

musik wissen

easy to learn

LEVEL 3

ADVANCED

- 🎵 **Notenlehre**
- 🎵 **Rhythmik**
- 🎵 **Vortragsbezeichnungen**
- 🎵 **Formenlehre**
- 🎵 **Play Music**
- 🎵 **Training**

Musiklehre 2.0

Der moderne und dynamische Weg für kompetentes Musikwissen und mehr Spass an der Musik.

Emil Wallimann + Peter Wespi Verlag

inklusive E-Learning-Programm
und Eartraining

Inhaltsverzeichnis

K = Klassisch – klassische Harmonielehre, klassische Musik, Kunstmusik von Renaissance bis Gegenwart
M = Modern – moderne Harmonielehre, Jazz-Harmonielehre, moderne Musik (Pop, Rock usw.)

🎵 Notenlehre

Alt- und Tenorschlüssel	6
Oktavierende Schlüssel	6
Komplementär-Intervalle	7
Intervalle über der Oktave	9
Suspended-Dreiklänge	10
Vierklänge im Dur-System	12
Vierklänge Umkehrungen	15
Dominante und Tritonus	17
Akkorde und ihre Kraft	20
Stimmführung	21
Stimmführung 1: K	22
Stimmführung 1: M	24
Kadenzen 1	28
Guide Tone Lines	31
Kirchentonarten und Modi	33
Pentatonik Modus I bis V	36
Melodik	39
Dreiklänge im Moll-System	43
Hauptstufen in Moll	44
Moll-Kadenzen	45
Stimmführung 2: M	47
Kadenzen 2	53
K: Schlüsse	54
M: Verbindung II- ⁷ V ⁷ I	56
M: Harmonische Analyse	58
M: 1625	59
M: Subdominanten-Kadenz	60
Konsonanz und Dissonanz	61
Naturtonreihe und Obertöne	62

🥁 Rhythmik

Notationsregeln	64
Gesangs- und Chor-Notation	68
Kombinierte Taktarten ohne durchgehenden Puls	70
Metrische Modulation	72
Doubletime, ternär Doubletime	74
2 über 3	76
4 über 3	78
Habanera	80
Clave	81

🎧 Vortragsbezeichnungen

Vortragsbezeichnungen – Inhalt Level 1 und 2	83
Musikalischer Charakter – Inhalt Level 1 und 2	84
Abkürzungen für Töne	85

Inhaltsverzeichnis

Sempre und simile	86
Oktavierungslinien	87
Allgemeine Angaben	88
Spieltechniken	88

Formenlehre

Motiv-Weiterverarbeitung	90
Rondo	93
Variation	94
Sonatine und Sonate	96
Sonatensatzform	99
Kleine binäre oder zweiteilige Form	100
Vokalformen	101
Melodie und Gegenmelodie	102
Ostinato	105
Riff	106
Vamp	108
Break und Fill	109

Play Music

M: Slash-Notation	110
M: Call and Response	112
M: Improvisation basic	113
Notensatz mit dem Computer	115
Zweistimmig	116
M: Leadsheet	118
Partitur basic	119
M: Songwriting basic	122
Besetzungen	124
Stilistik	126

Training

Eartraining

Skills Level 3	129
----------------	-----

Exercises

Exercises Notenlehre	130
Exercises Rhythmik	134
Exercises Vortragsbezeichnungen	136
Exercises Formenlehre	137
Exercises Play Music	138

Index

Grafik- und Symbol-Index	140
Alphanumerischer Index	141



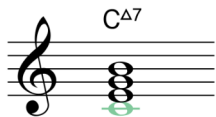
Vierklänge Umkehrungen

Das Prinzip der Umkehrungen von Dreiklängen (Level 2, Seite 39) wird auch bei den Vierklängen angewendet. Mit vier Tönen sind drei Umkehrungen möglich. Dabei wird für eine nächste Umkehrung jeweils der unterste Ton um eine Oktave nach oben versetzt. Dabei bestimmt jedoch nicht die neue Position des oktavierten Tons die Umkehrung, sondern der daraus resultierende neue tiefste Ton.

In den Beispielen ist ersichtlich, dass der unterste Ton immer der gleiche Ton ist – unabhängig davon, in welcher Oktave er sich befindet.

Grundstellung

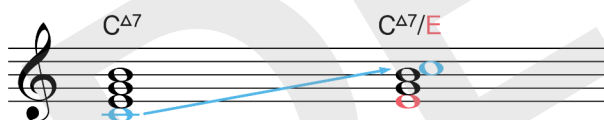
Der **Grundton** ist der **unterste Ton**.



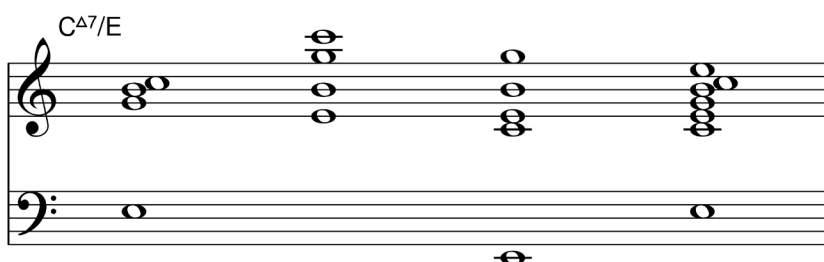
Erste Umkehrung

Bei der ersten Umkehrung wird der **Grundton** der Grundstellung um **eine Oktave nach oben versetzt**, wodurch die Terz zum untersten Ton wird. Die klassische Bezeichnung für den daraus entstehenden Akkord ist Quintsextakkord.

In der modernen Musik und in **musik-wissen – easy to learn** werden dafür **Slash-Bezeichnungen** verwendet. Dabei wird die Akkordangabe mit einem Schrägstrich (slash) und der Angabe des **tiefsten Tons** ergänzt.



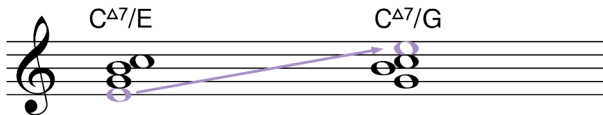
Beispiele für die erste Umkehrung



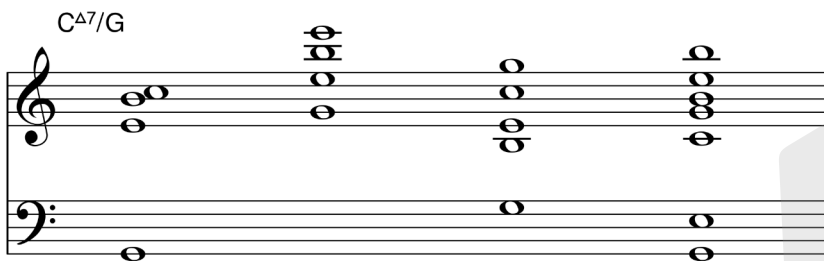


Zweite Umkehrung

Bei der zweiten Umkehrung wird der **tiefste Ton** der ersten Umkehrung um **eine Oktave nach oben versetzt**, wodurch die Quinte zum untersten Ton wird. Die klassische Bezeichnung für den daraus entstehenden Akkord ist Terzquartakkord.

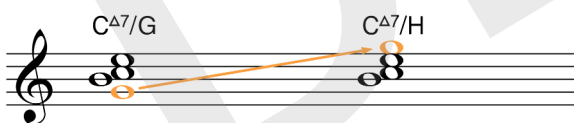


Beispiele für die zweite Umkehrung

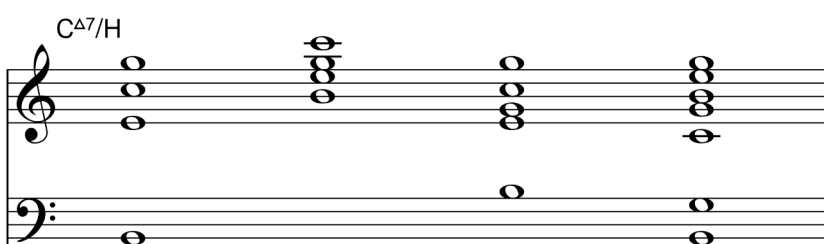


Dritte Umkehrung

Bei der dritten Umkehrung wird der **tiefste Ton** der zweiten Umkehrung um **eine Oktave nach oben versetzt**, wodurch die Septime zum untersten Ton wird. Die klassische Bezeichnung für den daraus entstehenden Akkord ist Sekundakkord.



Beispiele für die dritte Umkehrung





Dominante und Tritonus

Die funktionale Harmonielehre oder Funktionstheorie analysiert und beschreibt die Funktionen von Akkorden und deren Spannungs-/Entspannungs-Verhältnisse zueinander. Der wichtigste Akkord in diesem Zusammenhang ist der Dominantsept-Akkord oder die Dominante auf Stufe V eines diatonischen Raumes. Die Audio-Clips im E-Learning unterstützen die Erklärungen.

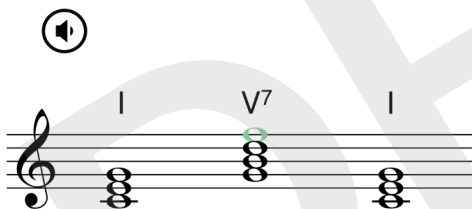
Grundton

Bereits als Dreiklang hat die Dominante den Drang, auf Stufe I aufgelöst zu werden (Level 2, Seite 40). Dieser Drang ist selbst dann deutlich wahrnehmbar, wenn nur die beiden Grundtöne gut zu hören sind. Somit ist bereits der Sprung des Grundtons eine reine Quinte abwärts (Quintfall) ein Hinweis auf das Spannungs-/Entspannungsverhältnis von Dominante zu Tonika.

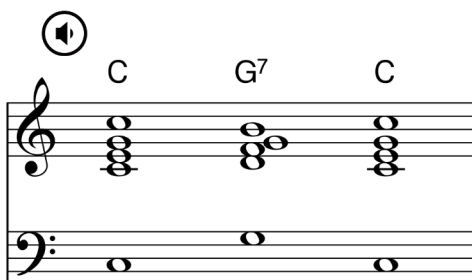


Kleine Septime auf Stufe V

Mit der hinzugefügten **kleinen Septime** auf Stufe V wird die Spannung verstärkt.

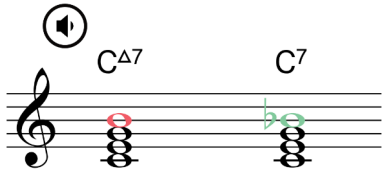


Mit der Umkehrung der Dominante und den zusätzlichen Grundtönen als Oktavierung beim Akkord und in der Bass-Lage kann der Drang noch deutlicher wahrgenommen werden.

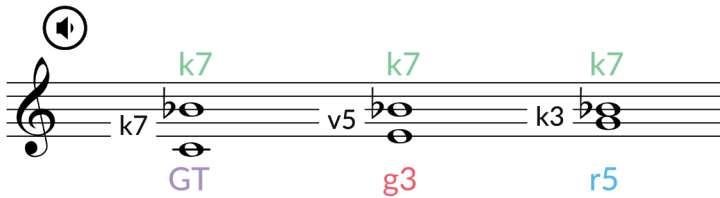




Die Vierklänge der Tonika und der Dominante unterscheiden sich lediglich durch die **grosse** und **kleine** Septime. C^{Δ7} ist die **Tonika** in C Dur, C⁷ die **Dominante** in F Dur.



Es ist daher naheliegend, dass die Ursache für den Drang der Dominante bei der kleinen Septime liegt. Nachfolgend der Vergleich der **kleinen Septime** mit den anderen drei Tönen der Dominante (**GT, g3, r5**).



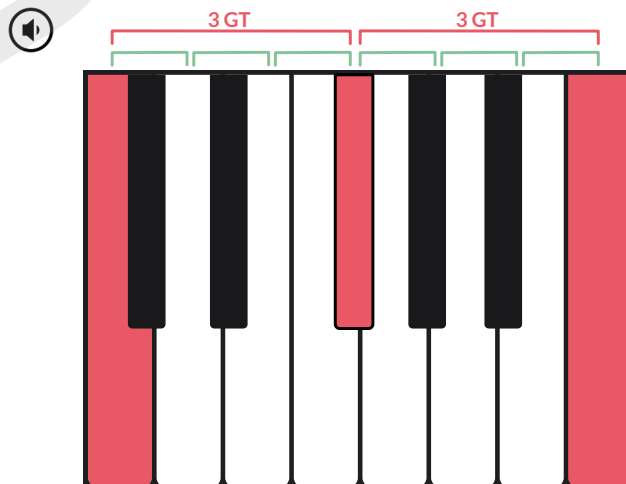
Dabei entstehen diese Intervalle:

- kleine Septime** und **Grundton**: kleine Septime
- kleine Septime** und **grosse Terz**: verminderte Quinte
- kleine Septime** und **reine Quinte**: kleine Terz

Die verminderte Quinte zwischen der grossen Terz und der kleinen Septime verursacht die grösste Spannung. Enharmonisch verwechselt ist es die übermässige Quarte. Dieses Intervall wird auch als Tritonus bezeichnet.

Tritonus

Tri tonus steht für drei Töne. Der Tritonus ist eine übermässige Quarte oder eine verminderte Quinte und hat einen spannungsgeladenen, drängenden Klang.





Der Tritonus ist der Grund dafür, dass die Dominante eine Spannung enthält. Die Strebewirkung der beiden Töne erzeugt den Drang, auf Stufe I zu führen und die Dominante aufzulösen.

Nachfolgend die Reduktion der Dominante auf die beiden Elemente Grundton und Tritonus mit der Bewegung der einzelnen Töne. In den Audio-Clips im E-Learning ist die gesamte Bewegung, sowie die Hervorhebung der einzelnen Tonschritte zu hören.

- Die **kleine Septime** führt um einen Halbtonschritt nach unten zur **grossen Terz**.
- Die **grosse Terz** führt um einen Halbtonschritt nach oben zum **Grundton**.
- Der **Grundton** bewegt sich eine reine Quinte abwärts (Quintfall).

- Die **grosse Terz** führt um einen Halbtonschritt nach oben zum **Grundton**.
- Die **kleine Septime** führt um einen Halbtonschritt nach unten zur **grossen Terz**.
- Der **Grundton** bewegt sich eine reine Quinte abwärts (Quintfall).

Leitton und Gleitton

Der Halbtonschritt von der grossen Septime zu reinen Oktave (im diatonischen Raum C Dur von H zu C) ist der Leitton (Level 2, Seite 26). Der andere Halbtonschritt, derjenige von der reinen Quarte zur grossen Terz (im diatonischen Raum C Dur von F zu E), ist der Gleitton.

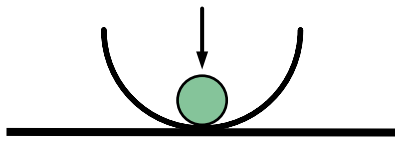


Akkorde und ihre Kraft

Akkorde enthalten durch ihre Intervall-Struktur und durch die Stufe, auf der sie gesetzt sind, eine spezifische Kraft, die sich auf ihre Funktion auswirkt. Durch die gezielte Verwendung dieser Kräfte werden in Akkordfolgen Spannungs-/Entspannungsverhältnisse erzeugt. Dabei ist es möglich, Akkorde mit gleicher Kraft auszutauschen.

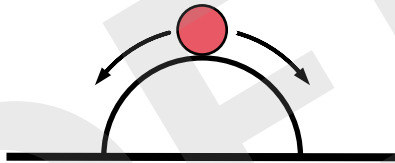
Es existieren drei verschiedene Gruppen von Akkorden.

Stabile Akkorde



- Visualisierung: Die **Kugel** in einer Schale bleibt unten.
Funktion: Sie sind **statisch** und werden als **Auflösung** verwendet.
Stufen: Sie befinden sich auf den diatonischen Stufen I, III und VI.

Labile Akkorde



- Visualisierung: Die **Kugel** auf einer Schale will nach unten.
Funktion: Sie enthalten **Spannung** und **wollen aufgelöst** werden.
Stufen: Sie befinden sich auf den diatonischen Stufen V und VII.

Indifferente Akkorde



- Visualisierung: Die **Kugel** auf einer Ebene kann sich nach allen Seiten bewegen.
Funktion: Sie sind **unbeständig**, weder stabil noch labil.
Stufen: Sie befinden sich auf den diatonischen Stufen II und IV.



I IV V I – Bewegungen in der Oktav-, Quint- und Terzlage

Dies sind alle Stimmbewegungen der Kadenzen von Seite 25:

I IV V I und Kadenzen – interessant und wissenswert!

Die Akkordfolge I IV V I wird oft als klassische Kadenz bezeichnet, was jedoch historisch nicht nachvollzogen werden kann. Die klassischen Kadenzen basieren auf den Klauseln (Seite 22) und richten sich primär an den Stimmführungen. Das bedeutet jedoch nicht, dass mit den Klauseln nicht auch eine Akkordfolge I IV V I entstehen kann.



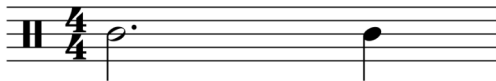
Wird derselbe Rhythmus auf diese Weise notiert, ist **Beat 3 sichtbar**. Ebenso sind durch die Figuren die beiden Takthälften sichtbar und es ist möglich, sich daran orientieren.



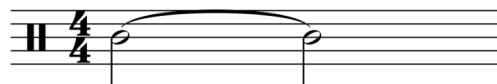
Ausnahmen

Dies sind die Ausnahmen, bei denen Beat 3 nicht sichtbar sein muss:

Ausnahme



sichtbare Taktmitte nicht notwendig



Rhythmische Notation mit Computer – interessant und wissenswert!

Im Kapitel Notensatz mit dem Computer Seite 115 und im E-Learning wird diese Arbeitsweise näher erklärt. Professionelle und semi-professionelle Lösungen sind entsprechend programmiert, dass die Notationsregeln korrekt umgesetzt werden. Bei kostenloser oder sehr günstiger Software beziehungsweise Apps ist dies nicht immer gewährleistet. Deshalb ist es empfehlenswert, sich vor einem Kauf darüber zu informieren. Notationsprogramme ohne diese Funktion sind unbrauchbar.



Sichtbarkeit der Beats

Durch die Einhaltung dieser Regel wird die Lesbarkeit enorm erhöht. Sie betrifft Achtelnoten und kleinere Notenwerte. Alle Noten, die im gleichen Beat enthalten sind, werden mit einem Balken verbunden. Auf diese Weise sind die Beats anhand der Balkengruppen sichtbar, wobei im Normalfall die erste Note eines Balkens auf dem Beat erfolgt.

Falsch: Rhythmus ohne Sichtbarkeit der Beats durch Balken

Dieser Rhythmus ist schlecht lesbar. Durch die Anordnung von verschiedenen Notenwerten mit Fähnchen ist keine Struktur erkennbar.



Auch die Hilfstaktstriche (Level 2, Seite 75) verbessern die Lesbarkeit nur minimal. Auf den ersten Blick ist nur **Beat 1** eindeutig erkennbar. **Beat 2, 3 und 4** befinden sich **irgendwo zwischen zwei Noten**.



Richtig: Rhythmus mit Sichtbarkeit der Beats durch Balken

Erst mit der Gruppierung der Beats durch Balken wird die Struktur sichtbar und der Rhythmus gut lesbar. Es entstehen Noten-Kombinationen, die man als Gruppe lesen und umsetzen kann. **Jeder Beat** ist als **erste Note eines Balkens** erkennbar.



Sichtbarkeit der Beats – interessant und wissenswert!

Es kommt vor, dass Notenschreibende die Regel über die Sichtbarkeit der Beats durch Balken nicht kennen oder eine Software benutzen, die nicht fähig ist, diese Regel korrekt umzusetzen. Solche Noten enthalten oftmals Rhythmen, die schwer zu lesen sind. Es ist daher empfehlenswert, bei Noten mit ungewohnten Rhythmen oder verwirrenden Notenbildern diese auf das korrekte Einhalten dieser Notationsregel zu untersuchen und notfalls entsprechend abzuändern.



Ausnahmen und Alternativen

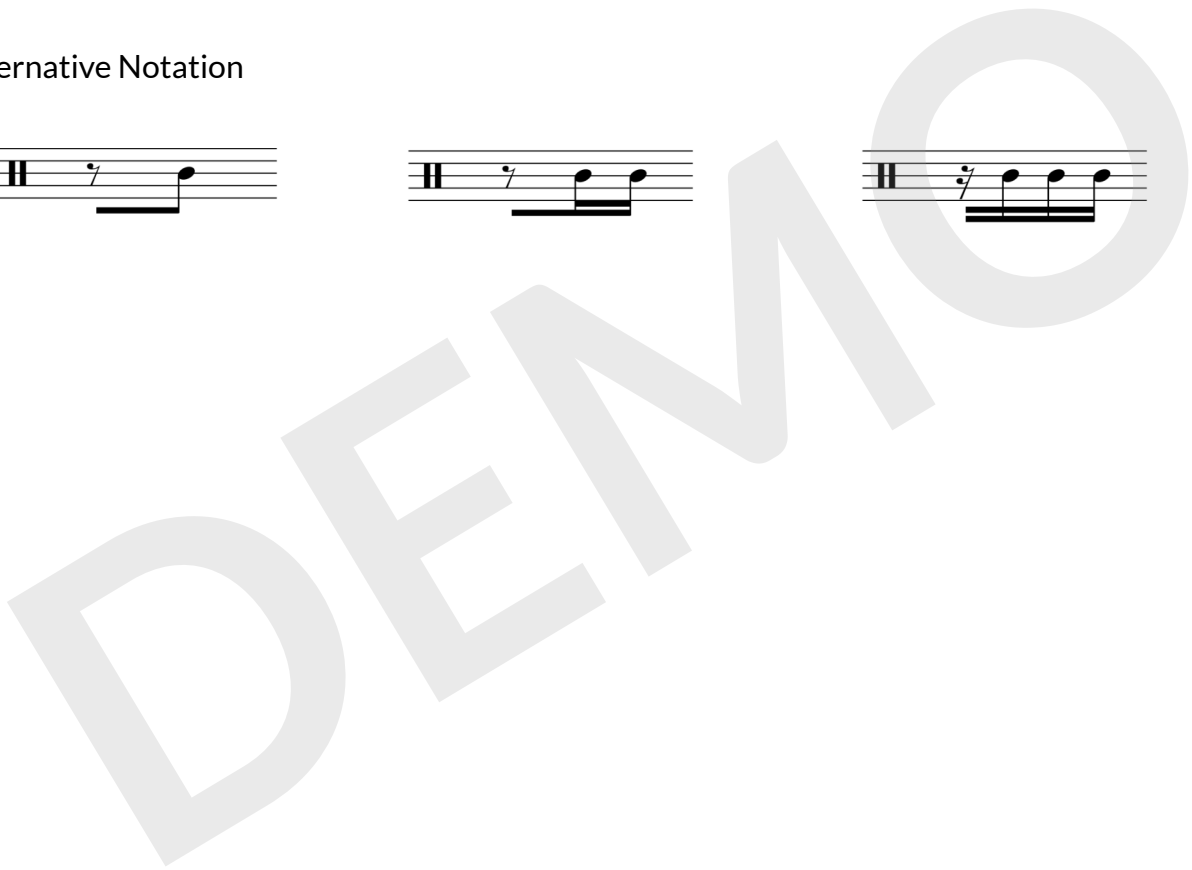
Die gebräuchliche Musik-Notation enthält auch Potenzial für Optimierungen. Man kann dies anhand der Ausnahmen bei der Sichtbarkeit der Beats durch Balken feststellen.

Nachfolgend einige Beispiele in der gebräuchlichen Notation, bei denen die Regel nicht zutrifft. Ergänzt wurde eine alternative Notation, mit der die Sichtbarkeit der Beats mit Balken wieder stimmt.

Ausnahme in der gebräuchlichen Notation



Alternative Notation





Notation mit Fähnchen und Balken – syllabisch-melismatische Notation

Melisma bedeutet, dass verschiedene Töne auf einer Silbe, respektive auf einen Vokal gesungen werden. In diesem Fall werden diese Töne mit einem Balken verbunden. Der Balken hat daher keine Funktion auf die rhythmische Lesbarkeit in Bezug zum Beat.

Dieses Beispiel zeigt eine lange melismatische Passage auf der Silbe **Men** von Menge.

Messiah (Georg Friedrich Händel)

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff contains the vocal line with lyrics: "Gross war die Men- ge der Bo- ten Got- tes, gross war die Men_____". The word "Men" is followed by a long horizontal line. The bottom staff continues the melody with lyrics: "ge der Bo- ten Got- tes". The melisma on "Men" is highlighted with blue notes and a blue line.

Erst mit der Instrumental-Notation mit Berücksichtigung der Regel für die Sichtbarkeit der Beats wird die Rhythmik gut lesbar.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff contains the vocal line with lyrics: "Gross war die Men- ge der Bo- ten Got- tes, gross war die Men_____". The bottom staff contains an instrumental accompaniment with lyrics: "ge der Bo- ten Got- tes". The rhythm is clearly visible due to the instrumental notation.

Chor-Notation – interessant und wissenswert!

Die meisten professionellen Notationsprogramme sind so eingestellt, dass auch bei Gesangs- und Chorstimmen die Notationsregel betreffend Sichtbarkeit der Beats eingehalten wird. Ein syllabisches und syllabisch-melismatisches Notenbild muss dann gezielt erzwungen werden.



Kombinierte Taktarten ohne durchgehenden Puls

In Level 2 wurden die kombinierten Taktarten behandelt, bei denen ein regelmässiger Puls vorhanden ist (Level 2, Seite 67 - 70). Diese werden nun mit den kombinierten Taktarten ohne durchgehenden Puls ergänzt.

In den meisten Fällen werden Taktarten ohne durchgehenden Puls durch Kombinationen von Gruppen mit zwei und drei Achteln gebildet. In beiden Gruppen erfolgen die Achtel im gleichen Tempo. Dabei wird der erste Achtel jeder Gruppe betont.

Für die Zählweise der kombinierten Taktarten ohne durchgehenden Puls existieren viele Varianten mit Silben, Wörtern und Zahlen. Im E-Learning ist eine Sammlung mit diversen Zählweisen zu finden.

In den nachfolgenden Beispielen wird eine neutrale Zählweise verwendet. Dabei steht der Buchstabe **B** für **Beat** und das Plus-Zeichen **+** für die **restlichen Achtel**.

5/8-Takt

Der 5/8-Takt besteht aus einer Zweier- und einer Dreiergruppe. Die daraus resultierenden Gruppierungen sind 3-2 und 2-3.

3-2-Gruppierung

🔊

B + + B +

2-3-Gruppierung

🔊

B + B + +



7/8-Takt

Der 7/8-Takt besteht aus zwei Zweier- und einer Dreiergruppe. Die häufigsten Gruppierungen sind 2-2-3 und 3-2-2.

2-2-3-Gruppierung

7/8

B + B + B + +

3-2-2-Gruppierung

7/8

B + + B + B +

8/8-Takt

Der 8/8-Takt kann auch als normaler 4/4-Takt notiert und gezählt werden. Sein Merkmal ist jedoch die 3-3-2-Gruppierung ohne durchgehenden Puls.

8/8

B + + B + + B +

Zusammengesetzte Taktarten – interessant und wissenswert!

Bei kombinierten Taktarten ist der Puls am häufigsten die Viertelnote (Level 2, Seite 67). Im Normalfall wird dabei das Tempo so gewählt, dass ein durchgehender Puls möglich ist. Bei zu hohem Tempo ist der regelmässige Puls nicht mehr einzuhalten und die Gruppierungen werden zur rhythmischen Orientierung. Wie bei *Alla breve* ist daher nicht die Notation, sondern die Wahl des Tempos entscheidend. Die ungeraden Taktarten mit Achtelnoten als Puls sind ein grafischer Hinweis für ein eher schnelles Tempo und für eine Interpretation ohne durchgehenden Puls.



Metrische Modulation

Unter dem Sammelbegriff Metrische Modulation fällt alles, was mit dem Wechsel von Tempo und Taktart zusammenhängt. Exakte und eindeutige Angaben sind zwingend, damit sie korrekt befolgt werden können.

Tempo- und/oder Taktart-Wechsel bei neuen Teilen

Die einfachste und häufigste metrische Modulation ist der Wechsel des Tempos und/oder der Taktart nach einem abgeschlossenen Teil. Die Situation ist ähnlich, wie wenn ein neues Stück beginnen würde.

Ballade, ♩ = 80 BPM

schneller Walzer, ♩ = 160 BPM

Taktart-Wechsel: Konstantes Tempo

Wenn bei einem Taktart-Wechsel kein neues Tempo angegeben wird, bleibt der **Puls konstant**. Der Wechsel bezieht sich auf die Puls-Betonung (Taktart, Level 1, Seite 37) und/oder die Unterteilung (Charakter, Level 1, Seite 41).

♩ = 80 BPM

♩ = 80 BPM

♩ = 80 BPM

Der Puls bleibt konstant, eine neue Tempo-Angabe ist nicht notwendig. Im 6/8-Takt wird die punktierte Viertelnote zum Puls, im 4/4-Takt wieder die Viertelnote.

Taktart-Wechsel: Tempo-Wechsel durch rhythmischen Bezug

Ein **rhythmischer Bezug** kann bei einem Taktart-Wechsel die Veränderung des Tempos bewirken. Weil der rhythmische Bezug eindeutig ist, muss das neue Tempo nicht angegeben werden.

♩ = 120 BPM

♩ = 80 BPM

♩ = 60 BPM



Tempo- und/oder Taktart-Wechsel innerhalb eines Stücks oder Teils

Die Wechsel innerhalb eines Stücks oder Teils basieren auf den vorherigen beiden Varianten mit konstantem Tempo oder durch rhythmischen Bezug.

All You Need Is Love (John Lennon + Paul McCartney)

Nach der Marseillaise-Fanfare folgt die Einleitung mit Wechsel von 4/4- und 3/4-Takt. Der Puls bleibt durchgehend gleich.

Love, love love. Love, love love.

Singt dem Herrn ein neues Lied (Adolf Lohmann)

In einem Orgelsatz ist dieses Lied mit Viertelnoten als Nenner und der Tempo-Angabe *Schnelle Viertel* notiert. Diese Version mit Achtelnoten als Nenner unterstützt das Tempo grafisch. Weil die Achtel durchgehend gleich bleiben, ist eine weitere Angabe nicht notwendig.

Singt dem Herrn ein neu-es Lied, nie-mand soll's euch weh-ren. Preis den Herrn, der nie-mals ruht, der auch heut noch Wun-der tut, sei-nen Ruhm zu meh-ren!

Here comes the Sun (George Harrison)

Der Refrain dieses Songs hat keinen durchgehenden Puls. Aus diesem Grund ist die **Angabe für gleichbleibende Achtel** notwendig,

Sun, sun, sun here it comes.



Allgemeine Angaben

In den Noten können Angaben stehen, die als Anweisung befolgt werden müssen, oder solche, die nur als Information oder Erinnerung dienen.

Unisono

Unisono als Information bedeutet im Einklang, einstimmig. Unisono-Passagen werden je nach Instrumentierung auf gleicher Höhe oder als Oktavierungen gespielt.

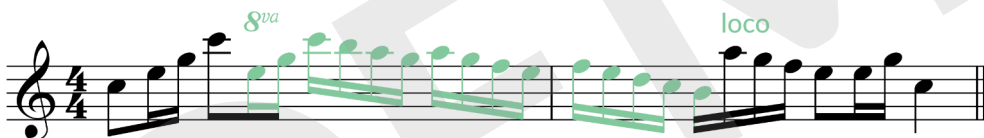
Bei Streichersätzen kann unisono als Anweisung stehen, wenn nach der Angabe divisi (siehe unten) die verlangte Mehrstimmigkeit aufgehoben wird und alle Instrumente dieser Gruppe wieder in der gleichen Art spielen müssen.

Divisi, div.

Diese Anweisung erfolgt bei mehrstimmigen Noten und verlangt, dass die Stimmen auf verschiedenen Instrumenten verteilt gespielt werden sollten. Bei Streichern bedeutet es zudem, dass ein Instrument selber nicht mehrstimmig, sondern nur eine der Stimmen spielt. Mit der Angabe unisono wird divisi aufgehoben.

Loco

Die Angabe **loco** kann bei Oktavierungen ohne gestrichelte Linie (Seite 87) die **Oktavierung aufheben**.



Spieltechniken

Bei vielen Instrumenten ist es möglich, diese durch verschiedene Spieltechniken unterschiedlich klingen zu lassen. In erster Linie müssen die Spielenden diese Vortragsbezeichnungen erkennen und entsprechend umsetzen können. Doch auch Dirigent*innen und Leiter*innen von Ensembles, Registerproben usw. müssen fähig sein, diese Bezeichnungen zu erklären.

Streichinstrumente

Arco, coll'arco

Arco (Bogen) oder coll'arco (mit Bogen) ist die übliche Spielweise, bei der die Saiten mit den Haaren des Bogens gestrichen werden. Die Vorgabe arco steht daher nach einer anderen Vorgabe wie pizzicato, spiccato oder col legno (siehe nächste Seite).



Pizzicato, pizz.

Bei der Spielweise pizzicato werden die Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen (arco), sondern mit dem Finger gezupft. Die Angabe arco hebt diese Anweisung auf.



Spiccato

Die Spielweise spiccato entsteht durch das Absetzen beziehungsweise Fallenlassen des Bogens und wird auch als sautillé oder Springbogen bezeichnet. Beim Abheben des Bogens von den Saiten erklingen abgesetzte Einzeltöne. Die Angabe arco hebt diese Anweisung auf.



Col legno

Legno ist italienisch und heisst übersetzt Holz. Mit dieser Angabe wird verlangt, dass die Töne nicht mit den Haaren des Bogens, sondern mit dem Holz der Bogenstange gespielt werden. Bei col legno battuto wird die Saite mit der Bogenstange leicht angeschlagen und bei col legno tratto mit der Bogenstange gestrichen. Die Angabe arco hebt diese Anweisung auf.



Sul ponticello

Diese Spielanweisung verlangt, dass der Bogen nahe am Steg geführt wird. Die Angabe arco hebt diese Anweisung auf.

Blechblasinstrumente

Mit verschiedenen Dämpfern kann bei Blechblasinstrumenten der Klang verändert werden. In den nachfolgenden Ausführungen wird nicht detailliert auf die einzelnen Dämpfer eingegangen.



mute, con sordino

Diese Passagen werden mit Dämpfer gespielt.



open, senza sordino

Mit diesen Angaben wird der Einsatz des Dämpfers beendet.



Cup mute, harmon mute, straight mute, bucket mute, plunger

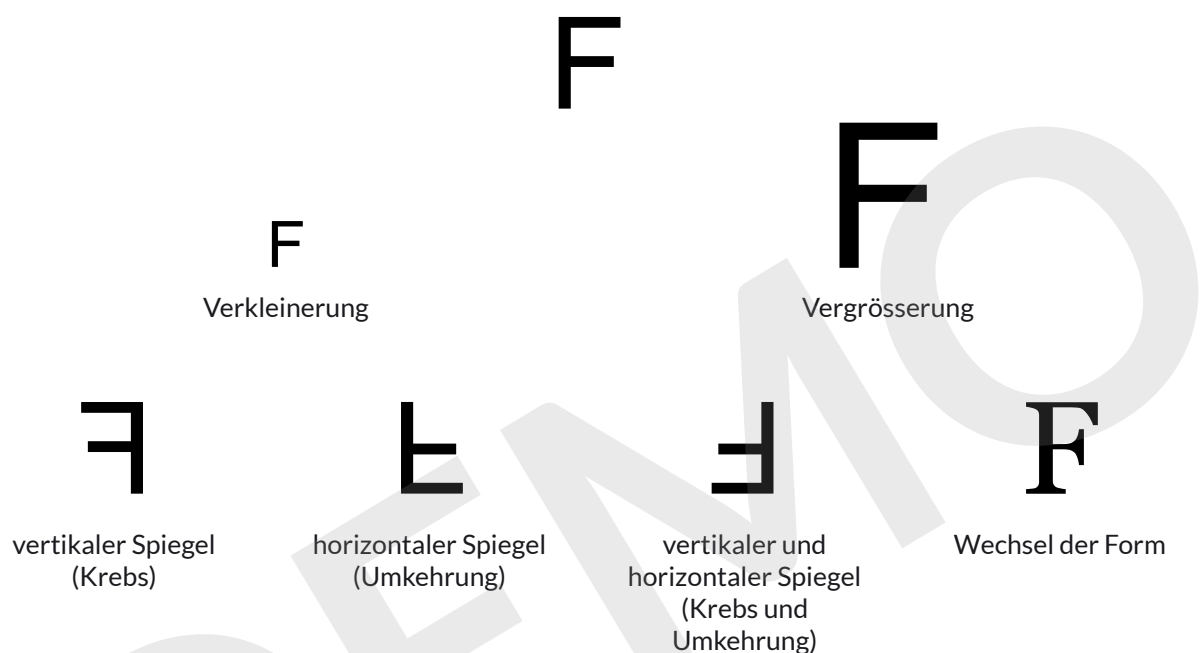
Dies sind verschiedene Dämpfer mit unterschiedlichen Auswirkungen auf den Klang. In den Kompositionen und Arrangements ist in der Regel vorgegeben, welcher Dämpfer bei mute oder con sordino verwendet werden muss.



Motiv-Weiterverarbeitung

Als Motiv wird in der Musik die kleinste sinntragende Abfolge von Tönen definiert. Diese Mini-Melodien bestehen aus einer Kombination von Tonhöhen und Rhythmik. Wird eine Melodie weitergeführt, dann werden Motive in gleicher oder abgeänderter Form wiederholt oder mit neuen Motiven ergänzt (Level 1, Seite 61 - 62).

Das Weiterführen von Motiven ist die Motiv-Weiterverarbeitung. Hier als grafischer Vergleich die Weiterverarbeitung eines Buchstabens mit dem Buchstaben **F** als Motiv.



Die Motiv-Weiterverarbeitung wird beim Komponieren, Arrangieren und bei der Improvisation eingesetzt. Es ist in allen Bereichen das Ziel, eine ursprüngliche Idee im musikalischen Sinn gut klingend und hörbar zusammengehörend weiter zu entwickeln.

Weiterverarbeitung von musikalischen Motiven

Ähnlich wie grafische Elemente werden musikalische Motive weiterverarbeitet. Nachfolgend einige gebräuchliche Möglichkeiten. Es können auch mehrere Möglichkeiten miteinander kombiniert werden.

Ausgangsmotiv





Krebs: Tonhöhen



Krebs: Notenwerte



Krebs: Tonhöhen und Notenwerte



Umkehrung: Tonhöhe H'



Umkehrung: Tonhöhe G'



Umkehrung: Tonhöhe E''



Notenwerte verdoppeln (Augmentation)



Notenwerte halbieren (Diminution)





Rhythmik verändern, rhythmisieren



Töne verändern



Umspielen der Töne, ornamentieren



Taktart verändern



Tongeschlecht verändern





Rondo

Der Begriff Rondo kommt vom lateinischen rotundellus oder rondellus und bedeutet übersetzt Rundgesang. Es kann als eine Erweiterung der dreiteiligen Liedform A B A (Level 1, Seite 65 - 66) definiert werden.

Der Ursprung des Rondos ist das gereimte Refrain-Lied aus dem mittelalterlichen Frankreich vom 11. bis zum 14. Jahrhundert. Dabei wechseln sich solistisch vorgetragene Vorderstrophen mit unterschiedlichen Texten (B, Couplet) und eine chorisch gesungene Nachstrophe (A, Refrain) ab. Die kleinste Rondo-Form ist daher **A B A**.

A Refrain

B Couplet

A Refrain

The diagram shows three horizontal musical staves. The first and third staves are green and labeled 'A Refrain'. The middle staff is purple and labeled 'B Couplet'. Each staff has a treble clef and a double bar line at the end.

Bei durchkomponierten Rondos wechseln bei den Couplets nicht nur die Texte, sondern auch die Melodie, was zu weiteren Teilen (C, D, E usw.) führt. Hier das Beispiel **A B A C A D A**.

A Refrain

B Couplet 1

A Refrain

C Couplet 2

The diagram shows four horizontal musical staves. The first and third staves are green and labeled 'A Refrain'. The second staff is purple and labeled 'B Couplet 1'. The fourth staff is blue and labeled 'C Couplet 2'. Each staff has a treble clef and a double bar line at the end.

Fortsetzung auf Seite 94



A Refrain

D Couplet 3

A Refrain

Variation

In der Formenlehre versteht man unter dem Begriff Variation die veränderte Wiederholung eines Ausgangsthemas oder Ausgangsteils. Dabei reihen sich mehrere Abschnitte oder eigenständige Sätze aneinander, die alle auf dem Ausgangsthema beruhen.

Die Möglichkeiten für Variationen sind ähnlich wie bei der Motiv-Weiterverarbeitung. Sie können sich sehr direkt am Ausgangsthema orientieren oder sich auch nur indirekt darauf beziehen.

Ausgangsthema



Variation 1 - Achtelnoten, Zweier-Unterteilung



Variation 2 - Triolen, Dreier-Unterteilung





Variation 3 – Sechzehntelnoten, Vierer-Unterteilung



Variation 4 – Wechsel der Taktart: 3/4-Takt, Dreiertakt



Variation 5 – Wechsel des Tongeschlechts: Moll



Variation 6 – Synkopen, synkopisieren



Variation 7 – Verlangsamung, Augmentation





M: Slash-Notation

Bei der Notation für Instrumente einer Rhythm Section (Schlagzeug, Bass, Gitarre, Piano, Keyboards) hat sich eine platzsparende und vereinfachte Schreibweise mit Akkordangaben und Slashes etabliert. Dabei symbolisiert jeder **Slash** einen **Beat**.

Dies setzt jedoch die Fähigkeit voraus, nach Akkord-Chiffrierungen spielen zu können. Mit der Angabe des **Musikstils**, des **Tempos** und der **Akkorde** kann die Rhythm Section eine Begleitung spielen.

Slash-Notation



Bossa Nova, 140 BPM

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows four measures of slash notation. Above the first measure is the chord C-6, and above the third measure is F-6. The second staff shows four measures of slash notation. Above the first measure is Dø7, above the second is G7, and above the third is C-6. The slashes are green and represent a steady 4/4 rhythm.

Rhythmische Vorgaben

Temporäre verbindliche Rhythmen ohne bestimmte Tonhöhen werden mit der üblichen Rhythmik, jedoch mit **Slashes als Notenköpfe** notiert.



Bossa Nova, 140 BPM

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows four measures of slash notation. Above the first measure is the chord C-6, and above the third measure is F-6. The second staff shows four measures of slash notation. Above the first measure is Dø7, above the second is G7, and above the third is C-6. The slashes are purple and represent a steady 4/4 rhythm.

Slash-Notation - interessant und wissenswert!

Bei Stücken, die Improvisationen enthalten, werden diese Parts auch in den Einzelstimmen mit Slashes und Akkorden notiert. Für den Fall, dass die Spielenden nicht improvisieren können, ist oft auch ein notiertes Solo vorgeschlagen.



Rhythmische und tonale Vorgaben

Temporäre verbindliche rhythmische und tonale Vorgaben werden wie üblich notiert.



Bossa Nova, 140 BPM

The first staff shows a bass line in 4/4 time. The first measure has a C-6 chord and a melodic line. The second measure has a melodic line. The third measure has an F-6 chord and a melodic line. The fourth measure has a melodic line. The second staff shows a bass line with chords Dø7, G7, and C-6.

Muster als Vorgabe

Mit der **Vorgabe eines Musters** wird die Art und Weise gezeigt, wie eine Begleitung gespielt werden soll. Dieses Muster kann variiert werden, jedoch nur so weit, dass es noch erkennbar bleibt. Als zusätzliche Angabe kann auch simile oder similar comping notiert sein. Das bedeutet, dass ähnlich wie die Vorgabe begleitet werden soll (Seite 86).



Bossa Nova, 140 BPM

The first staff shows a bass line in 4/4 time. The first measure has a C-6 chord and a melodic line. The second measure has a melodic line. The third measure has an F-6 chord and a melodic line. The fourth measure has a melodic line. The second staff shows a bass line with chords Dø7, G7, and C-6.

Schlagzeug-Stimmen

Auch bei **Schlagzeug-Stimmen** kann eine **Vorgabe** stehen. Dieser Rhythmus dient als Grundmuster und kann bis zu einem gewissen Mass frei interpretiert werden.



Bossa Nova, 140 BPM

The first staff shows a drum set notation in 4/4 time. The first measure has a C-6 chord and a melodic line. The second measure has a melodic line. The third measure has an F-6 chord and a melodic line. The fourth measure has a melodic line. The second staff shows a bass line with chords Dø7, G7, and C-6.



M: Call and Response

Call and Response bedeutet übersetzt Ruf und Antwort. Es ist ein musikalisches Muster, bei dem auf den Ruf eines Vorsängers oder Vorspielers die Antwort des Chors oder der anderen Instrumente folgt.

Der Ursprung von Call and Response ist nicht eindeutig zu bestimmen. Möglicherweise wurde Call and Response zeitlich und geografisch unabhängig in verschiedenen Kulturen praktiziert.

Sicher ist jedoch, dass die afrikanischen Sklavenarbeiter in Nordamerika bei der Feldarbeit Worksongs mit Call and Response sangen. Das Muster wurde in anderen Stilen wie Blues, Jazz, Gospel, Spiritual usw. übernommen. Dabei können sowohl **Call** als auch **Response** gesungen (vokal) oder mit Instrumenten gespielt (instrumental) werden.

Gospel: **Oh Happy Day** (Komponist unbekannt)

The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The top staff is labeled 'Response - Chor' and the bottom staff is labeled 'Call - Solist'. The lyrics are 'Oh hap-py day ____' and 'oh hap-py day ____'. The call part is a simple melodic line, and the response part is a more complex, multi-measure chordal accompaniment.

Rhythm And Blues: **Sweet Home Chicago** (Robert Johnson)

The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The top staff is labeled 'Call - Vocals' and the bottom staff is labeled 'Response - Horns'. The lyrics are 'Come on, ba-by don't you wan-na go.' The call part is a simple melodic line, and the response part is a more complex, multi-measure accompaniment.

Jazz: **Oh When The Saints** (Komponist unbekannt)

The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The top staff is labeled 'Call - instrumental' and the bottom staff is labeled 'Response - instrumental'. The call part is a simple melodic line, and the response part is a more complex, multi-measure accompaniment.