

Thomas Buchholz

Musik kreativ

Rahmenplan für die Grundschule



Halle (Saale), Oktober 2006

Rahmenplan Musik kreativ	2
1. Zielstellungen	2
1.1 Die Bedeutung des Faches Musik kreativ (Grundschule)	2
1.2 Allgemeine Ziele	2
2. Standards	3
2.1 Standards am Ende der 2. Jahrgangsstufe	3
2.2 Standards am Ende der 4. Jahrgangsstufe	4
2.3 Standards am Ende der 6. Jahrgangsstufe	6
3. Gestaltung des Unterrichts Musik kreativ	7
3.1 Die allgemeine Methode kreativen Musikunterrichts	7
3.2 Methodik	7
3.3 Didaktik	8
3.4 Arbeitsmittel und Materialien	9
4. Themenfelder für das Fach Musik kreativ	12
4.1 Jahrgangsstufe 1	12
Themenfeld 1: Rhythmus/Zeitproportionen	12
Themenfeld 2: Melodie/Tonhöhenproportionen	13
Themenfeld 3: Metrum/Akzentproportionen	16
4.2 Jahrgangsstufe 2	18
Themenfeld 1: Rhythmus/Zeitproportionen	18
Themenfeld 2: Wie eine Melodie entsteht	19
Themenfeld 3 Rhythmus und Metrum in der Melodie	22
Themenfeld 4: Klingendes Schlagwerk und Instrumentation	23
4.3 Jahrgangsstufe 3	25
Themenfeld 1: Rhythmuskomposition	25
Themenfeld 2: Melodie und Motiv	32
Themenfeld 3: Arbeit am Instrument	35
Themenfeld 4: Aktionspartitur / Klangpartitur / grafische Notation	41
4.4 Jahrgangsstufe 4	45
Themenfeld 1: Rhythmus	45
Themenfeld 2: Lineare Improvisation und Komposition in Moll	47
Themenfeld 3: Wie ein Lied zustande kommt	52
Themenfeld 4: Heterophonie	58
Themenfeld 5: Wie Harmonie entsteht	61
Themenfeld 6: Siziliano & Co.	64
Einige Anmerkungen um Abschluss der 4. Jahrgangsstufe	67
4.5 Jahrgangsstufe 5	68
Themenfeld 1: Liedanalyse	68
Themenfeld 2: Improvisation	68
Themenfeld 3: Computer und Musik	68
Themenfeld 4: Hererophone Partituren	68
Themenfeld 5: Formproblem Musik	68
4.6 Jahrgangsstufe 6	69
Themenfeld 1: Modale Systeme	69
Themenfeld 2: Sequenzer	69
Themenfeld 3: Improvisation im gemischten Ensemble	69
Themenfeld 4: Kodierung in Musik	69
Themenfeld 5: Musik und Informatik	69

Musik kreativ

1. Zielstellungen

1.1 Musik kreativ in der Grundschule

Das Fach Musik kreativ versteht sich als Ergänzungs- bzw. Erweiterungsfach für den Lehrplanunterricht Musik mit einer zusätzlichen (fakultativ angebotenen) Wochenstunde. Die Sensibilisierung der Sinne hat durch das Fach Musik kreativ ihre Bewichtung auf Hörsinn und Motorik in umfassender Weise. In diesem Zusammenhang werden Konzentrationsvermögen, Reaktionsvermögen, Sozialverhalten, Fantasiebegabung und Intelligenz gefördert. Die Konzeption ist auch für Schülerinnen und Schüler geeignet, die kein Instrument spielen.

1.2 Allgemeine Ziele

Alle Lehrinhalte verfolgen das Ziel, die Schüler durch einen handlungsorientierten Unterricht zu schöpferisch denkenden und handelnden Persönlichkeiten zu erziehen. Dabei steht eine allgemeine wie spezielle Sensibilisierung im Sinne von Beobachtungsgabe und Aufmerksamkeit im Vordergrund. Ausgesuchte Parameter der Musik (Rhythmus, Metrum, Melodie, Harmonie, Struktur/Form, Tempo, Agogik, Artikulation usw.) werden aus kreativer Sicht betrachtet und in entsprechenden eigenschöpferischen Arbeiten ausgelotet. Die Lösungsansätze sind variabel und individuell. Alle Ergebnisse kompositorischer wie improvisatorischer Arbeit der Schüler sollen zu allgemeinen wie musikspezifischen Erkenntnissen führen. Dabei sind die allgemeinen Erkenntnisse fachübergreifend zu verstehen, während die musikspezifischen Erkenntnisse auf ihre Verallgemeinerungsmöglichkeiten hin zu untersuchen wären. Reziprok dazu werden Erkenntnisse aus anderen Schulfächern (Mathematik, Deutsch) auf ihre Verwendbarkeit bei der Erfindung musikalischer Prozesse geprüft. Die Grundorientierung gilt kreativem, lösungsorientiertem Denken.

2. Standards

2.1 Standards am Ende der 2. Jahrgangsstufe

Die Schülerinnen und Schüler haben nach der 2. Jahrgangsstufe im Fach Musik kreativ folgende Lernziele erreicht:

1. Sie kennen die grundlegenden Kreativitätstechnik Zufall, und haben diese durch eigene Erfindungsübungen ausprobiert.
2. Durch das Fabulieren mit Klängen und Geräuschen können sie diese bewusst unterscheiden und im schöpferischen Prozess anwenden.
3. Die musikalischen Parameter Rhythmus, Tonhöhe, Metrum, Klangfarbe, Tempo erkennen die Schülerinnen und Schüler und können diese im Wechsel von Erfinden und Musizieren unterscheiden.
4. Die praktische Handhabung und einige Spieltechniken (schlagen, reiben, drehen) der wichtigsten Instrumente des „klingenden Schlagwerks“ (Trommeln, Päcklein, Stabspiele, Holzblock, Röhrentrommel, Guiro, Schellenring, Triangel, Windschläuche u. a.) sind anwendungsbereit.
5. Die Schülerinnen und Schüler nutzen bewusst die relativ-funktionale Methode für die Lösung kreativer Aufgaben. Sie kennen alle Handzeichen und Tonsilben der diatonischen Durtonleiter und nutzen das System JALE (1930) zu eigenen melodischen Erfindungsübungen in Dur (improvisierend und an der Notentafel).
6. Rhythmisch-metrische Sachverhalte werden mit den Notenwerten



und den Taktarten



dargestellt und bei kompositorischen Arbeiten genutzt.

7. Die Schülerinnen und Schüler haben erweiterte Dreiklangsmelodik und Skalenmelodik bis zur 6. Stufe bei der Erstellung eigener Kompositionen angewendet und können auf elementarer Weise schöpferisch damit umgehen.
8. Die Schülerinnen und Schüler nutzen ihre Stimme zur Darstellung eigener Erfindungen stimmphysiologisch richtig und bemühen sich um eine sichere Intonation.
9. Tanz und Bewegung werden als musikimmanente Gestaltungsmöglichkeiten umgesetzt.

2.2 Standards am Ende der 4. Jahrgangsstufe

Die Schülerinnen und Schüler haben nach der 4. Jahrgangsstufe im Fach Musik kreativ zusätzlich zu den Lernzielen nach der 2. Jahrgangsstufe folgende Lernziele erreicht:

1. Die Schülerinnen und Schüler kennen die Kreativitätstechniken Zufall, Konstruktion und Assoziation und können diese im schöpferischen Prozess anwenden.
2. Die kompositorischen Techniken und Formen werden im schöpferischen Prozess verwendet:
 - a. rhythmischer Kanon
 - b. Krebs, Spiegel, Wiederholung
 - c. Bordunbegleitung (Pattern)
 - d. Motiv, Melodie
 - e. Grafische Notation
3. Die Fertigkeiten im Umgang mit der relativ funktionalen Methode (JALE) sind soweit ausgebaut, dass im Bereich der Durtonalität alle möglichen Tonfortschreitungen intonationssicher getroffen werden und im Bereich der Molltonalität die grundlegenden melodischen Tonbeziehungen bekannt sind. Die Schülerinnen und Schüler können einfache Bicinien (= zweistimmige kurze kontrapunktische Sätze) nach Handzeichengebung absingen.
4. Die Schülerinnen und Schüler komponieren:
 - a. Rhythmuspartituren unter Verwendung der Notenwerte:

2. Js	
4. Js	

und der Taktarten:

2. Js			
4. Js			
 - b. einstimmige Tonstücke in Dur und Moll (max. 2 Vorzeichen) unter Verwendung der bei den Punkten 4a und 5a, b, c gelisteten rhythmischen und taktmetrischen Einheiten
 - c. Vertonung einfacher gleichmetrisch gebauter Verse bis max. 8 Zeilen Umfang
 - d. Rhythmusbegleitungen für eigene und fremde Melodien/Lieder
 - e. Aktionspartitur/Klangpartitur
5. Die Schülerinnen und Schüler beherrschen im Schriftbild wie in der richtigen Ausführung
 - a. die rhythmische Proportionalteilung 2:1 (z. B.
 - b. punktierte Noten und punktierte Pausen im metrischen Verbund (z. B.
 - c. einzelne Achtelnoten und Achtelpausen (
 - d. einfache Synkopen (
6. Die Notenschrift in der 5-Linienzeile und unter Berücksichtigung der Tonartenvorzeichnung für C-, F-, G-, D-, und B-Dur, sowie a-, d- und e-Moll wird für das Musizieren auf Stabspielen richtig umgesetzt und im schöpferischen Prozess verwendet.
7. Die Schülerinnen und Schüler können eine Schlagpartitur auf ausgewählten Instrumenten des Klingenden Schlagwerks spielen und haben sich mit dem Thema Interpretation auseinandergesetzt.
8. Die Schülerinnen und Schüler haben ihre spieltechnischen Fertigkeiten auf verschiedenen Rhythmusinstrumenten erweitert:
 - a. Spiel auf 2 – 3 Instrumenten pro Spieler
 - b. Umgang mit 2 Schlägeln
 - c. Spieltechnik auf Stabspielen

9. Die Schülerinnen und Schüler haben ihr inneres Gehör trainiert und singen bei gesunder Stimmgebung einfache Lieder intonationssicher aus eingerichteten Notentexten (JALE) ab.
10. Heterophone Musikzierformen sind Bestandteil der Improvisationen und können von den Schülerinnen und Schülern schöpferisch entwickelt werden.
11. Grundkadenzen in Dur dienen den Schülern zum Satzgesang und als Begleitung eigener Liedkompositionen.
12. Die Schülerinnen und Schüler haben neben allgemeinen Bildungsinhalten die Musik als Mittel der Lebensgestaltung kennen gelernt.

2.3 Standards am Ende der 6. Jahrgangsstufe

Die Schülerinnen und Schüler haben nach der 6. Jahrgangsstufe im Fach Musik kreativ zusätzlich zu den Lernzielen nach der 2. und 3. Jahrgangsstufe folgende neue Lernziele erreicht:

1. Die Schülerinnen und Schüler entwickelten ein musikalisch-systemisches Denken.
2. Der Computer ist ein musikrelevantes Arbeitsmittel. Die Schülerinnen und Schüler kennen Notations- und Sequenzersoftware und können damit auf elementare Art und Weise umgehen.
3. Informationstechnische Zusammenhänge werden auch in der Musik erkannt und schöpferisch umgesetzt.
4. Die Musikalische Historie ist Inspirationsquelle für neues Denken.
5. Musikalische Zusammenhänge erschließen sich die Schülerinnen und Schüler auf schöpferischen Wegen. Sie haben gelernt nicht in Lehrsätzen zu denken, sondern Gegebenheiten zu hinterfragen und nach Lösungen zu suchen. Als Form der Problembearbeitung kennen sie die Systemanalyse.
6. Musiktheoretische Kenntnisse werden bis zum Umsetzen erweiterter Harmonik, einfacher modulatorischer Vorgänge in eigenen kompositorischen Arbeiten angewendet.
7. Modale Skalen, Slendro, Ganztonleiter, Pentatonische Systeme und künstliche Systeme (Messian) dienen eigenen Erfindungsübungen als Materialgrundlage.
8. Musikalische Form wird als dynamischer Prozess erkannt, der Varietäten ausgesetzt zu ständigem Gestaltwechsel zwingt.
9. Musikalische Kodierungsverfahren von der Renaissance bis ins 21. Jahrhundert werden erprobt.
10. Improvisation im großen gemischten Ensemble aus Vokal- und Instrumentalstimmen sind Teile kreativer Arbeit mit Klang und Geräusch.
11. Sprache als kompositorisches Material wird experimentell ausgelotet und führt zu völlig neuen Musikformen. (Cage bis Lachenmann)
12. Der Tonartenzirkel ist bekannt und der Umgang mit der Notenschrift soweit gesichert, als es für die schöpferische Arbeit erforderlich ist.
13. Die relativ funktionale Methode wird durch die klassische Notenschrift ergänzt und die Grundelemente der klassischen Notation werden im Schriftbild umgesetzt.
14. Das Singen wie das Instrumentalspiel sind selbstverständliche Methoden, eigene Ideen zu Gehör zu bringen.
15. Das duale Dur-Moll-System ist in wesentlichen Teilen für eigene schöpferische Arbeit anwendungsbereit.

3. Gestaltung des Unterrichts Musik kreativ

3.1 Die allgemeine Methode kreativen Musikunterrichts

Musik kreativ erarbeiten bedeutet eine Handlungsorientierung auf das Fabulieren mit Klängen (Töne sind auch Klänge!) und Geräuschen unterschiedlichster Herkunft bzw. Erzeugung (Stimme, Instrument, div. Gegenstände, Elektronik). Beobachtungsaufgaben schließen Tanz und Bewegung in gleicher Weise ein wie die handlungsorientierte Anwendung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse. Die Bildungsaufgabe unterscheidet sich grundsätzlich vom herkömmlichen Musikunterricht dadurch, dass Inhalte hierbei nicht in Form von allgemeinbildender Wissensvermittlung eines Frontalunterrichts, sondern durch schöpferische Arbeit der Schüler definiert sind. Im Konkreten bedeutet dieses, dass beispielsweise Formen von Liedern nicht im Sinne tradierter Theorien über die Liedformen behandelt werden, sondern eigenschöpferische Arbeit dazu führt, wie man melodische Tonreihungen zu logischen Melodien formt. Diese Art der schöpferisch orientierten Musikmethodik wird auf zweierlei Weise geschehen: durch Improvisation (Musik aus dem Moment) oder durch Komposition (schriftliche Fixierung). Dabei werden die im normalen Musikunterricht erworbenen Fähig- und Fertigkeiten bewusst genutzt und entsprechend den Erfordernissen ausgebaut. Der Kombination von Analyse von Bestehendem und eigener Nachahmung kommt dabei eine ebenso wichtige Rolle zu wie dem empirischen oder planmäßigen Experimentieren.

3.2 Methodik

Grundsätzlich kann man die Methode kreativen Musikunterrichts in drei Hauptpunkten zusammenfassen:

1. Jede Erkenntnis ist das Ergebnis einer schöpferischen Auseinandersetzung. Das bedeutet die Vermeidung von vorgegebenen Lehrsätzen, an deren Stelle die Selbsterkenntnis durch Selbsterfahrung tritt. Die Ergebnisse kreativer Arbeit sind offen und im ästhetischen Sinne wertfrei.
2. Musikverstehen ist das Ergebnis von Musikmachen im umfassenden Wortsinn. Jede theoretische Erläuterung zur Musik fruchtet erst, wenn am klingenden Beispiel aktiv entsprechende Sachverhalte durch eigenes Erleben deutlich gemacht wurden. Im gemeinsamen Singen und Musizieren gehen alle Methoden des Lernens vom aktiven Singen, Klingeln und Bewegen aus.
3. Kreative (= schöpferische) Prozesse (Improvisation, Komposition = Fabulieren mit Klängen und Geräuschen) dominieren vor jeder Art passiver Methoden (Musikhören, Musikgeschichte, Werkanalyse) den Unterricht.

3.3 Didaktik

Didaktisch lassen sich folgende Schwerpunkte kreativen Musikunterrichts ausmachen:

1. Der Unterricht erfolgt im Plenum. Das bedeutet, dass alle Schüler gleichermaßen an den klanglichen wie verbalen Summarien jedes Einzelnen beteiligt sind. Auch Arbeiten, die durch kleinere Gruppen oder einzelne Schüler erarbeitet werden sind Teil dieses Plenums.
2. Bewertungen/Einschätzungen sind Meinungen, die nicht reglementierend angewendet werden dürfen. Jeder Schüler hat das Recht, seine Meinung über das Arbeitsergebnis anderer Schüler zu äußern. Er ist angehalten, dies so zu tun, dass er seine Mitschüler nicht verletzt. Das Ergebnis einer kreativen Arbeit ist weder richtig noch falsch. Mit diesen Attributen lassen sich bestenfalls technische Mängel bewerten. Ästhetische Positionen entziehen sich solcher Wertung. Der Lehrer agiert in erster Linie als Moderator und nicht als Korrektor.
3. Der Raum für kreatives Arbeiten öffnet sich durch ein vertrauensvolles Miteinander. Nicht nur unter den Schülern, sondern auch im Verhältnis zu den Lehrkräften. Das bedeutet, dass die Lehrkraft nicht der allwissende Meister sondern der um Hilfestellung bemühte Partner ist.
4. Die Ergebnisse schöpferischer Arbeit können zuweilen wie Psychogramme wirken. Damit ist besonders sensibel umzugehen. Es verbietet sich, in die Arbeiten von Schülern solche Korrekturen einzutragen, die in die Substanz kreativen Denkens eingreifen. Vielmehr ist auf gesondertem Bogen oder an der Tafel mittels Beispielen dem Schüler eine Hilfestellung zu geben, wie er seine Idee besser schriftlich fixieren kann.
5. Man sollte darauf halten, dass begonnene Arbeiten zu einem Ende geführt werden. Um das zu erreichen, muss sichergestellt sein, dass Schüler mit einer Aufgabe nicht überüberfordert werden. Das kann auch passieren, wenn sich ein Schüler die Aufgabe selbst vorgenommen hat. Es sind jedoch während des schöpferischen Prozesses Weichenstellungen möglich. Daher ist von vornherein eine dynamisch-flexible Arbeitsweise anzustreben.
6. Es besteht eine Einheit zwischen dem Musikerfinden und dem Musizieren. Die Schüler sind anzuhalten, ihre Stücke, die sie komponiert haben, selbst zu musizieren. Die Stimme ist dabei erstes Instrument.
7. Die Ausbildung des Gehörs ist sehr wichtig. Dafür ist die relativ funktionale Methode anzuwenden (Solmisation mit Tonsilben und Handzeichen). Mittels dieser Methode sind vielfältige vokale Improvisationsübungen durchzuführen.
8. Bei der Ausfertigung von musikalischen Arbeiten dominiert das Komponieren vor dem Kopieren.

9. Komponieren und Bearbeiten folgen den gleichen kreativen Wurzeln. Bei der Umarbeitung eines fremden wie eines eigenen Musikstückes herrschen die gleichen Anforderungen an das schöpferische Denken wie bei der Erfindung eines neuen Stückes. Daher gelten hier auch gleiche didaktische Prinzipien.
10. Das Singen ist die Grundlage allen Musizierens. Nur wenn ein Schüler in der Lage ist, eine Melodie zu singen, wird er sie auch auf dem Instrument richtig interpretieren können. Ton-systeme, die nicht dem europäischen Kulturkreis entspringen oder artifizielle Konstruktionen sind, taugen nicht für den Elementarunterricht.

3.4 Arbeitsmittel und Materialien

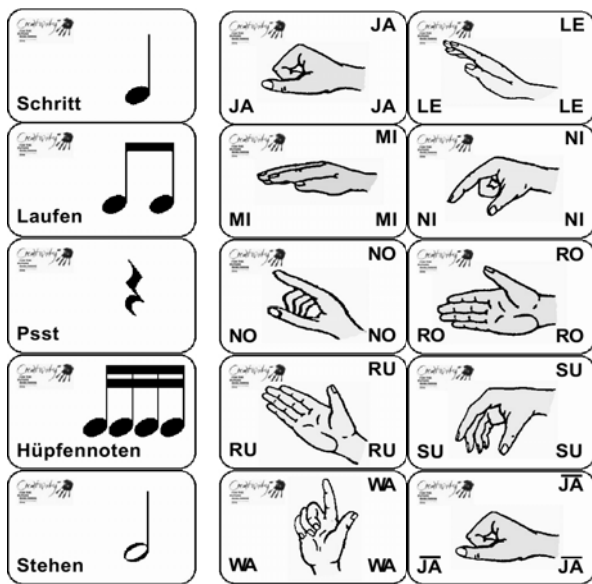
Das Fach Musik kreativ benötigt folgende Ausstattung des Musikkabinetts:

1. diverse Instrumente des Klingenden Schlagwerks, wozu unbedingt je ein Klassensatz Handtrommeln, Holzblocktrommeln und Zimbelbecken, des weiteren verschiedene große und kleine Trommelinstrumente, mehrere Triangeln, Rasseln, Glocken, Klangstäbe u. a. gehören
2. diverse Stabspiele wie Xylophone, Metallophone, Klangstäbe
3. ein Tasteninstrument
4. Whiteboard
5. Projektor für Folien
6. ein Klassensatz Lesezeichen JALE
7. ein Kartensatz Rhythmus
8. ein Kartensatz JALE
9. ein Satz Rhythmus- und JALE-Zeichen (entweder als A4-Lamine oder als Magnete)
10. eine Notenlinientafel
11. eine Notentafel magnetisch (optional)
12. mind. einen Klassensatz Notenschreibfolien (wie das Notenpapier)
13. ein Klassensatz Folienschreibstifte wasserlöslich (dünne Strichstärke)
14. ein Klassensatz Schwämmchen oder Lappen zum Löschen des Geschriebenen auf Folien
15. Abspielgeräte für CD und MC
16. Nutzung Informatikkabinett (PC-Arbeitsplätze mit entsprechender Software)

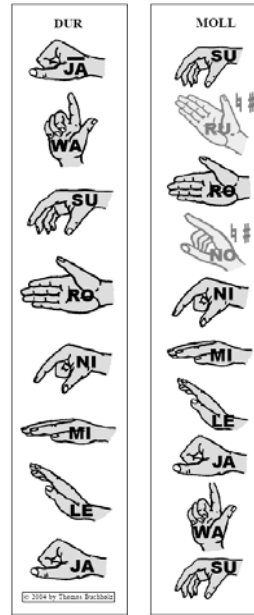
Die Schülerinnen und Schüler benötigen:

1. Notenblätter A4 in folgenden Notenzeilenformaten (R = Rhythmuszeile, N = Notenzeile, g = groß, k = klein, s = Sonderformat, Ziffern = Zeilenzahl pro System):
 - a. R1-g und R1-k
 - b. R2, R3
 - c. R5, R5-s
 - d. N1-R4
 - e. N1-g
 - f. N1-k
2. Hefter, Bleistift, Radiergummi

Beispiele für Rhythmus- und JALE-Karten:


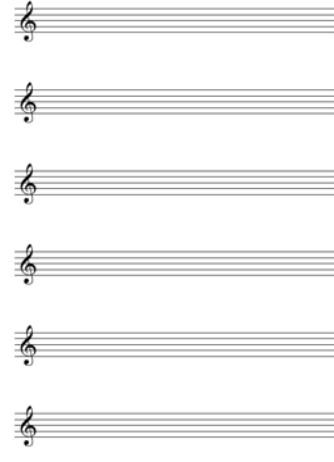
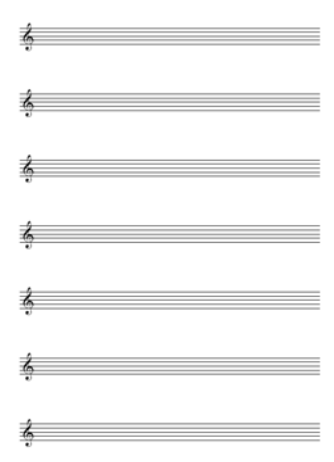


Beispiel für JALE-Lesezeichen:




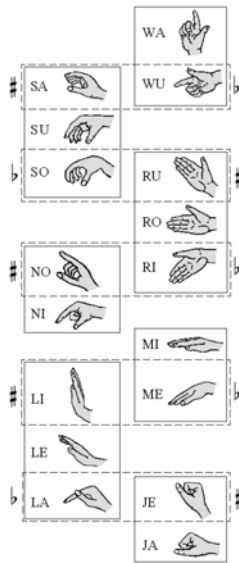
Beispiele für die Notenblätter A4 , die ebenso als Folien kopiert werden:

<p style="text-align: center;"><i>R1-g</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>R1-k</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>R2</i></p>
<p style="text-align: center;"><i>R3</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>R5</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>R5-s</i></p>

 <p><i>NI - R4</i></p>	 <p><i>NI-g</i></p>	 <p><i>NI-k</i></p>
---	--	--

Tabellen und Übersichten

<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th>Moll</th> <th>Dur</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>ais</td><td>Cis 7 Kreuz - fis chi gni dai ai ei bi </td></tr> <tr><td>dis</td><td>Fis 6 Kreuz - fis chi gni dai ai ei </td></tr> <tr><td>gis</td><td>H 5 Kreuz - fis chi gni dai ai </td></tr> <tr><td>cis</td><td>E 4 Kreuz - fis chi gni dai </td></tr> <tr><td>fis</td><td>A 3 Kreuz - fis chi gni </td></tr> <tr><td>h</td><td>D 2 Kreuz - fis chi </td></tr> <tr><td>e</td><td>G 1 Kreuz - fis </td></tr> <tr><td>a</td><td>C</td></tr> <tr><td>d</td><td>F 1 Be - b</td></tr> <tr><td>g</td><td>B 2 Be - b es</td></tr> <tr><td>c</td><td>Es 3 Be - b es as</td></tr> <tr><td>f</td><td>As 4 Be - b es as des</td></tr> <tr><td>b</td><td>Des 5 Be - b es as des ges</td></tr> <tr><td>es</td><td>Ges 6 Be - b es as des ges ces</td></tr> <tr><td>as</td><td>Ces 7 Be - b es as des ges ces fis</td></tr> </tbody> </table> <p><i>Tonarten-Tabelle klein</i></p>	Moll	Dur	ais	Cis 7 Kreuz - fis chi gni dai ai ei bi	dis	Fis 6 Kreuz - fis chi gni dai ai ei	gis	H 5 Kreuz - fis chi gni dai ai	cis	E 4 Kreuz - fis chi gni dai	fis	A 3 Kreuz - fis chi gni	h	D 2 Kreuz - fis chi	e	G 1 Kreuz - fis	a	C	d	F 1 Be - b	g	B 2 Be - b es	c	Es 3 Be - b es as	f	As 4 Be - b es as des	b	Des 5 Be - b es as des ges	es	Ges 6 Be - b es as des ges ces	as	Ces 7 Be - b es as des ges ces fis	 <p><i>Tonarten-Tabelle groß</i></p>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th></th> <th>DUR</th> <th>MOLL</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>Grundton</td><td>JA </td><td></td></tr> <tr><td>Leitton</td><td>WA </td><td></td></tr> <tr><td>Pendelton</td><td>SU </td><td>SU Grundton</td></tr> <tr><td>Spannton</td><td>RO </td><td>RU Leitton ←</td></tr> <tr><td>Gleitton</td><td>NI </td><td>NO Ausgleichton</td></tr> <tr><td>Schwebeton</td><td>MI </td><td>MI Spannton</td></tr> <tr><td>Brückenton</td><td>LE </td><td>LE Leiterton</td></tr> <tr><td>Grundton</td><td>JA </td><td>JA Mittelton</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>WA Strebeton</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>SU Grundton</td></tr> </tbody> </table> <p><i>JALE-Tabelle</i></p>		DUR	MOLL	Grundton	JA		Leitton	WA		Pendelton	SU	SU Grundton	Spannton	RO	RU Leitton ←	Gleitton	NI	NO Ausgleichton	Schwebeton	MI	MI Spannton	Brückenton	LE	LE Leiterton	Grundton	JA	JA Mittelton			WA Strebeton			SU Grundton
Moll	Dur																																																																		
ais	Cis 7 Kreuz - fis chi gni dai ai ei bi																																																																		
dis	Fis 6 Kreuz - fis chi gni dai ai ei																																																																		
gis	H 5 Kreuz - fis chi gni dai ai																																																																		
cis	E 4 Kreuz - fis chi gni dai																																																																		
fis	A 3 Kreuz - fis chi gni																																																																		
h	D 2 Kreuz - fis chi																																																																		
e	G 1 Kreuz - fis																																																																		
a	C																																																																		
d	F 1 Be - b																																																																		
g	B 2 Be - b es																																																																		
c	Es 3 Be - b es as																																																																		
f	As 4 Be - b es as des																																																																		
b	Des 5 Be - b es as des ges																																																																		
es	Ges 6 Be - b es as des ges ces																																																																		
as	Ces 7 Be - b es as des ges ces fis																																																																		
	DUR	MOLL																																																																	
Grundton	JA																																																																		
Leitton	WA																																																																		
Pendelton	SU	SU Grundton																																																																	
Spannton	RO	RU Leitton ←																																																																	
Gleitton	NI	NO Ausgleichton																																																																	
Schwebeton	MI	MI Spannton																																																																	
Brückenton	LE	LE Leiterton																																																																	
Grundton	JA	JA Mittelton																																																																	
		WA Strebeton																																																																	
		SU Grundton																																																																	

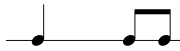
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th></th> <th>DUR</th> <th>MOLL</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>Grundton</td><td>JA </td><td></td></tr> <tr><td>Leitton</td><td>WA </td><td></td></tr> <tr><td>Pendelton</td><td>SU </td><td>SU Grundton</td></tr> <tr><td>Spannton</td><td>RO </td><td>RU Leitton ←</td></tr> <tr><td>Gleitton</td><td>NI </td><td>NO Ausgleichton</td></tr> <tr><td>Schwebeton</td><td>MI </td><td>MI Spannton</td></tr> <tr><td>Brückenton</td><td>LE </td><td>LE Leiterton</td></tr> <tr><td>Grundton</td><td>JA </td><td>JA Mittelton</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>WA Strebeton</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>SU Grundton</td></tr> </tbody> </table>		DUR	MOLL	Grundton	JA		Leitton	WA		Pendelton	SU	SU Grundton	Spannton	RO	RU Leitton ←	Gleitton	NI	NO Ausgleichton	Schwebeton	MI	MI Spannton	Brückenton	LE	LE Leiterton	Grundton	JA	JA Mittelton			WA Strebeton			SU Grundton
	DUR	MOLL																																
Grundton	JA																																	
Leitton	WA																																	
Pendelton	SU	SU Grundton																																
Spannton	RO	RU Leitton ←																																
Gleitton	NI	NO Ausgleichton																																
Schwebeton	MI	MI Spannton																																
Brückenton	LE	LE Leiterton																																
Grundton	JA	JA Mittelton																																
		WA Strebeton																																
		SU Grundton																																

4. Themenfelder für das Fach Musik kreativ

4.1 Jahrgangsstufe 1

Themenfeld 1: Rhythmus/Zeitproportionen

- ⇒ Übungen zur Verdeutlichung der Grundproportionalität 1:2 mit Schritt- und Laufennoten und der gleichmäßigen Grundpulsation (Grunds Schlag) der Schrittnote (Standardpuls)



Schritt lau-fen

Mittel: Sprechen, Laufen, Klatschen, Instrumente (Trommel, Holzblock ...), Metronom

- ⇒ Ergänzung des Zeichenvorrats durch die psst-Pause



Schritt lau-fen psst

Mittel: Sprechen, Laufen, Klatschen, Instrumente

- ⇒ Erfindungsübungen für ein einstimmiges Stück für ein beliebiges Schlaginstrument nach dem Zufallsprinzip mit den eingeführten drei Notenwerten entsprechend des Beispiels:

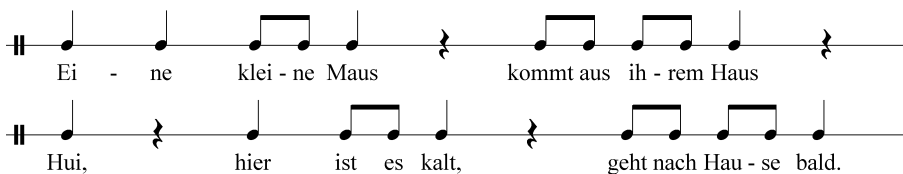


Arbeit: Komponieren zuerst im Plenum, dann einzeln oder in Gruppen, danach Vorspiel sowohl in Gruppen, als auch einzeln mit Unterstützung

Mittel: Komponieren: Spielkarten, Würfel, Glücksrad || Spielen: Instrumente, Klatschen, Laufen

Hinweise: Immer auf eine gleichmäßige Grundpulsation achten, notfalls den Grundpuls (Schrittwerte) mittels Trommel oder Klatschen durch den Lehrer oder einen Schüler mitspielen. Das Sprechen der Rhythmusworte (Schritt, laufen, psst) ist Voraussetzung für eine gleichmäßige Teilung der Werte. Hier muss besonders auf die Laufennoten geachtet werden, dass diese nicht zu kurz werden. Die Länge der Stücke ist dem Konzentrationsvermögen der Schüler individuell anzupassen. Gleiches gilt für das Tempo. Beides, Stücklänge und Tempo können progressiv gesteigert werden. Auf metrische Takteilung wird noch verzichtet.

- ⇒ Textierungen von Rhythmen nach folgenden Beispiel (Förderaufgabe):



- ⇒ Kennenlernen einiger ausgewählter Schlaginstrumente und ihrer richtigen Handhabung sowie verschiedener Spielweisen (unterschiedliche Schlägel und Schlagpunkte, gedämpftes und offenes Spiel ...); Erforschung und Beschreibung der verschiedenen Geräusche und Anwendung auf das Spielen der kleinen Rhythmuskompositionen durch Wechsel der Instrumente innerhalb des Stückes (verschiedene Spieler!).

Hinweise: Die Kinder können entdecken, wie unterschiedlich die Klangfarben wirken und wie durch einen Wechsel der Instrumente aus einem ursprünglich einstimmigen Stück eine Art Unterhaltung/Gespräch zwischen den Instrumenten entsteht. Diese Pseudo-

Mehrstimmigkeit nennt man auch Schichtung in verschiedenen Klang- bzw. Geräusch-Ebenen. Hier wird besonders der Klangsinn und das Reaktionsvermögen geschult.

Themenfeld 2: Melodie/Tonhöhenproportionen

⇒ Spielerische Übungen mit der Rufterz RO – MI unter Benutzung der Handzeichen



Beispiel: Namen rufen:

RO MI MI RO RO RO MI MI RO MI

An - ton An - dré An - ne - gret Mat - thi - as
 Li - sa Re - né Ma - ri - a
 An - na An - dre - as

RO MI MI MI RO MI MI MI MI RO MI

Gerd Paul Jens Frie - de - ri - ke An - na Ma - ri - a

Hinweise: Es ist sehr wichtig, dass die Schüler die Tonhöhen deutlich mit der Hand zeigen. Man muss auf die genaue Position der beiden Tonhöhen beim Zeigen achten. Die Kinder sollen selbst herausfinden, wo der höhere und wo der tiefere Ton sitzt. In der Regel ist es so, dass die betonte Silbe immer ein RO bekommt. Die rhythmische Darstellung ist eine Annäherung an den richtigen Sprechrhythmus, dieser Rhythmus ist aber nicht Lehrgegenstand und wird weder angezeigt noch in Notenform vermittelt. Bei der Darstellung handelt es sich lediglich um Hinweise für den Lehrer.

⇒ Wir komponieren eine kleine Geschichte, in dem wir mit wechselnden Rollen einen vorgegebenen oder einen zuvor erarbeiteten kurzen Dialogtext unter Melodiesierung durch die Rufterz verwenden. Die Schüler singen das Ergebnis mit verteilten Rollen.

Beispiel (Szene im Garten):

Kind 1 Kind 2 Kind 1 Kind 3

RO MI MI RO MI MI RO MI MI MI RO MI

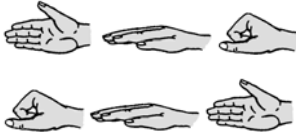
Sieh mal. Was denn? Ei - ne Erd - bee - re. Wie le - cker.

Hinweise: Es ist darauf zu achten, dass die Kinder die Töne genau treffen. Bei verteilten Rollen sollten die Anschlussöne sauber abgenommen werden. Länge und Umfang der Ü-

bung wie auch die Wechselintervalle sind dem Leistungsstand anzupassen. Beachte, wie sich bei Kind 2 die Stimme hebt, um die Frage zu artikulieren. Zuerst werden die Schüler die Frage als Nachahmung der Aufforderung erkennen und ebenfalls RO – MI intonieren. Geschickt weist der Lehrer auf die mögliche Variante hin und fragt die Schüler, was ihnen besser gefällt. Auf diese Weise lernen die Kinder, dass die Musik den Sinn eines Textes wiedergeben kann.

⇒ Vokale Improvisation und Kompositionen mit ausgewählten Tönen

Anfänglich mit dem Grunddreiklang RO – MI – JA bzw. JA – MI – RO



Mittel: JALE-Spielkarten, Magnetkarten

Hinweise: Die Kinder erfinden selbst kleine Dreiklangsmelodien. Diese Melodien werden mittels Spielkarten oder Magnetbildern der Handzeichen gelegt und gemeinsam abgesungen. Man nimmt eine bestimmte Anzahl solcher Handzeichen (z. B. 5x JA, 4x RO, 4x MI) und lässt die Kinder verschiedene Anordnungen ausprobieren. Die Anzahl der Elemente kann nach gewissen Spielregeln verändert werden. Wichtig ist auch die Erkenntnis, dass es nicht nur den Wechsel der Zeichen, sondern auch die Wiederholung geben kann. Später ist es möglich auch die Kärtchen der psst-Pausen einzubeziehen, um auf diese Weise Grundelemente einer Phrasierung bzw. Gliederung zu erhalten. Um den Schülern einen Einstieg zu geben, können solche Lieder wie das im Anhang 1 befindliche Straßenbahnlied mit den Kindern gesungen werden.

Erweiterung der Übung durch die Tonsilbe SU, so dass sich nun ein Vorrat von 4 Tönen ergibt:



Hinweise: Als Einstieg gelten einfache Lieder wie „Laternen, Laterne“, bei denen die Schüler die Zuordnung der Handzeichen selbst herausfinden. Nach diesen Beispielen sind nun eigene Melodien zu komponieren.

⇒ Instrumentale Improvisation mit ausgewählten Tönen diatonischer Dreiklänge.

Mit diatonischen Stabspielen (Xylophon, Metallophon, Marimba) versuchen die Schüler über jedem Ton einen Dreiklang zu bilden (Man erklärt, dass beim Dreiklang immer ein Klangstab übersprungen werden muss.) Über welchen Tönen entsteht der JA-MI-RO-Dreiklang (Durdreiklang entsteht über der 1., 4., 5. Tonleiterstufe, über der 2., 3., 6. entsteht ein Moll Dreiklang und über der 7. Stufe entsteht ein verminderter Dreiklang. Moll und Vermindert bleibt ohne weitere Betrachtung.) Auf spielerische Weise improvisieren die Schüler Dreiklangsspiele, die auch Mehrstimmig sein können. Die Schüler entdecken welche Dreiklänge miteinander harmonieren, und welche nicht. Man kann die Erkenntnisse auch durch verschieden farbige Klebepunkte auf den Stabspielen markieren und/oder nicht benötigte Klangstäbe herausnehmen. Auch ist es möglich unterschiedliche Klanggruppen zu bilden, die zueinander kontrastieren. Auf diese Weise entstehen interessante Klangflächen-Improvisationen, die einen leicht impressionistischen Klang entstehen lassen, wenn man zum Durdreiklang die Sexte (Silbe SU) hinzunimmt.

Mittel: verschiedene Stabspiele in Singtonhöhe

Hinweise: Es ist darauf zu achten, dass die Kinder die Dreiklänge JA-MI-RO aufwärts und abwärts nachsingen, um den Klangsinn zu schärfen. Lieder wie „A, B, C, die Katze lief in“

Schnee“ oder „Hopp, hopp, hopp, Pferdchen ...“ unterstützen die Erfahrung im Umgang mit dem Dreiklang. Die Verwendung der kleinen Glockenspiele verbietet sich, da diese bis zu zwei Oktaven über der Singtonlage der Kinder klingen und eine Rücktransposition von den Kindern noch nicht erwartet werden kann.

⇒ Ein kleines Lied für das Singen und Spielen entsteht

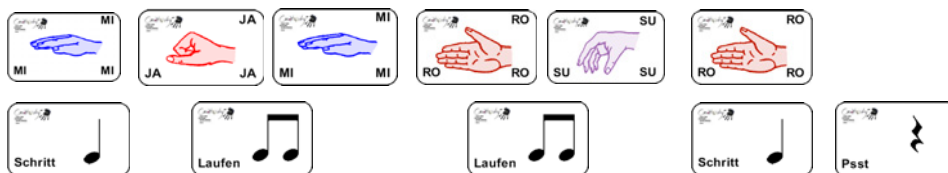
Mithilfe von JALE-Karten legt jedes Kind eine eigene Melodie. Es stehen die Töne JA, MI, RO und SU zur Verfügung. Die Aufgabe der Schüler ist es eine sinnvolle kleine, in sich geschlossene Melodie zu formen. Da ist nicht nur die Frage, wie man anfängt, interessanter ist es, herauszufinden, wie man so aufhören kann, dass wirklich der Eindruck eines Schlusses entsteht (Finalwirkung melodischer Prozesse). Die Kinder singen die Töne und zeigen Handzeichen und die Kinder spielen die Melodie beispielsweise auf einem Metallophon.

Hinweise: Um das Übertragen des relativen JALE-Systems auf die absoluten Tonhöhen des Stabspiels zu ermöglichen, legt der Lehrer nur die benötigten Klangstäbe auf und bezeichnet diese mit Tonsilben. Wichtig ist die wechselseitige Kombination von Singen und Spielen. Die Melodie hat noch keinen Rhythmus. Alle Notenwerte sind vorerst Schrittnoten, um die Konzentration auf die Melodik zu lenken.

⇒ Ein Musikstück entsteht (Förderaufgabe)

Man nimmt die Arbeiten aus dem Themenfeld Rhythmus hervor. Hier waren kleine einstimmige Trommelstücke entstanden und Kombiniert diese mit den Tonsilben. Anfänglich wird das etwas bunt wirken. So lange man sich auf die Tonsilben JA, MI, RO und SU beschränkt, könnte man bezüglich der Zuordnung der Tonsilben zu den Rhythmusnoten auch das Zufallsprinzip anwenden.

Beispiel mit Karten:



Beispiel in Notation:

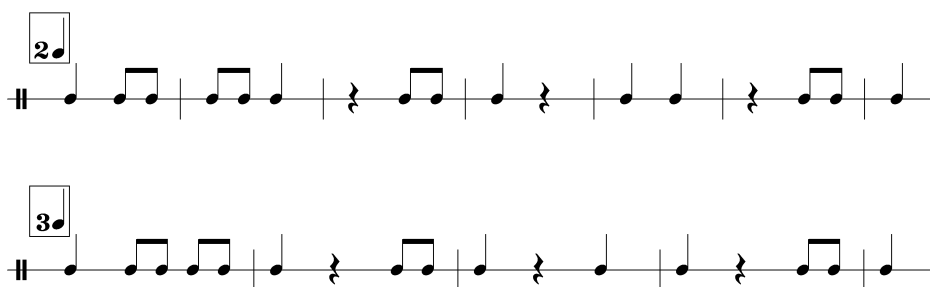


Hinweise: Dem Fabulieren muss hier ein großer Raum geöffnet werden. Die Auswahl der Notenwerte und Tonsilben ist so erfolgt, dass direkt falsche Lösungen nicht entstehen können. Einzig die Tonverbindung SU – MI (– JA) oder umgekehrt dürfte wegen ihrer Mollastigkeit (bildet harmonisch die Toninkaparallele) etwas schwerer zu treffen sein. Ein Verbot bestimmter Kombinationen muss unterbleiben. Wenn jemand etwas komponiert hat, das er nicht selbst vortragen kann, sollte man ihn ermuntern erleichternde Veränderungen vorzunehmen. Allerdings wäre es falsch, bei der Wiedergabe der Kompositionen generell jedem Problem durch Veränderungen/Erleichterungen aus dem Wege zu gehen.

Themenfeld 3: Metrum/Akzentproportionen

⇒ Übungen zum Arbeiten mit Betonungen

Die lebt nicht nur durch den Rhythmus, sondern auch durch eine Gliederung rhythmischer Einheiten nach Schwerpunkten. Das Verhältnis von schwer – leicht macht, dass die Musik atmet. Alle Tänze sind überhaupt erst durch das Setzen von Scherpunkten (Betonungsverhältnissen) tanzbar. Damit beginnt der Grundschat aus der elementaren Pulsation herauszutreten und bekommt gliedernde Eigenschaften. Als Zählleinheit dient uns die Schrittnote. Die Kinder lernen im Selbstversuch den geraden 2/4-Takt vom ungeraden 3/4-Takt zu unterscheiden. Dazu verwenden wir die Arbeitsergebnisse aus dem Themenfeld Rhythmusproportion und versuchen eine gerade wie eine ungerade Aufteilung. Für diese Aufteilung lernen die Schüler den Taktstrich kennen. Immer der erste Wert nach dem Taktstrich ist betont. Die anderen Noten werden unbetont gespielt. Beispiel:



Die Schüler lernen bewusst durch akzentuierte Schläge auf die Trommel oder betontes Klatschen, die jeweils erste Note hervorzuheben. Unterstützt wird diese Aktion durch Tanzschritte.

Hinweise: Es ist von Vorteil, den betonten Taktteil durch ein zweites, etwas tiefer klingendes Schlaginstrument zu unterstützen, wodurch ein sogenannter metrischer Grundschat entsteht. Das bewusste Hören und Tanzen von kleinen Tanzstücken unterstützt bei entsprechender Schrittfolge diese Arbeit. Auch ist es möglich, nach eigenen kleinen Stücken zu tanzen.

⇒ Metren erkennen und in körperliche Bewegung umsetzen

Der natürliche Bewegungsdrang der Kinder unterstützt diese Übung. Mit Trommeln und anderen Schlaginstrumenten begleiten die Kinder tänzerische Stücke, die mittels Tonträger eingespielt werden. Dabei ist es wichtig, immer nur auf dem betonten Taktteil zu schlagen. Diese Art der Sensibilisierung bewirkt das Denken in Taktarten und soll den Kindern den Sinn der Taktgliederung in der Musik verdeutlichen. In der Fortsetzung kann man Tanzspiele anschließen und die Taktarten von Liedern oder anderen Musikstücken bestimmen lassen.

⇒ Ein kleines Musikstück in Takten entsteht

Die Schüler vervollkommen ihre melodisch-rhythmische Komposition, in dem sie diese mit einer Taktgliederung versehen. Es sind nur der gerade 2/4-Takt und der ungerade 3/4-Takt anzuwenden. Die Kinder musizieren nun ihr kleines Tonwerk auf Stabspielen und mittels Vokaliesen mit der Stimme. Unterstützend wird eine Trommel mitgeführt, die den metrischen Grundschat angibt. Auf diese Weise ist aus einem schlichten Rhythmus, der durch das Hinzufügen von Tonhöhen und letztlich Taktarten zu einem kleinen Tanzstück geworden. Die Kinder bewegen sich gern zum Spiel der Instrumente. Als Beispiel werden hier aus Platzgründen nur die Anfänge der Arbeitsergebnisse abgebildet:

MI JA MI RO SU RO MI JA MI

Seltsam mutet jedoch die Melodie unter der Hinwendung auf die Betonungen an. Einige Kinder merken recht schnell, wie stark der Grundton JA und die Dominante RO einen logisch aus der Tonalität heraus erklärbaren Wunsch haben, auf betontem Taktteil zu stehen. Daher machen wir an zwei Stellen eine kleine Korrektur, in dem wir Tonhöhen in ihrer Abfolge vertauschen:




JA MI MI RO SU RO MI MI JA

Der Unterrichtssituation ist es geschuldet, ob die Schüler jetzt noch einen Text unter die Noten bringen. Jetzt ist unser kleines Tanzstück fertig. Die Schüler singen, spielen und tanzen ihre kleinen Musikwerke. Dieses Stück ist letztlich das Arbeitsergebnis eines ganzen Schuljahres und fasst alles zusammen, was die Schüler gelernt haben.

4.2 Jahrgangsstufe 2

Themenfeld 1: Rhythmus/Zeitproportionen

⇒ Notation einer einstimmigen Rhythmuskomposition

Als Wiederholung der 1. Jahrgangsstufe fertigen wir eine einstimmige Rhythmuskomposition (Zufallsoperation) mit den Notenwerten    an. Die Besonderheit besteht nun darin, dass die Notenzeichen aufgeschrieben werden sollen. Das ist nur mittelbar eine kreative Aufgabe, firmiert jedoch unter der Themenstellung des Erlernens bestimmter handwerklicher Voraussetzungen.



Mittel: einliniges Notenpapier als Folie (für den Projektor) und Papier für die Reinschrift, wasserlösliche Folienstifte, ein kleiner Schwamm (feucht).

Hinweise: Es ist auf ein sauberes Schriftbild zu achten. Dazu zählen:




1. der Ort des Notenkopfes auf der Notenlinie,
2. die senkrechte Stellung des Notenhalses
3. die gleichmäßige Größe der Notenköpfe
4. die Spationierung der Notenzeichen (Abstände entsprechen dem Notenwert)

Das Korrigieren erfolgt niemals direkt in die Handschrift der Schüler. Es besteht die Möglichkeit, die Folien auf ein Whiteboard zu projizieren und die Hinweise auf das Board zu schreiben.

⇒ Einstimmige Rhythmuskompositionen mit erweitertem Zeichenvorrat

In den rhythmischen Übungen erfolgt eine Ergänzung durch die Notenwerte Stehen:  und Hüpfennoten: , der Augmentation und Diminution des in der ersten Jahrgangsstufe erlernten Arsenalen rhythmischer Werte und Notenzeichen. Für die Ausfertigung zunächst einstimmiger Rhythmuskompositionen stehen nun folgende Werte und Notenzeichen zur Verfügung:



Die Besonderheit dieser kreativen Aufgabe ist nun der Umgang mit einer größeren Anzahl an Möglichkeiten. Was bewirkt also eine Stehennote im Vergleich zu einer Schrittnote mit folgender psst-Pause? Das ist eine Frage der verwendeten Instrumente. Während ein Klatschen zum gleichen klanglichen Ergebnis führt, kann man auf einem Becken durchaus bestimmen, dass es länger klingt. Für die Röhrenholztrommel schreiben wir also   und für ein Becken , wodurch wir die Möglichkeit des Nachklings angeben. Wie ist es auf anderen Instrumenten (Flöte, Blasklavier, Keyboard, Trommel)? Was ist mit den Hüpfennoten? Auf lange nachklingenden Instrumenten wirken sie verschwommen. Ist das die Absicht des Komponisten? In der Gruppe denken wir gemeinsam über die Instrumente nach, die wir verwenden wollen für unsere Rhythmus-Komposition. Auch das Blasen in das einzelne Mundstück einer Blockflöte eröffnet die Möglichkeit es nur für Rhythmus einzusetzen. Auch das Keyboard bietet Möglichkeiten für lange oder kurze Töne. Wie löse ich aber das Problem, wenn ich nicht nur ein, sondern mehrere Instrumente für meine einstimmige Komposition verwenden möchte? Ich zeige den Instrumentenwechsel in der den Noten an, in dem ich entweder das Instrumentensymbol oder den Namen des Instruments genau dort über die Note schreibe, wo das Instrument wechseln soll. Bei Musizieren ist dann die Frage, ob der Wechsel von einem Schüler vorgenommen werden kann, oder ob mehrere Schüler

an der Aufführung beteiligt werden sollen. In jedem Falle darf beim Wechsel der Instrumente kein „Luftloch“ entstehen. Als Hilfestellung können durch Klatschen der Grundpulsation die Übergänge besser getroffen werden. Spiele ich mit verteilten Rollen, dann sollen alle Spieler vom Beginn des Musikstückes den Grundpuls empfinden und nicht erst, wenn sie dran sind. Im Wechsel von Ausloten der Rhythmuswerte und Zuordnung der Instrumente entsteht eine lebendige schöpferische Atmosphäre.

Mittel: Klatschen, Laufen, Rhythmuskarten, Instrumente

Hinweise: Bei dieser Aufgabe geht es vorrangig um das Erfinden kleiner Kompositionen nach dem Zufallsprinzip und ohne Schreibaufgabe. Durch den Einsatz der Instrumente im Verhältnis zu den Notenwerten lassen sich sehr differenzierte Kompositionen erstellen. Die Darstellung erfolgt mit Rhythmuskarten und Notenzeichen an der Magnettafel. Das gemeinsame Abspielen erfolgt immer im Plenum. Variationen in der Instrumentation sind jederzeit möglich und sollten durch den Lehrer auch angeregt werden. Hier geht es darum kreative Impulse zu setzen, die dann die Schüler zu eigenem schöpferischen Tun anregen.

Themenfeld 2: Wie eine Melodie entsteht

⇒ Improvisation von Melodien mit der Stimme

Nach und nach werden die Tonsilben und Handzeichen bis zur Vollständigkeit ergänzt. Dabei fängt man mit Singe- und Improvisationsübungen wieder beim Dreiklang JA – MI – RO und Ergänzung der 6. Stufe SU an. Im Weiteren werden die Töne in der Reihenfolge WA als Leitton zu JA, NI als Gleitton zu MI und LE als Brückenton zwischen JA und MI ergänzt. Jeder Schüler steht bei seiner Übung vor der Gruppe und gibt die Handzeichen an, die durch die Gruppe gesungen werden sollen. Auf diese Weise improvisiert er kleine Melodien. Hier folgen nun ein paar Beispiele (für jede Einführung eines neuen Tones):

Grunddreiklang

RO
NI
MI
LE
JA

JA MI RO MI JA RO MI JA RO JA MI JA

SU einfügen

SU
RO
NI
MI
LE
JA

JA MI RO SU RO MI JA MI JA RO JA SU RO MI JA

WA einfügen

SU
RO
NI
MI
LE
JA
WA

JA MI RO SU RO MI JA WA JA RO MI WA JA

NI einfügen

SU
RO
NI
MI
LE
JA
WA

JA MI RO MI NI MI RO SU RO NI MI JA WA JA

LE einfügen

SU
RO
NI
MI
LE
JA
WA

JA MI RO MI NI MI RO SU RO NI MI LE JA WA JA

Die Schüler lernen bei diesen kreativen Aufgaben die Energetik der tonalen Tonbeziehungen kennen (z.B. WA will zu JA, NI will zu MI), sie anzuwenden oder bewusst zu durchbrechen. Die Schüler lernen über das Ausprobieren von Varianten die 3 Tonpaare in der Tonfamilie kennen und lernen zu unterscheiden, wer hier mit wem besser oder schlechter auskommt:

1. RO-SU-RO = Pendeltonbeziehung:
2. WA-JA = Leittonbeziehung:
3. NI-MI = Gleittonbeziehung:
4. LE = „ledig“:

Hinweise: Alle Tonfolgen sind möglich, aber nicht alle Tonfolgen sind leicht zu treffen. Die Stimme ist die wichtigste Kontrollinstanz, Instrumente werden nicht benutzt. Der Tonumfang bewegt sich innerhalb der mittleren Singtonhöhe der Kinderstimme im Bereich einer Sexte (JA-LE-MI-NI-RO-SU) und Einbeziehung des unteren Leittones WA. Jeder Ton kann JA-Ton sein! Die obige Darstellung von Melodiebeispielen in F-Dur ist nur ein Hinweis für den Lehrer und nicht für die Schüler gedacht! Man muss die Schüler anhalten, jede Tonfortschreitung zu probieren, um diese auf ihre Verwendbarkeit zu prüfen. Je nach Leistungsvermögen müssen die Übungen angepasst werden. Es ist auf exakte Darstellung der Handzeichen bei genauer Positionierung des Tonraumes zu achten. Eine saubere Intonation ist sehr wichtig. Die Korrektur unsauberer Intonation erfolgt aber nicht durch Bemerkungen wie falsch – richtig, zu hoch – zu tief ect. sondern über das Mitsingen. Hat ein Schüler eine Tonfolge erfunden, die er nicht sauber treffen kann, hilft ohne große Zurechtweisungen die Gruppe und der Lehrer. Schwere Tonfolgen können auch sehr schön klingen. Der Hinweis sollte also mehr auf die Erfindungsgabe zielen und dort loben, als musikalische Fehlleistungen zu korrigieren. Ist der kreative Impuls als Ansporn erst einmal gegeben, werden sich auch die musikalischen Fähig- und Fertigkeiten verbessern. Diese Improvisationsübungen sollten über das ganze Schuljahr hinweg erfolgen. Sie sind der Grundstein für Musikverständnis und Hörfähigkeit. Bestenfalls beginnt jede Unterrichtsstunde mit einer 5-minütigen Improvisation. Jede Woche ist ein anderer Schüler dran.

Interne Bewertungskriterien sind in Reihenfolge ihres Gewichts:

1. Intonationssicherheit
2. Fantasiebegabung = kreativer Umgang mit dem Tonmaterial

3. Deutlichkeit der Darstellung (Handzeichen)

⇒ Melodische Erfindungsübungen

Unter Einbeziehung des gesamten Tonvorrats der diatonischen Dur-Skala WA – JA – LE MI – NI – RO – SU werden nun zuerst ohne Rhythmus Melodien gebaut. Es versteht sich von selbst, dass hier das Zufallsprinzip eher zu chaotisch anmutenden Tonfolgen führt (ausprobieren !!!). Wie kreieren eine einfache „Urmelodie“ an der Magnettafel und beginnen diese durch Variantenbildungen zu „verbessern“. Vor allem lernen die Schüler den Unterschied zwischen Ganz- und Halbtonschritt erkennen. Hier ein Beispiel:

"Urmelodie"

JA LE MI NI RO SU RO NI MI LE JA

Vertauschen von Tönen LE-MI (aufwärts) und NI-MI (abwärts)

JA MI LE NI RO SU RO MI NI LE JA

Die neue Melodie fängt mit JA an und endet auch mit JA. Muss das so sein? Die Schüler probieren es aus:

mehrfaches Vertauschen von Tönen, es fängt nicht mit JA an und endet nicht mit JA

RO NI MI JA LE SU RO NI JA MI LE

Diese Melodie fängt zwar logisch an, aber der Schluss ist offen und es scheint so, als stelle diese Musik eine Frage. Da die Melodie nun noch nicht zu Ende ist, fügen wir entweder einen eigenen Schluss an oder wie hängen einfach unsere Melodie des letzten Beispiels hinten dran.

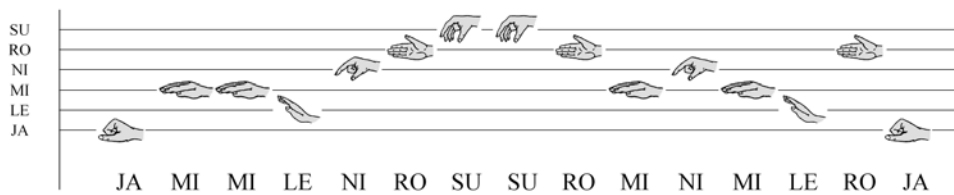
Bisher haben wir nur Töne vertauscht. Am Ende waren es immer noch die 11 Töne unserer „Urmelodie“. Wir holen uns die Urmelodie erneut hervor und versuchen eine Variante, in dem wir Töne direkt wiederholen:

Wiederholen von Tönen

JA LE MI MI NI RO SU SU RO NI MI MI LE LE JA

Das sieht zwar ganz gut aus, aber so richtig entfernt haben wir uns von der Urmelodie nicht. Die Schüler versuchen verschiedene Varianten, kombinieren die bisher gewonnen Ergebnisse und kommen zu dieser Melodie:

Vertauschen und Wiederholen von Tönen in Kombination



Man könnte auch noch mit RO oder MI anfangen oder das SU mehr nach hinten verlagern. Die Magnettafel bietet unendliche Möglichkeiten, schnell etwas auszuprobieren. Das kleine Kunstwerk ist in ständiger Veränderung begriffen. Am Ende dieser Übung hat vielleicht auch jeder Schüler seine eigene Variante gefunden.

Wenn die Melodie fertig ist, kann jeder sein kleines Kunstwerk auch einmal auf dem Xylophon oder Metallophon spielen. Damit das funktioniert, hat der Lehrer die Klangstäbe entsprechend der aufliegenden Tonart mit den JALE-Zeichen versehen. Die Schüler singen und spielen im Wechsel. Wenn eine Melodie gefallen hat, gibt es Applaus.

Themenfeld 3 Rhythmus und Metrum in der Melodie

⇒ Melodie, Rhythmus und Metrum

Wenn wir uns die kleine Melodie genau ansehen, dann ist diese in kleinen Teilstücke gebaut, die wir singend erforschen:



Die Schüler untersuchen, welche rhythmischen Notenwerte zugeordnet werden können, um dieser Phrasierung zu entsprechen und kommen auf folgendes Beispiel:



Durch etwas Nachzählen kommen wir dazu, diesem Rhythmus einen 3/4-Takt zuzuordnen:



Durch Ausprobieren kommt die Gruppe auch zu einer Variante im 4/4-Takt. Hier allerdings gibt es einige Probleme. Der erste und der letzte Takt haben zuviel Notenwerte, und die Betonungen sind nicht so überzeugend wie im ersten Beispiel:

Musical notation for a 4/4 time signature. The staff shows a sequence of notes: JA MI MI LE | NI ROSU SU | RO MI NI MI | LE RO JA. Hand-drawn figures above the notes show finger positions and movements. The first and last measures contain more notes than the others, and the phrasing is awkward.

Wir werden nicht umhin kommen, die Rhythmuswerte zu verändern. Im Ergebnis der Arbeit erscheint dann auch noch die Phrasierung verändert:

Musical notation for a 4/4 time signature. The staff shows a sequence of notes: JA MI MI LE NI RO | SU SU RO MI | NI MI LE | RO JA. Hand-drawn figures above the notes show finger positions and movements. The phrasing is more balanced and natural than in the first example.

Hinweise: Diese Arbeit ist umfangreich und verlangt Aufmerksamkeit und Geduld beim Ausprobieren. Nicht jede Lösung ist wirklich überzeugend. In der zweiten Klassenstufe wird der Lehrer noch viel Hilfestellungen anbieten müssen. Den „Forscherdrang“ darf er aber nicht unterdrücken. Auch wenn klar ist, dass ein Veränderungsvorschlag zu einem absurden Ergebnis führt, sollte man den Vorschlag umsetzen. Es wird hierbei ausschließlich im Plenum gearbeitet. Wichtig ist, diesen Weg nicht nur an einem Beispiel zu gehen. Erst unterschiedliche Vorlagen schaffen durch jeweils individuelle Lösungsansätze auch Klarheit über musikalische Sachverhalte. Bezieht man den Leitton WA mit ein, ergeben sich neue Möglichkeiten. Im Zentrum des Herangehens steht die Überlegung: „Wie kommt tönende Materie (Musik) in Form?“ und nicht: „Welche Formen gibt es in der Musik?“.

Themenfeld 4: Klingendes Schlagwerk und Instrumentation

⇒ Instrumente und ihre Klänge erkennen

Die Arbeit mit Instrumenten des Klingenden Schlagwerks ist ob ihrer Handhabung sehr unterschiedlich bezüglich der Ausführbarkeit in Kinderhänden. Gerade solche, oft als leicht zu bedienende Instrumente immer wieder gebrauchte, sind für die kleineren Hände sehr unglücklich zu handhaben. Ganz oben sind die Klanghölzer zu nennen. Ihre richtige Handhabung setzt voraus, dass die Hände der Kinder unter dem aufliegenden Klangholz einen Resonanzraum bilden müssen, damit das Instrument klingt. Bei anderen Instrumenten wie beispielsweise das Triangel, ist der Anschlagspunkt außen-oben und nicht innen-unten. Zum Kennenlernen der Instrumente gehört auch ihre Einordnung. Diese geschieht nach dem energetischen Wandler, der mechanische in akustische Energie umwandelt. Die Kinder lernen zu unterscheiden:

1. Membranklinger (Trommeln aller Art, Pauken / Membrane bilden den Wandler)
2. Selbstklinger (Klanghölzer, Triangel, Becken / das Instrument ist selbst Wandler)

3. Stabklinger (Klangstäbe, Xylophon, Metallophon, Marimba, Röhrenglocken / die Stäbe oder Platten sind die Wandler, bedürfen aber meistens eines Resonators zur Klangverstärkung)

Die normale Handhabung der Instrumente muss erlernt werden, um danach Varianten der Klangbildung zu erforschen, zu beschreiben und bei der Ausführung der Kompositionen zu verwenden. Der Sinn aller Arbeiten mit klingendem Schlagwerk ist nicht das Spiel, sondern der kreative Umgang mit dem Instrumentarium. Zu Beginn ist es also erforderlich alle Instrumente, die man verwenden möchte zu demonstrieren und ihre normale Handhabung zu üben. Ebenfalls zu dieser Übung gehört es, den Klangcharakter der einzelnen Instrumente zu beschreiben.

⇒ Eigene Spielweisen erforschen

Jedes Instrument verfügt über Standardspielweisen und Alternativspielweisen, die mit bestimmten Schlagpunkten zusammen einen jeweils charakteristischen Klang ergeben. Hier ein Beispiel:

Instrument	Standardspielweisen	Alternativspielweisen	Schlagpunkte
Handtrommel	Hand Filzschlägel	Holzschlägel schlagen oder reiben Gummischlägel schlagen oder reiben div. Körner wie Reis, Linsen usw. im umgekehrten Korpus schwenken Jazzbesen schlagen oder reiben Hand reiben (Fingernägel)	Mitte, Rand, Korpus
Becken (Zymbelbecken)	Filzschlägel	Holzschlägel schlagen oder reiben Gummischlägel schlagen oder reiben Jazzbesen schlagen oder reiben Fingerschlag mit Bogen streichen Triangelstab schlagen oder reiben	Seitliche Mitte, direkt an der Kante

Es ist die Aufgabe, unterschiedliche Klänge zu erforschen und bei der Ausführung eigener Kompositionen einzusetzen.

⇒ Eigene Instrumente

Überall um uns herum gibt es Gegenstände, die bei unterschiedlicher Handhabung durchaus als Musikinstrumente verwendet werden können. Es ist eine Aufgabe, mit solchen Instrumenten zu hantieren, wenn die Rhythmuskompositionen umgesetzt werden sollen. Auch eine freie Improvisation ist durchaus denkbar. Die Schüler beschreiben den Klangcharakter der Instrumente.

Auf der Grundlage der Erkenntnisse über den Zusammenhang von Materialbeschaffenheit der Instrumente und ihrem daraus primär resultierenden Klangcharakter werden fachübergreifend mit dem Unterrichtsfach Werken aus verschiedenen Materialien eigene Instrumente entworfen und gebaut. Die Aufgabe des Unterrichtsfaches Musik kreativ besteht nun darin, mit diesen Instrumenten Klangimprovisationen durchzuführen.

Hinweise: Das Fach Musik kreativ ist keine Instrumentenbauwerkstatt.

4.3 Jahrgangsstufe 3

Themenfeld 1: Rhythmuskomposition

⇒ Mit der 3. Jahrgangsstufe beginnt die Beschäftigung mit der Mehrstimmigkeit. Durch die Aufgaben des einstimmigen aber mehrschichtigen Schlagzeugstücks konnten die Schüler bereits eine kleine Vorbereitung auf mehrliniges Denken erleben. Jetzt beginnt die bewusst gesetzte Mehrstimmigkeit bei der strukturell betrachtet die sukzessiven Klangebenen simultan gelagert werden. Unsere erste Übung baut auf Erfahrenem auf. Zu einer einstimmigen Rhythmuskomposition wird eine zweite Stimme hinzugefügt. Dabei geht man so vor:

1. Komposition einer einstimmigen Schlagzeugmusik mit Metrum **4**

2. Eine zweite Stimme ist nur dann eine echte zweite Stimme, wenn sie etwas anderes tut als die erste Stimme (ausprobieren!). Nach dem einfachen Prinzip der Komplementär-Rhythmik (Notenwerte ergänzen sich) wird eine zweite Stimme hinzugefügt. Die Komplementäre für unsere Komposition lauten:

- a. zu
- b. zu
- c. =

Hier also das Ergebnis unserer Komponierarbeit:

3. Das hier entstandene Beispiel folgt strikt dem Komplementärmuster. Daher versuchen wir nun, dieses etwas mechanisch wirkende Prinzip aufzubrechen, in dem wir nicht an jeder Stelle zwanghaft den komplementären Notenwert dagegen setzen. Das Stück wird nun mit verschiedenen Instrumenten probiert. Letztlich entscheiden wir uns für die Besetzung Klanghölzer und Trommel und fügen die Symbole in die

Partitur ein. Bei der Probenarbeit stellen wir fest, dass es wichtig ist, nicht immer am Anfang zu beginnen, wenn etwa am Ende etwas noch nicht klappt. Daher fügen wir Taktzahlen ein, um die Probenarbeit zu effektiveren. Anfangs des zweiten Systems steht eine kleine 4, hier ist also der 4. Takt. Am Ende entsteht ein fertiges Musikstück, das wir Trommelmusik 1 nennen:

Trommel-Musik I

Thomas Buchholz

System 1:

Staff 1: Schritt Schritt Schritt lau-fen Schritt Schritt Schritt lau-fen STE - HEN psst lau-fen

Staff 2: Schritt lau-fen lau-fen Schritt Schritt lau-fen lau-fen Schritt STE - HEN lau-fen Schritt

System 2:

Staff 1: Schritt Schritt lau-fen lau-fen Schritt lau-fen lau-fen lau-fen STE - HEN Schritt psst

Staff 2: lau-fen lau-fen Schritt Schritt lau-fen Schritt STE - HEN lau-fen lau-fen Schritt psst

Mittel: Notenfolien und Notenpapier R2, Folienstifte, Schwämmchen, Instrumente

Hinweise: Das ist eine sehr einfache Methode, in die Zweistimmigkeit einzuführen. Daher ist es auch möglich, dass jeder Schüler selbstständig eine solche kleine Komposition verfertigen kann. Nur die Einführungsdemonstration erfolgt im Plenum. Bei der Arbeit sind folgende Begriffe bzw. Sachverhalte zu erklären:

- Notenzeile (enthält die Noten für eine Stimme oder ein Instrument)
- Notensystem oder System (besteht aus mehreren Notenzeilen, die mit einer Klammer an Anfang zusammengehalten werden)
- Partitur (alle an einem Musikstück beteiligten Instrumente werden in Systemen erfasst und bilden die Partitur)
- Stimme (Wenn eine Partitur so viele Instrumente enthält, dass das Spielen daraus unmöglich wird, weil man die Übersicht verliert, kann man für jedes Instrument bzw. jeden Spieler nur seine Notenzeile ausschreiben. Das ist dann eine Einzelstimme oder Stimme.)
- Schlagzeugschlüssel (Ist der Notenschlüssel, der uns sagt, dass es sich um eine Schlagzeugstimme handelt und steht am Beginn jeder Notenzeile.)
- Notenausrichtung (=Spationierung) (Der Abstand *hinter* jeder Note muss sich so zum Notenwert verhalten, dass die jeweils kleineren Werte noch darunter passen. Eine schlechte Ausrichtung wird deutlich, wenn man eine zweite Stimme einfügen will. Es ist schlecht, dass trotz unterschiedlicher Notenwerte in der ersten Zeile alle Abstände hinter den Noten gleich sind:

Eine richtige Ausrichtung ist dann erreicht, wenn die Notenabstände hinter den Noten ihrem realen Wert entsprechen. Richtig wäre das Notenbeispiel so:



Bei der Aufgabe ist darauf zu achten, dass es alle Versuche im Notenbild sofort durch das Spiel auf den Instrumenten ausprobiert wird. Dabei muss darauf geachtet werden, dass die Schüler wirklich das spielen, was in ihren Noten geschrieben steht.

⇒ Konstruktion aus Spiegel und Krebs

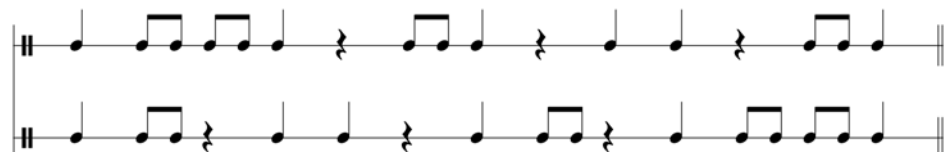
Um ein Musikstück zu komponieren, haben wir uns bisher mehr oder weniger mit dem Zufall als Operator begnügt. Aber schon beim Melodienbau konnten wir feststellen, dass die Zufallstechnik nicht immer zu entsprechend verwertbaren oder akzeptablen Ergebnissen führt. Nun wollen wir zunächst einstimmig, dann mehrstimmig versuchen, die Anordnung der Notenwerte einer Ordnung zu unterwerfen. Wir verwenden eine unserer einstimmigen Rhythmuskompositionen:



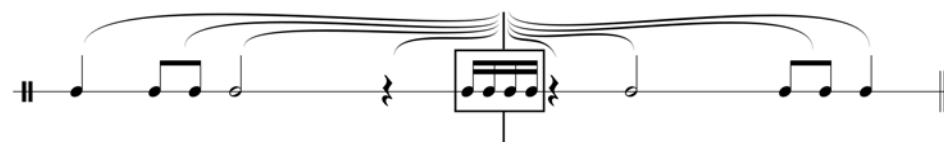
Dieses kleine Stück spielen wir nun auch rückwärts:



Wenn wir zwei Gruppen bilden, können wir unser erstes Trommelstück vorwärts und rückwärts gleichzeitig zusammen spielen, so entsteht ein zweistimmiges Musikstück, das wir nun klatschen und auf verschiedenen Instrumenten spielen:



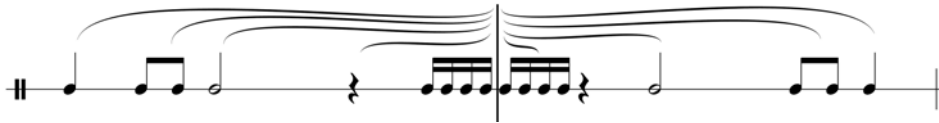
Wir beobachten: Aus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ wird beispielsweise $\text{♩} \text{♩}$ aber aus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ würde $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ werden, also ist die zweite Notengruppe unumkehrbar. Nun konstruieren wir einen einstimmigen Rhythmus, der um eine Achse gespiegelt ist. Unsere Spiegelachse sind die Hüpfennoten:



Die Probe verrät, dass beim Versuch, der Zweistimmigkeit durch gleichzeitiges Vor- und Rückwärtsspielen nur eine Einstimmigkeit herauskommen kann:



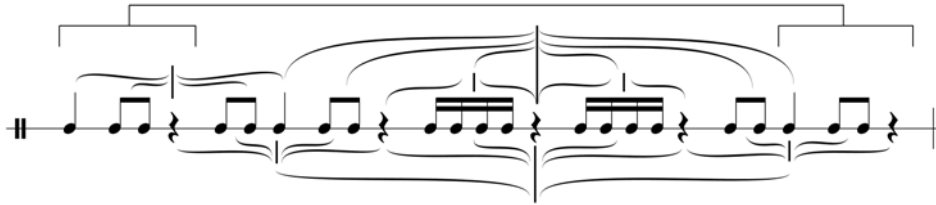
Wenn wir aber nun die Spielachse nicht auf einen Notenwert legen, sondern zwischen zwei Notenwerte. Unser Versuch:



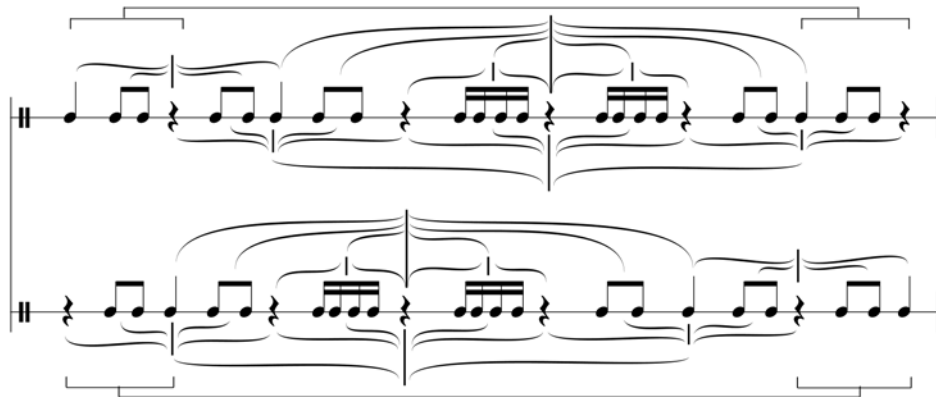
Wir bekommen das gleiche Ergebnis. Das Spielen des Stückes bestätigt unsere Erkenntnis, dass alle gespiegelten Rhythmen immer unumkehrbare Rhythmen sind. Unabhängig davon, wo die zentrierte Spiegelachse liegt. Wenn wir aber mehrere Spiegel ineinander verzahnen, kommen wir bei zwei zueinander symmetrisch angeordneten Spiegelachsen zu folgenden Ergebnis:



Dieser Rhythmus ist umkehrbar, trotz der beiden symmetrischen Achsen. Wir vervollständigen unseren Rhythmus. Dabei findet jeder Schüler seine eigene Lösung, die er auf seine Folie schreibt. Hinterher vergleichen wir die Lösungen. Ein Beispiel:



Mehrfach ineinander verschachtelte Spiegelungen und die wirklich überzeugende Lösung durch Wiederholung der 3 Elemente des Anfangs am Schluss des Stückes. Diese Konstruktion ist umkehrbar und in ihrer Umkehrung ein kleines Meisterwerk:



Betrachten wir uns das Ergebnis genau, so ist über die Spiegelung und den Krebsgang der Oberstimme eine Art Kreuzspiel entstanden. Mit Sicherheit ist zu vermuten, dass die Schüler nicht gleich auf derart perfekte Ergebnisse kommen werden. Es ist jedoch erstaunlich, welche Fantasie bei einer Konstruktion angeregt werden kann. Mit nur vier unterschiedlichen rhythmischen Elementen ist ein derart komplexes Gebilde entstanden.

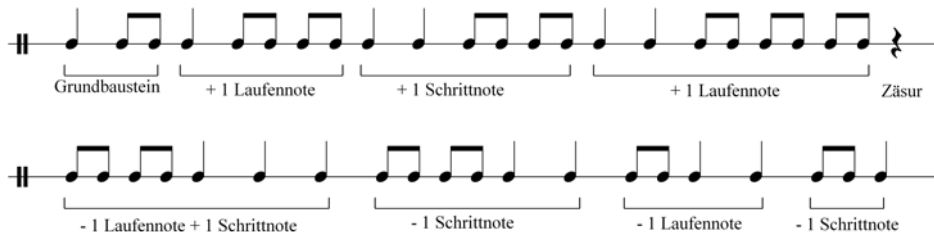
Hinweise: Bei der Arbeit im Plenum ist die Demonstration von Möglichkeiten durch den Lehrer unerlässlich. Auf diese Weise kann die Kreativität der Schüler für eigene Versuche angeregt werden. Trotzdem wird man erstaunt sein, welche Fantasie Kinder bei dieser Aufgabe entwickeln. Es ist auch möglich derartige Konstruktionen vorerst mit Rhythmuskarten oder an der Magnettafel zusammenzustellen. Die Anzahl der einzelnen rhythmischen Elemente entscheidet letztlich auch über die mögliche Schwierigkeit. Ein Weniger ist manchmal auch ein Mehr und bietet ein „Meer“ an Möglichkeiten.

Folgende Begriffe bzw. Sachverhalte sind zu erklären:

- Krebs (Retrograde) ist der Rückwärtsgang
- Spiegel (Inversion) ist bereits aus der Bildkunst bekannt
- Kreuzspiel bedeutet ein Überkreuzen der Stimmen

⇒ Additive und Subtraktive Komposition

Ein weitere Konstruktion ist eine Verfeinerung des Wiederholungsprinzips. Einzelne Elemente oder Elementgruppen werden dabei addiert oder subtrahiert. Hierzu ein Beispiel, das nach anfänglichem Aufbau die Struktur in ähnlicher Weise wieder abbaut:



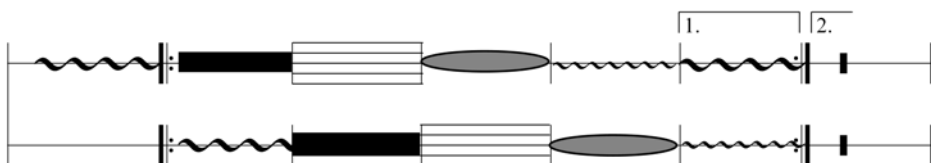
Die ersten Elemente sind additiv aus dem Grundbaustein entstanden: im Wechsel werden Laufen- und Schrittnoten hinzugefügt (addiert). Nach der Zäsurpause ist die letzte Figur (2 Schritt- + 3 Laufennoten) umgekehrt worden (2 Laufen- und 3 Schrittnoten). Die folgenden Bausteine entstehen durch Subtraktion von Schritt- und Laufennoten im Wechsel, bis am Ende die Krebsform des Grundbausteins das kleine Stück beschließt. Zum Training des Gedächtnisses lassen sich solche Baukastenformen auch improvisieren. In jedem Falle ist das eine reizvolle Variante zum Spiel auf verschiedenen Instrumenten des Klingenden Schlagwerks. Ebenfalls sinnvoll ist das Laufen solcher Konstruktionen. Auch eine Zweistimmigkeit aus der Zusammenführung von Vor- und Rückwärtsgang ist eine Variante der spielerischen Umsetzung.

Mittel: Notenpapier R1-k und Folien mit Stift und Schwämmchen, Klatschen, Laufen, diverse Instrumente

Hinweise: Diese Variante der Konstruktion dürfte noch etwas leichter sein als Krebs und Spiegel. Begabte können auch eine Kombination dieser Verfahren mit Krebs und Spiegel versuchen. Die Grundelemente darin sind auch in obigem Beispiel zu erkennen, so ist der Schlussbaustein die Krebsform des Grundbausteins von Anfang. Eine weitere Variante besteht darin, dass die Schüler vorgegebene Konstruktion analysieren, um das Bauprinzip der Konstruktion zu erkennen.

⇒ Imitation als Konstruktionsprinzip (Kanon)

Bei dieser Aufgabe wollen wir die Konstruktion als Formelement direkt in der Zweistimmigkeit nutzen. Hierbei arbeitet man von Anbeginn an mit festem Taktgefüge. Ein gutes Schema für eine Form bildet der Kanon. Er beruht auf der Imitation. Seine Grundstruktur lässt sich grafisch am besten verdeutlichen:



Jeder Takt enthält eine Notengruppe, die sich im folgenden Takt in der zweiten Stimme wiederholt. Die Übertragung des abgebildeten Schemas in einen Trommelkanon, zeigt folgendes Beispiel im Drei-Schrittnoten-Takt:

Trommel-Musik 2 (Kanon)

Thomas Buchholz

3

Schritt lau-fen Schritt Schritt Schritt lau-fen Schritt Schritt psst Schritt lau-fen Schritt
 psst psst psst Schritt lau-fen Schritt Schritt Schritt lau-fen Schritt Schritt psst

5

Schritt Schritt lau-fen Schritt Schritt psst Schritt lau-fen Schritt STE - HEN psst
 Schritt lau-fen Schritt Schritt Schritt lau-fen Schritt Schritt psst STE - HEN psst

Mittel: Notenpapier und -folien, Stifte und Schwämmchen, Instrumente

Hinweise: Derartige einfache Kanonstrukturen lassen sich sehr fantasievoll umsetzen. Das Spielen mit diversen Klangfarben ist sehr reizvoll, da dadurch Strukturen hörbar gemacht werden können.

Folgende Begriffe oder Sachverhalte sind zu erläutern:

- a. Kanon (gemeint ist der Ringkanon, nicht die artifizielle Form)
- b. Imitation (eine Stimme imitiert die andere)

⇒ Bordun-Improvisation

Die Gruppe entwirft eine eintaktige rhythmische Grundstruktur für eine große Conga und 2 verschieden große Päcklein (= Tomtom-Trommel), die unsere Bordunstimme bildet.

Als Metrum wählen wir die Taktart $4/4$. Zuerst entwerfen wir die rhythmische Struktur als Summarium aller Ereignisse:

4

Diese Struktur verteilen wir nun auf die drei Instrumente. Die beiden Päcklein stellen wir nebeneinander und lassen sie (aus Personalmangel) nur von einem Schüler spielen. Dieser hat rechts das höher und links das tiefer klingende Päcklein stehen und in beiden Händen einen Schlägel. Damit er genau weiß, wann er welches Instrument bedienen muss, bekommt er für sein Doppelpack eine zweiliniige Notenzeile, wobei die obere für das rechte (höhere) und die untere für das linke (tiefere) Päcklein gilt. Damit haben wir 3 Instrumente für 2 Spieler mit Noten zu versorgen. Unser Vorrat besteht aus 4 Notenzeichen, diese werden nun auf die 3 Instrumente verteilt. Diese Aufgabe ist zunächst mit der Bedienung des Metrums verbunden. Wir haben gelernt, dass die erste Note nach dem Taktstrich betont ist. Bewusst geben wir diese erste Note auf das tiefste Instrument, die Conga. Damit aber der erste Schlag auch richtig kräftig ist, weil er ja der Grundschatz ist, geben wir die Note zusätzlich dem hohen Päcklein. Das Laufnotenpaar geben wir nur den Päcklein, die erste Note dem tiefen Päcklein, die zweite Note dem hohen Päcklein. Die folgende Schrittnote geben wir auch noch dem Päcklein, so dass unser Spieler recht munter hin- und her spielen

kann. Abschließend geben wir die letzte Note dem Congaspieler, damit der nicht zu wenig zu tun hat. Alle freien Stellen füllen wir nun mit Pausenzeichen. Unser Ergebnis:

Dieser eine Takt wird nun ständig wiederholt. Man kann ihn auch englisch als Patter bezeichnen. Nun setzen wir weitere Schlaginstrumente hinzu. Wir bilden 3 Gruppen: die erste spielt auf Holz-Selbstklingern (z. B. Holzblock und Klangholz), die zweite spielt auf Metall-Selbstklingern (z. B. Triangel, kl. Aufschlagbecken) und die dritte auf Rassel-Selbstklingern (z. B. Maraca, Ratsche). Jeder Gruppe ordnen wir eine bestimmte Aktion zu. Für die gesamte Patter nehmen wir uns aber jetzt 2 Takte Zeit, bevor diese wiederholt wird. Wir fügen unsere Partitur zusammen und markieren und die beiden Pattern:

Bei dieser Bordunbegleitung nutzen wir etliche Variantenbildungen. Dazu zählt der Austausch der Instrumente ebenso wie das Verändern der Rhythmen. Zuletzt wählen wir ein beliebiges Lied, das auch im 4/4-Takt steht und singen es dazu. Es ist auch möglich, unser Werk zu vertanzen. Fügt man mehrere verschiedene solcher Stücke aneinander bekommt man ein kleines Ballett.

Mittel: Notenpapier und Notenfolie R5-s oder R5 mit Schreibutensilien, Instrumente, Spielen, Klatschen, Tanzen

Hinweise: Das Anfertigen einer solchen Begleitpartitur ist relativ einfach. Entweder man verteilt die Notenwerte aus einem Summarium oder man denkt sich einfach etwas aus. Wichtig ist nur, dass die Hauptschlagzeiten ein entsprechendes Gewicht bekommen. Das geschieht durch tiefe Instrumente und durch Dopplungen. Man sollte darauf achten, dass anfänglich nur einfache Notenwerte benutzt werden. Der Schwierigkeitsgrad steigt aber nicht nur durch die verwendeten Werte, sondern auch durch das Tempo. Will man ein Lied begleiten, muss oft ein recht straffes Tempo gewählt werden. Man kann auch Partituren herstellen, die wesentlich mehr mit Pausen durchsetzt sind, oder man kann die Länge der Pattern vergrößern. Es sollten aber immer ganztaktige Pattern verwendet werden. Bei 2er- oder 3er-Metren sind eintaktige Pattern nicht immer sinnvoll.

Themenfeld 2: Melodie und Motiv

⇒ Mithilfe der relativ-funktionalen Methode JALE sind die Übungen im durtonalen Bereich bis zu Oktave auszuweiten. Besondere Beachtung bei den Improvisationsübungen erfahren auch weniger elementare Tonverbindungen. Hier einige Beispiele:

Dreiklang mit Oktave

JA
WA
SU
RO
NI
MI
LE
JA
WA

JA MI RO SU RO SU WA JA RO MI JA WA JA

Sekundbrücken

RO
NI
MI
LE
JA
WA

JA MI RO NI MI NI LE MI JA WA LE JA

Tritonus

SU
RO
NI
MI
LE
JA
WA

JA MI RO JA WA LE NI LE MI RO SU RO NI WA JA

tiefes RO

SU
RO
NI
MI
LE
JA
WA
SU
RO

JA RO JA LE MI JA RO RO SU RO MI JA SU WA JA

unterscheide: RO - JA /JA - NI

RO
NI
MI
LE
JA
WA
SU
RO

RO JA LE MI NI RO JA NI MI JA LE RO JA

Tonleiter durchbrochen

JA
WA
SU
RO
NI
MI
LE
JA

JA LE MI NI RO MI SU WA J̄A

Tonsprünge

JA
WA
SU
RO
NI
MI
LE
JA

JA NI MI JA SU RO JA WA J̄A NI LE JA

Hinweise: Die hier in Auswahl vorgegebenen Beispiele sind nur zum besseren Verständnis in F-Dur notiert. Für die Schüler gilt die relative Methode beim Singen! Auf die Hilfe von Instrumenten, die saubere Intonation unterstützen, sollte verzichtet werden. Allein das Gehör ist der Maßstab. Es ist immer wieder auf die Energetik der Tonbeziehungen zu verweisen. Durch den Lehrer sollen bereits zweistimmige Singübungen vorgegeben und trainiert werden.

⇒ Das innere Gehör

Jeder Mensch, so er denn gesund ist, besitzt die Fähigkeit der relativen Farbsichtigkeit. Man kann die Augen schließen und sich die Farbe Rot vorstellen. Sicher wird sich jeder individuell seinen eigenen Rot-Farbtönen vorstellen, aber nur sehr selten ist jemand in der Lage sich genaue Farbtöne zu merken. Mit dem musikalischen Gehör ist das ähnlich. Jeder Mensch ist in der Lage, sich auch ohne äußeren Klang Melodien am inneren Ohr vorbeiziehen zu lassen, aber nur wenige Menschen können sich absolute Ton-Frequenzen merken und wiedererkennen. Das sogenannte absolute Gehör ist also eher selten. Daher sind wir auf unser relatives Hören angewiesen und genau dieses gilt es auszubilden. Für das Fach Musik kreativ ist das relative Hören eine Voraussetzung zum Verständnis von Musik. In der 3. Jahrgangsstufe kann man regelmäßig Übungen durchführen.

Die Übung ist recht einfach. Normalerweise singen die Schüler nach Handzeichen, die der Lehrer oder ein Schüler improvisieren. Nun kann man mit einem kleinen Zeichen mitten im Melodiefluss das laute Singen unterbinden, jedoch die Melodie weiter mit Handzeichen anzeigen. An einer bestimmten Stelle gibt man ein Zeichen, damit die Schülergruppe das Singen wieder aufnimmt. Ist innerlich richtig gehört worden, trifft man den Einstiegston genau. Das ist eine bildende wie unterhaltsame Variante der Solmisation, die Kindern allgemein viel Freude bereitet.

Eine zweite Übung geht absolut stumm vonstatten. Man wählt eine bekannte Liedmelodie und zeigt diese im richtigen Rhythmus an. Es gilt die Melodie zu erkennen. Das Beispiel lässt sich kreativ dadurch erweitern, dass Schüler eigene kurze (!) Melodien so lange hintereinander anzeigen, bis einer der Gruppe die Melodie erfasst hat und ohne Hilfe singen kann.

Hinweise: Das Training des inneren Hörens ist ein wichtiges Training für das Gedächtnis. Man sollte es regelmäßig zur Auflockerung des Unterrichts verwenden. Es macht keinen

Sinn, wolle man diesen Bereich des Themenfeldes 2 in einem Unterrichtsblock abhandeln. Außerdem fördert diese Übung in besonderer Weise die Konzentrationsfähigkeit.

⇒ Das Motiv

Ein Motiv ist der kleinste musikalische Baustein. Aus mehreren Motiven wird ein Thema oder eine Melodie. Daher gilt es zu untersuchen, woraus sich denn ein Motiv zusammensetzt. Das Motiv hat vier Komponenten

1. Melodische Komponente, besteht aus mindestens zwei Tonhöhen
2. Rhythmische Komponente, besteht aus mindestens zwei Notenwerten
3. Metrische Komponente, besteht aus mindestens einer Betonung
4. Harmonische Komponente, besteht aus der harmonischen Zuordnung

Die harmonische Komponente wollen wir ausklammern. Auch hat nicht jedes Motiv generell eine harmonische Komponente. Die Aufgabe wird sein, zunächst charakteristische Tonverbindungen zu suchen, die aus zwei oder drei Tönen bestehen. Wir probieren verschiedene Tonfolgen singend und mit Handzeichen aus, zunächst mit 2 Tönen:

RO MI || RO SU || RO JA || JA NI || SU LE || WA NI || JĀ JA ||

Die Rufterz RO – MI ist bekannt, es sind aber auch gewagtere Töne dabei. Untersucht man das rhythmische Verhalten beim Singen, so stellen wir fest, dass man mit allen Werten brauchbare Ergebnisse erzielen kann. Was die Betonung angeht unterscheiden sich die Varianten deutlich. Sie unterscheiden sich im Gestus. Trotzdem ist es möglich jeden der jeweils beiden Töne zu betonen (ausprobieren!). Und die dreitönigen Motive:

RO MI JA || LE WA SU || WA NI MI || WA JĀ MI ||

Hier wird es interessanter, denn ob ich Lau-fen – Schritt oder Schritt – Lau-fen rhythmisiere führt zu allen möglichen Varianten. Ob diese alle gleichwertig sind, bleibt die offene Frage. Nehmen wir die Betonung hinzu. Man kann immer nur einen Ton betonen! In Kombination von unterschiedlichen Rhythmen und Metren untersuchen wir den Gestus:

WA JĀ MI || WA JĀ MI || WA JĀ MI || WA JĀ MI ||

Unsere acht Varianten könnten sicher noch mehr werden. Solche Varianten bilden wir aus vielen Tongruppen. Man kann auch viertonige Gruppen bilden. Am Ende der Arbeit haben wir eine stattliche Anzahl von Motiven gebildet. Wir charakterisieren die Motive und untersuchen sie auf ihren Stellenwert innerhalb einer Melodie. Nicht alle Motive, die wir entwickeln taugen beispielsweise für das Ende einer Melodie, andere sind für einen Anfang nicht geeignet. Wir schreiben alle Motive auf kleine Zettelchen, Jeder Zettel hat also ein Motiv. Nun sortieren wir die Motive so, dass eine Melodie entsteht. Jede Melodie sollte mindestens aus 4 Motiven, also 4 Zettelchen bestehen. Durch Pausenwerte oder verlängerte Notenwerte gleichen wir die gewählte Taktart aus.



Hinweise: Dieses Baukastenprinzip erinnert an Mozarts Musikalische Würfelspiel (Bärenreiter-Verlag). Es ist möglich, selbst ein solches Spiel zu entwerfen.

Themenfeld 3: Arbeit am Instrument

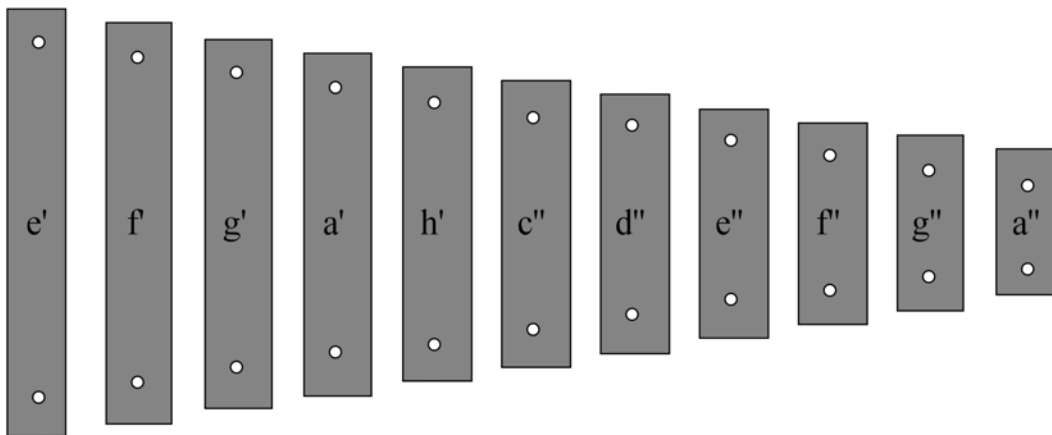
⇒ Relative und Absolute Tonhöhenbezeichnung

Bemerkungen zu Beginn: Alle Musikausgaben beruhen auf der traditionellen Notenschrift, vom Kinderliederbuch bis hin zur großen Orchesterpartitur. Eine Diskussion darüber, ob das Erlernen der Notenschrift notwendig ist, erübrigt sich daher. Lediglich die Frage, auf welchem Wege man Kinder an die Notenschrift heranzuführt, entscheidet endlich über den Erfolg. Das System JALE führt nicht von der Notenschrift weg, sondern zu ihr hin. Die Einführung des Tonartenzirkels der modernen Tonalität ist, wenn sie denn fruchtbar sein soll, eine kreative Aufgabe. Die Erkenntnis, dass die Tonarten im gleichschwebend temperierten Tonsystem nichts anderes als die instrumentale Abbildung unterschiedlicher Tonhöhen und Register sind, kann kaum über tabellarische Darstellungen oder die grafische Abbildung der Tonleitern vermittelt werden. Bevor man also zur Verschriftlichung des Tonsystems kommt, ist zu klären, was die verschiedenen Tonarten darstellen. Das geht nur über das Instrument. Hauptaufgabe ist es, den Unterschied zwischen relativer und absoluter Tonproportionsdarstellung deutlich zu machen.

Grundtonfixierung: Mittels eines Xylophons wird die folgende Beobachtungsübung durchgeführt. Man legt auf dem diatonischen Instrument die Klangstäbe für C-Dur auf und lässt nun die Schüler durch das Spielen auf dem Instrument den JA-Ton finden. Es wird der Klangstab ermittelt auf dem der Ton C steht. Man erklärt dass das C-Dur ist. Danach tauscht man alle H-Klangstäbe gegen B-Klangstäbe aus und wiederholt das Suchen des JA-Tones. Der Klangstab F wird als JA (Grundton) erkannt und man erklärt, dass nun F-Dur klingt. Diesen Vorgang wiederholt man noch mit ein oder zwei Tonarten. Die Frage ist, worin der Unterschied zwischen den verschiedenen JA-Tönen bestand. Das führt zu der grundlegenden Erkenntnis, dass die diversen Tonarten lediglich unterschiedliche Tonhöhen abbilden. Dabei handelt es sich immer um absolute Tonhöhen. Die Schüler lernen den Unterschied zwischen den Tonbuchstaben und den Tonsilben. Für das Singen und die Darstellung eigener Kompositionen oder theoretischer Sachverhalte verwenden wir Tonsilben und Handzeichen; für das Instrumentalspiel (Instrumente mit Tonhöhe) verwenden wir Tonbuchstaben. Hier eine Übersicht für die Hand des Lehrers:

	Absolute Tonhöhe	Relative Tonhöhe
Fixierung	auf Kammerton (a ¹ = 440 Hz)	auf tonalen Grundton
Benennung	Buchstaben	Tonsilben
Darstellung (schriftlich)	Klassische Notenschrift mit Liniensystemen, Schlüssel, Tonvorzeichnungen 	Handzeichen, Rhythmusnoten 
Tonsysteme	fast alle Tonsysteme mit Schwerpunkt auf Tonartenzirkel	grund- bzw. zentraltonorientierte diatonische Tonsysteme
Verwendung	instrumentale und vokale Notation	vokale Notation
unbrauchbar für:	vokale Improvisation, Musizieren ohne instrumentale Kenntnisse, energetische Darstellung von allgemein (relativ) wirkenden tonalen Beziehungen	Instrumentalspiel, nicht grundtonbasierte Tonalität (Pentatonik, Ganztonleiter ...), Atonalität

Die Einführung der klassischen Notenschrift erfolgt am Instrument. Man beginnt mit Stabspielen, auf denen zumeist Tonbuchstaben abgebildet sind:



In der 3. Jahrgangsstufe beschränkt man sich zunächst auf C-Dur, woran die Schüler die Stammtöne c, d, e, f, g, a, h erlernen und zunächst mit Handzeichen verbinden. Ebenso wie bei der relativen Methode ermitteln wir Ganz- und Halbtöne und ihre Position in der Tonleiter. Die Schüler lernen die 5-Linien-Notenzeile kennen und die Positionen der Notenköpfe auf der Linie und im Zwischenraum, die erste Hilfslinie und die dazu gehörige Notenhalsausrichtung:



Der Notenschlüssel (G-Schlüssel) ist bereits auf dem Notenpapier N1-g vermerkt, seine Bedeutung wird später erschlossen. Es ist ohne Sinn, die kostbare Unterrichtszeit mit Zeichenübungen für Notenschlüssel zu verschwenden.

Zuerst beginnen die Kinder für Arbeit das Arbeitszeug herzurichten. Daher übertragen wir die Töne der Klangstäbe in die Notenzeile und benennen die Töne mit Tonbuchstaben und Tonsilben:

c' d' e' f g' a' h' c'' d'' e'' f'' g'' a''

JA LE MI NI RO SU WA JĀ LĒ MĪ NĪ RŌ SŪ

Jetzt beginnen die Schüler unter Zuhilfenahme ihrer Erkenntnisse aus der Arbeit der Melodiebildung mit JALE eigene Melodien, zunächst in Schrittnoten direkt auf das Notenpapier N1-g zu schreiben. Unter jede Note vermerken die Schüler den entsprechenden Tonbuchstaben, um das Abspielen zu erleichtern. Später, wenn die Schüler zunehmend besser die Noten absolut lesen gelernt haben, kann dieser Schritt entfallen. Das Abspielen wird hinsichtlich des Treffens der richtigen Klangstäbe etwas Übung erfordern. Hier ein mögliches Beispiel:

Entsprechend der Verfahrensweise aus dem Themenfeld 2 kombinieren wie nun die Melodie mit Rhythmus und Metrum. Zuerst stellt man eine mögliche Phrasierung fest:

Normalerweise würde sich ein regelmäßiger 4♩ -Takt mit gleichmäßigen Schrittnoten ergeben. Wir versuchen durch die Verwendung von Laufennoten das vermeintlich Normale zu umgehen und kommen nach einigen Versuchen zu folgendem Ergebnis:

Hinweise: Die Anzeige der Taktart in Bruchzahlen wird erst in der 4. Jahrgangsstufe eingeführt, wenn auch die Notenwerte und das System des Zählens verstanden worden ist. Der Lehrer sollte genau darauf achten, dass bezüglich theoretischer Sachverhalte vor jeder Erklärung der Versuch und die klangliche Darstellung steht. Aus diesem Grunde ist es auch wichtig, dass die Schüler ihre kleinen Melodien nicht nur singen, sondern auch das Spiel auf dem Instrument trainieren. Für den Umgang und die zu trainierende Spieltechnik von Stabspielen sind folgende Grundregeln zu beachten:

1. Die Schlägel dürfen nicht zu hart sein, damit die Klangstäbe nicht beschädigt werden und sie dürfen auch nicht zu weich sein, weil sonst kein Klang entsteht.
2. Bei zweihändigem Spiel muss der Wechsel der Hände so organisiert werden, dass sich die Hände bzw. Schlägel nie überkreuzen (nur für motorisch begabte Schüler).

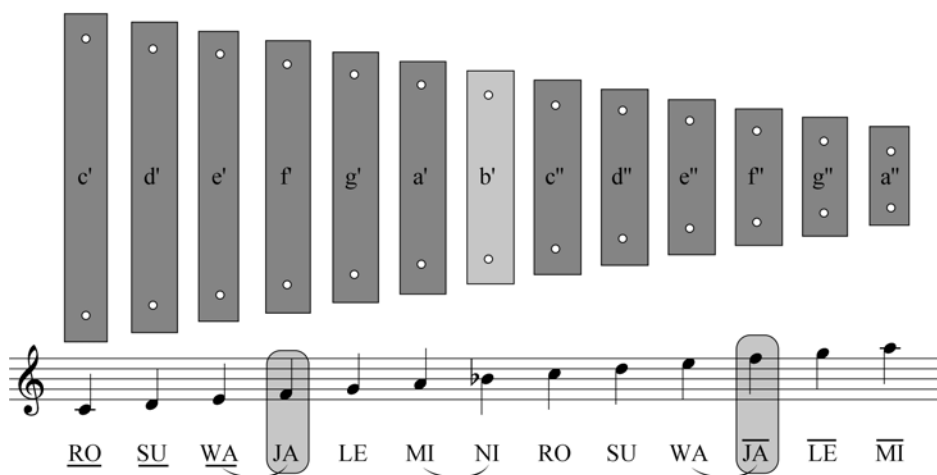
⇒ Tonarten

Die vorangegangene Aufgabe ist die Voraussetzung für die Erklärung der Tonarten. Wie auch im professionellen Instrumentalunterricht lernen Kinder die Tonarten nacheinander kennen, ehe man ihnen das Quintensystem erklärt. Dieses Kennenlernen der Tonarten geht immer vom Einzelfall am Instrument aus. Dazu muss vorerst die Konstruktion der Tonleiter bezüglich der Positionen von Ganz- und Halbtonschritten geklärt werden. Sie befinden sich in der Durtonskala zwischen der 3. und 4. und der 7. und 8. Tonleiterstufe. Während die Notenschrift das sieht anzeigt, erkennt man es im JALE-System durch gleiche Vokale bei benachbarten Tonsilben, also generell zwischen MI und NI und zwischen WA und JA. Alle anderen Tonschritte sind Ganztonschritte, die man im JALE-System durch unterschiedliche Vokale bei benachbarten Tonsilben erkennt. Wir markieren in der zuvor behandelten C-Dur-Skala die Halbtonschritte und den Grundton:



Hinweis: Es ist generell auf die Terminologie zu achten: Es gibt keine Ganztöne und keine Halbtöne. Es sind immer Tonschritte, der kleine Schritt ist der Halbtonschritt und der große Schritt ist der Ganztonschritt. Alle Tonfortschreitungen, die größer als der Ganztonschritt sind, nennt man Tonsprünge. Ebenso wie die Tonschritte können Tonsprünge aufwärts und abwärts erfolgen.

Um nun die erste Tonart einzuführen machen wir eine Beobachtungsübung. Auf dem Stabspiel liegen die Klangstäbe für C-Dur auf. Die Schüler spielen die Tonleiter und bestätigen den Grundton JA mit dem Tonbuchstaben c' bzw. c''. Nun wechseln wir alle h-Klangstäbe gegen b-Klangstäbe aus. Auf unserem Instrument ist nur ein Klangstab zu wechseln, auf anderen Instrumenten können es auch mehr sein. Das erneute Spiel auf dem Instrument ergibt die deutlich hörbare Veränderung, dass nun die mit f' oder f'' bezeichneten Klangstäbe zu JA-Tönen, also zu Grundtönen geworden sind, das Notenbild führt das „b“ ein:



Wir tragen die JALE-Silben ein und stellen fest, dass sich die Lage der Halbtonschritte verändert hat. Wir versuchen nun, unsere kleine Komposition aus der vorangegangenen Aufgabe auf den Klangstabpositionen zu spielen, die wir zuvor bedient hatten. Das Ergebnis überzeugt, dass das etwas ergibt, wo wir zumindest den Schlusston nicht mehr eindeutig als Grundton hören:



Wir müssen also mit dem neuen Grundton f[♯] beginnen. Damit verändert sich auch unser Notenbild:



Vergleichen wir die beiden Klangstäbe h und b, deren Austausch diese Veränderung herbeigeführt hat, dann ist zu erhören, dass der b-Klangstab etwas tiefer klingt. Ein b vor einer Note bedeutet also, dass der Ton erniedrigt wird.

Nun machen wir einen neuen Versuch, in dem wir alle f-Klangstäbe gegen fis-Klangstäbe austauschen und erneut das entstandene klangliche Ergebnis prüfen. Hierbei müssen wir zwei Klangstäbe auswechseln und stellen fest, dass der Grundton JA sich wieder verändert hat. Demnach müssen sich auch alle anderen Tonstufen, einschließlich der Positionen der Halbtontschritte verändert haben. Um die beiden neuen Klangstäbe in Noten richtig darzustellen, müssen wir ein Kreuz vor die Note schreiben. Der Vergleich der Klangstäbe f mit fis führt uns zu der Erkenntnis, dass ein Kreuz einen Ton um einen Halbtontschritt erhöht:

Diagram showing 13 vertical bars representing musical pitches: c', d', e', fis', g', a', h', c'', d'', e'', fis'', g'', a''. Below the bars is a musical staff with notes corresponding to the labels: NI, RO, SU, WA, JA, LE, MI, NI, RO, SU, WA, JA, LE. The JA notes are circled in grey.

Unsere kleine Melodie müssen wir nun so einrichten, dass sie mit dem neuen JA-Ton beginnt. Wir stellen beim Spiel jedoch fest, dass es in unseren Noten einen Ton gibt, der auf unserem Instrument nicht vorkommt, folgerichtig benennen wir ihn mit h'':



Wir können also unsere kleine Melodie in dieser Form nicht auf unserem Instrument spielen. Die möglichen Auswege wären, ein anderes Instrument zu benutzen oder unsere Melodie so zu verändern, dass der zu hohe Ton verschwindet. Da wir kein anderes Instrument haben, müssen wir etwas verändern. Wir entscheiden uns für diese Variante:



weil die anderen Varianten



zu Tonwiederholungen führen, die sonst in unserer Melodie keine Rolle spielen und man die Mogelpackung vielleicht merken würde.

Nun kommt die theoretische Zusammenfassung unserer ersten Kompositionsübung in Notenschrift. Zuerst stellen wir fest, dass wir drei Tonarten kennen gelernt haben, die C-Dur, F-Dur und G-Dur heißen, weil die Grundtöne, also unser JA sich jeweils auf den Tönen c, f und g befanden. Der Unterschied dieser drei Tonarten bestand in der verschiedenen Tonhöhe, in der sich unsere Dur-Skala JA-LE-MI-NI-RO-SU-WA-JA abgebildet hat. Während wir beim Singen das Höher oder Tiefer mehr nach der möglichst gut sangbaren Tonlage entscheiden, benötigen wir für das Instrument andere Klangstäbe und damit andere Töne, um die Anordnung unserer Halbtonschritte immer auf der 3. und 4. und der 7. und 8. Stufe zu haben. Die verschiedenen Tonarten bedeuten also letztlich nur unterschiedliche Tonhöhen des Grundtones JA und damit zwangsläufig der restlichen Tonstufen.

Mittel: diatonische Stabspiele (bitte keinen chromatischen Stabspiele verwenden)

Hinweise: Diese drei Tonarten sind nun in unterschiedlichen kleinen Melodiekompositionen zu erproben. Das Spiel auf den Instrumenten muss geübt werden. Es ist Bestandteil der kreativen Arbeit. Die Versetzungszeichen tragen wir noch direkt in das Notenbild ein, um den Vergleich zu den Klangstäben zu haben. Erst später erklären wir, dass man, um nicht so viele Versetzungszeichen im Notentext zu haben, diese auch einfach an den Anfang jeder Notenzeile stellen kann. Man muss sich dann allerdings die am Zeilenanfang angezeigte Versetzung über die ganze Zeile hinweg merken. Die Besonderheit besteht darin, dass ein an Anfang der Notenzeile stehendes Versetzungszeichen für alle Töne aller Oktavbereiche gilt. Beispiel, hier gilt das Kreuz für alle eingekreisten Töne:



Verwendet man nicht die Tonartvorzeichnung gilt: Tritt ein Versetzungszeichen einmal in einem Takt auf, dann gilt es für alle folgenden Töne im selben Oktavbereich. Somit ist bei a) das Versetzungszeichen überflüssig, bei b) muss es wegen des anderen Oktavbereichs und bei c) wegen des neuen Taktes angezeigt werden:



Diese Regeln sind international Standard und müssen eingehalten werden. Der Terminus Versetzungszeichen ist besser zu verwenden als der Terminus Vorzeichen. Versetzungszeichen bedeutet, dass das Zeichen eine Versetzung der Tonhöhe anzeigt, während Vorzeichen nur logisch ist, wenn es am Anfang einer Zeile die generelle Tonartvorzeichnung angibt. Die Tatsache, dass ein Zeichen vor einer Note steht ist weniger wesentlich, als eine Aussage darüber zu treffen, was das Zeichen bewirkt.

Häufig wird das Klaviaturbild als Methode der Darstellung von Ganz- und Halbtonschritten verwendet:



Davon ist zunächst abzuraten, da die Schüler im Unterricht nicht Klavier spielen. Auch ist diese Darstellung für den Anfang zu komplex, um in ihrer Ganzheit erfasst zu werden.

Themenfeld 4: Aktionspartitur / Klangpartitur / grafische Notation

⇒ Alles klingt

Projektarbeit: Die Schüler bekommen die Aufgabe unterschiedlichste Gegenstände und Materialien aus ihrem Lebensumfeld zu sammeln. Das können entweder Naturmaterialien wie kleine Stöcke, Laub, Wasser, Steine ... oder Gegenstände aus dem Haushalt wie Töpfe, Flaschenöffner, Löffel ... oder Gegenstände aus dem Lebensumfeld wie Bücher, Papier, Stoff, Notenständer ... sein. In einer ersten Schau werden alle Gegenstände auf ihre Spielweisen und die resultierenden Klangeigenschaften untersucht. Dabei lernen die Schüler zuerst den Unterschied zwischen Klang und Geräusch unterscheiden und den Klang- bzw. Geräuschcharakter erkennen und beschreiben. Auch Spielweisen werden untersucht. Ein Beispiel:

Obstschale	Metallstab	Knüllpapier
Klang/Ton = ich kann das nachsingen	Geräusch = es klingt nach, kann ich aber nicht nachsingen	Geräusch = ich kann das nicht nachsingen
Sie hat eine absolute Tonhöhe.	Er hat keine absolute Tonhöhe.	Es hat keine absolute Tonhöhe.
Sie hat einen Klangcharakter, der ist warm und glockenartig.	Er hat einen Klangcharakter, der ist hell und metallisch.	Es hat einen Geräuschcharakter, der ist raschelnd und hell.
Ich brauche einen zweiten Gegenstand oder die Finger, um es zum Klingeln zu bringen.	Ich brauche einen zweiten Gegenstand, um ihn zum Klingeln zu bringen.	Ich brauche das Papier nur zu bewegen, schon gibt es ein Geräusch ab.
Durch verschiedene Gegenstände, die als Schlägel dienen, kann ich den Klangcharakter variieren.	Durch verschiedene Gegenstände, die als Schlägel dienen, kann ich den Klangcharakter variieren.	Ich kann das Papier langsam und schnell bewegen.
Ich kann laut und leise spielen.	Ich kann zwar etwas leiser oder lauter spielen, aber der Unterschied ist nicht so groß wie bei der Obstschale.	Es ist immer nicht sehr laut. Wenn ich schneller raschle, wird es nur unwesentlich lauter.
Nach dem Anschlag klingt es nach. Es gibt also einen kleinen Schlagimpuls und einen weiterklingenden Ton.	Der Klang ist wie bei einem Triangel oder Becken, was da nachklingt, ist kein Ton, sondern ein geräuschhafter Klang.	Es klingt nur so lange, wie ich spiele. Es hat keinen Nachklang.
Besondere Spielweisen: die Hand auf die Schale zu legen, während man sie anschlägt Das gibt aber keinen Ton, den ich nachsingen kann. Mit der Obstschale kann ich also auch Geräusche erzeugen.	Besondere Spielweisen: mit der Hand den Stab dämpfen, während man anschlägt Der Klang wird zum Geräusch.	Besondere Spielweisen: Gries in das Papier schütten Das ergibt auch nur Geräusche.

Fazit: Auf dem Ton- und Klanginstrumenten kann ich auch Geräusche machen, aber das Geräuschinstrument kann keine Töne oder Klänge abgeben.

Auf diese Weise beginnen die Schüler alle Gegenstände zu sortieren. Gemeinsam versuchen wir für die „Instrumente“ den Charakter zu beschreiben. Die Adjektive sollten immer den Klang, aber nicht den Gegenstand beschreiben. In einem abschließenden Spiel wird hinter einem Vorhang von Schülern mittels eines der mitgebrachten Gegenstände ein Klang erzeugt, den die anderen bestimmen müssen. Dabei ist der Schüler bemüht, Klänge durch bestimmte Spielweisen zu erzeugen, die zuvor noch nicht besprochen wurden und daher eventuell auch nicht so schnell erkannt werden. Der Mitschüler, der den Gegenstand errät, darf als nächster einen Klang hinter dem Vorhang vorführen.

Hinweise: Man sollte die Auswahl der Gegenstände thematisieren. So kann auch ein übergreifendes Projekt entstehen. Es ist wichtig, das Gehör der Schüler für das Phänomen des Klangcharakters zu sensibilisieren. Der oft gebrauchte Terminus Klangfarbe bedeutet das Gleiche. Nur ist der Begriff auch wegen seiner bildkünstlerischen Begrifflichkeit umstritten. Wenn man also anstelle von Klangcharakter Klangfarbe sagen möchte, ist das nicht unbedingt falsch, aber nicht sinnvoll. Es ist Umgangssprache. Bei der Beurteilung des Klangcharakters ist die physikalische Eigenschaft des Klanges von der auditiven Wahrnehmung des Hörers zu trennen. Physikalisch gesehen gibt es nur Klang und Geräusch. Der Klang hat einen harmonischen Partialtonaufbau über einem hörbaren Grundton. Beim Geräusch wird der Grundton bis zur Auslöschung durch unharmonische Teiltöne überlagert. Daher kann man den Klang nachsingen und das Geräusch nicht. Der Ton ist physikalisch gesehen ein Klang, weil sich sein Klangcharakter durch die Obertonformanten bildet. Den reinen Ton gibt es auf Instrumenten nicht. Er ist nur auf elektronischem Wege zu erzeugen und kann bei ungünstigen Bedingungen durch Lautsprecher oder Verstärkerendstufe bereits wieder unrein werden. Auditiv ist wahrnehmungsbedingtes Erfassen und geht vom Hörer aus. Hier ist die Unterscheidung zwischen Ton und Klang nicht definiert. Daher gibt es umgangssprachliche Vermischungen.

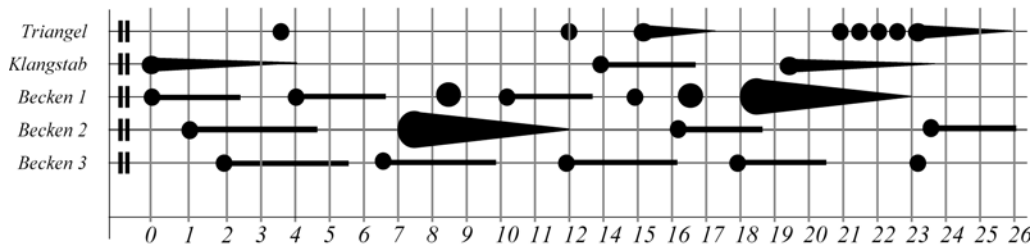
⇒ Kurze und lange Klänge

Aus unseren Instrumenten suchen wir uns solche heraus, die Klänge (Töne) oder Geräusche abgeben, welche nachklingen. Wir unterscheiden sie von den Instrumenten, die nicht nachklingen, beziehungsweise deren Nachklang so kurz ist, dass ihn unser Ohr nicht wahrnimmt. Mithilfe von Streicherbögen sind wir in der Lage, bestimmten Instrumenten und Gegenständen lange Töne zu entlocken. Man kann Becken, Metallplatten oder die Klangstäbe der Metallophone anstreichen. Wir wollen nun ein Stück komponieren, das aus solchen langen und kurzen Klängen zusammengesetzt ist. Dazu benötigen wir unser Notenpapier R5. Wir werden fünf Instrumente auswählen. Zur Klangdarstellung wollen wir verschiedene Symbole verwenden:

- • ● kurze Klänge unterschiedlicher Lautstärke (Anschlag)
- ▬ länger ausklingende Klänge unterschiedlicher Lautstärke und Dauer
- — gestrichene Töne unterschiedlicher Dauer

Mit diesen Symbolen wollen wir nun ein zuerst improvisiertes Klangstück in einer Klangpartitur notieren. Dazu werden wir den Faktor der Klangdauer in einem Sekundenraster erfassen. Zur Kontrolle der Klangdauern benutzen wir eine Stoppuhr. Als Instrumente haben wir uns auf ein Triangel, einen Klangstab und drei Becken geeinigt. Im Versuch haben wir besonders die gestrichene Spielweise als sphärischen Klang erlebt. Bilder aus dem Weltall, vom Mars und Saturn, die uns die NASA lieferte, haben uns inspiriert, eine Weltraummusik zu komponieren. Im Wechsel von Spiel und Notation versuchen wir aus langen statischen, langen nachklingenden und kurzen Klängen unterschiedlicher Lautstärke eine Klangkomposition zu entwickeln. Für die kurzen und die nachklingenden Klänge verwenden wir di-

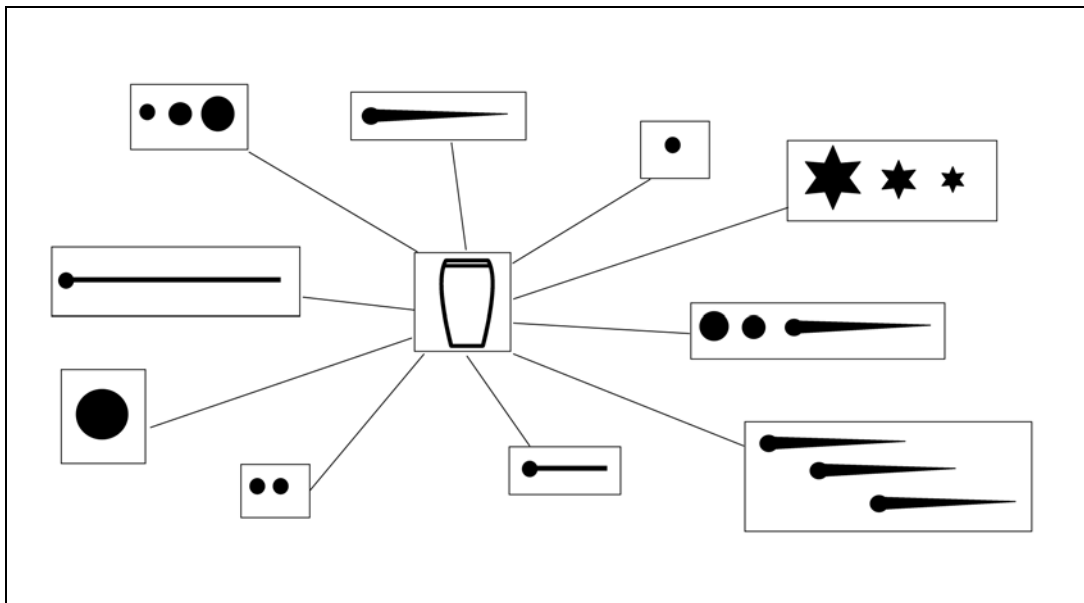
verse Schlägel und für die statischen langen Töne Geigenbögen. Der Anfang unserer Komposition sieht so aus:



Hinweise: Diese Art der Komposition ist sehr vielgestaltig. Auch die hier gewählten Symbole sind nicht bindend. Die Ausführung wird letztlich kaum nach dem genauen Raster erfolgen können. Vielmehr ist hier eine ungefähre Annäherung anzustreben.

⇒ Baukasten

Unsere Partitur hat sich aufgelöst in ein Aktionsblatt, das wir gemeinsam mit allen Schülern erstellen wollen. In der Mitte befindet sich ein Congaspieler, der in gleichmäßigen Schlägen leise eine Pulsation gibt. Um ihn herum befinden sich die Mitspieler, die verschiedene Schlaginstrumente in beliebiger Reihenfolge mit den auf dem Aktionsblatt aufgezeichneten Aktionen ausführen. Das Aktionsblatt könnte so aussehen:

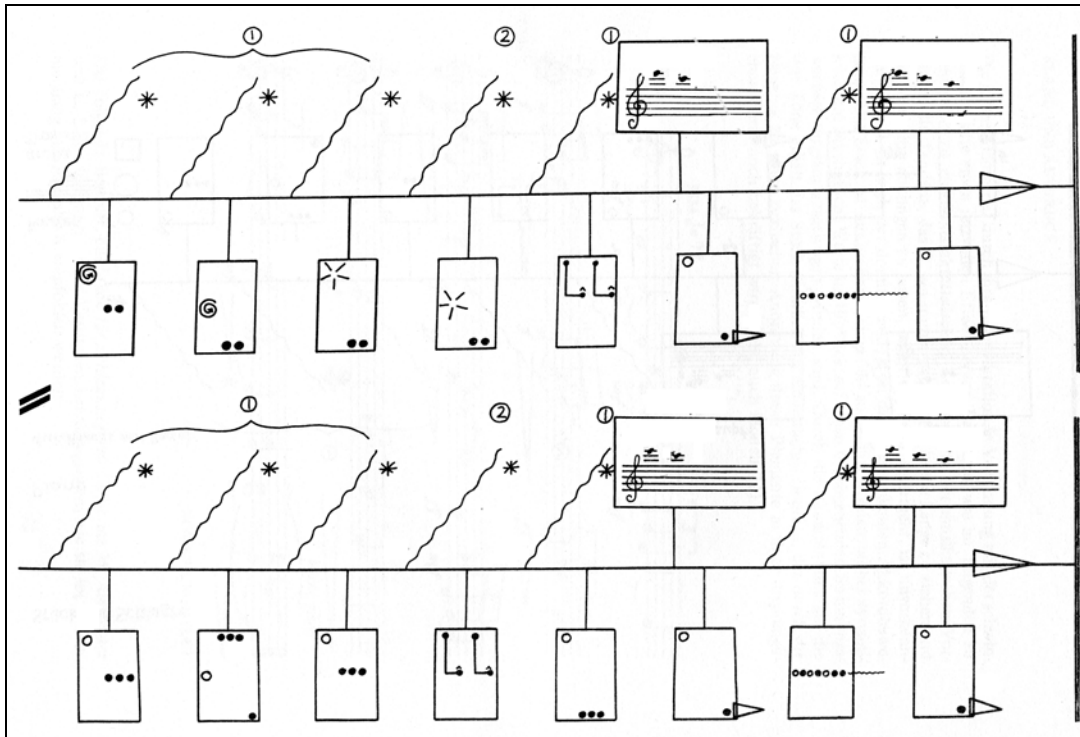


Hinweise: Bei dieser Aktion lassen sich unendlich viele Spielarten ausprobieren. Wesentlich ist hierbei, dass jeder Spieler wie ein Solist agiert und völlig unabhängig von den anderen Mitspielern seine Freiheit in der Umsetzung des Aktionsblattes auslebt. Man kann die Mitspieler auch im Raum verteilen oder sogar in einem großen Treppenhaus. Dadurch wird der Raumklangcharakter, den ein solches Stück bei entsprechender Instrumentenwahl vermittelt noch verstärkt. In Zusammenarbeit mit bildkünstlerischem Gestalten ist es auch möglich, für eine solche Aktion Klangskulpturen herzustellen und als Instrumente zu nutzen.

⇒ Aktion und Reaktion

Im Gegensatz zur vorherigen Arbeit geht es hier darum, eine Art Aktion - Reaktion als Organisationsprinzip anzuwenden. Hierzu wenden wir uns wieder den Instrumenten zu, die wir aus diversen Gegenständen gewonnen haben. Die erste Aufgabe ist dabei eine etwas

bildkünstlerische. Es geht darum, jedem Instrumentklang oder -geräusch ein bestimmtes Symbol zu geben. Diese diversen Symbole werden auf einzelne Zettelchen gezeichnet. Die Aufgabe ist es dabei, ein Symbol zu entwerfen, das wie die Symbole der Klangpartitur den Klangcharakter darstellt. Es ist nicht zulässig, einfach das Instrument abzubilden. Mit diesen Symbolen erarbeitet die Gruppe nun eine Partitur. Nur soll die Anordnung nach dem Prinzip von Aktion und Reaktion erfolgen, so dass eine kleine Klanggeschichte entsteht. In unserem Beispiel ist ein kleines Glockenspiel mit sehr hohen Tönen in die Aktion eingebunden. Der Ablauf erfolgt so, dass jeder Mitspieler nun auf den anderen Mitspieler in der Weise reagieren muss, wie es die Anordnung auf der Zentralachse zeigt.



4.4 Jahrgangsstufe 4

Themenfeld 1: Rhythmus

⇒ Die Fertigkeit des taktartabhängigen Zählens

Es ist sicherlich bemerkt worden, dass alle bisherigen Behandlungen des Rhythmus in den verschiedenen Themenfeldern nur wenige Notenwerte enthielten. Das war die Absicht, um Grundlagen sicher zu legen und um nun in der 4. Jahrgangsstufe auf ein festes Fundament bauen zu können. Bevor man sich der punktierten Notenwerte zuwendet, muss das Zählen erlernt worden sein. Hier ein kleines Beispiel des Übergangs vom Worthrhythmus zum Zählrhythmus. Die Schüler haben gelernt, dass das Zählen taktabhängig ist. Als kleine Zugabe für nachfolgende Komposition haben wir einem Spieler drei kleine Bongotrommeln zugeordnet. Wir haben die Handhabung der Schlägel besprochen und geübt. Bei unserem bordunartigen Werk muss also in der zweiten Zeile der Spieler mit zwei Schlägeln arbeiten. Die Verteilung wäre dann pro Takt: links – links – rechts, da bei links – rechts – links sich die Hände überkreuzen und bei links – rechts – rechts die kürzeren Notenwerte allein in einer Hand liegen würden, was schwerer ist. Durch solche kleinen Erweiterungen bleibt trotz der Wiederholungsaufgabe eine Neuheit erhalten. Das Üben solcher motorisch wichtigen Aufgaben sollte mit einer gewissen Intensität betrieben werden. Hier unser Beispiel:

3 **Schlagkonzert I**

1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 +
Schritt psst psst Schritt psst psst Schritt psst psst lau-fen psst psst

1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 +
psst Schritt lau-fen psst Schritt lau-fen psst Schritt lau-fen psst Schritt lau-fen

1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 +
psst lau-fen psst psst lau-fen psst psst lau-fen psst psst lau-fen psst

1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 + 1 + 2 + 3 +
Schritt psst psst Schritt psst psst Schritt psst psst Schritt psst psst

⇒ Punktierte Ergänzungsrhythmen

Die Kinder lernen zunächst ohne nähere Erklärung der mathematischen Zusammenhänge die Figur als punktierte Noten kennen, die den Wert einer Schrittnote ausmachen, und man erklärt lediglich, wie man das zählen muss. Aus dem Laufenpaar 1 + wird ein 1 +te, wodurch die 2. Note sich auf einen etwas späteren Zeitpunkt verschiebt. (Hier hilft noch die Sprache!) Und nun fertigen wir eine kleine Rhythmuskomposition an:

4 **Trommelsignal**

1 + 2 + 3 + 4 +te 1 + 2 + 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 +

1 + 2 + 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 +te 1 + 2 + 3 + 4 +

1 + 2 + 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 +te

Ohne langes Theoretisieren haben die Schüler sehr schnell verstanden, dass man die punktierte Notengruppe anstelle der Laufennoten verwenden kann und sie merken auch beim Spielen, dass es einfacher ist, wenn der neuen Figur eine andere Note folgt und keine Pause. In der 2. Stimme Takt 4 und in der 3. Stimme Takt 3 folgt der punktierten Notengruppe eine Pause. Das muss wirklich geübt werden. Hier ein Schülerbeispiel:

Erst jetzt beginnen wir den Sachverhalt punktierter Noten allgemein zu erläutern. Dabei verwenden wir zunächst nur Ergänzungsrhythmische Figuren, also solche, bei der sich der punktierte Notenwert mit dem nachfolgenden kleineren Notenwert zu dem nächst größeren Wert ergänzt. Wir erklären, nachfolgend abgebildete Sachverhalte ohne dabei sonderlich die Bruchrechnung zu bemühen:

Eine Schrittnote wird punktiert und damit um die Hälfte ihres eigenen Wertes größer. Da eine Schrittnote aus zwei Laufennoten besteht, verlängert sie sich also um eine einzelne Laufennote. Da man den Balken nicht einfach durchschneiden kann, bekommen die getrennten Laufennoten Fähnchen:

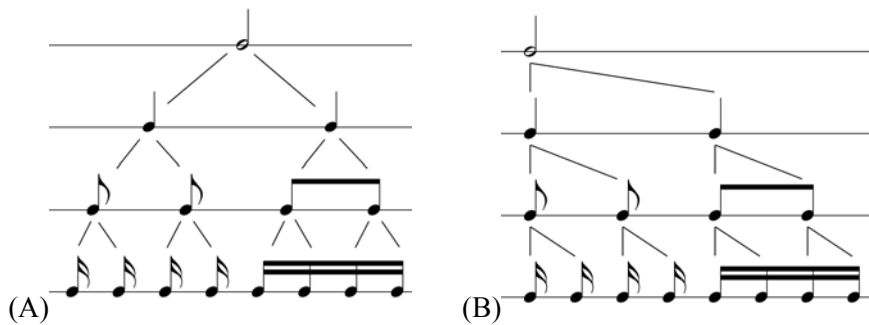
Aus wird und somit erklärt sich auch die folgende Darstellung:

Folgerichtig wird dieses Beispiel auch mit anderen Notenwerten besprochen:

Unter Verwendung dieser punktierten Notenwerte fertigen die Schüler eigenständig mindestens zweistimmige Rhythmuskompositionen an. Als Modelle gelten die Komplementärtechnik und die Borduntechnik aus der 3. Jahrgangsstufe. Die Kompositionen werden auf Folien geschrieben, so dass wir alle Arbeiten auch musizieren können. Selbstverständlich übertragen die Schüler ihre Werke auf ein normales Notenblatt.

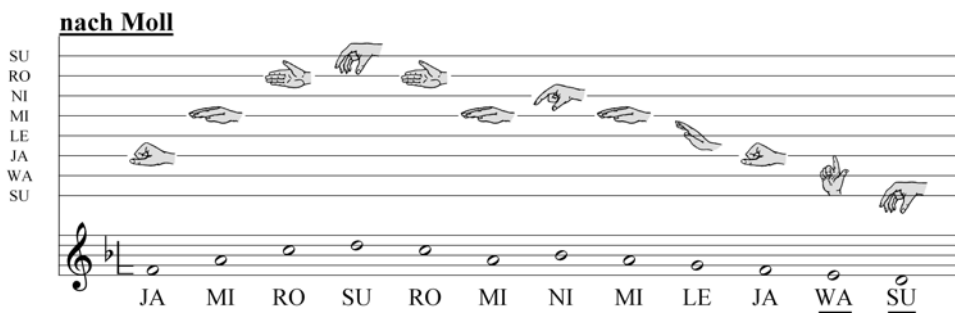
Hinweis: Es ist möglich hier bereits die Notenbezeichnungen Halbenote, Viertelnote, Achtelnote, Sechzehntelnote, Viertelpause etc. einzuführen. Jedoch sollte das mit Rücksicht auf die noch nicht behandelte Bruchrechnung geschehen. Die Erklärung der Notenwerte muss als Zeitproportionalwerte erfolgen und nicht als Mengenrechnung. Eine leider oft anzutref-

fende Mengendarstellung in Pyramidenform (A) ist aus rein spieltechnisch-musikalischen Gründen nicht zu empfehlen, da die Schüler daraus nicht erlesen können, welche Töne beim Zusammenspiel auch zusammen erklingen. Die Darstellung (B) ist wesentlich praktischer:



Themenfeld 2: Lineare Improvisation und Komposition in Moll

⇒ Zusätzlich zu den bereits besprochenen Improvisationen in Dur werden wir uns nun der Molltonalität zuwenden. Auch das machen wir mittels Handzeichen und Tonsilben. Als Weiche, um von Dur nach Moll zu gelangen verwenden wir den Halbtonschritt NI-MI:



Theoretisch sieht die Zuordnung dann so aus:



Daraus ergibt sich die Beziehung Dur-Moll in folgender Weise:



Begriffsklärung Dur – Moll:

Dur	Moll
durus (lat.) = hart = stabil	mollis (lat.) = weich = instabil
Leitton = Halbtonschritt WA-JA	kein Leitton = Ganztonschritt RO-SU

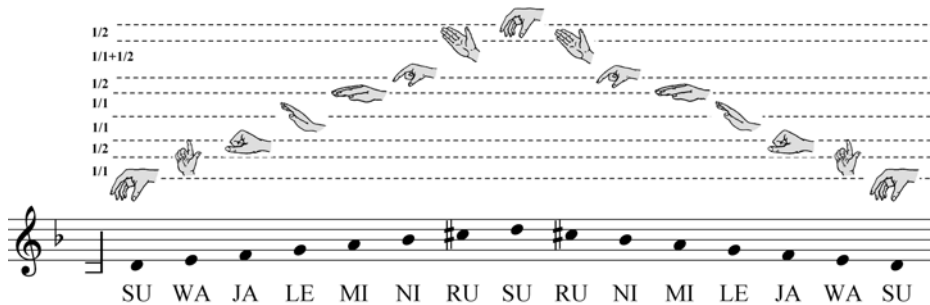
In Improvisationsübungen probieren wir diese energetische Konsequenz aus und erkennen, dass Moll instabil ist und ohne besondere Schwierigkeiten nach Dur zurückgleitet, sobald sie die Leittonwendung WA-JA oder die Terzfestigung NI-MI – WA-JA gebrauchen.

⇒ Moll stabilisieren

Wenn man die Tonverbindung RO-SU zu einer Leittonverbindung machen möchte, muss man aus dem Ganztonschritt einen Halbtonschritt machen, in dem man das RO erhöht. Dann wird aus der Silbe RO die Silbe RU und damit die Tonverbindung RU-SU:



An der Vokalgleichheit erkennen wir den Halbtonschritt. Die sich nun ergebende Tonleiterbewegung stabilisiert zwar den Grundton, doch die Erhöhung der 7. Tonleiterstufe brachte zur einen Eineinhalbtonschritt zwischen der 6. und 7. Stufe, der recht ungewöhnlich klingt. Wir probieren das aus:



Um nun den 1 ½ - Tonschritt auszugleichen, der wirklich schwer sangbar erscheint, werden wir das NI erhöhen müssen. Damit verändert sich aber auch der Halbtonschritt MI-NI in einen Ganztonschritt.



Wir singen das nun als Tonleiter:



Die Aufwärtsbewegung scheint nun logisch, aber die Abwärtsbewegung ist sehr gewöhnungsbedürftig. Da die Abwärtsbewegung der ursprünglichen Molltonleiter aber in Ordnung erschien, kombinieren wir so, dass die Erhöhungen der 6. und 7. Stufe nur bei der Aufwärtsbewegung vorkommen, dort also, wo wir direkt über den Leitton den Grundton ansteuern. Abwärts belassen wir alles beim Alten:

Hand gestures are placed above the staff, corresponding to the notes. The lyrics are: SU WA JA LE MI NO RU SU RO NI MI LE JA WA SU.

Fassen wir alle Erkenntnisse zusammen, dann kann man für die Energetik von Moll sagen, dass die Erhöhungen der 6. und 7. Stufe nur in der Aufwärtsbewegung notwendig sind. Eine Melodie würde also mit folgendem Grundmuster gebaut sein:

Hand gestures are placed above the staff, corresponding to the notes. The lyrics are: SU WA JA LE MI NI MI NO RU SU RO NI MI LE JA WA SU.

Die Schüler sind nun aufgefordert, Mollmelodien mit Handzeichen und auf Tonsilben singend zu improvisieren. Zum Verständnis der Molltonalität ist das unerlässlich. Die melodischen Improvisationen sollten folgende tonale Beziehungen behandeln:

Einsingen nach Moll

Hand gestures are placed above the staff, corresponding to the notes. The lyrics are: MI NI MI LE JA WA SU JA MI JA SU.

der Moll-Leitton RU und der melodische Ausgleich NO

Hand gestures are placed above the staff, corresponding to the notes. The lyrics are: JA MI JA SU RU SU WA JA MI NO RU SU.

das aufwärts strebende RU und das abwärts führende RO

SU
RU
RO
NO
NI
MI
LE
JA
WA
MI
SU

SU RU SU RO NI RO MI LE JA WA MI SU

das abwärtsführende NI und das aufwärts führende NO

NI
MI
LE
JA
WA
SU
RU
RO
NO
NI
MI

SU JA SU MI NI MI MI NO RU SU

In Vorbereitung auf die Harmonik sind auch noch folgende Wendungen sinnvoll. Aber sie sind nur Ergänzungen, die noch nicht unbedingt erforderlich sind.

die harmonische Dominante MI RU WA

LE
JA
WA
SU
RU
RO
NO
NI
MI
LE

JA SU MI RU WA LE NI MI LE MI SU

Hinweis: Die harmonische Dominante ist der Dur-Dominantklang in Moll, der sich automatisch durch die Erhöhung der 7. Stufe von RO zu RU ergibt. Dabei ist der Leitton RU zugleich große Terz der Dominante. Parallel dazu ergibt sich auch die harmonische Subdominante als Durklang durch die Erhöhung der 6. Stufe NI zu NO. Der Ton NO ist zugleich große Terz der harmonischen Subdominante in Moll LE – NO – SU.

Ein besonders heikler Tonsprung ist der harmonische Molltritonus JA-RU. Er ist schwerer zu treffen als der Molltritonus WA-NI:

der Tritonus in Moll

MI
LE
JA
WA
SU
RU
RO
NO
NI
MI

SU RU SU MI SU WA JA MI LE RO NO JA RU SU

Der Vergleich mit Dur ergibt die Tatsache, die auch unser Lesezeichen demonstriert: Dur hat einen Vorrat von sieben Tönen, während Moll einen Vorrat von neun Tönen besitzt.

Hinweise: Die in traditionellen Musiklehrbüchern gelistete Einteilung der Molltonleitern in reine, harmonische und melodische Molltonleiter impliziert einen Tatbestand, dass es reines, harmonisches und melodisches Moll gäbe. Diese mehr methodisch begründete Einteilung erweist sich in der Praxis des Melodienbaus in Moll als Theorem, für das es keine praktische Bestätigung gibt. Vielmehr kann man sagen, dass Moll zuerst einmal der Spiegel von Dur ist, was sich am Grunddreiklang leicht ableiten lässt. Im Lehrplanunterricht Musik wird das Singen von Dur- und Molldreiklängen zu festigen sein. Im Fach Musik kreativ geht es um den schöpferischen Umgang mit der Molltonalität. Bei der Bildung von Melodien sollte man jedoch beachten, dass sich der Dur-Dreiklang sicherer abwärts und der Molldreiklang sicherer aufwärts intonieren lässt. Diese Tatsache muss aber nicht zur Folge haben, dass man sich darauf beschränkt. Die Abbildung der Molltonleiter in d-Moll ist nur eine Darstellung, die aber mit den Schülern noch nicht erarbeitet werden muss. Um bei den Schülern auch immer wieder den Unterschied zu Dur zu verinnerlichen sollten auch Melodien in Dur mit in die Übung einbezogen werden.

⇒ Melodien in Moll komponieren

In gleicher Art und Weise, wie wir bereits in der 3. Jahrgangsstufe durch Zusammenführung von Melodie, Rhythmus und Metrum kleine Tonstücke komponierten, erfolgt das jetzt für die Molltonalität. Aufgrund des größeren und vor allem bewegungsabhängigen Tonvorrats dürfte die Molltonalität etwas problematischer sein. Hierbei auf schwerere Rhythmen zu verzichten, könnte die wesentliche Konzentration auf die Molltonalität verbessern. Ein Beispiel für eine kleine Mollmelodie:

3

SU SU RU SU WA JA JA JA WA SU WA JA SU SU

SU NI MI LE MI JA SU JA WA LE JA WA SU

Entsprechend des Verfahrens mit der Durtonalität wollen wir auch hier eine Übertragung in die klassische Notenschrift vornehmen, um die Melodie danach auf dem Xylophon spielen zu können. Dazu müssen wir das Instrument durch Austausch und Umlegung der Klangstäbe auf Moll einrichten. Dabei soll die Bewegungsrichtung ebenso verdeutlicht werden wie die unterschiedliche Lage der Halb- (⌣) und Ganztonschritte (—). Der Grundton ist SU. Die parallelen Klangstäbe sind hell gezeichnet. Die notwendigen Versetzungszeichen sind bereits aus der 3. Jahrgangsstufe bekannt. Um den Schülern die Arbeit zu erleichtern,

haben wir Richtungs-Verkehrsschilder aufgestellt. Nun wird sich wohl keiner mehr verlaufen. Folgende Übersicht möge die benannten Sachverhalte veranschaulichen:

Nun können wir unsere kleine Melodie in die Notenschrift übertragen und auf dem Instrument spielen:

Wenn Lust und Zeit ist, dann sollte man zu dieser Melodie noch eine Bordunbegleitung komponieren. Um Melodie und Rhythmus in einer Partitur zusammenzufassen, wählen wir das Notenpapier N1-R4.

Themenfeld 3: Wie ein Lied zustande kommt

⇒ Trotz der Beschäftigung mit Moll sollte unsere erste Liedkomposition in Dur erfolgen. Nur besonders begabte Schüler können auch ein Molllied versuchen. Im Unterschied zu unseren bisherigen Melodien ist die Besonderheit eines Liedes das Vorhandensein von Text. Es gibt nun zwei Wege, zu einem Lied zu kommen.

1. Man fügt einer bestehenden Melodie einen speziell dafür angefertigten Text hinzu.
2. Man beginnt mit dem Text und komponiert dazu eine Melodie.

Beide Methoden lassen sich aber nur verwirklichen, wenn man sich mit der metrischen Struktur eines Textes auseinandergesetzt hat. Daher ist es ratsam, bei der ersten Liedkomposition vom Text auszugehen. Prinzipiell lässt sich jeder beliebige Text vertonen. Für den Anfang aber sollte man einen metrisch einfach strukturierten Text mit gleichmäßigem Versbau aussuchen. Hierbei kann auch das Fach Kreatives Schreiben durchaus dafür sorgen, dass die Schüler derartige Texte selbst verfassen. Auch sollte der Text anfänglich nicht

zu lang sein. Letztlich muss daran erinnert werden, dass die Bedingungen für den Text eines Strophenliedes andere sind als bei einem Strophengedicht. Die hier abgebildete Methode ist sinnvoll aufgebaut und auf das Alter der Schüler zugeschnitten. Es gibt sicherlich noch andere Herangehensweisen, diese dürften aber insgesamt etwas komplexer sein. Auch das sogenannte komplexe Erfinden (= Melodie, Metrum, Rhythmus zugleich) bedarf einiger Übung. Man muss hier zuerst ein brauchbares Handwerk vermitteln, ehe man der schöpferischen Freiheiten frönt. Die erste Aufgabe besteht also nun darin, einen geeigneten Text auszusuchen. Jeder Schüler wird sich individuell zwei bis drei Texte auswählen, mit denen er komponieren möchte. Der Lehrer sollte auf möglichst einfache Texte achten. Bei der ersten Liedkomposition sollte man eine Auswahl an Texten vorgeben.

⇒ Der Text, das Metrum und der Rhythmus

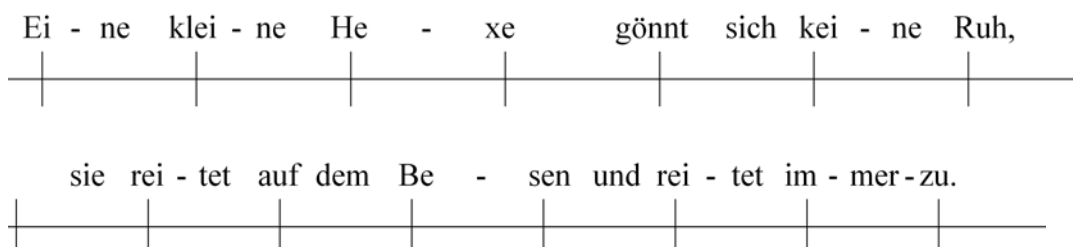
Wir haben folgenden Text ausgewählt:

Eine kleine Hexe
 gönnt sich keine Ruh,
 sie reitet auf dem Besen
 und reitet immerzu.

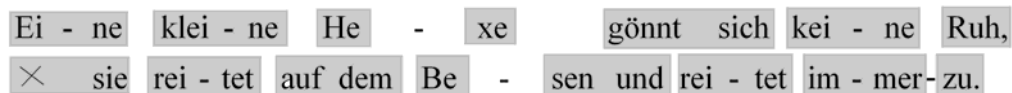
Dass wir vorerst pro Silbe einen Ton brauchen, wollen wir den Text gleich in Silben getrennt aufschreiben:

Ei-ne klei-ne He-xe
 gönnt sich kei-ne Ruh,
 sie rei-tet auf dem Be-sen
 und rei-tet im-mer-zu.

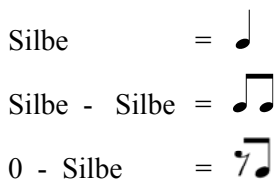
Nun beginnen wir eine gleichmäßige Grundpulsatin zu klatschen oder zu laufen und dabei den Text laut zu sprechen. Das sieht technisch so aus:



Man kann den Text auch mit Kacheln bzw. Kästen darstellen:



Diese Zeitrasterung, auf der wir unseren Text gesprochen haben, verrät uns nun folgende Varianten für die Silbenverteilung und die Zuordnung, wenn wir pro Klatschen oder Schritt eine Schritt- bzw. Viertelnote annehmen:



Die Zuordnung der Silben zu den rhythmischen Werten folgt dem Baukastenprinzip. Das Ergebnis einer Übertragung in Rhythmusnotenschrift:

Ei - ne klei - ne He - xe gönnt sich kei - ne Ruh,
 sie rei - tet auf dem Be - sen und rei - tet im - mer - zu.

Neu war die Entdeckung der Achtelpause mit folgender Achtelnote, die zur Darstellung einer einzelnen Achtelnote mit Fähnchen führte. In dem dargestellten Zusammenhang ist das aber für die Schüler recht einfach zu verstehen, und das gemeinsame Sprechen und Abläufen des Textes festigt die auszubildende Fertigkeit.

Im folgenden muss nun die Taktart bestimmt werden. Bei den Grundüberlegungen werden der $2\frac{1}{4}$, der $3\frac{1}{4}$ oder als größere Einheit der $4\frac{1}{4}$ Takt infrage kommen. Die alles entscheidende Frage aber ist, ob es ein gerades oder ein ungerades Metrum ist, das uns dieser Text vorgibt. Anhand der allgemeinen Regel über die Betonung auf den Taktschwerpunkte muss angemerkt werden, dass auch der Text über metrische Schwerpunkte, also Betonungen verfügt. Die anschaulichste Form der Ermittlung der Taktart, wäre das Ausprobieren. Hier nun die drei möglichen Varianten:

$\frac{2}{4}$ Ei - ne klei - ne He - xe gönnt sich kei - ne Ruh, sie
 rei - tet auf dem Be - sen und rei - tet im - mer - zu.

Betrachtet man die Betonungsstriche unter den Worten, dann ist diese Variante durchaus stimmig. Wir haben stillschweigend die Bruchzahlen als Taktartbezeichnung eingeführt. Allerdings ohne nähere Erläuterung. Nun folgt der ungerade Takt:

$\frac{3}{4}$ Ei - ne klei - ne He - xe gönnt sich kei - ne Ruh, sie rei - tet
 auf dem Be - sen und rei - tet im - mer - zu.

Wer das so betont, wie es da steht, bekommt einen Orden. Das klingt nicht nur völlig ungewöhnlich, es ist auch falsch. Hier geht also die handwerkliche Genauigkeit vor einer gewissen künstlerischen Freiheit. Nun versuchen wir noch den 4/4-Takt:

$\frac{4}{4}$ Ei - ne klei - ne He - xe gönnt sich kei - ne Ruh, sie
 rei - tet auf dem Be - sen und rei - tet im - mer - zu.

Diese Taktart hat zwei mögliche Betonungen: eine starke am Taktanfang und eine schwache in der Taktmitte auf der Zählzeit 3. Wir haben dieser Konstellation dadurch Rechnung getragen, dass wir dicke für die starke und dünne Linien für die schwache Betonung gewählt haben. So richtig gefällt uns das nicht. Vielleicht ist unserem Sprachgefühl nach die Hexe wichtiger als die Tatsache, dass es eine Hexe ist. Nun erinnern wir uns an unsrer Namensübung aus dem ersten Jahrgang. Da gab es Namen, die betont begannen und solche, deren Betonung nicht auf der ersten Silbe lag. Wir wiederholen das zur Erinnerung. Beginnt ein Takt voll, dann sprechen wir vom Volltakt, beginnt er aber später, ist das ein Auf-

takt. Aus dem Musikunterricht ist uns das vielleicht schon bekannt. Wie wäre es, wenn wir den ersten Taktstrich einfach vor die Hexe setzen, damit die stärker betont ist als in vorherigen Beispiel. Dann hätten wir einen langen Auftakt:

Ei - ne klei - ne He - xe gönnt sich kei - ne
 Ruh, sie rei - tet auf dem Be - sen und rei - tet im - mer - zu.

Das ist auf den ersten Blick besser, doch so richtig können wir uns nicht entscheiden, da ja am Ende des Liedes die Hauptbetonung auf zu weniger überzeugt, als wenn die Hauptbetonung auf rei-tet liegt, wie es in der ersten Variante des 4/4-Taktes war. Wir entscheiden uns als beste Fassung daher für den 2/4-Takt, da er letztlich dem einen und dem anderen Betonungsverhältnis genügt.

Hinweise: Diese Übungen im Rhythmisieren von Texten sind die wichtigste Grundlage für die Liedkomposition. Daher sollte man das an verschiedenen Texten intensiv üben und immer neue Versuche unternehmen. Im Laufe der Zeit werden uns verschiedene Textstrukturen begegnen. Um allen Anforderungen gewappnet zu sein, sei die folgende Übersicht dienlich. Hier ist auch die Variante eingearbeitet, die die Halbenote zum Faktor für die Grundpulsation gibt. Ebenfalls für später sind die Variantenbildungen mit punktierten Noten. Sie sind hier nur der Vollständigkeit halber hinzugefügt. Es muss jedoch gesagt werden, dass vor jedem Einsatz von Varianten zuerst die rhythmische Grundstruktur stimmen muss.

pro Schlag/Schritt	rhythmische Zuordnung		Variantenbildung	
Silbe			-	-
Silbe Silbe				
0 Silbe	oder			
0			-	-
Silbe Silbe Silbe Silbe				
Silbe Silbe Silbe				

⇒ Die Melodie des Liedes

Da wir bereits über Melodiebildung gesprochen haben sollte hier dennoch eine Ergänzung erfolgen. Liedmelodien müssen der Sangbarkeit und Einprägsamkeit folgen. Während sich das Prinzip der Sangbarkeit aus den vielen vorangegangenen Übungen quasi von selbst erschließt (Energetik der Tonbewegungen, Pärchenbildung usw.), sollten wir über die Ein-

prägsamkeit sprechen. Dafür verantwortlich sind alle Dinge, die mit Form, also mit Formung der melodischen Linie zusammenhängen. Da ist zuerst an den Bogen einer Melodie zu denken. Gehen wir von unserer Erfahrung mit der als „Urmelodie“ bezeichneten Grundmodell aus, und wie wir dieses veränderten, so gab es immer eine Bogenform:



Diese Bogenform entstand, weil wir einen Höhepunkt hatten und, unabhängig auf welcher Stufe unsere Melodie begann, hatte sie einen Schlusspunkt auf dem Grundton. Melodien, die mehrere Höhepunkte haben, bei denen also der höchste Ton wieder und wieder angesteuert wird, bekommen den Charakter einer Richtungslosigkeit. Das Zickzack wird hier deutlich nachgezeichnet:



Fazit: Jede Melodie hat nur einen Höhepunkt, der sich mehr im ersten, zweiten oder dritten Drittel befinden kann. Auch eine solche Melodie ist also wegen der zwei Höhepunkte zu vermeiden:



Die zweite Möglichkeit, die die Einprägsamkeit einer Melodie erhöht, ist die Technik der Motiv- oder Phrasenwiederholung, die sich gerade bei gleichem Rhythmus unbedingt anbietet:

Eine dritte Möglichkeit ist dafür zu sorgen, dass eine Phrase nicht immer wieder zum Grundton absackt, weil sonst anstelle eines großen Bogens viele kleine Bögen entstehen. Unser Bärenbeispiel würde also auf diese Weise völlig zergliedern. Man hat den Eindruck, dass die Melodie immer wieder zu Ende ist:

Die erste Melodie hat den Vorteil, dass sie offene Phrasenenden hat. Man bekommt immer den Eindruck, es muss weiter gehen. Und im 4. Takt erreichen wir den Höhepunkt, der sich danach bis gen Schluss nach und nach zum Grundton hin bewegt. Auch die 3. Phrase ist mit

der Bewegung zum RO offen. Und was hier noch sehr schön zu beobachten ist: alle 4 Motive bzw. Phrasen sind nach dem gleichen rhythmischen Schema gebaut. Das ist ein sehr leicht einprägsames Lied:

JA JA LE LE MI MI JA JA LE LE MI
Gro-ße brau-ne Bä - ren ma-chen Kin-der froh.

SU SU RO NI MI RO RO MI NI LE JA
In dem gro-ßen Zoo - park sind wir gern zu - gast.

In diesem Sinne wollen wir nun auch unsere Liedkomposition vom Anfang fortführen und kommen zu folgendem Ergebnis:

JA MI LE NI RO NI MI RO JA MI LE RO
Ei - ne klei - ne He - xe gönnt sich kei - ne Ruh, sie

JA MI LE NI RO JA RO NI MI NI LE JA
rei - tet auf dem Be - sen und rei - tet im - mer - zu.

⇒ Unsere letzte Aufgabe ist nun die Vorbereitung zur Einrichtung einer Instrumentalpartitur für unser Lied. Dazu müssen wir unsere JALE-Schrift in eine Notenschrift verwandeln, die es ermöglicht, das Lied auf einem Instrument zu spielen. Wir müssen also von JALE nach einer Tonart konvertieren. Hierfür lernen wir nun eine zweite Methode, die auch das Spiel auf jedem anderen Musikinstrument ermöglicht. Wir wählen uns die Gitarre und eine Tonart, die auf der Gitarre leichter zu greifen ist: D-Dur. In der Tonartentabelle finden wir den Eintrag für D-Dur, lesen die Position des Vorzeichen und anhand des Grundtonschlüssels JA den JA-Ton ab:

h D 2 Kreuze - fis|cis

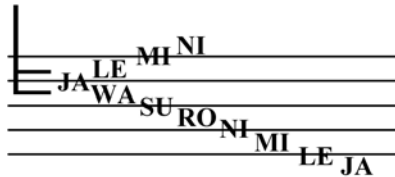
Hinweis: Für das Kenntlichmachen des Grundtones im normalen Notentext benutzen wir die beiden Grundtonschlüssel für Dur JA (♯) und für Moll SU (♭). Entsprechend der Paralleltönen sind die Schlüssel in der Tabelle angeordnet (z. B. für F-Dur/d-Moll):



Von der Stellung der JALE-Schlüssel ausgehend entschlüsseln wir das Liniensystem. Für die Tonart D-Dur fanden wir den JA-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben.



Die Aufschlüsselung ergibt:



Die Übertragung für unser Lied ist dann folgerichtig:

Eine kleine Hexe Th. Buchholz

Das Spielen des Liedes auf Instrumenten schließt die Arbeit ab.

Themenfeld 4: Heterophonie

- ⇒ Bei unseren mehrstimmigen Trommelstücken haben wir die Erfahrung gemacht, dass man ungeachtet der einen Stimme eine zweite aus deren Umkehrung gewinnt, die ohne sonderliche Konstruktion zusammen musiziert werden kann. Später haben wir dann bewusst die Mehrstimmigkeit aus einer einzigen Stimme durch Verteilung auf die Instrumente gewonnen. Diese Überlegungen werden uns jetzt auch im Vokalen durchaus helfen. Auch hier erinnern wir uns an die Rufferz als elementarsten Melodiebestandteil. Verschiedene Urvölker haben Melodien ihrer Lieder (fast) ausschließlich aus dieser Rufferz gebaut. Die meisten Völker haben diese einfache Rufmelodik in ihre Kinderlieder übernommen, oder sie sind von alters her aus solchen Quellen erwachsen. Hier Beispiel einer solchen Zweittonmelodik aus dem schwarzen Amerika:

Aus dieser Zweittonmelodik machen wir jetzt eine Dreitonmelodik, in dem wir als dritten Ton das SU an einigen Stellen gegen andere Töne austauschen:

RO MI SU RO MI RO MI SU RO MI
Tid - dly, Tid - dly bar - ber, Went to shave his fa - ther: The
ra - zor slipped And cut his lip, Tid - dly, Tid - dly bar - ber.

Die eine Gruppe singt nun die Zweitonfassung unseres Liedes während zeitgleich die andere Gruppe die Dreitonfassung singt. Das wird eine Einstimmigkeit, die an manchen Stellen auseinander klingt, was man als Heterophonie bezeichnet:

RO RO SU RO MI RO MI SU RO MI
RO MI RO MI RO MI RO MI
Tid - dly, Tid - dly bar - ber, Went to shave his fa - ther: The
ra - zor slipped And cut his lip, Tid - dly, Tid - dly bar - ber.

Nun versuchen wir die Kombination der Zweitongruppe mit einer Viertongruppe und fügen beispielsweise das LE im Austausch gegen andere Töne hinzu und erhalten:

RO MI SU RO MI RO MI LE RO MI SU
Tid - dly, Tid - dly bar - ber, Went to shave his fa - ther: The
ra - zor slipped And cut his lip, Tid - dly, Tid - dly bar - ber.

In Kombination mit der Zweitonmelodie ergibt sich dann folgendes Musikstück:

RO RO SU RO MI RO MI LE RO MI SU
RO MI RO MI RO MI RO MI
Tid - dly, Tid - dly bar - ber, Went to shave his fa - ther: The
ra - zor slipped And cut his lip, Tid - dly, Tid - dly bar - ber.

Da gab es ja an zwei Stellen Zusammenklänge, die im langsamen Tempo ganz schön dissonant klangen. Aber im richtigen Tempo war das Treffen der eng zusammen liegenden Töne gar nicht so schwer. Und ganz interessant wird es an jenen zwei Stellen, wenn wir alle drei Melodiefassungen zusammen singen:

RO__ RO SU RO MI RO__ MI SU RO MI SU
 RO__ RO SU RO MI RO__ MI LE RO MI SU
 RO__ MI__ RO MI RO__ MI__ RO MI

Tid - dly, Tid - dly bar - ber, Went to shave his fa - ther: The

ra - zor slipped And cut his lip, Tid - dly, Tid - dly bar - ber.

Die Technik der Heterophonie als Beispiel erster grundlegender vokaler Mehrstimmigkeit kann nun von den Schülern in den unterschiedlichsten Varianten ausprobiert werden. Grundlage sollte immer ein auf die Rufterz aufgebautes einstimmiges Lied sein. Ein solches selbst herzustellen dürfte nach dem Themenfeld 3 keine besondere Schwierigkeit sein.

- ⇒ Wir bilden eine größere Gruppe; einer fängt mit einer einfachen rhythmische Figur an, die er in stereotyper Form wiederholt, während die ändern der Reihe nach mit einer Variante dieser Figur anschließen, an der sie im weiteren Verlauf der Improvisation gleichfalls festhalten. Wenn alle ihren Teil beigetragen haben, scheidet einer nach dem ändern aus, so dass zuletzt wieder nur der Grundrhythmus zu hören ist.

- ⇒ Wir untersuchen die Klangqualitäten unserer Instrumente in bezug auf ihren Verwandtschaftsgrad und ordnen die Instrumente paarweise an, indem wir entweder ähnlich klingende zueinander in Beziehung setzen oder solche, die einen trockenen Ton haben, mit Instrumenten von größerer Resonanzstärke zu Gegensatzpaaren verbinden. Dann arbeiten wir eine etwas größere Komposition aus, in der Improvisationen der verschiedenen Duos mit einem gleichbleibenden, vom ganzen Ensemble zu spielenden Refrain abwechseln. Der Grundrhythmus kann von einem Spieler durchgehend beibehalten werden.

- ⇒ Feuer – Erde – Wasser, eine Assoziationsmusik

Die Schüler lernen nun die Assoziation durch außermusikalische Sinneseindrücke als Kreativitätstechnik kennen. Wir komponieren ein heterophones Stück für drei Schlagzeuggruppen, die sich mit der Vorstellung von Erde, Feuer und Wasser verknüpfen lassen. Welchem der drei Elemente können welche Instrumente am ehesten zugeordnet werden? Nachdem wir eine entsprechende Auswahl getroffen haben, legen wir einen Grundrhythmus fest, und die drei Gruppen, die ihre Partien auf demselben Rhythmus aufbauen können, machen sich unabhängig voneinander an die Arbeit. Wenn sie damit fertig sind, spielen sie ihre

Partien einander vor und beraten, in welcher Form diese zusammengefasst werden können. Vielleicht fangen sie mit der „Erdenmusik“ an und lassen zunächst die „Wasserklänge“ und dann auch die „Feuerklänge“ hineinspielen. Probieren wir jedenfalls auch die Möglichkeiten einer räumlichen Verteilung der Instrumente aus. Wenn die drei Gruppen in verschiedenen Teilen des Raums voneinander getrennt platziert sind, werden sie mit ihrer Darbietung eine stärkere Wirkung erzielen.

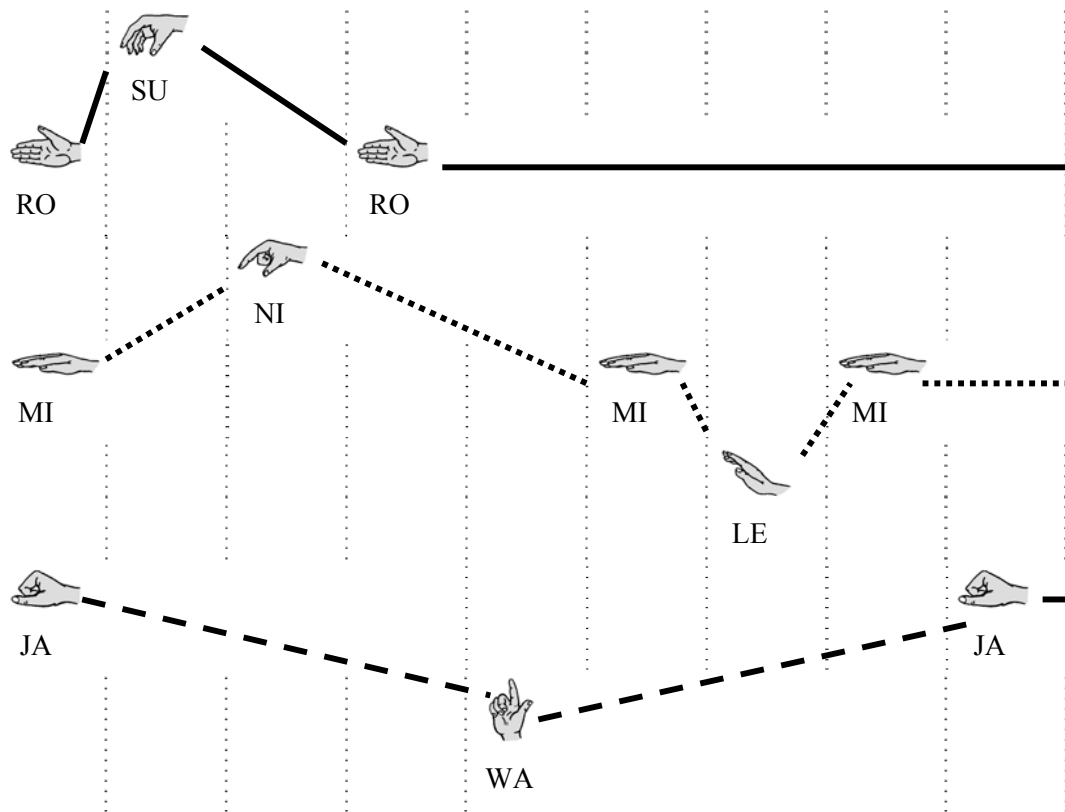
Hinweise: Heterophonie ist zunächst eine aus der Improvisation heraus geborene Technik. Ihre schriftliche Fixierung macht keinen Sinn, da die Schüler lernen sollen beim bewussten Gestalten auch den Kopf zu benutzen. Lediglich Notizen seien gestattet. Der Schwierigkeitsgrad lässt sich unbegrenzt steigern.

Themenfeld 5: Wie Harmonie entsteht

- ⇒ Die meisten von uns haben eine Harmonieerfahrung. Sie beruht nicht auf einer systematischen theoretischen Schulung, sondern auf den Hörgewohnheiten, die sich unter dem Einfluss der Musik ihres Umfeldes ausgebildet haben. Die meiste Musik, die wir im Lauf unseres Lebens hören, ist harmoniegebunden, weil die Harmonie seit der Frührenaissance ein wesentlicher Bestandteil unserer Musik ist. Denken wir aber an die Erfahrungen, die wir im Zusammenhang mit der Heterophonie gemacht haben. Wir verbanden Melodien ohne Rücksicht auf die harmonischen Funktionen miteinander, und obgleich wir uns der vertikalen Komponenten des Klanggefüges bewusst waren, versuchten wir nicht, sie zu regulieren. Der regulierte Ablauf zusammengesetzter Klänge erscheint auf Grund unserer Erfahrungen mit der Musik des Westens auch gar nicht mehr ganz selbstverständlich. Wir hören anders organisierte Musik und suchen die Organisation von Klängen dieser neuen Hörerfahrung anzupassen.

Harmonie – der geregelte Ablauf konsonanter und dissonanter Klänge – wird traditionsgemäß als Gegenstand eines Spezialstudiums betrachtet, dem nur musikalisch Begabte gewachsen sind. Ungeachtet dessen, dass wir eine Menge Musik zu hören bekommen, die ihrem Wesen nach harmonisch ist, schieben wir die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Harmonie bis zur Sekundärschule auf, und dann suchen wir die begabtesten Schüler aus und plagen sie mit einem Harmonielehrekurs, der häufig in keiner Beziehung zur praktischen Musikübung steht. Wenn ein solcher Kurs aber überhaupt einen Sinn haben soll, dann muss er von praktischen Erfahrungen ausgehen. Der Schüler wird die Möglichkeit haben, harmonische Prinzipien selbst zu entdecken, anstatt Lehrsätze zu lernen oder „Regeln“, die, oft aus zweifelhaften Gründen, von irgendjemandem der praktischen Musik hinterhergedacht sind.

Wer Harmonie entdecken will, wird sie auf die einfachste Weise singend entdecken. Der Schüler soll in der Vokalimprovisation zunächst sein harmonisches Bewusstsein bilden; später kann er das musikalische Ergebnis dieser Übung in seine Kompositionen einfließen lassen. Wir improvisieren ein Klangstück, das mit dem harmonischen Grunddreiklang JA-MI-RO beginnt und auch enden sollte. Dazu bilden wir drei Gruppen. Zunächst gibt der Lehrer mittels Handzeichen die Singanweisung jeder Gruppe sukzessive. Wenn eine Gruppe einen Ton erhalten hat, z. B. SU, dann wird sie unabhängig dessen, was die anderen beiden Gruppen gerade singen, diesen Ton bis zur nächsten Anweisung (z. B. RO) aushalten. Dazu lernen die Schüler gleich das chorische Atmen. Man muss darauf achten, dass sich in einer Gruppe mindestens drei Schüler befinden, der Idealfall ist eine Gruppe mit vier Schülern. Jeder der Schüler hält den Ton so lange aus, wie seine Atemluft reicht, dann holt er kurz Luft und setzt seinen Ton auf derselben Höhe mit dem Vokal der Tonsilbe fort (also JA-A-A-A-A und nicht JA-JA-JA-JA). Eine solche dreistimmige vokale Improvisation kann folgendermaßen aussehen.

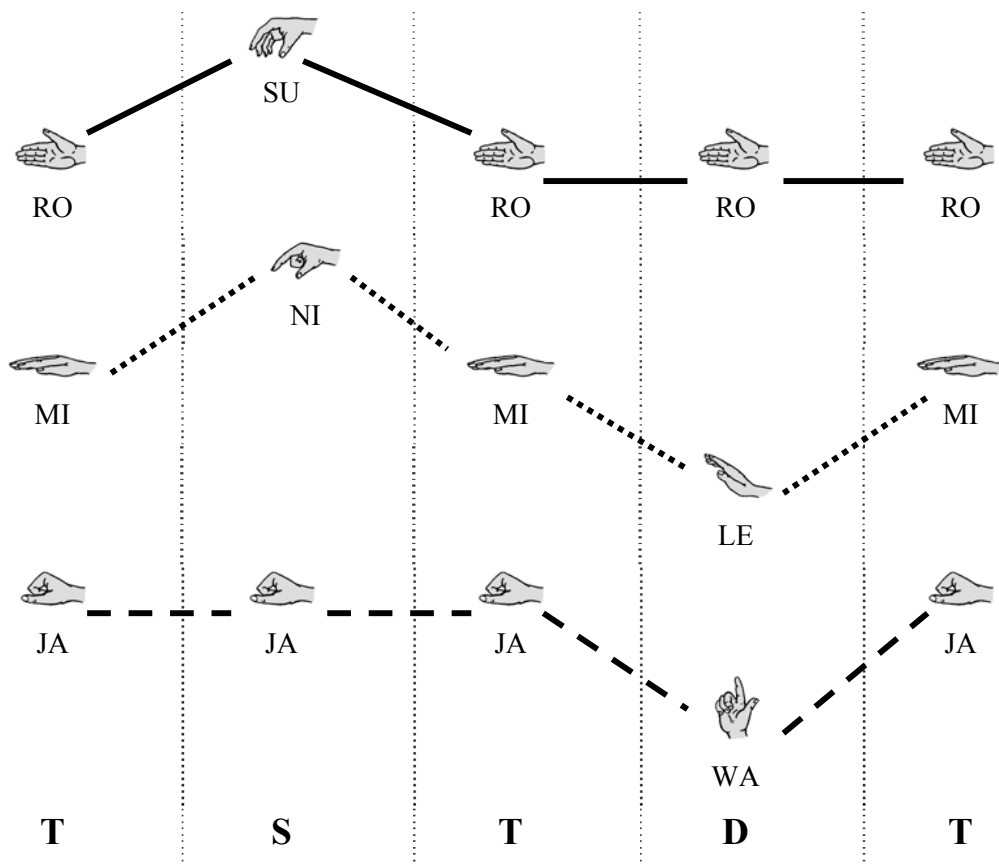


Diese Übungen bilden automatisch verschiedene Klänge aus, ohne dass man konkrete Harmoniefolgen bestimmt. Die einzige Bedingung ist, dass sich die Linien der drei Stimmen nicht überkreuzen dürfen.

Hinweise: An dieser Stelle wird in Notenschrift ein Übungsschemata aufgelistet, dessen Ausführung jedoch improvisierend erfolgen sollte. Am Anfang gibt der Lehrer die harmonischen Folgen vor, später versuchen die Schüler in eigenen Erfindungsübungen solche kleinen Klangimprovisationen mit der Gruppe durchzuführen. Es soll an diese Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die Vermittlung von Stimmführungsregeln unterbleiben muss. An deren Stelle treten lediglich die Verweise auf die Energetik der Tonbewegungen, wie sie bereits bei der Melodiebildung eine Rolle gespielt haben. Einzige Bedingung ist die, dass immer nur ein Ton verändert wird. Auf der Notendarstellung sind mit grauen Tonhaltelinien die liegenden Töne vermerkt. Sie bilden das sogenannte harmonische Band. Das Beispiel befindet sich in einer bequemen mittleren Singtonlage (D-Dur):



⇒ Über solche Improvisationen kommen wir auf sehr schöpferische Weise zur Kadenz. Die Kadenz ist eine logische Folge von harmonischen Akkorden (in unserem Falle Dreiklängen), die eine Tonart befestigen. In folgender Übung, die wir per Folie an die Wand projizieren, erläutern wir die Grundkadenz und seine Funktionen Tonika (T) = Hauptdreiklang, Dominante (D) = Leittonklang und Subdominante (S) = Gleittonklang. Wir singen dreistimmig:



Man beachte die Spiegelbildlichkeit diese Kadenz. Am meisten hat die Mittelstimme zu tun, weil sie quasi magnetisch in die Bewegungsrichtung der Außenstimmen gezogen wird. Es ist von Vorteil, zwischen Subdominante und Dominante eine Tonika einzufügen, um ein harmonisches Band zu erhalten. Würde der Subdominante gleich die Dominante folgen, gäbe es nicht einen einzigen gemeinsamen Ton zwischen diesen beiden Klängen.

Die Schüler üben das Singen dieser Kadenzklänge auf Zuruf. Das macht man so, dass man mit der Hand die Zahlen 1 – 3 zeigt. Dabei ist 1 die Tonika, 2 die Subdominante und 3 die Dominante. Auf diese Weise kann man nun jeden Klang mit jedem zu verbinden üben. Dabei ist auf saubere Intonation zu achten.

⇒ Satzgesang als schöpferisch Aufgabe

Wie wollen nun unsere harmonischen Fähigkeiten auf unsere Liedkompositionen anwenden. Das werden wir singend tun. Als Vorlage nehmen wir eine unserer Liedkompositionen. Anfänglich wird der Lehrer die Stellen für den Harmoniewechsel vorgeben müssen, bis sich das Ohr des Schüler für die richtigen Klänge geschult hat. Aber auch die Schüler dürfen sich natürlich ausprobieren. Wir bilden 4 Gruppen oder einen Solisten und drei Gruppen. Der Solist oder die erste Gruppe singt die Melodie des Liedes. Die anderen drei Gruppen bilden einen dreistimmigen Chorusgesang als Summstimmen auf [m] oder [n] und singen die Harmonien der Kadenz, so wir diese in den Notentext eingetragen haben.

The musical notation shows two lines of text with harmonic labels (T, D, S) above the notes. The first line is in 2/4 time and the second line is in 3/4 time. The notes are: **Ei - ne klei - ne He - xe gönnt sich kei - ne Ruh, sie rei - tet auf dem Be - sen und rei - tet im - mer - zu.**

Themenfeld 6: Siziliano & Co.

- ⇒ Es ist nun noch eine Gesamtkomposition als Summarium möglich. Wir führen hier zuerst den 6/8-Takt ein. Und gleich beginnen wir mit einem Krimi. Denn da gibt es eine Überlegung, die uns stutzig macht, denn es gilt doch:

$\text{♩} = \text{♩♩}$ also müsste doch:

$\text{♩} + \text{♩} + \text{♩} = \text{♩♩} + \text{♩♩} + \text{♩♩}$ sein, und dann wäre doch die Taktart

$3\text{♩} = 6\text{♩}$

Was soll also die neue Taktart?

Nun das ist so schwer nicht. Das Problem liegt im Metrum. Wir sprechen folgendes Beispiel und klatschen dazu die Betonungen:

Two musical staves illustrating the relationship between 3/4 and 6/8 time signatures. The top staff is in 3/4 time, showing a melody with lyrics: "Al-le-weil ein we-nig lus-tig sein". The bottom staff is in 6/8 time, showing the same melody with lyrics: "Sil-ber-ne Glo-cken, die klin-gen". The 6/8 staff uses dotted quarter notes and eighth notes to represent the same rhythmic values as the 3/4 staff.

Demnach bedeutet ist der metrische Unterschied der, dass es bei 3♩ $3 \times 2\text{♩}$ und bei 6♩ $2 \times 3\text{♩}$ sind. Der 6♩ -Takt ist also wie ein Zweiertakt, nur dass er pro Pulsschlag anstelle von 2♩ genau 3♩ hat.

Mit den Schülern probieren wir klatschend, tanzend die Möglichkeiten der neuen Taktart auszuloten. Richtig schwingende Bewegungen macht der Rhythmus:

A musical staff in 6/8 time showing a melody with lyrics: "Sieh, es schwingt so wun-der-bar". The melody consists of quarter notes and eighth notes.

Auch Punktierungen innerhalb der Dreiergruppen haben ihren Reiz:

A musical staff in 6/8 time showing a melody with lyrics: "Sü-ber die Glo-cken nie klin-gen". The melody features dotted quarter notes and eighth notes, with some notes accented.

Da wird uns gleich ganz weihnachtlich zumute und es fällt und auch ein:

A musical staff in 6/8 time showing a melody with lyrics: "Sti-le Nacht, hei-li-ge Nacht". The melody consists of quarter notes and eighth notes.

Der Grund dafür, dass so viele Weihnachtslieder in dieser Taktart stehen, hängt damit zusammen, dass diese Taktart dem Siziliano bzw. der Pastorale, zwei italienischen Hirtentänzen, abgelauscht sind. Und was die Hirten mit Weihnachten zu tun haben, das wissen ja alle Kinder. Wir hören uns nun gemeinsam die Sinfonia aus dem Beginn der zweiten Kantate des Weihnachtsoratoriums von Johann Sebastian Bach an und beginnen diesen schönen Hirtentanz in großen schwingenden Bewegungen zu tanzen.

- ⇒ Und nun wollen wir auch selbst ein kleines Siziliano komponieren. Auch Wiegenlieder haben oft den 6/8-Takt. Und alle wissen jetzt warum: er regt uns zu so herrlichen schwingenden Bewegungen an. Ein geeigneter Text ist schnell gefunden, und die Technik der Liedkomposition haben wir auch gelernt. Unser Ergebnis wird alle überraschen. Mithilfe des

Lehrers haben wir aus der Heterophonie eine imitierende zweite Stimme gemacht. Das ihr Rhythmus nicht zum Text passt, haben wir uns für eine Summstimme entschieden:

MI NI MI LE LE MI RO MI LE LE MI MI LE LE
 Schla-fe mein Kind - chen, schla - - fe ein, der Mond, der schaut zum

JA WA SU WA JA WA SU WA JA WA
 m

MI RO MI LE RO SU SU RO MI LE RO NI MI RO
 Fens - - ter rein. Er schickt dir ei - nen sehr schö-nen Traum vom

JA WA SU WA JA MI LE JA WA JA LE MI

SU SU RO MI LE RO NI MI RO NI MI LE JA LE JA WA JA
 Vö - ge-lein im A - - pfel-baum. Schla-fe mein Kind - chen, schla - - fe ein.

NI MI NI JA SU WA JA WA JA MI NI MI

Für die Jungs war das nichts mit dem Wiegenlied, sie haben andere Texte vertont. Zum Beispiel über den Herrn Winter, den wir nach so viel Weihnachten auch satt haben:

JA MI JA LE MI JA MI RO NI MI JA LE
Herr Win - ter geh hin - ter der Früh - ling kommt bald. Das

MI LE JA WA JA MI RO NI MI LE JA MI
Eis ist ge - schwom - men, die Blüm - lein sind kom - men und

RO MI JA WA JA RO MI LE JA
grün wird der Wald und grün wird der Wald.

Und ein weiterer Schüler hat mit dem 6/8-Takt sogar ein kleines Spottlied komponiert und sogar schon in den Notentext übertragen. Er spielt nämlich schon Blockflöte, und möchte sein Lied auch auf der Flöte vorspielen können:

Ne qua-seln-de Mot-te aus Du-bai die lutsch-te ganz gern an 'nem

Sol-Ei Sie war ganz ent-zückt, der Welt fast ent-rückt, und

doch blieb sie ein-sam und un-frei.

Hinweise: Eine kreative Atmosphäre ist der Garant für das Gelingen. Diese entsteht, wenn man mit zunehmendem Niveau den Schülern auch ganz individuelle Freiheiten einräumt. Und selbst wenn nicht jede Arbeit gleich gut gelingt, letztlich gibt es immer noch das Plenum, wo jeder Rat und Hilfe bekommt, der danach sucht.

Einige Anmerkungen um Abschluss der 4. Jahrgangsstufe

In einigen Bundesländern endet mit der 4. Jahrgangsstufe die Grundschulausbildung. Das bedeutet für das Fach Musik kreativ, dass hier eine Zäsur möglich sein muss. Diese Zäsur ergibt sich aus folgenden Kriterien:

1. Die Schülerinnen und Schüler haben erlernt, mit Musik schöpferisch umzugehen und sind damit weit über die Anforderungen des regulären Musikunterrichts hinausgegangen.
2. Der im Lehrplanunterricht geforderte musiktheoretische Stoff ist erfüllt, aber nicht nur als Information sondern als Baustein für eigenes Denken und Handeln.
3. Anders als im Lehrplanunterricht wurde hier nicht das Kennenlernen fremder Musikwerke, sondern das Herstellen kleiner Kunstwerke zum Mittelpunkt der Unterrichtsgestaltung.
4. Jeder Schüler hat aus eigenem Erleben gelernt, dass Komponieren eine Arbeit ist, die auf sehr persönliche Art und Weise Freude an der Musik wie am Denken bereiten kann. Und das Musikerfinden ist nicht nur eine Sache für besonders begabte Menschen oder gar Genies, sondern kann von jedem Schüler geleistet werden. Der Stolz auf die eigene Komposition zum Muttertag oder gar die Aufführung der eigenen Komposition zum Schulfest, das ist auch Ansporn und prägt in besonderer Weise eine Liebe zur Musik aus.

Da das Fach Musik kreativ neu ist, sind auch die professionellen Musiklehrer immer wieder zur Weiterbildung aufgefordert. Dazu zählen aber nicht nur diverse Kurse oder Wochenendveranstaltungen, sondern auch das Studium einschlägiger Fachliteratur. Auch sollen die Lehrer ermutigt werden, eigene Kompositionsversuche zu unternehmen. Nur durch das eigene Probieren bekommt man Klarheit über den Gegenstand.

4.5 Jahrgangsstufe 5

Themenfeld 1: Liedanalyse

- ⇒ Der verblüffende Einfall eines Unbekannten
- ⇒ Was hat Schubert mit den alten Griechen zu tun – Die Tetraktis im Selbstversuch

Themenfeld 2: Improvisation

- ⇒ Arbeiten am Tasteninstrument (keine Klavierschule!)
- ⇒ JALE und kein Ende oder das verflixte RI (Blues und so weiter)
- ⇒ Über allen Gipfeln ist Ruh – eine Sprachkomposition

Themenfeld 3: Computer und Musik

- ⇒ Notation am PC erlernen und für die eigene Arbeit nutzen
- ⇒ Fabulieren mit Klängen, MIDI & Co.
- ⇒ MusicXML und internationale Standards

Themenfeld 4: Heterophone Partituren

- ⇒ Heterophonie pur
- ⇒ Natur und Kunst oder Musik ist nicht natürlich
- ⇒ Klangspiele

Themenfeld 5: Formproblem Musik

- ⇒ Fünf Klänge und ein Ende
- ⇒ Hilfe, mein Klavier ist zu kurz – Mozarts Problem mit den Tasten
- ⇒ Muster und Modell Natur

4.6 Jahrgangsstufe 6

Themenfeld 1: Modale Systeme

- ⇒ Modale Skalen der Antike als heutiges kompositorisches Material
- ⇒ Künstliche Tonsysteme
- ⇒ Außereuropäisches Musikdenken

Themenfeld 2: Sequenzer

- ⇒ Wav, MP3 und weiter
- ⇒ Arbeit mit Samples
- ⇒ Von Wavlab über Cubase bis zu Sempblitude

Themenfeld 3: Improvisation im gemischten Ensemble

- ⇒ Der gelenkte Zufall
- ⇒ Nachtmusik
- ⇒ Wohin mit den Tönen oder die unmusikalische Natur

Themenfeld 4: Kodierung in Musik

- ⇒ Kodierungssysteme
- ⇒ Bach bei seinem Namen gerufen
- ⇒ Signaturen beim eigenen Komponieren

Themenfeld 5: Musik und Informatik

- ⇒ Übergreifende Denkansätze
- ⇒ Xenakis und die Folgen
- ⇒ Total durchorganisierte Musikformen