagnetten* verschieden hohen Klanges verwendet: die hell klingende wird mit der rechten Hand, die tiefer (dunkler) klingende mit der linken gespielt.

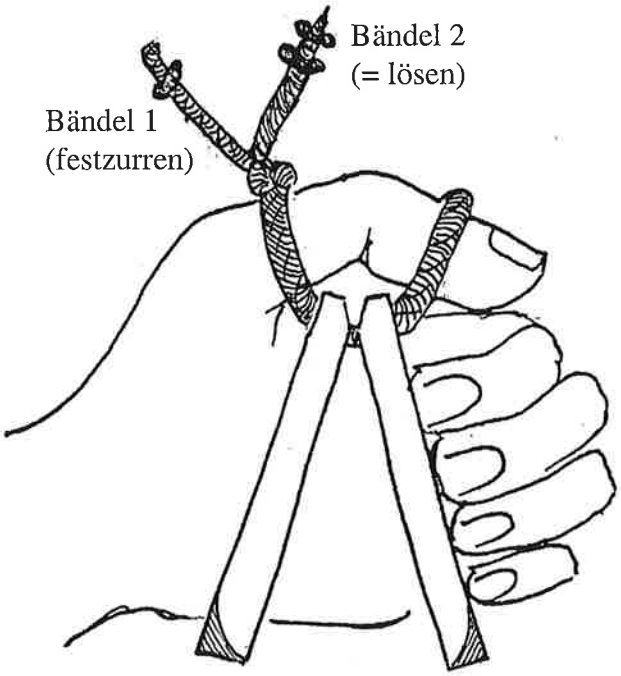
Befestigung der Kastagnetten

Die Kastagnette besteht aus zwei schalenförmig ausgehöhlten Holzplättchen, die durch einen Kordelring miteinander verbunden sind. Man nimmt die Kastagnette so in die Hand, dass die Schnurenden zum Körper hin zeigen, zieht den Kordelring am Knoten heraus und schlüpft mit dem Daumen ganz durch die dabei entstehende Schlaufe.

Dann zieht man die Kordel auf der anderen Seite heraus und schlüpft mit dem ersten Daumenglied so durch diese Schlaufe, daß die Kordel in der Mitte des ersten Daumenglieds liegt.

Die hintere Kordelschlaufe liegt also um das *zweite,* die vordere um das *erste* Daumenglied, so daß der Daumen einknicken und sich wieder ausstrecken kann.

Die Kastagnette wird festgezurrt, indem man am einen Schnurende (Bändel 1) zieht, bis sich der Kordelring spannt und die beiden Kastagnettenplättchen sich leicht auseinanderspreizen. Zum Ausziehen der Kastagnetten wird am Bändel 2 gezogen.



Schulkastagnette, im Selbstbau aus Fußbodenleisten (Hartholz) herzustellen.[1]

Spielhaltung

Die beiden Hände werden mit leicht gekrümmten Fingern etwa in Brusthöhe zum Körper hin gezogen bis sie sich auf gleicher Höhe gegenüberstehen.

Man unterscheidet die *"Golpe"*, den Anschlag *einer* Kastagnette durch die schnelle Bewegung der Finger, die *"Doppelgolpe"*, den Anschlag beider Kastagnetten und den *"Postiçeo"*, der dadurch zustande kommt, daß sich beide Daumen ruckartig gegeneinander ausstrecken, so dass die Außenplättchen beider Kastagnetten aufeinandertreffen, wobei ein spitzer, scharfer Klang entsteht.

"Fingersatz"

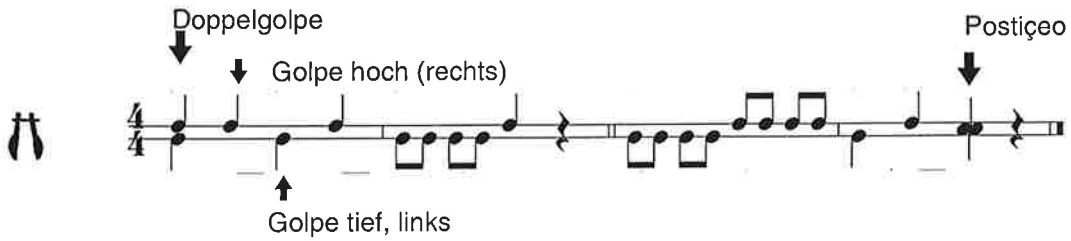
Die Finger werden wie beim Klavierfingersatz numeriert. Der Anschlag der Golpe kann entweder mit einem, oder auch mit den drei mittleren Fingern (234) erfolgen. Wenn keine "Fingersatzangaben" gemacht sind, soll immer der Mittelfinger (3) anschlagen. Achtelnoten werden abwechselnd mit Ring- und Zeigefinger (4 2) gespielt.

Notation:

Die Notation erfolgt auf einem Zweilinien-System.

Golpe links (tief) wird auf der unteren, Golpe rechts (hoch) wird auf der oberen Linie notiert.

Der Postiçeo wird durch eine Doppelnote im Zwischenraum angezeigt.



1) s. Seite 41.

Die Klangstäbe

Das Insertspiel auf Klangstäben

Für das Insertspiel, das in früheren Jahrhunderten in England und Schottland als Handglocken-Spiel weit verbreitet war, in Russland von "Horn-Orchestern" gepflegt wurde und noch heute in Amerika und Japan (als "Bellringing) und auch in Russland (auf Ein-Ton-Hörnern) wieder praktiziert wird, eignen sich in der Schule vor allem Resonatoren-Klangstäbe (Einzelklinger) mit Metall-Platten oder Metallröhren, weil deren lang klingende Töne ein quasi Legatospiel ermöglichen, wenn die Tondauern entsprechend genau bemessen werden.

Beim Insertspiel (von lat. inserere, sich einreihen) verwaltet *ein Spieler* jeweils *einen Ton*, d.h. er spielt den ihm zugeteilten Einzelklinger an, wenn der betreffende Ton "dran" ist, läßt ihn seinem Notenwert entsprechend lang klingen und dämpft ihn genau nach Ablauf der betreffenden Notendauer wieder ab, so dass in einer Tonfolge weder Überlagerungen von Tönen noch unbeabsichtigte Zäsuren entstehen. Im Prinzip wird beim Insertspiel die aus Anschlag und Dämpfung bestehende Tonerzeugung des Klaviers angewandt, wobei jeder Spieler die beiden Funktionen *einer* Taste erfüllt.

Der Spieler hält daher das Resonatorkästchen so in der linken Hand, daß der ausgestreckte Daumen den klingenden Stab seitlich berühren und dadurch dämpfen kann. Solange der Daumen dafür noch zu kurz ist, wird der Ton gedämpft, indem der Stab leicht gegen die Brust gedrückt wird.

Der Vorgang des Dämpfens muß jedenfalls geübt werden.

Dass den Schülern der Doppelvorgang von Anschlagen und Dämpfen zunächst schwerfällt, darf die Lehrkraft nicht dazu verleiten, auf das Dämpfen eben zu verzichten. Die Schüler sollen ja in der Schule genau das lernen, was sie *noch nicht* können! Das bewußte Bemessen einer Zeitdauer ist ein elementarer Vorgang, der den Umgang mit Notenwerten entscheidend fördert. Wenn das zeitrichtige Anschlagen und Dämpfen beherrscht wird, erklingt die Melodie in ihrer eigentlichen Gestalt, und die Freude an diesem Gelingen lohnt die Anstrengung reichlich. Geübte Klassen können - wenn die entsprechenden Klangstäbe zur Verfügung stehen - tatsächlich Klaviermusik oder Gitarrenstücke spielen.

Das Einstudieren der Insert-Zeile Symbol:

1. Ausfüllen der Insert-Zeile in ▲ (s. Seite 8 (4)).
2. Austeilen der Stäbe und Aufstellung der Spieler
   Den Spielern wird jeweils ein Klangstab zugeteilt. Sie stellen sich mit Blick zur Projektionswand vor, seitlich oder hinter der Klasse "der Tonhöhe nach" nebeneinander. Dabei kann durch den *seitlichen Abstand* der Spieler möglichst auch der *Intervallabstand* der betreffenden Töne angedeutet werden.
3. Das Einstudieren der Tonfolge - je nach Ausbildungsstand der Klasse variierend:

- der Lehrer zeigt mit kleinen Dirigier-Gesten auf die einzelnen Spieler oder auf die Noten an der Projektionswand. Die Funktion des "Dirigenten" kann auch von Schülern übernommen werden.
- Die Schüler markieren die ihnen zugeteilten Töne auf ihrem Notenblatt mit Farbstift.
- Bei fortgeschrittener Lese- und Spielpraxis kommen die Schüler ohne jede Hilfe aus und spielen die Tonfolge einfach von der Projektionswand oder von ihrem Notenblatt ab.

Wichtig ist, dass der *musikalische Fluss stets erhalten bleibt* und nicht etwa stockt, aus dem Takt gerät oder gar abbricht, wenn ein Spieler zu früh, zu spät oder gar nicht anschlägt. Die Schüler lernen dabei eine Grundregel des musikalischen Handwerks anzuwenden und zu verstehen, dass nämlich beim Musizieren auftretende Fehler keinesfalls durch korrigierendes Wiederholen der Fehlerstelle behoben werden können, dass sie vielmehr sofort vergessen werden müssen, um nicht auch das Folgende ins Wanken zu bringen und schließlich alles zu verderben.

Die relativ einfach zu spielenden Insert-Zeilen bereiten als Kerntonfolge meist den Melodieverlauf vor, sie sind zugleich aber auch Vorübungen für das insertmäßige *Spielen der Melodie* auf Klangstäben, bei dem die unterschiedlich entwickelte musikalische Handlungskompetenz der Schüler deutlicher als in den anderen Lernfeldern zu Tage tritt. Dies fordert daher das methodische Geschick, die Geduld und Beharrlichkeit der Lehrkraft in besonderem Maße.

4. Zusammenspiel von Klangstäben mit dem Monochord-Ensemble der Klasse

Die Insert-Zeile(n) und die insertmäßg gespielte Melodie der UE werden von der Klasse stets mit

Monochorden begleitet. Die Insert-Spieler der Erstbesetzung geben ihre Klangstäbe an ihre Nebensitzer weiter. Danach wandern die Stäbe von Strophe zu Strophe von Schüler zu Schüler durch die Klasse. Der "Stabwechsel" erfolgt während eines kleinen Zwischenspiels (durch L oder einen Schüler) und sollte nach einem bestimmten Verteilprinzip organisiert sein. Man kann z.B. ausmachen:"der Stab wandert immer im Uhrzeigersinn weiter, und wer ihn bekommt, muss ihn annehmen und spielen!"
Pädagogisch ist damit ein äußerst fruchtbarer Prozess in Gang gesetzt: Der einzelne Schüler lernt, mutig aus der Gruppe herauszutreten, seinen Einzelton zur rechten Zeit, in richtiger Dauer und Lautstärke in die Gemeinschaftsleistung einzubringen und sich danach wieder in die Gruppe der Tutti-Spieler einzuordnen, auf dem Monochord wieder andere Töne und andere Notenwerte zu spielen, gleichzeitig aber auch die Melodie zu hören, in die er seinen Klangstab-Ton eingebracht hatte. Im Prinzip sollte daher jeder Schüler die Insert-Zeile einer UE mindestens einmal mitgespielt haben.

Aufstellung der Klangstäbe

Es empfiehlt sich, die Klangstäbe einer Oktave (jeweils von c bis h) auf einem Tisch, besser noch auf einem "Oktav-Tablett"[1] wie die Tasten der Klaviatur anzuordnen: Die Stammtöne vorne, die alterierten Töne um einige Zentimeter nach hinten versetzt (Abb.1 und 3). Auf der Trägerplatte sind zusätzliche Sperrholzstreifen in einer zweiten Lage so aufgeleimt, dass die verschieden langen Klangstäbe *vorne und hinten paßgenau arretiert* sind (Abb.2). Sie können daher nur an der jeweils für sie vorgesehenen Stelle einrasten, also nur da, wo sie in unserem Tonsystem ihren Platz haben. Wenn die Schüler die Klangstäbe holen oder wieder zurückstellen, sind sie daher immer wieder mit dieser Tonordnung konfrontiert.
Jeder Klangstab-Oktave sind die der Tonhöhe entsprechenden Schlägel[2] zugeordnet (nach Angabe des Herstellers). Sie werden in eine *Schlägelleiste* hinter den Klangstäben eingesteckt (Abb. 2).

Abb. 1 Das Oktav-Tablett von oben

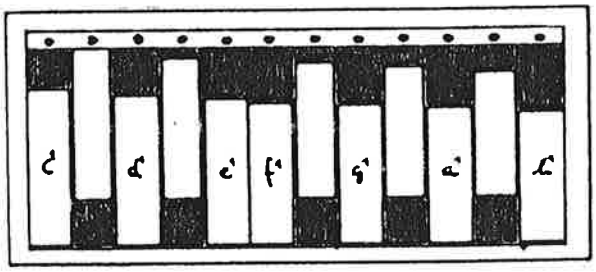


Abb. 2 Das Oktav-Tablett von der Seite. Zu sehen sind die Arretierungsbrettchen vor und hinter dem Stab (2.Sperrholz-lage) sowie die Schlägelleiste (3. Lage, Hart-holz).

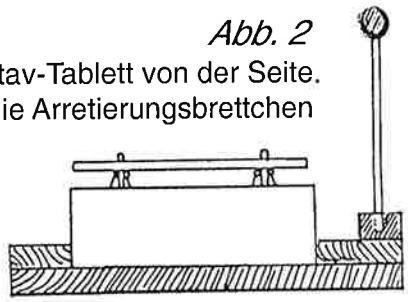
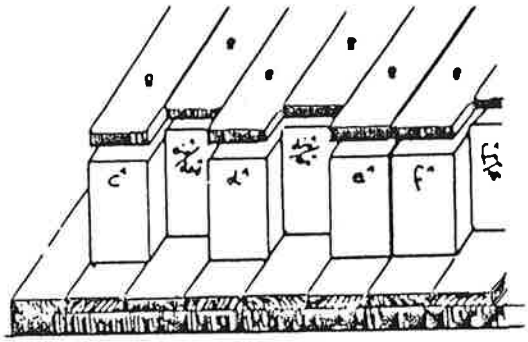


Abb.3 Oktav-Tablett von vorn.



Zu sehen sind die Arretierungs-brettchen vor den Stäben sowie deren Beschriftung auf der Vorderseite.

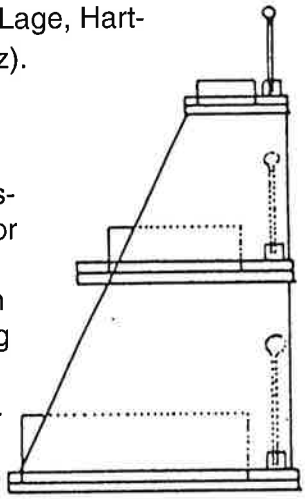


Abb.4 Für den Transport und die platzsprarende Aufbewahrung können auf der Trägerplatte Kant-hölzer mit Nuten für entsprechend hohe Abstands-Zargen montiert werden.

1) Das hier beschriebene Oktav-Tablett (für jeweils eine chromatische Klangstab-Oktave) ist außerordentlich praktisch, im Handel jedoch (noch) nicht erhältlich. Die Lehrkraft sollte es entweder selbst herstellen oder vom Werklehrer, Hausmeister oder von einem handwerklich begabten Kollegen oder Schülervater herstellen lassen. (Bauplan s. Seite 42)
2) Je tiefer der Ton des Klangstabs, desto größer muss der Radius und desto weicher muss das Material des Schlägelkopfs sein. Bei Sonor-Stäben (KS 40) haben sich für die kleine und für die eingestrichene Oktave Sch 15 (Konzertschlägel mittelhart), ab der zweigestrichenen Oktave Sch 5 (Filzkopfschlägel) bewährt.

Gestaltungselemente im Unterrichtsverlauf

Der Beginn einer Unterrichtsstunde

ist für deren Verlauf oft von entscheidender Bedeutung, denn in diesen ersten Minuten müssen die Schüler aus der von den jeweils vorangehenden Unterrichtsstunden geprägten gedanklichen Gemengelage herausgeholt und auf den nun beginnenden andersartigen Prozess eines gemeinsamen künstlerischen Tuns eingestimmt werden.

Am besten gelingt dies durch gemeinsames rhythmisiertes Bewegen, denn der geheimnisvollen Wirksamkeit von Rhythmen kann sich kaum jemand entziehen, weil dabei das seit Urzeiten in den Tiefen unserer Gehirnstruktur liegende, die körpereigenen rhythmischen Systeme (Atem, Puls) steuernde limbische System anspringt und die in der Großhirnrinde noch präsenten Gedankenrelikte überspielt und ausblendet, ein Vorgang, der mit dem Auswischen einer beschriebenen Tafel zu vergleichen ist. Kinder und Jugendliche schwingen in rhythmisches Tun noch "wie von selbst" ein, weil bei ihnen die urtümlichen Bewegungsimpulse noch kaum durch Konditionierung verschüttet oder gehemmt sind, wie das bei Erwachsenen oft der Fall ist. Die Beschäftigung mit inspirierenden Schriften[1)] und entsprechende eigene Übungserfahrungen können L jedoch helfen, rhythmisierende Handlungsangebote zu finden und überzeugend "rüberzubringen". In diesem Sinne sind auch die folgenden Anregungen und Hinweise auf *Percussions-Patterns* und die damit zu verbindenden *Tanzschrittfolgen in verschiedenen Taktarten* (Seiten 33 bis 37) zu verstehen, die sich nicht nur für die Anfangsphase des Unterrichts eignen, sondern auch für "zwischendurch" und für immer dann, wenn eine Klasse wieder zu konzentriertem Arbeiten gesammelt werden soll.

Hinweise zu den Percussions-Patterns (Beispiele auf Seite 32)

Die Vermittlung dieser zweitaktigen, schnell erfassbaren Bewegungsübungen erfolgt stufenweise ohne Noten, durch rhythmisiertes Vor- und Nachsprechen, wobei zwei grundverschiedene Arten von Silbenfolgen zu unterscheiden sind:

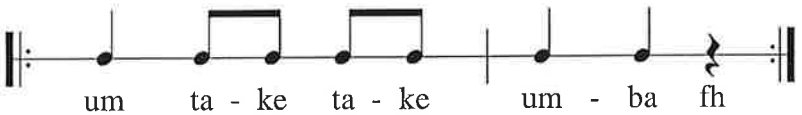
Takt-Silben

werden auf die *Zählzeiten des Taktes* gesprochen und - allmählich - mit entsprechenden (Tanz)-Schrittfolgen verbunden. Da die Laute beim Sprechen jeweils an verschiedenen Stellen im Mund entstehen wie Schritte im Raum, können *Takt-Silben* so gewählt werden, dass sich eine Wechselwirkung zwischen den Bewegungsvorgängen im Sprechorgan und den dazu ausgeführten Schrittbewegungen ergibt, wodurch sich das bei rhythmisierten Bewegungen stets aufkommende besondere Körpergefühl deutlich verstärkt.

Die im TaKeTiNa-Prozess angewandten,von Reinhard Flatischler intuitiv gefundenen, mantraartigen Silbenfolgen bieten hierfür bedenkenswerte Beispiele[2)]: So entsteht zwischen der für den Zweitakt verwendeten Silbenfolge TA KI zwischen den anlautenden Konsonanten, dem T *vorne* an den Schneidezähnen und dem K *hinten* am harten Gaumen, eine Pendelbewegung, die mit entsprechenden Schrittfolgen (z.B. Seite 33 oder 34) verbunden werden kann. Die dem Dreitakt zugeordnete GA MA LA-Silbenfolge Flatischlers lässt in der Bewegung vom G am vorderen Gaumenbogen über das M an den Lippen und dem L aus der Zungenbewegung ein für diese Taktart typisches Kreisen entstehen, das sich z.B. mit dem Rumba-Bewegungs-Modell (Seite 35) kombinieren lässt.

Rhythmus-Silben

markieren dagegen *Anschlagspunkte und Pausen* eines rhythmischen Verlaufs, wozu Silben verschiedenster Art verwendet werden können. So kann es methodisch hilfreich sein, den Klang und die Spielweise des Instruments, auf dem das betreffende Pattern gespielt werden soll, in der Silbenfolge lautmalerisch anklingen zu lassen, wie im nebenstehenden Beispiel angedeutet,



oben für Trommel:	um	ta -	ke	ta -	ke	um -	ba	fh
unten für Stabrassel:	tscheng	i	schi	i	schi	tscheng	gs	fh

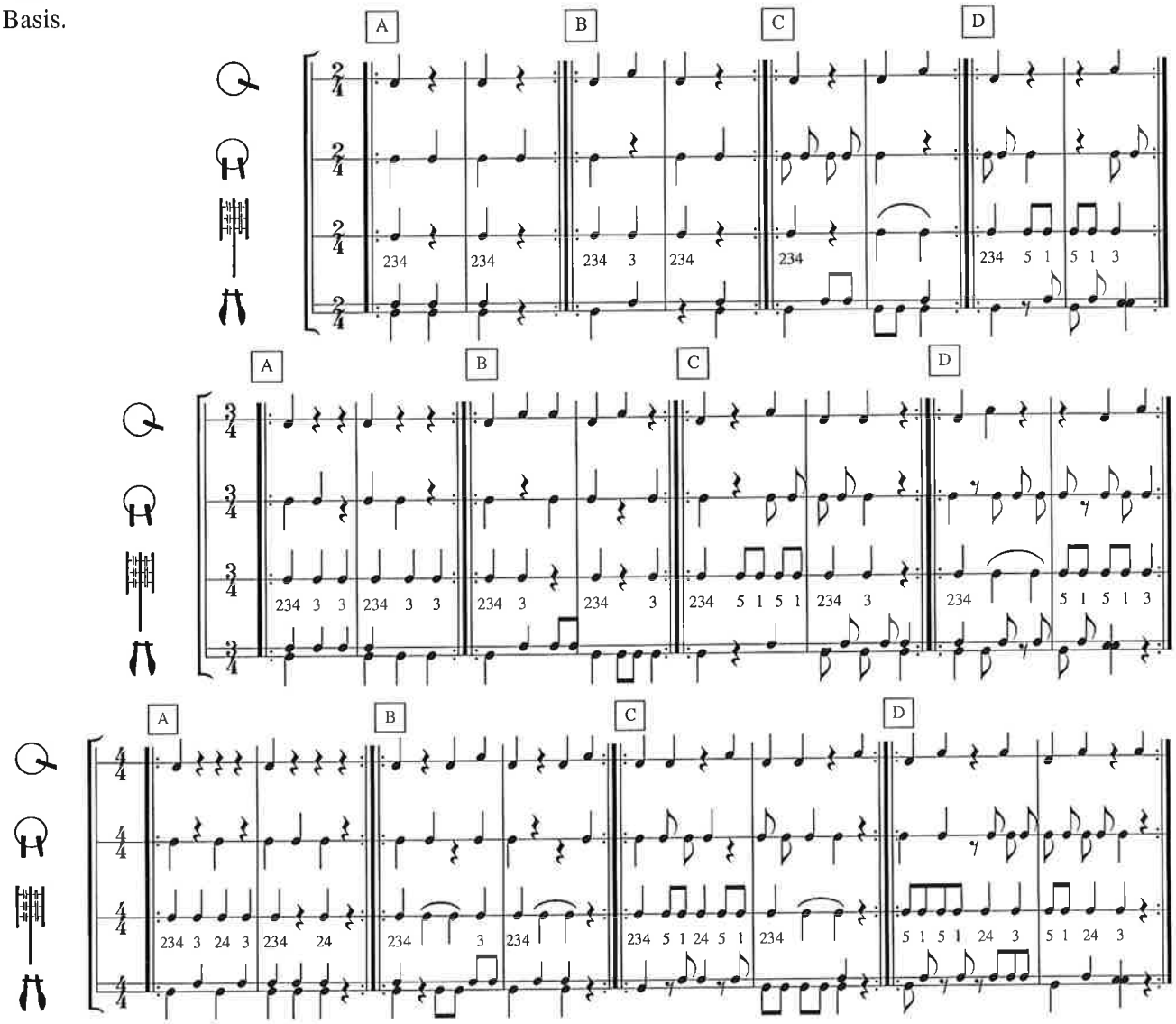
1) z.B. Reinhard Flatischler, RHYTHM FOR EVOLUTION, das TaKeTiNa-Rhythmusbuch (mit DVD), Schott ED 9929, ISBN 3-7957-0539-8.

2) ebd. Seite 50 ff.

Percussions-Patterns in verschiedenen Taktarten[1)]

- Alle Spieler haben das gleiche Instrument in der Hand.
- Musik in einer bestimmten Taktart wird eingespielt.
- Zur laufenden Musik werden *Takt*-Silben (s. Seite 30) vorgesprochen, von der Klasse übernommen und allmählich mit entsprechenden Schrittbewegungen (z.B. Seiten 32 bis 36) kombiniert, wobei die Arme in individuell sich ergebenden Eigenbewegungen mitschwingen und sich ein absichtsloses, fröhliches Tun entwickelt.
- Nach einiger Zeit werden zur Musik und den beibehaltenen Schrittfolgen an Stelle der Takt-Silben die *Rhythmus-Silben* (s. Seite 30) eines zur Taktart der Musik passenden Zwei-Takt-Patterns (s.u.) zunächst nur gesprochen, dann als Spielhandlung auf das Instrument übertragen.
- Das Pattern wird *ohne* gesprochene Rhythmus-Silben zu den Schrittbewegungen gespielt.
- Das percussive *Instrumentenspiel und die Schrittbewegungen* werden wieder mit den anfangs gesprochenen *Tak*t-Silben kombiniert.

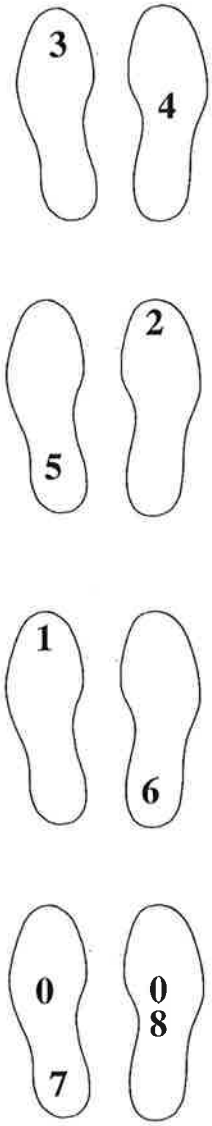
Auch wenn dieser, den ganzen Körper erfassende Bewegungsablauf anfangs nur teilweise durchgeführt werden kann, wird die konzentrierende Wirkung des gemeinsamen rhythmisch integrierenden Bewegens auf die Klasse nicht ausbleiben und zu weiterem Üben anregen. Dabei wird die im eigenen Handeln zustande gebrachte *Gleichzeitigkeit* von Hören, Sprechen, Bewegen und Spielen allmählich immer besser gelingen und als ein geglücktes Sich-selbst-in-Einklang-Versetzen erlebbar. Das aus dieser positiven Selbsterfahrung gewonnene Selbstvertrauen lässt Handlungsmotivation und Rezeptionsbereitschaft entstehen und schafft damit die für das Gelingen von Lernprozessen notwendige emotionale Basis.



1) Diese Patternfolge kann natürlich auch für das Musizieren der Klasse als Percussions-Ensemble verwendet werden, bei dem die Spieler die Patterns wählen können, die sie spieltechnisch gut meistern. - Der "Percussions-Parcours" (jum104) bietet weitere *Rhythmus-Patterns* dieser Art.

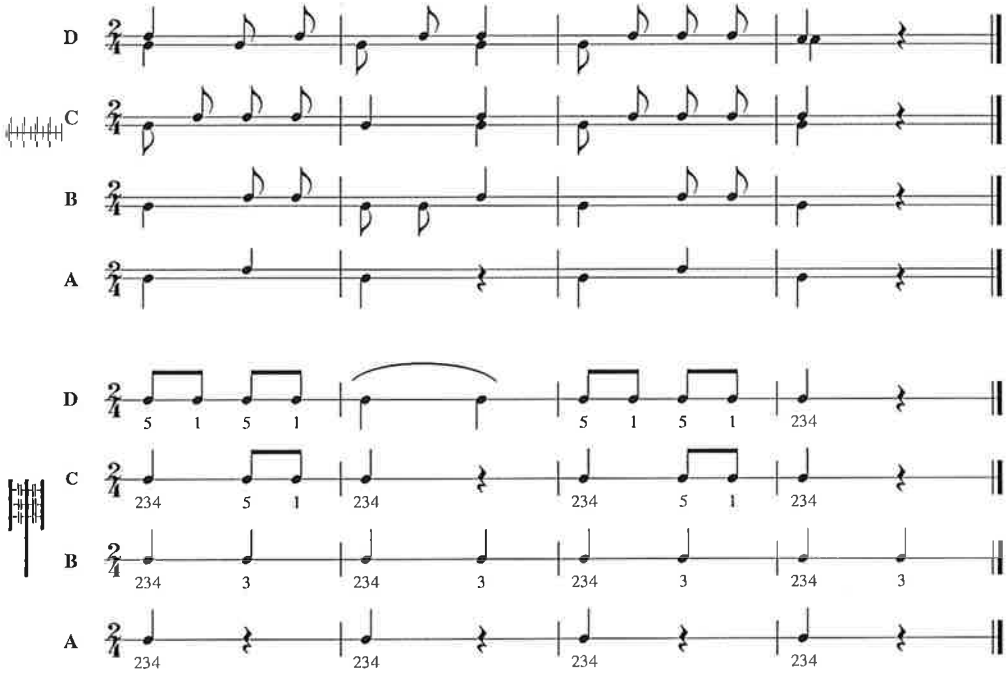
Tanzschrittfolge im 2/4-Takt

(Passamezzo-Modell)



Diese einfache Schrittfolge wurde schon im 16. und 17. Jahrhundert getanzt und pass'e mezzo: ein ganzer Schritt (1 + 2) und ein halber (3) genannt:

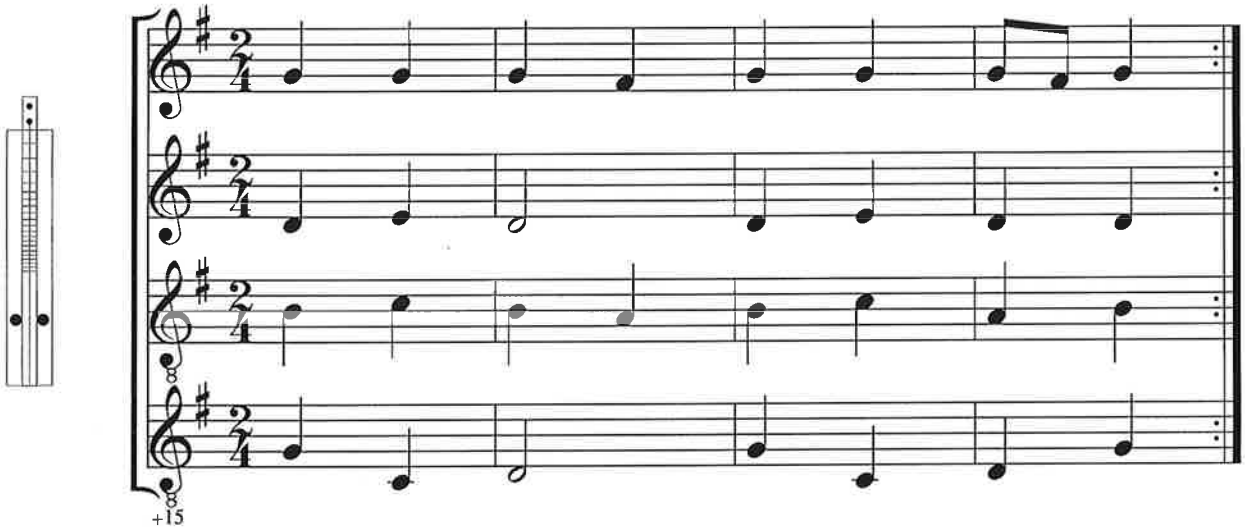
1 links vor
2 rechts vor
3 links vor
4 rechts heranziehen
5 links zurück
6 rechts zurück
7 links zurück
8 rechts heranziehen



Weitere Percussions-Zeilen s. Seite 31

Improvisations-Modell

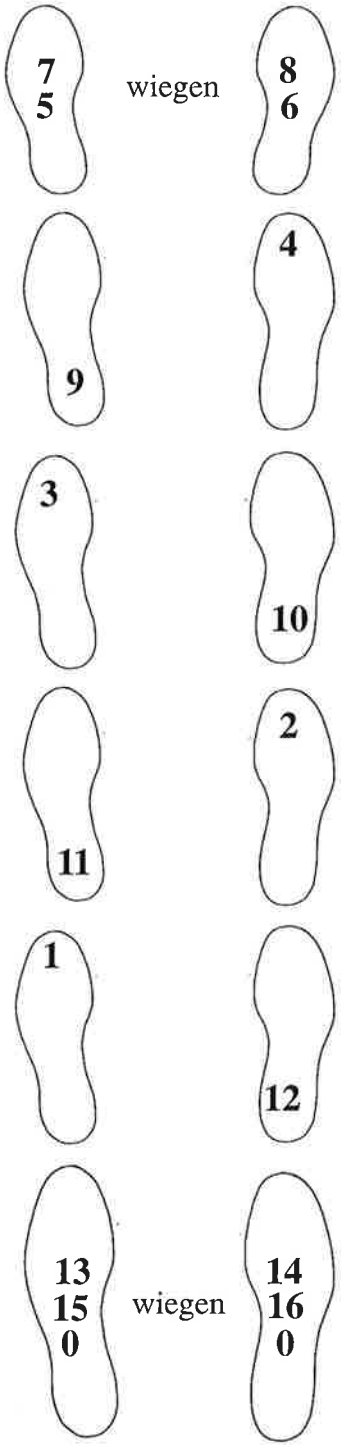
nach der "Gallarda napolitana"
von Antonio VALENTE (16.Jhd.)

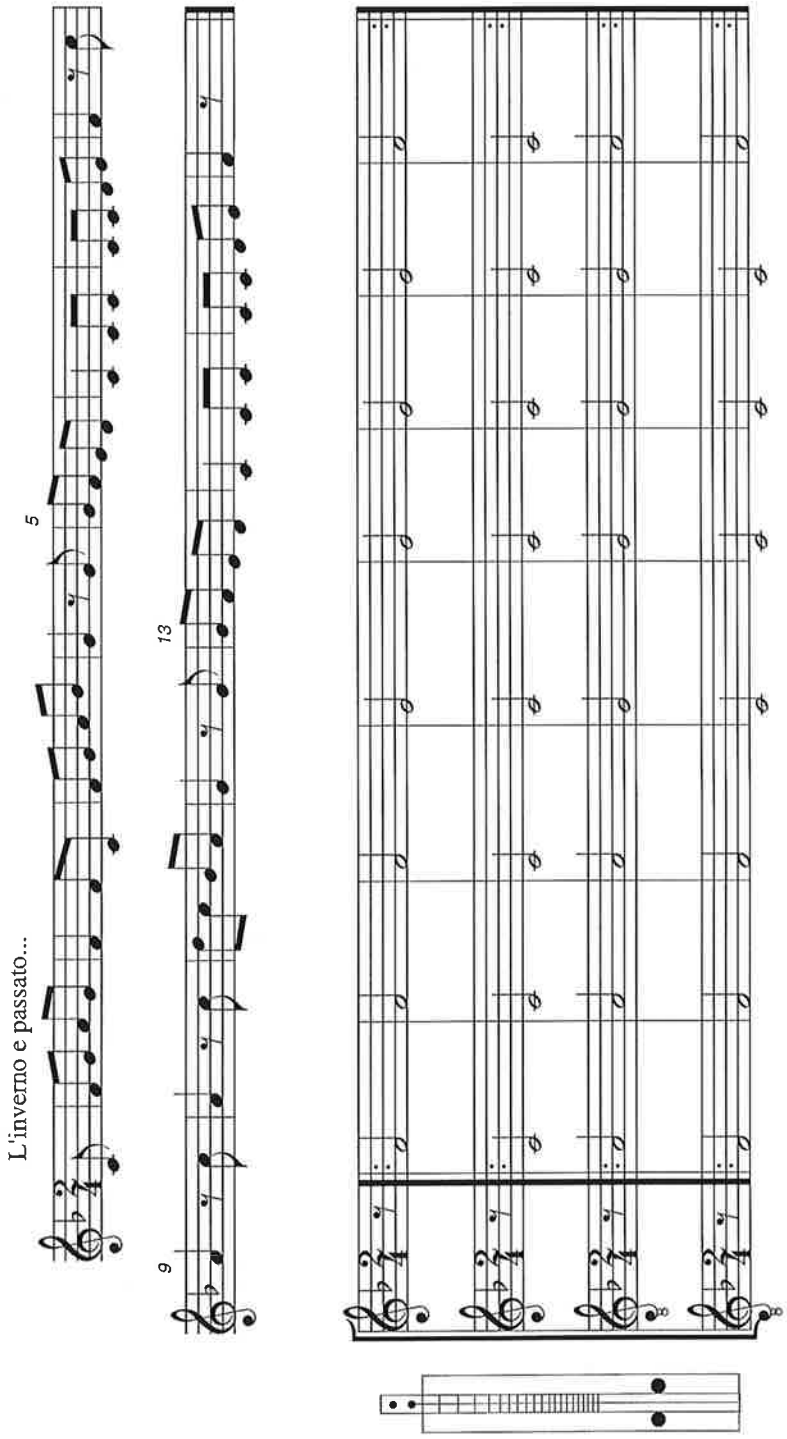


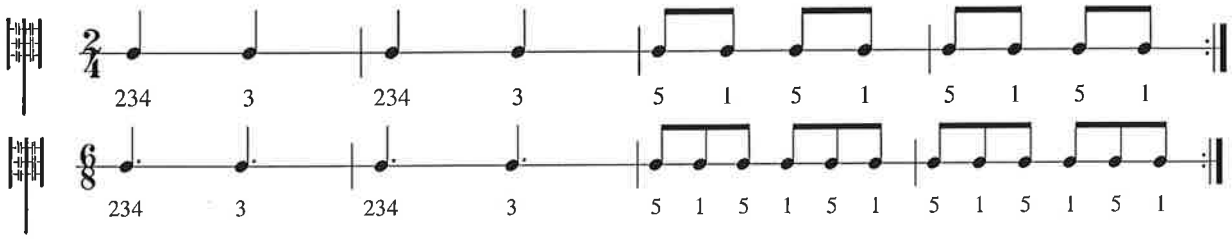
Tanzschrittfolge im 2/4 oder 6/8- Takt

(Vierschritt-Modell)

vier Schritte vorwärts: li re li re / viermal wiegen am Platz das Gewicht verlagernd: li re li re,
vier Schritte rückwärts: li re li re / viermal wiegen am Platz das Gewicht verlagernd: li re li re.





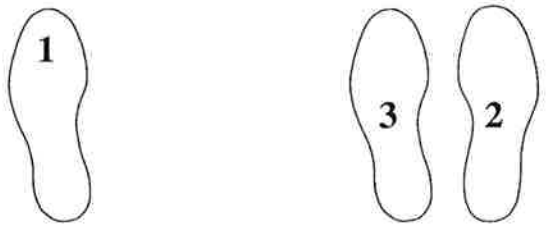


Weitere Patterns s. Seite 32.

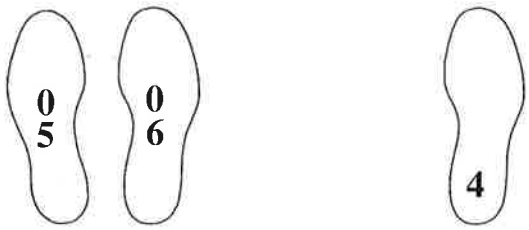
Tanzschrittfolge im 3/4-Takt

(Rumba-Modell)

1. Die zweitaktige Bewegungsfigur mit der ganzen Klasse langsam einstudieren, allmählich schneller werden:



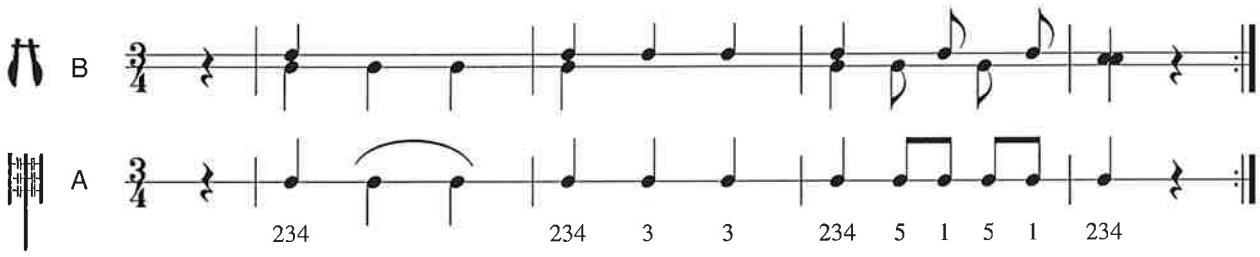
Takt 1
1 links vor
2 rechts vor nach rechts
3 links heranziehen,



Takt 2
4 rechts zurück,
5 links zurück nach links
6 rechts heranziehen.
(Grundstellung ist wieder erreicht).

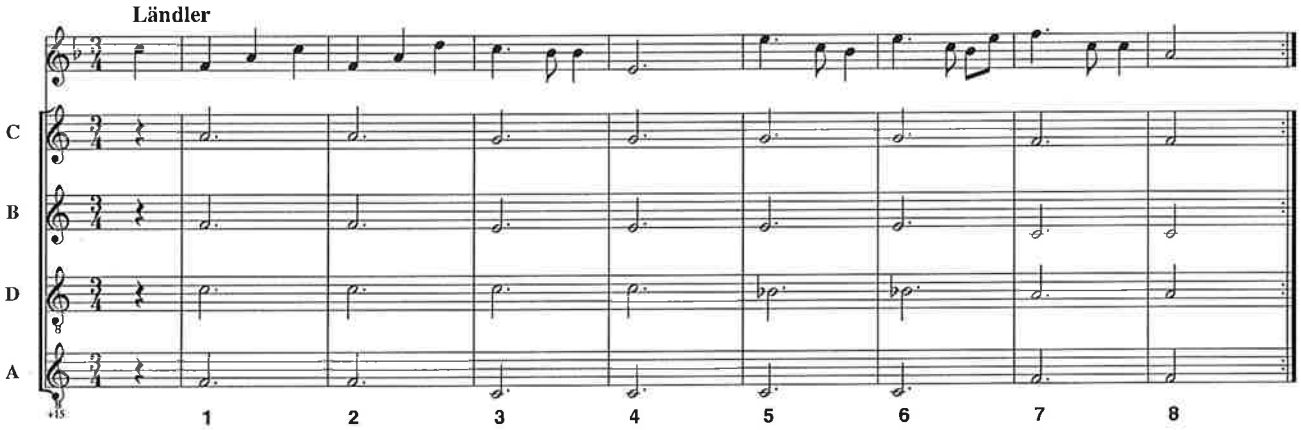
Diese Schrittfigur kann auch rechts beginnend und auch "auf der Stelle", d.h. ohne den Vor- und den Rückschritt auf die Takteins ausgeführt werden.

2. Percussions-Zeilen (s. auch Seite 31)



3. Monochord-Begleitsatz

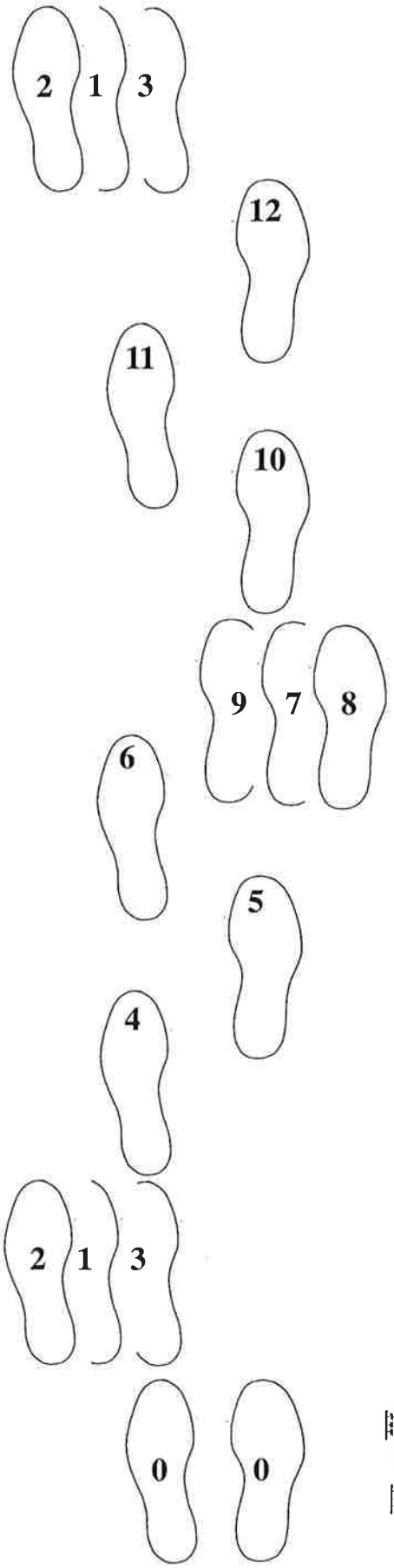
Auswendig und auf "ganze Takte" musizieren, d.h. ein Bogenschlag auf den Takt, die Melodie dazu spielen, um die dreizeitige Taktfüllung erkennbar zu machen.



Tanzschrittfolge im 3/4-Takt

(Menuett-Modell)

Vor dem Einüben der *paarweise nebeneinander mit Handfassung* auszuführenden Schrittfolge sollte einzeln nebeneinander oder in Einerreihe geübt werden.



5. Takt:

Neubeginn der Schrittfolge

4. Takt

10-11-12 = re-li-re drei kleine (Mini)-Schritte vorwärts

3. Takt

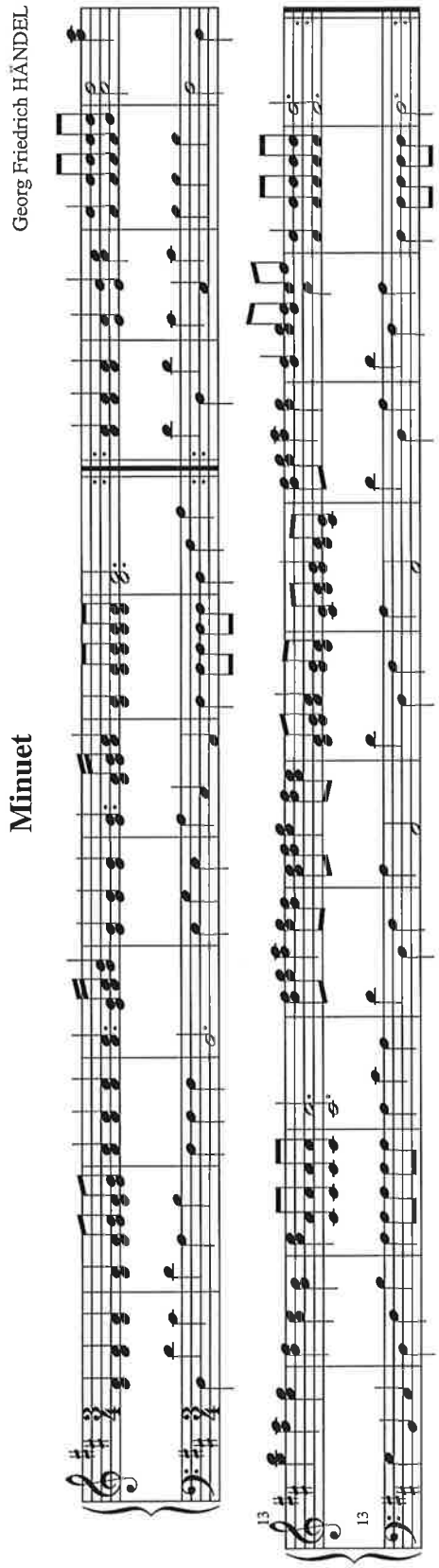
7-8-9 rechts leicht mit der Fußspitze auf den Boden tippen

2. Takt

4-5-6 = li-re-li drei kleine (Mini)-Schritte vorwärts (Minuett !)

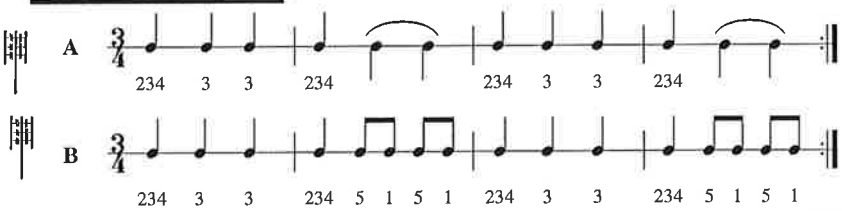
1. Takt

1-2-3 links leicht mit der Fußspitze auf den Boden tippen



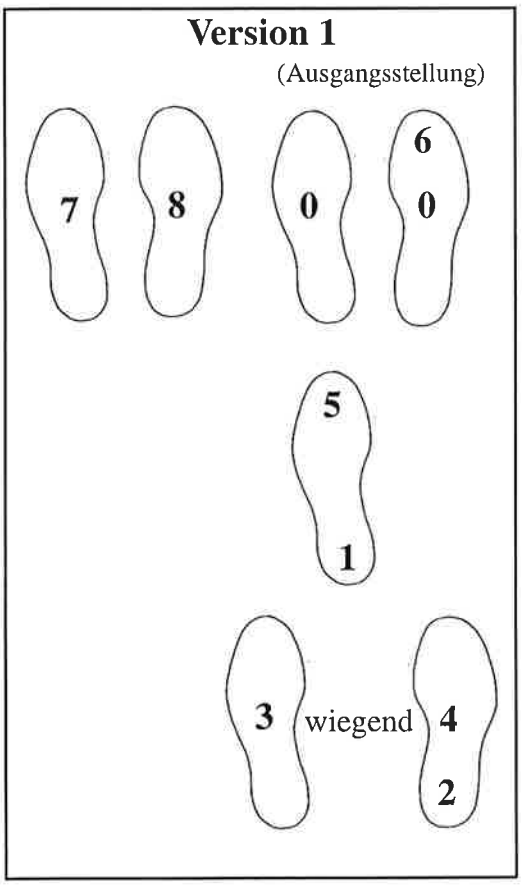
Die rhythmische Struktur dieser Menuett-Melodie zeichnet den Bewegungsablauf der Menuett-Schrittfolge genau nach.

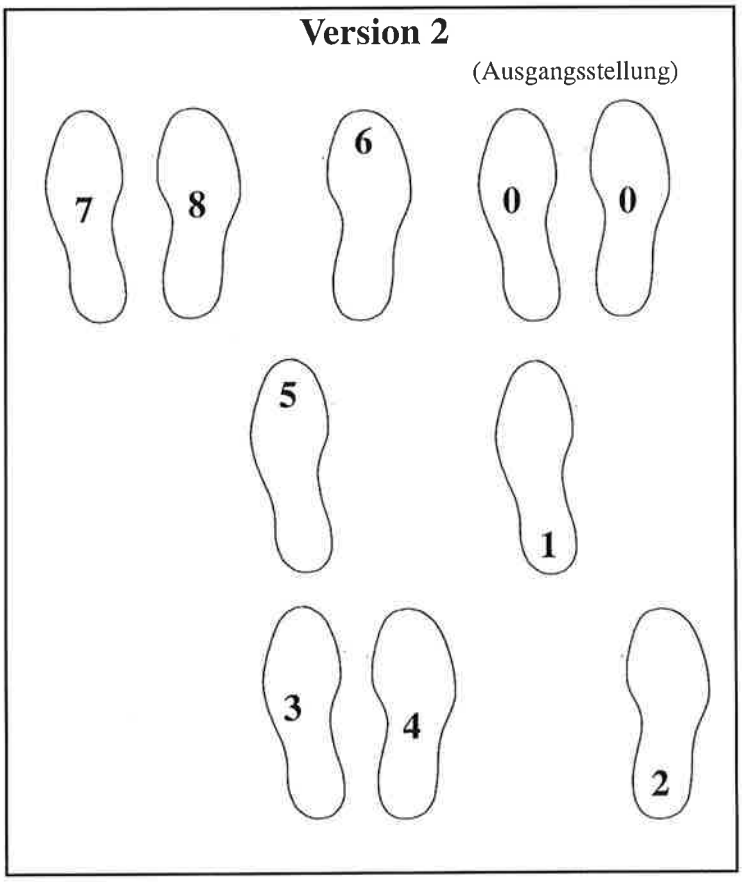
Weitere Percussions-Zeilen s. Seite 31



Tanzschrittfolgen im 4/4-Takt

(im Kreis und auf der Linie)[1)]





Version 1:

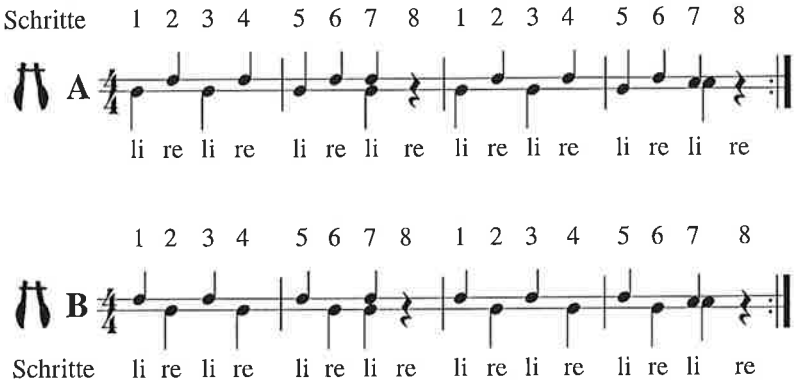
1 links zurück
2 rechts zurück
3 Seitschritt links mit Wiegen nach links
4 Gewichtsverlagerung (wiegend) auf rechts
5 links vor
6 rechts vor
7 Seitschritt nach links
8 rechts heranziehen

Version 2:

1 links zurück
2 rechts zurück
3 Seitschritt links
4 rechts heranziehen
5 links vor
6 rechts vor
7 Seitschritt nach links
8 rechts heranziehen

Tanzkreis: Bei Version 1 ergibt sich auf Grund des Seitschritts (7) eine kleine Seitbewegung des Tanzkreises, nach links, bei Version 2 verdoppelt sich diese wegen der beiden Seitschritte ((3) und (7). Wird mit dem rechten Bein begonnen, bewegt sich der Tanzkreis entsprechend nach rechts.

Auf der Linie: Wenn (aus Platzgründen) nicht im Kreis getanzt werden kann, beginnt man die erste Schrittfolge mit links und die zweite gleich darauf mit rechts und kehrt damit zum Ausgangspunkt zurück.



Dazu zwei Kastagnetten-Versionen: **Version A** ist die leichtere, weil Anschlags- und Fußbewegungen jeweils auf gleicher Seite auszuführen sind, wenn die Tanzbewegung mit dem linken Bein beginnt, während sich bei **Version B** Kreuzmusterbewegungen ergeben, d.h. Katagnettenanschlag rechts ist mit Beinbewegung links kombiniert und umgekehrt.

1) Musikvorschlag (ohne Kastagnetten): Pachelbel-Kanon; Bach, Air aus der Orchester-Suite in D.

Atemübungen

	Einatmen	Ausatmen	Zwerchfell-Training
	Ziel: Vollatmung, Nasenatmung, leicht geöffneter Mund, kein Schulterheben	*Ziel: ruhig fließender Atemstrom*	*Ziel: Lockerung und Kräftigung des Zwerchfells (immer nur kurz üben)*
1	Luftballon füllt sich - mäßig schnell - auf einmal	Fahrradventil defekt: ssss (stimmlos)	Luft schnell ausstoßen auf f > f > f > f
2	"aus den Füßen" nach oben atmen; langsam, auf zweimal	Löwenzahn abblasen (sanft) bhhhh	schluchzen, schnelle kleine Einatmungen nacheinander
3	ruckartig geteilte Einatmung; schnell auf dreimal (witterndes Tier)	einen Spiegel von oben bis unten behauchen: hhhhh	Hecheln (wie ein Jagdhund); in kurzen Stößen ein- und ausatmen
4	nur "unter den Achseln" atmen; langsam auf viermal einatmen	heiße Suppe auf dem Löffel vorsichtig blasen: ffb - ffb	Kichern (leichte Luftstöße durch die Nase) - "in sich hineinlachen"
5	Schnuppern am Parfumfläschchen; fünf kurze Züge	Mücke summt: ssss (stimmhaft)	mehrere Kerzen schnell nacheinander ausblasen: pph - pph - pph
6	Blumenduft nach links gebeugt einatmen - aufrichten, ausatmen, dann nach rechts	eine Biene kommt näher und entfernt sich wieder: hmm - hmm - hmm	Dampflokomotive fährt an: tsch - tsch -tsch -
7	Lavendelseife! In dreimall drei sanften Zügen einatmen	Ein Luftballon wird in einem Atemzug gefüllt: ffffff	schnelles schnuppern durch die Nase; was angebrannt?
8	Bratwurstduft! einmal ganz langsam, lang und genüsslich einatmen	ein stimmloses langes "du" wird gehaucht	Hühner verscheuchen: gsch > gsch > gsch >
9	Ein Schuss kalten Wassers! Einmal ganz schnell und möglichst tief einatmen	Wasserhahn wird auf- und zugedreht: lauter und leiser werdendes tsch	schnuppern durch die Nase in rhythmischen Motiven
0	"In die Breite atmen" (Schwergewichtler!) auf zweimal langsam einatmen, anhalten!	In eine Kerze sprechen (fast ohne Luft zu verlieren) 30 - 40 mal: dudududadadadododo	ein Luftballon platzt: phhhh!

Bau der Holzbongo-Trommel (Wooden Bongo)[1)]

Felltrommeln mit Schülern zu bauen, ist relativ schwierig. Wohl aber können hervorragend klingende Trommeln aus Leimholzbrettern und einer Furnier-Membran im Selbstbauverfahren hergestellt werden. Die Maße sind frei zu wählen. Eine Trommel-Corpuslänge von ca 30 cm mit einem Innendurchmesser von 13 bis 15 cm hat sich gut bewährt.

Material:

Leimholzbrett (Fichte/Tanne) ca. 1200 mm X ca. 160 oder 170 mm X ca. 17 mm
3 Furnier- Reststückchen (Buche, Eiche, Nußbaum, Wenge) ca. 180 mm X 180 mm.

Bauanleitung:

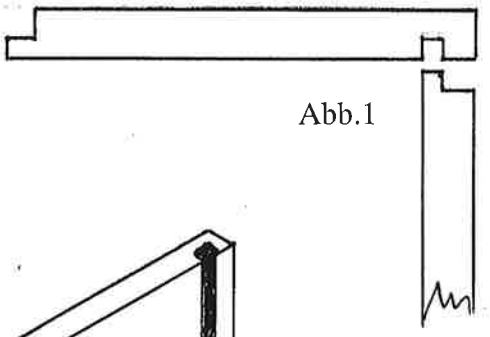


Abb.1

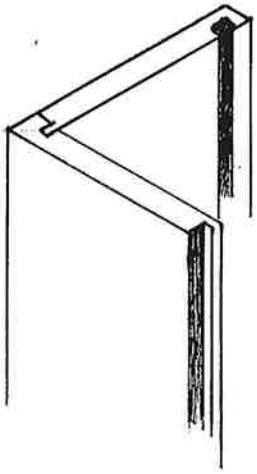


Abb.2

(1) Man bringt in die Längsseite des Leimholzbretts eine Nut von 3 mm Breite (bezw. Stärke des Sägeblatts der Kreissäge) und 3 mm Tiefe ein. An der anderen Längsseite läßt man eine Feder von 3 mm Stärke (bezw. in der Stärke des Kreissägeblatts) stehen. (Abb. 1)

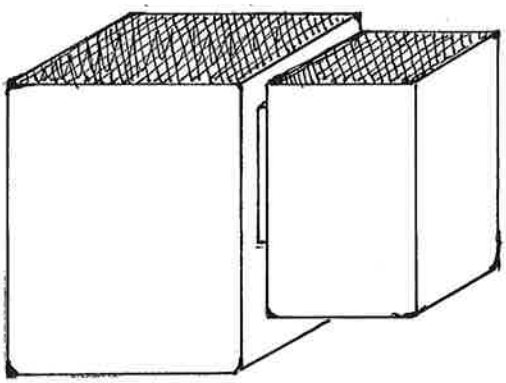
(2) Das Brett wird in vier gleichlange Teile zersägt.

(3) Je zwei Teile werden durch Nut-und Feder mit einander verbunden (Kaltleim), wobei darauf zu achten ist, dass die Oberkante absolut bündig ist. (Abb.2)

(4) Nach dem Trocknen werden diese Teile zu einem geschlossenen Corpus zusammengefügt. Oberkante absolut bündig schleifen!

(5) Die Trommelmembran wird aus Furnier-(Rest)-stückchen hergestellt: Drei quadratische Furnierstücke (ca 180 mm X 180 mm) werden mit jeweils um 90^0 versetzt laufenden Jahren aufeinander geleimt. Vorsicht: alle drei Furnierstücke müssen gleichzeitig (!) verleimt und (etwa) 12 Stunden gepreßt werden. (Eine auf diese Weise hergestellte Trommelmembran klingt bedeutend besser als eine aus gekauftem 3 mm-Sperrholz).

Abb.3



(6) Die Furniermembran wird auf den Trommelcorpus geleimt. Um die schwingende Fläche der Membran noch etwas zu vergrößern, kann man zuvor die Zargen am oberen inneren Rand noch etwas abfasen - allerdings nicht zuviel, damit genügend Leimfläche stehenbleibt.

(7) Nach dem Abtragen der Furnierüberstände wird die Trommel sauber geschliffen und entweder bemalt oder gewachst. Die Membran sollte gleich nach dem Aufleimen auf beiden Seiten entweder mit Leinöl oder mit Wachs behandelt werden!

(8) Zwei verschieden große[2)] Holztrommeln dieser Art kann man mittels Klettverband zu einer richtigen Bongo-Trommel zusammenfügen.(Abb.3)

---

1) Trommeln dieser Bauart sind auch über den Fachhandel (Fa.Schlagwerk; "Wooden Bongos") oder über den Schulmusikverlag **jugend und musik** • Postfach 1662 • 76406 RASTATT zu beziehen.

2) Wenn dabei die Maße entsprechend gewählt werden, kann man die kleinere Trommel platzsparend in die größere hineinschieben.

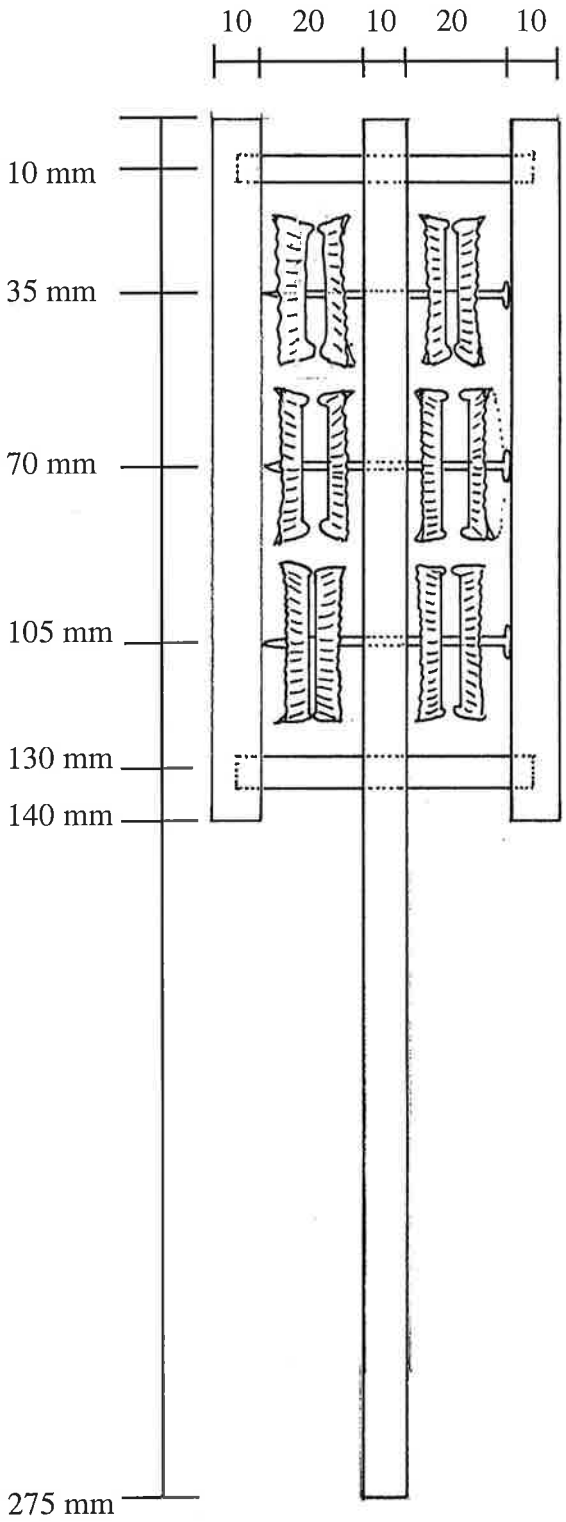
Bau der Stabrassel[1)]

Material:

1 längere Ahornleiste (Stab genannt) 275 mm X 25 mm X 10 mm
2 kürzere Ahornleisten (Zargen genannt) 140 mm X 25 mm X 10 mm
2 Dübelrundhölzer 6 mm X 60 mm
3 Nägel 50 mm
2 Nägel 20 mm
12 Kronkorken (eingedellt, damit nur die Ränder aufeinandertreffen)

Bauanleitung:

(1) Die Kanten der Ahornleisten werden gebrochen (Schleifpapier).
(2) Der Stab wird bei 35, 70 und 105 mm für die einzusetzenden Nägel (s.7) vorgebohrt (1 mm).
(3) Bei 10 und 130 mm wird der Stab (für die beiden Dübelrundhölzer) genau mittig durchgebohrt (6 mm).
(4) In diese beiden Bohrlöcher werden die beiden Dübelrundhölzer eingesetzt und soweit durch den Stab getrieben, dass sie auf beiden Seiten des Stabes 25 mm überstehen.
(5) In dieser Position werden die beiden Rundhölzer bei 10 und 130 mm durch einen in die Schmalseite des Stabes und durch die Rundhölzer zu treibenden Nagel 20 mm fixiert.
(6) Die Kronkorken werden mit einem entsprechenden Werkzeug (z.B. Versenker) eingedellt, wenn sie nicht schon entsprechend verformt sind.
(7) Jeweils zwei Kronkorken werden auf die drei Nägel 50 mm gesteckt, die dann an den vorgebohrten Stellen (s.2) soweit in den Stab getrieben werden, dass sie auf der anderen Seite des Stabes 21 mm herausstehen.
(8) Die beiden Zargen werden an ihrer Innenseite bei 10 und 130 mm 5 mm tief gebohrt (6mm).
(9) In diese Bohrlöcher wird Kaltleim gegeben.
(10) Der Stab wird so gedreht, dass die Nagelspitzen nach oben zeigen.
(11) Die nach unten zeigenden Rundhölzer werden in die vorgebohrten Bohrlöcher (s.8) einer der beiden Zargen gedrückt.
(12) Auf die überstehenden Nägel werden jeweils zwei Kronkorken aufgesetzt, bevor
(13) die nach oben zeigenden Rundhölzer in die Bohrlöcher der zweiten Zarge gedrückt werden.
(14) Es empfiehlt sich, die Zargen mit zwei Zwingen zusammenzupressen, bis die Leimungen getrocknet sind.
(15) Stab und Zargen sollten schließlich gewachst oder lackiert werden.



1) Stabrasseln dieser Art werden in einer Behinderten-Werkstätte der Deutschen Lebenshilfe hergestellt und können über den Schulmusikverlag **jugend und musik** • Postfach 1662 • 76406 RASTATT bezogen werden.

Bau der Schulkastagnette (Klapper)

Das Bauen "richtiger" Kastagnetten[1] mit Schülern ist nicht zu empfehlen. Wohl aber können problemlos "Schulkastagnetten" in Form einfacher Klappern hergestellt werden, die zwar nicht so voll klingen wie echte Kastagnetten, an denen aber deren Spielweise angewandt und geübt werden kann und die auch - wie diese - zwei Klanghöhen ergeben, wenn sie in zwei verschiedenen Größen gebaut werden.

Material: Fußbodenleiste aus Ahorn, Eiche oder Buche (40 X 10 mm).
2 Plättchen 110 mm X 40 mm X 10 mm,
2 Plättchen 90 mm X 40 mm X 10 mm.

Bauanleitung:

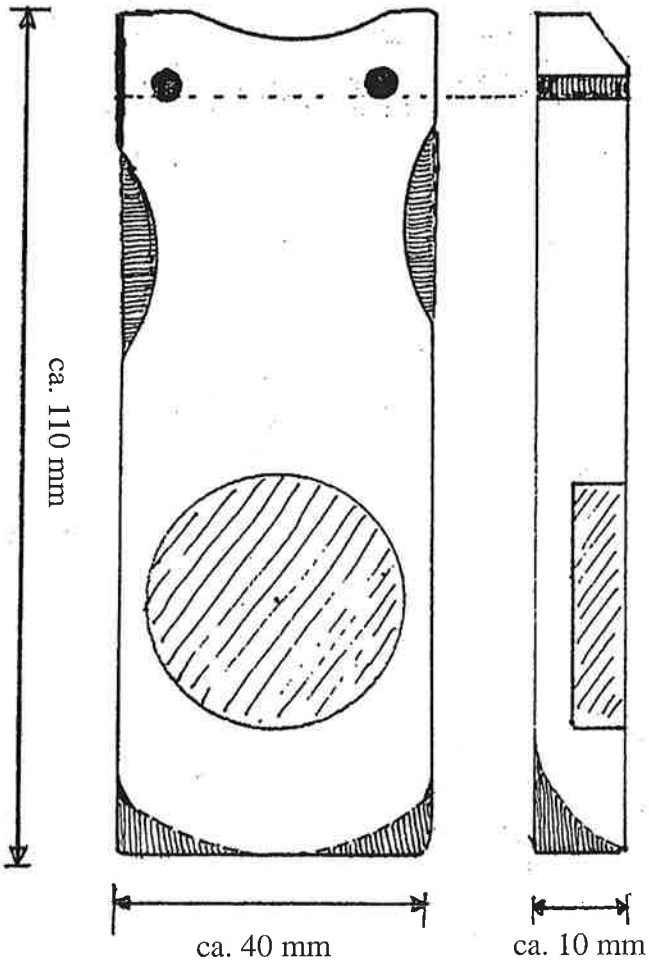
(1) Die Plättchen werden zugeschnitten: (Die Zeichnung gibt die Maße für die größere, tiefe - mit der linken Hand zu spielende - Kastagnette an.)

(2) Beide Plättchen der tiefen Kastagnette sollten im unteren Teil der Innenseite auf gleicher Höhe jeweils eine kreisrunde Einfräsung erhalten (ca. 25 mm und 6 mm tief), durch die beim Aufeinandertreffen ein Luft polster entsteht, das den tieferen Klang dieser Kastagnette verstärkt.

(3) Die Plättchen für die rechts zu spielende, heller klingende Schulkastagnette sind bei gleicher Breite und Holzstärke etwa 20 mm kürzer und haben eine kleinere oder gar keine Innenfräsung.

(4) Alle Plättchen erhalten am oberen Ende eine zur Innseite hin verlaufende Fase (Abkantung) von 45° sowie jeweils zwei Bohrungen (4,5 mm) für die verbindende Kordel.

(5) Zur Verbesserung der Spielbarkeit können die Plättchen seitlich eingerundet und unten abgerundet werden.



(6) Die Plättchen werden fein geschliffen und gewachst.

(7) Durch die Löcher wird eine Kordel (z.B. Schnürsenkel) gezogen, so dass zwei Bändelenden in gleicher Länge überstehen.

(8) Man umschlingt Bändel 1 mit Bändel 2, in den man einen einfachen Knoten macht, den der Bändel 1 durchläuft.

(9) Damit das An- und Ausziehen der Kastagnetten schneller gelingt, kann man an beide Bändelenden entsprechende Knoten knüpfen: einen Knoten an Bändel 1 zum Zuziehen, zwei Knoten an Bändel 2 zum Aufziehen (s. S. 27).

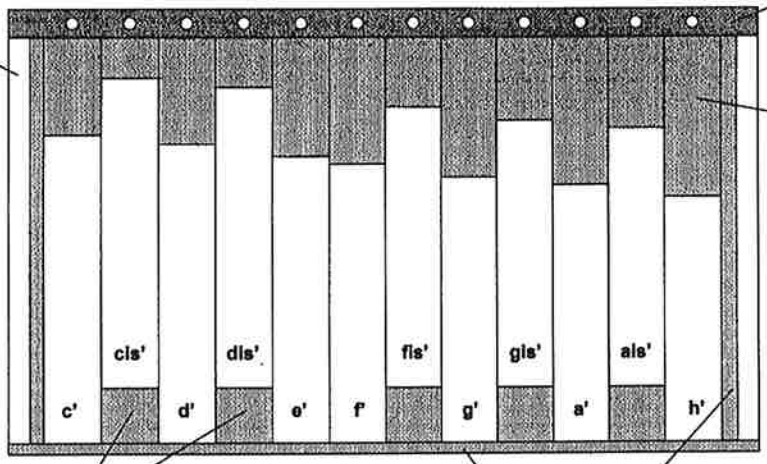
---

1) Kastagnetten können beim Fachhandel, günstig bei der Firma "Asian Sound", Köln, (www.Asiansound.de) oder beim Schulmusikverlag **jugend und musik** • Postfach 1662 • 76406 RASTATT bezogen werden.

Bauplan des Oktav-Tabletts für Klangstäbe [1)]

Tablett für die 12 Klangstäbe der unteren (eingestrichenenen) Oktave

Grundplatte aus Sperrholz (ca. 10mm stark),
Fläche ca. 67 cm x 40 cm



Kantholz ca. 2,5 x 4 cm mit Bohrungen (ø 10mm, Tiefe 35mm) zum Einstecken der Schlägel

Rechtecke, die aus 5,05 cm breiten Sperrholzstreifen (ca. 10mm stark) auf passende Länge zugeschnitten werden

Längen der Klangstabkörper:

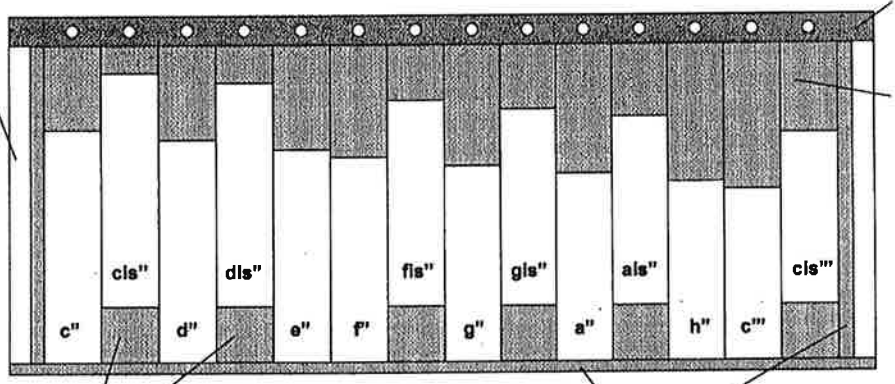
c' und cis'	27,6 cm
d' und dis'	26,8 cm
e'	25,7 cm
f' und fis'	25,0 cm
g' und gis'	23,8 cm
a' und ais'	23,1 cm
h'	22,0 cm

für die alterierten Töne: insgesamt fünf Quadrate (5,05 cm x 5,05 cm) aus Sperrholz (ca. 10mm stark)

für die Randbegrenzung: Holzstäbe mit einem Querschnitt von ca. 10mm x 10mm

Tablett für die 14 Klangstäbe der oberen (zweigestrichenenen) Oktave

Grundplatte aus Sperrholz (ca. 10mm stark),
Fläche ca. 77 cm x 32 cm



Kantholz ca. 2,5 x 4 cm mit Bohrungen (ø 10mm, Tiefe 35mm) zum Einstecken der Schlägel

Rechtecke, die aus 5,05 cm breiten Sperrholzstreifen (ca. 10mm stark) auf passende Länge zugeschnitten werden

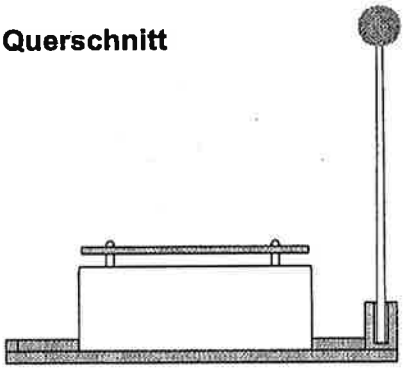
Längen der Klangstabkörper:

c'' und cis''	20,9 cm
d'' und dis''	20,0 cm
e''	19,1 cm
f'' und fis''	18,4 cm
g'' und gis''	17,6 cm
a'' und ais''	16,9 cm
h''	16,1 cm
c''' und cis'''	15,4 cm

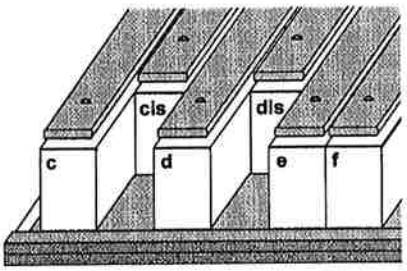
für die alterierten Töne: insgesamt sechs Quadrate (5,05 cm x 5,05 cm) aus Sperrholz (ca. 10mm stark)

für die Randbegrenzung: Holzstäbe mit einem Querschnitt von ca. 10mm x 10mm

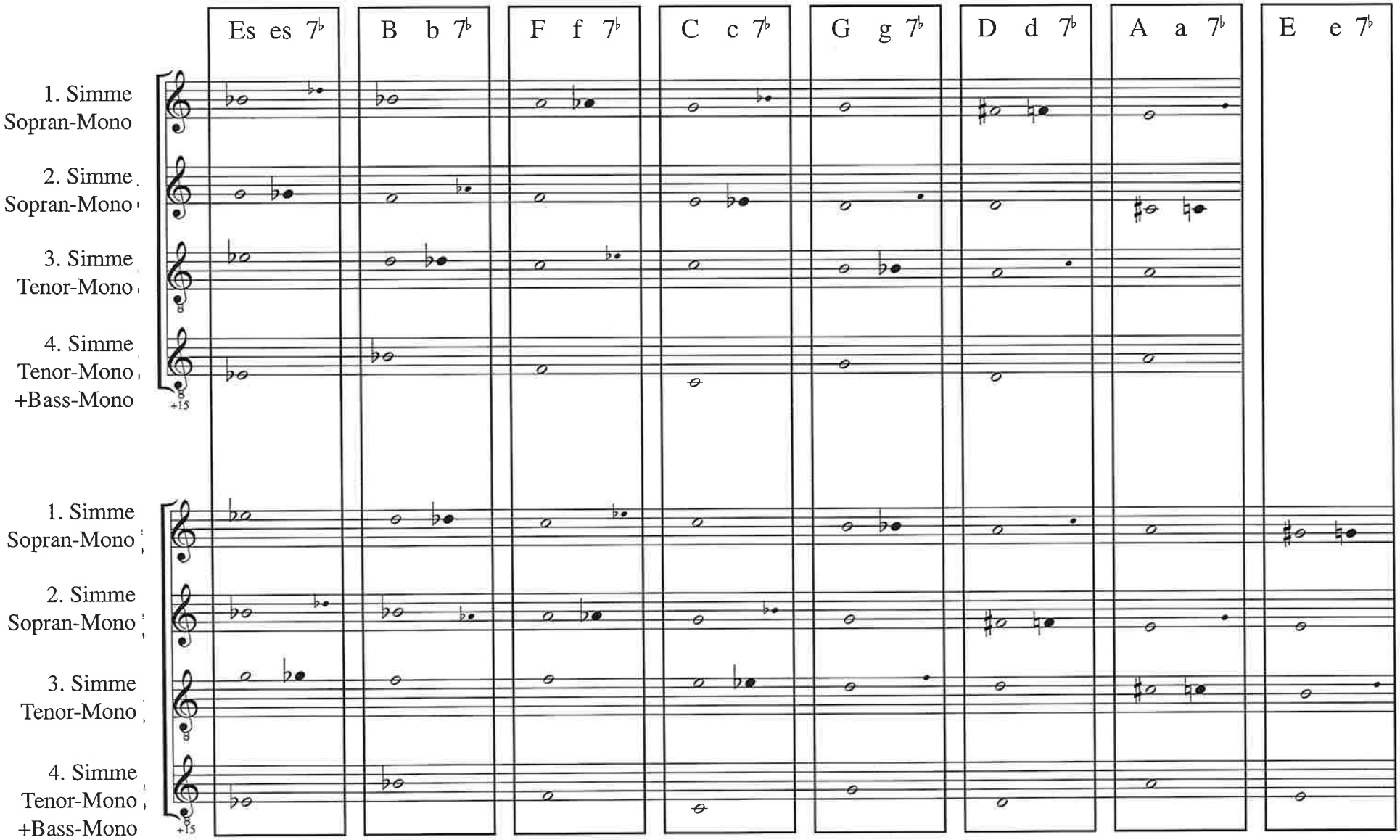
Querschnitt



Schrägaufsicht



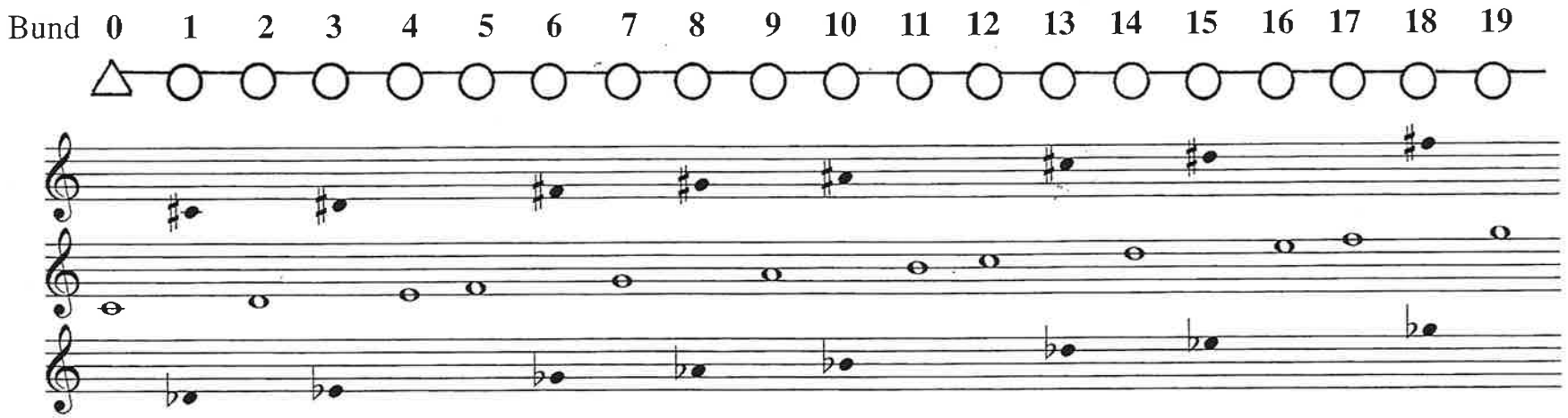
1) Die hier angegebenen Maße beziehen sich auf Sonor-Klangstäbe (KS 40), müssen also für andere Fabrikate entsprechend verändert werden.



Die Tabelle enthält die für die Liedbegleitung in der Schule gebräuchlichsten Dur-, Moll- und Septim-Akkorde.
Große Buchstaben bezeichnen den Dur-Akkord (C für C-Dur), kleine Buchstaben bezeichnen den Moll-Akkord (c für c-Moll).
Die Töne des jeweiligen *Dur*-Akkords sind als Hohlkopfnoten, die *Moll-Terz* ist als große Vollkopfnote notiert. Die (kleine) Septime ist mit 7^b bezeichnet und mit stark verkleinertem Notenkopf gedruckt.
Die Akkord-Töne sind in zwei "Lagen-Tabellen" notiert. Um große Intervallsprünge in den Stimmen zu vermeiden, müssen alle verwendeten Begleit-Akkorde jeweils *aus der gleichen Tabelle* gewählt werden.
Durch Stimmtausch zwischen der ersten und der dritten Stimme entsteht die klanglich reizvolle "weite (Akkord)-Lage".

Monochordgriffbrett-Diagramm 1

zum Auffinden von Einzeltönen



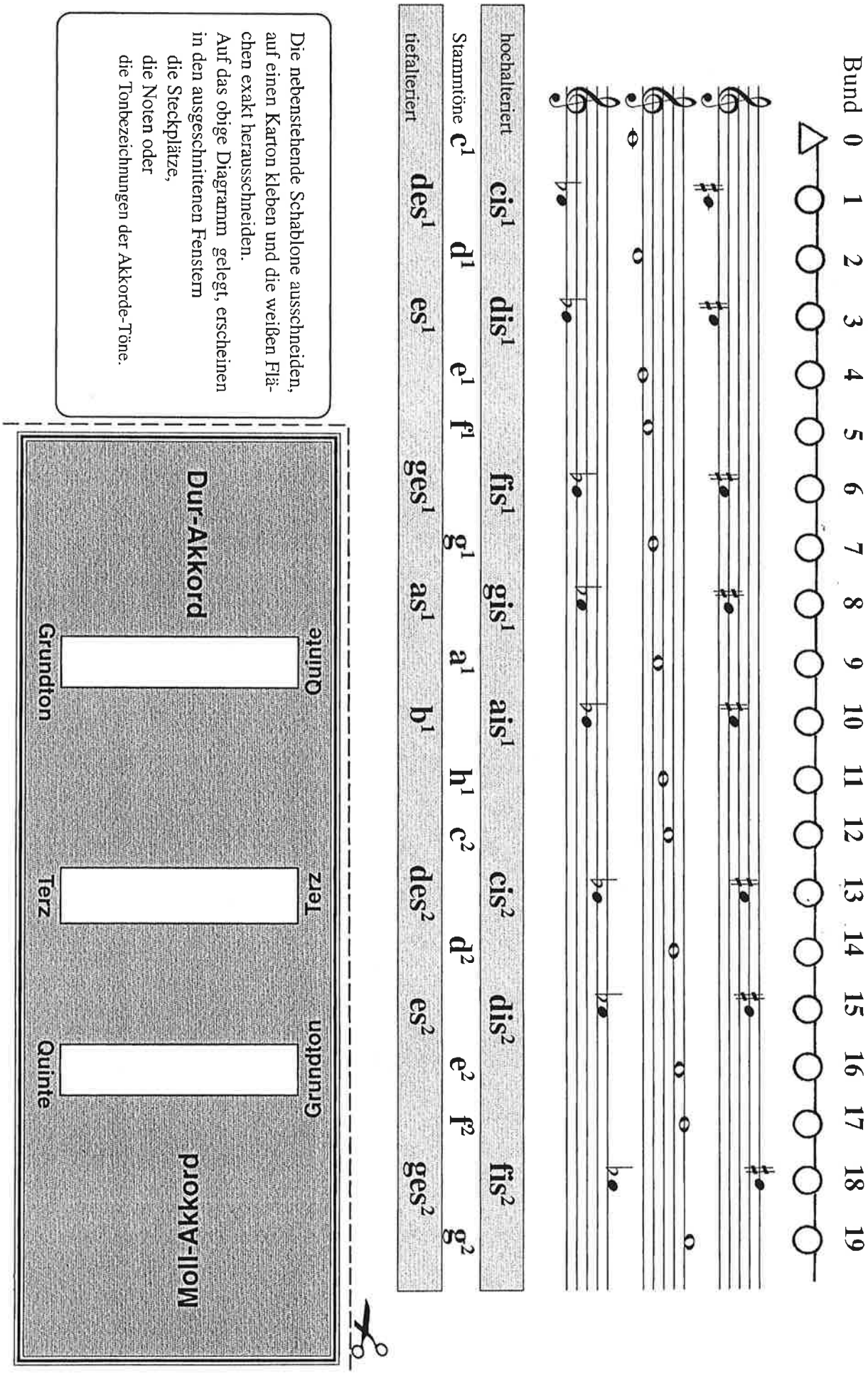
hochalteriert		cis^1		dis^1			fis^1		gis^1		ais^1			cis^2		dis^2			fis^2
Stammtöne	c^1		d^1		e^1	f^1		g^1		a^1		h^1	c^2		d^2		e^2	f^2		g^2
tiefalteriert		des^1		es^1			ges^1		as^1		b^1			des^2		es^2			ges^2

1. Klebe dieses Blatt auf einen starken Karton und trenne die untere Hälfte an der — — — — — — — — — — — — Linie ab.

2. Schneide in der unteren Hälfte die graue Fläche aus und trenne das weiße Fenster darin exakt heraus.

3. Wenn du die graue Fläche um 90° drehst und auf der oberen Blatthälfte reiten lässt, kannst du im Fenster die Steckplätze, die Noten und die Namen der Monochord-Töne ablesen

Dieses weiße Rechteck aus dem grauen Feld herausschneiden

Monochordgriffbrett-Diagramm 2

zum Auffinden von Akkordtönen