

Beispiel II - Streichquartett-Musik

Ein Streichquartett-Abend wird angekündigt. Auf dem Programm stehen Kompositionen von Joseph Haydn, Franz Schubert und Sofia Gubaidulina. Die Moderation oder Einführung setzt sich das Ziel, die Hörer nicht nur mit den Werken bekannt zu machen, sondern vor allem auf das Besondere der Komposition für die Streichquartett-Besetzung neugierig zu machen und die besondere Situation und Tätigkeit des Musizierens in dieser Besetzung - nämlich zwei Violinen, Viola und Violoncello - zu veranschaulichen.

Diese zweite Absicht steht im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung und Anregungen. Hierfür seien zunächst einige Voraussetzungen andeutend zusammengestellt. Für eine ausführliche Beschäftigung mit der Gattung Streichquartett, ihrer Entwicklung und Bedeutung für die gesamte Kompositionsgeschichte und für Musizierhaltungen steht eine Fülle von Literatur bereit, die später noch genannt wird.

1)

Die Gattung ‚Streichquartett‘ gilt, neben dem schon immer als Klangideal verstandenen vierstimmigen gemischten Gesangsensemble (in einfacher oder chorischer Besetzung) als die ausgeglichene instrumentale Klangformation. Das Ideal der Vierstimmigkeit, als Gefüge von Sopran-, Alt, Tenor- und Baßstimme, wird zurückgeführt auf mythologische und zahlenspekulative Klangvorstellungen, und besitzt seit langem den Ruf besonderer Würde. Dabei spielt der Symbolgehalt der Zahl ‚vier‘ (als Analogie zu den Lebensaltern, Jahreszeiten, Elementen, Himmelsrichtungen) vermutlich eine bedeutende Rolle.¹

Joseph Haydn (1732 - 1809) entwickelte (etwa zeitgleich mit Luigi Boccherini) die Kunst des Komponierens für das Streichquartett aus anderen Besetzungen und anderen musikalischen Gattungen (Divertimento, Sonate, Konzert). Seine 83 Quartettkompositionen durchziehen seine kompositorischen Versuche und Entwicklungsphasen in der langen Zeit von etwa 1755 bis 1803. Aus dem reichen Schatz an Experimenten, Anregungen und Erfahrungen hinsichtlich der Kompositionstechniken, Instrumentenbehandlung und Formdramaturgie bildete

¹ hierzu ausführlicher: Ludwig Finscher, Artikel „Streichquartett“ in MGG (neu), Band 8, 1998, Sp. 1924 f.

sich schon zu seinen Lebzeiten (abzulesen am Quartettschaffen von Mozart und Beethoven, die sich ausdrücklich auf Haydns Werke berufen) eine Tradition bis in unsere Tage. Das Komponieren von Streichquartetten ist bei vielen Komponisten als eine Art Werkstatt für den musikalischen Fortschritt anzusehen. Deshalb auch durchzieht die Beschäftigung mit dieser Gattung viele Komponistenbiographien.

2)

Das Besondere an den Kompositionen für zwei Violinen, Viola und Violoncello kann unter vier Aspekten zusammengefaßt werden:

a)

Die vier Instrumente erhalten zunehmend gleichberechtigte Aufgaben und Präsentationsmöglichkeiten, nachdem die aus der Musik der Barockzeit tradierte hierarchische Über- und Unterordnung der Stimmen und Instrumente allmählich gelockert wurde - vermutlich in Entsprechung zu den gesellschaftlichen Veränderungen, welche das Gedankengut der Französischen Revolution in vielen Lebensbereichen mit sich brachte. Die feste Ordnung von melodietragenden und begleitenden, von mehr solistisch-virtuosen und mehr stützenden Aufgaben wurde gleichsam demokratisiert. Der Rollenwechsel der Baßstimme von der fundamenttragenden Generalbaßaufgabe zum solistisch-virtuosen Spiel, also zum Spielpartner „für alle Fälle“ und Aufgaben im vierstimmigen Satz, aber auch die sich anbahnende partnerschaftliche Einbeziehung der Mittelstimmen - dies alles brachte es mit sich, daß nicht mehr nur ‚Reden‘ von ‚oben‘ her gehalten oder Arien gesungen wurden, sondern sich der Verhaltensstil zu einer symmetrischen Kommunikation hin entwickelte.

Schon früh wurde auf den Gesprächs- und Diskurscharakter dieser neuen Art des Komponierens und Musizierens hingewiesen. Auch auf den besonderen geistreichen Charakter des Streichquartetts als einer „besonders anspruchsvollen und kunstvollen Musik für Kenner und Liebhaber“ wurde hingewiesen.² Der Topos vom Streichquartett als einem Gespräch regte schließlich Goethe zu seiner vielzitierten Weisheit an: „Man hört hier vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen“.³

² siehe Fußnote 10)

³ aus einem Brief Goethes an Carl Friedrich Zelter vom 9. November 1829

b)

Die veränderte Kommunikation zwischen den Stimmen und Spielern, die Haydn selbst - vermutlich auch aus Reklamegründen - in einer Bekanntmachung als eine „ ganz neue, besondere Art“ des Komponierens ankündigte (Streichquartette Opus 33), beruht auf mehreren Veränderungen und Entwicklungen immanent-musikalischer Art.

Die wichtigste Neuigkeit besteht im veränderlichen und höchst einfallsreichen Spiel melodischer, rhythmischer und harmonischer Motive und Figuren. Sie finden sowohl in den einzelnen Stimmen als auch untereinander statt. In der Fachwelt ist von motivischer Arbeit, von thematischen Prozessen und später (etwa in Bezug auf Brahms und die Werke der zweiten Wiener Schule) von einer durchgehend präsenten entwickelnden Variation die Rede. Haydn und seine Nachahmer nehmen aber auch ältere Kompositionskünste, die sich in ihrer Verwendung für den neuen Stil hervorragend eignen, in ihre Werke auf. z.B. polyphone und andere kontrapunktische Techniken.

c)

Diese Veränderungen der Komponierweisen und -techniken kann sich schon damals phantasievoll auf die damalige Entwicklung des Instrumentenbaus, der instrumentalen Spieltechniken und der sich erweiternden Möglichkeiten in der Behandlung der Zusammenklänge (Harmonie) stützen, wie jene umgekehrt auch das Instrumentenhandwerk anregte. Dies zeigt sich im wachsenden Tonumfang, im größeren Reichtum der Artikulationsmöglichkeiten (veränderte Bogenspannung, veränderte Kräfteverhältnisse auf den Instrumenten, Entdeckung weiter entfernter harmonischer Landschaften).

d)

Schließlich setzt sich - als Folge an diesem allen und nicht zuletzt auch im Zuge der Entwicklung vom instrumentalen Handwerker oder Bediensteten zum freien Musiker und Solisten - ein neuer musikalischer und menschlicher Umgang zwischen den Spielern durch, der alsbald auf die wachsende Zahl musizierender Liebhaber übergeht oder sogar von ihnen befruchtet wird. ⁴ Im Idealfall sind alle an der Interpretationsarbeit beteiligt. Sie fassen ihre Musizieren als höchst intensive und

⁴ Für diesen Zusammenhang ist die Lektüre des Aufsatzes „Kammermusik“ von Theodor W. Adorno zu empfehlen, in: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1962, S. 96 - 114

geistvolle kommunikations-Situation auf. In wacher Beteiligung achten sie im Spiel aufeinander und stehen in sensiblem Augen- und Ohrenkontakt, nehmen Spielweisen im Moment auf - führend, folgend, anregend, kontrastierend, berichtigend, ausgleichend ... Sie handeln wie Dramaturgen, Regisseure und Schauspieler gleichzeitig.⁵

In den folgenden ausgewählten Beispielen haben alle diese Merkmale der Musik und des Musizierens Bedeutung. Sie sollen als „exemplarisch“ für das Musizieren im Streichquartett entschlüsselt und veranschaulicht werden. Diese Intention ist - im gegebenen vorgestellten Fall - wichtiger als die drei Werke. Sie machen freilich erst in Beachtung ihrer Besonderheiten und Unterschiede die gewünschte Veranschaulichung möglich.

Die Beispiele sind:

- Joseph Haydn, Streichquartett op. 72, Nr. 2, F-Dur, Menuetto. Presto ma non troppo
- Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D 887, Scherzo. Allegro vivace
- Sofia Gubaidulina, Streichquartett Nr. 2 (1987)

Das letzte Werk sollte im Mittelpunkt der Überlegungen stehen oder ihr (beffremdlicher?) Ausgangspunkt sein.

Vor allen Beschreibungen, Untersuchungen und Anregungen muß das häufige Hören und das Erarbeiten vom Hören aus stehen, mit den vier Fragen:

- Was ist mir an diesen Stücken wichtig, was löst welche Fragen aus?
- Welche Überlegungen zum Musizieren löst die hörende Beschäftigung aus?
- Was möchte ich (als das moderierende Subjekt) anderen zu den Stücken und zum Musizieren mitteilen (schließlich auch auf welche Weise)?
- Was kann oder sollte ich tun, um die dritte Frage mit einem Moderationskonzept zu beantworten?

⁵ Zu diesem wohl wichtigsten Aspekten sei auf die folgende Literatur hingewiesen: a) Nicole Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs*, Laaber 1989 (=Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft); b) David Blum *Die Kunst des Quartettspiels. Das Guarneri-Quartett im Gespräch mit David Blum*, Kassel 1988; c) Arnold Steinhardt, *Mein Leben zu viert. Von der Kunst, aufeinander zu hören - das Guarneri-Quartett*, München 2000; d) Christoph Richter, *Versuch einer Anleitung“ zum Musizieren*, in: Festschrift Hans Peter Schmitz, Kassel 1992, S. 191 - 210; e) Christoph Richter, *Gemeinsam musizieren*, in: *Handbuch der Instrumental- und Vokalmusik*, Band 2, Kassel 1993, S. 328 - 371

Um den typischen Kommunikationsstil des Streichquartetts und die Gesprächsform des Musizierens verdeutlichen und vergleichen zu können, bedarf es einiger Kriterien. Solche Kriterien sind:

- die Selbständigkeit und Gleichberechtigung der Stimmen,
- melodische, rhythmische, harmonische und formbildende Beziehungen zwischen den Stimmen, die den Korrespondenzcharakter des Zusammenspiels anregen,
- die Rollenstruktur und die Rollenwechsel der Stimmen und des musikalischen Satzes,
- der Reichtum und Wechsel der Spielweisen,
- der Reichtum und Wechsel der Kompositionstechniken.

Mit Hilfe dieser Kriterien können die ausgewählten Beispiele vorgestellt und miteinander verglichen werden. Außer dem Kennenlernen der Beispiele ist das Ziel der Beschäftigung mit ihnen, eine Vorstellung von den Möglichkeiten, den Eigentümlichkeiten und der Entwicklung der Gattung Streichquartett anzubieten.

Joseph Haydn, Streichquartett op. 77, Nr. 2, Menuett

Das Beispiel von Joseph Haydn (1732 -1809) entstammt einem seiner letzten Streichquartette (1799).

In den meisten mehrsätzigen musikalischen Gattungen des 18. und 19. Jahrhunderts hat sich aus der Zeit der Suiten ein Tanzsatz erhalten, das Menuett - freilich in zunehmend veränderter Form. Der Menuettcharakter ist im gegebenen Beispiel noch deutlich hörbar: der 3/4-Takt, hier in auftaktiger Form; die Betonung auf dem Taktbeginn; die Großform (Menuett - Trio - Wiederholung des Menuetts, jeweils mit zwei (wiederholten) Teilen); die regelmäßige Gliederung in 4 oder 8-taktige Phrasen, die in unterschiedlicher Weise miteinander korrespondieren - als Wiederholung, Sequenz, Frage und Antwort, Variation; einfache harmonische Verhältnisse auf der Basis einfacher Kadenzen.

Die Phrasengliederung wird im gegebenen Beispiel durch eingefügte Motivwiederholungen, Phrasenerweiterungen, harmonische Aweichungen und das Spiel zwischen den Instrumenten gestört bzw. bereichert. Im Trio beschränken sich die Abweichungen auf die gelegentliche Hinzufügung zweitaktiger Phrasen. Sie würden das Tanzen nicht so behindern wie die motivischen Spiele im Menuett.

Weit auffälliger ist das Spiel mit zwei, vielleicht auch drei kleinen Figuren, die Haydn dem Menuett zugrunde legt. Es sind dies der doppelte Auftakt im fallenden Dreiklang, der Quintsprung abwärts und (eventuell) die zweitaktigen Liegetöne:

Menuetto. Presto, ma non troppo

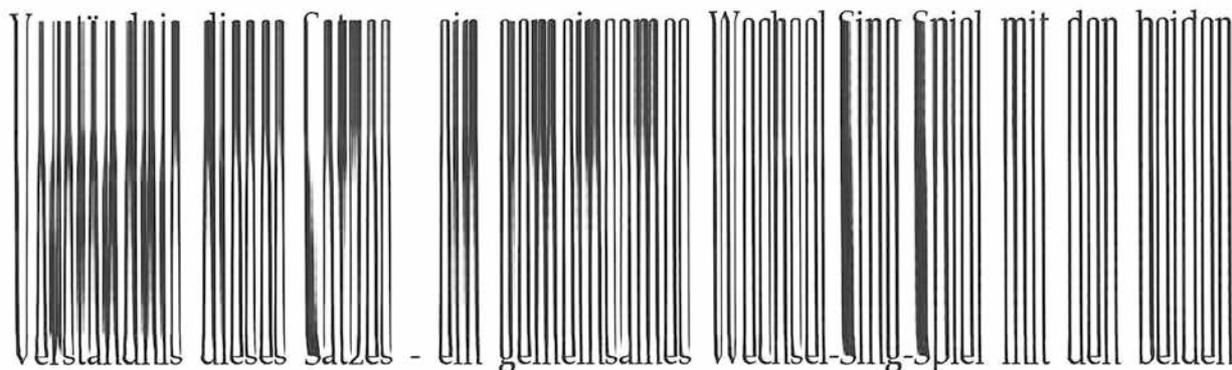
Mit ihnen zieht der Komponist die Stimmen ins Gespräch, bildet er Ketten und legt den Grund für eine dialogische Stimmbehandlung und ansatzweise Gleichbehandlung. Zwar behält Haydn in diesem altertümlich Modell des Menuetts die tradierte Hierarchie der Stimmen bei. Aber mit den beiden Figuren treibt er doch ein mitunter überraschendes und gewitztes Korrespondenzspiel. Er führt es durch alle Stimmen; er bildet mit ihnen Varianten; er gestaltet zahlreiche Reaktionen der Stimmen aufeinander, und er verändert mit diesem Spiel die hergebrachte Formanlage: Aus der Musik zum Tanzen ist eine Musik zum Spielen und Hören geworden.

- e) So dauert es eine Weile, bis die zweite Viertakt-Phrase endlich kommt; man weiß gar nicht, wo sie beginnt.
- f) Vor der Schlußphrase des ersten Teils (ab T. 12) sind Verzögerungen eingebaut; Es gibt eine Episode in Moll; und auch die Unterstimmen müssen unbedingt noch etwas sagen.
- g) Zu Beginn des zweiten Teils gibt es erst einmal ein Hin und Her-Diskutieren, bevor es tanzmäßig weitergeht.
- h) Bevor das Menuett endlich zum Schlußteil kommt (45), entstehen erneut Verzögerungen.

Das Hin und Her der Figuren und ihre Veränderungen provozieren einen häufigen Kontakt der Spieler untereinander - hörend, mit Blicken, nachahmend oder sich absetzend.

Haydns Menuett ist ein Beispiel für eine harmonisch-friedliche, aber dennoch einfalls- und geistreiche, auch überraschend und phantasievolle Kommunikation. Für die Spieler gilt es, sie mit spieltechnischen Möglichkeiten lebendig zu machen. Freilich schimmert die alte Ordnung des Satzes noch durch.

Eine Konzertmoderation sollte das Figurespiel und die Abweichungen vom tradierten Modell veranschaulichen. Als musizierende Aktivitäten ist - zum besseren



Tonfiguren denkbar:

SPIEL-MATERIAL

zum Streichquartett op. 77, Nr. 2, F-Dur von Joseph Haydn, Menuett

1) vereinfachte Fassung der Takte 1 - 16

2) Motive zum Einfügen, z.B.:

Die jeweils übrigen Stimmen haben indes nicht weniger wichtige Aufgaben. Sie begleiten - aber keineswegs nur, wie in der Tanzmusik üblich, mit harmonischer Füllung, mit harmonischer Wegbahnung und mit der Sicherung des metrischen Bewegungsgerüsts. Vielmehr übernimmt die Begleitung in diesem Satz gleichsam die atmosphärische Ausstattung, also: Bühnenbild, Beleuchtung, Färbung, szenische Bewegung. Das Begleitsystem, das jeweils von den melodisch zur Zeit „Unbeschäftigten“ übernommen wird, hüllt den Tanz - oder die Tanzenden - in eine Aura ein, die von Atem und schwingender Bewegung getragen ist.

Hergestellt wird die Atmosphäre durch eine Figuration, welche zwei oder drei Elemente ineinanderfügt: einen orgelpunktartig sich wiederholenden Ton am Taktbeginn (also betont), einen - ebenfalls seine Tonhöhe haltenden - Ton, der die zweite Zählzeit betont, also jeden Takt ‚nachträglich‘ anschiebt, und eine quasi das ganze Stück betonungslos (den Taktschwerpunkt vermeidende) durchwebende Achtelfigur, die im melodischen Halbkreis (nach oben gewölbt) die wechselnden Harmonien vervollständigt.

Auch das Begleitsystem sollte - als Motor des Satzes - für sich vorgeführt werden. Sein Gleitendes und Weitertreibendes kann singend oder spielend leicht und wirkungsvoll nachgestellt werden:

In starkem Kontrast zum Ländler-Trio stehen die umrahmenden Scherzoteile. Flirrend, huschend, zumeist flüsternd, bisweilen schreiend bewegen sich vier Koblde auf der Bühne. Sie werfen und spielen sich die musikalischen Figuren, mit denen sie ihre Scherze treiben, in hoher Geschwindigkeit zu: einen Takt voll repetierter Achtel (also sechs) und Dreiklänge in Vierteln - gebunden, kurz abgesetzt oder ebenfalls in Achtelrepetition aufgelöst. Dies treiben sie in wechselnden Arrangements - allein, zu zweit, alle zusammen, beide Figuren gleichzeitig, einander antwortend oder ins Wort fallend, in vielen Versionen.

Einen hierarchisch angeordneten Satz und eine bestimmende Melodie gibt es hier nicht. Die Gleichberechtigung und die Kommunikation sind total. Die „neue“ Art des Komponierens und des Musizierens hat sich hier voll durchgesetzt. Dieser Stand der Streichquartett-Geschichte kann in musizierendem Handeln dadurch veranschaulicht werden, daß die beiden Figuren, die Achtelrepetition und die Dreiklangsviertel - vielleicht aufs Rhythmische reduziert - gesungen oder gespielt von in einer (nicht zu großen) Gruppe in einem clownesken Spiel erprobt wird; es muß rasch gehen und der Korrespondenz mit wechselnder, überraschender Dynamik (*pp*, *p*, *f*, *ff*, *crescendo*, *decrescendo*) betrieben werden, um so die Anlage der Schubertschen Komposition zu verdeutlichen.⁶

III

Scherzo. Allegro vivace.

The image displays three systems of musical notation for a Scherzo in G major, Allegro vivace. The first system (measures 1-10) features a treble and bass staff with a piano (*pp*) dynamic. The second system (measures 11-20) continues the texture with piano (*pp*) dynamics. The third system (measures 21-30) shows a dynamic shift to piano (*p*) and then fortissimo (*ff*). Numerous notes and phrases are circled in black, highlighting specific rhythmic and melodic elements. The score is written in a four-staff format, with the first two staves in treble clef and the last two in bass clef.

Das dritte Beispiel in der Streiquartett-Reihe stammt aus dem zweiten Streichquartett von **Sofia Gubaidulina**. Es ist 1987 geschrieben, ein Quartett in einem Satz. Im gegebenen Zusammenhang soll der erste Teil besprochen werden. Die folgende Besprechung geht vom Hören aus und beschränkt sich auf das Hörerlebnis und -verständnis. Eine Partitur und Kommentare stehen nicht zur Verfügung. Absichtlich kümmert sich die Beschreibung nicht um die Kompositionstechnik, der - wie zumeist in Gubaidulinas Werken - von kalkulierten Zahlen- und Tonbeziehungen zugrunde liegen. Mit einer solchen Kompositionssystematik wird der Zufälligkeit entgegen gewirkt. Zu hören oder hörend zu entdeckend ist die Regelmäßigkeit der kompositorischen Anlage nicht.

Sofia Gubaidulina wurde 1931 in Tschistopol in der Tatarischen Republik geboren, Nach anfänglicher Ausbildung in ihrer Heimat studierte sie in Moskau und begann zu komponieren. Mit der offiziellen politisch protegierten Kunstauffassung kam sie nicht zurecht. Nach internationalen Erfolgen emigrierte sie 1992 nach Deutschland. Seither gilt sie als eine der bedeutendsten Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ihr umfangreiches Werk enthält viele christlich-geistliche Kompositionen und Werke aller Gattungen. Außer dem hier zu besprechenden Streichquartett schrieb sie zwei weitere und ein Streichtrio.

Ähnlich wie im Quartettschaffen Haydns kann bei den Werken von Sofia Gubaidulina von einer „neuen“ Art der Musik gesprochen werden. Für sie gelten nicht mehr die ideale Konstitutionen des - in Analogie zu den Stimmlagen des Singens gesetzten - vierstimmigen Satzes von Sopran bis Baß. Es gelten nicht mehr die Form- und Kompositionsprinzipien der Gattung, d.h. die Prinzipien der motivisch-thematischen Prozesse, die Orientierung an Liedtypen, die Durchführungstechniken und die Einheit der Musik, die auf korrespondierenden Teilen und Spielweisen beruht.

Wenn man das abermals „Neue“ formelhaft zusammenfassen will, so ist der Rückgriff auf die unerschöpfliche Instrumentenbehandlung, auf die Weite der klangerzeugenden Möglichkeiten, auf eine freie Art des Diskurses zwischen den

⁶ zu dem Scherzo aus dem G-Dur Quartett von Franz Schubert siehe die Interpretation von Dieter Schnebel, Auf der Suche nach der befreiten Zeit, in: Denkbare Musik, Schriften 1952 - 1972, Köln 1972, S. 116 ff. (ders. in: Musikkonzepte, Sonderband Franz Schubert, München 1979, S. 69 ff.)

Instrumenten und auf die Tendenz zur Ununterscheidbarkeit der Instrumente hinzuweisen.

Der erste Teil des zweiten Streichquartetts besteht einerseits aus einem Ton (g), der fast durchgehend, ohne Abweichungen und Pausen gehalten wird, in einer Mittellage - zunächst sehr leise (aus dem Nichts kommend), mit wenig Vibrato, dann anschwellend, intensiver in der Tongebung, bald lauter oder leiser werdend, mit engerem oder weiterem Vibrato oder auf Vibrato verzichtend. Energische oder sogar kräftig-häßliche Tongebung wechselt ab mit vollem, ‚schönen‘ Klang. Erst kurz vor dem Ende des ersten Teils verschwindet er gemeinsam mit den anderen Stimmen wieder in die Stille.

Dieser Ton bildet das Orientierungszentrum der Musik und für die anderen Stimmen, jedoch nicht wie ein Balken, an dem man sich halten oder zum dem man zurück schwimmen kann, sondern eher wie eine anregende, selbst in Farbe, räumlicher Ausdehnung, in Ausdruck und Gestimmtheit veränderlich-lebendige Instanz (Person?) - wechselnd zwischen fahler und deutlicher Farbe, zwischen energischem Zugriff und Müdigkeit, zwischen mutig und zaghaft, bald eng und bald ins Weite ausstrahlend. Schon allein dieser Zentralton erzählt von sich eine Geschichte.

Um ihn herum, sich von ihm abstoßend, ihn herausfordernd oder einbeziehend, sich von ihm entfernend, ihn übertrumpfend ... ergreifen die anderen Stimmen das Wort - mit scharfen, peitschenden Klängen oder Geräuschen, mit kurzen Melodiefetzen, mit Artikulationen verschiedener Art (Tremolo, vibrierten Phrasen, Klangballungen, ‚schönen Tönen oder Klängen ...), in vielen dynamischen Stufen.

Vielleicht kann die folgende Vorstellung dem Hören (und Spielen) Sinn und Richtung geben: Die Stimmen um den Zentralton herum versuchen, von ihm sich abstoßend oder entfernend eine eigene Musik zu entwickeln und beziehen sich doch gleichzeitig immer wieder auf ihn, kehren zu ihm zurück, bedrängen ihn, nehmen erneut Anstöße... So entsteht ein wechselndes Mit- und Gegeneinander.

Als Mittel ist den Stimmen alles recht: Bogenansätze hart am Frosch oder weich an der Spitze, jede Form von Vibrato, Glissandi, Spielen am Steg und am Griffbrett - schabend, pfeifend, pfeifend, Zusammenklänge, Steigerungen, Auflösungen...

Alle Stimmen und Instrumente (deren Anteile und Aufgaben vom Hören aus kaum zu bestimmen sind) sind gleichberechtigt und scheinen frei in ihren Aufgaben und Beiträgen zu sein. Als sehr formale Überschrift könnte man „zusammen - auseinander“ wählen; Der Verlauf des Stückes symbolisiert eine höchst

veränderliche (zerissene und gebrochene ?) Kommunikation. Die Aufgaben aller Stimmen fordern die Phantasie der Spieler und Hörer heraus.

Auch für dieses Beispiel der Quartett-Reihe lohnt es sich zu überlegen, welche praktisch-musizierenden Tätigkeiten das Erleben und Verstehen der Musik steigern oder bereichern können.

Möglichkeiten bieten:

- Versuche, auf Instrumenten oder mit der Stimme unterschiedliche Klangarten und Spiel- bzw. Singweisen herzustellen und sie mit bestimmten Ausdruck zu versehen;
- Versuche, mit solchen unterschiedlichen Spiel/Singtechniken und Ausdrucksweisen Gespräche zu führen, Szenen zu entwerfen oder Geschichten zu erzählen;
- Versuche, mit diesen Möglichkeiten, Gestalten und geformte Zusammenhänge zu bilden.