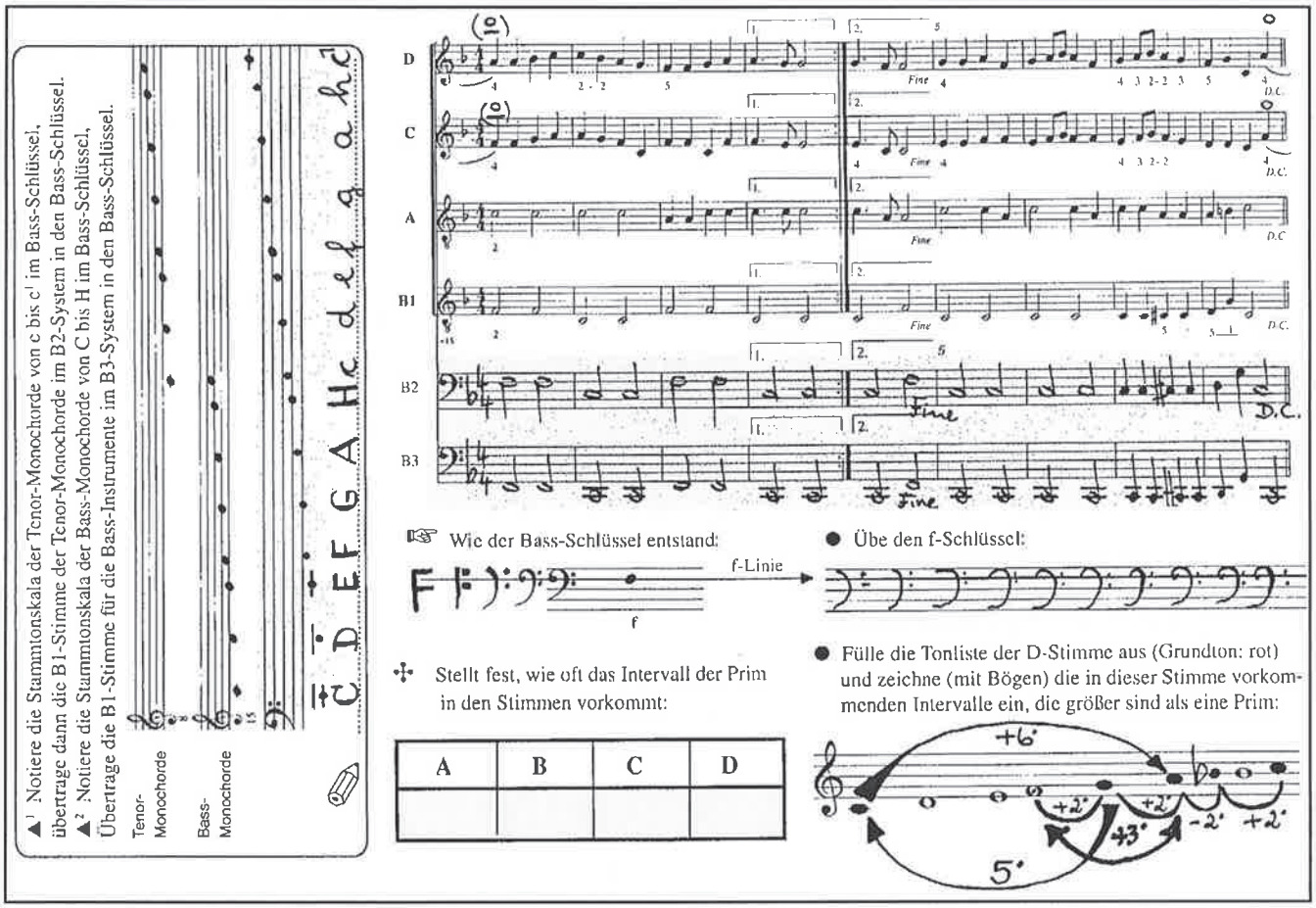
tutti

Lehr- und Lernprogramm
für die musikalische Grundausbildung
an Gymnasien
herausgegeben von Karlheinz M. Weiß

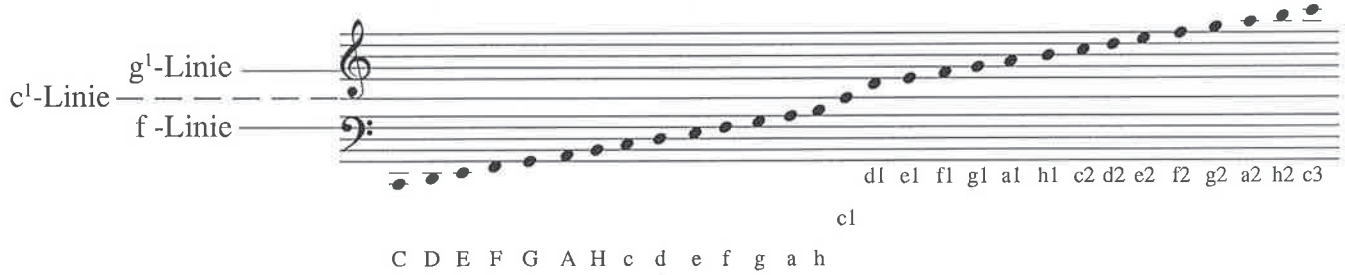
jugend und musik
Rastatt



❑ Das Intervall der **Prim**, die Tonwiederholung, wird besprochen und ist in allen Stimmen anzutreffen.
❑ Den **Grundton** in der B-, C- und D-Stimme hörend erkennen und rot stecken.

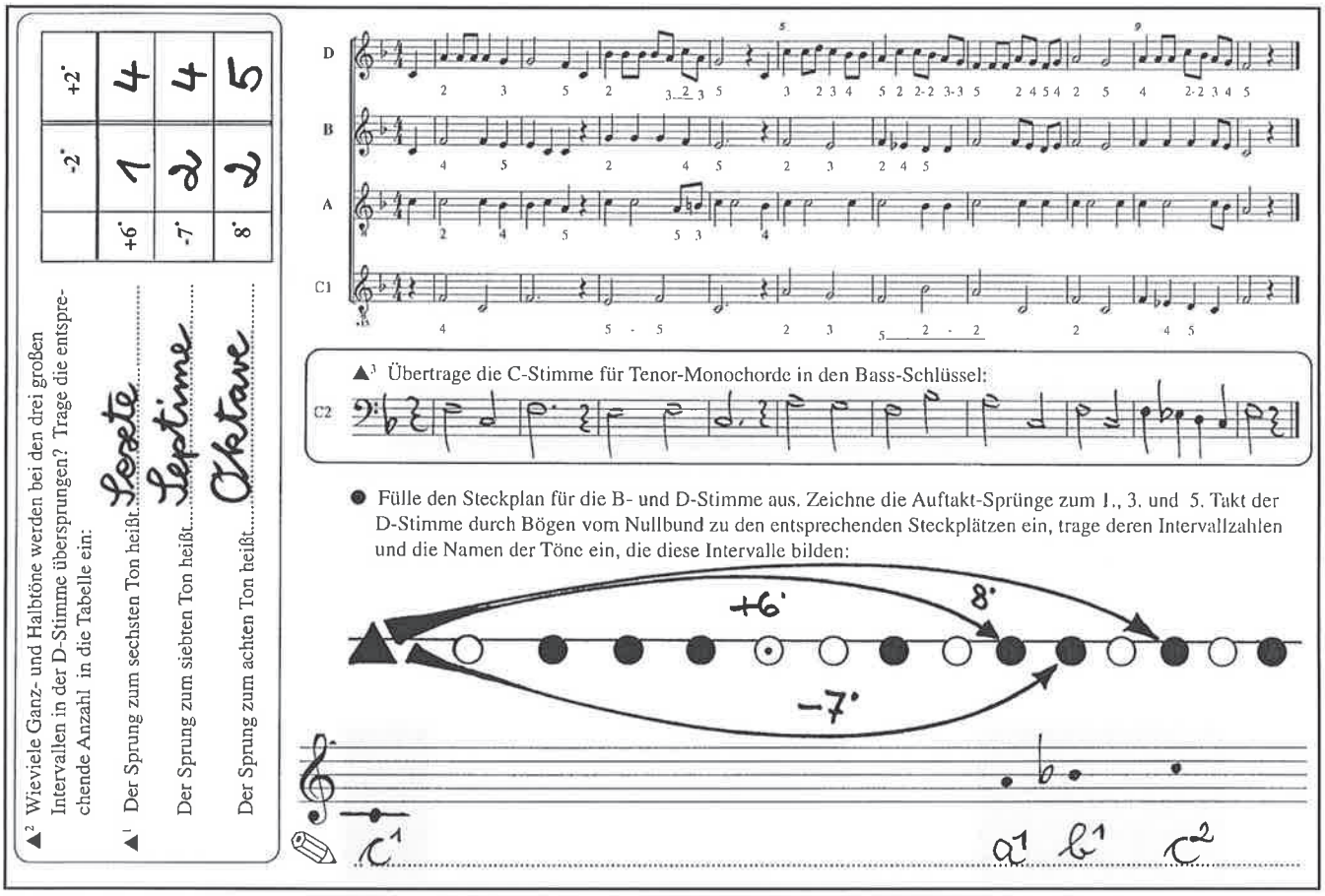
❑ D-Stimme: Die **Überbindung** der letzten zur ersten Note. Die Strichbezeichnung einzeichnen lassen:
o für die letze und [o] für die erste Note. Das Luftschlagzeichen über der ersten Note sollte in Klammern gesetzt werden, weil es nur beim Da Capo gilt.
Die D-Stimme könnte (zunächst nur - oder zusätzlich) mit Klangstäben insert (mit-)gespielt werden.
❑ zu ▲1 und ▲2: Die am Violinschlüssel abzulesende **Oktavierung** bzw. **Doppeloktavierung** (vergl. UE 8 A) wird hier wiederholt und mit der **Einführung des Bass-Schlüssels** verbunden. Da die Monochordstimmen in diesem Programm auch weiterhin im Violinsschlüssel notiert werden, muß der Bass-Schlüssel nicht "gelernt" werden. Trotzdem ist es sinnvoll, den zur Verfügung stehenden Tonraum bewusst hören und professionell notieren und benennen zu können:
Große Oktave, kleine Oktave, erste (oder eingestrichene) und zweite (oder zweigestrichene) Oktave usw.

Die klanglicheVorstellung des zur Verfügung stehenden Tonraums könnte L durch das Notieren der Stammtöne in einem **Elf-Liniensystem** und das Anspielen der Töne auf den Monochorden hervorrufen , die letzten drei Töne könnten auf Klangstäben oder auf dem Klavier gespielt werden. Dabei könnte die sinnvolle Anordnung der Schlüssel und die symmetrische Anlage des Notenbilds (oben und unten zwei Hilfslinien) einsichtig werden. Es könnte überdies eingezeichnet werden: "welche Töne können wir mit den Monochorden spielen? welche können wir singen? wie wird die Sopran-Blockflöte notiert und wie klingt sie? usw.



❑ Zu ✣: Gezählt wird an der (mit Da Capo) *gespielten* Stimme, wobei immer die S zählen, die die betreffende Stimme *nicht* spielen, *überprüft* wird die Zählung von allen S an den Noten.

tutti A



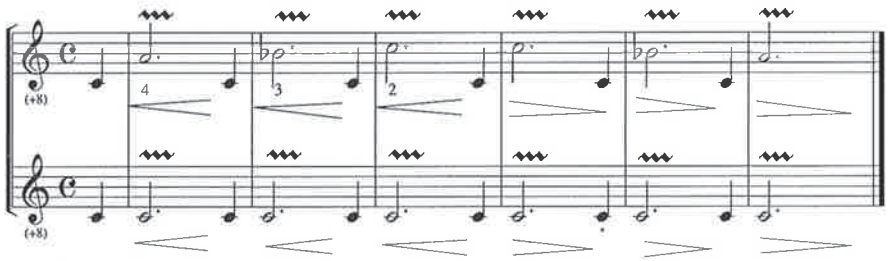
❑ Melodie (D): "Es waren zwei Königskinder" Q.: 333 Lieder (Klett), Unser Liederbuch (Metzler) u.a.

❑ Um die Weite und die charakteristische klangliche Wirkung der in D vorkommenden großen Intervalle (große Sexte, kleine Septime, Oktave) erleben zu lassen, empfiehlt es sich, die betreffenden Stellen in einer kleinen zweistimmigen Vorübung (ohne Bass) anzuspielen (Vorschlag s. unten). Dabei könnte sowohl das Tremolo wie auch die gleitende Stufen- oder Schwell-Dynamik erstmals ausprobiert werden.

Das **Tremolo** (durch ⟿ bezeichnet)

entsteht durch schnelle und lockere *Handpendel* nahe an der Saite. Dabei kann durch allmähliches Verlegen der Kontaktstelle zum Steg hin eine geringfügige Steigerung der Lautstärke im Sinne eines Crescendo erreicht werden. Da sich aber die Lautstärke bei Zupfinstrumenten insgesamt nur geringfügig steigern lässt, ist es besser, **dynamische Veränderungen beim Ensemblespiel** dadurch zu erreichen, dass die Zahl der Spieler bei **crescendo** allmählich zu-, bei **decrescendo** kontinuierlich abnimmt.
L wird also die Klasse für die folgende Dynamik-Übung etwa so einteilen:

In den drei ersten Takten sollen auf die erste Zählzeit nur 4, auf die zweite Zählzeit 10 und auf dritte alle Monochorde angespielt werden. Das Decrescendo der folgenden Takte wird in umgekehrter Weise hergestellt.

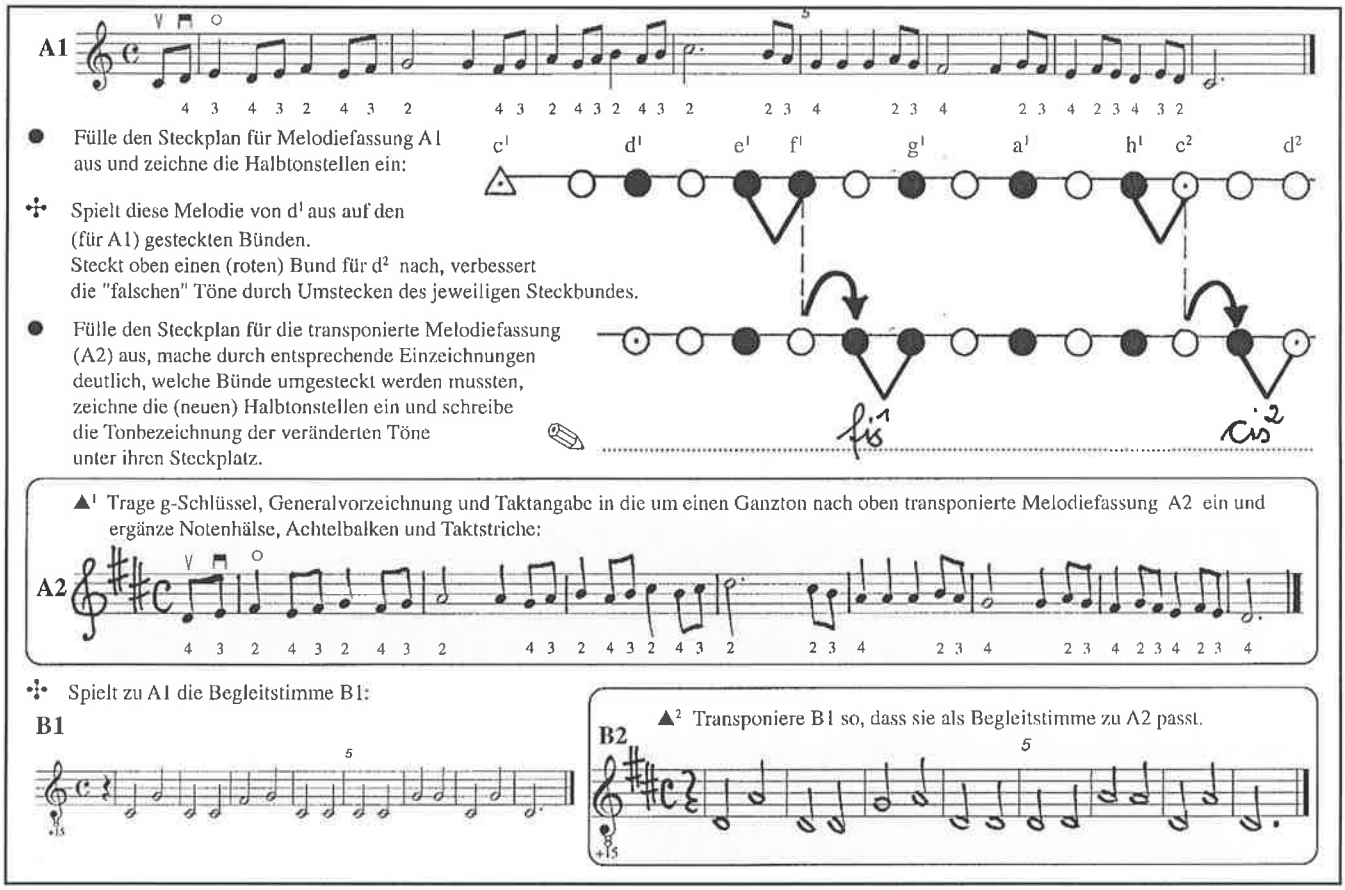


❑ zu ▲³ : "für Tenor-Monochorde" bedeutet, dass die Stimme in der kleinen Oktave notiert werden soll.

Musiziervorschläge

jum 143 Tschaikowsky, Trepak
jum 179 Beethoven, Andante aus op.18.5
jum 230 Haydn, Serenade aus op.3,5
jum 236 Swing low, Version A

Bauplan der Dur-Tonleiter, Transposition, Auftakt: zwei Achtel, Krabbel-Lagenwechsel: Raupengang



❑ zu A1: Der häufig anzuwendende Fingersatztrick des Krabbel-Lagenwechsels, bei dem der Raumgewinn durch ein Zusammenziehen der Hand und das Nachziehen eines Fingers erreicht wird (daher **"Raupengang"**), kann auf der Instrumentendecke oder dem rechten Unterarm vorgeübt werden.

❑ Die schlichte Liedmelodie der alten **Ballade** "Der wilde Falke"[1]) sollte so oft gespielt werden, bis sie auswendig gekonnt und der "Raupengang" von allen sicher beherrscht wird. Dann kann sie mit der B1-Stimme (auch im doppelten Kontrapunkt) kombiniert werden.

❑ Die symmetrisch angelegte Tonfolge der Melodie ist in idealer Weise geeignet, den **Aufbau der Dur-Tonleiter** erfahrbar zu machen: sie führt in zwei Anläufen durch die ganze Skala hinauf bis zum oberen Grundton und ebenso wieder abwärts bis zum unteren. Dabei treten die wichtigsten Tonleiterstufen, die Grenztöne der beiden Tetrachorde, besonders in Erscheinung: In der Aufwärtsbewegung wird als erster Ruhepunkt die Quinte erreicht, in der Abwärtsbewegung ist es die von oben erreichte Quarte der Skala.

❑ Die Melodie-Anlage setzt im übrigen den Textinhalt der ersten Strophe in Tonbewegungen um:

Wär' ich ein wilder Falke, ich wollt' mich schwingen auf,
ich wollt' mich niederlassen vor meines Grafen Haus.

Das Nach-oben-Schrauben und die kreisenden Lande-Bewegungen des Falken werden nachgezeichnet. Insofern handelt es sich bei dieser Melodie auch um ein schönes Beispiel von **Programm-Musik**.

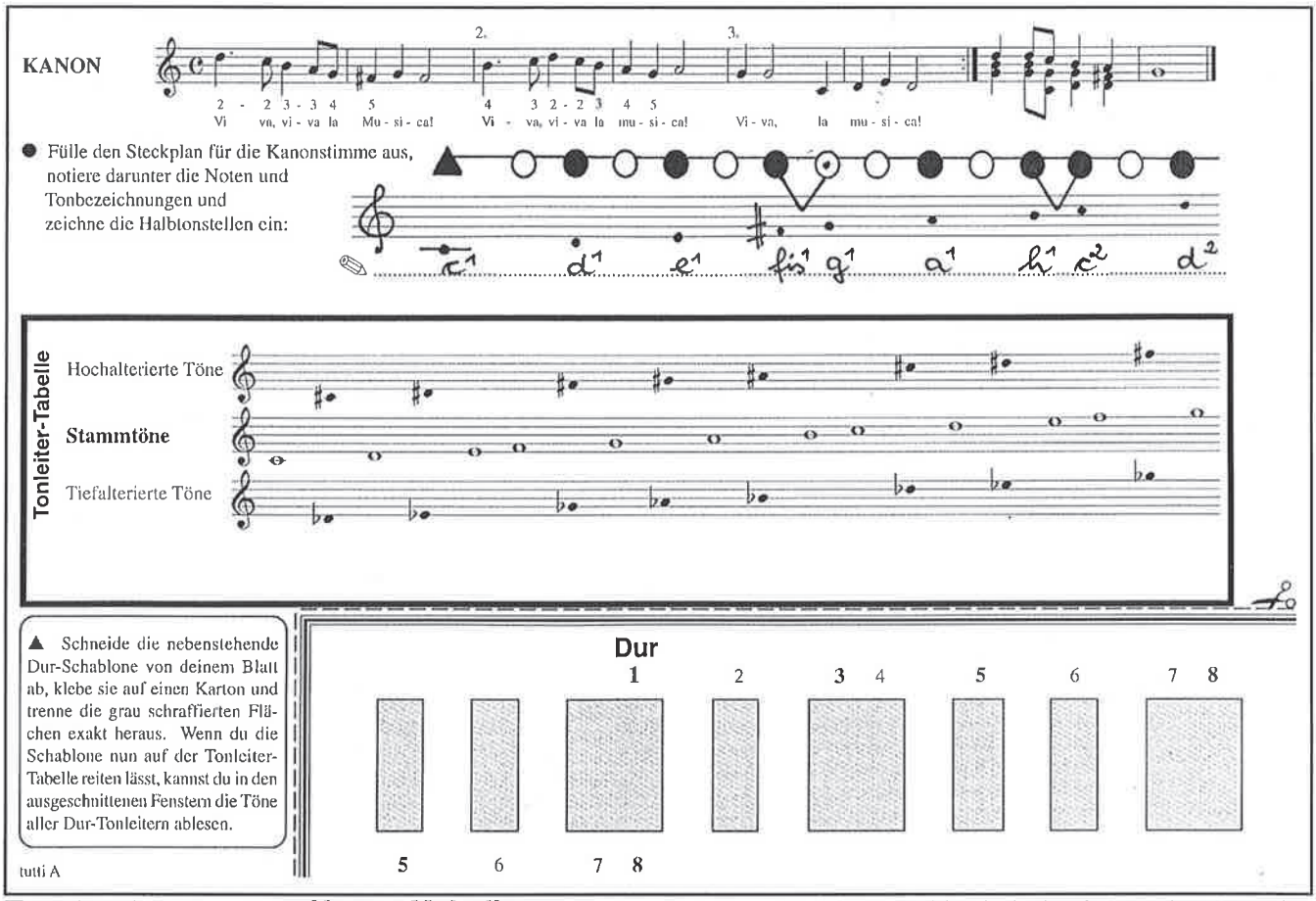
❑ zu ✣ : Vorspiel und Begleitung durch L natürlich in D-**Dur**. Bei den "falschen" Tönen (f¹ und c²) wird der Ablauf gestoppt und die entsprechende Bund-Korrektur sofort vorgenommen. Danach Neustart.

❑ Es empfiehlt sich, die Melodie mit den Begleitstimmen mehrmals im Wechsel von C- und D-Dur auswendig zu spielen und dabei die Begriffe **transponieren und Transposition** zu verwenden.

❑ zu ▲¹: Die Praxis, bei der **Generalvorzeichnung von Kreuztonarten** die Reihenfolge der Vorzeichen "von oben nach unten" vorzunehmen, also nicht mit fis¹, sondern mit fis² zu beginnen, sollte erwähnt werden. (Bei der Vorzeichnung von b-Tonarten ist es genau umgekehrt).

---

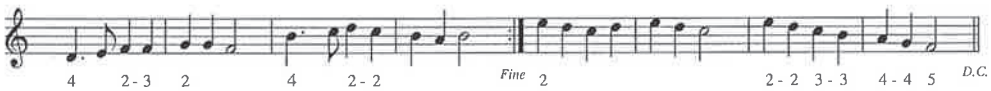
1) Q: Alte und neue Studentenlieder, Reprint der Ausgabe Leipzig 1847 (Goldmann/Schott) ISBN 3-442-33049-1



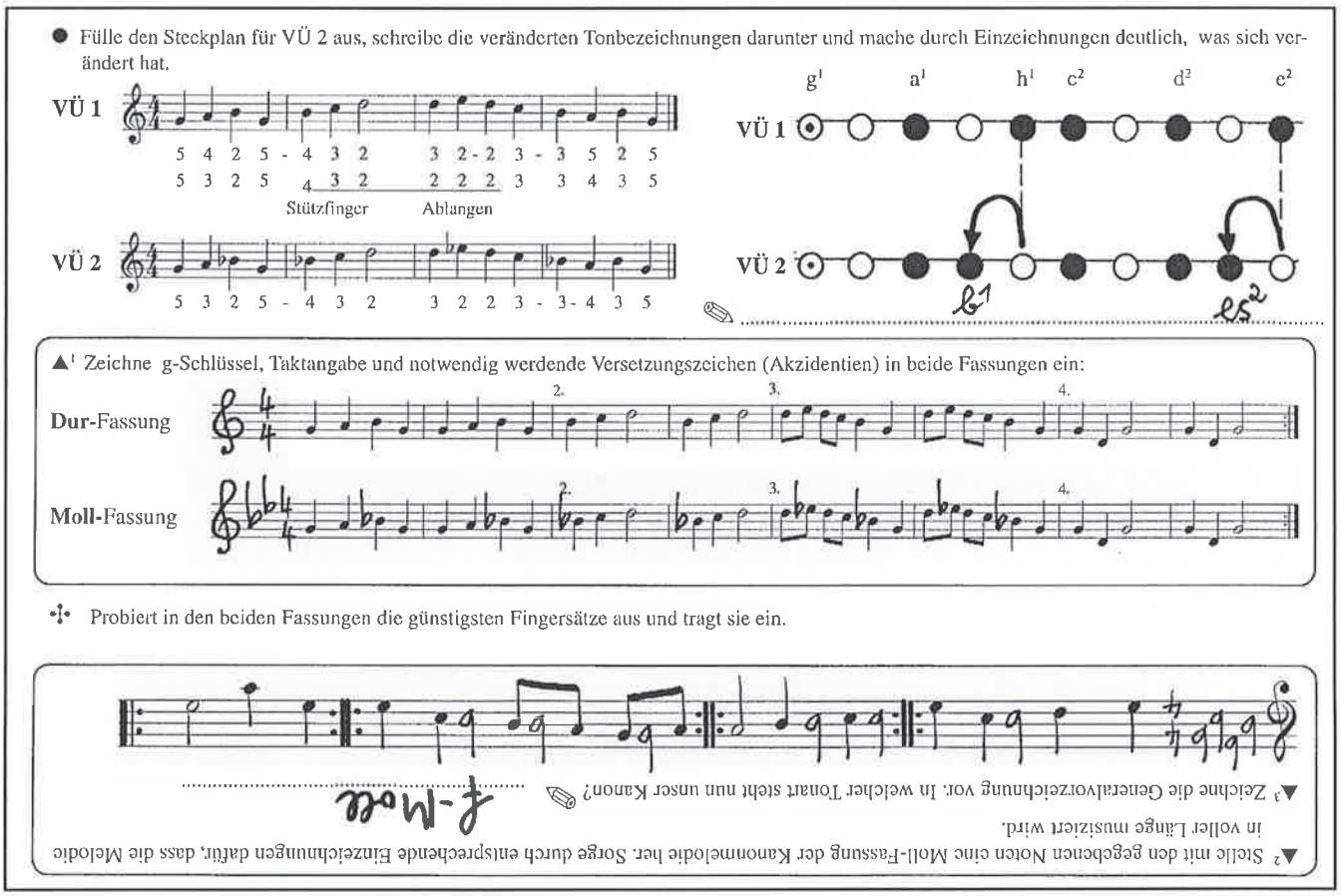
❑ Beim Einstudieren der **Kanon-Melodie** sollte man mit dem dritten Stimm-Abschnitt beginnen, dann erst den zweiten erarbeiten, wobei die Gleitbewegung des zweiten Fingers zunächst mit den Augen kontrolliert werden sollte, bis die Weite des Abstands gespeichert ist und der Lagenwechsel "freihändig", d.h. ohne die Stützfingerhilfe des vierten Fingers automatisiert ist. Dadurch ist bereits die Erarbeitung des ersten Kanonabschnitts vorbereitet, bei dem dieser Lagenwechsel nach einer Punktierung, d.h. auf einem Rückpendel auszuführen ist, was einigen S wegen der gleichzeitig auszuführenden Gegenbewegung der Arme möglicherweise motorische Probleme bereitet.
Wenn dies der Fall ist, sollte der Kanon zunächst nur in drei ostinaten Stimm-Gruppen gespielt werden.

❑ Dann gilt es, den **Grundton** zu finden. Dabei mag zunächst das zweitaktige Nachspiel helfen. Schließlich wird man sich darauf einigen, den Kanon mit dem Dreiklang der Einsatztöne zu beenden, wie dies bei vielen solcher Kanons geschehen muss, um die Drehbewegung des Kanons zum Stillstand zu bringen.
Hierbei sollte erfahrbar gemacht werden, dass der Grundton der tiefste der Dreiklangstöne ist. Man kann die Grundtonwirkung in unserem Falle dadurch steigern, dass das g^1 des Nachspiels vom Bass-Monochord mitgespielt wird.

❑ Diese Melodie ist ein Beispiel für die plagale Anordnung des Tonmaterials: der Grundton der Melodie ist nicht der tiefste Melodieton, sondern er liegt "in der Mitte". Ob die Begriffe **"authentisch"** (Grundton = tiefster Melodieton) und **"plagal"** (Grundton liegt in der Mitte des Tonmaterials) erwähnt werden, entscheidet L.

❑ Das "Reitenlassen" der Schablone kann zu lustigen **Tonart-Spielen** führen: Welche Dur-Tonart hat 4 ♭? Wie heißen die alterierten Töne von E-Dur? usw.usw. Oder: L schreibt folgende Töne an die Tafel:

und läßt herausfinden, in welcher Tonart sie (authentisch oder plagal?) eine schöne Melodie ergeben.
["Si le roi m'avait donné...", B- oder H-Dur, plagal]. Q.: Unser Liederbuch[2] u.a.

Mit Hilfe der Dur-Schablone kann jetzt die Notwendigkeit der Alteration von Stammtönen in den verschiedenen Tonarten erkannt und am Monochord begriffen werden. Zu diesem Zweck können die Melodien aus 15A ("Der wilde Falke.." und aus 16A ("Viva la musica" sowie "Si le roi..") in allen möglichen Tonarten musiziert werden. Beim "wilden Falken" sind dies die Tonarten C- bis G-Dur (authentisch), bei "Viva la musica" die Tonarten von G- bis C-Dur (plagal), bei "Si le roi" die Tonarten von As-Dur bis D-Dur (plagal).
Die Anzahl der jeweils zu alterierenden Töne wird in einer Liste festgehalten. Nun kann die **Quintenzirkelordnung** von den S entdeckt und auf einem Extrablatt in der üblichen Kreiszeichnung dargestellt werden (s. LB zu UE 33A).

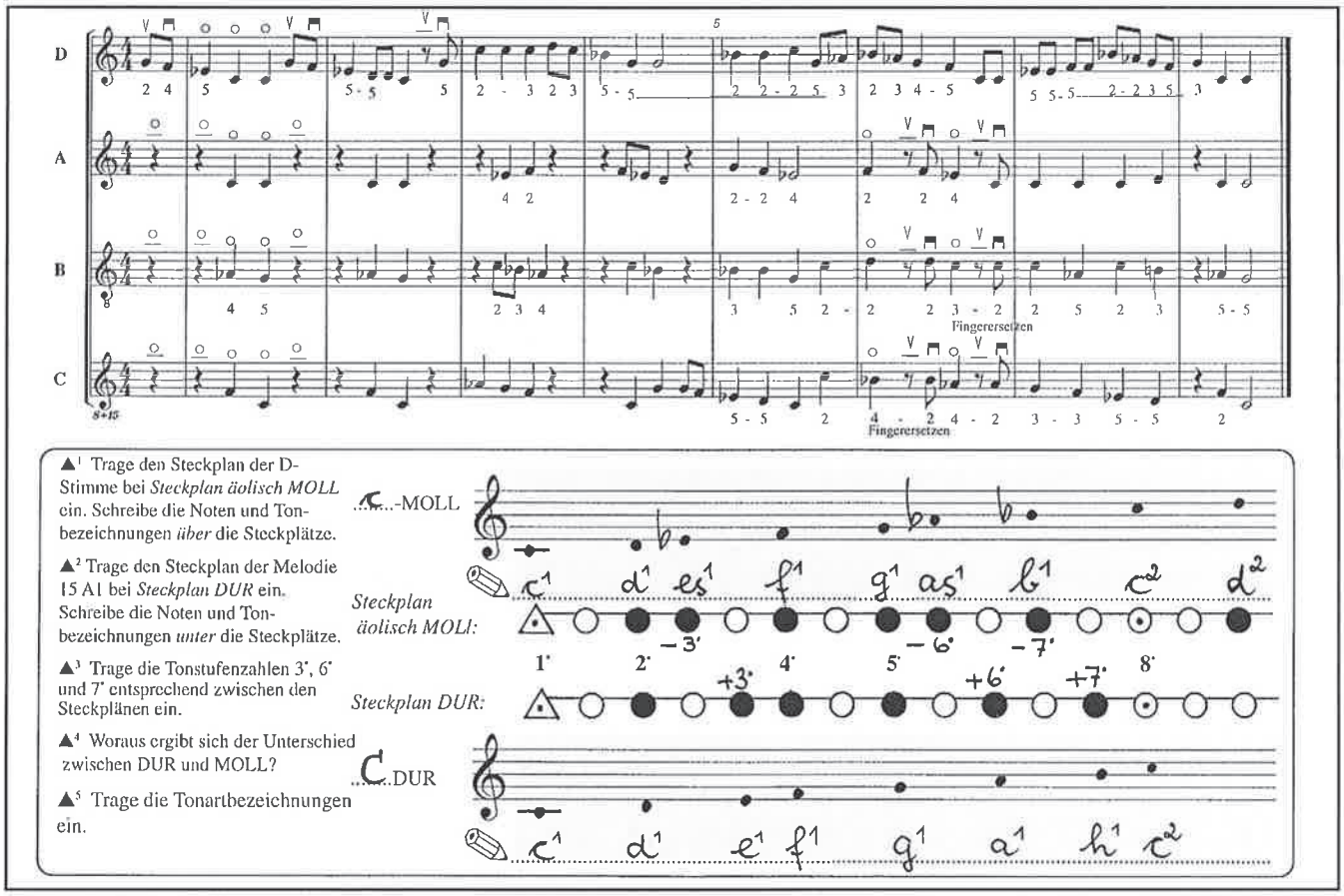
tutti A

❑ Der **Dur-Moll-Unterschied** muß zuerst durch das Ohr erfasst und erfahren werden, bevor irgendwelche theoretischen Einzelheiten vermittelt werden. Die beiden Vorübungen sollten daher *mehrmals im Wechsel* gespielt und die notwendig werdenden Bund-Änderungen wiederholt handgreiflich vorgenommen werden.
Sodann sollten entsprechend charakteristische Texte zu diesen Melodien erfunden und gesungen werden, z.B.:
" Kommt der *hel*-le Tag daher...." usw. und entsprechend dazu die Moll-Version:
" Wird es *dun*-kel dann zur Nacht....." usw.
Dann sollte L verschiedene Dur- und Moll-Melodien vorspielen und S das Tongeschlecht bestimmen lassen.

Die Dur-Moll-Liste

Sehr zu empfehlen wäre, S über den gesteckten Bünden Melodien *erfinden und vorspielen* zu lassen, wobei man sich zunächst *auf die drei ersten Skalentöne beschränken* könnte.
Der Vorspieler wäre dabei frei in der Wahl des Tongeschlechts, die Klasse aber könnte die Tonartenfolge in einer Liste festhalten. Am Ende könnte festgestellt werden, wer die meisten "richtigen" hat.
❑ zu ▲¹: Ob auch die Generalvorzeichnung eingetragen wird, entscheidet L. Die G-Dur-Vorzeichnung könnte aus UE 15 abgeleitet werden: Der "Wilde Falke" wird auf g gespielt. L muß erklären, daß die Tonartvorzeichnung üblicherweise auch dann vorgenommen wird, wenn das vorgezeichnete Versetzungszeichen im aktuellen Notentext gar nicht gebraucht wird. Der betreffende Ton könnte nämlich in einer möglichen Begleitstimme durchaus vorkommen.
Die g-Moll-Vorzeichnung ergibt sich direkt aus den vorkommenden Akzidentien.
❑ zu ▲²: Diese Aufgabe erfordert einige Kombinationsfähigkeit. L muß Hilfestellung geben:
Hinweis auf den Steckplan zu VÜ 2 und auf UE 12 (Benennung tiefalterierter Töne). Die Hausaufgabe könnte zunächst auch nur in der Tranposition der G-Dur-Fassung aus ▲¹ nach F-Dur bestehen, so dass die Moll-Version mit Hilfe des L in der nächsten Musikstunde hergestellt werden könnte.
❑ zu ▲³: Das **Finden der Generalvorzeichnung für f-Moll** wird durch den Hinweis des L möglich, dass der Vorzeichnung für die g-Moll-Fassung (aus ▲¹) die neu hinzugekommenen Versetzungszeichen hinzugefügt werden sollen.

Musiziervorschlag

Tanz-Kanonmelodie Kol do-di (u.a. in "Unser Liederbuch"², S. 126)



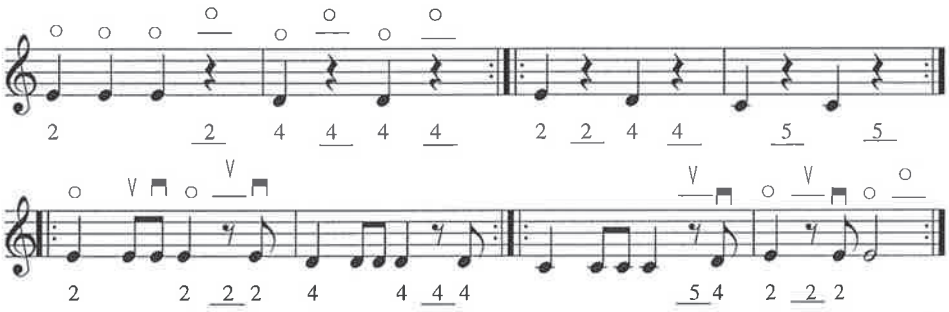
❑ Das Herstellenkönnen von **Pausen** verfeinert das Monochordspiel erheblich und macht den S klar, daß nicht nur klingende Töne, sondern auch Pausen ein bewusst zu erzeugender wesentlicher Bestandteil der musikalischen Gestalt sind.

Die Pause entsteht wie auch der klingende Ton durch das Zusammenspiel beider Extremitäten:

Die Anschlagshand führt die der Pausendauer entsprechende Anschlagsbewegung *als Luftschlag* aus,

die Griffhand hebt den greifenden Finger genau zum Zeitpunkt des Pausenbeginns soweit vom Griffbrett ab, dass sich die Saite vom Bund löst, wobei der Finger jedoch *an der Saite haften bleibt*, so dass er als Dämpfer wirkend die Schwingung der Saite zum Stillstand bringen kann. Die leere Saite wird mit dem kleinen Finger (5) gedämpft.

Dieser Vorgang erfordert neue Befehlsbahnen im Gehirn, die durch improvisierte Übungen in langsamem Tempo durch Vorspielen und Nachspielen anzulegen sind:



Das Spiel von Pausen wird manchen S schwerfallen, es bringt jedoch einen erheblichen Zuwachs an motorischer Fähigkeit und sollte deshalb beharrlich geübt werden, bis es von möglichst vielen S beherrscht wird.

❑ zu **D**: The Wraggle-Taggle Gypsies, Q.: Folk Song Encyclopedia I, S. 214

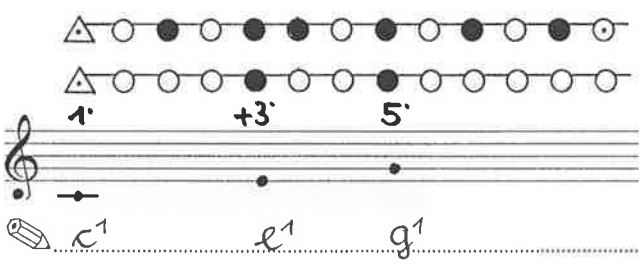
❑ (ad lib.) Die Aufmerksamkeit der S sollte ggf. auf das in Takt 7 der B-Stimme auftauchende h^1 gelenkt werden: ein Ausbrechen aus der äolischen, reinen Molltonart. Die Stelle sollte mehrmals musiziert und dabei an Stelle des h^1 zum Vergleich b^1 gespielt werden. L könnte hier darauf hinweisen, dass in der Molltonart häufig solche (chromatischen) Veränderungen des Tonleitermaterials vorkommen, allerdings ausschließlich im zweiten Tetrachord. (s. UE Moll-Varianten). Hier kommt es zwischen h^1 und as^1 zu der **übermäßigen Sekunde**.

tutti A

2. ● Fülle den Steckplan für C-Dur aus.

✣ Spielt den Grundton und zwei beliebige andere Töne dieser Skala gleichzeitig an.

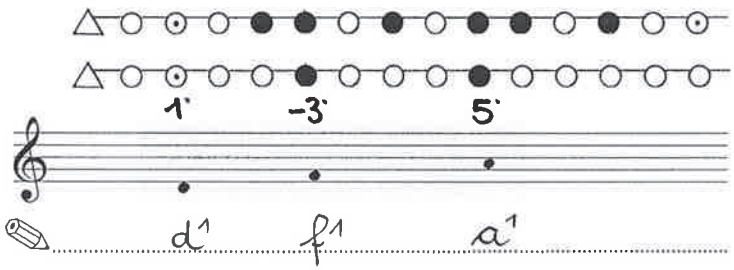
● Fülle den Steckplan für die drei Töne aus, die am besten zusammenklingen. Trage ihre Noten und Intervallzahlen ein



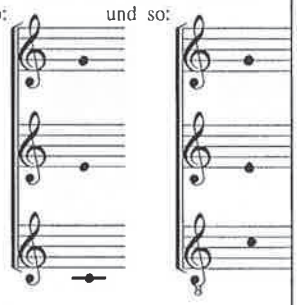
3. ● Fülle den Steckplan für d-Moll aus.

✣ Spielt den Grundton und zwei beliebige andere Töne dieser Skala gleichzeitig an.

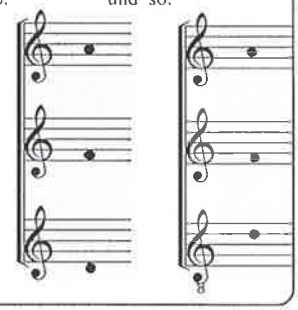
● Fülle den Steckplan für die drei Töne aus, die am besten zusammenklingen. Trage ihre Noten und Intervallzahlen ein.

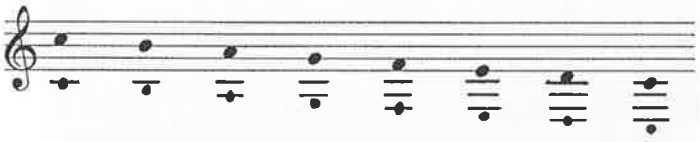


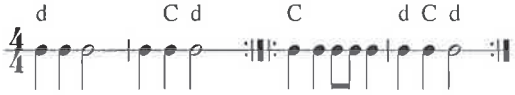
▲¹ Notiere den C-Dur-Dreiklang so: und so:



▲² Notiere den d-Moll-Akkord so: und so:



1.✣ Spielt die Töne der C-Dur-Tonleiter auf Sopran-Monochorden und gleich danach auf Tenor-Instrumenten. Achtet darauf, wie die Töne der Tenor-Monochorde tatsächlich klingen und zeichnet ein, wie die entsprechenden Noten aussehen müssen, wenn sie im "normalen" Violinschlüssel notiert werden:

4. Begleitsatz nach Akkordbuchstaben



❑ zu **1**. Das in den UEn 8 und 13 bereits angesprochene Problem der **Oktavierungs-Notation** wird nochmals aufgegriffen und vertieft, weil die Notwendigkeit, die Tenorstimme lesbar zu notieren veranschaulicht werden muss, um diese Notationspraxis zu verstehen.

Man lässt, wenn die C-Dur-Tonleiter von den Sopran-Monochorden gespielt ist (Fingersatz: 2-2 3-3 4-4 5 0), nach dem c^1 sofort die Tenor-Monochorde mit ihrer Tonleiter anschließen, so dass gehört wird, dass der für die Tenor-Instrumente als c^2 notierte Ton dem gerade gehörten c^1 der Sopran-Monochorde entspricht, dass also die Tenor-Tonleiter eigentlich mit dieser letzten Note beginnen müsste und in die hilfslinienreiche Tiefe führen würde, wenn man die tatsächliche Tonhöhe im normalen Violinschlüssel notieren wollte.

Nachdem die S diese Hilfslinien-Notation dann selbst ausgeführt haben, werden sie gerne einsehen, dass die **Tenorstimme** besser im Bass-Schlüssel (s. UE 13) oder eben *eine Oktave höher als klingend* im sogenannten **oktavierenden Violinschlüssel** notiert wird.

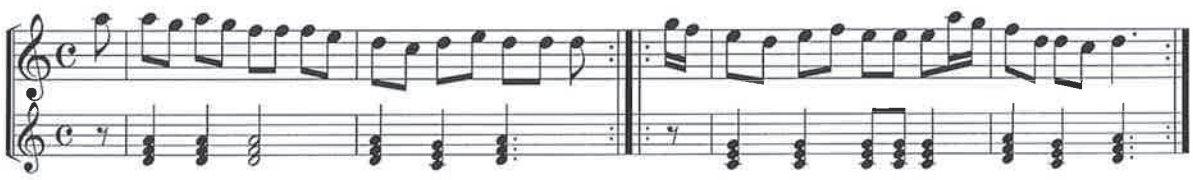
Merksatz für den 𝄞 : die Töne klingen eine Oktave tiefer als notiert.

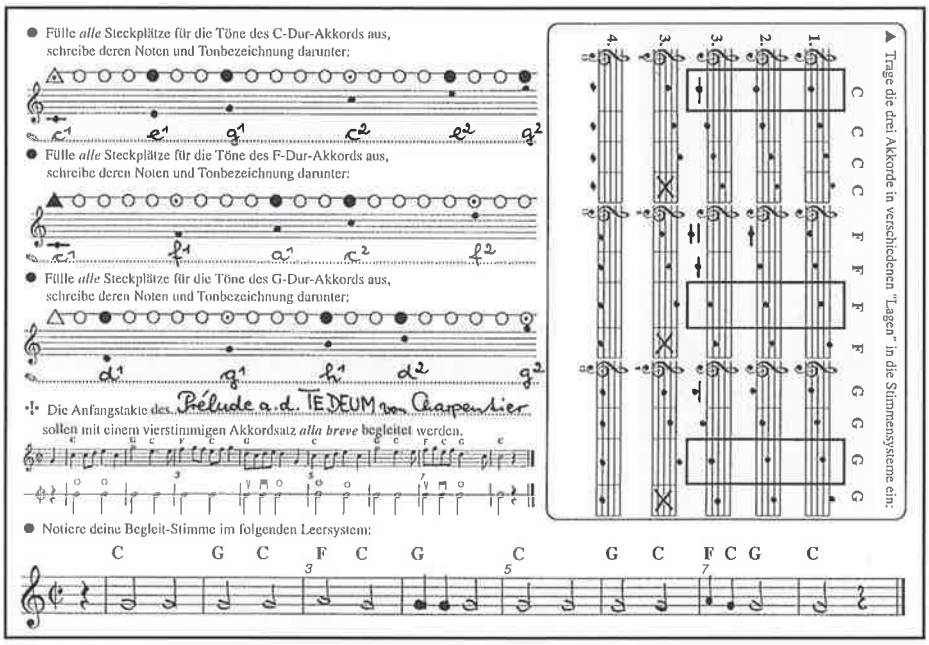
❑ zu **2. und 3.** ✣ Die Tenor-Instrumente sollen den Grundton spielen (loco, d.h. klingend c^1 bzw.d^1) , die (geteilten) Sopran-Instrumente probieren die Zusammensetzung möglicher Dreiklänge aus : Grundton + 2 verschiedene Leitertöne. Dabei sollte sich herausstellen, dass der aus Grundton, Terz und Quinte gebildete Dreiklang am besten klingt.

Wenn man mit Tisch-Quartetten arbeitet (s. Einführung, Praxis-Tipp 2), kann man die gebräuchlichste ("stabilste" und daher am besten klingende) vierstimmige Darstellung des Akkords in der Quartett-Gruppe leicht realisieren: der **Grundton wird verdoppelt**, indem eines der beiden Tenor-Instrumente den Grundton nach unten oktaviert.

❑ zu **4.** Der jeweilige Akkord wird gemäß den gegebenen Notenwerten rhythmisiert und solange gespielt, bis ein anderer **Akkordbuchstabe** angezeigt ist. Über dem Begleitsatz kann improvisiert oder die Schiarazzula-Melodie gespielt werden

Blfl.o.a.

Monochord-Ensemble

tutti A



❑ Man lässt für die drei ersten ●-Aufgaben zunächst nur den jeweiligen Dur-Akkord (in Grundstellung) stecken und den Steckplan entsprechend ausfüllen . Dabei wird der in UE 19 bereits festgestellte Intervallaufbau des Dur-Akkords in der Grundstellung (+3', darüber -3') wiederholt. Dann wird der Akkord von den in drei Stimmen eingeteilten Sopran-Monochorden und danach ebenfalls von den Tenor-Monochorden dreistimmig (simultan) angespielt. Wiederholung: die Tenor-Instrumente klingen eine Oktave tiefer als notiert (UE 19). Dann wird *nach Moll umgesteckt,* um den bereits bekannten Aufbau und den Höreindruck des Moll-Akkords sowie gleichzeitig auch die **Buchstaben-Notation** von Akkorden zu wiederholen.

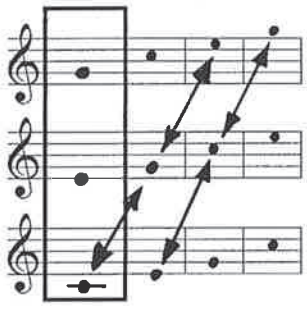
❑ Danach wird (zur Vorbereitung der ▲) die ***Grundstellung*** der drei Dur-Akkorde in die drei umrandeten Systeme des ▲-Feldes eingetragen.

❑ Um **die weiteren Akkordtöne** zu finden, lässt man die Töne der Grundstellung *nach oben und unten oktavieren* und entsprechend stecken (soweit auf dem Monochord-Griffbrett möglich). Danach können die verschiedenen **Akkordlagen** nacheinander mit der in drei Gruppen geteilten Klasse angespielt werden, indem in den einzelnen Stimmen zum jeweils *nächstliegenden* Akkordton nach oben oder unten gesprungen wird. L kann dieses in die Akkordlagen-Springen am ausgefüllten und projizierten ▲-Diagramm zeigen. L entscheidet, ob der Begriff der **Akkordumkehrung** oder die üblichen Lagenbezeichnungen vermittelt werden (**Quintlage** für die Grundstellung, **Oktavlage**, wenn der oktavierte Grundton, **Terzlage**, wenn die Terz der jeweils höchste Ton des Akkords ist).

❑ Der nächste Schritt soll die Erfahrung vermitteln, dass es spieltechnisch leichter und klanglich befriedigender ist, wenn die Töne aufeinanderfolgender Akkorde so angeordnet sind, dass in den Stimmen jeweils *der nächstliegende Ton* des folgenden Akkords gespielt wird. Man läßt daher probeweise die drei Akkorde in ihren Grundstellungen aufeinanderfolgen und dann S die Akkordlagen suchen, die die **Stimmführungsregel des kleinsten Wegs** erfüllen. [Dies ist dann in klassischer Weise erreicht, wenn jeder der drei Hauptfunktions-Akkorde in einer anderen Akkordlage erklingt, z.B. ▲ C, 2. Spalte in *Oktav*lage, F, 3.Spalte in *Quint*lage, G, 2.Spalte in *Terz*lage usw.].

❑ Die **alla breve-Notation** ist ein Hinweis darauf, dass die betreffende Musik bei äußerlich gleichartiger grafischer Erscheinungsform der Noten anders gedacht und daher auch anders gemacht werden soll. Die Einführung dieser Spielweise erfordert daher nicht nur ein notationstechnisches Umdenken, sondern auch eine motorische Neuprogrammierung. Um diesen Prozess über die Anschlagsmotorik in Gang zu setzen, empfiehlt es sich, den Begleitsatz der Anfangstakte des Prélude aus dem Charpentier-TE DEUM zunächst nicht mit Plektronanschlag sondern mit Daumenpizzicato (vergl. UE 1) ausführen zu lassen, [die alla breve-Halben werden mit Daumenschaukel (1/), die alla breve-Viertel mit Daumenrolle (1) gespielt]. Der Wechsel von der ausgreifenden Bewegung der Daumenschaukel zur kleinräumigen Daumenrolle markiert die Stelle, wo beim Plektronanschlag die bisher mit Bogenschlag gespielten Töne mit Pendelschlag zu spielen sind.

Es empfiehlt sich, zunächst die Bass-Stimme der acht Begleittakte zweitaktweise durch Vor- und Nachspielen zu vermitteln und diese nacheinander an der Tafel (alla breve) zu notieren. Danach wird eine Akkordlage (aus dem ▲-Feld) vereinbart und die Stimmen verteilt. S tragen die *Töne ihrer Stimme* im Leersystem ein. Schließlich erfolgt der Übergang zum alla breve-Plektronanschlag: Halbe Noten mit Bogen-, Viertelnoten mit Pendelschlag.



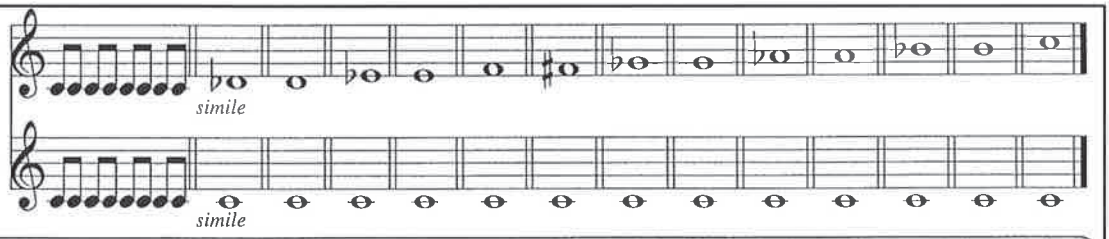
❑ Wenn ▲ ausgeführt ist, kann der Begleitsatz auch in "**weiter Lage**" ausprobiert werden. Am ▲-Diagramm wird abgelesen, welche Möglichkeiten dafür gegeben sind:

Musiziervorschlag

jum 144 "In Dublin's Fair City" jum 178 "Morning has broken"

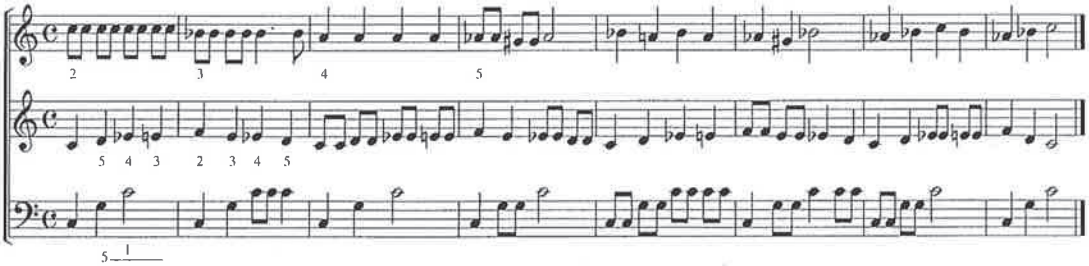
21 A Konsonanz und Dissonanz, Tritonus. verminderte und übermäßige Intervalle, enharmonische Doppelbenennung ("enharmonische Verwechslung") LB

1. ✣ Versucht, den Klangcharakter der Intervalle zu erkennen und zu benennen.



▲ Trage die Intervall-Bezeichnung (Intervall-Zahlen) und die Tonabstände der Intervalle in die Tabelle ein:

Konsonanz	1°			-3°	+3°	4°			5°	-6°	+6°			8°
Dissonanz		-2°	+2°				4^	5v				-7°	+7°	
Ganz- und Halbtöne:	0	½	1	1½	2	2½	3	3	3½	4	4½	5	5½	6

2. ✣ Findet heraus, wo in diesem Satz die schärfsten Dissonanzen auftreten und sucht eine Erklärung dafür.

3. ✣ Versucht, die Intervalle nach ihrer Klangwirkung in vier Kategorien einzuteilen.

Ein... - Klänge	Hohl... - Klänge	Rund - Klänge	Spitz... -Klänge
1°, 8°	4°, 5°	-3, +3, -6, +6	4^, 5v, -2, +2, -7, +7

❑ zu **1.** Es empfiehlt sich, die Intervalle nicht einfach der Reihe nach, sondern (ohne Noten) in gezielter Auswahl anspielen zu lassen: zuerst stark konsonierende Intervalle (Prim, Oktave), erst danach ein dissonierendes. Dabei sollten dann die Begriffe **Konsonanz und Dissonanz** eingeführt werden. - Die Intervalle sind im Nachklingen besser "abzuschmecken", daher ist diese Rhythmisierung zu empfehlen:
Um die vielschichtige **Definition dieser Begriffe** in einem für Schüler nachvollziehbaren Rahmen zu halten, sollte man sich auf drei Kriterien beschränken:

a) Konsonanzen haben *einfache Zahlenverhältnisse*. Dies könnte man anhand des berühmten Satzes von Leibniz *"Musica est exercitium arithmeticae occultum se numerare nescientis animi"*, (Musik ist eine verborgene Rechenkunst des seines Zählens unbewußten Geistes) durch Nachmessen der Saitenlängen am Monochord nachprüfen[1]. Dabei wird stets der Abstand *zwischen Steg und der Mitte des betreffenden Bundes* gemessen.

b) Konsonanzen haben einen *höheren "Verschmelzungsgrad"*[2] als Dissonanzen. (Daraus resultiert die leicht feststellbare Tatsache, dass "ein Zweiklang um so leichter für einen Einklang gehalten wird, je konsonanter er ist" [C. Stumpf]).

c) Konsonanzen können als Zusammenklänge für sich stehen[3], Dissonanzen fordern die Auflösung in eine Konsonanz.

❑ zu ▲: Ob der Begriff der **Komplementär-Intervalle** an Zeile 3 entwickelt wird, entscheidet L.

❑ zu **2.** Es entstehen stets drei Intervalle: A-B, B-C, A-C, ihre "Intervall-Summe" prägt den Satz.

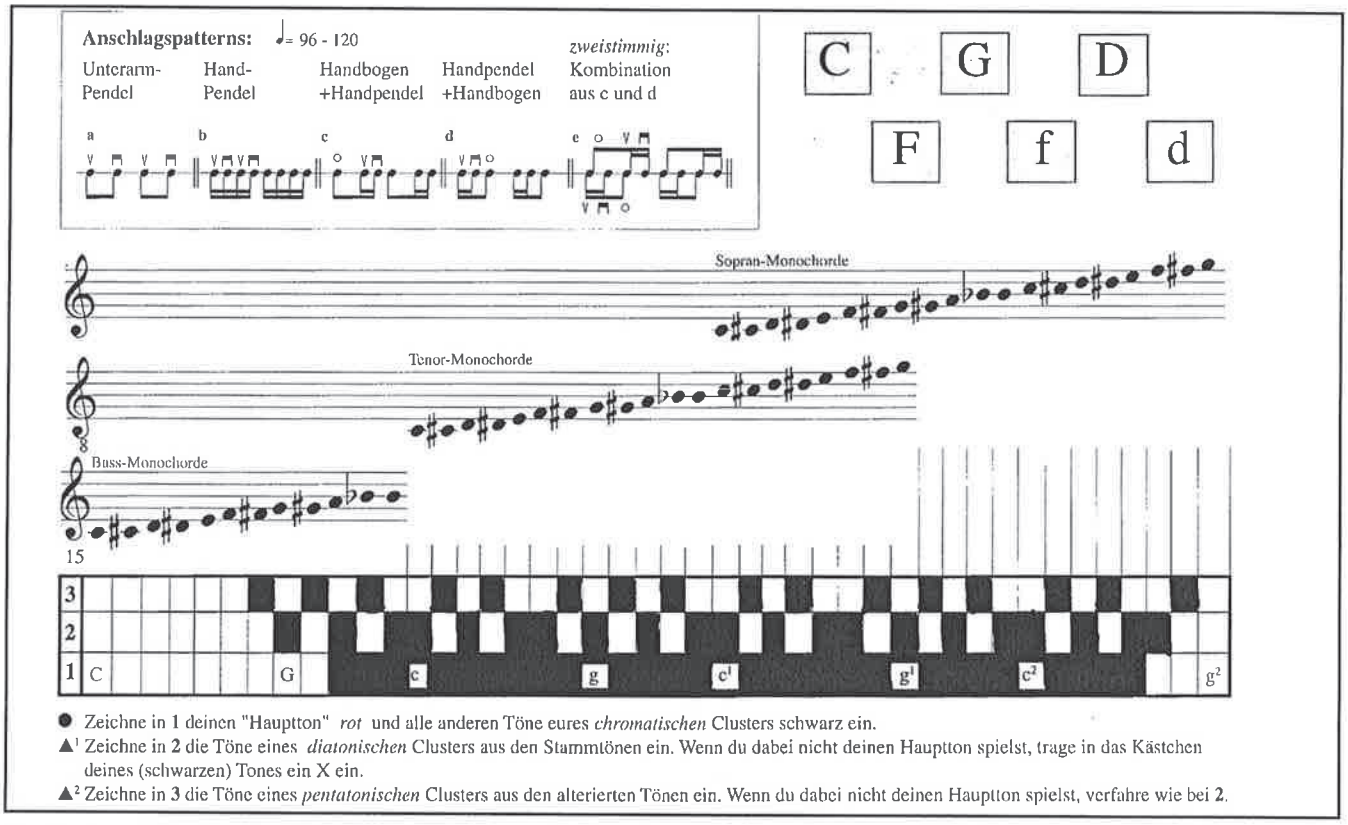
❑ zu **3.** Die von Bruno Stoertzenbach eingeführten, den **Klangcharakter der Intervalle** trefflich umschreibenden Begriffe können schon bei 1.vorbereitet und hier noch etwas erweitert werden: *Einklang eng* für die Prim, *Einklang weit* für die Oktave usw. Der Begriff des "Hohlklangs" könnte dadurch an Evidenz gewinnen, dass man zur "leeren" Quinte probeweise die Terz, zur Quarte die Sexte kurz anklingen lässt.

---

1) (Oktave 1:1/2, Quinte 1: 2/3 [also 660 mm : 3 x 2 = 440 mm usw.] , Quarte 1: 3/4, gr. Terz 1:4/5, kl.Terz 1:5/6, kl.Sexte 1:5/8, gr..Sexte 1:3/5, gr. Sekunde 1:8/9, kl. Sekunde 1:15/16, kl. Septime 1:9/16, gr. Septime 1:8/15 . Beim Nachmessen ist allerdings zu beachten, dass die Bundabstände des Monochords der *temperierten Stimmung* entsprechen und außerdem noch das sog. *Spannungsplus* ausgeglichen werden musste, das beim Niederdrücken der Saite auf das Griffbrett entsteht.

2) Dieser in den musikpsychologischen Arbeiten von Carl Stumpf verwendete Begriff könnte für unsere Betrachtungsweise auf das Zusammenklingen *gleicher Obertöne* bei Konsonanzen eingeschränkt werden (hier fett gedruckt); z.B. Obertonreihe über C: c-**g**-c-e-**g**, über G: **g**-d-**g**-h-d, aber über H: h-fis-h-dis-fis usw. Daraus ergibt sich: zwischen C und G gibt es gleiche Obertöne, zwischen C und H nicht. Das Mitschwingen der Obertöne kann am Klavier demonstriert werden.

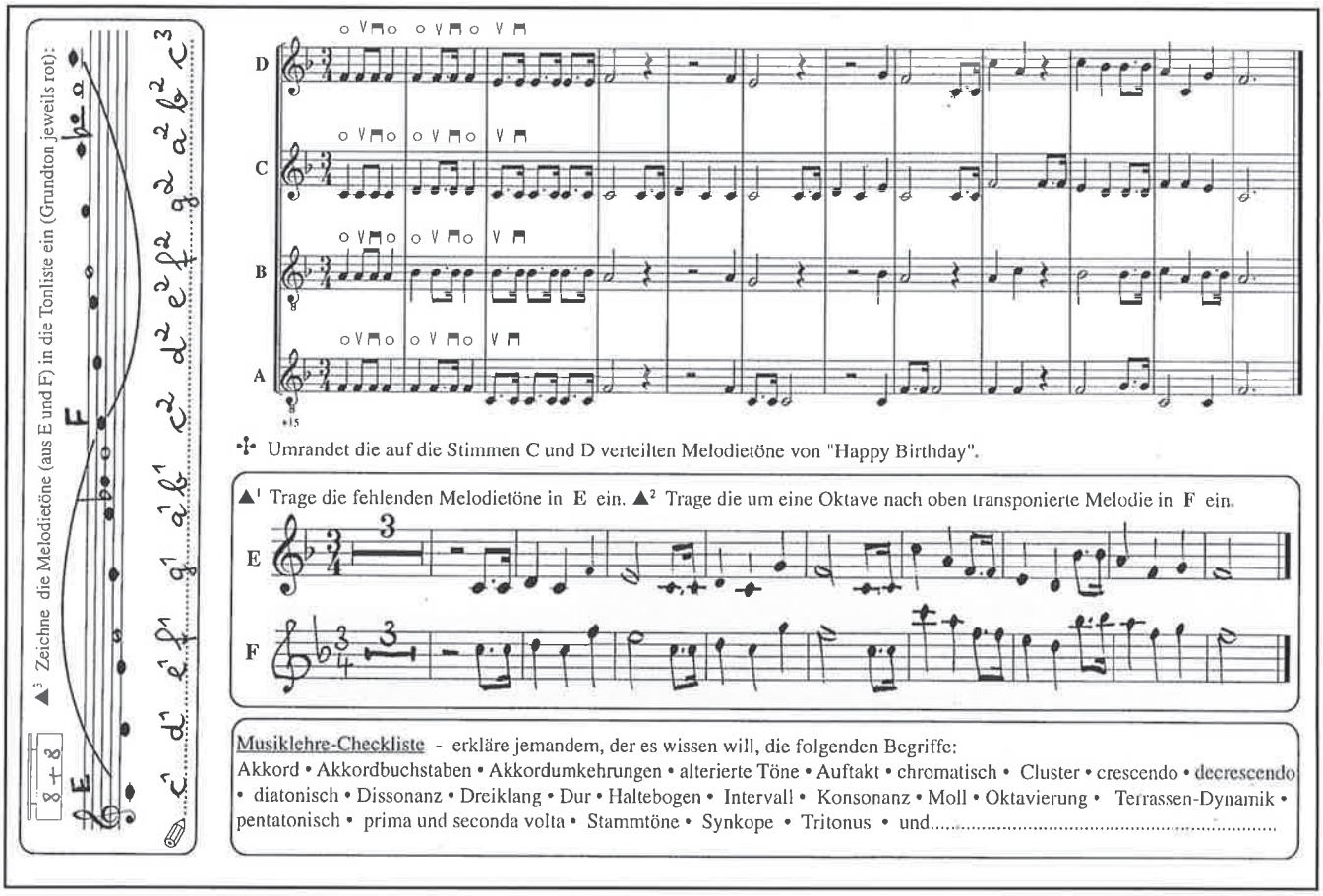
3) d.h. Konsonanzen können z.B. als Schlussklang (eines Musikstücks) dienen, Dissonanzen (im allgemeinen) nicht.



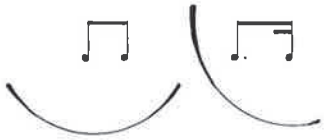
● Zeichne in 1 deinen "Hauptton" *rot* und alle anderen Töne eures *chromatischen* Clusters schwarz ein.
▲¹ Zeichne in 2 die Töne eines *diatonischen* Clusters aus den Stammtönen ein. Wenn du dabei nicht deinen Hauptton spielst, trage in das Kästchen deines (schwarzen) Tones ein X ein.
▲² Zeichne in 3 die Töne eines *pentatonischen* Clusters aus den alterierten Tönen ein. Wenn du dabei nicht deinen Hauptton spielst, verfahre wie bei 2.

❑ **Vorbereitung des Clusterspiels**: Es wird festgestellt, wieviele Monochorde von jeder Stimmlage zur Verfügung stehen. Die Instrumente sollen so auf die Spieler verteilt werden, daß *keine Lücke in der chromatischen Skala* entsteht und daß ein möglichst großer Tonumfang erreicht wird. Jedem S wird ein (chromatischer) "Hauptton" zugeteilt, der rot gesteckt wird. Rechts und links davon steckt jeder Spieler *noch jeweils zwei weitere Bünde* chromatisch, so daß jedem S jeweils fünf chromatische Töne zur Verfügung stehen. Die Reihenfolge lautet also: *zwei schwarze, ein roter, zwei schwarze* Bünde. Dabei können die Begriffe **chromatisch** (Halbtonfolge) und **diatonisch** (Folge aus Ganz- *und* Halbtönen) eingeführt werden.
Danach werden die Anschlagspatterns (a - e) einstudiert, wobei jeder S den ihm zugeteilten Hauptton spielt.
❑ **Handpendel und Handbogen:** Die vierfache Unterteilung der Zählzeit macht die Verkleinerung des Pendelschlags notwendig, d.h. Sechzehntelwerte werden mit einem Pendelschlag gespielt, bei dem die Pendelbewegung nicht mehr vom Unterarm, sondern *nur noch von der Hand* ausgeführt werden. Bei diesem "Handpendel" steht der Unterarm still bzw. führt nur noch passive Drehbewegungen um seine Längsachse aus, die aus den schnellen Pendelbewegungen der Hand resultieren. Bei der Kombination von Achtel- und Sechzehntelwerten wird *auf der Achtelnote* ein "Handbogen" ausgeführt, um den Unterschied der Dauernwerte zu "erfahren" und die Strichfolge der Pendelanschläge beizubehalten. Der Handbogen entsteht bei stehendem Unterarm aus einer kleinen Kreisbewegung der in der Handwurzel sich drehenden Hand.
❑ **Das Clusterspiel**: Ein Anschlagspattern (aus a-e) wird vereinbart, das (zunächst) von allen Spielern während des ganzen Spiels durchgehalten wird. Ein stark pulsierender Cluster bildet sich, wenn gleichzeitig mehrere verschieden rhythmisierte Patterns gespielt werden. Die **chromatische Skala** des SAB wird projiziert und vom L (oder einem S) durch ein allmähliches Auf- und Abdecken der sichtbaren Noten (mittels verschiebbarer Kartons) ständig in ihrem Umfang verändert. Sobald ein Spieler die Note seines *Haupttons* sieht, spielt er ihn, sieht er sie nicht mehr, hört er auf zu spielen. **1. Spielvariante:** Aus dem chromatischen Cluster in den diatonischen (nur die Stammtöne) und in den pentatonischen (nur die alterierten Tönen) wechseln und zurück. **2. Spielvariante:** Aus dem Cluster wachsen Dur- und Moll-Akkorde heraus! Während der Cluster erklingt, zeigt der "Dirigent" auf einen der großen Akkordbuchstaben. Der Cluster verwandelt sich sodann in diesen Akkord, indem jeder Spieler - ggf. auf einen der schwarz gesteckten Bünde wechselnd - den *nächstliegenden* Akkordton dieses Dreiklangs einspielt.
❑ Auch die **Differenzierung der dynamischen Bezeichnungen** ***f*** und ***p*** (s. UE 12) kann beim Clusterspiel durch Zu- oder Abnahme der Spieleranzahl "veranschaulicht" werden, z.B.: Ganze Klasse, also etwa 30 Spieler = ***ff***, 24 Spieler = ***f***, 18 = ***mf*** (mezzoforte = halblaut), 12 = ***mp*** (mezzopiano = halbleise), 6 = ***p***, 3 = ***pp***.
❑ Die **Pentatonik** (gr. penta = fünf) wird ohne weitere Erklärung als *Fünfton-Leiter ohne Halbtöne* erfahren und aus den alterierten Tönen gebildet. Im Diagramm wird die Klaviertasten-Anordnung erkennbar.
❑ Das ausgefülte Diagramm des obigen SAB zeigt die Tonverteilung in einer Klasse von 32 S mit drei Bässen.

tutti A



❑ Die Folge von punktierter Achtel- und Sechzehntelnote wird mit dem "**asymmetrischen Pendelschlag**" hergestellt, d.h. der längere Notenwert, die punktierte Achtelnote, erhält einen längeren Pendelweg (im Aufstrich) , die Sechzehntelnote einen entsprechend kürzeren (im Abstrich).



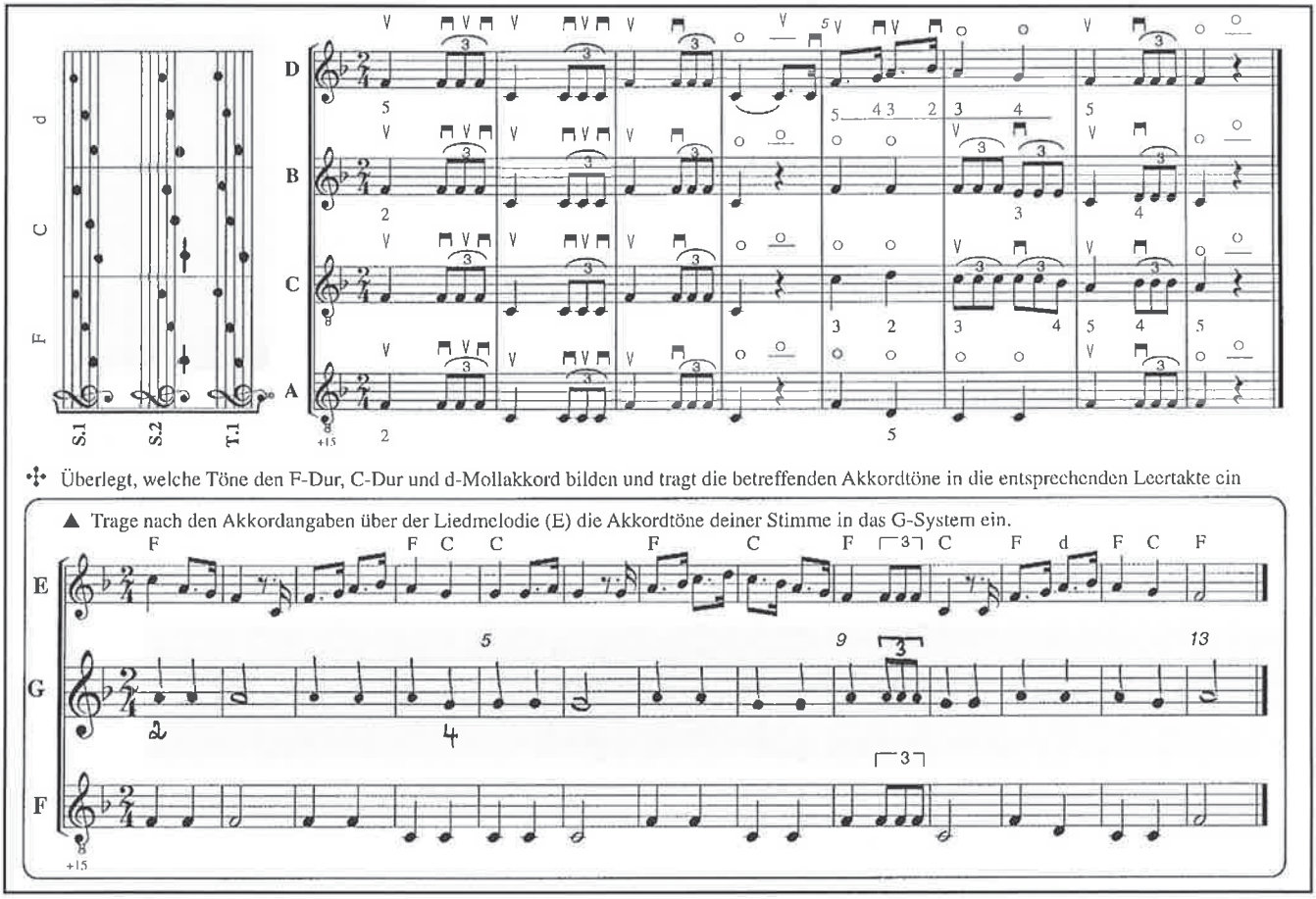
❑ Der Satz wird zunächst bis zum vierten Takt gespielt und mehrmals wiederholt, um den Unterschied zwischen dem normalen und dem asymmetrischen Pendelschlag einzuüben. Danach wird der auftaktig beginnende Happy-Birthday-Satz stimmenweise einstudiert, wobei das genaue Spiel der Pausenwerte intensiv wiederholt wird (vergl. UE 18 A).

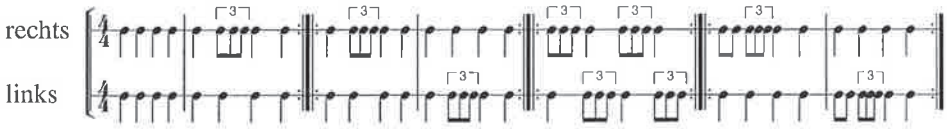
❑ Die Liedmelodie (E, F sowie E+F in Oktaven) eignet sich gut, um auch im **Insert-Spiel auf Klangstäben** die Achtel-Punktierung zu üben. Außerdem wird das in den UEn 13 und 19 bereits behandelte Oktavieren wiederholt und der Tonraum bis c^3 musizierend erschlossen.

❑ Für den Fall, dass die **tutti-Reihe C** bisher nicht in das Unterrichtsprogramm einbezogen wurde und die Klasse noch keine Insert-Spielpraxis hat, folgen hier die wichtigsten Hinweise zu dieser außerordentlich effektiven Musizierpraxis:

Beim **Insertspiel** verwaltet *ein Spieler* jeweils *einen Ton*, d.h. er spielt den zugeteilten Leichtmetall-Klangstab mit einem Schlägel an, wenn der betreffende Ton "dran" ist, lässt ihn seinem Notenwert entsprechend lang klingen und dämpft ihn genau nach Ablauf der betreffenden Notendauer mit dem Daumen ab. Der Spieler hält deshalb das Resonatorkästchen so in der linken Hand, dass der ausgestreckte Daumen den klingenden Stab seitlich berühren und dadurch abdämpfen kann. Der Vorgang des Dämpfens muss jedenfalls geübt werden, denn nur so kann die Dauer der Klangstabtöne genau bemessen und die Überlagerung von Tönen vermieden werden.

Am besten trainiert man das Dämpfen mit der ganzen Klasse: jeder Schüler erhält einen Klangstab, die Klasse wird in zwei Gruppen geteilt. Die eine Gruppe dämpft ihren Clusterklang genau dann, wenn die andere Gruppe ihre Klangstäbe anschlägt. L muss dabei den Einsatzwink (Aviso) besonders deutlich geben.

Die Insert-Technik erlaubt nicht nur das Spielen von Liedmelodien, sondern auch von Gitarren- oder Klavierstükken in entsprechenden Bearbeitungen. Dabei werden die Klangstabspieler als Solisten vom Harmoniesatz des Monochord-Ensembles begleitet. Dadurch wird auch sichergestellt, dass stets a*lle Schüler* der Klasse an dem betreffenden Stück *aktiv beteiligt* sind. Die benötigten Klangstab-Töne werden durch *Ausfüllen der vorgegebenen Stammton-Hohlkopfnoten* in eine **Tonliste** eingetragen (alterierte Töne dazwischen). Die Anzahl der benötigten Töne wird *im Klangstab-Symbol* eingetragen, so dass sofort erkennbar wird, wieviele Spieler benötigt werden.

❑ Die **Dreiteilung der Zählzeit** fällt den S in der Regel anfangs schwer. Es empfiehlt sich daher, zunächst das *Triolenfeeling* durch Vorübungen (auf Stabrassel oder mit flachen Händen auf Tisch, Stuhllehne oder Oberschenkeln, mit Bleistift auf Tischplatte usw.)[1] zu entwikkeln, bevor Triolen auf dem Monochord in Angriff genommen werden.



❑ Auf Grund der ungeraden Anzahl von Anschlägen sind bei Pendelschlag-Triolen bestimmte Strichfolgenregelungen erforderlich, damit der optimale Bewegungsablauf erhalten bleibt:

a) Ist eine *einzelne* Triole (oder eine *ungerade Anzahl* aufeinander folgender Triolen) zu spielen, wird die erste Triolen-Note mit einem *Abstrichpendel* (oder einem kleinen Handbogenschlag) angespielt.
[Geht einer solchen Triole eine Viertelnote voran (wie das auf SAB 24 A mehrfach der Fall ist), so wird diese - wie beim asymmetrischen Pendelschlag - mit einem *verlängerten Aufstrich* angeschlagen].

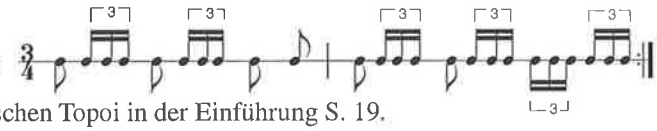
b) Bei einer *geraden Anzahl* direkt aufeinander folgender Triolen wird die erste Triolen-Note dagegen mit einem *Aufstrich-Pendel* angeschlagen.[2]

❑ Die Liedmelodie (**E**) "Trois jeun's tambours" bietet geschickten S Gelegenheit, den asymmetrischen Pendelschlag in verschiedenen rhythmischen Varianten anzuwenden und ihr inzwischen entwickeltes motorisches und musikalisches Leistungsvermögen unter Beweis zu stellen. Die gesungene, mit Blockflöten, Klangstäben oder anderen Instrumenten gespielte Liedmelodie wird mit Akkorden aus **F** und **G** (G evtl. rhythmisiert) begleitet.

❑ zu ✣ : Es empfiehlt sich, die Begleitakkorde zunächst nur in *einer* Akkordlage notieren zu lassen und erst deren klangliche Wirkung im Begleitsatz auszuprobieren, bevor die nächste Akkordlage eingetragen und gespielt wird.

---

1) Rechts-links-Verteilung abwechselnd zum Bolero von Ravel:



2) Vergl. hierzu die Zusammenstellung der wichtigsten rhythmischen Topoi in der Einführung S. 19.

Musiziervorschlag

jum 141 Tschaikowsky, Marsch aus der Nussknacker-Suite

tutti A