

Alte Musik im Musikunterricht

GEORG BRUNNER

(MÄRZ 2005)

Im April 2002 wurde in Neuburg an der Donau die Landesarbeitsgemeinschaft für Alte Musik in Bayern e.V. gegründet, eine wohl einzigartige Institution in Deutschland. Sie ist Mitglied im Bayerischen Musikrat und versteht sich als Interessenvertretung aller Institutionen, Gruppierungen und Einzelpersonen, die auf dem Gebiet der Alten Musik in historischer Aufführungspraxis tätig sind. In verschiedenen Gesprächen wurde deutlich, dass eine Förderung der Alten Musik schon relativ früh einsetzen muss, d. h. bereits in den allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen. Im Folgenden soll zunächst ein kleiner Abriss der Szene gegeben werden, bevor Möglichkeiten der Einbindung Alter Musik in den Musikunterricht skizziert werden.

Alte Musik – eine Skizze

Unter Alter Musik wird im Folgenden eine Bewegung verstanden, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzte und vor allem nach dem zweiten Weltkrieg etwa durch Nikolaus Harnoncourt oder Gustav Leonhardt eifrig betrieben wurde und heute eine breite Auffächerung in eine fast unüberschaubare Vielzahl von Ensembles und Orchester für Alte Musik erlebt.¹ Sie beschäftigt sich mit Musik vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Stets damit verbunden ist eine Aufführungspraxis, die sich an originalen Quellen orientiert, weshalb sich hierfür der Begriff „Historische Aufführungspraxis“ eingebürgert hat. Einher ging die Wiederbelebung des für die jeweilige Musik verwendeten Instrumentariums. Man erstellte Kopien von historischen Blasinstrumenten, baute die Streichinstrumente in den Originalzustand (flacheres und kürzeres Griffbrett, dünnerer Bassbalken, Barock-/Klassikbogen, Darmsaiten) zurück(nach), beschäftigte sich mit historischen Stimmungen und versuchte mit Hilfe von Traktaten, Abbildungen usw. die Spielweisen sowie die Musikästhetik wiederzubeleben. Intendiert war die Anknüpfung an abgerissene Traditionen. Allerdings ist man sich heute einig, dass eine historische Rekonstruktion von Aufführungsbedingungen vergangener Zeiten nicht möglich ist, sondern dass Alte Musik letztlich Ausdruck der Postmoderne ist; es entsteht etwas Neues, sehr lebendiges und aufregendes, das versucht, die der Musik innewohnenden Affekte der Musik plastisch darzustellen. Hinzu kommt, dass man Musikkritik, die höchstens Musikwissenschaftlern bekannt waren und im gängigen Kulturbetrieb keinen Platz hatte, erforschte und zur Aufführung brachte, wodurch sich das Bild von der Musik vergangener Zeiten wie ein Mosaik immer weiter in ihrer Vielschichtigkeit erschloss. Bis heute schlummern in Bibliotheken musikalische Schätze, die es Wert sind, gehoben und zu Gehör gebracht zu werden. Meist handelt es sich um Bereiche, die nur von Alte Musik Spezialisten bedient werden.

Aber dies ist nur ein Teilaspekt des Repertoires. Mit besonderer Aufmerksamkeit wurden – nicht zuletzt vom etablierten Kulturbetrieb heftig kontrovers diskutiert – die Aufführungen des gängigen Repertoires, das auch bislang bereits von den Kulturorchestern abgedeckt wurde –sprich die Werke von Bach, Vivaldi, Händel, die Wiener Klassiker bis hin zur Romantik – beäugt. In den erstarrten Aufführungsbetrieb, wo die New Yorker Philharmoniker ähnlich wie die Münchner Kollegen klingen, kam neuer Wind. Neue Aspekte der Musik taten sich auf und ließen so manches Werk des Standardrepertoires in neuem Licht erscheinen. Heute hat sich das Blatt teilweise gewendet: im Zeichen der Krise auf dem Klassikmarkt engagieren die großen Orchester Spezialisten aus der Alten Musik-Szene. Harnoncourt leitet die Wiener Philharmoniker, Roger Norrington und andere dirigieren bei den Salzburger Festspielen das Mozarteum Orchester Salzburg. Die Bayerische Staatsoper feiert mit Barockopern (Dirigent Ivor Bolton) in reißerischen Inszenierungen einen Erfolg nach dem anderen.

Auch der Konzertbetrieb war und – ist teilweise – ein anderer. Festivals für Alte Musik waren und sind oft heute noch Insidertreffs; man geht an historische Orte, man gibt den starren Frackzwang auf und spielt oftmals in eher legerer Kleidung, was die Vertreter der Alten Musik-Szene mitunter auch in Verruf gebracht hat. Bei den Konzerten herrschen vielfach Verhältnisse, wie man sie nur von Popkonzerten kennt. Heute ist hier teilweise eine Kommerzialisierung eingetreten und man bewegt sich in Richtung Mainstream. Fazit: Alte Musik ist heute fester Bestandteil unserer Musikkultur und ist nach wie vor im Boom begriffen.

Musikunterricht

Wie sieht es nun mit der Alten Musik im Musikunterricht aus? Ein Blick in die Lehrpläne zeigt, dass natürlich Alte Musik, verstanden als Musikgeschichte, schon immer Bestandteil des Musikunterrichts war und ist, besteht doch der Bildungsauftrag des Musiklehrers darin, den Schülern ein breites Bildungsangebot zu machen, d.h. sie mit unterschiedlichster Musik in Berührung zu bringen. Eine Erziehung zum Pluralismus, auch hörend. Damit ist aber noch nichts über die Art und Weise, wie diese Musik aufgeführt wird, ausgesagt. Nimmt man aktuelle Schulbücher und die meist dazugehörigen CDs in den Blick, so stellt man fest, dass im Bereich der E-Musik Originalklangensembles im Vormarsch, wenn nicht sogar weitgehend bestimmend sind. Bemerkenswert ist, dass beispielsweise im bayerischen Musikabitur in den letzten Jahren stets Aufgaben gestellt wurden, die etwa die Aufführungspraxis in den Fokus nahmen; die Hörbeispiele sind seit Jahren von Alte-Musik-Ensembles „besetzt“. Die Auswahl der Hörbeispiele und damit verbunden die Wahl der Aufführungsart liegt im Ermessen des Lehrers selbst. Hier ist der erste sehr einfache Ansatzpunkt einer Einbeziehung der Alten Musik im eingangs beschriebenen Sinne.

Es geht aber hier um mehr. Welche Chancen und Möglichkeiten bietet die Alte Musik für einen zeitgemäßen Musikunterricht? Für die Schüler muss der Gegenwarts- bzw. Aktualitätsbezug, die lebendige Gegenwart der Alten Musik im Vordergrund stehen. Es stellt sich die Frage der Vermittelbarkeit und damit die Frage nach der Lösbarkeit der negativen Konnotationen, die die Schüler mit Alter Musik verbinden. Im Mittelpunkt der Überlegungen müssen also Wege der Annäherung stehen.²

Letztlich ist dies keine neue Frage, geht es doch zunächst um historische Musik, speziell um E-Musik. Dabei ergibt sich eine interessante Parallele zur Problematik des Umgangs mit Neuer Musik. Denn beides, sowohl Musik der heutigen Moderne als auch etwa die *musica reservata* des 16. Jahrhunderts sind und waren elitäre Kunstrichtungen und nicht die Musik, die das einfache Volk hörte, und beinhalten zunächst gewisse Verstehensbarrieren.

Zwei Wege sind grundsätzlich zu gehen: erstens über das Musizieren., zweitens über die Musikgeschichte, also die Reflexion und das Hören.

Wilfried Gruhn stellt in seinen Ausführungen zum „Hören und Verstehen“ von Musik das **praktische Musizieren** an den Anfang.³ Die Selbsterfahrung als erste Verstehensebene bietet einen affektiven und sensomotorischen Zugang zur Musik. Dabei kommt die starke Körpergebundenheit und die oftmals affektgeladene Grundstimmung der Alten Musik dem Bedürfnis der Jugendlichen sehr entgegen. In Alter Musik steckt auch das, was Jugendliche in der Popmusik suchen und finden. Eine enge Verknüpfung von Tanz und Bewegung trifft man insbesondere in der Tanzmusik des Mittelalters und der Renaissance, aber auch in vielen Stücken der Barockzeit. Die Patternorientiertheit etwa der „grounds“ entspricht dem Umgang Jugendlicher mit Musik. Diese lassen sich in Form eines Live-Arrangements, wie es Jürgen Terhag in eindrucksvoller Weise vorgestellt hat, gut einbinden.⁴ Grounds eröffnen zudem die Möglichkeit der Improvisation, eine Besonderheit der Alten Musik, die erst wieder mit der historischen Aufführungspraxis zu neuem Leben erwacht ist. Legitim ist dabei die

Einbeziehung verschiedenster Percussionsinstrumente, wie sie bei den Vaganten und Spielleuten des Mittelalters und auch noch später üblich waren (s.u.). Hier findet auch die **Instrumentenkunde** sowie der Nachbau von Instrumenten seine Platz. Sowohl einfache Schlaginstrumente als auch typische Melodieinstrumente des Mittelalters können selbst gebaut werden und in ihrem Klang, ihrer Spiel- und Bauweise näher untersucht werden⁵ Sehr spannend in diesem Zusammenhang kann das Thema der historischen Stimmungen sein. Ist etwa ein Cembalo vorhanden so lassen sich auf verschiedenen Manualen bzw. Registern unterschiedliche historische Stimmungen legen. Leicht kann man daran die Problematik der Stimmung von Tasteninstrumenten aufzeigen und auf die Tonartencharakteristik in Verbindung mit der Affektenlehre der damaligen Zeit eingehen.⁶

Im Bereich der **Werkbetrachtung** bieten sich zahlreiche Beispiele früher Programmmusik an, die sich in der Regel den Schülern leicht erschließen. Allen voran sind hier die „Vier Jahreszeiten“ von Vivaldi zu nennen. Gerade etwa Aufnahmen wie die mit dem italienischen Ensemble „Il Giardino Armonico“ lassen die Sonnett-Vorlagen plastisch-auditiv erfahren. Besonders die wenig aufpolierte, zupackende Art und Weise der Interpretationen von Ensembles der Alten Musik-Szene spricht die Schüler, wie zahlreiche Erfahrungen aus der Unterrichtspraxis gezeigt haben, unmittelbar an. Zu denken ist aber auch an andere Stücke wie Telemanns „Don Quichotte“-Suite, Bibers „Battaglia“ oder „Sonata Rappresentativa“, in der verschiedene Tiere eindrucksvoll musikalisch geschildert werden, oder Schmelzers „Fechtschule“, in der man eine ganze Inszenierung eines Duells nachvollziehen kann. Schließlich kann etwa anhand des dritten Brandenburgischen Konzertes von Bach in einem Grund- oder Leistungskurs versucht werden, die Rhetorik in Anlehnung an Quintilianus nachzuvollziehen (s.u.).

In diesem Zusammenhang ist auch ein **Interpretationsvergleich** zu sehen. Dies betrifft in der Regel erst die Musik ab 1600, da die vorausgegangene (Instrumental-)Musik schon immer Spezialensembles erforderte. Aber auch die Vokalmusik der Renaissance kann Gegenstand eines Vergleichs sein. Vor allem Aufnahmen etwa der Brandenburgischen Konzerte von Johann Sebastian Bach mit der Musica Antiqua Köln unter Reinhard Goebel gaben in der Fachpresse Anlass zu heftigen Auseinandersetzung. Dies könnte ebenso Anlass für eine Betrachtung im Musikunterricht sein.

Franz Josef Ratte und Ulrich Siepe haben in ihrem Aufsatz „Musik erkunden – Geschichte und Gegenwart der Musik“ drei Fragestellungen und Inhalte expliziert, unter denen Musik betrachtet werden kann: I. Musik als ästhetisches Objekt, II. Musik als Dokument von Zeit und Leben, III: Musik als Gebrauchsgegenstand. Es geht etwa um die Fragen: Wie ist Musik gemacht? Was kann oder will Musik sein (Zusammenspiel von Klängen, Figuren, Klangfarben; Musik als Spiel; Musik als Geschehen auf imaginärer Bühne)? Was kann Musik transportieren und auf welche Weise (Musik kann abbilden; Musik kann Stimmungen, Emotionen, Assoziationen transportieren; Musik kann Bilder, Texte oder sich selbst übersetzen bzw. interpretieren)?

Bachs „Musikalisches Opfer“ ließe sich etwas unter dem Gesichtspunkt des Zeitbezugs als „Beispiel für Huldigung an den absolutistischen Souverän, sowohl verbal im Vorwort als auch kompositionstechnisch [betrachten]. Alles ist aus dem *thema regium* abgeleitet.“⁷ Unter biographischem Bezug ergäbe sich: „Besuch Bachs bei Friedrich II. in Potsdam: Bach erhoffte sich mit dem Werk eine Anstellung beim preußischen Hof, verkannte dabei jedoch völlig den veränderten musikalischen `Geschmack` (Stilwandel).“⁸ Bibers „Battaglia“ wird von den Autoren unter dem Bereich „Lebenserfahrung“ als Kampf und Krieg, Vivaldis „Jahreszeiten“ als Naturerlebnis oder die barocken Formen als Ordnung und Naturverständnis interpretiert.⁹ Manches mag hier vielleicht etwas eindimensional oder vereinfacht gesehen

werden, doch scheinen diese Interpretations- und Reflexionsansätze für die Schule sehr geeignet zu sein.

Verfolgt man die Pop-/Rockszenen der letzten Jahre, so lassen sich diverse **Crossover-Projekte** beobachten. Die Wave-Gotik-Szene greift etwa auf mittelalterliche Musik zurück oder die HipHop-Szene bedient sich barocker bzw. klassischer Vorlagen (Coolio etc.). Der Jazz bezieht sich ebenfalls auf historische Vorlagen, wie dies das Jacques Loussier-Trio mit „Play Bach“ eindrucksvoll vorexerziert hat. Erst unlängst ist eine viel beachtete CD von den Klazz-Brothers unter dem Titel „Classic meets Cuba“ erschienen. Hier ergeben sich vielschichtige Impulse für den Unterricht hinsichtlich Reflexion oder Mitspielsätzen.

Über die originäre Begegnung mit live gespielter Alter Musik lässt sich - wie bei jeder anderen Musik auch - am besten ein Zugang zur historischen Aufführungspraxis finden. Hierzu ist eine enge **Kooperation** zwischen allgemeinbildenden Schulen und den Künstlern gefordert. Beispielsweise könnten Ensembles oder einzelne Musiker mit ihren Instrumenten in die Schulen kommen. Besonders interessant dürften hier die eher unbekannteren Instrumente der Renaissance und des Mittelalters sein, aber auch die Instrumente, die die SchülerInnen selbst spielen, könnten in ihrer jeweiligen historischen Variante –also etwa Barockgeige, Traversflöte, Barockoboe, die ganze Familie der Blockflöten etc. – vorgestellt und der Facettenreichtum dieser Instrumente mit der jeweiligen Musik vorgeführt werden. Auch an eine Verlagerung des Lernortes ist zu denken. Man könnte Festivals bzw. Konzerte für Alte Musik besuchen (Innsbruck, Neuburg a. d. Donau, Regensburg) und dort die Musik oft in einem ihr angemessenen historischen Ambiente ganzheitlich erfahren und evtl. nach vorheriger Absprache auch mit den Künstlern ins Gespräch kommen.

Schließlich können Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis in die Arbeit mit den **Musik-AGs** einfließen. Zu nennen sind beispielsweise die Gründung von Renaissance-Tanzgruppen oder Mittelaltergruppen, ebenso könnte die Chor- und Schulorchesterarbeit von der Alten Musik profitieren. Sehr motivierend für die SchülerInnen kann es sein, alte und neue Musik (auch Pop-/Rockmusik) unter einem bestimmten Thema (z.B. „Tod und Teufel“, „Eine musikalische Revue“) zu einem abendfüllenden Programm zusammenzustellen.¹⁰ Stücke aus der Wave-Gotik-Szene finden hier ebenso Platz (z.B. „Palästinalied“ von der Gruppe Qntal)¹¹ wie Raps über historische Vorlagen (z.B. Coolio „C U when U get there“, Sweet Box „everything’s gonna be alright“).¹² Hier hängt viel vom Geschick und der Phantasie des Musiklehrers ab, wie es ihm gelingt, seine SchülerInnen zu begeistern und interessante Crossover-Projekte zu initiieren.

Wie bereitet man den Lehrer darauf vor?

Neben seiner unterrichtspraktischen Tätigkeit ist der Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen Teil der Gesellschaft und gestaltet in der Regel das kulturelle Leben eines Ortes oder einer Region mit. Aufgrund seiner meist künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung kann seine Rolle im öffentlichen kulturellen Kontext vielgestaltig sein. Er kann als Instrumentalist, Sänger oder Dirigent (Chor, Orchester), aber auch als Veranstalter sowie als Kritiker wirken. In allen Fällen wird ein Wissen über Alte Musik bzw. die historische Aufführungspraxis hilfreich sein. Auch hier gilt wie für die Schüler: der beste Weg der Auseinandersetzung mit dieser Materie ist das Selbermachen, d.h. das praktische Musizieren. So könnte etwa im Studium die historische Variante des jeweils studierten Instruments als Wahlpflichtfach (1 SWS über 2 Semester) gefordert werden. In verschiedenen Veranstaltungen wie Ensemble-, Orchester- oder Chorleitung können theoretisch-praktische Grundlagen geschaffen werden. Ebenso können in die Didaktikseminare Aspekte der unterrichtspraktischen Umsetzung eingebunden werden. Da hängt es eigentlich nur von der

jeweiligen Lehrperson ab, inwieweit diese kompetent in Sachen historischer Aufführungspraxis ist.

Besonders geeignet sind Kompaktseminare bzw. Workshops über zwei oder drei Tage, wo man intensiv in die Materie unter fachkompetenter Leitung eintauchen kann.

Für die bereits im Beruf stehenden Musiklehrer sollte durch entsprechende Fortbildungsangebote eine Nachqualifizierung stattfinden. Neben die künstlerische Qualifizierung müssen entsprechende unterrichtspraktische Konzepte und Materialien treten, die Möglichkeiten der Umsetzung im Musikunterricht thematisieren.

Letztlich geht es um den grundsätzlichen Umgang mit historischer Musik. Es kann nicht angehen, dass man jede Art von Musik durch eine mehr oder weniger von der Romantik geprägten Brille sieht und alles nivellierend gleich interpretiert. Genauso wie es in der Pop-/Rockmusik verschiedene Stilrichtungen mit entsprechender Aufführungspraxis gibt, muss in der E-Musik ebenfalls ins Bewusstsein rücken, dass jede Epoche eine ihr angemessene Aufführungspraxis generiert hat und diese bei der Ausführung zu berücksichtigen ist.

Spielmodell „Romanesca“

Bereits im 13./14. Jahrhundert sind erste Tanzbässe überliefert, die im 16. Jahrhundert schließlich in die Kunstmusik eindringen, in den sog. Ostinato-Variationen. Gleichbleibende Bass- bzw. Harmoniefolgen kehren hartnäckig wieder. Sie bilden die Grundlage für viele Tanzimprovisationen. Sie tragen Namen nach Tänzen wie dem *Passamezzo*, nach Landschaften und Orten usw. Zugrunde liegt dem folgenden Spielmodell als Grund eine „Romanesca“. Sie ist symmetrisch angelegt. Sie führt in der ersten Tongruppe mit 2 +2 Tönen zum Halbschluss auf der Dominante, die zweite als Gegenfigur zum Ganzschluss auf die Tonika zurück.

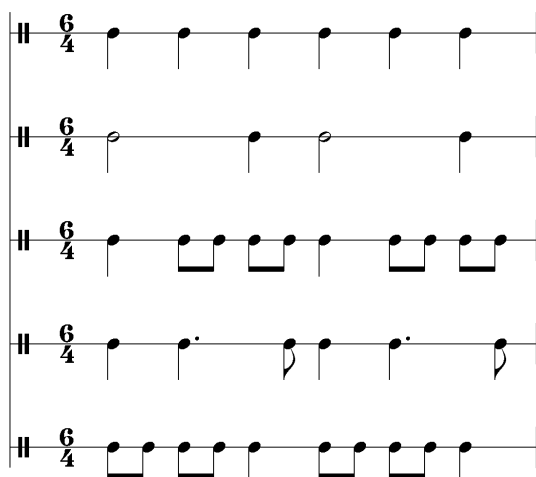
Zunächst groovt sich die Lerngruppe ein (Zweitongruppe).

Li vor – re – li beistellen – re zurück – li – re beistellen. (gut federnd in den Knien).

1 2 3 4 5 6

Es ist darauf zu achten, dass bei 2,3 und 5,6 nur sehr kleine Schritte gemacht werden.

Dazu werden verschiedene Rhythmen geklatscht:



Als nächstes werden dazu die beiden Tongruppen des Basses auf Notennamen gesungen/gespielt (evtl. in 2x2 Taktgruppen getrennt).

Romanesca

The image shows a musical score for the piece 'Romanesca' in 6/4 time. It consists of four staves. The first three staves are vocal parts, and the fourth is a bass line. The lyrics 'C G a E C G a E a' are written under the third staff, corresponding to the notes in the vocal parts. The score includes repeat signs at the end of each line.

Je nach Leistungsstand der Klasse können auch die weiteren Stimmen gesungen werden bzw. man lässt nur die einfachste Stimme von allen singen und der Lehrer spielt die Akkordstütze auf einem Akkordinstrument dazu. Wichtig ist auf jeden Fall, dass beim Eingrooven bereits Tonhöhen einbezogen werden, da beim Spiel an den Instrumenten, eine bewegungsmäßige Umsetzung nicht mehr möglich ist. Eine gute Möglichkeit dies zu umgehen, ist die Verwendung von einzelnen Klangstäben, die allerdings in Klassenstärke vorhanden sein sollten. Auch auf Boomwhackers kann gespielt werden.

Da das Ziel eine Einführung in die Improvisation ist, sollten jedoch Melodieinstrumente und nicht nur Klangbausteine zum Einsatz kommen.

Zunächst werden die einzelnen Oberstimmen und die Bassstimme den Schülern zugewiesen und der Satz mehrstimmig gespielt. Diese Fassung bildet später quasi den „Refrain“. In einem weiteren Durchgang verteilt man die einzelnen Akkorde auf einzelne Schüler. Sie sollten nun versuchen, zunächst nur Einzeltöne eines Akkords zu rhythmisieren (so wie beim Eingrooven bereits vorgeübt). Im Laufe der verschiedenen Durchläufe werden zwei, dann alle drei Töne des Dreiklangs zur Melodiebildung einbezogen und schließlich auch mit Durchgängen versehen. Dabei läuft das Bassmodell und auch die Akkordstütze (z.B. Gitarre oder Klavier) stets unverändert weiter. Dabei können Perkussionsinstrumente unterstützend hinzugenommen werden. Zwischen die improvisierenden Durchgänge (z.B. zwei oder drei) wird immer wieder der Refrain eingefügt. Dabei müssen die Schüler von ihrem Einzelakkord (vertikale Ebene) wieder auf ihre Melodiestimme zurückfinden (horizontale Ebene). Als weitere Anregung können die Zuordnungen der Dreiklänge getauscht werden (jeder Akkord wird zum rechten Nachbarn weitergegeben) und schließlich könnte von ganz versierten SchülerInnen ein ganzer Melodiedurchlauf improvisiert (in der Vorlage ist eine Zeile für die schriftliche Fixierung der Improvisation vorgesehen) werden. Als Schlussprodukt wird ein Ablauf mit einer bestimmten Spannungskurve (dynamisch, rhythmisch) festgelegt. Ein Hörvergleich mit einer „Romanesca“ oder einer anderen Ground-Komposition (z.B. „Folia“) von CD weitet den Blick der SchülerInnen. Hinzukommen kann noch eine Umsetzung in Bewegung in Form einer kleinen Choreographie.

Mögliche Ausgestaltung:

Romanesca

Arr. G. Brunner

The musical score for "Romanesca" is presented in a system of ten staves. The first staff is a treble clef staff with a melody of quarter notes. The second staff is a blank treble clef staff. The third and fourth staves are bass clef staves with a bass line of quarter notes. The fifth staff is a bass clef staff with chord symbols: C, G, a, E, C, G, a, E, a. The sixth staff is a bass clef staff with a melodic line of quarter notes. The seventh and eighth staves are bass clef staves with a melodic line of quarter notes. The ninth and tenth staves are bass clef staves with a melodic line of quarter notes.

Musik und Rhetorik - Bach: 3. Brandenburgisches Konzert

Unter dem Thema „Musik und Sprache“ ließe sich in der gymnasialen Oberstufe eine Einheit über die Beziehung von Musik und Rhetorik in der Barockzeit anhand des 1. Satzes des 3. Brandenburgischen Konzertes von Johann Sebastian Bach unterbringen. Die Musik der Barockzeit ist „in sich selbst ein sinnvolles Gefüge aus tönendem Stoff, eine Ordnung, die sich zu ihrer klingenden Verwirklichung Regeln und Gesetze gibt [...] Sie weist über sich hinaus auf eine höhere Ordnung, auf die als Harmonia geschaffene Welt, deren Abbild sie ist.“¹³. Die Harmonia, übernommen aus der antiken Kosmologie, spiegelt sich in der Musik, der himmlischen Kantorei, wider. Die Musik lässt aber auch den Menschen selbst in sich hinein, er gelangt zum Empfinden und dieses Empfinden wird in der Kunst öffentlich gemacht. Um dies zu bewältigen, werden die allgemeinen Affekte wie Freude, Traurigkeit etc. durch rhetorische Figuren konkret in Musik übersetzt. Die Rationalisierung und Typisierung erfolgt mittels musikalischer Bausteine. Dabei spielt das Analogie-Denken eine große Rolle (z.B. hoch-tief = Himmel-Erde, Dur = Ausdruck der Freude, Moll = Ausdruck der Trauer, Chromatik = Ausdruck des Leides).

Auch der Aufbau einer Rede, eines Vortrags war genau in der Rhetorik festgelegt. Bereits Marcus Fabius Quintilian (ca. 30-96 n. Chr.), berühmter Redner in Rom, hat dies u.a. in den 12 Büchern seiner „Institutio oratoria“ ausführlich dargelegt. Das Werk wurde 1350 von Petrarca z. T., 1416 von Poggio ganz wiederentdeckt und wirkte stark auf die Humanisten und deren Nachfolger. Nach Quintilian gliedert sich eine Rede in sechs Abschnitte. Das Exordium dient der Einführung bzw. Hinführung. Die Narratio enthält die Erzählung oder die Schilderung des Sachverhalts. Die Propositio beschäftigt sich mit einem ersten Urteil, einer Satzaussage. Die Confirmatio versucht Ableitungen und argumentatives Zusammenfügen von

Folgerungen aus dem Sachverhalt darzustellen. Die Confutatio weist mögliche Einwände zurück. Und schließlich die Conclusio bringt eine Zusammenfassung und Schlussfolgerungen. Dieses Prinzip einer Rede lässt sich nun auf den 1. Satz des 3. Brandenburgischen Konzertes übertragen.

Vorausgehen muss eine Besprechung der Anordnung einer Rede nach Quintilian, wie oben geschildert. In einer Art Parakomposition werden in Gruppenarbeit verschiedene Möglichkeiten der musikalischen Umsetzung – mit modernen Klangmitteln, einem einfachen Motiv oder Geräuschen – erprobt und vorgestellt. Sodann wird der Bach-Satz zunächst ohne Noten und dann mit Noten mehrmals gehört. Wiederum in Gruppenarbeit sollen die einzelnen Teile des Aufbau einer Rede nach Quintilian der Komposition Bachs zugeordnet werden.

Mögliche Lösung:

Exordium	T. 1-8
Narratio	T. 9-31
Propositio	T. 31-46
Confirmatio	T. 47-77
Confutatio	T. 78-125
Conclusio	ab T. 126

¹ Vgl. hierzu: Reidemeister, Peter: *Historische Aufführungspraxis : eine Einführung*, Darmstadt ²1996; Hartmann, Ludwig: *Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen, Teil I: Von den Anfängen bis Harnoncourt* (= Schriften von Pro Musica Antiqua, Nr. 1), Regensburg 1988; *Alte Musik und Postmoderne* (= Schriften von Pro Musica Antiqua, Nr. 5), Regensburg 1990; Strobel, Robert: *Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen, Teil II: Von 1970-1990* (= Schriftenreihe von Pro Musica Antiqua, Nr. 7), Regensburg 1992

² Vgl. Roundtable: *Alte Musik im Unterricht heute*, in: Krones, Harmut (Hg.): *Alte Musik und Musikpädagogik* (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 1), Wien 1997. S. 85-102.

³ Gruhn, Wilfried: *Hören und Verstehen*, in: Helms, Siegmund / Schneider, Reinhard / Weber, Rudolf (Hg.): *Kompendium der Musikpädagogik*, Kassel 1995, S. 220.

⁴ Terhag, Jürgen: *Formen, Probleme und Perspektiven des Klassenmusizierens*, in: Bähr, Johannes / Schütz, Volker (Hg.): *Musikunterricht heute 2*, Oldenburg 1997, S. 77-84.

⁵ www.spiellet.de

⁶ Thieme, Ulrich: *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock* (= Sonderdruck aus TIBIA), Celle 1984

⁷ Ratte, Franz Josef/Siepe, Ulrich: *Musik erkunden – Geschichte und Gegenwart der Musik*, in: Helms, Siegmund/Schneider, Reinhard/Weber, Rudolf (Hg.): *Handbuch des Musikunterrichts. Sekundarstufe I*, Kassel 1997, S. 247.

⁸ Ratte, S. 251.

⁹ Ratte, S. 253.

¹⁰ Brunner, Georg: *Ein Musikprojekt für die ganze Schule: Revue*, in: *Praxis des Musikunterrichts* 65/2001, S. 40-42

¹¹ vgl. Striegel, Ludwig: *Musik des Mittelalters in der Sekundarstufe I. Brücken in eine fremde Vergangenheit*, in: *MuB* 4/2000, S. 8-13

¹² vgl. hierzu: Brunner, Georg: *Let's do the Ba-Rock – Das Neue im Alten. Eine Unterrichtseinheit ab der 4. Jahrgangsstufe unter Einbeziehung neuer Medien*, in: *music-journal* 2001

¹³ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 345