

Hans Jünger

Das Monster in der Moldau

Wie funktioniert Programmmusik?

Der Karneval der Tiere, Bilder einer Ausstellung und Die Moldau gehören zu den beliebtesten Gegenständen des Musikunterrichts – dass Musik Geschichten erzählen kann, fasziniert Schülerinnen und Schüler aller Altersstufen. Doch wie lassen sich mit Tönen Gedanken mitteilen? Und wie lernt man die „Sprache der Musik“?



Zeichnung: Hans Jünger

Musikalische Zeichen verstehen

Musikunterricht in Jahrgang 9. Die Klasse hat soeben einen Ausschnitt aus der sinfonischen Dichtung „Die Moldau“ von Bedřich Smetana gehört: „Mondschein; Nymphenreigen“ (T. 185ff.). Eine Schülerin kommentiert die in Takt 219 einsetzenden punktierten Blechbläser-Rhythmen: „Das hört sich an, als wenn ein Monster sich unter Wasser anschleicht.“ Der Lehrer zögert – wie soll er reagieren? Soll er (ermutigend) sagen: „Ja, interessante Idee“? Oder lieber (korrekt): „Nein, das sind Burgruinen“?

Beide Antworten haben ihre Berechtigung. Mit der ersten nimmt der Lehrer zur Kenntnis, dass Smetanas Musik bei der Schülerin bestimmte Assoziationen ausgelöst hat; sofern sie nicht gelogen hat, handelt es sich um eine Tatsache. Man kann nun versuchen, die Wirkung der Musik auf die Schülerin zu erklären, d. h. herauszufinden, auf welche Eigenschaften der Musik sie zurückzuführen ist. Dann kann man prüfen, ob dieselbe Musik bei den anderen SchülerInnen ähnliche oder andere Vorstellungen hervorruft. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass jemand von sich aus auf Burgruinen kommt.

Im zweiten Fall gibt der Lehrer eine Information weiter, die er dem Programm entnommen hat, das zu der Komposition gehört. Dort beschreibt Smetana die fragliche Stelle folgendermaßen: „Stolze Burgen, Schlösser und ehrwürdige Ruinen, mit den wilden Felsen verwachsen, ziehen vorbei“.¹ Und in einer ausführlicheren Fassung des Programms heißt es: „Als Zeugen vergangener Herrlichkeit (ragen) ernst und stumm Burgen und Schlösser auf den Hängen. Mahnmale vergangener Größe und Glorie“.² Es ist unwahrscheinlich, dass den SchülerInnen diese Deutung der Musik so ohne weiteres einleuchtet.

In beiden Fällen steht man vor dem Problem, die Beziehungen zwischen musikalischen und außermusikalischen Phänomenen beschreiben zu müssen. Und während die Musiktheorie ein umfangreiches Repertoire an Begriffen und Methoden für die Analyse musikalischer Strukturen bereitstellt, hat sie für die Untersuchung des semantischen Aspekts, d. h. der Bedeutungen musikalischer Zeichen, kaum Hilfestellungen zu bieten.³

Die folgenden Ausführungen sollen diese Lücke etwas verkleinern. Am Beispiel von Smetanas „Moldau“ wird eine Typologie musikalischer Zeichen vorgestellt, die helfen kann, Programmmusik angemessen zu interpretieren. Mit diesem Werkzeug lässt sich klären, wie das Monster in die Moldau kommt, was Smetanas Musik mit Burgruinen zu tun hat und wie sich die Absichten des Komponisten und die Assoziationen einer Neuntklässlerin zueinander verhalten.

Zeichenträger – Bedeutung

Mit „Zeichen“ sind Gegenstände, Eigenschaften oder ein Ereignisse gemeint, die zur Mitteilung von Gedanken dienen. Ein Zeichen besteht aus Zeichenträger (Signifikant) und Bedeutung (Signifikat).⁴ Im Fall des musikalischen Zeichens ist der Zeichenträger eine musikalische Struktur oder eine Eigenschaft von Musik. Als Bedeutung musikalischer Zeichen kommen alle außermusikalischen oder musikalischen Vorstellungen in Frage.



Notenbeispiel 1: Wasser-Motiv

Zum Beispiel lässt Smetana zu Beginn seiner sinfonischen Dichtung die beiden Flöten schrittweise auf- und absteigende Sechzehntel-Ketten spielen. Das tut er, weil er bei den Hörern seiner Musik die Vorstellung von rieselndem Wasser hervorrufen möchte. Und falls ein Hörer tatsächlich erkennt, dass hier ein Bächlein dargestellt werden soll, findet Kommunikation statt. Damit handelt es sich um ein musikalisches Zeichen: Die

¹ Smetana in einem Brief an seinen Verleger F. A. Urbánek, zit. n. Schmidt 1983, S. 145.

² Václav Vladmír Zelený, zit. n. Schmidt 1983, S. 147f.

³ Die Versuche der 1970er Jahre, eine Semiotik der Musik (d. h. eine Wissenschaft von den musikalischen Zeichen) sind im Wesentlichen folgenlos geblieben. Einen Überblick gibt Schneider 1980.

⁴ Die moderne Semiotik hat sich längst über diesen einfachen Zeichenbegriff hinaus entwickelt; für unsere Zwecke genügt er jedoch.

„wellenförmige“ Bewegung der Flöten ist der Zeichenträger, die Vorstellung von fließendem Wasser ist die Bedeutung.

Die europäische Kunstmusik hat im Laufe von Jahrhunderten ein erstaunlich umfangreiches und differenziertes Repertoire solcher Zeichen entwickelt. Doch nur im Ausnahmefall ist die Zuordnung von Zeichenträger und Bedeutung so eindeutig wie etwa bei der gesprochenen Sprache, bei mathematischen Symbolen oder bei Verkehrszeichen. Deshalb haben die Komponisten des 19. Jahrhunderts ihren sinfonischen Dichtungen Programme beigefügt, die mit Hilfe der Wortsprache das Gemeinte verdeutlichen (daher die Bezeichnung „Programmmusik“). Dass zu Beginn von Smetanas Komposition die erste der beiden Quellen (die „warme Moldau“) dargestellt werden soll, erfahren wir erst aus der vom Komponisten verfassten Inhaltsangabe – die Musik alleine wäre dazu nicht in der Lage gewesen.

Signal – substitutives Zeichen

Wie unmissverständlich musikalische Zeichen sind, hängt von der Art der Beziehung zwischen Zeichenträger und Bedeutung ab. Hier gibt es eine ganze Reihe von Möglichkeiten (vgl. Abbildung).⁵ Zunächst ist zu unterscheiden zwischen Signalen (A) und substitutiven Zeichen (B). Smetanas „Wasser-Motiv“ gehört zur zweiten Kategorie: Es steht stellvertretend („substitutiv“) für das Gemeinte – wenn der Hörer an ein Bächlein denkt, hat das Zeichen seine Aufgabe erfüllt.



Notenbeispiel 2: Schluss

Ein Signal dagegen hat Aufforderungscharakter. Es soll beim Hörer nicht nur Vorstellungen evozieren, sondern ihn zu einer bestimmten Handlung bewegen. Ein Beispiel findet man am Schluss der „Moldau“. Hier ertönen zwei Fortissimo-Akkorde des ganzen Orchesters (T. 426f.): Dominante – Tonika. Diese Schlussformel trägt nichts zur Erzählung bei – der Fluss ist an dieser Stelle ja bereits in der Ferne verschwunden. Stattdessen signalisiert sie unmissverständlich, dass die Komposition hier zu Ende ist und das Publikum Beifall spenden darf und soll.⁶

⁵ Die hier vorgestellte Typologie musikalischer Zeichen basiert auf Überlegungen der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa (1956) und des polnischen Philosophen Adam Schaff (1960).

⁶ Noch deutlicher ist die Appellfunktion bei der Signalmusik (vor Erfindung von Telefon und Sprechfunk beim Militär üblich, um Soldaten „Vorrücken“, „Angriff“ oder „Rückzug“ zu befehlen), beim Martinshorn (mit dem Polizei und Feuerwehr Autofahrer aus dem Weg scheuchen) oder dem Glockenläuten (Aufforderung zum Besuch des Gottesdienstes).

1. Konvention

Zeichen beruhen meist auf Konventionen. Diese muss man kennen, wenn man verstehen will, was mit Hilfe der Zeichen mitgeteilt werden soll. Das gilt besonders für Signale; sie ersetzen ja manchmal wortsprachliche Mitteilungen und müssen daher klar definiert sein (Beispiel: Jagdsignal). Es gilt aber auch für konventionelle substitutive Zeichen – auch sie müssen gelernt werden.

Die Geltungsbereiche solcher Konventionen sind unterschiedlich groß. Zum Beispiel wird die Schlusswirkung von Dominante und Tonika in Europa schon seit dem 17. Jahrhundert verstanden. Smetana kann davon ausgehen, dass ein mit der klassisch-romantischen Musik vertrautes Publikum auch ohne weitere Erläuterung weiß, wie die letzten beiden Takte seiner Komposition gemeint ist, und entsprechend reagieren wird.

Ebenfalls sehr alt ist die Bedeutung der Tongeschlechter: Dur ist ein auf Tradition beruhendes substitutives Zeichen (1.a) für „heiter“, „gut“, „hell“ – Moll dagegen steht seit 300 Jahren für „traurig“, „böse“, „dunkel“. Beispiel: Das Hauptthema der „Moldau“ erklingt zunächst zweimal in e-Moll (T. 40ff. und T. 239ff.), bei Erreichen der Hauptstadt Prag dagegen in E-Dur (T. 333ff.). Das trägt dazu bei, dass die ersten beiden Passagen vergleichsweise gedämpft und melancholisch klingen, die dritte dann eher strahlend und gut gelaunt.

Sehr begrenzt ist dagegen der Geltungsbereich des Zeichens, das Smetana dem Fluss Moldau zugeordnet hat. Lediglich für die Dauer der Komposition wird das Hauptthema – eine Melodie, die in anderen Kontexten eine ganz andere Bedeutung hat,⁷ – zum Zeichen für die Moldau. Der Komponist trifft hier mit Hilfe des Programms (und des Titels der Komposition) eine ad-hoc-Übereinkunft (1.b) mit seinem Publikum.



Notenbeispiel 3: Vyšehrad

Dasselbe gilt für das Vyšehrad-Motiv (T. 359ff.), in dem die „Moldau“ ihren Höhepunkt erreicht. Es ist bereits zu Beginn des Zyklus „Mein Vaterland“, deren zweiter Teil „Die Moldau“ ist, zum Zeichen für die mittelalterliche Prager Hochburg gemacht worden. Im Rahmen der sechs sinfonischen Dichtungen symbolisiert es die tschechische Nation und erklingt folgerichtig als triumphierender Abschluss des sechsten Teils („Blaník“).

⁷ Das schwedische Volkslied *Ack Värmeland, du sköna* verwendet die Moll-Version der Melodie (Smetana arbeitete von 1856 bis 1861 in Göteborg), die Dur-Version kennen wir mit dem Text *Alle meine Entchen*.

2. Analogie

Manchmal lässt sich die Bedeutung eines musikalischen Zeichens auch erschließen. Vor allem substitutive Zeichen beruhen oft auch auf Analogie, auf Ähnlichkeiten der Musik mit hörbaren (2.a) oder sichtbaren (2.b) Erscheinungen. Beim Wasser-Motiv (T. 1ff.) kann man solche Entsprechungen finden. Ein plätschernder Bach erzeugt leise Geräusche in hoher Tonlage mit kleinen, aber raschen Klangänderungen. Wenn man es mit dem piano gespielt, in der ein- und zweigestrichenen Oktave unruhig auf- und absteigenden Sechzehnteln der Flöten vergleicht, kann man eine gewisse Ähnlichkeit erkennen. Aber nicht nur im auditiven, sondern auch im visuellen Bereich gibt es Analogien: Die unregelmäßigen Bewegungen der Flöten bilden einerseits die kleinen Wellen des rieselnden Wasser ab, andererseits auch den mäandrierenden Verlauf des kleinen Gewässers.⁸

Notenbeispiel 4: Mondschein

Auch an anderen Stellen arbeitet Smetana mit Zeichen, die nicht nur auf Konvention, sondern auch auf Analogien beruhen. In der Szene „Mondschein; Nymphenreigen“ (T. 185ff.) legt er über die schon bekannten Flötensechzehntel eine Melodie, deren Eigenschaften in gewisser Weise mit den Eigenschaften des Mondscheins übereinstimmen. Das Tongeschlecht Dur und die hohe Tonlage (bis zum viergestrichenen c) sind konventionelle Zeichen für „hell“. In Lautstärke (*pianissimo*), Klangfarbe (Streicher mit Dämpfer) und Rhythmus (langgezogene Liegetöne) kann man aber eine Entsprechung zu dem sanften und stetigen Mondlicht, also zu etwas Sichtbarem sehen.

Bei den „St. Johann-Stromschnellen“ (T. 271ff.) ist es auch Hörbares, das von der Musik nachgeahmt wird: große Lautstärke (das ganze Orchester spielt *fortissimo*) und liegender Klang in tiefer Tonlage (Paukenwirbel, Haltetöne der Posaunen und Tuben) ähneln in gewisser Weise dem Dröhnen eines Wasserfalls, die zischenden Beckenschläge und die

⁸ Das leuchtet besonders dann ein, wenn man sich das Notenbild ansieht und z. B. die Notenköpfe durch eine Wellenlinie verbindet.

Pfiffe der Piccoloflöte hat einiges mit dem Geräusch spritzenden Wassers gemeinsam. Dazu kommen Entsprechungen im visuellen Bereich: Die heftige Auf- und Abwärtsbewegung der Streicher sind mit großen Wellen vergleichbar.

3. Meta-Zeichen

Eine besonders interessante Kategorie ist das Meta-Zeichen. Es verweist auf ein anderes Zeichen und somit nur indirekt auf die gemeinte Vorstellung. Dieses andere Zeichen kann andere Musik sein (3.a), die ihrerseits an etwas Außermusikalisches denken lässt. Beispielsweise erinnern die punktierten Rhythmen der vier Hörner im Abschnitt „Wald; Jagd“ (T. 80ff.) an die Hornsignale, mit deren Hilfe man sich früher bei der Jagd verständigte.⁹ Diese wiederum rufen die Vorstellung einer Parforce-Jagd (mit Pferden und Hunden) hervor.



Notenbeispiel 5: Jagd

Ähnlich liegt der Fall bei der „Bauernhochzeit“ (T. 118ff.). Hier erklingt eine Musik, die an einen böhmischen Volkstanz erinnert. Diese verweist auf ein Dorffest, und zwar auf Grund des Pars-pro-toto-Prinzips: Die Polka ist Teil dessen, was gemeint ist.¹⁰

Häufiger als auf Musik verweisen Meta-Zeichen auf Ausdrucksbewegungen (3.b). So bezeichnen Psychologen nichtsprachliche Äußerungen, mit denen Gefühle ausgedrückt werden. Im auditiven Bereich sind das Lachen, Weinen, Stöhnen, Schreien, Seufzen, Fragen, Betonen usw., sichtbare Ausdrucksbewegungen sind Mimik, Gestik und Körperhaltung. Beides lässt sich durch Musik nachahmen. Das bietet die (auch außerhalb der Programmmusik oft genutzte) Möglichkeit, Gefühle und Stimmungen musikalisch darzustellen.

Beispielsweise ähnelt das bogenförmige Auf- und Absteigen der Melodie des „Moldau“-Themas den Bewegungen eines Menschen, der sich allmählich aufrichtet und dann allmählich wieder in sich zusammensinkt. Dieses Bewegungsmuster kann man als Ausdruck wechselnder Gefühle deuten: als Auf und Ab von Sehnsucht und Mutlosigkeit, von Hoffnung und Enttäuschung.

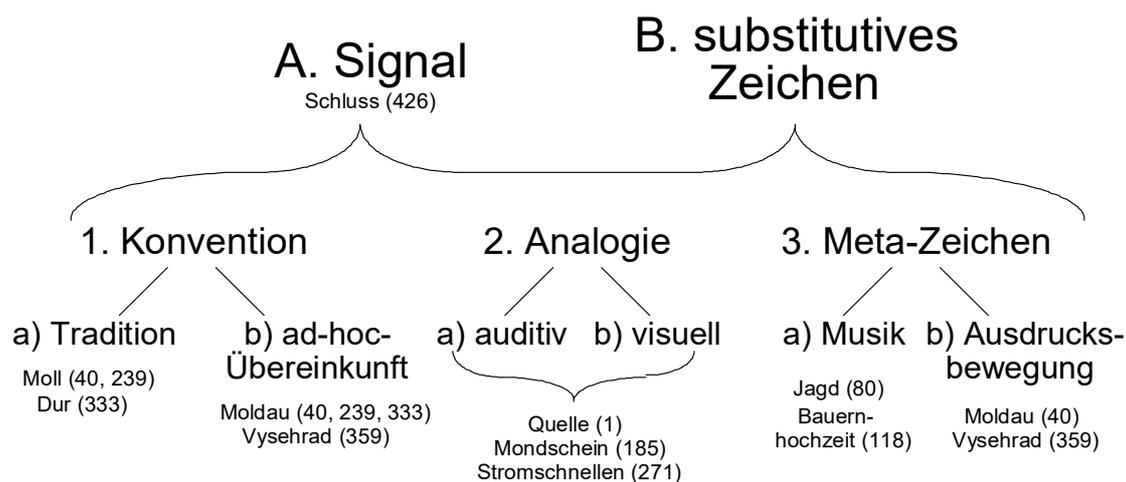
⁹ Smetanas Hornmotiv weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem alten Jagdsignal „Halali“ auf. Dieses und die übrigen in Deutschland üblichen Jagdsignale findet man unter www.jagdschule-rheinhausen.de/service/jagdhornsignale/.

¹⁰ Ein noch prägnanteres Beispiel ist das *Lied von der Moldau* aus der Bühnenmusik zu Brechts *Schwejk im Zweiten Weltkrieg* von Hanns Eisler (1957). Zu Beginn dieses Liedes erklingt eine Tonfolge, die fast identisch ist mit dem Hauptthema der sinfonischen Dichtung *Die Moldau* von Bedřich Smetana (1875). Offenbar hatte Eisler die Absicht, seine Hörer an Smetanas Komposition denken zu lassen, die ihrerseits wieder ein (auf Konvention beruhendes) Zeichen für den Fluss Moldau ist.

Im Gegensatz dazu lässt der Melodieverlauf des Vyšehrad-Motivs (T. 359ff.) – Quartsprung aufwärts mit synkopischer Betonung – eher an ein entschlossenes Sich-Aufrichten denken, das als körpersprachlicher Ausdruck stolzen Selbstbewusstseins verstanden werden kann.

Die übrigen Eigenschaften der beiden Motive unterstützen diesen Eindruck. Das „Moldau“-Thema – Moll, piano, Streicher und Holzbläser – klingt melancholisch, das „Vyšehrad“-Motiv – Dur, fortissimo, Orchestertutti inklusive Blech und Schlagwerk – wirkt triumphierend. Vor dem Hintergrund des Entstehungszusammenhang des Zyklus „Mein Vaterland“, dessen zweiter Teil „Die Moldau“ ist, liegt die Deutung als politische Stellungnahme nahe.

Das 19. Jahrhundert war für die Tschechen die Zeit der „nationalen Wiedergeburt“ – des Kampfes gegen den Wiener Zentralismus. Smetana verstand sich als Teil dieser Bewegung. Tschechische Zeitgenossen sahen in seinen Kompositionen „die stolzeste Huldigung, die je ein kunstschöpferischer Geist seinem Vaterlande dargebracht hat“.¹¹ Sie werden das „Moldau“-Thema als Symbol der Sehnsucht nach nationaler Unabhängigkeit verstanden haben, das „Vyšehrad“-Motiv ein Symbol des Stolzes auf die nationale Vergangenheit.



Übersicht über die verschiedenen Arten musikalischer Zeichen (Beispiele aus Smetanas *Moldau* mit Taktangaben)

Nachdem nun die wichtigsten Typen musikalischer Zeichen vorgestellt worden sind, lässt sich erklären, wie das eingangs erwähnte Monster in die Moldau kommt. Die Neuntklässlerin, die die Takte 219ff. in diesem Sinn deutet, hat offenbar gelernt, was tiefe Tonlage und das Tongeschlecht Moll bedeuten. Beides sind auf Konvention beruhende Zeichen für etwas Dunkles, Trauriges oder Bedrohliches. Ebenfalls Tradition ist, dass punktierte Rhythmen, staccato von Blechbläsern gespielt, auf Jagd und Kampf hindeuten (ursprünglich handelt es sich wie bei den Jagdsignalen in T. 80ff. um ein Meta-Zeichen).

¹¹ Václav Vladivoy Zelený 1882, zit. n. Schmidt 1983, S. 121.

The image shows a musical score for 'Burgruinen' by Hans Jünger. It consists of four staves, each with the instruction 'sempre pp' (pianissimo) written below it. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Notenbeispiel 6: Burgruinen

Die Schülerin hat aber auch Analogien bemerkt: Wer sich anschleicht, bewegt sich langsam und leise. Dem entsprechen Tempo und Lautstärke der Hörner und Posaunen. Ihre Vorstellung von einem Ungeheuer, das sich anschleicht, ist also keineswegs abwegig.

Nicht bekannt ist ihr aber offensichtlich die ad-hoc-Übereinkunft, die Smetana auf dem Wege über das von ihm formulierte Programm mit seinem Publikum getroffen hat. Hätte sie gewusst, dass dort von mondbeschiedenen Burgruinen die Rede ist, hätten die tiefen Mollakkorde sie vielleicht an eine nächtliche Szene mit den traurigen Überresten vergangener Pracht denken lassen. Die punktierten Hörner hätte sie als Zeichen für die kampflustigen Ritter gedeutet, die hier einmal gelebt haben, und Tempo und Lautstärke hätten ihr signalisiert, dass all das nur noch eine geisterhafte Erinnerung ist.

Die Sprache der Musik erlernen

Die musikalischen Zeichen, derer sich die klassisch-romantische Kunstmusik bedient, weisen so viele Analogien mit Wörtern (den Zeichen der gesprochenen Sprache) auf, dass die Rede von der „Sprache der Musik“ durchaus ihre Berechtigung hat.

Natürlich gibt es große Unterschiede zwischen Musik- und Wortsprache – vor allem diesen: Eindeutig definierte Zeichen gibt es in der Musik nur im Ausnahmefall. Sie sind ja auch nicht nötig, denn Musik wird nicht als Medium der alltäglichen Kommunikation verwendet, sondern hat ganz andere Funktionen. Programmmusik bietet deshalb immer einen mehr oder weniger großen Spielraum für unterschiedliche Interpretationen.

Es gibt jedoch eine grundlegende Gemeinsamkeit: Die Bedeutungen sowohl von musikalischen Zeichen als auch von Wörtern müssen gelernt werden. Und wie der Erwerb der Muttersprache findet der Erwerb der Musiksprache implizit statt – nicht durch Unterricht, sondern gewissermaßen nebenbei.

Eine wichtige Funktion hat hier das Fernsehen. In Zeichentrickfilmen z. B. treten bestimmte außermusikalische Vorgänge und bestimmte musikalische Strukturen regelmäßig gemeinsam auf. Man sieht z. B. einen Apfel herunterfallen und hört dabei eine Tonleiter

abwärts. Das führt dazu, dass sich eine Assoziation zwischen der Musik und der Vorstellung „abwärts“ bildet und die Tonleiter zum Zeichen wird.¹²

Bereits Grundschul Kinder verfügen heutzutage über einen beachtlichen passiven „Wortschatz“ in Bezug auf musikalische Zeichen. Die Aufgabe des Musikunterrichts ist es, dieses Wissen bewusst zu machen und zu erweitern, und zwar auf zwei Ebenen:

1. Die SchülerInnen sollen lernen, die Bedeutungen musikalischer Zeichen zu verstehen, die auf Konventionen beruhen (eine Aufgabe, die dem Vokabeltraining ähnelt) – s. o. 1.
2. Sie sollen lernen, die Bedeutungen musikalischer Zeichen zu erschließen, die auf Analogien beruhen (eine Aufgabe, die eher detektivischen Charakter hat) – s. o. 2.

Der Gebrauchswert dieser „Musiksprach-Kompetenz“ für heutige SchülerInnen liegt weniger darin, dass sie beim Hören sinfonischer Dichtungen des 19. Jahrhunderts hilft. Viel wichtiger ist, dass sie es auch ermöglicht, die sinfonische Filmmusik von John Williams, Howard Shore oder Rachel Portman besser zu verstehen – am Beispiel der „Moldau“ lernen SchülerInnen, den Soundtrack von *Herr der Ringe* zu genießen.

Die SchülerInnen mit semiotischen Fachausdrücken zu konfrontieren, ist unnötig. Die im ersten Abschnitt erläuterten Begriffe sind für die Lehrkraft gedacht. Sie sollen helfen, sich im Geflecht der funktionalen Zusammenhänge von Programmmusik zurecht zu finden und zu unterscheiden zwischen der Absicht des Komponisten und der Wirkung auf den Hörer, zwischen dem Verstehen eines auf Konvention beruhenden Zeichens und dem Erschließen der Bedeutung eines auf Analogie beruhenden Zeichens usw.

Wer im Musikunterricht die klassisch-romantische Musiksprache lehren will, dem steht eine Vielzahl von Methoden zur Verfügung, die alle eine Gemeinsamkeit haben: Man „übersetzt“ – von Musik in eine andere Sprache (Wort, Bild, Bewegung) oder umgekehrt. Wie das konkret aussehen kann, wird nun – wieder am Beispiel der *Moldau* – gezeigt.

1. *Moldau malen*

Arbeitsblatt 1 und 2

Hörbeispiel 1 (T. 1-17) = Station 1: „warme Quelle“

Hörbeispiel 2 (T. 177-189) = Station 6: „Elfentanz“

Hörbeispiel 3 (T. 271-196) = Station 9: „St. Johann-Stromschnellen“

Die SchülerInnen hören drei stark miteinander kontrastierende Ausschnitte aus der *Moldau* und sollen ihre Assoziationen bildlich darstellen. In allen drei Fällen liegen deutliche Analogien zwischen Musik und der von Smetana gemeinten Bedeutung vor (s. o.), so dass das Gemeinte auch ohne Kenntnis von Konventionen erschlossen werden kann.

Es empfiehlt sich, die Anweisungen des Arbeitsblattes 1 Schritt für Schritt mündlich zu geben. Dabei sollte man zum großzügigen Skizzieren ermutigen (Wachsmalstifte verhindern allzu kleinteiliges Zeichnen). Wegen des Gewöhnungseffekts sollten die Musikbeispiele so oft wie möglich vorgespielt werden.

¹² Irrtümlicherweise wird oft eine Analogie zwischen der „Höhe“ eines Tons und der Raumdimension „Höhe“ angenommen. Es handelt sich jedoch um eine Konvention.

Erfahrungsgemäß ähneln sich vor allem die Bilder zum ersten und zum dritten Musikbeispiel sehr: Bei der „warmen Quelle“ werden oft Blumenwiesen und Schmetterlinge gemalt, bei den „Stromschnellen“ sind es Seestürme und Verbrecherjagden. Die Bilder lassen sich daher meist eindeutig der Musik zuordnen.

Nach dem im Arbeitsblatt 1 beschriebenen Ratespiel sollen die SchülerInnen über den Kontext informiert werden, aus dem die drei Ausschnitte stammen. In Arbeitsblatt 2 suchen sie die bereits gehörten Stationen und tragen die passenden Titel ein.¹³

2. Moldau musizieren

Arbeitsblatt 3

Hörbeispiel 4 (T. 40-55) = Station 3: „Flüsschen“

Hörbeispiel 5 (T. 239-280) = Station 8: „Fluss“

Hörbeispiel 6 (T. 333-350) = Station 10: „Strom“

Arbeitsblatt 3 bietet ein Arrangement des ersten Teils des Moldau-Themas (T. 40-55) für das Klassenmusizieren an. Es besteht aus zwei Stimmen für beliebige diatonische Melodieinstrumente (Umfang $c'-f''$), eine etwas anspruchsvollere Stimme für Tasteninstrumente, eine einfache Bass-Stimme und Akkordsymbole. Zur Vereinfachung steht es in a-Moll (statt e-Moll).

Die SchülerInnen sollen erfahren, dass es sich um das Hauptthema von Smetanas Komposition handelt und dass es immer dann erklingt, wenn Smetana den Fluss selbst meint (ad-hoc-Übereinkunft – s. o.). Die entsprechenden Stationen werden auf dem Arbeitsblatt 2 gesucht und beschriftet.

3. Moldau tanzen

Arbeitsblatt 4 und 5

Hörbeispiel 7 (T. 120-179) = Station 5: „Hochzeit im Dorf“

Hörbeispiel 2 (T. 177-189) = Station 6: „Elfentanz“

Bei dem in Arbeitsblatt 4 beschriebenen Tanz handelt es sich nicht um eine Polka, sondern um eine aus Volkstanzelementen zusammengesetzte einfache Choreografie zu den Takten 122-145. Dem ruhigeren ersten Teil der Musik entspricht der statische Teil des Tanzes (Stampfen und Armtour), dem schwungvollen zweiten Teil (ab T. 138) der Seitgalopp.

Ab T. 146 beginnt eine Wiederholung des ersten Teils, der jedoch rasch in ein diminuendo übergeht. Es empfiehlt sich deshalb, eine längere Fassung von Smetanas Polka herzustellen (z. B. mit Audacity), so dass man mehrere Durchgänge hintereinander tanzen kann. Die Takte 120 und 121 können dann am Anfang als Vorzähler dienen.

¹³ Die St.-Johann-Stromschnellen sind seit 1945 in einem Stausee verschwunden.

Ältere SchülerInnen können evtl. auch die Originalschritte einer Polka versuchen. Anleitungen zum Polka-Tanzen findet man leicht auf www.youtube.com (z. B. unter *How to Dance a Polka*). In jedem Fall kommt es beim Tanzen nicht auf Perfektion, sondern auf Spaß an – die Musik soll oft gehört und mit positiven Gefühlen verbunden werden.

Nachdem die SchülerInnen den Tanz eingeübt haben, erfahren sie, dass es sich auch hier um Ausschnitte aus Smetanas *Moldau* handelt. Mit Hilfe einer Polka (des tschechischen Nationaltanzes) fordert Smetana sein Publikum nicht etwa zum Tanzen auf, sondern er will eine „Bauernhochzeit“ darstellen (es handelt sich also nicht um Signal, sondern um ein Meta-Zeichen – s. o.).

Die direkt auf die „Bauernhochzeit“ folgende Szene „Elfenreigen“¹⁴ lässt sich ebenfalls gut in Bewegung umsetzen. Da die hier verwendeten musikalischen Zeichen auf Analogien beruhen, kann man die SchülerInnen hier anstelle eines geformten Tanzes freie Bewegungen erfinden lassen. Die Anweisungen des Arbeitsblatts 5 gibt man am besten mündlich. Unbefangenes Tanzen wird erleichtert, wenn man den Raum verdunkelt.

4. *Moldau nachkomponieren*

Arbeitsblatt 6 und 7

Hörbeispiel 8 (T. 359-374) = Station 11: „Vyšehrad“

Hörbeispiel 9 (T. 407-425) = Station 12: „Mündung“

Die SchülerInnen werden in zwei Gruppen von vier bis sechs SchülerInnen eingeteilt. Die eine Hälfte der Gruppen erhält Arbeitsblatt 6, die andere Arbeitsblatt 7. Mit dem vorhandenen Schulinstrumentarium soll dann Musik er-improvisiert werden, die den Vyšehrad bzw. die Moldau-Mündung darstellen. Für die Prager Hochburg werden wahrscheinlich eher laute rhythmische Klänge gewählt, für das Verschwinden in der Ferne dagegen eine leiser werdende Klangfläche.

Bei der Präsentation der Ergebnisse wird überprüft, wie gut es gelingt, die gemeinten Vorstellungen hervorzurufen. Dann werden die Schülerprodukte mit der Lösung verglichen, die Smetana jeweils für dieselbe Aufgabe gefunden hat.

5. *Moldau hören*

Arbeitsblatt 2

Die SchülerInnen kennen nun neun der zwölf Stationen. Das genügt als Vorbereitung für das Hören der gesamten zwölfminütigen Komposition. Den SchülerInnen werden immer wieder bekannte Stellen begegnen, die ein „Oh, das kenn ich ja!“-Erlebnis und damit positive Gefühle auslösen. Vollständigkeitshalber kann man abschließend noch klären, was Smetana in den Abschnitten 2. „kalte Quelle“, 4. „Jagd im Wald“ und 7. „Burgruinen“ darstellen wollte (s. o.).

¹⁴ „Rej rusalek“ heißt eigentlich „Nixenreigen“, wird aber in der deutschen Partitur als „Nymphenreigen“ übersetzt. Elfen, Nymphen und Nixen sind Naturgeister.

Literatur

Karbusicky, Vladimir: *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986.

Klaus, Georg: *Semiotik und Erkenntnistheorie*, München 1973.

Kühl, Ole: *Musical Semantics*, Bern 2007.

Lissa, Zofia: *Semantische Elemente der Musik* (1956). In: Vladimir Karbusicky (Hg.): *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt 1990, S. 114-119.

Schaff, Adam: *Einführung in die Semantik* (1960), Reinbek 1973.

Schmidt, Christian Martin: *Die Moldau. Einführung und Analyse*, Mainz 1983.

Schneider, Reinhard: *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*, München 1980.

In gekürzter Form veröffentlicht in Musik & Bildung 2.16, Mainz: Schott 2016, S. 8-15.

Arbeitsblatt 1

Drei Bilder

Ihr braucht Papier und Wachsmalstifte.

- Ihr hört jetzt drei kurze Musikbeispiele (HB 1 - 3).
Stellt euch vor, das wäre Filmmusik: Was ist in den drei Szenen zu sehen?
Wichtig: Jeder behält für sich, was ihm einfällt. Nichts verraten!
- Jeder wählt eine der drei Szenen für sich aus.
Malt diese Szene. Währenddessen hört ihr die Musik noch einige Male.
Wichtig: Jeder behält für sich, welche Szene er malt. Nichts verraten!
- Macht eine Bilderausstellung (Bilder an die Wand hängen oder auf den Boden legen).
Besprecht jedes Bild: Was soll es darstellen? Zu welchem der drei Musikbeispiele gehört es?
Fragt den Maler des Bildes, ob ihr richtig geraten habt.
Sortiert die Bilder nach den drei Musikbeispielen.
- Vergleicht die Bilder, die zum selben Musikbeispiel gehören: Gibt es Gemeinsamkeiten?
Welche Eigenschaften der Musik bewirken, dass die Bilder sich ähnlich sind?
- Alle drei Musikbeispiele stammen aus einer Komposition von Bedřich Smetana. Fragt eure Lehrerin/euren Lehrer, welche Szenen er darstellen wollte. Ist es Smetana gelungen, seine Absicht zu erreichen?

Arbeitsblatt 2

Bedřich Smetana
Die Moldau
Vltava

nach Hamburg

Elbe / Labe

Prag / Praha

Böhmerwald / Šumava

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1

Hans Jünger

Burgruinen - Elfentanz - Flüschen - Fluss - Warme Quelle
 Hochzeit im Dorf - St. Johann-Stromschnellen - Strom
 Mündung - Jagd im Wald - Kalte Quelle - Vyšehrad

Die sinfonische Dichtung „Die Moldau“ von Bedřich Smetana beschreibt den Lauf des Flusses von den beiden Quellen bis zur Mündung in die Elbe.

- Sucht die Szenen, die ihr schon kennen gelernt habt (HB 4-6).
- Tragt die Namen der Stationen in die entsprechenden Kästchen ein. (Die Namen der 12 Stationen stehen rechts unten.)

Arbeitsblatt 3

Die Moldau

The image shows a musical score for 'Die Moldau' in 6/8 time. It consists of two systems of music, each with four staves. The top two staves of each system are vocal lines, and the bottom two are guitar accompaniment. The guitar part includes a bass line and a treble line with chords indicated below the staff.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Chords Am, Am
- Measure 2: Chords Am, Am
- Measure 3: Chords F, F
- Measure 4: Chords C, C

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: Chords Dm, Dm
- Measure 6: Chords Am/E, Am/E
- Measure 7: Chords E, E
- Measure 8: Chords Am, Am

1. Spielt das „Moldau“-Thema auf euren Instrumenten.
2. Hört euch HB 4, 5 und 6 an.
Welche Version des „Moldau“-Themas ist eurer Version am ähnlichsten?

Arbeitsblatt 4

Bauerntanz

Station 5: In einem kleinen Dorf im Böhmerwald findet eine Hochzeit statt. Vormittags ist die Trauung, danach gibt es Mittagessen, und nachmittags spielt eine Kapelle zum Tanz auf.



Albert Kretschmer: Volkstrachten Pilsen (Böhmen)
(Wikimedia Commons)

1. Stellt euch paarweise im Kreis auf.
Jeweils zwei TänzerInnen stehen sich gegenüber –
der/die ein mit dem Rücken zur Mitte,
der/die andere mit dem Rücken nach außen
(„Stirndoppelkreis“).
2. Übt folgende Bewegungen:
 - **Stampfen:** Im Takt mit den Füßen aufstampfen „rechts – links – rechts – links“.
 - **Armtour rechts:** Die Partner haken sich mit dem rechten Arm ein und drehen sich um sich selbst.
 - **Armtour links:** Dasselbe mit dem linken Arm.
 - **Seitgalopp rechts:** Die Partner fassen sich an beiden Händen und hüpfen gegen Uhrzeigersinn. Dabei wird ein Fuß zur Seite gestellt, der andere nachgezogen. Im Innenkreis beginnt der linke Fuß, im Außenkreis der rechte Fuß.
 - **Seitgalopp links:** Dasselbe im Uhrzeigersinn (innen mit rechts beginnen, außen mit links).
3. Übt folgenden Ablauf – erst ohne, dann mit Musik (HB 7):

Takt 1:	Stampfen (4mal)
Takt 2-4:	Armtour rechts (12 Schritte)
Takt 5:	Stampfen (4mal)
Takt 6-8:	Armtour links (12 Schritte)
Takt 9-16:	wie Takt 1-8
Takt 17-20:	Seitgalopp rechts (16 Hüpfen)
Takt 21-24:	Seitgalopp links (16 Hüpfen)

danach von vorn.

Arbeitsblatt 5

Elfentanz



August Malmström: Tanzende Elfen (Wikimedia Commons)

Station 6:

Es wird dunkel, der Mond geht auf.

Die Elfen, die tagsüber im Gebüsch am Flussufer geschlafen haben, werden wach.

Sie kommen aus ihrem Versteck und fangen an,

über dem Wasser zu schweben und im Kreis zu tanzen.

- Sucht euch ein Versteck
und wartet, bis die Musik anfängt, sich zu bewegen.
Dann kommt vorsichtig ins Freie
und fangt an, euch wie Elfen zur Musik zu bewegen (HB 2).

Arbeitsblatt 7

Mündung

Station 12:

In Prag hat die Moldau ihre größte Breite erreicht. Jetzt verschwindet sie nach Norden, um in der Ferne in die Elbe zu münden.



Aktron: Mündung der Moldau bei Vraňany
(Wikimedia Commons)

1. Erfindet ein kurzes Musikstück für diese Station.
Wählt die passenden Instrumente aus.
Übt euer Stück.
Wichtig: Behaltet für euch, welche Szene ihr mit Musik darstellt.
Nichts verraten!
2. Spielt den anderen Gruppen euer Musikstück vor.
Lasst sie raten, was eure Musik darstellen soll.
3. Hört euch an, wie Smetana die Mündung der Moldau musikalisch dargestellt hat.
Hatte er die gleichen Ideen wie ihr? Was hat er anders gemacht? (HB 9)