
Bodypercussion 2

HI-S6740

ISBN 978-3-85061-755-0

ISMN 979-0-50202-493-2

Impressum

Redaktion: Matthias Rinderle

Umschlag: Marinas Werbegrafik, Innsbruck

Umschlagmotive: corbis, Kerem Unterberger

Notensatz: Susanne Höppner, Neukloster

Layout und Satz: Marcus Koopmann, Moers

Fotos (soweit nicht anders angegeben): Kerem Unterberger, Bregenz

Druck: Athesia-Tyrolia Druck GmbH, Innsbruck

HI-S6740

ISBN 978-3-85061-755-0

ISMN 979-0-50202-493-2

1. Auflage A1 ⁵⁴³²¹ / 2015 2014 2013 2012 2011

Alle Drucke dieser Auflage können im Unterricht nebeneinander verwendet werden, sie sind inhaltlich unverändert. Die letzte Zahl bezeichnet das Jahr des Druckes.

© 2011 Helbling Rum/Innsbruck • Esslingen

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Verlags. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen wie Fotokopie, Mikroverfilmung, Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien sowie für Übersetzungen – auch bei entsprechender Nutzung für Unterrichtszwecke in Netzwerken und Intranets.

Inhalt

| | |
|-------------------------------|---|
| Vorwort | 4 |
| Willkommen | 5 |
| Umgang mit diesem Buch | 6 |

THEORIE, ÜBUNGEN UND RHYTHMUSTRAINING

| | |
|--|----|
| Notation | 8 |
| Übungen zur Notation | 10 |
| Rhythmusilben | 13 |
| Silbennotationen aus aller Welt | 15 |
| Übungen für Rhythmusilben | 17 |
| Pulse | 20 |
| Übungen zu Pulsen | 21 |
| Swing | 26 |
| Übungen zu Swing | 27 |
| Rhythmustraining für 6/8-Takt, 12/8-Takt und 3/4-Takt | 29 |

TIMELINES UND CLAVES

| | |
|--|----|
| Das Konzept von Timelines und Claves (12/8-Takt) | 36 |
| Die 12/8-Timeline | 37 |
| Die 6/8-Clave | 38 |
| Übungen zur Timeline (12/8-Takt) | 39 |
| Übungen zur 6/8-Clave | 41 |
| Das Konzept von Timelines und Claves (4/4-Takt) | 42 |
| Übungen zur Timeline (4/4-Takt) | 44 |
| Übungen zur Clave (4/4-Takt) | 45 |
| Die wichtigsten Claves und Timelines im Überblick | 46 |

ARRANGEMENTS AUS ÜBUNGEN

| | |
|------------------------------|----|
| Übungen zur Notation | 48 |
| Übungen zu Pulsen | 49 |
| Übungen zum Rhythmustraining | 50 |

WORLDMUSIC RHYTHMUSMIX

| | |
|--------------------------|----|
| Österreichische Folklore | 51 |
| Paschen | |
| Sextern | |
| Spanische Folklore | 53 |
| Fandango | |
| Buleria | |
| Swing | 56 |
| Orientalische Musik | 60 |
| Chaabi | |
| Fezzani | |
| Afrikanische Rhythmen | 64 |
| Afro-kubanische Rhythmen | 66 |
| Rumba Columbia | |
| Afro Cuban Style | |
| Yemayá | |

ANHANG

| | |
|--------------------------------------|----|
| Kopiervorlagen | 70 |
| Fachwortverzeichnis | 75 |
| Andere gebräuchliche Notationsformen | 79 |
| Arbeitsliste | 80 |
| Lösungsteil | 85 |
| Inhalt der DVD | 92 |
| Inhalt der Audio-CD | 94 |

Vorwort

Quelle: Raimund Kogler



Gilson de Assis und Gerhard Reiter in Aktion

Die größte Herausforderung für Percussion-Lehrer ist es, eine leicht zugängliche und gut verständliche Methode für ihre Schüler zu entwickeln. Dass es dabei auch um vielfältige und komplexe Rhythmen aus anderen Kulturen der Welt geht, macht es nicht einfacher. Wie erklärt man spanischen Fandango, das System afro-kubanischer Claves, das „Swing-Feeling“, marokkanische, tunesische und viele andere Rhythmen? Die Antworten finden sich in diesem Buch.

Der menschliche Körper ist unser Werkzeug für Bewegung, Koordination und Ausdruck, gleichzeitig ist er das wichtigste „Instrument“, um das rhythmische Universum zu begreifen. Gerhard Reiters gelungene Methode ist – basierend auf Stampfen, Klatschen und Einsatz der Stimme – stark körperbetont und ermöglicht es Ihnen, Rhythmen aus verschiedensten Teilen der Welt präzise und authentisch zu interpretieren. Dabei werden nicht nur Körper und Stimme (lautes Mitsprechen entsprechender Silben) als rhythmisch-didaktische Faktoren miteinbezogen, sondern auch leicht verfügbare Alltagsgegenstände (Eimer, Schachteln, Gartenharken, Tische, Stühle u. v. m.). Allein mit diesen Ideen hätte der Autor schon ein wunderbares Buch füllen können. Die

immer wieder hinzugenommenen Original-Instrumente wie Cajon, Duff, Darabuka usw. bereichern *Bodypercussion 2* aber noch um eine schöne musikethnologische Komponente.

Eine exzellente Audio-CD und eine anschauliche Video-DVD machen diesen Lehrgang zu einem Gesamtpaket, bei dem sich Studieren, Hören und Sehen sinnvoll ergänzen. Auch das gewählte Silbensystem (DUN, TAK, TIK usw.) erweist sich als wertvolle didaktische Unterstützung, v. a. bei der Erklärung und Erarbeitung einzelner Patterns. Die Erläuterungen zu den jeweiligen Kulturkreisen und ihren Rhythmen, das Fachwortverzeichnis und eine Arbeitsliste runden dieses Buch zu einem einzigartigen Werk über Bodypercussion und ethnische Percussion ab, welches man von der ersten bis zur letzten Zeile genießen kann.

Gilson de Assis
Percussionist und Percussion-Dozent

Willkommen

Herzlich willkommen zum zweiten Teil der rhythmischen Abenteuerreise in die Welt der Bodypercussion! Gleich zu Beginn muss ich Sie warnen, denn der Weg, den Sie nun beschreiten, könnte Sie süchtig machen. Aber diese Sucht wird Sie nicht einengen, im Gegenteil: Beim Studieren und Musizieren werden Sie neue, z. T. exotische Kulturen kennen und schätzen lernen. Ganz nebenbei werden Sie zu einem kompetenten Rhythmiker ausgebildet!

Bodypercussion 2 ist ein in sich abgeschlossenes Rhythustraining, das sich zum Teil mit 4/4-Takten beschäftigt (*Bodypercussion 1* behandelt ausschließlich den 4/4-Takt), den Schwerpunkt aber auf den 3/4-, 6/8- und 12/8-Takt legt. Im geplanten dritten Teil des Lehrgangs sollen unregelmäßige Taktarten genauer unter die Lupe genommen werden, wie sie besonders in den Balkanländern, der Türkei oder in Indien Verwendung finden.

Bevor Sie *Bodypercussion 2* durcharbeiten, sollten Sie sich evtl. den ersten Band besorgen, da dort viele rhythmische Grundlagen behandelt werden. Auch der Theorieteil (Notation, Hilfestellung bei Problemen, ...) ist im vorliegenden zweiten Band nicht so ausführlich. Verstehen Sie mich nicht falsch: *Bodypercussion 2* ist vom Schwierigkeitsgrad zwar höher angesiedelt als *Bodypercussion 1*, kann aber auch gemeistert werden, wenn Sie Band 1 nicht kennen. Trotzdem können sich die Informationen und das Training des ersten Bandes als wertvolle Stütze erweisen. Darüber hinaus finden Sie in beiden Bänden didaktisch aufbereitetes Material für den Unterricht Ihrer Schüler, z. B. schriftliche Übungsaufgaben, diesmal sogar mit Lösungsteil im Anhang. Ein übersichtliches Fachwortverzeichnis, Kopiervorlagen und eine „handfeste“ Arbeitsliste runden die Bände jeweils ab.

Mein Notationskonzept, also das Schreiben der Akzente in Kästchen, habe ich v. a. aus zwei Gründen entwickelt: Einerseits führt es Menschen, die mit Noten auf Kriegsfuß stehen, behutsam zur Notation hin. Andererseits ist dieses System – gerade auch für Anfänger – „begreifbar“ und macht rhythmische Abläufe deutlich sichtbar. Zusätzlich stelle ich in *Bodypercussion 2* noch ein anderes, leicht anwendbares Notationssystem vor: die Strichnotation.

Alle Übungen, Rhythmen und Arrangements dieses Buches sind so konzipiert, dass sie mit dem eigenen Körper als Instrument ausgeführt werden können. Sie finden aber auch immer wieder Anleitungen, wie Sie das Material auf Alltagsgegenstände (Tische, Stühle, Flaschen, Schachteln oder Kartons usw.) übertragen können. Falls Sie über Percussion-Instrumente und die erforderlichen Spieltechniken verfügen, ist es natürlich auch bestens für eine instrumentale Ausführung geeignet.

Am anschaulichsten und direktesten werden die Lerninhalte auf visuelle Weise vermittelt. Deshalb finden Sie ganz hinten eine im Umschlag eingeklebte DVD, die Beispiele zu allen Übungstypen und Arrangements „live“ für Sie umsetzt. Ergänzt wird die umfangreiche Medienausstattung durch eine Audio-CD mit Arrangements und Trainings-Rhythmen (ebenfalls hinten im Umschlag).

Mir bleibt nur noch, Ihnen viel Spaß und Erfolg beim Üben und Anwenden zu wünschen!

Gerhard Reiter

Umgang mit diesem Buch

Im Lauf meiner langjährigen Lehrtätigkeit ist mir bewusst geworden, dass Schüler beim Unterricht oft isoliert von der musikalischen Praxis mit Theorie „vollgestopft“ werden. Theorie ist nur dann zielführend, wenn sie sofort in die Praxis umgesetzt und trainiert wird. Aus diesem Grund habe ich in meinem Bodypercussion-Lehrgang jedem Theorieteil einen Übungsteil angefügt. Vergessen Sie bitte auch nicht, dass Sie mit dem Üben der Theorie bereits rhythmisches Training betreiben, und bei Percussion haben wir noch einen äußerst angenehmen Nebeneffekt: Übungen sind bereits Rhythmen!

Sie finden in diesem Buch auch einen Abschnitt, der Ihnen zeigt, wie Sie aus den „Übungen“ kleine Percussionstücke bauen oder sogar selbst komponieren können. Bei fast allen Übungen und Rhythmen habe ich angegeben, dass mitgestampft werden soll. Mir ist bewusst, dass sich manche Musiker – besonders die klassisch ausgebildeten – vehement gegen das Mitstampfen zur Wehr setzen, aber es ist die einzige Art, ein stabiles Gefühl für Beat/Offbeat und Pulse zu entwickeln.

Achten Sie bitte darauf, dass die Sprechsilben nicht verschämt gesprochen werden. Erst wenn der Körper durch lautes und selbstsicheres Sprechen den Rhythmus „erfahren“ hat, kann dieser abgespeichert und sicher wiedergegeben werden.

Der Aufbau dieses Buches ist logisch: Schritt für Schritt lernen Sie unterschiedliche Rhythmusmodelle in Theorie und Praxis kennen. Sie können das Material entweder chronologisch oder nach Ihren Interessen und Vorlieben durcharbeiten. Wollen Sie den „sicheren Weg“ wählen, dann gehen Sie nach der Arbeitsliste im Anhang vor; auf diese Weise werden Sie bestimmt keinen Lerninhalt übergehen.

Erstmals habe ich diesem Band auch einen Lösungsteil für Übungen angefügt – sicher ist sicher! Polymetrische Rhythmusmodelle, also der Schwerpunkt dieses Buches, sind ein komplexes Thema. Ich habe versucht, Übungen zu entwickeln, die schrittweise zu deren Beherrschung führen. Darüber hinaus bietet Ihnen dieser Lehrgang auch immer wieder anspruchsvolle, speziell gekennzeichnete Übungen „für Profis“ an.

Trainieren Sie bei den Übungsblöcken (z. B. Rhythmus ① – ⑳) immer nur einen Takt im Kreis, bis Sie ihn sicher beherrschen. Schauen Sie dann nicht mehr in die Noten. Versuchen Sie vielmehr, den melodischen Fluss zu erspüren. Danach können Sie zwei Rhythmen zusammenhängen (z. B. Rhythmus ① viermal, dann Rhythmus ② viermal). Sollten Sie die Herausforderung suchen, können Sie auch mehrere Rhythmen – jeweils einmal gespielt – aneinander hängen (siehe dazu auch die Beispiele auf der Audio-CD, z. B.  6: vier aneinander gehängte Rhythmen). Das Übesystem sollte nicht starr sein. Falls Sie eigene Ideen haben,

mit welchen Methoden, in welchen Formen Sie die Übungen umsetzen wollen, tun Sie es bitte. Ihrer Kreativität sollen keine Grenzen gesetzt werden.



Für eine anschauliche Aufbereitung der Lerninhalte sorgt die ganz hinten im Umschlag eingeklebte DVD, die alle wichtigen Übungen und Arrangements präsentiert.

Ergänzt wird die reichhaltige Medienausstattung dieses Praxislehrgangs durch eine Audio-CD mit Arrangements und Trainings-Rhythmen. Sie befindet sich ebenfalls im Umschlag dieses Buches. Bei allen „Übungsblöcken“ finden Sie eine zentrale Zuweisung durch ein prominentes Video- und/oder Audio-Icon und zusätzlich eine „Feinausweisung“ direkt bei den entsprechenden Rhythmen. Detaillierte Inhaltsverzeichnisse zum kompletten Audio- und Videomaterial finden Sie im Anhang auf den Seiten 92 und 94.

Vielleicht kennen Sie *Bodypercussion 1* und sind bereits ein routinierter Anwender meiner Systeme. Falls nicht, könnten Sie sich vielleicht fragen, was man mit diesen Kästchen anfangen soll, und wie das funktionieren könnte. Ich habe auf solche Fragen in der Vergangenheit immer wieder geantwortet: „Lies einfach, was da steht!“. Nach der erfolgreichen Ausführung habe ich dann gesagt: „Genau das ist es!“, und die Leute meinten: „Das ist ja so einfach!“. Heute wenden sehr viele Lehrer diese Übungen und Arrangements äußerst erfolgreich im Klassenunterricht an, und ich hoffe, dass auch Sie bald dazu zählen.

Tipps zum Lehrgang

Da Menschen unterschiedlich lernen (durch Hören, Sehen, Nachmachen, Nachspüren usw.) kombiniert dieser Lehrgang drei Lernebenen miteinander:

• **haptische Ebene: Buch**

• **auditive Ebene: Audio-CD** 

• **visuelle Ebene: Video-DVD** 

Grundsätzlich finden Sie alle Inhalte des Buches auch auf der DVD. Aufgrund der Fülle des Praxismaterials wurde jedoch in vielen Fällen eine Auswahl getroffen. Bei den zahlreichen „Übungsblöcken“ (mit zum Teil 25 Einzel-Rhythmen) bieten in der Regel zwei oder mehrere exemplarische Video-Sequenzen ein anschauliches „pars pro toto“.

Dieses wird häufig durch weitere ausgesuchte Audio-Tracks sinnvoll ergänzt. Auf S. 25 beispielsweise bildet der vierte Videoclip ( 4) die Übungs-Rhythmen  bis  ab, Track 25 ( 25) die Rhythmen  und , Track 26 ( 26) die Rhythmen  bis .

Bei allen „Übungsblöcken“ finden Sie eine zentrale Zuweisung durch ein Video- und/oder Audio-Icon und zusätzlich eine „Feinausweisung“ direkt bei den entsprechenden Rhythmen. Die Inhaltsverzeichnisse der DVD (S. 92) und der Audio-CD (S. 94) finden Sie im Anhang.

Das verschränkte Ineinandergreifen der verschiedenen Medien zieht eine große und interessante klangliche Vielfalt nach sich – zum Teil können Sie auch ein und denselben Rhythmus in verschiedenen Umsetzungen (Silbensprache, Bodypercussion, Objektpercussion, Schlaginstrumente) erleben, z.B. S. 10/11 (**Übung 2** und **3**).

THEORIE, ÜBUNGEN UND RHYTHMUSTRAINING

Notation

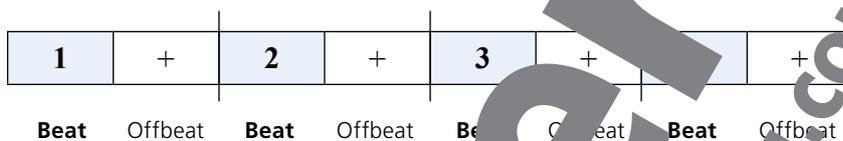
Vielfältige Notationsmöglichkeiten

Entsprechend der klanglichen Vielfalt von Perkussionsinstrumenten und Bodypercussion (Perkussion mit dem eigenen Körper als Instrument) gibt es zahlreiche Möglichkeiten, Rhythmus zu notieren. In diesem Lehrgang verwende ich zwei grundsätzliche Arten der Notation: **Kästchennotation** für alle Erklärungen und Übungen, **Strichnotation** für Übungen (wenn dadurch bessere Lesbarkeit gegeben wird) und Rhythmen.

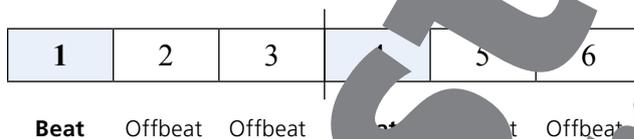
Kästchennotation

Die Kästchennotation hat den Vorteil, dass hier Zeit „sichtbar“ wird. In jedem Kästchen hat den Wert einer Achtelnote. Nach jeder metrischen Einheit (zwei bzw. drei Achtel, je nach Taktart) steht ein längerer vertikaler Strich. Dadurch erkennen Sie leicht die Taktstruktur sowie die Verteilung von Beat und Offbeat. So ist im **4/4-Takt** die erste Achtel (das erste Kästchen) der Beat und die zweite (das zweite Kästchen) der Offbeat:

4/4-Takt (Betonung der „1“, „2“, „3“ und „4“)



6/8-Takt (Betonung der „1“ und „4“)



In diese Kästchen wird nun das Notenmaterial eingetragen. Zu diesem Zweck benutze ich grundsätzlich zwei verschiedene Darstellungsarten.

Silben



Symbole

B (= DUN): tiefer Klang, Bass

O (= TAK): mittlere Tonhöhe, „offener Ton“

X (= TIK): hoher Klang, „Slap“ oder Klatschen

Zwei Silben/Symbole pro Kästchen bilden Sechzehntelnoten; leere Kästchen zeigen Pausen an. Wenn bei zwei Sechzehnteln die erste nicht ausgeführt werden soll, symbolisiert ein Punkt (•) den freien zeitlichen Platz. Der Punkt steht folglich für eine Sechzehntelpause.

Übungen zur Notation

Der erste Übungsblock beinhaltet 25 Rhythmen, die Sie von der Strichnotation in die Kästchennotation übertragen sollen (**Übungen 1** und **2**). Verwenden Sie dabei die entsprechenden **Kopiervorlagen** im Anhang (siehe S. 70) und überprüfen Sie die Ergebnisse mit Hilfe des **Auflösungsteiles**, der sich ebenfalls im Anhang befindet (siehe S. 85, 86). **Übung 3** lädt zur praktischen Umsetzung mit Body- bzw. Objektpercussion ein.

Übung 1

Sprechen Sie die folgenden **10 Rhythmen** (sie stehen alle im 4/4-Takt) und übertragen Sie sie auf den Viertelpuls mit. Übertragen Sie die Rhythmen dann von der Strichnotation in die Kästchennotation.

- DVD: 1 **1** TAK DURU TAK DURU TAK TAK
- 2** TAKA – – DURU TAKA DUN TAK
- 3** – DURU DURU DURU TAK TIK
- 4** – TAK – TAK TAK TIKI –
- CD: 1 **5** TADUN DURU TAK DURUDUN TAK
- CD: 1 **6** – KI DUN DUN TAK TAK DURU DUN
- CD: 2 **7** – KI – KI DUN TAKA TAK DURU DUN
- 8** TAKA – DU – DU TAK TIKI TIKI – DU TAK
- 9** – KA – KA – KA DUN – KA – KA DUN DUN
- CD: 2 **10** TIKA TIKI DURU DUN – KA – KA TIK TIK

TIPP

Wenn in einer Kombination zwei Sechzehntelnoten und eine Achtempause vorkommen, ist das Notieren der Pause (–) nicht zwingend notwendig. Der besseren Lesbarkeit wegen habe ich sie dennoch eingefügt (siehe z. B. Rhythmus **2**, erste Vierteleinheit).

Übung 2

Sprechen Sie die folgenden **15 Rhythmen** (sie stehen weiterhin im 4/4-Takt) und stampfen Sie dabei den Viertelpuls mit. Übertragen Sie die Rhythmen danach von der Strichnotation mittels der Silben DUN, TAK und TIK in die Kästchennotation.

- DVD: 2, 3
- 1 B OO B
 - 2 B B OO B -
 - 3 B O B B B
 - 4 OO - O - B B
 - 5 O B B O B B
 - 6 O X - O B
 - 7 OO - - B B
 - 8 O - B B B B
 - 9 B X X B
 - CD: 3, 5 X - X B OO
 - CD: 3, 5
DVD: 3 - X - OO B B OO O -
 - 4, 6 OO OO B X X -
 - CD: 4, 6 13 OO O - B B B - X X B B B -
 - CD: 4, 6 14 B X B B OO B X - X
 - CD: 4, 6 15 B B - B B B - B X X X - B

Rhythmussilben

Unzählige Silben

Die Welt kennt unzählige unterschiedliche Silben, die zum Vermitteln von Rhythmus verwendet werden. Das ist ganz logisch, wenn man bedenkt, dass sich die Entwicklung der Silben in den einzelnen Kulturen unabhängig voneinander vollzogen hat.

Einerseits haben Landessprache und Mentalität die Rhythmussilben jeweils beeinflusst, andererseits die Komplexität der Rhythmik sowie auch die Bauarten, Materialien und Spieltechniken von Trommeln.

„Relative“ Tonhöhen

Konventionelle Notation ist auf Tonhöhen ausgerichtet, berücksichtigt aber die Klänge bzw. Klangfarben nicht. Wozu auch? Ein Klavier klingt stets wie ein Klavier, egal, welcher Ton angeschlagen wird, und ein c1 auf einer Flöte klingt eben immer wie ein c1 auf einer Flöte.

Anders verhält es sich bei Trommeln. Hier gibt es zwar auch Tonhöhenunterschiede, aber in den seltensten Fällen – wie z. B. bei der Kesselpauke – sind die Tonhöhen klar definiert, also bestimmt.

Viel wesentlicher sind in aller Regel die produzierten Klänge und die „relativen“ Tonhöhen. Hier werden Einzelklänge sozusagen zueinander gesehen, also ohne Zuordnung zu einer absoluten Tonhöhe. Die Anzahl und Ausprägung können von Instrument zu Instrument stark abweichen, was sich auch auf die Auswahl der Rhythmussilben auswirkt. So werde ich bei einer Trommel, die nur drei Klänge erzeugen kann, andere Silben verwenden als bei einer, die über 30 Klänge verfügt. Metallische Instrumente werden andere Silben nach sich ziehen als Felltrommeln usw.

Auf Felltrommeln sind in erster Linie drei Klänge für die Erzeugung von Rhythmen maßgeblich. Diese Basisklänge sind abhängig von der Art der Trommel und der Kultur. Sie heißen **Snare** (= ein voll und rund klingender, offener Ton), **Bass** (= ein tiefer Ton) und **Tom** (= ein peitschenknallähnlicher, hoher Ton).



Kesselpauke: bestimmte Tonhöhe



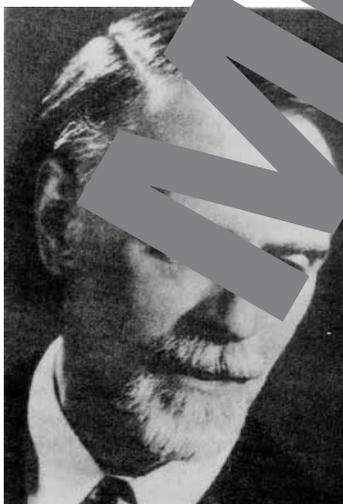
Congas: unbestimmte Tonhöhe

Quelle: Archiv

Quelle: Archiv

Rhythmussilben nach Kodály

Genau hier stoßen wir auf gewisse Schwierigkeiten bei den Rhythmussilben, denn sie sollen sowohl Klänge als auch Rhythmen darstellen können. Dabei können wir im Percussion-Bereich nicht das System des ungarischen



Quelle: DBVK

Zoltan Kodály (1882–1967)

Perkussionpädagogen und Komponisten Zoltán Kodály (sprich: Soltan Kodai) verwenden, das insbesondere in der musikalischen Früherziehung eine große Rolle spielt.

Kodály verwendet z. B. für die Darstellung einer Viertelnote die Silbe TA, für Achtelnoten TITI. Nach Kodály würde nun TA TITI TA eine Viertelnote, zwei Achtelnoten und noch eine Viertelnote ergeben. Ein Perkussionist würde hingegen automatisch vier Sechzehntel spielen, und zwar **open – Slap – Slap – open**.

TA TITI TA

Kodály

Perkussionist

Silbennotationen aus aller Welt

Unzählige Silben

Um Ihnen einen kleinen Einblick in die schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Silbennotationen zu geben, möchte ich nun kurz drei Kulturen vorstellen, die eigenständige, z.T. höchst komplexe musikalische Silbensysteme ausgebildet haben: Indien, Korea, Afrika bzw. Lateinamerika.

Indische Rhythmussprachen

Die indische (Musik-)Kultur teilt sich in zwei große Bereiche: hindustanische Musik (Nordindien) und karnatische Musik (Südindien), deren regionale Trennlinie verläuft ungefähr bei Mumbai (Bombay). Während erstere durch ein Gemisch aus indischer und arabisch-persischer Tradition geprägt ist, konnte letztere das „reine“ alte Kulturgut bewahren.

Sowohl die hindustanische als auch die karnatische Musik werden seit jeher mündlich von Lehrer zu Schüler weiter tradiert. Damit die z. T. jahrhundertalten Kompositionen nicht in Vergessenheit geraten oder verändert werden, haben die Inder Silbensysteme entwickelt, an deren Komplexität und Vielfalt keine andere Kultur heranreicht.

In hindustanischer Musik, die bei uns durch Musiker wie Ravi Shankar bekannt wurde, heißen die Rhythmussilben **Bolas** (bolana = sprechen). Zu den gebräuchlichsten gehören:



Quelle: Corbis

Wichtige hindustanische Rhythmussilben

| | | | | | |
|----|-----|-----|------|------|-------|
| TA | TIN | TUN | TE | RE | TENNE |
| GA | GHE | KAT | DHIN | DHEN | DHERE |

Die aufgezählten Bolas sind regional im Raum Mumbai gebräuchlich. Ein Musiker in Kalkutta oder Benares würde aber andere Silben verwenden, da es in den indischen Bundesländern rund 2000 verschiedene Sprachen und an die 800 Dialekte gibt.

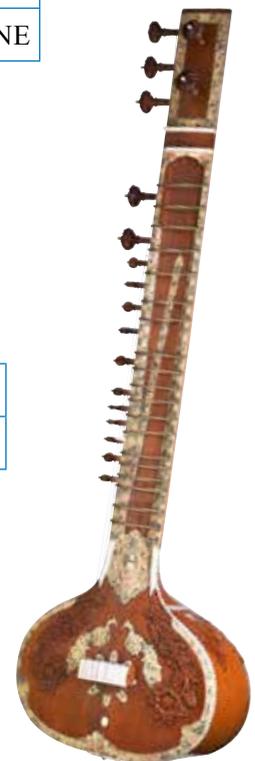
In der karnatischen Musik heißen die Silben **Talam** (Tala = Takt). Einige wichtige listet nachstehende Tabelle auf.

Wichtige karnatische Rhythmussilben

| | | | | | |
|------|----|-----|------|--------|----------|
| THOM | GU | JU | GON | TA | KA |
| DI | MI | DHA | TAKA | TAKITA | TAKAJUNA |

Diese Traditionen verwenden jedoch ein vollkommen anderes System, in dem die Silben hauptsächlich tonale Funktionen haben. Bestimmte Silben besitzen aber auch eine tonale Funktion: THOM, GU, JU, GON usw. bezeichnen tiefe Klänge, TA, KA, DI, MI usw. stehen für hohe Klänge. Gleichzeitig drücken die Phrasen rhythmische Strukturen aus. So steht DHA für einen Schlag, TAKA für zwei Schläge, TAKITA für drei, TAKAJUNA für vier usw.

Bekommen Sie langsam eine Vorstellung davon, wie komplex indische Rhythmustrukturen sind? In diesem Band werde ich nicht näher darauf eingehen. Freuen Sie sich aber auf *Bodypercussion 3*, wo ich der indischen Rhythmik gebührend Beachtung schenken werde!



Quelle: Archiv

Übungen zu Pulsen

CD 19, 20 | 5

Übung 1: 12/8-Takt

Führen Sie die folgenden **9 Übungs-Rhythmen** im Stehen aus und stampfen Sie abwechselnd mit dem linken und dem rechten Bein den Beat mit. **Achtung:** Da wir es hier mit drei Pulsen pro Takt zu tun haben, sind vier Stampfer pro Takt erforderlich. Die X-Zeichen markieren die geklatschten Akzente.

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | X | | | X | | | X | | | | |
| 2 | | X | | | X | | | | | X | |
| 3 | | | X | | | X | | X | | | X |
| 4 | X | X | | X | X | | X | X | | X | X |
| 5 | | X | X | | X | X | | X | | X | X |
| 6 | X | | X | | X | X | | X | X | | X |
| 7 | X | X | X | | X | X | | X | X | X | |
| 8 | | X | X | | X | X | X | | X | X | X |
| 9 | X | | | X | X | | X | X | X | | X |

TIPP

Sprechen Sie anfangs die Silben TA KI TE mit (siehe CD 19 und 5). Das erleichtert es, die Klatscher jeweils an die richtige Stelle zu setzen.

Swing

Jeder kennt Swing

Jeder kennt den Begriff „Swing“, aber was ist damit genau gemeint? Notentext-Einträge wie „inégales“ oder „triolesch“ sind Indikatoren für ein so genanntes Swing-Feeling, aber wie soll man das konkret umsetzen?

Oft wird Swing mit Jazz in Verbindung gebracht. Das stimmt zwar unzweifelhaft, ist aber noch lange nicht die ganze Wahrheit, denn: Jeden Rhythmus kann man grundsätzlich swingend spielen.



Quelle: flickr/Ed Yourdon

Im Jazz spielen Swing-Rhythmen eine wichtige Rolle.

Swingende Afrikaner

In Afrika ist es beispielsweise oft so, dass die Musiker langsam und ausdrücklich swingend, also triolesch, spielen. Je mehr sie dann jedoch das Tempo steigern, desto mehr verliert sich das Swing-Feeling, bis es letztendlich im schnellen Tempo gänzlich verschwunden ist. Lassen Sie sich nun also einmal genau analysieren, wie Swing zustande kommt, um dieses Phänomen zu erklären.

Entstehung von Swing-Rhythmen

Eine Viertelnote kann nicht nur in zwei Achtelnoten (= binär) sondern auch in drei Achtelnoten (= ternär) geteilt werden. In diesem Fall ist jede Achtelnote um ein Drittel kürzer bei binärer Teilung, weil ja die Gesamtlänge einer Viertel nicht verändert wird. Auf solchen ternär entstandene Achtelnoten nennt man Triolen. Folglich besteht in diesem Fall eine Viertelnote aus drei Achtelnoten. Das Prinzip der ternären Unterteilung funktioniert auch bei anderen Notenwerten: Eine Halbe besteht aus sechs Achteltriolen, eine Achtel besteht aus drei Sechzehnteltriolen usw. Für unsere Zwecke reicht es aber völlig aus, wenn wir uns mit den Achteltriolen beschäftigen.

Wird von den drei Achteltriolen eine Viertelnote mittlere nicht gespielt, klingt die erste Note – sie entspricht dann dem Wert einer zweiten Achtelnote – doppelt so lange wie die zweite Note (siehe Notenbeispiel rechts). Dieses federnde rhythmische Feeling nennt man Swing!



Um zu unserem afrikanischen Beispiel zurückzukehren: Je schneller man den Rhythmus spielt, desto mehr verschiebt sich die jeweils zweite Schlaglage leicht nach vorne, bis die Viertel letztlich genau halbiert wird. In diesem Moment hat sich das Swing-Feeling von uns verabschiedet.

Umsetzung von Swing-Rhythmen

Zum Sprechen von Swing-Rhythmen verwende ich die Silbe TAK für die erste Achtel – das K symbolisiert somit die zweite Achtelnote – und TA (oder KA) für die zweite Achtelnote. Egal, ob Sie es mit einem Akzent zu tun haben oder nicht, Sie müssen nun alle Achtel sprechen, da ansonsten kein Swing-Feeling entsteht. Dafür werden alle Silben ohne Akzent darstellen, leiser gesprochen. Um das sichtbar zu machen, verwende ich hierfür Kleinbuchstaben.

Beim Spielen von Swing-Rhythmen nehmen wir abwechselnd die rechte und die linke Hand, unabhängig davon, ob wir einen Akzent spielen oder nicht. Achtelnoten ohne Akzent nennt man Füllschläge. Führen Sie sie leiser aus als akzentuierte Schläge.

Übungen zu Swing

CD  27, 28 |  9

Übung 1: Triolen-Feeling

Sprechen Sie die Rhythmussilben der **10 Übungs-Rhythmen** und klatschen oder stampfen Sie den Beat mit. Hier verwende ich die Strichnotation, da sie praktikabler ist. Drei Silben pro Strich zeigen Triolen an.

- DVD: 9 **1** TAK TA KA AK TA KA TA
- 2** TAK TAK TA KA TA TAK
- 3** TA KA TA TA KA TA KA TA KA
- 4** TA KA TA TA KA TA KA TA KA TA
- CD: 27 **5** TAK TA KA TA KA TA TAK
- CD: 27 **6** TAK TAK TAK – TA TAK
- CD: 28 **7** TA KA TAK – TA TA KA TAK
- CD: 28 **8** TAK TA KA – KA TA TAK
- 9** TAK – TA TAK – TA TA KA TAK
- CD: 28 **10** TAK – TA TAK TA KA TA TAK

TIMELINES UND CLAVES

Das Konzept von Timelines und Claves (12/8-Takt)

Um die Begriffe „Timeline“ und „Clave“ zu verstehen, werden wir uns mit afrikanischer und lateinamerikanischer Musik beschäftigen. **Timeline (= TL)** bedeutet wörtlich übersetzt „Zeitlinie“. Dabei handelt es sich um eine rhythmische Figur, die permanent und ohne Variation durchgespielt wird. Sie ist im Grunde der „Dirigent“, denn alle teilnehmenden Musiker orientieren sich an ihr, ebenso wie die Timeline-Mänger an den Zuhörer.

Durch die TL werden Beat und Offbeat, Einsätze und Akzente festgelegt, und man spielt mit ihr oder (bewusst!) gegen sie. Kein afrikanischer Musiker würde sagen, er spiele von „1“ bis „2+“ oder der „4“, sondern er wird seinen Einsatz immer in Bezug auf einen bestimmten Akzent der TL empfinden. **Clave** (Plural: Claves) ist ein Wort spanischen Ursprungs und bedeutet „Schlüssel“ (Aussprache: kláve). Claves sind im Prinzip nichts anderes als Vereinfachungen von TLs (durch das Auslassen von Akzenten), anders ausgedrückt: TLs sind Umspielungen von Clave-Akzenten.

Claves werden in Lateinamerika meist auf zwei ca. 15 cm lange Kumpolze, die gegeneinander geschlagen werden, gespielt. Sie tragen ebenfalls den Namen Claves und sind bei uns auch als Klanghölzer bekannt. Dieselben Rhythmen kann man in Afrika (oder bei lateinamerikanischen Mestizen) auch von Glocken oder auf Bambusstäben gespielt hören.

Yoruba-Tradition

Es gibt unterschiedliche **Timelines** und **Claves**; mit den wichtigsten werden wir uns in diesem Band beschäftigen. Die am häufigsten verwendete 12/8-Timeline stammt aus der Yoruba-Tradition.

Die Yoruba sind ein westafrikanisches Volk. Sie leben in Nigeria und den umliegenden Ländern. Die Sklavenzeit brachte es mit sich, dass die Yoruba ihre hoch entwickelte (Musik-)Kultur in die Neue Welt, vorzugsweise nach Lateinamerika (insbesondere nach Kuba und Brasilien) transportierten. Ihre musikalischen Errungenschaften dienen heute als Basis für unzählige Rhythmen und Melodien.

Doppelglocke

Traditionell spielt man die TL auf einer gusseisernen Doppelglocke. Dabei wird der gesamte Rhythmus oft nur auf der kleineren (höheren) Glocke gespielt, besonders dann, wenn eine Trance erzeugt werden soll. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, den ersten Akzent auf der tieferen Glocke zu spielen, was das Musizieren ungemein erleichtert.



Westafrikanisches Trommelensemble, im Vordergrund: zwei gusseiserne Doppelglocken

Quelle: flickr/Pam Beeseley

Die 12/8-Timeline

„Divisiv“ und „additiv“

Betrachten wir nun konkret die 12/8-Timeline, die Sie sogleich mit Bodypercussion trainieren können. Ihre Rhythmussilben können Sie im Notenbeispiel rechts ablesen.

Was verrät uns die Taktstruktur? Der Rhythmus steht im 12/8-Takt, was unterschiedliche rhythmisch-metrische Einteilungen zulässt.

Dabei unterscheidet man zwischen „divisiv“ und „additiv“. Divisive Rhythmen werden durch Multiplikation gebildet, also 3×4 , 4×3 , 2×6 usw. Additive Rhythmen werden durch Addition gebildet, also $5 + 7$, $7 + 5$, $4 + 8$ usw. Die additive Unterteilung eines Taktes in unterschiedliche Rhythmen nennt man Polyrythmik, die divisive Unterteilung eines Taktes in verschiedene Takte nennt man Polymetrik.

12/8-Timeline



Puls – Rhythmus – Takt

Die Fähigkeit, Pulse zu spüren, zu erkennen und Rhythmen auf ihre Pulse zurückzuführen, ist eine Grundvoraussetzung, um überhaupt rhythmisch arbeiten zu können. Der Puls ersetzt gleichsam unseren Takt. Ein Takt ist damit de facto so lange wie die Anzahl seiner Pulse. Eine beliebte Pulszahl ist 12, da sie gut teilbar ist. Durch das Teilen gelangen wir zu unterschiedlichen „Taktarten“:

Pulse und „Taktarten“ im 12/8-Takt

3 × 4 Pulse ergeben einen Dreier-Takt im 12/8-Takt

| | | | | | | | | | | | |
|-----|---|-----|---|-----|---|-----|---|----|----|----|----|
| LON | | GON | | LON | | GON | | GO | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

4 × 3 Pulse ergeben einen Vierer-Takt im 12/8-Takt

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|---|-----|---|-----|---|-----|---|-----|----|-----|----|----|
| LON | | GON | | GON | | LON | | GON | | GON | | GO |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | |

6 × 2 Pulse ergeben einen Seiner-Takt (eigentlich 6/4) im 12/8-Takt

| | | | | | | | | | | | |
|-----|---|-----|---|----|-----|---|-----|---|-----|----|----|
| LON | | GON | | GO | LON | | GON | | GON | | GO |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

2 × 6 Pulse ergeben einen Zweier-Takt im 12/8-Takt

| | | | | | | | | | | | |
|-----|---|-----|---|----|-----|---|-----|---|-----|----|----|
| LON | | GON | | GO | LON | | GON | | GON | | GO |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

Das Konzept von Timelines und Claves (4/4-Takt)

Es gibt in der lateinamerikanischen bzw. westafrikanischen Musik mehrere Claves-Rhythmen, die einander sehr ähneln. Dennoch existiert ein rhythmisches Pattern, das als der Standard angesehen werden kann. Insider der kubanischen Musik sprechen dabei von der **Son Clave**. Dabei handelt es sich um eine rhythmische Figur, die aus zwei Takten besteht.

Son ist eine alte, traditionelle Liedform, die durch Musiker wie Rúben González heute auch in Europa weit verbreitet wird. Son ist eine wichtige Wurzel für die heutige Salsamusik.

Son Clave



Takt 1: zwei punktierte und eine „normale“ Viertelnote

Takt 2: zwei Viertelnoten (oder: zwei Akzente)



Quelle: ullstein

Forward und Reverse Clave

Es gibt zwei Arten der Clave:

- die **Forward Clave** oder **3-2 Clave** mit drei Akzenten im ersten und zwei Akzenten im zweiten Takt.
- die **Reverse Clave** oder **2-3 Clave** mit zwei Akzenten im ersten und drei Akzenten im zweiten Takt. (Hier wird praktisch zuerst der zweite Takt gespielt, dann der erste.)

3-2 oder 2-3 Clave?

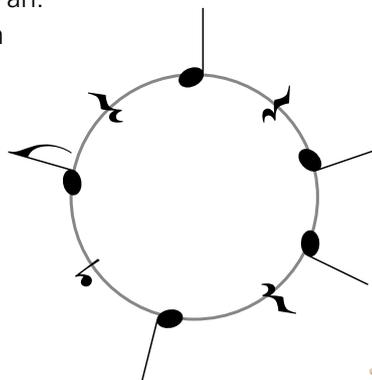
In der Praxis ist diese Definition richtig, von der Verständnis her ist sie aber falsch, denn eigentlich gibt es nur eine Clave; man muss sich nur im Klaren darüber sein, an welchem Punkt der Clave ein Musiker startet. (Die Clave richtet sich nicht nach dem Musiker, das ist umgekehrt!)

Stellen Sie sich vor, dass die Clave im Kopf eines Musikers 24 Stunden am Tag durchläuft; die „1“ ist dann der Punkt, an dem sie sich gerade befindet. Sehen Sie sich dazu die Grafik an.

Hier wurde die gerade Linie, auf der sich die Noten befinden, zu einem Kreis gebogen.

Können Sie jetzt nicht mehr sagen, wo sich Schlag 1 befindet, er könnte trotzdem der Startpunkt sein. Wichtig ist, dass die interne rhythmische Struktur beibehalten wird und nach 16 Achteln (= 2 Takte) wieder der Ausgangspunkt erreicht ist.

Unabhängig davon, an welchem Punkt dieser Rhythmus vorliegt, werden mit lateinamerikanischer oder westafrikanischer Musik vertraute, als ein und derselbe Rhythmus empfunden. Allerdings gibt es einige Stellen, die für den Einsatz eines anderen Rhythmus, einer Melodie usw. prädestiniert sind. Eine der wichtigsten ist die „4“ in jenem Takt, wo sich die drei Akzente befinden. Oft wird er als Auftakt zum folgenden Takt empfunden, wodurch sich das Gefühl einer Reverse Clave einstellt. (Im Takt mit den beiden Akzenten auf Schlag 2 und 3 beginnt dann ja die Melodie).



Quelle: getty images

Der Cascara-Rhythmus



Bei der Cascara handelt es sich um eine rhythmische Linie, die sowohl in der Salsamusik als auch bei afrokubanischen Musikstilen (z. B. Rumba) allergrößte Bedeutung hat. Sie ist die Timeline der Clave und somit auch eine Umspielung derselben. Lediglich ein Akzent stimmt nicht überein, nämlich der dritte im Takt mit drei Akzenten, also die „4“.

Generell ist es möglich, sowohl die Son Clave als auch die Rumba Clave (siehe S. 41) als Cascara zu spielen. Grob gesprochen verwendet man die Son Clave immer dann, wenn es um Ensemblemusik geht (also Klavier, Gitarre usw.). Dagegen kommt die Rumba Clave – bedingt durch ihre stärkere perkussive Charakterisierung – gerne bei rein perkussiver Musik zum Einsatz, und das nicht nur bei Rumba, wie der Name vermuten ließe. Bei der Rumba Clave (siehe: **Die wichtigsten Claves und Timelines im Überblick**, S. 37) stimmen alle Akzente mit dem Cascara-Rhythmus überein, die Cascara ist also die „echte“ TL zur Rumba Clave. In Zuge einer „rhythmischen Entschärfung“ wurde die zweite Synkope (die „4+“) der Clave (die „4“) vorgezogen, wodurch es zur Son Clave und deren Nicht-Übereinstimmung mit der Cascara kam.

Je nach Musikstil und Verfügbarkeit der Instrumente wird die Clave-Linie auf Glocken oder Woodblocks, Bambus, dem Corpus von Congas oder auf Timbales gespielt. Sowohl Clave als auch Cascara sind zweitaktige Rhythmusmodelle, die man entsprechend aufeinander abstimmen muss. So wie bei der Clave gibt es dadurch auch den Cascara-Rhythmus in 2-3 und in 3-2:

Grundform von Clave und Cascara in 3-

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|---|---|--|---|---|--|---|---|---|---|--|--|---|
| X | | | X | | X | | | | X | | X | | | |
| X | | X | X | | X | X | | X | | X | X | | | X |

Grundform von Clave und Cascara in 2-3

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|--|---|---|--|---|---|--|---|---|--|---|---|---|
| | | | X | | | | X | | X | | | | X | |
| X | | | X | X | | X | X | | X | X | | X | | X |

TIPP

Als Faustregel können Sie bei lateinamerikanischen Liedern davon ausgehen, dass es sich (im 4/4-Takt) um die 2-3 Clave handelt. Sie sollten aber dennoch beide Versionen trainieren. Anfangs sind Clave und Cascara nicht so leicht zu erkennen. Hören Sie deshalb so viel karibische Musik wie möglich und versuchen Sie die Claves-Linie zu erkennen oder zu bestimmen (im Normalfall: Son Clave als Reverse Clave).

ARRANGEMENTS AUS ÜBUNGEN

Übungen zur Notation

Arrangements aus Übung 1

→ S. 10

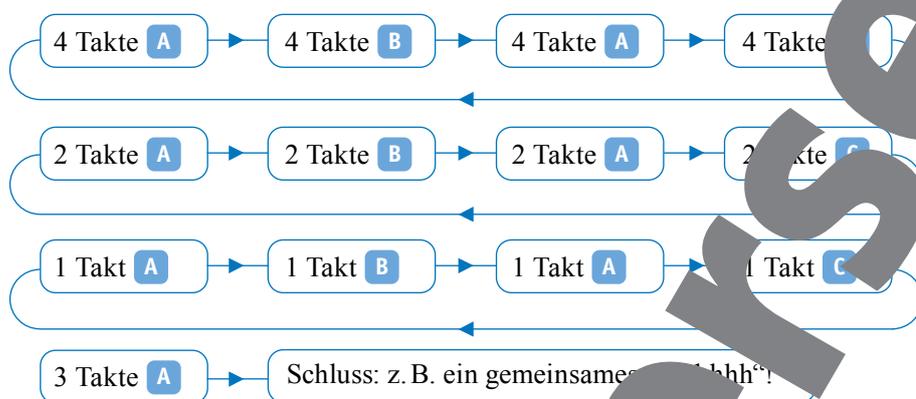
Wählen Sie aus den zehn Rhythmen auf S. 10 vier aus und lassen Sie sie gleichzeitig sprechen von einzelnen Personen oder in Gruppen. (Gemeinsam gesprochen haben die Rhythmen einen enob. (Drum...)) Drei grundsätzliche Gestaltungsmöglichkeiten bieten sich an:

A Tutti (alle 4 Stimmen)

B Stimmen 1 und 2

Stimmen 3 und 4

Bestimmen Sie einen Dirigenten, der anzeigt, wann **A**, **B** oder **C** verwendet werden soll und wirbeln Sie die Teile kräftig durcheinander. Ein Standardablauf könnte sein:



TIPP

Wählen Sie für **B** und **C** Rhythmen, die einander ergänzen. Achten Sie also darauf, dass beispielsweise nicht bei Stimme 1 **und** 2 eine Pause auftritt, die „2 und“ und „3“ fällt. Lassen Sie die Schüler auch selbst nach obigem Muster Rhythmen erfinden.

Beispiel-Arrangement 1 (4/4-Takt)

35

| | | | | | |
|----------|---|-----------------|-----------------|------------------|-----------------|
| Stimme 1 | ① | TAK | <u>DURU TAK</u> | <u>– DURU</u> | <u>TAK TAK</u> |
| Stimme 2 | ② | <u>KA – KA</u> | <u>DUN DUN</u> | <u>TAK TAK</u> | <u>DURU DUN</u> |
| Stimme 3 | ③ | <u>KA – KA</u> | <u>– KI DUN</u> | <u>TAKA TAK</u> | <u>DURU DUN</u> |
| Stimme 4 | ④ | <u>TIK TIKA</u> | <u>DURU DUN</u> | <u>– KA – KA</u> | <u>TIK TIK</u> |

Arrangements aus Übung 2

→ S. 11

Sie können aus den 15 Rhythmen der zweiten Übung (siehe S. 11) nach obigem Modell ebenso Arrangements bilden oder eigene Rhythmen erfinden (lassen). Verwenden Sie am besten nur zwei Akzentarten, falls Sie die Arrangement auf Alltagsgegenständen oder Trommeln umsetzen wollen: DUN (z. B. in der Mitte eines Tisches gespielt) und TAK (z. B. mit den Fingerspitzen am Tischrand gespielt).

Übungen zu Pulsen

In diesem Abschnitt können wir nach Herzenslust arrangieren. Bereits die ersten neun Rhythmen (= **Übung 1**, siehe S. 21) exerzieren sämtliche sinnvollen Möglichkeiten von rhythmischen Strukturen durch. Dies hat durchaus praktischen Sinn: Im Maghreb werden viele Musikstücke klatschend durch Überlagerungen der vorgeführten Akzente begleitet. Dadurch entstehen nicht nur groovige Modelle, sondern auch extrem schnelle Rhythmen, bei denen sich die Musiker die zu spielenden Schläge oft aufteilen.

Arrangements aus Übung 1

→ S. 21

Üben Sie (zuerst einzeln) die Rhythmen 1–3; als Hilfe bietet sich das Klatschen der Silben TA KI TE an. D. h., klatschen Sie bei Rhythmus 1 auf TA, bei 2 auf KI und bei 3 auf TE. Einmal pro Beat (= 1. Achtel jeder Dreiergruppe) gestampft. In der Gruppe können Sie nun alle drei Rhythmen überlagern. Fügen Sie dann als neuen – vierten – Rhythmus Duolen hinzu, also Akzente auf der „5“, „7“, „9“ und „11“. Das entspricht einem 6/4-Takt.

TIPP

Mit diesen vier Stimmen können Sie und Ihre Schüler ganz kreativ umgehen. Lassen Sie z. B. einzelne Stimmen oder Stimmenpaare spielen, verändern Sie die Klangfarbe durch hohes und tiefes Klatschen oder durch Instrumente bzw. Alltagsgegenstände. Noch interessanter wird es, wenn Sie die Rhythmen 4–9 einbauen, die pro Beat zwei oder sogar drei Akzente haben. Die Variationsmöglichkeiten der einzelnen Stimmen, Klangfarben und Instrumente sind dabei schier unerschöpflich. Eine Orientierung bietet das nachstehende Beispiel-Arrangement.

Beispiel-Arrangement 2



A Basis 1:

Stimme 1: X-- X-- X--

Stimme 2: -X- -O- -X- -O-

Stimme 3: --X --X --X --O

B Basis 2:

Stimme 1: XX- XO- XO- XO-

Stimme 2: -XO -OO -OO -OO

Stimme 3: X-O X-O X-O X-O

C Einwürfe beliebiger Rhythmen von einer vierten Gruppe (auch mit verschiedenen Sounds)

Mögliche Folgen

4 Takte A

4 Takte A + C

4 Takte B

4 Takte B + C

Schlussbreak (unisono): X-X XX- XXX -XX X

WORLDMUSIC RHYTHMUSMIX

In diesem Abschnitt finden Sie Rhythmusbeispiele und mehrstimmige Bodypercussion-Arrangements aus verschiedensten Teilen der Welt. Damit Sie diese leicht auf Alltagsgegenstände oder Trommeln übertragen können, werde ich immer wieder entsprechende Handsätze angeben.

Österreichische Folklore

Paschen

„Paschen“ (sprich: Póschn) kommt als rhythmische Begleitung z. B. in der Volksmusik des Salzkammergutes (Oberösterreich, Steiermark) vor. Sie ist NICHT auf Alltagsgegenstände oder Trommeln übertragbar, denn Paschen heißt soviel wie Klatschen. Man benötigt drei „Pascher“ (= Klatscher/Personen), um die typischen Rhythmen zu erzeugen. Traditionell wird das Paschen zu „Ländlern“ (= ein Musikform) verwendet, bei denen sich das Klatschen mit dem „Gstanzsingen“ abwechselt. „Ländler“ sind zwei- oder vierzeilige (Spott-) Verse, die oft spontan erfunden wurden und z. T. kräftige Raufereien auslösen.

Die Pascher *

- 1 Der **Pascher** oder **Anpascher** legt den Beat des Taktes fest (immer 3/4) fest.
- 2 Der „**Zuawipascher**“ (= Dazupascher) markiert den Offbeat.
- 3 Das „**Drittern**“ betont die Hauptakzente der dazwischenliegenden Melodie.



Quelle: Archiv

*Hinweis: Jede Stimme kann auch mehrfach besetzt sein.

Paschen: Standard-Variante



| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----|-----|-----|--------|-----|---|-----|-----|-----|--------|-----|
| | 1 | | | | | | | | | | | |
| 1 | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| 2 | | • X | • X | • X | (• X)* | X | | • X | • X | • X | (• X)* | • X |
| 3 | | X | • X | | | • X | | X | • X | | X | • X |
| | 5 | | | | | | | | | | | |
| 1 | | X | | | X | X | X | X | X | X | | |
| 2 | | | | X | (• X)* | • X | | • X | • X | • X | | |
| 3 | | X | | | X | • X | | X | • X | | X | |

*Hinweis: Die eingeklammerten Noten können auch weggelassen werden.

TIPP

Die Kästchennotation ist hier leichter lesbar, jedes Kästchen steht in diesem Fall (Ausnahme) für eine Viertelnote. Der Punkt (•) symbolisiert demnach eine Achtelpause. Analog zu den „Gstanzln“ hat der Rhythmus eine achttaktige Form. Ganz zu Beginn spielt der Pascher einen Auftakt auf die „3“.

Spanische Folklore

Flamenco ist die bekannteste spanische Musikform. Ähnlich wie bei der lateinamerikanischen Salsa handelt es sich auch hierbei um eine ganze Sammlung verschiedenster Rhythmen und Stile. Da gibt es **Fandango** (siehe unten), Bulerias (siehe S. 54/55), die Rumba Flamenca, Tangos (nicht zu verwechseln mit dem Argentinischen Tango), Alegrias und vieles mehr.

Ursprünglich wurde Flamenco-Musik nur gesungen und mit Klatschen („Palmas“) begleitet, später kam der Tanz dazu; noch später die Gitarre, und erst seit kurzer Zeit ist der Cajon der Dominikaner gebräuchlich. Da die Cajon im Normalfall als einzige Drum zur Begleitung im Flamenco eingesetzt wird, überlagern sich rhythmische Überlagerungen. Die einzelnen Rhythmen werden aber immer wieder einzeln vollumfänglich und mit vielen Breaks bzw. Unisonopassagen (mit Gitarre und Tanz) versehen.



Fandango-Rhythmen

Fandango bzw. Fandango de Huelva ist eigentlich ein 6/8-Rhythmus, kommt aber häufig auch in mehrtaktigen Kombinationen vor. Aus diesem Grund habe ich die 10 folgenden Rhythmen als 12/8-Takt notiert.

| | | | | | |
|---------|----|-------------------------|---------------------|---------------------|------------------------|
| | 1 | <u>DUN</u> -- | --- | <u>TAK</u> -- | --- |
| | 2 | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- |
| | 3 | <u>DUN</u> -- | <u>TA</u> -- | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- |
| | 4 | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> - <u>TA</u> |
| DVD: 41 | 5 | <u>DUN</u> - <u>TAK</u> | <u>TAK</u> -- | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- |
| | 6 | <u>DUN</u> - <u>TAK</u> | --- | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> - <u>TA</u> |
| | 7 | <u>DUN TAKA TAK</u> | --- | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- |
| | | R RL | L RL | R LR | L RL |
| | 8 | <u>DUN TAKA TAK</u> | <u>TAKA TAK TAK</u> | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- |
| | | R RL | RL R L | R LR | L RL |
| | 9 | <u>DUK TAKA TAK</u> | <u>TAK</u> -- | <u>DUN</u> -- | <u>TAK</u> -- |
| | | R RL | L RL | R LR | L RL |
| DVD: 41 | 10 | <u>TAKA TAKA TAKA</u> | <u>TAK</u> -- | <u>DUN TAKA TAK</u> | <u>TAK</u> -- |
| | | R RL | R L RL | R RL R | L RL |

TIPP

Bei diesen Rhythmen Sie merken Beat (jeweils drei Pulse) unbedingt mit. Ab Rhythmus 7 gibt es auch Sechzehntelnoten, die zwei Silben ohne Leerzeichen dazwischen zeigen sie an.
 Bei der **Umsetzung auf Alltagsgegenständen oder Trommeln** müssen die Füllschläge gespielt werden, da ansonsten kein Groove zustande kommt. Verwenden Sie die „Hand to Hand“-Technik, unabhängig davon, ob Sie einen Füllschlag spielen oder einen Akzent. Etwas anspruchsvoller wird es ab 7 durch die Sechzehntel.
 Versuchen Sie, mehrere dieser Rhythmen in einer Gruppe von Musikern gleichzeitig zu spielen. Dabei können Sie die Füllschläge weglassen und die Hand verwenden, mit der Sie den Rhythmus am leichtesten umsetzen können. (Anfangs wird das v.a. die rechte Hand sein.)

Buleria

Buleria stellt als „Königin der Flamenco-Rhythmen“ an jeden Beteiligten (Gitarrist, Sänger, Tänzer oder Cajo-nero) allerhöchste Ansprüche. Bulerias stehen im 12/8-Takt, bestehend aus einem 3/4-Teil und einem 6/8-Teil (siehe auch Klatschrhythmus im Kapitel **Orientalische Rhythmen**: „Das Maghrebinische Feeling“, S. 60). Dazu kommt eine spezielle Zählweise, die sogenannte „Flamenco-Uhr“: Spanier zählen 12/8-Takte nicht von der „1“ weg, sondern beginnen mit „12“ (wie beim Ziffernblatt einer Uhr). In Kästchennotation würde das so aussehen:

| | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|

Vorübungen

Führen sie erst zwei Vorübungen durch, bevor Sie sich mit den Buleria-Rhythmen beschäftigen. Stampfen Sie dazu den Beat (zweimal drei Achtel und dreimal zwei Achtel), dann wiederholen Sie das Pattern von **Übung 1** und zählen Sie – gemäß der „Flamenco-Uhr“ – laut mit.

Übung 1

Übung 2

X – – X – – X – X – X –
 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

X – – – – – X X – X –
 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Das Buleria-Feeling erlaubt unzählige Variationen. So kann man das gesamte Takt zu zwei 3/4-Einheiten oder zwei 6/8-Einheiten verändern, je nach Vorgabe des Gitarristen. **Übung 2** wird als Grundform im modernen Flamenco gerne mit einer leichten Verschiebung gespielt, da der dritte Akzent um eine Achtel nach hinten rutscht (= **Übung 2**). Trainieren Sie auch diese Variante an der gleichen Stelle wie oben.



Quelle: Pixelkinder

Swing

Swing im Jazz

Der Swing war vor allem in den 1930er- und 1940er-Jahren in den USA äußerst populär. Sein Zentrum lag in New York. Er entwickelte sich aus vorangegangenen Stilrichtungen wie dem Dixieland und dem Chicago Jazz zu einer neuen Musikrichtung.

Typisch sind die Big-Band-Besetzung und ein vermehrtes Eindringen europäischer Einflüsse in den afroamerikanischen Jazz. Dazu kamen eine kommerzielle Ausrichtung in Richtung Unterhaltungsmusik und Tanzmusik mit Show-Charakter.



Quelle: Corbis

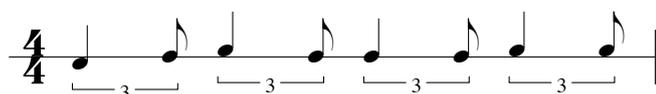
Shuffle-Rhythmen

Shuffle ist kein Rhythmus per se, sondern eine bestimmte Art zu spielen. Jeder Rhythmus kann „geschuffelt“, also im Swing-Feeling musiziert werden. Da sich der Swing als Stilrichtung im traditionellen Jazz etabliert hat, ist der Begriff Shuffle im Sinne einer Anweisung heute gebräuchlicher.

Um einen Shuffle-Charakter zu erhalten, schickt man bei herkömmlicher 4/4-Notation zumeist einen Interpretationshinweis voraus, der das zugehörige Feeling anzeigt. Dabei wird eine Viertel nicht binär in zwei Achtel unterteilt, sondern ternär in drei Sechsten-Achtel. Weitaus leichter sind die Rhythmen zu erfassen, wenn ich sie als 4/4-Takt mit drei Viertelnoten – wie hier – als 12/8-Takt notiere:

| | | | |
|----------|----------|----------|----------|
| DUN – ka | TAK – ka | tak – ka | TAK – KA |
| 1 2 3 | 4 5 6 | 7 8 9 | 10 11 12 |

Das entspräche in konventioneller, „geschuffelter“ Rhythmusnotation (im 4/4-Takt):



***Hinweis:** Noten auf der Linie sind Füllschläge (tak, ka) oder solche, die keinen besonderen Klangwert (hoch/tief) haben.

Orientalische Musik

Das „Maghrebinische Feeling“

Die Länder Nordwest-Afrikas fasst man gerne unter dem Begriff „Maghreb“ zusammen, was übersetzt Sonnenuntergang (also Westen) bedeutet, im Gegensatz zur „Levante“ (= Sonnenaufgang, also Osten), einer Bezeichnung für Afrika und den östlichen Mittelmeerraum. Ebenso wie Sonnenaufgang und Sonnenuntergang unterscheidet sich die Musik dieser Gebiete voneinander. Während im Osten die arabische Tradition stark spürbar ist, lebt der Westen auch von den musikalischen Einflüssen Schwarzafrikas. Dabei ist die „1“ nicht notwendigerweise der Schwerpunkt, sondern es sind eher die Offbeats und die 2. und 3. Stelle im Takt.

Chaabi

Der Chaabi (sprich: Scha ábi) ist wahrscheinlich der bedeutendste Folklore-Rhythmus Marokkos, wie auch schon der Name sagt: Chaabi = Volk. Die Besonderheit dieses 12/8-Rhythmus besteht vor allem darin, dass die betonten DUN-Akzente nie auf den Beat fallen, sondern immer auf die 2. oder 3. Stelle. Dadurch kann man leicht das Gefühl für den Beat und den Bezug zur „1“ verlieren. Dazu kommt ein Klatschrhythmus, der den 12/8-Takt in einen 3/4-Takt und einen 6/8-Takt unterteilt. Interessant ist, dass diese typisch maghrebinische Phrasierung auch im spanischen Flamenco (Buleria) zu finden ist, was auf die enge Beziehung Marokkos zu Marokko hinweist.

Chaabi-Akzente

Chaabi-Klatschrhythmus

| | |
|--|--|
| <u>TIK – TIK</u> – <u>DUN –</u> <u>TI KI –</u> <u>KI DUN –</u> | <u>X –</u> <u>X –</u> <u>X –</u> <u>X –</u> <u>X –</u> |
| | |

Erarbeitung

Schritt 1: Stampfen Sie die vier Beats des 12/8-Taktes abwechselnd mit den Beinen und sprechen Sie bei jedem Beat die Silben TIK – TIK – DUN – und damit Sie das 12/8-Feeling in den Körper bekommen.

Schritt 2: Lassen Sie nun die Silben TI KI TE weg und bauen Sie den Chaabi-Rhythmus Beat für Beat auf. Sprechen Sie dabei die Beats, die jeweils noch nicht umgesetzt sind, mit Ziffern:

- | | |
|---|---|
| a <u>TIK – TIK</u> „2“ „3“ „4“ | c <u>TIK – TIK</u> – <u>DUN –</u> <u>TI KI –</u> „4“ |
| b <u>TIK – TIK</u> – „2“ „3“ „4“ | d <u>TIK – TIK</u> – <u>DUN –</u> <u>TI KI –</u> <u>KI DUN –</u> |

Schritt 3: Verfahren Sie ebenso mit dem Klatschrhythmus.

Schritt 4: Sprechen Sie den Chaabi und klatschen Sie den Beat.

Schritt 5: Klatschen Sie den Klatschrhythmus und sprechen Sie den Beat.

Schritt 6: Sprechen Sie den Chaabi und klatschen Sie den Klatschrhythmus.

Hinweis: Die Beine stampfen bei allen Übungen den Beat konsequent mit.

Afrikanische Rhythmen

Afrika ist ein riesiger Kontinent mit Hunderten von unterschiedlichen (Musik-)Kulturen. Würde man versuchen, den gesamten rhythmischen Reichtum auch nur eines einzigen lokalen Gebietes umfassend darzustellen, würde ein Buch wahrscheinlich nicht ausreichen. Dennoch gibt es gemeinsame regionale Schwerpunkte. Generell kann man sagen, dass es grundlegende Unterschiede zwischen Nord-, Schwarz- und Südafrika gibt, ebenso zwischen Ost-, Zentral- und Westafrika. Die Musik, die ich nun näher betrachten werde, kommt aus Westafrika und hat ihren Ursprung im ghanaischen Raum. Das folgende Arrangement zeigt, wie Polymetrik in afrikanischen Rhythmen umgesetzt wird (siehe **TIMELINES UND CLAVES**, S. 36):

12/8-Basisarrangement

 47 – 49



| | |
|---------------------------|---|
| Glocke 1 | <u>LON – GON</u> <u>– GO LON</u> <u>ON –</u> <u>GON – GO</u> |
| Glocke 2 | <u>TAK – –</u> <u>TAK – –</u> <u>TAK – –</u> <u>TAK – –</u> |
| Supporter 1 <u>– – DU</u> | <u>DUN – TA</u> <u>KA TA –</u> <u>DUN – TA</u> <u>KA TA DU</u> |
| Supporter 2 | <u>DU KA TA</u> <u>DU KI TI</u> <u>DU KA TA</u> <u>DU KI TI</u> |
| Begleitrhythmus | <u>M BR</u> <u>TA TA TA</u> <u>M BRAT –</u> <u>PA TA TA</u> |
| Bassrhythmus 1 | <u>– TI KI</u> <u>– TI KI</u> <u>– TI KI</u> <u>– TI KI</u> |
| Bassrhythmus 2 | <u>– – DU</u> <u>– – DU</u> <u>– – DUN</u> <u>– – DUN</u> |

TIPP

Der Bassrhythmus ist hier ein 2/2-Takt. Er wird normalerweise von nur einem Musiker ausgeführt: Die linke Hand spielt die TI KI-Silben auf einer Glocke, die rechte Hand die DUN-Silben auf einer Basstrommel. Verbal könnte man diesen Rhythmus aber besser ausführen, wenn Sie ihn auf zwei Musiker verteilen.

Stimmen, Feeling und Sprechen auf einen Blick

- Während der Begleitrhythmus (e) einen 3/4-Takt spielt, kontert **Glocke 2** mit einem 4/4-Takt.
- Der **Supporter 1** („Unterstützer 1“) verstärkt den 3/4, Takt, **Supporter 2** den 4/4-Takt.
- Der **Begleitrhythmus** (als Umspielung der Timeline) hat ein 6/4-Feeling.
- Der **Bassrhythmus** hat das Feeling eines 2/2-Taktes.
- Alle Rhythmen starten auf der „1“, nur der **Supporter 1** hat einen Auftakt.
- Die hier notierten traditionellen Silben des Begleitrhythmus entsprechen der Silbe TA (nur eine Tonhöhe); das BRAT bezeichnet einen so genannten „Flam“ (= Vorschlag), „M“ steht für Pause.

Afro-kubanische Rhythmen

Kuba ist wahrscheinlich das Land in Lateinamerika, das die reichsten und vielfältigsten Rhythmen vorweisen kann. Salsa hat die Welt erobert, aber auch ältere Tanzformen wie Cha-Cha-Cha oder Son Montuno stammen von dieser Insel.

Jahrhunderte lang wurden Sklaven aus den unterschiedlichsten Teilen Afrikas zur Arbeit auf den kubanischen Zuckerrohrplantagen „rekrutiert“. Die Afrikaner brachten ihre Kulturen und Religionen mit, an die sie sich in ihrer Gefangenschaft klammerten. Manche Stile haben sich mit europäischen Einflüssen vermischte, andere (v. a. religiöse Zeremonien) blieben relativ unverändert.

Heute können wir in kubanischer Musik drei Hauptstile unterscheiden: die Tanz- und Unterhaltungsmusik (z. B. Salsa, Bolero usw.), die Folklore (z. B. Rumba, Mozambique, Zapateo usw.) und die religiöse Musik (z. B. Bembe, Arara usw.). Jeder einzelne dieser Bereiche könnte umfangreiche Bücher füllen, hier beschränken wir uns im Folgenden aber auf eine kleine Auswahl zum Kennenlernen. Die gewählten Versionen lassen sich stets relativ leicht umsetzen, sowohl vokal als auch auf Alltagsgegenständen bzw. Instrumenten.

Rumba Columbia

Rumba ist in Kuba allgegenwärtig. Die Leute finden sich in den Straßen, unter Bäumen und in Parks zusammen, um, häufig spontan, Rumba zu tanzen, zu singen und zu spielen. Jeder kann mitmachen. Wenn ein Congero müde wird, übernimmt ein anderer seinen Platz, und schon geht es weiter. Bei Rumba gibt es keine Melodie- oder Harmonieinstrumente, sondern nur Trommeln, Gesang und Tanz.

Rumba kommt in drei Formen vor. Die bekannteste ist **Guaguanco** (spanisch: Wawankó). Die Guagua ist eine einfache Holzkiste, auf der diese Musik – oft in Ermangelung von Congeros – gespielt wurde und wird. Sie ist die kubanische Variante der Cajon. Guaguanco ist ein Partner- oder Solotanz mit heftigen Bewegungen des Beckens. Wenn das ältere Menschen zu sehr anstrengt, gibt es für sie den **Yambú** (spanisch: Jambú), eine langsamere Rumba-Variante.

Rumba Columbia schließlich entwickelte sich zum Ende des Eisenbahnbaus, als die Arbeiter nach vollbrachtem Tagwerk die Columbias (= Schnapsbuden, in denen Bier und Rum ausgeschenkt wird) aufsuchten. Um die jungen Frauen dort zu beeindrucken, spielten und tanzten die Rumba immer schneller und virtuoser. Rumba Columbia ist daher ein reiner Männertanz, bei dem der Congero mit drei Paßschritten (6/8-Takt).



Quelle: Corbis



Afro Cuban-Arrangement

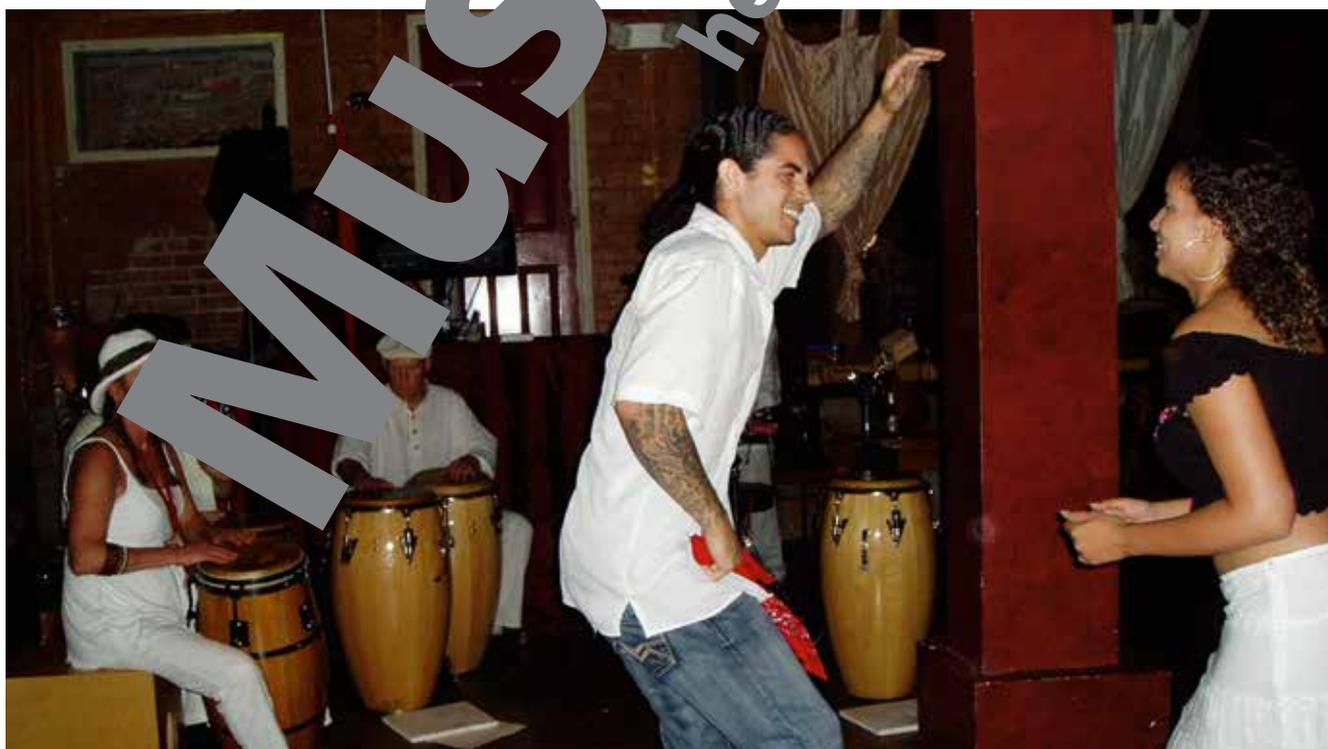
Afro Cuban ist ein kubanischer Tanzrhythmus im 12/8-Takt bzw. in zwei 6/8-Takten, d.h. jeder Beat hat drei Pulse. Zu den Trommeln können Gitarre, Klavier oder ganze Bands kommen.

Sie können Timeline und/oder 6/8-Clave im Arrangement in der üblichen Weise spielen. Ich habe hier der Abwechslung halber einmal eine Form mit anderen Rhythmen gewählt.

| | | | | |
|---------|-----------------|-----------------|------------------|-----------------|
| Glocke | <u>TA TAK –</u> | <u>TAK – TA</u> | <u>TAK – TAK</u> | <u>– TAK –</u> |
| Shekere | <u>TAK – TA</u> | <u>TAK – TA</u> | <u>TA – TA</u> | <u>TAK – TA</u> |
| Quinto | <u>TA TIK –</u> | <u>TA TIK –</u> | <u>TA – TA</u> | <u>TA TIK –</u> |
| | R L | R L | R L | R L |
| Conga | <u>TI KI TA</u> | <u>TI KI –</u> | <u>TI KI –</u> | <u>TI KI –</u> |
| | R L R | L R | R L R | L R |
| Tumba | <u>TA TI KI</u> | <u>– TI KI</u> | <u>– TI KI</u> | <u>– – TA</u> |
| | L R R | R R | (L) R R | (L) R |

Erarbeitung

- Der Rhythmus der **Glocke** ist wohl am anspruchsvollsten, weil er aus den Akzenten her aus einem 6/8- und einem 3/4-Takt besteht. Dennoch sollen Sie beim Stampfen durchgehend den 6/8-Takt spüren können. Trainieren Sie das und ergänzen Sie dann die Shekere, die durchgehend im 6/8-Takt spielt.
- Danach können Sie Stimme für Stimme relativ leicht dazu nehmen. Einzeln die **Tumba**-Stimme bedarf einer eingehenden Übung. Spielen Sie die Tumba mit der bloßen linken Hand und einem Stick in der rechten Hand. Führen Sie die TIKI-Akzente in der Mitte des Stabes ungefähr am Fellrand oder am Trommelkörper aus. Setzen Sie den TA-Akzent mit der Spitze des Sticks (klingend) am Trommelfell. Spielen Sie mit der linken Hand am besten Klammern an versetzten Stellen am besten Füllschläge.
- Die Videosequenz 51 zeigt Ihnen eine mögliche Umsetzung auf Alltagsinstrumenten.



Quelle: flickr

Andere gebräuchliche Notationsformen

Diese Seite hilft Ihnen, falls Sie einmal mit anderen, zum Teil durchaus üblichen Notationsformen konfrontiert werden sollten. Immer wenn ich mir ein Percussion-Lehrbuch kaufe, entdecke ich, dass der Autor ein neues, mir oft auch unbekanntes Notationssystem verwendet. Das hat drei Gründe:

- Percussion wurde traditionell nie notiert, sondern verbal bzw. durch Vormachen – Nachahmen gelehrt und weitergegeben.
- Unser Notationssystem ist großteils für Melodie- und Harmonieinstrumente konzipiert und baut auf Tonhöhen, nicht auf Klängen auf.
- Nur für das standardmäßig besetzte Schlagzeug gibt es eine einheitliche Notation. Die Welt der Percussion, genauer gesagt der „Ethno-Percussion“ ist aber derartig vielfältig, dass dafür eine einheitliche Notation nicht existieren kann.



Dennoch haben sich im Laufe der Jahre – zumindest ansatzweise – einige, relativ leicht umsetzbare Schreibsysteme ausgebildet. Sie weichen etwas voneinander ab; es hängt davon ab, wem sie sich an jemanden wenden, der konventionelle Notenschrift beherrscht oder nicht. Manchmal nutzt man ein System (ohne Notenschrift), das die Häufe aller Achtel- bzw. Sechzehntelnoten abbildet, wobei über den Häufen lediglich B für Bass, O für open und S für Slap steht. Das sieht dann folgendermaßen aus:

Beispiele für 4/4-Takt



Beispiele für 12/8-Takt



Ich bevorzuge eine Notation, die im 1-Linien-System, die bereits stärker zu unserem gewohnten Notenbild hin-führt, indem es Notenköpfe verwendet (mit Ausnahme des x für Slap). Die Positionierung der Note (ober- oder unterhalb der Linie) determiniert dann letztlich den jeweiligen Klang. Ein Beispiel im 6/8-Takt wäre:



Hinweis: Noten auf der Linie sind Füllschläge oder solche, die keinen besonderen Klangwert (hoch/tief) haben.

Arbeitsliste

Diese Liste ist dazu gedacht, Ihnen schrittweise den Stoff dieses Buches näher zu bringen. Wenn Sie sie Punkt für Punkt befolgen, nichts auslassen und einen Abschnitt wirklich erst dann beenden, wenn Sie ihn vollständig verstehen und beherrschen, sollten Sie innerhalb kürzester Zeit über ein profundes rhythmisches Können verfügen.

Mir ist in meiner Unterrichtspraxis aufgefallen, dass Einzelpersonen manchmal schneller mitzuarbeiten, wenn sie falsch üben. Fehler können sich immer wieder einschleichen, wogegen nur eine gegenseitige – und möglichst gegenseitige – Kontrolle hilft; eben diese fehlt bei vielen Unterrichtssituationen. Aus diesem Grund ist die Arbeitsliste auf Partnerarbeit ausgerichtet: Zwei Personen, die ungefähr die gleiche Lerngeschwindigkeit haben sollten, überprüfen einander gegenseitig, bestätigen und machen auf Fehler aufmerksam.

Zum Umgang mit der Arbeitsliste

- Beide Partner arbeiten jeweils mit einer eigenen Arbeitsliste.
- Wenn Sie einen Punkt erledigt haben, zeichnen Sie ihn mit Ihren Initialen und dem Datum ab (z. B. GR, 21.7.2011). So wissen Sie genau, dass Sie diesen Lerninhalt beherrschen und bemerken auch, wenn Sie länger nichts getan haben.
- Überspringen Sie keine Punkte.
- Wenn ein **P** neben der Leiste für Initialen steht, sollte der Partner unterzeichnen.
- Helfen Sie sich gegenseitig bei anspruchsvollen Inhalten.
- Geben Sie nicht auf. Wenn Sie die theoretischen und vor allem praktischen Inhalte dieses Lehrgangs absolviert haben, können Sie sehr stolz auf Ihre Leistung sein.



THEORIE, ÜBUNGEN UND RHYTHMUSTRAINING

Notation

- 1 Lesen Sie das Kapitel **Notation** (S. 8/9). _____
- 2 Erledigen Sie **Übung 1** (S. 10). _____
- 3 Erledigen Sie **Übung 2** (S. 11). _____
- 4 Übertragen sie die **15 Übungs-Rhythmen** (S. 11) von der Strich- in die Kästchennotation (→ Kopiervorlagen, Lösungsteil). _____
- 5 Erledigen Sie **Übung 3** (S. 11/12) gemeinsam mit Ihrem Partner. _____ P
- 6 Erklären Sie Ihrem Partner (unter Zuhilfenahme von Papier und Stift) die Kästchen- und Strichnotation. _____ P

Rhythmussilben

- 7 Lesen Sie das Kapitel **Rhythmussilben** (S. 13/14). _____
- 8 Erledigen Sie **Übung 1** (S. 17–19; → Kopiervorlagen, Lösungsteil). _____
- 9 Erledigen Sie **Übung 2** (S. 17–19). _____
- 10 Erledigen Sie **Übung 3** (S. 17–19). _____
- 11 Erledigen Sie **Übung 4** (S. 17–19). _____
- 12 Erklären Sie Ihrem Partner die Rhythmenfolge von DUN, DURU, TAK, TAKA, TIK, TIK. _____ P

Pulse

- 13 Lesen Sie das Kapitel **Pulse** (S. 20). _____
- 14 Erledigen Sie **Übung 1** (S. 21). _____
- 15 Spielen Sie gemeinsam mit Ihrem Partner je 2 Rhythmen aus **Übung 1** (S. 21) gleichzeitig (z. B. ① + ③ oder ④ + ⑤ ...). _____
- 16 Erledigen Sie **Übung 2** (S. 23). _____
- 17 Spielen Sie gemeinsam mit Ihrem Partner je 2 Rhythmen aus **Übung 2** (S. 23) gleichzeitig (z. B. ① + ③ oder ④ + ⑤ ...). _____
- 18 Erledigen Sie **Übung 3** (S. 24). _____
- 19 Spielen Sie gemeinsam mit Ihrem Partner je 2 Rhythmen aus **Übung 3** (S. 24) gleichzeitig (z. B. ① + ③ oder ④ + ⑤ ...). _____
- 20 Erledigen Sie **Übung 4** (S. 25). _____

Lösungsteil

Übungen zur Notation

Lösungen zu Übung 1 (S. 10)

- 1
- | | | | | | | | |
|-----|--|------|-----|--|------|-----|-----|
| TAK | | DURU | TAK | | DURU | TAK | TAK |
|-----|--|------|-----|--|------|-----|-----|
- 2
- | | | | | | | | |
|------|--|--|------|------|-----|-----|--|
| TAKA | | | DURU | TAKA | DUN | TAK | |
|------|--|--|------|------|-----|-----|--|
- 3
- | | | | | | | | |
|--|------|------|--|------|-----|------|--|
| | DURU | DURU | | DURU | TAK | TIKI | |
|--|------|------|--|------|-----|------|--|
- 4
- | | | | | | | | |
|--|-----|--|------|--|-----|--|--|
| | TAK | | TIKI | | TAK | | |
|--|-----|--|------|--|-----|--|--|
- 5
- | | | | | | | | |
|--------|------|-----|-----|------|-----|-----|--|
| TA DUN | • DU | TAK | TAK | DURU | DUN | TAK | |
|--------|------|-----|-----|------|-----|-----|--|
- 6
- | | | | | | | | |
|------|------|-----|-----|-----|--|------|-----|
| • KI | • KI | DUN | DUN | TAK | | DURU | DUN |
|------|------|-----|-----|-----|--|------|-----|
- 7
- | | | | | | | | |
|------|------|------|-----|------|-----|------|-----|
| TAKA | • KI | • KI | DUN | TAKA | TAK | DURU | DUN |
|------|------|------|-----|------|-----|------|-----|
- 8
- | | | | | | | | |
|------|------|------|--|------|------|------|-----|
| TAKA | • DU | • DU | | TIKI | TIKI | • DU | TAK |
|------|------|------|--|------|------|------|-----|
- 9
- | | | | | | | | |
|------|------|------|-----|------|------|-----|-----|
| • KA | • KA | • KA | DUN | • KA | • KA | DUN | DUN |
|------|------|------|-----|------|------|-----|-----|
- 10
- | | | | | | | | |
|------|------|------|-----|------|------|-----|-----|
| TIKI | TIKI | DURU | DUN | • KA | • KA | TIK | TIK |
|------|------|------|-----|------|------|-----|-----|

Inhalt der DVD

| Clip | Kapitel | Übung | Seite | Dauer |
|------|--------------------------------------|----------------------------------|-------|-------|
| 1 | Übungen zur Notation | Übung 1 Rhythmus 1 | 10 | 0:22 |
| 2 | Übungen zur Notation | Übung 2 Rhythmus 1 | 11 | 0:23 |
| 3 | Übungen zur Notation | Übung 3 Rhythmus 1, 11 | 11/12 | 1:13 |
| 4 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 2, 3 Rhythmus 1, 12 | 17/18 | 0:46 |
| 5 | Übungen zu Pulsen | Übung 1 Rhythmus 1–9 | 21 | 1:06 |
| 6 | Übungen zu Pulsen | Übung 2 Rhythmus 1, 7 | 23 | 1:10 |
| 7 | Übungen zu Pulsen | Übung 3 Rhythmus 1, 2 | 24 | 0:42 |
| 8 | Übungen zu Pulsen | Übung 4 Rhythmus 1, 2 | 25 | 0:51 |
| 9 | Übungen zu Swing | Übung 1 Rhythmus 1 | 27 | 0:22 |
| 10 | Übungen zu Swing | Übung 2 Rhythmus 1, 2, 10 | 28 | 1:56 |
| 11 | Rhythmustraining | Übung 1 Rhythmus 1, 12 | 29/30 | 0:51 |
| 12 | Rhythmustraining | Übung 2 Rhythmus 1, 12 | 29/30 | 1:03 |
| 13 | Rhythmustraining | Übung 3 Rhythmus 1, 11 | 31–33 | 0:50 |
| 14 | Rhythmustraining | Übung 4 Rhythmus 1, 11 | 31–33 | 1:20 |
| 15 | Rhythmustraining | Übung 5 Rhythmus 1, 6 | 34 | 1:08 |
| 16 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 1 | 35 | 0:29 |
| 17 | Übungen für die Timeline (12/8-Takt) | Übung 1, 2, 4 | 39/40 | 1:01 |
| 18 | Übungen für die Timeline (12/8-Takt) | Übung 5 3/4-Takt | 40 | 1:02 |
| 19 | Übungen für die Timeline (12/8-Takt) | Übung 5 4/4-Takt | 40 | 1:35 |
| 20 | Übungen für die Timeline (12/8-Takt) | Übung 6 | 40 | 0:22 |
| 21 | Übungen für die 6/8-Clave | Übung 1 | 41 | 1:02 |
| 22 | Übungen für die 6/8-Clave | Übung 2 für Profis 1 | 41 | 0:22 |
| 23 | Übungen für die 6/8-Clave | Übung 2 für Profis 2 | 41 | 0:21 |
| 24 | Übungen für die Timeline (4/4-Takt) | Übung 1 Variante b | 44 | 0:24 |
| 25 | Übungen für die Timeline (4/4-Takt) | Übung 2 Varianten a, b | 44 | 0:37 |
| 26 | Übungen für die Timeline (4/4-Takt) | Übung 3 | 44 | 1:36 |
| 27 | Übungen für die Clave (4/4-Takt) | Übung 1 | 45 | 1:06 |
| 28 | Übungen für die Clave (4/4-Takt) | Übung 2 Varianten a, b | 45 | 0:36 |
| 29 | Übungen für die Clave (4/4-Takt) | Übung 2 Varianten c, d, e | 45 | 0:48 |
| 30 | Claves und Timelines im Überblick | Son Clave | 46 | 0:20 |
| 31 | Claves und Timelines im Überblick | Rumba Clave | 46 | 0:37 |
| 32 | Claves und Timelines im Überblick | Calypso Clave | 47 | 0:22 |
| 33 | Claves und Timelines im Überblick | 6/8-Clave | 47 | 0:17 |
| 34 | Claves und Timelines im Überblick | Bossa Nova Clave | 47 | 0:42 |

| Clip | Kapitel | Übung | Seite | Dauer |
|------|--------------------------|---|-------|-------|
| 35 | Arrangements aus Übungen | Beispiel-Arrangement 1 | 48 | 1:21 |
| 36 | Arrangements aus Übungen | Beispiel-Arrangement 2 | 49 | 0:46 |
| 37 | Arrangements aus Übungen | Beispiel-Arrangement 3 | 50 | 0:25 |
| 38 | Arrangements aus Übungen | Beispiel-Arrangement 4 | 50 | 0:44 |
| 39 | Worldmusic Rhythmusmix | Paschen | 51 | 0:32 |
| 40 | Worldmusic Rhythmusmix | Sextern | 52 | 0:23 |
| 41 | Worldmusic Rhythmusmix | Fandango Rhythmus 5, 10 | 53 | 2:13 |
| 42 | Worldmusic Rhythmusmix | Buleria Rhythmus 4, 8 | 55 | 1:15 |
| 43 | Worldmusic Rhythmusmix | Swing eintaktig Rhythmus 4 | 57 | 0:42 |
| 44 | Worldmusic Rhythmusmix | Swing zweitaktig Rhythmus 10 | 59 | 0:31 |
| 45 | Worldmusic Rhythmusmix | Chaabi-Arrangement | 61 | 1:29 |
| 46 | Worldmusic Rhythmusmix | Fezzani-Arrangement | 63 | 0:45 |
| 47 | Worldmusic Rhythmusmix | Afrikanisches Basisarrangement 1 (nacheinander gesprochen) | 64 | 1:23 |
| 48 | Worldmusic Rhythmusmix | Afrikanisches Basisarrangement 2 (gleichzeitig gesprochen) | 64 | 0:47 |
| 49 | Worldmusic Rhythmusmix | Afrikanisches Basisarrangement 3 (Alltagsgegenstände) | 64/65 | 1:03 |
| 50 | Worldmusic Rhythmusmix | Rumba Columbia-Arrangement | 67 | 1:29 |
| 51 | Worldmusic Rhythmusmix | Afro Cuban-Arrangement | 68 | 0:54 |
| 52 | Worldmusic Rhythmusmix | Yemayá-Arrangement | 69 | 1:03 |

Darsteller/Musiker: Gerhard Reiter, Raya Panova, Yoshiko Tsuruta, Alexander Georgiev, Martin Sedlmeier | **Redaktion:** Matthias Rinderle | **Kamera und Schnitt:** Kerem Unterberger | **Ton:** Andreas Luger | **DVD-Authoring:** Thomas Ilg | **Gesamtleitung und Produktion:** Markus Spielmann, HELBLING Rum • Esslingen | **Total Time:** 45:54 | **Picture Format:** PAL/Colour 16:9 | **Sound Format:** Stereo | **Language:** English | **Region Code:** All regions

© +© 2011 Helbling



Inhalt der Audio-CD

| Track | Kapitel | Übung | Seite | Dauer |
|-------|---------------------------|--|--------|-------|
| 1 | Übungen zur Notation | Übung 1 Rhythmus 5, 6 | 10 | 0:33 |
| 2 | Übungen zur Notation | Übung 1 Rhythmus 7–10 | 10 | 0:33 |
| 3 | Übungen zur Notation | Übung 2 Rhythmus 10, 11 (gesprochen) | 11 | 0:33 |
| 4 | Übungen zur Notation | Übung 2 Rhythmus 12–15 (gesprochen) | 11 | 0:33 |
| 5 | Übungen zur Notation | Übung 2 Rhythmus 10, 11 (Tisch) | 11 | 0:33 |
| 6 | Übungen zur Notation | Übung 2 Rhythmus 12–15 (Tisch) | 11 | 0:33 |
| 7 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 1/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 8 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 2/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 9 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 3/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 10 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 4/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 11 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 5/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 12 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 6/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 13 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 7/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 14 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 8/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 15 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 9/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 16 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 1 Rhythmus 10/(Lösungsteil) | 17/87 | 0:33 |
| 17 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 2, 3 Rhythmus 20, 21 | 17, 19 | 0:20 |
| 18 | Übungen für Rhythmusilben | Übung 2, 3 Rhythmus 22–25 | 17, 19 | 0:20 |
| 19 | Übungen zu Pulsen | Übung 1 Rhythmus 1–9 (gesprochen) | 21 | 2:06 |
| 20 | Übungen zu Pulsen | Übung 1 Rhythmus 1–9 (geklatscht) | 21 | 2:06 |
| 21 | Übungen zu Pulsen | Übung 2 Rhythmus 5, 6 (gesprochen+Tisch) | 23 | 0:33 |
| 22 | Übungen zu Pulsen | Übung 2 Rhythmus 7–10 (gesprochen+Tisch) | 23 | 0:33 |
| 23 | Übungen zu Pulsen | Übung 3 Rhythmus 5, 6 (gesprochen+Tisch) | 24 | 0:33 |
| 24 | Übungen zu Pulsen | Übung 3 Rhythmus 7–10 (gesprochen+Tisch) | 24 | 0:33 |
| 25 | Übungen zu Pulsen | Übung 4 Rhythmus 5, 6 (gesprochen+Tisch) | 25 | 0:33 |
| 26 | Übungen zu Pulsen | Übung 4 Rhythmus 7–10 (gesprochen+Tisch) | 25 | 0:33 |
| 27 | Übungen zu Swing | Übung 1 Rhythmus 5, 6 (gesprochen) | 27 | 0:19 |
| 28 | Übungen zu Swing | Übung 1 Rhythmus 7–10 (gesprochen) | 27 | 0:33 |
| 29 | Übungen zu Swing | Übung 2 Rhythmus 5, 6 (gesprochen) | 28 | 0:26 |
| 30 | Übungen zu Swing | Übung 2 Rhythmus 7–10 (gesprochen) | 28 | 0:46 |
| 31 | Übungen zu Swing | Übung 2 Rhythmus 5, 6 (Tisch) | 28 | 0:26 |
| 32 | Übungen zu Swing | Übung 2 Rhythmus 7–10 (Tisch) | 28 | 0:46 |
| 33 | Rhythustraining | Übung 1 Rhythmus 11, 12 (gesprochen) | 29/30 | 0:26 |
| 34 | Rhythustraining | Übung 1 Rhythmus 17–20 (gesprochen) | 29/30 | 0:26 |
| 35 | Rhythustraining | Übung 2 Rhythmus 11, 12 (Tisch) | 29/30 | 0:26 |
| 36 | Rhythustraining | Übung 2 Rhythmus 17–20 (Tisch) | 29/30 | 0:26 |
| 37 | Rhythustraining | Übung 3 Rhythmus 11, 12 (gesprochen) | 31, 33 | 0:44 |
| 38 | Rhythustraining | Übung 3 Rhythmus 17–20 (gesprochen) | 31, 33 | 0:44 |
| 39 | Rhythustraining | Übung 4 Rhythmus 11, 12 (Tisch) | 31, 33 | 0:44 |

| Track | Kapitel | Übung | Seite | Dauer |
|-------|------------------|--|--------|-------|
| 40 | Rhythmustraining | Übung 4 Rhythmus 17–20 (Tisch) | 31, 33 | 0:44 |
| 41 | Rhythmustraining | Übung 5 Rhythmus 5, 6 (gesprochen) | 34 | 0:28 |
| 42 | Rhythmustraining | Übung 5 Rhythmus 7–10 (gesprochen) | 34 | 0:28 |
| 43 | Rhythmustraining | Übung 6 Rhythmus 5, 6 (geklatscht) | 34 | 0:28 |
| 44 | Rhythmustraining | Übung 6 Rhythmus 7–10 (geklatscht) | 34 | 0:28 |
| 45 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 1 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 46 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 2 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 47 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 3 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 48 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 4 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 49 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 5 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 50 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 6 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 51 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 7 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 52 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 8 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 53 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 9 (gesprochen) | 35 | 0:28 |
| 54 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 1 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 55 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 2 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 56 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 3 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 57 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 4 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 58 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 5 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 59 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 6 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 60 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 7 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 61 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 8 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 62 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 9 (gesprochen+geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 63 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 1 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 64 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 2 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 65 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 3 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 66 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 4 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 67 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 5 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 68 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 6 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 69 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 7 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 70 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 8 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 71 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 9 (geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 72 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 1 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 73 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 2 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 74 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 3 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 75 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 4 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 76 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 5 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 77 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 6 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 78 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 7 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 79 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 8 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 80 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 9 (Offbeat, gesprochen + geklatscht) | 35 | 0:28 |
| 81 | Rhythmustraining | Übung 7 Rhythmus 1–9 (Überlagerung, geklatscht) | 35 | 0:48 |

| Track | Kapitel | Übung | Seite | |
|-------|------------------------|------------------------|-------|------|
| Dauer | | | | |
| 82 | Worldmusic Rhythmusmix | Fezzani-Arrangement | 63 | 1:10 |
| 83 | Worldmusic Rhythmusmix | 12/8-Basisarrangement | 64/65 | 1:20 |
| 84 | Worldmusic Rhythmusmix | Afro Cuban-Arrangement | 68 | 2:02 |
| 85 | Worldmusic Rhythmusmix | Yemayá-Arrangement | 69 | 1:24 |

Interpret: Gerhard Reiter | **Tonstudio, Edit/Mastering:** Andreas Luger, Steyregg | **Redaktion:** Matthias Rinderle | **Gesamt-
leitung und Produktion:** Markus Spielmann, HELBLING Rum • Esslingen | **Total Time:** 50:29

© + © 2011 Helbling

