Von einfachen graphischen Notationen und Verbalpartituren zum Denken in Musik

Da meine drei graphisch bzw. verbal aufgezeichneten Stücke im neuen Basler Singbuch "s Liederköfferli" sich für manche PrimarlehrerInnen wohl noch etwas fremdartig ausnehmen mögen, wurde ich gebeten, im Rahmen der baselstädtischen Lehrerfortbildungskurse einführende Vorträge zu diesen Kompositionen zu halten. Diese sieben Vorträge fanden in der Zeit vom 18. Januar bis zum 8. Februar 1988 in verschiedenen Schulhäusern in Basel und in Riehen statt.

Um die direkten Zugangsmöglichkeiten zu dieser Musik erfahrbar zu machen, lud ich die jeweils ca. 25 anwesenden TeilnehmerInnen dazu ein, spontan und ohne große Vorbereitungen eine kollektive Interpretation des ersten Stückes auszuführen.

Eile oder weile (Metamorphose)

Spielregeln: Alle Spieler beginnen gleichzeitig. Jeder Spieler darf beliebig lange bei einer Klangstation verweilen, bevor er, in der Reihenfolge der Numerierung, zur nächsten übergeht (die Höchstdauer kann auch limitiert werden). Möglichst interessante Klänge gestalten. Individuell aufhören (wenn der letzte Spieler alle Nummern durchgespielt hat, ist das Stück zu Ende).

Anzustrebendes Resultat: Ein kontinuierliches, laufend seine Farbe und seinen Charakter änderndes Klangband.

Diesen schriftlich gegebenen Spielanweisungen habe ich mündlich beigefügt, daß die Spieler doch versuchen möchten, nebst einer möglichst vielfältigen und reichnuancierten Ausgestaltung ihrer Einzelstimme, auch den aus den Einzelverläufen resultierenden polyphonen Gesamtklang im Auge bzw. im Ohr zu behalten und zu versuchen, musikalisch mit den gegebenen oralen Klangmitteln zu kommunizieren.

Nur mit dem Mund:

1. "sch", stimmlos
2. flüstern (viele Konsonanten)
3. hauchen
4. Murmelstimme, tief
5. keuchen, stimmlos beginnen, stimmhaft werden
6. Schluckauf ("Gluggsi")
   (*)
7. "sch", stimmhaft
8. Murmelstimme, hoch
9. "mm" ~~~~ (leise summen)
   (*)
10. "s", stimmlos
11. mit der Zunge schnalzen
12. nasalieren (sich die Nase zuhalten): "ieaou"
13. kurz kichern (leise!), verklingend

So verschiedenartig im Charakter die einzelnen Realisierungen auch ausfielen, so war doch keine darunter, die als blaß oder einfallslos hätte bezeichnet werden müssen. Jede Umsetzung gestaltete ihren eigenen interessanten und spannenden Weg durch die einzelnen Stationen, begleitet von einem reichen, wechselseitig inspirierten Spiel der Ideen.

In Relation zur qualitativen Ausführung bot die mit der Stoppuhr gemessene Zeit einen Anlaß, über das Verhältnis von realer, sogenannt objektiver oder physikalischer Zeit und der sogenannten Erlebniszeit nachzudenken. Die Erlebniszeit ist ein Phänomen, das u.a. durch die Hörerfahrung und durch die Hörerwartung in bezug zur gehörten Musik, aber auch durch scheinbar nebensächliche Faktoren, etwa durch die individuelle Befindlichkeit, beeinflußt wird. Selbstverständlich macht es auch einen großen Unterschied, ob man als Hörer oder als Spieler involviert ist. Zudem tickt in jedem die innere Uhr als vergleichende Maßeinheit in einem anderen Tempo (deshalb die zumeist erheblich divergierenden Angaben zur Dauer, die von verschiedenen Zuhörern über das gleiche Stück gemacht werden).

Nach diesen Gedanken über die musikalische Zeiterfahrung legte ich eine kurze Analyse des Stückes dar, damit die teilnehmenden LehrerInnen erfahren konnten, nach welchen Kriterien bei der Komposition mit derart ungewohnten Klangmaterialien vorgegangen werden kann, und damit auch Fragen von (hoffentlich) neugierigen Schülern beantwortet werden können.

Wie bin ich kompositorisch vorgegangen? Zuerst habe ich eine Liste mit vokal erzeugbaren Klangmaterialien zusammengestellt, die alle eine spezifische Eigenschaft haben mußten: Jeder Klang sollte in sich differenzierungsfähig sein, d.h. mehrere verschiedenartige Interpretationsmöglichkeiten zulassen. Alsdann habe ich versucht, diese Materialien in eine künstlerisch sinnvoll gestaltete Anordnung zu bringen.

Formal habe ich drei Gruppen gebildet. Jede Gruppe hat als Ausgangspunkt einen Zischlaut ("sch" stimmlos, "sch" stimmhaft, "s" stimmlos) und entwickelt sich von diesem ausgehend jeweils in eine andere Richtung.

Die erste Gruppe setzt sich aus den Stationen 1-6 zusammen. In dieser Gruppe sollte Gehauchtes allmählich überhand nehmen. Insofern stellt das abschließende Schluckauf eine mögliche logische Folge des Vorhergehenden dar (das an dritter Stelle eingeführte Hauchen steigert sich, über die Murmelstimme gehend, zum Keuchen, das in sich eine Entwicklung von stimmlos zu stimmhaft durchmachen soll, und endet quasi als Höhepunkt mit dem Schluckauf). Eine weitere Entwicklungslinie dieser ersten Gruppe

./3

besteht darin, daß sich auch im Großen ein allmählicher Uebergang von Stimmlosem zu Stimmhaftem vollziehen soll. Zudem habe ich die Stationen so anzuordnen versucht, daß möglichst fließende Uebergänge ausführbar sein sollten, d.h. ich intendierte, analog dem ästhetischen Prinzip der klassisch-romantischen Modulation, das hier auf wesenhaft anderes Klangmaterial übertragen worden ist, die Möglichkeit, quasi unbemerkt von einer Klangstation zur folgenden zu modulieren, einzubauen.

In der zweiten Gruppe, die die Stationen 7-9 umfaßt, sollte, als Resultat der Entwicklung von Stimmlosem zu Stimmhaftem in der ersten Gruppe, Stimmhaftes vorherrschen, dies gestaltet als Uebergangskette Zischlaut - Sprachlaut - Singlaut. Da Gesprochenes und Gesungenes hier als ästhetische Stilmittel eingesetzt sind, soll weder richtig gesprochen, noch richtig gesungen werden. Vielmehr soll in einer Art Erinnerungsklang eine sozusagen "hinterfragend-objektivierende" Distanz von der hier gleichsam entstehenden Kunstwelt zur Realwelt bewußt gemacht werden.

Die dritte Gruppe, welche die vier letzten Stationen enthält, stellt eine Art "musique concrète" dar, indem alltägliche laut-gestische Gegebenheiten aus ihrem gewohnten Umfeld herausgenommen und in einen künstlerisch gestalteten Kontext gestellt werden. Damit verlieren sie ihren vertrauten, gewissermaßen "realitätsbildenden" Gebrauchswert und werden stilisiert; ihre Funktion und Bedeutung wird gewendet, und sie setzen der realen Wirklichkeit eine surreale Ebene entgegen; ähnlich den Bildern z.B. von Salvador Dali, wo reale Gegenstände in einen surrealen Kontext montiert werden.

Nach diesen analytischen Ausführungen ging ich auf die hinten im Singbuch angefügten, zusätzlichen Hinweise zur Einstudierung meiner drei Spielstücke ein.

Am Beispiel '"sch" stimmlos' demonstrierte ich vor, wie für jeden Klang ein umfangreiches Repertoire von verschiedenartigen Ausdrucksmöglichkeiten erarbeitet werden kann: hoch - tief - hell - dunkel - ganz vorne im Mund - im Hals hinten - laut - leise - anschwellend (z.B. auch in mehreren Wellen) - abnehmend - stoßweise (regelmäßig - unregelmäßig) - starke Klangfarbenänderungen - gleichbleibende Klangfarbe - ...

Ebenso sollen verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten für die Uebergänge erarbeitet (d.h. <u>erfahrbar</u> gemacht) werden: Ueberlappung - fließende Uebergänge - abrupter Klangwechsel (z.B.: auf ein Zeichen hin wechseln alle zu Nr. 8, gleichgültig wo sie sich in diesem Moment gerade befinden) - ...

Der polyphone Strukturcharakter von "Eile oder weile" kann noch zusätzlich dadurch akzentuiert werden, indem durch schlaufenartige

Rotationen der Klangstationen Erinnerungsmomente eingebracht werden, die die Mehrstimmigkeit noch verständlicher machen können: Ein Spieler wiederholt stets die Klangstationen 1-2; ein zweiter wiederholt die Stationen 1-2-3; ein dritter 2-3-4 usw., während der Großteil der Spieler normal verfährt (und der letzte von ihnen das Zeichen zum Aufhören gibt). Die wiederkehrenden Klänge nehmen (trotz klangfarblich veränderten Erscheinungsformen) gewissermaßen thematischen Charakter an und strukturieren zusätzlich das polyphone Gefüge.

Zusammenfassend läßt sich wohl sagen, daß das Stück "Eile oder weile" mit denkbar geringstem Aufwand (ohne Vorbereitung und ohne Hilfsmittel) realisiert werden kann; daß aber andererseits auch sehr intensiv und ausgiebig daran gearbeitet und klanglich geforscht werden kann.

* * *

Aus welchen Gründen heraus habe ich mich dazu entschlossen, meine kompositorischen Ideen den Kindern in Form von graphischen Notationen bzw. Verbalpartituren mitzuteilen?

(1.) - Damit alle auch ohne Notenkenntnisse mitmachen können. (Die musiktheoretischen Kenntnisse der Schüler differieren ja oft erheblich).

(2.) - Damit quasi auf einer Vorstufe erfahrbar gemacht werden kann, wie optische Symbole bzw. verbale Anweisungen im klanglichen Resultat ihren Niederschlag finden können (Semiotik als Lehre von den Zeichensystemen und von den Zeichenbedeutungen).

(3.) - Damit verschiedene Fassungen realisiert werden können, über die dann gesprochen werden soll. Hierbei kommt dem Versuch eine hohe Bedeutung zu, als Voraussetzungen für kritische Hinterfragungen, musikalische Vorgänge verbal zu beschreiben und die eigenen Gedanken dazu in diskussionsfähiger Weise darzustellen. Wie in anderen Disziplinen muß auch hier ein Sprachrepertoire, müssen Ansätze einer sog. Fachsprache erarbeitet werden, um sich eingehend über Musik unterhalten zu können.

(4.) - Ein weiterer Vorteil scheint mir darin zu liegen, daß die ausführenden Kinder fähigkeitsmäßig weder unter- noch überfordert werden. Jedes macht das, wozu es fähig ist. Ich erhoffe mir hierbei aber (und die selber diesbezüglich gemachten Erfahrungen bestätigen mir dies), daß nicht jedes Kind ausdrucksmäßig auf seinem individuellen Niveau stehen bleibt, sondern daß durch gegenseitige Inspiration die bisherigen Grenzen eigener Ausdrucksmöglichkeiten überstiegen werden können.

(5.) - Die Phantasie wird in hohem Maße gefordert und angeregt.

/5.

Der Terminus "Kunst" kann bekanntlich statisch oder dynamisch definiert werden. So wird einmal Kunst verstanden als das Insgesamt der vorhandenen Kunstwerke, das andere Mal als Prozeß des Hervorbringens. Im Sinne dieser Unterscheidung wird m.E. klar, daß ich in "Eile oder weile", aber auch in den beiden anderen Stücken "Kreise" und "Kombinationen", die ich dem neuen Basler Singbuch beigesteuert habe (im Gegensatz zu andern Kompositionen von mir) Musik nicht als fertiges Resultat gedacht habe, sondern als Prozeß, als kreative Auseinandersetzung mit dem Geräusch und mit dem Laut in der Funktion eines sogenannten Phonems. Ein Phonem, nebst dem Morphem eine der kleinsten Einheiten in der Phonologie (Lehre von den Lauten), ist ein Laut, der im Verhältnis zu einem anderen Laut im selben Kontext einen Bedeutungsunterschied ausdrückt, stellungsbedingt oder/und als freie Varianten (Allophone). So sind z.B. "r" und "l" verschiedene Phoneme: Sie treten in "Ratte" und "Latte" in der gleichen lautlichen Umgebung (jeweils vor "a") auf und unterscheiden damit zwei verschiedene Wörter. Hingegen ergeben sich durch die verschiedene Aussprache des Phonems "r" in "Ratte" - (1) mehrschlägiges Zungenspitzen-R, (2) einschlägiges Zungenspitzen-R, (3) gerolltes Zäpfchen-R, (4) Reibe-R sind in der Standardaussprache vor Vokal die vier hier möglichen Varianten - keine verschiedenen Wörter und keine Bedeutungsveränderungen des Wortes "Ratte". Dazu in Analogie sollen in "Eile oder weile" die jeweils vom Zischlaut ausgehenden verschiedenen Entwicklungslinien stehen, die z.T. gleichzeitig zum Ausgangsklang erklingen, wodurch, wie Günther Anders es ausdrückt, "die zeitliche Ordnung gewissermaßen als illusorisch entlarvt" wird (G. Anders: "Tagebücher und Gedichte", München 1985, S.20).

Zum ästhetischen Aspekt: Es sollen durchaus klangsinnlich befriedigende und interessante Klänge angestrebt werden, wodurch deutlich werden wird, daß dies für jeden Spieler etwas anderes, in einzelnen Fällen sogar das genaue Gegenteil bedeuten kann. Dies kann unter Umständen zu Ansätzen einer Diskussion über Aesthetik und Geschmack bzw. zu einer Suche nach Kriterien und Anhaltspunkten führen. Wie könnte man beispielsweise den Ausdruck "schön" definieren? Vielleicht als Anregung oder als Einstieg in diese Fragestellungen kann die Lektüre von Kants "Kritik der Urteilskraft" oder von Hegels "Vorlesungen über die Aesthetik" wichtige Impulse vermitteln. Durch die Arbeit mit Tonbandaufnahmen ist es möglich, neue Diskussionsvoraussetzungen zu schaffen, indem die Spieler zu ihren Arbeiten eine gleichsam kritisch-objektive Distanz gewinnen können. Durch häufige kreative Beschäftigung mit dem (anfangs ungewohnten) Klangmaterial, wird dieses zusehends vertrauter und (sowohl gedanklich als auch verbal) besser faßbar.

* * *

Meine allgemeinen Ausführungen über graphische Notationen beschränkten sich darauf, die beiden möglichen Extrempunkte graphisch(-verbaler) Klangpräzisierung darzustellen.

./6

Als Beispiel einer graphisch(-verbalen) Aufzeichnung, die das klangliche Resultat ganz genau festlegt, zeigte ich die erste Partiturseite des Stückes "Telemusik", das der Komponist Karlheinz Stockhausen 1966 komponiert hat. In diesem Stück konfrontiert er Volksmusik-Klänge, die mit dem Tonband an verschiedenen Orten der Erde aufgenommen und von ihm anschließend verarbeitet worden sind, mit elektronischen Klängen. Ein großer Teil der Spannung dieses Stückes ergibt sich daraus, daß er diese beiden gegensätzlichen Klangwelten, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, zusammenbringt und zwischen ihnen klangliche Verbindungsmomente zu schaffen versucht (siehe Anhang).

Bei der Betrachtung dieser Partitur-Angaben wird deutlich, daß durch sie der daraus resultierende Klang in einem noch präziseren Maße definiert bzw. festgelegt wird, als dies durch die Kodifizierung in Partituren traditioneller Notierung möglich ist. Bezüglich der traditionellen Interpretation erinnerte ich gerne an ein Wort des bekannten Dirigenten Rafael Kubelik, der (etwas polemisch vielleicht) gesagt hat, es gebe keine Werktreue, jede Interpretation hänge vom jeweiligen Musiker ab. Dies ist bei Stockhausens Beispiel sicher nicht der Fall: hier gibt es nur die einzige und allein gültige Interpretation durch den Komponisten, die er auf einer der ersten Mehrspur-Tonbandmaschinen, auf einem Sechs-Spur-Tonbandgerät realisiert hat. Dieses Gerät existierte damals nur in Japan, weshalb der Komponist dorthin reisen mußte (Klangbeispiel).

Als Gegenbeispiel einer möglichst offenen und vagen graphischen Notation konnten wir uns mit "Kombinationen", dem dritten meiner drei Spielstücke, auseinandersetzen (siehe Beispiel).

Die beiden spielerischen Hauptmomente der "Kombinationen" bestehen aus:

1. Dem kreativen Erfindungsprozeß der Symbol-in-Klang-Umsetzung;
2. Der Entwicklung und Förderung der Reaktionsfähigkeit der Spieler und des damit verbundenen Klangerinnerungsvermögens.

Was die klangliche Umsetzung der Symbole anbelangt, so bleibt es völlig offen, ob die graphischen Angaben in Tonhöhen, in rhythmische Impulse, in Lautstärken oder in Klangfarben, allenfalls auch in mehrere dieser Parameter gleichzeitig oder sogar pro Parameter in verschiedene Varianten übersetzt werden. Der Umsetzungsprozeß, bei dem sich die Mitglieder jeder Gruppe darauf verständigen müssen, wie jedes ihrer Symbole klanglich realisiert werden soll, kann in einem demokratischen Wetteifern die Phantasie beflügeln und originelle Resultate erzeugen, die unter anderen Umständen den Spielern nicht zugetraut würden. (Diese Art der gegenseitigen Anregung hat Heinrich von Kleist in seiner Schrift "Ueber die all-

mähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" so herrlich beschrieben.) Mancher Schüler, der im gewohnten Unterrichtsablauf eher etwas Mühe hat, einen ihm angemessenen Platz zu finden, kann hier die Chance wahrnehmen und aus sich heraustreten, was sich wiederum positiv auf den "normalen" Unterricht auswirken kann. (Damit berühren wir den Problemkreis Individuation und Sozialisation.)

Nun teilte ich die Anwesenden in drei Gruppen auf und gab ihnen ca. 7 Minuten Zeit, damit jede Gruppe für sich besprechen konnte, wie sie ihre Symbole in Klänge umsetzen will (und dies mit den vorhandenen Klanggestaltungswerkzeugen, wobei oft die Not zur Tugend werden kann: fehlende Instrumente können durch vermehrten Einsatz der Phantasie wettgemacht werden).

Als die Gruppen soweit waren und sie sich auf ihre Symbolumsetzungen geeinigt hatten, konnten wir verschiedene Formen des Zusammenspiels erproben:

- Jede Gruppe spielt ihre Stimme alleine vor; die andern versuchen, die graphische Symbolreihe mitzulesen (was bei klar konturierten Klangumsetzungen einfach ist, bei fließenden Uebergängen oder gar Ueberlappungen aber sehr schwierig werden kann).
- Zwei Gruppen spielen gleichzeitig ihre Stimmen durch, wobei es zu Ueberlappungen kommen wird, indem sie nicht gleichzeitig von einem Symbol zum folgenden wechseln (die dritte Gruppe versucht, sich in der Partitur zu orientieren).
- Alle Gruppen spielen gleichzeitig ihre Stimmen durch, wobei es wiederum wichtig ist, darauf hinzuweisen, daß jeder Spieler nicht nur auf seine eigene Stimme achten soll, sondern auch für das gesamte Klangresultat mitverantwortlich ist; also dazu aufgefordert ist, innerhalb des gegebenen Spielrahmens mit musikalischen Mitteln beziehungsreich zu interagieren.
- Mögliche Erweiterungen können darin bestehen, daß eine Gruppe ihre Stimme im Krebs, d.h. von hinten nach vorne durchspielt und gleichzeitig eine andere Gruppe in der Mitte ihrer Symbolanordnung zu spielen beginnt, bis ans Ende geht, dann vorne beginnt und in der Mitte aufhört (also eine Schlaufe macht), während die dritte Gruppe von vorne nach hinten zuerst die geraden und dann die ungeraden Klangstationen-Nummern hörbar macht.

Zum zweiten spielerischen Hauptmoment:
Spielregeln zur Entwicklung der Reaktionsfähigkeit der Spieler und des Klangerinnerungsvermögens, das in diesem Fall durch optische Zeichen unterstützt wird: Der Spielleiter zeigt auf einer Hellraumprojektor-Folie willkürlich auf verschiedene Symbolfelder. Die (im guten Sinne) "betroffenen" Spieler müssen sich augenblicklich an ihre vereinbarte Klangumsetzung erinnern und diese ausführen: (1.) wechselnde Spieldauer der einzelnen Felder, (2.) Ueberlappungen (einzelne Felder bleiben, während andere wechseln), (3.) wech-

selnde Dynamik. Werden mehrere Felder derselben Gruppe angezeigt, muß sich diese spontan aufteilen.

* * *

Im Spielstück "Kreise" (siehe Beispiel) versuchte ich (auf dem Weg der Bewußtmachung semiotischer Kodifizierungsmöglichkeiten und ihrer Relationen zu den dargestellten Klanggegenständen im nicht nur visuell-auditiven Kontext, sondern auch in ihrem Verhältnis zum taktilen Bereich) noch einen Schritt weiter zu gehen, indem die Kinder selber innerhalb eines gegebenen Rahmens (hier jeweils im Rahmen eines Kreises) graphische Symbole erfinden und zeichnen sollen, um diese anschließend in Klänge umzusetzen. Dadurch erhoffte ich mir, die Wechselwirkungsweisen von Optischem und Akustischem - analog vielleicht zur wechselseitigen Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit im allgemeinen bzw. zwischen Musikunterricht und sogenannt "normalem" Unterricht im speziellen - noch bewußter vertiefen zu können. (Dieses Stück, im Singbuch auch zwischen dem ersten, nur verbal notierten, und dem dritten, ausschließlich graphisch aufgezeichneten Stück plaziert, stellt eine Verbindung von Verbalpartitur und graphischer Notation dar.)

* * *

Um diese drei Spielstücke stilistisch in den Kontext der Geschichte der Neuen Musik bzw. des sogenannten postmodernen Stilpluralismus stellen zu können, sah ich mich dazu veranlaßt, als Vorinformation die Wandlungen des diesbezüglichen kompositionsgeschichtlichen Umfeldes aufzuzeigen, d.h. die wichtigsten musikalischen Tendenzen dieses Jahrhunderts im Ueberblick darzulegen. Zu diesem Zweck habe ich auf drei Seiten "die Musik des 20. Jahrhunderts in Stichworten" chronologisch zusammengefaßt (selbstverständlich unter dem Vorbehalt, daß jede Reduktion auf Stichworte keine Differenzierungen zuläßt). (Diese Zusammenfassung befindet sich im Anhang dieses Berichts.)

Ich versuchte meine Ausführungen dazu auf zwei häufig angetroffene Problemkreise zu konzentrieren:

1. ~~Grundsätzliche entwicklungstheoretische Begründung.~~
2. Rezeptionsprobleme, d.h. Fragen vom Hören und Auffassen von Neuer Musik.

Auf die elementare Frage "Wie kam es überhaupt zur Neuen Musik?", versuchte ich folgende einfache und, wie ich hoffe, möglichst allgemein verständliche Antwort zu geben: Durch häufigen Gebrauch nutzen sich alle musikalischen Wendungen ab, werden historisch und als Klischees für den kritischen Komponisten nicht mehr anwendbar. (Einfachste Beispiele dazu sind Schlager oder einfache Kinderlieder, die vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet sehr bald

verleiden. Laut Informationstheorie gibt jedes Stück bei jedem erneuten Hören weniger neue Information her, es nutzt sich ab und das Informationssystem verfällt.) Dies führt zu einer Weiterentwicklung der Musik (nicht gleichzusetzen mit "Fortschritt"!), zu einer Suche nach Neuem (auch in der Malerei, in der Literatur usw.).

Bevor ich als klangliche Illustration des historischen Abrisses ein Beispiel anspielen konnte, streifte ich noch kurz das Thema "Hilfestellungen zum Hören Neuer Musik". Hierbei beschränkte ich mich auf die Skizzierung zweier (auf den ersten Blick scheinbar einander entgegengesetzter) möglicher Hörverhaltensweisen, die den Zugang erleichtern sollten:

1. Versuchen, sich von Erwartungshaltungen, bisherigen Denkmustern und ästhetischen Einstellungen freizumachen, neugierig werden und Neues entdecken wollen, sich Unbekanntem öffnen. Diese erste Möglichkeit, unbeschwert an (unvertraute) neue Musik heranzugehen, ist meiner Erfahrung nach besonders für jüngere Kinder (bis ca. sechs Jahre) in der Regel kein Problem. (Hier können Erwachsene allenfalls von Kindern lernen.)

2. Mit zunehmendem Alter wird eine gewisse Bildung bzw. "Verbildung" wirksam, die einen spontanen Zugang hemmen oder stören kann. (Dies betrifft klassische und experimentelle Musik meistens gleichermaßen.) Die zunehmende intellektuelle Ansprechbarkeit der älteren Kinder vermag diese Schwierigkeiten aber zu einem gewissen Teil wieder auszugleichen. Daraus ergibt sich eine zweite Möglichkeit, die eher für Erwachsene praktizierbar ist: Kommerzielle Erscheinungsformen der sog. Unterhaltungsmusik dürfen stillschweigende Vereinbarungen musikalischer Art voraussetzen. (Wer Radio DRS 3 einschaltet, weiß in etwa, was ihn erwartet. Wer aber zum ersten Mal in ein Konzert mit sog. Neuer Musik geht, wird vielleicht von Geräuschmusik, vielleicht von elektronischen Klängen, vielleicht von Musiktheater oder vielleicht von sehr komplexer Musik überrascht werden. Es bleibt ein gewisses abenteuerliches Moment des Entdeckens.) Da es sich bei Neuer Musik im Gegensatz zur Unterhaltungsmusik also zumeist nicht um allgemein bekannt definierte Konventionen handelt, kann die Aneignung eines gewissen Vorwissens in Verbindung mit häufiger Beschäftigung und Auseinandersetzung den Umgang mit Neuem vertrauter werden lassen.

Die Hinweise zu Auseinandersetzungsmöglichkeiten mit sogenannter Neuer Musik habe ich in folgende Punkte unterteilt:

1. Angaben zu eigener (aktiver) musikalischer Tätigkeit:
   - Lilly Friedemann: "Einstiege in neue Klangbereiche durch Gruppenimprovisation", Universal Edition 20050;
   - "CH-Piano": einfache Klavierstücke verschiedenster Art, NEPOMUK-Verlag, Postfach 25, 5102 Rupperswil;

2. Literaturhinweise auf Texte zu Neuer Musik:
   - Karlheinz Stockhausen: "Texte zur Musik", Verlag DuMont Schauberg, Köln;
   - Pierre Boulez: "Musikdenken heute", Verlag B. Schott's Söhne, Mainz;
3. Hinweise zu möglicher Veränderung bzw. Oeffnung der Hörgewohnheiten:
   - Radio DRS 2 und S 2 bieten mit musikliterarischen Essays zur Einführung in das Denken Neuer Musik gute Einstiegsmöglichkeiten;
4. Hinweise auf Konzertreihen mit Neuer Musik:
   - für Kammermusik: IGNM, Internationale Gesellschaft für Neue Musik Basel, Sekretariat: Frau A. Wittwer, im Erlisacker 5, 4103 Bottmingen;
   - für Orchestermusik: Basler Musik Forum, Postfach 1209, 4001 Basel
5. Hinweise auf das Vorhandensein von Bibliotheken mit Musikalien (Partituren, Platten, Bücher und Zeitschriften):
   - Bibliothek der Musikakademie Basel, Leonhardsstraße 6, 4051 Basel;
   - Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel, Petersgraben 27, 4051 Basel.

* * *

Es folgte eine kurze Einführung zum Klangbeispiel. Damit die TeilnehmerInnen auch noch andere Musik von mir zu hören bekamen als diese drei experimentellen Spielstücke, habe ich ihnen ein Stück vorgestellt, wo Musik im Gegensatz zu den Spielstücken (mindestens in utopischem Sinne) als fertiges Resultat konzipiert worden ist. Der Titel "Duometrie" weist darauf hin, daß ich die ganze Musik dieses Duos aus den prädeterminierten Metren, d.h. aus den im voraus bestimmten Taktarten entwickelt habe. Wenn man die letzte Partiturseite betrachtet (siehe Anhang), so stellt man nicht nur fest, daß das Stück mit einem (nicht ganz fasnächtlichen) Piccolo-Solo endet, sondern sieht auch, daß sich das komplexe optische Erscheinungsbild völlig anders darbietet als jenes der drei Spielstücke: "Duometrie", für die Besetzung Flöte (auch Altflöte und Piccolo) und Baßklarinette, ist im Gegensatz zu den Spielstücken nach den konventionellen Regeln der traditionellen Notenschrift aufgeschrieben (Klangbeispiel).

* * *

"Ueber den 'praktischen Nutzen' der Neuen Musik"

Unter diesen Titel könnte man die Thesen stellen, die ich zum Schluß vorgestellt habe, um die Anwesenden zu Bemerkungen und Fragen, oder gar zum Widerspruch zu provozieren.

./11

Der Titel könnte aber auch "Zur Wechselwirkungsweise Wirklichkeit - Musik - Wirklichkeit" lauten, denn der Komponist arbeitet nicht im luftleeren Raum, sondern er wird (passiv) von der ihn umgebenden Wirklichkeit beeinflußt bzw. er thematisiert (aktiv) die Wirklichkeit, wie er sie erlebt. "Die Kunst erwächst aus dem Humusboden der allgemeinen menschlichen Erfahrung", sagt der Kunsthistoriker Rudolf Arnheim. Die hierbei entscheidende Frage scheint mir zu sein, ob der Komponist die vorgefundenen erfahrenen 'realen' Probleme reflektiert und sich mit ihnen musikalisch auseinandersetzt (was in sog. Neuer Musik öfters der Fall ist, wenn wir beispielsweise an das vorhin besprochene Stockhausen-Klangbeispiel denken, wo die Verarbeitungs-Problematik von Volksmusiken im Verhältnis zur elektronischen Musik reflektiert wird. Die Uebersetzungen der realen vorgefundenen Gegebenheiten in Musik sollen aber m.E. nicht in einer simplen 1:1-Abbildung geschehen, sondern z.B. in übertragenem Sinne in einer Analogie des Denkens vermittelt werden), oder ob der Komponist die Probleme verdrängt und ihnen eine musikalisch heile Scheinwelt entgegenzusetzen versucht (was bei vielen sog. Schlagern der Fall ist).

Wie eine Musik, die die Wirklichkeit zu reflektieren versucht, positiv auf die allgemeine Lebensgestaltung zurückwirken kann, soll anhand der folgenden Thesen angedeutet werden:

1) Durch das flexible Sich-einstellen-müssen auf Neue Musik, das den Hörer dazu bringen kann, die eingefahrenen Geleise der Hörgewohnheiten zu verlassen, kann (in Analogie) ein **flexibleres Denken** angeregt werden (im praktischen Bereich geeignet z.B. für Umschulung und Fortbildung).
2) Durch die Konfrontation mit Neuer Musik (die ihrer komplexen Neuartigkeit wegen nicht einfach als Unterhaltung konsumiert werden kann) kann die **kritische Auseinandersetzungsfähigkeit** mit Unbekanntem und mit Neuem gefördert werden (z.B. mit neuen Technologien und mit neuen Ideen, die unser Leben verändern oder zumindest beeinflussen). Bei der ständigen Veränderung unserer Lebensumwelt kann die Auseinandersetzungsfähigkeit mit Neuem zu einer konkreten Lebenshilfe werden. Hierzu kann die Neue Musik einen Beitrag anbieten.

   Ein Problem besteht darin, einen Großteil der Leute bzw. der Kinder zu erreichen. Hier ist die Initiative der (Schulmusik-) Lehrkräfte gefordert, damit die Kinder mit Neuer Musik in Berührung kommen (und ihnen auf diese Weise diese Informationen nicht vorenthalten werden) und sie dadurch auch die Chance bekommen, u.U. den beschriebenen Nutzen haben zu können.

   Vielleicht darf ich in diesem Zusammenhang auf ein Projekt des Schweizerischen Tonkünstlervereins hinweisen, das ich unter dem Titel initiiert habe: "Was kann der STV tun, um die Vermittlung von Neuer Musik an den Schulen zu fördern?"

./12

Dies mit folgenden Zielen:

a) Auf gesamtschweizerischer Ebene Kindern aus allen Landesgegenden und aus allen sozialen Schichten die Gelegenheit geben, mit Neuer Musik in Berührung zu kommen.
b) Fortbildungskurse für interessierte Lehrer anbieten.
c) Literaturverzeichnisse und andere Hinweise zu Auseinandersetzungsmöglichkeiten mit Neuer Musik zusammenstellen.
d) Eine umfassende Kunsterziehung mit einem besonderen Akzent auf dem aktuellen Schaffen in den obligatorischen Lehrplan aller Schulen integrieren.
Daraufhin hat sich im Herbst 1987 eine Arbeitsgruppe gebildet (der auch ich angehöre), und jetzt (im Sommer 1991) haben wir bereits das erste erfolgreiche Jahr hinter uns, in dem in 100 Gemeinden, die vom Engadin bis in den Jura über die ganze Schweiz verstreut waren, Kinder die Gelegenheit bekamen, von professionellen Musikern mitgerissen zu werden und so einen lebendigen Eindruck von unserer zeitgenössischen Musik zu bekommen. Die Reaktionen waren überwiegend positiv und ermutigend, so daß das Projekt fortgesetzt wird. Interessierte Lehrer können beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins (Postfach, 1000 Lausanne 13) den Katalog "Konzerte für Schulen" bestellen.

3) Durch das Lernen von differenziertem Hören kann die **Fähigkeit zur Differenzierung** in Tätigkeiten anderer Lebensbereiche entwickelt werden (Hilfe bei Problemlösungen/Gegenkraft zur allgemeinen Tendenz der vereinfachten, simplifizierten Darstellungsweise der Sachverhalte).
4) Durch das Ueben eines sog. werkimmanenten Denkens (z.B. Herausfinden des Konzeptes eines Stückes als Beispiel für eine Ursachenforschung) kann ein **problemimmanentes Denken** gefördert werden. (Um auf die Thematik dieses Vortrages zurückzukommen und zu zeigen, wie der Bogen von den drei Spielstücken zum "Denken in Musik" gespannt werden soll: Ein vertieftes "Denken in Musik" kann u. U. zu einer konzentrierteren Denkfähigkeit in bestimmten (außermusikalischen) Sachverhalten führen.)
5) Eine **Sensibilisierung** der Sinne findet statt (dies scheint mir gerade in der heutigen Zeit der permanenten Ueberflutung mit Reizen wichtig zu sein).
6) Förderung eines **analogen Denkens.** Durch das Erkennen der Wechselwirkungsweise Wirklichkeit - Musik - Wirklichkeit (wie ich sie oben zu beschreiben versucht habe) kann in Denkanaloga ein grundsätzliches Verständnis von wechselseitigen Wirkungsweisen menschlichen Tuns und von Beziehungen entwickelt werden.

./13

7) Durch die Ansiedlung einer **Musik im Grenzbereich des bisher Vorstellbaren** kann die **Imaginationskraft** entwickelt werden, kann das Bemühen angeregt werden, in philosophischem und idealistischem Sinne zu Grenzen vorzustoßen, neue gedankliche Welten zu eröffnen und **utopisch-visionäre Entwürfe** eines neuen **problembewußten Denkens** zu entwickeln.

Einige Zitate von Rudolf Arnheim zu diesem Themenkreis:

- "Die Kunst zeigt das Wesen unserer Existenz.
- Die Kunst ist für meinen Begriff ein besonders wesentliches Mittel der menschlichen Erkenntnis.
- Die Kunst ist jedem Menschen ein Mittel, eine unentbehrliche Weise, sich mit der Welt abzufinden.
- Für Kinder ist das Zeichnen und das Malen <u>das</u> große Grundmittel, eine Ordnung in der Welt zu finden ..." (Ende der Zitate)

... und ich denke, daß dies auch für die Vertiefung in Musik zutrifft.

Kunst ist demnach m.E. kein Luxus, sondern eine unabdingbare Notwendigkeit und eine Möglichkeit für alle, die dieses Angebot annehmen, zur Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit.

Soweit meine vielleicht etwas provozierenden Thesen. Hier einige Voten aus den folgenden Diskussionen:

- "Wie soll man damit umgehen, daß viele Kinder nur Rockmusik hören wollen?" Meine Antwort: Eine Möglichkeit kann darin bestehen, daß man auf diese Musik eingeht und die Kinder dazu auffordert, noch genauer hinzuhören und z.B. die verwendeten Instrumente zu benennen (davon ausgehend kann der Weg über die Darstellung der historischen Entwicklung einiger Instrumente zu anderer Musik führen), oder daß sie herausfinden sollen, wieviele Strophen ein Song hat und ob noch andere Formteile vorhanden sind (Einleitung, Zwischenspiel, Ausleitung) (davon ausgehend können Vergleiche zu anderen Werken mit einer ähnlichen oder mit einer anderen Formanlage gezogen werden). In jedem Falle sollte aber versucht werden, die Schüler auf anderes neugierig zu machen, ohne "ihre" Rockmusik zu diskreditieren (nicht entweder-oder, sondern sowohl-als-auch; andere Musik anbieten, nicht verteidigen).

./14

Es wurde von positiven Erfahrungen berichtet:

- "POS-Kinder, die im sonstigen Unterricht eher Mühe haben, finden mit Hilfe von Instrumenten in improvisierten Stücken eine Möglichkeit, auf die andern Kinder einzugehen, und sich selber einzubringen".
- "Die Kinder haben den "Plausch" an diesen 'experimentellen' Stücken. Zentrale Voraussetzung für eine erfolgreiche Vermittlung ist aber, daß der Lehrer selber dahintersteht und daß die Kinder spüren, daß er es auch toll findet und er damit die Kinder "gluschtig" machen kann" (Votant: Roger Faedi).

In diesem Sinne möchte ich Sie, liebe Lehrerinnen und Lehrer, dazu ermuntern und an Sie appellieren, sich mit diesen sog. experimentellen Stücken auseinanderzusetzen und die Kinder über Neue Musik zu informieren, mit ihnen die Spielstücke zu erarbeiten und ihnen somit neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen.

René Wohlhauser

Die Musik des 20. Jahrhunderts in Stichworten

Die Neue Wiener Schule

Komponisten:

Arnold Schönberg (1847-1951): entwickelte in expressiver Ausdruckssteigerung ab 1921 die "Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen"

Anton Webern (1883-1945): aphoristische, kurze Stücke

Alban Berg (1885-1935): u.a. Opern "Wozzeck" und "Lulu"

Serielle Musik (ca. 1950-1960)

Im Anschluß an Weberns Reihendenken werden zusätzlich zu den Tonhöhen auch die andern musikalischen Elemente (Parameter) reihenmäßig determiniert.

Die wichtigsten Komponisten und ihre bekanntesten Werke:

Karlheinz Stockhausen (*1928): "Gruppen für drei Orchester"

Pierre Boulez (*1925): "Le marteau sans maître"

Luigi Nono (*1924): "La fabbrica illuminata"

Postserielle Musik (ab ca. 1960)

Vielseitige und experimentelle Ausdrucksformen.

Bekannteste Komponisten:

György Ligeti (*1923), wichtigstes Werk: "Atmosphères": sog. Mikropolyphonie (engmaschig bewegte Klangfelder)

./15

Krzysztof Penderecki (*1933), u.a. "Threnos", "Fluorescences": Clustertechnik (Tontrauben) und Alltagsgeräusche
Mauricio Kagel (*1931): Musiktheater
John Cage (*1912): Aleatorik (Einbezug des Zufalls)
Iannis Xenakis (*1922): stochastische (mathematische) Verfahren

Der postmoderne Stilpluralismus (ab ca. 1980)
Extreme (simultane) Vielfalt der Stile und der ästhetischen Auffassungen, retrospektive Tendenzen und Avantgardistisches. (Die versuchte Charakterisierung einiger dieser Richtungen durch die geläufigen schlagwortartigen Etikettierungen ist bestimmt nicht unproblematisch und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.)
Neoromantik (u.a. Manfred Trojahn, *1949)
Spontanes und eruptives Komponieren (Wolfgang Rihm, *1952)
Neue Einfachheit (u.a. Arvo Pärt)
Minimal Music (u.a. Steve Reich, *1936)
Außereuropäische Einflüsse (u.a. Peter Michael Hamel, *1947)
Musiktheatral. Aktionen u. Happenings (Hans-Joachim Hespos, *1938)
Strukturelle Komplexität (Brian Ferneyhough, *1943)
Geräusche als verweigerter Schönklang (Helmut Lachenmann, *1935)
Erweiterte instrumentale Spieltechniken (Heinz Holliger, *1939)
Elektronische Musik (u.a. Jonathan Harvey)
Obertonmusik (u.a. Gérard Grisey, *1946)
Traditionell-konventionelle Kompositionshaltungen (u.a. Hans Werner Henze, *1926; Rudolf Kelterborn, *1931)

Andere Komponisten des 20. Jahrhunderts
Komponisten, die außerhalb der großen Hauptströmungen eigene Wege gingen (ca. 1900 - 1970).
Béla Bartók (1881-1945), wichtiger Klavierlehrgang: "Mikrokosmos"
Igor Strawinsky (1882-1971), bekanntestes Werk: Ballett "Le sacre du printemps"
Paul Hindemith (1895-1963): neobarocke Werke (u.a. konzertante Kammermusiken Nrn. 1-7)
Olivier Messiaen (*1908): u.a. "Quatuor pour la fin du temps"
Bernd Alois Zimmermann (1918-70): u.a. Oper "Die Soldaten"
Dmitrij Schostakowitsch (1906-75): u.a. 15 Symphonien

Elektronische Musik (ab ca. 1950)
Elektronisch erzeugte Klänge und Geräusche. (Komponisten: u.a. K. Stockhausen und P. Boulez.)

Musique concrète (ab ca. 1949)
Collagen aus Alltagsgeräuschen auf Wachsplatten (u.a. Pierre Schaeffer, *1910). Ursprünge schon um 1912 bei den sogenannten "Bruitisten" um Luigi Russolo (futuristische Bewegung).

./16

Außerhalb der sogenannten E- oder Kunstmusik

Während im sogenannten E-Musik-Bereich die Komponisten konsequent und in idealistischem Sinne nach neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten suchen, werden in der sogenannten U-Musik die bekannten Klischees aus kommerziellen Gründen weiter verwendet (natürlich gibt es auch da kreative Ausnahmen wie etwa Anthony Braxton im Jazz und z.T. Jethro Tull oder Jimi Hendrix in der Rockmusik).
Die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik ist fragwürdig und die Grenzen sind fließend. Trotzdem hat sich diese Kategorisierung durchgesetzt. Ein möglicher Bestimmungsfaktor kann die jeweilige Funktion von Musik sein: Musik mit ernsthaftem Anspruch auf originäre Ausdruckstiefe oder Musik als leichte Unterhaltung und zum Tanz.

Die Stile des Jazz
1880 Blues
1890 Ragtime (Scott Joplin)
1900 New Orleans
1910 Dixieland
1920 Chicago
1930 Swing
1940 Bebop
1950 Cool, Hard Bop
1960 Free Jazz, Modal
1970 Rock Jazz
1980 Freebop

Bedeutende Vertreter: Louis Armstrong, George Gershwin, Count Basie, Dave Brubeck, Miles Davis, Duke Ellington, Benny Goodman, Lionel Hampton, Charlie Mingus, Charlie Parker, Anthony Braxton u.a.

Stilarten der Rockmusik
Rock'n'Roll, Beat, Rhythm & Blues, Soul, Classic-Rock, Soft Rock, Hard Rock, Heavy metal, Funk, Disco, Reggae, Salsa, New Wave, Ska etc.
Bedeutende Vertreter: Elvis Presley, Beatles, Jimi Hendrix, Deep Purple, Jethro Tull, Frank Zappa, u.a.

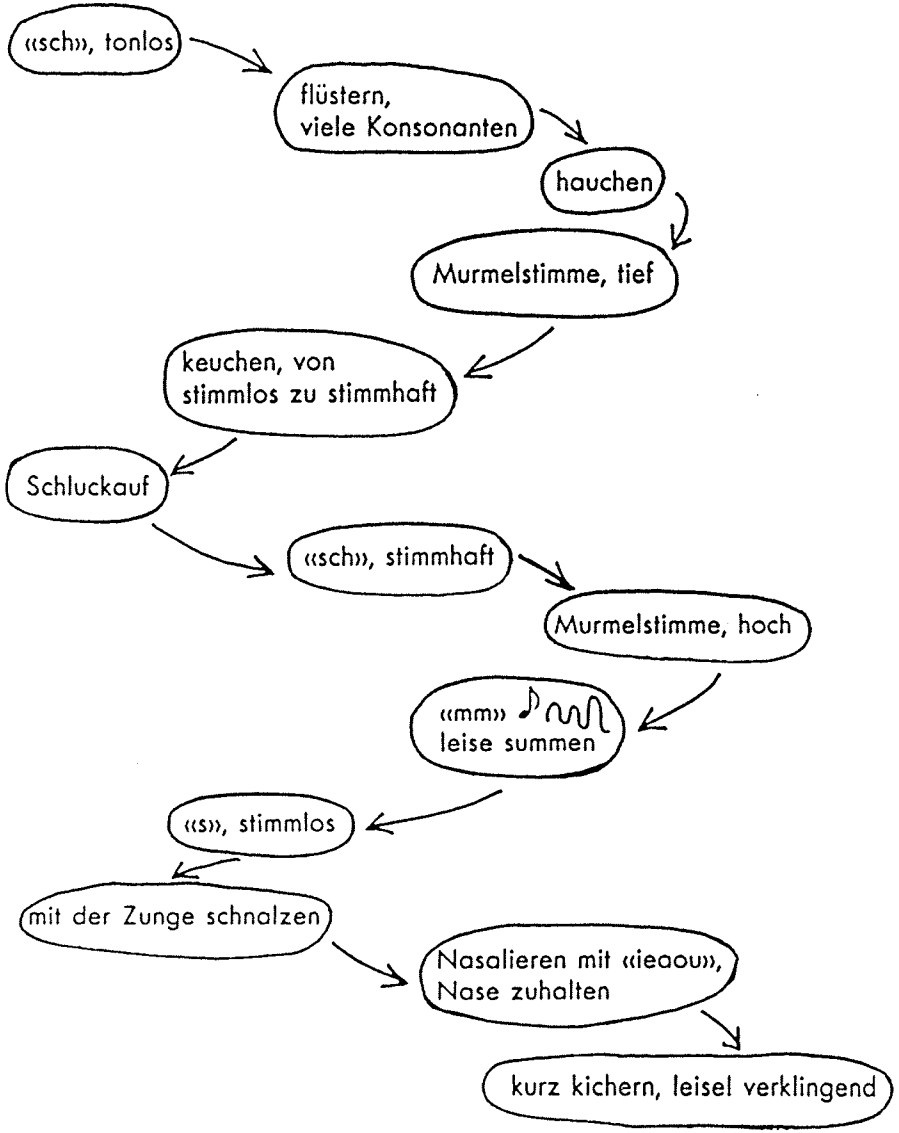
Andere Stilarten des 20. Jahrhunderts
Folklore aus allen Ländern
Ernste außereuropäische Musik (z.B. balinesisches Gamelan, klassische indische Musik)
Liedermacher (in der Tradition der mittelalterlichen Troubadours)
Zigeunermusik

Es folgen die drei Laut- und Klang-Stücke in der von der Singbuchkommission redaktionell bearbeiteten Fassung; anschliessend im Vergleich dazu die ursprüngliche Fassung der beiden Stücke "Kreise" und "Kombinationen". ("Eile oder weile" bzw. "Metamorphose" steht in seiner ursprünglichen Fassung auf Seite - 1 - des Berichtes.)

Eile oder weile

mit Mundgeräuschen

René Wohlhauser



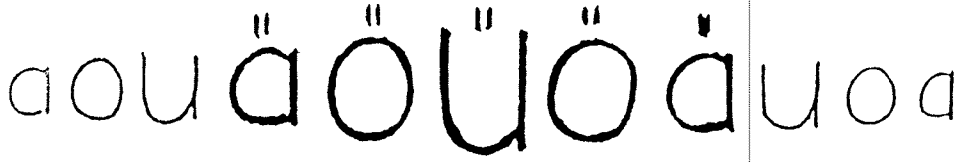
Miteinander beginnen. Jedes kann bei den Stationen beliebig lang verweilen. Individuell aufhören.
Resultat: kontinuierliches Klangband ohne Pausen. Wechselnde Dynamik.

Kreise

für drei Spielergruppen
(Singstimmen, Becken und Trommeln)

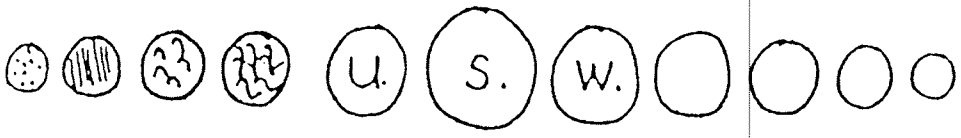
René Wohlhauser

Singstimmen (alle auf demselben Ton)



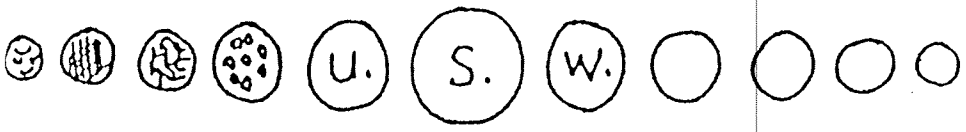
Diese Selbstlaute mit langsamen Übergängen singen. Unhörbar und nicht gleichzeitig atmen.

verschiedene Becken



Einen Inhalt für jeden Kreis wählen.
Die Kreise und ihren Inhalt mit Jazzbesen auf die Becken «malen»!

verschiedene Trommeln



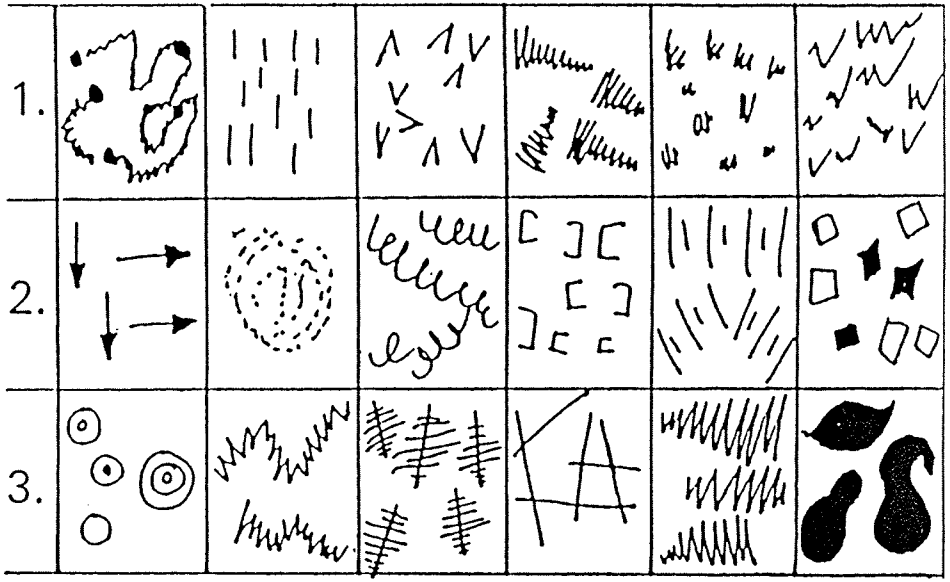
Einen Inhalt für jeden Kreis wählen.
Die Kreise und ihren Inhalt mit den Händen auf die Trommel «malen»!

Anmerkung:
- Mit diesen drei verschiedenen Stimmen ein durchgehendes, sich verfärbendes Klangband entstehen lassen.
- Leise beginnen, lauter werden und wieder leise enden (differenzierte Dynamik als weitere Gestaltungsmöglichkeit).

Kombinationen

für drei Spielergruppen
(Singstimmen und/oder Instrumente)

René Wohlhauser



Anmerkung:
Jede Stimme bespricht, wie die Zeichen gesungen oder gespielt werden sollen.
Das Stück kann in der vorgegebenen Reihenfolge oder mit einem Dirigenten, der die Felder anzeigt, gespielt werden. Wird das Stück ohne Dirigent gespielt, so bestimmen die Spieler Spieldauer und Dynamik.

Weitere Möglichkeiten:
- Wechselnde Anzahl angezeigter Felder (Werden mehrere Felder derselben Gruppe angezeigt, muss sich diese spontan aufteilen.)
- Wechselnde Spieldauer der einzelnen Felder
- Überlappungen (einzelne Felder bleiben, während andere wechseln)
- Wechselnde Dynamik

K R E I S E

Ensemble : Membranophone (versch. Trommeln mit den Händen gespielt)
Metallidiophone (versch. Becken mit Jazzbesen gerieben/gestrichen)
Vokallaute

Aktionen : Auf den Instrumenten mit den Händen/Jazzbesen Kreise zeichnen; Kreisflächen schraffieren, unsystematisch ausmalen; Symbole und Zeichen innerhalb des Rahmens eines Kreises skizzieren.

Mit verschieden weit geöffnetem rundem Mund Vokale singen. Die Vokale sollen langsam und fliessend ineinander übergehen. Alle singen ihre Vokale (meditativ-ritualisierend) auf der selben Tonhöhe (kontinuierliches Klangband; wenn nötig, unbemerkt Atem holen).

Richtung:
Instrumente: Von kleinen Kreisen ausgehen, zu grösseren übergehen, zu kleineren zurückkehren.
Vokallaute: Von spitzen Vokalen (i,e) zu vollen (a,o,u) zu schrägen (ä,ö,ü) und wieder zurück zu spitzen (e,i). (Alle singen stets den selben Vokal ⟶ aufeinander hören ⟶ koordinieren.)
Klangdauer: Ein langes Klangband, das ohne Pausen vom Anfang bis zum Schluss durchgeht.
Artikulation: Alle Aktionen sind rund, organisch ineinander übergehend zu gestalten.
Dynamik: Allgemein leise beginnen, lauter werden, gegen Ende wieder leiser werden.
Der Dirigent/Leiter sollte darauf achten, dass die klangfarbliche Entwicklung dadurch gestaltet wird, dass einzelne Instrumental-/Vokal-Gruppen zeitweise ein wenig aus dem Gesamtklang hervortreten (nicht solistisch!).

Dauer: ca. 3' - 5'

K O M B I N A T I O N E N

(2-) 4 Spielergruppen mit beliebigen Instrumenten (auch selbstgebastelte Instrumente) und/oder vokalen Ausdrucksmöglichkeiten. Es geht darum, durch Symbole die Klangfantasie der Spieler anzuregen.

Vorbereitung: Jede Gruppe darf ihre Stimme einmal durchspielen und sich einigen, wie sie die jeweiligen Symbole klanglich umsetzen will (ohne Mithilfe des Leiters/Dirigenten). Jeder Spieler muss sich genau merken, wie die Symbole seiner Linie laut Abmachung zu spielen sind.

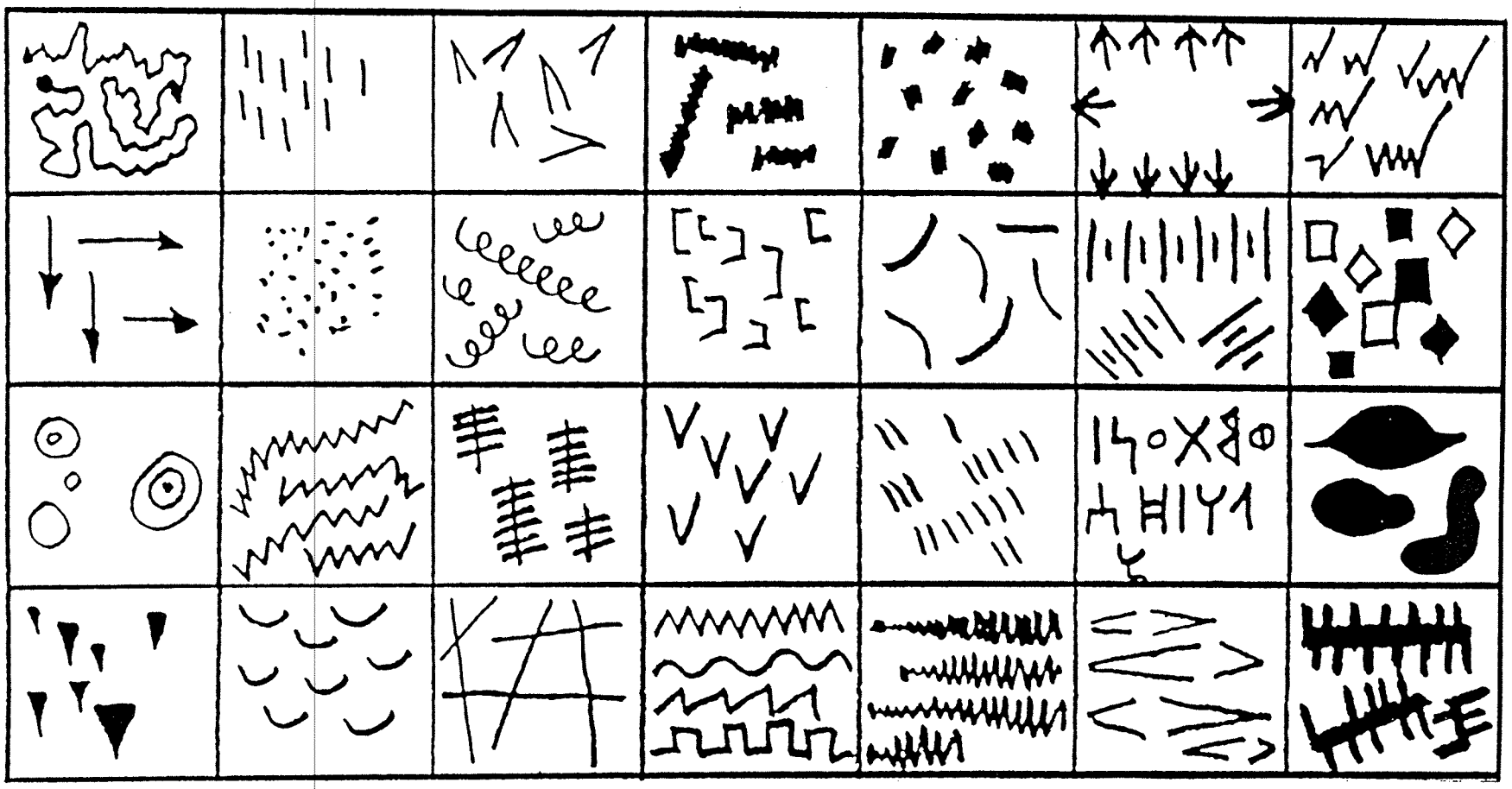
Vorgang:

a) Der Leiter zeigt stumm auf einzelne Felder (z.B. II.C, dann IV.A etc.). Die jeweilige Gruppe muss sofort reagieren und den entsprechenden Klang spielen.
b) Der Leiter zeigt jeweils auf zwei Felder zugleich.
c) " " " " " drei " " .
d) " " " " " vier " "
(mittels je zwei Zeigestäben pro Hand).
e) Unregelmässige Kombinationen: Wechselnde Anzahl angezeigter Felder; wechselndes Tempo der Rotation; Ueberlappung (Felder bleiben, andere wechseln); wechselnde Dynamik (Gestik).

Uebernehmen mehrere Spieler die Leitung, so können diese unabhängig voneinander Anweisungen geben (werden mehrere Felder der selben Gruppe angezeigt, so muss diese sich spontan aufteilen).

Dauer: variabel

Symbole für Kombinationen



Zusätzliche Bemerkungen zur Einstudierung

Die weniger festgelegten Komponenten der Materialpräparationen sollen improvisatorisch mit den Spielern erarbeitet (d.h. erfahrbar gemacht) werden.

Bei "Metamorphose" ("Eile oder weile") wären folgende Stufen der Einstudierung denkbar:

1) Gespür entwickeln für die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten der Klangtypen. Die Klangtypen sollen von den Spielern selber zu Gruppen zusammengefasst werden.
   Mögliches Vorgehen:
   Von jedem Klang viele verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten erfinden (z.B. zu 1. "sch", stimmlos: 1.) hoch; 2.) tief; 3.) giftig hell; 4.) dunkel; 5.) ganz vorne im Mund; 6.) im Hals hinten; 7.) laut-leise; 8.) anschwellend-abnehmend; 9.) stossweise; 10.) starke Klangfarbenänderungen; 11.) gleichbleibende Klangfarbe).

2) Einfache Ueberlappungen ausprobieren.

3) Stufenweise grössere und anders zusammengesetzte Ketten bilden (schlaufenartige Rotationen 1-2; 1-2-3; 2-3-4 usw.).

4) Einschnitt: Auf ein Zeichen wechseln alle zu Nr. 8.

Zur Einstudierung von "Kreise":

Erläuterungen zum Abschnitt "Richtung":

1) Instrumente ("von kleinen Kreisen ausgehen, zu grösseren übergehen, zu kleineren zurückkehren"):
   Hier soll improvisatorisch ein grosses Repertoire von möglichen Uebergängen erarbeitet werden (unter Einbezug von Lautstärkenänderungen, Klangfarbenwechsel, Spannungsanstieg, Gestik und Mimik). Daraus sollen die Spieler eine Auswahl treffen (Diskussion: Kriterien? innerer Zusammenhang der ausgewählten Spielarten?).

2) Vokallaute (...): Auch hier soll ein grosses Repertoire an Klanggestaltungs- und Uebergangsmöglichkeiten entwickelt werden. Wie oben soll auch hier nach selbstgestellten Kriterien eine Auswahl getroffen werden.

3) Klangdauer (...): Folgende Uebungen sollen zu einer interessanten Gestaltung des einstimmigen Haltetones führen:

- kontinuierliches Klangband: Jeder soll so lange singen wie der Atem reicht, um dann möglichst unbemerkt Atem zu holen.
- farbenreiches Klangband: In Verbindung zu Punkt 2) sollen verschiedene Uebergänge erprobt werden. Zuerst sollen alle den selben Vokal singen und gemeinsam wechseln. Dann können mehrere Gruppen gebildet werden, die individuell wechseln. Aber alle singen stets den selben Ton.
- breites Klangband: Verschiedene (geringe) tonhöhenmässige Abweichungsgrade ausprobieren (ein Spieler kann jeweils ein bis fünf Finger aufstrecken, um den Grad der Abweichungen zu signalisieren. Es wird nicht abgemacht, ob die Abweichung nach oben oder nach unten erfolgen soll. Resultat: Ungleichmässig in beide Richtungen gespreizt.). Das Ganze soll aber stets als ein (breiter) Ton erklingen.

4) Dynamik: Die Spieler können eine differenzierte dynamische Partitur ausarbeiten.

Zu "Kombinationen":

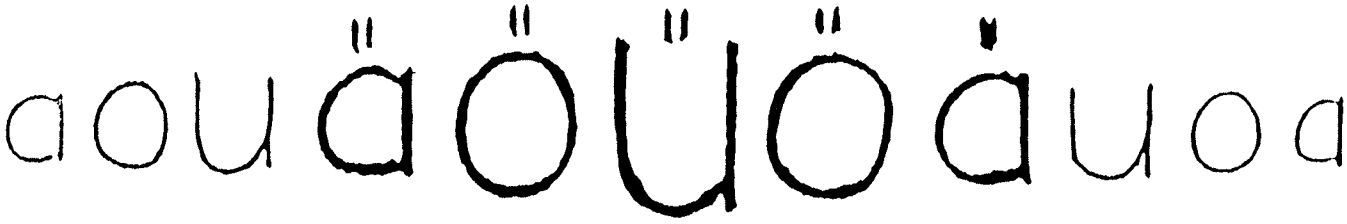
Bei diesem Stück ist vorallem auf eine stilistische Abgrenzung zu achten: Es darf kein durchgehend pulsierender Rhythmus gespielt werden!
Auch hier kann als Vorbereitung zu jedem Symbol ein Repertoire von Klangtypen ausgearbeitet werden.
Die klangliche Vermittlung von selbstgebastelten Instrumenten zu den traditionellen Instrumenten kann als zusätzliche grundlegende (verbindende) Idee herausgearbeitet werden (Spannungsfeld Annäherung-Kontrastierung).

Kreise

für drei Spielergruppen
(Singstimmen, Becken und Trommeln)

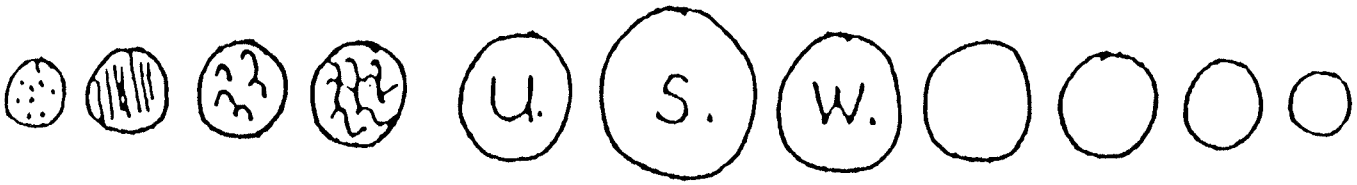
René Wohlhauser

Singstimmen (alle auf demselben Ton)



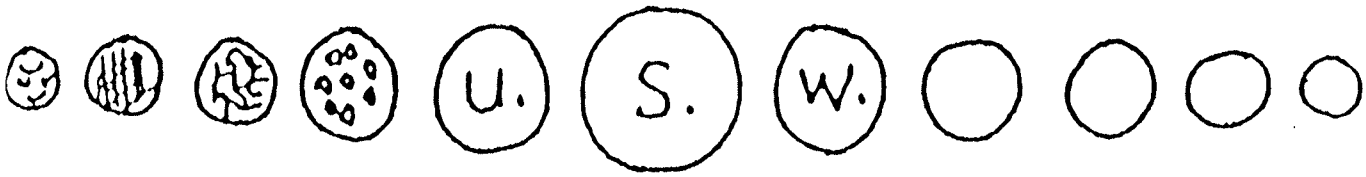
Diese Selbstlaute mit langsamen Übergängen singen. Unhörbar und nicht gleichzeitig atmen.

verschiedene Becken



Einen Inhalt für jeden Kreis wählen.
Die Kreise und ihren Inhalt mit Jazzbesen auf die Becken «malen»!

verschiedene Trommeln

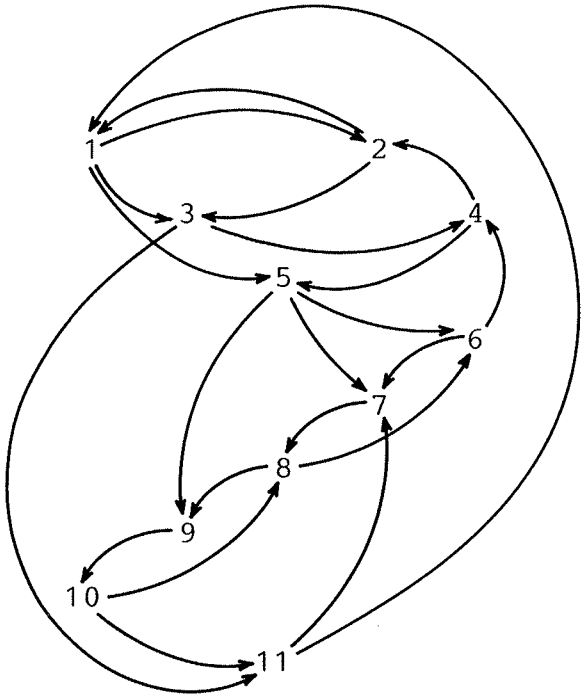


Einen Inhalt für jeden Kreis wählen.
Die Kreise und ihren Inhalt mit den Händen auf die Trommel «malen»!

Anmerkung:

- Mit diesen drei verschiedenen Stimmen ein durchgehendes, sich verfärbendes Klangband entstehen lassen.
- Leise beginnen, lauter werden und wieder leise enden (differenzierte Dynamik als weitere Gestaltungsmöglichkeit).

Atemwege René Wohlhauser



1) ruhig ein- und ausatmen (hörbar)
2) durch den Mund blasen
3) hörbar Atem durch die Nase ausstoßen
4) Luftstoß (durch den Mund) und gleichzeitiges "Wedeln" mit der Zunge (die Mundöffnung durch schnelle Zungenbewegungen schließen und öffnen), presto possibile
5) Atemstöße mit dem Zwerchfell
6) trockenes Husten
7) slap: Luftstoß und gleichzeitiges ruckartiges Schließen der kleinen Mundöffnung mit der Zunge
8) Lippenknall ("lauter Kuß")
9) plosiver Laut: die locker aufeinander liegenden Lippen werden durch einen Luftstoß auseinander getrieben: dauernde regelmäßige Vibration
10) mit einem Finger eine Mundecke anreißen, unter hohem Atemdruck
11) kurze Pause

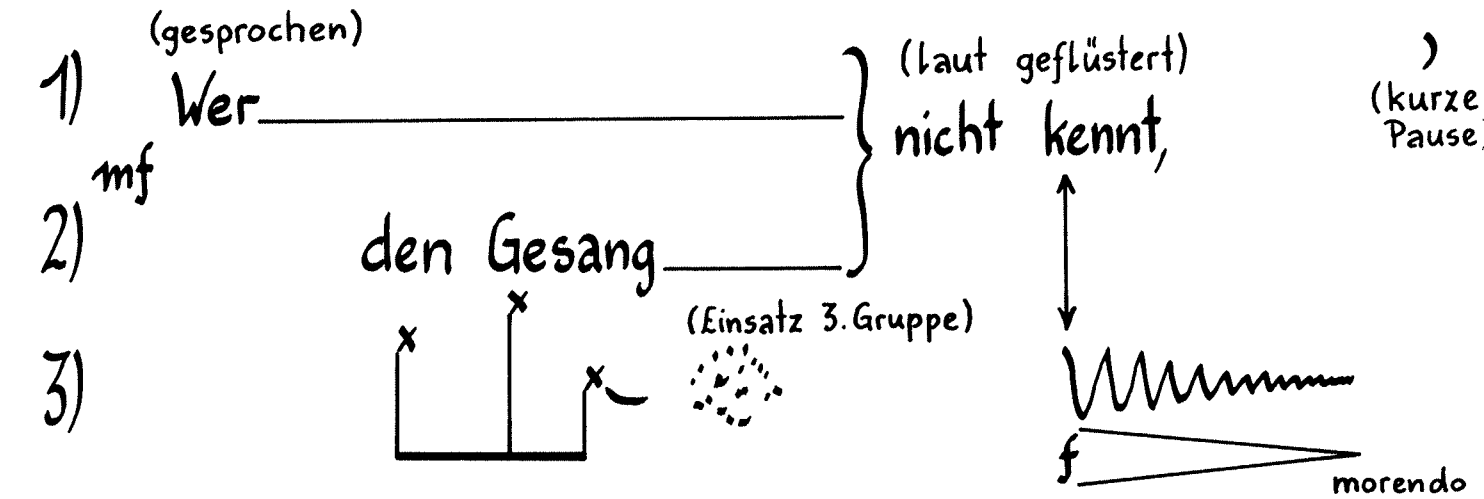
Spielregeln: Individuell beginnen. Einen individuellen Weg gehen. Mit den andern rege kommunizieren. Auf das klangliche Gesamtresultat hören und dieses möglichst interessant gestalten. Individuell aufhören.

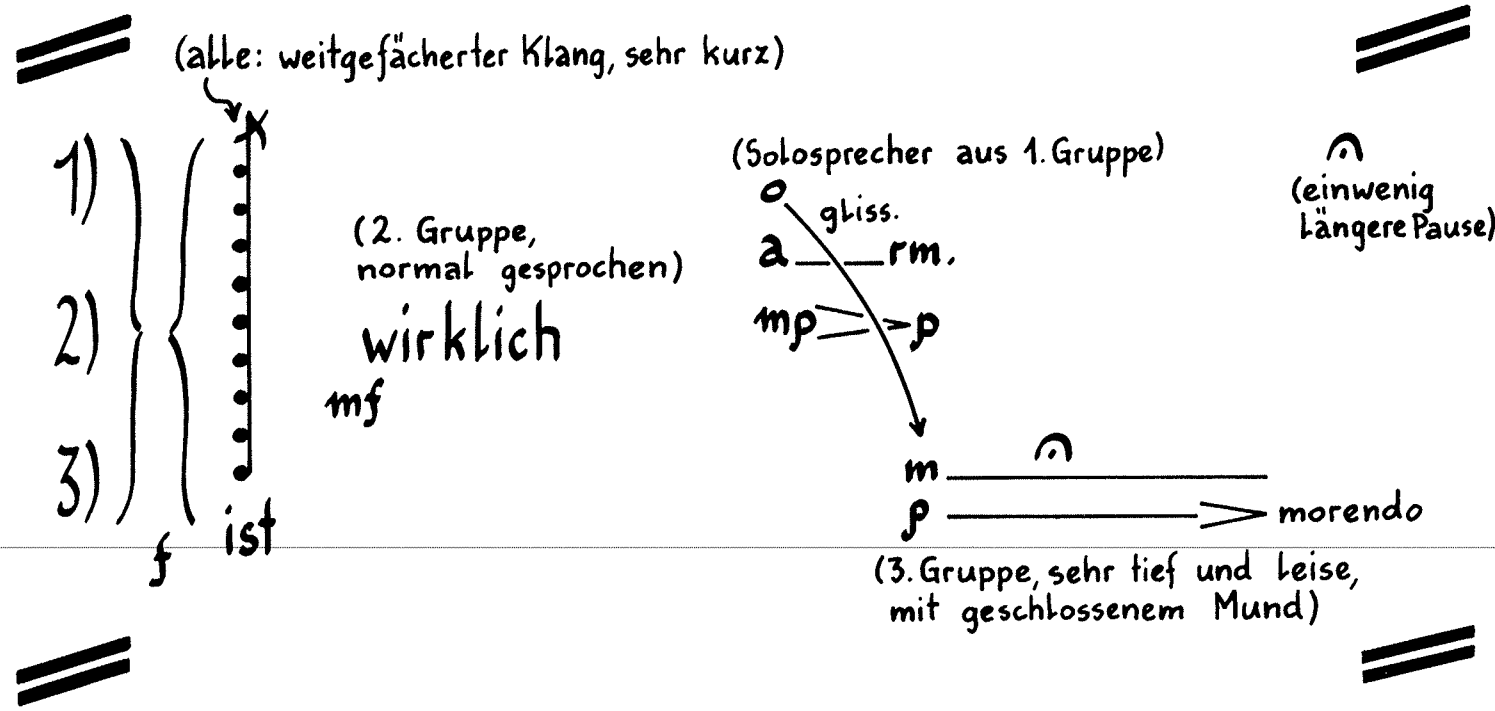
Wer den Gesang nicht kennt

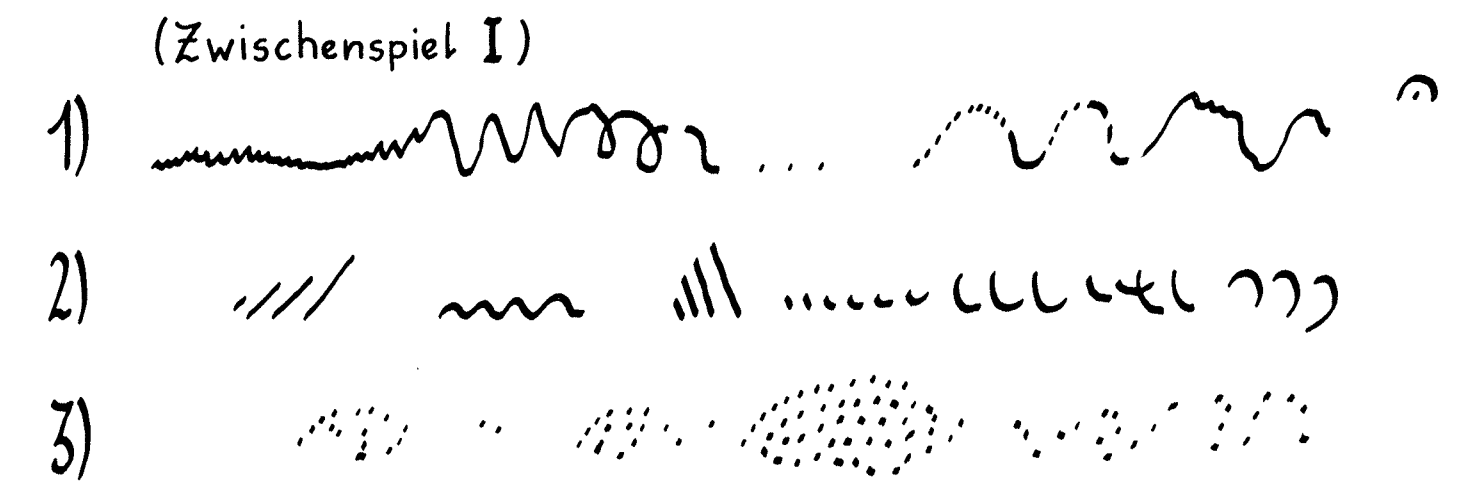
René Wohlhauser

(Atahualpa Yupanqui)

für Sprechensemble in drei Gruppen







(kurzes Händeklatschen)

1) Auch

2) wenn sich

3) mf

das Leben

(alle: weitgefächerter Klang, etwas länger als das erste Mal, mit kurzem Glissando in die angegebene Richtung)

1) niente f

2) (laut geflüstert) von seiner

3)

(2. Gruppe, nachdrücklich) dunkelsten Seite mf

(alle, ausrufend) zeigt, ff

du

mp du

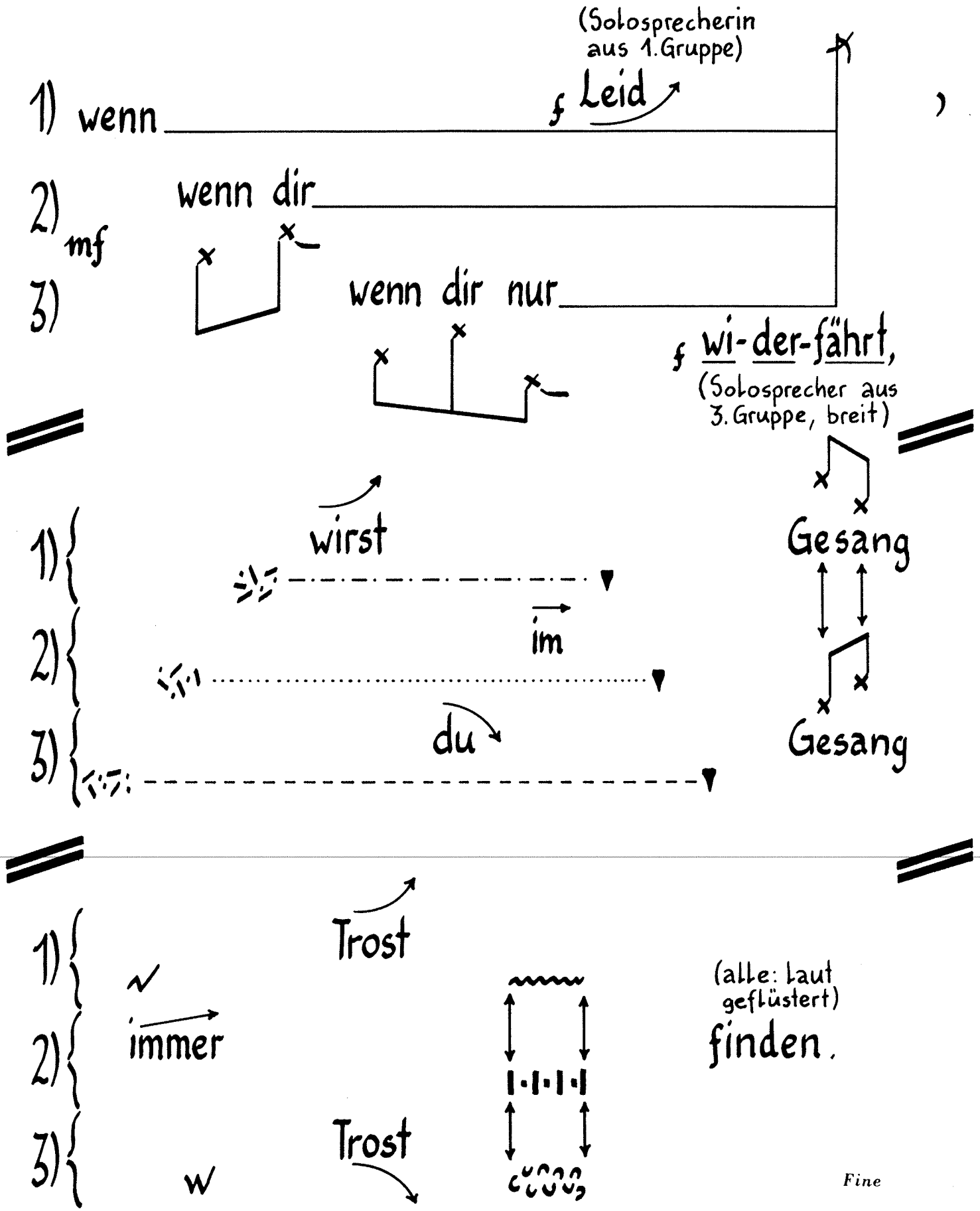
(einer aus der 3. Gruppe, so tief als möglich)

(Zwischenspiel II)

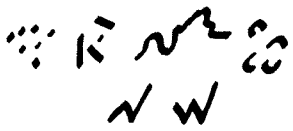
1)

2)

3)


(Solosprecherin aus 1. Gruppe)
1) wenn
f Leid
2) wenn dir
mf
3) wenn dir nur
f wi-der-fährt,
(Solosprecher aus 3. Gruppe, breit)
1)
wirst
Gesang
2)
im
3)
du
Gesang
1)
Trost
2)
immer
(alle: laut geflüstert)
finden.
3)
Trost
w
Fine

Zeichenerklärungen:



(tonlose) Geräusche, die von jeder Gruppe im voraus abgesprochen werden und mit einfachsten Hilfsmitteln realisiert werden sollen (z.B. mit Bleistift auf Tisch geklopft, mit Papier geraschelt usw.)

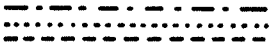
Sprechgesang: in verschiedenen Tonhöhen **gesprochen** (wie gewisse "gesungene Dialekte")

gesungen, freie Tonhöhe, approximativ im angegebenen Register

den Gesang

den letzten Vokal des letzten Wortes halten, also: Gesa_____ng

Koordination



die vorhergehende Aktion weiterführen

aus "Duometrie" von René Wohlhauser

Piccolo
(transponierend notiert)

=92 3:2 (≙138) 3:2 5 pp
9:6 (≙138) 9:6 p f 8:7 in 9:6 (≙157,71...)
sim. mp so viel als möglich fff 8:7 mp
5:3 5:3 (≙153,33...) 5 f p ff
mf>p f 3:2 mp
18:16 in 3:2 (≙155,25) 3:2 (≙138)
sim. so viel als möglich mp
18:16 fff p ff pp mp
=53 11:7 (≙166,57...) mf<fff p 13 f p mf
sim. sim. mf
15:11 ff pp ff p ff p 2) p
13:11 in 15:11 (≙170,82...) 15:11 (≙144,54...)
6:5 (≙127,2) =61 6:5 ff mp
5:3 (≙101,66...) 5:3 sim. 13:11 25 mf>p f p
sfz
=71 poco sfzp p f p
Flag. e Flz.
=41,5 sim. 5 p f mf ff sffz
[19"]
Fine

1) schnelles Vibrato (quasi Klangfarbentriller)
2) Klangfarbentriller

(Manuskript des Komponisten)