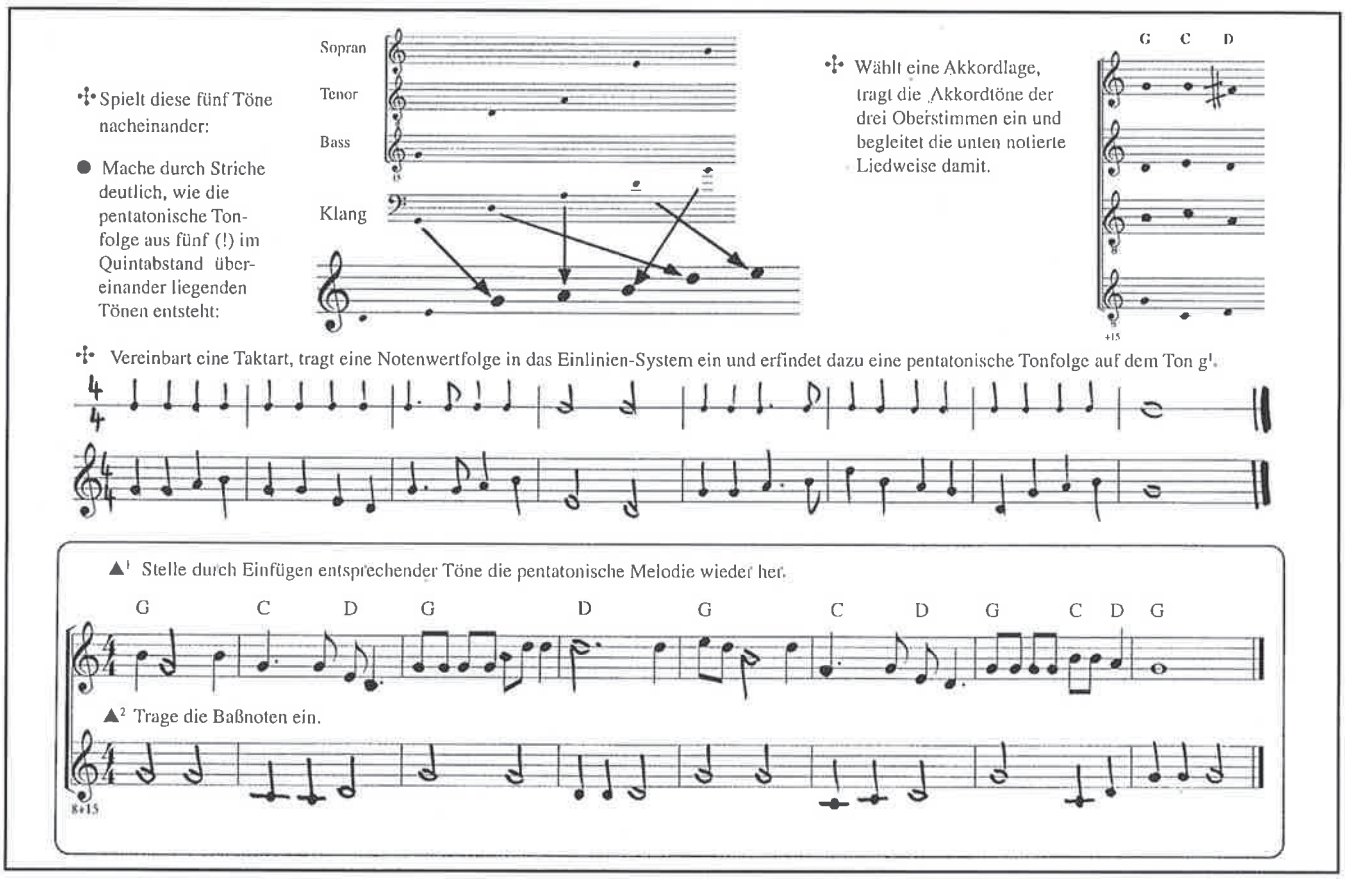
tutti

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

jugend und musik
Rastatt



Diese UE soll mit dem wohl ältesten Tonsystem, der *halbtonlosen* Pentatonik bekannt machen, die sich aus einem "Turmbau" von fünf im Quintabstand gereihten Tönen ergibt. Bestimmte ethnische Ausprägungen haben z.B. in Japan oder bei arabischen Völkern zu einer "hemitonischen" (halbtonhaltigen) Pentatonik geführt, bei der aber der schwebende Charakter der reinen (anhemitonischen) Pentatonik zugunsten von Halbtonbildungen verlorenging.

Der auf dem SAB dargestellte Quintenaufbau kann (mit den Zahlen 1, 2 und 3 [2:3 = Quinte, 1:2= Oktave] ggf.mit den Schülern zeichnerisch (Saitenlängen) oder rechnerisch (Schwingungszahlen) nachvollzogen werden. Bei dieser Gelegenheit könnte auch das bei einer Folge von vier reinen Quinten sich ergebende pythagoräische Komma erwähnt und evtl. auch klingend dargestellt werden.

❑ Im Mittelpunkt dieser und der folgenden UEn sollte das Erfinden, das Aus- und Umgestalten von Melodien (durch Ausprobieren, Notieren und Radieren) stehen, weil gerade die modalen Tonarten mit ihren unverbrauchten Skalen die besten Chancen für interessante Lösungen bieten.

Für solche Aufgaben ist der unverkrampft ausprobierende und dennoch kritisch kontrollierende Umgang mit Tönen, wie er beim Improvisieren sich entfalten kann, die beste Vorbereitung. Die hierfür investierte Zeit sollte daher nicht zu gering bemessen sein, denn es gibt keine bessere Methode, Rezeptionsfähigkeit und musikalisches Qualitätsgefühl zu entwickeln als das eigene Experimentieren mit Tönen.

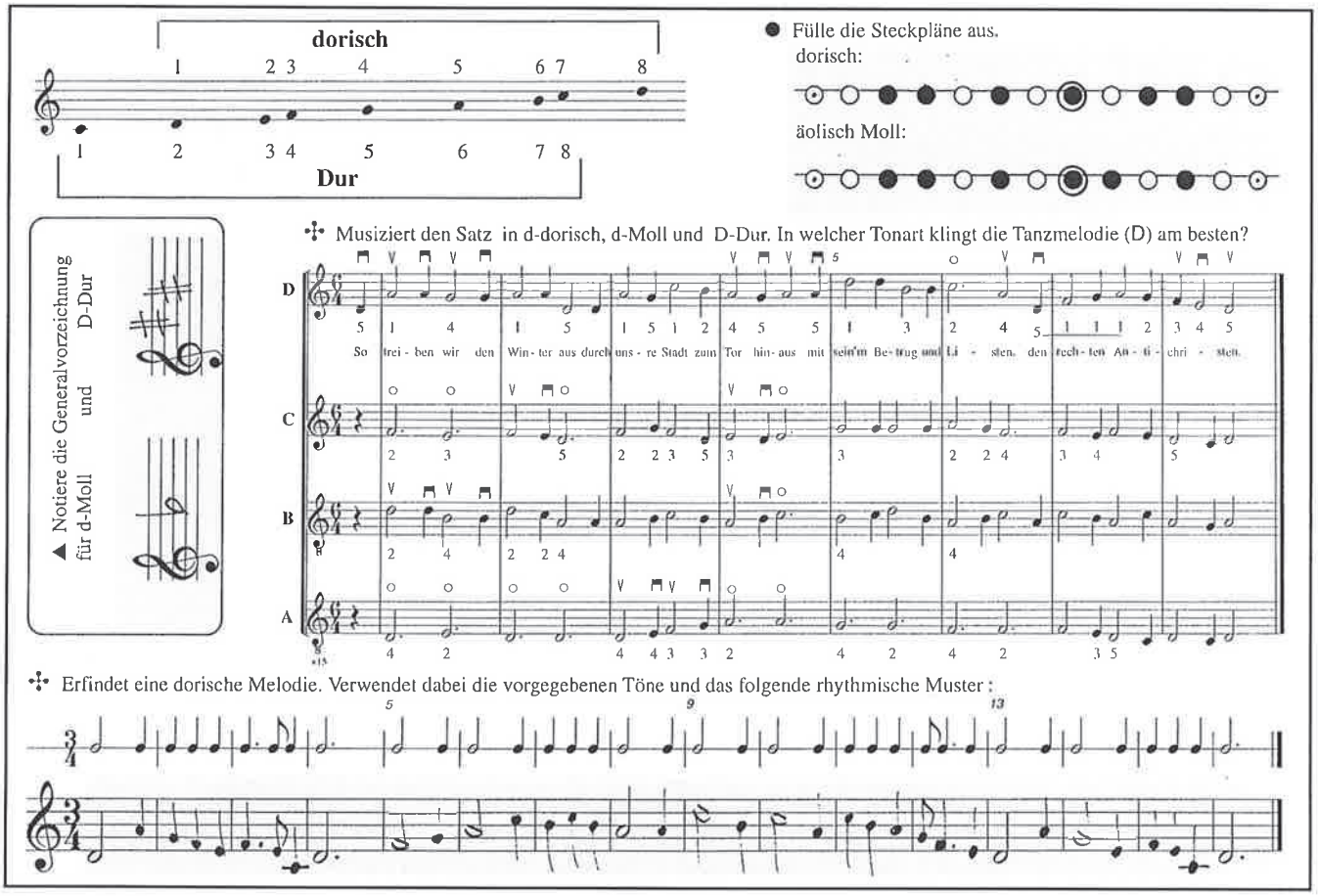
Bevor die Erfindungsübung in Angriff genommen wird, sollten verschiedene pentatonische Tonfolgen (etwa auf d, auf es, auf e und f) gesteckt, notiert und improvisierend ausprobiert werden.

❑ Beim Improvisieren und Transponieren pentatonischer Melodien auf dem Monochord prägt sich die Besonderheit dieser halbtonlosen Tonfolge schnell ein, und es ergeben und beantworten sich bestimmte Fragen fast von selbst, z.B.: Wieviele verschiedene pentatonische Tonreihen lassen sich auf unserem Monochord-Griffbrett stekken? Welche pentatonische Tonreihe hat auf dem Monochord den größten Tonumfang? Welche Bordun-Quinten (zur Begleitung pentatonischer Melodien) lassen sich mit diesen fünf Tönen bilden?

Musiziervorschlag

jum 236 Swing low
jum 138 Me and my captain (Blues)
jum 259 "Szakura" (Beispiel für halbtonhaltige Pentatonik)
jum 194 Amazing grace
jum 197 Should auld acquaintance be forgot

Dorisch, 6/4-alla breve mit asymmetrischem Pendelschlag, Gestaltungsübung

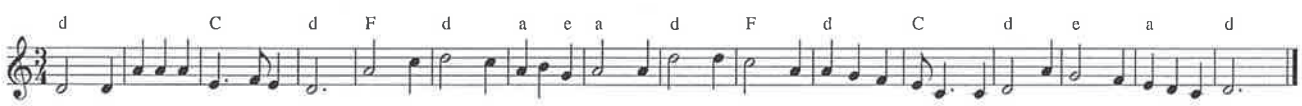


❑ Um die jeweils charakteristische Anordnung der Töne in den modalen Skalen sichtbar zu machen, empfiehlt es sich, nicht nur den Grundton (rot), sondern auch die Quinte (schwarz) "von außen" (d.h. von der dem Spieler abgewandten Seite des Griffbretts) stecken zu lassen.
Im Steckplan-Diagramm des SAB wird dies dadurch angedeutet, dass der Steckplatz des Grundtons (wie gewohnt) rot ausgefüllt, der Steckplatz der Quinte zusätzlich schwarz umrandet wird.
Dieses Verfahren bewährt sich bereits, wenn es darum geht, den Unterschied zwischen dem äolischen und dem dorischen Modus klar zu machen, weil auf diese Weise sichtbar wird, was zu hören ist: **dorisch** ist - im Gegensatz etwa zum lydischen oder mixolydischen - ein mollnaher Modus, der sich nur im zweiten Tetrachord vom äolischen Moll unterscheidet.

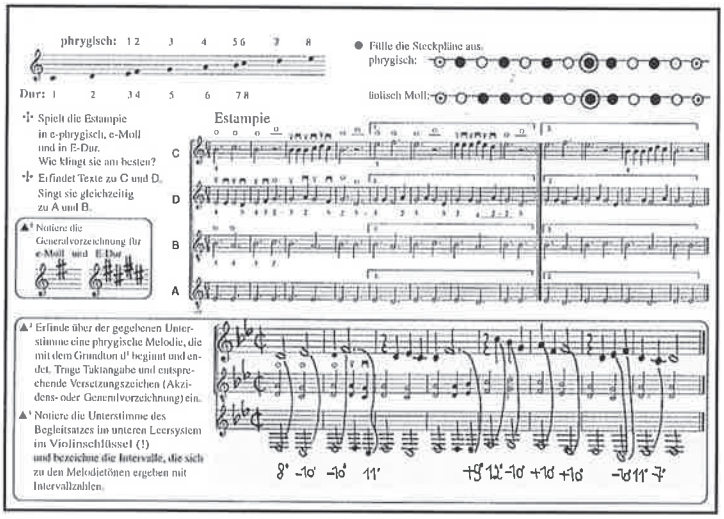
❑ Im Liedbeispiel soll die **alla-breve-Spielweise im 6/4-Takt** ausprobiert werden, wobei nun auch die punktierte halbe Note auf *einen* Bogenschlag gespielt wird. Die A-Stimme des Liedsatzes muss jedoch zunächst *langsam in Vierteln* gespielt werden, um den Gleitlagenwechsel in Takt 3 zu üben. Dann erst kann man das *Tempo in Viertelspielweise allmählich steigern,* bis S diese Spielweise selbst als zu schwerfällig und unbequem empfinden und ins alla breve-Spiel übergehen.
Das alla-breve-Spiel in Kombination mit Lagenwechseln fordert neue sensomotorische Befehlsstrukturen, die sich nur bilden, wenn unverdrossen und beharrlich geübt wird. Hierbei werden u.U. erheblich Entwicklungsunterschiede in der Motorik der S zu Tage treten. L sollte dies zum Anlass nehmen, den betreffenden S klarzumachen, dass sie sich selbst etwas Gutes tun, wenn sie durch beharrliches Üben ihre Gehirnstruktur optimieren. (Vergleich mit manchen Sportarten).

❑ Die A-Stimme des Liedsatzes kann von den Tenor-Instrumenten auch eine Quinte höher gespielt werden und zusammen mit der Bass-Stimme als "Quint-Parallelorganum" erklingen. Wenn dazu die Sopraninstrumente die D-Stimme spielen, klingt es richtig mittelalterlich. Dieser dreistimmige Organum-Satz kann dann alternatim mit dem vierstimmigen musiziert werden.

❑ In der **Gestaltungsaufgabe** sind Kerntöne notiert, die an der betreffenden Stelle erreicht werden sollen. Diese Aufgabe kann auch als ▲ gegeben werden. Als o-ton liegt ihr die schottische Ballade von der "Scarborough Fair" zu Grunde (jum 266), die *im Wechsel mit guten Schülerlösungen* ausgiebig musiziert werden sollte:



tutti A



❑ In den Steckplänen Grundton und Quinte hervorheben (vergl. LB 26)

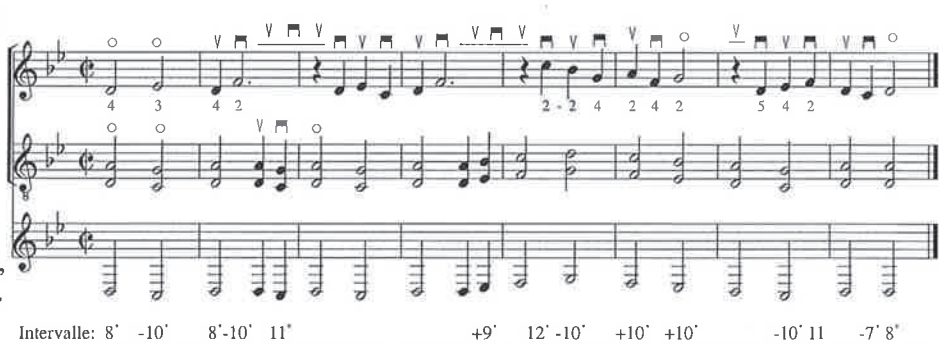
❑ Die Estampie (it. Estampida, lat. Stantipes,) ist ein in der weltlichen Musik des 13. und 14. Jahrhunderts beliebtes Tanzmodell. Die Ablaufform besteht aus dem Punctus (dem gleichbleibenden Teil) und den beiden Schlußformeln Ouvert und Clos.
An diesem Beispiel können die Begriffe *prima und seconda volta* für die Schlussklammer vermittelt werden :
Punctus (Takt 1-4),
Ouvert=offener Schluß (Takt 5-8) = prima volta
Punctus (Takt 1-4),
Clos = Schluss (Takt 9-12) = seconda volta

❑ An diesem Tanzmusik-Modell wird die **alla-breve-Spielweise** weiterentwickelt. Sie enthält hier die Triolenstrichart (in C) und auch wieder den asymmetrischen Pendelschlag (in D). Beide Stimmen langsam einstudieren und im Tempo allmählich steigern.

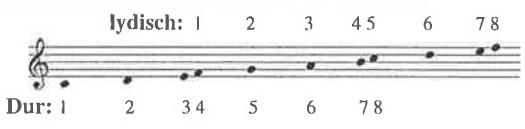
❑ Vor der Bearbeitung der ▲² kann evtl.die Regel für das schnelle Finden der **Versetzungszeichen modaler Tonarten** abgeleitet werden:
Innerhalb der Stammtonreihe haben alle Modi die Vorzeichnung von C-Dur. Zwischen dem Grundton eines jeden Modus und dem Ton c besteht dabei ein bestimmter Intervallabstand. Ein Modus hat also stets die Vorzeichen *der* Durtonart, deren Grundton um diesen Intervallabstand vom Grundton des betreffenden Modus entfernt ist. Dorisch hat also die Vorzeichen der Durtonart, die eine +2' *tiefer* beginnt als der dorische Modus; z.B. a-dorisch hat die Vorzeichnung von G-Dur. (Analog die anderen Modi: phrygisch eine +3', lydisch eine 4', mixolydisch eine 5' tiefer).

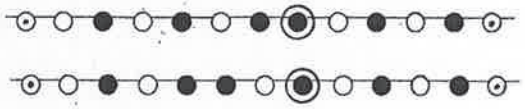
❑ Die **Gestaltungsübung** ▲² muss *im Unterricht* vorbereitet werden (vergl. Praxis-Tipp 13). Die Melodie kann diesmal nicht durch Improvisation gewonnen werden, sondern muss *durch überlegte Tonauswahl* erfolgen, weil sie zu der vorgegebenen Begleitstimme "passen" soll. Dies ist gewährleistet, wenn die zu findenden Melodietöne konsonant sind zu den jeweiligen Tönen der Begleitstimme. Am besten erarbeitet L mit den S am Taglichtprojektor eine eigene Lösung oder verwendet das unten abgedruckte Beispiel.
Das Lösungsbeispiel mehrmals musizieren und dann besprechen, wobei die S form- und melodiebildende Strukturen möglichst selbst entdecken und mit eigenen Worten darstellen sollen.
Am gegebenen Beispiel (s.u.) könnte folgendes erkannt und genannt werden: ein aus wenigen Tönen gebildetes *Motiv,* dessen *variierte Wiederholung* über der *gleichbleibenden Begleitfigur* (Takte 2 und 3). Die Zusammenhang stiftende, gleichzeitig aber *Kontrast bildende Weiterführung* des rhythmischen Motivs bei gleichzeitiger *Richtungsänderung* (Takte 5 und 6). *Verdichtung des Ablaufs* durch Steigerung der Anzahl von Skalentönen (Takte 5-8) als Gegensatzbildung zum Vordersatz. Modusbetonung durch die *Schlußbildung mit der "phrygischen" (kleinen) Septime.* Zum Vergleich könnte man das "durige"-Subsemitonium (cis) ausprobieren.
Gestaltungsarbeit dieser Art und insbesondere das wiederholte Musizieren und *Vergleichen verschiedener Lösungsvorschläge* entwickelt das ästhetische Rezeptionsvermögen der Schüler nachhaltiger als alles andere.

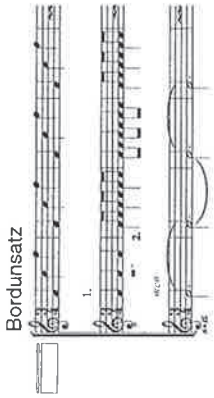
❑ Die Notation der Bass-Stimme im Violinschlüssel macht nochmals die Notwendigkeit der oktavierenden Notation deutlich und gibt (ad lib.) Gelegenheit, auch **die Oktav überschreitenden Intervalle** kennenzulernen: kl. None (- 9'), gr. None (+9') kl.Dezime (-10'), gr. Dezime (+10'), Undezime (11'), Duodezime (12').



Musiziervorschlag

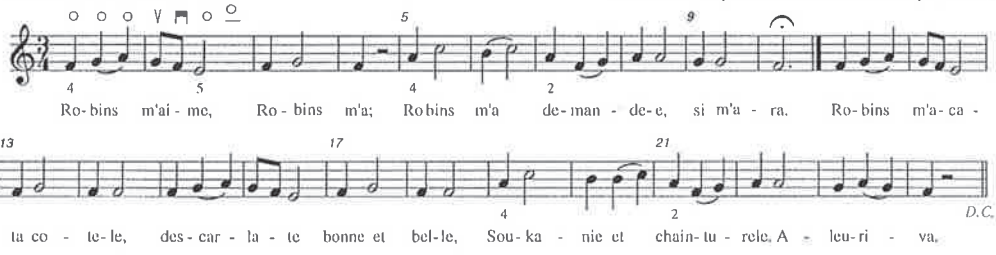
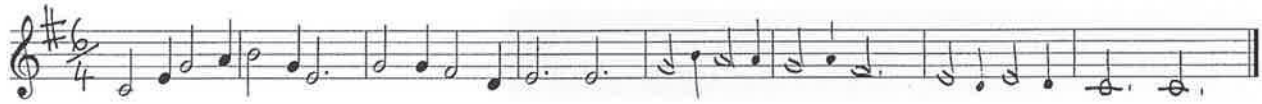
jum 267 Der phrygische Luther-Choral "Aus tiefer Not schrei ich zu Dir", dessen Melodieanfang die erste Textzeile in Intervallschritten nachzeichnet.

● Fülle die Steckpläne aus.

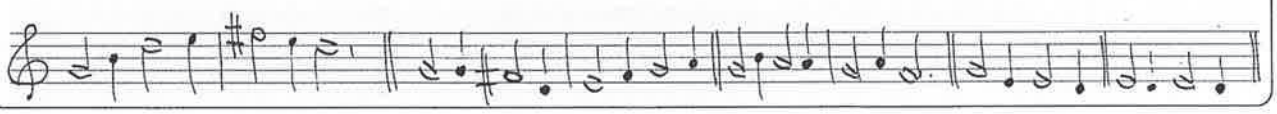




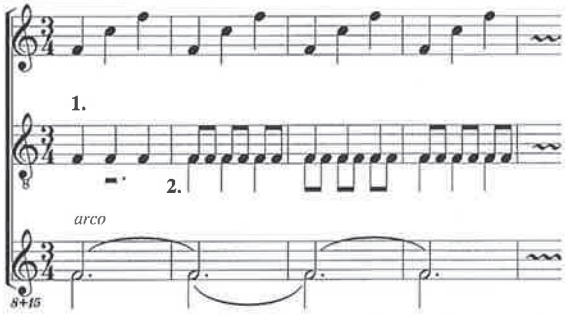
✣ Musiziert die Liedweise mit und ohne Bordunsatz auch in g-lydisch sowie in F- und G-Dur.
✣ Probiert aus, wie die Melodie in f-dorisch klingt.
✣ Erfindet einen eigenen Bordunsatz.

Adam de la Halle
aus dem Liederspiel "Robin et Marion" (Neapel, 1285)

Robins m'aime

▲[1] Zeichne Taktangabe und Generalvorzeichnung für eine zu erfindende achttaktige lydische Melodie auf dem Grundton c[1] ein:

▲[2] Versuche die angefangene lydische Melodie zu Ende zu führen. Probiere im folgenden Leersystem verschiedene Lösungen aus und trage die beste oben ein.

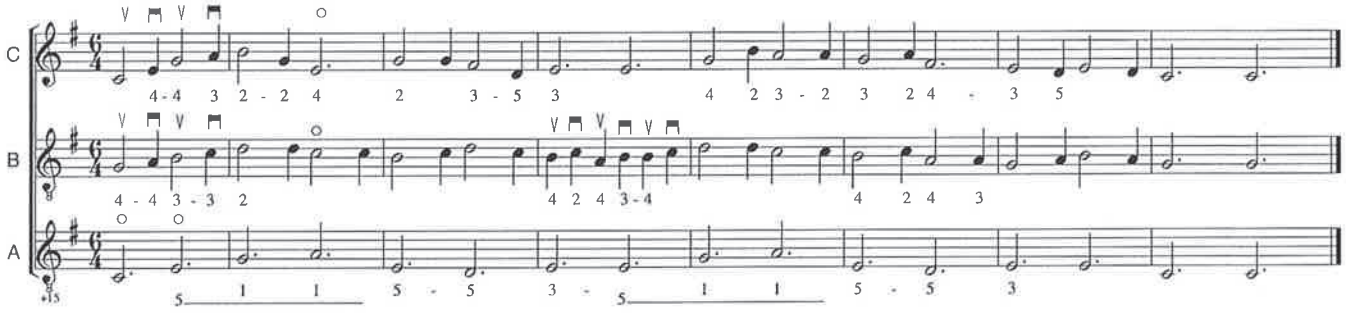
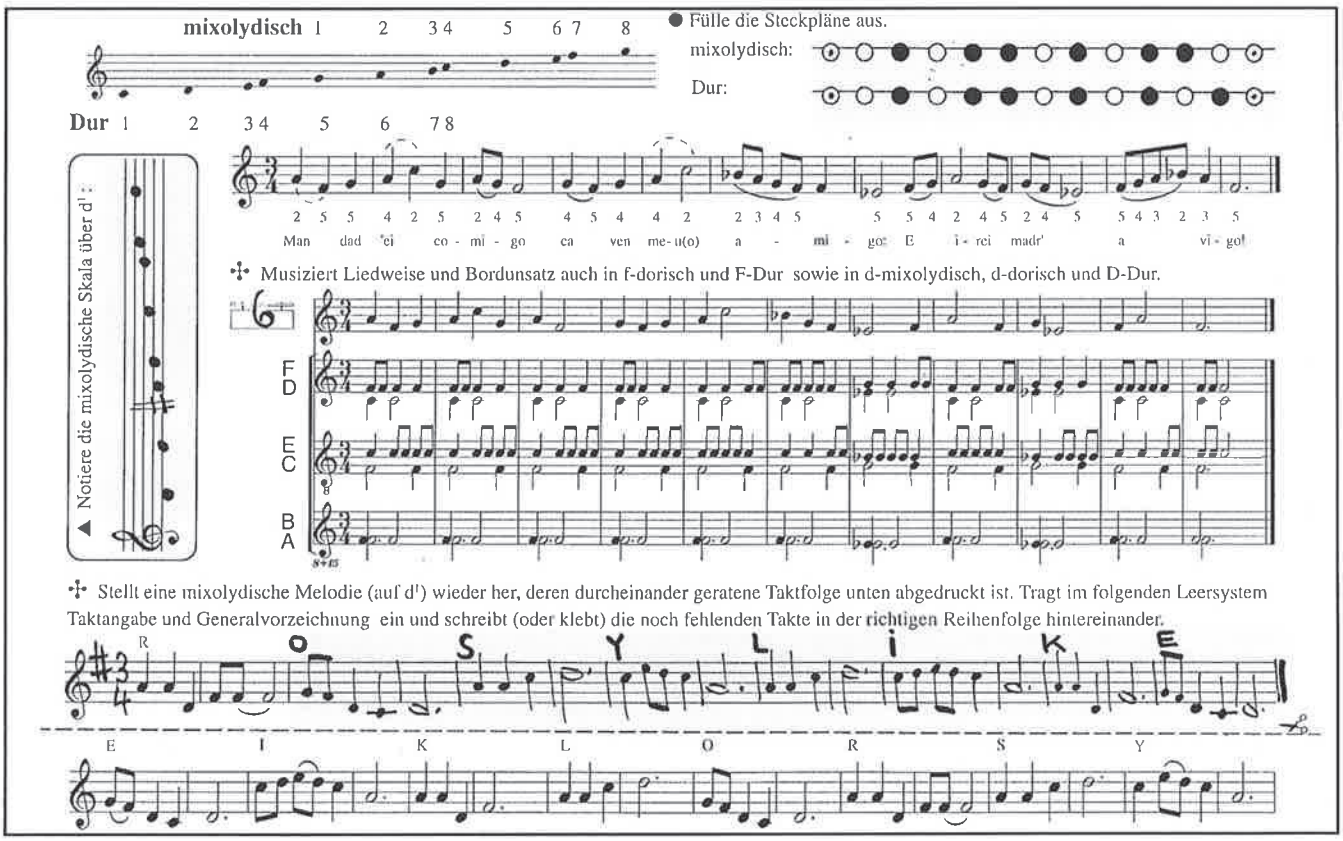


❑ In den Steckplänen wieder den Grundton (rot) und die Quinte (schwarz umrandet) eintragen lassen, um die Tetrachord-Struktur besser vergleichen zu können (vergl. LB 26).

❑ **Bordunsatz** zu Robins m'aime: Oberstimme mit Klangstäben, Kanon auf dem Ton f von Sopran- und Tenorinstrumenten (geklöppelt oder Plektronanschlag), Bass-Stimme von (mindestens zwei) Bass-Monochorden (nach Möglichkeit mit dem Bogen und - beim Bogenwechsel - zeitversetzt gestrichen).

❑ **Textübersetzung** etwa: "Robin liebt mich, Robin hat mich...gefragt, ob ich seine Frau werden wolle. Robin hat mir geschenkt ein Röckchen, rot, gut und schön, eine Bluse und ein Kettchen! Auf Wiedersehn!"

❑ Eine sehr effiziente **Hilfe beim Erfinden** von (modalen) Melodien ist die Vorgabe eines rhythmisierten Textes. Man kann diesen selbst aus Nonsense-Silben herstellen (vergl. Vangelis Papathanassiou,"Conquest of Paradise") oder entsprechende Texte verwenden z.B.Vagantenzeilen aus Carmina Burana:

EXUL EGO CLERICUS AD LABOREM NATUS
TRIBULOR MULTOTIENS PAUPERTATI DATUS.
LITTERARUM STUDIIS VELLEM INSUDARE.
NISI QUOD INOPIA COGIT ME CESSARE...
usw. (Carmina Burana 129)

❑ Das folgende Beispiel zeigt, wie eine **Gestaltungsaufgabe** mit Strichbezeichnungen, Fingersatz und einem adäquaten (d.h. im Modus bleibenden) Begleitsatz versehen und - evtl. mit Percussions-Stimmen ausgestattet - zu einem, in wechselnden Besetzungen ostinat musizierten Musikstück ausgebaut werden kann. Der Begleitsatz wird in aller Regel von der Lehrkraft beizusteuern sein.

tutti A

❑ **Die Melodie** des altspanischen Liebesliedes "Mandad' ei Comigo" (aus den 'Cantigas de amigo' des Martin-Codex um 1400) wegen der Lagenwechsel langsam in Taktgruppen: 3+2+2+2+2 einstudieren. Überforderte Spieler können die Melodie im Klangstab-Insert mitspielen.

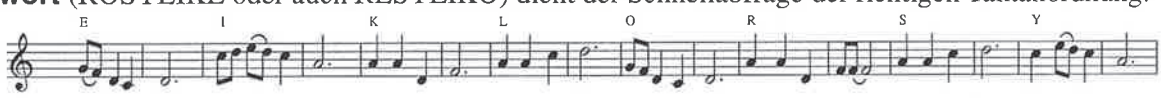
❑ Die 6 Stimmen des *wandernden Borduns* können variabel gespielt und instrumentiert werden (geklöppelt, gezupft oder mit Plektronanschlag. Die A-Stimme mit Bässen arco). Dezent improvisierte Percussionbegleitung (Rasseln, Kastagnetten) sollte (strophenweise wechselnd) hinzugefügt werden.

❑ Für die **Gestaltungsaufgabe** sollten den S folgende Hinweise gegeben werden:
Zunächst muss die richtige Tonartvorzeichnung gefunden werden (s. auch LB 27), dann erst kann die Lösung gesucht werden. Dies sollte unbedingt *durch klingendes Ausprobieren* geschehen. Die Buchstaben weisen zunächst darauf hin, dass stets zwei Takte zusammengehören, so dass die richtige Reihenfolge für insgesamt acht Zwei-Takt-Gruppen gefunden werden muss. Diese Taktgruppen können zum Ausprobieren vom SAB abgeschnitten, wie ein Puzzle versuchsweise zusammengesetzt und schließlich auf dem Leersystem (mit Bleistift) notiert oder aufgeklebt werden.

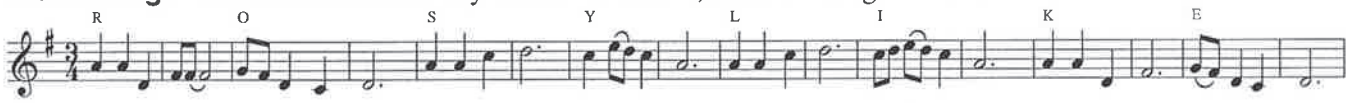
❑ Die beiden Anfangstakte der Melodie (R) sind gegeben. Ein erster **Hinweis auf die Lösung** ergibt sich aus dem zweimaligen Vorkommen einer Zweitaktgruppe, die *zum Grundton* führt (**E** und **O**). Die Schüler sollen erkennen, dass dies eine Schlußwendung ist. Damit sind die beiden letzten Takte gefunden. Dass **I** eine Variante von **Y** ist und daher *nach* dieser kommen muss, könnte sodann erkannt werden und ebenso, dass die identischen Gruppen **S** und **L** die beiden fast identischen Gruppen I und Y einleiten, so dass sich zwei zusammen hängende Viertakt-Gruppen bilden, die als Varianten aufeinander folgen müssen. Damit sind nur noch die Gruppen **R** und **K** übrig, die sich mit O und E als Melodie-Anfang und -Ende zusammenschließen.

Das **Lösungswort** (ROSYLIKE oder auch RESYLIKO) dient der Schnellabfrage der richtigen Taktanordnung.

Die Aufgabe:



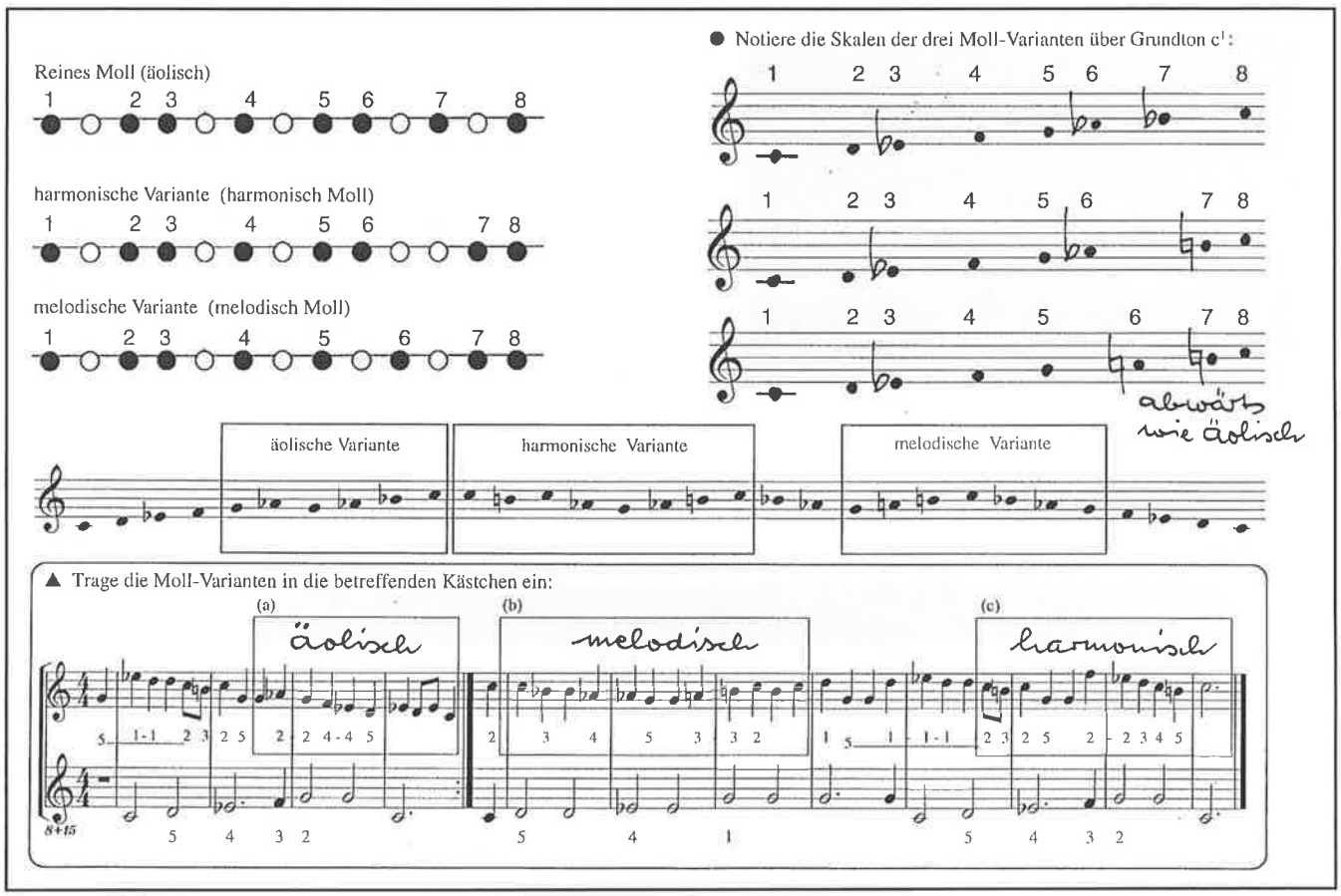
Die Lösung : "Black is the color of my true love's hair...", eine Folksong-Melodie.



Musiziervorschlag

jum 269 Black is the color (Singefassung)

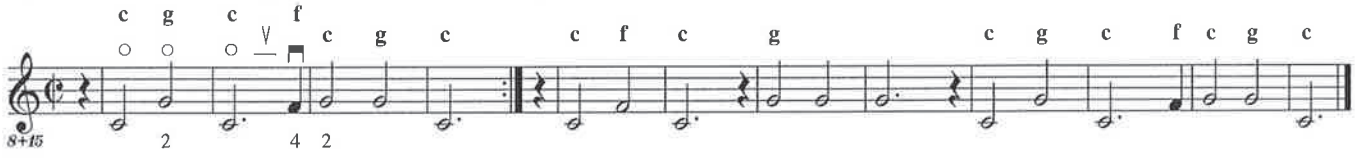
tutti A



❑ Manche Musiklehren unterscheiden noch drei Moll-*Tonarten* (reines, harmonisches und melodisches Moll). Dies entspricht jedoch nicht dem musikalischen Befund. Wohl aber zeigt die Molltonart die Neigung, im oberen Tetrachord die Tonabstände variabel zu gestalten, d.h. Leittonbildungen zu ermöglichen, die sich der Verlaufsrichtung der Melodie anpassen: Bei aufwärts gerichteter Tonfolge kann die hochalterierte Variante des betreffenden Leitertons bevorzugt auftreten, während bei abwärts gerichtetem Melodieverlauf meist die dem reinen (äolischen) Moll entsprechenden (nach unten strebenden) Leitertöne vorkommen.

Da die Variantenbildung sowohl den siebten wie auch den sechsten Leiterton betrifft, ist es daher sinnvoller, die Moll-Skala nicht als einen Tonvorrat von sieben, sondern von neun Tönen zu begreifen*).

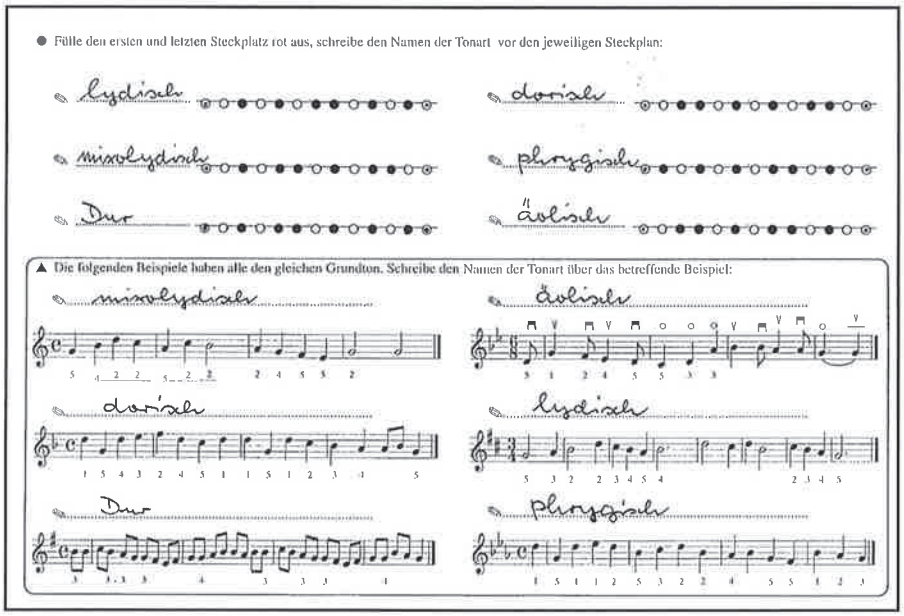
❑ Wie die **Variantenbildung** der Moll-Skala durch harmonische Funktionen ausgelöst wird, lässt sich gerade an der Bourrée von Leopold Mozart (aus dem "Notenbuch für Wolfgang") zeigen: Der "äolische" Melodie-Abschnitt (Takt 5f.) entsteht aus der harmonischen Wendung zur Paralleltonart Es-Dur.

❑ Um die **harmonische Moll-Variante** in ihrer klanglichen Wirkung zum Erlebnis werden zu lassen, empfiehlt es sich, eine "äolische Melodie-Fassung" herzustellen, indem statt h¹ und a¹ b¹ und as¹ gespielt und ensprechend (äolisch) begleitet wird. Dabei kann das Begleiten nach Akkord-Buchstaben (UE 24) wiederholt werden, indem die Bass-Stimme wie folgt bezeichnet und in Begleitakkorde umgesetzt wird:

Dem beschwingten Charakter der **Bourrée** entsprechend, sollte *alla breve* gespielt werden.Um auch hierbei den Unterschied zwischen der 4/4- und der alla breve-Spielweise erlebnishaft zu vermitteln, sollten beide Taktarten im Wechsel gespielt werden.

Musiziervorschläge

jum 278 L.Mozart, Bourrée aus dem "Notenbuch für Wolfgang"
jum 217 J.S.Bach, Bourrée aus 1.Partita für Solovioline

*) Vgl. hierzu Diether de la Motte, Harmonielehre (ISBN 3-7618-0540-3) S.77 ff.



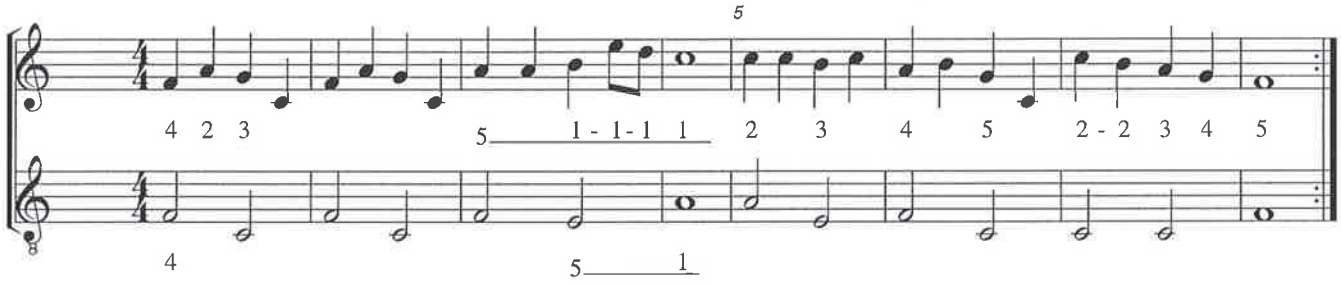
Ziel dieser UE ist es, erlebbar zu machen, wie **das charakteristische Klangbild der Tonarten** (Modi) auf Grund der je eigenartig angeordneten diatonischen Skalenschritte entsteht und sich daher auch entsprechend verändern lässt.

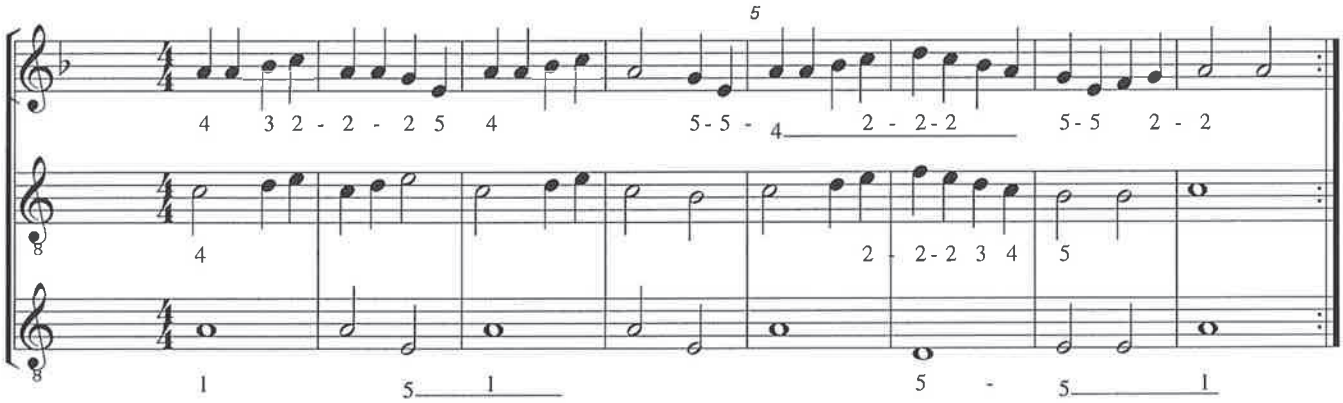
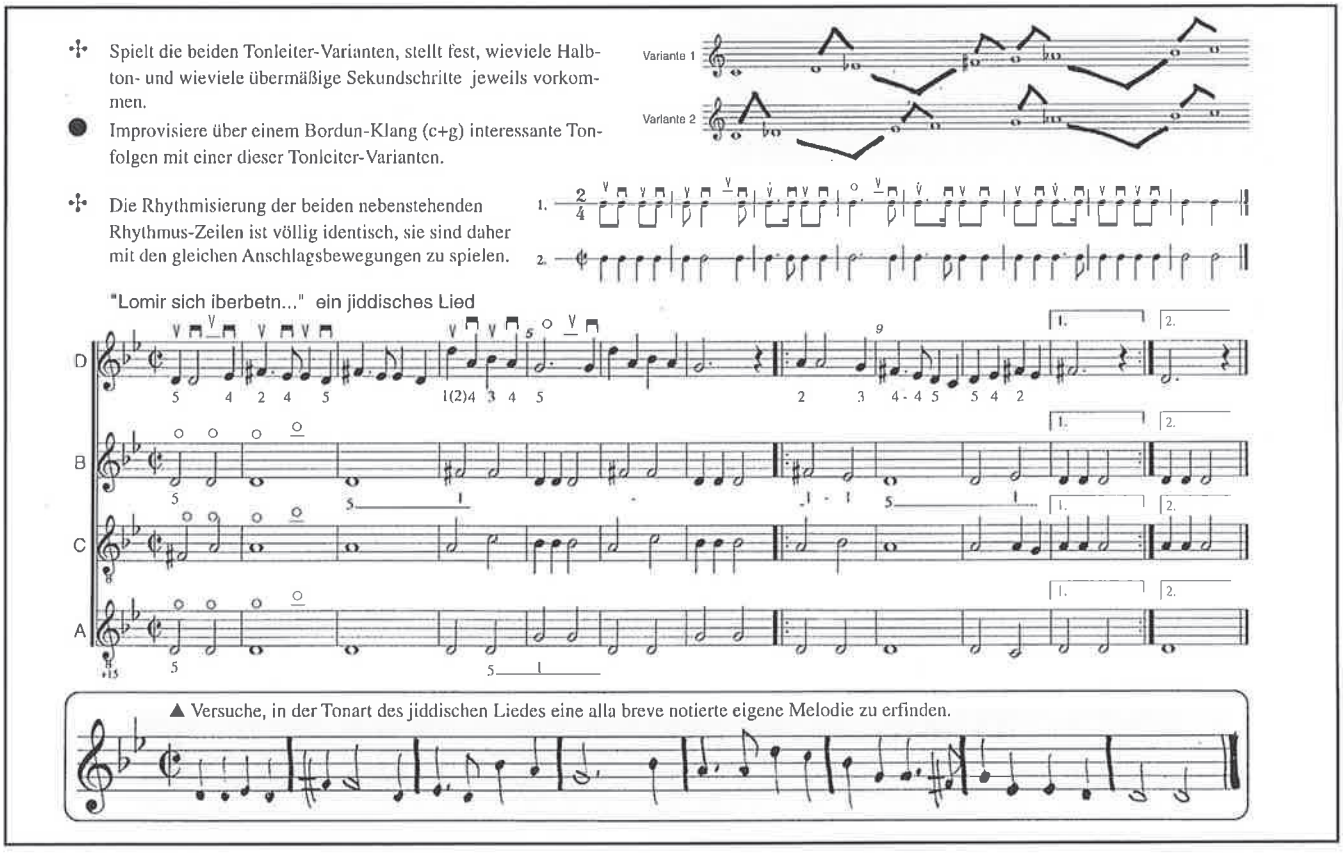
❑ Die **Beispiele** auf der unteren Hälfte des LB können als Übungsmaterial für Tonartumwandlung kopiert und in Gruppenarbeit mit dem Ziel bearbeitet werden, die *Ausgangstonart* mittels Alterierungen solange zu verwandeln, bis ein überzeugender Melodieduktus gewonnen ist (=*Zieltonart*).

Beispiel 1 (Bajuschki baju [Russland] vereinfacht)
Ausgangstonart: f-lydisch; Alterationen: mit 1♭ = F-Dur, mit 2♭ = f-mixolydisch, mit 3♭ = f-dorisch, mit 5♭ = f-phrygisch [alle unbefriedigend]
Zieltonart: mit 4♭ = f-Moll (äolisch)

Beispiel 2 (Yankee Doodle, vereinfacht)
Ausgangstonart: a-phrygisch; Alterationen: mit ♭ aufgelöst = a-äolisch ist möglich, mit 1# = a-dorisch; mit 2# = a-mixolydisch; mit 4# = a-lydisch [unbefriedigend]
Zieltonart: mit 3# = A-Dur (möglich auch a-Moll melodisch oder harmonisch)

Beispiel 1

Die Ausgangstonart:.....wird nach.....verändert

Beispiel 2

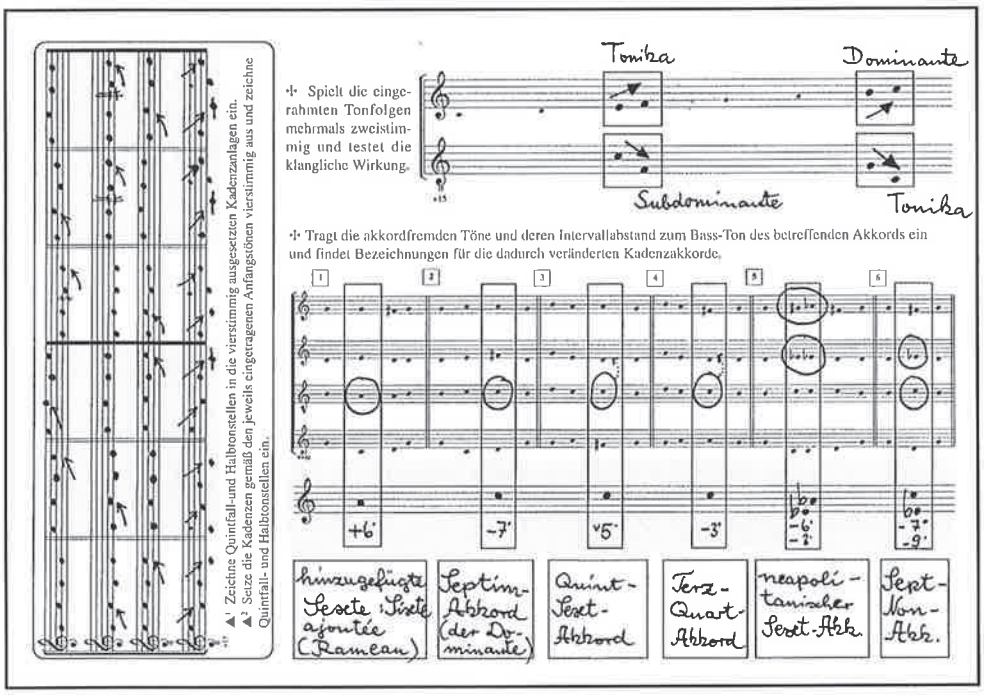
Die Ausgangstonart:.....wird nach.....verändert.



❑ Diese UE könnte Anlass geben, sich mit den Skalensystemen **außereuropäischer Musik** zu befassen und sie mit unseren, im antiken Griechenland entstandenen, aus einfachen Zahlenverhältnissen entwickelten diatonischen Skalen zu vergleichen. Die Roma (= Menschen) haben auf ihrer Wanderschaft von Indien über Persien nach Europa einen Assimilierungsprozess durchlaufen, dessen Spuren nicht nur in ihrer Sprache, sondern auch in ihrer Musik zu finden sind. Das kann zu (fragwürdigen) Versuchen führen, das **"Zigeuner-Moll"** je nach seiner aktuellen Stufenfolge als Sonderformen abendländischer Modi zu erklären und es entweder als harmonisches Moll mit hochalterierter Quarte, als Molldur mit tiefalterierter Sekunde oder als phrygisch mit hochalterierter Terz und Septime zu definieren. Wichtiger (und richtiger) scheint in unserem Zusammenhang der Hinweis darauf zu sein, dass sich im Verlauf dieses Annäherungsprozesses im Zigeuner-Moll eine "Verarmung" auf die abendländische Diatonik dergestalt vollzogen hat, dass auf Mikro- (und Makro-)Intervalle verzichtet wird, die vorderasiatische Instrumente heute noch bereitstellen, indem sie für einen Ton oftmals mehrere dicht nebeneinanderliegende Bünde zur Verfügung stellen.
"Übriggeblieben" sind im Zigeuner-Moll gewissermaßen das Übermaß von vier Halbtonschritten und zwei übermäßigen Sekundschritten, die den Charakter dieser Skalen ausmachen. Man sollte diesen durch ausgiebiges Improvisierenlassen erfahrbar machen.

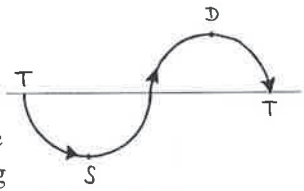
❑ Zur weiteren Festigung der **alla breve-Spielweise** sollen hier die beiden Rhythmus-Zeilen *zunächst auf einem Ton* gespielt werden. Dann soll von Takt zu Takt jeweils ein Ton der Zigeuner-Tonleiter hinauf und ebenso wieder hinabsteigend gespielt werden. Die besondere Wirkung des alla breve-Spiels, die durch den Wegfall der" halbschweren" dritten Zählzeit entsteht, könnte dadurch erfahrbar gemacht werden, dass man die Rhythmus-Zeile 2 im Wechsel von alla breve und 4/4-Takt spielen läßt.
❑ Ob die Herkunft des alla-breve-Zeichens aus der Mensural-Notation erwähnt wird, entscheidet die Lehrkraft.
❑ Das jiddische **Lied "Lomir sich iberbetn.."** sollte in zügigem Tempo gespielt werden. Zunächst wird die Melodiestimme (D) in einem mittleren Tempo einstudiert, wobei insbesondere auf den Wechsel von symmetrischem und asymmetrischem Pendelschlag zu achten ist, der sich nach geduldigem Üben bei den meisten Schülern problemlos einstellt.
❑ Es empfiehlt sich, die **Hausaufgabe** dadurch vorzubereiten und *vergleichbar* zu machen, dass in bestimmten Takten *Gerüst-Töne* allgemein verbindlich festlegt werden.
Möglich ist es auch, der zu erfindenden Melodie die alla-breve-Übungszeile (2.) des SAB als *rhythmisches Muster* zu Grunde zu legen, wie das in der oben abgedruckten Hausaufgaben-Lösung der Fall ist.

Musiziervorschläge : jum 263 (Singefassung "Lomir sich iberbetn") sowie jum 198 "Hava nagila..."

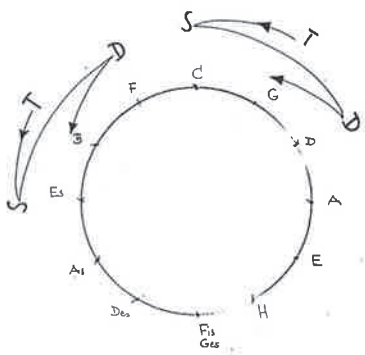
tutti A



❑ Am oberen Notenbeispiel kann vermittelt werden, wie sich die **Kadenz** aus der Anlage der (aufsteigenden) Durtonleiter ableiten lässt:
Die Leittonspannung zu den Schluss-Tönen der beiden Tetrachorde jeweils kombiniert mit der (Schluss-)Wirkung der fallenden Quinte ergibt diese für die gesamte tonale Musik zentrale und bis heute wirksam gebliebene Akkordfolge.
Der Terminus "Cadenza" (von lat. cadere = fallen) bezieht sich auf den (zweimaligen) **Quintfall,** die Stimmfortschreitung also, die sich in der Außenstimme ereignet und daher am nachdrücklichsten wahrgenommen wird. Es empfiehlt sich daher auch bei der Behandlung der Kadenz, zunächst *die klangliche Wirkung der fallenden Quinte* erlebbar zu machen, indem die Intervalle der Reihe nach auf ihre schlussbildende Wirkung getestet werden.
Es wird sich zeigen, dass diese tatsächlich bei der Quinte am größten und bei der [komplementären] Quarte nur um ein Weniges geringer ist. Zu begründen ist dies mit der *größtmöglichen Entfernung* dieser "Mittelintervalle" vom Grundton.
In der Kadenz ist *die große Intervallbewegung* der Bass-Stimme kombiniert mit der *kleinstmöglichen* des Halbtonschritts, dem aufwärtsstrebenden **Leitton** in einer der anderen Stimmen. Dass die Kadenz-Akkordfolge dann am besten klingt, wenn die drei andern Stimmen das Stimmführungsgesetz des "kleinsten Wegs" erfüllen, muss evtl. vor der Ausführung der Hausaufgabe ▲2 nochmals ausprobiert werden wie im LB 20A dargestellt (4.❑).
❑ Es ist sinnvoll, bei der Behandlung der Kadenz nun auch die Begriffe **Tonika, Subdominante** und **Dominante** einzuführen und den Unterschied zwischen **Funktionsbezeichnungen** (T,S,D) und Akkordbuchstaben klar zu machen.



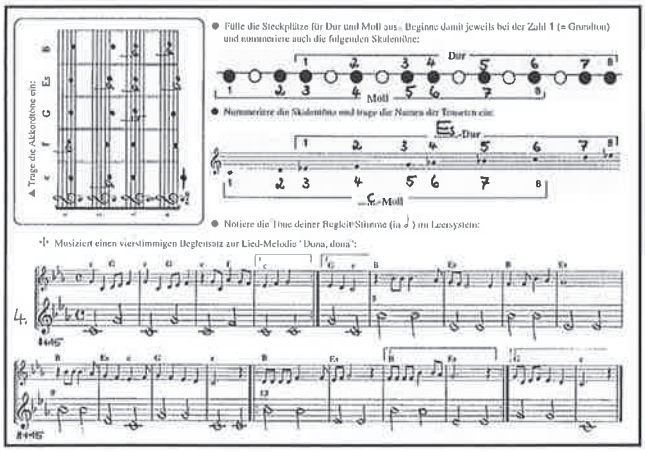
❑ Die satztechnische Bedeutung und Wirkung, aber auch die Dynamik und Symbolik, die der Kadenzfolge innewohnt, könnte in einprägsame (sprachliche oder grafische) Bilder übersetzt werden: Die Kadenz als ein Herausfallen *aus* und ein Wieder-Hineinfallen *in* die Tonika, als Wellenbewegung von der Tonika zur Tonika, als kompakteste Darstellung einer Tonart (weil in den drei Kadenz-Akkorden *alle Skalentöne der betreffenden Tonart* enthalten sind).



❑ Die klangliche Wirkung der **akkordfremden Töne** wird am besten erfahrbar, wenn diese *im Wechsel* mit den nächstliegenden akkordeigenen Tönen in den Akkord eingespielt werden.
Ob auch die aus der Generalbasspraxis bekannten **Akkordbezeichnungen** eingeführt werden, entscheidet L. Denkbar sind jedenfalls auch von den Schülern selbst gefundene Bezeichnungen, die den jeweiligen Klangwert zu benennen,versuchen z.B. (für den D^7) "Spannungsakkord auf dem Dominant-Grundton" oder "dramatische Subdominante" (für den neapolitanischen Sextakkord) usw.
❑ Die **Kadenzformel** (T-S-D-T) kann nun am Quintenzirkel (UE 16A) in verschiedenen Tonarten abgelesen und musiziert werden, indem im Kadenzschema improvisiert wird z.B. über dem Blues-Schema oder dem Folia-Modell (UE 11:A).

Musiziervorschläge (für den neapolitanischen Sextakkord)

jum 907.14 (Zauberflöte: Rachearie)	jum 118 J.S.Bach, Brandenbg.Konz. Nr. 4, 1.Satz
jum 130 Vivaldi, Concerto Nr.7 (Violine)	jum 206 J.S.Bach, Brandenbg.Konz. Nr. 4, 2.Satz



❑ Vor der Behandlung dieser UE sollte die klangliche Wirkung der **Paralleltonart** musizierend erfahren werden an Musizierbeispielen, in denen der Wechsel in diese nächstverwandte Tonart als steigerndes Element innerhalb des Formablaufs erlebbar wird, wie dies in den unten genannten Supplementbeispielen jum 212, 264 und 265 der Fall ist.

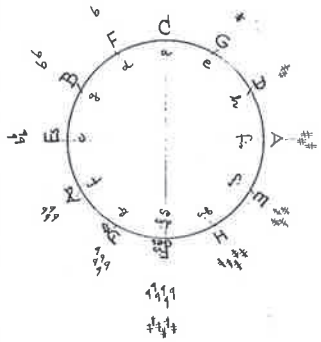
Was dagegen ein Wechsel in die **gleichnamige Tonart** auslösen kann (z.B. Änderung des "Charakters", des Ausdrucks , der Spielweise, des Tempos) lässt sich eindrucksvoll an der Moll-Variation von Beethovens "Variationen über ein Schweizer Lied" (jum 218) zeigen.

❑ Dass aus der Stammtonreihe verschiedene Tonarten gebildet werden können, wenn sich durch die Lage des jeweiligen Grundtons eine entsprechende Abstandsfolge der diatonischen Skalenschritte ergibt, war schon in den UEn 26 - 29 bei der Ableitung der modalen Tonarten klargeworden.

Am Steckplatz-Diagramm dieser UE sollen S nun erkennen, dass bei einem bestimmten **Grundton-Abstand** aus den gleichen Tönen sowohl eine Moll- wie auch eine Dur-Tonleiter gebildet werden kann. Das enge Verwandtschaftsverhältnis solcher aus *demselben Material* entstandenen Tonleitern ist unmittelbar einsichtig, kann jedoch besonders deutlich werden, wenn am Diagramm auch die Bildung der beiden **Tonika-Akkorde** aus dem jeweils ersten, dritten und fünften Skalenton wiederholt wird (UE 19A), wobei sich zeigt, dass diese Akkorde *zwei gemeinsame Töne* haben. Die klangliche Wirkung kann klingend erfahrbar gemacht werden, wenn ▲ ausgeführt ist und c-Moll und Es-Dur-Akkord im Wechsel gespielt werden.

Auch die **Bezeichnung "parallele Tonarten"** lässt sich am Diagramm durch das Einzeichnen der *parallel verschobenen* Skalenstufen-Zahlen leicht veranschaulichen.

❑ Nachdem der Intervallabstand zwischen parallelen Tonarten festgestellt ist (-3˙), kann die in UE 16A angelegte **Quintenzirkel-Zeichnung** nun durch den Eintrag der parallelen Moll-Tonarten vervollständigt werden.



❑ Der **Unterschied zwischen parallelen und gleichnamigen Tonarten** ist am Monochord handgreiflich zu erfahren, indem man Liedmelodien in diesen Tonart-Paaren musiziert.

Vorschlag hierzu: Wenn die Töne des Griffbrett-Diagramms gesteckt sind, wird die Melodie "The Wraggle-Taggle Gypsies" (UE 18A, D-Stimme) in c-Moll, danach wird die Melodie "Der wilde Falke" (UE 15A) zunächst in Es-Dur und dann in C-Dur gespielt. Die dabei anfallende Umsteckarbeit macht den Unterschied begreifbar:

Parallele Tonarten	haben die *gleichen Töne*	aber einen *anderen Grundton*,
gleichnamige Tonarten	haben den *gleichen Grundton*	aber (drei) *andere Töne*.

❑ Die ▲ wiederholt Musikwissen aus den UEn 20, 24, 30 und 33 und bereitet die dritte ●-Aufgabe vor. Es empfiehlt sich, für den c-Moll-Akkord in der ersten Stimme den Ton g^1 vorzugeben (c^2 ist auch noch möglich).

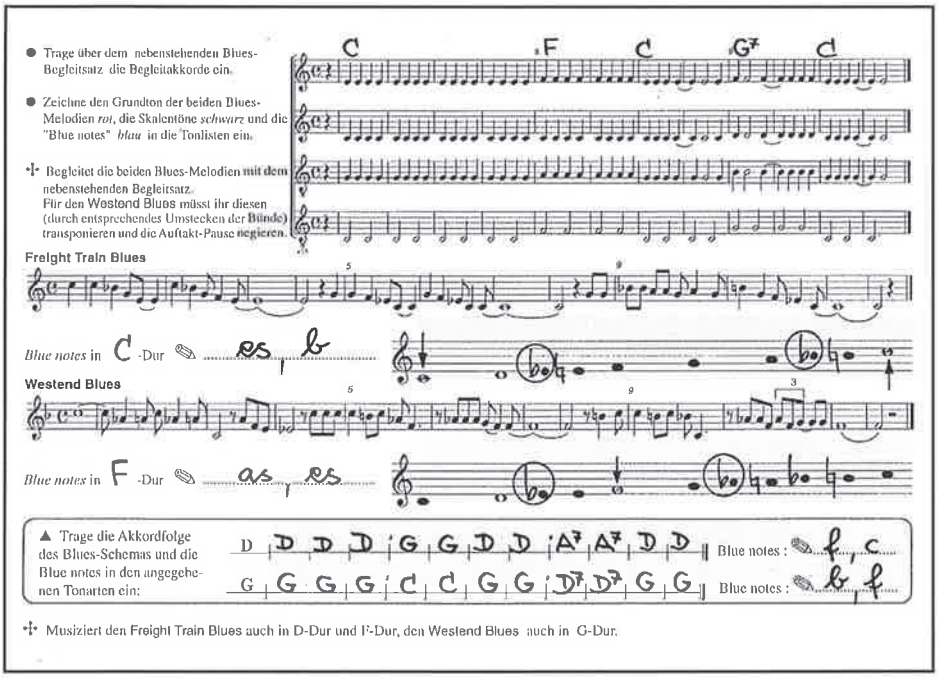
❑ In der dritten ●-Aufgabe notiert jeder S im Leersystem die von ihm zu spielende Begleit-Stimme (in halben Noten). [Im oben wiedergegebenen SAB ist die 4. Stimme notiert.]

❑ Der **Begleitsatz** wird zunächst in der Stimmverteilung musiziert, die durch die ▲ vorgegeben ist. Dann sollen S ihre SAB tauschen, so dass Sopran-Instrumente Tenor- oder Bass-Stimmen spielen (und umgekehrt). Die klanglichen Veränderungen des Begleitsatzes werden besprochen und die besondere Bedeutung der Bass-Stimme erkannt. Daran kann sich die Erklärung der **Stimmlagen-Bezeichnungen** anschließen:

Bass von spätlat. bassus (dick, niedrig, it.: basso tief) [auch "Basis", Fundament, Sockel=Gegenstand, auf dem etwas stehen kann].
Tenor zunächst mit betonter erster Silbe: Haltestimme von lat. tenere (halten, im Sinne von: die wichtige, tragende Stimme [cantus firmus] in langen Notenwerten) aushalten, später it. tenore mit Betonung der zweiten Silbe: Lagenstimme über dem Bass.
Alt von lat. altus (hoch i.S.v. über dem Tenor liegend).
Sopran von mlat. superanus (darüberstehend) bzw. Superius, höchste Stimme.

Musiziervorschläge

jum 265 Dona, dona ("On a Wagon...") (c - Es) (Singefassung) tutti- Reihe H (Hörtraining)
jum 264 Schubert, Deutscher Tanz (h -D) tutti-Reihe K (Beispiele mit Klavier)
jum 212 Brahms, "Schwesterlein" (g - B) tutti-Reihe KL (Kunstlied)
jum 218 Beethoven, "Variationen über ein Schweizer Lied" (F-f) (tutti-Reihe K)



❑ Die Negersklaven, die in Amerika mit der europäischen Musik in Berührung kamen, konnten nicht nur viel feinere Unterteilungen des Viervierteltaktes "aus dem Ärmel schütteln" als sich mit unserer Notation darstellen lässt, sie brachten auch Tonfortschreitungen aus den überlieferten Tonsystemen ihrer afrikanischen Heimat in unsere diatonischen Skalen ein.
Das betrifft insbesondere die dritte und die siebte Skalenstufe, die dadurch ihre Leittonfunktion verlieren können.
So wie es jedoch zu grob und zu pauschal wäre, den Jazzrhythmus auf den Begriff "syncopated music" und damit lediglich auf die Betonung der "schwachen" Taktteile zu reduzieren, so wäre es zu einfach, die **"Blue notes"** als bloße Tiefalterierungen der Dur-Terz und -Septime zu verstehen und zu spielen. Die von der Stimmung des Augenblicks beeinflusste Intonation dieser Skalentöne liegt vielmehr irgendwo *zwischen* großem und kleinem, im Bereich eines "neutralen" Intervalls.
Dies trifft allerdings *nur für die Melodielinie* zu, während die Intonation des begleitenden Akkordsatzes - auf Grund der verwendeten Instrumente - stets vom europäischen Tonsystem bestimmt ist, so dass auch die gesungene Blues-Terz durchweg vom Dur-Akkord begleitet wird. Abgesehen also von nicht aufgelösten Septim-Akkorden, in denen die Blues-Septim anklingt, ist die funktionsgesteuerte Harmonik das konventionellste Element des Jazz.

❑ Der abgedruckte **Begleitsatz** kann sowohl zur Begleitung des *Freight Train Blues* wie auch des *Westend Blues**) verwendet werden. Wie die dafür notwendige Transposition nach F-Dur zu geschehen hat [Versetzen der Steckbünde um fünf Bünde nach oben],ist seit UE 15 bekannt. Zu beachten ist dabei, dass bei der **Transponsition** "nach oben" immer mit dem Umstecken des *obersten* Steckbundes begonnen wird. Entsprechend beginnt man bei Transpositon "nach unten" stets mit dem untersten Bund.

*) Q: Lieder ohne Grenzen S. 109 und 112.

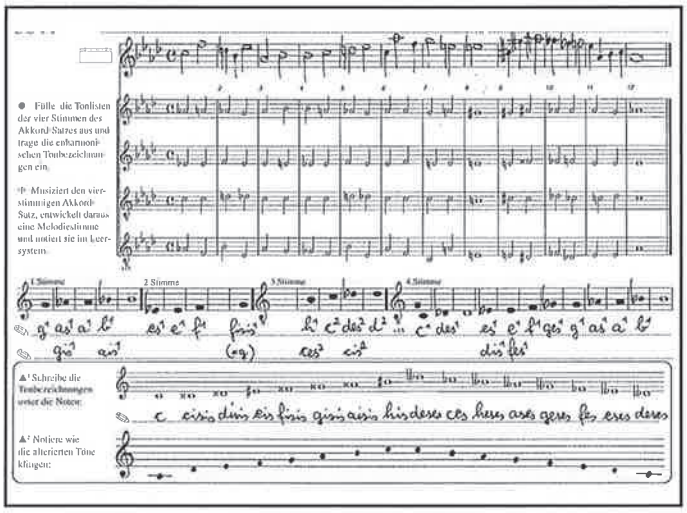
❑ Der Begleitsatz vermittelt das zwölftaktige **Blues-Schema**, das als Akkordfolgen-Muster ungeachtet aller Stilunterschiede die ganze Jazz-Geschichte durchzieht. Allerdings ist die schemagetreue Anwendung dieses Musters beim Blues nur selten zu finden. Insbesondere im älteren Blues erscheint es oft nur andeutungsweise..
Auf die Diskrepanz zwischen den in der musikalischen Formenkunde aufgestellten idealtypischen **Formschemata** und ihrer Umsetzung durch den kreativen Musiker sollte in diesem Zusammenhang hingewiesen werden, zumal dieser Sachverhalt ja nicht nur auf das Blues-Schema beschränkt ist.
Es ist musikpädagogisch äußerst fruchtbar, den *künstlerischen* Gründen für die Übertretung schematisierter Formvorgaben nachzuspüren, indem man etwa von einem Musikstück vorgabengetreue *Varianten* erstellen lässt und diese dann *mit dem Original* vergleicht. Dies könnte an einigen der unten angegebenen Blues-Beispiele geschehen.

❑ Als Alternative zur farbigen Ausgestaltung der **Tonlisten** sind im oben wiedergegebenen SAB die Blue notes (die blau eingezeichnet werden sollten) in Kreise eingeschlossen und die (rot einzuzeichnenden) Grundtöne mit einem Pfeil gekennzeichnet.

❑ Die Notation im **Westend Blues** könnte Anlass geben, das Wesen der **Blue note** spürbar zu machen: Europäischem Melodie-Empfinden entsprechend würde das as im zweiten Takt nicht als ein (melancholisches) Hineinfallen in die Blues-Terz erlebt, sondern als Leitton zu a gehört und als gis notiert werden.

Musiziervorschläge

jum 285 Freight Train Blues (Singefassg.), Vers.A und B
jum 286 Westend Blues (Singefassung) Version A und B
jum 136 Joe Turner (Granddaddy-Blues) (Singefassung)
jum 137 Worried Man Blues (Singefassung)
jum 138 Me And My Captain (Singefassung)
jum 145 Pays Day At Coal Creek (Singefassung)

tutti A

❑ Der vierstimmige Begleitsatz, dem eine Akkordfolge aus Franz Liszts Nocturno Nr. 3 (Liebestraum Nr. 3) zu Grunde liegt, durchmisst den tonalen Raum von acht Quintenzirkelgraden. Dass dies hier in nur 12 Takten geschieht, ermöglicht - über den Einblick in die **Notationspraxis** tonaler europäischer Musik hinaus - einen *Vergleich mit dem zwölftaktigen Bluesschema.*
Während dort der enge tonale Zirkel des vergleichsweise bescheidenen Akkordbestands durch Zumischung akkordfremder, färbender Dissonanzen punktuell angereichert wird (s. auch die Musiziervorschläge zu UE 35 A), schreitet die Musik der Romantik durch überraschende Weiterführung von Spannungsakkorden in immer neue tonale Räume weiter, getrieben von der romantischen Sehnsucht des Transzendierens, der wir auch in der Dichtung und Malerei dieser Epoche begegnen.
An unseren kleinen, überschaubaren und leicht spielbaren Beispielen (aus UE 35 und 36) lässt sich also auch der grundsätzliche Unterschied zeigen zwischen repetitiven frühen Musizierformen, wie sie in Afrika bis heute überleben, und einer im Abendland entwickelten Formanlage, die über Anfang und Mitte zielgerichtet einem deutlich markierten Ende zustrebt, einer Vorstellung also, die unserem Werkbegriff entspricht.
Dass sich solche, über die Vermittlung von allgemeiner Musiklehre hinausführende Überlegungen an kleinen Musizierbeispielen entwickeln lassen, sollte am Ende unseres Lernprogramms (nochmals) darauf hinweisen, dass handlungsorientierter Musikunterrricht nicht bei der Vermittlung von handwerklich-technischen Fähigkeiten und terminologischen Kenntnissen stehenbleiben oder gar in reinen "Praktizismus" ausarten darf, dass Musikpraxis sich vielmehr sehr wohl mit dem Entdecken und Bedenken von Hintergründen und Zusammenhängen verbinden lässt und Bildungselemente erlebnishaft erfahrbar vermitteln kann.
❑ Der Unterschied, den die Harmonielehre zwischen "enharmonischer Umdeutung" und "enharmonischer Verwechslung" (als der schreibtechnischen Auswechslung von Vorzeichen) macht, kann in unserem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben. Man könnte aber (in höheren Klassenstufen) darauf hinweisen, dass die unterschiedliche Bezeichnung derselben Tonstufe eine *unterschiedliche tonale Bedeutung* signalisiert und beim Muizieren in der sog. "reinen Stimmung" feine Intonationsveränderungen zur Folge hat. (Ein Geiger wird z.B. beim Streichquartettspiel ein *gis* im E-Dur-Akkord anders intonieren als ein *as* im Des-Dur-Akkord).
Der leicht misszuverstehende **Begriff der "enharmonischen Verwechslung"** könnte (ad libitum) durch *"enharmonische Doppelbenennung"* ersetzt werden.
❑ Das **Erfinden einer Melodiestimme** über gegebenem Begleitsatz ist eine reizvolle Aufgabe. Sie ist hier als Gruppenarbeit vorgeschlagen, könnte aber auch als ▲ gegeben werden.
Um frustrierende Ergebnisse zu vermeiden, sollten Melodiebau-Regeln vorgegeben werden, z.B.:

- es sollen nur drei Notenwerte verwendet werden,
- der Melodieton soll jeweils aus dem betreffenden Akkord gewonnen werden,
- der Melodiefortschritt soll nach Möglichkeit in Gegenbewegung zur Bass-Bewegung erfolgen.

Nach diesen Regeln lassen sich zahllose Melodien wie die folgende entwickeln:

Diese können dann als Variationsreihe, gespielt von wechselnden Instrumenten und/oder als Klangstab-Insert und vom Monochord-Ensemble begleitet in einem Elternabend oder im Schulkonzert aufgeführt werden - etwa als Vorspann zur Darbietung der originalen Komposition oder deren schulpraktischer Bearbeitung (s.u.).
Das motiviert die Schüler und macht Schulmusik in überzeugender Weise vorzeigbar.

Musiziervorschläge

jum 213 (K) Liszt, Notturno Nr. 3 (Version A)
jum 214 (K) Liszt, Notturno Nr. 3 (Version B
jum 272 (K) Chopin, Prelude op. 28 Nr. 15 (Regentropfen-Prelude)