

KONZERTDIDAKTISCHE KOOPERATION DES SWR
MIT DEM MINISTERIUM FÜR KULTUS,
JUGEND UND SPORT BADEN-WÜRTTEMBERG
UNTERRICHTSMATERIAL

KLANGFARBEN UND KLANGMUSTER IN DER
VOKALEN MUSIK

SWR»» CLASSIC



Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR KULTUS, JUGEND UND SPORT

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	3
I. MONTEVERDI	4
RÄUME HÖREN UND WAHRNEHMEN	4
AB 1	5
AB 1 (Lösungen)	6
MUSIK UND ARCHITEKTUR	7
Basilica di San Marco in Venedig (Innenansicht)	8
Grundriss des Markusdoms in Venedig (vereinfacht)	9
AB 2	10
AB 2 (Lösungen)	11
IN DER PRAXIS	12
Partiturausschnitt „Dixit Dominus II“ (Anfang)	13
Noten „Lachend, lachend“	16
II. FELDMAN	
FREIE ASSOZIATION	17
AB 3	18
Bild „Rothko Chapel“	19
HINTERGRUND UND VERSTÄNDNIS	20
Text „Morton Feldman: ‚The Rothko Chapel‘“	21
AB 4	22
AB 4 (Lösungen)	23
Partiturausschnitt	24
III. SMOLKA	
KUNST ÜBER KUNST	27
AB 5	28
A CLOSER LOOK	29
Liedtext	30
Partiturausschnitte 1 + 2	31
DER EIGENE SCHNEE	37
NACHWORT	38

VORWORT

Viele Komponistinnen und Komponisten haben sich im Laufe ihres Lebens mit anderen Kunstrichtungen auseinandergesetzt, sei es gezwungenermaßen, weil sie als Kantor an einer bestimmten Kirche tätig waren und speziell für diesen Raum komponiert haben, sei es dass sie eine Vorstellung, ein Gemälde, eine Naturbeschreibung in Musik umsetzen wollten. Insbesondere György Ligeti hat sich stark von seinen inneren Vorstellungen, Träumen und Bildern leiten lassen. Ihm ist aus diesem Grund eine eigene Handreichung gewidmet. In der vorliegenden Handreichung stehen drei andere Komponisten und Werke im Vordergrund:

- Claudio Monteverdi (1567 – 1643): „Dixit Dominus“ aus: Selva morale e spirituale (Architektur)
- Morton Feldman (1926 – 1987): „Rothko Chapel“ (Malerei und Architektur)
- Martin Smolka (*1959): 1. und 2. Gesang aus: „Sicut nix“ (Naturvorstellung)

Mit Claudio Monteverdi steht eine eher zweckmäßige Beschäftigung mit Kunst zu Beginn dieser Handreichung. Als Kapellmeister am Dom San Marco in Venedig ist er ein Kind seiner Zeit und orientiert sich in seinem Werk stark an der prägenden Architektur des Doms. Er steht hier stellvertretend für alle anderen Komponisten der venezianischen Mehrchörigkeit und die Idee, Architektur unmittelbar in Musik umzusetzen. Es folgt Morton Feldman, der sich in seiner „Rothko Chapel“ ebenfalls stark mit Raum beschäftigt – mit dem oktogonalen Raum der Rothko Chapel in Houston (Texas). Der Komposition selbst liegen aber vor allem 14 monochrome Bilder zugrunde, die rundum in der Kapelle zu sehen sind. Feldman spielt in seinem Werk mit dem Raumklang, den farblichen Übergängen der Gemälde, den Grenzen zwischen Klang und Stille, aber auch den Grenzen zwischen Musik und Malerei. Es entsteht ein Gesamtkunstwerk, das ganz subtil Architektur, Malerei und Musik in sich vereint. Mit Martin Smolka folgt als letztes nun der plastischste Komponist der drei. Er orientiert sich nicht an einem Gemälde, sondern an seiner eigenen Vorstellung von Schnee: einer ruhigen Schneelandschaft und herumwirbelnden Schneeflocken. Diese erscheint beim Hören leicht vor dem inneren Auge und zeigt sich fast schon bildlich in der Partitur. Der dritte Satz ist weniger bildlich dargestellt und somit nicht Teil dieser Handreichung.

Ziel dieser Handreichung ist es, Ihnen als Lehrperson eine Reihe an Möglichkeiten an die Hand zu geben, die SuS an das Thema „Künste, Klangfarben und Klangmuster in der vokalen Musik“ heranzuführen. Immer wieder wird die Kreativität der SuS angeregt, um sie gegebenenfalls auf „Das Ligeti Experiment: Musik und Bilder – Lux aeterna“ vorzubereiten. Daneben sollen sie anhand der obengenannten Beispiele ein fundiertes Verständnis für die Thematik entwickeln und über das „Lernen von anderen“ indirekt kreativ angeregt werden. Im Fokus steht so vor allem das Erleben der SuS und ihre Kreativität. Die Unterrichtsbausteine sind als solche zu verstehen: als Bausteine. Sie können zwar als gesamte Stundenkonzepte verwendet werden, lassen sich aber ebenso auch einzeln herausnehmen und z.B. auf die anderen Werke anwenden. Auch die hier vorgeschlagene Reihenfolge (i.d.R. Erfahrung mit der Musik/Kunstrichtung – Hineinversetzen in die Idee des Künstlers – eigene künstlerische Tätigkeit) ist zwar bewusst so gewählt, kann aber bei Bedarf beliebig verändert werden. Die (möglichen) Lösungen stehen entweder auf einem gesonderten Lösungsblatt oder eingerückt kursiv.

I. MONTEVERDI: RÄUME HÖREN UND WAHRNEHMEN

Bevor die SuS mit Monteverdis Stück in Berührung kommen, sollen sie zunächst für die unterschiedliche Beschaffenheit von Räumen sensibilisiert werden (AB 1). Dazu sollen sie nacheinander in verschiedene Räume gehen, die sich in Bezug auf Akustik, Größe, Zweck, Geräuschkulisse, Atmosphäre etc. voneinander unterscheiden, und sie über das Hören und Fühlen kennenlernen. Mögliche Orte dafür sind: leeres/volles Klassenzimmer, Aula, Kirche, Schulhof, Sporthalle, Spielplatz, Sekretariat, Gang vor dem Lehrzimmer, Straße, Wald, Feld etc.

Über das Hören und dem Wahrnehmen der Atmosphäre sollen sie zunächst einen Eindruck des jeweiligen Raumes bekommen. Durch dieses fokussierte „Nichtstun“ sollen gleichzeitig Bereiche im Gehirn angeregt werden, die im Alltag häufig zu kurz kommen und die den Einstieg in ein kreatives Denken erleichtern. Anschließend sollen sie sich aktiver mit dem Raum und seinen Eigenschaften beschäftigen. Als letztes folgt der Bogen zur Musik, um die SuS auf den Einfluss von Räumen auf die Musik aufmerksam zu machen.

Mögliche Vorübungen:

- **Gemeinsames Hören:** Die SuS probieren das fokussierte Hören einmal gemeinsam im Klassenzimmer aus.
- **Unterschiedliches Gehen:** Die SuS gehen durcheinander im Raum. Auf Anweisung groß, klein, andächtig, stolz, humpelnd, ängstlich etc. So bekommen sie ein Repertoire an Gangarten, bevor sie alleine in die Räume geschickt werden. Zum Auflockern und der Steigerung der Kreativität sind auch absurde Gangarten möglich, z.B. „Gehe, als hättest du drei Arme“.

Material:

- AB 1
- AB 1 (Lösungen)

Räume hören und wahrnehmen (AB 1)

- ❖ Stelle dich in die Mitte des Raumes und schließe die Augen. Was hörst du?

- ❖ Öffne die Augen und nimm die Atmosphäre des Raumes wahr. Wie fühlt sich der Raum an?

- ❖ Klatsche ein paarmal in die Hände. Wie lange dauert es, bis das Klatschen verhallt ist? (Hier kommt es auf Nuancen an!)

- ❖ Gehe durch den Raum. Wie läufst du in diesem Raum? (schnell, langsam, andächtig, stolz, ängstlich ...)

- ❖ Probiere einmal, genau gegenteilig zu laufen (z.B. schnell statt langsam). Fühlt es sich komisch an?

- ❖ In was für einem Ort befindest du dich? Welchen Zweck hat er? Wofür könnte er sich noch eignen?

- ❖ Überlege dir, welche Musik zu diesem Raum passen könnte. Du kannst entweder konkrete Musikstücke nennen oder die Musik beschreiben.

Räume hören und wahrnehmen (AB 1, Lösungen)

- ❖ Stelle dich in die Mitte des Raumes und schließe die Augen. Was hörst du?

z.B. Rauschen, Autos, andere SuS, das Ticken einer Uhr, ein Martinshorn, Blätterrauschen etc.

- Öffne die Augen und nimm die Atmosphäre des Raumes wahr. Wie fühlt sich der Raum an?

z.B. Kirche: andächtig, Sekretariat: geschäftig, Sporthalle: aktiv, vor dem Lehrerzimmer: evtl. unwohl/respektvoll etc.

- ❖ Klatsche ein paarmal in die Hände. Wie lange dauert es, bis das Klatschen verhallt ist? (Hier kommt es auf Nuancen an!)

z.B. mehrere Sekunden, etwa eine Sekunde, kaum wahrnehmbar, hallig, trocken

- ❖ Gehe durch den Raum. Wie läufst du in diesem Raum? (vor dem Lehrerzimmer oder in einer Kirche läuft man vielleicht anders als in einer Sporthalle oder einem normalen Klassenzimmer)

z.B. schnell, langsam, andächtig, stolz, ängstlich etc.

- ❖ Probiere einmal, genau gegenteilig zu laufen (z.B. schnell statt langsam). Fühlt es sich komisch an?

- ❖ In was für einem Ort befindest du dich? Welchen Zweck hat er? Wofür könnte er sich noch eignen?

z.B. Ort zum Lernen, zum Arbeiten, zum Sportmachen, für die Freizeit, zur Entspannung etc.

- ❖ Überlege dir, welche Musik zu diesem Raum passen könnte. Du kannst entweder konkrete Musikstücke nennen oder die Musik beschreiben.

z.B. ruhig/beruhigend, laut, schnell, so wie wenn man am Strand in der Sonne liegt, Partymusik, Musik zum Chillen etc.

I. MONTEVERDI: MUSIK UND ARCHITEKTUR

In diesem Baustein sollen sich die SuS Gedanken darüber machen, in welcher Beziehung Musik und Räume/Architektur stehen und diese Gedanken schließlich auf den Markusdom in Venedig übertragen.

Sie sollen zunächst überlegen, welche Räume sich für Konzerte/Musik eignen und warum. Wie kann ein Raum oder Architektur Musik beeinflussen?

- *Kirchen, Konzertsäle, Open Air, Kneipen, aber vielleicht auch ausgefallene Orte: Tiefgaragen, eine Fabrikhalle, ein Wald (je nach Musik können sich sehr unterschiedliche Orte eignen) etc.*
- *Akustik, Größe, Aussehen (prachtvoll, schlicht), Historie, Raumstrukturierung (zu verwinkelt etwa birgt gewisse Schwierigkeiten) etc.*

Anhand des Bildes des Innenraums vom Markusdom in Venedig sollen sie nun überlegen, ob diese Kirche ein passender Konzertsaal wäre und inwieweit der Dom die Musik beeinflusst haben könnte/welche Musik hier passen könnte.

- *Größe, Pracht, Akustik (Hall), Thematik (es ist eine Kirche...) etc.*

Ohne die venezianische Mehrchörigkeit zu erwähnen (!), geht es jetzt zu Monteverdis doppelchörigem Werk „Dixit dominus II“. Die SuS sollen in Partnerarbeit überlegen, wo sie die beiden Chöre im Dom aufstellen würden. Dazu bekommen sie einen vereinfachten Grundriss. Währenddessen hören Sie die entsprechende Musik (Hörbeispiel 1).

- *Eine richtige Lösung gibt es nicht, außer dass sich die Chöre auf den Emporen und Balkonen verteilt haben. Wahrscheinlich auf den beiden Orgelemporen. Bei Werken mit mehr Chören auch auf den kleinen Katzenstegen.*

Nachdem sich die SuS nun selbst Gedanken über die Kirche, die Musik und die Besetzung gemacht haben, folgt der Hintergrund zur venezianischen Mehrchörigkeit (AB 2).

Material:

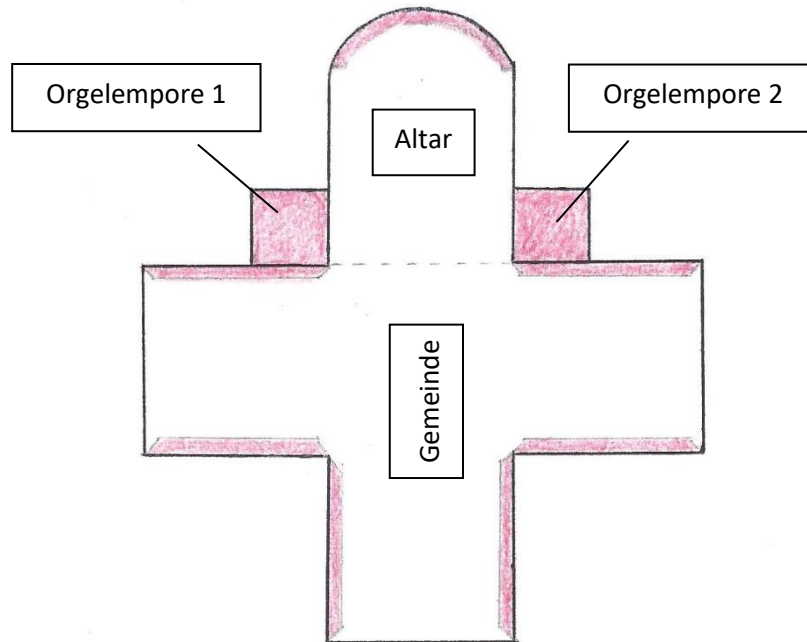
- Basilica di San Marco in Venedig (Innenansicht)
- Grundriss des Markusdoms in Venedig (vereinfacht)
- Hörbeispiel 1 (Monteverdi: Dominus Dixit II):
<https://www.swr.de/swrclassic/vokalensemble/livestream-swr-vokalensemble-14-05-2022-100.html> (ab Minute 0:47)
- AB 2
- AB 2 (Lösungen)

Basilica di San Marco in Venedig (Innenansicht)



Quelle: imago images

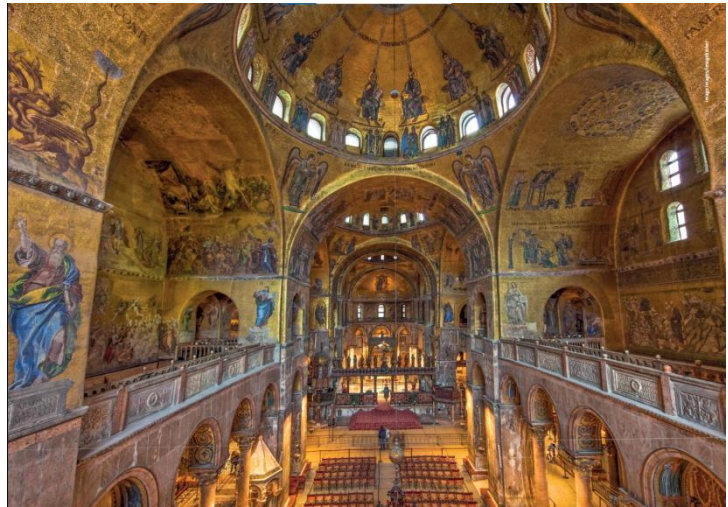
Grundriss des Markusdoms in Venedig



— = Emporen/Katzenstege

Die venezianische Mehrchörigkeit (AB 2)

Mitte des 16. Jahrhunderts kam in Venedig eine neue Art der Musikpraxis auf: die venezianische Mehrchörigkeit. Mehrere Chöre wurden hier einander sowohl musikalisch als auch räumlich gegenübergestellt. Großen Anteil an der Entwicklung der Mehrchörigkeit hatte der Markusdom in Venedig. Seine vielen Emporen und Balkone schafften die perfekte Voraussetzung für diese Art der Musik. Je nach Besetzung standen sich so mal zwei, mal drei, mal mehr Chöre auf den kleinen Stegen gegenüber. Ein



Chor konnte – wie heute auch – aus mehreren Sängern bestehen, aber auch Instrumentengruppen wurden damals als Chöre bezeichnet. So konnte es passieren, dass einer Gruppe an Sängern eine Gruppe aus Instrumentalisten gegenüberstand. Diese Trennung der Chöre schaffte ganz neue musikalische Möglichkeiten – und auch mit den Besetzungsunterschieden ließ sich leicht spielen. Man stellte etwa verschiedene Besetzungen, Klangfarben, Dynamiken gegenüber und erzeugte so neue klangliche Effekte (Echoeffekt, hohe Stimmen gegen tiefe Stimmen, warme Klangfarben gegen spitze Klangfarben). Die Chöre sangen dabei sowohl abwechselnd als auch gemeinsam im Tutti, was den räumlichen Aspekt verstärkte. Durch diese neue Technik ließ sich der große Kirchenraum mit der Musik sehr viel besser füllen, als wenn die Chöre gemeinsam an ein und demselben Ort gestanden hätten. Außerdem war so eine größere musikalische Pracht möglich, die wiederum der Pracht der Kirchen entsprach. Bekannte Komponisten der venezianische Mehrchörigkeit waren Adrian Willaert, Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi.

❖ Wann und wo entstand die venezianische Mehrchörigkeit?

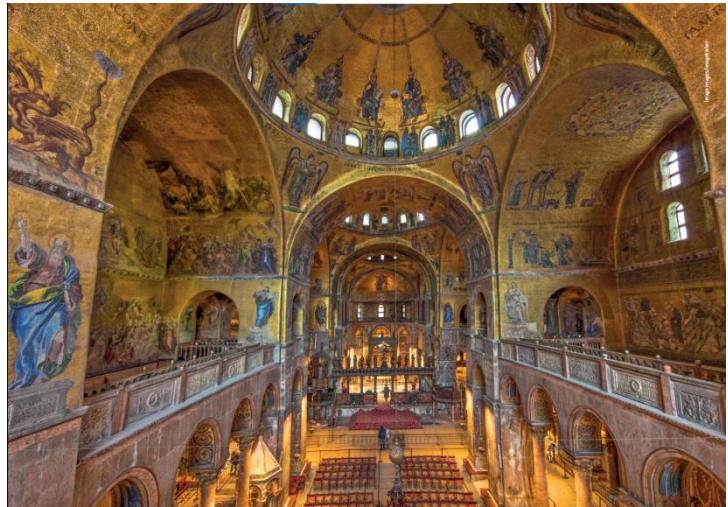
❖ Was zeichnet sie aus?

❖ Was war das Besondere am Markusdom in Venedig?

❖ Welche neuen musikalischen Möglichkeiten ergaben sich durch die Mehrchörigkeit?

Die venezianische Mehrchörigkeit (AB 2, Lösungen)

Mitte des 16. Jahrhunderts kam in Venedig eine neue Art der Musikpraxis auf: die venezianische Mehrchörigkeit. Mehrere Chöre wurden hier einander sowohl musikalisch als auch räumlich gegenübergestellt. Großen Anteil an der Entwicklung der Mehrchörigkeit hatte der Markusdom in Venedig. Seine vielen Emporen und Balkone schafften die perfekte Voraussetzung für diese Art der Musik. Je nach Besetzung standen sich so mal zwei, mal drei, mal mehr Chöre auf den kleinen Stegen gegenüber. Ein



Chor konnte – wie heute auch – aus mehreren Sängern bestehen, aber auch Instrumentengruppen wurden damals als Chöre bezeichnet. So konnte es passieren, dass einer Gruppe an Sängern eine Gruppe aus Instrumentalisten gegenüberstand. Diese Trennung der Chöre schaffte ganz neue musikalische Möglichkeiten – und auch mit den Besetzungsunterschieden ließ sich leicht spielen. Man stellte etwa verschiedene Besetzungen, Klangfarben, Dynamiken gegenüber und erzeugte so neue klangliche Effekte (Echoeffekt, hohe Stimmen gegen tiefe Stimmen, warme Klangfarben gegen spitze Klangfarben). Die Chöre sangen dabei sowohl abwechselnd als auch gemeinsam im Tutti, was den räumlichen Aspekt verstärkte. Durch diese neue Technik ließ sich der große Kirchenraum mit der Musik sehr viel besser füllen, als wenn die Chöre gemeinsam an ein und demselben Ort gestanden hätten. Außerdem war so eine größere musikalische Pracht möglich, die wiederum der Pracht der Kirchen entsprach. Bekannte Komponisten der venezianische Mehrchörigkeit waren Adrian Willaert, Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi.

- ❖ Wann und wo entstand die venezianische Mehrchörigkeit?

Mitte des 16. Jhds. in Venedig.

- ❖ Was zeichnet sie aus?

Musikalische und räumliche Trennung von mehreren Chören

- ❖ Was war das Besondere am Markusdom in Venedig?

Die vielen Balkone und Emporen eignen sich besonders gut für die Trennung von Chören

- ❖ Welche neuen musikalischen Möglichkeiten ergaben sich durch die Mehrchörigkeit?

Größere musikalische Pracht, Gegenüberstellung verschiedener Klangfarben, Besetzungen, Dynamiken → neue klangliche Effekte (Echo, hohe Stimmen gegen tiefe Stimmen, warme Klangfarben gegen spitze Klangfarben)

I. MONTEVERDI: IN DER PRAXIS

Die SuS sind nun mit dem Dom und der Mehrchörigkeit vertraut und sollen im Folgenden konkreter sehen, wie die Architektur die Musik in diesem Fall beeinflusst oder zumindest begünstigt hat. Dazu hören sie den Anfang von Monteverdis Dixit Dominus II und lesen ggf. parallel den Anfang in der Partitur mit. Wie stehen die Chöre musikalisch zueinander?

- *Sie singen kurz nacheinander das Gleiche (→ sie imitieren sich) und kommen anschließend wieder zusammen (tutti)*

Wichtiger Teil der damaligen Musik war die Prachtentfaltung, die durch die Mehrchörigkeit zu ihrem Höhepunkt gelangte. Diese den SuS ohne ein entsprechendes musikalisches Erlebnis in einer solchen Kirche nahezubringen, ist schwierig und dennoch sollen sie zumindest die Echo-/Raumwirkung erfahren. Studieren Sie dazu einen Kanon ein (z.B. „Lachend, lachend kommt der Sommer über das Feld“). Aufgeteilt in drei Gruppen, singen nun zwei Gruppen auf zwei Seiten des Raumes verteilt den Kanon, während die dritte Gruppe in der Mitte zuhört, dann wird durchgewechselt. Auch ein einfacher Rhythmus zum Klatschen kann als Kanon verwendet werden. Der Effekt verstärkt sich in einem Raum mit viel Hall und auch eine Aufteilung in fünf Gruppen, sodass vier um eine Gruppe herumstehen, macht die Raumwirkung noch deutlicher.

Weitere mögliche Übungen:

- SuS stellen sich im Kreis auf (ein Teil sitzt in der Mitte) und klatschen reihum. So entsteht in der Mitte ein „akustischer Kreis“. Sie werden immer schneller, um den Effekt zu verstärken.
- Eine Gruppe SuS läuft im Kreis um die SuS in der Mitte herum und singen ein Lied → „wanderndes Lied“.
- Zwei SuS stellen sich rechts und links von den restlichen SuS auf. Einer denkt sich einen einfachen Rhythmus aus und klatscht ihn vor, der andere klatscht ihn unmittelbar nach. Nun folgt ein neuer Rhythmus. Je schneller der Übergang von S zu S ist, desto größer ist die Wirkung.
- Das Gleiche funktioniert auch, indem man einen S einer Gruppe gegenüber stellt. So hat man zugleich die Wechselwirkung von Solist und Chor.

Material:

- Hörbeispiel 2 (Monteverdi: Dominus Dixit II):
<https://www.swr.de/swrclassic/vokalensemble/livestream-swr-vokalensemble-14-05-2022-100.html> (0:47 - 1:53)
- Partiturausschnitt „Dixit Dominus II“ (Anfang)
- Noten: „Lachend, lachend“

Partiturausschnitt: Monteverdi „Dixit Dominus II“, Seite 1

Dixit Dominus Secondo

à 8 voci concertato con gli stessi istromenti
del primo & nel medesimo modo
SV 264

Claudio Monteverdi

1567–1643

Klavierauszug: Angelika Tasler (*1976)

Vers 1
Alquanto presto à 4

Soprano I
Di - xit, di - xit Do - mi - nus, di - xit, di - xit Do - mi - nus,

Soprano II
Di - xit, di - xit Do - mi - nus, di - xit Do - mi - nus

Alto I

Alto II

Tenore I
Di - xit, di - xit Do - mi - nus, di - xit, di - xit Do - mi - nus,

Tenore II
Di - xit, di - xit Do - mi - nus, di - xit Do - mi - nus

Basso I

Basso II

2 VI
Str. ad lib.
Bc

Aufführungsdauer / Duration: ca. 9 min.

© 2017 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.418/03

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext

edited by Barbara Neumeier

Partiturausschnitt: Monteverdi „Dixit Dominus II“, Seite 2

8

di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit, di - xit, di - xit:

Do - mi - no me - o, di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit, di - xit:

di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit, di - xit, di - xit:

Do - mi - no me - o, di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit, di - xit:

Partiturausschnitt: Monteverdi „Dixit Dominus II“, Seite 3

17 Tutti

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Tutti

8

216. Lachend kommt der Sommer

(Cesar Bresgen)

3st. Kanon im Einklang

Cesar Bresgen

The musical score is written for three voices in a canon. It features four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'La - chend, la - chend, la - chend, la - chend kommt der Som - mer ü - ber das Feld, ü - ber das Feld kommt er la - chend, ha ha ha la - chend ü - ber das Feld.' The score includes first, second, and third endings, and a final first ending. A circled '8' is present at the beginning of each staff.

© Voggenreiter Verlag, Bonn

II. FELDMAN: FREIE ASSOZIATION

Als Übergang zu Morton Feldmans „Rothko Chapel“ eignen sich die letzten Übungen bei Monteverdi, denn auch bei Feldman geht es um Raumklang. Für ihn soll die Grenze zwischen Musik und Zuhörer verschwinden. Sie soll so nah wie möglich beim Zuhörer sein. Die SuS überlegen, wie man das anstellen könnte.

- *z.B. über Kopfhörer (unmittelbarer Klang), laute Boxen (körperlicher Klang) oder auch der Surround-Sound im Kino (mitten im Klang)*

Die Übungen bei Monteverdi können noch einmal aufgegriffen und an den Surround-Sound angepasst werden (größerer Kreis, mehr Gruppen etc.). Diese Übung lässt sich auch mit einer sozialen Übung verknüpfen:

Ein Teil der SuS stellt sich im Kreis um die anderen herum auf. Sie sollen nun von 1 bis 15/16/17 (je nach Gruppengröße) zählen, sodass jeder nur eine Zahl sagt. Wer anfängt und wer weitermacht, ist nicht festgelegt. So müssen sie aufeinander achten. Sagen zwei eine Zahl zur gleichen Zeit, müssen sie von vorne anfangen. Haben sie es geschafft, tauschen die beiden Gruppen und die andere zählt.

Nun hören die SuS Feldmans Werk an und schreiben ihre Assoziationen auf (AB 3). Sie wissen, dass der Raum eine Rolle spielt und dass dem Werk noch eine zweite Kunstrichtung zugrunde liegt, nicht aber, welche. Damit die SuS für die Assoziations-Übung ein paar Ansatzpunkte haben, brainstormen sie vorher, was für Künste und Kunstrichtungen es überhaupt gibt. Regen Sie die SuS durchaus auch zu ausgefalleneren oder untergeordneten Künsten an, um bereits hier das kreative Denken und die Fantasie anzustupsen.

- *z.B. Musik, Malerei, Architektur, Bildhauerei, Fotografie, Film, Theater, Tanz, Literatur, Töpfern, Kalligraphie, Gärtnerei, Kunsthandwerk, Mosaik, Lichtkunst etc.*

Die SuS sollen wissen, dass es bei Assoziationen kein Richtig oder Falsch gibt.

Im Anschluss an das AB löst ein Bild der Rothko Chapel das Rätsel nach der Kunstrichtung auf. Die SuS diskutieren: Passen der Raum und die Bilder zu der Musik? Warum (nicht)?

- *Hier geht es nur um den ersten Eindruck. Es gibt kein Richtig oder Falsch.*

Material:

- AB 3
- Bild „Rothko Chapel“
- Hörbeispiel 3 (Feldman: Rothko Chapel): <https://www.youtube.com/watch?v=p2AbTftDaZQ>

Morton Feldman: The Rothko Chapel (AB 3)

- ❖ Welche Assoziationen kommen dir als erstes in den Sinn, wenn du dieses Werk hörst?

- ❖ Welche Farbe hat das Stück für dich?

- ❖ Welche Emotionen hat das Stück für dich?

- ❖ Die Komposition ist für einen konkreten Raum geschrieben. Wie könnte dieser Raum aussehen? Welchen Zweck könnte er erfüllen?

- ❖ Dem Werk liegt noch ein weiteres Kunstwerk zugrunde. Welche Kunstrichtung ist es? Wie könnte es aussehen? Du kannst deine Vorstellung gerne skizzieren.

Die Rothko Chapel in Houston (Texas)



Quelle: picture alliance / Richard Bryant

II FELDMAN: HINTERGRUND UND VERSTÄNDNIS

In diesem Baustein bekommen die SuS nun Hintergrundinformationen zu der Kapelle und dem Werk. Im Vordergrund steht dabei die Beziehung zwischen dem Kunstwerk der Kapelle und der Musik.

Anhand eines Textes und dazugehörigen Fragen (AB 4) sollen sie zunächst theoretisches Verständnis erlangen und schließlich auf die Musik übertragen. Dazu bekommen sie einen ausgewählten Partiturausschnitt und das dazugehörige Hörbeispiel vorgespielt. Sie sollen nun die musikalischen Eigenschaften in diesem Ausschnitt wiederfinden und ihre Wahl begründen (AB 4).

Anmerkung: Auf der CD des SWR Vokalensembles „America“ sind diese am besten zu hören, alternativ gibt es auch einen Live-Mitschnitt auf Youtube.

Nachdem sich die SuS nun intensiver mit dem Stück auseinandergesetzt haben, sprechen sie erneut über die Frage: Passen der Raum und die Bilder zu der Musik? Warum (nicht)? Vielleicht hat sich die Meinung der SuS geändert.

Material:

- Text: Morton Feldman „The Rothko Chapel“
- AB 4
- AB 4 (Lösungen)
- Hörbeispiel 4 (Morton Feldman: Rothko Chapel, Ausschnitt): CD „America“: 5:13 – 6:39, Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=p2AbTftDaZQ> 5:19 – 6:46
- Partiturausschnitt: „The Rothko Chapel“

Morton Feldman: „The Rothko Chapel“

Die „Rothko Chapel“ ist eine Kapelle in Houston (Texas). Sie wurde 1971 als überkonfessioneller Raum erbaut, in dem Menschen, gleich welcher Religion, in Ruhe zusammenkommen, meditieren und in Dialog miteinander treten können. Der Raum selbst ist achteckig konstruiert, fensterlos und ringsum behängt mit 14 einfarbigen Bildern des Malers Mark Rothko. Die Bilder bestehen aus mehreren Schichten Farbe, die so



übereinander aufgetragen wurden, dass die Bilder je nach Lichteinfall eine andere Farbe annehmen – von Blau über Lila bis hin zu Rot. Im selben Jahr noch wurde der Komponist Morton Feldman beauftragt, ein Werk für diese Kapelle zu schreiben. Seine Musik orientiert sich stark an den Bildern und dem Raum, für den er komponiert hat. Ebenso wie Rothko geht es ihm um die Reduktion des künstlerischen Materials. Rothkos Bilder etwa sind einfarbig, Feldmans Musik gleichbleibend. Rothko hatte seine Bilder ohne Motiv gemalt, Feldman unterlegte seiner Musik keinen Text und keine Handlung. Und so wie die Bilder je nach Lichteinfall ihre Farbe wechseln, so wechselt die Musik ihre Harmonie. Trotz der Reduktion wollte Feldman aber, dass seine Musik den ganzen Raum durchdringe. „Die Musik sollte nicht aus der Distanz gehört werden“, schrieb er über sein Werk. Es sei ein Kunstwerk „zwischen den Kategorien: zwischen Zeit und Raum, zwischen Malerei und Musik.“ So sorgen innerhalb der Komposition die vielen Pausen, die großen Decrescendi und die bis ins äußerste gehenden Pianissimi für diesen nahezu unspürbaren Übergang zwischen Klang und Stille. Außerhalb der Komposition sorgt der Raum dafür, dass es keine Grenze zwischen Publikum und Musiker gab. Denn die Kapelle hat keine Bühne. Die Zuhörer befinden sich während der Aufführung mitten im Kunstwerk – genauso umringt von Kunst wie bei Rothkos Bilder. Und auch Rothko hat bei ihnen den Übergang zwischen Gemälde und Raum bis ins letzte ausgenutzt, gehen doch alle Bilder bis an den äußersten Rand der Leinwand.

Morton Feldman: The Rothko Chapel (AB 4)

- ❖ Ordne den Eigenschaften der Gemälde jeweils eine musikalische Eigenschaft zu.

Gemälde	Musik

- ❖ Du hörst einzelne Ausschnitte aus dem Werk. Versuche die obengenannten musikalischen Eigenschaften in den Noten zu finden und umkreise sie.

Morton Feldman: The Rothko Chapel (AB 4, Lösungen)

❖ Ordne den Eigenschaften der Gemälde jeweils eine musikalische Eigenschaft zu.

Gemälde	Musik
<i>Einfarbig</i>	<i>Gleichbleibend</i>
<i>Farbwechsel</i>	<i>Harmoniewechsel</i>
<i>Ohne Motiv</i>	<i>Ohne Text/Handlung</i>
<i>Übergang zwischen Bild und Raum (Bilder gehen bis an den Rand)</i>	<i>Übergang zwischen Musik und Stille (Decrescendi bis in die Stille)</i>
<i>Publikum sitzt im Kunstwerk</i>	<i>Publikum sitzt in der Musik</i>

❖ Du hörst einzelne Ausschnitte aus dem Werk. Versuche die obengenannten musikalischen Eigenschaften in den Noten zu finden und umkreise sie.

- *Harmoniewechsel im Chor*
- *Fehlender Text*
- *Decrescendi bis ins Pianissimo mit anschließender Generalpause/Wechsel zwischen Klang und Stille*
- *Kaum rhythmische oder melodische Bewegung*

Partiturausschnitt Feldman (Seite 1)

Musical score for Feldman's work, page 1, measures 70-75. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Soprano (S), Alto (A), Contralto (Ch.), Tenor (T), Bass (B), Cello (Cel.), Vibraphone (Vibr.), and Viola (Vla.).

Measures 70 and 75 are circled. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and various time signatures (2/4, 5/4, 3/4). Dynamics are marked *pp* and *ppp*. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

The vocal parts (S, A, Ch., T, B) feature melodic lines with triplets and slurs. The instrumental parts (Cel., Vibr., Vla.) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

© mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, Wien

Partiturausschnitt Feldman (Seite 2)

80

Musical score for measures 80-84. The score is for three instruments: Cello (Cel.), Vibraphone (Vibr.), and Viola (Vla.). The Cello part features a long, sustained note with a *ppp* dynamic marking. The Vibraphone part features a series of chords with a *ppp* dynamic marking. The Viola part features a melodic line with a *mp* dynamic marking.

||

||

85

Musical score for measures 85-89. The score is for five instruments: Soprano (S), Chorus Alto (Ch. A), Tenor (T), Bass (B), Cello (Cel.), Vibraphone (Vibr.), and Viola (Vla.). The vocal parts (S, Ch. A, T, B) feature a melodic line with a *ppp* dynamic marking and a *poco* marking. The instrumental parts (Cel., Vibr., Vla.) feature a series of chords with a *ppp* dynamic marking.

UE 15 467

© mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, Wien

Partiturausschnitt Feldman (Seite 3)

90

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Soprano (S):** Treble clef, 4/4 time signature. Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. Dynamic markings: *ppp*, *mp*, *ppp*.
- Alto (Ch. A):** Treble clef, 3/4 time signature. Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. Dynamic markings: *ppp*, *mp*, *ppp*.
- Tenor (T):** Treble clef, 3/4 time signature. Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. Dynamic markings: *ppp*, *mp*, *ppp*.
- Bass (B):** Bass clef, 3/4 time signature. Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. Dynamic markings: *ppp*, *mp*, *ppp*.
- Cello (Cel.):** Treble clef, 3/4 time signature. Features sustained chords in the first, third, and fifth measures.
- Vibraphone (Vibr.):** Treble clef, 3/4 time signature. Features sustained chords in the first, third, and fifth measures.
- Viola (Vla.):** Treble clef, 3/4 time signature. Features sustained chords in the first, third, and fifth measures.

© mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, Wien

III. SMOLKA: KUNST ÜBER KUNST

Martin Smolkas Werk „Sicut nix“ (dt. „Wie Schnee“) ist von sich aus ein sehr bildliches Werk – perfekt geeignet, um die bildliche Kreativität der SuS anzuregen.

Die SuS hören die ersten beiden Sätze aus „Sicut nix“. Der Text ist erst einmal nicht relevant, es geht nur um die Musik. Zu dem ersten Satz sollen sie ein Bild malen (völlig frei, was ihnen dazu in den Sinn kommt), zu dem zweiten sollen sie sich eine Art Geschichte oder Szene ausdenken. Der Fokus liegt nicht zwingend auf einer konkreten Handlung oder Personen, alles ist möglich: eine Actionszene oder eine Liebesgeschichte, aber auch ein Baum, der ein Blatt verliert, kann schon eine Szene sein. Die SuS erfinden einen kurzen Liedtext zu ihrem Bild/ihrer Szene.

Wie sind die SuS auf ihre Ideen gekommen? Sind die Bilder/Szenen alle ähnlich oder doch unterschiedlich?

Material:

- AB 5
- Hörbeispiel 5 + 6 (Martin Smolka „Sicut Nix“, Satz 1 und 2):
<https://www.swr.de/swrclassic/vokalensemble/livestream-swr-vokalensemble-14-05-2022-100.html> ab Minute 44:36

Kunst über Kunst (AB 5)

- ❖ Höre dir den ersten Gesang von Martin Smolka an und male ein für dich passendes Bild dazu.

- ❖ Höre dir den zweiten Gesang an und denke dir eine kleine Geschichte oder kleine Szene aus.

III. SMOLKA: A CLOSER LOOK

Nun geht es an den tatsächlichen Inhalt von Smolkas Werk: Schnee.

Die SuS lesen den Liedtext von Smolka. Was wird hier beschrieben? Was ist der Unterschied zwischen den beiden Schnee-Darstellungen?

- *Schneelandschaft, liegender Schnee vs. Schneegewirbel, Schneeflocken*

Die SuS hören noch einmal Ausschnitte aus den beiden Sätzen und lesen in der Partitur mit. Wie vertont Smolka jeweils den Schnee? Wie macht er den Unterschied deutlich? Sollte die Partitur für die SuS zu schwer lesbar sein, wäre auch eine reine Höraufgabe möglich.

Satz 1

- *flächiger Klang*
- *Pfeifgeräusch (→ eisiger Wind fährt über die Schneelandschaft)*
- *wenig Tonhöhenveränderung*
- *langsames Grundtempo*

Satz 2

- *bewegter Klang*
- *Stimmen sind gegeneinander verschoben (2 gegen 3)*
- *starke Tonhöhenveränderungen*
- *schnelles Grundtempo*

Material:

- Liedtext
- Hörbeispiel 7 (Martin Smolka „Sicut Nix“, Ausschnitt Satz 1):
<https://www.swr.de/swrclassic/vokalensemble/livestream-swr-vokalensemble-14-05-2022-100.html> 47:20 – 48:43
- Hörbeispiel 8 (Martin Smolka „Sicut Nix“, Ausschnitt Satz 2):
<https://www.swr.de/swrclassic/vokalensemble/livestream-swr-vokalensemble-14-05-2022-100.html> 57:42 – 59:22
- Partiturausschnitte (Smolka Satz 1 + 2)

Martin Smolka: "Sicut Nix"

I. Murmuring Morning

Murmuring morning
Snow lies, all snow
The roofs stand under their snow burden
The trees rear white arms
And where were walls and fences we see
fantastic forms
Windy winter morning
A lurid brazen light in the east proclaims the
approach of day.

II. Feathery Flakes

While the earth has slumbered
All the air has been alive with feathery flakes
descending
As if some northern Ceres reigned
Showering her silvery grain over all the fields
The livelong night

(Henry David Thoreau: Winter Walk)

I. Murmelnder Morgen

Murmelnder Morgen
Es liegt Schnee, überall Schnee
Die Dächer stehen unter ihrer Schneelast
Die Bäume breiten weiße Arme aus
Und wo Wände und Zäune standen, sehen wir
phantastische Formen
Windiger Wintermorgen
Ein grelles ehernes Licht verkündet die
Ankunft des Tages.

II. Gefiederte Flocken

Während die Erde schlummert
Ist die Luft voller Leben mit fallenden
gefiederten Flocken
Als ob eine nördliche Ceres regierte
Und ihr silbriges Korn über die Felder streute
Die lebenslange Nacht

(Henry David Thoreau: Winterwanderung)

Martin Smolka: „Sicut Nix“ – Partiturausschnitt Satz 1

4

55 pp 3 4 7 pp 7 pp 6 5 2 4

MUR SNOW LIES SNOW LIES SNOW LIES

MUR SNOW LIES SNOW LIES

RING SNOW LIES SNOW LIES

MO NING SNOW LIES SNOW LIES

airly whistling

ord. pp

66 2 3 6 3 4 ord. 5 4 3 5 2 7 ppp - staccato

SNOW LIES SNOW SNOW LIES SNOW

SNOW LIES SNOW LIES SNOW SNOW LIES SNOW

SNOW LIES SNOW LIES SNOW SNOW LIES SNOW

SNOW LIES SNOW LIES SNOW SNOW LIES SNOW

airly whistling

ord. pp

1.-4.

T 5., 6. airy

B 5., 6. whistling

1.-4.

77 4 7 4 pp (p) dim.

ALL SNOW SNOW* SNOW SNOW

ALL SNOW SNOW* SNOW SNOW

ALL SNOW SNOW* SNOW SNOW

ALL SNOW SNOW* SNOW SNOW

div. a 3

div. a 3

div. a 3

div. a 3

(p) dim.

(p) dim.

(p) dim.

(p) dim.

*) SNOW-w

Martin Smolka: „Sicut Nix“ – Partiturausschnitt Satz 2

55 7 $\frac{144}{8}$ *pp* *leggierissimo* 13

Soprano: ALL A-LIVE, ALL A-LIVE, ALL A-LIVE, ALL ALIVE, ALL A-LIVE, ALL ALIVE, ALL A-LIVE, ALL ALIVE, ALL A-LIVE WITH FEATHERY FLAKES DESCENDING

Alto: A-LIVE, ALL A-LIVE, ALL A-LIVE, ALL ALIVE, ALL A-LIVE, ALL ALIVE, ALL A-LIVE, ALL ALIVE

Tenor: ALL A-LIVE, ALL A-LIVE, ALL A-LIVE, ALL A-LIVE

Bass: O, A O, A O, A O, A O, A

61

Soprano: ALL A-LIVE WITH FEATHERY FLAKES FEATHERY FLAKES FEATHERY FLAKES FEATHERY FLAKES DESCENDING

Alto: ALL A-LIVE WITH FEATHERY FLAKES FEATHERY FLAKES FEATHERY FLAKES FEATHERY FLAKES DESCENDING

Tenor: ALL A-LIVE WITH FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY FLAKES, FEATHERY, FEATHERY

Bass: ALL A-LIVE WITH FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY FLAKES, FEATHERY, FEATHERY

66

Soprano: FEATHERY, FEATHERY, FEATHERY FLAKES DE-SCEN-DING FEATHERY FLAKES DE-SCEN-DING, DESCENDING FEATHERY FLAKES

Alto: FEATHERY, FEATHERY, FEATHERY FLAKES DE-SCEN-DING FEATHERY, FEATHERY, FEATHERY FLAKES DE-SCEN-DING, DESCENDING FEATHERY FLAKES

Tenor: DE-SCEN-DING, DESCENDING, FEATHERY FLAKES DE-SCEN-DING, DESCENDING, FEATHERY, FEATHERY, FEATHERY FLAKES DE-SCEN-DING, DESCENDING, FEATHERY

Bass: DE-SCEN-DING, DESCENDING, FEATHERY FLAKES DESCENDING, DESCENDING, FEATHERY, FEATHERY, FEATHERY FLAKES DESCENDING, DESCENDING, FEATHERY

74

S
FEATHERY FLAKES, FEATHERY FLAKES, FEATHERY FLAKES, FEATHERY FLAKES, FEATHERY FLAKES
FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY FLAKES DESCENDING

A
DESCENDING, DESCENDING, FEATHERY DESCENDING, DESCENDING, FEATHERY
DESCENDING, DESCENDING, FEATHERY DESCENDING, DESCENDING, FEATHERY

T
DESCENDING FEATHERY FLAKES DESCENDING

75

S
FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY FLAKES DESCENDING
FLAKES DESCENDING FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY

A
FLAKES FEATHERY, FEATHERY FLAKES FEATHERY, FEATHERY
DESCENDING FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY FLAKES

T
DESCENDING FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY FLAKES DESCENDING FEATHERY
FEATHERY, FEATHERY FLAKES FEATHERY, FEATHERY FLAKES FEATHERY

B
FEATHERY, FEATHERY FLAKES FEATHERY, FEATHERY FLAKES
DESCENDING FEATHERY DESCENDING FEATHERY

[3]
FEATHERY simile sempre (up to bar 113)

80 3 *pp* \leftarrow *mp*
S FEATHERY \swarrow \searrow
3 *pp* \leftarrow *mp*
A FEATHERY \swarrow \searrow
3 *pp* \leftarrow *mp*
T FEATHERY \swarrow \searrow

4 *pp* \leftarrow *mp*
S FEATHERY \swarrow \searrow
4 *pp* \leftarrow *mp*
A FEATHERY \swarrow \searrow \swarrow \searrow
4 *pp* \leftarrow *mp*
T FEATHERY \swarrow \searrow

5 *pp* \leftarrow *mp*
S FEATHERY \swarrow \searrow
5 *pp* \leftarrow *mp*
A FEATHERY \swarrow \searrow \swarrow \searrow
5 *pp* \leftarrow *mp*
T FEATHERY \swarrow \searrow

3 *pp* \leftarrow *mp*
S FEATHERY \swarrow \searrow
3 *pp* \leftarrow *mp*
A FEATHERY \swarrow \searrow \swarrow \searrow simile sempre
3 *pp* \leftarrow *mp*
T FEATHERY \swarrow \searrow

85 2 3 *pp* \leftarrow *mp* 4 *pp* \leftarrow *mp* 3 *pp* \leftarrow *mp*
S FEATHERY \swarrow \searrow
2 *pp* \leftarrow *mp* 3 *pp* \leftarrow *mp* 4 *pp* \leftarrow *mp* 3 *pp* \leftarrow *mp*
A FEATHERY \swarrow \searrow
2 *pp* \leftarrow *mp* 3 *pp* \leftarrow *mp* 4 *pp* \leftarrow *mp* 3 *pp* \leftarrow *mp*
T FEATHERY \swarrow \searrow

Musical score for measures 94-96, featuring four staves labeled S, A, T, and T. The score includes dynamic markings (pp, mp, mf) and articulation (accents) across various rhythmic patterns. Measure 94 shows a 4-measure phrase in S and A, and a 3-measure phrase in T. Measure 95 features a 5-measure phrase in S and A, and a 4-measure phrase in T. Measure 96 contains a 3-measure phrase in S and A, and a 4-measure phrase in T. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

Musical score for measures 96-99, featuring four staves labeled S, A, T, and T. The score includes dynamic markings (pp, mp, mf) and articulation (accents) across various rhythmic patterns. Measure 96 shows a 4-measure phrase in S and A, and a 3-measure phrase in T. Measure 97 features a 2-measure phrase in S and A, and a 3-measure phrase in T. Measure 98 contains a 3-measure phrase in S and A, and a 2-measure phrase in T. Measure 99 includes a 3-measure phrase in S and A, and a 3-measure phrase in T. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

103

pp < *mf*

2 3 2 3

2 3

2 3

112

pp (*mf*)

pp

ALL THE AIR HAS BEEN ALIVE

pp

1.2. ALL THE AIR HAS BEEN A-LIVE

3. *pp*

AS IF SOME NORTHERN CERES

AS IF SOME NORTHERN CE-RES

5.6 ALL THE AIR HAS BEEN ALIVE

III. SMOLKA: DER EIGENE SCHNEE

Zum Schluss sollen die SuS noch einmal selbst kreativ werden. Auf Basis der Liste, die sie zuvor an Kunstrichtungen und Künsten erstellt haben, sollen sie sich nun eine davon aussuchen und mit dieser ihr eigenes Schnee-Kunstwerk erstellen.

- *Alles ist dabei möglich: Eine Geräusch-Collage, ein abstraktes, strukturiertes Bild (vgl. Kristallstruktur), eine Fotoreihe, die mit weißen/grauen Farbentönen oder Stimmungen spielt*

Ermutigen Sie die SuS ruhig, von den herkömmlicheren Schnee-Darstellungen wegzukommen, auch ausgefallene Künste zu nehmen oder solche, die im Unterricht nicht ausführbar sind (z.B. Töpfern oder Bildhauerei). In so einem Fall können die SuS ihre Idee einfach skizzieren. Und vielleicht findet sich ja doch eine Lösung, die Idee möglichst plastisch zu machen (z.B. Schneekristalle aus Zuckerwürfeln). Ziel ist es, die SuS aus ihrer normalen Welt des Denkens herauszulocken, ihre bildliche Fantasie anzuregen und materielle Grenzen durch Kreativität zu überwinden – weg von Richtig oder Falsch, hin zu einem Vertrauen auf ihre Assoziation und ihre Fantasie.

« Worte werden wie die Schneeflocken behandelt,
es gibt viele von ihnen, die wirbeln und spritzen – um ein Bild von Schnee
im Wind zu malen. Mein geliebter Schnee. »

Martin Smolka

Genau darum geht es: Bilder zu malen, auf sich selbst und sein Gefühl zu hören, Assoziationen kommen zu lassen, sie wahrzunehmen, sie ernst zu nehmen, der Kreativität freien Lauf zu lassen. Nichts anderes ist doch Kunst. All das lässt sich auch auf abstrakte Musik übertragen, die zunächst frei von äußerer, bildlicher Inspiration scheint. Wir haben immer Assoziationen. Warum sollten sie bei abstrakten Werken weniger wahr sein als bei bildlichen? Nehmen Sie diese Handreichung ruhig als Inspiration für andere Einheiten, Themen und Werke im Unterricht – Themen, die mit „Klangfarben und Klangmuster in der vokalen Musik“ auf den ersten Blick vielleicht gar nichts zu tun haben.