

Martin Widmaier

Ein Rhythmusilben-Leitfaden

Neufassung 2020

A Guide to Rhythm Syllables

2020 Revision

First version of this publication: 2020

Last update: 21 July 2026

Licensed under the
Creative Commons Attribution 4.0 International License
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Inhalt

Vorbemerkung	3
Teil A: Theorie	
1 Metrum und Rhythmus	3
2 Metrum = Bewegung	4
3 Rhythmus = Sprache	5
4 Absolute und relative Rhythmussprachen	5
5 „ta-té“, „doo-day“ und „nu-na“	6
6 Vorläufiges Fazit	9
Teil B: Praxis	
GRUNDSTUFE 1: „nu-na“ / „nu-na-ni“	
1.1 Ein Abzählvers	9
1.2 Aus einem Heischelied	10
1.3 Übungsfeld „nu-na“	10
1.4 Übungsfeld „nu-na-ni“	11
1.5 <i>The Entertainer</i> von Scott Joplin	11
1.6 <i>Sehnsucht nach dem Frühling</i> von Wolfgang Amadeus Mozart	12
GRUNDSTUFE 2: „nunga-nanga“ / „nunga-nanga-ninga“	
2.1 Übungsfeld „nunga-nanga“	12
2.2 Übungsfeld „nunga-nanga-ninga“	13
2.3 Duett im 3/4-Takt nach Johann Wilhelm Hässler	13
2.4 Duett im 6/8-Takt nach Johann Wilhelm Hässler	13
AUFBAUSTUFE 1: Komplexe Rhythmen und Metren	
3.1 Übungsfeld „Olen“	14
3.2 <i>Taktwechsel</i> von Béla Bartók	16
AUFBAUSTUFE 2: Transpositionen	
4.1 <i>La gracieuse</i> von Friedrich Burgmüller	16
4.2 <i>Ave Maria</i> von Friedrich Burgmüller	17
4.3 Eine Etüde von Frédéric Chopin, aus der Nähe betrachtet	17
4.4 Eine Etüde von Frédéric Chopin, aus der Ferne betrachtet	17
Nachbemerkung	18
Kommentierte Literatur	18

Vorbemerkung

Eine Rhythmussprache muss simpel sein, sonst verfehlt sie ihren Zweck. Sie muss sich in der Praxis – ohne großes „Unterrichten“ oder „Beibringen“ – nach und nach erschließen. Entscheidende Anregungen in dieser Sache habe ich meinen Schülerinnen und Schülern, Studentinnen und Studenten, Kolleginnen und Kollegen zu verdanken. Der *Rhythmussilben-Leitfaden* will allen Interessierten als Einladung und Wegweiser dienen. Seine erste Fassung, in der *EPTA-Dokumentation* 2005/2006 und auf der Website von C. F. Peters (www.edition-peters.de) erschienen, hat eine gewisse Verbreitung gefunden – nicht zuletzt über eine Verlinkung auf dem *Landesbildungsserver Baden-Württemberg* (www.schule-bw.de). Die vorliegende *Neufassung 2020* verfolgt ein dreifaches Ziel: ausführlichere Erläuterungen und mehr Beispiele, dafür aber weniger Blicke nach links und rechts.

Teil A: Theorie

1 Metrum und Rhythmus

Zunächst ist es sinnvoll, zwei Optionen miteinander zu vergleichen:

- Zählzeiten klatschen und Rhythmen sprechen
- Zählzeiten sprechen und Rhythmen klatschen

Vielleicht bringt ein kleiner Selbstversuch Klarheit – ich schlage hierfür die ersten Zeilen des Rhythmicals *Johannes in der Knopffabrik* vor. Damit der Versuch eine gewisse Aussagekraft hat, werden wir vorerst etwas machen, was wir sonst vermeiden: synchron sprechen und klatschen. Wir werden also das Metrum innerlich empfinden – den Text rhythmisch sprechen – und denselben Rhythmus gleichzeitig auch klatschen:

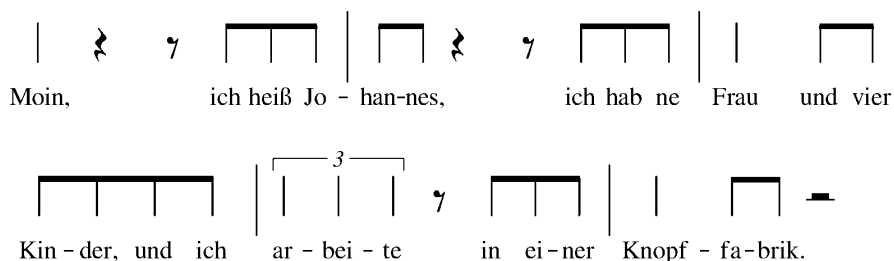


Abb. 1: *Johannes in der Knopffabrik*

Sobald Sie Bsp. 1 „können“, folgt der Selbstversuch, und zwar in vier Durchgängen:

1. durchgehende Viertel klatschen, Text rhythmisch sprechen
2. die Viertel zählen („1 2 3 4 / 1 2 3 4 ...“), den Rhythmus klatschen
3. durchgehende Viertel klatschen, Rhythmus sprechen (auf die Silbe „ba“)
4. die Viertel sprechen (auf die Silbe „ba“), den Rhythmus klatschen

Ich kann nicht wissen, zu welchem Ergebnis Sie gekommen sind. Ich nehme aber an, dass sich die Durchgänge 1 und 3 „leichter“, „natürlicher“ angefühlt haben als die Durchgänge 2 und 4. Eine mögliche Erklärung: Grobmotorische, pendelartige Aktionen (hier das Klatschen) eignen sich sehr für metrische Konstanz, feinmotorische Aktionen (hier das Sprechen) für rhythmische Vielfalt. Und ein ergänzender, vielleicht noch besserer Erklärungsversuch: Ein Rhythmus lebt nicht nur von den *attack points*, sondern ebenso von den gestalteten Tondauern; nicht nur von den Impulsen, sondern ebenso von deren Verklammerungen; Rhythmen müssen artikuliert und phrasiert werden.

Wenn die bisherigen Überlegungen stimmen, dann gelten auf elementarer Ebene folgende Gleichungen: Metrum = Bewegung, Rhythmus = Sprache. Wobei das Wort „elementar“ nicht auf Primitives, sondern auf Wesentliches verweist.

2 Metrum = Bewegung

Gerade haben wir das Metrum geklatscht – ein brauchbares, aber kein besonders elegantes Mittel. Häufig praktiziert wird auch das Gehen (für Zweier- und Vierertakte geeignet, dabei auf kleine Schritte achten), das Tanzen (für Dreier- und Sechsertakte geeignet, etwa R zur Seite, L ran, R am Platz, L zur Seite, R ran, L am Platz), das Auf- und Abwippen des ganzen Körpers (wobei die Fersen die Zählzeiten markieren), das differenzierte Patschen, Klatschen und Schnipsen. Das eindrucksvollste Erlebnis ist das koordinierte „Grooven“, z. B. das Wippen der Grundschläge und Patschen der Teilschläge.

Eine so empfehlenswerte wie einfache Methode: das Tupfen des Metrums auf den Tisch, eine Stuhllehne, den Rücken der anderen Hand ... Dieses „Taktieren“ erfolgt weniger aus dem Handgelenk oder dem Ellenbogen als aus dem Schultergürtel – das Handgelenk liegt nicht auf dem Tisch, der Ellenbogen klebt nicht am Körper, der ganze Arm bewegt sich. Mit hängendem Oberarm kann ich fiedeln, aber nicht geigen, eine Tanzkapelle leiten, aber kein Kammerorchester, *honky tonk piano* spielen, aber keinen Mendelssohn. Der leicht getragene Ellenbogen ist ein Marker für eine bestimmte Kultur – und mehr, denn er sorgt für Durchlässigkeit. Ob in Zweifelsfällen *macro-* oder *microbeats* zu taktieren sind, Grund- oder Teilschläge, muss und darf offen bleiben. Was im koordinierten „Grooven“ gleichzeitig stattfindet, kann beim Taktieren im vergleichenden Nacheinander erlebt werden. Damit ist es sinnvoll, mal auf der einen, mal auf der anderen metrischen Ebene zu arbeiten – Beispiele folgen später.

3 Rhythmus = Sprache

Um Rhythmen zu sprechen, braucht es keine Rhythmussprache – eine frei gewählte neutrale Sprechsilbe genügt. Am Beispiel eines Gute-Nacht-Liedes:

1. Viertel taktieren, Lied auf Text singen
2. Viertel taktieren, Text rhythmisch sprechen
3. Viertel taktieren, Rhythmus sprechen (auf die Silbe „ba“)

The image shows a musical score for the song "Schlaf, Kindlein, schlaf" in G major (one sharp). The melody is written on a treble clef staff. Below the staff, the lyrics are written: "Schlaf, Kind-lein, schlaf, der Va-ter hüt die Schaf." Below the lyrics, two rhythmic abstractions are shown. The first, labeled "minus Tonhöhen:", uses vertical lines and horizontal bars to represent the rhythm of the lyrics. The second, labeled "minus Text:", uses the same rhythmic notation but replaces the lyrics with the syllable "ba" to represent the rhythm without the text.

Schlaf, Kind-lein, schlaf, der Va-ter hüt die Schaf.

minus Tonhöhen:

Schlaf, Kind-lein, schlaf, der Va-ter hüt die Schaf.

minus Text:

ba ba ba ba ba ba ba ba ba

Abb. 2: *Schlaf, Kindlein, schlaf*

Wir haben einen zweistufigen Abstraktionsprozess vollzogen, haben erst von den Tonhöhen, dann vom Text abstrahiert. Übrig geblieben ist der Rhythmus.

Taktieren und den Rhythmus sprechen – das ist der Weg der Wahl, um rhythmische Herausforderungen zu meistern, für Laien wie für Profis. An diesem Punkt wäre es also ohne Weiteres möglich, den *Rhythmussilben-Leitfaden* zur Seite zu legen. Wenn da nicht eine unbestimmte Sehnsucht wäre: nach einer Rhythmussprache, die Schülerinnen und Schüler wie nebenbei mitten ins metrische System hinein stellen würde.

4 Absolute und relative Rhythmussprachen

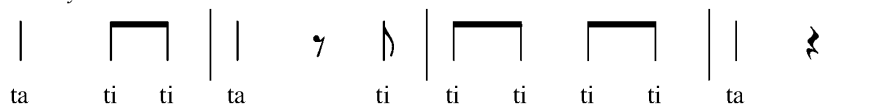
Zwei Arten von Rhythmussprachen lassen sich unterscheiden: absolute und relative.

- Rhythmische Werte stehen in bestimmten Verhältnissen zu anderen rhythmischen Werten – eine Achtelnote ist z. B. halb so lang, eine halbe Note doppelt so lang wie eine Viertelnote. In absoluten Rhythmussprachen werden solche rhythmischen Werte mit eigenen Namen belegt. So heißen alle Viertel gleich, ebenso alle Achtel oder Halben (bei Zoltán Kodály: „ta“, „ti“ und „ta-ah“).

- Rhythmische Orte (Momente, in denen Töne erklingen) stehen in bestimmten Verhältnissen zu anderen rhythmischen Orten – insbesondere kann ein Ton „auf der Zählzeit“ oder „zwischen den Zählzeiten“ erklingen. In relativen Rhythmussprachen werden solche rhythmischen Orte mit eigenen Namen belegt. So heißen alle Töne, die auf die Zählzeit fallen, gleich, egal ob es sich um Viertel, Achtel oder Halbe handelt (bei Edwin Gordon: „du“).

Anhand des vorigen Beispiels:

Kodály:



Gordon:

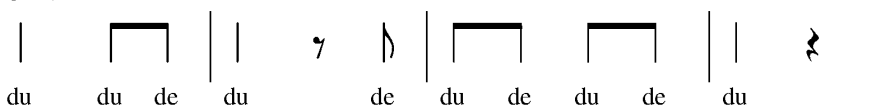


Abb. 3: *Schlaf, Kindlein, schlaf*

Während absolute Rhythmussilben also die vordergründigen Elemente der Notenschrift verdoppeln, schlagen relative Rhythmussilben eine Brücke zum metrischen System. Ad 1: Da bleibe ich persönlich lieber beim Taktieren und bei der Silbe „ba“. Ad 2: Die Brücke könnte interessant sein.

5 „ta-té“, „doo-day“ und „nu-na“

Relative Rhythmussprachen gibt es wie Sand am Meer: komplett durchkonstruierte, die wohl niemand je bewältigt hat (Richard Münnich), und intuitive, bei denen es nicht zuletzt um Selbsterfahrung geht (Reinhard Flatischler). Die folgende, tannenbaumähnliche Darstellung erlaubt den Vergleich dreier Optionen, die die Mitte halten:

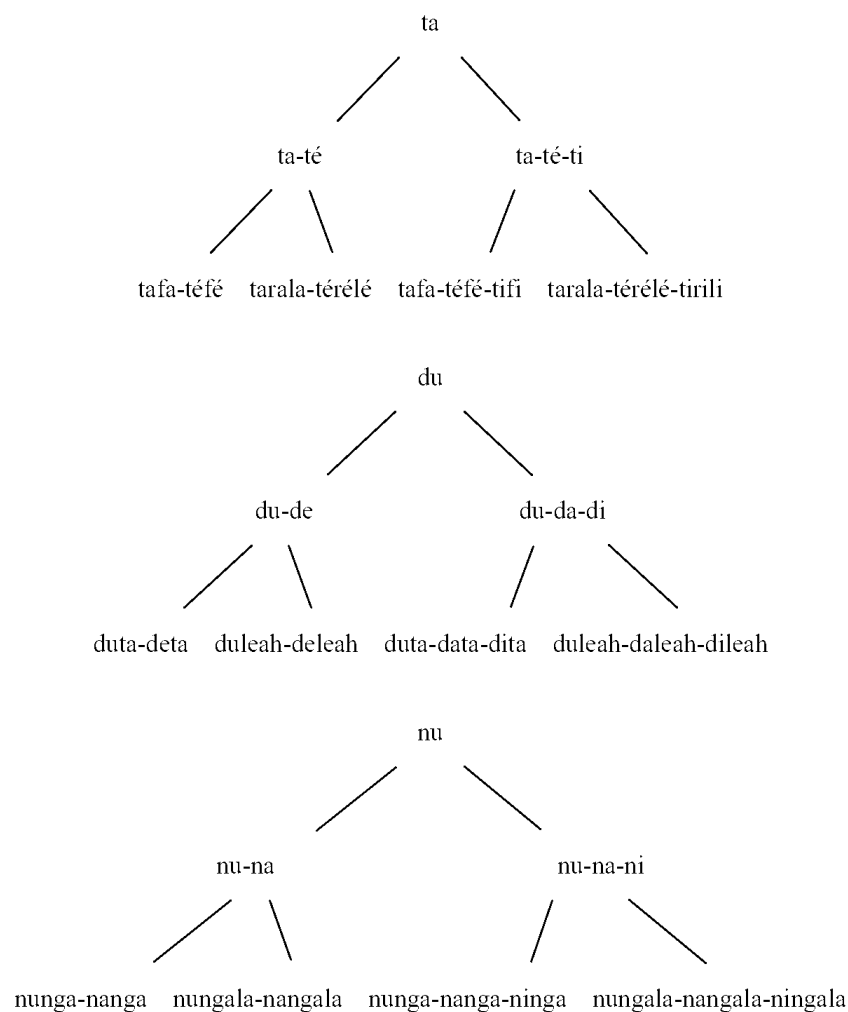


Abb. 4: Drei relative Rhythmussprachen im Vergleich

Die oberste Pyramide zeigt die Mutter aller westlichen relativen Rhythmussprachen, die *langue des durées* von Aimé Paris (1798–1866). Grundschnitte heißen „ta“, binäre Unterteilungen ersten Grades „ta-té“, ternäre Unterteilungen ersten Grades „ta-té-ti“. Auf der Ebene der Unterteilungen zweiten Grades stoßen wir in die Welten der Dampfmaschine und des Vogelgezwitschers vor („tafa-téfê“ bzw. „tafa-téfê-tifi“ und „tarala-térélé“ bzw. „tarala-térélé-tirili“). Ein zauberhaftes, absolut schlüssiges Modell.

Die mittlere Pyramide ist eine Zusammenfassung des *rhythm solfège* von Edwin Gordon (1927–2015). Für die Unterteilungen ersten Grades sind die Aussprachen „doo-day“ und „doo-dah-dee“ vorgesehen. Spätestens auf der Ebene der Unterteilungen zweiten Grades wird die Welt des Jazz fühlbar (binär „duta-deta“ bzw. „duta-data-dita“, ternär „duleah-deleah“ bzw. „duleah-daleah-dileah“). Auch Gordons Modell überzeugt auf ganzer Linie.

Die unterste Pyramide bringt Silben, wie sie sich über die Jahre in meiner Unterrichtspraxis entwickelt haben. Die Vokalisierungen orientieren sich konsequent an „du-da-di“ und „duta-data-dita“; die binären Formen ergeben sich aus den ersten beiden Silben der ternären Formen (vgl. „ta-té“ und „ta-té-ti“); was die Konsonanten betrifft, haben sich tontragende Konsonanten in den Vordergrund gespielt: „t“ (Paris) und „d“ (Gordon) sind zu „n“ geworden, das „k“ aus „tika“ (Kodály in einer amerikanischen Version) und das „g“ aus „tigi“ (Kodály in einer deutschen Version) zu „ng“, und das „l“ kommt direkt von „tarala-térelé-tirili“.

Aimé Paris sieht – kontextabhängig – die Durchpulsung längerer Werte vor und spricht alle Pausen („schü“):

Paris:



Abb. 5: *Schlaf, Kindlein, schlaf*

Edwin Gordon verzichtet auf beides, und ich folge ihm – wer sowieso taktiert, braucht keine Durchpulsungen und gesprochenen Pausen. Gordon wiederum unterscheidet zwischen divisiven und additiven Rhythmen (zwei Achtel plus Achteltriole im 2/4-Takt: „du-de du-da-di“; zwei plus drei Achtel im 5/8-Takt: „du-be du-ba-bi“). Ich verzichte darauf, taktiere im ersten Fall Viertel, im zweiten Achtel und spreche in beiden Fällen „nu-na nu-na-ni“ – dass Silbensysteme nur ausgewählte Phänomene repräsentieren, liegt in ihrer Natur.

Am Ende des Vergleichs sollen Begründungen für den Vokal „u“ und die tontragenden Konsonanten stehen. Die Mehrzahl relativer Rhythmusprachen vokalisiert den Grundschatz mit „a“ – zu den Ausnahmen zählen „i“ und „u“. Warum optiere ich für Letzteres? Ernst Kurth hat darauf aufmerksam gemacht, dass metrische Betonungen als „Stoßempfindungen“ erlebt werden; meiner Meinung nach ist es der Vokal „u“, der diesem Phänomen – auch wo es unterschwellig bleibt – am besten entspricht. Noch auffälliger ist die verbreitete Vorliebe für Explosivlaute. Warum bevorzuge ich tontragende Konsonanten? Um von jeder perkussiven Anmutung wegzukommen.

Nuna-Silben:

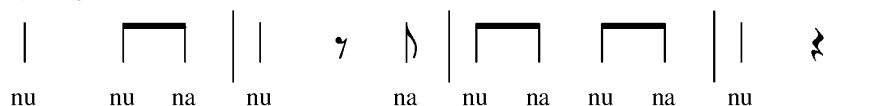


Abb. 6: *Schlaf, Kindlein, schlaf*

6 Vorläufiges Fazit

Immer empfehlenswert: Metren taktieren (tupfen), Rhythmen sprechen („ba“). Darüber hinaus empfehle ich die Rhythmussprachen von Paris und Gordon und die davon abgeleiteten Nuna-Silben. Bei Paris kann von allen Durchpulsungen und vom Sprechen der Pausen abgesehen werden, bei Gordon von der Differenzierung zwischen divisiven und additiven Rhythmen. Weil ich die Nuna-Silben so simpel wie schön finde, werde ich die folgenden Übungen mit diesen exemplifizieren.

Teil B: Praxis

GRUNDSTUFE 1: „nu-na“ / „nu-na-ni“

Auf Grundstufe 1 der Übungen geht es um Viertel als metrische Schwerpunkte und deren Achtelunterteilungen, aber auch um punktierte Viertel als metrische Schwerpunkte und deren Achtelunterteilungen.

1.1 Ein Abzählvers

*Ich und du, Müllers Kuh,
Müllers Esel, der bist du.*

Um den Rhythmus besser zu treffen, tupfe ich das Viertelmetrum mit den Fingerspitzen der einen auf den Rücken der anderen Hand – ich „taktiere“. Zuerst spreche ich den Text, dann verwende ich eine neutrale Sprechsilbe (abstrahierender Schritt), schließlich Rhythmussilben (konkretisierender Schritt):

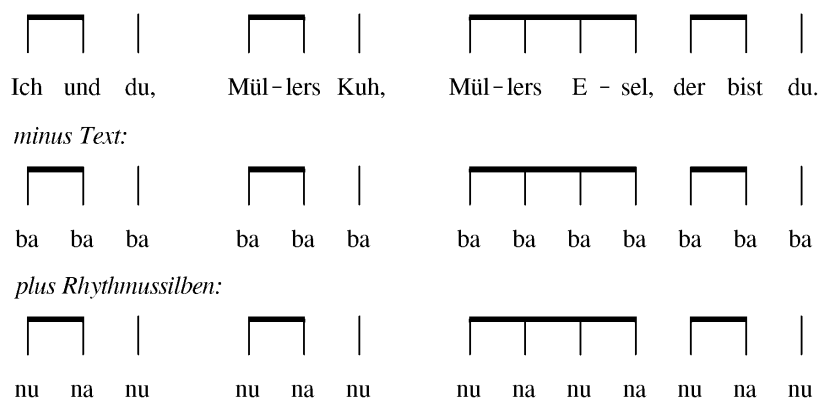


Abb. 7: *Ich und du*

Den abstrahierenden Schritt können Schülerinnen und Schüler in der Regel selbständig vollziehen; der konkretisierende Schritt erfolgt zunächst über das Vor- und Nachmachen, später ebenfalls selbständig.

1.2 Aus einem Heischelied

*Wir wünschen der Frau ein blaues Gedeck,
ein Krügel mit Wein und ein Brettel mit Speck.*

Wie zuvor, diesmal aber mit einem Metrum aus punktierten Vierteln (grundsätzlich taktieren, 1. auf Text sprechen, 2. auf „ba“ sprechen, 3. Nuna-Silben verwenden):

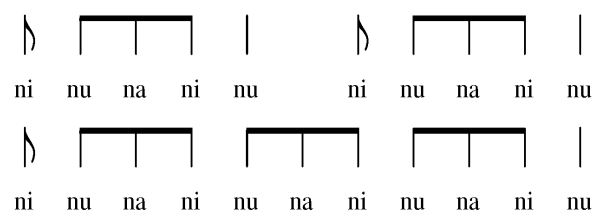


Abb. 8: *Wir wünschen der Frau*

1.3 Übungsfeld „nu-na“

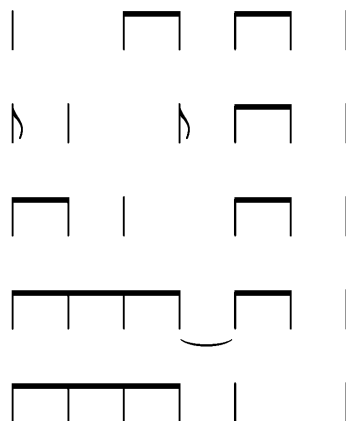


Abb. 9

Aussprache der ersten beiden Zeilen (die jeweils verlängerten Werte seien ausnahmsweise durch Doppelvokale angedeutet):

nu nu-na nu-na nu
nu-naa na nu-na nu

1.4 Übungsfeld „nu-na-ni“

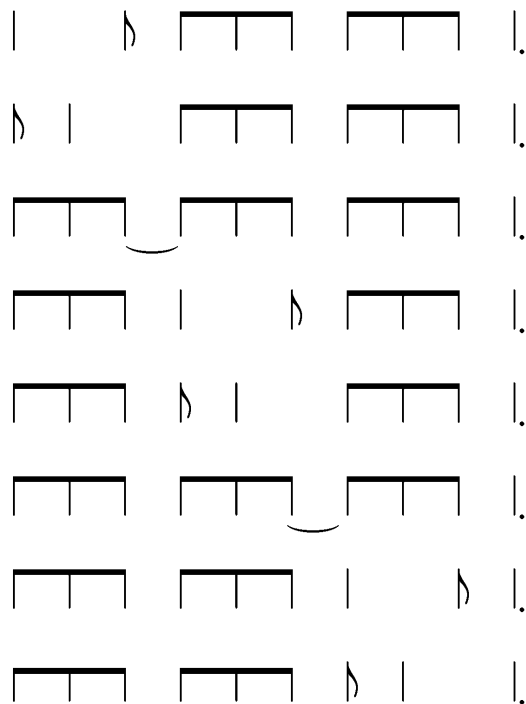


Abb. 10

Aussprache der ersten drei Zeilen:

nuu-ni nu-na-ni nu-na-ni nu

nu-naa nu-na-ni nu-na-ni nu

nu-na-nii na-ni nu-na-ni nu

1.5 The Entertainer von Scott Joplin

Erproben Sie den gesamten Hauptteil, wie Sie ihn im Gedächtnis haben!

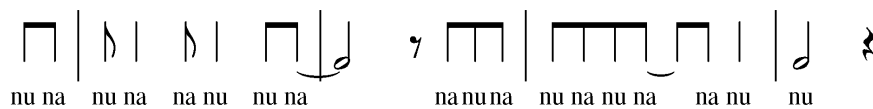


Abb. 11: *The Entertainer*

(eigentlich im 2/4-Takt mit Sechzehnteln notiert)

1.6 Sehnsucht nach dem Frühlinge von Wolfgang Amadeus Mozart

Erproben Sie das ganze Lied („Komm, lieber Mai, und mache“), wie Sie es im Gedächtnis haben!

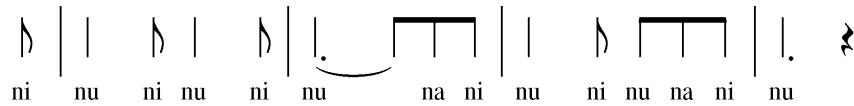


Abb. 12: *Sehnsucht nach dem Frühlinge*

GRUNDSTUFE 2: „nunga-nanga“ / „nunga-nanga-ninga“

Auf Grundstufe 2 werden Sechzehntelunterteilungen eingeführt. Mal in Achteln taktieren, mal in Vierteln bzw. punktierten Vierteln; zunächst eine neutrale Sprechsilbe verwenden, dann Rhythmussilben. Der Klinger „ng“ hat sich mit Menschen aus aller Welt bewährt. Die Verwendung im Anlaut ist in einigen Sprachen zwar unbekannt, etwa im Deutschen – diese Herausforderung ist aber leicht zu meistern.

2.1 Übungsfeld „nunga-nanga“

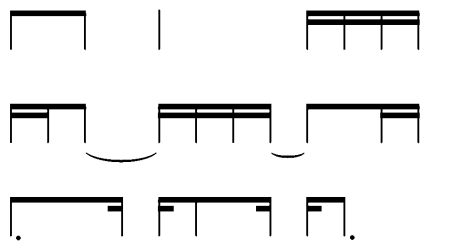


Abb. 13

So werden die beiden unteren Zeilen gesprochen:

nunga-naa nga-nangaa nanga nu
nuu-nga nungaa-nga nungaa nu

2.2 Übungsfeld „nunga-nanga-ninga“

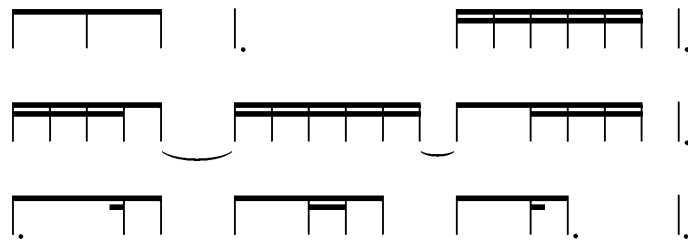


Abb. 14

So werden die beiden unteren Zeilen gesprochen:

nunga-nanga-nii nga-nanga-ningaa nanga-ninga nu
nuu-nga-ni nu-nanga-ni nu-nangaa nu

2.3 Duett im 3/4-Takt nach Johann Wilhelm Hässler

Allein und gemeinsam musizieren (mal in Achteln, mal in Vierteln taktieren; zunächst eine neutrale Sprechsilbe verwenden, dann Rhythmusilben; unterschiedliche Tempi und Charaktere erproben):

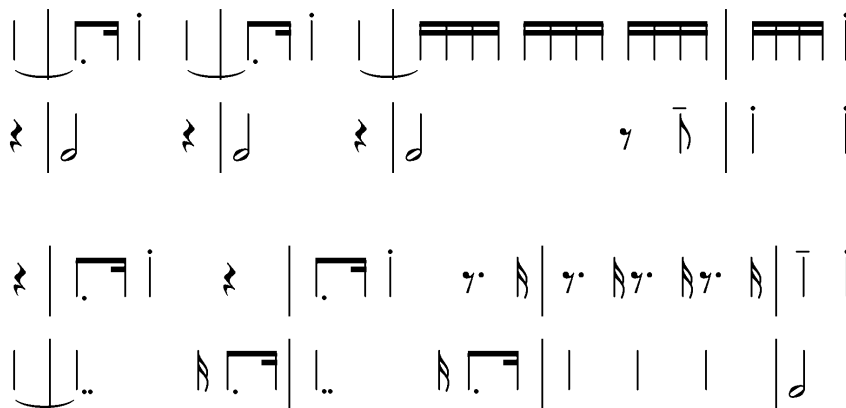


Abb. 15: 360 Préludes Op. 47 – Nr. 12 der e-Moll-Beispiele

2.4 Duett im 6/8-Takt nach Johann Wilhelm Hässler

Hier erfolgt das Taktieren mal in Achteln, mal in punktierten Vierteln. Erproben Sie wieder unterschiedliche Optionen, z. B. „wie ein langsamer Schubert-Satz“ – „wie eine Barkarole“ – „wie ein Beethoven-Scherzo“:

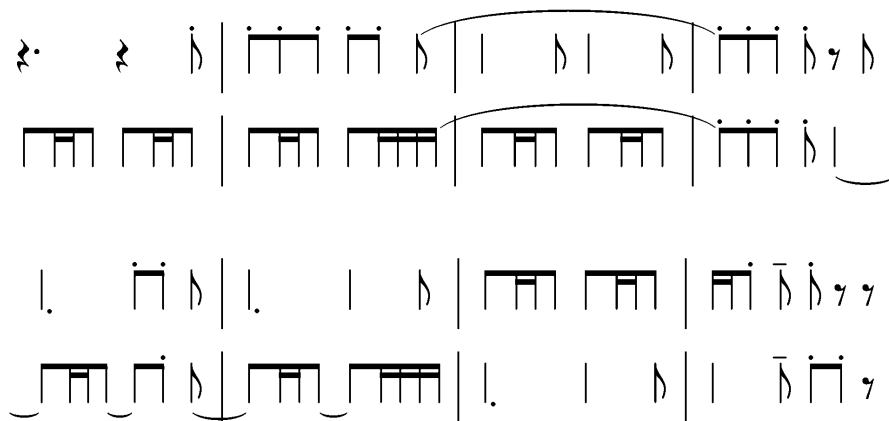


Abb. 16: 360 Préludes Op. 47 – Nr. 12 der f-Moll-Beispiele
(eigentlich im scherzogemäßen 3/8-Takt notiert)

AUFBAUSTUFE 1: Komplexe Rhythmen und Metren

Mit „komplexe Rhythmen“ ist ein divisiver, mit „komplexe Metren“ ein additiver Aspekt gemeint: Wo ein Takt oder Taktglied unorthodox geteilt wird, entstehen „Olen“ (so bezeichnete Johann Georg Sulzer 1774 Duolen, Triolen usw.); wo ein Metrum unorthodox zusammengesetzt wird, entstehen „unregelmäßige Taktarten“ (z. B. ein 5/8- oder 7/8-Takt). Neu sind nur die Silben für ternäre Unterteilungen zweiten Grades (siehe Abb. 4) – auf weitere Spezialsilben kann umstandslos verzichtet werden.

3.1 Übungsfeld „Olen“

Wenn wir gleiche Silbenfolgen für unterschiedliche Phänomene heranziehen, müssen uns die Dinge im Kopf umso klarer sein. Vorübung im 4/8- bzw. 6/8-Takt (oben in Achteln taktieren, unten in Vierteln bzw. punktierten Vierteln):

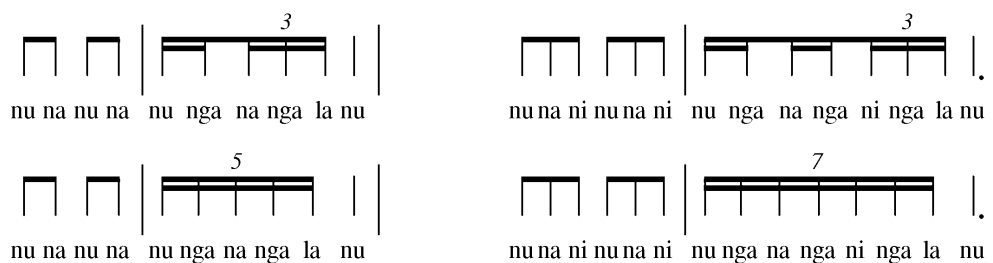


Abb. 17: Verwendungsvarianten

Für das folgende Übungsfeld gilt ebenfalls: in Vierteln bzw. punktierten Vierteln taktieren. Die unteren Optionen an der bezeichneten Stelle in das obere Beispiel „einfüllen“:

The exercise 'Olen' is presented in two columns of musical notation. Each column contains a series of rhythmic patterns for the syllables 'nu', 'na', and 'ni'. The patterns are designed to be filled in by the student, with some patterns already having brackets indicating the number of measures (2, 3, 4, 5, 7). The left column shows patterns for 'nu na nu na nu na nu' and the right column shows patterns for 'nu na ni nu na ni nu na ni nu'. The patterns are designed to be filled in by the student, with some patterns already having brackets indicating the number of measures (2, 3, 4, 5, 7).

Abb. 18: Übungsfeld „Olen“

Je nach Kontext und konkreter Gestalt kommen auch andere Anordnungen in Frage – neben „nunga-nangala“ auch „nungala-nanga“, neben „nunga-nanga-ningala“ auch „nunga-nangala-ninga“ und „nungala-nanga-ninga“.

Vermutlich haben Sie es längst gemerkt: Die Gesamtzahl der Nuna-Silben lässt sich an den Fingern einer Hand abzählen. Die Hauptsilben heißen „nu“, „na“ und „ni“. Die erste Nebensilbe heißt „nga“, die zweite „la“. Fertig.

3.2 Taktwechsel von Béla Bartók

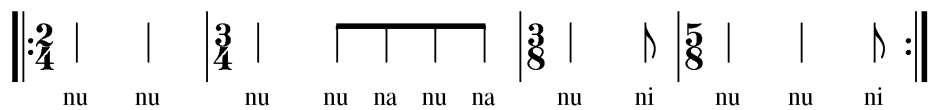


Abb. 19: *Mikrokosmos* Bd. 5 Nr. 126

Wenn sich die Hand gleichmäßig bewegen soll, muss sie in Achteln taktierten. Aber auch die für unregelmäßige Taktarten typische ungleichmäßige Bewegung ist aufschlussreich: T. 1 und 2 in durchgehenden Vierteln taktieren, T. 3 in einem punktierten Viertel, T. 4 in einem Viertel und einem punktierten Viertel. Die Bewegungen bei den punktierten Vierteln sind ein wenig größer und ein wenig langsamer – als ließe die Schwerkraft vorübergehend nach.

AUFBAUSTUFE 2: Transpositionen

Transponierbarkeit gehört zu den besonderen Stärken des *rhythm solfège* von Edwin Gordon: Die Silbenfolge „duta-deta“ repräsentiert vier Sechzehntel ... oder vier Zweiunddreißigstel ... oder vier Achtel. Während bei Gordon die *macro*- und *microbeats* eines gegebenen Stücks aber feststehen, nutzen wir von Zeit zu Zeit die produktive Möglichkeit, das Akzentnetz in unterschiedlicher Dichte zu knüpfen: sehr engmaschig, engmaschig, weitmaschig, sehr weitmaschig.

4.1 *La gracieuse* von Friedrich Burgmüller



Abb. 20: Etüde Op. 100 Nr. 8

Wählen Sie Achtel als Grundlage, verwirklichen Sie den *grazioso*-Charakter:

nu nunga-nanga nu nunga-nanga nu

4.2 Ave Maria von Friedrich Burgmüller

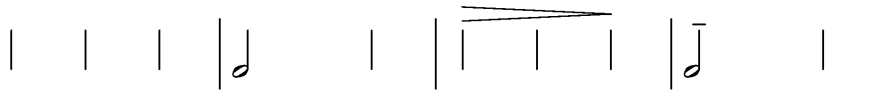


Abb. 21: Etüde Op. 100 Nr. 19

Wählen Sie punktierte Halbe als Grundlage, spannen Sie einen weiten Phrasierungsbogen:

nu-na-ni nuu-ni

4.3 Eine Etüde von Frédéric Chopin, aus der Nähe betrachtet

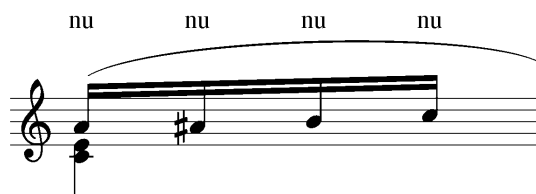


Abb. 22: Etüde Op. 10 Nr. 2

4.4 Eine Etüde von Frédéric Chopin, aus der Ferne betrachtet

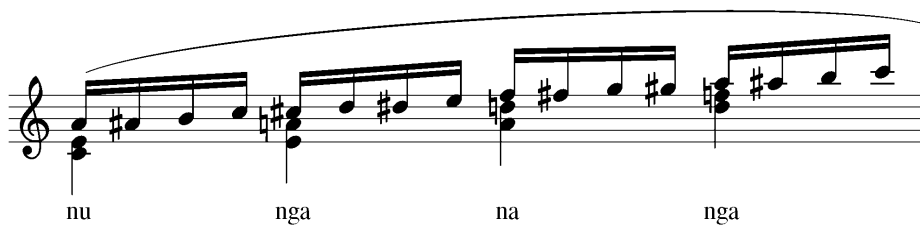


Abb. 23: Etüde Op. 10 Nr. 2

4.3 und 4.4 lassen sich als Erdgeschoss und viertes Obergeschoss eines musikalischen Gebäudes deuten: Von Stockwerk zu Stockwerk halbiert sich die Zahl der Stützpfiler, die Silbe „nu“ fällt im EG also auf die Sechzehntel, im 1. OG auf die Achtel, im 2. OG auf die Viertel, im 3. OG auf die Halben und im 4. OG auf die Ganzen. Für alle diese Optionen sind passende Tempi und sprechende Spielweisen zu finden – eine vergnügliche und gewinnbringende Übung.

Nachbemerkung

Nun kennen Sie sich aus! Bitte warten Sie nicht, bis Sie eines Tages Rhythmussilbenvirtuosin oder -virtuose sind – Virtuosität auf diesem Gebiet ist uninteressant. Mit Blick auf den Instrumentalunterricht: Rhythmussilben helfen vor allem auf der Unterstufe. Das punktuelle Zurückgreifen auf Rhythmussilben im Mittel- und Oberstufenunterricht ist zwar schön ... aber nicht lebenswichtig.

Übrigens sind Transferleistungen auf rhythmischem Gebiet für Kinder keineswegs selbstverständlich. In jüngeren Jahren dürfen langsame Versionen eines Liedes, einer Übung, eines Stücks nur um einen Hauch langsamer sein als das relevante Musiziertempo, sonst wird das Objekt gar nicht wiedererkannt. Rhythmussilben sind ein wunderbares Mittel, um – losgelöst von anderen Schwierigkeiten – sofort im Tempo zu arbeiten. Weil es eine Weile braucht, bis sich eine Rhythmussprache in ihrer Bedeutung erschließt, müssen sich Lehrkräfte längere Zeit der Modellmethode bedienen (vor- und nachmachen). Glücklicherweise sind Rhythmussilben und Modellmethode wie füreinander geschaffen.

Schließlich: Wer Rhythmussilben im eigenen Üben verwendet, wird über zahllose Anwendungsmöglichkeiten stolpern, die im vorliegenden Leitfaden allenfalls anklingen.

Kommentierte Literatur

Martin Behrmann: *Chorleitung. Band 1. Probentechnik*, Stuttgart 1984. Dieser Arbeit verdanke ich die Wörter „durchpulsen“ und „verklammern“ (s. S. 386).

Nanine und Émile Chevé: *Méthode élémentaire de musique vocale*, überarbeitete 2. Auflage, Paris 1844, greifbar auf imslp.org (Stand 11. März 2020). Nanine Chevé machte (gemeinsam mit ihrem Mann Émile Chevé) die „Galin-Paris-Chevé-Methode“ bekannt – und damit auch die *langue des durées* ihres Vaters Aimé Paris (s. S. 264). Obwohl sich die *langue des durées* („Sprache der Dauern“) nicht auf Notenwerte bezieht, sondern auf Orte im metrischen System, ist der Name nicht falsch: Für die Darstellung der Dauern sind die Durchpulsungen zuständig.

Martin Gellrich: „Dem Spiel nach Noten effektiv auf die Sprünge helfen. Eine fertigungsorientierte Methode für den Anfangsunterricht am Instrument“, in: *nmz* 3/2002, S. 26. Gellrich umreißt einen Instrumentalunterricht, der das Werkzeug der Rhythmussprache und den Weg des Vor- und Nachmachens in angemessener Weise berücksichtigt.

Edwin E. Gordon: *Learning Sequences in Music. A Contemporary Music Learning Theory*, überarbeitete 7. Auflage, Chicago 2007. In der „Music Learning Theory“ heißen Grundschnitte *macrobeats* oder *macros*, Teilschnitte *microbeats* oder *micros*. Auf S. 92/93 des Buches findet sich eine Exemplifikation der Rhythmusnoten – in einigen anderen Publikationen macht Gordon allerdings andere Vorschläge für ternäre Unterteilungen zweiten Grades, nämlich „du-da-di de-da-di“ und „du-da-di da-da-di di-da-di“.

Thomas Kabisch: „Kann man Rhythmus klopfen?“, in: *EPTA-Dokumentation* 2006/2007, S. 25–41. Der Musikwissenschaftler zeigt eingangs, was Rhythmus *nicht* ist (eine bestimmte Konstellation von *attack points*); entkoppelt dann – unter Berufung auf *A Generative Theory of Music* von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff – die Komponenten Metrum und Rhythmus; und geht abschließend auf die „Differenz zwischen sprachgeneriertem und musikalisch begründetem Rhythmus“ ein.

Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, 2. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1931, Hildesheim 1990. „Die rhythmischen Verlaufsformen“ werden auf S. 298–317 behandelt – hier finden sich auch die Wörter „Stoßempfindung“ und „Akzentnetz“. Fußnote 1 auf S. 310: „Erziehung zum Rhythmus beruht auch vor allem darin, die Stoßkraft an Stelle des gleichmäßigen Zählens ins Gefühl dringen zu lassen.“

Martin Losert: *Die didaktische Konzeption der Tonika-Do-Methode. Geschichte – Erklärung – Methoden*, Augsburg 2011. John Curwen führte das *Norwich sol-fa* von Sarah Glover und die *langue des durées* von Aimé Paris zum *Tonic sol-fa* zusammen, Agnes Hundoegegriff den Vorschlag unter der Bezeichnung „Tonika-Do-Methode“ auf. Loserts ausführliche Arbeit gibt einen Überblick über diese und ähnliche musikpädagogische Ansätze. Übrigens unterscheidet auch Losert zwischen „absoluten“ und „relativen“ Rhythmus Sprachen (s. Fußnote 572 auf S. 160, vgl. Martin Widmaier: „Ein Rhythmusnoten-Leitfaden“, in: *EPTA-Dokumentation* 2005/2006, S. 43–51, hier: Fußnote 3 auf S. 45).

Wolfgang Rüdiger: *Der musikalische Körper. Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer*, Mainz 2007. Auf S. 59 beschreibt Rüdiger die Grunddisposition beim rhythmischen Sprechen als „ein ganzkörperliches Schwingen, Grooven, Taktieren, Dirigieren, Erfahren von Gewicht und Bewegung im Koordinatenkreuz von Raum und Zeit“.

Martin Widmaier: *Zur Systemdynamik des Übens. Differenzielles Lernen am Klavier*, Mainz 2016. Warum ist es im Instrumentalunterricht sinnvoll, Unterschiede zu schaffen, etwa Rhythmen zu sprechen? Weil sich Lernen an Unterschieden ereignet.

Ulrike Wohlwender: „Von Anfang an im Tempo. Ein Aspekt des Musizierenden Lernens“, in: *Üben & Musizieren* 1/2003, S. 68–70. Wohlwender schildert einen Lernweg, der vom relevanten Musiziertempo ausgeht und „von der Skizze zum Bild“ führt. Musik lebe vom musikalischen Fluss; der Versuch, schon in der Kennenlernphase alle Details auf einmal zu erfassen, verhindere diesen. Ein Plädoyer, unterschiedliche Formen der Reduktion (und auch unterschiedliche Lernkanäle) zu nutzen.

Offline Publications

Orange Blue: *In Love with a Dream. Songbook*,

with piano arrangements by Burkhard Scheibe and Martin Widmaier, Peer, Hamburg 2001

Martin Widmaier: *Das kleine Land* (2 volumes), Peters, Frankfurt 2005/2006

Martin Widmaier: *24 Eight-Bar Studies after Frédéric Chopin*, Peters, Frankfurt 2012

Claude Debussy: *Préludes for Piano* (2 volumes), edited by Thomas Kabisch,

with fingerings by Martin Widmaier, Bärenreiter, Kassel 2014/2021

Martin Widmaier: *Basic Scales for Piano*, Naresuan University Publishing House, Phitsanulok 2015

Martin Widmaier: *Zur Systemdynamik des Übens*, Schott, Mainz 2016

August Halm: *Klavierübung* 1918/1919, edited by Thomas Kabisch, Linde Großmann

and Martin Widmaier, Ortus, Beeskow 2019

For **Online Publications**, see www.martinwidmaier.de