

## Visualisierung als Hilfe bei der Hörerziehung und Analyse

Eine Unterrichtsreihe für Klasse 6/7

### Begründung des Reihenthemas

Der dauernde mediale Musikkonsum der Kinder und Jugendlichen führt zu einer Hörhaltung, die Musik als angenehme akustische Wolke, als körperliches Stimulans und emotionales Identifikationsobjekt ansieht. Die Tatsache, daß in der Fernsehgesellschaft primär die visuelle Wahrnehmung trainiert wird, führt tendenziell zu einer Abwertung des Akustischen, das zunehmend als Beigabe zum Visuellen empfunden wird. Für die Wahrnehmung traditioneller anspruchsvoller Musik, die vom Hörer ungeteilte Zuwendung und Aufmerksamkeit fordert, werden dadurch immer höhere Barrieren aufgebaut.

Die im folgenden vorgeschlagenen Verfahren sollen hier gegensteuern. Sie sollen die Schüler befähigen, auf Musik nicht nur (körperlich, emotional und assoziativ) diffus zu reagieren, sondern Musik darüber hinaus als gestaltete Form und in deutlichen Klanggestalten sprechende Ausdruckssprache wahrzunehmen und zu erleben.

Dazu soll die Umkehrung des Verhältnisses von Akustischem und Visuellem dienen. Durch den Zwang, das akustisch Vernommene nicht nur vage, sondern konkret zu beschreiben und durch graphische Zeichen dingfest zu machen, wird den Schülern eine Beobachterrolle zugewiesen, die den Blick zunehmend von den eigenen Reaktionen weg auf den Gegenstand lenkt.

Die gewählten Musikstücke stammen beide aus einem Ballett, sind also von deutlichen Bewegungsimpulsen und plastischen Ausdrucksprofilen geprägt, die überdies an der jeweils zugrunde liegenden Geschichte festmachbar sind. Das macht sie für jüngere Schüler interessant und leichter rezipierbar. Beide stammen von russischen Komponisten und haben auch durch ihre folkloristischen Züge eine innere Beziehung zueinander. Das zeitlich frühere Stück von Strawinsky ist das strukturell und formal komplexere und rangiert deshalb in der Unterrichtsreihe an letzter Stelle.

Beide Stücke sind geeignet, den Hörhorizont der Schüler zu erweitern, da die ungewohnten Strukturen und Klänge durch die assoziative Anbindung an die Geschichte und die mitreißende Rhythmik leichter zugänglich sind.

Die Ekseption-Fassung des Säbeltanzes dient einmal dem Transfer des Gelernten, zum andern der Anbindung des Unterrichtsstoffes an den musikalischen Erfahrungshorizont der Schüler.

Die Stücke gehören im Sinne einer sinnvollen Lernprogression zusammen. Erst durch ein zusammenhängendes, längeres Üben werden die geübten Verfahren internalisiert.

### Sachanalyse

Aram Chatschaturjan (1903-1978) war gebürtiger Armenier. Er studierte in Moskau und war in der Sowjetunion, obwohl 1948 als 'formalistischer' Komponist kritisiert, als Komponist, Dirigent und Sekretär des Komponistenverbandes sehr erfolgreich.

Der Säbeltanz ist wohl Chatschaturjans bekanntestes Stück. Er wurde komponiert als Tanz der Kurden für das Ballett "Gajaneh" (1. Fassung 1942, 2. Fassung 1952). Dieses Ballett verdankt seinen durchschlagenden Erfolg nicht nur der mitreißenden Verbindung elementarer folkloristischer Elemente mit modernen Klangmitteln, sondern auch seiner Handlung, die die erfolgreiche Verteidigung der armenischen Heimat gegen Saboteure von außen darstellt, ein Sujet, das im Jahr der Uraufführung (1942) wegen der Parallelität zur deutschen Invasion in Rußland auf besondere Resonanz stieß. Der Säbeltanz wird in dem Ballett bei dem Fest getanzt, das zur Wiedererrichtung des durch den feindlichen Anschlag zerstörten Baumwollspeichers gefeiert wird.

Die Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre außergewöhnlich erfolgreiche holländische Rockgruppe Ekseption (mit dem klassisch geschulten Pianisten Rick van der Linden) knüpfte bei ihren Bearbeitungen klassischer Stücke an Vorgänger wie die Gruppe Nice an. Während die formale Anlage des Säbeltanzes von Chatschaturjan trotz aller Kontraste und Brüche von strukturellem Beziehungsreichtum und innerer Folgerichtigkeit der Ausdrucksentwicklung gekennzeichnet ist, stellt die Bearbeitung der Rockgruppe Ekseption aus dem Jahre 1969 eine ver'gag'te Collage dar, die nur das Hauptthema - ohne dessen Modifikationen - als Erkennungsmelodie und formalen Rahmen übernimmt, der dann mit witzig eingestreuten 'Sounds' (Cembalo, Orgel, Webers Klavierstück "Perpetuum mobile" u. a.) ein buntes Kaleidoskop zaubert. Die Veränderung des Baß-Ostinato (g-h-g-d statt g-d-g-d) dürfte für die Schüler erkennbar sein.

Das Ballet "Petuschka" wurde von dem 28jährigen Strawinsky für das russische Ballet von Diaghilew in Paris komponiert und 1911 dort uraufgeführt. Wie bei Chatschaturjans Gajaneh ist nicht nur der Stoff russisch, sondern auch die Musik. Sie schöpft aus folkloristischen Quellen (vgl. den Ostergesang der Bettler aus Smolensk, weitere Beispiele in: Helga Ettl: Strawinsky, Stuttgart 1968) und verarbeitet dieses Material mit modernen Verfahrenstechniken. Bei Strawinsky folgt die Formbildung dem Prinzip der Montage. Heterogene Materialien (Volkslieder und 'Schlager' werden zitiert, und aus ihnen werden Motivformeln gewonnen, die schablonenmäßig über z. T. asymmetrische Grundrisse gezogen werden (vgl. etwa das 4-Achtel-Ostinatomotiv in einem 5/8-Takt in M 10, IV, T.8ff.). Bei all dem ist aber - im Gegensatz zu der Collagentechnik der Gruppe Ekseption - eine quasi-organische Durchbildung der Form zu beobachten. Alle Elemente lassen sich aus dem zitierten Lied der Bettler aus Smolensk ableiten - Tonrepetitionen und Quartsprung bzw. Quartgang kennzeichnen auch die anderen zentralen, den Rahmen des Stückes bildenden Motive: das einleitende Fanfarenmotiv (M 10, I) das Synkopenmotiv (IV) und natürlich auch die diminuierte Form des Bettlergesanges (III) -, lediglich die eingelebneten 'Schlager' des Leierkastens und der Spieluhr (V) setzen sich deutlich davon ab.

Eine innere Verwandtschaft des Verfahrens mit dem Kubismus und der filmischen Schnittechnik ist nicht zu übersehen. Hier öffnet sich eine Brücke zum Verständnishorizont von Schüler einer 6. und 7. Klasse.

## Fachdidaktische Orientierung

Musikhören ist mehr als angewandte Formenlehre und Stilistik. Grobe Zuordnungen werden der Zeitkunst Musik nicht gerecht. Interessant wird Musikhören erst, wenn über die großarchitektonische Benennung von Formschemata und generalisierenden Stilmerkmalen hinaus der 'Gedankengang' eines Stückes verfolgt wird, d. h. wenn der Zeitablauf nicht nur als flächenhafte Ausbreitung eines oder verschiedener Zustände - was Musik auch ist -, sondern als prozeßhafte, beziehungsreiche Entwicklung, als dauernde Neukombination und Veränderung eines oder mehrerer Grundgedanken erlebt wird. Aufgrund ihres dauernden Zerrinnens in der Zeit ist Musik schwer greifbar. Es ist nicht so ohne weiters möglich, sich über sie in Details - speziell hinsichtlich der 'Lokalisierung' und des Zusammenhangs von Details - verbal zu verständigen. Das macht eine Zuhilfenahme der visuellen Komponente notwendig, die Musik als Gesamtgestalt mit ihren Details darstellen kann. Die Notation erfüllt diese Forderung zwar in hohem Maße, baut aber andererseits, man denke etwa an Partituren, weitere, teilweise unüberbrückbare Barrieren auf, ganz zu schweigen auch von den hohen Kosten für die Anschaffung der Noten oder die Herstellung von Kopien.

Das im folgenden vorgeschlagene Verfahren der Anfertigung von Hörskizzen versucht einen Mittelweg, der sich, etwas vereinfacht, als Folge folgender Arbeitsschritte darstellen läßt:

1. Die Grundelemente eines Stückes werden mit Hilfe von überschaubaren Notenauszügen erarbeitet, d. h. (soweit möglich) musikpraktisch realisiert und hinsichtlich ihrer Faktur und ihres Ausdrucks beschrieben.
2. Den einzelnen Elementen werden grafische Zeichen zugeordnet, die nach Möglichkeit in analoger Form wesentliche Charakterzüge der zugrundeliegenden musikalischen 'Gestalten' aufgreifen: die (ungefähre) Lage im Tonraum, die Art der Bewegung, auffällende Strukturmerkmale und die Ausdrucksgestik. Bei dem Chatschaturjan-Stück z. B. wird der Kontrast von Haupt- und Nebenthema durch die verwendeten Symbole (gestrichelte Linie = Tonrepetitionen, Pfeil abwärts = fallende Chromatik, bzw. fallende Glissandofigur; geschwungene Linie = Legato-Melodie) plastisch greifbar. Die Symbole sollten andererseits nicht zu genau sein, sonst sind sie zum 'Mitschreiben' eines Stückes nicht handhabbar. Wichtig ist allerdings, daß mit den Symbolen die gemeinte musikalische Figur differenziert assoziiert wird. Das erreicht man durch häufiges Hören, genaue Beschreibung, durch aktives Musizieren (vom Klopfen eines Rhythmus, aber das Singen einer melodischen Wendung bis zum - evtl. elementarisierten - Spielen auf Instrumenten).
3. Der musikalische Ablauf wird mit den vereinbarten Symbolen aufgezeichnet. Das geht in der Regel nicht in einem oder mehreren Durchgängen durch das ganze Stück. Man beginnt am besten mit einzelnen Abschnitten oder einzelnen Schichten des Werkes. Bei längeren Werken können nach Festigung des Verfahrens die Abschnitte dann auch länger werden. Bei dem Chatschaturjan-Stück z. B. kann man zunächst die 4 Themenauftritte im A-Teil heraushören und - wahrscheinlich noch ohne Berücksichtigung der Höherversetzung - aufzeichnen lassen, dann die Begleitschicht in den Blick nehmen usw. Erst allmählich kommen differenziertere Modifikationen hinzu. Sie werden oft beim wiederholten Kontrollhören von den Schülern entdeckt. Eine der überzeugendsten Leistungen des geschilderten Verfahrens ist es nämlich, daß die Schüler durch die wiederholte Zuwendung die Grobheit der Visualisierung erkennen oder - andersherum gesagt - durch den Vergleich der groben Visualisierung mit der klingenden Werkgestalt auf Details aufmerksam werden, die ihnen beim bloßen (ungerichteten) Hören nicht bewußt geworden wären.
4. Die fertige Hörskizze wird als Verständigungsbasis für eine Interpretation des Stückes benutzt. Die formale Anlage und die Ausdrucksentwicklung eines Stückes lassen sich so differenziert betrachten und in ihrem immanenten Sinn und ihrer übergreifenden Bedeutung deuten.
5. Die fertige Hörskizze wird als Grundlage für wiederholende und vertiefende Hörübungen benutzt, z. B.:
  - Das Stück wird gehört, die Schüler zeigen den Verlauf mit.
  - Das Vorspiel des Stückes wird unterbrochen, die Schüler benennen die Abbruchstelle.
  - Der Tonträger wird (vom Lehrer oder von Schülern) vor- oder zurückgespult und dann abgespielt: Die Schülerinnen lokalisieren den gerade gespielten Ausschnitt in der Hörskizze.
  - Die Schüler hören eine andere Einspielung des Stückes und verständigen sich über Interpretationsunterschiede anhand der Hörskizze und der Notenbeispiele.
  - Die Schüler hören eine Bearbeitung des Stückes (vgl. die Ekseption-Fassung des 'Säbeltanzes') und benennen die Veränderungen anhand der Hörskizze oder fertigen eine Hörskizze der Bearbeitung oder von Teilen derselben an.
  - Die Schüler hören ein vorbereitetes Band, auf dem kurze Ausschnitte des Stückes mit angemessenen Pausen drei- bis viermal hintereinander kopiert sind und schreiben diese (evtl. in einem vorbereiteten Raster) auf.
5. Die gelernten Verfahren dienen als Grundlage einer schriftlichen Überprüfung. Die zuletzt skizzierte Übung eignet sich dafür besonders gut. Der Wert einer so gearteten schriftlichen Erfolgskontrolle liegt darin, daß hier einmal nicht vorwiegend kognitive, sondern musikspezifische Fähigkeiten überprüft werden.

Aus dem skizzierten Standardverfahren lassen sich mehrere Varianten ableiten: Es kann - nicht nur aus Gründen der Abwechslung - sinnvoll sein, das Verfahren umzukehren und mit der fertigen Grafik zu beginnen, deren Entschlüsselung dann zum Auslöser differenzierter Beobachtungen an der Musik wird. In einer Mischung der beiden Vorgehensweisen kann man Teile der Grafik vorgegeben, um so auf einem höheren Level anzusetzen und dadurch evtl. weiter in der detaillierten Erschließung zu kommen.

Bei der Anlage der einzelnen Stunden ist darauf zu achten, daß die eigentliche Anfertigung der Hörskizze sehr viel Konzentration erfordert und in intensiver Form selten über einen Zeitraum von ca. 15-20 Minuten ausgedehnt werden kann. In der Unterstufe wird es sowieso nicht möglich sein, alle Stunden thematisch streng zu binden. Deshalb kann es für eine längerfristige Übung, z. B. für die Vorbereitung einer schriftlichen Überprüfung sehr hilfreich sein, über eine gewisse Zeit Stundenanteile von ca. 10 Minuten dafür abzuzweigen.

Form und Ausdruck des Säbeltanzes lassen sich in Klasse 6 und 7 von den Grundelementen aus relativ differenziert erarbeiten. Schwerer zugänglich sind die strukturellen Bezüge zwischen den Elementen. Doch lassen sich in guten Klassen auch hier über die Unterscheidung tonleiter- bzw. akkordeigener und -fremder Töne (der Begriff "Mixolydisch" braucht dabei nicht zu fallen) zentrale Erkenntnisse gewinnen. Aus Gründen der Motivation bildet der Begriff "Säbeltanz" den Ausgangspunkt der Erarbeitung. Vielleicht können einige Schüler aus filmischer Anschauung den Vorstellungsbereich des Begriffs konkretisieren helfen. Die Erarbeitung des Stückes erfolgt elementenhaft-synthetisch: Zuerst wird das Hauptthema musikpraktisch erarbeitet: Der Lehrer spielt die Melodie (M 1, I) auf dem Klavier, Schüler realisieren die Begleitfigur (IV) mit Instrumenten und mit rhythmischem Klopfen bzw. Klatschen. Einige SchülerInnen versuchen dazu eine bewegungsmäßige Umsetzung. Dabei ergibt sich die Notwendigkeit, den Charakter der Musik zu beschreiben und an Merkmalen der Faktur festzumachen. Nachdem das Grundmaterial des 1. Teils (M 1, A) nun den Schülern vertraut ist, kann die Anfertigung der grafischen Hörskizze nach der Orchestereinspielung in Angriff genommen werden (M 2 + 3). Verfeinerungen der Darstellung können mit Hilfe der Notenbeispiele (M 1, III, IV, VI) vorgenommen werden. Die Ausdrucksgestik läßt sich am besten über den Kontrastvergleich (I/II) erarbeiten. Die strukturellen Gegebenheiten (Tonart, Grundakkord, Kerntöne, Dissonanz, Konsonanz) erschließen sich am besten bei einem vergleichende Musizieren und Hören der Anfänge der Elemente I, II und III. (Melodietöne + G-Dur-Begleitakkord).

Die Erarbeitung der Ekseptionfassung erfolgt - aus Gründen der Abwechslung und weil die Voraussetzungen das nun erlauben - nach dem ganzheitlich-analytischen Verfahren: Die Schüler hören das ganze Stück und tauschen ihre Hörerfahrungen aus. Bei einem zweiten Hören versucht jeder für sich den Verlauf mit eignen Zeichen mitzuschreiben. Es wird allerdings vereinbart, daß die dem Original entnommenen Teile mit den entsprechenden Großbuchstaben gekennzeichnet werden. Beim Vergleich der Ergebnisse werden die charakteristischen Teile beschrieben, und es werden bestimmte Symbole für sie vereinbart. Dann kann der Gesamtverlauf in einem oder mehreren weiteren Durchläufen fixiert und anschließend diskutiert werden.

Die zentrale Bedeutung, die der Ostergesang der Bettler aus Smolensk in dem Ausschnitt aus Petruschka hat, legt es nahe, mit ihm zu beginnen, zumal er eine musikpraktische Umsetzung ermöglicht. Nach einem kindgemäßen Ausmalen des Lied-Hintergrundes könnte die Brücke zum Werk in dem Hinweis liegen, daß der Komponist das Lied in seinem Ballet Petruschka auf einem russischen Jahrmarkt erklingen läßt, und die erste Aufgabe könnte darin bestehen, beim Hören der beiden ersten Abschnitte seinen Einsatz zu erkennen. Das ist zunächst einfach. Immerhin wird dabei der Gegensatz zwischen dem wellenförmigem Gewoge und Durcheinander einerseits und dem straffen, marschartig geschlossenen Lied andererseits erkennbar. Die Frage nach dem genauen Zeitpunkt des Liedeinsatzes führt zu differenzierteren Hörerfahrungen: Schon in dem Gewoge erklingen im Baß die ersten Töne des Liedes: Man hört es sozusagen aus der Ferne - tiefe Töne tragen immer am weitesten - herankommen. (Schüler assoziieren hier gerne eine heranmarschierende Musikkapelle.) An dieser Stelle sollte die Vorlage für die Hörskizze (M 11) eingesetzt werden. Mit ihrer Hilfe läßt sich - unter Hinzuziehung des Notentextes (M 10, III) - auch die diminuierte Form des Bettlerliedes und dessen Beziehung zum Motivs des Jahrmarktausrufers (M 10, IV und M 11, 3) erfahrbar machen. Die spezifische Formbildung läßt sich Kindern der 6. und 7. Klasse nahebringen, wenn man von der Vorstellung einer Verfilmung des in der Musik Dargestellten ausgeht.

## **Ziele der Reihe**

Die Schüler sollen

- (1) - lernen, Musik aufmerksam wahrzunehmen und intensiv zu erleben,
- (2) - lernen, einen musikalischen Ablauf mit Hilfe grafischer Zeichen 'mitzuschreiben',
- (3) - durch das detaillierte Kennenlernen der behandelten Stücke übertragbare Klang- und Ausdrucksvorstellungen gewinnen.

## **Schematische Verlaufsübersicht**

### **Aram Chatschaturjan: Säbeltanz (aus Gajaneh) und Ekseption: Sabre dance**

#### Stunde 1

Thema: Musikpraktische und analytische Erarbeitung des A- und des B-Teils

Intention: Die Schüler internalisieren die Klanggestik des Themas und der Begleitung, beschreiben die charakteristischen Merkmale und erkennen in der Höranalyse die Art der Instrumentation, die Wiederholung und die Sequenzierung.

Musizieren des Hauptthemas (M 1, I)

Analyse des Hauptthemas

Anfertigung der Hörskizze zu Teil A (M 2 bzw. 3)

erste Beobachtungen zum Ablauf des ganzen Stückes, Einzeichnen des Gegenthemas (M2, B)

#### Stunde 2

Thema: Erarbeitung des A1-Teils und Gesamtinterpretation der Form

Intention: Die Schüler erfassen die Unterschiede und die inneren Beziehungen zwischen den Elementen und Teilen des Stückes.

Musizieren der Themen I und II (M 1) und Kontrastvergleich

Anfertigung der Hörskizze zu Teil A1 (M 2 bzw. 3)

Beschreibung und Deutung der Form

#### Stunde 3

Thema: Erarbeitung des Sabre dance von Ekseption

Intention: Die SchülerInnen sollen die erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten an dem neuen Gegenstand anwenden und die Erfahrung machen, daß man einem Musikstück 'verstehend' folgen kann.

Vorspiel des Stückes von Ekseption und Sammeln von Schülerbeobachtungen

Anfertigung einer Hörskizze zu dem Stück (M 4)

Deutung der Form: Beziehung zum Original? Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der formalen Anlage

## **Igor Strawinsky: Der Jahrmarkt (Bild I aus "Petruschka")**

### Stunde 4

Thema: Musikpraktische und analytische Erarbeitung des Bettlerliedes und der anderen Elemente des Stückes  
Intention: Die Schüler erkennen die charakteristischen Merkmale der verschiedenen Elemente und verbinden mit den symbolischen Zeichen Klangvorstellungen.  
Ostergesang der Bettler von Smolensk: singen und beschreiben (M6, II)  
Höranalyse der Abschnitte 1 und 2 (M 7)  
Vergleich der eigenen Ergebnisse mit der Arbeitsvorlage (M 7, 1 und 2) und weitere Erarbeitung der Hörskizze (M 7, 3 und 4)

### Stunde 5

Thema: Vervollständigung der Hörskizze und Deutung der formalen Anlage  
Intention: Die Schüler ordnen den Elementen des Stückes durch den Vergleich mit der Textvorlage eine inhaltliche Bedeutung zu und deuten die formale Anlage von der dargestellten Thematik her.  
Zuordnung der erarbeiteten Elemente zur Textvorlage (M 6 und M 9)  
weitere Erarbeitung der Hörskizze (M 7, 5 - 7)  
Deutung der formalen Anlage

### Stunde 6

Thema: Übungen als Vorbereitung einer schriftlichen Übung  
Intention: Die Schüler sollen das Gelernte festigen und selbständiger als bisher anwenden. Dadurch soll auch ihr Zutrauen in die Fähigkeit, Musik analytisch zu hören, gestärkt werden. Dadurch, daß die Übungen in der gleichen Form wie bei der in der nächsten Stunde folgenden schriftlichen Übung ablaufen, werden sie auf diese gezielt vorbereitet, so daß bei der schriftlichen Übung keine Unsicherheiten bezüglich der Verfahrensweise auftreten.  
Hören des ganzen Stückes (Mitlesen/Mitzeigen der Hörskizze an der Folie/Tafel)  
Durch wahlloses Vor- und Zurückspulen gefundene Stellen identifizieren  
Vorbereitete Ausschnitte mitschreiben (M 10)  
Hören des ganzen ersten Bildes und beschreibende Deutung der neuen Teile von der Textvorlage her (M 9)

### Stunde 7

Thema: Schriftliche Übung (M 11)  
Intention. Die schriftliche Übung soll zeigen, in welchem Differenzierungsgrad die Schüler die geübten Verfahren beherrschen.

## **Materialübersicht**

M 1 (No) Arbeitsvorlage: Die Elemente des Säbeltanzes von Chatschaturjan  
M 2 (Av) Arbeitsvorlage: Raster für die grafische Hörskizze  
M 3 (Lö) Lösungsblatt zu M 2  
M 4 (Lö) Lösungsblatt: Hörskizze zum Sabre dance von Ekseption  
M 4a (No) Ausschnitt aus Webers "Perpetuum Mobile"  
M 5 (No) Klavierauszug von Chatschaturjans Säbeltanz (1. und 2. Teil)  
M 6 (No) Arbeitsvorlage: Die Elemente der Jahrmarktsszene aus Strawinskys Petruschka  
M 7 (Av) Arbeitsvorlage: Raster für die Hörskizze  
M 8 (Lö) Lösungsblatt zu M 7  
M 9 (Tx) Der Inhalt des 1. Bildes  
M 10 (Lö) Lösungsblatt: 6 Übungsaufgaben  
M 11 (Lö) 5 Aufgaben der Schriftlichen Übung

M 1 (Arbeitsvorlage)

Die Elemente des Säbeltanzes von Chatschaturjan

I Presto

*ff marcatisissimo*

*f gliss.* *f gliss.*

II

*mf espressivo cantabile*

III

*dolce*

*tr* *tr*

IV

8

V

3 3

VI

8

M 2 (Arbeitsvorlage)

Raster für die grafische Hörskizze

A

B

A<sup>1</sup>

Tonart

Grundakkord Kerntöne

The musical notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the scale: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows the basic triads: C major (C4, E4, G4), D minor (D4, F4, A4), E minor (E4, G4, B4), and F# minor (F#4, A4, C5). The third staff shows the core tones: I (C4, E4, G4), II (D4, F4, A4), and III (E4, G4, B4). An arrow points from the I chord to the II chord.

Hörskizze: Säbeltanz von Chatschaturjan

A

Picc. Holzbl. Xyl. Pos. k1. Tr. Viol. Va. Vlc. Kb. Pk.

B

Vlc. Sax. Tamb. Fl.

A<sup>1</sup>

Blechbl. Becken Cel. Hf.

Tonart

Grundakkord Kerntöne

I II III

## Aufgaben (1. Stunde)

1. Was ist ein Säbeltanz? Wer hat so etwas (z. B. im Film) schon einmal gesehen?
2. Wir musizieren das 1. Thema des Säbeltanzes (M1, I + IV). Der Lehrer oder ein instrumental begabter Schüler spielt die Melodie (I), die Klasse die Begleitung (z. B. auf Orff- und Schlaginstrumenten).
3. Wie wirkt diese Musik? Woran liegt das? Welche Rolle spielt der Ton fis" in der Melodie? Wer versucht einmal, den Ausdruck der Musik durch Bewegung und Gestik wiederzugeben?
4. Wir hören die Originalfassung für Orchester. Welche Instrumente spielen die Melodie, welche die Begleitung? Wie wird die Wirkung der Musik dadurch beeinflusst?
5. Wir vereinbaren grafische Symbole für die Melodie und Begleitung und schreiben den Verlauf des 1. Teiles in dem oberen Raster des Arbeitsblattes (M2) mit. Durch den Vergleich unserer Lösungen und durch mehrmaliges Hören suchen wir eine möglichst genaue Darstellung zu entwickeln.
6. Wir hören das ganze Stück. Wie ist es gegliedert? Wie unterscheiden sich die Teile?
7. Wir beschreiben das 2. Thema (M1, II), vereinbaren ein Symbol für seine Darstellung, benennen die Instrumente und tragen den Verlauf des 2. Teils in den mittleren Raster (M2) ein.

## Hausaufgabe:

Die Wiederholung des 2. Themas wird von einer Flötenmelodie umspielt. Schaut euch den Melodieverlauf dieser Flötenmelodie genau an (M1, III) und übertragt sie grafisch einigermaßen genau in den Raster (M2)

## Erläuterungen (1. Stunde)

Thema I (M1, I)

Es sieht zunächst wie ein Ein-Ton-Thema aus. Durch den abtaktigen Beginn wirkt die endlose Repetition des fis wie ein riesiger Anlauf, dessen Energie durch die chromatisch aufsteigende Umspielungsfigur in T. 3 und 4 noch verstärkt wird. Zielton ist das letzte fis am Anfang des 5. Taktes, wo die angestaute Spannung sich in fallenden Figuren (chromatische Achtel und Sechzehntel, Glissandoterz) entlädt, wobei aber das fis immer noch (am Anfang der fallenden 16tel-Figur) gegenwärtig bleibt. Die Wildheit und Aggressivität des Themas zeigt sich auch in dem ff, dem marcatisissimo und den vielen Akzenten. Das Thema (bzw. das fis) gibt nicht auf, nach dem kurzen 'Atemholen' setzt es wieder ein. Beim dritten und vierten Mal 'flipp't' es noch mehr aus. Es setzt auf einer höheren Tonstufe ein und 'reißt' auch die Begleitschicht mit in die Höhe.

## Aufgaben (2. Stunde)

1. Wir hören einige Informationen zum Ballett "Gajaneh".
2. Wir musizieren Thema I und Thema II (M1) und stellen in einer Tabelle deren unterschiedliche Merkmale zusammen. Wir untersuchen dabei auch, wie die Kerntöne der Themen (I, II, III) zum Grundakkord der Begleitung passen (M 2).
3. Wir besprechen die Hausaufgabe.
4. Wir vervollständigen unter mehrfachem Hören die Hörskizze (M 2, unterer Raster).
5. Wir charakterisieren die formale Anlage.

## Hausaufgabe:

Stellt die Instrumente in einer Liste zusammen und vermerkt dabei, was bzw. wo sie spielen.

## Erläuterungen (2. Stunde)

Vergleich von Thema I und II (M1)

Thema I

ff marcatisissimo, Akzente  
rhythmisch bestimmt  
hohe Lage; scharfer, spitzer Klang (Picc., Xyl.)  
Tonrepetitionen, enge Umspielung des Tones fis  
dissonant: Zentralton fis reibt sich mit g-h-d-Akkord

Thema II

mf espressivo, legato  
melodisch  
mittlere Lage; weicher Klang (Vlc., Sax.)  
weite Melodiebögen  
harmonisch: die Zentraltöne h d g entsprechen den Dreiklangstönen

Form und Charakter des Stückes:

Das Stück ist geprägt vom Kontrast der beiden ersten Teile:

A klingt wild und aggressiv, B schwebend-leicht und fließend. A zeigt in der Aufwärtssequenz ein krampfhaftes Bemühen, B in der wörtlichen Wiederholung und der ausschmückenden Gegenstimme der Flöte eine entspannte Behaglichkeit. Zusammengehalten werden sie durch das durchgehende Klangband der stampfenden Baßfigur, der nachschlagenden Akkorde und der Schlagzeugrhythmen. Thema III steht in einer inneren Beziehung zum A-Teil: es greift die Glissandoterz (f-d) auf und umspielt sie in leichten Figuren, so als ob es die Wildheit besänftigen wollte. Der Schlußteil (A1) steigert die Unbeherrschtheit von A durch den massiven Blechbläserklang, die plötzlichen 'Breaks' (Unterbrechungen der Melodie und des Klangbandes). Am Schluß bricht die rohe Gewalt zusammen: In der zart getupften Figur (Violinen, Celesta, Harfe) verliert das fis seine Aufsässigkeit und Penetranz. In die fallende chromatische Leiter ist es fast wie ein 'richtiger' Leitton eingeordnet. Dann erscheint es ganz unauffällig als Bestandteil der schwebenden pentatonischen Tonreihe. Ganz am Schluß stehen die beiden Kontrahenten fis und g nebeneinander. Die Kraft des fis ist erschöpft. (Dennoch ist es auch hier kein richtiger Leitton, der von sich aus auf den Grundton g verweist, denn die pentatonische Klangreihe bildet eine eigene, in sich ruhende Fläche. Einen kleinen Rest seiner Unangepaßtheit behält das fis also auch hier noch.)

**Instrumente**

Holzblasinstrumente + Piccoloflöte, Xylophon (I); Posaune (glissando); Violoncello, Kontrabaß, Pauken (IV, Baßfigur); Violinen, Bratschen, gelegentlich Hörner (nachschießende Akkorde); Violoncello, Saxophon (II); Querflöte (III); Blechblasinstrumente, Streicher (V); Streicher, Celesta, Harfe (VI); kleine Trommel, Tamburin (rhythmisches Band)

**Aufgaben (3. Stunde)**

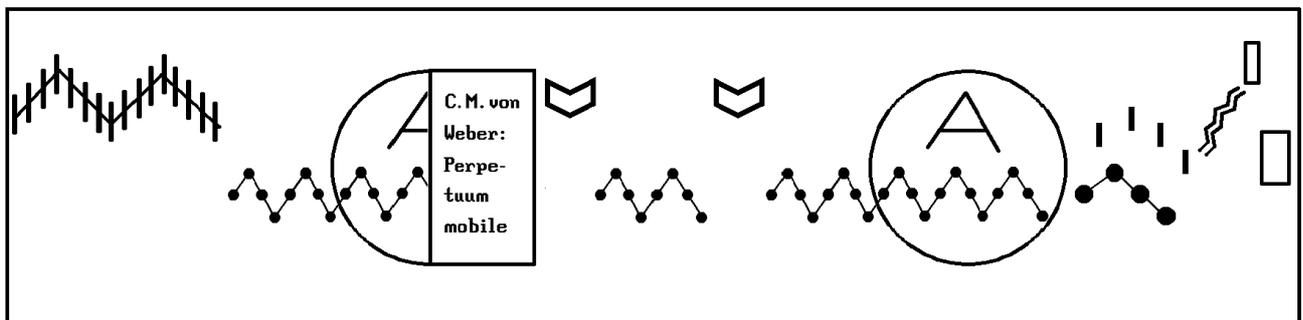
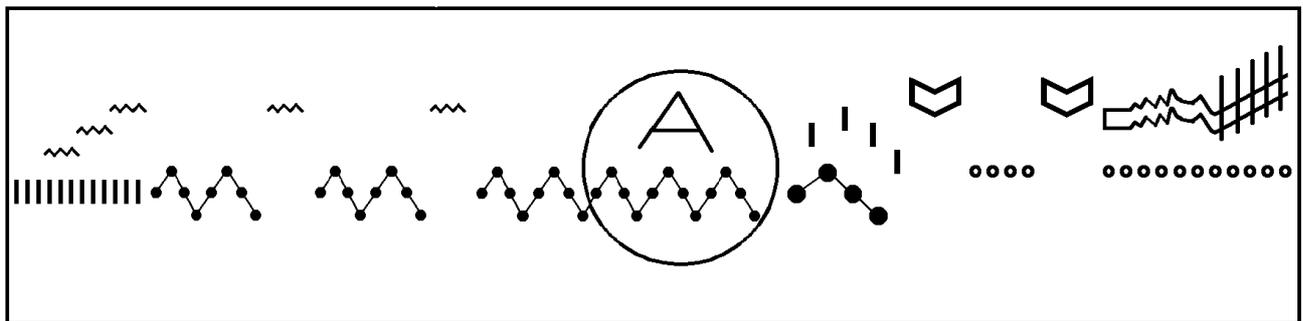
1. Wir besprechen die Hausaufgabe und stellen noch einmal die Merkmale der formalen Anlage zusammen.
2. Wir hören eine Bearbeitung des Stückes, die die Rockgruppe Ekseption 1969 herausgebracht hat. Verfolgt beim Hören die Hörskizze, die wir vom Säbeltanz angefertigt haben (M3), und versucht herauszufinden, was bei der Bearbeitung gleich geblieben ist und was verändert wurde.
3. Wir fertigen eine Hörskizze der Ekseptionfassung an. Dabei zeichnen wir die originalen Teile nicht mehr im einzelnen auf, sondern kennzeichnen sie mit Großbuchstaben (A, B, A1).
4. Wie verhält sich die Bearbeitung zum Original?

**Erläuterungen (3. Stunde)**

In der Rockversion bleiben von dem Original nur der A-Teil und die etwas veränderte ostinate Baßfigur übrig (g-h-g-d statt g-d-g-d). Die Form ist wesentlich zersplitterter: Die A-Teile sind nur noch (allerdings zentrale) Inseln im Klangablauf, zwischen die verschiedenartige synthetisch erzeugte Sounds eingesprengt werden (Orgel-Cembalo, Congas, Bläser). Besonders witzig ist die Aufspaltung des mittleren A-Teils, dessen zweite Hälfte durch einen anderen "Oldie" ersetzt wird (Webers "Perpetuum mobile"). Während der Baßostinato bei Chatschaturjan nur zweimal kurz unterbrochen wird, gibt es bei Ekseption mehr solcher "breaks". Eine solche aus verschiedenartigem Material zusammengeschnittene Form könnte man in Anlehnung an entsprechende Bilder Collage nennen. Dennoch läßt sich bei genauem Hinsehen hinter der bunten Oberfläche die Chatschaturjansche Dreigliedrigkeit in veränderter Form noch erkennen.

**M 4 (Lösung)**

**Hörskizze zum Sabre dance von Ekseption**



M 4a (für den Lehrer)

Carl Maria von Weber: Rondo ("Perpetuum mobile") aus der Sonate Nr. 1, op. 24

Musical score for M 4a, Carl Maria von Weber's Rondo "Perpetuum mobile" from Sonata No. 1, Op. 24. The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the right hand starting with a piano (*p*) dynamic and moving to fortissimo (*sf*) by the end of the system. The second system shows the right hand starting piano (*p*) and the left hand with a bass line of chords. The piece is characterized by its constant eighth-note motion.

M 5 (für den Lehrer)

Klavierauszug

Musical score for M 5, Klavierauszug of Carl Maria von Weber's Rondo "Perpetuum mobile". The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the right hand starting with a piano (*p*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*) by the end of the system. The second system shows the right hand starting piano (*p*) and moving to fortissimo (*ff*) by the end of the system. The piece is characterized by its constant eighth-note motion. The score includes various dynamics and articulations such as *espressivo cantabile*, *mf*, *gliss.*, *dolce*, and *tr*.

M 6 (Arbeitsblatt)

Die Elemente der Jahrmarktszene aus Strawinskys Petruschka

I

8va

3 3 3 3

II

Ho, ho, hei, kommt her - bei! Nach - bar schenkt uns ein Ei, denn Je - sus  
Christ ist er - stan - den! Got - tes Sohn! Ho, ho, kommt her - aus, ist denn  
nie - mand im Haus? Herr Je - sus Christ ist er - stan - den, Got - tes Sohn.

III

7 7 7 7 7 7 5 5

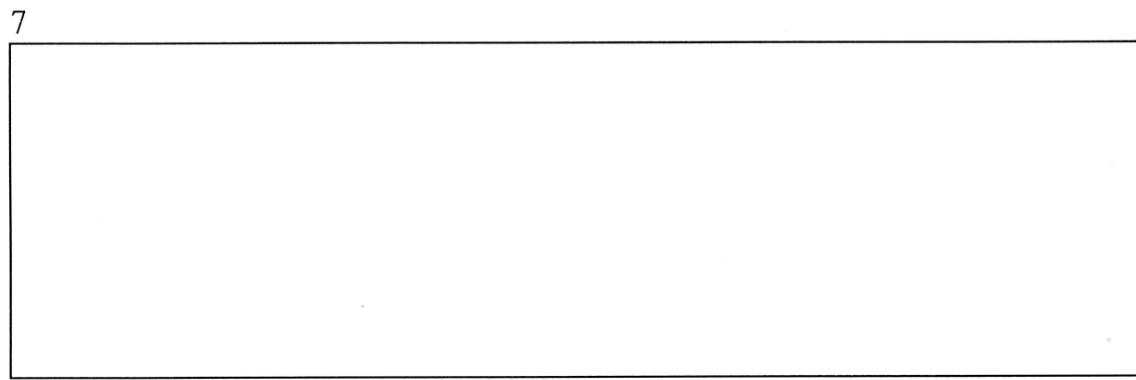
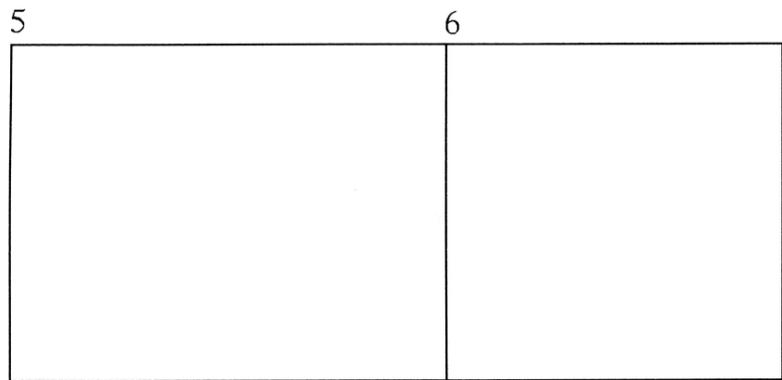
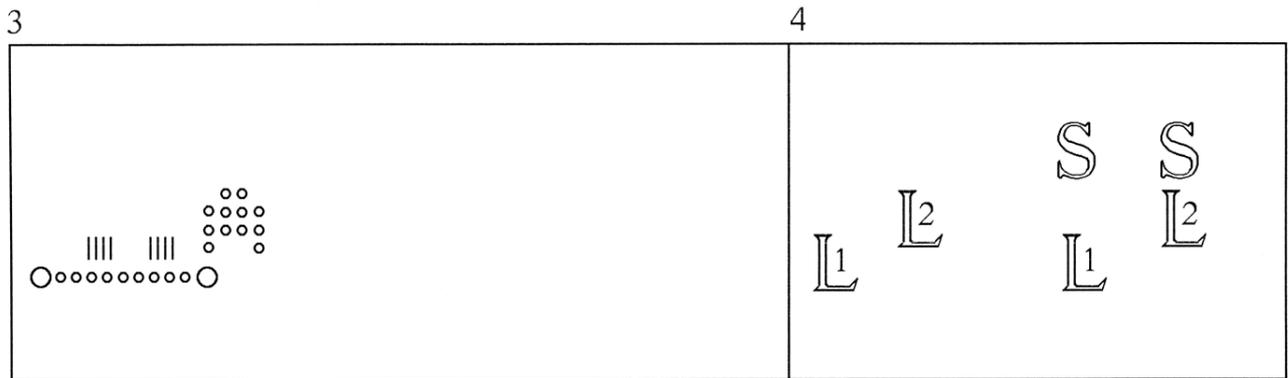
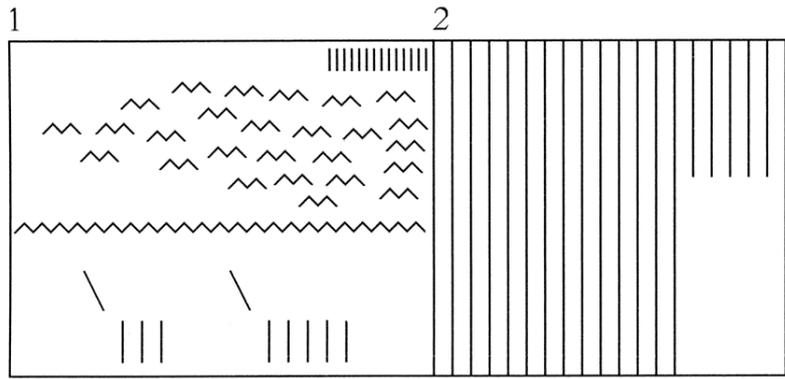
IV

*f*

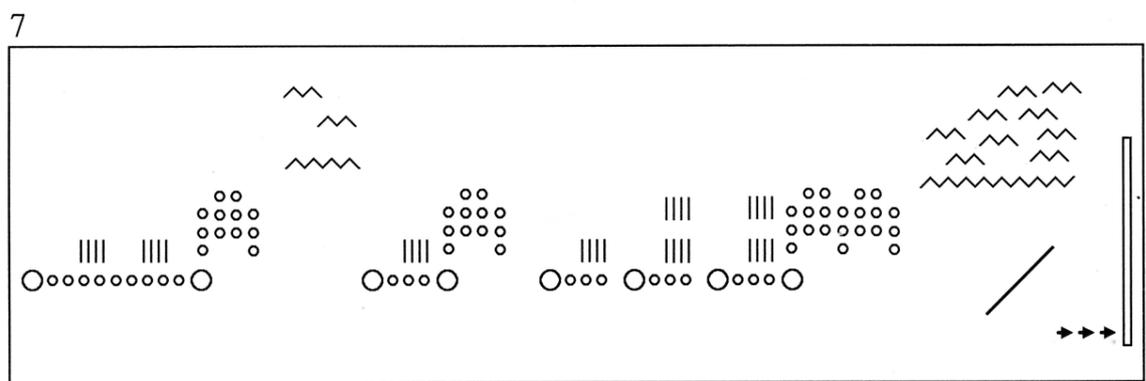
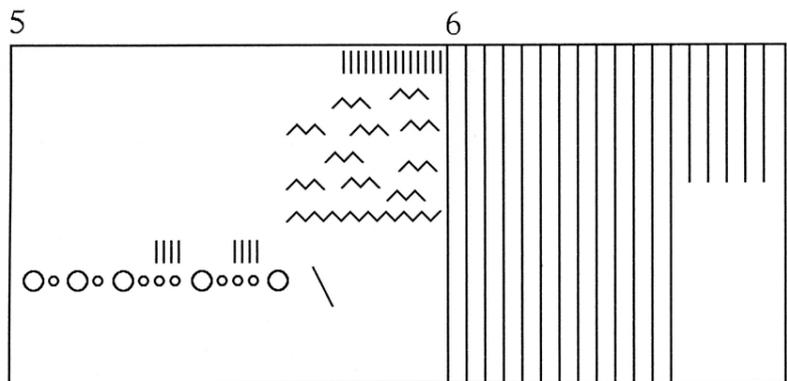
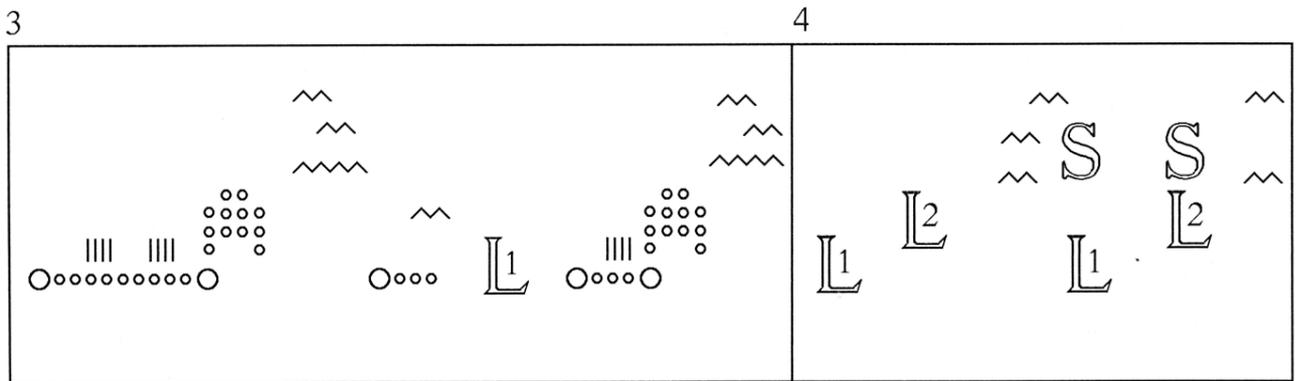
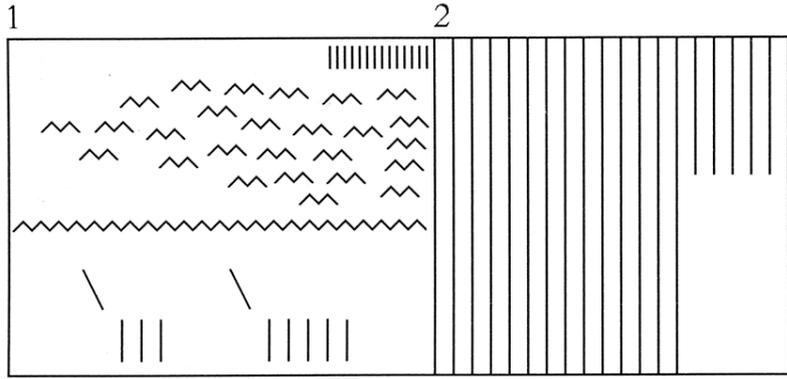
*f*

V

M 7 (Arbeitsvorlage für die Hörskizze)



M 8 (Hörskizze, Lösung))



## M 9 (Arbeitsvorlage für die Schüler)

Der Inhalt des 1. Bildes

Die Szene spielt auf dem Platz der Admiralität in St. Petersburg um 1830. Es ist ein sonniger Wintertag - wahrscheinlich Faschingsdienstag. Auf der Bühne ist ein Ausschnitt des Jahrmarkts zu sehen. Im Hintergrund stehen Karussells mit Holzpferdchen, Schaukeln und Rutschbahnen; links eine Bretterbude mit einem Balkon für den Jahrmarktsausrufer, der die Menge mit prahlerischen Anpreisungen vergnügt; darunter ein Tisch mit einem riesigen Samowar; in der Mitte das Puppentheater eines Gauklers (Magiers); rechts Buden mit Süßigkeiten und ein Guckkasten (Panoptikum). Scharen von Menschen ziehen umher: Eine Gruppe tanzender und gröhrender Trunkenbolde überquert die Bühne; Kinder belagern den Guckkasten, und Frauen drängen sich um die Stände. Zwei Männer mit Leierkasten (Drehorgel) erscheinen. Der zweite ist von einer Tänzerin begleitet, die zu ihren Bewegungen die Triangel spielt. Der Mann spielt gelegentlich, während er mit der einen Hand seinen Leierkasten dreht, mit der anderen die Trompete. Gegenüber taucht ein Mann mit einer Spieldose (einer großen Spieluhr) und einer weiteren Tänzerin auf. Das Spiel der Männer vermischt sich eine Zeit lang. Schließlich ziehen zwei Trommler vor dem kleinen Theater auf und lenken die Aufmerksamkeit der Menge auf das Erscheinen des Gauklers. Der öffnet das Gehäuse mit den Puppen, erweckt mit seiner Flöte die drei Puppen zum Leben und stellt sie dem Publikum vor: Petruschka (das russische Kasperle), die Ballerina und den Mohren. Sie beginnen zu tanzen. Zuerst bleiben sie an ihren Haken auf der Bühne, dann aber steigen sie zum allgemeinen Erstaunen von der Bühne herunter und tanzen auf dem Platz unter dem Publikum.

### Aufgaben (4. Stunde)

1. Wir erzählen von Osterbräuchen, die wir kennen. Wir vergleichen unsere Erfahrungen mit den Bräuchen, die in dem Osterlied der Bettler aus Smolensk in Rußland (M 6, II) deutlich werden.
2. Wir singen das Lied und beschreiben seine Form.
3. Wir hören eine Szene aus dem russischen Leben im 19. Jahrhundert, wie sie der Komponist Strawinsky in einem Ballett geschildert hat (Abschnitte 1 und 2, vgl. M 7). In dieser Szene erklingt auch das Bettlerlied. Wir beschreiben den Ablauf der Musik. Wo genau setzt das Bettlerlied ein? Welche Rolle spielen die Themen I und III (M 6)?
4. Wir vergleichen unsere Beschreibung der Musik mit grafischen Darstellung auf dem Arbeitsblatt (M 7).
5. Wir vergleichen Thema IV (M 6) mit der grafischen Darstellung (M 7, 3). Wir verfolgen den weiteren Verlauf (M 7, 3 und 4) und zeichnen ihn mit den bekannten Symbolen auf. Was bedeuten die Symbole L und S?

### Erläuterungen (1. Stunde)

Das österliche Eiersuchen der Kinder ist Relikt eines geamtgesellschaftlichen Brauchtums, wie es in katholischen Gemeinden noch andeutungsweise in dem Eiersammeln der Meßdiener greifbar wird, die von Haus zu Haus gehen und sich ihren 'Lohn' für das Klappern während der Kartage abholen. Der Ostergesang der Bettler aus Smolensk zeigt, daß das Eiersammeln früher nicht auf Kinder beschränkt war.

### Aufgaben (5. Stunde)

1. Wir hören einige Informationen über Strawinsky und sein Ballett Petruschka. Wir lesen die Informationen über das 1. Bild (M 9) und ordnen die erarbeiteten Elemente (M 6) den Textaussagen zu. Welches Thema paßt zu welcher Textstelle?
2. Wir erarbeiten die restlichen Teile der Jahrmarktszene und vervollständigen die Hörskizze (M 7)
3. Wir charakterisieren die formale Anlage. Wie hat Strawinsky das Durcheinander eines Jahrmarkts dargestellt? Wie hat er trotzdem Ordnung in die Musik gebracht? Wie müßte man die Kamera führen, wenn man die Szene passend zur Musik verfilmen wollte?

### Erläuterungen (5. Stunde)

Zuordnung der musikalischen Elemente (M6) zu inhaltlichen Aussagen (M 9)

- 1 = Gewoge der Menge, Durcheinander
- 2 = Trunkenbolde tanzen über die Bühne
- 3 = Ankündigung der Trunkenbolde (rhythmisch verkleinerte Form von 1)
- 4 = die Prahlerien des Jahrmarktsausrufers
- 5 = Leierkasten und Spieldose (Trommeln am Schluß = Ankündigung des Gauklers)

### Deutung der Form (anhand der Hörskizze M 7 bzw. 8)

Die Form besteht aus Rahmenteilen und Einblendungen. Die Rahmenteile sind die Abschnitte 1, 3, 5 und 7, die das allgemeine Treiben auf dem Markt darstellen. Dazwischen werden Einzelgruppen bzw. Einzelpersonen eingeblendet. Wenn man sich das ganze filmisch dargestellt vorstellt, könnte man zwischen Total- und Naheinstellungen unterscheiden. Strawinsky beläßt es aber nicht bei solchen einfachen Schnitten, sondern die Teile weisen Überschneidungen (Überblendungen) auf: In Abschnitt 1 hört man die Trunkenbolde schon vor ihrem Erscheinen auf der Bühne, in Abschnitt 3 kommt der Leierkastenmann schon einmal kurz 'ins Bild', bevor er seine eigentliche 'Szene' hat. Umgekehrt wird in den Einzelszenen immer wieder das Wellenmotiv der Rahmenteile eingesprengt.

## **Aufgaben (6. Stunde)**

1. Wir hören (evtl. mehrmals) die Jahrmarktszene. Ein(e) Schüler(in) zeigt den Verlauf auf der Hörskizze (M 7 bzw. 8 als Folie) mit, die anderen überprüfen, ob das richtig geschieht.
2. Wir spulen die Cassette bzw. CD zurück bzw. vor und lokalisieren die so gefundene Stelle der Musik anhand der Hörskizze.
3. Wir schreiben vorbereitete kurze Ausschnitte mit. Jeder der Ausschnitte wird dabei dreimal – mit einer angemessenen Pause – vorgespielt (vgl. M 10).
4. Wir hören das gesamte 1. Bild aus Petruschka. Wir beschreiben und deuten die auf die Hörskizze folgenden Musikteile von der Textvorlage her (M 9).

## **Aufgabe (7. Stunde, Schriftliche Übung)**

Wir schreiben - wie in der letzten Stunde geübt - 5 vorbereitete Ausschnitte aus der Jahrmarktszene auf (M 11).

### **M 10**

#### **Lösung der 6 Übungsaufgaben**

### **M 11**

#### **Lösung der 6 Aufgaben der Schriftlichen Übung**

Erläuterungen zu den 6 Übungsaufgaben zu Petruschka (M 10)

Die gewählten Ausschnitte (Abbado-Aufnahme) sind folgende:

CD:	Partitur:
1: 0:24 - 1:00	T. 17 - 50 (= bis Ende T. 49)
2: 1:34 - 1:58	T. 81 - 103
3: 1:12 - 1:42	T. 62 - 92
4: 3:30 - 3:57	T. 158 - 187
5: 4:49 - 5:21	T. 236 - 258 (Ende)
6: 4:30 - 4:49	T. 218 - 236

Erläuterungen zu den 5 Aufgaben zur Schriftlichen Übung (M 11)

Die gewählten Ausschnitte sind folgende:

1: 0:00 - 1:00	T. 1 - 50
2: 2:38 - 3:09	T. 129 - 146
3: 3:33 - 3:57	T. 161 - 187
4: 1:39 - 2:12	T. 89 - 111
5: 4:09 - 4:42	T. 197 - 230

#### **Klangbeispiele:**

Khachaturian: Piano Concerto. Gayaneh Ballet Suite. Masquerade Suite, Scottish National Orchestra, Neeme Järvi Conductor, Chandos Records LTD, England CHAN 8542 (c 1987), Dauer: 2: 29

Ekseption Greatest Hits. Ekseptional Classics, Philips 824 482-2, Dauer des Sabre dance: 3:48

Mussorgsky/Ravel: Pictures at an Exhibition. Stravinsky: Petruschka, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 423 901-2

Noten

Aram Khachaturian: Three Dances (From Gayaneh Ballett), Studienpartitur, New York o. J., Edwin F. Kalmus Nr. 922

Aram Khachaturian: Säbeltanz aus "Gayaneh", Klaviersatz (Robert Wallenborn), Hamburg 1959, Hans Sikorki Musikverlag

Igor Strawinsky: Petruschka (Revised 1947 version), Studienpartitur, Bonn o. J., Boosey & Hawkes

#### **Literatur:**

Helga Ettl: Petruschka. Ein Modell zur Werkbetrachtung im Musikunterricht, Stuttgart 1968, Klett Verlag

Das Buch stellt bis heute die ausführlichste Auseinandersetzung mit Strawinskys Petruschka dar. Es enthält eine Darstellung der Entstehungsgeschichte, eine ungewöhnlich detaillierte Sachanalyse zur Musik und zur dramatischen Handlung, die auch die von Strawinsky verwendeten Fremdmaterialien präsentiert und interpretiert. In dem didaktischen Teil findet man zahlreiche

Anregungen und Materialien zur praktischen Auseinandersetzung mit Elementen des Werkes (Singen, Musizieren, Tanz-Folklore, Pantomime, bildnerisches Gestalten und Werken, z. B. Szenenbilder, Kostüme, Puppen usw.).

Herbert Pfaff: Igor Strawinsky, "Petuschka". Versuch einer Synopsis (Malerei, Grafik, Plastik, Dichtung. In: Musik und Bildung 11/1982, S. 700 - 712

Der Aufsatz bietet reiches Material für einen interdisziplinären Ansatz. Er geht aus von der genauen Analyse der Musik und der Handlung, die die zentrale Spalte der Synopse darstellt. Den einzelnen Merkmalen des Werkes werden horizontal Vergleichsmaterialien bzw. vergleichbare Prinzipien der anderen Künste zugeordnet. In der ganzen Fülle des Angebots ist das für den Unterricht in einer 9. und 10. Jahrgangsstufe der Realschule konzipierte Modell zwar nicht realisierbar. Es hat aber hohen Anregungscharakter.

Bernhard Rebling: Das große Ballettlexikon, München 1981, Heyne Taschenbuch 4764

Das Buch bietet neben knappen Angaben zur Entstehung und Bedeutung der Ballette von Chatschaturjan und Strawinsky vor allem eine ausführliche Inhaltsangabe der Werke. Es läßt sich aber durch andere Ballettführer ersetzen.

Manfred Sievritts: Igor Strawinsky: Petuschka. In: Siegmund Helms/Helmuth Hopf (Hrsg.): Werkanalyse in Beispielen, Regensburg 1986, Bosse Verlag, bmp 27, S. 297 - 311

Der Aufsatz ist als knappe, aber fundierte Einführung in Strawinskys Petuschka empfehlenswert. Er enthält die wesentlichen Analyse- und Interpretationsaspekte sowie die zentralen musikalischen Themen und Materialien.

Manfred Sievritts: Darstellende Musik. Musidaktik, Wiesbaden 1980, Cappella Verlag

Auf S. 132 - 137 stellt Sievritts einige Kernszenen aus Petuschka mit den entsprechenden Figuren in Szenenfotos und mit den in eine genaue "Treppen"-Grafik übertragenen musikalischen Themen vor. Das Material eignet sich gut als Leitfaden für einen kursorischen Durchgang durch das ganze Werk.