DER RHYTHMUS

KLINGENDE ZEITTEILUNG IN DER MUSIK

Von Stefan Fritzen

Eines der ältesten Phänomene der Musik ist die Rhythmik, die Lehre vom Rhythmus. Neben der Harmonie ist der Rhythmus der wichtigste formgebende Faktor in der Musik. Vom Menschen wahrgenommene klingende Kürzen und Längen ergeben sich bereits aus Naturgeräuschen, die generell Grundlage und Ausgang unserer klingenden Hochkultur sind. Die Übertragung ostinater Klangimpulse auf die Lebens- und Arbeitswelt hat schon in menschlichen Urgemeinschaften stattgefunden, um kollektive Kraftleistungen koordinieren zu können.

»...schon die alten Griechen!«

Zu den ältesten noch ausführlich erhaltenen musiktheoretischen Schriften und Erkenntnissen zählen die des Mathematikers, Philosophen und Musiktheoretikers Aristoxenos von Tarent (ca. 360 bis 300 v. Chr.). Als Sohn des Sokratesschülers Spintharos waren seine Lehrer der Pythagoreer Xenophiles von Chalkidike und der große Universalgelehrte Aristoteles.

Aristoxenes Schriften basieren auf streng musikalischen Erkenntnissen. Seine Überlegungen fußten auf empirischen Beobachtungen, die er durch Berechnungen zu beweisen versuchte. Er definierte die Begriffe Ton, Intervall, Tonsystem, Halbton, Drittelton oder Viertelton, bearbeitete die Phänomene der Obertonreihe und prägte im Hinblick auf Tongeschlechter Begriffe wie Diatonik, Chromatik und Enharmonik. Als Erster führte er die Bezeichnungen Tondauer und Rhythmus in die Musik ein und begründete eine Theorie des »Rhythmus«.

Alle diese genannten Begriffe gehören bis heute zur allgemeinen musikalischen Terminologie und prägen das Musikverständnis von der Antike über das Mittelalter bis in unsere Zeit. Heutige Modifikationen sind von ihrer ursprünglichen Wortbedeutung nicht zu trennen.

Darstellung von Rhythmus

Um Musik reproduzierbar zu machen, erfand man in unserer europäischen Musik die Notenschrift, mit der Notenwerte und Pausen darstellbar wurden. Tonhöhe und Tondauer erhielten verbindliche Werte, und die Flüchtigkeit gespielter oder gesungener Musik konnte dadurch überwunden werden. Grundlage dieser musikalischen Möglichkeiten ist die Metrik, die Lehre von den nach ihren Schwerpunkten periodisch gegliederten Tonfolgen (siehe auch Zelton, »Wörterbuch der Musik«).

Jeder Ton und jede Pause nimmt dabei Bezug auf den sich mehr oder weniger gleichmäßig wiederholenden Takt und dessen Betonungsstrukturen. Ein Rhythmus gegen den Takt, die Synkopen, sind sogenannte Schwerpunktverlagerungen, also Verschiebungen, die bei gleichbleibendem Grundmetrum variable Strukturen in einen Takt bringen. Das Metrum ist die von betonten und unbetonten Zählzeiten ausgehende Taktordnung.

Als Tempo in der Musik bezeichnet man den Schnelligkeitsgrad eines Musikstücks bezogen auf seinen Grundschlag. Die von Aristoxenes aufgestellten Regeln erfahren also in der Veränderung eines Tempos ihre angepassten Modifikationen.

Das Zusammenwirken von Grundschlag und Akzentverschiebungen innerhalb von Takten und Taktgruppen gibt weitgehend Auskunft über den Charakter eines Musikstücks, der wie das echte Leben nahezu über eine unermessliche Vielfalt verfügt. Insbesondere in Tanzmusiken oder volkstümlichen Werken können Hörer und Ausführende mühelos am Rhythmus die Gattung erkennen. Ich möchte dabei nur den Walzer, den Marsch oder den Swing nennen.

Metrum und Takt

Ein Takt ist die Grundlage der geordneten Notation eines Metrums. Wir können ihn in der Musik nicht unmittelbar hören, er ist ein gedachtes, gewissermaßen virtuelles Prinzip. Nur durch Zählen, Klatschen oder Tanzen lässt sich Takt bewusst machen.

Auch das Dirigat dient in erster Linie dazu, den Instrumentalisten den Takt bewusst zu machen, damit sie ihre metrischen Strukturen geordnet ausführen können. Innerhalb der die Grundschläge (Zählzeiten) verbindenden Schwingungsweiten des Dirigenten können die Musiker mehr oder weniger mühelos ihre rhythmischen Strukturen (Kürzen und Längen) in ihren Partien unterbringen. Ein Dirigent ist nur für den linearen (horizontalen) Verlauf eines Musikstücks zuständig; der vertikale Verlauf eines Werks liegt im ausschließlichen Kompetenzbereich der Ausführenden.

Ein vollständiger Takt setzt sich aus dem regelmäßigen Grundschlag, einem Notenwert als relativer Zeitdauer des Grundschlags und der Anzahl der Grundschläge zusammen. Hinzu kommen noch Betonungsvarianten der Grundschläge, die bereits viel über den Charakter der Musik aussagen. Als Beispiel sei hier nur die Betonung der Eins genannt, die meist zu einem Abphrasieren der übrigen Zählzeiten führt. Der Dirigent löst dieses Problem durch modifizierte Bewegungsebenen.

»Wenn ich etwas nicht weiß, schreibe ich ein Buch darüber« (Hugo Riemann)

Bevor ich näher auf die praktischen rhythmischen Aspekte unseres Themas eingehe, möchte ich noch eine meisterliche Definition von Rhythmus des Universalgelehrten Hugo Riemann (1849 bis 1919) zitieren: »Im engeren Sinne versteht man unter Rhythmus die Unterscheidung von Tönen verschiedener Dauer innerhalb des durch Tempo und Takt gegebenen metrischen Verlaufs, welche eine unendliche Fülle äs-

Foto: Archiv, Grafik: Nadine Beyer

thetischer Sonderwirkungen auf einfache Prinzipien zurückführt. Mit kurzen Worten lässt sich das Wesentliche etwa dahin zusammenfassen, dass die Länge gegenüber der Kürze beruhigend, die Kürze gegenüber der Länge anregend wirkt.«

»Rhythmus ist Charaktersache!«

Diese etwas naive Aussage des ehemaligen GMD Siegfried Kurz der Dresdner Semperoper weist auf eine Meinung hin, die noch vor einigen Generationen als gegebene Tatsache in Musikerkreisen für bare Münze genommen wurde: musikalischer Rhythmus sei lediglich eine Frage der Selbstdisziplin.

Bei der Frage nach der Begabung eines Musikers muss man jedoch immer zu unterscheiden versuchen, ob rhythmische Unzuverlässigkeit auf liederliche Arbeitsmethoden zurückzuführen ist, oder ob das »rhythmische Empfinden« angeborene unüberwindbare Defizite aufweist. So wie es Menschen gibt, die unfähig sind, Tonhöhenunterschiede verlässlich wahrzunehmen, so erleben wir immer wieder auch Musiker mit der eingeschränkten Fähigkeit, »drei gerade Töne hintereinander« zu blasen.

»Kunst kommt von Können« – dieser lapidare Satz sollte stets die Arbeit eines Pädagogen und Dirigenten beflügeln. Wenn ein Lehrer 30 bis 40 Schüler hat, wird oft beim Einzelnen nicht mehr so genau hingehört. So erlebe ich immer wieder, dass Musiker die klingende Zeitteilung eines Metrums nicht begriffen haben oder die Notwendigkeit des exakten Spiels nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist. Wenn es mal nicht ganz so genau ist, macht es nichts, denn »es stirbt ja keiner daran«. Das Gesagte gilt in gleichem Maße für die Intonation, das harmonische und das strukturelle Hören. Die Arbeit eines Dirigenten mit Amateuren ist deshalb immer auch Bildungsarbeit!

Um die Wechselbeziehung zwischen Dirigent und Musikern bei der täglichen Arbeit zu verdeutlichen, möchte ich einige der wichtigsten musikalisch-pädagogischen Parameter aufführen, die die Auseinandersetzung sowohl des Dirigenten als auch der Ausführenden mit Musik betreffen und die Grundlagen einer effektiven und nachhaltigen Orchestererziehung bilden. (Siehe auch Fritzen: »Dirigieren zwischen Kunst und Handwerk«)

Förderung der musikalischen Intelligenz

Musikalische und allgemeine Intelligenz, hier als Erkenntnis- oder Denkfähigkeit definiert, stehen in unmittelbarer Wechselbeziehung zueinander und sind wesentlich von der Bildungs- und Ausbildungsstufe jedes Einzelnen abhängig.

Folgende Schwerpunkte sollten deshalb die musikalische Arbeit prägen:

- die Fähigkeit zum sinnerfüllten Erkennen und Differenzieren komplexer formaler musikalischer Zusammenhänge bei einer klanglichen Vorgabe oder aus dem Notenbild heraus und Förderung der Abstraktionsfähigkeit der Ausführenden
- die Befähigung zur komplexen Bewertung formaler, klanglicher und ästhetischer Grundlagen der Musik
- die Entwicklung eigener musikalischer Niveauvorstellungen und Bedürfnisse sowie die Förderung des Verständnisses der Wechselbeziehung von objektiven und individuellen Gestaltungsmöglichkeiten (Agogik) eines Kunstwerks
- die Förderung interpretatorischer Improvisationsgabe, musikalischer Kreativität und Spontaneität
- die Entwicklung von Spielfreude und Lust am Musizieren
- die Förderung zur Selbsterkennung individueller instrumentaler Probleme im Orchester und Hilfe bei der Erarbeitung angepasster instrumentaler Funktionsübungen aus den Orchesterstimmen
- die Erhöhung der Reaktionsfähigkeit auf unerwartete musikalische Situationen beim Orchesterspiel; Auswendigspiel
- die Entwicklung der Sprache und Begriffe bei der Darstellung musikalischer Sinnzusammenhänge und Assoziationen bzw. bildhafte Übertragungen als verbale Verständigungsmittel zur Steigerung einer sinnerfüllten musikalischen Gestaltung

Schulung des musikalischen Gedächtnisses und des musikalischen Gehörs

Das musikalische Gehör ist wie alle anderen Hörleistungen von den physiologischen Vorgängen im menschlichen Ohr bzw. von der übergeordneten Zentrale dieses Sinnesorgans abhängig, die sich im Hörzentrum des Gehirns befindet.

Alle anderen Definitionen des musikalischen Gehörs gehören eigentlich in den Bereich des musikalischen Gedächtnisses und der musikalischen Intelligenz. Deshalb besteht sowohl das aktive als auch das passive Hören zunächst aus Sprache und Begriffen, ohne die musikalische Hörleistung und allgemeines Hörverständnis in einer Gruppe gar nicht möglich wären.

Daraus ergibt sich, dass das »musikalische Gehör« nicht ausschließlich angeboren ist, wie in Fachkreisen noch immer häufig an-

genommen wird, sondern in hohem Maße geschult werden kann.

Da nur ein Bruchteil der musikalischen Möglichkeiten im Notentext enthalten ist, kommt der Gehörbildung (im Sinne der Hörschulung) und dem Gedächtnistraining eine besondere Bedeutung zu, um die Orchesterarbeit künstlerisch und zeitlich effektiv zu gestalten und zu einem auch das Publikum überzeugenden Ergebnis zu gelangen.

Nachfolgende Kriterien müssen das tägliche Hörtraining bestimmen:

- die Entwicklung differenzierter klanglicher und ästhetischer Hörgewohnheiten und Hörbedürfnisse
- die Entwicklung des aktiven und passiven musikalischen Hörens und des sicheren Benennens von Intervallen und Akkorden
- das Aufzeigen der Gesetzmäßigkeiten und der Korrelation von linearer (melodischer) und vertikaler (harmonischer) Intonation beim Orchesterspiel. Zu dieser Problematik hat der große Cellist Pablo Casals sehr interessante Erkenntnisse beigesteuert.
- die Entwicklung des Klangfarbenhörens auf dem eigenen Instrument oder in der Kombination mit anderen Instrumentalregistern
- das perspektivische Hören und relative dynamische Gestalten in einer Musiziergemeinschaft
- die Entwicklung der Fähigkeit, komplexe musikalische Vorgänge im Gedächtnis zu speichern; Auswendigspielen im Orchester und mentales Training bei der Steuerung motorischer Abläufe

Schulung des rhythmischen Empfindens

Im Gegensatz zur musikalischen Intelligenz und zum musikalischen Gedächtnis kann es bei der Schulung des rhythmischen Empfindens erhebliche individuelle Schwierigkeiten und Hemmnisse geben, da Metrik und Rhythmik in ihrer Komplexität in hohem Maße angeboren bzw. von biologischen Faktoren wie Herzschlag, Puls oder allgemeinem Bewegungsempfinden und Lebensrhythmus abhängig sind.

In meiner künstlerischen und pädagogischen Laufbahn konnte ich immer wieder erleben, dass es einzelnen Instrumentalisten in Ausbildung oder fertigen Musikern selbst auf professioneller Ebene nicht gelang, bei einem gemessenen Alla breve gleichmäßig lange und pulsierende halbe Noten zu spielen; es war ihnen nicht möglich, die rational nachvollziehbare »klingende Zeitteilung« (Bruchrechnung) der Musik in rhythmisches Empfinden zu übertragen. Auch der Einsatz eines Metronoms brachte keine wesentliche rhythmische Stabilisierung. Wenn ich diese Musiker bat, auf ihren Herzschlag zu hören und diesen durch Klatschen oder Klopfen hörbar zu machen, um den eigenen inneren Impuls wahrzunehmen, waren sie dazu nicht in der Lage oder sie wurden in eine fast panische Unruhe versetzt.

Lehrer und Dirigenten sind also gehalten zu ergründen, ob fehlende rhythmische Sicherheit nur Folge schlampiger Ausführung oder angeborene Unfähigkeit zur metrischen Sicherheit ist.

Trotzdem sollten sich Dirigenten und Instrumentalisten immer wieder nachfolgend aufgeführte Parameter vergegenwärtigen und versuchen, sie zu beüben:

- das Einschleifen eines stabilen permanenten Grundmetrums
- die mühelose Realisierung variabler Metren
- die Beherrschung rhythmischer Strukturen (Kürzen und Längen) bei gleichbleibendem oder sich veränderndem Grundmetrum
- die Entwicklung der Fähigkeit, polyrhythmische Strukturen gleichzeitig oder nacheinander auszuführen
- das Erkennen musikalisch-rhythmischer Grundlagen und ihrer formalen Bedeutung im Gesamtkunstwerk
- Entwicklung der Fähigkeit, im Notentext unabhängig von den Hauptstrukturen an unterschiedlichsten Stellen Akzente zu setzen.

Auf die enge Verquickung aller oben aufgezeigten Parameter und die Möglichkeiten, sie fantasievoll in die Orchesterarbeit einzubringen, kann im Rahmen dieser Arbeit nur verwiesen werden. Voraussetzung für die Zusammenführung aller Möglichkeiten bei unterschiedlichen individuellen Qualitäten ist umfangreiches Wissen des Dirigenten, eigene komplexe Wertmaßstäbe und souveräne Probenplanung und Probendurchführung. Alle Ausführenden sollen sich stets in der Probe angesprochen und in die Probenarbeit einbezogen fühlen. Generell gilt, dass rhythmische Fragen mit allen anderen künstlerischen Parametern korrelieren. Deshalb sind die drei genannten Punkte auch nie in der Probenarbeit voneinander zu trennen.

Und die Artikulation?

Musik ist Sprache; demzufolge ist die musikalische Aussprache, die Artikulation, ein unverzichtbares Verständigungsmittel zur Gestaltung eines Gesamtkunstwerks und ergänzt die vom Komponisten geschaffenen festgeschriebenen rhythmischen Strukturen. Artikulatorische Variablen werden oft sehr genau notiert, finden jedoch bei der individuellen Gestaltung bereits subjektive Ausführungsformen.

Leider wird bereits in der Ausbildung artikulatorische Vielfalt nicht mehr zwingend beachtet. Darüber klagt auch Daniel Barenboim, der feststellt, dass sich Musikstudenten schon in der Ausbildung auf relativ kleine Interpretationsfelder (etwa die »historische Aufführungspraxis«) begeben und damit komplexe Interpretationsregeln vernachlässigen. So sagte die Soloflötistin des Händelfestspielorchesters Halle nach der »Air« Bachs in der Bearbeitung Frank van Nooys im 15. Sinfonischen Bläserkonzert der Dresdner Bläserphilharmonie: »Seit 25 Jahren kämpfe ich im Orchester um ein eindeutiges, dichtes Legato, und in einem Amateurblasorchester höre ich dieses in wunderbarer Weise.«

Je mehr der Musiker die Möglichkeiten der Artikulation perfektioniert hat, desto mehr kann er mit ihnen fantasievoll umgehen.

Artikulation und Rhythmus

Klangliche Modifikationen in der Artikulation sind immer auch rhythmische Nuancierungen. Meine lieben Leser, lassen Sie sich von Ihren Musikern einmal ein verbindliches Legato, non Legato, Portato, Portamento und Tenuto bzw. Tenuto ma un poco pesante demonstrieren. Sie werden sich wahrscheinlich etwas wundern. All diese Bezeichnungen verweisen letztlich auf dichte Tonverbindungen und verlangen gleichzeitig rhythmische Abstufungen.

Oder lassen Sie sich einmal eine Tonfolge im Staccato vorspielen. Ein Punkt über einer Note soll diese um die Hälfte ihres Wertes verkürzen. Staccato ist also immer auch abhängig vom Grundtempo. Das bedeutet wiederum die Verschmelzung von Aussage und Rhythmus. Meist hört man Kurztonfolgen viel zu gehackt. Alle diese Fragen und noch viele mehr gehören auch in den Bereich von Rhythmus und können nur in Verbindung mit diesem gelöst werden!

Agogik und Rubato

Eng mit dem Rhythmus verbunden sind auch Interpretationsformen der Agogik und des Rubato.

Der Begriff der Agogik wurde von Hugo Riemann 1884 in die Musik eingeführt. Er beinhaltet Tempomodifikationen in einem Werk, die vom Komponisten oft nicht besonders eingezeichnet werden. Sie bezeichnen kleine rhythmische Verschiebungen innerhalb des vom Komponisten festgelegten Tempos. Letztlich sind sie Ausdruck der gestalterischen Überzeugungen und Fähigkeiten des Interpreten. Oft sind sie an ebenso kleine dynamische Modifikationen gekoppelt. Man könnte sagen: Agogik ist das, was Anne-Sophie Mutter von Nikolaj Znaider oder Glenn Gould von András Schiff unterscheidet.

Wer mehr will, muss es sagen

Bedeutendere Tempomodifikationen können durch unsere italienischen musikalischen Fachtermini deutlich gemacht werden, die jeder Musiker beherrschen sollte.

Hier einige Beispiele:

- accel. (accelerando) – schneller werdend
- string. (stringendo) – eilend, schneller werdend
- ritard. oder rit. (ritardando) – langsamer werdend
- rall. (rallentando) – allmählich langsamer werdend
- riten. oder rit. (ritenuto) – zurückgehalten im Zeitmaß
- smorz. (smorzando, morendo) – ersterbend
- più (oder meno) mosso – bewegter (bzw. weniger bewegt)

Rubato (wörtlich: geraubt) bezeichnet Tempoverschiebungen, die innerhalb eines weitgehend stabilen Grundmetrums zur Verdichtung des Ausdrucks vorgenommen werden. Einzelne Töne erfahren dabei eine Verlängerung, die sich der Interpret bei anderen Tönen zurückholt.

Verzierungen, Doppelschläge oder melodiöse Passagen werden gerne im Rubato musiziert. Große Sänger oder Solisten nutzen oft die Möglichkeiten eines intensiven Rubatos. Auch in der Klaviermusik Chopins oder Rachmaninows ist ein verdichtendes Rubato zwingend nötig.

Ein orchestrales, gewissermaßen kollektives Rubato muss von jedem Musiker beherrscht werden, vorausgesetzt, dass der Dirigent es führen kann. Ich möchte hier nur das wunderbare Schlussadagio aus der »Bacchanale« von Rolf Rudin nennen, das den Interpreten höchste individuelle Gestaltung bietet und dadurch dem Ensemble optimale Gestaltungsmöglichkeiten verleiht.

Tempo und Zeitgefühl

Ein immanentes Zeitgefühl und dessen Schulung sind für den Dirigenten in der Auseinandersetzung mit der Partitur und der Arbeit mit dem Orchester von elementarer Bedeutung. Bei der Festlegung der Tempi innerhalb eines Werks und deren Stabilisierung kann er sich leider auch nur bedingt auf die Metronomangaben der Komponisten verlassen, da diese die Transformation vom musikalisch Gedachten in konkret spieltechnisch Realisierbares häufig nicht ausreichend berücksichtigt haben. Der Interpret muss sich immer fragen: »Bringt das gewählte Tempo in mir geistig-emotionale Saiten zum Schwingen oder bleibe ich im rein Artifiziellen stecken?«

Trotz meines unverhohlenen Plädoyers für individuell geprägte, leidenschaftliche Interpretationen möchte ich auf einige Fehlerquellen bei der Wahl von Tempi hinweisen. Viele Dirigenten berücksichtigen nicht genügend das psychologische Phänomen, dass »kleine Zeiten durchschnittlich größer, größere dagegen kleiner« (Alois Melichar »Der vollkommene Dirigent«) empfunden werden als sie tatsächlich sind. Dieses Phänomen ist dafür verantwortlich, dass »schlechte Dirigenten gewöhnlich nur zwei Tempi haben, nämlich zu schnell oder zu langsam« (ebenda).

»Musik kommt aus der Stille« (András Schiff)

Meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, dieser Ausspruch des vielleicht kontemplativsten und feinsinnigsten Pianisten unserer Zeit führt uns wieder zu den Ursprüngen von Ton, Klang und Rhythmus. Das Gedachte und innerlich Gehörte findet Form und Gestaltung im menschlichen Geist und nicht die Reduktion auf gleichmäßig lärmende Impulse. Wollen wir uns also immer bemühen, Musik nicht auf steinzeitliches, hämmerndes Dröhnen zu reduzieren, sondern in Bachs oder Monteverdis Werken stets den immanenten Rhythmus zu erahnen, wenn wir versuchen, Klang zu gestalten.

Auf die Frage an Kurt Tucholsky, wie er sein Leben empfunden habe, gibt er zur Antwort: »Es war ein bisschen laut.« In unserer Musik befinden wir uns im Spannungsfeld von klingender Ordnung und dröhnender Gewalt. z

»I GET ON RHYTHM«

EIN PLÄDOYER FÜR DAS RHYTHMISCHE LERNEN UND DIE FÖRDERUNG SOZIALER KOMPETENZEN IN DER PRIMARSTUFE

Von Manuel Grund

Der Rhythmus hat für den Menschen immer schon eine große Bedeutung. Im Besonderen, weil er dem Herzschlag der Mutter gleicht und somit das erste ist, was wir hören. So ist es verständlich, warum der Rhythmus uns tief im Innersten berührt und ihm in vielen Kulturen ein hoher Stellenwert zufällt. Der Rhythmus begleitet uns ein Leben lang. Unser Alltag ist in viele Rhythmen strukturiert – viele davon nehmen wir gar nicht bewusst wahr.

Alltägliche Gegenstände – zum Beispiel Plastikflaschen – können als Rhythmusinstrumente gesehen werden.

Seit einigen Jahren herrscht an Deutschlands Schulen Musiklehrer-Mangel. Der Musikunterricht fällt entweder aus oder wird von fachfremden Lehrern erteilt. Es scheint daher unerlässlich, Kooperationen zwischen Musikschulen und allgemeinbildenden Schulen zu pflegen. Einerseits bietet so der Musikunterricht fachliche Qualität und andererseits entsteht die Möglichkeit eines nahtlosen Übergangs zum Musikunterricht außerhalb der Schule. Für Verantwortliche der örtlichen Musikschulen und Musikvereine heißt das, sich mit den rechtlichen und organisatorischen Problemen vertraut zu machen, und für Musiklehrer, sich mit den methodisch-didaktischen Herausforderungen auseinanderzusetzen. Aus meiner Sicht als Musikschulleiter sehe ich die Notwendigkeit, die allgemeinbildenden Schulen in der musikalischen Bildung zu unterstützen, was für die Zukunft allerdings keinen vollwertigen Ersatz für Musiklehrer bedeutet.

Nicht nur Schlagzeuger brauchen Rhythmus. Jeder Bläser, Streicher, Pianist oder einfacher gesagt jeder, der Musik machen will, muss sich mit dem Rhythmus auseinandersetzen. Rhythmus spielt im Sinne einer langzeitlichen Musikerziehung eine wichtige Rolle. Wo soll man also anfangen, wenn nicht an den Schulen?

Bereits der Musikpädagoge Carl Orff (1895 bis 1982) war der Auffassung, dass rhythmische Elemente im Zentrum des kindlichen Musikerlebnisses stehen. Rhythmus kann neben der musikalischen Arbeit auch als Mittel genutzt werden, um soziale Prozesse anzuregen. Dimensionen wie Kommunikation, Integration, Konfliktfähigkeit und die Persönlichkeitsentwicklung können durch das rhythmische Musizieren gefördert werden. Rhythmus erfordert und schult die Wahrnehmung sowie einen respekt- und verantwortungsvollen Umgang mit den Mitmusizierenden. Je mehr verschiedene rhythmische Situationen, die mit einem sozial kompetenten Handeln einhergehen, einem Schüler abverlangt werden, desto höher ist die Chance, dass sie diese Verhaltensweisen auch anderweitig nutzen werden. Durch viele positive Erfahrungen im Bereich der Rhythmik und durch das Handeln der Lehrkraft kann ein positives musikalisches Selbstkonzept des Schülers unterstützt werden.

Selbstkonzepte entwickeln sich in der sozialen Interaktion und dadurch, dass man sich selbst mit anderen vergleicht. Eine Studie von Wysser, Hofer und Spychiger aus dem Jahr 2005 belegt, dass der Umgang einer Person mit Musik neben verschiedenen anderen Faktoren entscheidend vom familiären Umfeld und von der Schule gesteuert ist. Das Musizieren in der Schule kann somit den Umgang mit Musik entscheidend beeinflussen. Für manche Schüler bleibt die Musikpraxis in der Schule oftmals der einzige Ort, an dem sie ihre musikalischen Erfahrungen machen können. Die nachhaltigen Wirkungen des schulischen Musikunterrichts können sowohl negative als auch positive Erlebnisse beinhalten. Daher ist es für uns Musikpädagogen von besonderer Bedeutung, uns Gedanken zu machen, wie eine Musikpraxis angelegt werden kann, welche die Schüler im Aufbau eines musikalischen Selbstkonzepts unterstützen.

Um nachvollziehen zu können, wie Kinder in der Primarstufe Musik lernen, müssen wir uns der Entwicklung der Musikalität in den ersten Lebensjahren bewusst werden und an diese anknüpfen. Rhythmus gehört

Fotos: Bernhard Welsch

zu den Grunderfahrungen eines jeden Menschen. Einige Aspekte machen daher das rhythmische Musizieren in der Primarstufe bedeutsam. Rhythmus geht oftmals mit Bewegung einher und ermöglicht den Kindern intensive Körper- und Sinneserfahrungen. Zum rhythmischen Musizieren ist kein aufwendiges Instrumentarium notwendig, denn der eigene Körper oder alltägliche Gegenstände können als Rhythmusinstrumente gesehen werden.

Beim Klassenmusizieren mit Schlaginstrumenten gibt es aus meinen persönlichen Erfahrungen zwei Bedenken. Für das Klassenmusizieren müssen meines Erachtens Schlaginstrumente gewählt werden, deren Anschlag- bzw. Spieltechnik nicht die Konzentration auf eine motorische Handlung fokussieren und somit rhythmische Erfahrungen und Wirkungen behindern. Zum anderen fordern verschiedenste Schlaginstrumente unterschiedlichen körperlichen Einsatz. So vermittelt das Schlagen einer großen Trommel ein anderes Spielgefühl als das Schütteln eines Tambourins. Es braucht ein außerordentliches Gespür, um die klanglichen, motorischen und sensorischen Fähigkeiten und Vorlieben der Schüler herauszufinden und entsprechend einzusetzen. Lern- und entwicklungspsychologisch orientiertes Rhythmuslernen wird vor allem über Körpererfahrung unter Einbezug von Bewegung, Klatschen, Vokalrhythmen und Gesang gefördert. Rhythmus sollte zuerst erlebt werden, daher ist es ratsam, Notation oder gar die Analyse von Rhythmen erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzuzunehmen.

Um gemeinsam musizieren zu können, muss die Gruppe den gleichen Puls empfinden. Dieser Prozess benötigt einige Zeit und sollte zu Beginn einer Unterrichtseinheit eingeplant werden. Um Rhythmen ganzheitlich zu erfahren, müssen sie zuerst gesprochen werden. In einem Projekt an einer Grundschule in Rheinland-Pfalz habe ich sehr positive Erfahrungen mit der Verwendung der Silben nach Reinhard Flatischler gemacht. Für binäre Metren werden die Silben »TA-KE-TI-NA« und für das ternäre Metrum die Silben »GA-MA-LA« verwendet. Um auch die Form des »sozialen Hörens« zu stärken, können Hörspiele (Klänge, Geräusche, Stille hören und erleben) sowie Kommunikationsformen wie »Call and Response« das Unterrichtsgeschehen ergänzen. Mit »sozialem Hören« meine ich den gemeinsamen Umgang mit Lärm und Stille, die musikalische Kommunikation in der Gruppe sowie die gemeinsame Entwicklung eines positiven akustischen Unterrichtsklimas. Die Transposition (hier ist das Übertragen von Musik in Bewegungen, Zeichnungen und umgekehrt gemeint) soll anleiten, musikalische Aspekte in andere Bereiche zu übertragen und musikalische Elemente aus anderen Bereichen zu entdecken und diese in Musik zu übertragen. Strukturierte und freie Improvisationen sowie Klanggeschichten oder Bildvertonungen bieten den Schülern die Möglichkeit, die eigene musikalische Kreativität zu entdecken. Die Schüler sollen mit kleinen Denkanstößen angeleitet werden, musikalische Erfahrungen und Wirkungen mit eigenen Worten auszudrücken. In der Praxis wäre es wünschenswert, wenn sich die Methoden gegenseitig ergänzen, vermischen und nicht mehr klar voneinander zu trennen sind.

Die zusammengetragenen Erkenntnisse beruhen auf eigener langjähriger Unterrichtserfahrung und stützen sich auf Studien von Thomas Huber, Wilfried Schmid, Christoph Wysser, Ulrich Moritz und Maria Spychiger.

Wenn der vorliegende Text dazu anregt, die Rhythmusarbeit in der Primarstufe als einen musikalischen Interaktionsprozess mit großem sozialem Lernpotenzial zu sehen, dann ist seine Absicht erfüllt. Die verschiedenen Wirkungsaspekte im rhythmischen Arbeiten bedeuten ein an der Persönlichkeit und den Bedürfnissen der Schüler orientiertes musikpädagogisches Handeln. Das musikalische Lernfeld Rhythmus hat jedoch nur dann eine Chance, wenn sich Lehrende mit den daraus resultierenden Anforderungen auseinandersetzen und sich diesen stellen. z

» DER AUTOR

Manuel P. Grund studierte Schlagzeug, Chor- und Orchesterdirigieren, Blasorchesterleitung und Musikpädagogik an den Musikhochschulen Rostock, Mannheim, Frankfurt und Saarbrücken. Neben seiner Tätigkeit als Instrumentalpädagoge ist Manuel Grund musikalischer Leiter der Stadtkapelle Schwetzingen und der Jungen Bläserphilharmonie Deutsche Weinstraße. Außerdem ist er Dozent für Orchesterkunde Schlagwerk der Deutschen Dirigenten-Akademie.
Seit der Spielzeit 2016/2017 ist er Solopauker im Sinfonieorchester der SAP gGmbH und zudem Musikschulleiter der Musikschule Neustadt a. d. W./Hambach.

manuel-grund.de

THEINERTS THEMA

DEN »RHYTHMUS IM BLUT«?

Von Klaus Härtel

Man hat »den Rhythmus im Blut«, heißt es. Oder eben auch nicht. Doch stimmt das so überhaupt? Wir haben uns mit Markus Theinert über den Takt, das Metrum und den Rhythmus unterhalten, über die Rolle des Dirigenten in Bezug auf diese Parameter. Am Ende wird es gar philosophisch.

Hat man den Rhythmus eigentlich sprichwörtlich im Blut? Oder kann man den auch intravenös verabreicht bekommen?

Der Rhythmus ist nicht etwas, das ein Mensch besitzen kann. Rhythmus ist eine strukturierte Artikulation der erlebten Zeit. Ich kann daran teilnehmen oder außen vor bleiben. Aber »haben« tut man ihn nicht. Wir erleben doch den Rhythmus als etwas ganz Natürliches im täglichen Leben: der Wechsel von Tag und Nacht, die Jahreszeiten, Ebbe und Flut und so weiter. Die Gliederung der Zeit, also eine Form der Artikulation, ist für jeden Menschen im Leben erfahrbar.
Und wenn wir das nun auf die Musik übertragen, so ist auch da die Zeit, in der Musik erlebt wird, artikuliert. Das nennen wir Rhythmus. Und es gibt Menschen, die dafür empfänglicher sind oder schneller mit ihrem Körper oder ihrem Bewusstsein darauf reagieren als andere. Aber wir können rhythmisches Empfinden doch nicht wie eine Medizin verabreichen. Hier liegt das Missverständnis: Rhythmus ist nicht erlernbar wie eine Fähigkeit oder Technik. Tatsächlich ist Rhythmus etwas, das sich in der Wirklichkeit der Zeit abspielt und sich auch auf unseren eigenen Rhythmus – etwa auf den Herzschlag oder den Gang – übertragen lässt.

Also ist ein »Rhythmusgefühl« in stärkerer oder weniger starker Ausprägung bei jedem vorhanden?

Wenn es darum geht, Rhythmus selbst mit eigenen Mitteln auszudrücken – mit Armen, Händen, Beinen etwa –, das ist als Körpertechnik sicherlich erlernbar. Der Tanz zum Beispiel ist eine körperliche Ausdrucksform des Rhythmus – aber das Tanzen ist bekanntermaßen ja nicht jedermanns Sache. Auch auf dem Instrument oder mit dem Schlagwerk ist die Technik, Rhythmus in der Zeit darzustellen, natürlich Übungssache und Resultat einer gewissen körperlichen Begabung. Das Erleben von Rhythmus hingegen hat mit der expressiven rhythmischen Aktivität weniger zu tun als mit der Aufnahmefähigkeit des eigenen Bewusstseins. Wir kennen das ja alle, dass auch unter ganz fantastischen Musikern manche dabei sind, die weder tanzen können noch wollen und keinen Bezug zur Körperlichkeit des Rhythmus entwickeln können. Das bedeutet aber keineswegs, dass sie unrhythmische Menschen sind. Sie können sich lediglich mit dieser dezidierten Ausdrucksform körperlich nicht identifizieren und fühlen sich demnach dabei unwohl. Da spielen sicherlich noch andere Faktoren eine Rolle als nur technisches Unvermögen.

> ***»Rhythmus mit eigenen Mitteln auszudrücken, ist als Körpertechnik lernbar.«***

»Rhythmus« ist ja nicht mit dem »Takt« gleichzusetzen. Wird das in der Musik gelegentlich verwechselt?

Sicher geht es bei den Begriffen in der Musik wild durcheinander. Aber das ist nicht weiter tragisch, solange man sich nur alleine seine Gedanken darüber macht. Wenn man sich mit anderen über diese Dinge unterhält, sollte man die Terminologie jedoch als Basis der Diskussion präzise definieren und aufeinander abgleichen. Auch der Takt ist eine Gliederung der Zeit, in dem er einen musikalischen Ablauf in metrische Einheiten unterteilt. Die klangliche Wirklichkeit der Artikulation wird von uns aber als Metrum empfunden, nicht als Takt. Denn der Takt ist im Grunde genommen nur die notierte Einheit, die nicht immer dem metrischen Geschehen in der Musik entspricht. Die Taktstriche unterteilen das Notenbild visuell. Im Idealfall entspricht die Länge eines Taktes auch der Länge eines Metrums. Das hängt aber immer davon ab, wie der jeweilige Komponist oder Arrangeur das metrische Geschehen auf die Notation übertragen hat.
Ein gutes Beispiel hierfür ist die alternierende Schwerpunktauflösung im Wiener Walzer. Der Wiener Walzer wird in der Regel im $^3/_4$-Takt notiert. Das metrische Geschehen aber beinhaltet im Grunde genommen zwei Takte. Wir haben im ersten Takt einen Schwerpunkt auf die Eins, der durch eine Auflösung im zweiten Takt ergänzt wird. Das kommt nicht nur in der Führung des Basses zum Ausdruck, sondern zeigt sich auch in den Tanzschritten des Wiener Walzers, wo man die vollständige Drehung im Raum erst mit dem zweiten Takt abschließt. Das heißt: Es gibt beim ersten Takt eine Vorwärtsbewegung und beim zweiten Takt eine komplementierende Rückwärtsbewegung. Und dann fängt das Ganze wieder von vorne an. Zur Vollständigkeit der metrischen Einteilung gehören hier also zwei Takte, während das aus dem Notenbild so nicht ersichtlich ist. Also müsste die metrische Form des Walzers im $^6/_4$-Takt notiert sein und nicht im $^3/_4$-Takt. Dies ist ein klassisches Beispiel für

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

die Diskrepanz zwischen notierter und erlebter Einheit. Idealerweise sollten Taktlänge und Metrum natürlich übereinstimmen.

Inwiefern ist denn der Rhythmus ein »innerer« Wert, der Takt aber ein »äußerer«, eine technische Vorgabe des Komponisten?

Den Takt kann man einfach nur abzählen. Beim metrischen Verständnis muss ich davon ausgehen, dass das artikulierte musikalische Geschehen bereits erlebt wurde. In der Definition ist das Metrum die erste abgeschlossene Einheit, in der alle rhythmischen Kräfte ausgeglichen sind. Es ist sozusagen die Zellstruktur im rhythmischen Ablauf, in der es zum ersten Mal zu einem inneren Ausgleich der Wirkungen unterschiedlich gerichteter Pulsschläge kommt, also zu einer Balance zwischen Impuls und Auflösung. Der einfachste Fall ist, dass nach einem Impuls eine Auflösung folgt. In diesem Fall sprechen wir von einem »Alla breve«, also der »kürzesten« metrischen Grundform. Denn einen Schlag allein kann ich in sich nicht bestehen lassen, weil er nicht vollständig ist. Er setzt etwas in mir in Bewegung, das erst nach der erlebten Auflösung als Einheit empfunden werden kann. Wenn nun zu Impuls und Auflösung noch eine zweite, wesentlich anders gerichtete Auflösung folgt, dann sprechen wir von einem sogenannten Triangel, das heißt einer dreiseitigen metrischen Form, die vom primären Impuls ausgehend eine erste partielle Auflösung und eine weitere schwächere Auflösung erfordert, um die Kraft des Impulses abzurunden. Die komplexeste und wohl auch häufigste Form des Metrums wäre dann das Kreuz, in dem neben der ersten Betonung auch eine zweite Betonung platziert wird – also eine Hauptbetonung, eine Auflösung, eine Nebenbetonung und eine weitere Auflösung. Diese Form eröffnet auch die meisten Möglichkeiten für metrische Spielarten wie zum Beispiel im $^{6}/_{8}$-Siciliano, bei dem nach einer betonten Viertel eine Achtelauflösung folgt, dann auf dem vierten Schlag eine weitere Viertel als Nebenbetonung und die letzte Achtel im Metrum als finale Auflösung dieser Zelle. Aber der Takt gibt hier nur wenig Auskunft, denn ein notierter $^{6}/_{8}$-Takt kann sowohl ein Alla breve sein als auch ein Kreuz, das ist zumindest von der Taktbezeichnung allein voneinander oft gar nicht zu unterscheiden. Vom Metrum her gibt es hier allerdings ganz deutliche Unterschiede.

Wer ist denn für den Rhythmus eigentlich zuständig? Der Dirigent? Das Schlagwerk? Jeder für sich?

Weder noch! Es ist die musikalische Textur des Klangs, der sich in Raum und Zeit artikuliert. Ich kann auf den fahrenden Zug aufspringen oder auf dem Bahnsteig zurückbleiben. Wenn wir von unrhythmischem Musizieren sprechen, dann sind wir nicht im Geschehen drin. Wenn wir dabei sind, kann es gar nicht anders als rhythmisch sein, rhythmisch nicht im Sinne des mechanischen Ablaufs akustischer Bewegungen, sondern im Sinne der strukturierten Formgebung musikalischer Ereignisse. Hier liegt ein großer Unterschied zwischen der Mechanik oder der statischen Form einer Bewegung, wie sie zum Beispiel eine Maschine oder ein Metronom produziert, und dem körperlich empfundenen Rhythmus, der die erlebbare Proportion zwischen Schwerkraft und Auflösung tatsächlich auch in die klangliche Realität umsetzt. Für mich sind Rhythmus und Körpergefühl nicht voneinander zu trennen. Wenn die Fußspitzen anfangen zu wippen, dann merkt man doch sofort, dass jemand von dem ergriffen und mitgenommen

wird, was sich in der Musik abspielt. Aber es ist nicht etwas, das wir von unserer Seite in die Musik hineinprojizieren. Rhythmus wird vom inneren musikalischen Geschehen, von der Melodieführung und vom harmonischen Ablauf beeinflusst. Selbstverständlich gibt es auch die abstrakte Form des Rhythmus, die frei von Klanglichkeit und nur mit Geräuschen wie Händeklatschen oder Schlagwerk ausgedrückt werden kann. Das ist sozusagen die Essenz der musikalischen Bewegungsform, also der artikulierten Zeit, die sich ohne tonale Harmonie auf die rein zeitliche strukturierte Form beschränkt.

Ich habe eine Definition gefunden, nach der der »Dirigent einem Ensemble den Rhythmus übermittelt«. Ist das dann nur ein Teil der Wahrheit?

Er hat gar keine Chance, etwas zu übermitteln, was der andere nicht auch so erlebt. Es gibt Dinge, die man nicht einfach übertragen kann auf sein Gegenüber oder die vielen Musiker im Raum. Ich kann allenfalls – und hier kommt die Funktion des Dirigenten ins Spiel – die Vereinheitlichung der verschiedenen Wahrnehmungen im Orchester mit der artikulierten Bewegung des Armes erleichtern. Dadurch wird aber nicht der Rhythmus übermittelt, sondern die Proportion der einzelnen Pulsschläge in Bezug auf Impuls und Auflösung. Diese Schlagproportion kann der einzelne Musiker dann für sich auf das Geschehen übertragen. Damit wird natürlich nicht nur der Puls, den ja der einzelne Schlag des Dirigenten darstellt, sondern auch die Zeit zwischen den einzelnen Pulsschlägen in strukturierter Form dargestellt. Diese zentrale Vereinheitlichung macht es möglich, sich mit den anderen im Raum ebenfalls zu synchronisieren. Es ist nicht notwendigerweise so, dass der Dirigent den Rhythmus vermittelt, der im Stück drinsteckt, sondern er schafft eine direkte Entsprechung zwischen der Schwerkraft im Arm und den metrischen Kräften in der Musik, sodass alle im Orchester sich mit der Einheitlichkeit aller klanglichen Parameter identifizieren können.

> ***» Der Dirigent hat keine Chance, etwas zu übermitteln, was der andere nicht auch so erlebt. «***

Arturo Toscanini hat einmal gesagt: »Jeder Esel kann den Takt schlagen, aber Musik machen – das ist schwierig.« Da ist also was dran, oder?

Absolut wahr! Zum Taktschlagen braucht man den Dirigenten nicht. Zählen können die meisten ja – auch wenn es einzelne Ausnahmen gibt. (*lacht*) Aber das Taktschlagen wäre eben nur die Darstellung einer mechanischen Bewegung, die in sich weder strukturiert noch artikuliert ist, sondern die lediglich die Zeitpunkte im Raum definiert, zu denen ein klangliches Ereignis stattfindet. Der Unterschied zu einer metrischen Gestik des Dirigenten besteht eben gerade darin, dass es sich auf die formgebende Unterscheidung zwischen Impuls und Auflösung konzentriert, also auf die Qualität und Richtung der einzelnen Pulsschläge – etwa in der metrischen Grundform des Triangel von der Eins, die nach unten geschlagen ist zur Zwei, die wir nach außen schlagen, und dann die Drei, die noch leichter ist, indem sie nach oben geht und zurück zum Ausgangspunkt. Hier zeigt sich eine ganz wunderbare Analogie zwischen der Bewegung des Arms im Raum und der tatsächlichen metrischen Aufgliederung in der Musik. Die Verhältnismäßigkeit und Differenzierung zwischen diesen drei fundamental unterschiedlichen Schlägen ist eben genau das, was die Musik ausmacht. Wenn ein Taktschläger aber einfach nur drei Schläge in den Raum setzt, die voneinander in Bezug auf spezifisches Armgewicht, räumliche Richtung und individuelle Schlagproportion nicht unterscheidbar sind, dann kann man mit Toscanini durchaus einer Meinung sein. Das bloße »Taktschlagen« sehen wir leider viel zu häufig. Die Dirigenten beschränken sich darauf, die Zeit anzuzeigen, anstatt die musikalische Bedeutung eines jeden Pulsschlags mit dem Arm auszudrücken.

Ist das Empfinden von Rhythmus eigentlich kulturell bedingt? Ich denke da jetzt an kubanische, orientalische oder afrikanische Rhythmen, die für einen Mitteleuropäer zunächst einmal schwierig zu greifen zu sein scheinen…

Hier muss man sicherlich zwei Dinge unterscheiden. Das eine ist die technische Effizienz oder Fähigkeit, den Rhythmus auszu-

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

führen und mit den eigenen Mitteln darzustellen. Und hier gibt es selbstverständlich Kulturen, die viel weiter sind als der durchschnittliche Mitteleuropäer. Zum einen, weil sie einfach mit einer Selbstverständlichkeit von polyrhythmischen Abläufen und komplexer Metrik aufgewachsen sind. In Afrika etwa gibt es einen unglaublichen Reichtum an rhythmischer Variation, der seinesgleichen sucht. Hier sind die Menschen von Natur aus auf einem ganz anderen Niveau, was die rhythmische Darstellung anbelangt. Die andere Seite ist aber wiederum die Wahrnehmung durch das Bewusstsein. Hier sind wir durchaus lernfähig, komplexe Abläufe aufzunehmen und zu einer erlebbaren Einheit zu reduzieren. Das erfordert natürlich eine fokussierte Aufmerksamkeit, die uns unabhängig von den Erfahrungen werden lässt, die wir in unserer eigenen Kultur erlangt haben. Wenn Sie aus einem Land kommen, in dem sich das Volksliedgut im einfachen $^4/_4$-Takt abspielt und ansonsten wenig Variationen erfährt, dann haben Sie sicher mit einem $^{11}/_8$-Rhythmus der osteuropäischen Kulturen zunächst einmal Probleme, weil Sie es eben nicht gewohnt sind. Das hat aber nichts damit zu tun, dass Sie es nicht selbst ausführen können. Sie können es eventuell in seiner ganzen Komplexität noch nicht erfassen und daher auch nicht zusammenbringen. Wir erleben in diesem Falle zunächst keine Einheit im Sinne des musikalischen Erlebnisses, sondern einen seriellen Ablauf von Eindrücken, der uns zunächst verwirrt und unbefriedigt zurücklässt. Hier sind Hör- und Erlebniserfahrung sicherlich hilfreich, um den Einstieg ins Geschehen zu finden. Ich bin aber überzeugt davon, dass auch Menschen, die selbst nicht in der Lage sind, diese komplexen Rhythmen technisch darzustellen, durchaus lernen können sie zu erleben und zu verstehen.

Der römische Rhetoriker Quintilianus hat im 1. Jahrhundert gesagt: »Einige von den Alten nannten den Rhythmus das männliche, die Melodie das weibliche Prinzip.« Stimmt das?

Eine philosophische Frage, die sicherlich weitere Diskussionen erfordern würde. Das Melos und der Rhythmus sind auch für viele Denker nach Quintilian Gegenstand der Betrachtung und Beispiel für die Vollkommenheit in der Welt gewesen. Das Ergänzende, das Komplementäre ist zunächst einmal natürlich auf Gegensätzlichkeit begründet. Und das ist auch im männlichen und weiblichen Prinzip der Fall, wie etwa auch im Yin und Yang. Auch im menschlichen Gehirn gibt es eine gewisse Trennung der rechten und linken Hemisphäre. Wir wissen, dass sich in beiden Gehirnhälften unterschiedliche Schwerpunkte und Zentren befinden. Zum Beispiel wird von der rechten Gehirnhälfte im Wesentlichen die linke Körperhälfte kontrolliert. Hier finden wir auch das Melos, die Kreativität, das Ästhetische, das Sensitive – eben das Weibliche angesiedelt, wenn Sie so wollen. Auf der anderen Seite, der linken Hemisphäre des Gehirns, welche die rechte Körperhälfte unter ihren Fittichen hat, da sehen wir das Strukturierte, das Rationale, das Rhythmische – hier könnte man also das männliche Prinzip zu Hause sehen. Beide sind nur in ihrer Ergänzung vollständig. Es gibt gar keine Möglichkeit, auf das eine oder andere vollständig zu verzichten. Denn Melodie hat immer ihren Rhythmus und auch der Rhythmus hat in sich bereits eine melodische Phrasierung. Es gibt keine Trennung, aber gelegentlich eine stärkere Ausprägung in die eine oder andere Richtung.

Count Basie

RUMP-RUMP-

DER SWINGENDE RHYTHMUS

Von Hans-Jürgen Schaal

Wer an Jazz denkt, hat meistens diesen unwiderstehlichen Rhythmus im Kopf. Swingende vier Viertel, ein federnder »Walk«, ein fließender Schwung, befeuert von Akzenten neben dem Beat. Der Musikwissenschaftler Jan Slawe schrieb vor 70 Jahren: »Das Erlebnis des Swing-Rhythmus ist sensomotorischer Art und deshalb echter, natürlicher und aufrichtiger als jedes andere intellektuelle Erlebnis.«

Nach den Worten des Jazzhistorikers Marshall Stearns begann die Swing-Ära am Abend des 21. August 1935. Damals eröffnete das Orchester des Klarinettisten Benny Goodman sein Gastspiel im Palomar Ballroom von Los Angeles. Tausende von begeisterten Zuhörern und ekstatischen Tänzern kamen jeden Abend – einige Wochen lang. Danach war Amerika ein anderes Land: Alle sprachen nur noch vom »Swing« und machten daraus das nationale Zauberwort des Aufschwungs. Die Bigbands schossen aus dem Boden. Jimmy Dorsey, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Woody Herman, Count Basie, Benny Carter, Bob Crosby, Charlie Barnet, Glen Gray und Hunderte anderer Bandleader gründeten eigene Swing-Orchester. Die Beschäftigungsrate für Musiker stieg sprunghaft um 30 Prozent. Als Benny Goodman im nächsten Jahr wieder im Palomar gastierte, zahlte man ihm die dreifache Gage.

Spätestens im März 1937, als das Goodman-Orchester drei Wochen lang im Paramount Theatre in New York City auftrat, hielt der »Swing Craze« auch an der Ostküste Einzug. Was sich da schon am ersten Tag – und zwar bereits am frühen Morgen! – im Publikum abspielte, hatte die Welt bis dahin nicht gesehen. »Das Theater kochte«, schreibt der Jazzhistoriker James Lincoln Collier. »Die Kids tanzten in den Gängen und drängten sich vor der Bühne um Autogramme. Später kletterten sie sogar auf die Bühne, um dort Jitterbug zu tanzen. Anfangs schritten noch die Saalordner ein, um Ordnung zu halten. Der Manager des Theaters war entsetzt, fürchtete die Verwüstung seines Theaters. Die Publikumsreaktion blieb den ganzen Tag über gleich, fünf Shows lang.« Eine Teenager-Mode war geboren. Jugendliche sprangen im Konzertsaal auf und tanzten – so wie später zum Rhythm & Blues, zum Rock 'n' Roll, zum Beat, zum Rock. »Variety«, das Magazin des amerikanischen Showbiz, nannte Goodmans Eröffnungskonzert eine »historische Sensation«. Es war die Geburtsstunde der Popkultur.

Jazz oder Swing?

Anfang 1936 erhielt das beispiellose Jugend-Phänomen seinen Namen: »Swing«. Doch was genau war Swing? Die Älteren fanden, diese Musik sei doch nur eine Wiederkehr des Jazz unter einem veränderten Produktnamen. »Ihr weißen Leute habt jetzt einfach ein neues Wort für unsere altmodische Hot-Musik«, sagte W.C. Handy, der »Vater des Blues«. Man witzelte, der einzige Unterschied zwischen einer Jazzband und einer Swingband sei: Swingbands haben einen Presse-Agenten. Die Jugendlichen aber, die jetzt »Teenagers« hießen, wollten von »Jazz«, der Musik ihrer Väter, nichts wissen. Swing – das war für sie etwas völlig anderes, denn es war ihre Musik, moderne Tanzmusik. »Swing ist das Tempo unserer Zeit«, so lautete das vielzitierte Bekenntnis eines Fans.

Die formalen Elemente des Bigband-Swing – das verschränkte Satzspiel, die anfeuernden Riffs, die ekstatischen Soli, die komplexere Harmonik und die Vokaleinlagen –, all das gab es schon vor der explosionsartigen »Geburt des Swing« im Palomar Ballroom. Auch das »klassische« Bigband-Format mit acht bis neun Bläsern war längst die Norm der Club- und Radio-Orchester gewesen. Neu jedoch war die technische Perfektion. Goodmans Arrangeure liefer-

Foto: William P. Gottlieb, Okeh Records

RUMP-RUMP

ten Orchester-Partituren voller raffinierter Details, explosiver Dynamik und verschränkter Aktionen – und Benny Goodman hat an diesen kleinen Kunstwerken gefeilt, bis sein Orchester sie wie eine Hochleistungs-Maschine abspulte. Ganz wichtig war dabei die rhythmische Präzision. Die Rhythmusqualität, von der der Swing-Stil seinen Namen hat, ist das Swing-Feeling. Auch ältere Jazzbands besaßen schon ihren ganz eigenen Drive. Aber sie swingten noch nicht im Sinn der Swing-Bigbands.

Was ist rhythmischer Swing?

Manche glauben, dass der Schlagzeuger Zutty Singleton, ein Freund von Louis Armstrong, als Erster den Swing in den Jazz brachte. Er schlug den regelmäßigen Vierviertel-Beat auf der Bassdrum (»four to the bar«) und darüber ein galoppierendes Ride-Cymbal, das Akzente »neben« den Beat setzte. Als dann die Tuba vom leiseren Kontrabass verdrängt wurde, wanderte der Grundpuls der Schlagzeuger in die Hi-Hat oder ins Becken. Aber das Swingen ist keine Sache des Schlagzeugers allein. Jede Phrase im Satzgeflecht einer Bigband muss »swingen« – erst dann entsteht der ekstatische, federnde, scheinbar beschleunigende Drive, der die Jugendlichen der Swing-Ära so mitgerissen hat. Jazztheoretiker haben vielfach versucht, diesen Swing-Rhythmus zu definieren. Da fallen dann Begriffe wie »Offbeat«, »Synkope« oder »Rubato«. Es ist nicht leicht, die kleinen Verschiebungen gegen den Beat zu beschreiben, die den Swing-Rhythmus so wirksam machen. Exakte Messungen zeigen, dass jeder Jazzsolist seine eigene rhythmische Auffassung von »Swing« hat. Im Bläsersatz allerdings muss es einen einheitlichen Swing geben.

Am nächsten kommt man dem Swing-Feeling, indem man sich die Viertelnote triolisch unterteilt vorstellt. Die Theoretiker sprechen von einer »ternären« oder »trinären« (dreigeteilten) Auffassung der Viertel. Eine Phrase von Achtelnoten beginnt demnach dann zu swingen, wenn man die Note, die zwischen zwei Beats liegt, näher zum folgenden Beat hinrückt, also sozusagen zu einer Triolenachtel verkürzt. Beim Swingen gibt es also längere Achtel (in etwa: Triolenviertel) und kürzere Achtel (in etwa: Triolenachtel). Wenn das Schlagzeug diesen Triolen-Galopp durchgängig markiert, spricht man von einem Shuffle-Rhythmus.

Häufig enden swingende Phrasen – ob notiert oder improvisiert – auf »2 und« (der Achtel nach dem zweiten Beat) oder auf »4 und« (der Achtel nach dem vierten Beat). Das »und« ist dann »gefühlt« der vorweggenommene nächste Beat. Wichtig ist allerdings, dass der Grundbeat sehr strikt gehalten wird: Die ganze Band muss den Beat »spüren«. Denn erst aus der Spannung zwischen diesem festen Viervierteil-Beat und den triolischen Akzenten »neben« dem Beat entsteht das federnde Swing-Feeling. Einige Jazztheoretiker glauben, diese Spannung sei ein Überrest afrikanischer Polyrhythmik.

Gespielt oder gefühlt?

Zutty Singleton (1898 bis 1975), der Schlagzeuger, der angeblich den Swing-Beat erfunden hat, erzählte darüber Folgendes: »Die Sängerin Ethel Waters kam nach New Orleans, um im Lyric Theatre aufzutreten, und für eine ihrer Spezialnummern zeigte sie mir den Charleston-Beat. Ich habe ihn zuerst nicht gepackt, doch dann fand ich heraus, dass es leichter war, wenn ich auf der Basstrommel alle vier Schläge spielte statt nur zwei.« Jo Jones (1911 bis 1985), eine andere Swing-Legende, berichtet aus Kansas City: »Bennie Motens Band spielte einen Two-Beat-Rhythmus mit der Betonung auf eins und drei. Walter Pages Band betonte zwei und vier. Als diese beiden Rhythmen sich in Basies Band trafen, entstand ein gleichmäßig dahinfließender Strom – eins, zwei, drei, vier.« Count Basie nannte den sanften, aber strikten Grundbeat des Swing den »steady rump-rump-rump-rump«. Andere sprachen von einem »heiteren Uhrwerk«.

Der Grundbeat muss aber nicht immer durch einen Schlag markiert werden. Wichtig ist, dass die Band ihn fühlt. Schlagzeuger wie Elvin Jones oder Tony Williams waren bekannt dafür, dass sie über den Beat »hinweggespielt« haben. Wenn eine Bläserformation ohne Rhythmusgruppe swingt, zum Beispiel ein Saxofonquartett im Jazz, kann der Swing sogar zu einem ganz besonderen Erlebnis werden. Von der Swing-Ära bis in den Hardbop der späten 1950er Jahre war der swingende Rhythmus im Jazz eine Selbstverständlichkeit. Als die Latin-Rhythmen im Jazz aufkamen, verwendete man häufig auch Rhythmuswechsel zwischen Latin und Swing. Wenn ein Latin-Stück im Mittelteil in einen Swing-Beat wechselt, hat das oft einen »erlösenden« rhythmischen Effekt. Erst im Soul-Jazz (etwa ab 1960) und im Rock-Jazz wurden auch »straighte« Rhythmen mit gleichmäßigen Achtelnoten bei den Jazzbands populär.

Duke Ellington prägte den Satz (und schrieb die Komposition) »It don't mean a thing if it ain't got that Swing«. Das hat die Jazzwelt jahrzehntelang so übersetzt: »Es hat keinen Wert, wenn es nicht swingt.« In neuerer Zeit allerdings – und auch schon in der Free-Jazz- und Fusion-Ära – sind unzählige Jazzalben erschienen, auf denen man das Swing-Feeling vergebens sucht. Der Jazztheoretiker Ekkehard Jost schrieb einmal: »Swing stellt eine historische Kategorie begrenzter Reichweite dar, da sie für die Jazzmäßigkeit einer Musik kein hinreichendes Kriterium zu liefern vermag.« Witzbolde haben neuerdings vorgeschlagen, Ellingtons berühmten Satz so zu übersetzen: »Es macht doch nichts, wenn es mal nicht swingt.«

Benny Goodman

UNTERSTÜTZUNG

DIE NEUE APP »TONESTRO«

Von Klaus Härtel

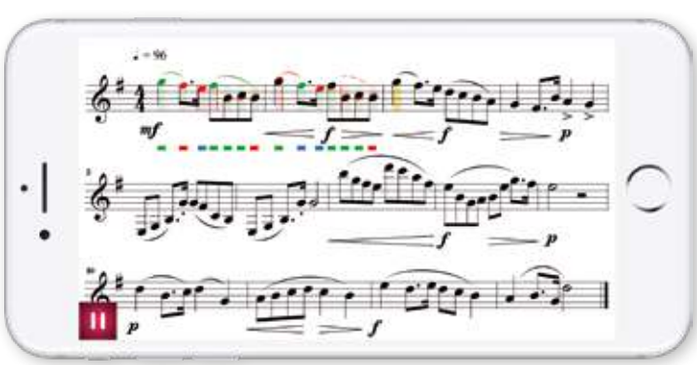
Zahlreiche Erfindungen oder Neuentwicklungen entstehen aus Zufall. Oder aus der Not des Erfinders. Oft ist derjenige, der etwas entdeckt, auf der Suche nach etwas, das ihm das Leben erleichtert. Oder wie in diesem Fall: das Üben. Denn mit der App »tonestro« und ihrem Entwickler Heinrich Huber verhält es sich genauso.

»Auf die Idee, eine App zu entwickeln, bin ich durch meine praktischen Übeerfahrungen gestoßen«, erklärt Heinrich Huber, der seit über 40 Jahren Musiker des Musikvereins Pierbach in Oberösterreich ist. In den Anfangsjahren, während der Jugend, hatte Huber nicht die Möglichkeit, den Instrumentalunterricht zu besuchen. »Vor vier Jahren habe ich mich dazu entschlossen, die Musikschule zu besuchen, um mich weiterzuentwickeln.« Und durch den Übeprozess sei er schließlich darauf gekommen, dass man sich sehr leicht Phrasen falsch einpräge, wenn man nicht stetig ein direktes Feedback dazu bekomme. Die Suche nach einer passenden App zur Unterstützung blieb erfolglos. Und so entstand eben die Idee, eine App zu entwickeln, die den Lernprozess von Musikern unterstützt. Aus der Idee wurde kurzerhand ein Entwicklungsteam, das sich aus Alexander Kogler, Christian Kapplmüller, Christoph Huber und Heinrich Huber zusammensetzt. Seit Mitte 2015 wird fieberhaft an der App »tonestro« gearbeitet. In Kürze wird sie erhältlich sein. Die zahlreichen Features versprechen schon jetzt eine vielseitige und clevere App.

Inhaltlich ist »tonestro« nicht »irgendwas Musikalisches«, sondern ist konzeptionell an die Lehrpläne von Musikschulen angelehnt und verspricht den App-Usern »effektive Lernerfolge«. Die App richtet sich im ersten Schritt zunächst an Musiker, zukünftig ist auch geplant, die Funktionen für Musikvereine auszubauen. »Grundsätzlich liefert ›tonestro‹«, präzisiert Huber, »seinen Usern Feedback zum Gespielten und gibt Tipps zur Verbesserung. In der Praxis hilft die App, Fehler, die während des Übens gemacht werden, zu reduzieren. Sei es die Stimmung, Rhythmik, Artikulation oder die Dynamik – ›tonestro‹ weist darauf hin, welche Fehlerquellen der Musiker bzw. die Musikerin meiden und folglich verbessern sollte.«

Dabei kann die App ihre User nach ihrem spielerischen Können einteilen, woraufhin man sich je nach Fortschritt musikalisch in ein höheres Level weiterentwickeln kann. »Je höher das Level, desto besser der Musiker.« »tonestro« basiert auf den vier Schwerpunkten Feedback, Notenstore, Begleitmusik und auch die soziale Komponente findet Berücksichtigung.

Der User erhält ein gehaltvolles Feedback zum Gespielten. »tonestro« analysiert jeden einzelnen gespielten Ton und gibt innerhalb von Millisekunden Feedback über die Korrektheit des Gespielten. Dadurch werden beim täglichen Training eingeübte Fehler frühzeitig erkannt, was den Lernerfolg wesentlich beschleunigt. Hinweise wie »Meistere die vorgegebenen Rhythmen ohne Instrument durch entsprechendes Tippen auf den Bildschirm. Auch hier bekommst du Live-Feedback bezüglich Korrektheit und Abweichungen. Da du hier ohne Instrument übst, kannst du dich vollständig auf die rhythmische Komponente konzentrieren«, sind dem User sehr nützlich. »tonestro« bewertet die vier Disziplinen Rhythmus, Intonation, Artikulation, Dynamik und gibt nützliche Tipps zur Verbesserung. Nach jeder Übungssession gibt es umfangreiche Auswertungen und der Übende kann verfolgen, wie er sich über die Zeit verbessert hat.



Im Notenstore kann sich der Musiker über Literatur und tolle Werke informieren, die in der App digital verfügbar sind. Neben den bereitgestellten Tracks im Levelsystem besteht auch die Möglichkeit, externe Musikstücke, von Klassik bis hin zu modernen Chart-Hits, digital zu erwerben und in die eigene digitale Notensammlung hinzuzufügen. Mit »tonestro« kann auch das Schleppen oder Vergessen von Noten endlich ein Ende haben, denn man hat sie immer in der App mit dabei. Darüber hinaus wird für viele Übungen und Musikstücke attraktive Begleitmusik angeboten.

»tonestro« stellt dem User ein integriertes Stimmgerät zur Verfügung. Und nicht zuletzt kann man sich mittels der sozialen Komponenten von »tonestro« mit anderen Musikern austauschen und vernetzen.

»Ab März startet unsere Kickstartkampagne zu ›tonestro‹«, freut sich Heinrich Huber. »Über unsere Homepage kann man sich zur App vorregistrieren und erhält alle aktuellen, wissenswerten Informationen zu ›tonestro‹. Ab dem zweiten Quartal 2018 ist die App als kostenfreie Basisversion sowie als Premiumversion in den App-Stores von Google und Apple erhältlich.«

www.tonestro.com

»MEHR ZUHÖREN!«

CLARINET & FRIENDS IN MÜHLHAUSEN

Von Klaus Härtel

Bereits zum vierten Mal lädt der Klarinettist Helmut Eisel zu »Clarinet & Friends« ein, zu Musik im Dialog. Zwischen dem 31. Mai und 3. Juni versprechen die Veranstalter einen »Riesenspaß für Jung und Alt, und ein Spaß mit Modellcharakter, denn als Musiker leben wir vor, was das tägliche Leben schön macht«. Wir sprachen mit Helmut Eisel.

Herr Eisel, der Schwerpunkt der aktuellen CLARINO-Ausgabe liegt auf dem »Rhythmus«. Wenn Sie das Wort »Rhythmus« hören – welches sind Ihre ersten Gedanken?

Tanzbare Rhythmen waren in der Kirchenmusik lange Zeit verboten, da sie »zur Unzucht anregen«. Auch heute noch ist Rhythmus zumindest für klassische Musiker nicht unproblematisch. Des Öfteren sagten sie mir bei meinen Kompositionen: »Ich bin doch kein Tanzmusiker!«

Hat man den »Rhythmus im Blut«? Oder kann man das lernen?

Ohne Puls kein Leben. Jeder Mensch hat Rhythmus. Es ist – wie so oft – nur ein Problem, sich dessen bewusst zu sein und es zuzulassen.

In Ihrem Grußwort zum Festival »Clarinet & Friends« sprechen Sie davon, dass »taktlose Menschen bei uns keinen Platz« haben. Das ist natürlich doppeldeutig – und trifft deshalb wunderbar auf das Festival zu, oder?

Genauso ist es. Leider ist Taktlosigkeit gerade eine Modeerscheinung geworden, vor allem in der Politik – wir nennen sie dort »Populismus«. Das vielleicht sogar Richtige im falschen Moment zu tun, führt nicht nur in der Musik zu Missklängen. Die Abhilfe heißt: »Mehr zuhören!«

Haben Musiker es leichter, auf andere Menschen zuzugehen? Warum ist das so?

Wir haben mit der Musik eine gemeinsame Sprache – das erleichtert vieles. Musikalisch aufeinander zuzugehen und einen ge-

Fotos: Veranstalter

meinsamen Nenner zu finden, ist tatsächlich oft einfacher als mit Worten: Man spürt die Emotionen und lässt sich nicht so leicht durch Wortklaubereien verwirren. Die Klarinette ist aufgrund ihrer Nähe zu allen Schattierungen der menschlichen Stimme für eine Vermittlerrolle natürlich ideal.

Murat Coşkun präsentiert sein neuestes musikalisches Projekt »Rhythms of Life«, das »von der Verbundenheit des Menschen mit dem Rhythmus, dem Puls des Lebens« zeugt. Inwiefern ist der Mensch mit dem Rhythmus »verbunden«?

Rhythmus ist ein Bindeglied zwischen Musik und unserem täglichen Leben. Herzschlag und Puls und die »Beats« der Musik haben eine starke Wechselwirkung.

Coşkun vermittelt zwischen den musikalischen Welten des Orients und des Okzidents, heißt es. Wo liegen die Gemeinsamkeiten, wo die Unterschiede? Und welche Herausforderungen bringt die Vermittlung mit sich?

Orientalische Musiker arbeiten einerseits mit komplexen Metren, andererseits mit Mikro-Tonintervallen, die uns Europäern nicht so geläufig sind. Wer damit nicht aufgewachsen ist, tut sich sehr schwer damit, es zu lernen. Murat ist in der Lage, diese »fremde Welt« so zu präsentieren, dass wir sie als natürliche Erweiterung unserer eigenen musikalischen Erfahrungen empfinden.

Im Rahmen von »Clarinet & Friends« zeigen Sie den Film »Wie im Himmel«. Was bedeutet dieser Film für Sie persönlich, und inwiefern ist er der »rote Faden« für »Clarinet & Friends« 2018?

»Get Together, Play Together«

Die grundlegende Idee bei »Klezmer« ist ja, dass alle Musiker Gefäße sind – mit der Aufgabe, Musik an die Menschen weiterzugeben. Obwohl bei »Wie im Himmel« das Wort Klezmer nicht vorkommt, finde ich die Klezmer-Idee nirgendwo so schön präsentiert und konsequent umgesetzt wie in diesem Film.
Außerdem hatte ich 2009 die musikalische Leitung der Schauspielversion dieses Films bei den Domfestspielen Bad Gandersheim mit meinem Lieblingsregisseur Johannes Klaus. Sowas verbindet enorm!

Welche Programmpunkte des Festivals stehen noch auf der Agenda – und welches sind Ihre persönlichen Highlights?

Wir starten die Konzerte wie immer klassisch, diesmal mit der Flötistin Wally Hase und ihrem Gitarristen Thomas Müller-Pering. Freitag spielt dann Murat Coşkun mit seinem Projekt. Samstag habe ich Joscho Stephan mit seinem Trio eingeladen – ich stehe mit dieser Gruppe ja nun seit neun Jahren mit einem virtuosen Mix aus Gypsy Swing und Klezmer auf der Bühne, und es macht einfach jedes Mal einen Riesenspaß. Und der Sonntag gehört der Begegnung der Musiker aus Mühlhausen und Umgebung mit unseren Workshop-Teilnehmern.
Highlights für mich sind überhaupt immer die Begegnungen: Unsere Workshop-Teilnehmer spielen jeden Abend ein Stück gemeinsam mit den internationalen Profis, und ich selbst habe mein »Hausrecht«: Ich darf mit jeder Gruppe ein Stück spielen! Wir hatten in den letzten Jahren sehr bewegende Momente, und ich freue mich sehr auf 2018.

clarinet-and-friends.de

»Rhythms of Life« mit Arezoo Rezvani (links) und Murat Coşkun

LUST AUF WEITERBILDUNG?

Das **Fachmagazin für Blasmusik** richtet sein zentrales Augenmerk auf Aus-, Fort- und Weiterbildung sowie Wissensthemen in der Bläsermusik unter dem Motto: **»CLARINO bringt mich weiter!«**

Jahres-, Mini-, Studenten-,
Geschenkabo unter

clarino.de/abo

Digitale Einzelhefte und Abo

JETZT BEI Google Play

Erhältlich bei amazon

Laden im App Store