

ULRICH KALLMEYER

EIN SCHNEIDER FING 'NE MAUS

Variationen und Modelle
zu Improvisation und Komposition am Klavier

An die Leserin und den Leser

Wohl manches Land der lebenden Erde möcht
Ich sehn, und öfters über die Berge enteilt
Das Herz mir, und die Wünsche wandern
Über das Meer, zu den Ufern, die
Vor andern, die ich kenne, gepriesen sind;

[...]

(Friedrich Hölderlin: *Der Main*. Beginn)

Was für eine Sprache! Das ist die Dichter-Sprache Friedrich Hölderlins, in ihr erreichte er einzigartigen Gedankenflug und Ausdruckskraft. Wie Hölderlin brauchen auch wir unsere Sprache, jeden Tag und in ganz verschiedenen Zusammenhängen. Wenn wir sie sprechen oder schreiben, klingt es zwar nicht wie Hölderlin, es ist aber doch, trotz aller zeitbedingten Veränderungen, dieselbe deutsche Sprache.

Ebenso verhält es sich mit Musik: die Werke der Komponisten sprechen wie die Dichtung zu uns, doch hatten und haben die Musiker zu allen Zeiten auch eine „Alltagssprache“: Musik muss nicht immer in aufwendiger Planung und Ausarbeitung hergestellt werden, sondern sie kann, wie eine Plauderei oder ein Witz im Gespräch, im Moment erfunden und gleich am Instrument ausgesprochen oder gesungen werden.

In diesem Heft findest du allerhand Ideen und Anregungen, wie man auf „musikalisch“ aus dem Stegreif sprechen kann. Es gibt dazu etwas Grammatik, viele Wendungen, Ausdrücke und Vokabeln. Um wirklich ganz in der Musik zuhause zu sein, brauchen wir auch diese musikalische Alltagssprache, denn wir haben nicht in jedem Augenblick hohe Gedanken, und wollen und müssen doch sprechen. Oder stelle dir vor, jemand ginge in ein Reisebüro hinein, und spräche wie oben mit den Worten Hölderlins!

Viel Spaß, und auch etwas Geduld bei der Arbeit wünscht dir

Braunschweig, im Oktober 2015

der Verfasser

Ulrich Kallbeyer!

Inhalt

1. Teil: Analytische Betrachtungen

1.1. Zu Harmonik und Metrik des Themas	
1 Thema	4
1.2. Zur Form der Liedmelodie	5
2 Benennung und Bezeichnung der Formteile	
1.3. Taktarten-Variationen	
3 Fünfer-Takt	6
4 1,5+1-Takt	
5 Dreiertakt	7
6 Dreiertakt alternativ	
7 Vierertakt	
8 Sechsertakt (3+3)	9
9 Sechsertakt (2+2+2)	
10 Neunertakt	12
1.4. Zum Tonhöhenverlauf der Liedmelodie	
11 Tonhöhenverlauf mit Bezeichnungen	
12 plagaler Umfang	13
13 Hexachord	
14 melodische Kontur	

2. Teil: Traditionelle Satzarten

2.1. Von der Melodie zum mehrstimmigen Satz	14
15 Terzparallele	
16 Gyriel	
17 Treble-Sight	
18 Fauxbourdon	15
19 Parallelismus	
20 Parallelismus zu vier Stimmen	
21 Tenorliedsatz	
2.2. Der Generalbass-Satz	16
22 Bass-Cantus-firmus	
23 Die Regola dell'ottava	17
24 Generalbass-Satz mit Sopranmelodie	
2.3. Tänze aus Renaissance und Barock	
25 Pavane	18
26 Gaillarde (Springtanz, Proportio Tripla)	
2.4. Tänze der spätbarocken Instrumentalsuite	19
27 Sarabande	
28 Gigue	20
29 Kopffüßler-Menuett	21
30 Das Menuett: Möglichkeiten der Formbildung	22
2.5. Polyphone Satzarten	
31 Synkopen-Dissonanzen	23
32 Kanon	24
33 Fugato	25

2.6. Typische Rhythmen	
34 Siciliana	26
35 Marsch (Punktierter Rhythmus)	
2.7. Nachahmung von Instrumenten	27
36 Hornsatz a 2	
37 Hornsatz mit Bass	
38 La Musette	28
39 Orgelpunkt	
40 Orgelpunkt mit Komplementär-Rhythmus	29
2.8. Pianistische Entfaltung	
41 klassischer Klaviersatz	30
42 Tonleiter	
43 Doppelgriff-Etüde	31
44 Virtuose Skalen und Akkordbrechungen	33
45 Terzen-Etüde	34
46 Pianistischer Schwung: Akkordbrechung	35
47 das Satz 46 zugrundeliegende Akkord-Gerüst	
48 Sturm-Etüde nach Chopin	38
49 G-Dur - Romantik	40
50 Romantische Harmonik	41
3. Teil: Neuere Techniken seit dem 20. Jahrhundert	
3.1. Variationenreihe mit neueren satztechnischen Mitteln	42
51 Var. I Möglichkeiten der Dreiklangsbildung	
52 Var. II Chromatische Terzen-Harmonik	
53 Var. III Traditionelles harmonisches Pattern	43
54 Var. IV Leittöne, Registerwechsel	
55 Var. V Ganztonskalen	44
56 Var. VI Spielfigur	
57 Var. VII Lombardischer Rhythmus	45
58 Var. VIII Schwarz-Weiß-Dreiklänge	
3.2. Kommentar zur Variationenreihe	
3.3. Fortsetzung: Weitere Möglichkeiten der Muster-Bildung	49
59 a Ostinato bitonal	
59 b,c, Ostinato polymetrisch	50
60 Schwarz-Weiß-Schlagzeug	51
61 Sekunden-Begleitung	53
62 Kombination aus verschiedenen Skalen	54
63 Ober-und Untertasten	56
4. Teil: Vorschläge zu Gestaltung eigener Sätze	
4.1. Variation	57
4.2. Formale Entwicklung	59
4.3. Harmonische Entwicklung	61
4.4. Motivische Verlängerung und Verkürzung von Satzteilen	64
4.5. Sätze und Melodien zur Bearbeitung.	69
Nachwort	75

1. Teil: Analytische Betrachtungen

1.1. Zu Harmonik und Metrik des Themas

Hier erscheint unsere Melodie in einem einfachen Klaviersatz, der als Thema für viele verschiedene Veränderungen dienen soll. Deshalb sollen hier die Merkmale der Melodie besonders deutlich und eingängig hervortreten, denn schließlich müssen sich unsere Hörer ja immer wieder daran erinnern, wenn sie einen der folgenden Sätze als Variation dieses Liedes erkennen sollen. Eigentlich macht es dann beim Hören am meisten Spaß, wenn es gelingt, den „roten Faden“ des Themas immer in der Hand zu behalten.

THEMA

Ein Schneider fing 'ne Maus

*Ein Schneider fing 'ne Maus
ein Schneider fing 'ne Maus
ein Schneider fing 'ne Mausemaus,
Mi-, ma-, Mausemaus
ein Schneider fing 'ne Maus.*

*Was macht er mit der Maus,
. . .
Er zieht ihr ab das Fell.
. . .
Was macht er mit dem Fell?*

*Er näht sich einen Sack.
Was macht er mit dem Sack?
Er tut hinein sein Geld.
Was macht er mit dem Geld?
Er kauft sich einen Bock.
Was macht er mit dem Bock?
Er reitet durch den Dreck.*

Für die Melodie gibt es eine deutliche Artikulation: Tonwiederholungen sollen staccato gespielt werden, die Stufenwechsel haben Bindebögen, um den Tonhöhenverlauf beinahe überdeutlich darzustellen.

Die Begleitung der linken Hand verwendet Terzparallelen, durch die sich sowohl eine melodische Gegenbewegung (T.1-2 und 3-4) als auch harmonische Dreiklangsbildung ergibt. Die Reihe der parallelen Quinten (T. 5-7) gibt unserem Satz ein wenig moderne Frische, denn dies ist keine alte, traditionelle Satzweise, sondern wurde erst im 20. Jahrhundert geläufig.

Eine alte Art, Variationen zu bilden, ist die, das Thema einfach in eine andere Taktart zu versetzen. In barocken Suiten des 17. Jahrhunderts z. B. gab es zu manchen Tanzsätzen im schreitenden, geraden Takt Umbildungen genau desselben Satzes in den springenden Dreier-

takt („Proportio Tripla“, siehe Nr. 26). Solche metrische Veränderungen des Liedsatzes wollen wir hier zuerst auch probieren (siehe Nr. 3).

Vorher wird auf der folgenden Seite die Form der Schneider-Melodie etwas genauer untersucht. Wenn du lieber gleich mit Taktarten-Variationen starten willst, kannst du das überspringen und es irgendwann später lesen. Der Charakter einer Variation wird durch die Abweichung von den Merkmalen des Themas bestimmt. Deshalb soll hier ganz kurz an unserem Schneider-Beispiel Anlage und Eigenschaften einer Melodie untersucht werden. In den folgenden Bearbeitungen kann man dann die Unterschiede und Gemeinsamkeiten deutlicher erkennen.

Wenn du über eine Melodien improvisierst, musst du in inspirierten Momenten über die gerade verwendeten Mittel natürlich nicht nachdenken. Später aber, bei Wiederholungen, Verbesserungen oder wenn du eine Variationenreihe aufschreiben willst, ist eine genauere Untersuchung der Melodie ganz sicher hilfreich und vorteilhaft.

1.2. Zur Form der Melodie

2. Periode

Vordersatz (4 Senkungen) Nachsatz

Satzmotiv (2 Senkungen)

5 wE Motiv-Verdopplung wE mE

Die Melodie besteht aus fünf sogenannten „Satzmotiven“ (SM): das sind Motive, die sich auf zwei schwere Taktanfänge stützen können (ein „Taktmotiv“ z. B. würde sich nur auf einen Taktanfang stützen und wäre entsprechend kürzer). Die schweren Taktanfänge („Senkungen“) erkennt man in Nr. 2 an den waagrecht kleinen Strichen über den Noten am Taktbeginn.

Man sieht und hört, dass die Melodie nicht mit dem Taktanfang beginnt, sondern auf der leichten Zeit davor („Auftakt“). Warum sollte sie auch? Anfang und Ende einer Musik sind grundsätzlich nicht an Taktgrenzen gebunden, diese sind ein eher äußerliches Merkmal der Notierung, das sich manchmal etwas ungebührlich in den Vordergrund der Betrachtung drängt. Manche Motive überlagern die Taktgrenzen und beginnen mit einer „Hebung“, andere nicht. Deshalb kann es zweckmäßig sein, Formabschnitte nicht unbedingt nach Takten, sondern nach Senkungen zu zählen.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die Motiv-Endungen: wie in der Versdichtung werden nämlich auch in der musikalischen Metrik Endungen eines Motivs auf Senkung „männliche

Endung“ (mE) und umgekehrt solche auf Hebung als „weibliche Endung“ (wE) unterschieden.

In unserem Lied haben danach das dritte und vierte Satzmotiv eine weibliche, alle anderen Motive männliche Endung. Das zweite Motiv steigert das erste, beide zusammen bilden einen „Vierer“ oder den „Vordersatz“ einer „Periode“ zu 8 Takten. Im „Nachsatz“ dieser Periode wird ein Satzmotiv verdoppelt: deswegen hat diese Periode nicht acht, sondern insgesamt zehn Senkungen Umfang. (Zum Vergleich: die meisten, aber eben nicht alle Fahrzeuge haben vier Räder).

Das dritte Motiv (und wegen der Verdopplung auch das vierte) kontrastiert zu den beiden ersten wegen der Umkehrung der melodischen Bewegung und der ausgeprägten weiblichen Endung. Das fünfte Satzmotiv schließt das Lied durch fallende Tonhöhen und durch die Wiederaufnahme der rhythmischen Gestalt des Anfangsmotivs (Auftakt, männliche Endung) ab.

1.3. Taktarten-Variationen

Bevor wir über die Taktarten und ihre Bedeutung in der Musik nachdenken, wollen wir einfach eine Taktarten-Variation hören:

The image shows a piano score with two systems. The first system, labeled '3.', contains measures 3 through 6. It is in 5/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef part starts with a 7-measure rest. The melody in the treble clef begins with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a dotted quarter note. The second system, labeled '6', contains measures 6 through 10. It is in 5/4 time, with the same treble clef and key signature. The bass clef part starts with a 7-measure rest. The melody in the treble clef begins with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a dotted quarter note. The score includes dynamic markings like *p* and *p*.

Was ist passiert? Die Musik scheint ins Trudeln oder ins Schlingern geraten zu sein, sie läuft, als wären ihre Räder nicht ganz rund. Wo im Thema am Taktanfang ein Viertel stand, stehen nun drei Achtel, die Senkung ist nun um ein Achtel länger als die dazugehörige Hebung. Das ist für uns ungewohnt, weil es in unseren Liedern nicht vorkommt, aber man kann sich sehr schnell daran gewöhnen und viel Spaß damit haben. In der osteuropäischen Musik zum Beispiel gibt es viele Lieder, die so funktionieren. Béla Bartók hat viele davon für das Klavier gesetzt.

Ein solches ungleiches Verhältnis von Senkung und Hebung gab es übrigens schon bei den Griechen in vorchristlicher Zeit. Sie nannten diese Senkungen „irrational“, das ist ein Ausdruck aus der Mathematik und bedeutet, dass die Teile des Verhältnisses nicht gemeinsam auf Ganze als Maßeinheit bezogen werden können. So könnte die Melodie damals geklungen haben, wenn die Griechen sie schon gekannt hätten (die Begleitung dazu ist natürlich nicht antik):

4.

Bedeutet fünf Achtel in der Taktbezeichnung eigentlich dasselbe wie 1,5 plus ein Viertel? Natürlich nicht! Aber es kommt drauf an, was in den Takten einer Musik wirklich drinsteht, um eine Taktart bestimmen zu können, und genau da wird eine Unterscheidung oft schwierig. Die Gestaltung kann nämlich sehr unterschiedlich sein und sogar auch innerhalb eines Satzes schnell von einer zur anderen Taktart wechseln, ohne dass das in den Noten verzeichnet wäre. Das ist auch bei Mozart und Beethoven oft so!

Im Dreiertakt ist alles wieder etwas übersichtlicher:

5.

Gegenüber diesem ruhig schwingenden, wiegenden Walzer ist die folgende Version etwas widerborstig, weil die im Thema auftaktig stehenden Noten fast alle auf die Senkung verschoben wurden. Das macht die Sache interessant, kann aber auch den Hörer irritieren. Deshalb habe ich die Senkungen durch Akzentuierungen verdeutlicht:

6.

p

6

Steht unser Thema (Nr. 2) eigentlich im 2/4- oder im 4/8-Takt? Achtung! Bitte nicht einfach die Taktvorzeichnung ablesen, das kann leicht in die Irre führen. Wir müssen die rhythmische Gestaltung zu Rate ziehen. Darin sprechen die Achtel der Tonwiederholungen für den Vierertakt, während die Begleitung in Vierteln eher den Zweiertakt nahelegt. Hören wir eine Variation im wirklichen und wahrhaftigen Vierertakt und vergleichen wir sie mit dem Thema:

7.

p

7

p

5

Der Vierertakt gehört zu den sogenannten „zusammengesetzten“ Taktarten. In ihnen gibt es nicht nur den einfachen Wechsel des Schwer und Leicht (Hebung und Senkung), sondern noch halbschwere Gewichte dazwischen. Die Theoretiker sagen, diese Taktarten bestünden aus mehreren Schichten: im 4/4-Takt zerfallen die Hälften eines 2/2-Takts in zwei Viertel, die sich untereinander wieder wie schwer und leicht verhalten. Auch der 6/8-Takt gehört zu den zusammengesetzten Taktarten. In ihm werden zwei 3/8-Takte zu einer Sechser-Einheit verbunden:

8. *p*

4

8

Die Sechser-Einheit kann auch aus drei Zweiergruppen bestehen wie hier:

9. *p*

5 *f*

In Takt 5-8 sind durch Bindebögen und Akzente Zweiergruppen entstanden, die sich in einen interessanten Widerspruch zu den Dreiergruppen der Taktordnung setzen. Solche Wirkung werden als „Polymetrik“ bezeichnet, was im deutschen soviel wie „gleichzeitiger Ablauf verschiedener Taktmaße“ bedeutet.

Auf der folgenden Seite findest du eine Übersicht, die auch die Verwandtschaft der Taktarten untereinander zeigt. Sieh nach, welche von ihnen wir hier gerade kennengelernt haben (es sind die mit den Buchstaben c, k, i, m, n und s). Improvisiere auch in anderen Taktarten der Übersicht eine Schneider-Variation!

Übersicht: Taktarten

Dargestellt ist jeweils die einfachste Verwirklichung einer Taktart durch Rhythmus oder Tonhöhen.

3. Ordnung

$\frac{2}{2} + \frac{2}{2}$
 $\frac{2}{2} + \frac{2}{2} + \frac{2}{2} + \frac{2}{2}$

t) **8** z) **10** y) **12**

v) x) u) w)

2. Ordnung

i) $\frac{2}{2} + \frac{2}{2}$ l) $2 + 3$ n) $2 + 2 + 2$

4 k) $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ m) $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$

5 **6**

1. Ordnung

aa) $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ b) $\frac{1}{2} + \frac{1,5}{2}$ d) $\frac{1}{2} + \frac{2}{2}$

a) $1 + 1$ c) $1,5 + 1$ e) $2 + 1$

2 ee) $\frac{1}{2} + \frac{2}{2}$

3

Die wichtigste Unterscheidung war in der Vergangenheit die zwischen dem Zweier- (a) und dem Dreier-Takt (ee). Zwischen diesen beiden gibt es einen fließenden Übergang (b,c), der entsteht, wenn man sich die erste Note im Zweiertakt gelängt vorstellt. Diese „irrationalen“ Taktarten gab es schon in der metrischen Theorie der alten Griechen (siehe dazu auch Nr. 4).

Auch die Unterscheidung zwischen den „einfachen“ Taktarten der 1. Ordnung und den „zusammengesetzten“ Taktarten der höheren Ordnungen ist beim Hören und auch beim Blick in die Noten oft nicht so klar wie hier in der Darstellung.

p) $2 + 2 + 3$ r) $2 + 3 + 3$ s) $3 + 3 + 3$
 o) $3 + 2 + 2$ q) $3 + 3 + 2$ 9

g) $1 + 2,5$
 f) $2 + 1,5$
 h) $1,5 + 2$

Aus der Zusammenfassung von drei Dreiertakten (hier 3/8) entsteht der Neunertakt. Er ist charakteristisch für die Gigue, einen Tanz in der barocken Suite; von der wir in Abschnitt 5 noch genaueres hören werden.

Die Gestaltung von Taktordnungen ist für die Komposition immer noch sehr spannend, weil viele der Möglichkeiten in vergangenen Jahrhunderten noch gar nicht benutzt wurden.

1.4. Zum Tonhöhenverlauf

Das Lied ist ein Dur-Lied wie fast alle deutschen Volks- und Kinderlieder. Die Melodie liegt zwischen sol (5. Stufe) als tiefstem und la (6. Stufe) als höchstem Ton und endet auf dem mittig darin gelegenen Grundton do. Der sogenannte „plagale“ im Oktavraum zwischen den 5. Stufen wird also nur durch das einmal angetippte la als melodischem Höhepunkt („Hochton“) überschritten.