

ÉMILE JAQUES-DALCROZE
RHYTHMISCH-VOKALES SOLFÈGE
Der Rhythmus in Zweiertakten

Neu bearbeitet und übersetzt von Paul Hille

Mit einem Vorwort von Marie-Laure Bachmann

Impressum

Emile Jaques-Dalcroze

Rhythmisch-vokales Solfège. Der Rhythmus in Zweiertakten

Neu bearbeitet und übersetzt von Paul Hille

Mit einem Vorwort von Marie-Laure Bachmann

Satz: Thomas Schaller, Mensuro, Inc.

Lektorat: Michael Schnack

Covergestaltung: Sebastian Hierner, nach einem Foto von Irmgard Bankl

Veröffentlicht via repo.mdw.ac.at, Wien 2021

Institut für Musik- und Bewegungspädagogik/Rhythmik sowie

Musikphysiologie, mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Dieses Werk ist lizenziert unter Creative Commons Namensnennung 4.0 International.

Der Lizenztext ist zugänglich unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

DOI: 10.21939/jaques-dalcroze1

Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Marie-Laure Bachmann	IV
Einleitung: Bevor es losgeht, von Paul Hille.....	V
Préface von Émile Jaques-Dalcroze	VI
Kapitel I: Ganze und Halbe.....	1
Kapitel II: Halbe und zwei Viertel	4
Kapitel III: Halbe, Viertel, Daktylos, Anapäst, Amphibrachys, doppelte Geschwindigkeit und doppelte Langsamkeit.....	8
Kapitel IV: Punktierte Halbe, punktierte Ganze	13
Kapitel V: Viertel und ihre doppelte Geschwindigkeit und Langsamkeit	16
Kapitel VI: Übungen zur Phrasierung	20
Kapitel VII: Übungen mit Abstufungen der Dynamik, des Tempos und der Artikulation	21
Kapitel VIII: Synkopen	22
Kapitel IX: Pausen und Stopps.....	24
Kapitel X: Reaktion und Intonation	26
Kapitel XI: Vier-Achtel-Gruppen und Pausen	27
Kapitel XII: Unterteilung der Viertel	29
Kapitel XIII: Vier-Sechzehntel-Gruppen	31
Kapitel XIV: Verzierungen	32
Kapitel XV: Übungen der Incitation und Inhibition auf Zwei-Achtel-Gruppen und Vier-Achtel-Gruppen angewandt.....	35
Kapitel XVI: Phrasierungsübungen auf Vier-Achtel-Gruppen angewandt.....	38
Kapitel XVII: Drei-Achtel-Gruppen, punktierte Viertel und Triolen.....	41
Kapitel XVIII: Sechs-Sechzehntel-Gruppen und mathematisches Accelerando	44
Kapitel XIX: Taktwechsel mit Taktarten, die ungleich lang sind	48
Kapitel XX: Taktarten mit ungleichen Taktteilen (<i>temps inégaux</i>)	49
Kapitel XXI: Der Zwei-Fünf-Sechzehntel-Takt.....	54
Kapitel XXII: Der Zwei-Sieben-Sechzehntel-Takt.....	56
Kapitel XXIII: Acht-Sechzehntel-Gruppen im $\frac{2}{4}$ Takt	57
Kapitel XXIV: Polyrhythmik	60
Kapitel XXV: Melodien mit zwei ungleichen Taktteilen	67
Glossar	83

Vorwort

Wie verwandeln sich Noten einer Partitur in Musik? Nur durch Intervention eines handelnden Wesens, das ihnen *seinen Körper* anheimgibt – seine Atmung, seine Sinne, seine Gesten; – *seine Seele* – seine Stimme, sein Empfinden, seine Gefühle; – und *seine Gedanken* – seine Aufmerksamkeit, sein Gedächtnis, seine Intention, seine Imagination. Dies sind alles Bewegungen, innere wie äußere, die den Rhythmus des Lebendigen ausmachen, die Musik des menschlichen Wesens.

Jede dieser Bewegungen muss gespürt, identifiziert, geübt, gemeistert und als solche wiedererkannt werden können. Genau das hat Émile Jaques-Dalcroze gewollt, als er auf den Bereich der Gehörbildung und des Solfège – im Besonderen auf die Lektüre von Musik – bestimmte Übungsabläufe seiner körperlichen Rhythmik übertrug. Während sich aber die Rhythmik im dreidimensionalen Raum abspielt und sich unter dem Einfluss der von der Lehrperson gespielten Musik an den gesamten Körper der Studierenden wendet, beziehen sich die Übungen in diesem Band auf den zweidimensionalen Raum der Partitur.¹ Diese *mélodies* werden dem Auge der Studierenden möglichst neutral präsentiert, d.h. in Form von in gleichen Dauern und Takten notierten melodischen Abfolgen ohne weitere Hinweise auf Rhythmus oder dynamische, artikulatorische oder agogische Nuancen. Es liegt an den Studierenden, ihnen durch Lesen und Singen das zu geben, was ihnen fehlt, und ihre Noten Schritt für Schritt in lebendige Musik zu verwandeln. Auf diese Weise werden sie sich der wesentlichen Rolle ihres eigenen Handelns auf die verschiedenen musikalischen Parameter bewusst. Nach Dalcroze gehören diese alle zum Rhythmus.

Wie auf den folgenden Seiten zu sehen sein wird, werden diese rhythmischen und ausdrucksbezogenen Modifikationen einer Melodielinie mithilfe der aktiven Mitgestaltung der Lehrperson durchgeführt. Diese muss verschiedene Aufgabenstellungen und Signale geben, auf die die Studierenden, einmal mit der Geste, einmal mit dem Blick, einmal mit der Artikulation ihrer Atmung oder mit der Intensität ihrer Stimme zu reagieren haben.²

All diese Übungen sollen als Spiele verstanden werden, die die Aufmerksamkeit erhöhen, das Interesse der Studierenden stimulieren und dabei gleichzeitig die notwendigen Werkzeuge ihrer vokalen Produktion verfeinern. Sie mobilisieren zusätzlich das Know-how der Lehrperson und appellieren an ihre mentale Flexibilität.³ Die Lehrperson muss sich allerdings nicht sklavisch an die Abfolge der Übungen oder den Inhalt der Melodien halten. Sie selbst bestimmt das Spiel!

Oft ist es gut, alte Lehrbücher abzustauben. Dieses hier, fast einhundert Jahre alt, verdient eine zweite Jugend zu erleben, denn es ist für die Jugend konzipiert mit dem Anspruch, ihren Sinn für die musikalische Lektüre lebendig zu entwickeln. Dies ist seine erste offizielle Übersetzung dank der sorgfältigen und geduldigen Arbeit Paul Hilles, eines erfahrenen Dalcrozianers. Besonders begeistert mich, dass dieses Lehrbuch in Wien in der Sprache Freuds und Goethes erscheint, denn es ist der Geburtsort von Émile Jaques-Dalcroze. Dieser Anlass lädt mich ein, daran zu erinnern, dass seine Rhythmik ihren beachtenswertesten Einfluss in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum (Dresden-Hellerau und Hellerau-Laxenburg) erlebte. Mögen andere seiner vielen später erschienenen Schriften bald dasselbe glückliche Schicksal erfahren!

Marie-Laure Bachmann
Honorarmitglied des Kollegiums des Institut Jaques-Dalcroze
Genf im Dezember 2020

¹Es handelt sich darum „den Klang so tief wie möglich in das denkende und handelnde Wesen hineinzuveresenken“. Émile Jaques-Dalcroze, „Petite histoire de la rythmique“, *Le Rythme* 39 (1935), S.4.

²Ein kurzer Überblick über das erste Kapitel zeigt uns, dass die Studierenden ab der ersten Melodie (in Ganzen notiert) gleichzeitig beim Singen dirigieren und nach und nach folgende Anweisungen befolgen sollen: **Subdivision und metrischer Schlag** (Unterteilen eines Taktes in zwei gleiche Teile); **mit den Augen springen** (Überspringen eines Taktes oder mehrerer Takte oder Wiederholen des gerade ausgeführten); **Pausen** (dem Notentext mit den Augen folgen und dabei das Tempo behalten); **inneres Hören** (innerlich im Kopf Weiterführen und Weitersingen); **Crescendo/Decrescendo** (gradueller Gebrauch der Dynamik der Stimme); **Wechsel von piano und forte** (plötzliche Veränderung der Dynamik); **Atmung** (Artikulation der musikalischen Phrase); **doppelte Langsamkeit/doppelte Geschwindigkeit** (Hemmung und Beschleunigung der vokal-motorischen Reaktionen).

³Es ist empfehlenswert, dass Lehrperson wie auch Studierende sich vorher in die körperliche Dalcroze-Rhythmik einarbeiten und somit zusätzlich von den Übungen profitieren.

Einleitung: Bevor es los geht

Dieses Buch ist ein wichtiger Stein im Mosaik der vielfältigen Übungsarten innerhalb der Dalcroze-Methode. Es ist für die Praxis bestimmt und berücksichtigt die Tatsache, dass Musizieren mit dem Hören und Bewegen beginnt. Um das innere Hören zum Leben zu erwecken, braucht es zuerst die Stimulation über die Sinne und die äußere Aktion.

Ein Schritt vor dem Lesen von Musik ist also zuerst spielerisch mit ihren Elementen zu improvisieren, die Musik nachzumachen, aber auch selber zu erfinden und mit dem ganzen Körper die Musik zu tanzen! Dies erfordert von der Lehrperson eine besondere Art der didaktischen Kreativität. Ein Beispiel: Wie könnte man am eigenen Leib eine Synkope (Kapitel VIII) spüren und wie könnte man sie körperlich darstellen? Deshalb sei der Lehrperson ans Herz gelegt, experimentierfreudigst auszuprobieren und Übungen zu erfinden, in denen das Thema des jeweiligen Kapitels körperlich im Raum vorbereitet wird. Der Unterrichtsraum ist idealerweise ein großer, mit viel Platz zum Bewegen, damit auch das Gleichgewichtsorgan im Innenohr stimuliert und das Richtungshören im Raum ständig erlebt werden kann.

Nicht nur wie ab Kapitel IV bisweilen beschrieben, sondern bei fast allen Übungen in diesem Band können Teilnehmer*innen Führungsrollen übernehmen und auch selber Varianten der Aufgaben erfinden. Alle Beteiligten können auch improvisieren: mit dem Körper, mit der Stimme, mit beiden gleichzeitig, mit einiger Erfahrung sogar mit der Struktur der Aufgabenstellungen.

Da Jaques-Dalcroze innerhalb der Kapitel manchmal mehr als ein Thema oder eine Übungsform verwendet, habe ich die einzelnen Kapitel im Inhaltsverzeichnis etwas ausführlicher als im Originaltext beschrieben. Die Nummerierung der Melodien wurde an die Kapitel angeglichen. Melodie 5 steht also in Kapitel V, usw. Vorwort, Préface und erklärende Passagen wurden ganz nah am Wort übersetzt, Übungsanweisungen dagegen der Verständlichkeit halber ins heute gebräuchliche Deutsch übertragen. Auch wo die Kreativität mit dem Meister durchging (z.B. formuliert er im Original bisweilen mehrere Aufgabenstellungen in einem einzigen Satz) habe ich klärend strukturiert und umformuliert. Das betrifft besonders Kapitel XX. Die Bezeichnungen der beteiligten Personen wurden gendergerecht formuliert.

In der Dalcroze-Methode verwendet die Lehrperson oft verbale oder musikalische Signale, auf die die Studierenden unverzüglich oder zu einer bestimmten Zeit, z.B. auf der nächsten Eins, reagieren. Das am meisten verwendete verbale Signal ist ein deutlich und freundlich gerufenes *hop* oder das abgeleitete *hip*. Diese habe ich in ihrer französischen Originalversion mit nur einem „p“ belassen. Ergänzend zur Anregung Dalcrozes, die Übungen auf andere Taktarten zu übertragen, möchte ich erwähnen, dass man seine Melodien auch tonal vereinfachen kann. Im angefügten Glossar auf Seite 83 habe ich in Kürze versucht, wesentliche Begriffe der Methode zu erklären.¹

Émile Jaques-Dalcroze handelt hier wie dort frei nach Goethe: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.“ Heutige Musiker*innen, Studierende und Schüler*innen werden sicherlich profitieren. Lernen mit dieser Methode macht Spaß!

Zuletzt geht mein Dank an Thomas Schaller für die professionelle und kreative Text- und Noten-Setzung, an Irmgard Bankl für die Vorlage-Fotos für das Cover, an Sebastian Hierner für die Covergestaltung, an Angelika Hauser-Dellefant und Hanne Pilgrim für ihre Unterstützung, an Marie-Laure Bachmann und Silvia Delbianco für lehrreiche Gespräche und Informationen und an meinen Mann Michael Schnack für tägliche Rückenstärkung und Korrekturlesen.

Paul Hille
Wien im Februar 2021

¹Dalcroze hinterlässt ein reichhaltiges Reservoir an Übungsmaterial. Ein wichtiges Beispiel sind die *do-bis-do* Übungen aller 30 Dur- und Molltonleitern, eine im Quintenzirkel gesungene Reihe im Tonraum von c bis c. Man findet sie in den drei Bänden in der dritten Abteilung der auf Deutsch und Französisch erschienenen Methode Jaques-Dalcroze: *Méthode Jaques-Dalcroze, 3^{ème} partie, Les gammes & les tonalités, le phrasé & les nuances*, vol.1, 2 (1906); vol.3 (1907); *Tonleitern und Tonarten, Phrasierung und Nüancierung*, Bd. 1-3 (1907).

Préface

Das rhythmisch-vokale Solfège ist übertragbar und überhaupt kein Konkurrent anderer Solfège-Systeme. Es ist nur eine Ergänzung, wenngleich eine unerlässliche. In der Tat findet man in den besten gängigen klassischen und modernen Abhandlungen als einziges Ziel nur die Vermittlung der Intonation und des Taktes, ohne sich mit dem Rhythmus zu befassen oder genau gesagt, mit seinen Beziehungen zur Metrik, zur Dynamik oder gar zur Melodie. Die Theoretiker*innen erkennen zwar an, dass der Rhythmus vom Takt unabhängig ist, fassen diese Abgrenzung jedoch nicht klar genug. Die Pädagog*innen machen dann mit ihren Schüler*innen sogenannte rhythmische Übungen, die in Wirklichkeit nur ganz einfache metrische Übungen sind. Dort gibt es sicherlich eine Wissenslücke, wie Berlioz in seinem Werk *À travers chants* sagt. Diese Lücke will der Autor dieses Werkes füllen.

Der Rhythmus ist seinem Wesen nach muskulär und nervlich und wird direkt aus dem Instinkt geboren. Er stellt in gewisser Weise einen Kompromiss zwischen Kraft und Widerstand dar und resultiert meistens aus einem Verlust oder einer Veränderung des Gleichgewichts. Sein Studium benötigt eine ganze Serie spezieller Körperübungen, die die unerlässliche Basis der intellektuellen, sensorischen und emotionalen Manifestationen darstellen. Dieserlei Erfahrungen werden in meinen Werken über die Rhythmik (siehe am Ende dieses Préface) vertiefend behandelt. Ihre Anwendung im rhythmisch-vokalen Solfège wird durch das Studium dieses speziellen Lehrbuchs erleichtert. Erzieher*innen und Musiklehrer*innen, die mit dieser neuen Unterrichtsmethode in ihrem Gesangsunterricht zu experimentieren wünschen, möchte ich anraten, dass sie die Übungen im Zweiertakt aus diesem Lehrbuch auch auf die anderen Taktarten ausweiten. Wegen methodischer Klarheit habe ich mich entschieden, den Leser*innen das komplette Angebot der rhythmischen Übungen und ihrer Varianten in allen Kapiteln jeweils in Zweiertakten darzustellen. In der praktischen Arbeit wird die/der Erzieher*in diese dann auf andere Taktarten, wie $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ usw. übertragen. Sie/er wird die Reihenfolge oder die Anzahl der Übungen für den Unterricht sinnvoll adaptieren, die als zu schwierig angesehenen beiseite lassen oder vereinfachen, und die vom ihr/ihm ausgewählten nach eigenem Gutdünken anordnen.

Dieses neue Buch hat zum Ziel, denjenigen, die die Rhythmik in ihren Musikunterricht mit einbeziehen wollen, eine präzise Materialsammlung mit zahlreichen Vorschlägen für eigene Nachforschungen an die Hand zu geben. Da das Studium des rhythmischen Solfège nicht die gebräuchliche Musiktheorie ersetzen will und im Moment ein eigenes Kapitel abseits der Musikerziehung ist, werden Leser*innen in diesem Buch keine gängigen Solfège-Übungen finden, wie klassische Intonationsübungen oder Übungen zum Takt oder zu Nuancen und ebensowenig Erklärungen zur elementaren Musiktheorie.

Die hier verwendeten Melodien können ergänzt werden durch Melodien aus meinem dreibändigen Werk: *Methode Jaques-Dalcroze, Teil 3: Tonleitern und Tonarten, Phrasierung und Nüancierung*, Bd. 1–3 (1907). Ebenso können Erzieher*innen für das rhythmisch-vokale Solfège eine große Anzahl an veröffentlichten Rhythmen aus folgenden Werken entnehmen: *Die Rhythmik*, Bd. 1–2 (1916) sowie *Marches* und *Esquisses rythmiques* (Verlage Jobin&C^{ie}, Lausanne, und Breitkopf, Leipzig).¹


































Émile Jaques-Dalcroze
1924

¹Anmerkung des Übersetzers: Die meisten Publikationen der Methode Jaques-Dalcroze sind sowohl auf Deutsch als auch auf Französisch zeitnah erschienen, ebenso wie die *84 Rhythmischen Märsche/164 Marches rythmiques* als Supplement, letztere mit verschiedensten Ausgaben für diverse kammermusikalische Besetzungen. Die *Esquisses rythmiques* von 1924 wurden 1953 wieder aufgelegt. Es wäre eine verdienstvolle Aufgabe, sowohl die gesammelten Schriften als auch seine musikalischen Werke zu katalogisieren.

Kapitel I

Ganze  und Halbe 

- 1 Die Lehrperson singt oder spielt zwei Ganze |  |  | in einem bestimmten Tempo. Die Studierenden unterteilen innerlich die Dauer jeder Note in zwei gleich lange Werte, danach zählen sie mit lauter Stimme: „Eins, Zwei“, während die Lehrperson weiter die Ganzen  singt.



	Moderato				Largo				Allegretto					
Lehrperson (L)														etc.
Studierende (S)			 	 			 	 			 	 	 	
			<i>eins, zwei</i>	<i>eins, zwei</i>			<i>eins, zwei</i>	<i>eins, zwei</i>			<i>eins, zwei</i>	<i>eins, zwei</i>		

- 2 Die Studierenden singen die folgende Melodie und schlagen den Zweiertakt: ↓ ↑

Melodie 1a

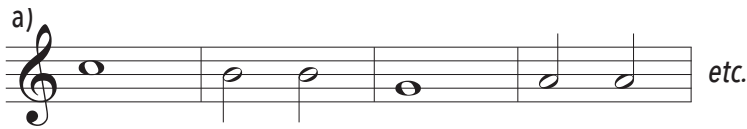
(weitere Melodien am Ende dieses Kapitels)

- 3 Die Studierenden singen die obige Melodie. Auf das Kommando *hop*¹ hin singen sie ab der folgenden Note die Töne je zwei Mal in doppelter Geschwindigkeit als zwei Halbe. Der Zweiertakt wird genau wie vorher weiter dirigiert. Auf das nächste *hop* hin werden wieder Ganze gesungen.

- 4 Bei *hop* machen die Studierenden aus jeder  eine  und machen so aus zwei Takten einen. Das Tempo der Armbewegungen wird nicht verändert. Beim nächsten *hop* geht es wieder mit Ganzen weiter.

¹Das *hop* kann von der Lehrperson zuerst recht früh gegeben werden, dann nach und nach immer später bis unmittelbar vor der Eins, sodass die Reaktion immer schneller erfolgen muss. In dieser Weise soll in allen Übungen verfahren werden.

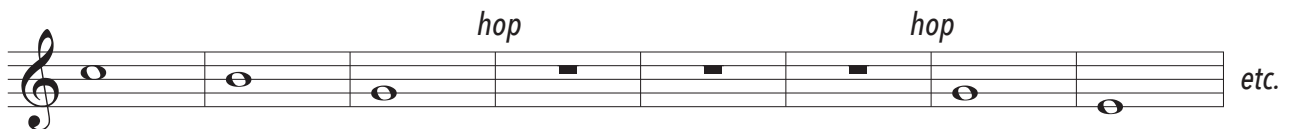
- 5 Die Studierenden verändern a) jede zweite oder b) jede dritte (oder jede vierte) Ganze in zwei Halben.



- 6 Bei *hop* überspringen die Studierenden einen Takt (oder zwei, drei oder vier Takte). Das Auge lernt dabei, die Partitur geschwind zu überblicken.

- 7 Bei *hop* hören die Studierenden auf zu singen für einen Takt (oder zwei oder drei Takte), oder sie wiederholen einen (oder zwei) der vorhergehenden Takte.

- 8 Bei *hop* schließen die Studierenden ihren Mund und singen nur innerlich weiter, schlagen jedoch den Takt weiter. Beim nächsten *hop* singen sie wieder hörbar weiter.



In der Folge hören die Studierenden sogar auf, den Takt zu schlagen.

- 9 Die Studierenden singen:

a) auf die erste Ganze ein Crescendo, auf die zweite ein Decrescendo (oder umgekehrt)



b) auf die ersten zwei Ganzen ein Crescendo



und auf die zwei folgenden ein Decrescendo

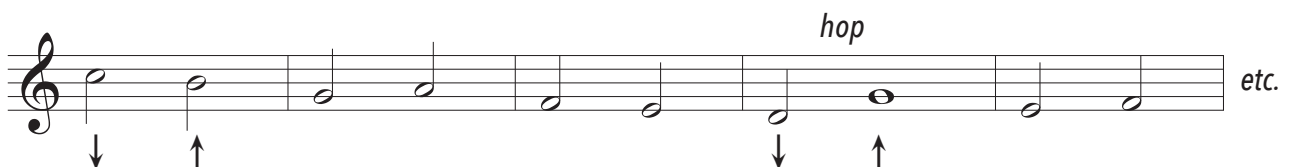


c) mit anderer Dynamik



d) eine Ganze *pp*, die nächste *ff* oder *mf* (oder umgekehrt).

- 10 Die Studierenden singen die obige Melodie mit halben Noten. Auf ein *hop* hin verdoppeln sie die Länge der nächsten Note. Auch die Dirigiergeste wird doppelt so langsam und auch länger.



- 11 Nach *hop* atmen die Studierenden ein. Direkt vor dem Einatmen verkürzen sie minimal die vorhergehende Note.



- 12 Die Studierenden atmen nach einem festgelegten Plan, z.B. alle vier Takte, alle sechs, usw.
- 13 Die Lehrperson singt oder spielt eine der folgenden Melodien oder erfindet eine selbst. Die Studierenden singen diese nach Gehör unmittelbar mit. Die Zeit des Reproduktionsprozesses (Wahrnehmung, mentale Repräsentation, vokale Reaktion) wird extrem beschleunigt und verlebendigt.

Melodie 1b

Melodie 1c

Melodie 1d

- 5 Bei *hop* verlängern die Studierenden die Halbe, die sie singen, um eine Viertel (die Hälfte ihres Wertes). Die anschließenden Halben fangen in der Konsequenz auf der Zwei des Taktes an und werden als übergebundene Viertel bzw. als Synkopenreihe gesungen. Beim nächsten *hop* wird die gerade gesungene Note um eine Viertel verkürzt und die folgenden Töne beginnen wieder auf der Eins.

The notation shows a melodic line on a treble clef staff. It starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second half note is extended by a quarter note, labeled 'hop'. This is followed by a sequence of quarter notes. The third half note is shortened by a quarter note, also labeled 'hop', and the sequence continues with quarter notes. The text 'etc.' follows the staff.

- 6 Sagt die Lehrperson: „Zwei“, verändern die Studierenden die nächsten zwei Halben in zwei Viertel. Sagt die Lehrperson: „Vier“, verändern die Studierenden die nächsten vier Halben in vier Viertel.

The notation shows a melodic line on a treble clef staff. It starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The next two half notes are replaced by four quarter notes, labeled 'zwei'. This is followed by a sequence of quarter notes. The next four half notes are replaced by eight quarter notes, labeled 'vier'. The text 'etc.' follows the staff.

- 7 Sagt die Lehrperson: „Drei“, wandeln die Studierenden die nächsten drei Halben in Viertel um und schlagen den Zweiertakt regulär weiter.

The notation shows a melodic line on a treble clef staff. It starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The next three half notes are replaced by six quarter notes, labeled 'drei'. This is followed by a sequence of quarter notes. The text 'etc.' follows the staff.

- 8 Die Studierenden singen die Melodie und atmen je nach zwei Halben.

The notation shows a melodic line on a treble clef staff. It starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. A breath mark is placed above the second half note. The text 'etc.' follows the staff.

Bei *hop* atmen sie einmalig einen Takt später ein.

The notation shows a melodic line on a treble clef staff. It starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. A breath mark is placed above the second half note. The next two half notes are extended by a quarter note, labeled 'hop'. This is followed by a sequence of quarter notes. The next two half notes are extended by a quarter note, labeled 'hop'. The text 'etc.' follows the staff.

- 9 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die folgende Halbe durch eine halbe Pause.

- 10 Bei *hop* verkürzen die Studierenden die nächste Halbe um ihre Hälfte und ersetzen:

a) ihre zweite Hälfte durch eine Viertelpause

b) ihre erste Hälfte durch eine Viertelpause.

The notation shows a melodic line on a treble clef staff. It starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second half note is shortened by a quarter note, labeled 'hop', and is replaced by a quarter rest. The text 'etc.' follows the staff.

The notation shows a melodic line on a treble clef staff. It starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The first half note is shortened by a quarter note, labeled 'hop', and is replaced by a quarter rest. The text 'etc.' follows the staff.

Melodie 2b

The notation shows a two-staff melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. There are arrows pointing down and up under the first two notes. The text 'etc.' follows the staff.

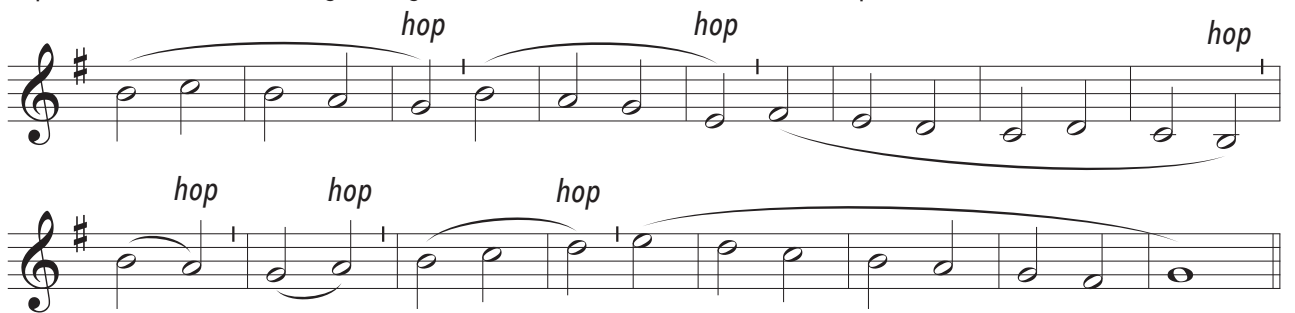
- 1 a) Die Studierenden atmen vor jeder Eins (*crusisches, volltaktiges Muster*). Bei *hop* atmen sie vor jeder Zwei (*anacrusisches, auftaktiges Muster*).



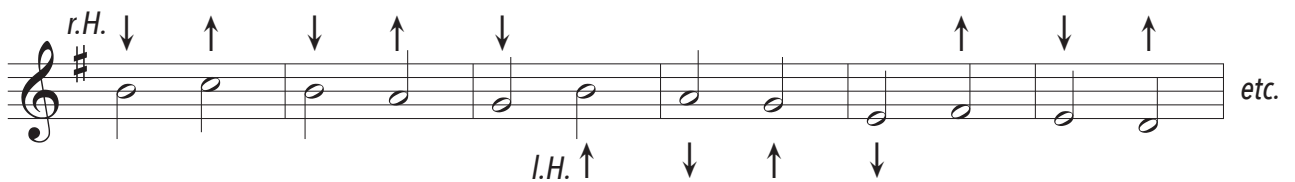
- b) Die Studierenden atmen vor jeder Eins. Beim ersten *hop* atmen die Studierenden vor der Zwei jedes zweiten Taktes, beim zweiten *hop* vor der Zwei jedes dritten, beim dritten *hop* jedes vierten Taktes.



- 2 a) Bei jedem *hop* der Lehrperson atmen die Studierenden. Danach erinnern sie sich an die Abfolge und phrasieren die Melodie genau gleich aus dem Gedächtnis. Zum Beispiel:



- b) Zusätzlich dirigieren die Studierenden die erste Phrase mit links, die zweite mit rechts, etc.



- 3 a) Die Studierenden singen die C-Dur-Tonleiter auf folgende Rhythmen.
b) Sie improvisieren einzeln Melodien mit diesen Rhythmen.
c) Sie singen eine der Melodien aus Kapitel I mit diesen Rhythmen.



- 4 Die Lehrperson singt die Tonleiter mit einem der obigen Rhythmen. Die Studierenden singen unmittelbar mit. Diese direkte Reaktionsübung wird mit jedem Rhythmus ausgeführt.
- 5 Die Studierenden improvisieren Melodien mit den obigen Rhythmen in verschiedenen Tonarten, klatschen gleichzeitig dabei gegensätzliche oder unterschiedliche Rhythmen.

Gesang  etc.

Hände

Gesang  etc.

Hände

Weitere Melodien

Melodie 2c



Melodie 2d



Melodie 2e



Melodie 2f

Kapitel III

Halbe $\frac{1}{2}$, Viertel $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$, Daktylos $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$, Anapäst $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$, Amphibrachys $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$,
doppelte Geschwindigkeit und doppelte Langsamkeit

Melodie 3a

- 1 Bei *hop* singen und dirigieren die Studierenden jede der folgenden beiden Halben zwei Mal in doppelter Geschwindigkeit.

- 2 Bei *hop* singen die Studierenden die nächsten vier Halben in doppelter Geschwindigkeit und fassen so zwei Takte zu einem zusammen. Die Dirigiergeste bleibt immer gleich.

- 3 Bei *hop* singen die Studierenden die folgende Halbe zwei Mal in doppelter Geschwindigkeit.

b) Als nächste Übung verbinden sie die vier Noten mit einem Bindebogen und erhalten eine Ganze.

Einfacher notiert:

4 a) Die Studierenden machen die gleiche Übung, dirigieren aber bei *hop* doppelt so langsam (zwei Halbe).

b) Die Studierenden machen die gleiche Übung, dirigieren aber bei *hop* viermal so langsam (zwei Ganze).

5 a) Wir fügen am Anfang der Melodie eine Viertel hinzu. Die Studierenden singen die Melodie und atmen dabei vor der zweiten Zählzeit jedes Taktes. Damit wird jede zweite Zählzeit zur Anacruse (zum Auftakt).

b) Die Studierenden singen die Melodie und atmen vor der zweiten Zählzeit jedes zweiten Taktes.

Melodie 3c

1 Die Studierenden singen die Melodie und atmen:

a) vor der Eins



b) vor der Vier (wir fügen am Anfang als Anacruse eine Viertel dazu)



c) vor der Drei (wir fügen am Anfang zwei Viertel dazu)



d) vor der Zwei



2 Die Studierenden singen alternierend eine Phrase der Melodie im Originaltempo und eine Phrase in doppelter Langsamkeit. Dabei atmen sie wie in der vorigen Übung:

a) vor jeder Eins



b) vor jeder Vier



c) vor jeder Drei



d) vor jeder Zwei



3 Die Studierenden improvisieren Melodien oder singen die Tonleiter (von Grundton zum Grundton oder von *do* bis *do*) mit bestimmten rhythmischen Schemen. Hier als Beispiel der Rhythmus $\frac{2}{2}$ im $\frac{2}{2}$ Takt.



Melodie 3f

Kapitel IV

Punktierte Halbe $\text{♩} \cdot$ und punktierte Ganze $\text{♩} \cdot$.

Melodie 4a

- 1 Bei *hop* verlängern die Studierenden jede Halbe um die Hälfte ihrer Dauer zur punktierten Halbe bis zum nächsten *hop*.

- 2 Bei *hop* verlängern die Studierenden jede erste Halbe um die Hälfte ihrer Dauer und verkürzen jede zweite Halbe um die Hälfte ihrer Dauer.

- 3 Bei *hop* verkürzen die Studierenden jede erste Halbe um die Hälfte ihrer Dauer und verlängern jede zweite Halbe um die Hälfte ihrer Dauer.

4 Die Studierenden singen die obige Melodie im Rhythmus ♩. ♩ oder ♩ ♩. und wechseln bei *hop* zur doppelten Langsamkeit. Dabei dirigieren sie:

a) weiter im selben Tempo

b) doppelt so langsam.

5 a) Die Studierenden singen die obige Melodie im Rhythmus ♩. ♩ und kehren bei *hop* den Rhythmus zu ♩ ♩. um.

b) Die Studierenden machen die gleiche Übung mit zusätzlichem Wechsel zur doppelten Langsamkeit wie in Übung 4 oben.

6 Die Studierenden verwenden folgende Rhythmen, um eine Tonleiter zu singen, Melodien zu improvisieren und gesprochenen Sätze zu bilden.

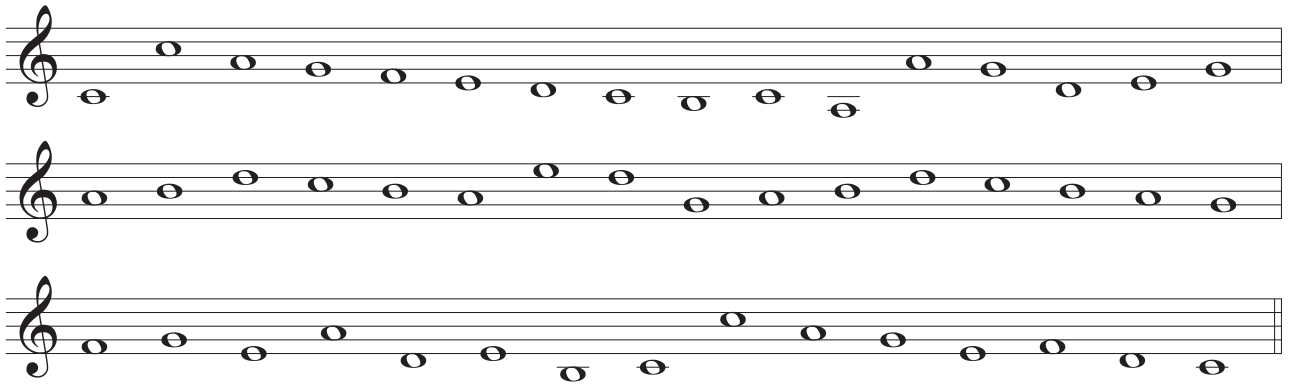
a) b) c) d) e) f) g) h)

7 *Pausen.* Die Studierenden singen Melodie 4a in verschiedenen Rhythmen. Auf *hop* ersetzen sie den folgenden Ton durch eine entsprechende Pause.

- 8 Die Studierenden machen die gleiche Übung, aber mit Variationen der Dauer der Pausen.



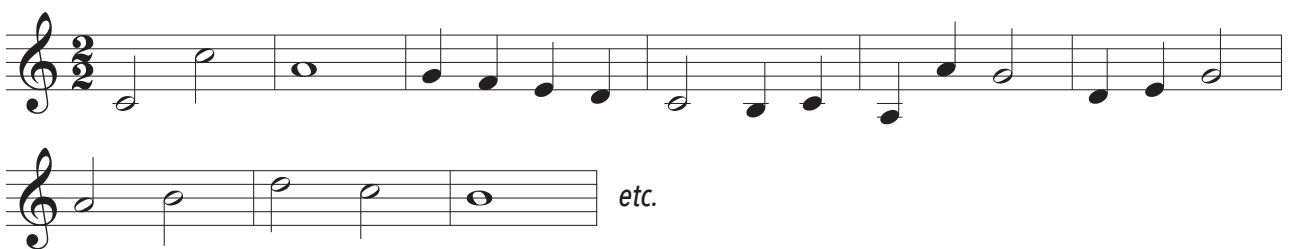
Melodie 4b



- 1 Ein*e Studierende*r übernimmt die Leitungsfunktion und zeigt auf der Tafel mit dem Dirigierstab jede Note der obigen Melodie spontan als Ganze oder Halbe an. Die anderen Studierenden schlagen den $\frac{2}{2}$ Takt und singen dazu die Töne im vorgezeigten Rhythmus. Hier ein Beispiel:



- 2 Die Studierenden machen die gleiche Übung unter Verwendung der Notenwerte Ganze, Halbe und Viertel.



- 3 Bei der gleichen Übung verwenden die Studierenden die Notenwerte Ganze, Halbe, Viertel und punktierte Halbe.

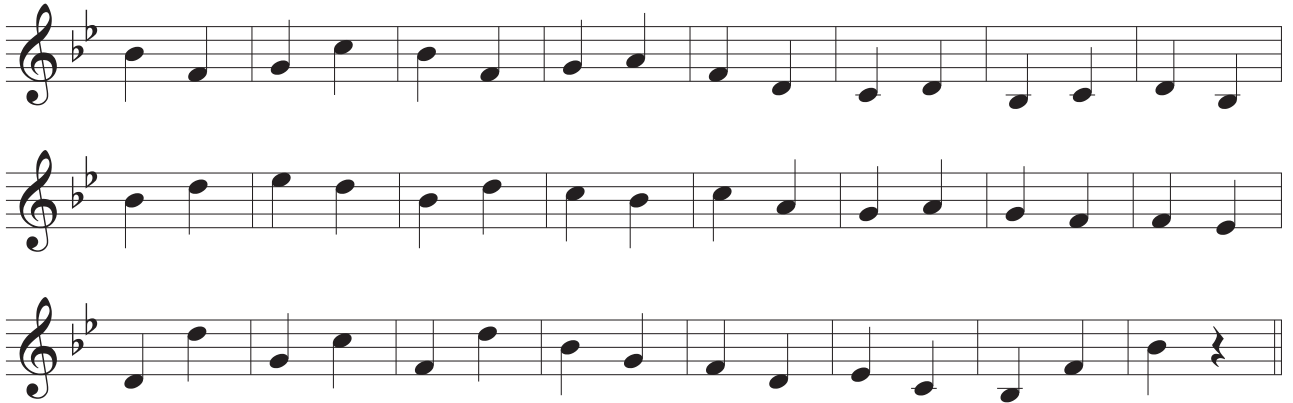


- 4 Die Studierenden singen die Melodie in dem Rhythmus $\frac{2}{2}$ (oder $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ oder $\frac{6}{8}$). Bei *hop* singen sie die Melodie doppelt so langsam unter Beibehaltung des anfänglichen Dirigiertempos.

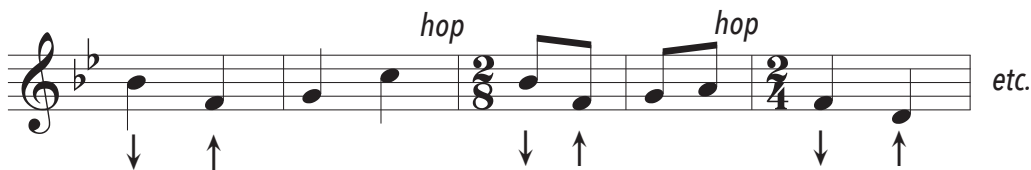
Kapitel V

Viertel  und ihre doppelte Geschwindigkeit und Langsamkeit

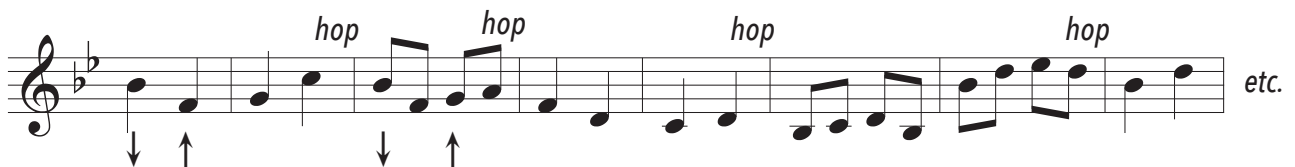
Melodie 5



- 1 Bei *hop* singen die Studierenden einen Takt (oder mehrere Takte) in doppelter Geschwindigkeit. Dabei dirigieren sie doppelt so schnell, und zwar nur aus dem Handgelenk.



- 2 Die Studierenden machen die gleiche Übung aber dirigieren (oder klatschen) immer im Ausgangstempo.



- 3 Bei *hop* singen die Studierenden die nächste Viertel wiederholend zwei Mal doppelt so schnell.



- 4 Bei *hop* singen die Studierenden die folgenden zwei Viertel doppelt so langsam, und zwar als Halbe. Bei *hip* singen die Studierenden die nächsten beiden Viertel je wiederholend zwei Mal doppelt so schnell.



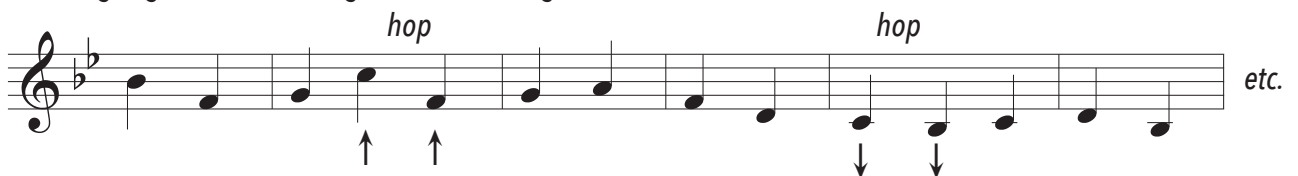
- 11 *Accelerando und Ritenuto*. Die Lehrperson dirigiert die Studierenden in rubatohaftem Stil. Die Studierenden nehmen beim Singen der Melodie ihre Tempovariationen auf.
- 12 Ein*e Studierende*r dirigiert und macht spontan Fermaten. Die Studierenden verlängern entsprechend.
- 13 Die dirigierende Person zeigt mit den Armen dynamische Nuancen an, welche die Studierenden singenderweise realisieren:
- pp* für Bewegungen aus dem Handgelenk
 - mf* für Bewegungen des Unterarms
 - f* für Bewegungen des gesamten Arms.
- 14 Ein*e Studierende*r allein singt eine Melodie. Die anderen Studierenden schlagen den Takt mit den Abstufungen des Tempos der gesungenen Melodie dazu.

- 15 a) Die Studierenden singen Melodie 5. Bei *hop* überspringen sie einen Takt.



- b) Sie überspringen zwei, drei oder vier Takte.

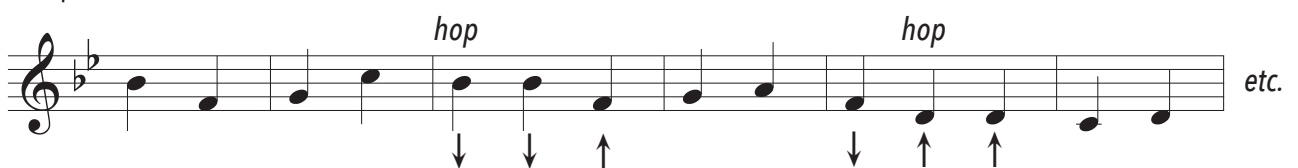
- 16 Auf *hop* überspringen die Studierenden eine Note (eine Zählzeit) der Melodie und verlängern gleichzeitig die Dirigiergeste des vorhergehenden Schlags.



- 17 Auf *hop* wiederholen die Studierenden den Takt, den sie gerade singen.



- 18 Auf *hop* wiederholen die Studierenden die Note, die sie gerade singen. Dabei verlängern sie die Dirigiergeste entsprechend.



- 19 Bei *hop* oder einer Geste der dirigierenden Person machen die Studierenden einen Akzent.



- 20 a) Die Studierenden führen nur die ersten Noten eines jeden Taktes aus, singen aber in doppelter Geschwindigkeit innerlich auch die zweiten Noten. Zwei $\frac{2}{4}$ Takte werden so zu einem $\frac{6}{8}$ Takt zusammengefasst.



- b) Die Studierenden singen entsprechend nur die zweiten Noten eines jeden Taktes.



- 21 Die Lehrperson zeigt mit dem Dirigierstab auf die Noten der Melodie und die Studierenden singen diese. Die Lehrperson überspringt oder wiederholt dabei einzelne Töne und die Studierenden reagieren direkt.

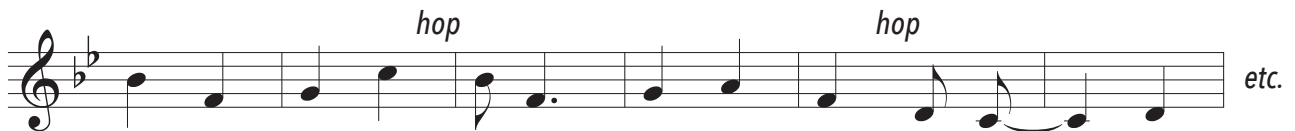
- 22 Auf *hop* wiederholen die Studierenden den nächsten Ton in doppelter Langsamkeit. Dabei verlängern sie die Dirigiergeste entsprechend. Auf *hip* wiederholen sie den nächsten Ton in doppelter Geschwindigkeit und verändern die Dirigiergeste entsprechend.



- 23 a) Auf *hop* verlängern die Studierenden die folgende Viertel um ihre Hälfte und verkürzen die anschließende Viertel um die Hälfte ihres Wertes. Es entstehen eine punktierte Viertel und eine Achtel.



- b) Auf *hop* verkürzen die Studierenden die erste Viertel zur Achtel und verlängern die zweite zur punktierten Viertel.



- 24 Die letzten beiden Übungen (23a und 23b) sollen auf zwei Arten dirigiert werden:

- a) Die Taktart bleibt regelmäßig ohne Reaktion auf die rhythmischen Aufgaben.
b) Jede Dirigiergeste ist genauso lang wie die ausgeführten Notenwerte.

All diese Übungen von 1 bis 24 sollen in jeder Stunde wiederholt und auf jede Melodie angewendet werden. Sie haben zum Ziel, die nervösen Reaktionen zu beschleunigen und die Studierenden zu befähigen, mit größerer Leichtigkeit der Musik zu folgen und sich an die Schattierungen ihres Tempos und ihrer Dynamik mit höherer Geschmeidigkeit anzupassen.

Kapitel VI

Übungen zur Phrasierung

Melodie 6

- 1 Auf *hop* verkürzen die Studierenden die folgende Note ein wenig und atmen danach.

- 2 Ein*e Studierende*r dirigiert die Melodie und zeigt durch die Art des Dirigats die Phrasierung entweder mit kleinen Stops oder mit Richtungsänderungen an.
- 3 Ein*e Studierende*r leitet in Fortbewegung die Melodie der Gruppe und zeigt die Phrasierung mit deutlichen Richtungswechseln (z.B. seitwärts 90° oder rückwärts). Bei jedem Richtungswechsel atmet die Gruppe.
- 4 Ein*e Studierende*r leitet den Gesang der Gruppe. Wenn sie/er atmet, atmen alle.
- 5 Die Lehrperson schreibt verschiedene Phrasierungen auf der Tafel, die die Studierenden entsprechend ausführen. Hier ein Beispiel:

- 6 Die Studierenden wiederholen die Melodie in derselben Phrasierung mit Achteln (d.h. in doppelter Geschwindigkeit). Die Dirigiergeste bleibt in Vierteln.



- 7 Alle Übungen dieses Kapitels werden wiederholt.

Kapitel VII

Übungen mit Abstufungen der Dynamik, des Tempos und der Artikulation

- 1 a) Die Studierenden singen eine der vorherigen Melodien *pp*. Bei *hop* singen sie die nächste Note (oder die nächsten beiden Noten oder eine bestimmte Anzahl von Noten) *mf*, *f*, oder *ff*.
 b) Die Studierenden singen eine der vorherigen Melodien *ff*. Bei *hop* singen sie eine (oder mehrere) Noten *pp* oder *p* oder *mf*.

- 2 Die Studierenden singen *pp*, *p*, *mf*, *f*, oder *ff* entsprechend den Angaben einer Teilnehmerin/eines Teilnehmers, die/der mit engeren oder weiteren Bewegungen dirigiert.

- 3 Bei *hop* singen die Studierenden ein Crescendo, bei *hip* ein Decrescendo.

- 4 Bei *hop* singen die Studierenden legato, bei *hip* staccato.



- 5 Bei *hop* singen die Studierenden die nächste Note mit einem Akzent.

- 6 Bei *hop* machen die Studierenden:
 - a) ein Crescendo \langle auf der nächsten Note
 - b) ein Decrescendo \rangle auf der nächsten Note
 - c) ein Crescendo und Decrescendo $\langle \rangle$ auf den nächsten zwei Noten.



Kapitel VIII

Synkopen

Melodie 8

- 1 Bei *hop* verkürzen die Studierenden die nächste Note und verlängern die zweite Note jeweils um die Hälfte ihres Wertes.

- 2 Bei *hop* verkürzen die Studierenden die nächste Note (d.h., sie machen eine Viertel daraus). Danach machen sie weiter mit Halben. Die dem ersten *hop* folgenden Halben befinden sich auf der schwachen Zählzeit.

Beim nächsten *hop* verlängern die Studierenden den Wert der nächsten Note um seine Hälfte. Auf diese Art befinden sich die anschließenden Halben auf der starken Zählzeit.

Diese Art Synkope wird antizipierende Synkope genannt. Sie ist immer betont.

- 3 Bei *hop* verlängern die Studierenden die nächste Note um die Hälfte ihres Wertes, danach singen sie die zweite Note um die Hälfte verkürzt.

- 4 Bei *hop* verlängern die Studierenden die nächste Note um die Hälfte ihres Wertes, danach singen sie Halbe weiter. Diese Halben befinden sich nun auf der schwachen Zählzeit.



Beim nächsten *hop* verkürzen die Studierenden die nächste Note um ihre Hälfte. Die folgenden Halben befinden sich wieder auf betonter Zeit.



Diese Art Synkope wird verzögernde Synkope genannt. Sie ist nicht betont, allerdings wird beim verlängerten Ton oft *crescendiert*.

- 5 Die Studierenden synkopieren Melodie 8. Bei *hop* singen sie in doppelter Geschwindigkeit bis zum nächsten *hop*.



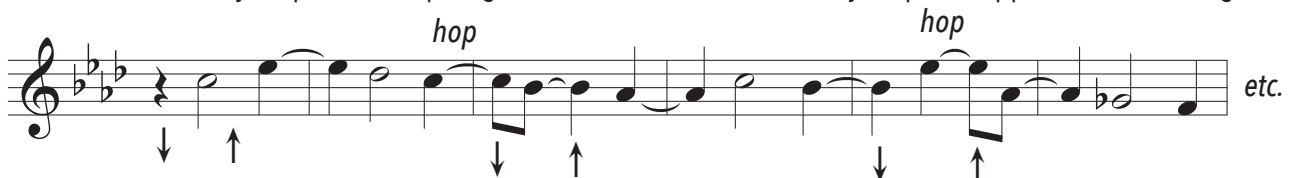
- 6 Die Studierenden synkopieren Melodie 8. Bei *hop* singen sie in doppelter Langsamkeit bis zum nächsten *hop*.



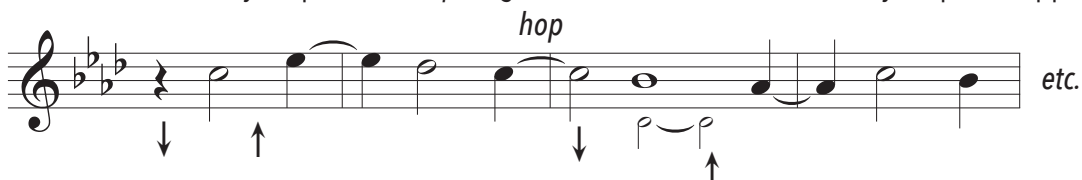
- 7 Die Melodie bleibt synkopiert. Bei *hop* singen die Studierenden zwei Synkopen in doppelter Geschwindigkeit.



- 8 Die Melodie bleibt synkopiert. Bei *hops* singen die Studierenden nur eine Synkope in doppelter Geschwindigkeit.



- 9 Die Melodie bleibt synkopiert. Bei *hop* singen die Studierenden nur eine Synkope in doppelter Langsamkeit.



- 10 *Pausen und Offbeat.* Auf *hop* ersetzen die Studierenden die nächsten Halben durch eine Viertelpause und eine Viertelnote.



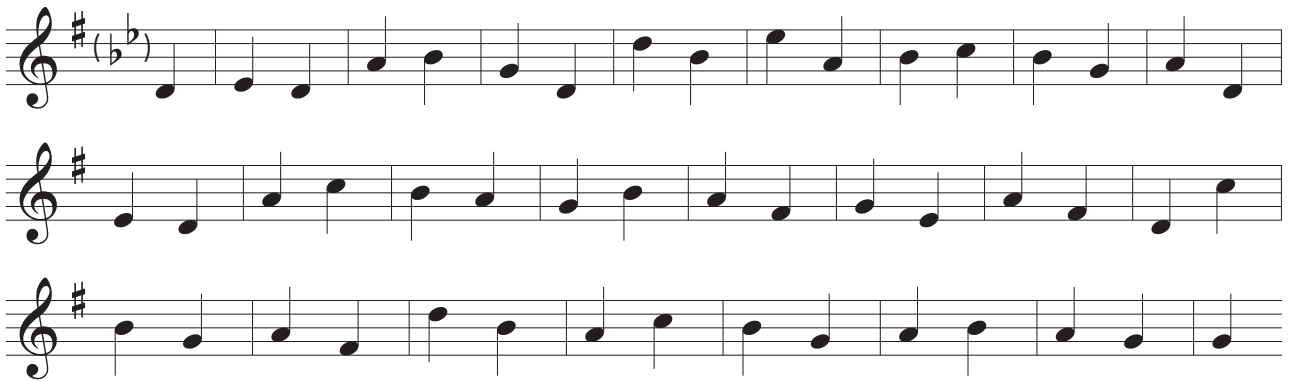
- 11 Die Studierenden machen die gleiche Übung mit unterschiedlichen Längen der Pausen. Siehe auch das folgende Kapitel.



Kapitel IX

Pausen und Stopps

Melodie 9



Diese Melodie kann in G-Dur oder G-Moll harmonisch gesungen werden.

- 1 Bei *hop* fügen die Studierenden eine eintaktige Pause ein und singen danach weiter, wo sie aufgehört haben. Während der Pause wiederholen sie innerlich den gerade gesungenen Takt oder bereiten den nächsten Takt vor.



- 2 Bei *hop* fügen die Studierenden eine zweitaktige Pause ein. Im ersten Takt wiederholen sie mental den gerade gesungenen Takt, im zweiten bereiten sie den nächsten Takt vor.

- 3 a) Die Lehrperson sagt: „Zwei“ und die Studierenden fügen eine zweitaktige Pause ein.
b) Bei *Drei* fügen sie eine dreitaktige Pause ein.
c) Bei *Vier* fügen sie eine viertaktige Pause ein, usw.

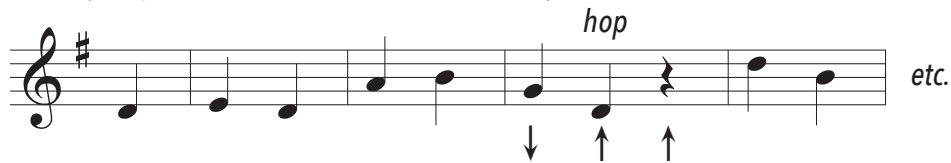
- 4 Wenn die Lehrperson ihr Signal *Zwei*, *Drei* oder *Vier* auf der Eins des Taktes gibt, halten die Studierenden die entsprechende Taktanzahl an und singen dann auf der Zwei weiter.



- 5 Auf *hop* ersetzen die Studierenden die nächste Viertelnote durch eine Viertelpause.



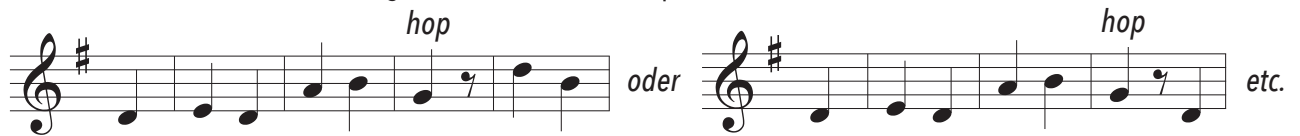
- 6 Auf *hop* fügen die Studierenden eine Viertelpause vor der nächsten Note hinzu.



- 7 Die Studierenden führen die ersten sechs Übungen in doppelter Geschwindigkeit und mit den Vorzeichen von D-Dur aus. Hier als Beispiele Übungen 5 und 1.



- 8 Die Studierenden führen Übungen 5 und 6 mit Achtelpausen aus.



- 9 Bei *hop* hören die Studierenden auf zu singen, dirigieren aber den Takt weiter und singen die Töne innerlich weiter bis zum neuen *hop*.



- 10 Die Studierenden machen die gleiche Übung, aber ohne den Takt zu schlagen.

- 11 Die Studierenden machen die gleiche Übung wie Übung 9, aber in Halben. Auf das Kommando *Vier* (oder *Zwei*) singen die Studierenden die Töne in vierfacher (oder doppelter) Geschwindigkeit innerlich weiter bis zum nächsten *hop*.



Kapitel X

Reaktion und Intonation

Melodie 10

Musical notation for Melodie 10, consisting of four staves of a single melodic line in C major. The melody is: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4.

- 1 Die Studierenden singen Melodie 10. Die Lehrperson sagt eine neue Tonart an. Die Studierenden singen die Melodie auf der Stelle mit den entsprechenden Vorzeichen weiter.

Musical notation for exercise 1, showing the melody in G major, A major, and F major. The notation includes sharp signs for the notes G, A, and F in the respective keys. Labels "G-Dur", "A-Dur", and "F-Dur" are placed above the staves. The exercise ends with "etc."

- 2 Die Studierenden singen die ersten vier Takte in C-Dur, die nächsten vier in F, die nächsten vier in B \flat -Dur, usw.

- 3 Bei *hip* erhöhen die Studierenden die folgende Note chromatisch um einen Halbton. Bei *hop* erniedrigen die Studierenden die folgende Note chromatisch um einen Halbton.

Musical notation for exercise 3, showing chromatic alterations with "hip" and "hop" commands. The notation includes sharp and flat signs for the notes being altered. Labels "hip", "hop", and "hip" are placed above the staves. The exercise ends with "etc."

- 4 Bei *hop* singt die Hälfte der Studierenden die Melodie eine Terz tiefer, bei *hip* eine Terz höher. Auf das Kommando *los* (oder nach einer vorher festgelegten Anzahl von Takten) singen alle unisono weiter.

Musical notation for exercise 4, showing the melody split between two groups and then unisono. The notation includes labels "hop", "los", "hip", and "los" above the staves. The exercise ends with "etc."

- 5 Die Studierenden singen Melodie 9 in G-Dur und wechseln bei *hop* in die korrespondierende Tonart (die Molltonart mit demselben Grundton, also G-moll). Beim nächsten *hop* wechseln sie zurück zu G-Dur. Bei *hip* singen sie die Melodie mit den Vor- und Versetzungszeichen der harmonischen Mollparallele weiter (also E-moll).

Viele weitere Übungen dieser Art kann man in den drei Bänden der Methode Jaques-Dalcroze, Teil 3, *Tonleitern und Tonarten, Phrasierung und Nüancierung* (1906/1907) finden.

Kapitel XI

Vier-Achtel-Gruppen  und Pausen

Melodie 11a

- 1 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die nächsten zwei Achtel durch eine Viertel.

- 2 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die nächsten zwei Achtel durch eine Viertel und die darauf folgenden zwei Achtel durch eine Viertelpause (♫).

- 3 Die Studierenden verkleinern bei *hop* die folgenden zwei Achtel zu zwei Mal zwei Sechzehntel.

- 4 Die Studierenden verlängern bei *hop* die zweite Achtel im Takt. Es entsteht eine Synkope.



- 5 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die folgende Achtel durch eine Achtelpause.



- 6 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die folgenden drei Achtel durch eine punktierte Viertelpause.



- 7 Die Lehrperson spielt, klatscht oder singt drei Ganze. Die Studierenden unterteilen jede Ganze in zwei Teile und dirigieren den $\frac{2}{2}$ Takt. Dann singen sie die Tonleiter mit einem der unten abgebildeten Rhythmen. Diese Rhythmuspatterns enthalten Ganze, Halbe, Viertel, punktierte Viertel und Achtel in binären Takten, auftaktig und volltaktig.

a) b) c) d) e) f) g) h) i) j) k) l) m) n) o) p) q) r)

Die Lehrperson komponiert auch andere Rhythmen. Sie kann außerdem die oben abgebildeten Rhythmen rückwärts lesen lassen, d.h. mit der letzten Note beginnen und mit der ersten enden.



8 Die Studierenden rhythmisieren die folgende Melodie mit den obigen Rhythmen.

Melodie 11b

The image shows four staves of musical notation. The first three staves are in treble clef and contain a melody in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The fourth staff is in bass clef and shows three rhythmic patterns labeled a), b), and c), followed by 'etc.'. Pattern a) is a quarter note, pattern b) is a quarter note followed by an eighth note, and pattern c) is a quarter note followed by two eighth notes.

Die Lehrperson kann die Abfolge der Rhythmen modifizieren, sie mit Buchstaben ansagen oder mit dem Dirigentenstab auf die auf der Tafel notierten Rhythmen zeigen.

Kapitel XII

Unterteilung der Viertel

Melodie 12

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F

- 3 Wenn die Lehrperson: „Vier“ sagt, singen die Studierenden die folgende Viertel vier Mal in vierfacher Geschwindigkeit.

- 4 Die Studierenden singen die Tonleiter von *do* bis *do* in Vierteln. Auf die Signale *Fünf*, *Sechs*, *Sieben* und *Acht* hin unterteilen sie die folgende Viertel entsprechend in fünf, sechs, sieben oder acht Töne.

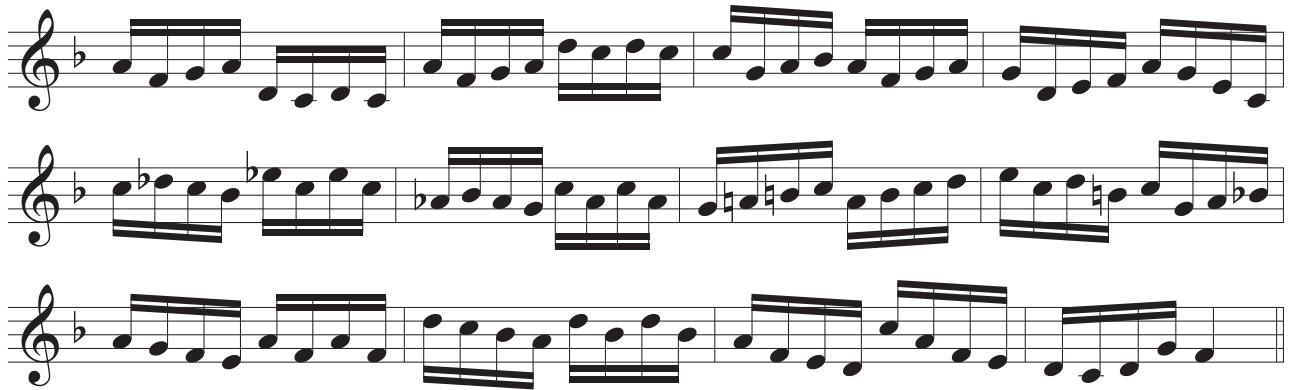
- 5 Die Studierenden singen Melodie 12 mit dem Wort *Eins* auf jeder Viertel. Beim Signal *Zwei* der Lehrperson unterteilen sie die Viertel in zwei Achtel und wiederholen jeden Ton mit den Worten *Eins*, *Zwei*. Beim Signal *Drei* entsteht eine Triolen-Achtel usw.

- 6 Die Studierenden singen Melodie 12 (oder die Melodien von Kapitel I) mit den folgenden Patterns:

Kapitel XIII

Vier-Sechzehntel-Gruppen

Melodie 13



1 Die Studierenden singen die Melodie. Sie atmen und phrasieren immer an einer bestimmten Stelle im Takt:

- a) vor der achten Sechzehntel
- b) vor der siebten
- c) vor der sechsten
- d) vor der fünften
- e) vor der vierten
- f) vor der dritten
- g) vor der zweiten
- h) vor der ersten.


Der Melodie werden passend Anacruse-Noten vorangestellt.



2 Bei *hop* singen die Studierenden die nächste Vier-Sechzehntel-Gruppe in doppelter Langsamkeit, bei *hip* in doppelter Geschwindigkeit.

3 Bei *hop* verlängern die Studierenden die vierte Sechzehntel mit einem Bindebogen zur fünften.



4 Bei *hop* verlängern die Studierenden die zweite Sechzehntel  zur dritten, die vierte Sechzehntel zur ersten der nächsten Vier-Sechzehntel-Gruppe und wieder die zweite zur dritten. Beim erneuten *hop* singen sie im Originalrhythmus weiter.



- 5 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die nächste Vier-Sechzehntel-Gruppe durch einen der folgenden Rhythmen. Die Lehrperson gibt eventuell an, welche der vier Töne ausgelassen bzw. wiederholt werden sollen.

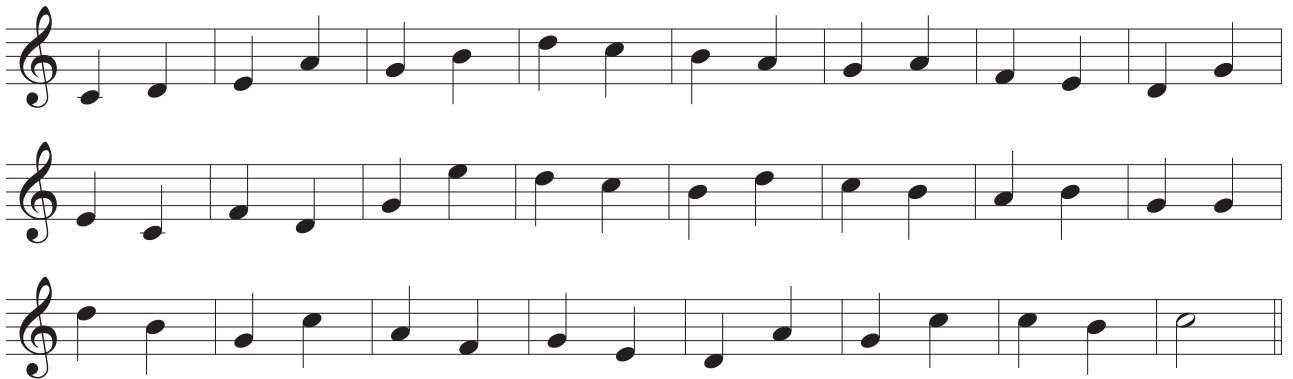
a) b) c) ³ d) e) f) g) ³ h) ³ i) ³ j) ³



Kapitel XIV

Verzierungen

Melodie 14a



- 1 Beim Kommando *hip* singen die Studierenden nach der folgenden Note ihre obere Nebennote mit (oder ohne) Rückkehr zur Ausgangsnote. Beim Kommando *hop* singen sie nach der folgenden Note ihre untere Nebennote im Abstand eines Halbtons mit Rückkehr zur Ausgangsnote.



- 2 Beim Kommando *hip* singen die Studierenden vor der folgenden Note zuvor ihre obere Nebennote, beim Kommando *hop* zuvor ihre untere Note (immer mit dem Halbton).



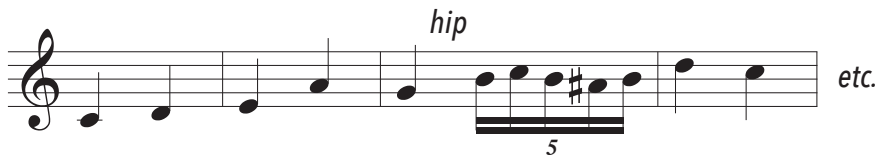
- 3 Beim Kommando *hip* bilden die Studierenden ein Gruppetto um die nächste Note, das sich aus der oberen Nebennote, der unteren Nebennote und der notierten Note zusammensetzt.



- 4 Bei *hop* bilden die Studierenden ein Gruppetto, das sich aus der unteren Nebennote, der oberen Nebennote und schließlich der notierten Note zusammensetzt.



- 5 Bei *hip* bilden die Studierenden ein Gruppetto, das aus der notierten Note, ihrer oberen Nebennote, der Rückkehr zur notierten Note, ihrer unteren Nebennote und zuletzt nochmals der notierten Note besteht.



- 6 Die Studierenden bilden Gruppetti wie folgt: bei *hip*  und bei *hop* 

- 7 Die Lehrperson singt oder spielt Melodie 14a. Sobald sie ein wie auch immer geartetes Gruppetto bildet, wiederholen die Studierenden das gleiche Gruppetto auf dem nächsten Ton.



- 8 Wenn die Lehrperson einen Hüpferrhythmus  singt oder spielt, singen die Studierenden diesen Rhythmus auf der nächsten Note.



- 9 Die Studierenden singen die Melodie. Bei *hop* wiederholen sie die nächste Note im Hüpferrhythmus.



- 10 Die Studierenden machen die gleiche Übung, nun wird der Hüpferrhythmus mit der im Notentext stehenden Note begonnen und mit der oberen (oder unteren) Nebennote beendet.



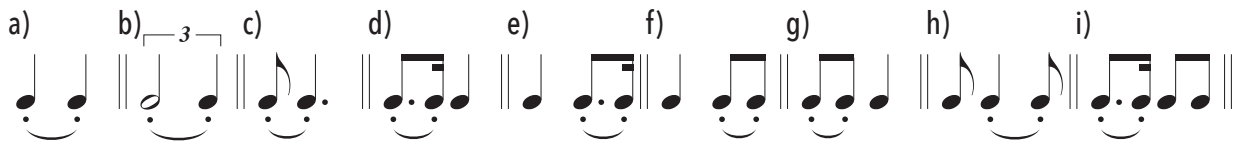
- 11 Die Studierenden machen die gleiche Übung, nun wird der Hüpferrhythmus mit der unteren (oder oberen) Nebennote begonnen und mit der dastehenden Note beendet.



12 Die Studierenden machen die gleiche Übung mit anderen Hüpf- und Sprung-Rhythmen.



Alle diese Rhythmen werden zuerst in doppelter Langsamkeit erarbeitet, d.h.:



13 Die Studierenden singen eine Reihe von Hüpfern nach Angabe der Lehrperson, die sie zuvor auf der Tafel mit ihrem Dirigierstab anzeigt.

Melodie 14b



1 Bei *hop* singen die Studierenden die Melodie in doppelter Langsamkeit bis zum nächsten *hop*.



2 Bei *hop* führen die Studierenden einen einzigen Hüpfen in doppelter Langsamkeit aus.



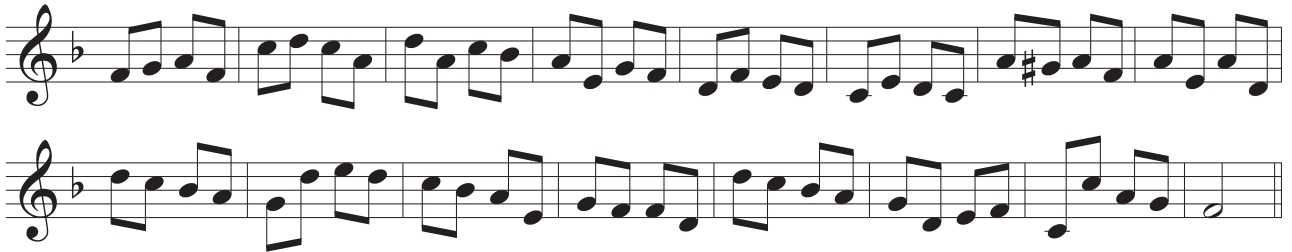
3 Bei *hop* ersetzen die Studierenden den Hüpfen  durch einen anderen Rhythmus, z.B. .



Kapitel XV

Übungen der Incitation und Inhibition auf die
Zwei-Achtel-Gruppe  und Vier-Achtel-Gruppe  angewandt

Melodie 15a



- 1 Bei *hop* singen die Studierenden eine Viertel statt der nächsten zwei Achtel. Dabei verlängern sie die erste der beiden Achtel und singen die zweite nicht.

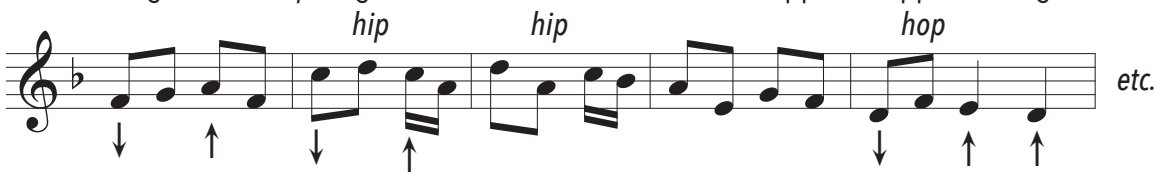


- 2 Die Studierenden verlängern bei *hop* die zweite dem *hop* folgende Achtel und lassen die dritte Achtel aus.

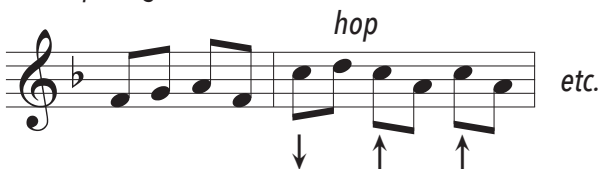


- 3 Bei *hop* singen die Studierenden einen Takt (oder mehrere Takte) in doppelter Geschwindigkeit.

- 4 Einführung des Dreiertaktes. Bei *hip* singen die Studierenden die nächste Zwei-Achtel-Gruppe in doppelter Geschwindigkeit. Bei *hop* singen sie die nächste Zwei-Achtel-Gruppe in doppelter Langsamkeit.



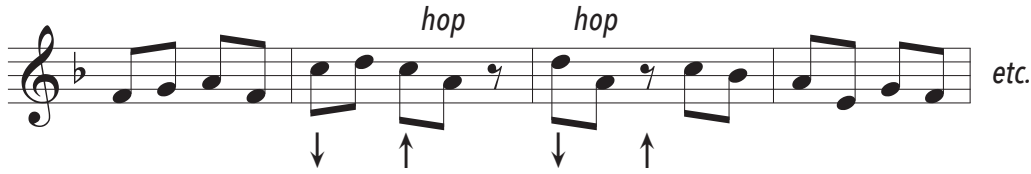
- 5 Bei *hop* singen die Studierenden die nächste Zwei-Achtel-Gruppe zweimal. Man erhält einen Dreiertakt.



- 6 Bei *hop* fügen die Studierenden direkt anschließend eine Viertelpause ein.



- 7 Bei *hop* fügen die Studierenden direkt anschließend eine Achtelpause ein. Man erhält einen $\frac{5}{8}$ Takt.



- 8 Bei *hop* machen die Studierenden nach der Zwei-Achtel-Gruppe eine Pause mit dem Wert einer Ganzen (oder einer Halben oder einer punktierten Viertel).

- 9 Bei *hop* hören die Studierenden auf zu singen, singen aber innerlich weiter. Beim nächsten *hop* singen sie direkt hörbar weiter, ganz gleich auf welcher Achtel das Signal gegeben wird.

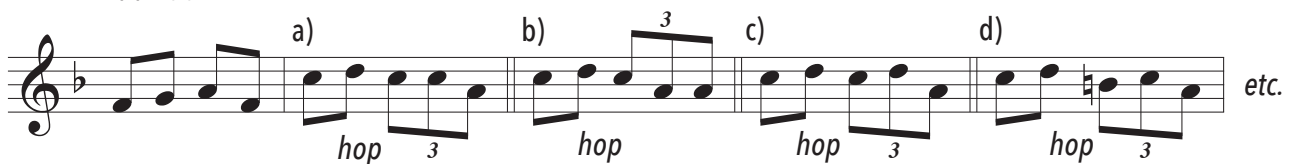
- a) Sie dirigieren ständig weiter.
b) Sie dirigieren nicht.

- 10 Bei *hop* wiederholen die Studierenden zweimal die folgenden zwei Achtel in doppelter Geschwindigkeit.



- 11 Bei *hop* wandeln die Studierenden die folgende Zwei-Achtel-Gruppe in eine Triole um, indem sie:

- a) die erste Note zwei mal singen
b) die zweite Note zwei mal singen
c) nach der ersten Note die obere Nebennote singen
d) eine Appoggiatura von unten ausführen.



- 12 Die Studierenden wenden alle Übungen der ersten Kapitel auf Melodie 14a an.

Melodie 15b



- 1 Bei *hop* fügen die Studierenden zwischen der ersten und zweiten Note eine Achtelpause γ ein. Dabei verkürzen sie die Achteln zu Sechzehnteln..



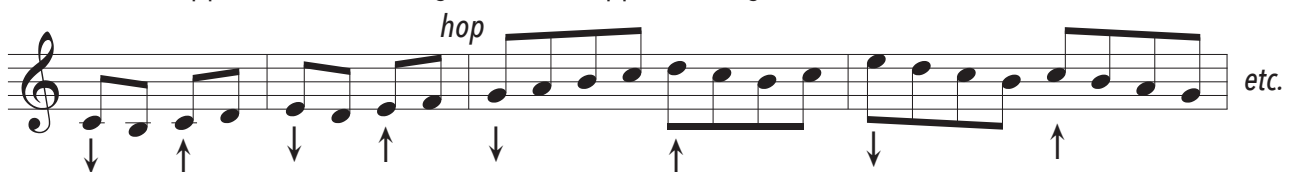
- 2 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die zweite und dritte Achtel durch eine Pause im Wert von einer Viertel plus angehängter Sechzehntel. Diese Pause wird mit zwei Punkten übereinander notiert. Sie verlängert die Note oder Pause um ein Viertel ihres Wertes. Siehe S. 52.



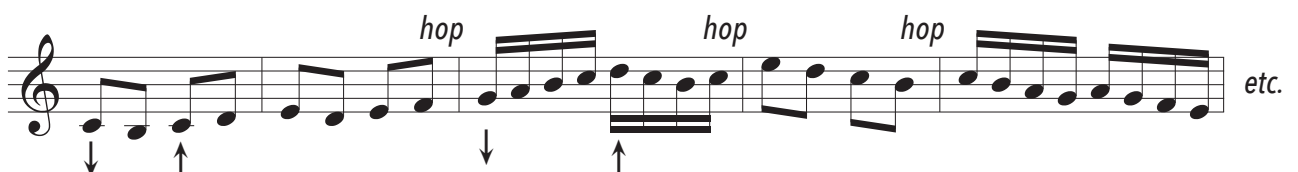
- 3 Die Studierenden singen die Melodie mit zwei verschiedenen Rhythmen in festgelegten Abläufen, wie: 2+2 Takte, 3+1, 4+4, 2+3, 3+3, 4+2. Hier einige Beispiele:



- 4 Bei *hop* lassen die Studierenden jeden zweiten Taktstrich aus und machen eine Dirigiergeste pro Vier-Achtel-Gruppe ♩♩♩♩ (sie dirigieren also doppelt so langsam).



- 5 Bei *hop* verdoppeln die Studierenden die Geschwindigkeit der Achtel. Beim nächsten *hop* singen sie wieder Achtel. Die Dirigiergeste bleibt gleich lang. Siehe auch Kapitel XIII: die Vier-Sechzehntel-Gruppen.



- 6 Die Studierenden wiederholen alle vorherigen Übungen, die in Achteln notiert sind (ab Kapitel XI) und schlagen je ihren ersten Takt als die Eins und den zweiten Takt als die Zwei des $\frac{2}{2}$ Taktes.

Kapitel XVI

Phrasierungsübungen auf Vier-Achtel-Gruppen angewandt

Melodie 16a

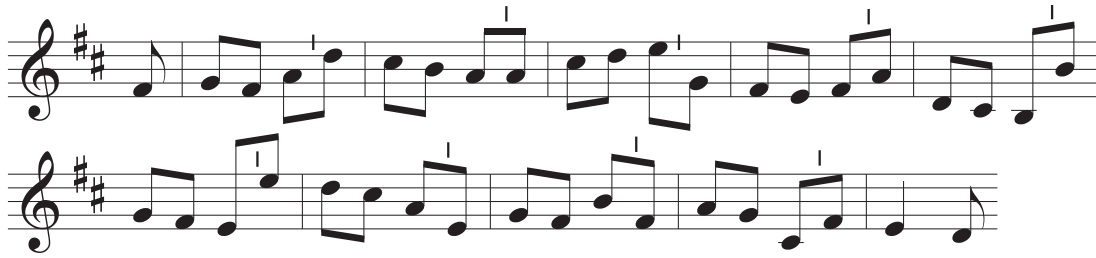
1 Die Studierenden wiederholen die Übungen aus Kapitel IX in doppelter Geschwindigkeit.

2 Die Studierenden singen die Melodie 16a. Die Lehrperson sagt eine Zahl von eins bis vier an. Die Studierenden atmen ab sofort in jedem Takt nach der entsprechenden Achtel bis zur neuen Ansage.

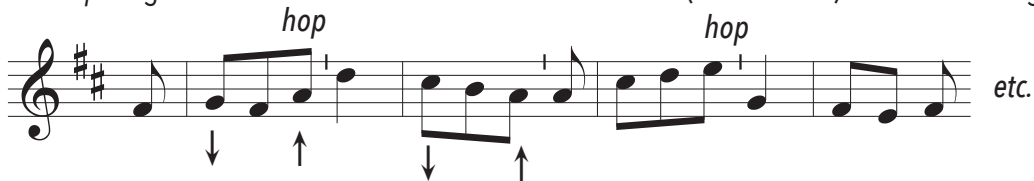
3 Lehrpersonen und Studierende suchen die beste Phrasierung der Melodie und tragen die Atemzeichen auf der Tafel ein. Die Studierenden teilen sich in zwei Gruppen. Die erste Gruppe singt die erste Phrase, die zweite die zweite Phrase, usw.

4 Ein*e Studierende*r dirigiert die zwei Gruppen und zeigt jeder Gruppe den Einsatz an. Hier eine mögliche Phrasierung:

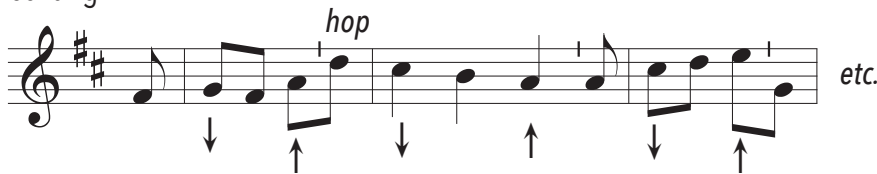
Melodie 16b



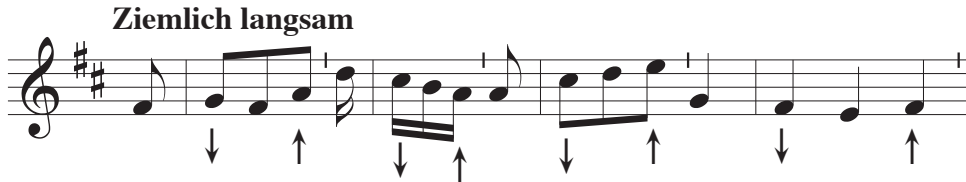
- 1 Bei *hop* singen die Studierenden die Note der Anacruse (den Auftakt) zweimal so lang.



- 2 Bei *hop* singen die Studierenden die ersten drei Noten nach dem Taktstrich zweimal so lang.



- 3 Die Studierenden singen die Melodie, aber die Takte werden (inklusive Anacruse) in einer festgelegten Reihenfolge wechselnder Geschwindigkeiten gesungen: im Ausgangstempo, doppelt so schnell, wieder im Ausgangstempo und doppelt so langsam.

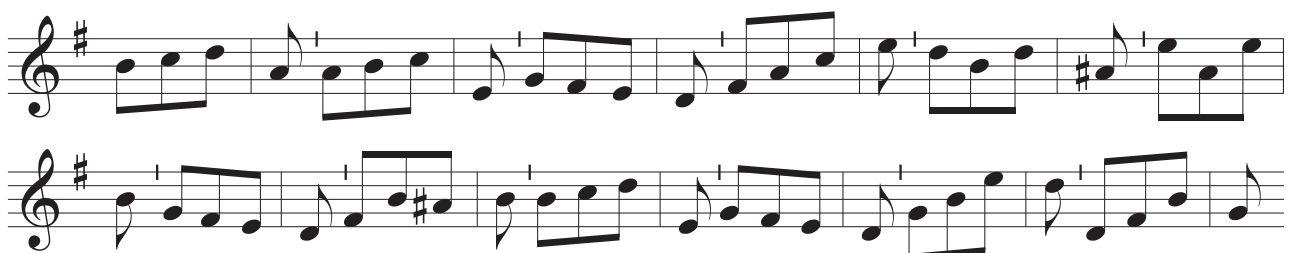


- 4 Die Studierenden wiederholen die vorigen drei Übungen mit folgenden anacrussischen Melodien.

Melodie 16c



Melodie 16d



Melodie 16e

The image displays a musical score for 'Melodie 16e', consisting of 13 staves of music. The notation is written in a single system across all staves, indicating a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the piece. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Kapitel XVII

Drei-Achtel-Gruppen, punktierte Viertel und Triolen

Melodie 17a

- 1 Bei *hop* singen die Studierenden die folgende Note dreimal in dreifacher Geschwindigkeit entweder wiederholt oder mit dem Nachbarton. Es entsteht eine Triole und der Schlag bleibt gleich lang.

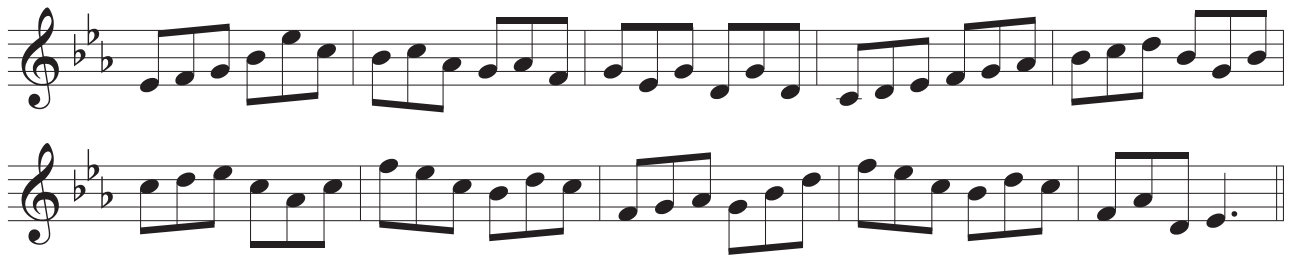
- 2 Bei *hop* verlängern die Studierenden die folgende Note um eine Achtel, sie wird so zu einer punktierten Viertel. Diese Übung dient zur Vorbereitung von Taktarten mit ungleichen Takteilen (siehe Kapitel XX).

- 3 Die Studierenden nehmen an, dass jede Viertel der Melodie eine punktierte Viertel darstellt. Bei *hop* entfernen die Studierenden den imaginären Punkt und singen die folgende Note als Viertel.

- 4 Die Studierenden verwandeln beim Signal eine Viertel in eine Triole, entweder in $\overset{3}{\curvearrowright}$ bei *hop* oder in $\overset{3}{\underbrace{\quad}}$ bei *hip*.

- 5 Die Studierenden verwandeln bei *hop* die Viertel in drei reguläre Achtel. Die Zeit wird also um ein Achtel verlängert.

Melodie 17b



- 1 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die nächste Drei-Achtel-Gruppe durch eine punktierte Viertel, d.h., die erste Achtel wird zur punktierten Viertel verlängert und die zweite und dritte Achtel werden ausgelassen.



- 2 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die nächste Drei-Achtel-Gruppe durch $\underline{\text{♩}}$ (oder $\underline{\text{♩}}$).

- 3 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die nächste Drei-Achtel-Gruppe durch eine reguläre Viertel, nicht durch eine punktierte Viertel, sie ist also nur zwei Achtel lang. Diese Übung dient zur Vorbereitung von Taktarten mit ungleichen Taktteilen (siehe Kapitel XX).



- 4 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die nächste Drei-Achtel-Gruppe durch eine punktierte Viertelpause $\underline{\text{♩}}$.



- 5 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die nächste Drei-Achtel-Gruppe durch eine Viertelpause $\underline{\text{♩}}$ mit der Dauer von zwei Achteln. Es entstehen also ungleich lange Taktteile.

- 6 Die Studierenden halten bei *hop* während der Dauer einer punktierten Halben an. Wenn das Signal die zweite Takthälfte betrifft, wird die punktierte Halbe zu zwei übergebundenen punktierten Vierteln.



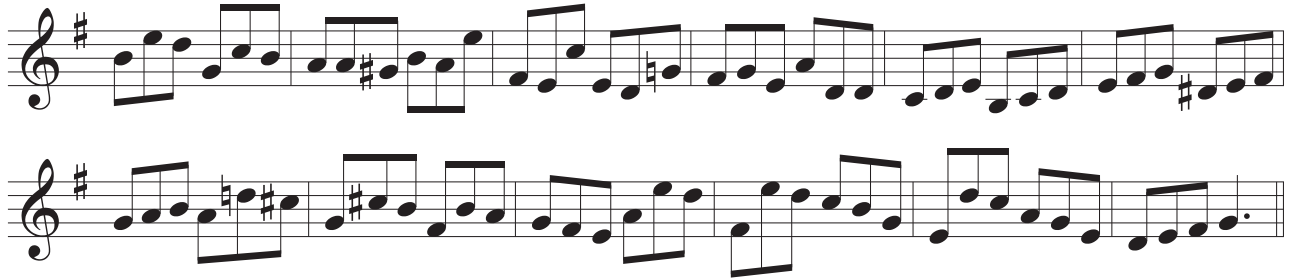
- 7 Die Studierenden singen bei *hop* nur gedanklich und erst beim nächsten *hop* hörbar weiter.



- 8 Die Studierenden singen dieselbe Melodie mit folgender schwieriger rhythmischer Formel. Die Triole hat die gleiche Dauer wie die vorangegangene Viertel. Es entsteht ein $\frac{5}{8}$ Takt.



Melodie 17c



- 1 Die Studierenden singen bei *hop* die nächste Drei-Achtel-Gruppe in doppelter Langsamkeit. Es entsteht ein $\frac{9}{8}$ Takt.



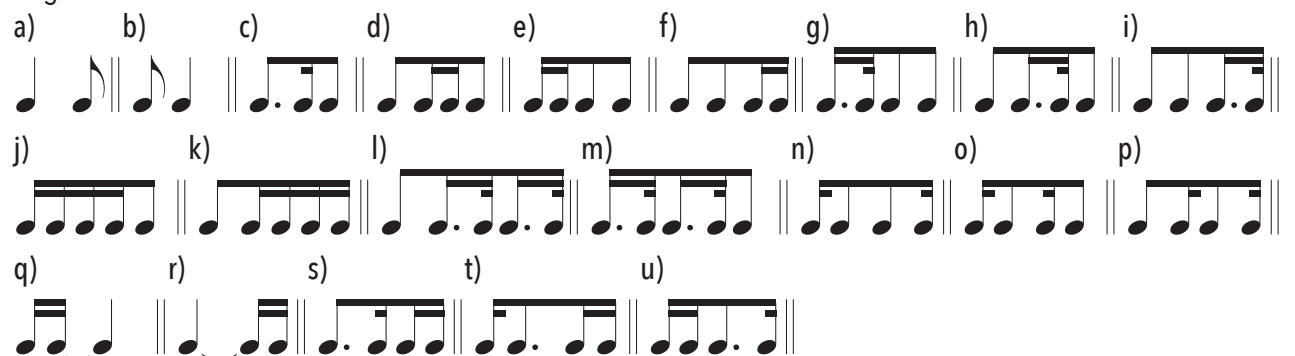
- 2 Die Studierenden singen bei *hop* den folgenden Takt in doppelter Geschwindigkeit.



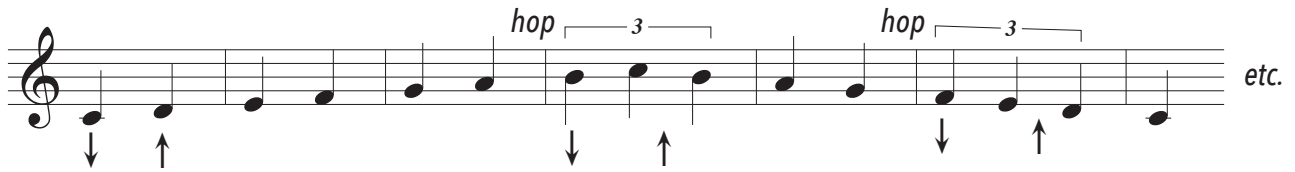
- 3 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die folgende Drei-Achtel-Gruppe durch den Rhythmus $\frac{1}{8}$ (oder $\frac{1}{16}$) einmalig (oder bis zum erneuten *hop*).



- 4 Die Studierenden ersetzen die Drei-Achtel-Gruppen durch folgende Rhythmen. Die Lehrperson gibt vorher an, welche der drei Töne der Drei-Achtel-Gruppen die Studierenden eventuell zwei oder drei Mal wiederholend singen sollen.



- 5 Die Studierenden singen die Tonleiter im $\frac{2}{4}$ Takt und dirigieren dazu oder klatschen Viertel. Bei *hop* singen sie drei Triolen-Viertel, während sie weiterhin den $\frac{2}{4}$ Takt dirigieren (zwei gegen drei).



- 6 Die Studierenden führen die entsprechende Übung mit den Melodien 3a, 3b, 5, 6, 8, 9, 10 und 13 aus.

- 7 Die Studierenden phrasieren Melodie 17c auf unterschiedliche Art, und zwar mit Auftakten (Anacrusen) von einer Achtel oder zwei, drei, vier oder fünf Achteln. Anacrusische Noten werden entsprechend vorangestellt.



- 8 Die Studierenden singen die Melodie mit einer der Phrasierungen von Übung 7. Jede Phrase wird direkt mit doppelter Langsamkeit (oder doppelter Geschwindigkeit) wiederholt.

Kapitel XVIII

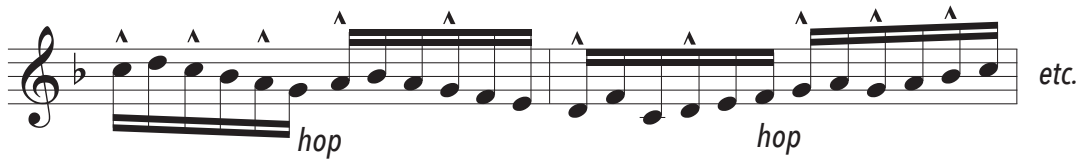
Sechs-Sechzehntel-Gruppen  und mathematisches Accelerando

Melodie 18a



- 1 Bei *hop* führen die Studierenden die folgende Sechs-Sechzehntel-Gruppe in doppelter Langsamkeit (oder doppelter Geschwindigkeit) aus.

- 2 Bei *hop* verändern die Studierenden die Betonung von Zwei-Sechzehntel-Gruppen zu Drei-Sechzehntel-Gruppen und zurück.



- 3 Die Studierenden phrasieren die zwölf Sechzehntel auf alle erdenklichen Weisen. Siehe auch Kapitel XVI, Übungen 2-4 auf Seite 38.

- 4 Bei *hop* verwandeln die Studierenden die folgenden zwei Sechzehntel in eine Achtel.



- 5 Bei *hop* verwandeln die Studierenden:

- a) die drei folgenden Sechzehntel in eine punktierte Achtel
- b) die vier folgenden Sechzehntel in eine Viertel
- c) die fünf folgenden Sechzehntel in eine Viertel mit angebundener Sechzehntel.



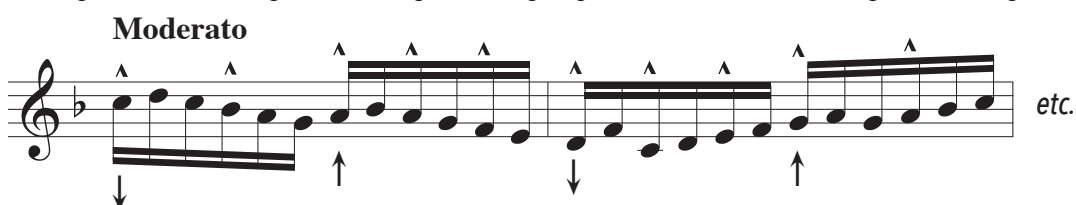
- 6 Bei *hop* bleiben die Studierenden auf der nächsten Sechzehntel stehen und verlängern diese bis zum Ende des Taktes.



- 7 Bei *hop* hören die Studierenden auf zu singen und pausieren bis zum Ende des Taktes.



- 8 Ein*e Studierende*r dirigiert die obige Melodie und gibt Akzentuierungen mit kleinen Bewegungen des Handgelenks an. Die größere Dirigierbewegung des Arms bleibt dabei gleichförmig hinauf und hinunter.



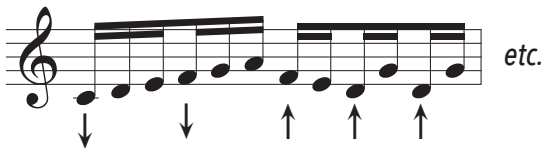
- 9 Die Studierenden singen die Melodie. Die Lehrperson sagt eine Zahl zwischen eins und sechs. Die Studierenden verlängern die entsprechende Sechzehntel zur nächsten, welche nicht angesungen wird. Bei geraden Zahlen erhalten wir eine Synkope.



Melodie 18b

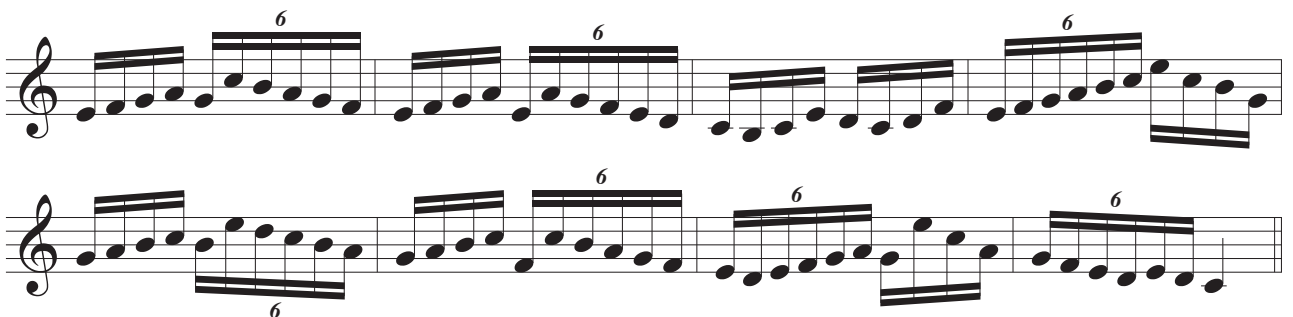


- 1 Die Studierenden singen und dirigieren diese Melodie, indem sie in jedem Takt die erste Sechs-Sechzehntel-Gruppe in zwei Teile teilen und die zweite in drei.



- 2 Die Studierenden singen diese Melodie und schlagen den Takt mit beiden Händen. Die rechte Hand unterteilt die Sechs-Sechzehntel-Gruppe in zwei, die linke Hand unterteilt in drei Teile. Das ist schwierig!

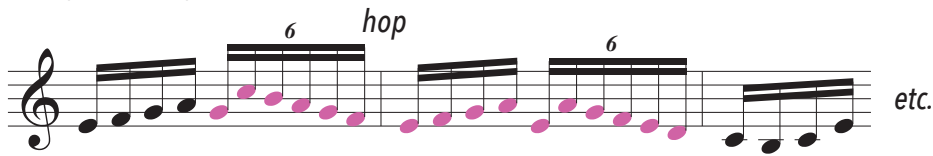
Melodie 18c



- 1 Bei *hop* stellen die Studierenden:

- die folgende Sextole  wie eine Sechs-Sechzehntel-Gruppe  dar. Jedes Sechzehntel ist gleich lang wie ein Sechzehntel der vorhergehenden Sechzehntel-Gruppe.
- die folgende Vier-Sechzehntel-Gruppe  wie vier Sextolen-Sechzehntel dar. Siehe folgendes Beispiel.

Hier ist der zweite Takt um zwei Sextolen-Sechszehntelnoten kürzer als der erste. Die farbigen Noten sind alle gleich lang.

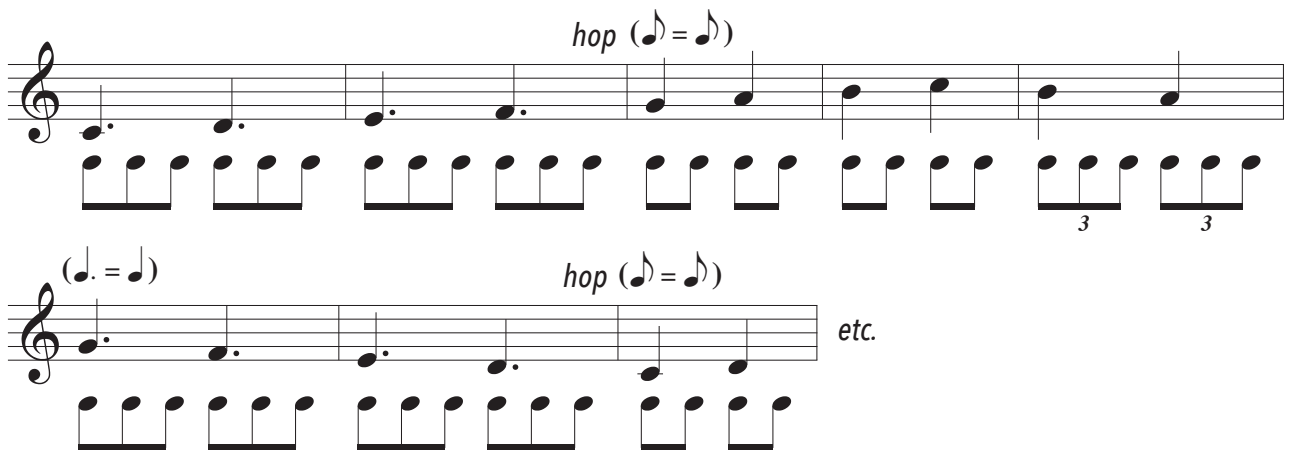


2 Mathematisches Accelerando

a) Die Studierenden singen eine Tonleiter in punktierten Vierteln. Bei *hop* verkürzen sie die punktierte Viertel um eine Achtel, d.h., sie lassen den Punkt weg und fahren mit dem Singen der Tonleiter in Vierteln fort, konsequenterweise schneller.



Daraufhin unterteilen sie die Viertel erneut gedanklich in drei gleiche Teile, nun sind es Triolen. Dann wird die Viertel innerlich als punktierte Viertel gedacht und die Triolen als reguläre Achtel. Beim folgenden *hop* entfernt man abermals den imaginären Punkt hinter der Viertel und singt Viertel, also erneut schneller als zuvor.



b) Um ein mathematisches Rallentando zu erhalten, müssen die Studierenden das Gegenteil tun, d.h., sie singen die Tonleiter in Vierteln. Bei *hop* wird jeweils ein Punkt hinter die Viertel hinzugefügt.

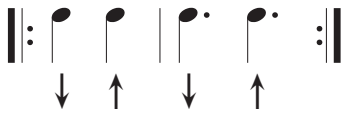
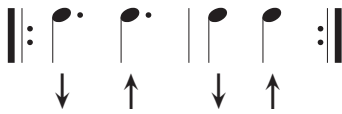



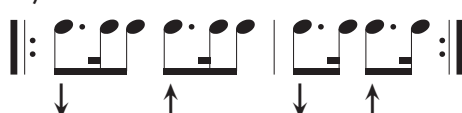
Falls diese Übung zu schwer ist, muss man abwarten und zuvor die Studierenden den Dreiertakt studieren lassen.



Kapitel XIX



Taktwechsel mit Taktarten, die ungleich lang sind

- 1 Die Studierenden singen eine Tonleiter mit folgenden sich abwechselnden Rhythmus-Patterns. In jedem Pattern gibt es einen Taktwechsel von $\frac{2}{4}$ Takt (binär) zu $\frac{6}{8}$ Takt (ternär) oder umgekehrt. Die Achtel bleibt immer gleich, d.h., wir verwenden die additive Rhythmik.¹ Daher wird der ternäre Takt hier immer langsamer dirigiert als der binäre. Die Reihenfolge der Takte kann nach Belieben umgekehrt werden.

a)  b) 

c)  d) 

e)  f) 

g)  h) 

- 2 Die Studierenden dirigieren und singen die folgenden Melodien mit verschiedenen ungleich langen Taktarten. Die Achtel bleibt immer gleich.

Melodie 19a



Melodie 19b



¹Es gibt zwei Arten, von einer Taktart zur anderen zu gelangen. Die einfachere und in diesem Kapitel angewandte Art ist die additive Rhythmik: ein Notenwert in der einen Taktart oder dem einen Takteil ist genauso lang wie der in der anderen Taktart bzw. dem nächsten Takteil. In der Folge muss sich der Dirigierschlag ändern. Wenn ein Schlag zweigeteilt ist (in binären Taktarten wie $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$) ist er kürzer als in einer ternären Taktart ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$).



Kapitel XX

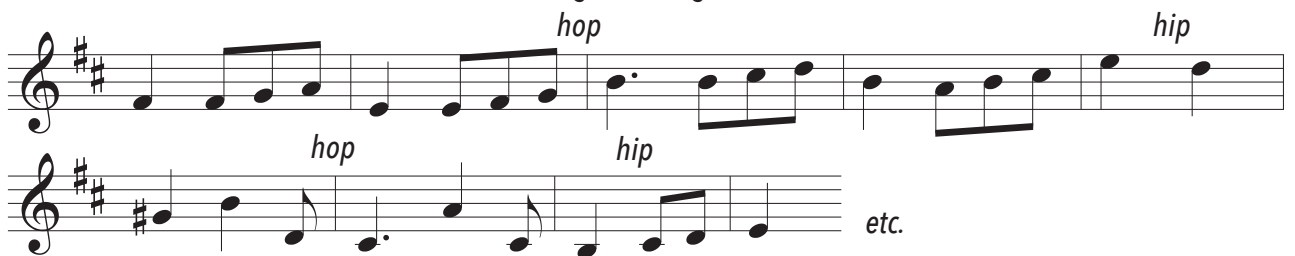
Taktarten mit ungleichen Taktteilen (*temps inégaux*)

Wenn man auf der Eins eine Viertel und auf der Zwei eine punktierte Viertel ♩ ♩. oder umgekehrt ♩. ♩ singt, handelt es sich um eine Taktart mit ungleichen Taktteilen. Die eckigen Klammern in den folgenden Beispielen sollen als Lesehilfe zeigen, dass die enthaltenen zwei Noten einen Takteil darstellen.

Melodie 20a



- 1 Bei *hop* setzen die Studierenden einen Punkt hinter die nächste Viertel. Dieser Punkt verlängert die Viertel um eine Achtel. Bei *hip* lassen sie die erste (oder dritte) Note der Drei-Achtel-Gruppe aus. Auf diese Weise werden die Takteile in den betroffenen Takten gleich lang.



- 2 *Divisive Rhythmik*. Bei *hop* interpretieren die Studierenden den zweiten Takteil als Triole und geben ihm die Länge einer Viertel.¹



¹*Divisive Rhythmik*. Ein Takteil oder eine Zählzeit wird in unterschiedliche gleiche Teile unterteilt. Dabei entstehen X-tolen, wie Triolen, Quintolen, usw. Die Gesamtdauer der Zählzeit bleibt gleich.

Divisive Rhythmik. Der Schlag (♩ oder ♪) wird in 3,4,5,6,7,8,9 und mehr kleinere gleiche Teile geteilt. Eine Sechzehntel-Quintole im $\frac{2}{4}$ Takt ist also gleich lang wie eine Viertel. Im $\frac{12}{8}$ Takt ist sie gleich lang wie eine punktierte Viertel. Im $\frac{5}{8}$ Takt wäre die Quintole im binären Takteil eine Viertel lang, im ternären Takteil eine punktierte Viertel lang. Die folgenden Übungen spielen nun zusätzlich mit Kombinationen von additiver und divisiver Rhythmik.

- 3 a) *Additive Rhythmik.* Bei *hop* verlängern die Studierenden den zweiten Takteil zu einer Vier-Achtel-Gruppe. Die Lehrperson legt vorher fest, welcher der Töne wiederholt wird.



- b) *Divisive Rhythmik.* Bei *hop* ersetzen die Studierenden den zweiten Takteil durch eine Quartole.



- c) *Additive Rhythmik.* Bei *hop* verkürzen die Studierenden den zweiten Takteil zu vier Sechzehnteln.



- 4 a) *Divisive Rhythmik.* Bei Signal *Fünf* verwandeln die Studierenden den zweiten Takteil in eine Quintole, bei Signal *Sieben* in eine Septole.



- b) *Additive Rhythmik.* Der zweite Takteil (die punktierte Viertel) wird durch eine Fünf-Sechzehntel- oder Sechs-Sechzehntel-Gruppe ersetzt. Bei der Fünf-Sechzehntel-Gruppe verkürzt sich die Dauer um eine Sechzehntel.

Melodie 20b



1 Die Studierenden singen die Melodie. Bei *hop* ersetzen sie die nächste Note wie folgt:

- a) ♩ durch ♪♪ sowie ♩. durch ♪♪♪ und ♩ durch ♪♪♪♪
- b) ♩ durch ♪♪♪♪ sowie ♩. durch ♪♪♪♪♪♪ und ♩ durch ♪♪♪♪♪♪♪♪

Melodie 20c

1 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die nächste Zwei-Achtel-Gruppe:

- a) durch eine Triole (*divisiv*).
- b) durch eine Drei-Achtel-Gruppe (*additiv*).

Bei *hip* ersetzen die Studierenden die nächste Drei-Achtel-Gruppe:

- c) durch eine Duole (*divisiv*).
- d) durch eine Zwei-Achtel-Gruppe (*additiv*).

- 2 a) Die Studierenden singen jeden Takt dreimal, zuerst im vorgegebenen Tempo, dann zweimal in der Verkleinerung (Diminution/doppelter Geschwindigkeit).
- b) Die Studierenden singen jeden Takt zweimal, den ersten im vorgegebenen Tempo, den zweiten in der Vergrößerung (Augmentation/doppelter Langsamkeit).
- c) Die Studierenden singen einen Takteil einmal in Verkleinerung, den anderen Takteil im Original.
- d) Die Studierenden singen einen Takteil einmal in Vergrößerung, den anderen Takteil im Original.

3 Die Studierenden machen die gleiche Übung, ersetzen aber jede Drei-Achtel-Gruppe durch eine Triole und führen beide Schläge im gleichen Dirigiertempo aus (*divisiv*).

Die Melodie 20c, die man als Zweiertakt $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ dirigiert, kann auch $\frac{1}{4} + \frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{8} + \frac{1}{8}$ oder als $\frac{5}{8}$ notiert werden. Eine neuartige Notation des $\frac{5}{8}$ Takts ist $\frac{1}{4}:$ oder $\frac{1}{4}:$ $\frac{1}{4}:$ (die zwei Punkte übereinander bedeuten, dass die Note um eine Viertel ihres Wertes erweitert ist). Eine Halbe mit dieser Punktierung ist fünf Achtel lang, eine Viertel mit dieser Punktierung fünf Sechzehntel. Vergleiche Übung 3 auf der nächsten Seite.

Melodie 20d

- 1 Bei *hop* wiederholen die Studierenden den vorherigen Takt zweimal doppelt so schnell.

- 2 Bei *hop* singen die Studierenden die nächsten zwei Takte doppelt so schnell, lassen den Taktstrich zwischen ihnen aus und machen sie so zu einem Takt.

Melodie 20e

Eine weitere Melodie mit ungleichen Takteilen

Melodie 20f

Vorbereitung auf die Quintole

- 1 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die Sechs-Sechzehntel-Gruppe durch eine Fünf-Sechzehntel-Gruppe, deren Sechzehntel alle gleich lang wie die der Sechs-Sechzehntel-Gruppe sind (*additive Rhythmik*). Die Gesamtdauer ist also um ein Sechzehntel kürzer. Bei *hip* ersetzen sie die Sechs-Sechzehntel-Gruppe durch eine Quintole mit der Ziffer 5 über den Noten (*divisive Rhythmik*). Ihre Gesamtdauer ist dann gleich.

- 2 Die Studierenden singen die ganze Melodie mit Fünf-Sechzehntel-Gruppen. Dabei wird die letzte Note der Sechs-Sechzehntel-Gruppe immer ausgelassen.

- 3 Die Studierenden ersetzen jede zweite Sechs-Sechzehntel-Gruppe durch eine einzige Note, die genau fünf Sechzehntel lang ist ♩. (der Doppelpunkt übereinander verlängert die Note um ein Viertel ihres Wertes).

- 4 *Additive Rhythmik*. Die Studierenden singen Melodie 13. Bei *hop* wiederholen sie die letzte Sechzehntel der Vier-Sechzehntel-Gruppe.

- 5 Die Studierenden singen Melodie 20f.

a) In jedem Takt verlängern sie die erste Note der ersten Sechs-Sechzehntel-Gruppe bis zum Ende des Schlags.

b) *Additive Rhythmik*. Sie verlängern die erste Note der zweiten Sechs-Sechzehntel-Gruppe und verkürzen ihre Gesamtdauer auf nur fünf Sechzehntel. Dabei singen sie innerlich die Sechzehntel.

c) *Additive Rhythmik*. Die Studierenden lesen die Melodie und singen in jedem Takt zwei lange Noten: zuerst eine punktierte Viertel (wie in Übung a), dann eine neuartig doppelponktierte Viertel (wie in b). Bei *hop* singen sie eine der langen Noten als Viertel und ersetzen anschließend ihre ursprüngliche Punktierung, indem sie zwei (normale Punktierung) oder eine Sechzehntel (neuartige Doppelpunktierung) aus der ursprünglichen Melodie hinzufügen.



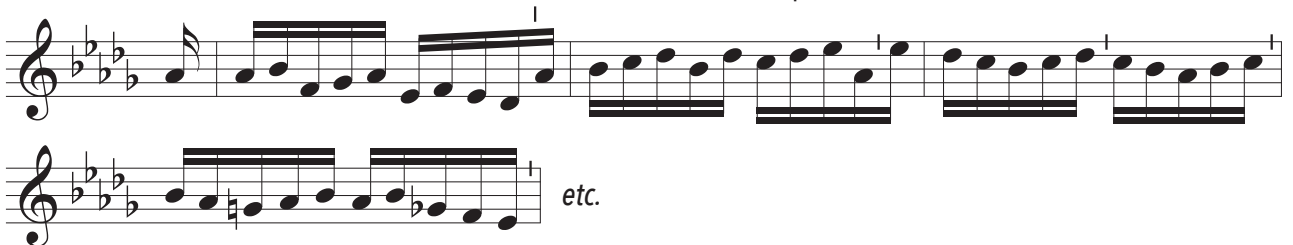
Kapitel XXI

Der Zwei-Fünf-Sechzehntel-Takt $\frac{2}{16}$:

Melodie 21a

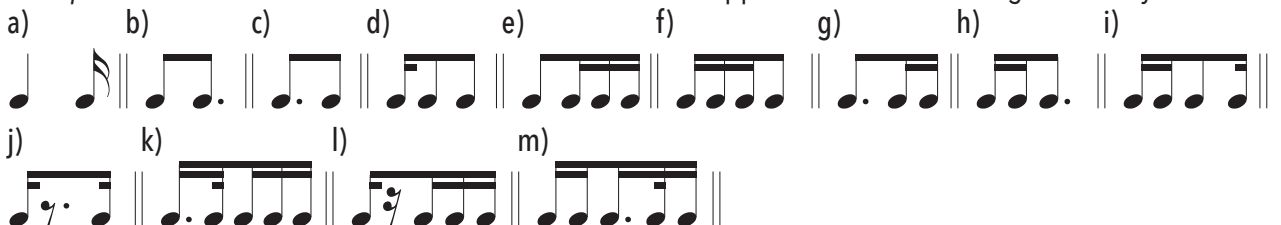


- 1 Die Studierenden phrasieren diese Melodie auf alle möglichen Arten mit verschiedenen Anacrusen. Jede*r Studierende*r findet für sich selbst die schönste Art. Hier ein Beispiel:



- 2 Bei *hop* singen die Studierenden in doppelter Langsamkeit bis zum nächsten *hop*.

- 3 Bei *hop* ersetzen die Studierenden die Fünf-Sechzehntel-Gruppe durch einen der folgenden Rhythmen:



- 4 Die Studierenden machen die gleiche Übung, wiederholen aber zusätzlich die neu rhythmisierte Noten-Gruppe in der doppelten Langsamkeit.

- 5 Die Studierenden überbinden jede Fünf-Sechzehntel-Gruppe zur nächsten.



Melodie 21d

Vorbereitung auf die Septole

- 1 a) *Additive Rhythmik*. Bei *hop* wiederholen die Studierenden die letzte (oder vorletzte) Note der Sechs-Sechzehntel-Gruppe. Sie wird zu einer Sieben-Sechzehntel-Gruppe.

- b) *Divisive Rhythmik*. Die Studierenden machen die gleiche Übung, bilden aber bei *hop* eine Septole.

Kapitel XXII

Der Zwei-Sieben-Sechzehntel-Takt $\frac{2}{7}$

Melodie 22

- 1 Die Studierenden singen die Melodie mehrmals und phrasieren die Sieben-Sechzehntel-Gruppen in jedem Durchgang gleich.
- 2 Die Studierenden finden eine differenzierte Phrasierung für die gesamte Melodie.

- 3 *Additive Rhythmik.* Bei *hop* lassen die Studierenden die siebte Sechzehntel aus und erhalten so eine Sechs-Sechzehntel-Gruppe (♩ = ♩).
- 4 *Divisive Rhythmik.* Nach der Ansage einer der Ziffern *Sechs, Fünf, Vier, Drei* oder *Zwei* ersetzen die Studierenden die nächste Sieben-Sechzehntel-Gruppe durch eine entsprechende X-tole. Die Ziffer entspricht der Anzahl der X-tolen-Sechzehntel. Der Dirigierschlag bleibt gleich lang.
- 5 Die Studierenden ersetzen bei *hop* die Sieben-Sechzehntel-Gruppe durch eine herkömmliche doppel-punktierte Viertel ♩.. oder durch einen der folgenden Rhythmen:

a) b) c) d) e) f) g)

h) i) j) k) l) m)

- 6 *Additive Rhythmik.* Diese Übung bezieht sich auf die Rhythmen der vorigen Übung. Die Lehrperson wählt einen der Rhythmen aus und die Studierenden lassen nach und nach Noten aus: zuerst die letzte Note, dann die beiden letzten usw.¹ Hier ein Beispiel:

- 7 *Additive Rhythmik.* Die Studierenden nehmen die Melodie wieder auf und verlängern eine der Sechzehntel zu einer Achtel: zuerst die erste, dann die zweite, dann die dritte Sechzehntel, usw.

So erhält man Acht-Sechzehntel-Gruppen im Zwei-Halbe-Takt ($\frac{2}{\underline{\underline{P}}}$).

Kapitel XXIII

Acht-Sechzehntel-Gruppen im $\frac{2}{4}$ Takt

Melodie 23a

Langsam

¹Ähnlich wie im Liedchen „Auf der Mauer, auf der Lauer“ (Anmerkung des Herausgebers).

- 1 Die Studierenden singen bei *hop* einen Takt zweimal mit doppelter Geschwindigkeit. Es entstehen Zweiunddreißigstel im $\frac{2}{4}$ Takt.

- 2 Die Studierenden singen die gesamte Melodie in doppelter Geschwindigkeit und dirigieren dazu den $\frac{2}{8}$ Takt.

- 3 Die Studierenden machen die gleich Übung, dirigieren aber den ursprünglichen $\frac{2}{4}$ Takt.

- 4 Die Studierenden verfahren entsprechend mit Melodie 13.

- 5 Die Studierenden singen die Melodien 11a, 15a, 15b und 16a. Bei *hop* singen sie viermal so schnell: aus Achteln werden Zweiunddreißigstel. Der Dirigierschlag bleibt gleich.

- 6 Die Studierenden singen Melodien 9, 10 und 12. Bei *hop* singen sie in achtfacher Geschwindigkeit: aus Vierteln werden Zweiunddreißigstel. Der Dirigierschlag bleibt gleich.

- 7 Die Studierenden suchen im gesamten Band die Rhythmen, die Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel enthalten und singen sie in zwei- und vierfacher Langsamkeit.

- 8 *Divisive Rhythmik.* Man ersetzt eine Viertel durch ein X-tol mit neun, zehn, oder elf gleich langen Tönen. Sie werden als Zweiunddreißigstel- oder Vierundsechzigstel-Gruppen mit entsprechender Ziffer notiert. X-tolen von zwölf, dreizehn, vierzehn, fünfzehn, sechzehn oder noch mehr Noten kommen selten vor. Sie sind oftmals Verzierungen, die eher eine melodische als eine streng rhythmische Geste darstellen. Der Wechsel zwischen verschiedensten X-tolen und anderen Notenwerten erzeugt interessante Rhythmen wie im folgenden Beispiel:

Melodie 23b

Langsam

- 1 Bei *hop* singen die Studierenden in doppelter Geschwindigkeit weiter bis zum folgenden *hop*. Der erste Takt der Melodie wird dabei zur Eins und der zweite Takt zur Zwei.

Melodie 23c

- 1 Bei *hop* singen die Studierenden diese Melodie in doppelter Langsamkeit, behalten aber genau den gleichen Dirigierschlag bei. Beim folgenden *hop* singen sie in nochmals doppelter Langsamkeit. Beim nächsten *hop* singen sie wieder im Originaltempo.

Kapitel XXIV

Polyrhythmik

Melodie 24a

- 1 Die Studierenden singen die Melodie. Wenn sie eine Halbe singen, klatschen sie zwei Viertel. Wenn sie zwei Viertel singen, klatschen sie eine Halbe.

- 2 Die Studierenden singen die Melodie und klatschen den Komplementärrhythmus (den rhythmischen Kontrapunkt) in Achteln. Jede Halbe Note wird mit drei Achteln komplementiert, jede Viertel mit einer Achtel.

- 3 Die Studierenden machen die gleiche Übung. Bei *hip* führen sie den nächsten Takt samt Komplementärrhythmus (dem rhythmischen Kontrapunkt) doppelt so schnell aus, bei *hop* doppelt so langsam.

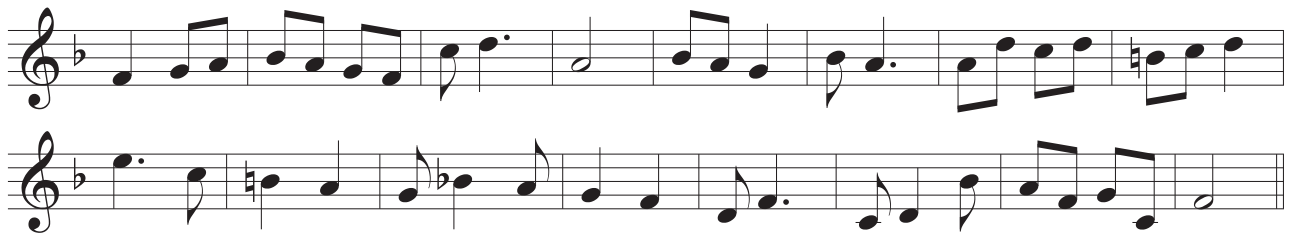
- 4 Die Studierenden singen die Melodie und klatschen ihren Rhythmus im Kanon im Abstand eines Taktes.

- 5 Die Studierenden machen die gleiche Übung im Abstand von zwei, drei oder vier Takten.

Gesang  etc.

Hände 

Melodie 24b



- 1 Die Studierenden komplementieren die Melodie in Achteln klatschend.

Gesang  etc.

Hände 

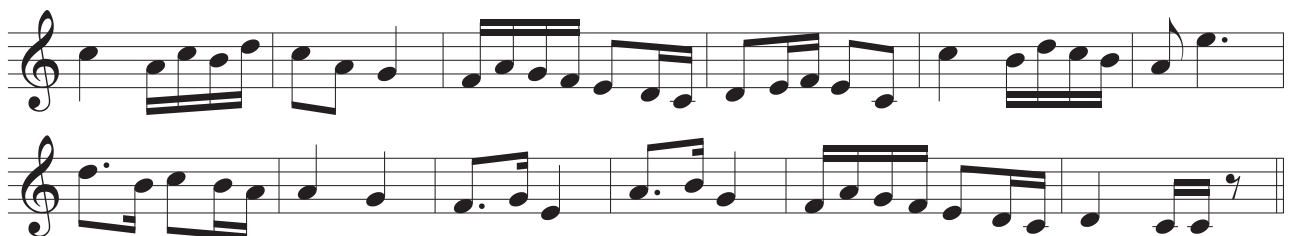
- 2 Die Studierenden machen die gleiche Übung. Sie nehmen an, dass Viertel und Achtel punktiert sind und es sich um ternäre Notenwerte handelt. Sie klatschen den rhythmischen Kontrapunkt wie folgt:

- a) auf dem dritten Teil der punktierten Viertel oder Achtel
 b) auf dem zweiten Teil der punktierten Viertel oder Achtel.

a)  etc.

b) 

Melodie 24c



- 1 Die Studierenden komplementieren die Melodie klatschenderweise mit Sechzehnteln.

Gesang  etc.

Hände 

- 2 Die Studierenden komplementieren alle vorangegangenen Melodien mit Achteln (oder Sechzehnteln).
- 3 Die Studierenden singen eine Tonleiter in Vierteln auf Schlag, dabei klatschen sie den rhythmischen Kontrapunkt in Achteln im Off-Beat. Bei *hop* singen die Studierenden die Viertel als verschobene synkopierte Viertel immer auf „und“ beginnend. Die Hände klatschen den Kontrapunkt jetzt auf Schlag.

Gesang

Hände

hop *hop* etc.

- 4 Die Studierenden machen die gleiche Übung mit Melodie 24d.

Melodie 24d

- 1 Diese Melodie wird auf folgende Rhythmen gesungen.

a) b) c) d) e) f)

g) h) i) j) k) l) m)

- 2 Die Studierenden komplementieren den gesungenen Rhythmus durch Klatscher.
- 3 Die Studierenden klatschen einen der Rhythmen und singen die Melodie im Komplementärrhythmus.

Melodie 24e

- 1 Die Studierenden singen die Melodie und komplementieren alternierend einen Takt mit Achteln, den nächsten mit Sechzehnteln.

- 2 Die Studierenden komplementieren – mit Sechzehnteln – Melodie 24f im Sechs-Achtel-Takt und Melodie 24g im Zwei-Fünf-Sechzehntel-Takt.

Melodie 24f

Melodie 24g

Melodie 24h

- 1 Melodie 24h ist in Anapäst- und Daktylos-Rhythmen komponiert (und). Die Studierenden singen die Melodie und klatschen immer den umgekehrten Rhythmus.
- 2 Die Studierenden singen die Tonleiter mit folgenden Rhythmen. Dabei klatschen sie den umgekehrten (oder einen unterschiedlichen) Rhythmus.

	a)	b)	c)	d)	e)
Gesang					
Hände					
f)	g)	h)	i)	j)	
k)	l)	m)			

3 *Kanon.* Die Lehrperson singt oder spielt den ersten Takt einer Melodie am Klavier. Die Studierenden hören zu und singen ihn anschließend. Während sie ihn singen, spielt die Lehrperson schon einen anderen Takt, den die Studierenden einen Takt später wiederholen.

a)

b)

c)

The image displays three examples of musical canons, labeled a), b), and c). Each example consists of two staves: a top staff labeled 'L' (likely for a piano or voice) and a bottom staff labeled 'S' (likely for a student or voice). The canons are written in 4/4 time and consist of four measures. In each example, the 'L' staff begins with a whole note, and the 'S' staff begins with a whole rest, then starts the melody one measure later. The key signatures are C major (a), B-flat major (b), and D major (c).

d)

- 4 Die Lehrperson diktiert in diesem Sinne selber verschiedene einfache Kanons.
- 5 Die Studierenden singen die Tonleiter mit Triolen und klatschen dabei Achtel. Bei *hop* werden die Rhythmen getauscht.

Gesang

Hände

Melodie 24i

- 1 Die Studierenden komplementieren jede Note dieser Melodie mit einem Klatscher in ihrer zweiten Hälfte.

Gesang

Hände

- 2 Die Studierenden singen die Melodie und klatschen dabei gleichzeitig einen der folgenden Rhythmen:

a) b) c) d) e) f)

g) h) i) j)

- 3 Die Gruppe folgt einer/einem Studierenden oder Lehrenden, die/der einen rhythmischen Kanon klatschend diktiert. Dazu singt eine andere Person eine Melodie in Halben. Die Studierenden singen instinktiv und unmittelbar mit. Hier ein Beispiel:

The image shows three systems of musical notation for exercise 3. Each system consists of three staves: 'Gesang' (Vocal), 'Rhythmus-Diktat' (Rhythm Dictation), and 'Hände' (Hands).
 - The first system: 'Gesang' has a melody of six half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4). 'Rhythmus-Diktat' shows a sequence of rhythmic patterns: two quarter notes, two eighth notes, two eighth notes, two eighth notes, four sixteenth notes, and two eighth notes. 'Hände' shows clapping patterns corresponding to the rhythm dictation, with a triplet of eighth notes in the final measure.
 - The second system: 'Gesang' has a melody of six half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4) with a sharp sign above the final note. 'Rhythmus-Diktat' shows a sequence of rhythmic patterns: eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note. 'Hände' shows clapping patterns corresponding to the rhythm dictation, with a triplet of eighth notes in the first measure.
 - The third system: 'Gesang' has a melody of six half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4). 'Rhythmus-Diktat' shows a sequence of rhythmic patterns: eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note. 'Hände' shows clapping patterns corresponding to the rhythm dictation, with triplets of eighth notes in the first and last measures. The system ends with a double bar line and the word 'etc.'.

- 4 Die Gruppe macht die gleiche Übung mit einer Melodie in Vierteln und Achteln.

- 5 Die Studierenden singen improvisierend Melodien und klatschen den Rhythmus der eigenen Melodie im Kanon. Als Beispiel ist diese Übung mit Melodie 21i angedeutet.

The image shows two staves for exercise 5: 'Gesang' and 'Hände'.
 - The 'Gesang' staff shows a melody of six quarter notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4) followed by a dotted quarter note (B4) and a quarter note (C5). The system ends with a double bar line and the word 'etc.'
 - The 'Hände' staff shows clapping patterns corresponding to the rhythm of the vocal melody: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, and a quarter note.

Kapitel XXV

Melodien mit zwei ungleichen Taktteilen

Das rhythmisch-vokale Solfège ist sowohl für Grund- und Hauptschüler*innen als auch für Konservatoriums-Studierende geschrieben. Beim Lesen der Melodien mit ungleichen Taktarten muss darauf geachtet werden, dass das Dirigat der einzelnen Taktteile äußerst präzise ausgeführt wird. Die einzelnen Taktteile sind von unterschiedlicher Dauer, werden aber gleich groß dirigiert. Die Energie der einzelnen Schläge muss sich deshalb deutlich unterscheiden. Die kürzeren Taktteile müssen mit entsprechend größerer Energie dirigiert werden, die längeren mit weniger.

Das Studium des rhythmischen Solfège verleiht den professionellen Studierenden eine rhythmische Durchlässigkeit, die ihnen die Interpretation, die Analyse und das Dirigat moderner Kompositionen erleichtert, denn diese orientieren sich mehr und mehr an neuartigen oder antiken, zu neuem Leben erwachten, Rhythmen. Außerdem entwickelt dieses Studium ihren muskulären Sinn in allen Graden der Kraft und der Dauer und bestärkt den *agogischen* Sinn der Interpretation der Taktarten mit ungleichen Taktteilen.

Die Lehrkräfte in den Grund- und Hauptschulen können die Lektüre dieser Melodien zweifelsohne nur in ihren am weitesten fortgeschrittenen Klassen verwenden. Aber, selbst wenn sich diese Gelegenheit nicht bietet, können sie *persönlich* von diesen Aufgaben profitieren mit dem Ziel, im eigenen Organismus das Gespür für die Zeitdauer in Verbindung mit dem muskulären Sinn und dem Raumsinn zu entwickeln. Man darf nicht vergessen, dass die Rhythmik eine persönliche Erfahrung darstellt.

Das Studium der *Zweiertakte* stellt eine vollständige metrische Erziehung dar. Sie erleichtert auch die Analyse und Realisierung der Dreier-, Vierer-, Fünfer-, Sechser- und Siebenertakte ungemein.

Die nun folgenden Melodien dürfen nicht unter künstlerischem Aspekt bewertet werden. Sie sind nur geschrieben worden, um bei Musiker*innen und Sänger*innen die Fähigkeiten der Durchlässigkeit und Spontaneität zu entwickeln. Die Gesangspädagog*innen, die diese Melodien studieren lassen, tragen Sorge, ihren Studierenden das vorteilhafteste Tempo anzugeben.

All diese Melodien sollen als Zweiertakte geschlagen werden, selbst wenn unter ihnen einige den metrischen Charakter eines Vierertaktes oder gar Dreiertaktes haben. Es handelt sich hier um eine muskuläre Erziehung der Arme im agogischen Sinne. Das Gespür für die Dauer überträgt sich körperlich durch abwechselnde Abstufungen der Schwere und Leichtigkeit.

Melodie 25.1

The musical score for Melodie 25.1 is written in G major (one sharp) and consists of four staves. The first staff begins with a tempo marking '(♩ = ♩)'. The melody is composed of quarter, eighth, and dotted notes, with some measures containing rests. The second and third staves have arrows pointing up and down under specific notes, likely indicating rhythmic accents or breath marks. The fourth staff concludes the melody with a final cadence.

Melodie 25.2

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.2, consisting of four staves of music in G major. The first staff includes fingerings and breath marks. The second staff has a fermata over the first measure. The third staff has breath marks. The fourth staff has a fermata over the final measure.

Melodie 25.3

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.3, consisting of three staves of music in G major. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a sharp sign above a note. The third staff has a fermata over the final measure.

Melodie 25.4

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.4, consisting of four staves of music in B minor. The first staff includes a slur and breath mark. The second staff has a fermata over the final measure. The third staff has a sharp sign below a note. The fourth staff has a sharp sign below a note and a fermata over the final measure.

Melodie 25.5

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.5, consisting of four staves of music in G major (one sharp). The first staff includes a tempo marking '(♩ = ♩)'. The melody is written in treble clef and consists of a sequence of eighth and quarter notes.

Melodie 25.6

Musical score for Melodie 25.6, consisting of three staves of music in B-flat major (two flats). The melody is written in treble clef and features a mix of eighth and quarter notes with some slurs.

Melodie 25.7

Musical score for Melodie 25.7, consisting of three staves of music in B-flat major (two flats). The melody is written in treble clef and consists of a sequence of eighth and quarter notes.

Melodie 25.8

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.8, consisting of five staves of music. The first staff has a tempo marking "(♩ = ♩)" and two arrows pointing to specific notes. The music is written in a single system with five staves.

Melodie 25.9

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.9, consisting of three staves of music. The first staff has a tempo marking "(♩ = ♩)" and several arrows pointing to notes. The music is written in a single system with three staves.

Schnell**Melodie 25.10**

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.10, consisting of four staves of music. The first staff has a tempo marking "(♩ = ♩)" and the word "Schnell" above it. The music is written in a single system with four staves.

Melodie 25.11

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.11, consisting of three staves of music in G minor. The first staff begins with a tempo marking '(♩ = ♩)'. The melody is written in a single treble clef staff.

Melodie 25.12

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.12, consisting of four staves of music in G minor. The first staff begins with a tempo marking '(♩ = ♩)'. The melody is written in a single treble clef staff.

Melodie 25.13

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.13, consisting of four staves of music in D major. The first staff begins with a tempo marking '(♩ = ♩)'. The melody is written in a single treble clef staff. There are downward and upward arrows under the second and third notes of the second staff.

Melodie 25.14

Musical score for Melodie 25.14, consisting of three staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains a melody with a downward arrow under the second measure and an upward arrow under the third. The second staff contains a bass line with a downward arrow under the fifth measure and an upward arrow under the sixth. The third staff contains a melody with downward arrows under the second, seventh, and eighth measures, and upward arrows under the third and sixth measures.

Melodie 25.15

Musical score for Melodie 25.15, consisting of three staves of music in a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with the tempo marking "(♩ = ♩)". The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes. The second and third staves provide a bass line and a more active melody respectively, both featuring eighth-note patterns.

Melodie 25.16

Musical score for Melodie 25.16, consisting of four staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with the tempo marking "Allegretto (♩ = ♩)". The melody is primarily eighth-note based. The second, third, and fourth staves provide a bass line and two more staves of melody, all featuring eighth-note patterns.

Melodie 25.17

(♩ = ♩)

Melodie 25.18

(♩ = ♩)

Melodie 25.19

(♩ = ♩)

Melodie 25.20

(♩ = ♪)

Musical score for Melodie 25.20, consisting of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked (♩ = ♪). The melody is written in a single voice on a treble clef staff. It begins with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The melody concludes with a quarter note G4.

Melodie 25.21

(♩ = ♪)

Musical score for Melodie 25.21, consisting of four staves of music. The key signature is two flats (Bb, Eb), and the time signature is 4/4. The tempo is marked (♩ = ♪). The melody is written in a single voice on a treble clef staff. It begins with a quarter note Bb4, followed by quarter notes C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5. The piece features various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests. The melody concludes with a quarter note Bb4.

Melodie 25.22

(♩ = ♩)

Melodie 25.23

(♩ = ♩)

Melodie 25.24

(♩ = ♩)

Melodie 25.25

(♩ = ♩)

Melodie 25.26

(♩ = ♩)

Melodie 25.27

(♩ = ♩)

Moderato**Melodie 25.28**

(♩ = ♩)

Melodie 25.29

(♩ = ♩)

Melodie 25.30

(♩ = ♩)

Melodie 25.31

(♩ = ♪)

Melodie 25.32

(♩ = ♪)

Melodie 25.33

(♩ = ♪)

Melodie 25.34

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.34, consisting of five staves of music in G major. The tempo is marked as quarter note equals quarter note. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with rests, and includes a first ending bracket at the end of the piece.

Melodie 25.35

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.35, consisting of four staves of music in G major. The tempo is marked as quarter note equals quarter note. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with rests, and includes several triplet markings.

Melodie 25.36

(♩ = ♩)

Musical score for Melodie 25.36, consisting of four staves of music in B-flat major. The tempo is marked as quarter note equals quarter note. The music features a melodic line with slurs and a bass line with eighth notes and quarter notes.

Melodie 25.37

(♩ = ♪)

Musical score for Melodie 25.37, consisting of four staves of music. The tempo marking is (♩ = ♪). The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Melodie 25.38

(♩ = ♪)

Musical score for Melodie 25.38, consisting of five staves of music. The tempo marking is (♩ = ♪). The key signature is two flats (Bb, Eb). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Sehr langsam**Melodie 25.39**

(♩ = ♪)

Musical score for Melodie 25.39, consisting of four staves of music. The tempo marking is (♩ = ♪). The key signature is two flats (Bb, Eb). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Melodie 25.40

Musical score for Melodie 25.40, consisting of four staves of music in G major. The score includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 3, 5, 6, and 7 above the notes.

Melodie 25.41

Musical score for Melodie 25.41, consisting of four staves of music in B-flat major. The score includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 3, 5, and 6 above the notes.

Melodie 25.42

Adagio
(♩ = ♪)

Musical score for Melodie 25.42, consisting of four staves of music in D major. The tempo is marked Adagio and the time signature is 3/4. The score includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by a '1' above a note.

Melodie 25.43



Musical score for Melodie 25.43, consisting of four staves of music in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo/meter marking is (♩ = ♩). The melody is written on a single staff, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final half note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in the melody, with some notes marked with a sharp sign. The fourth staff concludes the melody with a final half note and a fermata.

Melodie 25.44



Musical score for Melodie 25.44, consisting of three staves of music in treble clef. The key signature is two flats (Bb, Eb). The tempo/meter marking is (♩ = ♩). The melody is written on a single staff, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final half note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in the melody, with some notes marked with a sharp sign. The fourth staff concludes the melody with a final half note and a fermata.

additive Rhythmik

Ein kleiner Notenwert wird als Grundlage genommen, um von Taktart zu Taktart oder Taktteil zu Taktteil zu gelangen. Bisweilen notiert als $\text{♪} = \text{♪}$ oder $\text{♪} = \text{♪}$ usw. Vgl. divisive Rhythmik.

Anacruse (Phrasierung)

Aufschwung oder Anlauf einer Melodie zur Betonung hin. Die Anacruse kann sich im Gegensatz zum Auftakt auch über mehrere Takte hinziehen (siehe Mozarts *Sinfonie Nr. 40 G-moll*, erster Satz). Das Konzept Anacruse-Cruse-Metacruse geht auf den schweizer Musiktheoretiker Mathis Lussy (19. Jh.) zurück und bezieht sich bewusst auf den Satzbau in der Sprache. Cruse und Metacruse folgen der Anacruse.

antizipierende Synkope

Die Synkope beginnt vor einer nächsten Zeit (siehe Kapitel VIII, Übung 2).

Arhythmie bzw. Arrhythmie

Urspr. medizinischer Begriff. Hier körperlich-geistiger Zustand, in dem Bewegungen nicht fließend koordiniert werden können.

Assoziation

Der Akt, zwei oder mehrere Bewegungen oder Bereiche etwas Gleiches tun zu lassen. Räumlicher Aspekt. Führt zu Körperkohärenz.

Automatisation

Eine Bewegung oder Bewegungsfolge kann als Ganzes abgerufen werden ohne große Energie zu verbrauchen.

binär (Metrik)

Zweigegeben. Jede Zählzeit im Takt hat zwei gleiche Teile. $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$ haben je zwei Achtel auf jeder Zählzeit; $\frac{2}{2}, \frac{3}{2}, \frac{4}{2}$ haben je zwei Viertel.

Cruse (Phrasierung)

Schwerpunkt oder Zielpunkt einer Melodie in einer Phrase. Folgt der Anacruse, meist auf betonter Eins eines Taktes.

Disordination

Dieser von Dr. O.-L. Forel vorgeschlagener Begriff bezeichnet ein Brechen der Ordnung, der Harmonie. Z.B.: Bei *hop* dirigiert ein Arm weiter, der andere bleibt eine Zählzeit stehen. Oder: Bei *hop* macht man zwei Schritte rückwärts.

Dissoziation

Der Akt, zwei oder mehrere Bewegungen oder Bereiche zu trennen bzw. etwas Unterschiedliches tun zu lassen, z.B. Dirigieren und Singen. Oder: Eins von zwei rhythmischen Mustern wechselt in die doppelte Geschwindigkeit.

divisive Rhythmik

Die Unterteilung eines Notenwertes oder Schlags in unterschiedlich viele (gleich lange) Teile. Siehe auch X-tolen. In alten Tänzen wird die divisive Rhythmik auch als Übergang zwischen binären und ternären Takten angewandt, d.h. eine Melodie wird einmal binär und einmal ternär rhythmisiert, wie

in dem Tanzpaar Allemande-Tripla. Dort steht beim Übergang ein entsprechender Hinweis, dass ein ternärer Schlag einem binären entspricht oder umgekehrt ($\text{♪} = \text{♪}$ oder $\text{♪} = \text{♪}$). Vgl. additive Rhythmik.

doppelte Geschwindigkeit/Langsamkeit (*double vitesse/lenteur*)

Es entsteht eine Diminution bzw. Augmentation einer Bewegung oder eines Rhythmus. Das Erleben der *double vitesse* führt zur Subdivision, es dient musikalisch der mentalen Unterteilung bzw. erleichtert den Umstieg in verschiedenste Taktarten.

Gruppetto

Verzierung einer Note, z.B. mit der unteren Nebennote, dann mit der oberen Nebennote und schließlich mit der notierten Note. Siehe Kapitel XIV.

hip und hop

Anweisungen bei Reaktionsübungen. Wenn die Lehrperson *hip* und *hop* zusammen einsetzt, müssen Studierende sich ganz schnell für die entsprechende Reaktion entscheiden. Dadurch wird die Schwierigkeit der Reaktion potenziert.

Hüpfen (*sautillé*)

Eine punktierte Achtel mit einer Sechzehntel wird als (binärer) Hüpfen ausgeführt, also zweimal auf demselben Bein. Es gibt auch ternäre Hüpfen (Triolenviertel plus Triolenachtel).

Imitation

Einer der Hauptbereiche des Lernens mit Hilfe von Spiegelneuronen.

Improvisation

Akt der spontanen Schöpfung von Musik, Bewegung und Sprache aus dem Moment heraus.

Incitation (Reaktionsübungen)

Die geistige und körperliche Anstrengung, schnell und flüssig eine neue Bewegung auszuführen. Siehe Kapitel XV.

Inhibition (Reaktionsübungen)

Die geistige und körperliche Anstrengung, klar und prompt eine Bewegung zu beenden. Siehe Kapitel XV.

Komplementärrhythmus bzw. komplementieren

Auffüllen eines bestehenden Rhythmus mit regelmäßigen kleineren Werten, z.B. Vierteln, Achteln oder Sechzehnteln, wie in Schumanns *Der fröhliche Landmann*. Siehe Kapitel XXIV.

Konfliktrhythmus (*cross rhythm*)

Zwei gegen drei (2:3), wie in Übung 5 (S.65) in Kapitel XXIV. Auch 3:4, 3:5, 5:4, usw.

Kontrapunkt, rhythmischer

Siehe Komplementärrhythmus.

kontrapunktieren

Siehe Komplementärrhythmus.

Koordination

Die zeitliche Anordnung verschiedener Bewegungen, auch Muskelgruppen, die eine leichte, geschmeidige und ökonomische motorische Gesamtrealisation ermöglichen. Hier auch Ordnung, Harmonie, z.B. die zeitliche Abstimmung gleichartiger (beide Arme dirigieren den Takt gleichzeitig) oder verschiedener Bewegungen (die Arme dirigieren den Takt während die Füße einen bestimmten Rhythmus gehen).

Metacruse (Phrasierung)

Unbetontes Auslaufen einer Melodie. Folgt der Cruse.

metrischer Akzent

Die metrischen Betonungen in Taktarten auf der Eins. Im Vierertakt z.B. auf der Eins und der Drei.

Nuancen bzw. Nüancen

Abstufungen bzw. Entwicklungen innerhalb der Parameter:

- Dynamik: *p* – *mp* – *f*; *crescendo*, usw.
- Tempo: *rubato*, *accelerando*, *ritardando*, Fermaten und Metronom-Wechsel, usw.
- Artikulation: *staccato*, *legato*, usw.

Siehe Kapitel VII.

Off-Beat

Töne, die nicht auf betonten Zählzeiten erklingen. Getupftes bzw. akzentuiertes vertikales Phänomen. Vgl. in Absetzung dazu Synkope.

Ökonomie

So viel wie nötig und so wenig wie möglich. Bei ökonomischem Gebrauch des Körpers entsteht eine funktionale Ästhetik.

pathetischer Akzent

Steht im Gegensatz zu metrischem Akzent, tritt also auf unbetonten Zeiten auf.

Polychorde

Tonleiterausschnitte: Das Dichord (2 Töne), Trichord (3), Tetrachord (4), Pentachord (5), Hexachord (6), Heptachord (7).

Polyrhythmus bzw. Polyrhythmik

Zwei oder mehrere verschiedene Rhythmen übereinander. Ein Polyrhythmus entsteht natürlich z.B. auch im rhythmischen Kanon. Siehe Kapitel XXIV.

Polymetrik

Mehrere Metren zur selben Zeit. In Mozarts *Don Giovanni* (Akt 1, Szene 5) spielen drei Ensembles gleichzeitig in drei verschiedenen Metren. Siehe auch Ives *The Unanswered Question*.

Punktierung

Eine spezielle Notation von Dalcroze: Der Doppelpunkt übereinander verlängert die Note um ein Viertel ihres Wertes.

Quartole und Duole

In einer ternären Taktart (z.B. $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$) ist eine Achtel-Quartole eine Gruppe von vier Achteln, eine Duole von zwei Achteln, die insgesamt genauso lang sind wie eine punktierte Viertel. Pendant von Triolen im binären Takt.

Reaktionsübungen

Studierende reagieren auf eine verbale Ansage oder ein musikalisches Signal, entweder so schnell wie möglich oder zu einem bestimmten Zeitpunkt, z.B. zur nächstmöglichen Zählzeit. Die Dalcroze-Methode unterscheidet zwei Arten der Reaktionen: die imitierende und die konventionelle. Bei der imitierenden Reaktion wird spontan und intuitiv, ohne groß nachzudenken, auf eine Sinneswahrnehmung reagiert. Z.B.: Man hört einen Akzent und stampft auf den Boden oder dreht sich energisch um. Die konventionelle Reaktion legt vorher eine bestimmte Reaktion auf ein bestimmtes Signal fest. Z.B.: Wenn die Studierenden einen Triller im Diskant hören, hören sie auf zu gehen und klatschen weiter. Reaktionsübungen führen zu rhythmischer Sicherheit, körperlicher Durchlässigkeit und Spontaneität.

Signal

Der Zeitpunkt der Signalgebung bei Reaktionsübungen kann variieren und lotet die Balance zwischen Geschwindigkeit der Reaktion und ihrer geordneten Ausführung aus.

Synkope

Schwerpunktverschiebung, Akzentverschiebung gegen den metrischen Akzent. Sie währt über die nächste metrische Betonung hinaus, ist also ein lineares Phänomen im Gegensatz zum Off-Beat (einem vertikalen Phänomen). Siehe antizipierende sowie verzögernde Synkope.

Systematisation

Ein Inhalt (z.B. Synkopen oder Pausen) wird in einen regelmäßigen und wiederholbaren Ablauf gebracht. Schult das (Kurzzeit-) Gedächtnis. Siehe Kapitel I, Übung 5 und Übung 12.

temps inégaux

Taktarten mit ungleichen Taktteilen. Siehe Kapitel XVII und XX.

ternär (Metrik)

Dreigeunden. Jede Zeit im Takt hat drei gleiche Teile, z.B.: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Vgl. binär.

verzögernde Synkope

An eine Note, die auf Schlag beginnt, wird ein Wert angehängt, sodass die darauffolgende Note (Synkope) zwischen den Schlägen beginnt. Man könnte bei antizipierender und verzögernder Synkope von aktiver und passiver Synkope sprechen. Siehe Kapitel VIII, Übung 4.

X-tole

Unterteilung eines Notenwertes, z.B. einer Viertel, in gleiche Teile: Triolen, Quintolen, Septolen, usw. Vgl. Quartole und Duole.

Zeit–Raum–Energie

Das TEE-Konzept (*temps-espace-énergie*) ist eine der Rhythmik zugrunde liegende Theorie, dass Zeit, Raum und Energie in Musik und Bewegung kybernetisch eng miteinander verknüpft sind. Eine Änderung des einen Parameters hat immer Auswirkungen auf die beiden anderen.