

Friedhilde Trüün

Sing Sang Song III

Praktische Stimmbildung
für Jugendliche

Chorleiterband mit CD

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – 24.042/10
1. Auflage 2018

Der Chorleiterband mit CD ist Bestandteil des Sets *Sing Sang Song III*.
Carus 24.042 / ISMN M-007-18828-3 / ISBN 978-3-89948-301-7

Der Notenteil zu *Sing Sang Song III* (editionchor) ist auch separat in Chorstärke erhältlich (Carus 24.042/05).

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Layout: Carus-Verlag
Umschlaggestaltung: Carus-Verlag unter Verwendung der Reihengestaltung von Christiane Hemmerich, Tübingen
Zeichnungen: Friedhilde Trüün
Fotos: Sven Cichowicz, außer S. 10 (privat) und S. 87 (Frank Lindemann)

Inhalt

I.	Vorwort	5
II.	Zur Verwendung des Buches	6
III.	Me & You	8
IV.	Besonderheiten der Altersstufe: Pubertät und Stimmwechsel	10
V.	Probensituationen	14
	1. Aufmerksamkeit	14
	2. Atmung	15
	Zwerchfellimpuls	15
	Reflektorische Atmung	16
	Langatmung	16
	Chorisches Atmen	17
	3. Ausdruck	17
	4. Aussprache	18
	Fremdsprachen	18
	Vokale	18
	5. Intonation	19
	6. Klang	20
	Resonanzräume	20
	„Knödeln“	20
	„Hauchen“	21
	7. Registerausgleich	21
	8. Rhythmus	21
	9. Tonhöhe	22
	10. Vermittlung	22
VI.	Einsingen und Probenarbeit	24
	1. Ankommen und Probenbeginn	24
	2. Einsingen: Vorschlag 1.	24
	3. Einsingen: Vorschlag 2.	26
	4. Probenbeispiel	28
VII.	Die Lieder	30
	1. Hawaii Start Up	30
	2. Come on, sing with me now	33
	3. Hayé Hamé	37
	4. Wearing my long wing feathers	40
	5. Die Gedanken sind frei	43
	6. Leise zieht durch mein Gemüt	47
	7. Wenn ich ein Vöglein wär	50
	8. Die schöne Tilla	53
	9. Närrische Träume	57
	10. Alles nur geklaut	61
	11. Scarborough Fair	64
	12. For the longest time	67
	13. Ich träume mir ein Land	71
	14. Nun zur Ruh.	75
	15. Langue, geme	79
	16. Guter Mond, du gehst so stille	83
VIII.	Literaturhinweise	86

I. Vorwort

Wie begegne ich den Heranwachsenden in meinem Jugendchor, wenn sie auf einmal die jahrelang bewährten, geliebten und oft schon ritualisierten (Stimmbildungs-)Geschichten und methodischen Ansätze als zu „kindisch“ empfinden?

Wie halte ich die Jungen weiterhin im Chor, wenn sich erste Anzeichen des Stimmwechsels bemerkbar machen, und wie kann ich Stimmwechsler im Chor einbeziehen?

Wie werde ich dabei auch den Mädchen im Chor gerecht, die ihren Stimmwechsel bereits früher vollzogen haben und nun darauf brennen (und oft auch schon in der Lage dazu sind), anspruchsvollere Literatur zu singen?

Wie kann ich alters- und entwicklungsangemessen auf die Pubertierenden eingehen, ohne die einen zu über- und die anderen zu unterfordern?

Solche Fragen begegnen mir immer wieder in meinem Choralltag mit Jugendchören und bei Fortbildungen. Als langjährige Chorleiterin bin ich selber regelmäßig mit dem Phänomen Stimmwechsel konfrontiert, und ich erfahre, dass der Umgang mit Teenagern einerseits immer wieder neu herausfordernd, andererseits zugleich auch wunderbar bereichernd ist.

Nachdem ich in den beiden Vorgängerbänden Ideen für die Stimmbildung in Kinderchören präsentiert hatte, möchte ich mit *Sing Song Song III* nun Impulse für die Singe-Arbeit mit Jugendlichen setzen. Basierten *Sing Song Song I* und *Sing Song Song II* auf Stimmbildungsgeschichten für Kinder, so sind in dem vorliegenden Veröffentlichungswerk 6 eigens für Jugendchöre erstellte Arrangements Ausgangspunkt meiner Ausführungen. Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen haben mir zugehörigen Anteil inspirierende Angebote vielfältiger Art zur Verfügung gestellt. Eine abwechslungsreiche Auswahl

- vornehmlich ganz verschiedenen Genres, die auf ebenso unterschiedliche Weise die Stimme der Jugendlichen berühren und auch erweitern, die die Musikstücke von den verschiedensten Zeiten und Stilen, die Neugierde wecken auf mehr, die die Jugendlichen zum Singen auf verschiedenen Anforderungsniveaus, die die Jugendlichen lustvoll singen lassen mit Freude und Elan.

Sing Song Song III verfolgt dreierlei Ziele:

1. Es soll den Jugendlichen für eine altersangemessene **Stimmbildung** zur Verfügung stellen.
2. Es soll ihnen für die konzertfähige **Erarbeitung** des vorgeschlagenen Repertoires Hilfestellung in Form von Ideen und Hand geben.

Es ist die Aufgabe der Chorleiterin **Anregung** sein, diese Ideen in ähnlicher Weise auf andere Lieder und Stücke zu übertragen.

Männliche Chorleiter mögen sich ebenfalls angesprochen fühlen, wenn ich hier aus meiner weiblichen Perspektive als „Chorleiterin“ schreibe. Der besseren Lesbarkeit halber verzichte ich auf die doppelte Schreibweise „Chorleiterinnen und Chorleiter“ und unterscheide wegen der geschlechtsspezifischen Besonderheiten des Stimmwechsels die grammatikalische Form nur bei den Chorsängerinnen und Chorsängern.

Ein besonderer Dank gilt „meinen“ Tübinger Jugendlichen, mit denen ich die Lieder ausprobieren konnte und die durch ihre Reaktionen meine Ausführungen beeinflusst haben. Außerdem danke ich dem Carus-Verlag und meiner Lektorin Barbara Großmann für ihre geduldige Unterstützung.

Tübingen, im Mai 2018

Friedhilde Trüin

II. Zur Verwendung des Buches

Kapitel VII. **Die Lieder** bildet das Kernstück des vorliegenden Chorleiterhefts zu *Sing Sang Song III*. Jedem der 16 Lieder aus der *editionchor* ist ein Unterkapitel gewidmet, das sich in die folgenden Abschnitte gliedert:

- **Zum Lied:** allgemeine Informationen zum Lied, zu dessen Herkunft und Geschichte, ggf. zum Arrangeur, zum Aufbau oder zu besonderen Herausforderungen, die damit verbunden sind,
- **Me & You:** kurze Patterns, die nach dem Call & Response-Prinzip unterschiedliche Aspekte der Stimmbildung und/oder der Liederarbeitung thematisieren,
- **Übung(en):** ggf. weitere Ideen, die nicht durch Me & You-Patterns realisiert werden können,
- **Tipps:** Hinweise, wo Vereinfachungen vorgenommen werden können, Ideen für eine Darbietung im Konzert, Anregungen für weitergehendes Repertoire u. v. m.

Die Teile „Me & You“ sowie „Übung(en)“ enthalten die eigentlichen stimmbildnerischen erarbeitungstechnischen Ideen zum Lied. Sie werden grundsätzlich auswendig erarbeitet. Da jede Probe ihren individuellen Schwerpunkt hat, ist es sinnvoll, die Übungen und Me & You-Patterns jeweils darauf abzustimmen und nur eine geeignete Auswahl zu verwenden, v. a. die Reihenfolge zu ändern. Ggf. müssen dann die Übergänge zwischen den Patterns angepasst werden, z. B. durch Transposition, um einen geeigneten Startton für das anschließende Pattern zu erreichen. Es sei darauf hingewiesen, dass in den Me & You-Patterns, wie in den Übungen, falls dort Stellen aus einem Chorstück zitiert werden, die Begleitung im Vergleich zur Liedfassung teilweise vereinfacht wurden. Es steht natürlich der Chorleiterin frei, die originalen Harmoniken zu verwenden oder – noch besser – ganz ohne Klavierbegleitung zu arbeiten. Bei den Me & You-Ideen wird zur besseren Unterscheidung von den „Übungen“ immer der Ausdruck „Patterns“ verwendet. Nähere Ausführungen zum Thema „Me & You“ sind im entsprechenden Kapitel III. **Me & You** zu finden.

Ich bin mir bewusst, dass meine Ideen anderen Chorleiterinnen als Inspiration und Ideenquelle dienen können, falls sie toll und kreativ aus vorhandenem Liedmaterial in ähnlicher Weise Patterns erarbeiten und der Probenarbeit auf diese Weise methodisch neue Impulse zufließen lassen. Sowohl die Me & You-Patterns als auch die Übungen erheben keinen Anspruch auf die vollständige Abdeckung aller stimmbildnerischen Fragen oder aller besonderen Schwierigkeiten bei der Begleitung und Arrangements, das wäre im gesteckten Rahmen gar nicht möglich. Daher werden verschiedene stimmbildnerische Aspekte exemplarisch bei dem einen oder anderen Lied behandelt und bei einzelnen Liedern unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, auch um mögliche Wiederholungen in den einzelnen Kapiteln zu vermeiden.

Die Arbeit mit pubertierenden Jugendlichen ist auf vielerlei Weise herausfordernd und bereichernd. Für die Chorleiterin ist natürlich das Thema Stimmwechsel eine zentrale Frage, nicht nur bei den Jungen, sondern auch bei den Mädchen. Und so wie bei jeder und jedem Heranwachsenden die stimmphysiologische Entwicklung ihr eigenes Tempo hat, so unterschiedlich kann auch der Entwicklungs- und Reifestand der Jugendlichen in anderen Bereichen sein. Diesen Fragen widmet sich Kapitel IV. **Besonderheiten der Altersstufe**.

Das vorliegende Buch geht davon aus, dass die Jugendlichen (etwa ab der 5. Klasse) bereits in Schul- und/oder Kinderchören Singerfahrungen gemacht haben und dass die Mädchen bzw. die heranwachsenden jungen Frauen eine Vorstellung von ihrer eigenen Stimmlage haben. Naturgegebenermaßen sind Jungen im und nach dem Stimmwechsel von den Veränderungen ihrer Stimme erheblich mehr verunsichert. Viele können ihre neue Lage noch nicht einschätzen und sind für geduldige Begleitung und wertschätzenden Umgang in dieser Phase dankbar. Selbstverständlich sind Respekt, Aufmerksamkeit und Offenheit in diesem entwicklungs-sensiblen Lebensabschnitt für Jungen wie Mädchen gleichermaßen wesentlich.

Viele Dinge, die mir besonders wichtig sind, kommen in meinen Ausführungen immer wieder vor. Diese Aspekte habe ich vorab in einem Kapitel zusammengefasst, das problemorientiert den Chorleiterinnen Hilfestellungen an die Hand geben soll und auf das immer wieder verwiesen wird. An der jeweiligen konkreten Stelle kann die entsprechende Ausführung zu diesem Thema dann knapp gehalten werden. Für das Verständnis der liedbezogenen Ausführungen ist darum das Kapitel **V. Probsituationen** darum unerlässlich. Es präsentiert in alphabetischer Reihenfolge zehn ausgewählte situationsbezogene Themenbereiche:

1. Aufmerksamkeit
2. Atmung
3. Ausdruck
4. Aussprache
5. Intonation
6. Klang
7. Registerausgleich
8. Rhythmus
9. Tonhöhe
10. Vermittlung

Zu vielen Situationen, die jede Chorleiterin kennt (z. B.: die Intonation nicht sauber, der Klang ist hauchig oder es fehlt der „Groove“, etc.) stelle ich meine Ideen und Erfahrungen vor, in der Hoffnung, dass andere in ähnlicher Situation daraus Anregungen gewinnen können.

Den (meist) liedspezifischen Übungen und Me & You-Patterns der 16 Liedkapitel vorangestellt sind außerdem Vorschläge für allgemeine Einstimmübungen, die der eigentlichen Arbeit am Lied vorangestellt werden können. Ein konkretes Beispiel, wie die Erarbeitung eines Liedes mit vorgeschlagenen Patterns und Übungen aussehen könnte (siehe Kapitel **Singen und Erarbeitung**).

Im Abschnitt „Tipps“ in jedem Kapitel soll über den Rahmen der Liederarbeit im engeren Sinne hinaus auf die Möglichkeiten des flexiblen Umgangs mit dem Notentext aufgezeigt werden. Was kann bei einer Männerstimme fehlen? Wie können Stimmwechsler einbezogen werden? Wo können Vereinfachungen vornehmen? Wie könnte eine Darbietung im Konzert aussehen? Wo passen Instrumente oder choreographische Elemente dazu? Und nicht zuletzt: Wo kann ich ähnliches Repertoire oder weitergehende Ideen, wenn mein Chor Spaß an dem Lied gefunden hat?



III. Me & You

Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Buch den „Me & You“-Patterns zu, die im Zentrum meiner sängerischen Arbeit mit Jugendlichen stehen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass diese geraffte, nach dem Call & Response-Prinzip strukturierte und weitgehend non-verbale Vorgehensweise sehr aufmerksamkeitsbindend und effektiv ist und sich besonders für die Arbeit mit Jugendlichen eignet, denn:

- Die Patterns folgen direkt aufeinander und es entstehen keine Pausen, die den „Flow“ stören. Vielmehr entwickelt sich eine Art „Groove“ des Grundschlags, der es erleichtert, sich in Rhythmus und Charakter, Stimmung und Ausdruck des Gesamten einzufinden.
- Der stete Fluss des Grundrhythmus und das „Vorangehen“ der Chorleiterin gegenüber dem gemeinsamen Nachahmen durch die Gruppe nehmen gerade zurückhaltenderen, etwas schüchterneren Jugendlichen die Hemmungen, bestimmte Dinge stimmlich oder choreografisch zu wagen und auszuprobieren. Umgekehrt bleibt aber bei dem gestrafften Ablauf der Me & You-Methode wenig Raum und Bühnenfläche für „Verhaltensoriginalität“ pubertierend-provokantes Betragen.
- Die Me & You-Patterns ermöglichen das Proben unterschiedlichster Aspekte: allgemeine stimmbildnerische Ansätze lassen sich ebenso damit üben wie lernerbezogene schwierige Einzelstellen, stilistische Besonderheiten, Aussprache und Ausdruck und sogar choreografische Zusätze.
- Durch Vorsingen und Nachsingen kann die Chorleiterin ihre Vorstellung von Klang oder musikalischer Gestaltung einfacher und klarer vermitteln als durch Erklären.
- Durch Auswendigsingen liegt der Fokus nicht auf der Notation, sondern die Aufmerksamkeit ist zentriert auf das WAS (Töne und Text) und das WIE (Klang und Ausdruck) der kurzen Patterns.

Ein zügiges Vorgehen ist immer auch ein gutes Vorgehen. Damit ein zügiges Vorgehen möglich ist, ist bei der Vorbereitungsphase die geeigneten Patterns ausgewählt und selbst ausprobiert werden. Mit den Vorbereitungen mögen Hilfestellung dazu bieten oder auch nur als Anregung dienen, eigene Patterns zu entwickeln. Mit ein wenig Erfahrung werden Sie nach einiger Zeit in der Lage sein, viele Probleme bei der Liederarbeit spontan mithilfe von Me & You-Patterns lösen zu können, lassen Sie sich darauf ein und probieren Sie es aus!

Die Me & You-Patterns sind grundsätzlich, wenn nicht explizit anders angegeben, für den gesamten Chor gedacht, egal aus welcher Stimme sie ggf. entnommen sind. Die Angabe der entnommenen Stimme/Takte über dem Notenbeispiel dient nur der Orientierung der Chorleiterin und nicht als Angabe, dass nur diese Stimme singen soll. Damit hier kein Missverständnis entsteht, werden Me & You-Beispiele, die der Tenorstimme entnommen, jedoch zur Übung auch für die Frauenstimmen gedacht sind, immer im nicht-oktavierten Violinschlüssel notiert.

Die Me & You-Patterns können unterschiedlich lang sein, um sinnvolle musikalische und probentechnische Abschnitte wiedergeben zu können. Es bietet sich an, auf der letzten Zählzeit im Takt eine Pause (oder als letzten Ton einen längeren Notenwert) zu setzen, damit die Wiederholung des Patterns wieder auf Schlag 1 beginnen kann. Oder aber auf Zählzeit 1 kann eine „Impulspause“ stehen, in der z. B. geschnipst wird. Damit der „Flow“ immer weiterläuft, dürfen notfalls auch Takte unvollständig bleiben.

Die Kommunikation mit dem Chor erfolgt während der „Me & You-Phase“ möglichst non-verbal: musikalisch durch Vormachen und Imitieren, aber auch durch Dirigat, Gestik, Mimik und Körperhaltung. Man kann fantasievoll Altbewährtes und Eigenes kombinieren, Neues ausprobieren und definieren. Auch hier sollen meine Ideen nur Anregung sein. Seien Sie mutig und kreativ!

Handzeichen der Chorleiterin können auch vermitteln, wenn (ausnahmsweise) nur eine Stimmgruppe singen soll oder wenn Patterns kombiniert werden sollen. Dies ist immer wieder möglich, gerade wenn einzelne Stimmen nacheinander nach dem Me & You-Prinzip einstudiert werden. Aus diesem Grund habe ich die Patterns (im Unterschied zu den Buchstaben der Übungen) mit Zahlen bezeichnet, die durch Handzeichen gezeigt werden können. Manchmal werden Patterns auch sequenziert auf einer anderen Tonstufe wiederholt, z. B. um einen besseren Übergang zum nächsten Pattern zu schaffen oder um schrittweise eine bestimmte Zieltonhöhe zu erreichen. Auch dies lässt sich ohne Worte verdeutlichen.

AUF EINEN BLICK

Me – Vorsingen kurzer Patterns durch die Chorleiterin

You – Wiederholung der Patterns durch den Chor

Me & You Patterns sind

- **knapp**, sie sollten flott und
- **ohne große Unterbrechungen** angeführt werden, an
- **wenig bis gar nicht** verbal, daher hauptsächlich
- **effektiv** ist trotzdem möglich mit wenig Sprache. So bleiben sie
- **prägnant und einprägnant**. Sie sind
- **strukturiert** und vorher
- **leicht vorzumachen** und grundsätzlich
- **mit mehreren Stimmen** nacheinander oder als Circle / Loop
- **ausreichend** zu singen.

IV. Besonderheiten der Altersstufe: Pubertät und Stimmwechsel

Das Alter zwischen etwa 11 und 16 Jahren ist eine Zeit der Wandlungen: der Persönlichkeit im Allgemeinen und der Stimme im Besonderen. In Bezug auf den Wachstums- und Entwicklungsprozess der Stimme spricht man von Mutation oder Stimmwechsel.¹ Die Veränderungen finden zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unterschiedlicher Ausprägung sowohl bei Jungen als auch bei Mädchen statt. Die Mädchenstimme wandelt sich früher als die Knabenstimme, etwa im Alter von 11–13 Jahren, die der Jungen in der Regel erst zwischen 13 und 15 Jahren. Doch es kann immer wieder Ausnahmen geben: Sogar 11-jährige Jungen habe ich schon erlebt, die bereits einen vollständigen Stimmwechsel vollzogen hatten.

Stimmwechsel bei Jungen

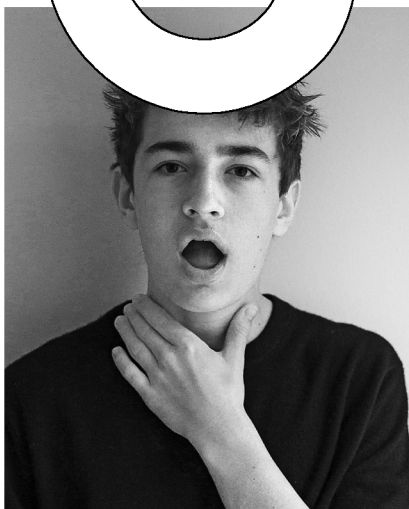
Bei den Jungen erfolgt die Verwandlung der Stimme sozusagen von der Geige zum Violoncello bzw. Kontrabass später als bei den Mädchen und oft erst lange nach Beginn der Pubertät. Der Muskelaufbau ist längst vollzogen, wenn endlich im Alter zwischen 13 und 15 Jahren der Stimmwechsel stattfindet: die Stimmritze wächst, die Stimme wird tiefer. Mit Ungeduld erwarten die Jungen diesen Wandel als Zeichen ihrer Männlichkeit und versuchen oft bereits tiefer zu sprechen als sie es entsprechend dem Entwicklungsstand ihrer Stimme könnten und sollten. Für die Stimmritze ist ein solches Gespür seitens der Stimmbildnerin und/oder Chorleiterin wichtig, da sowohl die Sopran- als auch die Singstimme sollten zu Beginn des Stimmwechsels noch nicht zu sehr in die Tiefe geführt werden.

Der Stimmwechsel verläuft bei jedem Jungen individuell, aber nur wenige Jungen verlieren vollständig die Kontrolle über ihre Stimme. Klang und Stimmhöhe verändern sich. Der Mutierende ist i. d. R. zunächst im Alt oder im Tenor am besten aufgehoben. Die Entscheidung nach musikalischen und gesangspädagogischen Überlegungen ist entscheidend. In einigen Fällen können Stimmwechsler noch im Sopran singen, nur die Mittellage zwischen f^1 und h^1 ist für die meisten schwierig zu singen. Bei manchen Jungen ändert sich der Stimmumfang so schnell, dass nicht gewöhnlich sein kann, dass sie zu einem Zeitpunkt eine zu ihrem aktuellen Stimmumfang passende Stimme haben.

Ich möchte ich meine Erfahrungen beschreiben: Ein 14-jähriges Kinderchorkind ein guter und sicherer Sänger. Nun ist er im Stimmwechsel. Ich singe ihm den singenden Ton f in meiner Lage, also f^1 , vor. Er möchte ihn sofort nachsingen, während des Hörens mit dem Singen. (Das ist kein ausgesprochenes Nachsingen, denn wichtig ist immer: erst zuhören, dann nachsingen.) Sein Nachsingen bitte ihn, die Hand sachte an den Kehlkopf zu legen und auf die Vibration in seinem Halsbereich zu achten. Seine alte Stimmlage wird er oberhalb des Kehlkopfes spüren, seine neue Stimme unterhalb. Ich singe ihm nun den Ton in seiner neuen Lage vor, und während des Zuhörens singt Felix nicht mit. Nun kann er den Ton richtig wiedergeben. Weitere Töne singe ich ihm in seiner Stimmlage vor und, er kann alle im Bereich von f bis e^1 richtig nachsingen. In der Mittellage aufwärts von f^1 bis h^1 kommt kein Ton, danach singt er in seiner alten Knabenstimme wieder mit.

Mein Fazit: In einer Übergangszeit kann es hilfreich sein, einem Stimmwechsler Töne in seiner eigenen (neuen) Lage anzugeben bzw. vorzusingen, so wie er es aus dem Kinderchor kennt. Eine weibliche Chorleiterin muss also eine Oktave tiefer anstimmen. Nach 2–3 Wochen singe ich Töne sowohl in seiner Lage als auch in meiner Lage vor, und nach weiteren 2 Wochen gelingt es dem Mutierenden in der Regel, Töne oktaviert wiederzugeben, wenn ich sie ihm nur noch in meiner hohen Stimmlage vorsinge. Jeder Junge reagiert anders, lernt anders und setzt das Gelernte anders um. Manche haben von vornherein kein Problem mit dem Oktavieren. Es gilt in jedem Fall ein individuelles Vorgehen.

¹ Von „Stimmbruch“ möchte ich nicht sprechen, da es sich nicht um einen „Bruch“, sondern um einen Registerwechsel der Stimmlage handelt.



Stimmwechsel bei Mädchen

Bei Mädchen findet der Stimmwechsel nicht nur früher statt, sondern verläuft auch wesentlich unauffälliger. Die Stimme kann sich in dieser Zeit rau oder behaucht anhören und wenig steigerungsfähig sein. Meistens dauert diese Phase nur 2–3 Monate, und das akustische Ergebnis ist bei den Frauenstimmen bei weitem nicht so deutlich wahrzunehmen wie bei den Männerstimmen, auch wenn sich der Registerwechsel bei Mädchen im Laufe des Wachstums um mehrere Töne nach unten verschieben kann. Zudem klingt das Brustregister von Frauen für uns nicht in dem Maße „männlich“ wie das Kopfreger von Männerstimmen „weiblich“ klingt. In den meisten Fällen ist es so, dass die Mädchenstimme tiefer wird, in anderen Fällen kann sie danach die Höhen sogar besser erreichen, und manchmal bleibt die Stimme auch weitgehend unverändert. Hier kann meines Erachtens keine eindeutige Aussage getätigt werden. Sicherlich sind weitere wissenschaftliche Ergebnisse noch zu erwarten.

Eine wichtige Phase der persönlichen Entwicklung

Unabhängig von ihrem stimmlichen Reifungsprozess muss man Jungen wie Mädchen in der sensiblen Phase der Pubertät gleichermaßen mit besonderem Einfühlungsvermögen begegnen. Abgesehen von der körperlichen Entwicklung (die sehr individuell vonstatten gehen kann), ist das Alter zwischen etwa 11 und 16 Jahren mit der zunehmenden Selbstständigkeit und der allmählichen Ablösung vom Elternhaus eine Zeit der Identitäts- und Rollenfindung. Die Jugendlichen sind auf dem Weg zu eigenständigen Persönlichkeiten, die ihren Platz in der Gesellschaft einnehmen und ihre grundlegenden sozialen und interkulturellen Fähigkeiten erproben. Verbunden damit ist eine latente Unsicherheit und ein stetes Hin- und Herbewegen der Gefühlswelt. Innere und manchmal auch äußere Konflikte sind vorprogrammiert, tagesformabhängige Stimmungsschwankungen und sehr häufiges Rückzug- und Draufgängertum, Schüchternheit und Extrovertiertheit können nahe beieinander liegen und bei jedem und jeder Jugendlichen ihre eigene Ausprägung finden. Meine Erfahrung ist, dass der Gesang und der Kontakt in der weiblichen Chorgesellschaft sowohl Stabilität und Halt als auch ein „Standing“ in der Chorgesellschaft unter Jugendlichen geben kann, was nicht zu unterschätzen ist.

Chor als Gemeinschaft

Ein Chor ist eine stete soziale Interaktion, nicht nur zwischen dem Chor und der Chorleiterin. Musik im Chor kann nur durch „Teamwork“ entstehen, durch ein Zusammenfügen einzelner Stimmen zu einem gemeinsamen Klangerlebnis. Jeder hört auf den anderen und trägt seinen eigenen verantwortlichen Teil zum Ganzen bei. Zugleich transportiert Musik in der Chorleitung Emotionen, nicht nur durch den Singtext, sondern durch ihren gesamten Klang. Jeder beim Singen in gewisser Weise ein Stück von sich selber preis. Es kann eine Herausforderung für die Jugendlichen sein, sich hierauf einzulassen. Die Chorleiterin muss sie in die Hand nehmen, um sie zu einer klingenden Gemeinschaft zusammenzuführen, und dabei viel Feingefühl walten lassen. So sollten etwa stimmbildnerische Beispiele gewählt werden, welche die Jugendlichen nicht „kompromittieren“. Gespitzte Lippen mit der Schmolleschnute“ zu umschreiben, ist für diese Altersstufe sicherlich unverfänglicher als das naheliegende Bild eines „Kussmunds“. Auch wenn es sich um eine negative Assoziation handelt, wäre der Schmolleschnute“ hier ggf. das bessere Beispiel.

Eine positive Zugewandtheit im richtigen Maß hilft allen – Chorsängerinnen wie Chorsängern. Und sicher ist auch: Wenn eine Probe oder Aufführung gelingen soll, darf das Loben nicht fehlen. Mein Motto aus dem Kinderchor „Loben zieht nach oben“ gilt für Kinder wie für Jugendliche gleichermaßen, auch wenn Pubertierende Lob anders auffassen als Kinder. Manchmal reicht ein anerkennender Blick nach einem schönen Auftritt oder ein nach oben gestreckter Daumen. Mein Motto hier: „Non-verbal bringt's total“. Jeder Teenager geht anders mit Anerkennung um und lässt sich dadurch mehr oder weniger motivieren. Das richtige Maß ist wichtig, und ein selteneres, aber gezieltes Lob kommt sicherlich bei jedem an – mehr noch als ein häufiges, unspezifisches Loben.

Bei vielen ChorsängerInnen im Teenageralter erlebe ich ein hohes Maß an Zielstrebigkeit und Selbstdisziplin. Oftmals singen sie noch in weiteren Chören oder engagieren sich in vielfältigen schulischen, kirchlichen oder sozialen Bereichen. Sie leben in einem Netz von Beziehungen.

Der Beziehungsarbeit muss darum in dieser Lebensphase eine besondere Bedeutung beigemessen werden. Die Heranwachsenden sind in ihrer Entwicklungssituation unsicher und daher noch mehr auf zuverlässige, tragfähige Beziehungen angewiesen, in denen sie sich geborgen und sicher fühlen können, wenn sie ihre Schritte in die Selbstständigkeit wagen. Die Chorgemeinschaft oder die Klasse sollte darum einen geschützten Raum des Vertrauens bieten. Das ist auch eine wichtige Voraussetzung dafür, sich beim Singen „öffnen“ zu können.

Besonders zu Beginn des Stimmwechsels sind vor allem die Jungen verunsichert. Die Chorleiterin wird versuchen, ein Gespür für diese Situation zu entwickeln, um angemessen reagieren zu können. Umgekehrt sollte sie aber auch nicht zu viel agieren, denn der Grat ist schmal: zu wenig ist nicht genug, zu viel kann überfordern. Ich mache die Erfahrung, dass Jungen in dieser Phase mehr Aufmerksamkeit benötigen als Mädchen. Insbesondere wenn zur Zeit des Stimmwechsels zugleich ein Wechsel der Bezugspersonen stattfindet, ist dies häufig ein Anlass für Mutierende, den Chor zu verlassen. So wäre es wünschenswert, dass die Leiterin des Unterstufenchors in der Schule auch die Kontinuität zum Mittelstufenchor gewährleistet, oder dass der Übergang vom Kinderchor in den unter anderer Leitung stehenden Jugendchor entweder zu einem frühen Zeitpunkt vor dem Stimmwechsel stattfindet oder aber durch frühzeitigen Kontakt gut vorbereitet wird.

**Singpause
zur Zeit des
Stimmwechsels?**

Hat man im 18. und 19. Jahrhundert noch versucht, die hohe Knabenstimme so lang wie möglich zu halten, so steht in jüngerer Zeit vielmehr die Ausbildung der neu erworbenen Männerstimme im Vordergrund. Heutzutage schließen die wenigsten Chorleiterinnen Stimmwechsler vom Chorgesang aus. Die nunmehr glücklicherweise in einer vortretenden Position, dass Singen während des Stimmwechsels der Stimme schade, ist z.B. nicht stichhaltig begründet. Der gerne angeführte Hinweis, die Stimme nicht zu hoch oder zu tief singen zu lassen, ist zu unspezifisch, und eine Überanstrengung der Stimme soll ohnehin in allen Situationen und Stimmlagen vermieden werden, nicht nur bei Mutierenden zur Zeit des Stimmbruchs. Ralf Schnitzer schreibt treffend, dass ein junger Mensch während des Wachstumsschubens der Gelenke vom Arzt ja auch keine Bettruhe verordnet bekommt, sondern dass er stattdessen mit den neuen Bedingungen seines Körpers umgehen lernen muss.²

Ein vorsichtiges Vorgehen der Stimme unter ständiger Beobachtung durch Stimmbildnerinnen wäre eine ideale Vorgehensweise im Umgang mit Stimmwechslern. Fachleute plädieren für eine behutsame Singweise während des Stimmwechsels, sowohl bei den Knaben als auch bei den Mädchen. Dies ist in allen Chören so einfach zu realisieren. Eine einzelne Lehrkraft im Schulchor kann eine individuelle Betreuung sicherlich weniger gewährleisten als ein eigenständiger, großräumiger Chorgesang mit eigener Stimmbildnerin. Zwischen einem entsprechenden Schonprogramm von professionellen Vielsängern und dem fröhlichen, aber trotzdem behutsamen Einfachgesang in Schulchören liegt natürlich ein Unterschied. Dennoch gibt es Wege und Möglichkeiten, auch im schulischen Umfeld oder in weniger gut ausgestatteten Chören auf die Bedürfnisse von Stimmwechslern im Chorverband Rücksicht zu nehmen. Dieses Buch zeigt in den Ausführungen zu den einzelnen Liedern zahlreiche Ideen dazu auf.

Weitersingen

Zahlreiche Gründe sprechen dafür, die Mutierenden im Chor zu halten. Ganz pragmatisch haben viele Chorleiterinnen natürlich den in vielen Chören herrschenden Mangel an Männerstimmen im Blick. Würde man die Jungen während des Stimmwechsels aus dem Chor nehmen, liefe man Gefahr, dass sie sich andere Aktivitäten suchen und nicht mehr in den Chor zurückkehren. Doch was ist das Beste nicht nur für den Chor, sondern in erster Linie für die stimmliche und musikalische Entwicklung der Jungen? Aus meiner Erfahrung plädiere ich hier auf jeden Fall für das Weitersingen, verknüpft mit der differenzierten Wahrnehmung einer Chorleiterin, Stimmentwicklerin und Bezugsperson, die den Jugendlichen nur das Beste angedeihen lassen möchte:

² Ralf Schnitzer, *Singen ist Klasse, Lehrerband*. Mainz 2008, S. 29.

Jungen im Stimmwechsel machen die Erfahrung, dass beim Sprechen häufig ein unkontrolliertes „Kieksen“ auftritt. Dieses wird verursacht durch eine phasenweise nicht parallele Wachstumsentwicklung der Stimmlippen. Manche Mutierenden sind durch diese von ihnen so empfundene „Unzuverlässigkeit“ ihrer Sprechstimme sehr verunsichert, sie ziehen sich zurück und vermeiden das Sprechen überhaupt. Doch die Singstimme funktioniert in dieser Zeit manchmal besser als die Sprechstimme, und ich habe die Erfahrung gemacht, dass Jungen im vertrauten Chorverband auch mal ein Kieksen ihrer Stimme in Kauf nehmen, zumal sie ja gerne weiterhin zur Chorgemeinschaft dazugehören möchten.

Jungen, die bereits im Kinderchor gesungen haben, verfügen sowohl über vertiefte Erfahrungen mit ihrer Stimme als auch über Probentechniken und -disziplin. Von diesen Vorkenntnissen können sie auch in der Phase des Stimmwechsels profitieren. Sie helfen ihnen, schrittweise in die neue Situation hineinzuwachsen und die veränderte Stimme kennenzulernen. Nach einer längeren Singpause wären die jungen Männer viel abrupter und unvorbereiteter mit dem veränderten Klang und der veränderten Tonlage ihrer Stimme konfrontiert. Das schrittweise Hineinwachsen in die neue Situation ist nicht nur auf die Physiologie der Stimme beschränkt, sondern kann auf das gesamte musikalische Umfeld ausgeweitet werden: Wie oben erläutert, lernen die Mutierenden z.B. nach und nach, Töne oktaviert abzunehmen oder eine Klangvorstellung erst im oktavierten Violineklavier und dann im Bassklavier zu entwickeln. Hierbei leitet nicht nur die Chorleiterin an, sondern die Mutierenden werden von den „alten“ Männerstimmen des Chores (die dieselben Erfahrungen gemacht haben) aufgenommen und unterstützt. Das gibt Mut und Selbstvertrauen.



V. Probensituationen

Das vorliegende Kapitel beschreibt Situationen während einer Chorprobe, die jede Chorleiterin aus Erfahrung kennt, z. B.: Der Sopran liegt in hoher Tonlage, die vorbereitet werden muss, der Tenor benötigt Hilfen für eine intonatorisch schwierige Stelle oder der Alt braucht stimmbildnerische Unterstützung für einen homogenen Klang in der Tiefe. Vielleicht auch: Die Probe beginnt, und die Chorleiterin muss die Beziehungsebene für eine erfolgreiche Chorarbeit schaffen – besonders bei Jugendlichen ist dieser persönliche Bezug wichtig. Und nicht zuletzt geht es darum, sich auf das Singen oder auf ein bestimmtes Lied einzustellen und es im besten Falle auch auswendig zu lernen. Patentrezepte gibt es sicherlich selten: Jede Chorleiterin wird Verschiedenes ausprobieren und je nach konkreten Gegebenheiten mal mehr und mal weniger Erfolg damit haben. Für manches wird sie Lösungen finden, für manches noch auf der Suche nach neuen Ideen sein. Solche Ideen, mit denen ich in meiner Chorarbeit gute Erfahrungen gemacht habe, möchte ich hier vorstellen und alle, die mit Chören arbeiten, dazu ermutigen, Neues auszuprobieren und sich kreativ auf die unterschiedlichsten Chorsituationen einzustellen.

Bei den beschriebenen Situationen handelt es sich um ausgewählte Aspekte, die in den einzelnen Kapiteln des Buches immer wieder angesprochen werden. Um ständige Wiederholungen zu vermeiden, fasse ich mich an den konkreten Stellen in den liedbezogenen Kapiteln knapp und verweise nur auf die detaillierteren Ausführungen im vorliegenden Kapitel. Ein umfassendes Thema wie beispielsweise „Atmung“ systematisch darzustellen ist nicht das Ziel, vielmehr ausgehend von der Beschreibung einer konkreten Situation, wie sie während der Chorarbeit mit Jugendlichen gegeben sein kann, ein handlungsbezogener Faden zu knüpfen. Immer wieder gibt es auch Querverbindungen zwischen den einzelnen Situationen. Am folgenden Schlagwort wird – in alphabetischer Reihenfolge angeführt – immer wieder (mit →) verwiesen. In Klammern sind weitere Unterasspekte genannt:

1. Aufmerksamkeit
2. Atmung (Zellimpuls, Reflexrische Atmung, Langatmung, Chorisches Atmen)
3. Artikulation (Sprache, Fremdsprachen, Vokale)
4. Intonation
5. Klang (Resonanzräume, „Knödeln“, „Hauchen“)
6. Rhythmus
7. Text
8. Rhythmus
9. Text
10. Artikulation

1. Aufmerksamkeit

Situation

Bei aller stimmbildnerischen Arbeit und aller Vermittlung des Notentexts mit seinen vielfältigen Aspekten ist die Voraussetzung für eine gute Chorarbeit überhaupt eine gesunde Balance zwischen Aufmerksamkeit und Konzentration, Entspannung und Loslassen. Dies ist in jedem Chor ein Thema, doch gerade bei Jugendchören ist es wichtig, die ChorsängerInnen erst einmal auf die Chorprobe einzustimmen, ihre Aufmerksamkeit auf das Singen zu lenken und sie für das jeweils zu erlernende Lied zu motivieren. Jede Chorleiterin wünscht sich Aufmerksamkeit und Offenheit für ein neu vorgestelltes Stück, und es ist eine besondere Herausforderung, ein Lied mit Motivation und Leidenschaft zu vermitteln, selbst wenn es von den Jugendlichen nicht auf Anhieb gemocht wird. Aufmerksamkeit und Offenheit von Seiten der Jugendlichen kann ich nur in dem Maße erwarten, in dem ich sie selber zu geben bereit bin. Vor der Erwartung an die Jugendlichen steht meine Einstellung zu der für diesen Tag anstehenden Probenarbeit und die zwischenmenschliche Begegnung.

Idee

Eine positive Grundhaltung der Chorleiterin teilt sich zunächst im offenen Blick mit: „Ja, ich bin neugierig auf die musikalische und menschliche Begegnung und ich vertraue auf die – vielleicht noch schlummernden – Fähigkeiten der Jugendlichen!“ Diese abwartende, grundentspannte Haltung hat ein impulsierendes, aktives Pendant. Meine aufrechte Haltung und Körperspannung signalisiert die Bereitschaft zur Zusammenarbeit und dazu, Verantwortung zu übernehmen und zu tragen. Zwischen diesen beiden Stimmungs-Polen gilt es, situativ die tagesgenau passende Mischung zu finden ... vielleicht *das* Kerngeschäft pädagogischen Handelns überhaupt!

Ich verwende, nicht nur bei Kindern, sondern auch bei Jugendlichen, gerne Bilder und Gesten, z. B. den „Clown“, der mit staunenden Augen durch die Welt läuft, oder auch das „Freeze“ (→ Foto S. 63) beim Nachhören des letzten Tones: Nach dem Verhalten des Schlusstons (Geste des „Vokaltablets“, → Atmung/Langatmung, siehe auch Foto S. 17) lausche ich dem entschwindenden Klang mit offener Körperhaltung nach, beide Handflächen horchend vom Kopf weggeführt. Zur Körpermitte zusammengeführte Hände beenden das Konzert gebündelter Aufmerksamkeit und geben beim Auftritt dem Applaus der Zuschauer ihren Raum.



„Blick
„Clown“

Situ

Die Situation zeichnet sich durch erhebliche Stimmungsschwankungen aus, die nach außen häufig sichtbar werden. Die jugendlichen Körper hängen schwer auf der Sitzunterlage. Oberkörper, Schulter oder Kopf werden nur mit Mühe aufrecht gehalten, regelrecht abgeknickt wirken die Jugendlichen in der Körpermitte oder durch einen nach vorne gereckten Kopf. Hier können weder Atem noch Stimme frei fließen.

Idee

Um den eigenen Körper in seinem ganzen Resonanzvolumen als Klangsäule zu erfahren, bedarf es einer wohldosierten Körperspannung: Hier hilft das „Stitzen“. Diesen Begriff habe ich vor Jahren von Hans de Gilde, dem Leiter des Ulmer Spatzenchors, gehört und für meine Arbeit übernommen. „Stitzen“ ist ein Zwischenstadium zwischen Sitzen und Stehen. Verständlicherweise verhalten isolierte Aufforderungen nach einer aufrechten, offenen Haltung bei Jugendlichen häufig ungehört – anders bei der Verwendung des Wortspiels „Stitzen“, mit dem ich den „technischen“ Vorgang einer gesunden Bauch-/Tiefatmung (im Gegensatz zur Brust-/Hochatmung) umschreibe. Beim Stitzen wird das Zwerchfell nicht eingeklemmt, sondern kann sich beim Ein- und Auslassen des Atems geschmeidig bewegen. Der Zwerchfellmuskel selber ist dabei nicht zu spüren, lediglich die Auswirkung des Impulses lässt sich an der Bauchdecke fühlen, wenn man die Hand etwas über Bauchnabelhöhe auf den Bauch legt. Genau genommen müsste man also eigentlich von einem „Bauchimpuls“ statt vom einem „Zwerchfellimpuls“ sprechen. Beim Singen lassen wir den Atem ein und steuern dadurch indirekt mit unserem Zwerchfellmuskel die gezielte

Ausatmung. Diese ist an den Flanken, an der hinteren Lungenseite, gut nachzuvollziehen. In der Nr. 1 („Hawaii Start Up“) wird zum Schluss des Stückes ein „Bah!“ im *f* verlangt und ein „Duh!“ im *p*. Bei beiden Varianten wird der Zwerchfellimpuls spürbar sein. Er ist auch für die Melismen einzusetzen, damit kein „h“ auf den gedehnten Vokal gesungen wird, wie z. B. Nr. 15 „bra-a-a-a-ma“ (T. 116ff. etc.) oder Nr. 16 „Abendwo-olke-en“ (T. 14).



Bauch-/Tief-/Zwerchfellatmung



„Stitzen“

Reflektorische Atmung

Situation

Der zu erarbeitende Notentext fordert lange Singpassagen ohne Pausen. Melodieführung und textliche Sinneinheiten lassen eine Atempause nicht zu, ohne die inhaltliche und musikalische Zusammenhänge zu unterbrechen und den Spannungsbogen unterbrochen wird. Stimme und Atmung gehören zusammen und Atmen ist Singen. Daher wird die Versorgung mit ausreichend Atem im Alltag nicht bewussten, sondern aktiv und ohne bewusste Steuerung gewährleistet: die Atmung wird durch die Sprache gesteuert. Beim Singen können wir diesen Mechanismus nutzen, um schnell, genau und effektiv da Luft zu holen, wo es Melodie und Text erlauben. Lange Phrasen ohne Pausen lassen sich mühelos singen.

Idee

Die bewusste Artikulation von Explosivlauten am Ende von sinnführenden Textphrasen wird die Atmung ausgelöst. Man singt auf den ausströmenden Atemfluss und führt dies Absorption mithilfe von Zwerchfell und Flanke. Die Hände seitlich auf die unteren Rippen setzen, hilft dem Begreifen dieses physiologischen Zusammenhangs. Am Ende der Phrase folgt durch die Absprache der Explosivlaute „p“, „t“, „k“ oder „b“, „d“, „g“ der sprachliche Auslöser als Auslöser für die reflektorische Einatmung. Der Unterkiefer fällt sofort nach dem Laut entspannt nach unten in die „Gähnstellung“, was das „Loch vor dem Ohr“ (bekannt aus dem Lied *Song II*, → Klang/Resonanzräume) freigibt, die Atemwege öffnet und das reflektorische Einströmen der Atemluft erlaubt. Als Erinnerungshilfe kann in den Notentext ein „(a)“ hinter den betreffenden Explosivlaut eingezeichnet werden. Wird auswendig gesungen, genügt auch ein Hinweis durch eine eingeführte „Loch vor dem Ohr“-Geste oder die „Gähnstellung“. Der Mund sollte allerdings nicht zu weit geöffnet werden, weil dies eine Hochstellung des Kehlkopfs und dadurch eine Verengung des Rachenraumes bewirkt.

Langatmung

Situation

Häufig ist das Singen von langen Tönen oder von Toneinheiten auf einen Vokal (Vokalisieren) gefragt. Unsicherheit in Text und Noten, aber auch verschleppte Tempi erschweren dies. Einen langen Atem hat man eben nur, wenn man sicher ist. Grundsätzlich können nur Vokale und Klinger (z. B. „mmm“ beim Summen) ausgehalten werden. Ein bewusst geführter Atem kann sehr lange strömen, ohne dass die Spannung bricht. Wichtig ist dabei, den natürlichen Rest an Luftvolumen in der Lunge, die Residualluft, nicht zu strapazieren, auch wenn Jugendliche die Tonhaldedauer gerne im Wettkampf erproben.

Idee

Das „Vokaltablett“ visualisiert die Langatmung: Bei lang gehaltenen Tönen und bei Schlusstönen halte ich meine linke, offene Handfläche als Tablett, auf der ich den Vokal liegend leicht nach vorne balanciere. Mit der rechten Hand zeige ich durch ein Tippen auf der linken Handfläche das Ende des Tones an. Als Explosivlaut artikuliert, ist damit ein reflektorisches Einatmen gewährleistet.



„Vokaltablett“

Chorisches Atmen

Situation

Der Chor singt einen lang gehaltenen Ton auf einen Vokal (beispielsweise den Schwasston von Lied Nr. 13 „Ich träume mir ein Land“. Wird während einer lang gehaltenen Vokals reflektorisch nachgeatmet – in diesem Fall ohne den Einsatz eines absprechenden Konsonanten –, sollten dies nach Möglichkeit nicht alle Chormitglieder zum selben Zeitpunkt tun. Prinzip geschieht das Gleiche wie bei der Langatmung, nur dass jede/r den Atem während des Singens zu einem individuellen Zeitpunkt nachfasst und individuell weiter singt.

Idee

Auch hier ist das Vokaltablett als Langatmung/Chorisches Atmen (Langatmung). Wichtig ist, dass beim Nachfassen des Atemwegs ohne Glottisschlag angesetzt wird. Der Glottisschlag bezeichnet das abrupte Zusammenstoßen zwischen den Stimmlippen, der sog. Stimmritze. Er wird ausgelöst durch ein schnelles Ausströmen der Ausatemluft und bewirkt einen harten Vokaleinsatz. Dies gleicht einem Hammerschlag auf einen Amboss: der Kehlkopf wird durch einen Druckimpuls angeschlagen, dessen Geräusch vor dem Vokal ist zu hören. Der „Klick“ ist in der gesprochenen deutschen Sprache durchaus wichtig: z. B. „Anna aß Ananas“. Beim Singen ist ein harter Glottisschlag zu vermeiden – aus klanglichen Gründen und weil er den Kehlkopf belastet. So ist nach dem Singen (Nach-)Atmen ein weicher Ansatz ohne Glottisschlag erwünscht. Entscheidend hierfür ist die entspannte Lage der Zunge im Mundraum, die „Gähnstellung“, die das Anschnappen der Luft vor den Stimmbändern verhindert. Bei unveränderter, geöffneter Mundstellung wird nachgefasst und der Ton ohne Geräusch wieder aufgenommen. Zur Unterstützung kann vorangedacht (aber nicht gesungen) werden, also z. B. bei einer Vokalise auf „ah“: „(h)ah“.

3. Ausdruck

Situation

Ein nicht unwesentlicher Teil der chorischen Arbeit mit Jugendlichen wird durch deren Hörerleben beeinflusst, das oft vom alltäglichen und allgegenwärtigen Konsum von Popmusik geprägt ist. So tendieren Jugendliche gerne dazu, die häufig überstreckten, mit nach oben gerecktem Hals ausgeführten Bewegungen der Pop-Idole zu imitieren, was unweigerlich zu einer extremen Belastung des Kehlkopfes führt. Die Hörgewohnheiten betreffen auch die Klangvorstellungen und beeinflussen maßgeblich die Erwartungen an den Klang der eigenen Stimme. Die Faszination für hauchiges, gepresstes, ja sogar forciertes Drücken der Stimme als Ausdrucksmittel existenzieller Emotionen kann ich mit den Jugendlichen teilen. Dieses Experimentieren mit der eigenen Stimme gehört in den gefühlsintensiven Zeiten der Pubertät auf jeden Fall dazu. Allerdings braucht die heranwachsende Stimme auch einen gewissen Schonraum, um nicht nachhaltig geschädigt zu werden. Für die Ausbildung der tatsächlichen Singstimme setze ich auf klassische Stimmbildung und habe daher Stücke aus beiden Genres ins Repertoire aufgenommen.

Idee Bei der Entwicklung von klanglicher Dynamik, von *crescendo* und *decrescendo*, liegt mein besonderes Augenmerk auf ganzkörperlich geführten Bewegungen, die ihren Impuls vom Zwerchfell aufnehmen. Ich kann durch eine öffnende Geste die Vorbereitung des Klanges begleiten. Sie vermittelt die Vorstellung, als Singende in den Weiten des Universums zu stehen. Auch wenn einzelne Jugendliche Hemmungen haben sollten, solche Bewegungen auszuführen, kann dieses innere Bild helfen. Hier sollte die Chorleiterin behutsam ausprobieren, was machbar ist und selbst diese öffnende Geste als Dirigat ausführen. Die Bewegung unterstützt auch bildlich das Einlassen des Atems und das intensivierende „in sich hinein Singen“. Die Jugendlichen sollen ihre eigene Stimme spüren und genießen. Ich formuliere gerne: „Gebt mehr Gold, gebt mehr Seele hinein.“

4. Aussprache

Fremdsprachen

Situation Jugendliche singen gerne in fremden Sprachen, sind hier meist offen für Neues und haben wenig Berührungängste. Oft gelingt es ihnen schnell, ein z. B. englischsprachiges Stück ausdrucksvoll wiederzugeben. Doch so manches Mal kann es sein, dass wegen der Konzentration auf den Text der Ausdruck noch zu wünschen übrig lässt.

Idee Fehlende Vokabeln oder eine ungefähre Übersetzung können in der Regel leicht bereitgestellt werden. Eine genaue Kenntnis der gesungenen Sprache ist gar nicht immer nötig. Wie ich habe ich als Jugendliche Texte mitgesungen, ohne den genauen Wortlaut zu kennen, und vielleicht macht gerade das den besonderen Zauber einer Sprache aus. In Bezug auf die Aussprache aber sollte Unterstützung gegeben werden. Einige spezielle Hilfen zu den fremdsprachigen Singtexten in *Sing Sang Song III* sind bei den jeweiligen Liedern zu finden. Kenntnisse der englischen Aussprache kann vorausgesetzt werden. Es sei hier darauf hingewiesen, dass im Englischen entweder wortstammensprechend oder (abweichend vom Deutschen) *l'après* (statt *vor*) dem Konsonanten getrennt, so z. B. in Nr. 12 „For the longer time“) „long-est“ (statt „lon-gest“) oder „chan-ces“ (statt „chan-ces“). Dies darf nicht dazu verleiten, den Konsonanten, der die Silbe bestimmt, nicht zu artikulieren. Auch in den Übungen trete ich, vor allem bei Doppelkonsonanten, auf. In den Übungen & You-Patterns und Übungen habe ich gelegentlich, um besonders auf die Aussprache hinzuweisen, Worte abweichend von der üblichen Orthografie verwendet, z. B. Nr. 14 „l'errante“ (statt „l'errante“), das ist alles nur geklaut“, ähnlich im Italienischen bei Nr. 15 „l'errante“.

Siehe die Fragen geklärt, habe ich die Erfahrung gemacht, dass es für den ganzen Chor einfacher ist, wenn einzelne Jugendliche den Text in ihrer eigenen Ausdrucksweise (vor)tragen. Ich sollte nicht immer die Chorleiterin sein, die hier Vorgaben macht. Den Jugendlichen ist es oft erstaunlich gut, einen Text intuitiv beim Sprechen zu erfassen und mit passendem Ausdruck vorzutragen. Dieser Ausdruck kann dann leichter auf die gesungene Interpretation übertragen werden.

Vokale

Situation Eine einheitliche Vokalfärbung ist von großer Bedeutung für einen guten Chorklang. Nicht immer ist an der Lippenformung der jungen SängerInnen erkennbar, welchen Vokal sie artikulieren.

Idee Bereits im Kinderchor haben die Jugendlichen gelernt, dass lange Töne auf Vokalen gehalten werden und dass nicht auf Konsonanten oder Klingern verharrt wird. Man sollte immer wieder auf die verschiedenen Mundformen und -öffnungen bei den Vokalen hinweisen. Als gestische Untermalung verwende ich gerne das Vokaltablatt (→ Atmung/Langatmung). Für Singende ist es oft hilfreich, zur Übung ein Ohr zuzuhalten, um sich selbst im Zusammenhang des Chorklangs besser wahrnehmen und einfügen zu können. Dies hilft auch im Hinblick auf den Vokalklang. Ziel ist es, alle Vokale unabhängig von der Tonhöhe in einem einheitlichen Klangspektrum und Resonanzraum zu verorten und gleichzeitig das spezifisch Helle oder Dunkle der einzelnen Vokale zur Geltung kommen zu lassen (Vokalausgleich).

Vokal „e“: Der Vokal „e“ ist in der deutschen Sprache einer der wichtigsten Vokale. In der Phonetik wird er sehr differenziert behandelt. Stark vereinfacht kann man zwischen einem geschlossenem „e“ wie in „Beet“ und einem offenen (betonten) „e“ wie in „Heck“ unterscheiden. Außerdem kommt dem auslautenden Vokal einer Endsilbe eine besondere Bedeutung zu. In der Sprechstimme werden unbetonte Endsilben wie „en“ (z. B. in „sehen“) gerne verschluckt. Da in der Vokalmusik auch einer Endsilbe immer ein Ton zugewiesen ist, passiert dies beim Singen nicht. Die „Gähnstellung“, also der locker geöffnete Mund, soll die Endsilben klangvoll auslauten lassen. Um die leichte „ö“-Rundung eines eher offenen (unbetonten oder Auslaut-)„e“ beim Singen auszudrücken, verwende ich in einigen Übungen und Patterns das Zeichen „ə“, z. B. beim Singen des Kopfmotivs von „Die Gedanken sind frei“ (Nr. 5) auf Vokale: „i ə-a-ə“ („Die Gədarkən“).

Vokale „i“ und „u“: Wer ein Bewusstsein für Öffnung, Vokalbildung und Artikulation in Bezug auf seine Singstimme entwickelt hat, der wird auch einen Einfluss auf die Sprechtonlage spüren. Die Vokale „i“ und „u“ beispielsweise sind in der Singsprache viel deutlicher als „i“ und „u“ zu artikulieren, als dies beim Sprechen der Fall ist. Dadurch gewinnt das gesamte Spektrum der Lautformungen an Helligkeit. Bei Vokalausgleichsübungen werden „i“ und „u“ gerne mit Vokalen wie „l“, „m“ oder „n“ verbunden.

Vokale „a“ und „o“: Vokalisieren werden besonders gerne auf die Vokale „a“ und „o“ (aber auch auf „u“) gesungen, da mit diesen Lauten eine gute Klanglichkeit erreicht werden kann. Die Zunge liegt locker im Mundraum, der Unterkiefer ist entspannt.

Diphthonge: Die deutsche Sprache enthält zahlreiche Diphthonge (zwei Vokale, Diphthonge). Eine besondere Häufung tritt im Lied „Die Gedanken sind frei“ (Nr. 5) auf: Darin gibt es zahlreiche Reimwörter, die auf dem Diphthong „ei“ enden: „Frei“, „dabei“, „Freude“, „bleibe“, „reine“ oder „bleibe“. Ein guter Vokalklang ist hier besonders wichtig. Zu Beginn der Initialkonsonant zügig verlassen und zum Ende der klingende Vokal gut gefüllt, gehört und lange gehalten werden. Der Wechsel zum zweiten Vokal des Diphthongs erfolgt kurz vor Beginn der neuen Silbe bzw. des neuen Wortes. Ein gutes Vorklang ist hier das „e“. Zu beachten ist auch die Formung des zweiten Vokals des Diphthongs: Der Diphthong „ai“ wird beim Singen zu einem langen „a“ und der Diphthong „oi“ zu einem langen „o“. Beim Diphthong „au“ wird ein langes „a“ gesungen, das sich zum „o“ öffnet. Der Diphthong „eu“ wird zu „o“ mit schließendem „e“.

Situ Intonationsschwächen häufig dann auf, wenn die Melodie in die Höhe geführt wird und danach eine Abwärtsbewegung erfolgt. Hier wird oft der obere Ton mehr oder weniger problemlos erreicht, anschließend wird die Abwärtsbewegung mit zu wenig Spannung gesungen.

Idee ... es klingen mag: Manchmal hilft nach meiner Erfahrung bei Intonationsproblemen schlicht und einfach Frischluftzufuhr, wenn die Luft im Raum nicht ausreichend mit Sauerstoff versorgt ist. Es wäre natürlich schön, wenn die Angelegenheit immer so leicht zu lösen wäre. Auf jeden Fall ist es einen Versuch wert, denn ein gut gelüfteter Raum ist natürlich generell für jede Chorprobe zu empfehlen und schadet auf keinen Fall bei der Umsetzung weiterer Lösungsideen.

Wichtig ist es, nach dem Spitzenton, ohne zu verkrampfen, die Spannung zu halten und den Spitzenton von oben – und damit nicht zu tief – anzusetzen. Eine nach oben gerichtete Hand- und Armbewegung unterstützt dabei in antagonistischer (Denk-)Weise die notwendige Zwerchfellspannung: nach unten singen, nach oben denken.

Im Vorfeld eignen sich folgende Übungen:

- eine nach unten wandernde Tonfolge mit nach oben geführten Armen begleiten
- im Sitzen mit den Armen am Stuhl nach oben ziehen, während eine Tonbewegung nach unten gesungen wird.

Die antagonistische Bewegung nach oben wirkt einem Absinken entgegen. Bei der selteneren Gefahr des Steigens statt Sinkens lassen sich diese Ideen auch umgekehrt verwirklichen.

Wo immer möglich, setze ich als mimisches Hilfsmittel für hohe Töne den offenen „Zauberblick“ (bekannt aus *Sing Sang Song I/II*, → Aufmerksamkeit, siehe auch Foto S. 15) ein. Die Erfahrung zeigt, dass langjähriges Singen im Chor und das Zusammenspiel von Mimik und Klangvorstellung der Intonation helfen. Der Chor ist vertraut mit dem Dirigat und der Körpersprache seiner Chorleiterin und wird so auch bei Aufführungen auf ihre nonverbale Kommunikation reagieren, erst recht, wenn Mimik und Gestik für sich genommen bereits ohne eindeutige Definition klar verstanden werden können.

6. Klang

Resonanzräume

Situation

In der Adoleszenz verändert sich die Stimme, und die Jugendlichen (sowohl Jungen wie Mädchen) müssen neu lernen, damit umzugehen. So treten in Jugendchören häufig die Phänomene des „Knödelns“ und des „Hauchens“ auf. Diese hängen zum einen mit dem Einsatz der Resonanzräume, zum anderen mit dem Stimmbandschluss zusammen. Wichtig für einen guten (Vokal-)Klang ist das Öffnen der Resonanzräume. In *Sing Sang Song I/II* habe ich hierfür die „Ausdrucksform“ „Loch vor dem Ohr“ geprägt, denn beim Öffnen des Mundes (nicht zu weit!) bzw. in der Gähnerstellung mit lockerem Unterkiefer kann man vor dem Ohr eine Öffnung – ein „Loch“ – ertasten, das die Weite der Resonanzräume verbildlicht.



„Loch vor dem Ohr“

Idee

Bitte ich die Jugendlichen, eine imaginäre Stimmgabel in die Hand zu nehmen, diese in die Hand zu versetzen, sie an ihr Ohr zu halten und in sich hineinzuhören, um dann (nun nicht imaginär, sondern real) den Kammerton a^1 auf den Vokal „a“ zu singen. Die Vorstellung der Stimmgabelschwingung weitet den Klang und formt den gesungenen Vokal. Zugleich wird der Ton im harmonischen Gedächtnis eingepflanzt.

„Knödeln“

Situation

Manchmal sieht man bei gähnenden Menschen, wie sich die Zunge nach hinten abrollt. Wenn das beim Singen der Fall ist, kommt es zu einer Einengung des Mund- und Rachenraumes, die mit einer zu stark gewölbten oder abgeflachten Zunge und mit einer Hochstellung des Kehlkopfes einher geht. Der Ton hört sich eng und plärrig an.

Idee

Abgesehen von der geweiteten „Loch vor dem Ohr“-Mundstellung, sind generelle Zungenlockerungsübungen hilfreich, z.B. schnelle Tonfolgen auf die Silbe „la“ (→ S. 26 und 73). Sie bewirken eine Lockerung für den Zungenrücken, damit dieser nach unten und nicht nach hinten weggedrückt wird.

„Hauchen“

- Situation** Ursache eines hauchigen Tones ist ein fehlender Stimmbandschluss sowohl vor dem zu singenden Ton als auch während des Singens des Vokals. Grund dafür ist oft eine fehlende Körperspannung, erkennbar unter anderem an hängenden Schultern und einem nach vorne gebeugten Kopf. Besonders bei Mädchen kann während des Stimmwechsels jedoch auch eine (kurze) Phase auftreten, in der die Stimmlippen physiologisch bedingt nicht richtig schließen.
- Idee** Eine konkrete Hilfe kann es sein, einem Vokal den Konsonanten „b“ voranzustellen, z. B. „bu“. Das „bu“ wird höher angesetzt als in der normalen Sprechstimmlage (man nennt dies „Sängersprache“). Solche Beispiele habe ich mehrfach in den allgemeinen und liedbezogenen Me & You-Patterns vorgesehen. Außer dem Konsonanten „b“ gelten auch das „d“ und das „g“ als Stimmbandschließer.

7. Registerausgleich

- Situation** Kinderstimmen entfalten oft erst in der zweigestrichenen Oktave ihr besonderes Klangspektrum. Nach dem Stimmwechsel der Mädchen im Alter ab ca. 11 Jahren können einige von ihnen zunehmend auch die tieferen Lagen erreichen. Dabei kann es passieren, dass die tief liegenden Stimmen eines Stückes – betroffen ist also hauptsächlich der Alt – zu laut (nicht harmonisch) klingen und sich klanglich nicht mit den anderen Stimmen verbinden. Es besteht die Gefahr, dass Bruststimmregister zu verfallen, das ohne Beimischung von Kopfstimmklang oft grob und „herrisch“ klingt. Andreas Mohr bezeichnet dies als „Bruststimmfalle“³. Die jungen Altstimmen sollten von vornherein dazu angehalten werden, im sogenannten „Einregister“ zu singen, in welchem die Töne in der Kopfstimmklage nach unten geführt werden, ohne dabei in das Bruststimmregister zu entgleiten. Je tiefer der Ton, desto mehr Brustregister-Anteile enthält, zwar, der Kopfstimmklang bleibt jedoch immer beimischt. Bei den Männern dominiert die Bruststimme. Dies erklärt sich durch den größeren Kehlkopf bzw. durch einen größeren Muskel und durch längere Stimmlippen. Bei hohen Tönen dominieren die Kopfstimmen nicht zu hören oder zu hören.
- Idee** Ein gutes Medium, um den Jugendlichen die Kopfstimmklage zu vermitteln, das in der Kammermusik eine a¹ von jungen Frauenstimmen in Bruststimmklage nicht singen lässt. Ich habe die Stimmgabel in Schwingungen versetzt und sie z. B. auf dem Resonanzboden eines Klaviers um Klänge gebracht, dann ist dieser Ton von den Frauen in der Kopfstimmklage abzunehmen (in einer angenehmen Bruststimmklage). Am besten ist es natürlich, wenn die Töne in der entsprechenden Tonlage gut vorgesungen werden. Gelockerte Bewegungen dazu vermitteln die Leichtigkeit der erwünschten Kopfstimmklage. Bei Abwärtsbewegung in die Tiefe empfiehlt sich eine antagonistische Bewegung nach oben (Intonation). Die Kopfstimmklage in die tiefen Tonlagen hinein mitzuführen, hat zudem mit der Körperspannung und Körperwahrnehmung zu tun. Ein guter Stand und eine gute Körperhaltung sind Voraussetzung.

8. Rhythmus

- Situation** Bewegungspatterns, Bodypercussion oder Beatboxing können eine Probe oder einzelne Stücke auflockern und Schwung vermitteln. Sie können einem Stück den richtigen „Flow“ oder „Groove“ bringen, der nötig ist, damit es Spaß macht und klingt. Mehrere aufeinanderfolgende gleichförmige Strophen können mit rhythmischen Elementen abwechslungsreich und für Chor und Publikum attraktiv gestaltet werden. Manche Jugendlichen sind hier mit Begeisterung dabei, andere haben Schwierigkeiten mit der Bewegungskoordination oder Hemmungen, sich überhaupt darauf einzulassen.

³ Andreas Mohr, *Die Bruststimmfalle. Wie gerät man hinein? Wie kann man entkommen?* Vortrag, gehalten am 8.11.2004 in Ettelbrück (Luxemburg).

Idee Auf einen Versuch kommt es an, auf ein Ausprobieren mit viel Gespür für die Jugendlichen und die jeweilige Situation. Manchmal ist es gut, wenn die Chorleiterin selbst vorgeht. Zurückhaltendere Jugendliche können dann zunächst im „Schutz“ der Chorgruppe agieren und trauen sich deshalb möglicherweise mehr zu. Vielleicht kommen aber auch kreative Ideen aus dem Chor selbst. In manchen Fällen ist es prima, passende Bewegungen oder Rhythmen gemeinsam mit dem Chor zu erarbeiten, oder eine/r der SängerInnen ist sogar für eine solistische Einlage zu gewinnen. Wichtig ist es auf jeden Fall, Patterns nicht nur stereotyp und unflexibel auszuführen, sondern sie ggf. zu vereinfachen oder anzupassen.

9. Tonhöhe

Situation Hohe Töne sind für Jugendliche, die bereits aus dem Grundschul- bzw. Kinderchor daran gewöhnt sind, in diesen Lagen zu singen, kein großes Problem, auch wenn erst im Teenageralter der Unterschied zwischen Alt- und Sopranstimmen deutlich wird. Die Klanglichkeit der hohen Töne muss den Mädchen und Jungen nach dem Stimmwechsel jedoch neu bewusst gemacht werden. Hinzu kommt, dass die Jugendlichen nun möglicherweise mehr in Leistungskategorien denken können und bei einem entsprechenden Notenbild oder bei sequenzierenden Tonhöhenübungen versuche um jeden Preis – auch um den Preis einer schönen Klanglichkeit –, z. B. durch Druck oder Lautstärke, die Höhe zu erreichen.

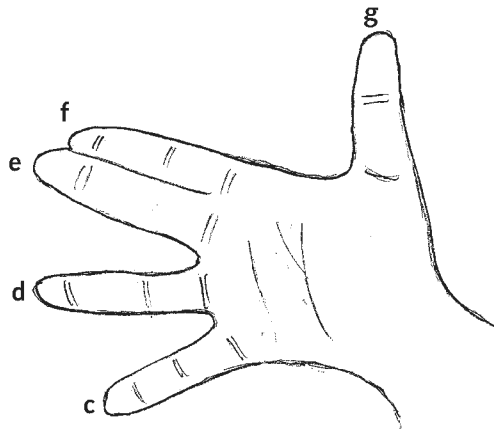
Idee Die Chorleiterin sollte in der Höhe die Lautstärke des Chores auf ein schönes Maß beschränken. Dennoch ist darauf zu achten, dass besonders die Mädchen ihre Vollstimme verwenden und nicht in die schwieriger zu kontrollierende Randstimme aufweichen. Ausreißer und Atemstellen müssen vorhanden sein, um durch eine erhöhte Atemfrequenz den subglottischen Druck zu verringern. Für das Erreichen der Tonhöhe ist die Klangvorstellung der hinteren Kopfresonanz (auch als „Kuppel“ bezeichnet) hilfreich, ebenso wie eine gute Körperhaltung. Der Unterkiefer ist locker geöffnet. Um möglicherweise abschreckende Wirkung eines von hohen Tönen geprägten Notenbildes zu vermeiden, bereite ich entsprechende Sätze mit Me & You-Patterns auswendig vor. Triolierungen helfen zur Leichtfertigkeit auch nach oben geführte sequenzierte Tonleiterketten gut zu beherrschen. Antagonistische Bewegungen und eine entspannende Bildersprache (z. B. „Knie zu Boden“ etc.) beugen einem verkrampften Denken an die hohen Töne vor. Im Sitzen ist es hilfreich, bei einer hoch liegenden Passage am Stuhlsitz zu ziehen, im Stehen leicht

Situation Ich bin eine große Verfechterin des Auswendigsingens, weil dadurch ein starker und besonderer Kontakt vermittelt werden kann. Zugleich beugt man dadurch der Neigung einiger Jugendlichen hinter den Noten verstecken zu wollen. Auswendigsingen fällt Kindern wesentlich leichter als Text. Meine Erfahrung ist, dass die SängerInnen sich mehr konzentrieren und auch schneller lernen, wenn sie durch Vorsingen und Zeigen der Töne an meiner Hand (s. u.) und damit eben ohne Notenblatt die Töne und den Text erlernen. Manchmal sieht der Notentext komplizierter aus als er klingt, z. B. wenn viele Vorzeichen vorhanden sind. Vielleicht wirkt das Notenbild sogar abschreckend, wenn es zu schwierig erscheint. Auswendig lernt es sich dann leichter. Die Verstärkung erfolgt durch das Lesen der Noten, doch nach dieser visuellen Festigung kehre ich gerne wieder zum Auswendigsingen zurück.

Idee

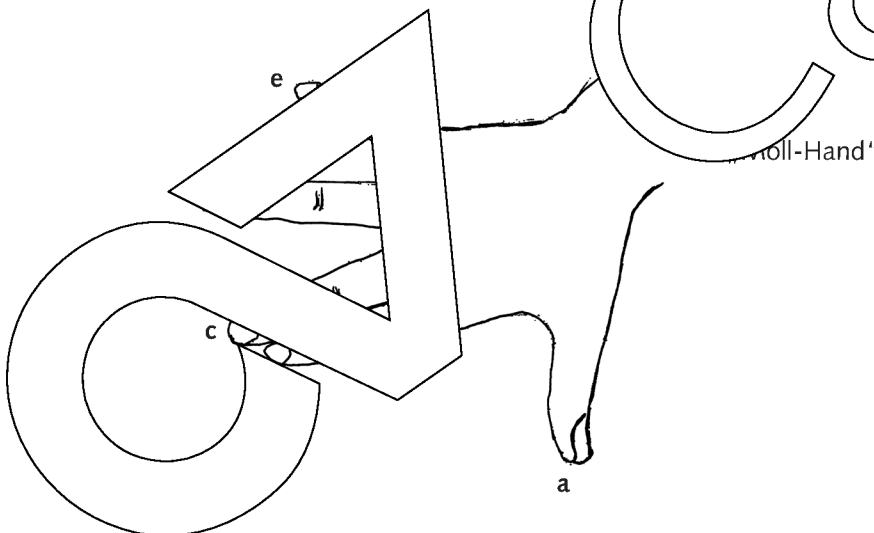
Dort, wo es möglich ist, benutze ich die Dur- und Moll-Hand zur Vermittlung (→ Foto S. 83):

Bei der **Dur-Hand** halte ich die Hand so, dass die Handinnenfläche zu mir zeigt und der Mittel- und der Zeigefinger einander berühren. Jeder Finger steht für einen Ton der Dur-Tonleiter: in den meisten Fällen ist der kleine Finger der Grundton und der Daumen die Quinte, der Halbtonschritt liegt zwischen Mittel- und Zeigefinger. Hier ein Beispiel in C-Dur:



„Dur-Hand“

Bei der **Moll-Hand** drehe ich die Hand einfach um: Die Handaußenfläche zeigt zum Gesicht, der Halbtonschritt wird mit zusammengelegtem Zeige- und Mittelfinger angezeigt, der Daumen ist der Grundton, der kleine Finger die Quinte, z. B. in a-Moll:



„Moll-Hand“

Mit der anderen Hand deute ich auf den jeweiligen Finger. Auf diese Weise lassen sich Intervalle und sogar ganze Liedzeilen vermitteln. Natürlich gibt es mehr als fünf Töne, diese werden dann über oder unter der jeweiligen Hand gezeigt. Wenn mehr Töne außerhalb liegen als an der Hand zu zeigen sind, dann macht die Verwendung natürlich keinen Sinn und ich muss andere Methoden anwenden. Eine gewisse flexible Anpassung jedoch ist möglich, z. B. wenn die Halbtonschritte im konkreten Fall anders liegen oder wenn jemand lieber andere Finger als Halbtonschritte zusammenführt.

Eine andere Möglichkeit insbesondere der Textvermittlung bzw. von Gedankenstützen für den Text, ist die Gebärdensprache. Ihr entnehme ich für einzelne Gesten Anregungen, die mir passend erscheinen. Auch Stimmbildungsgesten können als textvermittelnde Hilfen verwendet werden (siehe z. B. die Ausführungen zu Lied Nr. 13).

VI. Einsingen und Probenarbeit

1. Ankommen und Probenbeginn

Vor dem Einsingen steht das Ankommen. Die Jugendlichen wissen, dass ich Wert auf Pünktlichkeit lege und sind pünktlich da. Einige finden sich bereits 15 Minuten vor der Zeit im Probenraum ein. Das gibt immer die Gelegenheit zu einem Gespräch. In Kapitel IV. Besonderheiten der Altersstufe (S. 10) habe ich erläutert, wie wichtig Beziehungen für die Chorgemeinschaft, gerade für Teenager, sind. So erfolgt ein Ausdruck persönlicher Wertschätzung nach meiner Erfahrung am besten vor und nach den Proben bzw. nach Konzerten. In jedem Fall werden alle Chormitglieder von mir per Handschlag begrüßt. Die Stühle stehen bereit, die Sitzplätze sind jedem bekannt. Die Noten liegen an bekanntem Ort. Sie werden von den Jugendlichen selbst geholt und unter den Stühlen deponiert.

Zu Beginn ein kurzer einführender Satz, eine nette Begebenheit vielleicht während des letzten Konzerts oder zu Ereignissen der vergangenen Woche: Was auch immer es ist, es sollte in irgendeiner Weise die Jugendlichen ansprechen. Zu viel Gerede kann allerdings als Anbiederung aufgefasst werden, daher lautet mein Motto: „Rede wenig, aber klar, so probt es sich wunderbar.“ Die eigentliche Chorprobe starte ich mit einem non-verbale Zeichen: sei es das Aussehen, sei es das Freeze (mit Nachhören), um zur Ruhe zu kommen. Dieser Anfang ist bereits im ersten Me & You-Pattern enthalten. Im Folgenden mache ich zwei Vorschläge, wie allgemeine Einsingungen zu Beginn aussehen können. Im Kapitel V. Probensituationen finde ich detailliertere Ausführungen zu den Stichworten in der rechten Spalte.

2. Einsingen: Vorschlag 1

Me & You

1

Aufmerksamkeit erlangen

- 1.x Freeze
- 2.x Wiederholung *ad lib.*
- 3.x gemeinsam aufstehen

2

Stimmbandschluss durch Anlaut „b“

- „Bu“-Geste (z.B. Erschrecken)
- Kopfstimmlage
- Zwerchfellimpuls



3.1 Musical notation for exercise 3.1. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: wupp wupp wu - pp(a).

- Artikulation und Atemreflex
- „p“ deutlich artikulieren
 - Absprache des „p“ durch Tippen auf die Handfläche anzeigen
 - nach dem letzten Explosivlaut den Mund öffnen, hier angezeigt durch „(a)“, dies aktiviert die reflektorische Atmung

3.2 Musical notation for exercise 3.2. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: to - to - to - to - ck(a).

- Artikulation und Atemreflex
- nach dem Explosivlaut den Mund öffnen

4 Musical notation for exercise 4. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: tock tock hui.

- Zwerchfellimpuls, Registerausgleich
- Sängersprache bei „hui“
 - Registerausgleich in gliss im Kopfreister beginnen, beim Abwärtssingen mehr Resonanzen beibehalten, Registerwechsel vermeiden

5.1 Musical notation for exercise 5.1. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: bu.

- Stimmbauabschluss durch Anlaut „b“, Register- und Vokalausgleich
- „b“ -Geräusch und Freeze
 - Lippenstellung nicht ändern

5.2 Musical notation for exercise 5.2. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: ja - ba - du.

- Registerausgleich in aufsteigender Bewegung:
- kurz artikulieren (Zwerchfellimpuls)
 - Bewegung und Körpergefühl: mit den Fäusten sachte links und rechts auf den Brustkorb klopfen

Übungen **A** **Hörstimmgigkeit** **Hören**

Musical notation for exercise A, first voice. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: ja-ba - du ja - ba - du.

Stimme Musical notation for exercise A, second voice. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: ja ja-ba - du ja - ba - du.

3. Stimme Musical notation for exercise A, third voice. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The lyrics are: ja - ba ja - ba - du.

In Übung A geht es darum, sich aufeinander „einzuhören“. Die einzelnen Stimmen können vorab als Patterns nach dem Me & You-Prinzip einstudiert werden. Dann beginnt eine beliebige Stimme alleine, die anderen treten sukzessive hinzu. Es ist auch möglich, die drei Zeilen als eine einzige Melodie hintereinander zu singen und die Übung als dreistimmigen Kanon zu gestalten. Stufenweise transponiert, lässt sich dieser auch als Tonhöhenübung einsetzen. Als Übung zum mehrstimmigen „Einhören“ kann man auch die Bridge aus Lied Nr. 12 „For the longest time“ verwenden (→ Me & You-Patterns 3.1–3.5, S. 68).

B Vorhalt

Ich beginne mit der Tenorstimme, die sich gut mithilfe der Dur-Hand (→ Vermittlung) einfügen lässt. Als nächstes lasse ich die Altstimme einmal alleine singen, dann in einem weiteren Schritt zusammen mit dem Tenor. Dem Sopran erkläre ich den Aufbau seiner Stimme aus einer fünfstimmigen Sprechweise, dem Sekundmotiv und zeige die Töne an meiner Hand an. Bevor alle dreistimmig singen, werde ich vorab einmal nur die beiden Frauenstimmen kombiniert. Wichtig für den Anfang ist wegen der Überbühnung ein deutlicher Impuls auf Zählzeit 1. Sopran und Tenor sollen in diesem Moment die Zählzeit 1 akzentuieren und danach in der Lautstärke zurückgehen, um den Vorhalt der Altstimme wahrnehmen zu können.

3. Einsingen: Vorschlag 2

Me & You

1

• Aufmerksamkeit erlangen
• Sängersprache
• Zwerchfellimpuls

2

schnelle Aussprache,
deutliche gemeinsame Artikulation

3.1

Registerausgleich, Quartsprung

3.2

Registerausgleich, Quintsprung

4

gleichzeitige Artikulation,
Zungenlockerung

5

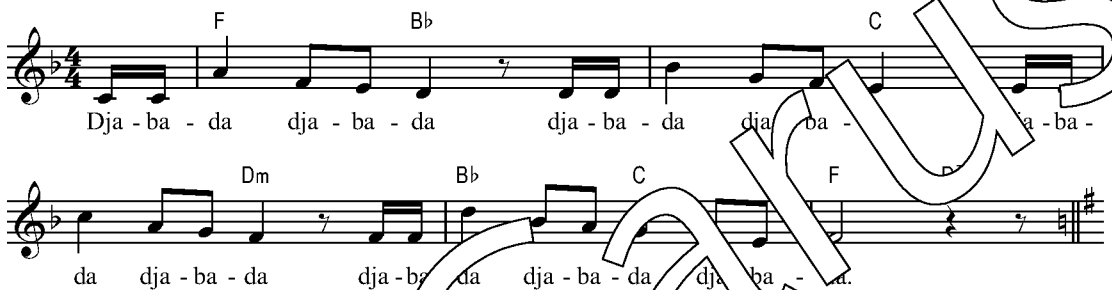
schnelle Aussprache

6.1  Koloratur-Vorübung

6.2  Koloratur: kein „h“ einfügen, sondern Zwerchfellimpuls

Übungen A Tonhöhe

auf Scat-Silben



Englisch





Der Spannungsbogen über die gesamte Melodie wird von einer entsprechenden Armbewegung begleitet: Die Arme beschreiben, von unten beginnend, einen Bogen, der bei der letzten Sequenz an der höchsten Stelle seinen Zenit erreicht und anschließend wieder abwärts geführt wird auf Bauchnabelhöhe. Der letzte Ton wird stimmlich und mit den Händen gehalten („Vokaltablett“).

B Registerausgleich

Ziel dieser Übung ist es, insbesondere bei der Altstimme das Kopfreger zu wecken, um bei absteigenden Tönen die Helligkeit mit den Brustregisteranteilen zu mischen und in die tiefe Lage hinein zu führen. Man spricht von „E-Register“. Ich stelle mir dabei eine „Klangsäule“ vor, die die Töne oben. Wichtig ist ein übergangsloser Registerwechsel bzw. eine bruchlose Registermischung. Eine Triole verhilft zur Leichtigkeit des Singens (→ Registerausgleich).

4. Erarbeitung von Nr. 2 „Come on, sing with me now“

Nach dem Ankommen, der Begrüßung und dem allgemeinen (i. d. R. nicht liedbezogenen) Eintritte beginnt der Chor mit der liedbezogenen Probenarbeit. Me & You-Übungen eignen sich besonders für einen fließenden Übergang zum Lied. Im vorliegenden Beispiel, der Erarbeitung von Nr. 2 „Come on, sing with me now“ (→ S. 31–34), möchte ich jedoch mit einer Bodypercussion beginnen, die übrigens auch unabhängig von einem bestimmten Lied zur Auflockerung eingesetzt werden kann. Den Rhythmus am eigenen Körper zu spüren, hat etwas sehr Energetisches und kann den müden Geist während oder nach einem anstrengenden Schultag neu beleben.

Zunächst wird aus **Übung A** nur das „Ananas, Ananas ess ich“-Grundmodell (erst mit, dann ohne Sprechen des Textes) geklatscht bzw. geklopft: Ich mache es wie beim Me & You vor, und die Jugendlichen steigen dazu ein. Kleine individuelle Abweichungen im Bewegungsablauf kommentiere und korrigiere ich nicht. Wenn das Pattern stabil läuft, singe ich die vier Takte der Scat-Übung dazu. Die Transposition schaffen die Jugendlichen spätestens ab dem zweiten Mal mithilfe einer Tonangabe oder eines Klavierakkords.

Danach folgt **Übung B** und verbindet die „Kokosnüsse“-Bodypercussion sukzessive mit den **Me & You-Patterns 1.1 bis 1.4**. Dabei singen alle Stimmen bei allen Patterns mit, und ich zeige nacheinander die Ziffern 1 bis 4 mit der Hand an. Erst wenn alle Stimmen geübt sind, kann kombiniert werden, vorzugsweise entweder von oben mit dem Sopran I oder von unten mit dem Tenor beginnend. Welche Stimmen kombiniert werden sollen bzw. welche Stimme hinzutreten soll, lässt sich dank der vorherigen Definition durch Handzeichen gänzlich non-verbal und ohne Unterbrechung des Singens angeben. Im Lied wechselt die Bodypercussion „Kokosnüsse“ (Takt 1, 3 etc.) ab mit „Ananas, Ananas ess ich“ (Takt 2, 4 etc.).

Sowohl bei der Bodypercussion als auch beim Singen der Patterns ist es wichtig, sensibel für eventuelle Schwierigkeiten zu sein und nicht starr an einer vorgeschlagenen Version festzuhalten. Beispielsweise kann bei Koordinationsproblemen in Übung A die Bodypercussion auch auf die akzentuierten Schwerpunktsilben reduziert werden, also nur „A(nanas), A(nanas) ess (ich)“ (K-K-H). Auch wie lange das Proben einer bestimmten Stelle dauert, mag von Chor zu Chor unterschiedlich sein und ist abhängig von der Auffassungsgabe und Erfahrung der SängerInnen, aber auch nicht unerheblichem Maße von der Vorbereitung der Chorleiterin.

Sind die ersten vier Takte geprobt, gehe ich weiter zum Übergang der Takte 5 und 6, der mit den **Patterns 2 und 3** geübt wird, begleitet im ersten Takt des Patterns von der Bodypercussion aus **Übung A**: „Ananas, Ananas ess ich.“ Auch hier singen immer alle Stimmen mit. Wichtig ist es, in Pattern 2 das „dom“ im zweiten Takt akzentuiert vorzusingen, dieses Liedzusammenhang im Tenor den Impuls für den folgenden Einsatz der Frauenstimmen gibt, um einen besseren Übergang zwischen den einzelnen Stimmen herzustellen. Entsprechend Pattern 3.1 halbtonschrittweise nach unten. Es ist immer abzufragen, ob in jeweils aktuellem Zusammenhang ein zu häufiges Singen desselben Patterns ermüdet und langweilig als nützlich. In einem Fall wie dem vorliegenden kann ggf. auch lieber ein tonartlicher Bruch (evtl. mit Unterstützung des Klaviers zur Findung des neuen Tons, in Kauf genommen werden, damit das Lied an einer anderen, notwendiger zu übenden Stelle eine gründlicher Probenarbeit und mehr Wiederholungen möglich sind.

An dieser Stelle des Probens fasse ich den bisher erreichten Erarbeitungsstand zusammen, nämlich die ersten vier Takte in einer Klammer (T. 4) und die Takte 5–6 in einer Klammer (T. 5). Die Noten zur Hand zu nehmen und das Ganze visuell zu festigen. Dabei übergehe ich die Bodypercussion verzichtet. Beim nächsten Einsatz von Me & You-Patterns werden die Noten wieder zur Seite gelegt. „Come on, sing with me now“ lässt sich allerdings ohne Notentext auswendig erarbeiten.

Die Takte 7–13 lassen sich ebenfalls nach dem bisher angewandten Schema proben: erst die Stimmen einzeln (aber alle singen mit), dann in Kombination. Ich fasse hier jeweils vier Takte zusammen, mache also größere Me & You-Abschnitte, um die jeweils unterschiedliche Fortführung der jeweils (fast) identischen ersten beiden Takte aufzuzeigen. Eine Ausnahme ist **Pattern 4** in den Takte 6–7 bzw. 10–11 im Tenor: dieses Zweitaktschema sollte vorab separat geübt werden. Wichtig ist auch die zusätzliche Septime im Sopran II in T. 10 auf Zählzeit 4, die in T. 6 nicht enthalten ist. Als Vorübung zum Erreichen der Tonhöhe im Sopran schiebe ich **Übung C** ein, die schrittweise zum Hochton g^2 hinführt.

Ist das Lied komplett erarbeitet, singen wir es als Ganzes auf Scat-Silben und ich greife ggf. noch korrigierend ein. Dann erst schauen wir in den englischen Text. Vielleicht melden sich einige Jugendliche freiwillig und sprechen den Text vor, im Idealfall drei SprecherInnen für die drei unterschiedlichen Textabschnitte. Schließlich singen wir das Lied mit dem englischen Text.

Bei aller Probenarbeit darf man nie aus den Augen verlieren: Was ist effektiv und was nützt dem Zusammenklang und dem Hörklang? Ein vorgefertigtes Schema, an dem starr festgehalten wird, ist selten empfehlenswert. Das Ziel muss sein, flexibel und kreativ auf die jeweilige Situation eingehen zu können, denn das Wichtigste ist und bleibt: Bei aller Effektivität und Aktivität sollen der Elan und die Freude am gemeinsamen Musizieren immer spürbar sein!

VII. Die Lieder

1. Hawaii Start Up

Zum Lied

Werner Rizzi, Professor für Elementare Musikpädagogik und Didaktik der Musik an der Folkwang-Universität Essen, schreibt gerne mitreißende „Start Ups“ zum Probenauftritt im Schulbereich oder in anderen Chören. Auch der Kanon „Hawaii Start Up“ eignet sich als eine Art Circle Song wunderbar zum Einsingen. Er lässt sich sehr gut auswendig erlernen.

Es gibt einen stimmbezogenen Scat-Text sowie einen Strophentext, der vom Wellenreiten auf Hawaii handelt. Das Wellensurfen wird klanglich fassbar im wellenartigen Auf und Ab der Melodie. Auch die Realisierung in swingender Phrasierung ist sehr typisch für solche Melodien in Hawaii.

Me & You

Patterns 1 und 2 üben die Tenorstimme des Liedes in Zweitaktabschnitten auswendig ein. Die Oberstimmen können jedoch ebenfalls einbezogen werden, vor allem Pattern 2 zur Übung des „Bah!“ und „Duh!“ im *f* bzw. *p*. Die Akkordbegleitung kann entweder in der Begleitung im Lied oder vereinfacht als C–G⁷ (T. 1–5, jeweils auf 2. Zeit 1 und 2 realisiert werden. Falls dies ohne den Liedzusammenhang Problem bereitet, können auch nur die Grundtöne gespielt werden. In den Patterns 1 bis 2 werden verschiedene Schlussvarianten vorgestellt (siehe auch unter „Tipps“ am Ende des Kapitels).

Patterns 3 und 4 beziehen sich auf die Oberstimmen. 4. und 2 können entsprechend dem Zusammenklang des Kanon kombiniert werden, ggf. auch zusammen mit der Tenorstimme aus Pattern 1. Achtel sind im Song-Feeling zu singen.

1.1 Tenor, T. 1–2

Bei Patterns 1 bis 3 durchgängig schnipsen auf Schlag 2 und 4 (= x)

1.2 Tenor, T. 2

1.3 Tenor, T. 3–4

Mehrfach wiederholen, um die Sekundschritte $ges^1-f^1-g^1$ intonatorisch sauber einzuüben. Beim g^1 auf „duh“ sollte man sich an den Ausgangston erinnern.

2.1 Tenor, T. 5–6

Schlussvariante 1

2.2 Tenor, T. 5-6

Schlussvariante 2

2.3 Tenor, T. 5-6

Schlussvarianten 3 und 4:
Zwerchfellimpuls bei „Bah!“ (*f*)
und schwächer bei „Duh!“ (*p*)
(→ Atmung/Zwerchfellimpuls)

3

Registerausgleich: bereits bei
Anfangston das Kopfregister der Ziel-
töne mitdenken (→ Reg. ausgleich)

Sopran /Alt, T. 1-2

4.1 Sopran /Alt, T. 2-3

Chromatik intonatorisch gut aus-
hören: Hilfreich gegen Absinken
(oder Steigen) sind Bewegungen in
die jeweils entgegengesetzte Rich-
tung. Sie unterstützen die Körper-
spannung (→ Intonation).



Tipps

Der bequeme Stimmumfang der Unterstimme kommt **Stimmwechslern** entgegen. Wenn eine tiefe Altstimme vorhanden ist, kann diese die Männerstimme in der originalen Lage stützen. Die Stimme zu oktavieren, ist nicht empfehlenswert. Für den Tenor wird in T. 3 und 4 eine alternative Fassung angeboten, die die Chromatik umgeht und neue rhythmische Impulse setzt.

Es gibt verschiedene **Ausführungsmöglichkeiten, mit und ohne Männerstimme:**

- Melodiestimme ohne Unterstimme, zwei- oder dreistimmig im Kanon: entweder nur mit Frauenstimmen oder aber mit zwei Frauen- und einer Männerstimme, die dann auf dem c^1 in T. 4 enden sollte.
- Melodiestimme mit Unterstimme: Die Melodiestimme kann einstimmig oder im Kanon gesungen werden.

Außer der grundsätzlichen Möglichkeit, am Ende einfach auf den Kanonfermaten stehen zu bleiben und dort (mit dem c^1 als tiefstem Ton) zu enden, bieten sich folgende **Schlussvarianten** an (siehe auch Me & You 2.1 bis 2.3):

- Schlussvariante 1: Ende bereits in T. 6 auf Schlag 1
- Schlussvariante 2: Der Tenor singt noch die notierte aufsteigende Swing-Phrase und bleibt auf dem c^1 stehen.
- Schlussvariante 3: Im Schlussakkord lässt sich als C^{add9} ein d^1 ergreifen, was im *fal* „Bah!“ gesungen wird.
- Schlussvariante 4: Statt eines lauten „Bah!“ wird ein leises „Du“ gesungen.

Wenn „Hawaii Start Up“ nicht nur zum Einsingen, sondern in einer Aufführung verwendet wird, bieten sich folgende **Ablaufmöglichkeiten** an:

- Vorschlag 1: Die Scat-Variante dient als Intro. Zunächst wird die Oberstimme mit dem Scat-Text gesungen (1–4), bevor die Männerstimme hinzutritt. Dann erst geht die Oberstimme in den Kanon über. Auf Zeichenfolgen folgen anschließend die Übergänge zum Strophentext bzw. in den nächsten Teil.
- Vorschlag 2: Die Scat-Variante wird auf der Begleit-Cassette zweimal von den Frauen begonnen mit dem Scat-Intro zweimal und drei Durchgänge im Kanon. Beim vierten Kanondurchgang kommt der Strophentext hinzu. Abschließend wird der Strophentext gesungen, und zwar jede Strophe zweimal. Den Abschluss bilden die Übergänge zu den nächsten Teilen.
- Vorschlag 3: Die Männerstimme beginnt zweimal alleine, dann treten die Frauen zunächst auf Zeichen wechseln sie in den Kanon, auf ein weiteres Zeichen in den nächsten Teil.

Die in diesem Lied angewendete **Vorgehensweise der Me & You-Patterns** lässt sich leicht auf andere Beispiele übertragen: Das abschnittsweise Vor- und Nachsingen entsprechend dem Call-and-Response-Prinzip dient hier dem verinnerlichenden Erfassen des leicht auswendig zu lernenden Liedes. Exemplarisch können durch Wiederholungen intonatorische oder spezielle stimmbildnerische Aspekte vertieft werden.

Kleine Lieder oder Kanons auf Scat-Silben werden gerne zum Einsingen verwendet. Bekannt ist die Reihe *Stimmicals* von Uli Führe. Auch aus *chorissimo! orange* (Carus 2.200) seien zwei Beispiele genannt: „Canon in Swing“ (Nr. 151) und „Jada“ (Nr. 164).

2 Tenor, T. 5-6

Ab C F C
dub dab dah dom

Tenor gut im Metrum, v. a. Schlag 1 in T. 6 ist im Lied wichtig als rhythmischer Impuls für die Oberstimmen

3.1 Sopran I, T. 5-6

Ab C F C_x
dub dab dah dab dab

G_b B_b E_b B_b_x
dub dab dah dab dab

E G[#] C[#] A_b_x
dub dab dah dab dab

Das erste Pattern steht in der Tonhöhe des Liedes, die folgenden beiden leiten im Me & You-Kontext durch Abwärts-Transposition zur Übung des Sopran II in Pattern 3.2 über. Die letzte Übung ist der Einfachheit halber harmonisch verwechselt nicht.

3.2 Sopran II, T. 5-6

Ab C F C_x
dub dab dah dab dab

3.2 und 3.3 können alleine oder in Kombination gesungen werden. 2 und 3.1 (erstes Pattern) können ebenfalls hinzugenommen werden.

3.3 Sopran I, T. 5-6

Ab C C_x
dub dab dah dab dab

4 Tenor, T. 7 / 10-11

Am Dm
dom da ba da duh - dap

Übungen A Einsingen, Bodypercussion

Im Lied wechseln Takte im C-Grundsatz mit Takten im 3+3+2-Rhythmus:

Em Hm Em Hm Em Hm Em C7
 dum dam da be dum dam da be dum dam da dum

Fm Cm Fm Cm Fm Cm Fm C#7 etc.
 dum dam da be dum dam da be dum dam da dum

Übung A dient dem allgemeinen Einsingen und dem Hineinfinden in den 3+3+2-Rhythmus (Achtel im Swing!). Sie kann durch die Bodypercussion „Ananas, Ananas ess ich“ begleitet werden:

K B B K B B H H
 A - na - nas, A - na - nas ess ich.
 K = Klatschen
 B = Brust (Links-Rechts oder Rechts-Links)
 H = Hüfte

B Bodypercussion

Der C-Grundsatz kann mit folgender Bodypercussion unterlegt werden:

K S S
 Ke - nüs - se
 K = Klatschen
 S = Schnipsen

In dem nächsten Schritt wechselt die Bodypercussion aus Übung B taktweise mit der Bodypercussion aus Übung A. Wenn die Koordination zwischen Klatschen/Schnipsen nicht klappt, wird einfach wiederholt.

K S K K B B K B B H H
 - kos - nüs - se, A - na - nas, A - na - nas ess ich.



Bodypercussion

C **Tonhöhe**

Die folgende Übung ist eine Tonhöhenübung nur für den Sopran, die durch stufenweise Transposition zum Zielton g^2 der Schlusssequenz T. 13 hinführt. Die Chorleiterin braucht hier nicht, wie bei den Me & You-Patterns, jede Transposition vorzusingen, sondern die Sängerinnen können mit Unterstützung des Klaviers den nächsten Einsatzton alleine finden. Wichtig ist es, nach dem Spitzenton, ohne Verkrampfen die Spannung zu halten und den Schlussston nicht zu tief anzu- setzen. Eine antagonistische Hand- oder Armbewegung nach unten kann unterstützend wirken. (→ Intonation).

Tipps

Der moderate Stimmumfang der Tenorstimme ist auch für Sopranstimmen geeignet. Sind keine Männerstimmen oder tiefen Altstimmen vorhanden, welche Tenorstimme in der Originallage singen können, kann die Stimme auch von einem Instrument (Trompete, Cello, etc.) übernommen werden. Das Stück ist vorzugsweise als Cappella zu singen (ein Klavier kann mithilfe der Akkorde unterstützend begleiten).

Alternativ: Die beiden Schlussakte 12 und 13 können zur Steigerung auf die doppelten Notenwerte verwendet werden. Dies erfordert eine gute Einteilung des Atems und Spannung, insbesondere bei den Spitzentönen im Sopran. Sind gute Sopranstimmen im Chor, können sie das f^2 von T. 13 statt erst im Schlussston ansetzen.

Ein Schlag zur Aufnahme: Es beginnen die Tenöre in T. 1–4. Bei mehreren Wiederholungen treten Sopranstimmen von unten aufbauend hinzu. Bei den letzten beiden Durchgängen singt die Sopranstimme die Fragnoten. Die Fragnoten sind in der Original-Notation liegend dargestellt. Am Ende dieses Durchgangs wird der Sopran durch zwei Durchgänge mit Text „Come on“ und alternativem Schluss (s. o.) abgeschlossen.

Beispielhinweis: Wer den 3+3+2-Rhythmus vertiefen möchte, findet Anregungen im Chor „Brissimo! blue“ (Carus 2.204, für gleiche Stimmen) – z. B. im afrikanischen Lied „Akekho“ (Nr. 60), in „Downtown“ von Tony Hatch (Nr. 64) oder in „Sanna, sannanina“ (Nr. 124).

3. Hayé Hamé

Zum Lied

„Hayé Hamé“ ist ein traditionelles Lied aus dem Senegal. Es handelt sich um den wiederholten Ruf eines Schamanen nach Regen, der in Verbindung mit einem ritualisierten Tanz ausgeführt wird. Als Schamanen werden Menschen bezeichnet, denen übernatürliche, transzendente Fähigkeiten der Wahrnehmung in der Welt der Spiritualität, der Religiosität oder auch in der heilerischen oder rituellen Welt zugeschrieben werden und die ihre Fähigkeiten meistens als „Zauberpriester“ zum Wohl der Gemeinschaft einsetzen. Dazu kann auch der Versuch der Beeinflussung des Wetters durch rituelle Lieder und Tänze gehören.

Bewegung ist in afrikanischer Musik ein zentrales Element. Notiert ist das Lied in einem tänzerischen 12/8-Takt. In der westafrikanischen Tradition wird die Betonung oft durch eine Glocke angezeigt. Zum vorliegenden Arrangement wird eine Schrittfolge vorgeschlagen, in der die rhythmischen Akzente durch Schritte und Fingerschnipsen realisiert werden.

„Hayé Hamé“ besteht aus zwei Teilen: Der ruhigere Teil **[A]** lebt von dynamischen Kontrasten, die unbedingt deutlich gemacht werden müssen. Der lebendigere Teil **[B]** hat einen bewegten Melodieverlauf und eine markante rhythmische Prägung. Im **[A]**-Teil liegt die Melodiestimme im Sopran II, im **[B]**-Teil im Sopran I. Die beiden Teile werden mehrfach wiederholt. Erst auf Zeichen wird von **[A]** nach **[B]** und wieder zurück nach **[A]** gewechselt. Das Lied endet im **[A]**-Teil an der Fermate in T. 5.

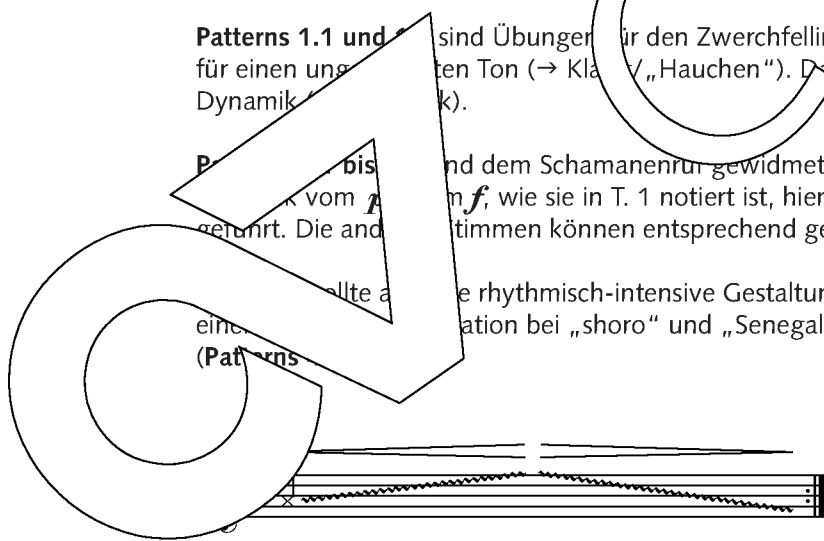
Me & You

Beim Schamanenruf spielen dynamische und rhythmische Punkte eine große Rolle. Wie diese stimmlich und ohne Druck auf den Kehlkopf angeführt werden, wird mithilfe der Me & You-Patterns erarbeitet.

Patterns 1.1 und 1.2 sind Übungen für den Zwerchfellimpuls (Atmung/Zwerchfellimpuls) und für einen ungehauchten Ton (→ Klänge „Hauchen“). Das ist sehr wichtig für eine ausdrucksstarke Dynamik (K).

Pattern 1.3 ist dem Schamanenruf gewidmet mit seiner extremen, eindringlichen Artikulation vom **f**, wie sie in T. 1 notiert ist, hier exemplarisch für Sopran I und II ausgeführt. Die anderen Stimmen können entsprechend geübt werden.

Die rhythmisch-intensive Gestaltung Wert gelegt werden, verbunden mit einer Artikulation bei „shoro“ und „Senegal“ (**Pattern 3**) sowie bei „hayé“ und „hamé“ (**Patterns 1.1 und 1.2**).



Die Lippen locker aufeinanderlegen und einen klingenden Ton als *glissando* auf- und abwärts erzeugen. Die Lippen „flattern“ wie bei einem Pferdeschnauben, hierdurch wird der Zwerchfellimpuls angeregt.

1.2

bu
bey
hey

Der Konsonant „b“ ist hilfreich, da er einen Stimmbandschluss bewirkt und so zu einem ungehauchten Ton verhilft. Daher sollten „bu“, „bey“ und „hey“ bei den Frauen in der Kopfstimme gesungen werden, die Männer verwenden eine angenehme Lage, ohne die Stimme zu forcieren.

2.1 Sopran I, T. 1

Wichtig ist eine ungehauchte Tongebung zu Beginn. Erst diese kann das *crescendo* bzw. *decrescendo* erwirken. Darum bietet sich als Zwischenschritt wieder das „b“ als Anlaut an.

2.2 Sopran I, T. 1-2

Unterstützend kann eine Bewegung der Arme sein: beim *crescendo* nach vorne öffnend, beim *subito* zum Körper.

2.3 Sopran II, T. 1-2

Als führende Melodie geht der Sopran im Lied nur ins *mf* zurück. Beim Melodie-Pattern passt er sich den anderen Stimmen an und singt nach *f* ebenfalls ein *p* (*subito*).

3 Sopran II, T. 6

Kein „h“ im Wort „shoro“ sprechen (also nicht „sho-ho-ro“), denn beim Sprechen geht der Impuls „h“ von einem Druck im Kehlkopf aus. Beim Singen hilft der Zwerchfellimpuls, diesem Druck entgegenzuwirken. „Se-(negal)“ mit stimmlosem „s“ und offenem „e“ (wie in „essen“)

4.1 Sopran I, T. 10

Ein deutlicher Impuls auf Zählzeit 1 hilft, bei der Abwärtslinie die Spannung zu halten.

4.2 Sopran I, T. 10-11

Die Endsilben von „hayé“ und „hamé“ werden beim Singen mit geschlossenem „e“ wie in „Beet“ ausgesprochen.

Übung

Bewegung, Bodypercussion

„Hayé Hamé“ eignet sich hervorragend für eine Bewegungseinheit mit Musik. Das Arrangement selbst ist leicht zu erlernen. Die Herausforderung besteht im Zusammenspiel zwischen Gesang, Bewegung und Betonung.



Wie schon bei „Come on, sing with me now“ (Nr. 2) empfiehlt es sich, zunächst das vorgeschlagene Bewegungs-Pattern (für Teil [B]) einzuüben, um sich in das rhythmische Schwingen und die steten Wiederholungen, die diesen rituellen Liedtanz prägen, einzufinden. Die Hauptbetonungen liegen auf Zählzeit 1 und 3 und werden mit dem rechten Fuß ausgeführt. Auch auf Zählzeit 2 und 4 sind feste oder gar gestampfte Schritte auszuführen, jedoch mit dem linken Fuß. Die unbetonten „auftaktigen“ Achtel (mit *staccato*-Punkt) werden nur mit der Fußspitze getippt. Zwischen Stampfen und Tippen kann mit den Fingern geschnipst (oder leise geklatscht) werden.

Zum helfenden Mitsprechen am Beginn:

„Rechts – Schnipp (rechts) – Tipp (links) / Links – Schnipp (links) – Tipp (rechts)“

Je nach Art der Choraufstellung kann die Schrittfolge Rechts-Links auch durch Schritte nach vorne bzw. hinten ersetzt werden: Im Kreis oder Halbkreis bietet sich das Rechts-Links-Muster an. Beim Laufen oder Hintereinander-Schreiten kann man die Vorwärts-/Rückwärts-Bewegung erproben. Bewegung und Gesang miteinander zu kombinieren, kann zunächst mit geschlossenen Augen leichter gehen, wenn genügend Platz ist und keine Stolperfallen vorhanden sind.

Tipps

Bei einer Aufführung kann man zunächst nur mit der Bewegung beginnen und erst dann den Gesang dazu einsetzen lassen. Genauso lässt sich nach Ende des Gesangs das Lied durch die Bewegung „ausblenden“. Ein Versuch wäre, das Bewegungsmuster ins Laufen zu integrieren und diese Weise die Konzertbühne zu betreten – hier dann allerdings besser mit der Bewegung können afrikanische Trommelrhythmen oder isolierte melodische Linien hinzutreten, wie z. B. „Ha, hamé“ zu Beginn oder „hayé“ aus Pattern 4 der Melodieübung. Dann endet die Bewegung und der [A]-Teil beginnt im *pp*.

Wenn man sich bei der Suche nach **afrikanischen Liedern**, wird an vielen Stellen fündig werden: Beispiele sind z. B. „Ayelevi“ oder „Sanna sannanina“ (letzteres in mehreren Arrangements in „*Massimo! blue*“, Carus 2.204). Anregungen zur choreografischen Gestaltung der Lieder findet man in den unterschiedlichsten Varianten auf Youtube. Oft gibt es auch englische oder deutsche Textübertragungen, die alternativ oder zusätzlich zum Originaltext verwendet werden können. So ist das sehr häufig gesungene Lied „Siyahamba“ zudem bekannt unter dem englischen Titel „We are marching in the light of God“. 15 deutsch-afrikanische Lieder von Wolfgang König und Veronika te Reh besingen im gleichnamigen Chorbuch die „Freundschaft mit Afrika“ (Carus 12.009), und zahlreiche Kinder- und Jugendmusicals der beiden Autoren greifen auf afrikanische Themen, Lieder und Rhythmen zurück.

4. Wearing my long wing feathers

Zum Lied

„Wearing my long wing feathers“ ist ein Gesang der nordamerikanischen Arapaho-Indianer, der die Verbundenheit des Menschen mit der Erde, aber auch mit dem Transzendentalen ausdrückt. Er entstammt der sog. „Geistertanz“-Bewegung des 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in der viele eingeborene Indianerstämme durch den Umgang und die Konfrontationen mit dem „Weißen Mann“ zunehmend den Kontakt zum naturnahen Glauben und zu den Ritualen ihrer Vorfahren verloren und unter Problemen wie Kriminalität, Alkoholmissbrauch sowie dem Zerschlagen traditioneller Strukturen litten. In dieser Situation sollte eine Rückbesinnung auf die Wurzeln neue Orientierung bringen: Bei aller Erdgebundenheit ist die Seele dennoch in der Lage, sich zu erheben und die Grenzen der materiellen Welt zu überwinden. Im endlosen Umherkreisen („circle around“) scheinen die meditativen Klänge die Sänger wie auf gefederten Flügeln („long wing feathers“) über die Begrenzungen der Erde („bound'ries of the earth“) hinaus zu erheben.

Der schwebende, „unendliche“ Charakter kommt auch in Meinhard Ansohns Arrangement zum Ausdruck, dessen einzelne Abschnitte nach Belieben wiederholt werden können. Im **A**-Teil wechseln sich Frauen- und Männerstimmen ab, sie können hier auch solistisch besetzt sein. Im **B**-Teil erfolgt eine Steigerung: Im vierstimmigen Satz sind alle beteiligt, die Melodie liegt im Alt. Auf Zeichen geht es weiter in Teil **C**, der melodisch entsprechend dem Text („fly high“) in eine Höhe steigt und schließlich in der Mittellage zusammen mit den anderen Stimmen auf dem Molddolmetscher endet und stehen bleibt. Die besondere Herausforderung des Arrangements ist es, alle Stimmen als gleichberechtigt zu sehen und gleichermaßen zum Klingen zu bringen.

Meinhard Ansohn ist insbesondere bei Schulumusikern bekannt für seine schülerproben und praxisnahen Ideen für den Musikunterricht aller Altersstufen. Für die Klassenstufen 1–6 schreibt er immer wieder wertvolle Beiträge in der Zeitschrift „Musik in der Grundschule“, und in mehreren Veröffentlichungen hat er vielseitige Lieder und Kanons zusammengestellt, die auch noch in der Sekundarstufe gerne gesungen werden können.

Me & You

Entstammt nicht dem musikalischen Material des Liedes, sondern ist eine Idee für eine improvisationsartige Melodie, wie sie zu der unter „Übungen“ vorgeschlagenen Bodypercussion als Intro oder Outro treten könnte.

Ein Beispiel aus dem **B**-Teil nimmt **Pattern 2** vorweg: Hier ist zu beachten, dass in T. 1 nicht auftaktig, sondern volltaktig einsetzt.

Pattern 2 ist als Tonhöhenübung gedacht. Dabei sollte man versuchen, nicht lauter zu werden, sondern intensiver, ich nenne es gerne „in sich hinein singen“. Für den Akzent gilt das hier den Ton nur rhythmisch „antippen“.

1.1

high - er high - er

1.2

high - er an' high - er

Anschließend 1.1 und 1.2 zu einem viertaktigen Pattern kombinieren (= Impro der Übung)

2 Sopran, T. 13

Em

I will fly

Einsatz auf Zählzeit 1, nicht auftaktig

3.1 Sopran, T. 16-17

C A

fly high fly high

Moderate Lautstärke: Vorstellung des „in sich hinein Singens“

3.2 Sopran, T. 18-19

G D Em

the boundaries of the earth

Anschließend 1. und 3.2 mit einer viertaktigen Pattern kombinieren

Übungen

Für mich hat das Lied etwas Archaisches und sehr Energisches. Wer möchte ich einen Bodypercussion-Rhythmus und eine Improvisation voranstellen, die in verschiedenen Stellen des Stückes immer wieder auftauchen können. Alternativ kann die Bodypercussion natürlich auch mit Percussion-Instrumenten unterschiedlicher Klangfarbe ausgeführt werden. Der Chor teilt sich in vier Percussiongruppen auf. Wichtig ist, dass bei allen Beteiligten alle Bewegungen synchron verlaufen. Die Improvisationsart kann sich auch die aus den Me & You Patterns 1.1 und 1.2 zutreten.

Rhythmus 1: rechte Hand klopft auf der linken Brustseite

Rhythmus 2: rechte Hand patscht auf Unterarm oder Oberschenkel

Rhythmus 3: Gruppe 3: leises Klatschen

Rhythmus 4: Gruppe 4: Schnipsen auf Schlag 2, Klatschen oder Klopfen (z. B. auf der Stuhllehne) auf Schlag 4

Impro: Zu den Rhythmen hinzutretend

Em

high - er, high - er, high - er an' high - er



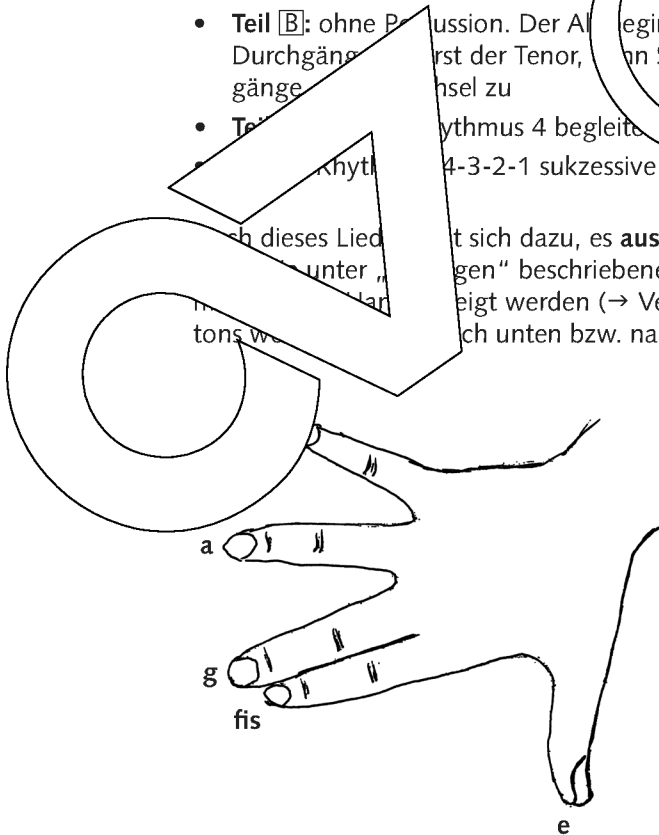
Bodypercussion

Tipps

Ein möglicher Ablauf unter Verwendung der oben vorgeschlagenen **Bodypercussion** könnte folgendermaßen aussehen:

- **Intro:** Rhythmen 1-2-3-4 sukzessiv einzutretend, evtl. (mit) einer Melodie dazu
- **Teil A:** nur mit Rhythmus 1 begleitet. Fortwährende Wiederholung, auf Zeichen weiter in
- **Teil B:** ohne Percussion. Der Alt beginnt mit der Melodie, sukzessive treten in den einzelnen Durchgängen erst der Tenor, dann Sopran II und Sopran I hinzu. Zwei gemeinsame Durchgänge, Wechsel zu
- **Teil C:** Rhythmus 4 begleitet. Mögliche Wiederholung von Teil A als Abschluss oder Rhythmen 4-3-2-1 sukzessive einzutretend. Ende auf Zeichen im Freeze.

Bei diesem Lied empfiehlt sich dazu, es **auswendig** zu erarbeiten. Dies empfiehlt sich besonders, wenn die oben beschriebenen Rhythmen verwendet werden. Alle Stimmen können eingesetzt werden (→ Vermittlung), die Töne unterhalb und oberhalb des Grundtons we...



Wer Spaß gefunden hat an begleitender **Bodypercussion**, kann sich inspirieren lassen von der Gruppe „Pentatonix“, die zu ihrem Song „White Winter Hymnal“ im Internet sogar ein „Clapping Tutorial“ anbietet. Und in *chorissimo! orange* (Carus 2.200) werden die Grundlagen der begleitenden Körperpercussion in einem Workshop von Jürgen Zimmermann dargestellt.

5. Die Gedanken sind frei

Zum Lied

Die Idee der Gedankenfreiheit beschäftigt die Menschen wohl schon, seit es Obrigkeit gibt, die über das Leben des Einzelnen bestimmen möchte. Im 13. Jahrhundert dichtete ein gewisser „Freidank“: „Das Band kann niemand finden, das meine Gedanken bindet. Man fängt Weib und Mann, Gedanken niemand fangen kann.“ Der Text des heute bekannten Volkslieds wurde erstmals um 1780 auf Flugblättern im süddeutschen Raum veröffentlicht, 1820 wurde es in Bern mit der bekannten Melodie gedruckt. Bald fanden Text und Melodie Aufnahme in verschiedene Volksliedsammlungen. Immer wieder begegnet „Die Gedanken sind frei“ als eine Art „Hymne des Widerstands“ gegen politische Unterdrückung. So sangen deutsche Burschenschaftler das Lied als Protest gegen die Karlsbader Beschlüsse von 1819, die rigoros die freiheitlichen Bestrebungen des Bürgertums unterdrückten, und Sophie Scholl soll 1942 die Melodie ihrem wegen hitlerkritischer Äußerungen inhaftierten Vater vor der Gefängniszelle auf der Flöte vorgespielt haben. Bis heute erfreut sich „Die Gedanken sind frei“ großer Beliebtheit und wird in politischen und künstlerischen Kontexten immer wieder aufgegriffen.

Das vorliegende Arrangement in feinem Jazz-Stil stammt von Juan M. V. Garcia, der in Weimar Chor- und Ensembleleitung mit dem Schwerpunkt Jazz und Pop lehrt. In seinem Song ist die Melodie leicht abgewandelt und wechselt hauptsächlich zwischen dem Sopran und der Mezzosopranstimme. Die erste und die zweite Strophe sind identisch vertont, ihnen ist eine einleitende Vokale vorangestellt. In der dritten Strophe wechselt die Melodie zwischen allen drei Stimmen. Nach einer überleitenden Vokalise entspricht die vierte Strophe weitgehend den ersten beiden. Die Strophen klingen aus mit einer ausdrucksstarken Wiederholung der ersten beiden Worte „Die Gedanken sind frei“.

Musikalisch bilden zahlreiche Vorhalt-intonatorische Herasformungen. Hier sollte auf genaues Aushören geachtet werden. Mehrere Vokalisen sowie die Orgel am Ende sind Ausgangspunkt für Übungen zum Thema christliche Atmung sowie Klang und Aussprache. Für den Alt ist der Lagenaussgleich wichtig (→ Registerausgleich).

Me & You

Das „Eingrooven“, eignet sich das vorgeschlagene Beatboxing-Pattern aus T. 24-31 (Pattern 1) sollte im Grundtempo des Liedes (ca. ♩ = 90 MM) vorgestellt werden.

Im 3. Teil wird das vokale Intro erarbeitet. Das „uh“ der Vokalise schließt sich weich an das vorangestellte „dm“ an.

Das Harmonikschema von „Die Gedanken sind frei“ ist geprägt von Quartvorhalten (siehe Übung B) sowie weiteren vorhaltartigen Harmonien, die jedoch nicht aufgelöst werden. In T. 7, 15 u. a. beispielsweise die hinzugefügte None unaufgelöst. Das Kopfmotiv soll hier in **Pattern 4** als Harmonik dienen. Indem dieser Aspekt als Me & You-Pattern auswendig vorweggenommen wird, lenkt sich die Konzentration vom Notenbild weg auf das Hören. Es ist darauf zu achten, dass beim Wort „frei“ der Diphthong „ei“ als „a-e“ gesungen wird (→ Aussprache/Vokale)

- 1 Beatboxing-Pattern, T. 24 ff.



Obwohl es sich um einen 3/4-Takt handelt, ist das Pattern wie ein 6/8-Takt angelegt.

2 Tenor, T. 2-3

Der Anfang ist im Jazz-Charakter gehalten, das bedeutet, dass bei „dm“ schnell vom „d“ auf das klingende „m“ gesungen wird, wie bei einer schwingenden Saite.

3.1 Tenor, T. 2-5

Alle Stimmen schwingen sich in der höheren Lage von Pattern 3.1 in den Kopfklang ein und behalten dieses Register in der tieferen Lage der folgenden Patterns bei. Die Patterns 3.1 bis 3.3 können kombiniert werden.

3.2 Alt, T. 2-5

3.3 Sopran, T. 2-5

4.1 Sopran

Auf den Fermaten bleibt der Klang stehen. Erst wenn die Vorhaltspannung von allen gehört und erfasst wird, kann weitergesungen werden. Die Textunterlegung besteht aus den Vokalen von „Die Gedanken sind frei“, so wie sie gesungen werden sollen.

4.2 Alt,

4.3 Tenor, T. 6-7

Übungen A Registerausgleich

Sowohl der Alt als auch der Sopran singen im vorliegenden Arrangement häufig in tiefer Lage. Wichtig ist hierbei das Beibehalten des Kopfreisters. In der Popmusik (z. B. Shakira) oder beim volkstümlichen Jodeln dient das Kippen zwischen Kopf- und Bruststimme als Stilmittel, hier jedoch würde es die feine klangliche Ausgewogenheit des „Klangteppichs“ stören. Um eine gute Mischung von Kopf- und Brustlage zu erreichen, schlage ich die folgende Lagenausgleichsübung vor:

The exercise consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff has a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. The notes are: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Chords above are F, C, F. The second staff has a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature. The notes are: Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Chords above are Eb, Bb, Eb, D, A, D. Both staves have the lyrics 'lu lu lu' written below the notes.

Beim Abwärtssingen wird der Anfangston im Kopf behalten und der Zeltton mit dieser in Weite und Offenheit gesungen. Eine gute Körperhaltung und ein offener Blick („Zauberblick“) helfen, ein Absinken beim Abwärtssingen zu vermeiden. Auch eine antagonistische Diaphragmabewegung in die entgegengesetzte Richtung wirkt stützend (→ Intonation Registerausgleich).

B Intonation, Vorhalte

Das Arrangement enthält zahlreiche Quartvorhalte, die nicht nur aufgelöst werden, z. B. in T. 5, 11 und 19 (C-Dur mit Quartvorhalt im Alt) oder in T. 3 und 41 (G-Dur mit Quartvorhalt im Tenor). Bitte man auf dem Vorhaltsklang stehenbleiben, um das Empfinden der Quartspannung und die Auflösung zu schärfen. Dabei ist es wichtig, dass die Altstimme nicht den Vorhalt singen, ihren Ton in ganzer Länge klingen lassen und nur so der volle aufgelöste Klang ertönen kann. Die folgende Übung kann als Vorbereitung dienen, alternativ die Vorhalt-Übung aus Kapitel VI. Einsingen und Probenarbeit (S. 25/26). Sopran und Tenor geben einen Impuls auf Zählzeit 1, nehmen dann jedoch die Lautstärke zurück, damit der Alt gut hören zu können.

The exercise consists of three staves of music in 3/4 time. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Tenor. The notes are: Soprano: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Alto: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Tenor: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Chords above are Csus4, C, Bbsus4, Bb, Asus4, A, D. The lyrics are 'du da da da' written below the notes.

C Atmung, Aussprache

In den Me & You Patterns 4.1 bis 4.3 wurde bereits die Aussprache des Doppelvokals „frei“ erwähnt: der Diphthong soll auf „a“ gesungen und mit einem „e“ abschlossen werden. Im Lied gibt es zahlreiche Reimwörter, die ebenfalls auf „ei“ enden: „vorbei“, „dabei“, „entzwei“, aber auch „rein“ oder „bleibet“. Vor allem bei langen Tönen muss auf die beschriebene Aussprache geachtet werden, z. B. wird immer am Strophenende das Wort „frei“ bedeutungsschwer gedehnt, besonders am Schluss des Liedes, am Ende der vierten Strophe, wo das Wort sechs Takte lang ausgehalten wird.

An dieser Stelle ist chorisches Atmen nötig. Die Stimmen beginnen *unisono* und teilen sich dann in ihre jeweiligen Stimmen auf. Das funktioniert auch, ohne in die Noten zu schauen.

Der Mund bleibt beim klingenden Vokal „a“ in unveränderter Stellung geöffnet, die Zunge liegt locker hinter den unteren Zähnen, der neue Ton fügt sich weich und ohne Stößschlag reibungslos wieder in den Chorklang ein (→ Atmung/Chorisches Atmen).

Tipps

Der Text ist zeitlos aktuell und berührt viele Jugendliche, die sich in der Adoleszenz neu orientieren und finden müssen. Eine den **Ausdruck** stärkende Wirkung kann es haben, eine oder mehrere Strophen *unisono* zu singen: mit Tenor oder auf „u“, mit Bass oder auf „a“ (mit der optionalen Klavierbegleitung).

Als **Intro** oder als weitere Einstimmung sind die Takte 2–5 geeignet: Die Männerstimme beginnt *unisono* und die Frauenstimme folgt dann die Phrase stetig. Der Bass und der Sopran kommen bei weiteren Wiederholungen ihrer eigenen Stimme hinzu.

Juan M. V. Garcia ist sehr gut für die **Arbeit mit Stimmwechsellern** geeignet, da der Ambitus der Männerstimme nur eine Quinte von g bis d¹ umfasst. Die Einstudierung kann durch Dur-Harmonik (→ Vermittlung), vor allem in den Takten 6–11 ist dies hilfreich. Wenn die Männerstimme (T. 25–27), kann ggf. der Alt unterstützen.

Die Idee, die Takte 24–31 ein **Beatbox-Pattern** einzubetten, ist *ad libitum* gedacht. Um dieses zu realisieren, können dafür Jugendliche aus ihren Stimmen herausgenommen werden. Das Pattern wird durch die Stimmen gesungen. Auch Pattern-Vorschläge der Jugendlichen können hier verwirklicht werden. In *chorissimo! blue* (Carus 2.204) finden sich Anregungen zum Thema Beatboxing in einem Workshop von Paul Brenning und Julian Knörzer.

Repertoireidee: Die vielen Vorhalte erinnern an das bekannte Arrangement des Irischen Segensspruchs „May the road rise to meet you“ von James E. Moore jr. (*1951). Für vierstimmigen gemischten Chor ist es im *Chorbuch Kirchenjahr* (Carus 2.089, Nr. 96) und im *Chorbuch Pueri Cantores I* (Carus 2.095, Nr. 52) abgedruckt. Im Handel bzw. im Internet sind auch dreistimmige Arrangements für gleiche oder gemischte Stimmen erhältlich, z. B. unter www.giamusic.com. Viele Quartvorhaltsklänge enthält auch das Arrangement von „Ever in my heart“ in *chorissimo! blue* (Carus 2.204, für gleiche Stimmen).

6. Leise zieht durch mein Gemüt

Zum Lied

Heinrich Heine veröffentlichte das Gedicht „Leise zieht durch mein Gemüt“ 1831 unter dem Titel „Neuer Frühling“ im zweiten Band seiner *Reisebilder*. Der Text beschreibt eine romantische Frühlingsstimmung. Inhalt, Sprachrhythmus und ein von hellen Vokalen geprägtes Klangbild laden regelrecht zu einer Vertonung ein. So schuf Felix Mendelssohn Bartholdy die überlieferte Melodie als sein Opus 19 mit dem Titel „Frühlingsgruß“ (1834). Frank Schlichter arrangierte sie im Rahmen des *SingRomantik*-Projekts für gleiche Stimmen und fügte für *Sing Sang Song III* eine Männerstimme hinzu.

Der Beginn des Arrangements, vor Anfang der Strophe, bewegt sich in ruhigen Halben und wirkt durch vokalisenartig eingesetzte Textausschnitte. Ab Teil [B], mit Beginn der ersten Strophe in den Frauenstimmen, unterlegt Frank Schlichter einen rhythmisch schneller wirkenden Bossa Style. Nach einem wiederum vokalisenartigen Interlude ([C]) beginnt bei Buchstabe [D] die zweite Strophe. Die Melodie liegt dabei im Alt, der Sopran und die Männerstimme bedienen sich der Melodik aus Teil [A]. Bei [E] wird die zweite Strophe in den Männerstimmen wiederholt und die Frauenstimmen greifen auf die Begleitung aus [A] zurück. Das Arrangement endet schließlich, wie es begonnen hat, in ruhigen Halben.

Eine dritte und vierte Strophe des zum Volkslied gewordenen Gedichtes werden Hoffmann von Fallersleben zugeschrieben:

3. Sprich zum Vöglein, das da singt
auf dem schwanken Zweige,
und das Bächlein, das da klingt,
dass mir keines schweige!

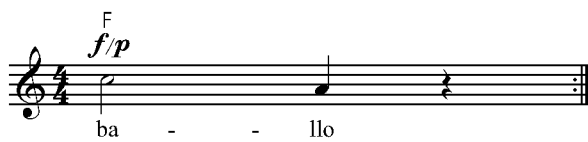
4. Schalle, Liebesgrün und blüht
hold im Frühlingshain,
wie die Vögel immer dann
sich freuen an der Laine.

Das besondere Ziel der Beschäftigung mit diesem Musikstück ist es, die atmosphärische Stimmung zu fassen und zu überbrücken.

Die **Patterns 1 bis 4** bereiten den im *pp* gesungenen Beginn der Vokalstimmen vor. Beide sollen sowohl als *pp* als auch *ppp* geübt werden. Der Zwischenschritt, einen „hauchigen“ Ton durch Vorzeichen eines „b“ zu verhindern, wird z. B. in Lied Nr. 3 „Hayé hamé“ behandelt (→ Klang/„b“).

Die textliche Vorlage von „Leise zieht durch mein Gemüt“ ist geprägt durch Doppelvokale, auch Diphthonge genannt. Die **Patterns 2 bis 4** widmen sich der Aussprache der Diphthonge „ei“ und „au“, die hier auch überzeichnet so notiert werden, wie sie gesungen werden sollen (→ Aussprache/Vokale).

In **Pattern 5** geht es um das klangvolle Wort „kling“: Der Klinger „ng“ wird wegen seiner Klangqualitäten auch als „Halbvokal“ bezeichnet. Es gehört etwas Übung dazu, Klinger zum Klingen zu bringen.

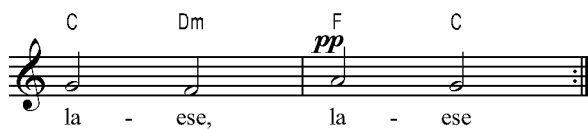
1.1 *f/p*

 ba - - llo

Auch im *p* darf die Stimme nicht hau-
 chig klingen. Dem wirkt der durch den
 Buchstaben „b“ in Pattern 1.1 erzwun-
 gene Stimmbandschluss entgegen.

1.2 *f/p*

 ha - - llo

2.1 Alt, T. 25–26

pp

 la - ese, la - ese

Der Diphthong „ei“ in „Leise“
 „a-e“ gesungen. Der klingende Vokal
 ist das „a“, das sich erst sehr spät zum
 „e“ wandelt. Das schließ-„e“ des Wor-
 tes ist offen (mit leicht gerundeter Lip-
 penstellung) fast wie „ö“. Wichtig
 auch ein stimmhaftes „s“.

2.2 Sopran, T. 32

f *C*

 la - - ese

3 Sopran

Dm

 kling - na - os

Der Doppelvokal „au“ in „hinaus“. Die-
 ser wird als „a-o“ gesungen. Der Vokal
 „a“ klingt lange und wandelt sich erst
 spät in ein „o“.

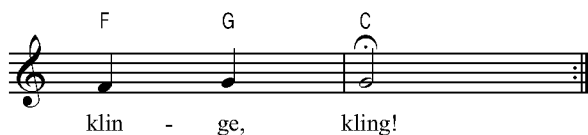
4 Alt,

23

 Wa - - - ete

Das „W“ gut klingend weich und
 stimmhaft ansetzen und sofort zum
 „a“ öffnen.

5 Tenor, T. 45–46

F *G* *C*

 klin - ge, kling!

Jeder Laut hat seinen ganz eigenen
 Resonanzraum – so auch das „ng“. Die
 Kehle und die Zungenwurzel sollten frei,
 entspannt und locker sein, der Mund
 bleibt geöffnet. Kein „g“ ist hörbar.

Übung

Aussprache, Vermittlung

Die Takte 3–12 lassen sich gut auswendig durch Vorsingen und Nachsingen in den einzelnen Stimmen erarbeiten. Man kann dies z. B. ein- oder zweitaktweise als Me & You realisieren, wie dies bei Lied Nr. 1 („Hawaii Start Up“) und Nr. 2 („Come on, sing with me now“) exemplarisch ausgeführt wurde. Das Lösen von den Noten und das Fokussieren auf den Höreindruck des Vorsingens kann hilfreich sein, um die Sensibilität für die Aussprache der Doppelvokale zu erhöhen (→ Aussprache/ Vokale). Notiert könnte diese etwa folgendermaßen aussehen (hier ohne Phrasierungsbögen, im 4/4-Takt und mit einem ergänzten Schlusston):

Alt

La - ese, la - ese, kling hi-naos, kling hi-na-os, kling, la-ese kling!

Sopran

La - ese, la - ese, kling hi-naos, kling hi-naos, kling!

Tenor

La - ese, la - ese, kling hi-naos, kling hi-naos, kling, kling!

Die Alt-Linie vermittelt ich meinen Vorsängerinnen mit der C-Dur-Hand (→ Vermittlung): Meine rechte Hand zeigt mit der Innenfläche zu mir, der kleine Finger (unten) steht für das c^1 , der Daumen (oben) zeigt für das e^1 . Mittelfinger und Zeigefinger führen sich als Halbton e^1-f^1 , das a^1 wird oberhalb des e^1 gezeigt. Oder man verwendet die Moll-Hand: Die rechte Hand zeigt mit der Außenfläche zu mir: der Daumen zeigt für das d^1 , der kleine Finger (unten) zeigt für das e^1 . Die Halbtonschiff e^1-f^1 liegt zwischen Zeigefinger und Mittelfinger. Sopran und Tenor lassen sich durch Hand-Vermittlung zeigen, sind aber durch Vor- und Nachsingen leicht zu fassen.

Tipp

Durch die Wiederholungen der „Vokalisieren“, wegen der strophischen Struktur und wegen des modulierenden Aufbaus von Melodie und begleitenden Elementen ist dieses Stück sehr leicht und wird sich auch gerne auswendig zu erlernen. Für die **Vermittlung** bietet sich folgende Vorgehensweise an: Es beginnt der Alt mit der Melodie, die auf Basis der Dur- oder Moll-Hand (Vermittlung) zu zeigen ist. Bei der Wiederholung von Teil [A] singt der Sopran seine Stimme. Beim dritten Durchgang von Teil [A] kommen die Tenöre hinzu. An der Melodie der Strophen sind alle Stimmen im Wechsel beteiligt und die Strophen können leicht *a cappella* geprobt werden. Die Begleitstimmen greifen jeweils auf die Motive aus Teil [A] zurück. So sind die einzelnen Elemente des Stücks schnell erarbeitet. Nun folgen die verschiedenen Zusammensetzungen wie oben beschrieben. Durch die Wiederholungen stellt sich schnell das Gefühl des Könnens und ein motivierendes Erfolgserlebnis ein.

Alte Texte neu belebt in Form von frischen Kompositionen und Arrangements gab es immer und wird es immer geben. Und das ist auch gut so! Peter Schindler hat in der szenischen Kantate *Sonne, Mond und Sterne* (Carus 10.601) alte Texte in neue musikalische Gewänder gesteckt, Uli Führe hat gar philosophische Texte vertont (*Frag einmal die Philosophen*).

1.1 Alt, T. 1-4

Em Am F#7 H7 Em
A (a)

Der Vokal „a“ wird mit einer nicht zu starken Mundöffnung weich und ohne Glottisschlag angesungen.

Der Alt sollte auch in der Tiefe ausreichend Kopfklang beibehalten (→ Registerausgleich)

1.2 Sopran, T. 1-4

Em Am F#7 H7 Em
A (a)

2.1 Alt, T. 11-12

G D C
flög ich zu dir. Wa

Bei 2.1 die absteigenden Halbtöne gestisch mit einer Handbewegung nach unten zeigen, bei den aufsteigenden Halbtönen umgekehrt nach unten (→ Intonation). Die erste Note des folgenden Satzes (Aussprache „Wa“) dient als Zielton.

2.2 Sopran, T. 11-12

G D C
flög dir. Wa

3 Tenor, T. 13-14

C Am
wenn ich er - wa - chen tu, bin

Intonation: Spannung halten, vor allem bei den abwärts geführten Halbtönen.

A D
wenn ich er - wa - chen tu, bin

Antagonistische Bewegung nach unten (→ Intonation)

4.2 Tenor, T. 27-28

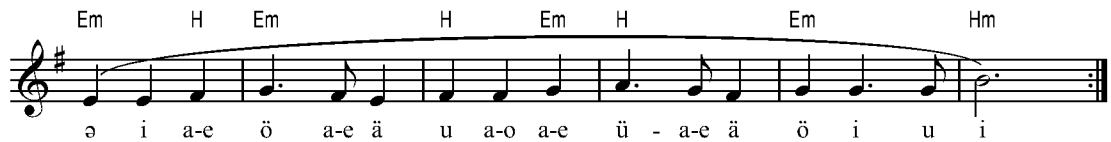
H 7/b9
wenn ich er - wa - chen tu, bin

Antagonistische Bewegung nach oben, „hell“ denken

Übung

Ausdruck, Langatmung, Vokalklang

Die ruhige Innigkeit des Liedes drückt sich u. a. in langen Legatobögen aus. Einen solchen denkt man sich z. B. auch in den Takten 5–10, wobei in der vorgeschlagenen Übung vom Text nur die Vokale gesungen werden. Eine langgezogene Handbewegung, entweder zu den Seiten oder von oben nach unten, unterstützt die Legatolinie. Das Beispiel ist dem Sopran entnommen, die anderen Stimmen können auf dieselbe Weise geübt werden:



Vor der „Reprise“ in T. 31 bietet sich ein kleines *ritardando* an. Auch wäre es schön, die Takte 27–30 auf einen langen Atem zu singen. In der darauffolgenden dritten Strophe lässt sich an mehreren Stellen der Legatobogen durch reflektorische Atmung aufrechterhalten, z. B. T. 36: Hier unterstützt die deutliche Absprache des Explosivlautes „t“ von „denkt“ in den Stimmen den reflektorischen Atem, so dass ohne viel Einatmen weitergesungen werden kann (→ Atmung/Reflektorische Atmung).

Tipps

Das vorliegende Arrangement von „Wenn ich ein Vöglein wär“ enthält einige Stellen, die intonatorisch gut geübt werden müssen. In den *Musical You-Partners* wurde dies für einige Takte beispielhaft aufgezeigt. Die Chorleiterin kann dies vorgehensweise auf andere schwierige Abschnitte übertragen. Wenn die Notation z. B. durch viele Vorzeichen komplizierter aussieht, als sie eigentlich klingt, bietet sich das Einüben im *Musical & You-Verfahren* besonders an, denn beim Vorsingen und Nachsingen ist es dem Chorleiterin gemäß dem Umgang mit Neuem, der Chorleiterin als bei einem schwierig erscheinenden Bild.

Aufführung Ein Konzert mit einem Stück wie „Wenn ich ein Vöglein wär“, das mit einer ruhigen, langsamen Bewegung beginnt, kann man diese sehr gut für einen Chorauftritt mit Einlaufen durch den Chorleiterin und durch das Publikum nutzen. In diesem Fall würde ich vorschlagen, zu Beginn wiederholt stimmig die Vokale des Soprans zu singen. Das Aufteilen auf zwei oder auch drei Stimmen ist ebenfalls möglich, während des Einlaufens oder sogar erst, wenn die Aufstellung erreicht ist.

„Klassik“ für Jugendliche zu arrangieren, scheint mir aus Erfahrung eine gute Möglichkeit zu sein, die Art von Literatur aufmerksam zu machen. Nicht jede Musik eignet sich dafür, aber die „modernisierten Klassikern“ in diesem Buch zählen auch „Die Gedanken sind frei“ (Nr. 1) und „Weise zieht durch mein Gemüt“ (Nr. 6) oder „Langue, geme“ (Nr. 15), die in zeitgemäßen Arrangements Altes mit Neuem in gekonnter Weise klangvoll verbinden. Wichtig ist auf jeden Fall, dass die Chorleiterin ein Stück selbst gefällt, denn dann wird sie es prinzipiell auch glaubhafter vermitteln können.

Eine weitere Möglichkeit, Altes mit Neuem zu verbinden, sind **Quodlibets**, bei denen verschiedene Lieder (oft unterschiedlicher Zeiten und Stile) parallel gesungen werden und sich gegenseitig bereichern. Ein solches Crossover-Quodlibet ist die Kombination von „Der Winter ist vergangen“ (aus dem 16. Jahrhundert) mit dem Erfolgstitel von Stevie Wonder „Isn't she lovely“ (siehe *chorissimo! blue* Nr. 4 und 5, Carus 2.204).

8. Die schöne Tilla

Zum Lied

Die schöne Tilla liebt nur Lila, denn Rot steht ihr nicht, und sie ist sehr eitel. In exaltierter, höchst emotionaler Weise wehrt Tilla sich im Lied gegen alles Rote; zuletzt verschmäht sie in Seenot gar den roten Rettungsring und ertrinkt lieber, als von ihrem Wunsch nach Lila abzurücken. Selbst ihr Geist strahlt lila. Ohne diese Lila-Versessenheit ins Lächerliche zu ziehen, lässt sich die Person der Tilla in diesem Satz von Max Frey lebhaft musikalisch charakterisieren: eine humorvolle Herausforderung für schnelle Zungen. Bei dem flotten Grundtempo ist auf deutliche Artikulation im *staccato* und auf rhythmische Genauigkeit zu achten (z. B. Synkope in T. 1 und 3). Die Verwendung des Zungen-R bietet sich an.

Bereits im Intro (T. 1–4) erfährt der Hörer von Tillas Rot-Lila-Konflikt, der in vier Strophen (T. 5–16) näher ausgeführt wird. Jeder Strophe folgt der in den unterschiedlichsten emotionalen Färbungen singbare Refrain: Er kann Panik und Entsetzen, Todesangst oder Verzweiflung ausdrücken und zuletzt fordert Tillas Geist mit Grabesstimme die Farbe Lila ein.

Me & You

Die **Patterns 1.1 bis 1.3** üben den synkopischen Rhythmus der Frauenstimmen im Intro in T. 1 und 3. Zunächst wird nur in Achtelnoten mit den Händen abwechselnd links und rechts auf die Oberschenkel gepatscht. Dann wird immer an der Stelle des Patschers der rechten Hand die Silbe „ba“ gesprochen bzw. gesungen. **Pattern 1.4** hängt den Ausruf „Nein, nein, nein, nicht rot!“ an. Genauso kann man natürlich auch die einheitliche Aussprache von T. 4 „bitte, bitte lila!“ üben. **Pattern 2** ergänzt die Männerstimme der ersten beiden Takte und kann mit Pattern 1 kombiniert werden.

Die gesprochenen kurzen Ausrufe, die im Lied immer wieder vorkommen, können durch die **Patterns 3.1 bis 3.5** vorbereitet werden. **Patterns 4.1 bis 4.4** dienen sowohl als Tonhöhen- als auch als Artikulationsübung, indem die T. 11 des Sopran in jeweils eine andere Weise nach oben transponieren und mit den in den Strophen unterlegten Texten versehen werden. Mit den Händen kann man die jeweilige Strophe nachspielen, wobei die Takte, welche der Text entnommen ist. Das folgende **Pattern 5** übt diese Stelle in Strophe 1, die eine kleine textliche „Stapel-falle“ enthalten: Im Vergleich zu Strophe 1, 3 und 4 wird ein einzelner Takt zusätzlich gesungen werden.

1.1 L R L R L R L

Patschen auf den Oberschenkeln
L = Links
R = Rechts

1.2 (R) L (R) L (R) L (R) L
ba ba ba ba Nein!

Sopran, T. 1

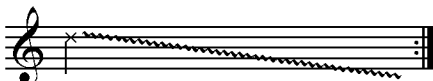
gesungen, evtl. noch mitpatschen

1.4 Sopran, T. 2
Nein, nein, nein, nicht rot!

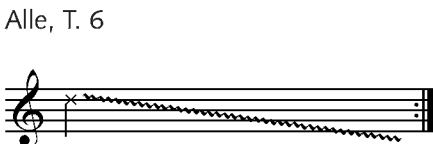
„Sängersprache“

2 Tenor, T. 1–2
dm dm d-dm dm dm dm dm dm

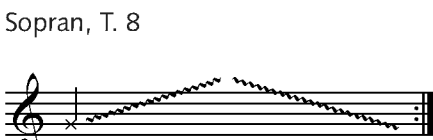
Schwingend, wie eine Kontrabass-Saite. Der Vorschlag kann als ein „d-dm“ realisiert werden.

3.1 
bu

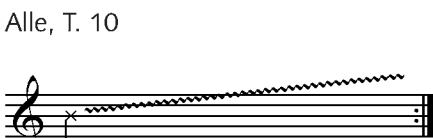
Vorab eine Stimmbandschlussübung mit „b“-Anlaut, damit die Einwürfte nicht hauchig werden (→ Klang/„Hauchen“).

3.2 Alle, T. 6 
oh!

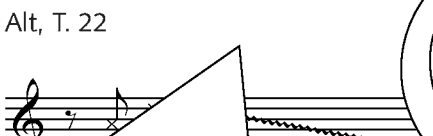
glissando abwärts

3.3 Sopran, T. 8 
ah!

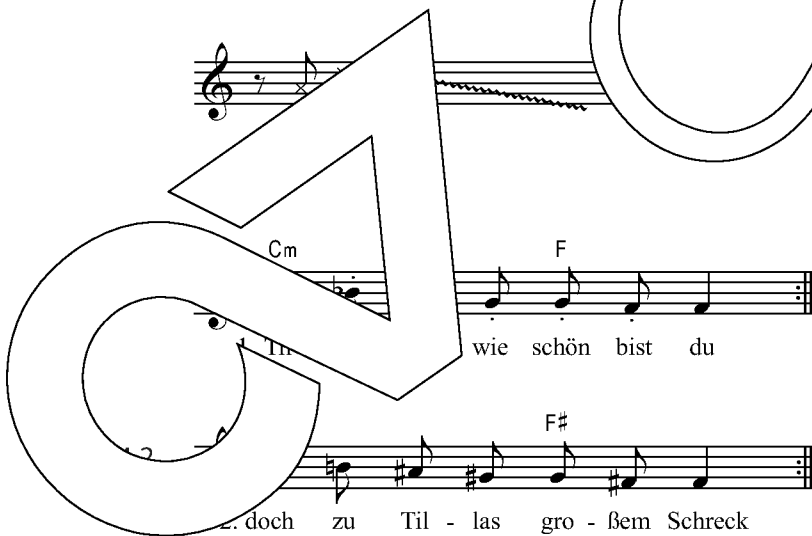
glissando aufwärts und abwärts

3.4 Alle, T. 10 
so?

glissando aufwärts

3.5 Alt, T. 22 
wie schön bist du

glissando abwärts



Cm F
2. doch zu Til - las gro - ßem Schreck

F#
3. griff sie auch so - fort da - nach

Alle Patterns werden im *staccato* gesungen. Der Explosivlaut am Ende (wenn vorhanden, also z. B. das „ck“ in „Schreck“) wird deutlich artikuliert, vor allem dann, wenn die reflektorische Einatmung dadurch innerviert werden kann. Eine schnelle Aussprache ist einfacher und besser möglich im *mf*, es sollte nicht zu laut gesungen werden (→ Atmung/Reflektorische Atmung).

4.3 
3. griff sie auch so - fort da - nach

4.4 
4. wan - delt, oh welch schö - ne Pracht.

5.1 Sopran, T. 11-12

Em D A7 D

2. doch zu Til-las gro-ßem Schreck war sie rot ta-pe-ziert.

Die Patterns 5.1 (Sopran), 5.2 (Alt) und 5.3 (Tenor) können auch kombiniert werden.

5.2 Alt, T. 11-12

Em D A7 D

2. doch zu Til-las gro-ßem Schreck war sie rot ta-pe-ziert.

5.3 Tenor, T. 11-12

Em D A7 D

2. doch zu Til-las gro-ßem Schreck war sie rot ta-pe-ziert.

Übungen A Aussprache

Alle, die mich kennen, wissen, dass ich eine Zungen-R-Übung benötige, da ich von Haus aus das „R“ rolle. Hier eine Übung, die in Kindern und Jugendlichen in meinen Chören sehr hilfreich ist: Viermal wird das Wort „Brötchen“ gesprochen, dann erst kommt das richtige Wort „Brötchen“. Bei der ganzen Wortübung bleibt die Schnulze wie beim Schmolzmund, auch bei der Endsilbe. Dies ist wichtig, denn das Zungen-R wird vorne im Mund artikuliert. Beim Wort „Brötchen“ die Zwerchfellimpulse mit ausgelassen werden, sozusagen als „Schwung“ für das Zup...

Nein, nein, nein, rot darf es nicht sein!

bit - te, bit - te li - la, li - la muss es sein!

Nein, nein, nein, rot darf es nicht sein!

Bit - te, bit - te li - la, li - la muss es sein!

Nein, nein, nein, rot darf es nicht sein!

Diese Tonhöhenübung ist frei aus dem Material des Liedes gestaltet. Durch das schrittweise nach oben transponierte zweiteilige Pattern gelangen die Sopranistinnen in die Tonhöhenlage, die sie im Lied erreichen sollen. Wie bei allen Übungen und Patterns singen Alt- und Männerstimmen (letzt-tere oktaviert) mit, solange es ihnen möglich ist. Das „Nein, nein, nein“ sollte kurz und im *staccato* gesungen werden, um den Bauchatmungsimpuls möglichst intensiv zu spüren. Dieser Impuls hilft, die Tonhöhe zu erreichen (→ Atmung/Zwerchfellimpuls).

Tipps

Die gerufenen Einwürfe „ah!“ etc. dienen der Charakterisierung der exaltierten Tilla, sie können sowohl solistisch als auch chorisch realisiert werden. Tillas Gestus kommt sehr schön in der dritten Stimme zum Ausdruck, wenn diese von **hohen Männerstimmen** gesungen wird. Diese Stimme darf nicht weggelassen und nicht tiefoktaviert, sondern allenfalls von tiefen Altstimmen gestützt werden. Die Spitzentöne der Tenöre (bis zum a¹) können im Falsett gesungen werden. Diese Färbung darf durchaus Tillas etwas „überdrehtes“ Verhalten widerspiegeln.

Die **Klavierbegleitung** kann entfallen, sie dient nur der Stütze. A *cappella* kommt das Arrangement ebenfalls sehr gut zur Geltung.

Aufführungsvorschlag: Wird das Lied ohne Klavier dreistimmig aufgeführt, singt die Männerstimme als Intro die ersten vier Takte, anschließend beginnt das Ganze dreistimmig von vorne.

Eine **choreografische Gestaltung** bietet sich bei diesem Lied an, jedoch würde nach dem Motto „weniger ist mehr“ dem Publikum lieber wenige differenzierte Bewegungen anbieten als die Darbietung zu überfrachten. Einige Elemente sind ja bereits im Kontext erhalten.

- Am Anfang ruft im Rhythmus des zweiten Taktes eine Frauenstimme in etwas „affektierter“ Sängersprache und begleitet von passenden Gesten: „Nein, nein, nein, nicht rot!“ Dieselbe oder eine andere Frauenstimme spricht in der gleichen Weise Takt 4: „Bitte, bitte lila.“ Diese Ausrufe können auch der gesamten Darbietung vorangestellt werden.
- In den ersten 10 Takt sind die Einwürfe schon eingesetzt, es handelt es sich überall um *glissandi*: in Takt 1 ein entzücktes „oh“ von oben nach unten, in Takt 8 ein entzücktes, ausdrucksvolles „oh“ (Vorschlag: aufsteigend und wieder absteigend) und in Takt 11 ein fragendes „so?“ von unten nach oben. Eine jeweils passende Mimik und Gestik bieten sich an. Zum Schluss (T. 22) kann jedem klar sein, worum es geht: nicht Rot, sondern Lila! Daher machen alle die „aha“-Geste vom Kopf weg: „Klar, ich habe es verstanden“ und verharren im Freeze.
- In Takt 11 ruft die Sopran auf „spricht, spricht, spricht“ die Geste des steten Sprechens an: die Hände der Sopranen zu den anderen vier Fingern.
- In Takt 11 kann auf das „Nein“ zu Taktbeginn gestampft werden.

Humoristische Stücke in gleichstimmigen Arrangements oder mit nur einer Männerstimme finden sich auch in den beiden *chorissimo!*-Sammlungen (Carus 2.200 und 2.204), z. B. „Mein Bruder macht im Tonfilm die Geräusche“ oder von den Wise Guys „Das Sägewerk Bad Segeberg“ und „Deutsche Bahn“ (alle drei in *chorissimo! blue*). Beliebt ist auch der Klassiker „Ich wollt', ich wär ein Huhn“ (*chorissimo! orange*, Nr. 9).

1.3

du du du du du

Es folgen große und kleine Sekunden, die klar unterschieden und gut gehört werden müssen.

1.4 Tenor, T. 61/65

du du du du du du
 war ra-ben-fin-ster rings
 wie auf Ze-hen ging's

Zuerst werden die Takte noch auf der Silbe „du“ gesungen, dann wird der Text hinzugenommen.

2.1

du du du du du du

Für den Alt kann dieselbe Übung für die große Terz verwendet werden. Es handelt sich um eine Transposition von Pattern

2.2

du du

2.3 Alt, T. 61/65

du du
 - ster rings
 - hen ging's

Die kleine Sekunde aufwärts *des¹-d¹* muss gut gehört werden.

3.1

du du
 - ster rings
 - hen ging's

Pattern 3.1. und 3.2 mit und ohne *glissando* singen. Beim Ansing im *glissando* von oben bleibt mehr Kopfklang erhalten und „verfeinert“ die tiefe Lage. Wird das *glissando* wieder weggelassen, sind die jungen Altistinnen für den feineren Klang sensibilisiert.

3.2

wie wird der sich, wie

3.3 Alt, T. 96-97/98

wie wird der sich wun - dern

Zumindest in den Vokalise-Phrasen sollte man nicht atmen, doch der Bogen sollte analog für alle viertaktigen Phrasen gedacht werden. So kann z. B. der Schlusskonsonant von „Heute Nacht“ in T. 10 den Atemreflex eines kurzen „Einlassens“ auslösen, ohne dass eine große Atemzäsur entsteht (→ Atmung/Reflektorische Atmung).

Weniger Atemluft wird benötigt, wenn die Vokalise-Übung auf den Klinger „ng“ anstatt auf einen offenen Vokal gesungen wird. Doch auch beim „ng“ sollte der Mund geöffnet sein. Erst nach diesem Übergangsschritt wird das „ng“ zum Vokal hin geweitet, in diesem Fall zum „a“. Auf diese Weise werden auch die Resonanzräume aktiviert. Welche Vokalfarbe passt am besten zur Atmosphäre des Lieds?

C Vermittlung, Bewegung

Als Hilfestellung bei der Erarbeitung besonders der dritten Strophe lässt sich eine Bewegung hinzunehmen, die von der sängerischen Herausforderung der Einzelstimme ablenkt und den Blick auf den Chor als Ganzes lenkt: In T. 59 ff. bietet es sich an, jeweils einen Schritt nach vorn auf den Zielton hin zu machen, sich also auf die absteigende Sekunde zu „Nacht“ und „K“ vorwärts zu bewegen und umgekehrt auf die aufsteigende Sekunde auf „träumte“ und „war“ wieder zurückzugehen. Diese halbtaktige Bewegung kann in den folgenden Takten beibehalten werden, auch wenn das antagonistische Schema Abwärts-Vorwärts und Aufwärts-Rückwärts hier nicht mehr zutrifft. Harmonisch komplexere Stellen sollten zunächst ohne Text auf Silben wie „g“ oder „du“ geprobt werden. Erfahrungsgemäß wird die Melodie auf diese Weise viel schneller erlernt, gerne auch abschnittsweise auswendig.

Tipps

Die Vokalise von „Närrische Träume“ kann als vokal-inszenierte **Intonation bzw. Vorspiel** wie notiert musiziert werden. Auch ein **Chapella-Intro** der (wiederholten) Takte 1–4 oder ein Klavier-vorspiel ohne Text (T. 5–9) sind denkbar. Abwechslung schafft ein modularer Aufbau, in dem die Strophen einzeln-, zwei- oder dreistimmig gesungen werden.

Hinweis: *Kinderhits mit Witz 16* (Carus 12.832) ist das Lied „Närrische Träume“ ohne Männerstimme abgedruckt. Die Vokalise wurde von Peter Schindler in seiner Fassung hinzugefügt. Zur Zeichnung der Atmosphäre setzt er auch in anderen Liedern ein, z. B. in seiner Vertonung des Weihnachtsgedichts „Markt und Weib“ von Joseph von Eichendorff und bei Clemens von Brentanos „Klage- und Lied der Waise“ jeweils in der für das Singprojekt *SingRomantik* entstandenen Fassung. Das Lied „Närrische Träume“ ist auch in *Kinderhits mit Witz 14* zu finden, allerdings unter dem Titel „Weihnachten“ und ohne Vokalise (Carus 12.830).

Vokalise sehr ausdrucksstark sein können, belegt der bekannte schwedisch-dänische Musikfilm *Wie im Himmel* von Regisseur Kay Pollak (2004): Bei einem Chorwettbewerb erfahren Jury und Teilnehmende die Entwicklung vom einsamen Ton eines einzigen Sängers über das Einstimmen weiterer improvisierender, textloser Stimmen des Chores hin zu einer vokalen Klangwelle, die das gesamte Publikum erfasst und mitreißt.

10. Alles nur geklaut

Zum Lied

„Alles nur geklaut“ stammt von der *a cappella*-Gruppe „Die Prinzen“, die in den 1980er Jahren von ehemaligen Mitgliedern des Leipziger Thomanerchors und des Dresdner Kreuzchors gegründet worden war, jedoch erst seit 1991 unter dem heutigen Namen auftritt. Musik und Text des Songs schrieb der Frontmann der Band, Tobias Künzel. Veröffentlicht wurde „Alles nur geklaut“ im Herbst 1993 auf dem gleichnamigen Album, das sich 41 Wochen lang in den deutschen Charts hielt, davon allein 27 Wochen auf Platz 4.

Von wegen Oldie! Nein: Klassiker! Nicht *ich* musste die Jugendlichen in meinem Chor für den Song begeistern, vielmehr waren *sie* es, die mich mit ihrer Begeisterung angesteckt haben. Der Song kann überall gesungen werden, er ist wirksam und reißt SängerInnen und HörerInnen gleichermaßen mit. Und letztlich hat die Thematik auch heute noch nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

Arrangeur Peter Schuldt schrieb den vorliegenden Satz ursprünglich für das erfolgreiche Schulchorprojekt *The Young ClassX*, bei dem über 2500 Kinder und Jugendliche mit Begeisterung 50 Chören im Großraum Hamburg sungen.

Hier ein Überblick über den Aufbau des Songs:

- A–B Intro
- C–D 1. Strophe
- E 1. Refrain
- F–G 2. Strophe
- H 2. Refrain
- I–J 3. Strophe
- K 3. Refrain

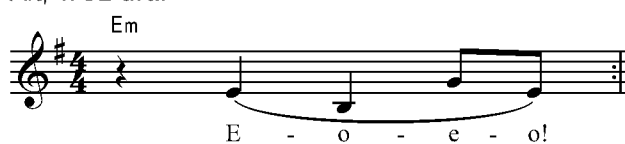
Die Textarbeit ist bei drei relativ langen Strophen kein lösbares Problem, denn die Jugendlichen lernen sich das Stück noch schneller, wenn sie es Stück für Stück mögen.

Me & You **Pattern 1** sollte die Chorleiterin ihre Vorstellung, wie „E-o-e-o!“ an den verschiedenen Stellen im Stück zu singen ist, verdeutlichen. Hier wird exemplarisch T. 32 herausgegriffen, die Varianten in T. 21 und T. 22 so geprobt werden.

In **Pattern 2** wird immer wieder vorkommende synkopische Rhythmus der Teile **D** und **G** erarbeitet. Es ist zu beachten, dass im Teil **J** die entsprechende Parallelstelle der 3. Strophe nicht synkopisch konzipiert ist.

Deutliche Artikulation, vor allem in der Absprache der Explosivlaute ist bei diesem Song wichtig, z. B. bei dem zentralen Wort „geklaut“. Diese Frage thematisiert **Pattern 3**. Die jeweiligen „t“-Absprachen lösen den reflektorischen Atem aus, allerdings nur dann, wenn der Mund nach dem Explosivlaut direkt geöffnet wird (→ Atmung/Reflektorische Atmung). Das löst übrigens oft ein Gähnen aus. Wenn beim Singen oft gähnt wird, kann das also auch ein Zeichen dafür sein, dass vieles richtig gemacht wird.

1 Alt, T. 32 u. a.



Eine einheitliche Phrasierung ist hier wichtig, das gilt für alle parallelen Stellen im Stück. Außerdem motiviert dieses Pattern gleich zum Weitersingen.

2.1

Der Viertel-Beat („x“) wird geklatscht oder auf der Tischkante geklopft. Später sollte der Song in Halben gedacht werden, damit es „groovt“. Für die Genauigkeit des Metrums und die Erarbeitung der Synkopen ist jedoch der Vierteltakt besser geeignet.

2.2 Alt, T. 24

2.3 Alt, T. 54

2.4 Sopran/Tenor, T. 55/57

2.5 Alt, T. 56

Bei „nicht“ wird das Absprache-„t“ auf die nachfolgende Zählzeit 1 gesungen, „geklaut“ ist kurz.

Übung

Langatmung, Gestaltung

Diese Übung ist für die Männerstimme gedacht. In den Takten 47–54 wird eine Art Bass-Drum von den Männern als Rhythmus gesungen. Jede Zählzeit 1 bekommt einen leichten Akzent, ohne dass man dabei die ganze Linie bis zum Schluss aus dem Blick verliert. Auch der letzte Ton wird nicht lauter als die anderen gesungen. Während der Übung sollte nicht geatmet werden. Das Bild eines kleinen Therabandes, das auseinandergezogen wird, kann hilfreich sein. Alternativ lässt sich dieser Begleitung durch die Männerstimme auch, wie auf der CD, Geräuschcharakter verleihen.

Tipps

„Alles nur geklaut“ ist auch für **Stimmwechsler** sehr gut machbar. Falls gar keine Männerstimmen vorhanden sein sollten, kann die Tenorstimme notfalls auch eine Oktave höher von Frauenstimmen gesungen werden.

Bei der **Aufführung** könnte man den Song während des Singens zu inszenieren. Zwei Jugendliche aus meinem Chor waren so mutig, den Text vor dem Publikum zu spielen. Aber auch der Chor als Ganzes kann den Text mit Gesten begleiten. Bei beiden Möglichkeiten ist es wichtig, dass nur wenige Bewegungen, nur Andeutungen, gemacht werden. An jedem Ende des Refrains bietet es sich z. B. an, mit einer passenden Geste im Freeze zu verharren. Beim Thema Musiktheater haben die Jugendlichen oft selber ein gutes Gespür, was geht und was nicht, und ich beziehe sie in die Gestaltung mit ein. Auch kann jede Chorleiterin ihren Chor selbst am besten einschätzen und sich vorstellen, was die Jugendlichen mitmachen.



Freeze

zum Thema **Inszenierung** findet man in den beiden Workshops „Chortheater“ von Wolfgang Schöberl *chorissimo! orange* (Carus 2.200). Mehr auf die Realisierung ganzer Musicals über Singen und Ziehen ist Marion Schäubles Buch *Auftritt!* (Carus 24.020), aber viele Ideen darauf lassen sich auch in kleinerem Rahmen aufgreifen.

Hinweis: Aktueller als die Prinzen mögen heute andere deutschsprachige Gruppierungen. Spaß machen z. B. Songs von den Wise Guys (z. B. gleichstimmige Arrangements von „Deutsche Bahn“ und „Das Sägewerk Bad Segeberg“ in *chorissimo! blue*, Carus 2.204) oder der *a capella*-Gruppe MAYBEBOP. Allesamt lohnenswert zum Hören und zum Singen!

11. Scarborough Fair

Zum Lied

Die Ballade „Scarborough Fair“ nimmt Bezug auf die bedeutende gleichnamige mittelalterliche Handelsmesse, die über mehrere Jahrhunderte hinweg jährlich im August und September in der nordenglischen Küstenstadt Scarborough stattfand. Das Lied wurde vermutlich im 16. oder 17. Jahrhundert geschrieben und existiert in zahlreichen textlichen Varianten. Oft wird es in Dialogform von einem Mann und einer Frau gesungen. Es geht um ein ehemaliges Liebespaar, das sich gegenseitig unlösbare Aufgaben stellt als Voraussetzung dafür, wieder Geliebte werden zu können: z. B. ein naht- und saumloses Batisthemd („cambric shirt“) herzustellen oder einen Morgen Land („an acre of land“) zwischen Salzwasser und Strand zu finden und es mit einer Sichel aus Leder („a sickle of leather“) abzuernten. Die immer wiederkehrenden Begriffe „parsley, sage, rosemary and thyme“ (Petersilie, Salbei, Rosmarin und Thymian) erschließen sich durch ihre Symbolik: Petersilie soll Bitterkeit (der Nahrung) entfernen und ihr wurden spirituelle Kräfte zugeschrieben, Salbei symbolisiert die Kraft und der Rosmarin Liebe und Treue, während Thymian für Mut steht.

„Scarborough Fair“ ist ein Strophenlied mit original über 10 Strophen, von denen hier nur eine Auswahl präsentiert wird. Im Arrangement von Markus Munzer-Dorn (* 1955) beginnt die erste Strophe quasi solistisch, die zweite und dritte Strophe sind fugatoartig aufgebaut. Der Satz verändert sich zunehmend: Die vierte Strophe ist dann vollstimmig homophon verlegt.

Me & You

Stimmübungen beginne ich gerne mit der Geste des Luft-Einlassens, um so das Luft-Einlassen zu gewährleisten: **Pattern 1** ist eine leise zwingende „Einschwüfung“. Dabei werden die Stimmfalten nicht in Vollschwingung versetzt, es erklingt nur die Randstimme. Der Klinger „n“ hat einen geringen Glottiswiderstand und fördert den Klang im Vokalversitz. Die Konsonanten werden dadurch dem Stück angenehmer und weicher gesungen. Der Ausdruck ist freundlich, und beim anschließenden Summen **Patterns 2.1** und **2.2** wird dieses Lächeln beibehalten.

Pattern 3 beginnt mit dem Sopranbass-Einsatz auf der Quinte c^2 : **Pattern 3.1** beginnt mit dem Sopranbass-Einsatz c^2 (T. 30–31), **Pattern 3.2** führt über den Durchgangston c^2 zur Septime des Tenor.

Pattern 4 dient der Bearbeitung der Quart- und Quintsprünge in der Altstimme in den Takten 14–17. Die Altstimme beginnt mit der Silbe „don“.

2.1 Alt, T. 14–17

2.2 Tenor, T. 14–17

Der erste Ton ist der „Aufhänger“, an dem sich alle anderen Töne orientieren und entlanggleiten. Sie werden ohne Druck angesungen.

Das „h“ wird beim Summen nicht gesprochen, das „m“ wird gesummt, die Lippen liegen locker aufeinander. Es sollte kein Druck vom Kehlkopf ausgehen.

2.1 und 2.2. dienen dem „Einschwüngen“ in das im Charakter eher zurückhaltende Stück. Die Lautstärke ist nur ein *mp*.

3.1 Sopran/Alt, T. 30–31

Em

2. Tell her to make me
3. Tell her to find me

3.2 Sopran/Tenor, T. 30–33

Em Hm Em

2. Tell her to make me a, tell her to make
3. Tell her to find me a, tell her to find

Vorübung für den Männerstimmen-
einsatz in T. 32: c^2 statt h^1 als unter-
stützender Überleitungston

3.3 Tenor, T. 32–34

Hm Em

2. Tell her to make me a shirt.
3. Tell her to find me a land.

4.1 Alt, T. 37–38

A H

do - on - se - mar - y, rose - mar - y

Bei der Aufwärtsbewegung die Helligkeit
des Kopfklangs mitnehmen

4.2

A H

ma - ry, rose - mar - y

4.3 Alt,

H

rose - mar - y and thyme



Übungen

A Aussprache

Eine Vorübung könnte sein, den Text in ausdrucksvollem, „vornehem“ British English in der Sängersprache (d.h. mit Kopfstimme und im Singrhythmus) sprechen zu lassen. Bei dem Wort „thyme“ ist zu beachten, dass es genauso wie „time“ ausgesprochen wird, also mit einem harten „t“ am Anfang. Das hat seine Ursache wahrscheinlich in der Herkunft des Wortes aus dem Französischen. Die Männerstimmen sollen sich „vornehm“ zurückhalten, falls sie nicht im Falsett sprechen wollen. Um die Aussprache jedoch ebenfalls zu üben, beteiligen sie sich leise in ihrer normalen Sprechlage.

B Tonhöhe

Die folgende Übung führt den Sopran sequenzierend zum fis^2 der Takte 58–61. Der Anfangsakkord der neuen Tonart auf der Zählzeit 1 reicht für das Ohr, um die neue Tonlage zu erfassen. Allerdings ist dies nur bei guter Konzentration möglich.

The musical score consists of four staves. Above the first staff are chords E, F#, and G#. Above the second staff are chords F, G, and A. Above the third staff are chords F# (Gb), G# (Ab), and A# (Bb). Above the fourth staff are chords A and H. The lyrics are: Pars - ley, sage, rose - mar - y and thy; Pars - ley, sage, rose - mar - and me.; - ley, sage, rose - - y and thyme.; ley, sage, rose - mar - y and thyme.

Tip

„Scarborough Fair“ gehört zu jenen „altenglischen“ Liedern, die heute regelrecht Volksliedstatus erlangt haben und in zahlreichen Bearbeitungen vorliegen. Bekannt ist z. B. die Version von The Beatles & Garfunkel. Unter dem Titel „Meine Welt“ hat Helene Fischer das Lied mit anderem Text auf ihrem Album *Zaubermond* (2008) aufgegriffen.

Repertoirehinweis: Auch andere „altenglische“ Lieder erfreuen sich großer Beliebtheit, so z. B. „Greensleeves“, das angeblich der englische König Heinrich VIII. für seine zweite Frau Anne Boleyn komponiert haben soll, „Down by the Salley Gardens“ oder „Autumn comes“. Alle drei Lieder sind jeweils entweder in *chorissimo! orange* (für Besetzung SAM, Carus 2.200) oder in *chorissimo! blue* (gleichstimmig, Carus 2.204) zu finden. Auch das vorliegende „Scarborough Fair“ gibt es in *chorissimo! blue*, ebenfalls von Arrangeur Markus Munzer-Dorn, in einer Fassung für gleiche Stimmen.

12. For the longest time

Zum Lied

Musik und Text stammen von dem US-amerikanischen Sänger bzw. Songwriter William Martin „Billy“ Joel, geboren 1949 als Sohn einer Britin und eines Deutschen, der 1938 mit seinen Eltern vor dem Judenhass des Naziregimes in die USA geflohen war. „For the longest time“ entstand 1983 für das Album *An Innocent Man*. Das Album ist ein Tribut an die 1950er und 60er Jahre, an die Musik, die Billy Joels Kindheit prägte: Es enthält viel sog. „Doo-Wop-Music“, bei der ein Lead-Sänger von mehreren Background-Sängern begleitet wird und die gerne auf Nonsens-Silben wie eben „Doo-Wop“ zurückgreift. Oft werden auch Finger-*snaps* und -*claps* eingesetzt. Auch im vorliegenden Arrangement geben *snap beats* auf 2 und 4 dem Ganzen den gewissen energetischen Kick.

Der Text beschreibt eine große Liebe, die der Texter aber als fragil erscheinen lässt. Er selbst jedoch wird durch diese Liebe inspiriert, Musik zu schreiben, und weiß bei allem, was auch passiert, dass die Musik ihn weiterhin tragen wird. So heißt es zu Beginn: „Wenn du mir heute Abend ‚Lebwohl‘ sagtest, dann gäbe es noch immer Musik, die zu schreiben wäre. Was könnte ich sonst tun? Ich bin so inspiriert durch dich. So etwas ist mir schon lange nicht mehr passiert!“

Das vorliegende Arrangement stammt von Christoph Kalz (*1977), dem „Haus-Arrangeur“ des Familienorchesters und des „Chor zur Welt“ an der Hamburger Elbphilharmonie. Seit vielen Jahren schreibt er Arrangements und Bearbeitungen für Chöre, Big Bands und Orchester, auch für mehrere *a cappella*-Ensembles sowie für seine Schulklassen und AGs an einem Hamburger Gymnasium.

Das Arrangement von „For the longest time“ beginnt mit einem Intro aus Vokalisieren. Die führende Leadstimme kann durch eine zweite Leadstimme erweitert werden. Für die 1. Leadstimme und die oberste Backing-Stimme werden Sopranstimmen benötigt. Die Leadstimme und die untere Backing-Stimme liegen im Tonumfang der Alt, wobei es sich bei der Leadstimme sowie bei den Tenor-Backings um *falsetto*-Stimmen handelt. Der Ablauf des Songs ist: Intro – Verse 1 – Verse 2 – Intro – Verse 1 – Verse 3 – Verse 4 – Bridge 2 – Verse 3 – Coda (= Intro, kann mehrfach wiederholt werden).

Me & You

In **Pattern 1** wird eine einheitliche Aussprache der Silben „Oh oh oh“ zu Beginn und an den entsprechenden Stellen geübt – im Beispiel nur für die drei Backing-Stimmen ausgeführt.

Das **Pattern 2** ist in den Takten 10–14 entnommen. Die Backings sollen das „uh“ weich ansetzen, jedoch nicht zu laut, nicht zu hoch und auch nicht mit Glottisschlag. Um einen guten Stimmbandschluss zu erreichen, kann als Zwischenstufe die Übung mit einem weichen „buh“ gesungen werden. Dabei sollte nicht zu viel Druck beigegeben werden (→ Klang/„Hauchen“).

Das **Pattern 3**, der **Pattern 3** gewidmet ist, ist für das harmonische Gerüst der Backings von großer Bedeutung. Es wird jeweils um einen Viertelschlag versetzt ein Dreiklang aufgebaut: G-Dur, a-Moll, H-Dur, C-Dur, e-Moll, a-Moll, D⁷. Zunächst wird der gebrochene Dreiklang vor- und nachgesungen. In einem zweiten Schritt bleiben die Stimmen jeweils auf einem Ton stehen, so wie es auch im Original erklingt. Dies wurde nur einmal in Pattern 3.2 beispielhaft für den ersten Dreiklang notiert und ist entsprechend für die Folgetakte anzuwenden. Der erste Ton der drei unteren Stimmen wird jeweils betont, danach sollte der Klang ins *mp* gehen, auch wenn der dritte Dreiklangston auf Schlag 4 nochmals mit einem Akzent versehen ist. Hier werden exemplarisch die Takte 26–33 gezeigt, die anschließenden Takte und Harmonien können analog geprobt werden.

Ein anderer Probenansatz für die Bridge wäre, die aufeinanderfolgenden Einsatztöne herauszugreifen, also für den Tenor z.B. *d-e-dis-e* (T. 26–33). Beim separaten Proben lässt sich die Tonfolge durch Zeigen der Tonhöhe an der Hand visualisieren (→ Vermittlung). Die Erfahrung zeigt mir, dass die Jugendlichen sich das Bild der angezeigten Töne schnell merken können und sich dann im Zusammenklang leichter tun. Auch dies lässt sich als Me & You und völlig ohne Noten realisieren. Beim Blick in die Noten entsteht dann ein Gefühl von „Ich kann das schon“: Das gibt Selbstvertrauen und macht Lust auf mehr.

1.1 Sopran, T. 2-4

C G C/E F
uao uao uao uao

Gesungen wird nicht „oh“, sondern eher ein „u-a-o“, wobei nach dem „a“ schnell auf ein offenes „o“ wie im englischen „go“ gewechselt werden sollte. Der Ansatz ist weich und ohne Glottisschlag.

1.2 Alt, T. 2-4

C G C/E F
uao uao uao uao

Die Patterns 1.1 bis 1.3 können sukzessive kombiniert werden

1.3 Tenor, T. 2-4

C G C/E F
uao uao uao uao

2 Alt, Tenor, T. 10-13

C Am F C
uh

Einem möglichen Absinken wirkt eine Gegenbewegung im Orgel entgegengerichtet (→ Intonation)

3.1 T. 26-27

G
Bau uao - uao uao

Da es sich bei „Bau“ um einen Diphthong handelt, klingt nach einem deutlich artikulierten „a“ und zum Schluss ein „o“ (kein „u“): also „bao“. Das „b“ zu Beginn bewirkt den Stimmbandschluss und wirkt einem harten und/oder hauchigen Stimmeinsatz entgegen.

3.2 T. 26-27

Bau uao - uao - uao

Beim Zusammenklang der Harmonien ist darauf zu achten, dass die Jugendlichen auch selbst die Klänge hören und verinnerlichen. Das setzt in jedem Fall voraus, dass die Akkordfolgen nicht zu schnell geprobt werden und dass erst auf Zeichen zum nächsten Akkord übergegangen wird.

3.4 T. 30-31

H
Bau Bau Bau uao - uao - uao

3.5 T. 32-33

C
Bau Bau Bau uao - uao - uao

Übungen A **Einsingen, Registerausgleich, Tonhöhe**

Übung A kann als Tonhöhenübung und als Übung zum Registerausgleich verwendet werden. Sequenzierte Phrasen lassen sich gut memorieren und sind bei vielen Liedern in ähnlicher Weise einsetzbar. Die Vorstellung einer Klangsäule ist für den Lagenausgleich vorteilhaft: Von oben wird die Säule mit Klang gefüllt, der beständig in ihr schwingt. Die Körperspannung bleibt erhalten, auch beim Abwärtsführen der Sequenz. Dies kann durch eine der absteigenden Melodielinie entgegengesetzte Dirigierbewegung unterstützt werden. Auch die zu empfindende „Weite“ der Resonanzräume lässt sich durch eine entsprechende Bewegung beider Hände anzeigen (→ Registerausgleich, Klang/Resonanzräume, Ausdruck).

For the long - est time, for the long - est time, oh oh.

B **Registerausgleich**

Übung B ist eine Tonhöhenübung. Sie beruht auf den Takten 10–13 bzw. 14–17. Diese werden halbtöne weise nach oben transponiert. Alle Stimmen singen die notierten Tonhöhen mit, für den Registerausgleich kann die Melodie weiter fortgeführt werden. Zu beachten ist, dass der jeweils tiefste Ton möglichst tief klingt. Die gesamte aufsteigende Linie wird bei unverändert geöffnetem Mund gesungen (→ Registerausgleich, Tonhöhe).

du du du du du du du du du du

du du du du du du du du du du

du du du du du du du du du du

du du du du du du du du du du

C Oktavsprung, Tonhöhe, Registerausgleich

Die folgende Übung ist in leicht abgewandeltem Rhythmus den Sopran-Backings in T. 13–14 entnommen und ist nur für den Sopran gedacht. Wer sich von den anderen Stimmen die Höhe zutraut, singt natürlich mit. Beim Singen des ersten Tones sollte man sich den oberen Ton bereits vorstellen und den unteren nur leicht ansingen. Die Stellung von Mund und Kehle bleibt während der gesamten Übung unverändert geöffnet. Als Vorübung ist ein *glissando* von der oberen in die untere Oktave des ersten Tones sinnvoll, um in der tiefen Lage den Kopfstimmklang beizumischen (→ Registerausgleich).

Tipps

Auf den ersten Blick mag das Arrangement wegen der großen Stimmenanzahl schwierig aussehen, doch die Stimmen sind leicht zu erlernen und können bei mehreren Sängern jeweils auch von nur wenigen SängerInnen gesungen werden. In die Möglichkeit, mit bestenfalls alle Stimmen zu besetzen, sollte dies dem Weglassen der *ad libitum*-Stimmen vorgezogen werden.

Das **Intro** kann modular aufgebaut und zu einem umfangreichen „Vorspiel“ verlängert werden: Die Tenorstimme beginnt, es folgen die Frauen-Backings, evtl. die 2. Leadstimme und erst zum Schluss tritt die 1. Leadstimme die Einleitung. Der *snap beat* kann gleich am Anfang gestartet werden. Alternativ lässt sich die Backings der Bridge verwenden: Der Schluss („I hoped for“) wird ebenfalls auf die Silbe „bau“ gesungen. An T. 41...

Englischsprache: Zu beachten ist, dass bei Worttrennungen im Englischen im Gegensatz zum Deutschen die erste Silbe nicht mit einem Konsonanten beginnt, sondern dass der Konsonant dem Wort meist zur ersten Silbe geschrieben wird. Er darf aber auf keinen Fall dort bzw. zu früh...

Repräsentativhinweis: In *chorissimo! blue* (Carus 2.204) finden sich einige (gleichstimmige) Titel, die gerade für Jugendchor arrangiert wurden: „Top of the world“ (Nr. 26), „Hakuna Matata“ (Nr. 27), „Fly me to the moon“ (Nr. 83), „Mad world“ (Nr. 81), „Sunny“ (Nr. 85), „Fly with me“ (Nr. 88). Chöre mit nur einer Männerstimme werden in *chorissimo! orange* (Carus 2.200) fündig, es enthält zahlreiche Arrangements von „Pop-Klassikern“: z. B. „House of the Rising Sun“ (Nr. 8), „Killing me softly“ (Nr. 10), „Moon River“ (Nr. 11), „Mamma mia“ (Nr. 12), „Money, Money“ (Nr. 13), „Over the Rainbow“ (Nr. 17), „Streets of London“ (Nr. 18) und „You’ve got a friend“ (Nr. 24).

13. Ich träume mir ein Land

Zum Lied

„Ich träume mir ein Land“ stammt aus dem Musical *La Piccola Banda* von Wolfgang König (Musik) und Veronika te Reh (Text). Es geht darin um das Mädchen Felicia, das sich in Tagträumereien verliert und sich plötzlich in einem Palast der italienischen Renaissance wiederfindet: eine zeitlose Thematik des fantasievollen Hineinträumens in eine andere Welt. Musik und Text bilden dabei eine untrennbare, harmonische Einheit und lassen der inneren Vorstellungskraft viel Raum. Die schwebend-synkopierte Klavierbegleitung unterstreicht den fantasievoll-abgehobenen Charakter.

Das Lied wirkt besonders durch die Verwendung von Sequenzen, also auf anderen Tonstufen wiederkehrenden Motiven – wie es auch den Jugendlichen erklärt werden sollte. Erfahrungsgemäß sind Lieder mit sequenzierenden Melodien sehr beliebt, da sie leicht (auswendig) zu lernen sind und weil die immanente Steigerung durch Sequenzen die Wirksamkeit der musikalischen Aussage verstärkt.

Das Lied ist klar gegliedert: Teil **A** (T. 1–23 *unisono*) – Teil **B** (T. 24–35 mehrstimmig) – Teil **C** (T. 36–48 Schluss). Im Schlussteil wird durch den Orgelpunkt in der Männerstimme ab T. 43 eine Spannung aufgebaut, die den sehnsuchtsvollen Charakter unterstreicht. Die Herausforderung liegt im musikalischen Erfassen der zahlreichen Sequenzierungen und damit vieler Harmoniewechsel innerhalb kürzester Momente. Der Sopran I kann zeigen, wie schön eine hohe Tonlage klingen kann und wie diese dem Charakter des Liedes zugutekommt. Zudem erfordert rasche Tonlagenwechsel einen guten Registerausgleich.

Me & You

Die Me & You-Patterns sollen den *Unisono*-Beginn bis zum Takt 2 Schritt für Schritt, doch im Zusammenhang erleben. Für das Auswendigsingen holen Sie sich gestische Anregungen aus der Gebärdensprache und kombiniere sie mit Mimik und Körperhaltung:

- „Traum“: Hand der Stirn ausgehoben und Kreise nach außen zeigen
- „Land“: mit beiden Händen rechte Kreise nach vorne ziehen
- „ein“: Hände mit gespreizten Fingern (wie Sonnenstrahlen) nach vorne gestreckt; rechte Hand nach oben, offene Augen
- „me“: rechte Hand nach oben, offene Augen
- „gleich“: rechte Hand nach oben, offene Augen
- „träum“: rechte Hand nach oben, offene Augen
- „ich“: rechte Hand nach oben, offene Augen
- „ei“: rechte Hand nach oben, offene Augen
- „nen“: rechte Hand nach oben, offene Augen
- „Tag“: rechte Hand nach oben, offene Augen

Den Akkordwechseln entspricht die folgende Pattern-Reihenfolge:

- Pattern 1: 2 – 3 (Text oben mit Akkord d-Moll) – 4.1
- Pattern 2: 2 – 3 (kursiver Text unten mit Akkord B-Dur) – 4.2 – 5.

unisono, T. 4–5/12–13

Traum, Land

2 *unisono*, T. 6–7/14–15

Traum, Tag

3 unisono, T. 8-9/16-17

A⁷ Dm B^b

ein Tag, der wird sein
ganz gleich, wie er dann ist

Tag
egal

4.1 unisono, T. 9-11

Dm Gm A

in mei-nen Träu-men schön.

Traum, schön

4.2 unisono, T. 17-19

Gm A Dm

in mei-nem Traum war er schön.

Traum, schön

5 unisono, T. 20-22

Gm A⁷ Dm Gm A⁷ Dm

in mei-nem Traum. ar der Tag schön.

Traum, Tag, schön

Übungen

A Intonation und Quinte

E^bm Em F

schön, wie schön, oh wie schön, oh wie schön.

Diese Intonationsübung zielt auf intonatorisch saubere Quint- (und Quart-)Sprünge, wie sie beispielsweise in T. 27 oder in T. 27-28 vorkommen. Eine Zwischenstufe beim Aufwärtssprung kann *ritardando* über einen lang gezogenen Halbklinger, z. B. auf „nnnn“ von „schön“ sein. Ein *ritardando* geführtes *crescendo* verhilft zu mehr Intonationssicherheit beim Erreichen der Quinte.

B Intonation: Terz und Quarte

Dm/F Gm Dm

Flie-ge mit mir - in das Land

Übung B kann auch als Me & You realisiert werden, zunächst auf der Tonsilbe „do“. Der Fokus liegt auf den unterschiedlichen abwärts gerichteten Intervallen beim dem Wort „Flie-ge“ bzw. „mir“: Quarte oder Terz. Zunächst kann die vorgeschlagene vereinfachte Fassung zugrunde gelegt und dann zum Original des Liedarrangements (T. 28-31) übergegangen werden.

C Tonhöhe, Registerausgleich, Intonation: Oktave

Die hohe Lage im Sopran (v. a. T. 41) und in der Männerstimme (Schlusston) werden durch eine Tonhöhenübung aus Oktavsprüngen, wie sie in T. 5 und 13 vorkommen (→ Tonhöhe). Da die Mädchenstimmen in diesem jugendlichen Alter noch nicht eindeutig auf ihre Tonhöhe festlegen sind, sollen Alt und Sopran II ebenfalls bei diesen Übungen mit singen. Auch die Jungen und Männerstimmen sollen sich möglichst beteiligen. Hilfestellungen für das Erreichen der Höhe können sein:

- Mund öffnen,
- nicht zu laut, sondern eher „in sich hinein“ singen, um die Resonanzräume des Körpers zum Schwingen und Klingen zu bringen,
- bei den Spitzenlinien aufrecht stehen, sich links und rechts am Stuhl festhalten und sich weiter an den Stuhl lehnen; im Stehen nicht in die Knie gehen,
- in der Flexibilität der Kopfhaltung die Balance beibehalten.

D Registerausgleich

Die frei gestaltete Übung D weitet den Ambitus nach unten aus, um den nötigen Registerausgleich in T. 41–45 vorzubereiten. Im „Einregister“ ist auch in der Tiefe ein „feiner“ Klang erreichbar (→ Registerausgleich). Nach dem „klingenden“ Anlaut „l“ wird der Mund sofort geöffnet, um ein offenes „a“ hervorzubringen, die Lippenstellung liegt zwischen „a“ und „o“.

E Registerausgleich, Aussprache, Chorisches Atmen

Gerne probe ich mit meinen SängerInnen zunächst auswendig. Wenn das, aus welchen Gründen auch immer, nicht möglich ist, lassen sich einzelne Stellen hierfür herausgreifen, z. B. in diesem Fall der Schluss des Liedes ab T. 43 mit Auftakt. Diese Takte liegen recht tief. Prägend ist der Orgelpunkt auf dem Schlusston. Hier sind verschiedene Aspekte wichtig:

- Leises Singen in tiefer Lage, ohne das Register zu wechseln: falls dies nicht möglich ist, dann in der Bruststimmlage leise singen.
- Schwaches „e“ bei der Endsilbe „-nen“ von „deinen Traum“ („ə“, → Aussprache/Vokale): den Mund fast wie bei einem „ö“ formen, so bleibt der Klang erhalten, insbesondere falls hier bereits ein *ritardando* gemacht werden sollte.
- Chorisches Atmen: Ab Takt 45 wird auf dem Wort „Traum“ der Diphthong „a“ mit geöffnetem Mund lange gehalten, ggf. mit Bauchatmung nachgeatmet und auf einem offenen „o“ abgeschlossen (→ Atmung/Chorisches Atmen, Aussprache/Vokale). In diesem Fall könnte die Silbe im Gegensatz zur üblichen Aussprachepraxis bewusst lange auf dem Klinger „m“ ausgehalten werden.
- Männerstimmen nach dem Stimmwechsel können ggf. auch den Schlusston nach unten oktavierern.

Tipps

Im Musical *La Piccola Banda* ist „Ich träume mir ein Land“ für drei Stimmen **ohne Männerstimme** zu finden (Carus 12.007). Auch im vorliegenden Arrangement kann die Tenorstimme weggelassen werden, da die Klavierstimme die Bassfunktion übernimmt.

Wer mehr **Musik von Wolfgang König** oder **Veronika Reib** hören will, hat große Auswahl, denn die beiden haben zahlreiche Lieder und insgesamt 20 Musicals für unterschiedliche Altersstufen geschrieben, von denen zahlreiche im Carus Verlag erschienen sind. Im Musical wirken Theater (Kostüme, Maske), Tanz (Choreografie), bildende Kunst (Bühnenbild) und Musik zusammen. Oft ist der Inszenierung ein großer Aufwand verbunden, doch die Arbeit lohnt sich, denn das Projekt und die Beteiligten immer in Erinnerung bleiben.



14. Nun zur Ruh

Zum Lied

„Nun zur Ruh“ ist ein Abendlied, das auf Johann Sebastian Bachs „Air“ aus der *Orchestersuite in D BWV 1068* beruht. Bach hat vier Orchestersuiten geschrieben: jeweils eine Ouvertüre mit einer Folge von stilisierten Tanzsätzen. Bei den Tänzen handelt es sich meist um Sätze wie Gavotte, Bourrée oder Menuett, ein „Air“ ist innerhalb der vier Suiten einmalig. „Air“ bedeutet im Französischen „Lied“ oder auch einfach „Melodie“ und zeichnet sich durch seine besondere Gesanglichkeit aus.

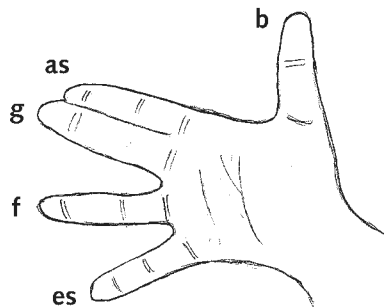
Diese Gesanglichkeit verlangt geradezu nach der Möglichkeit einer vokalen Ausführung. Und so hat Frank Schlichter (*1969) daraus ein wunderbar ruhiges, klangvolles Abendlied für Sopran, Alt, Tenor und vokale oder instrumentale Oberstimme geschaffen. Ursprünglich ist die Textierung und Einrichtung der Bach'schen Melodie für das Schüler-Singprojekt *SingBach* entstanden und wurde dort vielfach einstimmig mit Klavierbegleitung und instrumentaler Oberstimme erprobt und aufgeführt. Für *Sing Sang Song III* hat Frank Schlichter das Arrangement chorisch ergänzt.

Vier Takte Vorspiel zeichnen eine ruhige Abendstimmung. Mit dem Chor setzt die Oberstimme die wahlweise vokal (meist auf Silben oder Vokalsen) und/oder aber in höherer Lage instrumentell z. B. von einer Violine oder Flöte, ausgeführt werden kann. Diese Oberstimme lässt durchs Melodie des „Air“ über dem Chorsatz erstrahlen.

Das Arrangement gliedert sich in vier Abschnitte: Teil **A** erklingt zunächst einstimmig mit Oberstimme, bei der Wiederholung tritt der Tenor hinzu. Am Ende des Zwischenteils **B**, der durch seine Vokalsen die Ruhe des Abends musikalisch in besonderer Weise stellt, tritt bei **C** thematisch wieder der Anfangsteil, dieses Mal mit dreistimmigem Chor und Oberstimme. Im Schlussteil **D** fügt sich die vokale Oberstimme in den Chor (Sopran ein, eine instrumentale Oberstimme kann den Satz in höherer Lage mit ihrer eigenen Stimme ausklingen lassen).

Singen die Stimmen im **A**-Teil noch einstimmig, so teilen sie sich im Zwischenteil **B** und in Teil **C** in auf. Die Männerstimmen im Teil **C** ist bis auf die Textunterlegung in T. 33 id. Die Frauenstimmen auf die unterschiedliche Fortführung in Teil **D** sollte von Beginn an hingewiesen werden, vor allem falls auswendig gesungen wird.

Die Handflächen-Patterns bereiten einige in Bezug auf die Intervalle nicht ganz einfache geht es um das saubere Erfassen der Terzen. Zum Zeigen lässt sich auch die → Vermittlung): Die Handinnenfläche zeigt zu mir, der kleine Finger ist das es¹, liegt zwischen Mittel- und Zeigefinger. In 1.3. und 1.4 können die darüber hindurchgehenden Töne oberhalb des Daumens angezeigt werden.



Patterns 2.1 und 2.2 stellen zwei ähnliche, aber nicht identische Takte des **A**-Teils in den Takten 10–13 gegenüber: zu Beginn eine übermäßige bzw. reine Quarte, am Schluss eine kleine bzw. große Sekunde. Hier bedarf es eines genauen Hinhörens!

In **Pattern 3** geht es um den Sextsprung aufwärts in T. 20 bzw. 28 sowie um den folgenden Quartsprung bzw. die Quartbewegung abwärts. In 3.1 wird der Quartsprung c^2-g^1 aus 3.2 quasi vorbereitend noch stufenweise ausgefüllt. Optische Hilfen im Dirigat können bei diesen Intervallsprüngen helfen.

1.1 Musical notation for exercise 1.1: Treble clef, Eb key signature, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Lyrics: du du du du du

Vorübung zu 1.2

1.2 Oberstimme, T. 18 Musical notation for exercise 1.2: Treble clef, Eb key signature, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Lyrics: du du du du

Terzsprung statt Sekundschritte

1.3 Oberstimme, T. 18–19 Musical notation for exercise 1.3: Treble clef, Eb key signature, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Lyrics: du du du du da ba dai

zwei kleine Terzen hintereinander

1.4 Oberstimme, T. 18–19 Musical notation for exercise 1.4: Treble clef, Eb key signature, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Lyrics: du du du du da ba dai da du

mit Schlussfortführung

2.1 Oberstimme Musical notation for exercise 2.1: Treble clef, Eb key signature, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Lyrics: ba dai ba dai ba dai ba da

Schön wäre es, wenn beim Singen durch Abphrasieren eine Art Seufzermotiv im Sinne Bach'scher Barockmusik realisiert werden könnte, weshalb die Zweierbindungen im Notenbild hinzugefügt wurden.

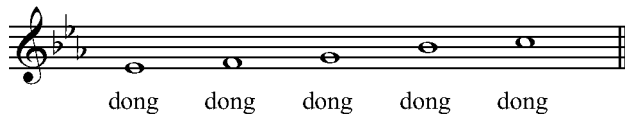
3.1 Sopran/Oberstimme, T. 20–21 Musical notation for exercise 3.1: Treble clef, Eb key signature, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Lyrics: nun schlaf wohl - in sti-ller Ruh.

Sextsprung (kleine Sexte)

3.2 Sopran, T. 28–29 Musical notation for exercise 3.2: Treble clef, Eb key signature, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Lyrics: mach zum Schla - fen dich be - ra - et.

Sextsprung (große Sexte)
Der Diphthong „ei“ in „bereit“ ist zu sprechen wie „be-ra-et“.

Übungen A Einsingen, Improvisation



Zum allgemeinen Einsingen sowie zur Einstimmung auf die Atmosphäre des Liedes eignet sich eine pentatonische Einsingübung, beginnend mit dem um zwei Töne erweiterten Kopfmotiv des Liedes: *es-f-g(-b-c)*. Jeder Ton hat seinen Platz in der Dur-Hand (→ Vermittlung): Die Handfläche zeigt zu mir, der kleine Finger ist das *es*, der Daumen das *b*, der Zeigefinger entspricht dem nicht benötigten *as*, das *c* wird oberhalb des Daumens gezeigt. Aus den fünf Tönen lässt sich eine freie, glockenartige Improvisation gestalten (ähnlich Übung A bei Nr. 9 „Närrische Träume“): Die ChorsängerInnen singen auf klingende Silben wie „ding“ oder „dong“ eigene Tonfolgen aus diesen fünf Tönen. Dabei wird ein gemeinsamer Grundschlag vorgegeben, der auch durch gemeinsames ruhiges Umhergehen unterstützt werden kann. Innerhalb dieses Grundschlags können größere und kleinere Notenwerte gewählt werden. Es entsteht ein Klangpanorama der unterschiedlichsten „Glocken“. Der Glockenschwung kann auch durch Bewegung mitempfunden werden.

am zweiten Takt wird eine feste Tonfolge, bestehend aus den genannten fünf Tönen, im Notenspiel beginnt diese transponiert einen Halbton tiefer. Sie kann als Me & You-Pattern realisiert werden. Die Tonfolge ist eine aufsteigende Tonreihe, die durch die Chorleiterin

Zudem kann man sich von der Tonreihenfolge dieser Übung lösen und nur durch Zeigen an der Hand eine beliebige zu singende Tonfolge anzeigen, die von den Jugendlichen entsprechend „gesungen“ wird.

B Einsingen, Langatmung, Aussprache

Die Vokalisen der Takte 18–19 und 22–23 können bereits vor der eigentlichen Arbeit am Lied als Einsingübungen zur Langatmung verwendet werden (→ Atmung/Langatmung). Auch die lange Phrase auf den Text „bis zum ersten Morgenschein“ (T. 14–16 und T. 35 bis Schluss) lässt sich gut auf „uuh“ singen. Wir stellen uns das beschriebene Einschlafen („Gut Nacht“) und das Aufwachen im Morgenschein vor:

- Beim Einschlafen gähnen wir: Das führt einerseits zur Entspannung, andererseits aber auch zur Aktivierung der Resonanzräume.
- Beim Aufwachen machen wir unsere Morgengymnastik: Die Chorleiterin (oder auch die Jugendlichen mit ihr) ziehen über die Dauer des Melodiebogens einen imaginären Expander mit den Händen auseinander. Dies hilft zum einen, die Dauer des Bogens selbst zu empfinden oder zumindest bei der Chorleiterin zu sehen, zum anderen bleibt eine grundsätzliche Körperspannung erhalten, die der kontrollierten Atemführung dient.

Es soll darauf geachtet werden, dass vor allem beim Melisma auf „e-ersten“ nicht zu viel Atem entgleitet, denn auch der abschließende Diphthong bei „Morgenschein“ benötigt noch ausreichend Atemluft. Die Aussprache klingt wie („ə“ = offenes, unbetontes, leicht gerundetes „e“: „e-rstə-nMo-rgə-nscha-en“ (→ Aussprache/Vokale).

Auch in Takt 5 und 26 braucht die Oberstimme einen langen Atem. Es hilft die Vorstellung, den Ton beim Singen „einzusaugen“. Der Ton setzt möglichst weich und ohne Glottisschlag an.

C Atemreflex, Aussprache

Zahlreiche Sprachzäsuren in „Nun zur Ruh“ sind durch die auslautenden Konsonanten „t“ oder „d“ geprägt: „scheint“, „Mond“, „bereit“, „Sternennacht“, „Pracht“. An diesen Stellen wird nach der „t“-Absprache der Mund für den Atemreflex geöffnet und so die Zwerchfell- bzw. Bauchatmung aktiviert (→ Atmung/Reflektorische Atmung). Bei den allgemeinen Einsinge-Patterns finden sich mehrere Beispiele, die als Vorübung dienen können.

Am Lied selbst lässt sich dieser Atemreflex exemplarisch an den Frauenstimmen (T. 5–16) beobachten: Die Chorleiterin singt vor: In Takt 6 hält sie bei „scheint“ den Diphthong „ei“ – an „a“ gesungen auf der Handinnenfläche als „Vokaltablent“, geht über in ein kurzes offenes „e“ und zeigt ein deutliches „t“ auf der Zählzeit 4 durch Tippen auf die Hand (→ Atmung/Reflektorische Atmung). Der Mund öffnet sich, der Atemreflex setzt ein. Bei den Männerstimmen erfolgt die Silbe etwas versetzt: In Takt 7 artikulieren sie das Auslaut-„t“ von „Mond“, hierbei muss allerdings bewusst geatmet werden. Durch eine deutliche Aussprache des Auslautvokals wird der Atemreflex auch ohne Zwischenatmung in Gang gesetzt. Eine ähnliche Geschichte in Takt 11 und 12 in den Frauenstimmen und an zahlreichen Parallelstellen.

D Aussprache, Leertöne

In der deutschen Sprache werden die Endsilben beim Sprechen oft wenig artikuliert, vor allem bei zweisilbigen Wörtern wie z. B. „ersten“. Bei jeder Silbe beim Singen der Silbe immer mindestens ein Ton zu hören, das ist das „Silbenverschlucken“ hier seltener. Allerdings wird in diesen Fällen die Silbe zu kurz gesungen und stattdessen der Schluss-Konsonant verlängert. Die Silbe soll jedes Mal auf dem Vokal klingen, nicht auf dem Schlusskonsonanten (z. B. T. 15, 36, 38 „-en“). Oft hat dies mit der Einteilung des Atems zusammen. Hilfreich ist eine Dirigierbewegung, um die Weiterführung der Phrase und damit des Atems anzuzeigen.

Tipp

Bachs Cello- und Violoncello-Partitur liegt hauptsächlich in der Oberstimme. Diese kann instrumental oder vokal musiziert werden, ggf. auch beides. Für die Ausführung der **Instrumentalstimme** eignen sich Querflöte, Klarinette, Oboe, Fagott, Trompete, Posaune. Takt 5–16 kann als instrumentales Vorspiel vorangestellt werden. In diesem Fall wird die Cello-Partitur dreimal gespielt, zweimal davon mit Gesang. Die vokale Oberstimme singt meist auf Silben und Vokalsen und schließt sich am Ende dem Chorsopran an.

Bachs Musik (oder klassische Instrumentalmusik überhaupt) auf Scat-Silben zu singen, wird von zahlreichen *a cappella*-Vokalensembles praktiziert, z. B. von den King's Singers oder den Swingle Singers. Auch beim Projekt *SingBach* wird Bachs Instrumentalmusik textiert, so z. B. die „Bourrée“ aus der *Suite e-Moll* BWV 996 oder die „Badinerie“ aus der *Orchestersuite h-Moll* BWV 1067.

15. Langue, geme

Zum Lied

Im Original handelt es sich bei „Langue, geme“ von Georg Friedrich Händel (1685–1759) um ein Duett für Alt und Sopran, das in der vorliegenden Bearbeitung um eine Männerstimme ergänzt wurde. Da diese jedoch auf der Generalbassstimme beruht, kann sie in gleichstimmigen Chören auch weggelassen werden. Die Klavierbegleitung stammt aus der Feder von Johannes Brahms (1833–1897). Die zahlreichen Koloraturen der Frauenstimmen wurden vereinfacht.

Thematisch handelt der italienische Originaltext aus der Feder von Giuseppe Domenico de Totis (1645–1707) von Liebessehnsucht: „Es schmachtet, jammert, seufzet und wehklagt die Taube, die nach dem schweifenden Gefährten ruft. Aber dann, wenn sie ihn wiederkehren sieht, den Trauten, den sie so liebt, verwandelt sie in Küsse die Seufzer und begehrt nichts weiter.“ Wer diese Worte nicht mit der Lebenswelt seiner singenden Teenager vereinbaren kann, mag den deutschen Text von Babette Dieterich bevorzugen, der von Reisesehnsucht und Fernweh spricht. Auf die Idee zu diesem Zweitext kam ich durch den Film „WEIT. Die Geschichte von einem Weg um die Welt“ (2017), in dem ein junges Paar für dreieinhalb Jahre auf Weltreise geht.

Die Komposition gliedert sich in drei Teile: Teil **A** ist geprägt durch die Seufzermotiv der Sehnsucht (oder auch der Langeweile im deutschen Text), sichtbar an zahlreichen fallenden Sekundenschritten, sowie durch die „schweifenden“ Koloraturen vor allem der Worte „errante“ (= schweifend, umherirrend). In Teil **B** fallen besonders die imitatorischen Sätze der Stimmen auf, aber auch zahlreiche Terz- und Sextparallelen. Ausgeprägte Koloraturketten auf das „brama“ (= begehrt) bzw. „lange (Reise)“ sowie zeittypische, barocke Hemiolen kennzeichnen Teil **C**.

Me & You

Zur Übung einzelner Abschnitte auf der Generalbassstimme können die nachfolgenden Muster Me & You-Patterns verwendet werden. **Patterns 1 und 2** bieten einige Beispiele aus Teil **A**. Eine Akzentmarke auf Zählzeit 1 ist freigelegt.

Parallelstellen im Tenor heraus, die in ähnlicher Weise an Parallelstellen, auch in anderen Stimmen, verwendet werden kann. Wie immer singen bei den Übungen alle Stimmen mit, egal aus welcher Stimme das Pattern entnommen ist.

Pattern 1: $F\#$ Hm
- ra - nte com - pa - gna

Pattern 2: Hm D G
L'er - ra - nte com - pa - gna

2.1 Sopran, T. 24

Am H Em
L'er - ra - nte com - pa - gna

Dieses Pattern entspricht 1.1, jedoch in einer anderen Tonlage

2.2 Sopran, T. 25

2.3 Sopran, T. 26 und 58

2.4 Sopran, T. 59

Terz sauber hören

3 Tenor, T. 22

Übungen

A Tonhöhe

Apertöne im Sopran (in den oberen Teilen der Komposition) bietet sich eine allmähliche Öffnung an (→ Tonhöhe). Der Mund ist geöffnet, die Zunge liegt entspannt an den oberen Schneidezähnen. So ist die gesenkte Kehlkopfstellung gewährleistet. Auch bei den Apertönen verändert sich die Mundstellung nicht. Ein kleiner Zwerchfellimpuls hilft, die Höhe zu halten. Beim Absingen wird der Ausgangston im Gedächtnis behalten. So fällt es leichter, den Klang in die Tiefe mitzuführen (→ Registerausgleich).

B Intonation, Oktaven, Tonhöhe

Die folgende Oktavübung bereitet auf Einsätze in hoher Lage vor, wie z. B. in T. 162 im Sopran. Die aufsteigenden Sequenzen, die in der Höhe weiter fortgeführt werden können, verhelfen zu einem Singen mit mehr Leichtigkeit und ohne Druck in der Höhe, denn durch den schrittweisen Aufstieg erfolgt auch eine allmähliche Öffnung des ganzen Körpers. Dabei sollte man in der Höhe nicht lauter werden, sondern eher leiser. Eine mögliche Vorübung wäre, die obere Oktave in Zeile a zunächst im *glissando* zu erreichen.

a

b

C Intonation, Tonhöhe

Übung C vereint Oktavsprung- und Tonhöhenttraining aus den Übungen A und B an einem konkreten Beispiel aus Teil C: Alt T. 130–131, Sopran T. 142–143 oder ähnlich T. 162–163. Es handelt sich um die Schlussphrase des Themas in Teil C, die nach einer langen Koloratur gesungen wird. Es besteht die Gefahr, dass nach einer solchen Phrase kaum noch Spannung und Lust vorhanden ist, und dass eine absteigende Linie in dieser Situation zum Absinken in die Tonhöhe verleitet. Wie in solchen Fällen schon mehrfach empfohlen, ist hier ein antagastisches Denken in Verbindung mit einer entsprechenden Bewegung hilfreich (→ Intonation). Ein Herausgreifen und separates Üben ist in jedem Falle sinnvoll, um es an der entsprechenden Stelle im musikalischen Zusammenhang leichter abrufen zu können.

D Koloratur, Hemiole

Koloraturen sind in Teil A und in Teil C vor. Sie brauchen viel Atem. Dieser lange Atem bzw. ein unwilliges Achatmen muss ebenfalls geübt werden. Es hilft die Vorstellung, den Ton beim Singen einzusaugen“. Die Melismen werden im *p* gesungen und zum Schluss der Phrase hin ohne Dynamik abscendiert. In Übung D kann die Langatmung anhand einer sequenzierten Figur, die aus der Melodik des Teil C entwickelt ist, auf die Silbe „bra-(ma)“ geübt werden. Die Chorleiterin dirigiert in ganzen Takten, die Betonung liegt auf der Zählzeit 1, die jeweils folgenden Töne im Takt werden leicht und geperlt gesungen, man spricht von „parlando“. Eine differenzierte Dynamik verhindert ein „Festsingen“. Zwischen den Tönen darf dabei kein „h“ zu hören sein. Zunächst wird nur das Motiv vorgestellt und die Koloratur dann taktweise erweitert (a und b):

a

b

16. Guter Mond, du gehst so stille

Zum Lied

Das Abendlied „Guter Mond, du gehst so stille“ hat mich schon in meiner Kindheit sehr berührt. Heute weiß ich, dass es der ruhig fließende 6/8-Takt ist, der in seiner Schlichtheit das „Gemüt“ bewegen und eine wunderbare Ruhe und Gelassenheit schaffen kann. Zudem ist es ein friedvolles Bild, das uns der Text der alten Volksweise aus dem 19. Jahrhundert vermittelt. Man betrachte nur die verwendeten Adjektive: „stille“, „leise“, „sanft“, „milde“, „freundlich“, „traulich“ u. a. Mögen uns (oder den Jugendlichen) manche Worte auch etwas „altertümlich“ vorkommen, so ist es doch eine Sprache, die die zeitlose Sehnsucht aller Menschen nach Geborgenheit, Trost und Frieden ausdrückt.

Der Satz von Klaus Rother, Mitglied und Arrangeur der *a cappella*-Gruppe Pepper & Salt (www.peppersalt.de), gibt der altbekannten Melodie eine besondere rhythmische Note, die aufhorchen lässt: Er verbindet immer wieder einen 3/4-Takt mit dem 6/8-Takt, wodurch der Akzent in dem jeweiligen Takt verschiebt: Während im Klavier die 6/8-Betonung bestehen bleibt, setzt die Vokalstimme drei Viertelakzente dagegen, z. B. in T. 10, 14 oder 18. Die drei Strophen sind identisch vertont, nur in der dritten Strophe kann eine Oberstimme einzutreten (T. 26 ff.) oder die Sopranstimme geteilt werden. Bitte auch die rhythmische Abweichung im Tenor zwischen T. 14 bzw. 22 und T. 38 in der dritten Strophe beachten! Den Strophen vorangestellt sind vier Takte Klavier-Intro, bevor Alt und Tenor mit einem „Einschwingen“ beginnen. Danach erst setzt der Sopran mit der Melodie ein, die in der Folge im Wechsel von Sopran und Tenor gesungen wird. Am Ende der dritten Strophe steht ein auskomponiertes „ausschwärmendes“ *rit. Ado.*

Me & You

Um die Wahrnehmung für den Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Takt zu schärfen, wähle ich ein rhythmisches Pattern am Anfang: in **Pattern 1.1 und 1.2** sind verschiedene auftretende Rhythmusvarianten übergestellt.

Die Patterns sind dem Thema *„Sprache“* gewidmet (→ Aussprache/Vokale).
Pattern 1.1 zeigt die zu übende Silbenverteilung im Alt in T. 19–20 auf.

in, Mon - den-schein, Ster - nen-meer

Bei der 6/8-Betonung sprechen wir zweimal das Wort „Mondenschein“. Der Takt erhält Betonungen auf das 1. und das 4. Achtel. Der „3/4-Takt“ wird mit dem Wort „Sternenmeer“ unterlegt. Dazu kann bei den mit „x“ bezeichneten Silben geschnipst werden.

1.2

Wa - - - etes Ster - nen-meer

In einem zweiten Schritt wird das zweimalige „Mondenschein“ durch zwei punktierte Viertel mit dem Wort „Weites“ (gesprochen: wa-etes, → Aussprache/Vokale) ersetzt, das „Sternenmeer“ bleibt gleich. Das Schnipsen aus Pattern 1.1 beizubehalten, kann eine Hilfe sein.

2.1 Tenor, T. 5–6/7–8

Chords: $E\flat$ maj7, Fm/B \flat , $E\flat$ maj7
 Notes: u, ua, u, ue, u, ua

Bei den Backing-Silben „ooh wah“ wird das „w“ als weiches „u“ gesprochen.

2.2 Alt, T. 5–6/7–8

Chords: $E\flat$ maj7, Fm/B \flat , $E\flat$ maj7
 Notes: u, ua, u, ue, u, ua

Patterns 2.1 und 2.2 können kombiniert werden.

3 Alt, T. 19–20

Chords: Fm, F 7 /H, B \flat
 Notes: wa - eser, sa - enem, Wi - lle, Pra - ese

Zu beachten ist die Aussprache des Diphthong „ei“ in Worten wie „weise“, „seine“ oder „Pfeife“. Das Wort „Wille“ bewusst zu kennen, wie es ausgesprochen wird, und nicht wie es grammatikalisch korrekt wäre, damit beim Singen nicht auf dem Buchstaben „l“ verharret wird.

Übungen A Ausdruck, Melodie, Vokale

Wie in der ersten Strophe, die die Atmosphäre des Liedes durch ein sehr dichtes, gebundenes Singen ausstrahlt. Für die Intonation ist es hilfreich, die Melodie zunächst nur auf Vokale zu singen, alle Konsonanten weglassen. Bei den Vokalen ist der Unterschied zwischen offenem, ungeschlossenenem „e“ („e“) zu beachten (→ Aussprache/Vokale). Exemplarisch für die ersten Strophen sind hier die ersten beiden Verse der ersten Strophe in dieser Übung. Es ist es, ein Gefühl dafür zu bekommen, wie die aufeinanderfolgenden Vokale diese so dicht wie möglich singen zu können, auch damit in den Melismen kein Ton verloren geht.

Chords: $E\flat$, $E\flat$ /D, Cm, $E\flat$ /B \flat , Fm, $E\flat$, Cm, A \flat , B \flat , $E\flat$
 Notes: u-a, o, u, e, o, i-a, o-a, i

B Intonation, Vermittlung

Übung B beschäftigt sich mit dem wunderbaren Schluss des Liedes. Ich empfehle, diese vier Takte auswendig zu erarbeiten und sowohl die Männerstimme als auch die beiden Sopranstimmen mit der Dur-Hand zu zeigen (→ Vermittlung): Die Innenseite der rechten Hand weist zu mir, der nach oben gestreckte Daumen ist das *b*, Zeige- und Ringfinger zeigen den Halbtonschritt *as-g* an. Der kleine Finger ist das *es*. Beim Sopran II ist zusätzlich das *fes* zwischen dem Ringfinger und dem kleinen Finger und der Leitton *d* direkt unterhalb des kleinen Fingers anzuzeigen. Bei der Altstimme ist die Dur-Hand nicht anwendbar. Hier kann nur die Abwärtsbewegung als solche angezeigt werden. Dabei ist wieder darauf zu achten, dass für eine gute Intonation die chromatische Abwärtsbewegung mit viel Spannung und Konzentration gesungen wird. In den Pausen der Frauenstimmen bleibt diese Spannung erhalten, geatmet wird nur unmerklich durch Luft-Einlassen bei der Artikulation (→ Atmung/Reflektorische Atmung)



„Dur-Hand“

Tipps

Die Tenorstimme ist aufgrund ihres geringeren Ambitus gut für **Sammelsolisten** geeignet, zumal auch kaum größere Intervallsprünge vorkommen. Die Stellen, an denen die Männerstimme alleine singt, können ggf. auch eine Oktave höher durch einige Sopran- oder Altstimmen unterstützt werden, z. B. in T. 12–15 oder T. 20–23.

Das Gleitbewegung des kann man **choreografisch** durch ein leichtes Hin- und Herschwingen begleiten, was synkopisch wirkt. Die Bewegung ist mit Viertelakzent. Nun ist so eine Bewegung für mehrere Gründe nicht ganz einfach: Nicht jede/r Jugendliche hat ein ausgeprägtes Musikgefühl und es fällt Teenagern nicht immer leicht, Choreografien mitzumachen. Doch eine kleine Bewegung ist schon ausreichend.

Die Strophen in den einzelnen Strophen abwechslungsreich gestaltet werden. Dazu können verschiedene Besetzungen oder auch Bewegungen beitragen, z. B.:

- 1. Strophe: leichtes Hin- und Herschwingen
- 2. Strophe: Eine Möglichkeit ist es, mit diesem Lied einen langsamen Auszug des Chores zu gestalten, z. B. wenn es als letzter Programmpunkt bzw. Zugabe vorgesehen ist.

Repertoirehinweis: Weitere schöne volksliedhafte Abendlieder für die Besetzung SAM finden sich beispielsweise in *chorissimo! orange* (Carus 2.200): „Hinunter ist der Sonne Schein“ (Nr. 67), „Ich hab die Nacht geträumet“ (Nr. 120) oder auch „Kein schöner Land“ (Nr. 121).

VIII. Literaturhinweise

Bauer, Joachim, *Lob der Schule. Sieben Perspektiven für Schüler, Lehrer und Eltern*. Hamburg 2007.

ders., *Prinzip Menschlichkeit. Warum wir von Natur aus kooperieren*. München 2008.

Brecht, Klaus / Weigele, Klaus K. (Hg.), *chorissimo! blue. Chorbuch für die Schule – gleiche Stimmen*. Stuttgart 2016 (Carus 2.204). Darin z. B. (auf der begleitenden Material-CD):

– Fuchs, Michael, „Die Entwicklung von der Kinder- zur Jugendstimme aus stimmärztlicher Sicht (Leipziger Modell)“.

– Kalmbach, Hans-Jörg, „Singen mit Mutanten (Stimmwechsler)“.

Brecht, Klaus / Schönherr, Christoph / Weigele, Klaus K. (Hg.), *chorissimo! orange. Chorbuch für die Schule [Besetzung SAM]*. Stuttgart 2008 (Carus 2.200). Darin z. B.:

– Zimmermann, Jürgen, „Körperperkussion“, S. 98 ff.

Chilla, Karl-Peter, *Handbuch der Kinderchorleitung*. Ein praktischer Ratgeber. Mainz 2003.

Fris, Tine / Fynbo Thorning, Kristoffer, *Icebreaker. Ein spielerischer Ansatz zur Gruppendynamik*. Aarhus 2014.

Fuchs, Michael (Hg.), *Stimme – Persönlichkeit – Psyche (Kinder- und Jugendstimme)*. Bd. 5). Berlin 2011.

Darin z. B.:

– Kinoshita, Yoshihisa Matthias, „Wenn Peergroups die Macht übernehmen. Betrachtungen eines Kinderchorleiters auf die Entwicklungschancen und Turbulenzen von Teenagern in der Chorpraxis“, S. 73 ff.

– Richter, Bernhard / Echternach Matthias, „Stimmregister bei Singen“, S. 117 ff.

Fuchs, Michael (Hrsg.), *Forschung – Wissen – Praxis (Kinder- und Jugendstimme)*. Bd. 7). Berlin 2013.

Darin z. B.:

– Sundberg, Johan, „Mädchen, Knabe, Frau, Mann: Welche sind die Stimmklangunterschiede?“, S. 67 ff.

Guglhör, Gerd, *Stimme im Chor. Systematische Stimmbildung*. Esslingen 2006.

Hofbauer, Kurt, *Praktische Stimmbildung. Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege*. Mainz 1984.

Larsen, Schürmann / Stratil, Dana G., *Einfach singen! Die Stimme im Chor entwickeln*. Stuttgart 2011.

Reinhold, Christine, *Musik und Stimme. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin 2011.

Mohr, Andreas, *Stimmführung im Chor. Wie gerät man hinein? Wie kann man entkommen?* Vortrag, gehalten am 14. April 2004 in Ettelbrück (Luxemburg).

Mohr, Andreas, *Handbuch der Kinderstimmbildung (Studienbuch Musik)*. Mainz 1997.

Reinhold, Christine, *Praktische Pflege der Kinder- und Jugendstimme. Stimmbildung am Lied*. Mainz 2001.

Reinhold, Fritz, *Der kleine Hey. Die Kunst des Sprechens*. Mainz 1985.

Rösel-Tabken, Corinna, *Chorrekter Umgang. Wie Musik im Chor möglich wird*. München 2012.

Schnitzer, Ralf, *Singen ist klasse. Lehrerband*. Mainz 2008.

Stubenvoll, Matthias, *Mehrstimmigkeit im Kinderchor. Ein praktischer Leitfaden zur Einführung und Pflege*. Esslingen 2013.

Trüün, Friedhilde, *Komm, sing mit mir! Denn jedes Kind kann singen lernen*. Stuttgart 2012 (Carus 24.021).

Trüün, Friedhilde, *Sing Sang Song I. Praktische Stimmbildung für 4–8-jährige Kinder in 10 Geschichten*. Stuttgart 2002 (Carus 24.018).

Trüün, Friedhilde, *Sing Sang Song II. Praktische Stimmbildung für 4–12-jährige Kinder in 15 Geschichten*. Stuttgart 2008 (Carus 24.012).

Trüün, Friedhilde, *SingBach*, 2. Aufl. 2015 (Eigenverlag).

Trüün, Friedhilde, *SingRomantik*, 2015 (Eigenverlag).



Sing Sang Song I

Praktische Stimmbildung für 4–8-jährige Kinder in 10 Geschichten

38 Seiten, Carus 24.018, ISBN 978-3-89948-059-7

Sing Sang Song I ist eine in der Praxis vielfach erprobte Stimmbildung, die ganz aus der kindgemäßen Kreativität, Spiellust und Fantasie heraus entwickelt ist. Anhand von zehn spannenden, fantasiebetonten Geschichten werden die Kinder zu Stimm-, Atem- und Körperübungen animiert.

Das Wagnis ist überzeugend gelungen! Mögen viele von Friedhilde Trüüns Anregungen Gebrauch machen.

Üben & Musizieren

Als Expertin für Kinderchorleitung und Stimmbildung leitet Friedhilde Trüün Seminare und Workshops für Erziehende und Lehrkräfte. Auf instruktive wie vergnügliche Weise vermittelt sie Kindern und Jugendlichen stimmbildnerische Grundlagen. Ihr Handbuch mit DVD „Sing Sang Song“ dient zahllosen Kinderchorleitern als Basis für eine fantasievolle Stimmbildungsarbeit und wurde mit dem Musikpreis „Best Edition“ ausgezeichnet.

Sing Sang Song: Video-Workshop

DVD, Carus 24.018/96 · ISMN M-007-09468-3



Friedhilde Trüün erläutert Hintergrundwissen der Kinderchorarbeit und stellt dieses in praktischen Beispielen vor. So ist diese DVD bestens als Ergänzung zu den gedruckten Bänden geeignet, bietet aber auch für sich eine Bereicherung für die Kinderchorarbeit.



Sing Sang Song II

Praktische Stimmbildung für 4–12-jährige Kinder in 15 Geschichten, mit zwei Audio-CDs

64 Seiten, Carus 24.012, ISBN 978-3-89948-104-4

Die ersten neun Geschichten sind für Kinder im Alter von 4 bis 6 Jahren, die folgenden für das Schulalter (6 bis 12 Jahre) gedacht. Die CDs enthalten Einspielungen sämtlicher Übungen und Lieder sowie Playback-Versionen.



Günstiges Set-Angebot

Sing Sang Song – Band I und II plus DVD

ausgezeichnet mit dem Deutschen Musikeditionspreis BEST EDITION Carus 24.018/99

Die Begleit-CD

1	Hawaii Start Up T und M: Werner Rizzi (*1953)	1:34
2	Come on, sing with me now T und M: Werner Rizzi (*1953)	1:28
3	Hayé Hamé Trad. aus dem Senegal / Arr.: Susanne Frische (*1974)	3:31
4	Wearing my long wing feathers Trad. / Arr.: Meinhard Ansohn (*1954)	1:41
5	Die Gedanken sind frei Deutsches Volkslied / Arr.: Juan M. V. Garcia (*1977)	2:42
6	Leise zieht durch mein Gemüt T: Heinrich Heine (1797–1856) / M: Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) Arr.: Frank Schlichter (*1969)	3:22
7	Wenn ich ein Vöglein wär T: Johann Gottfried Herder (1744–1803) / M: Robert Schumann (1810–1856) nach Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) / Arr.: Peter Schindler (*1960)	1:34
8	Die schöne Tilla T: Gustav Hochstetter (1873–1944) / M: Karlhans Frieder / Arr.: Max Frey (*1941)	4:11
9	Närrische Träume T: Gustav Falke (1853–1916) / M: Peter Schindler (*1960)	3:50
10	Alles nur geklaut T und M: Tobias Künzel (*1964) / Arr.: Peter Schuldt (*1953)	2:39
11	Scarborough Fair Trad. aus England / Arr.: Markus Munzer-Dorn (*1955)	2:22
12	For the longest time T und M: Billy Joel (*1949) / Arr.: Christoph Kalz (*1977)	2:56
13	Ich träume mir ein Land T: Veronika te Reh (*1947) / M: Wolfgang König (*1947)	1:45
14	Nun zur Ruh M: Johann Sebastian Bach (1685–1750) / Arr. und T: Frank Schlichter (*1969)	2:42
15	Langue, geme T ital.: Giuseppe Domenico de Totis (ca. 1645–1707) / T dt.: Babette Dieterich (*1972) M: Georg Friedrich Händel (1685–1759) / Klaviersatz: Johannes Brahms (1833–1897) Bearbeitung: Friedhilde Trüün (*1961)	4:54
16	Guter Mond, du gehst so stille T: Karl Enslin (1819–1875) / M: Volksweise 19. Jhdt / Arr.: Klaus Rother (*1965)	3:20
	Gesamt-Spieldauer	44:35

CD-Aufnahme in der Domsingschule Stuttgart vom 26.–28. März 2018

Ausführende (Projektensemble):

Henriette Autenrieth, Carina Engel, Alice Kempa – Sopran

Franziska Klein (auch Sopran II), Muriel Weißmann, Verena Schröder – Alt

Sebastian Hermann, Yannick Federmann, Nicklas Pfrommer – Männerstimmen

Götz Payer – Klavier · Michael Čulo – Leitung

Tonmeister: Dietmar Wolf · Toningenieur: Wilfried Wenzl · Digitalschnitt: Irmgard Bauer