

Ausbildungsunterlage für **CHORHELFER KURS D**

Quelle: 2. Fassung der Unterrichtsblätter zur Chorhelferausbildung, erstellt vom Nordwestdeutschen Sängerbund. Erste Überarbeitung und Kürzung vom Landesmusikausschuss des Niedersächsischen Chorverband. Zweite Überarbeitung im Februar 2000 durch Silja Stegemeier, Chorleiterin im Niedersächsischen Chorverband.

Inhalt

<u>A</u>	<u>Musiktheorie</u>	ab Seite 3
1	Notenlehre	Seite 3
	1.1 Tonhöhe	Seite 3
	1.2 Vorzeichen	Seite 4
2	Tonarten	Seite 4
	2.1 Dur- Tonleiter	Seite 4
	2.2 Moll- Tonleiter	Seite 5
	2.3 Quintenzirkel	Seite 5
3	Rhythmus	Seite 6
	3.1 Definitionen	
	3.1.1 Rhythmus	Seite 6
	3.1.2 Takt	Seite 7
	3.1.3 Metrum	Seite 7
	3.2 Notenwerte/ Pausen	Seite 7
	3.2.1 Punktierung	Seite 7
	3.2.2 unregelmäßige Unterteilungen (Triolen)	Seite 8
	3.3 Metrum (Grundsschlag)	Seite 9
	3.4 Takt	Seite 9
	3.4.1 gerade, zweiteilige Takte	Seite 9
	3.4.2 ungerade, dreiteilige Takte	Seite 9
4	Intervalle	Seite 10
	4.1 Definition	Seite 10
	4.2 Erkennen der Intervalle im Notenbild	Seite 11
	4.3 Hören und Singen der Intervalle	Seite 11
5	Musikalische Fachbegriffe	Seite 12
	5.1 Fachbegriffe für Tempobezeichnungen	Seite 12
	5.2 Fachbegriffe für Dynamik	Seite 12
6	Literatur	Seite 12

A Musiktheorie

1 Notenlehre

Die Note ist das wichtigste Symbol, um Musik lesbar zu fixieren. Durch Platzierung der Noten im Notensystem läßt sich die Tonhöhe ablesen, die Tondauer durch die äußere Gestalt der Noten. Tempo, Lautstärke, Ausdruck, Artikulation u.ä. werden durch zusätzliche Zeichen und Worte gekennzeichnet.

1.1 Tonhöhe

Es gibt 7 nach dem Alphabet benannte *Stammtöne* a, h (bzw. b), c, d, e, f, g, die sich (als C-Oktave angeordnet) 8mal wiederholen. Die unterschiedlichen Tonhöhen der Oktaven werden durch Klein- und Großschreibung bzw. mit kleinen Strichen unterschieden.

Die Stammtöne entsprechen den weißen Tasten der Klaviertastatur.

Um die Tonhöhe schnell ablesen zu können, einigte man sich darauf, 5 waagerechte Linien zu einem System zusammen zu fassen. Um alle 8 möglichen Oktaven in diesem einen System notieren zu können würde man unüberschaubar viele Hilfslinien oder Zusatzzeichen brauchen. So entschied man sich, verschiedene Notenschlüssel zu benutzen, die verschiedene Lagen umfassen. Am gebräuchlichsten ist der **G- oder Violinschlüssel**, der die Noten auf der zweituntersten Linie als g` bestimmt.

Die tieferen Noten werden mit dem **F- oder Baßschlüssel** erfaßt. Er bestimmt, daß die Noten auf der zweitobersten Linie f ist.

Neben Violin- und Baßschlüssel gibt es noch verschiedene andere Schlüssel.

(vgl. Ziegenrucker, S.26)

1.2 Vorzeichen

Die Stammtönereihe ist in 5 Ganztonschritten und zwei Halbtonschritten angeordnet. Jeder Stammton kann durch Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt werden.

Ein **Kreuz (#)** vor einer Note *erhöht* diese um einen Halbton. An den Namen des Stammtons wird die Silbe -is angehängt, z.B. gis.

Ein **Be (b)** vor der Note *erniedrigt* den Ton um eine halbe Stufe. An den Stammton wird die Silbe -es angehängt, z.B. ges. (Ausnahmen sind es, as, b)

Ein Auflösungszeichen () macht die Veränderung wieder rückgängig.

Diese Vorzeichen gelten in der Regel für einen Takt. Sollen sie für das ganze Stück stehen, so stehen sie zu dessen Beginn.

2 Tonarten

(vgl. zum Folgenden auch: Ziegenrucker, S. 96ff)

Die Töne einer Melodie stehen untereinander in bestimmten funktionalen Beziehungen. Diese Tatsache ist eine wesentliche Grundlage für das musikalische Hören. Im Laufe der historischen Entwicklung haben sich bevorzugte typische Tonfolgen herausgebildet, denen wir das Gehörte zuordnen können. Man kennzeichnet diese spezifischen Eigenschaften, das Beziehen des melodischen Geschehens auf einen Grund- oder Zentralton, mit dem Begriff *Tonalität*.

Die zum Singen und Musizieren verwendeten Töne lassen sich also ordnen und in akustisch berechenbaren Bezugsreihen - in *Skalen* und *Tonleitern* - zusammenfassen, wobei jeder Ton nur einmal vertreten ist.

Unter einer Tonleiter versteht man eine stufenweise (der Tonhöhe nach verlaufende) Folge von Tönen in einer charakteristischen Anordnung der Tonschritte (also der Intervallabstände) der einzelnen Töne.

Seit dem 17. Jahrhundert bilden die *Dur* und *Molltonalität* mit den entsprechenden Leitern die Grundlagen des Musizierens im europäischen Kulturbereich.

Beide Tonleitern bestehen aus 7 Stufen, die jedoch durch die Stellung der Halbtonschritte voneinander abweichen. Als abschließende 8. Stufe erscheint der oktavierte Ausgangston.

2.1 Dur Tonleiter

(vgl. zum Folgenden auch: dtv- Atlas zur Musik, S.87)

Die Stufenfolge der Dur-Tonleiter ist 1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1-1- $\frac{1}{2}$ (1=Ganztonschritt, $\frac{1}{2}$ =Halbtonschritt). Sie ist am einfachsten darstellbar in der auf c beginnenden Leiter: c-d-e-f-g-a-h-c.

Die Leiter besteht aus zwei analogen Viertongruppen (Tetrachorden) mit der Stufenfolge 1-1- $\frac{1}{2}$: c-d-e-f und g-a-h-c. Zwischen beiden liegt ein Ganzton: f-g. Die Zieltöne f und c werden über die Leitöne e und h im Halbtonschritt erreicht.

Beispiel: C-Dur

2.2 Moll- Tonleiter

Das Stufenschema der Moll-Tonleiter heißt

1-½-1-1-½-1-1, von a aus ohne Vorzeichen mit den Stammtönen a-h-c-d-e-f-g-a zu verwirklichen.

Bsp.: a - Moll

12 Durtonarten entstehen, wenn man das Stufenschema der Dur- Tonleiter von den 12 verschiedenen Tonhöhen der Materialtonleiter aus verwirklicht. Um die Dur-Stufenfolge zu gewährleisten, müssen dabei die Stammtöne c-d-e-f-g-a-h-c entsprechend verändert (alteriert) werden, im Beispiel D-Dur muß f zu fis werden und c zu cis. Im Beispiel F-Dur muß aus h ein b werden.

2.3 Der Quintenzirkel

Um sich die Arbeit des jeweils neuen ausrechnen der Vorzeichen zu ersparen betrachtet man das Verhältnis der verschiedenen Tonarten untereinander. C- Dur hat kein Vorzeichen, G- Dur hat ein #, in D- Dur gibt es zwei #. Die Grundtöne liegen eine Quinte übereinander. Diese Grundregel gilt für alle Tonarten mit # - Vorzeichen. Es ergibt sich die Reihenfolge:

G-Dur - 1 #

D-Dur - 2 #

A-Dur - 3 #

E-Dur - 4 #

H-Dur - 5 #

Fis-Dur - 6 #

Cis-Dur - 7 #

Die Reihenfolge der Kreuze ergibt sich ebenfalls aus einer Quintreihe:

fis - cis - gis - dis - ais - eis - his

Hinweis: Das jeweils zuletzt gesetzte Kreuz (bei E-Dur dis oder bei D-Dur cis) kennzeichnet immer den Leitton der jeweiligen Dur-Tonart. Geht man also vom letzten gesetzten Kreuz → einen Halbton aufwärts, so mündet man in den Grundton der betreffenden Tonart.

Auch die Grundtöne der Tonarten mit b- Vorzeichen liegen im Quintabstand, wobei die Reihenfolge hier im Quintabstand abwärts führt:

F- Dur - 1 b

B- Dur - 2 b

Es-Dur - 3 b

As- Dur - 4 b

Des- Dur - 5 b

Ges- Dur - 6 b

Ces- Dur - 7 b

Die Reihenfolge der Vorzeichen ist wieder in Quintfolge abwärts:
b - es - as - des - ges - ces - fes

Die Paralleltonarten

Jeder Dur-Tonart wird eine parallele Molltonart zugeordnet, deren Grundton eine kleine Terz (drei Halbtonschritte) unter dem der Dur- Tonart liegt. Parallel-Tonarten verwenden die gleichen Töne und haben daher gleiche Vorzeichen. Sie lassen sich im gleichen Quintenzirkel darstellen. Man verwendet für Dur große, für Moll kleine Buchstaben (C = C-Dur, c = c- moll)

3 RHYTHMUS

3.1 Definitionen (vgl. Brockhaus/Riemann Musiklexikon, Band 4 S.42f; S.224; Band 3, S.125)

3.1.1 Rhythmus

Rhythmus ist in Tanz, Musik und Versdichtung wirksam als eigenständig zeitliches Ordnungs- und Gestaltungsprinzip, gekennzeichnet einerseits durch Gleichförmigkeit, Bezug zu einem festen Zeitmaß, andererseits durch Gruppierung, Gliederung, Abwechslung. ...

In der Musik kann Rhythmus bald die vordergründige Abfolge rhythmischer Elemente (bestimmte Notenwerte), bald die konstante Grundbewegung meinen (Sarabandenrhythmus, zweiteiliger Rhythmus, Dreier-Rhythmus, 6/8 Takt-Rhythmus usw.)

3.1.2 Takt

Der Taktbegriff umfaßt zwei Bestimmungsmerkmale: die Schlagart (Dirigieren) und die Gruppierung von Notenwerten zu einer Einheit, die als gleichmäßig wiederkehrendes Bezugsschema () wechselnden rhythmischen Gestalten, z.B. , ; oder zugrunde liegt.

3.1.3 Metrum

Innerhalb der auf einem Taktprinzip beruhenden Musik versteht man unter Metrum eine auf qualitativer Abstufung gleichgroßer Zeiteile beruhende, musikalisch wirksame Ordnung oder Maßeinheit. ...

3.2 Notenwerte und Pausen

(vgl. zum Folgenden auch: Ziegenrucker, S. 40 f)

Die Tondauer läßt sich aus der Gestalt der Note, den verschiedenen *Notenwerten*, erkennen. Jedoch erst in Verbindung mit dem Metrum (Grundtempo) kann die exakte, meßbare Dauer eines Tones festgestellt werden. Die Notenwerte selbst geben nur ein relatives Verhältnis an.

Jedem Notenwert entspricht zeitlich ein *Pausenzeichen*.

aus: Ziegenrucker S. 40

aus: Ziegenrucker S. 41

3.2.1 Punktierung / Überbindungen

Bei punktierten Noten (ein Punkt hinter dem Notenkopf) wird die Dauer um die Hälfte des ursprünglichen Wertes verlängert. Punktierung ist nur innerhalb des Taktes möglich, der Takt darf also dadurch nicht erweitert oder verkürzt werden.

Punktierte Pausen sind entsprechend zu bewerten:

Das Verlängern der Dauer kann auch durch *Überbindung (Ligatur)* erfolgen. Die übergebundene Note muß auf gleicher Tonhöhe stehen und ist durch einen Haltebogen, der von Notenkopf zu Notenkopf führt, an den vorangehenden Wert gekoppelt. Man schreibt Ligaturbögen bei Notenwerten, die durch Punktierungen nicht darstellbar sind z.B. die Einheit „5 Achtel“: = Halbe übergebunden zu Achtel, oder wenn ein Ton über einen metrischen Schwerpunkt bzw. in einen neuen Takt hinein ausgehalten werden soll. (Achtung: Ligaturbögen sind zu unterscheiden von Legato- und Phrasierungsbögen!)

G.P. ist die Abkürzung für Generalpause: Alle Stimmen pausieren.

Bei der **Fermate** (Haltezeichen) muß die musizierende Person die mit Fermate gekennzeichnete Note (z.B.) über die eigentliche Haltedauer hinaus seiner musikalischen Vorstellung entsprechend aushalten.

Oft werden im Kanon die sich aus der Folge der Stimmeinsätze ergebenden unterschiedlichen Schlußtöne mit Fermaten versehen, was jedoch nicht immer mit der Wertverlängerung verbunden sein muß.

3.2.2 Unregelmäßige Unterteilungen

aus: Ziegenrucker S. 45, Nr. 79

aus: Ziegenrucker S. 45, Nr. 80

3.3 Metrum

(griechisch: métron = Maß)

Als Grundschlag für den Rhythmus und als Zählzeit für das Metrum gilt normalerweise die Viertelnote. Das absolute Tempo läßt sich mit der Schlagzeit pro Minute festlegen, wozu das Mälzelsche Metronom (1816) dient.

3.4 Takt

Neben der Gliederung der Musik in kurze und lange Tondauer ist die Folge der Betonungen von grundlegender Bedeutung für die Gestalt der Melodie. Die rhythmisch-metrische Ordnung erfolgt in Takten. Der Takt faßt eine bestimmte Gruppe von Zählzeiten unter Beachtung der Betonungsverhältnisse zusammen. Takte werden durch Taktstriche voneinander getrennt. Der Taktstrich kündigt die neue betonte Zählzeit, die Eins des folgenden Taktes, an. Grundformen sind Zweier- und Dreiertakt.

Zweiertakt:

Dreiertakt:

Die Taktart eines Stückes wird nach dem Notenschlüssel und eventuellen Vorzeichen in Form eines mathematischen Bruches vermerkt. Die untere Zahl nennt den rhythmischen Grundwert, die Takteinheit. Die obere Zahl gibt Auskunft, wieviel Grundwerte im Takt vereint sind. Aus früherer Notationspraxis haben sich bis heute einige Symbole für Taktangaben erhalten.

Aus den Grundformen (Zweier- und Dreiertakt) leiten sich die anderen Taktarten ab.

3.4.1 gerade, zweiteilige Takte

aus: Ziegenrucker S. 49 Nr. 91

3.4.2 ungerade, dreiteilige Takte

aus: Ziegenrucker S. 49, Nr. 93

aus: Ziegenrücker 1979 S. 40/41, Nr. 94

4 Intervalle

4.1 Begriffserläuterung

Das Verhältnis zweier Töne zueinander (wenn sie gleichzeitig oder nacheinander klingen) nennt man Intervall (lat.: intervallum = Zwischenraum).

aus: Ziegenrücker S. 63, Nr. 139

aus: Ziegenrücker S. 77

Ebenso bildet man die Intervalle auch abwärts.

Man unterscheidet die reinen Intervalle: Prime, Quarte, Quinte und Oktave und die großen und kleinen Intervalle: Sekunde, Terz, Sexte, Septime.

aus: Ziegenrücker S. 80, Nr. 147

aus: Ziegenrücker S. 80, Nr. 148

4.2 Erkennen der Intervalle im Notenbild

Die Platzierung der beiden Intervalltöne im Notensystem gewährt rasches Ablesen und Benennen des Intervallnamens. (Versetzungssymbole bleiben zunächst unberücksichtigt)

a) von Zwischenraum zu Zwischenraum bzw. von Linie zu Linie = ungerade Intervallzahl (3,5,7,9)

b) von Zwischenraum zu Linie bzw. von Linie zu Zwischenraum = gerade Intervallzahlen (2,4,6,8)

Zur genauen Bestimmung müssen dann aber die Halb- und Ganztonschritte und eventuelle Versetzungen beachtet werden.

(Merke: Alle aus Stamtönen bestehenden Quartan, Quinten und Oktaven sind reine Intervalle!)

4.3 Hören und Singen der Intervalle

Das Hören und Singen von Intervallen wird durch Einprägen von Liedanfängen erleichtert.

Kleine Sekunde aufwärts:	Kommt ein Vogel geflogen
kleine Sekunde abwärts:	Für Elise; Tanz rüber, tanz nüber
große Sekunde aufwärts:	Alle meine Entchen; Horch, was kommt von draußen
große Sekunde abwärts:	Schlaf, Kindchen, schlaf
kleine Terz aufwärts:	Sah ein Knab ein Röslein stehn; Molldreiklang
kleine Terz abwärts:	Kuckucksruf; Der Kuckuck und der Esel
große Terz aufwärts:	Alle Vögel; Ringlein, Ringlein, du mußt wandern
große Terz abwärts:	Nun ruhen alle Wälder; Swing low
Quarte aufwärts:	Trara, das tönt; O Tannenbaum
Quarte abwärts:	Morgen Kinder wird's was geben; Kleine Nachtmusik
Quinte aufwärts:	Morgen kommt der Weihnachtsmann; Wach auf, meins Herzens Schöne
Quinte abwärts:	Rahmenintervall des Dreiklanges; Die Pauke hat's leicht
Kleine Sexte aufwärts:	(Moll-) Dreiklang plus kleine Sekunde
Kleine Sexte abwärts:	Schicksalsmelodie; Quinte plus kleine Sekunde
große Sexte aufwärts:	In einem kühlen Grunde; (Ein Jäger aus Kurpfalz)
große Sexte abwärts:	Winde wehn
kleine Septime aufwärts:	Rahmenintervall des Dominantseptakkordes
kleine Septime abwärts:	
Oktave:	(Rahmenintervall des Dreiklanges)

aus: Ziegenrucker S.72

5 musikalische Fachbegriffe

5.1 Fachbegriffe für Tempobezeichnung 5.2 Fachbegriffe für Dynamik

6 Literatur

zur Zusammenstellung dieses Kapitels wurde folgende Literatur verwendet:

- | | | |
|---|------------------------------------|----------------------|
| - Carl Dahlhaus,
Hans Heinrich Eggebrecht(Hrsg.) | Brockhaus, Riemann
Musiklexikon | Mainz, München1995 |
| - Ulrich Michels (Hrsg.) | dtv- Atlas zur Musik | München, 1977 |
| - Wieland Ziegenrucker | Allgemeine Musiklehre | Mainz, München, 1979 |
| - Wieland Ziegenrucker | Allgemeine Musiklehre | Mainz, München, 1997 |

B Dirigieren

1 Schlagfiguren

Als Dirigent leitet und gestaltet der Chorleiter das musikalische Geschehen während der Chordarbietungen.

Zum Dirigieren gehören

- a) das „Taktieren“, mit dem das Tempo (Zeitmaß), Takt und Metrik vorgegeben werden und auch der Rhythmus angedeutet wird,
- b) die „Gestik“, mit der die Lautstärke, Dynamik, Agogik sowie Ausdruck und Aussprache als Gestaltungshilfen für die Chorsänger eindeutig und überzeugend dargestellt werden.

Für das Taktieren haben sich einheitliche, überall in der Welt verstandene „Grunds Schlagfiguren“ für alle üblichen Taktarten entwickelt, die jeder Dirigent als „kleines Einmaleins“ kennen und absolut sicher – wie im Schlaf – beherrschen muß.

1.1 Zweiertakt

Zunächst üben wir eine der einfachsten und klarsten Grunds Schlagfiguren, den „Zweiertakt“ (oder auch kurz „Zweier“ genannt):

Mit beiden Händen etwa in Kinnhöhe beginnend, schlagen wir, immer schneller, werdend, nach unten und fangen diese Bewegung federnd ab „1“, sodass sie mit Schwung, leicht auswärts, wieder nach oben führt. Zur Zählzeit 2 schließt sich entsprechend dem Zeitmaß eine (kleinere) Abwärtsbewegung mit erneuter Umkehr an, die zum Ausgangspunkt zurückführt usw..

Zur Ausführung: Voraussetzung für überzeugendes Dirigieren ist die „natürliche“ aufrechte Körperhaltung. Füße etwas auseinander (Basis), Körpergewicht gleichmäßig verteilt, Wirbelsäule gestreckt, Knie nicht durchgedrückt (um Schwünge mit geringstem Kraftaufwand „aus den Knien heraus“ entwickeln zu können). Ideal: Aufrechte Körperhaltung wird allein von der hierzu bestimmten Skelett- oder Haltemuskulatur gewährleistet, ohne daß Bewegungsmuskeln zur Unterstützung herangezogen werden müssen. Diese wären dann nämlich für flüssige, feinfühligere Bewegungen nicht mehr verfügbar! Gesamte Bewegungsmuskulatur in leichter, „hellwacher“ Bereitschaft (Grundspannung, Tonus) bis in die Fingerspitzen hinein, Daumen mit leichtem Druck gegen erstes Glied des Zeigefingers (s. Skizze) sichert die gesamte Armspannung. Der gesamte Arm schwingt aus **lockerer(!)** Schulter.

Die Schlagfiguren sind zunächst mit *beiden Armen* spiegelbildlich, danach mit dem *rechten*, dann mit dem *linken*, zuletzt *abwechselnd* mit dem rechten und linken Arm zu üben.

Die Figuren werden zunächst *großräumig* (= f, ff), danach *kleinräumig* (= p, pp), dann allmählich vom Klein- zum Großräumigen übergehend (= crescendo), dann vom Groß- zum Kleinräumigen allmählich zurückgehend (decrescendo, diminuendo) geschlagen. Dabei muß das einmal begonnene *Zeitmaß beibehalten* werden, beim crescendo also *nicht schneller*, beim decrescendo *nicht langsamer* werden. Konzentrationsübung hierfür: Taktieren mit geschlossenen Augen.

Möglichst oft vor dem Spiegel üben!

1.2 Vierertakt

Der Viererschlag entwickelt sich organisch aus dem Zweier-, wenn wir die Aufwärtsfederung nach der „1“ gewissermaßen nach innen *umkippen lassen*, also nicht bewußt führen.

Erst am Ende dieser Umkippbewegung schalten wir unseren Willen wieder ein und fangen die ableitende Bewegung durch eine Art *Trotzbewegung*, eine Gegenbewegung des Unterarms auf (Zählzeit 2), die so energisch ist daß schließlich die Zählzeit 4 wie von selbst aus der Spitze am Ende der „3“ nach oben schnell:

Die Gewichtung (Betonung) der Zählzeiten (im Vierertakt sind „1“ und „3“ schwere, „2“ und „4“ leichte Zählzeiten) sollte schon beim ersten Einüben der Schlagfiguren deutlich herausgearbeitet werden.

1.3 Dreiertakt

Der Dreierschlag unterscheidet sich grundlegend von allen anderen Schlagfiguren dadurch, daß das Hochfedern nach der „1“ nicht nach außen, sondern *nach innen* geführt wird und dann – unter Überspringen der bisherigen „2“ des Vierertaktes – sofort nach außen zur nunmehrigen „2“ und anschließenden „3“ des Dreiertaktes überleitet. Wir müssen hier also gedanklich und bewegungsmäßig völlig umschalten. Die Schlagfigur wird völlig geprägt von der „1“ als einzigem schweren Takteil im Dreier!

Wird dieser typische Dreier-Rhythmus (Ländler, Walzer) körperlich intensiv mitempfunden, ergibt sich der elegant wirkende, schwungvolle, mitreißende Dreierschlag fast von selbst.

Häufige Anfangsfehler

Hinweis:

Beim Taktieren muss der Ungeübte bisher wenig benutzte Muskeln und Muskelgruppen in ungewohnten, komplizierten Bewegungsabläufen benutzen.

Die ersten Versuche werden daher zunächst etwas hölzern und unbeholfen aussehen.

Da hilft nur eins:

Üben, Üben, Trainieren, Trainieren! So oft wie möglich! Wie Sie üben können?

- 1. schlagen (trocken) vor dem Spiegel oder per Video*
- 2. schlagen und singen*
- 3. schlagen und Noten lesen*
- 4. am Chor*

Nach zweiwöchigem Training wird die Schulter- und Armmuskulatur schon ein wenig belebt und geschmeidiger geworden sein, sodass wir nun verstärkt auf *Deutlichkeit* und *richtige Ausführung* der Schlagfiguren achten können.

Bleiben wir vorerst noch bei dem bisher besprochenen Zweier-, Dreier- und Viererschlag.

Für die Sänger ist es wichtig, daß sie insbesondere die *Zählzeit „1“ als schwersten Taktteil* exakt erkennen können. Um diese ganz präzise Bewegungsumkehr im unteren Totpunkt zu erzielen, können einige Hilfsvorstellungen nützlich sein:

- a) Denken wir uns, die Hand sei nach oben und unten mit Gummifäden eingespannt. Hört unten die Muskelkraft abrupt auf, so wird die Hand von der Spannkraft des Gummis nach oben gerissen.
- b) Denken wir uns unten eine federnde Fläche, auf die die Hand herunterschlägt. Endet im Moment des Aufschlagens die Muskelkraft, wird die Hand federnd nach oben zurückgeschleudert. Diesen Vorgang können wir auch in der Form demonstrieren und „erleben“, daß wir die taktierende Hand mit der anderen *angespannten* Hand – Handfläche nach oben – abfangen, sodass sie blitzschnell nach oben zurückgeworfen wird.

Als nächstwichtige Verfeinerung ist die exakte Beibehaltung der Schlagfiguren im großräumigen wie im kleinräumigen Bereich – und damit ihre Erkennbarkeit – immer wieder zu üben:

1.4 Sechser- und Fünftakt – zur Vervollständigung –

Sechsertakt

Gehen wir beim „Sechser“ vom dynamisch geschlagenen „Vierer“ („1“ stark, „3“ mäßig betont) aus, so entwickelt sich der „Sechser“ ganz einfach dadurch, daß anstelle der bisherigen „2“ nun *zweimal nachfedern* und ebenso in der zweiten Hälfte der Figur:

Häufige Anfangsfehler:

Durch dieses Nachfedern ergeben sich wahrscheinlich zunächst anstelle der früheren Schleifen nunmehr Spitzen, was aber als Vorteil zu sehen ist, weil es dieser neuen Figur in ihrer Vielfalt *Übersichtlichkeit und Klarheit* verleiht.

Der so entwickelte (und empfundene) Sechterschlag demonstriert gut die Doppelgesichtigkeit dieses Taktes, der als *Summe von 6 Einheiten geradlinig* zu sein scheint, in Wirklichkeit aber *dreiermäßig schwingt*, ohne deshalb nur die Summierung von zwei Dreiertakten zu sein.

Da in der 6/8-Musik ständig Differenzierungen vorkommen, seien hier gleich *zwei Varianten* der obigen Grundform gezeigt:

In der Liedliteratur finden sich allerdings nur wenige Beispiele, da die meisten Lieder im Sechsertakt (6/8, 6/4) *halbtaktig* („*alla breve*“) geschlagen werden. „Ars musica II“ enthält einige Sätze im 6/4-Takt, mit denen sich der Sechser üben läßt.

Fünftakt

Der *Fünferschlag* zählt, obwohl in der neueren Musik und in der Folklore häufiger angewendet, zu den schwierigeren, weil er in verschiedenen *Varianten* verwendet wird.

Man muß also zunächst herausfinden, ob es sich melodisch und rhythmisch um einen *echten, durchlaufenden Fünfer* handelt oder um einen *zusammengesetzten*.

Der echte Fünfer *ist als Ganzes unteilbar*. Er hat sein eigenes unverwechselbares Gesicht. Er kreist nicht wie der Dreier und schwingt nicht wie der Sechsertakt rechts-links, sondern *zieht drängend nach vorn!*

Ganz anders wirkt der zusammengesetzte Fünfer, der in den beiden Formen *2 + 3 und 3 + 2* vorkommt.

Der ungeteilte Fünfer muß zunächst „erspürt“ werden, bevor man ihn schlagen kann. Man zählt zügig 1-2-3-4-5 ohne Zwischenbetonung und läßt dabei die Zeiten 2-3-4-5 aus einer leicht betonten, *als rund empfundenen* „1“ gewissermaßen *hervorrollen*. Die besondere Betonung der „1“ kann im Schlagbild durch Verlängerung der Senkrechten deutlich gemacht werden:

Alle hier gezeigten Schlagfiguren sind als Beispiele zu werten, die sich so oder ähnlich „eingebürgert“ haben und überall verstanden werden.

Auch der Sechser und besonders der Fünfer sollten fleißig vor dem Spiegel geübt werden, erst langsam, dann schneller und immer wieder abwechselnd rechts und natürlich großräumig (f) und kleinräumig (p).

1.5 Hinweise:

1. Jeder gute Chorleiter und Dirigent war einmal Anfänger und hat sich die nötigen *handwerklichen Fähigkeiten* genauso fleißig und unverdrossen aneignen müssen wie wir heute. Erst wenn, wie hier die Schlagfiguren in „Fleisch und Blut“ übergegangen sind, unbewußt ohne Denkarbeit ablaufen (wie etwa die Bedienung von Gashebel, Kupplung und Bremse beim routinierten Autofahrer), ist er geistig wieder frei für all die anderen Beobachtungen und Tätigkeiten beim Dirigieren.
2. Jeder „Meister“ seines Faches arbeitet höchst rationell nach dem Grundsatz:
So wenig wie möglich, soviel wie eben nötig!
3. Jeder *gute* Chorleiter hat immer auch einen *guten* Chor, gleich, ob übernommen oder selber aufgebaut. Ein guter, also leistungsstarker Chor, der darüberhinaus nach wochen-, ja monatelanger Probenarbeit nicht nur seinen Part sicher beherrscht, sondern auch genau die Auffassung seines Chorleiters kennt, braucht im abschließenden, krönenden Konzert tatsächlich nur noch *wenige Hilfen*, für einen „pannenlosen“ Ablauf und für letzte Feinheiten des Vortrages.
4. Wenn Sie Chorvorträge einmal intensiv im technischen Ablauf verfolgen und der Zufall es will, daß der Chor etwa infolge ungünstiger akustischer Verhältnisse oder aus irgend einem anderen Anlaß unsicher wird, werden Sie beobachten, daß ein guter Chorleiter *sofort und automatisch* beginnt, die Schlagfiguren betont exakt, insbesondere mit ganz präzise herausgearbeiteter „1“ schlägt und so das „Auseinanderfallen“ verhindert. Stellen Sie sich bitte vor, was passieren würde, wenn vor einem stark verunsicherten Chor nun auch noch der Chorleiter seine Sicherheit verliert, sich *verheddert*, weil er seine Schlagfiguren erst mühsam „zusammenbuchstabieren“ muss!
5. Sobald Sie in die Praxis einsteigen und einen Chor zu dirigieren haben, werden Sie selber feststellen können, wie sehr die absolute Beherrschung der handwerklichen Fertigkeiten die *unverzichtbare Basis* für jede sinnvolle musikalische Arbeit mit dem Chor ist!

Die jetzt aufgewendete Zeit für das gründliche Erlernen der Schlagfiguren macht sich später in mehrfacher Hinsicht bezahlt, insbesondere als *großer Zeitgewinn in der späteren Chorprobenarbeit!*

2 **Mögliche Fehler**

Es ist jetzt an der Zeit, auf einige *häufig zu beobachtende Fehler* hinzuweisen, die sich beim Einen oder Anderen inzwischen eingestellt haben, weil man ja zunächst vollauf beschäftigt war, sich auf die Schlagfigur als solche zu konzentrieren.

Diese „scheinbar nicht so wichtigen“ Fehler sollten wir *jetzt* erkennen und bekämpfen, um sie gar nicht erst allzu fest einzuüben:

1. *Herumwippen oder Tänzeln mit den Beinen*

Die Füße sollten fest mit dem Boden verbunden bleiben, um so dem Chor den Eindruck der Sicherheit, eines festen Standpunktes des Chorleiters zu vermitteln.

2. *Steife, starre Körperhaltung*

Vor allem haben hochgezogene, verkrampfte Schultern die suggestive Wirkung auf die Sänger, ebenfalls zu verkrampfen und als Folge dann flach zu atmen und zu singen. Auch die zur Faust geballte Hand signalisiert Unsicherheit und Verkrampfung. Hier sollten wir versuchen, den Rhythmus des Stückes körperlich mitzuempfinden, innerlich andeutungsweise, ganz gelockert mitzuschwingen.

3. *Schlechte Handhaltung*

Zu stark nach oben oder gar nach unten abgewinkelte Hände wirken verwirrend auf die Sänger, noch stärker der abgespreizte kleine Finger, weil dieser intuitiv als zusätzliche Information aufgefaßt wird, aber nicht gedeutet werden kann.

Die starke negative Wirkung solcher Fehler auf den Chor wird verständlich, wenn wir die Tatsache beachten, daß der Mensch **83%** aller Sinneseindrücke *mit dem Auge*, dagegen nur 11% mit dem Ohr aufnimmt.

3 **Einsatz**

Bevor wir uns weiteren Schlagfiguren zuwenden, wollen wir uns, mit einem Thema befassen, das oft grosse Schwierigkeiten bereiten kann, mit dem ***Einsatz***.

Um einen präzisen Einsatz des Chores, einen überzeugenden Beginn des Chorvortrages zu erreichen, müssen einige Vorbereitungen vorweggehen. Das sind hauptsächlich:

- die Choraufstellung
- die Tonangabe
- die Zeichen zum Einsatz.

Die beiden ersten Gebiete werden an anderer Stelle ausführlich behandelt. Hier sei lediglich darauf hingewiesen, dass wir uns als erstes vergewissern, ob jeder Sänger uns sehen, unser Dirigieren überhaupt wahrnehmen kann und dass zweitens die Tonangabe klar und deutlich erfolgen und vom Chor durch „Ansummen“ bestätigt werden muss. Es schadet nicht nur nicht, wenn die Zuhörer diese Tonangabe mitbekommen; im Gegenteil werden sie hierdurch schon in den zu erwartenden Tonraum eingeführt, gewissermaßen mit vorbereitet.

Das Geben des Einsatzes kann erst jetzt sinnvoll behandelt werden, nachdem die wichtigsten Grundschriftfiguren nach fleissigem Training „beherrscht“ werden.

Der Beginn eines Chorvortrages ist immer ein besonders kritischer Moment. Nicht nur die Sänger sehen dem Einsatz mit äußerster Aufmerksamkeit, vielleicht sogar mit ein wenig Bangen, entgegen, auch die Zuhörer sind ein wenig neugierig und gespannt, ob das Musikstück überzeugend beginnt!

Hier hängt **alles** vom Dirigenten ab! Seine Zeichen, seine Gestik müssen so **klar** und **eindeutig** sein, dass die Sänger sich vollkommen sicher fühlen und willig seiner Zeichengebung folgen.

Nach den ersten Vorbereitungen - Sichtkontakt mit allen Sängern herstellen, Ton angeben, Ansummen des Anfangsakkordes oder -tones durch den Chor - folgt nun der eigentliche Einsatz, der in drei Teilphasen abläuft:

Durch *leichtes Aufrichten* des Körpers und *Anheben der Arme* in die Ausgangsstellung, „suggeriert“ der Chorleiter den Sängern, jetzt einzuatmen, damit der Chor im richtigen Atemrhythmus einsetzen kann. Vermeiden sollte man hierbei ein zu betontes, hastiges Aufrichten, weil dann die Sänger unbewusst ebenso hastig „nach Luft schnappen“ und verkrampfen!

Unmittelbar anschließend muss nun der „Vorbereitungsschlag“ oder besser der „*Aufschlag*“ (im Gegensatz zum späteren „Abschlag“) folgen und in seiner Ausführung schon Tempo, Rhythmus und Lautstärke des Chorsatzes deutlich machen, sodass schon der erste Klang „sitzt“ und das Musikgeschehen wie selbstverständlich abläuft.

Als Aufschlag wird allgemein *eine Zählzeit vor dem Einsatzton* als ausreichend angesehen, insbesondere im Normalfall, wenn der Chor nach vorausgegangener Probenzeit unter seinem eigenen Chorleiter auftritt.

Beginnt ein Chorsatz z.B. auf der „1“, so wäre im $\frac{3}{4}$ Takt *die vorhergehende „3“*, im $\frac{4}{4}$ Takt *die vorhergehende „4“* usw. als Aufschlag zu geben, und zwar in deutlicher, aber betont kleiner Bewegung, während der eigentliche Einsatz, also die „1“ ganz präzise und deutlich geschlagen werden muss:

Für den Anfang kann man aber auch, solange man sich noch nicht sicher fühlt, durchaus auch einmal mit ganz kleinen Bewegungen aus dem Handgelenk heraus einen Takt vorweg zählen, wobei auch die Lippenbewegungen beim leisen Zählen von den Sängern verstanden und als zusätzliche Hilfe angenommen werden.

Etwas schwieriger wird die Sache, wenn der Chorsatz mit einem *Auftakt* beginnt. Auch hier gilt als Norm, dass *eine Zählzeit vorweg* als Aufschlag gegeben wird, dem dann betont deutlich der eigentliche Einsatz folgt.

Wenn also ein Lied im $\frac{3}{4}$ Takt mit der „3“ als Aufschlag beginnt, wird die „2“ als Aufschlag gegeben:

Alle diese Dinge sollte man **immer wieder vor dem Spiegel üben**, zunächst langsam und systematisch aufbauend, später dann im eigentlichen Tempo des jeweiligen Chorsatzes. Im Spiegel können wir jede einzelne Phase unserer Zeichengebung und die dazugehörige Gestik unseres Gesichtsausdrucks sehen und beurteilen, ob sie klar und verständlich sind. Der Spiegel ist unbestechlich und zeigt uns ohne Hintergedanken, ohne jede Peinlichkeit, was wir falsch und richtig machen und hilft uns so, selbst die beste und überzeugendste Bewegungs- und Ausdrucksart, die unserer persönlichen Wesensart entspricht, zu finden und zu trainieren.

Bevor wir uns schwierigeren Fällen zuwenden, sollten wir durch fleißiges Üben und immer erneutes Durchdenken bestimmter Beispiele versuchen, die Einsatzvorbereitungen und den Einsatz selbst zunächst beim Zweier-, Dreier- und Vierertakt einigermaßen sicher vollziehen zu können.

Hier noch zwei Hinweise:

1. *Bleiben Sie auch beim Ansummen auf Ihrem zentralen Platz vor dem Chor ruhig stehen.* Drücken Sie Ihre eigene Unsicherheit oder Nervosität nicht dadurch aus, dass Sie summend vor dem Chor herumlaufen und von Stimme zu Stimme eilen. Wählen Sie als Abstand *zum Chor eine gehörige Distanz*, damit Sie gleichzeitig alle Stimmgruppen „im Auge haben“!
2. In Ihrer Dirigierhaltung dürfen die *Hände nicht über die Höhe Ihres Scheitels* hinausschwingen. Auch hierin drückt sich (neben den dann zu beobachtenden Flugbewegungen) eine chorleiterische Unfähigkeit aus: Man möchte durch ständiges Ausschweifen der Bewegungen den Chor „besser im Griff haben“; das Gegenteil ist jedoch der Fall. Probieren Sie deshalb auch in der Probe aus, den Chor mit sparsamen (aber sehr konzentrierten) Bewegungen zu führen!

Beschäftigen wir uns noch einmal mit der - neben der Tonangabe - wichtigsten Aufgabe „Geben des Einsatzes“:

In gar nicht seltenen Fällen beginnt ein Chorsatz nicht gleichzeitig mit allen Stimmen, sondern die einzelnen Stimmen setzen nacheinander ein.

Auch mitten im Stück kommt es nach bestimmten Abschnitten, die oft mit einer Fermate enden, zu einem neuen Einsatz aller oder einzelner Stimmen.

Hier kommt es entscheidend darauf an, dass wir uns eindeutig der zuerst einsetzenden Stimme durch eine leicht Oberkörperdrehung und entsprechende Blickrichtung zuwenden und so zu erhöhter Aufmerksamkeit auffordern.

Eine ausgezeichnete Übung dieses Vorgangs bildet das *Kanonsingen*, bei dem wir uns in ständigem Wechsel, den jeweils neu beginnenden Stimmen zuwenden müssen. Dies können wir sehr wohl auch allein zu Hause üben, indem wir vier Stühle als Sinnbilder der vier Stimmgruppen im Halbkreis vor uns aufbauen und leise vor uns hinsingend die jeweiligen Einsätze geben. Bei längeren Einsatzphasen lassen wir die Schlagfiguren immer kleiner werden, um dann den Neueinsatz wieder mit voller Bewegung zu geben usw.

Für den Fall, dass beim Gemischten Chor die Männerstimmen *hinter den Frauenstimmen* postiert sind, sollten wir durch deutliches Hochrecken gewissermaßen „über die Frauenköpfe hinweg“ die betreffende Männerstimme durch Blick und Gestik ansprechen.

Beim Kanonsingen muss vor dem eigentlichen Abschlag rechtzeitig das Ende, beispielsweise durch Hochheben der linken Hand, angekündigt werden.

4 Abschlag

Ebenso wichtig, wie der Einsatz eines Stückes ist die *angemessene und überzeugende Beendung des Chorvortrages*.

Alle Sänger müssen gleichzeitig und präzise aufhören. Keine einzelnen Stimmen dürfen „nachklappern“! Das dies gelingt, hängt von der klaren Zeichengebung, dem sogenannten „Abschlag“ des Dirigenten, ab. Das Ende des Schlussakkordes wird allgemein durch eine kurze, prägnante „*Abreißbewegung*“ *aus dem Handgelenk heraus* gegeben. Dieser Abschlag wird je nach musikalischem Charakter, Tempo und sprachlicher Art der Endsilbe in verschiedenen Varianten zu geben sein.

Beim normalen Abschluss ohne Fermate (oder speziellem Effekt) unterscheiden wir folgende drei Varianten:

In diesen Beispielen wird durch „Hochfedern der Arme“ = Verlagerung der Schlagfiguren auf eine höhere Ebene noch einmal die besondere Aufmerksamkeit der Sänger suggestiv herausgefordert.

Fermaten werden durch Verlangsamung bis hin zum „Fast-Stillstand“, erforderlichenfalls durch zusätzliche Hilfen der linken Hand deutlich gemacht.

z.B. Handfläche nach oben gerichtet anheben = lauter werden, Handfläche nach unten, vorne gerichtet = leiser usw.

Besonders deutlich und exakt muss der Abschlag bei Endungen mit Explosiv- oder Verschlusslauten (b, d, g=k, k, p, t, x, z) gegeben werden (siehe oben, Beispiel b). Auch hier kann das Mienenspiel des Dirigenten z.B. das lautlose Mitsprechen mit übertriebener Deutlichkeit der Lippen- und Unterkieferbewegungen sehr zum Gelingen beitragen.

Alle diese Tätigkeiten und deren Zusammenspiel müssen in den verschiedenen Varianten systematisch vor dem Spiegel erprobt und geübt werden.

5 Fermate

Die *Fermate* verbindet beide kritischen Phasen „*Abschlag*“ und „*Einsatz*“ Sie kommt in verschiedenartigster Form vor und bedarf deshalb immer einer besonderen Überlegung.

Hier einige Beispiele:

Mit wachsender Übung und Erfahrung wird es uns immer besser gelingen, die Musik in unserem Körper mitschwingen zu lassen, sodass Mimik, Gestik und Zeichengebung völlig natürlich, wie aus einem Guss wirken.

Damit kommen wir schließlich zum sogenannten „*freien Schlag*“, der „so wenig wie möglich, soviel wie nötig“ an Zeichengebung bringt, wie etwa das weiche, weite Schwingen des Walzers auf der einen Seite oder das Stakkato einer spritzigen Polka auf der anderen Seite.

Voraussetzung aber ist und bleibt die völlige Beherrschung der Grundschlagfiguren und das Bewusstwerden unserer eigenen „*Körpersprache*“, der Ausdrucksweise also, die unserem ureigenen Wesen entspricht.

6 Literatur-Hinweise

Wilhelm Ehmann	Die Chorführung Band 1: Geselliges und umgangsmässiges Singen Band 2: Künstlerischer Chorgesang	1949
Kurt Thomas	Lehrbuch der Chorleitung (Band 1,2,3)	Breitkopf/Härtel, 1936
Martin Wolschke	Elementare Dirigierlehre (112 Seiten)	Mainz

7 Ton-Angabe

Allgemeines zur Ton-Angabe:

Es ist ganz selbstverständlich, dass der Chorleiter mit seiner Tonangabe auf dem Konzertpodium kein Solo-Konzert von sich geben soll. Ebenso wie es klar sein sollte, dass die Tonangabe nicht zum Kunstwerk gehört, sollte aber auch jedem Chorleiter bewusst sein, dass *die genaue Tonangabe* unbedingt *erforderlich* ist!

Der Ton muss immer so angegeben werden, dass der Sänger ihn auch ganz *sicher aufnehmen* kann. **Es ist nicht so schlimm, wenn der Zuhörer im Saal den angegebenen Ton mithört, als wenn der Sänger ihn *nicht* hört!**

Zur Kontrolle für den Chorleiter ist das „Ansummen“ durch den Chor unerlässlich!

7.1 einstimmiges Stück

Es dürfte nach dem eben Gesagten fast schon deutlich geworden sein, dass *ein* Ton meistens *nicht* genügt. So sollte man bei Liedern mit Quartauftakt grundsätzlich die ersten beiden Töne angeben. Dadurch hat der Sänger schon einmal den Grundton der Tonart gehört. Danach geht man auf den Anfangston zurück, den man dann ansummen lässt.

Beispiele:

Man muss wissen, wieviel Töne man angeben muss – man kennt ja seinen Chor. Natürlich nicht mehr als notwendig, aber lieber einen Ton zuviel, als einen zu wenig.

7.2 mehrstimmiger Chorsatz

Fangen alle Stimmen gleichzeitig an, so muss auch jede Stimme ihren Anfangston bekommen. Hierzu einige Beispiele für gemischten Chor:

aus ars musica II S.50, Nr. 65
„Gott hat alles Recht gemacht“

Man singe alle drei Töne, entweder

oder

Die zweite Form ist sicher der ersten vorzuziehen, da hier der Dreiklang vom Grundton her aufgebaut wird.

Man wende sich bei der Tonangabe mit einer kleinen Handbewegung jeder einzelnen Stimme zu und lasse die Sänger sofort den Ton ansummen, sodass ein richtig gesummter F-Dur-Dreiklang erklingt. Hinhören, ob der Dreiklang auch sauber ist! Wenn nicht: Lieber noch einmal neu ansummen lassen, als den ganzen Chorsatz mit einem Missklang beginnen!

aus ars musica II S. 69, Nr.94
„Say, love“

Man scheue sich nicht, den Namen der einzelnen Stimme (also z.B. Sopran) leise mitzusingen!

Wichtig: Als Chorleiterin auf keinen Fall die Anfangstöne der Männerstimmen etwa eine Oktave tiefer angeben; die Männer singen dann garantiert eine Oktave zu tief!

Das Gleiche gilt umgekehrt für Chorleiter: Soprantöne nicht etwa in Originalhöhe versuchen, sondern mit normaler Männerstimme in Tenorlage angeben!

aus ars musica II S. 26, Nr.33
„Der Winter ist vergangen“

aus ars musica II S. 56, Nr.76
 „Es dunkelt schon in der Heide“

aus ars musica II S. 58, Nr.79
 „Verstohlen geht der Mond auf“

Immer der beginnenden Stimme besonders zuwenden.

7.3 Tonabnehmen von der Stimmgabel (A, F, D-Dur)

Wie bekommen wir die Töne?

Ist ein Klavier in erreichbarer Nähe, d.h. wirklich auf dem Podium, sollte man es unbedenklich benutzen. Jeder Chorleiter, auch der, der keinen Klavierunterricht genossen hat, sollte grundsätzlich in der Lage sein, sich auf dem Klavier soweit zurecht zu finden, dass er die Anfangstöne eines Chorsatzes anschlagen kann!

Doch meist ist ein Klavier nicht vorhanden (vor allem auch: hat ein vorhandenes Klavier überhaupt noch die richtige Höhe?), dann müssen wir zu anderen Hilfsmitteln greifen.

Viele nehmen die Stimmflöte, weil sie angeblich am einfachsten ist. Doch auch die Stimmflöte gibt immer nur einen Ton auf einmal an. Die übrigen Töne, die man für den Choranfang benötigt, muss man sich nach dem Gehör zusammensuchen.

Ist man dazu fähig, kann man auch gleich zu dem greifen, was das wichtigste Requisite des Chorleiters ist: **zur Stimmgabel**.

Die Stimmgabel gibt immer den *Ton „a“* an.

Von diesem Ton „a“ aus muss man sich die gewünschten Töne ableiten. Am Einfachsten ist dies, wenn der Ton „a“ im Anfangsdreiklang enthalten ist. Zum Beispiel stehen folgende Chorsätze in A-Dur:

„Es tagt der Sonne Morgenstrahl“	Nr. 7, ars musica II
„Jeden Morgen geht die Sonne auf“	Nr. 40, ars musica II
„Mit Lieb bin ich umfangen“	Nr. 59, ars musica II
„Verstohlen geht der Mond auf“	Nr. 79, ars musica II

Hier ist also der Stimmgabelton „a“ schon der *Grundton*, der Auftaktton „e“ lässt sich leicht finden.

Der Ton „a“ ist aber auch im **D-Dur**- und im **F-Dur**-Dreiklang enthalten:

Beispiel für D-Dur: ars musica II S. 51, Nr.67
 „Von Gott kommt alles her“

Der Tenor hat im Anfangsakkord das a.
 Danach Bass und dann Sopran/Alt, oder,
 was vorzuziehen ist, man singt gleich
 den Dreiklang abwärts

In F-Dur ist „a“ der mittlere Ton, also die Terz: Beispiel Seite 50, Nr.65

Der Ton „a“ wird vom 2. Sopran gesungen. Wir gehen entweder von a nach oben zu c (= kleine Terz) und dann zurück über das a zum Grundton f, oder erst nach unten zum f, evtl. stufenweise a-g-f, dann den Dreiklang aufwärts f-a-c.

Wichtig ist, dass wir uns jedesmal vorstellen können: Ist der Ton „a“ Grundton (A-Dur), Terz (F-Dur) oder Quinte (D-Dur)?

Übung: Eine ständige Gehörübung sollte also von jetzt an sein, vom Stimmgabelton „a“ aus abwechselnd den A-Dur, den F-Dur- und den D-Dur-Dreiklang nach oben und nach unten zu bilden.

7.3.1 Tonangeben in C, G, E, B-Dur

Schwieriger zu finden sind Tonarten, bei denen „a“ nicht im Dreiklang enthalten ist. In C-Dur, G-Dur, E-Dur, B-Dur ist a jedoch in der Tonleiter enthalten.

C-Dur: Die folgenden Beispiele stehen in C-Dur. Wir brauchen hier jeweils nur vom Stimmgabelton a einen Ganztonschritt nach unten zum Grundton g zu gehen, von da aus den Dreiklang singen.

aus ars musica II S. 46, Nr. 62
 „Für all ich krön“

aus ars musica II S. 8, Nr. 6
 „Steht auf“

Wären noch die weiteren Dreiklangtöne c und e anzugeben, so sind sie ebenso leicht zu finden, indem wir von G aus eine Quarte nach oben zum c springen und dann zurück über g nach e und tiefem c oder gleich vom g den Dreiklang abwärts.

G-Dur: Die drei folgenden Beispiele beginnen alle mit dem *Quartenauftakt* d – g. Also: Vom a einen Ganzton nach unten zum g, dann die Quarte abwärts zum d. („Im Märzen“ bzw. „Kleine Nachtmusik“).

ars musica II, S. 54, Nr.73
„Auf, auf, zum fröhlichen...“

ars musica II, S. 50, Nr. 66
„Wir pflügen und...“

ars musica II, S. 37, Nr. 50
„Im Frühtau“

Das Beispiel: „Drei Woche vor Ostern“ hat zu Beginn nur den Ton d und zwar als Oktavsprung von unten nach oben. Der Weg: Von a zum g, dann zum unteren d, danach *den Oktavsprung unbedingt vorsingen!* Dabei schadet es nicht, wenn die Sänger vorher schon den Ton g mitgehört haben; im Gegenteil, dies gibt ihnen ein sicheres Tonartgefühl. Der 2. Tenor muss ohnehin schon bald das g singen.

B-Dur: Hier ist „a“ *der Leitton*. Wir brauchen also nur von a aus einen Halbton nach oben zu gehen, schon sind wir auf dem Grundton.

Beispiele für B-Dur:
„Abschied“

„Mädel, Mädel“

„Vinum schenk ein“

E-Dur: Hier ist „a“ der 4. *Ton der Tonleiter*.

Die Töne des E-Dur-Dreiklangs sind:

Der nächste Ton des Dreiklangs zum Ton „a“ ist also das *gis*.

Beispiel: „Good News in de Kingdom“

7.3.2 Tonangeben in anderen Tonarten

Wirklich schwierig wird die Sache erst, wenn „a“ überhaupt nicht in der Tonleiter enthalten ist! Wir müssen dann zunächst den *nächstliegenden* Tonleiterton suchen. Dieser wird entweder das *ais* – in H- und Fis-Dur – oder das *as* – in Es-, As- oder Des-Dur sein.

Für Es-Dur gibt es noch einen anderen Weg. Beispiel: ars musica II, Nr. 16
„Komm Trost der Welt“

Für g-moll: Beispiel: ars musica II, Nr. 6
„Maria durch ein Dornwald ging“

Für e-moll Beispiel: „What child is this“

Beispiel: „Im Mai, im Mai“

Vielleicht erscheint einigen der Weg etwas weit vom a bis zum Grundton, so wie er zuweilen vorgeschlagen wird, aber: *Je mehr Töne man singt bzw. sich vorstellt, desto fester wird die Tonart bestätigt.*

Grundsätzlich sind dies alles nur Vorschläge. Wer einen kürzeren Weg weiß, auf dem er sich sicher fühlt, möge diesen benutzen.

7.3.3 Tabellen zur Tonangabe mit der Stimmgabel

C Die menschliche Stimme

1 Funktionale Grundlagen der Stimmerzeugung

1.1 Wirkungsweise des Stimmapparates

Singt verschiedene Töne halblaut auf die Silbe „no“ oder „na“ und legt dabei die Hand locker an den Hals.

Ein leichtes Vibrieren (Beben, Zittern) zeigt an, dass im Innern des Kopf- und Brustraumes die Luft in Schwingungen geraten ist. Der Atemstrom versetzt *die Stimmbänder*, die sich *im Kehlkopf* befinden, in Schwingungen, die sich wiederum auf die Luftsäule im Kopf- und Brustraum übertragen. Der Vorgang des Singens ähnelt der Tonerzeugung bei der Oboe. Im Gegensatz hierzu werden die Schwingungen nicht an einem Ende der Luftsäule, sondern in der *Mitte* erzeugt.

1.2 Ton- und Geräuschbildung

Die Resonanzräume oberhalb des Kehlkopfes (Rachen-, Mund- und Nasenhöhle) bilden das „Ansatzrohr“, in dem wir mit Hilfe der *Sprech- (Artikulations-) werkzeuge* Töne und Geräusche formen können, die die Grundlage unseres Sprechens sind. Bei der Erzeugung der Töne sind die Stimmbänder beteiligt, bei der Bildung der Geräusche sind. Bei der Erzeugung der Töne sind die Stimmbänder beteiligt, bei der Bildung der Geräusche nicht.

Durch verschiedenen Einstellung vor allem der Mundhöhle formen wir Laute von bestimmter Farbe: die **Vokale, Umlaute und Diphthonge**.

Bei den **Konsonanten** (Geräuschen) unterscheiden wir *Verschluss- und Reibelaute*. Die Verschlusslaute b, p, t, k usw. entstehen, wenn der Atemdruck ein Hindernis sprengt, das sich an den Lippen, an den Zähnen oder am Gaumen bildet. Bei den Reibelauten f, j, s usw. erzeugt der Atemstrom durch Reiben an bestimmten Stellen des „Ansatzrohres“ Geräusche.

Ist aber bei den Konsonanten auch der Stimmklang beteiligt (Klanggeräusche), so sprechen wir von **Halbkonsonanten** l, m, n, usw.

1.3 Die Tonstütze

Auf dem „Luftpolster“ erhebt sich die *schwingende Luftsäule*. Darauf schwebt der Ton wie ein Zelluloidball auf einem Wasserstrahl. Luftpolster und Luftsäule bilden im Augenblick des Singens die Tonstütze, so wie eine Säule erst „Stütze“ wird, wenn eine Last darauf ruht. Die Länge der Klangsäule hängt von der Höhe des Tones ab. Wie bei den Orgelpfeifen verkürzt sich nach der Höhe zu die schwingende Luftsäule.

1.4 Die Register

Wir kennen drei Stimmbereiche, die wir Register nennen:

- das *Brustregister* (der Ton resoniert vor allem im Brustraum),
- das *Mittelregister* (der Ton resoniert vor allem im Mundraum),
- das *Kopfreister* (der Ton resoniert vor allem im Kopfraum oberhalb des Zäpfchens, das sich bei zunehmender Höhe immer mehr in sich zusammenzieht).

Während sich Brust- und Mittelregister klanglich kaum unterscheiden, hat das Kopfreister eigene Klangqualitäten. Diese gilt es zu entwickeln. Das Mittelregister fängt mit dem c' (bei Männerstimmen) oder c'' (bei Frauen- und Kinderstimmen) an. Der Beginn des Kopfreisters hängt von der Stimmgattung (Sopran, Alt, Tenor, Baß) ab. Bei Knaben- und Mädchenstimmen ist im allgemeinen fis'' oder g'' der erste Kopfreistererton. Dieser klingt bei ungeübten Sängern dünn, pfeifenartig, oft auch hauchig und wird *Fistelstimme* oder bei Männerstimmen *Falsett* (lat. falsche Stimme) genannt.

Um das Kopfreister sängerisch brauchbar zu machen, müssen sich die *Schwingungen vom Kopf her auf die gesamte Tonsäule übertragen*. Dieser *zwerchfellverbundene Kopfreistererton* ähnelt dem weichen Klang eines gestopften Waldhorns. Wir erspüren bei völliger Atemruhe den Sitz des kleinen dünnen Tones, indem wir ihn auf die Silben no oder na leicht „antippen“. Dabei entsteht eine *Luftverdichtung*, die wir als *Anschlagpunkt an der Schädeldecke* spüren.

Dieser Fistelton wird über einen zwischen Kichern und Greinen liegenden Klangausdruck vorsichtig zum Mezzoforte verstärkt, nicht als Schwellton, sondern in stärker werdenden Einzeltönen. Der Anschlagpunkt im Kopf darf sich dabei nicht verschieben und die Halsmuskulatur nicht spannen. (Bei manchen Stimmen dauert es sehr lange, bis sich die Verbindung zum Zwerchfell einstellt. Man muß dann mit großer Geduld weiterüben.) Die *Töne des Mittelregisters* werden ebenso durch leichtes Antippen erfüllt. Der *Anschlagpunkt* liegt dann *vorn am Gaumen*.

1.5. Mutation

- Was geschieht, wenn sich der Stimmbruch einstellt?

Mädchen und Jungen kommen gleicherweise in den Stimmbruch: Mädchen etwa mit 12 Jahren, Jungen etwas später. Der **Stimmbruch** oder die **Mutation** kann aber auch früher eintreten oder sich verzögern! Bei Mädchen ist die Mutation nicht so auffällig wie bei Jungen.

- Was geschieht äußerlich?

Der Kehlkopf und die Stimmbänder wachsen in überraschend kurzer Zeit. Die Schleimhäute röten sich wie bei einer Entzündung und schwellen an.

- Was ist erkennbar und hörbar?

Bei Jungen: Die Stimme fängt an „umzukippen“, sie klingt belegt und heiser. Die Töne sprechen schlecht an. Das Singen verursacht oft Schmerzgefühle. Aber schon nach wenigen Monaten fallen die Behinderungen fort und das Stimmorgan gewinnt im „neuen“ Tonbereich an Fülle, Glanz, Farbe und Umfang.

Bei Mädchen: Die Stimme bekommt einen spröden, hauchigen Beiklang. Sie ist oft monatelang belegt. Auch beim bloßen Sprechen treten mitunter Ermüdungsgefühle auf. Vorübergehend können einige Töne in der Höhe verlorengehen. Die Tongebung ist unsicher.

- Was können wir in dieser Zeit für unsere Stimme tun?

Zu Schwierigkeiten kommt es eigentlich nur, wenn vor der Mutation die Stimme durch zu lautes Singen, Schreien usw. überanstrengt wurde. Es ist falsch, in der Zeit des Stimmbruchs das Singen völlig einzustellen. Beachtet aber: Übertriebenes Leisesingen kann genau so schädlich wie Lautsingen oder gar Schreien sein.

2 Chorische Stimmbildung

2.1 Allgemeine Zielsetzungen der chorischen Stimmbildung

- Gesunde Stimme, Singen ohne Schmerzen und falsche Spannungen
- wohlklingende, tragende Stimme
- Anpassung in homogenen Chorklang
- Stimmliche Flexibilität bezüglich Tonhöhe, Klangfarbe, Dynamik, Artikulation

2.2 Aufbau der chorischen Stimmbildung

Haltung	Körpergefühl Lockerung Aufrichtung innere Aufmerksamkeit
Atmung	Kontrolle der Ein- und Ausatmung (bewußt geführte Ausatmung; impulsartige Luftstöße; Tiefatmung; „Schnappatem“)
Stimmansatz	Bewußtmachen der Resonanzräume Beginn mit leichter Kopfstimme für Lockerheit (Achtung mit Fehl-Spannungen)
Register- und Vokalausgleich	Bewußtmachen des unterschiedlichen Sitzes der Vokale, Training der „singökonomischen“ Vokalformung Mischen und Isolieren der verschiedenen Stimmregister Training des weichen Übergangs zwischen den Registern Üben von großen Intervallsprüngen
Artikulation	Bewußtmachen des Sitzes der Konsonanten (labial, dental, guttural) Muskeltraining und Lockerung der Mundwerkzeuge Verbindung mit Vokalen

Verbindung und Anwendung der einzelnen Kapitel an Literatur-Stellen

2.3 Motivation für Laienchor-Sängerinnen und –Sänger

- Bewusst machen der Zielsetzung und Anregung zu differenziertem Hören bei den Chorsänger(inne)n
- anregende „Verpackung“ der Übungsinhalte, z.B. Körperbewegung, Bewegen im Raum, Partnerübungen, Experimentieren, Vorgabe von Bildern oder Vorstellungen, Stimmbildungskanon, Stimmbildung im Lied, Einbauen von ansprechenden Textzeilen,

2.4 Dirigieren von Stimmbildungsübungen

- die Bewegungen sollten Übungsinhalt anzeigen. Beim Vormachen schon Technik durch Gesten unterstreichen. So kann in der Literatur durch bestimmte Gesten an technische Aspekte erinnert werden, die in der Stimmbildung geübt wurden.
- Die Übung beginnt schon in der vorbereitenden Geste!
- Die Gesamthaltung der Chorleiterin sollte Charakter der Übung widerspiegeln und Vorbild für den Chor sein (der Chor ist Spiegel seines Chorleiters)
- Anzeigen eines Metrums ist nicht immer nötig

2.5 Stimmbildung vor einem Konzert

Stimmbildung vor dem Konzert hat vorwiegend die Funktion,

- die technischen Funktionen wieder wachzurufen (keine Erarbeitung neuer Schwierigkeiten)
- auf die akustischen Verhältnisse des Konzertraumes vorzubereiten
- singtechnisch auf die Stilepoche des Programms vorzubereiten
- Konzentration zu sammeln
- Aufregung zu beruhigen und zu lockern
- stimmtechnisch schwierige Phrasen noch einmal zu wiederholen

3 Literatur-Hinweise

Ehmann/Haasemann	Handbuch der chorischen Stimmbildung	Kassel, Basel, London 1981 (1993)
Göstl, Robert	Singen mit Kindern Modelle für eine persönlichkeitsbildende Kinderchorarbeit	Regensburg 1996
Hein, Hartmut	Sprechen, Singen, Gestalten Ein Liederbuch zur Stimmbildung	Wolfenbüttel, 1996
Hofbauer, Kurt	Praxis der chorischen Stimmbildung	Mainz, London, New York 1978
Mohr, Andreas	Handbuch der Kinderstimmbildung	Mainz, London, Madrid 1997 (1998)
Münden, G.P.	Kinderchorleitung	ConBrio 1996
Seckinger, Konrad	Stimmbildungskanons	Schmid Verlag 1990