

René Frank

# Mehrstimmiges Singen

Wege zur Einführung der Mehrstimmigkeit  
in Kinder- und Jugendchören

Ein Praxisbuch



René Frank  
Mehrstimmiges Singen



René Frank

# **Mehrstimmiges Singen**

**Wege zur Einführung der Mehrstimmigkeit  
in Kinder- und Jugendchören**

**Ein Praxisbuch**

**Tectum Verlag**

René Frank  
Mehrstimmiges Singen  
Wege zur Einführung der Mehstimmigkeit in Kinder- und Jugendchören  
Ein Praxisbuch  
2., aktualisierte und erweiterte Auflage

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018 ePDF:  
978-3-8288-7154-0  
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4223-6 im  
Tectum Verlag erschienen.)

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung zweier Fotografien  
von Beate Hoffbauer

Abbildungen bei den Kapitelanfängen: S. V, 3, 23, 59, 69, 103: #205729625 von designer\_an |  
www.fotolia.de; S. 1, 17, 31, 67, 97: # 616470641 von mhatzapa | www.shutterstock.com

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet  
[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

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

# Inhalt



<b>1. Vorwort</b>	1
<b>2. Anatomie und Physiologie der Stimme</b>	3
<b>2.1 Der Stimmapparat</b>	3
2.1.1 Das Atemsystem	3
2.1.2 Das Tonerzeugungssystem	4
2.1.3 Das Tonverstärkungssystem	6
<b>2.2 Stimbildung</b>	6
2.2.1 Haltung	7
2.2.2 Atmung	7
2.2.3 Tonerzeugung	8
<b>2.3 Stimm- und Sprechübungen</b>	10
<b>2.4 Weitere Determinanten mehrstimmigen Singens</b>	11
<b>2.5 Geschichtliche Aspekte des mehrstimmigen Singens</b>	12
2.5.1 Homophonie	13
2.5.2 Polyphonie	14
<b>3. Didaktische und methodische Vorüberlegungen zu einem Projekt „Einführung von Mehrstimmigkeit“</b>	17
<b>3.1 Gliederung der wesentlichen Intentionen</b>	17
<b>3.2 Sekundäre Lernziele für die Sänger</b>	19
<b>3.3 Methodische Überlegungen zu dem Projekt</b>	20
<b>3.4 Präsentation der erarbeiteten Ergebnisse</b>	22
<b>4. Geeignetes Liedmaterial – Eine gute Liedauswahl trägt maßgeblich zu dem Erfolg des Projektes bei</b>	23
<b>4.1 Lieder mit einer oder zwei Harmonien</b>	24
<b>4.2 Kanon – Quodlibet – Ostinato</b>	25

<b>4.3 Zweistimmige polyphone Lieder aus der Pop-Musik</b> .....	27
<b>4.4 Zweistimmige Lieder im Terzabstand</b> .....	28
<b>4.5 Dreistimmige polyphone Lieder</b> .....	29
<b>4.6 Dreistimmige homophone Lieder</b> .....	29
<b>5. Ein Zyklus von acht Chorproben zur Einführung der Mehrstimmigkeit</b> .....	31
<b>5.1 Strukturierung des Projektes in einzelne Einheiten</b> .....	31
<b>5.2 Ausführliche Anleitung und Dokumentation eines möglichen Projektverlaufes</b> .....	38
5.2.1 Beschreibung der ersten Einheit: „Erarbeitung eines Orgelpunktes zu einer bekannten Melodie“ .....	39
5.2.2 Beschreibung der zweiten Einheit: „Harmoniegrundlage Bordun und Wechselquinte“ .....	41
5.2.3 Beschreibung der dritten Einheit: „Einführung des polyphonen Gesangs“ .....	44
5.2.4 Beschreibung der vierten Einheit: „Singen in Terzen“ .....	46
5.2.5 Beschreibung der fünften Einheit: „Singen eines zweistimmigen polyphonen Liedes aus der Populärmusik“ .....	49
5.2.6 Beschreibung der sechsten Einheit: „Singen von zweistimmigen homophonen Pop-Liedern“ .....	50
5.2.7 Beschreibung der siebten Einheit: „Singen eines dreistimmigen polyphonen Liedes aus der Popmusik“ .....	53
5.2.8 Beschreibung der achten Einheit: „Singen von Popsongs mit dreistimmigen homophonen Liedteilen“ .....	55
<b>5.3 Übung zur Sicherung des dreistimmigen homophonen Gesangs</b> .....	57
<b>6. Verifizierung der Methoden durch die Arbeit mit einem Schulchor</b> .....	59
<b>6.1 Reflexionsfragebogen zur Projekt-Einheit „Mehrstimmigkeit“</b> .....	60
<b>6.2 Schriftliche Auswertung des Fragebogens</b> .....	62
<b>6.3 Graphische Auswertung des Fragebogens</b> .....	64

---

<b>7. Reflexion des Projektes .....</b>	67
<b>8. Aufwärm- und Stimmübungen.....</b>	69
<b>8.1 Aufwärm-, Lockerungs- und Atemübungen.....</b>	69
<b>8.2 Eising- und Stimmübungen.....</b>	72
<b>9. Liedanhang .....</b>	75
<b>10. Glossar .....</b>	97
<b>11. Literaturangaben.....</b>	103





## 1. Vorwort

Das vorliegende Buch richtet sich an alle Chorleiter<sup>1</sup>, Musiker und Lehrer die, wie ich, auf das Problem gestoßen sind, dass Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene beim gemeinsamen Singen zwar oft ihre Melodietöne treffen, die Treffsicherheit sich aber stark verringert, sobald im Chor zwei oder mehr Töne gleichzeitig gesungen werden sollen.

Das mehrstimmige Singen ist daher eine Fertigkeit, die viel Übung und Praxis erfordert, jedoch durch gezielte Übungsschritte schneller erreicht werden kann als nur durch häufiges „Nachsingen“ oder „Versuchen“.

Da ich selbst seit vielen Jahren verschiedene Chöre aller Altersklassen an Schulen, in Vereinen und in Kirchengemeinden leite, wurde ich schon öfter mit der Schwierigkeit des mehrstimmigen Singens konfrontiert. Im Rahmen meines Zweiten Staatsexamens für das Lehramt bot sich schließlich die Möglichkeit, dieses „Problem“ gemeinsam mit einem Schulchor, der bei mir seit über einem Jahr einstimmig sang, anzugehen.

Ich entwickelte Konzepte, spezielle Gesangsübungen und schließlich ein mehrstündiges Projekt mit verschiedenen Methoden und Kniffen (vgl. Kapitel 3), um die Kinder und Jugendlichen konsequent zum mehrstimmigen Singen zu führen, ohne ihnen dabei den Spaß am Singen zu nehmen.

Bei der Suche nach geeigneter Literatur musste ich allerdings feststellen, dass es zwar viele Bücher und Publikationen über Kinderstimmbildung, Gesangsübungen und theoretisches Wissen für den Chorleiter gibt, aber das Problem des Übergangs von der Ein- zur Mehrstimmigkeit fast komplett übergangen wird. Entweder setzen die Autoren das mehrstimmige Singen bereits voraus oder der Gesang bewegt sich im einstimmigen Bereich.

Deshalb soll dieses Buch jene Lücke schließen und ist als Anregung und praktische Hilfe für alle oben genannten Personen gedacht.

Da das mehrstimmige Singen allerdings ein recht komplexer Lernprozess ist, der von unterschiedlichen persönlichen Fähigkeiten und Fertig-

---

1 Ich verwende in diesem Buch die männlichen Formen von Chorleiter, Lehrer, Sänger, etc., wobei aber ausdrücklich alle weiblichen Personen mit eingeschlossen sind.

keiten abhängt, scheinen auch die Einstiegsmöglichkeiten in diesen Lernprozess sehr heterogen und – abhängig von den vorhandenen Chorstrukturen – mit unterschiedlichem Erfolg versehen zu sein.

Trotzdem erachte ich das mehrstimmige Singen sowohl pädagogisch als auch für die Entwicklung der Kinder und Jugendlichen für sehr wichtig, da mehrstimmiges Singen viele Qualifikationen begründet und fördert, wie z. B. das selektive und harmonische Hören, die rhythmische Sicherheit, die Konzentration auf sich und die eigene Stimme und das erfolgreiche Erlebnis einer gemeinschaftlichen Leistung.

Das Buch ist bewusst kurz gehalten, um einen schnellen Überblick über die Thematik zu geben und einen direkten Einstieg in die Praxis zu ermöglichen.

Über 20 Liedbeispiele im Anhang des Buches können praxisnah in der Chorprobe verwendet werden. Allerdings empfiehlt es sich hier, die jeweiligen Noten zusätzlich in der Originalausgabe zu erwerben und an den Chor zu verteilen, da in dem vorliegenden Buch gezielt jene Stellen des Songs abgedruckt wurden, die für das Erlernen der Mehrstimmigkeit relevant sind. Neben entsprechenden Notenbüchern, die unter der Literaturangabe in Kapitel 11 erwähnt werden, bieten sich auch Internetportale für den kostenpflichtigen Noten-Download an.<sup>2</sup>

Bereits 2005 erschien eine erste Ausgabe dieses Buches im Tectum Verlag, das den Weg von der Einstimmigkeit zur Zweistimmigkeit aufzeigte und auf großes Interesse im Kreise der Chorleiter und Stimmbildner stieß, weshalb mit dieser erweiterten Ausgabe nun der Schritt zur Dreistimmigkeit vollzogen werden soll. Dafür wurde das Projekt „Mehrstimmiges Singen“ um zwei Einheiten erweitert (vgl. Kap. 5.2.7 und 5.2.8) und auch aktualisiertes Liedmaterial integriert. Selbstverständlich kann der Chorleiter oder Lehrer das Projekt bereits nach der erfolgreich eingeführten Zweistimmigkeit beenden. Mit dieser Erweiterung stehen einem interessierten und begabten Chor jedoch mehr Übungs- und Entfaltungsmöglichkeiten zur Verfügung.

Ich wünsche allen Interessierten viel Spaß beim Lesen und viel Erfolg bei der Umsetzung der Vorschläge!

Heusenstamm, im Oktober 2018

René Frank

---

2 [www.musicnotes.com](http://www.musicnotes.com) / [www.notendownload.com](http://www.notendownload.com) / [www.greatscores.com](http://www.greatscores.com) / [www.sheetmusicdirect.com](http://www.sheetmusicdirect.com)



## 2. Anatomie und Physiologie der Stimme

Dieses Kapitel kann nur einen begrenzten Überblick über die Physiologie der Stimme geben, da die Singstimme aus einer Vielzahl von anatomo-physiologischen Einzelkomponenten besteht, deren detaillierte Erläuterungen hier den Rahmen sprengen würden.

Zur Erzeugung eines Tones treten drei wichtige Komponenten in Wechselwirkung zueinander:

### 2.1 Der Stimmapparat

#### 2.1.1 Das Atemsystem

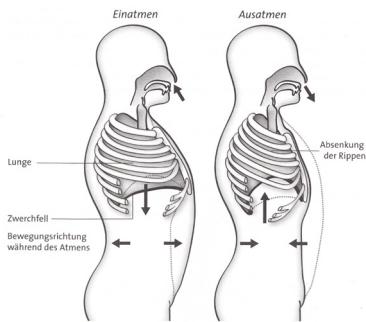


Abb. 1: Die Zwerchfellatmung  
(aus: Melchert, S. 32)

Wenn wir Luft durch den Mund oder die Nase einatmen, gelangt sie durch die Luftröhre in die Lunge. Die Lunge, bestehend aus zwei Lungenflügeln, ist der Behälter für die Atemluft. „Verschiedene Muskulaturen können das Volumen des Brustkorbs vergrößern und verringern, völliges Ausatmen ist physiologisch [aber] unmöglich. Etwa ein Drittel der eingeatmeten Luft bleibt immer in den Lungen“ (Mohr, Seite 11).

Zu diesen Muskulaturen gehört auch das Zwerchfell, das beim Sin-

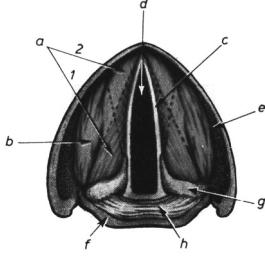
gen eine wichtige Funktion hat (siehe Kapitel 2.2.2). Das Zwerchfell liegt direkt unter der Lunge und trennt die Lunge vom Bauchraum.

„Beim Einatmen spannt sich die Zwerchfellmuskulatur an, verkürzt sich dadurch und senkt die im entspannten Zustand nach oben gewölbte Zwerchfellkuppel. Die Erweiterung des Lungenraumes erfolgt bei dieser Bewegung des Zwerchfells besonders in den unteren Regionen des Brustkorbs. Durch den, wegen der Raumerweiterung in den Lungen entstandene, Unterdruck strömt Luft in die Lungen ein“ (Mohr, Seite 12).

Bei der Ausatmung löst sich die Anspannung der Zwerchfellmuskulatur und die Zwerchfellkuppel wird nach oben Richtung Lunge zurückgeführt; dadurch verkleinert sich der Lungenraum und die Luft entweicht durch Luftröhre und Mund oder Nase.

Dies war eine sehr einfache Darstellung der Atmung, bei der in der Realität nicht nur das Zwerchfell beteiligt ist. Aber ein guter „Zwerchfelleinsatz“ ist für die Tonqualität beim Singen von großer Bedeutung und das Wissen um die Wirkung des Zwerchfells auf die Atmung ist unerlässlich.

## 2.1.2 Das Tonerzeugungssystem



Stimmfalten. Halbschematisch. Die gebrochenen Linien zeigen die sich kreuzenden Muskelbündel der Stimmrippe.  
a) Stimmrippe (M. vocalis)  
b) Äußere Muskelbündel der Stimmfalten  
c) Stimmblatt (Ligamentum vocale)  
d) Stimmritze  
e) Schildknorpel  
f) Ringknorpel  
g) Stellknorpel  
h) Schließmuskel

Abb.2: Der Kehlkopf von oben gesehen mit Stimmfalten (aus: Husler, S. 34)

Die Tonerzeugung selbst findet im Kehlkopf statt. Hier befinden sich zwei Stimmfalten, die in Schwingung versetzt werden.

„Der Kehlkopf ist in das Röhrensystem des Atemweges (Luftröhre) so eingeschaltet, dass der Strom der Ausatmung den tonerzeugenden Impuls gibt. Beim Sprechen, Schreien und Singen öffnen und schließen sich die sog. Stimmbänder [Ränder der Stimmfalten, siehe Abb. 2] in Schwingungen. Die Höhe des Tones hängt von Länge, Dicke und Spannung der Stimmbänder ab“ (Großkurth, Seite 223).

Die Stimmbänder sind Teil der oben genannten Stimmfalten – zwei kräftige Muskelsysteme, die vom Rand des Kehlkopfes her wulstig in die Mitte ragen. Die Muskelpaare selbst werden Stimmlippen genannt.

Die Stimmfalten sind zur Mitte hin zu einer sehnigen Kante ausgeformt, den Stimmbändern, die die Stimmritze umschließen. Durch die Stimmritze wiederum strömt die Luft, welche die Stimmbänder in Schwingung versetzt. Durch die Schwingungen öffnet und schließt sich die Stimmritze und „es entstehen periodische Luftverdichtungen und -verdunnungen im Kehlraum, die sich im gesamten Atemsystem fortsetzen (Longitudinalwellen)“ (Mohr, Seite 18).

Ein geschulter Sänger kann die Masse der zur Schwingung verwendeten Stimmfalten variieren. Hierdurch ändert sich Klangfarbe und Lautstärke des Tones. Diese Variation wird als „Register“ bezeichnet.

Andreas Mohr unterscheidet 5 verschiedene Stimmregister:

- a) Brustregister: entsteht, wenn die gesamte Masse der Stimmfalten in Schwingung versetzt wird.
- b) Kopfregister: entsteht, wenn die Stimmfaltenmuskulatur beim Ton-erzeugungsvorgang kaum gespannt ist und fast nur die Ränder der Stimmfalten schwingen. Sie liegen lose aneinander und werden durch den leicht ausströmenden Atem in Schwingung versetzt.
- c) Mittelregister: entsteht, wenn die Stimmfaltenmuskulatur anteilig angespannt ist und daher nur Teile der Muskulatur in Schwingung versetzt werden.
- d) Falsettregister: nur in der Männerstimme. Ähnlich wie im Kopfregister schwingen nur die Ränder der Stimmlippen, welche darüber hinaus sehr dünn sind. Das Register schließt an die normale Männerstimme nach oben hin an.
- e) Pfeifregister: nur bei Kinder- und Frauenstimmen. Die Stimmfalten sind stark gedehnt und führen nur sehr geringe Schwingungsbewegungen aus. Dabei schließen sie nicht ganz, so dass es in dem entstehenden Spalt zu Luftwirbelungen kommt.

### 2.1.3 Das Tonverstärkungssystem

Die Schwingungen, die an den Stimmfalten erzeugt wurden, setzen sich in Form von Longitudinalwellen durch die gesamte Luft im Atemsystem fort. Wird ein Raum, den die Luft durchströmt, in Eigenschwingung versetzt, entsteht Resonanz<sup>3</sup>. „Resonanzfähig sind sämtliche Hohlräume im Körper, die mit Luft gefüllt und an die Atmung angeschlossen sind:“ (Mohr, Seite 20)

- Brustraum (Lunge, Luftröhre)
- Rachenraum
- Nasenraum
- Kehlkopf
- Schlundraum
- Mundraum
- Nasennebenhöhlen (u. a. Stirnhöhlen, Keilbeinhöhlen, Kieferhöhlen)

Der Mundraum unterscheidet sich hierbei durch seine mögliche Verformbarkeit von den anderen Resonanzräumen. Die Größe und Gestalt des Mundraums lässt sich vielfältig verändern und dadurch seine Schwingungsfähigkeit beeinflussen. Für den Sänger ist das ein wichtiges Instrument um z. B. verschiedene Buchstaben zu artikulieren (vgl. Ehmann, Seite 24).

## 2.2 Stimmbildung

Wichtig für das Singen sind eine richtige Haltung der Sänger, die Beherrschung der Atemtechnik und eine „saubere“ Tonerzeugung durch das Zusammenspiel aller dieser Faktoren.

---

<sup>3</sup> Musikalische Fachausdrücke werden im Glossar ab Seite 97 erläutert.

### 2.2.1 Haltung

Eine aufrechte, lockere Haltung trägt zur Ausnutzung aller Resonanzräume und zum unverkrampften Singen (denn für den Gesang arbeiten viele Muskeln zusammen) ebenso wie zur Nutzung des gesamten Luftvolumens im Körper bei.

Für das Erzielen einer guten Haltung gibt es vielerlei spielerische Übungen. Robert Göstl empfiehlt: „Man sollte am meisten auf guten Bodenkontakt (Knie nicht durchstrecken [und Füße parallel, leicht auseinanderstehend]), einen durch das Aufrichten möglichst „leichten“ Oberkörper, und eine Kopfhaltung mit dem Hinterkopf als höchsten Punkt hinarbeiten“ (Göstl, Seite 26).

Dabei können sich die Sänger z. B. als Marionette sehen, die zuerst reglos in ihren Schnüren hängt und dann von einem imaginären Spieler aufgerichtet wird. Achtung: Der Faden ist bei der Marionette am Hinterkopf befestigt (vgl. Göstl, Seite 26). Da „die Musik ihrem Wesen nach ein schwebendes Körpergefühl erfordert, dient dazu besonders die Übung „Glocken-Läuten“: sich mit geschlossenen Augen vorstellen, am eigenen Kopf aufgehängt zu sein“ (Ehmann, Seite 15).

Letztendlich zielen diese Übungen darauf ab, sich frei und entspannt zu fühlen um wie selbstverständlich die Luft in sich einströmen zu lassen, die für das Singen notwendig ist.

Hinweis: Werden Lieder im Sitzen eingeübt, ist auf die gleiche „aufrechte“ Haltung des Oberkörpers zu achten. Die Beine stehen fest auf dem Boden und knicken im 90-Grad-Winkel ab.

### 2.2.2 Atmung

„Die wichtigsten Ziele für Atemübungen sind: weite, staunende Öffnung des Ansatzrohres, möglichst bewusst gewordene Tiefatmung, lockeres Abspannen und sparsame Luftabgabe“ (Göstl, Seite 28).

Beim Einatmen sollen sich die Lungenflügel weiten und das Zwerchfell nach „unten gehen“. Dadurch wird die Luft tief in den Körper eingetmet (Tiefatmung) und bildet eine gute Basis für das Singen. Außerdem drückt sie hierbei nicht auf die Luftröhre, die dadurch eng wird, und auf den Kehlkopf, was bei der „flachen“ Atmung in die Brust der Fall ist.

(Dies kann man bei Sängern einfach überprüfen: Wenn sich die Schultern heben, ist die Atmung falsch!)

Durch das Anspannen des Zwerchfells wird der darunter liegende Bauchraum verdrängt. Die Organe müssen sich an anderen Stellen Platz schaffen. Dies geschieht indem sich die Bauchwand nach vorne – also nach außen – bewegt und somit ein „dicker“ Bauch entsteht.

Interessanterweise ist bei den meisten Sängern anfänglich der umgekehrte Vorgang zu beobachten: Beim Einatmen „geht“ der Bauch nach innen. Anatomisch völlig unnormal!

Laut Gerd-Peter Münden (Seite 66) gelten für das Einatmen und für Atemübungen zwei Grundregeln:

1. Alle Atemübungen immer aus der Ruhe beginnen
2. Die Luft bei geöffnetem Mund durch die Nase staunend einfallen lassen

Eine gute Möglichkeit, um den Atemimpuls vom Zwerchfell aus zu initiieren, ist die Übung „Dampfeisenbahn“: Mit den Lauten „tsch“, „f“ und „s“ wird das Geräusch der Eisenbahn imitiert. Die Eisenbahn nimmt langsam Fahrt auf und wird immer schneller, dann wird der Zug wieder langsam abgebremst. Die oben genannten Laute aktivieren das Zwerchfell und jeder Sänger kann die Bewegung der Bauchdecke bei sich selbst nachvollziehen. Auch eine Imitation des „Weihnachtsmann-Lachens“ mit „Ho ho hooo“ kann das Zwerchfell aktivieren.

Viele Atemübungen lassen sich mit den Haltungsübungen kombinieren oder sind meist ohne die entsprechenden körperlichen Bewegungen gar nicht möglich. Aus der geschickten Kombination von guter Haltung und richtiger Atmung wird ein klarer, fester Ton entstehen.

### **2.2.3 Tonerzeugung**

Einen Ton zu erzeugen stellt normalerweise für niemanden ein Problem dar, sei es nur z. B. einen Tierlaut zu imitieren, eine Sirene nachzumachen oder laut zu gähnen.

Um aber einen gezielten Ton hervorzubringen und den gleichen Ton mehrere Male hintereinander singen zu können, erfordert es einen gewis-

sen „Stimmsitz“, gekoppelt mit einer Vokal- oder Konsonantenbildung. „Mit Stimmsitz ist das direkte Ansteuern der richtigen Resonanzräume gemeint“ (Münden, Seite 69) und die Vokalbildung erleben die Sänger am besten durch eigenes, angeleitetes Ausprobieren.

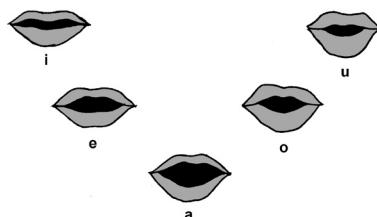


Abb. 3: Mundformen der Vokale (aus: <http://lavileo.files.wordpress.com>)

„Die Arbeit an den Vokalen sollte damit beginnen, dass die Sänger an sich selbst erfahren, wie der Vokal in ihrem Mund gebildet wird und welche Körperregionen dadurch zum Schwingen gebracht werden. (...) Helle (e, i) und dunkle (o, u) Vokale haben das neutrale a zum Ausgangspunkt. Bei ihm soll-

te der Mund weit geöffnet sein und die Zunge breit und entspannt an den [unteren] Schneidezähnen liegen. In Richtung o und u schließen sich die Lippen (Kussmund) immer mehr, der weite Innenraum des a bleibt erhalten. In Richtung e und i verändern sich die Lippen kaum, die Zunge stellt sich hinten langsam auf.“ (Münden, Seite 70).

„Durch den Lippenring werden die Vokale enger oder weiter, jedenfalls aber rund geformt. Dadurch wird unter Beibehaltung der charakteristischen Klanggestalt jedes Vokals eine Verschmelzung des gesamten Vokalklangs erreicht der (...) Resonanzräume aufs glücklichste ergänzt“ (P. Nitsche).

Bei der Konsonantenbildung werden drei Gruppen unterschieden:

- Vollklinger: l, m, n, ng
- Halbklinger: r, w, j
- Konsonanten: b, p, s, sch, f, v, z, d, t, ch, g, k

Die Tonerzeugung stellt bei Kindern und Jugendlichen – insbesondere Jungen – während des Stimmbruchs („Mutation“) große Schwierigkeiten dar: Bei Jungen tritt die Mutation während des 12.– 14. Lebensjahres ein, bei Mädchen etwas früher. In der Mutationsphase wächst der Kehlkopf und die Stimmfalten nehmen an Länge und Masse zu. Hörbare Zei-

chen: Leichte Ermüdbarkeit der Stimme; die Stimme klingt belegt, mitunter heiser und hat die Neigung zum Zutiefsingen (vgl. Göstl, Seite 42).

### 2.3 Stimm- und Sprechübungen

Häufige Stimm- und Sprechübungen fördern den Klang der Chorsängerstimme. Deshalb ist es wichtig, zu Beginn jeder Chorprobe nach den Lockerungs- und Atemübungen mit Einsingübungen fortzufahren.

Literatur hierfür gibt es sehr viel. Ich verweise z. B. auf

- Ehmann/Haasemann: Handbuch der chorischen Stimmbildung
- Wolfram Seidner: ABC des Singens
- Gerd Guglhör: Stimmtraining im Chor
- Klaus Heizmann: 200 Einsing-Übungen: für Chöre und Solisten
- Adolf Rüdiger: Stimmbildung im Schulchor<sup>4</sup>

Beginnen kann man mit Sprechübungen, die den Mundraum lockern oder gute Artikulation<sup>5</sup> erfordern und fördern, wie etwa die ständige Wiederholung der Buchstabenfolge P, T, K.

Da diese Buchstaben alle Konsonanten sind, werden sie tonlos gesprochen und nach und nach die Geschwindigkeit gesteigert.

Auch eignen sich sogenannte „Zungenbrecher“ als Sprechübung, wie: „Ein Kaplan klebt klebrige Pappplakate“, „Fischers Fritze fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischers Fritze“ oder „Blaukraut bleibt Blaukraut und Brautkleid bleibt Brautkleid.“

Diese Übungen machen den Kindern und Jugendlichen nach meiner Erfahrung sehr viel Spaß; es kann sogar ein richtiger Wettbewerb entstehen, wer die Sprüche am schnellsten ohne Fehler aufsagen kann.

Nach den Sprechübungen folgen Einsingübungen in den Tonlagen, die dem Alter der Kinder und Jugendlichen gerecht werden. Andreas Mohr (Seite 28) erläutert den Umfang der Stimmen in verschiedenen Entwicklungsstadien der Kinder:

---

4 Alle Literaturangaben hierfür auf Seite 103.

5 Musikalische Fachausdrücke werden im Glossar ab Seite 97 erläutert.

- Kindergartenkind:  $f - e^2$
- Grundschulkind:  $c' - f^2$
- Schulkind:  $a - a^2$

Um den Tonumfang bei Schulkindern von  $a - a^2$  auch wirklich problemlos zu erreichen, sind langes Training und verschiedene Übungen erforderlich<sup>6</sup>.

## 2.4 Weitere Determinanten mehrstimmigen Singens

Neben den hier beschriebenen physiologischen Determinanten des Singens und ihren Förderungsmöglichkeiten wird der Erfolg des Projektes entscheidend auch von psychologischen und soziokulturellen Determinanten geprägt und eingegrenzt.

- a) Entwicklung genereller Singbereitschaft
  1. Singen ist eingebettet in den Spracherwerb und somit in die Enkulturationsphase des Kleinkindes. Stimmkraft und Treffsicherheit werden bereits im frühen Kindesalter durch das Elternhaus geprägt. (Singen der Mutter in den ersten Lebensmonaten, Unterstützung der Lallgesänge des Säuglings, Singen während der oralen und analen Phase; vgl. Klausmeier, Seite 45 ff).
  2. Auch der Verlauf der Adoleszenz, in der die Stimmmutation, die Loslösung von den Eltern und die Orientierung in neuen Subkulturen stattfindet, hat nach Klausmeier seine Auswirkung auf Singverhalten und Singbereitschaft. Gerade in der Gruppe sind in dieser Zeit die Singhemmungen abhängig vom Gruppenzugehörigkeitsgefühl. Demnach könnte sich die Gruppenhomogenität auf Stimmklang und Treffsicherheit auswirken.

6 Eine Auswahl an Stimmübungen ist auf den Seiten 72 bis 74 zu finden.

b) Entwicklung von musikalischer Hörfähigkeit.

Musikpsychologische Tests zeigen:

- Die Entwicklung der rhythmischen Wahrnehmung ist bis zum Eintritt in die Sekundarstufe<sup>7</sup> längst abgeschlossen. Insbesondere hinsichtlich rhythmischer Fähigkeiten (Tempo halten, Einsätze finden, rhythmische Reproduktionsgenauigkeit) sind dann auch unter erheblichem Aufwand nur geringfügige Verbesserungen zu erwarten (vgl. Abel-Struth, Groeben, Seite 74).
- Das melodische Reproduktionsvermögen wächst dagegen nach R.G. Petzold und A. Bentley vom 6. bis 11. Lebensjahr noch kontinuierlich (vgl. Abel-Struth, Groeben, Seite 86).
- Das selektive Hören von Harmonien entwickelt sich noch etwas später. Hier sind nach Aussagen A. Bentleys gerade im Alter ab 11 Jahren Fortschritte zu erwarten (vgl. Abel-Struth, Groeben, Seite 100).

## 2.5 Geschichtliche Aspekte des mehrstimmigen Singens

Mehrstimmigkeit definiert sich als „jede Art von Musik, in der, wenn auch nur zeitweise, zwei oder mehrere Töne zur gleichen Zeit erklingen“ (Duden, Seite 212).

Speziell ist mit Mehrstimmigkeit – in dem Sinne wie sie heute verstanden wird – die in mehreren selbstständigen Stimmen geführte und als aufgeschriebene Komposition tradierte europäische Kunstmusik gemeint. „Eindeutig fassbar ist Mehrstimmigkeit erstmals in der frühen Organum-Lehre des 9. Jahrhunderts“ (ebd., Seite 212). Als Organum wird ein lateinisches (religiöses) Musikstück bezeichnet, zu dessen „Cantus firmus“ (Hauptstimme) eine zweite Stimme erfunden wurde. Das Organum trat als Quintorganum (zweite Stimme verläuft stets im gleichen Abstand zur ersten; Quintabstand) oder als Quartorganum auf. (Melodie beginnt im Einklang, läuft während des Organums auseinander und führt am Ende wieder in den Einklang zurück; vgl. Duden, Seite 270).

---

7 Bezeichnung für die Schulklassen 5 bis 10. Beim Eintritt in die Sekundarstufe sind die Kinder ca. 10 Jahre alt.

*Cunctipotens genitor*

Abb. 4: Quartorganum. Aus: Lloyd, Seite 408

Bis um 1200 bleibt das Organum das zentrale Feld der Entwicklung der Mehrstimmigkeit und wird um diese Zeit von der Nôtre-Dame-Schule (bezeichnet verschiedene Komponisten, die in der Kirche Nôtre-Dame in Paris tätig waren, wie Léonin und Pérotin) abgelöst. Hier wurde die meist zweistimmige Musik zur Vierstimmigkeit erweitert.

Formen der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit sind der „Conductus“, der „Discantus“ und die „Motette“ (wichtigste Gattung mehrstimmiger Vokalmusik seit dem 13. Jahrhundert; vgl. Duden, Seite 224).

### 2.5.1 Homophonie

Die Mehrstimmigkeit lässt sich in Homophonie und Polyphonie unterscheiden. Homophonie bezeichnet dabei einen mehrstimmigen (Chor-) Satz, „bei dem alle Stimmen einer melodieführenden Hauptstimme untergeordnet sind und rhythmisch gleich oder fast gleich gebildet sind. (...) Im homophonen Satz werden meist Hymnen und Choräle harmonisiert; man findet ihn aber auch in der barocken Tanzmusik, in den langsamen Sätzen der Klassik und in verschiedenen musikalischen Formen des 19. und 20. Jahrhunderts“ (Lloyd, Seite 240).

Frau Musica singt:

*W+S: Melchior Vulpius, um 1560-1615  
aus „Kirchen-Geseng und geistliche Lieder“, 1604*

Abb. 5: Homophoner Chorsatz. Aus: Ars Musica, Seite 208

In der modernen Populärmusik bewegen sich zweite und dritte Stimmen häufig homophon, manchmal auch mit Toneinwürfen (sog. „Add-lips“) zu der Melodiestimme (siehe Kap. 5.2.6 und 5.2.8).

### 2.5.2 Polyphonie

„Polyphon“ nennt man diejenige Art des mehrstimmigen Satzes, in der nicht, wie im homophonen Satz eine Stimme die alleinige melodische und rhythmische Führung hat, sondern in der alle Stimmen melodisch und rhythmisch selbstständig geführt werden. (...)

Absoluter Höhepunkt der Polyphonie ist die barocke ‚Fuge‘ als (...) höchste satztechnische Meisterschaft. Der größte Meister des polyphonen Stils und der Fuge war Johann Sebastian Bach“ (Lloyd, Seite 441).

Neben der Fuge ist besonders der „Kanon“ eine Form der Polyphonie, die im Kinder- und Jugendchor gut angewendet werden kann:

Der Kanon gilt als die strengste Form der Polyphonie und entsteht dadurch, dass alle Stimmen nacheinander (also versetzt) die gleiche Melodie singen oder spielen, während die vorherigen Stimmen unbirrt weitersingen. Beliebt sind besonders die Singkanons im Einklang und in der Oktav („Rundgesang“).

Im Bereich der Volkslieder wie auch in den neueren Kirchenliedern gibt es viele Beispiele für Kanons<sup>8</sup>:

- Der Hahn ist tot
- Es tönen die Lieder
- Hejo, spann den Wagen an
- Lachend kommt der Sommer
- Bruder Jakob
- Vom Aufgang der Sonne
- Jeder Teil dieser Erde
- Danket, danket dem Herrn
- Lobet und preiset ihr Völker den Herrn

Aber auch in der Populärmusik sind polyphone Songs zu finden (siehe Kap. 5.2.5 und 5.2.7).

---

<sup>8</sup> Einige Beispiele für 2- bis 4-stimmige Kanons stehen mit Noten auf Seite 75.

Musica, die ganz lieblich Kunst

Johannes Jeep, 1582-1644  
aus „Studentengärtlein“ II, 1614

1. {Mu - si - ca, die ganz lieb - - - lich Kunst, Mu - si - ca, die ganz  
hat bil - lig al - lent - hal - - - ben Gunst, hat bil - lig al - lent -  
1. {Mu - si - ca, die ganz lieb - - - lich Kunst, Mu - si - ca, die ganz lieb - - - al - lent - hal - - -  
1. {Mu - si - ca, die ganz lieb - - - lich Kunst, Mu - si - ca, die ganz lieb - - - al - lent - hal - - -  
1. {Mu - si - ca, die ganz lieb - - - lich Kunst, Mu - si - ca, die ganz  
hat bil - lig al - lent - hal - - -

Abb. 6: Polyphoner Chorsatz. Aus: Ars Musica, Seite 202





### **3. Didaktische und methodische Vorüberlegungen zu einem Projekt „Einführung von Mehrstimmigkeit“**

#### **3.1 Gliederung der wesentlichen Intentionen**

Die zentrale Frage bei Planungsbeginn der Projekteinheit ist: Wie bringe ich den Sängern in welchen Lernschritten und durch welche Methoden das mehrstimmige Singen bei?

Es müssen Ideen entwickelt werden, um vom vorhandenen Leistungsstand der Kinder, Jugendlichen und jungen Erwachsenen ausgehend, auf spielerische und stimmbildnerische Art die Gesangsfähigkeiten der Sänger schrittweise zu erweitern, damit am Schluss der Projekteinheit das zwei- bis dreistimmige Singen bekannter und neuer Lieder stehen kann. Demnach muss das Projekt „Einführung von Mehrstimmigkeit in Kinder- und Jugendchören“ einen klaren, überschaubaren Aufbau vorweisen. Dabei gilt das Prinzip „Vom Einfachen zum Schweren“:

1. Ein einstimmiger Gesang soll mit einem einfachen „Orgelpunkt“ (liegender, durchgehender Ton) gesanglich begleitet werden. Danach erfolgt eine Begleitung mit zwei Tönen im Quintabstand (Bordun).
2. Die Förderung der Treffsicherheit und das konzentrierte Singen wird durch die Begleitung mit einer eigenständigen Melodie (Kanon, Quodlibet oder Ostinato) verbessert (Einfaches polyphones Singen).

3. Eine Hauptstimme (Melodiestimme) wird mit einer parallel verlaufenden zweiten Stimme (Unterstimme im Terzabstand) zum zweistimmigen homophonen Gesang erweitert.

In der ersten Auflage des vorliegenden Buches endete mit Punkt 3 die Einführung des mehrstimmigen Singens, da es sich primär auf die Zweistimmigkeit beschränkte. In der Erweiterung des Buches soll nun ein Stück weiter gegangen und der Chor durch folgende zwei Punkte zur homo- und polyphonen Dreistimmigkeit geführt werden:

4. Drei unabhängig voneinander erlernte Melodien werden innerhalb eines Liedes zusammengeführt, sodass ein dreistimmiger polyphoner Chorgesang entsteht.
5. Durch das Hinzufügen eines Grundtones zu einem zweistimmigen Gesang entsteht eine einfache dreistimmige Homophonie.  
(Hinweis: Das mehrstimmige homophone Singen verlangt einen sichereren Ton und ein noch genaueres Hören auf die jeweils andere Stimme, als es bei polyphonen Gesängen der Fall ist, deshalb sollte es in der Projekteinheit erst am Schluss stehen.)

Dieses einfache Raster muss nun mit Inhalten gefüllt und in einen sinnvollen Zeitplan integriert werden:

Ich selbst beginne jede Chorprobe mit Aufwärm- und Einsingübungen, woran ich gut mit meinem Projekt anknüpfen konnte, ohne dass die Schüler/Sänger sich an neue Arbeitsformen gewöhnen mussten: Die Einsingübungen wurden einfach um die entsprechenden Übungen für das mehrstimmige Singen erweitert.

Nicht jeder Chorleiter wird mit seinen Sängern Aufwärmübungen praktizieren, aber ich gehe davon aus, dass zumindest Einsingübungen – in welcher Form auch immer – am Anfang einer Chorprobe stehen. Der Ablauf einer Chorprobe gliedert sich demnach schematisiert in vier Phasen:

1. (Aufwärmübungen)
2. Einsingübungen
3. Einschub der Projektarbeit (vgl. Kapitel 5)
4. Singen von bekannten Songs oder Einüben neuer Lieder

Die Projektarbeit lässt sich flüssig in den Probenablauf integrieren und sollte 45 Minuten (pro 90 Minuten Chorprobe) nicht übersteigen, damit genügend Zeit zum Liedersingen – dem Wesen eines Chores – bleibt.

### 3.2 Sekundäre Lernziele für die Sänger

Nicht nur das mehrstimmige Singen kann als Ergebnis am Ende des Projektes stehen, sondern auch einige sekundäre Lernziele, die sich bei der intensiven Arbeit mit den Sängern und deren Stimme „nebenbei“ ergeben. Der Lehrer oder Chorleiter sollte auf folgende Punkte bei allen Chorproben während des Projektes achten:

1. Die Sänger sollen ihren Stimmklang und Stimmsitz durch gezielte Übungen verbessern.  
*Dafür ist ein geschultes Ohr des Chorleiters nötig, um fehlerhafte Entwicklungen bei einzelnen Sängern individuell zu bereinigen. Wenn eine Fehlerbereinigung im Plenum nicht möglich ist, sollten den Sängern spezielle Tipps oder Einzelproben angeboten werden.*
2. Die Sänger sollen lernen, aufeinander zu hören und ihre Stimme dem Gesamtklang unterzuordnen.  
*Kein Sänger darf aus dem Chor besonders herauszuhören sein. Lautstarke Schüler müssen lernen, ihre Stimme dem Gesamtklang anzupassen. Deshalb sollte der Chorleiter gezielt auf gesanglich laute Sänger achten und mit ihnen das Leisesingen üben und sie animieren, bewusst auf den linken oder rechten Nachbarn zu achten, um ihn beim Singen zu hören.*
3. Die Sänger sollen durch das Singen und die chorischen Aktivitäten ihre sozialen Fertigkeiten verbessern.  
*Wie in Kapitel 2.4 erwähnt, schafft eine gute Chorgemeinschaft einen durchaus besseren Klang. Gerade Jugendliche haben oft Hemmungen, vor anderen Menschen zu singen und lassen aus der Angst heraus ihren Mund lieber zu oder singen ganz leise. Wenn sie sich innerhalb des Chores aber akzeptiert und aufgehoben fühlen und ihr Selbstbewusstsein durch Lob statt durch Tadel gestärkt wird, kann*

*ein lauterer, homogener Chorklang erreicht werden. Chorische Aktivitäten außerhalb der Proben oder ein paar Kreisspiele vor der eigentlichen Probe – wie ich es bei Kinderchören gerne praktiziere – lockern die Atmosphäre innerhalb der Chorgemeinschaft.*

4. Die Sänger sollen im spielerischen Umgang musikalische Begriffe und Noten erlernen.

*Ich halte es für wichtig, dass jeder Sänger (ab dem Grundschulalter) das gesungene Lied in Notenform vor sich hat, nicht nur, um den Text abzulesen, sondern auch, um sich schrittweise mit den Noten vertraut zu machen. In den Übungen am Anfang der Chorprobe oder im Projekt kann auf Notenwerte, Tonhöhen, Pausen und Pausezeichen eingegangen werden. Später können diese dann im Notentext eines Liedes nochmals in der Praxis gezeigt werden. So müssen sich die Sänger nicht zuhause mit Musiktheorie auseinandersetzen, sondern erlernen Noten und musikalische Begriffe im spielerischen Umgang.*

### **3.3 Methodische Überlegungen zu dem Projekt**

Die Projekteinheit sollte, wie bereits in Kapitel 3.1 erwähnt, in den bisherigen Ablauf einer Chorprobe integriert werden, indem die Aufwärm-, und Einsingübungen gekürzt oder hinsichtlich der Projekteinheit modifiziert werden.

Ich erläutere nun im Folgenden, wie ich mir den ersten Teil (Aufwärm-/Einsingübungen und Projekteinheit) einer methodisch durchdachten Chorprobe vorstelle und wie ich sie auch selbst während der Durchführung dieses Projektes mit einem Schulchor praktiziert habe:

Wie bei Aufwärmübungen üblich, stehe ich als Übungsleiter frontal zu den Sängern und zeige die verschiedenen Übungen erst einmal selbst, bevor sie von den Kindern und Jugendlichen imitiert werden. Hierbeiachte ich auf eine gute Körperhaltung und auf richtige Atmung sowohl von mir als auch seitens der Sänger. Die Sänger stehen bei diesen Übungen weit auseinander, damit sie sich bei den Übungen (wie z. B. „Windmühle“ (Kreisen der Arme) oder „Hampelmann“) nicht gegenseitig stören.

Nach diesen Übungen stellen sie sich in der Reihenfolge auf, wie sie später beim Singen sitzen. Mein Vorschlag: Jüngere hohe Stimmen (Sopran) sitzen vorne links, ältere hohe Stimmen hinten links. Tiefere Mädchen-/Frauenstimmen (Alt) sitzen vorne rechts und Jungen/Männer hinten rechts.

Ältere Sopranstimmen	Jungenstimmen
Jüngere Sopranstimmen	Altstimmen
Chorleiter	

Nun folgen Sprach- und Stimmübungen, die ebenfalls von mir vorgesprochen oder vorgesungen werden. Bei bekannten Singübungen gebe ich jedoch nur den Anfangston an, den Rest der Übungen führen die Sänger selbstständig aus.

Im weiteren Verlauf nehme ich das Klavier zu Hilfe, um zu überprüfen, in welchem Tonraum sich der Chor derzeit befindet. Darüber hinaus dient der Klavierklang als Stütze zur Tonerzeugung; die Sänger müssen jedoch so flexibel bleiben, dass sie einen Ton nicht nur vom Klavier aufnehmen können, sondern auch von dem Chorleiter oder einem Mitsänger.

Nach dieser Einstiegsphase in die Chorstunde schließt sich das entsprechende Thema des Projektes an (vgl. Kapitel 5). Die nun jeweils folgenden Übungen zur Entwicklung des mehrstimmigen Singens werden teils im Stehen, teils im Sitzen durch (Tafel-)Anschriften einzelner Übungstexte, Notenblätter mit Liedbeispielen, Bewegungselementen (z. B. ein Schritt nach vorne bedeutet einen Ton höher singen) oder Schließen der Augen, um sich auf den Klang zu konzentrieren, ausgeführt.

Für bestimmte Übungen oder Lieder werden auch Hilfsmittel wie das Klavier oder von den Sängern selbst gespielte Xylophone (zur Absicherung des Zwei- oder Dreiklangs) benutzt.

Die Übungen und Lieder werden manchmal in verschiedenen Gruppen getrennt ausgeführt, um frühzeitig die Teilung des Chores in zwei oder gar drei Stimmen zu verdeutlichen.

Zur Kontrolle der Ergebnisse und des Chorklanges lasse ich bei einigen Übungen ein Aufnahmegerät mitlaufen, das die Ergebnisse sowohl für mich als auch für die Sänger dokumentiert.

Nach dem Übungsblock folgt eine Entspannungsphase mit körperlicher Bewegung, Gähnen, Strecken, etc.

In der verbleibenden Zeit von etwa 30 Minuten je 1 ½-stündiger Chorprobe (Einsingübungen: ca. 15 Min. und Projekt: ca. 45 Min. = ca. 60 Min.) erarbeite ich neue Songs mit dem Chor oder wiederhole und verbessere bereits einstudierte Lieder.<sup>9</sup>

### **3.4 Präsentation der erarbeiteten Ergebnisse**

Singen und auch Musizieren ist meist dann am Schönsten, wenn die lange und intensiv im kleinen Kreis (Chor, Band, Gesangsgruppe) geübten Stücke und Lieder auch einem Auditorium präsentiert werden können. Generell stellt die Aussicht auf eine solche Aufführung vor Publikum eine große Motivation für das Erlernen von neuen Inhalten und Fähigkeiten im Chorgesang dar. Besonders Kinder und Jugendliche möchten sich mit ihrem Können gerne Eltern oder Freunden präsentieren, ohne sich dabei zu blamieren! Deshalb wird eine noch größere Ernsthaftigkeit und Genauigkeit beim mehrstimmigen Singen erlangt, wenn das Ziel eine finale gemeinsame Aufführung nach Abschluss der Projekteinheit – oder zumindest mit Teilen daraus – ist.

---

<sup>9</sup> Weitere methodische Abläufe zu den jeweiligen Projekteinheiten sind Kapitel 5 zu entnehmen.



## **4. Geeignetes Liedmaterial – Eine gute Liedauswahl trägt maßgeblich zu dem Erfolg des Projektes bei**

Kinder und Jugendliche sind sehr schnell für eine Sache zu begeistern, wenn sie das Gefühl haben, sie passt in ihre Lebenswelt und macht ihnen somit Spaß. Ein Projekt, das sich mit dem Erlernen von mehrstimmigem Singen durch den Einsatz von Übungen und Liedern beschäftigt, muss eine Liedauswahl beinhalten, die aus dem Alltag der Schüler entnommen wird. Das Interesse am Singen steigt und fällt mit der Popularität oder Beliebtheit eines Songs, wie anhand der Auswertung eines Fragebogens (vgl. Kapitel 6.2) zu belegen ist. Im Alltag werden die Kinder und Jugendlichen in erster Linie mit Populärmusik aus Radio, Fernsehen und insbesondere dem Internet (YouTube, Spotify, iTunes, Amazon Music) konfrontiert. Dabei ist das dargebotene Liedgut kommerziell orientiert und sehr kurzlebig.

Damit das Singen in einem Chor Spaß macht und die Schüler motiviert sind, ein Lied zu erlernen, muss es einen Bezug zu der Alltagswelt der Sänger aus oben genannten Medien haben. Denn sobald die Kinder und Jugendlichen von selbst motiviert sind, dieses oder jenes Lied von ihrem Popstar aus dem Radio zu singen, geben sie sich besondere Mühe beim Erlernen.

Darüber hinaus werden für die Projekteinheit „Mehrstimmigkeit“ aber Lieder benötigt, die zudem bestimmte Kriterien erfüllen müssen:

## 4.1 Lieder mit einer oder zwei Harmonien

Zu Beginn der Einheit sind Lieder sinnvoll, die auf einer oder maximal zwei Harmonien aufbauen, um daran „Orgelpunkt“ und „Bordun“ (vgl. Kap. 3.1) zu üben. Ich empfehle hierfür das Lied „**Bruder Jakob**“, da es lediglich eine Harmonie (Tonika) zur Grundlage hat, und sowohl für den Orgelpunkt und den Bordun als auch später als Kanon für polyphones Singen verwendet werden kann. Durch die verschiedenen Sprachen, in denen es gesungen werden kann, schafft es auch für Jugendliche trotz der einfachen Melodie einen Anreiz.

Ebenfalls auf einer einzigen Harmonie kann der Song „**Mercedes Benz**“ von Janis Joplin aus dem Jahre 1970 gesungen werden (siehe Seite 76). Auch ein aktueller Rap, dem oft nur wenige oder auch nur eine Harmonie zugrunde liegt, könnte hier als Übungsstück dienen.

Bruder Jakob

Aus Frankreich.  
Text u. Melodie: volkstümlich

D

Bru - der Ja - kob,  
Frè - re Jac - ques,  
schläfst dor - mez  
du noch?  
Hörst Son - nez  
nicht les  
die ma - ti - nes,  
Glok - ken

schläfst dor - mez  
du noch?  
vouz?  
Hörst Son - nez  
du  
nicht  
les  
die  
ma - ti - nes,  
Glok - ken

hörst du nicht die Glok - ken?  
son - nez nicht les  
die ma - ti - nes?  
Bim, bam, bom,  
bim, bam, bom,  
bim, bam, bom.

Neben Französisch und Deutsch kann der Kanon auch in weiteren Sprachen gesungen werden<sup>10</sup>:

10 Weitere Sprachen unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A8re\\_Jacques](https://de.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A8re_Jacques).

Englisch:	Spanisch:	Italienisch:
Are you sleeping? Are you sleeping? Brother John, Brother John!   : Morning bells are ringing :   Ding, ding, dong. Ding, ding, dong.	Martinillo, martinillo ¿Dónde está, dónde está?   : Toca la campana, :   Din, don, dan, din, don, dan.	Fra Martino, campanaro, Dormi tu? Dormi tu?   : Suona le campane! :   Din don dan, din don dan.

Als Lieder für die Anwendung des Borduns bzw. der Wechselquinte empfand ich das Spiritual „**Rock my soul**“ (Seite 77) und den Popsong „**We will rock you**“ (Seite 78) von der Band „Queen“ (1977) als geeignet. Beide Lieder sind „peppig“ und vermutlich vielen Sängern bekannt. Gerade letzteres erlangte zwischen 2004 und 2015 durch eine Musical-Adaption mit gleichnamigem Titel erneute Popularität. „We will rock you“ beruht auf einer Harmonie (Tonika), „Rock my soul“ auf zweien (Tonika, Dominante) und eignet sich damit für Übungen mit Basstonwechsel zwischen Grundton und Quinte (Wechselquinte).

Ebenfalls geeignet sind das Spiritual „**He's got the whole world**“ (Seite 79), das ähnlich wie „Rock my soul“ zwischen Tonika und Dominante wechselt, und der deutsche Schlager „**Marina**“ von Will Brandes (1960; Tonika, Dominante). „**Lady in Black**“ von Uriah Heep (1971) wechselt zwar auch zwischen lediglich zwei Harmonien, aber hier zwischen I. Stufe (Tonika) und VII. Stufe. Ebenso ist „**Eleanor Rigby**“ von den Beatles (1966) geeignet, aber auch hier findet kein Tonika – Dominant – Wechsel statt sondern ein Wechsel von I. Stufe zu VI. Stufe (Tonika-Parallele).

Als weiteres Lied sei noch einmal „**Mercedes Benz**“ genannt, weil an zwei Stellen innerhalb des Songs zur Dominante gewechselt werden kann (Takte 8 und 15).

## 4.2 Kanon – Quodlibet – Ostinato

Für das polyphone Singen werden einfache Kanons zum Einstieg benötigt. Hier bietet sich das oben genannte Lied „**Bruder Jakob**“ an, da es schon häufig geübt wurde, und ggf. der Kanon „**Es tönen die Lieder**“, wenn das Projekt – wie bei mir – im Frühling durchgeführt wird.

An Kanons wird es einem Chorleiter sicherlich nicht mangeln, weshalb ich hier nur wenige Auswahlmöglichkeiten aufführe:

„Himmel und Erde müssen vergehn“, „Lachend kommt der Sommer“, „Jeder Teil dieser Erde“<sup>11</sup> oder ein ganz einfacher Kinderkanon:

**Heut' woll'n wir fröhlich sein**  
(Kanon zu 4 Stimmen)

Rene Frank

1. G D G 2. G D G

Heut' woll'n wir fröhlich fröhlich sein. Heut' woll'n wir fröhlich, fröhlich sein.

3. G D G 4. G D G

Fröhlich, lustig und noch mehr. Kommt doch alle her!

(Auch für Übungen mit Wechselquinte geeignet. Siehe Kapitel 4.1)

Als Quodlibet hatte ich selbst drei Stimmen (Instrumente) aus dem Lied „**Unser kleines Orchester**“ von Willy Geisler (1962) ausgewählt. (Orgelpunkt „Horn“ als Grundlage; siehe Seite 80), aber auch viele andere Lieder die die gleiche Harmoniefolge aufweisen, lassen sich hierfür nutzen (z. B. „**Heiße Kathreinerle**“ mit „**O du lieber Augustin**“) und besonders das Spiritual „**Heaven is a wonderful place**“ (siehe Seite 90), da es sowohl als Kanon als auch als Quodlibet gesungen werden kann. Ferner lassen sich die beiden oben genannten Spirituals „**Rock my soul**“ und „**He's got the whole world**“ kombinieren. In der Populärmusik ist die Harmoniefolge „I. Stufe / VI. Stufe / IV. Stufe / V. Stufe“ sehr beliebt und es gibt etliche Songs die nach diesem Harmonieschema komponiert sind und sich demnach zu einem Quodlibet verbinden lassen: Z. B. „**I like the flowers**“ mit „**All I have to do is dream**“.

Noch häufiger begegnet man allerdings der Harmoniefolge „I. Stufe / V. Stufe / VI. Stufe / IV. Stufe“. Auf diesen Harmonien basieren so viele Popsongs, dass sich für diese Lieder extra der Begriff „4-Chord-Song“

11 Notentext zu diesen Kanons auf Seite 75.

etabliert hat.<sup>12</sup> Verständlicherweise lassen sich diese Lieder als Quodlibet kombinieren.



Abb. 7: I – V – VI – IV- Harmoniefolge in C-Dur

Für die Begleitung mit einem Ostinato gibt es ebenfalls eine große Auswahl an Songs. Da ich es für wichtig halte, dass die Lieder auf das Gefüge des Chores abgestimmt sind (vgl. Kap. 6), gebe ich hier auch nur einige Anregungen:

Der Refrain von „**Uptown Girl**“ (Billy Joel, 1983; siehe Seite 81) eignet sich hervorragend für ein Ostinato mit Überstimme (Melodiestimme) ebenso wie der Refrain von „**Always look on the bright side of life**“ (Monty Python, 1979; siehe Seite 82) oder „**Knocking on Heavens door**“ (Bob Dylan, 1973 / Guns n' Roses 1991). Wenn in Ihrem Chor jemand gut rappen kann oder der Chor mit dem Singen von HipHop vertraut ist, könnte beispielsweise auch „**Gangsta's Paradise**“ von Coolio (1995) geübt werden, denn auch hier kann – wie auf Seite 83 gezeigt – ein einfaches Ostinato (Pattern) von dem Chor dazu gesungen werden.

Matthias Stubenvoll präsentiert in seinem Buch „**Mehrstimmigkeit im Kinderchor**“ eine große Auswahl an Kanons, Quodlibets und Ostinati – komplett mit Notentext – die sich auch für diese Projekteinheit gut eignen. Allerdings sind die Beispiele, wie der Titel seines Buches schon vorgibt, eher für Kinder als für Jugendliche gedacht.

### 4.3 Zweistimmige polyphone Lieder aus der Pop-Musik

In der Populärmusik finden sich viele Beispiele für bereits im Original zweistimmig interpretierte Lieder. Kinder und Jugendliche, denen diese Songs bereits aus Radio und Internet vertraut sind, werden erfahrungs-

<sup>12</sup> Eine ständig aktualisierte Liste von „4-Chord-Songs“ findet sich hier: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_songsContaining\\_the\\_I\\_V\\_VI\\_IV\\_progression](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_songsContaining_the_I_V_VI_IV_progression).

gemäß intuitiv versuchen, die Mehrstimmigkeit umzusetzen. Ich wurde in Jugendchören schon öfter gefragt, ob wir an dieser oder jener Stelle, wie im Original, mehrstimmig singen könnten. Das liefert natürlich eine gute Vorlage, um die zweite Stimme gezielt zu üben, und sie dann mit der Melodie zu kombinieren.

Auch hier sollte sich der Chorleiter nach zeitgemäßen Liedern umschauen. Gut und einfach lässt sich das Lied „**Pompeii**“ (Bastille, 2013) zweistimmig üben, indem das Intro „Eh, eh-oh, eh-oh“ später zeitgleich zu dem Refrain „But if you close your eyes ...“ (siehe Seite 93) oder die Wiederholung der Bridge „Oh, where do we beginn ...“ zeitgleich zu dem Prechorus „And the walls kept tumbling down ...“ gesungen werden.

Etwas anspruchsvoller ist sicherlich das Lied „**Tanz der Vampire**“ aus dem gleichnamigen Musical von Michael Kunze und Jim Steinman (1997), das an mehreren Stellen polyphone Zweistimmigkeit bietet. Besonders der Part „Jetzt laden die Vampire zum Tanz“ lässt sich sehr gut zweistimmig üben (siehe Seite 92). Als weitere polyphone Lieder verwendete ich „**When you say nothing at all**“ von Ronan Keating (1999; siehe Seite 88) und „**OK**“ von Robin Schulz (2017).

#### 4.4 Zweistimmige Lieder im Terzabstand

Für das homophone Singen von Terzen bedarf es besonderer Ansprüche an die Liedauswahl, da das Lied eine Melodie aufweisen muss, zu der, harmonisch gesehen, während des gesamten Liedes eine zweite Stimme im Terzabstand gesungen werden kann.

Diese Anforderungen erfüllt das Lied „**Blowing in the wind**“ von Bob Dylan – allerdings nur bedingt. An einer Stelle (Takt 14/15; siehe Seite 85) passt zu der vorgegebenen Harmonie keine Unterterz, so dass an dieser Stelle die Harmonie den Bedürfnissen des Terzsingens angepasst werden musste.

Weitere geeignete Lieder sind meine Eigenkomposition „**Wheel of Time**“ (2003; Seite 86/87), bei der sich die Melodie im Refrain eine Terz tiefer als „Unterstimme“ oder zweite Stimme singen lässt, „**Freiheit**“ von Marius Müller-Westernhagen und „**Moonlight Shadow**“ von Mike Oldfield (1983) – jeweils mit nur geringen Abänderungen vom parallelen Unterterzverlauf.

Auch bei dem Popsong „**Titanium**“ von David Guetta (2011; Seite 91) lässt sich im Refrain eine einfache zweite Stimme als Unterterz einfügen.

## 4.5 Dreistimmige polyphone Lieder

Ist die Zweistimmigkeit im Chor eingeführt und erfolgreich umgesetzt, kann nun eine Erweiterung zum dreistimmigen Gesang stattfinden. Zwei Lieder möchte ich für die erweiterte Mehrstimmigkeit empfehlen: „**Happy Ending**“ von Mika (2006; siehe Seite 95) und „**Don't Stop believin'**“ aus der Fernsehserie „**Glee**“ (2009; siehe Seite 94). Ersteres baut die Dreistimmigkeit sukzessive auf, indem die erste und zweite Stimme je als eigenständiger Teil gesungen und beide dann zusammengeführt werden. Die dritte Stimme wird schließlich erst einzeln und anschließend mit erster und zweiter Stimme kombiniert präsentiert. „**Don't Stop believin'**“ ist per se kein rein polyphones Lied, sondern erzeugt die Dreistimmigkeit durch ein zweistimmiges Ostinato, dem eine Melodiestimme (Strophe) entgegengesetzt wird. Dieses Lied kann sogar zur Vierstimmigkeit erweitert werden, wenn dem Ostinato noch eine weitere Stimme hinzugefügt wird.

## 4.6 Dreistimmige homophone Lieder

Die „Königsdisziplin“ ist letztlich das Singen von dreistimmigen homophonen Liedern, bei denen sich die zweite und dritte Stimme rhythmisch der Hauptstimme unterordnen.

Sicherlich wird in einem Kinder- und Jugendchor kein Lied komplett dreistimmig gesungen, man sollte sich auf „Höhepunkte“ innerhalb eines Songs beschränken, damit das Einstudieren und Erlernen überschaubar bleibt und ein zufriedenstellendes Ergebnis erzielt wird.

Der Refrain eines Liedes ist hierfür durchaus geeignet, da er mehrfach in einem Lied erscheint, er das „Aushängeschild“ des Songs darstellt und durch Vielstimmigkeit auf seine Wichtigkeit hingewiesen werden kann.

Für die Projekteinheit „Mehrstimmiges Singen“ empfehle ich die Refrains der beiden Musical-Songs „**Let the sunshine in**“ aus dem Musical „**Hair**“ (siehe Seite 96) und „**The Time Warp**“ aus „**The Rocky Horror**

Show“. Beide Lieder sind in dem Notenbuch „Chor in der Schule: Musical Meets Rock’n’Roll“ mehrstimmig enthalten<sup>13</sup>.

Diese Liedauswahl ist lediglich als ein möglicher Vorschlag zu sehen, denn, wie bereits erwähnt, ist es ratsam, die Projekteinheit mit aktuellen Songs aus Radio und Fernsehen zu bestücken, um einen besonderen Anreiz für die Kinder und Jugendlichen zu schaffen. Hier ist jeder Lehrer oder Chorleiter selbstständig gefragt, nach geeigneten Liedern Ausschau zu halten, die auf seinen Chor abgestimmt sind.

---

13 Chor in der Schule: „Musical Meets Rock’n’Roll“. Herausgegeben von Stefan Kalmer, Leipzig 1999.



## 5. Ein Zyklus von acht Chorproben zur Einführung der Mehrstimmigkeit

### 5.1 Strukturierung des Projektes in einzelne Einheiten

Nach Planung der Projektinhalte ergibt sich der zeitliche Rahmen von acht Projekteinheiten (à ca. 45 Min.) innerhalb der Chorproben (= ca. 6 Zeitstunden), in denen die Sänger von dem einstimmigen Singen zum mehrstimmigen Singen geführt werden sollen. Jede Projekteinheit sollte innerhalb einer Chorprobe stattfinden (vgl. Kap. 3.1).

In der folgenden Übersicht werden erst einmal *kurz* die geplanten Themen und Ziele der einzelnen Proben aufgezeigt, im nächsten Kapitel wird dann ausführlich auf die jeweiligen Projekteinheiten und deren Durchführung eingegangen.

#### 1. Einheit – Thema: Erarbeitung eines Orgelpunktes zu einer bekannten Melodie

In dieser Einheit soll nichts anderes geübt werden, als das Singen eines durchgehenden Tones als Fundament zu einer bekannten Melodie. Die Melodie ist entweder aus einem schon gesungenen Lied entnommen oder die Melodie wird vor dieser Projekteinheit mit den Sängern eingeübt. Allerdings eignen sich hierfür logischerweise nur Lieder, die auf einer oder zwei Harmonien beruhen (vgl. Kap. 4). Der durchgehende Orgelpunkt ist anfänglich getrennt zu üben.

Ich selbst verwendete die Lieder „**Bruder Jakob**“ und „**We will rock you**“.

Als Probenziele sollen die Sänger

- a) einen einzelnen Ton über einen längeren Zeitraum hinweg stabil singen.
- b) das Lied „Bruder Jakob“ auswendig lernen und reproduzieren.
- c) einen Orgelpunkt als Begleitstimme zu einer bekannten Melodie (Bruder Jakob) halten.
- d) die Strophe von „We will rock you“ mit einem weiteren Orgelpunkt begleiten und dann gemeinsam den Refrain des Songs singen.

## 2. Einheit – Thema: Harmoniegrundlage Bordun und Wechselquinte

Die zweite Einheit erweitert den liegenden Orgelpunkt (Grundton) um eine Oberquinte (7 Halbtonschritte vom bisherigen Ton nach oben) – „Bordun“ genannt, oder um die Unterquinte (5 Halbtonschritte vom bisherigen Ton nach unten). Beide Töne sollen nun gleichzeitig von verschiedenen Gruppen des Chores über einen längeren Zeitraum (ca. 30 Sek.) gesungen werden. Dazu können Hilfsmittel wie Stabspiele (Xylophon, Metallophon), Flöten oder das Klavier verwendet werden, um den Quintklang (Quartklang bei der Unterquinte) zu überprüfen und das Gehör der Sänger zu trainieren.

In einem nächsten Schritt kommt Bewegung in die bisher „starren“ Töne: Grundton und Quinte werden in einem vorgegebenen Wechsel von einer Gruppe des Chores gesungen während eine zweite Gruppe ein geeignetes Lied dazu singt.

Ich verwendete hierfür die bereits bekannten Lieder „**Bruder Jakob**“ und „**We will rock you**“ sowie das Spiritual „**Rock my soul**“.

Als Probenziele sollen die Sänger

- a) die Lieder „Bruder Jakob“ und (einen Teil von) „We Will Rock You“ singen und, unterstützt von einer Xylophonbegleitung, als 2. und 3. Stimme mit einem Bordun begleiten.
- b) einen reinen Quintklang ohne Hilfe eines Instrumentes erzeugen.
- c) das Spiritual „Rock my soul“ singen lernen.
- d) zu dem Lied „Rock my soul“ als 2. Stimme einen Wechselbass singen.

### 3. Einheit – Thema: Einführung des polyphonen Gesangs

Kanonsingen macht Spaß, ist aber – wenn er wirklich „gut“ klingen soll – gar nicht so einfach zu praktizieren. Denn beim Singen eines Kanons dürfen sich die Sänger nicht von anderen Stimmen ablenken lassen, die gerade einen ganz anderen Text singen als sie selbst. Ein sicheres einstimmiges Einüben des Kanons ist deshalb unumgänglich. Weitere „einfache“ Möglichkeiten für polyphones Singen stellt das Erlernen von „Quodlibets“ dar: mehrere verschiedene Lieder, die auf dem gleichen Harmoniemuster beruhen, werden parallel zueinander von verschiedenen Gruppen des Chores gesungen, oder die Schüler singen ein Begleitostinato zu einem bekannten bzw. geübten Lied. Kanons können schließlich über das zweistimmige Singen hinaus bis zu vier- oder sechsstimmig, je nach Fähigkeiten des Chores und Möglichkeiten des Kanons, praktiziert werden.

Ich verwendete die Kanons „**Bruder Jakob**“ und „**Es tönen die Lieder**“ sowie das Quodlibet „**Unser kleines Orchester**“.

Als Probenziele sollen die Sänger

- das Lied „Bruder Jakob“ als zweistimmigen Kanon mit unterschiedlichen Einsatzpunkten singen.
- den Kanon „Es tönen die Lieder“ auswendig lernen und zweistimmig wiedergeben.
- anhand des Erlernens von drei verschiedenen kurzen Liedern ein Quodlibet mit Orgelpunkt, Wechselquinte und Melodiestimme präsentieren.
- erstmals einen Kanon (Bruder Jakob) vierstimmig singen lernen.

### 4. Einheit – Thema: Singen in Terzen

Das Singen in Quinten wurde bereits in der zweiten Einheit geübt. Jetzt rücken die Töne näher zusammen und es soll das Singen in Terzen (3 bis 4 Halbtonschritte über oder unter dem Melodieton) versucht werden. Je näher die Töne aneinander liegen, umso schwieriger wird es für Kinder und Jugendliche, diese auseinanderzuhalten. Deshalb steht das vermeint-

lich einfache Singen in Terzen (Homophonie) erst an vierter Stelle der Projekteinheit.

Trotzdem soll bereits in dieser Einheit ein Lied zweistimmig in Terzen gesungen werden. Allerdings empfehle ich dabei einen kleinen Trick: Die zweite Stimme (also die Über- oder Unterterz zur Melodiestimme) wird unabhängig von dem eigentlich zu singenden Lied als eigenständige Melodie mit extra Text geprobt. Erst später wird dem Chor verraten, welches – vermutlich bekannte – Lied sich dahinter verbirgt, und beide Stimmen werden zusammengeführt.

Ich selbst verwendete hierfür eine leicht modifizierte Version des Songs: „**Blowing in the wind**“.

Als Probenziele sollen die Sänger

- a) einen sicheren Terzklang erzeugen, indem eine Gruppe den Grundton und eine andere Gruppe die Terz darüber singt.
- b) den Übungssong „I know the way“ (siehe Seite 48) auswendig lernen und vortragen.
- c) das Lied „Blowing in the wind“ singen.
- d) „Blowing in the wind“ zweistimmig, homophon in paralleler Terzbewegung reproduzieren.

## 5. Einheit – Thema: Singen eines zweistimmigen polyphonen Liedes aus der Populärmusik

In dieser 5. Einheit löst sich die Entwicklung des mehrstimmigen Singens von reinen Übungen und speziellen Übungsstücken und setzt an Stellen in Liedern an, die für die weitere Chorarbeit relevant sind bzw. sein können.

In ausgewählten Songs sollen erst einmal einzelne Stellen mehrstimmig (polyphon) gesungen werden. Auch hier erachte ich es als sinnvoll die Polyphonie vor der Homophonie einzuführen, wie in der 4. Einheit bereits begründet.

Als Lied verwendete ich den Titelsong aus dem Film „Notting Hill“: „**When you say nothing at all**“<sup>14</sup>.

---

14 Noten der Coda von „Nothing at all“ auf Seite 88.

Als Probenziele sollen die Sänger

- a) die Überstimme und Melodiestimme aus der Coda von „When you say nothing at all“ getrennt, unter Benutzung von Hilfsübungen, singen.
- b) beide Stimmen simultan in zwei Chorhälften reproduzieren.

## 6. Einheit – Thema: Singen von zweistimmigen homophonen Pop-Liedern

Vorausgesetzt, das polyphone Singen in der letzten Projekteinheit führte zu einem positiven Ergebnis, kann nun das zweistimmige homophone Singen von einzelnen Stellen oder dem Refrain in einem Lied angegangen werden. Es ist nicht schlecht, die entsprechenden Unter- oder Überstimmen als eigenständiges Lied, wie in Einheit 4 praktiziert, vor dem eigentlichen mehrstimmigen Singen einzuüben und natürlich die Hauptstimme der mehrstimmig zu singenden Songs bereits bestens geprobt zu haben.

Den genauen Ablauf hierzu zeige ich in dem folgenden Kapitel auf.

Als Lieder verwendete ich „**Ein Traum wird wahr**“ (Titelsong des Filmes Aladdin; siehe Seite 89) und die Eigenkomposition „**Wheel of Time**“ (Seite 86/87).

Als Probenziele sollen die Sänger

- a) gemeinsam mit dem Chorleiter durch Hilfestellung einen kurzen Text für eine Melodie an einer Tafel oder auf einem Papier entwickeln und singen lernen.
- b) die Coda von „Ein Traum wird wahr“ zweistimmig singen.
- c) eine Unterterz zu „Wheel of Time“ erlernen und versuchen, mit der Melodiestimme zu kombinieren.

## 7. Einheit – Thema: Singen eines dreistimmigen polyphonen Liedes aus der Popmusik

Prinzipiell kann das Projekt „Einführung der Mehrstimmigkeit in Kinder- und Jugendchören“ nach der 6. Einheit als beendet gelten, denn mit der erlernten Zweistimmigkeit – sowohl homophon als auch polyphon – ist eine grundlegende Form der Mehrstimmigkeit erreicht.

Wenn der Chorleiter gute Erfahrung mit der polyphonen Zweistimmigkeit gemacht hat, lässt sich bei einem Chor, der eine gewisse Größe hat, auch eine Dreiteilung der Stimmen realisieren. Abhängig von der Tonsicherheit der Sängerinnen und Sänger sollte jede Stimme aber mindestens vierfach besetzt sein, damit man sich gegenseitig unterstützen kann und sich eine gewisse „Wohlfühl-Atmosphäre“ beim Singen einstellt.

Die Aufführung solch dreistimmiger Lieder stellt ein besonderes Klangerlebnis für den Zuhörer dar und ist letztendlich das finale Lernziel für einen guten Chor.

Die 7. Einheit erweitert nun das Können und fordert die Jugendlichen noch mehr in ihrem gemeinsamen Chorgesang.

Als Lieder verwendete ich „**Happy Ending**“ von Mika und „**Don't Stop Believin'**“ aus der TV-Serie „*Glee*“ (vgl. Kapitel 4.5). Für die Projekteinheit innerhalb einer Chorprobe sollte man sich jedoch auf EINES der beiden Stücke beschränken.

Als Probenziele sollen die Sänger

- a) alle drei Stimmen des ausgewählten Liedes im Gesamtchor sukzessive reproduzieren
- b) zwei der drei Stimmen gleichzeitig in verschiedenen Gruppen singen können
- c) alle drei Stimmen zeitgleich präsentieren
- d) das gesamte Lied mit drei verteilten Stimmgruppen (= dreistimmig) singen

## 8. Einheit – Thema: Singen von Popsongs mit dreistimmigen homophonen Liedteilen

Um alle Arten von dreistimmigen Liedern mit einem Chor zu singen, bedarf es abschließend des Erlernens von homophoner Vielstimmigkeit. Obwohl eher in der klassischen Chorliteratur verortet, taucht die Homophonie auch in der Popmusik auf und kann in Kinder- und Jugendchören gezielt gefördert werden.

Der Chor soll in dieser letzten Einheit zwei weitere Stimmen, die sich rhythmisch praktisch gar nicht oder nur wenig von der Hauptstimme unterscheiden, sicher und stabil gegen die Melodiestimme halten und singen. Denn oftmals besteht genau deshalb die Gefahr für die zweite und dritte Stimme, in die Melodiestimme zu „rutschen“, weil der Sänger im Gesamtklang aufgrund der Homogenität der Stimmen seine eigene Stimmführung zugunsten der Melodie verliert. Das passiert jedoch auch immer wieder in fortgeschrittenen Chören! Nicht umsonst ist die 8. Einheit der Abschluss des Gesamtprojektes. Das dreistimmige homophone Singen erfordert häufige und intensive Reproduktion der Stimmen und wird nach nur einer Chorprobe lediglich bedingt erreicht sein.

Wie in Kapitel 4.6 erwähnt sollte deshalb auch nur ein Ausschnitt (= Liedteil) des Gesamtliedes dreistimmig einstudiert werden. Als Übungslied für das Projekt habe ich „**Let the sunshine in**“ (Seite 96) ausgewählt, da hier lediglich der Refrain dreistimmig gesetzt ist und die tiefste der drei Stimmen die Grundtöne der zugehörigen Akkorde zu singen hat, was zum Erlernen einer „Bassstimme“ sehr hilfreich ist.

Ein weiteres einfaches Lied ist „**The Time Warp**“, da auch hier nur der Refrain mehrstimmig gesungen wird, er aber zweistimmig beginnt und erst ab Takt 3, bzw. in der Wiederholung der Textzeile, dreistimmig wird.

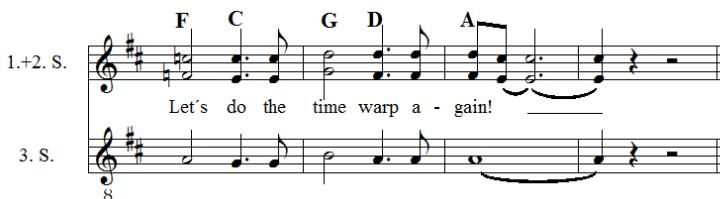
The Time Warp  
(Refrain)

Text + Musik: Richard O'Brien  
Chorsatz: Stefan Kalmer

F C G D A

Let's do the time warp a - gain!

8



Als Probenziele sollen die Sänger

- die Bassstimmme analog zu den Grundtönen des jeweiligen Akkordes singen können (ggf. mit Hilfe eines Bass-Xylophons oder eines E-Basses)
- die Melodiestimmme des Refrains erlernen
- die zweite Stimme lernen und gemeinsam mit der Melodiestimmme singen
- den gesamten Refrain dreistimmig homophon präsentieren

## 5.2 Ausführliche Anleitung und Dokumentation eines möglichen Projektverlaufes

Zum Gelingen des Projektes „Einführung der Mehrstimmigkeit“ in einem Chor tragen nicht nur der kompetente Chorleiter, die geeignete Liedauswahl und die sozialen Strukturen im Chor bei, sondern maßgeblich auch die Motivation der Kinder und Jugendlichen, sich auf ein solches Projekt einzulassen. Frühzeitig muss der Chorleiter pädagogisch sinnvoll darauf hinweisen, dass ein entsprechendes Projekt ansteht, z. B. mit Aussagen wie: „Diese Projekteinheit wird den Chorklang und die stimmliche Qualität des Einzelnen ein ganzes Stück verbessern“. Denn wer will nicht noch schöner singen können, damit das Publikum mehr Lob und Applaus spendet und eine klangliche Entwicklung im Chorgesang bemerkt, was letztendlich auf die Sänger zurückfällt und diese wiederum motiviert zu singen?

Die folgenden Ausführungen beruhen auf eigenen Erfahrungen mit einem Chor und können in dieser Form direkt übernommen werden. Alle Übungen und Lieder zu dem Projekt stehen entweder innerhalb der Projektbeschreibung auf den folgenden Seiten oder in den Kapiteln 8 und 9 dieses Buches und können unverändert verwendet werden.

### **5.2.1 Beschreibung der ersten Einheit: „Erarbeitung eines Orgelpunktes zu einer bekannten Melodie“**

#### **Material:**

Noten von „Bruder Jakob“ und „We will rock you“ (o. Ä.), evtl. CD von „We will rock you“, Klavier oder Keyboard.

#### **Ablauf:**

Die erste Chorprobe, in die das Projekt integriert wird, beginne ich mit den Aufwärmübungen Nr. 1–3 (Schulterkreisen, Kopfkreisen und Brust- und Rückenklatschen; siehe Anhang Seite 69/70)

Danach folgen fünf verschiedene Einsingübungen, die auf den Seiten 72 und 73 unter der Nummer 1–5 stehen. Für die heutige Chorprobe ist besonders die Übung 4 wichtig, die alle Vokale hintereinander auf einem Ton singen lässt.

#### **Übung 4: Vokalausgleich**

Töne langsam ineinander übergehend singen. Übung stufenweise wiederholen bis etwa c''.



Diese Übung dient als Vorstufe für das Singen des Orgelpunktes. Alle Einsingübungen enden im Singen und Festigen des Tones, der später als Orgelpunkt zu dem ersten Lied gesungen werden soll. Ich empfehle den Ton „d“ (oder auch d<sup>1</sup> genannt). Hier ist es sehr wichtig auf die „Reinheit“ des Tones zu achten und Sänger zu korrigieren, die unrein singen, denn wenn nicht schon an dieser Stelle auf einen guten Klang geachtet wird, ziehen sich Unreinheiten und Fehler beim Singen durch das ganze Projekt. Wenn ein Kind den vorgegebenen Ton nicht nachsingen kann, könnte es diesen z. B. durch das Imitieren einer Sirene, in deren Spektrum der gesuchte Ton liegt, finden.

### **Spiel:**

Wie sicher der Ton von den einzelnen Sängern gesungen wird, versuche ich, über ein Spiel herauszufinden: Alle Mitglieder des Chores halten den vorgegebenen Ton, während der Chorleiter durch die Chorreihen geht und versucht, die Sänger durch verschiedene Mimiken oder Bewegungen abzulenken. Wer dabei lacht oder seinen gehaltenen Ton „verliert“, muss sich setzen. Derjenige oder diejenigen, die am Ende des Spieles noch stehen, haben gewonnen, weil sie am sichersten „ihren“ Ton gesungen haben. Das Spiel spornt die Schüler zu besseren Leistungen an.

Nun wird ein erstes Lied eingeübt, das auf nur einer Harmonie beruhen sollte. Ich empfehle hierfür, wie bereits erwähnt, das Lied „Bruder Jakob“ (siehe Seite 24), da es erstens bekannt sein dürfte und zweitens im späteren Verlauf des Projektes als Kanon verwendet werden kann.

Sollte das Lied auf Unmut stoßen, bietet sich die Möglichkeit an, es z. B. auf englisch oder französisch zu üben, was einen besonderen Anreiz darstellen wird.

Wenn das Lied auswendig und fehlerfrei vom Chor praktiziert wird, teilt der Chorleiter den Chor und lässt die eine Hälfte nur den Grundton „d“ singen während die zweite Hälfte dazu „Bruder Jakob“ singt. Ein erstes zweistimmiges Singen ist geschafft. Beide Chorgruppen sollten sich mit dem Lied und dem Orgelpunkt abwechseln, um den liegenden Ton mit allen Sängern zu üben.

Wenn das zweistimmige Singen erfolgreich war, kann nun ein weiteres Lied mit Orgelpunkt geprobt werden. Ich selbst habe dazu „We will rock you“ der Band „Queen“ verwendet, aber es kann natürlich auch ein anderes Lied aus Kapitel 4 oder nach persönlichem Ermessen ausgewählt werden.

Wenn es ein Rock- oder Popsong wie „We will rock you“ ist, bietet es sich an, diesen erst einmal von CD oder einem anderen Tonträger vorzuspielen, um den Sängern einen Eindruck von dem Lied zu geben und sie wiederum zu motivieren.

Da dieses Lied nicht so einfach wie „Bruder Jakob“ ist, wird längeres Üben notwendig sein. Alternativ kann der Chorleiter erst einmal das Singen der Strophen übernehmen und der Chor beschränkt sich auf den Refrain.

Zu den Strophen und dem Refrain singt nun ein Teil des Chores wiederum einen Orgelpunkt, diesmal auf „c“ – dem Grundton des Liedes. Auch hierbei sollten sich beide Chorgruppen mit Lied und Orgelpunkt abwechseln!

Schwierigkeiten könnte bei diesem Song der Rhythmus machen, weshalb ein Singen zu laufender CD – soweit vorhanden – nicht falsch wäre.

War auch hier das zweistimmige Singen erfolgreich, kann die erste Projekteinheit an dieser Stelle beendet werden. Das Üben der Mehrstimmigkeit mit einem dritten Lied halte ich in dieser Chorprobe nicht für ratsam, da die Konzentration der Schüler nach zwei ausführlich geprobenen Übungsliedern deutlich nachlassen wird. Gerne kann aber eine Übung mit liegendem Orgelpunkt bei Bedarf in der folgenden Chorprobe aufgegriffen werden.

### **5.2.2 Beschreibung der zweiten Einheit: „Harmoniegrundlage Bordun und Wechselquinte“**

#### **Material:**

Stabspiele wie Xylophon oder Metallophon, Noten von „Bruder Jakob“, „We will rock you“ und „Rock my soul“, zwei verschiedenfarbige Karten, Klavier oder Keyboard.

#### **Ablauf:**

Am Anfang der zweiten Chorprobe im Rahmen des Projektes beginne ich mit den Aufwärmübungen Nr. 2–4 (Kopfkreisen, Brust- und Rückenklatschen und „Schulterpressen“) und den Einsingübungen Nr. 5–9 (siehe Seite 73 u. 74).

Danach sollen die Sänger auf Bekanntes zurückgreifen und einen einzelnen „stabilen“, „reinen“ Ton singen, so wie es in der letzten Chorprobe geübt wurde. (Z. B. auf d')

Der Chorleiter kann die Stabilität überprüfen, indem er z. B. auf dem Klavier eine Melodie über den gesungenen Ton improvisiert, ohne dass die Sänger ihren Ton verlieren. Wird der Ton sicher von allen Sängern reproduziert, führt der Chorleiter die Quinte zu dem gesungenen Ton ein. (Z. B. a') Hierzu kann die Übung Nr. 9 sehr hilfreich sein, in der erst

einmal der unterste und oberste Ton betont werden und schließlich die Mitteltöne ganz weggelassen werden.

### Übung 9: Lockerung der Kiefermuskulatur

Besonders bei dem „ja“ mus sich der Kiefer bewegen. Übung chromatisch aufwärts wiederholen bis etwa b' (Ausgangston).



Kann der Chor die beiden Töne (d' und a') im Wechsel singen, werden die Sänger in zwei Gruppen geteilt. Die erste Gruppe singt den Grundton, die zweite Gruppe die Quinte – immer noch im Wechsel. Erst wenn diese Übung sauber funktioniert, singen beide Chorhälften „ihre“ Töne gleichzeitig. Es sollte ein offener Quintklang entstehen.

Da die Quinte ein nicht einfach zu singendes Intervall darstellt, kann an dieser Stelle ein Instrument zu Hilfe genommen werden, um den Klang zu unterstützen. Ich empfehle für Kinder ein Stabspiel wie etwa „Xylophon“, „Metallophon“ oder „Glockenspiel“ oder zwei Blockflöten. Wenn jemand aus dem Chor Violine spielt, eignet sich diese ebenfalls, da die Saiten der Violine schon in Quinten gestimmt sind.

Beide Chorhälften sollten – wie immer – ihre Stimmen tauschen und gut auf ihren eigenen Klang und den Klang der Instrumente hören.

Die Instrumente können aufhören zu spielen, wenn der Chorleiter den Eindruck hat, die Sänger schaffen es, die Töne auch ohne Unterstützung durch Musikinstrumente zu halten.

Die zwei Chorgruppen werden nun in drei Gruppen eingeteilt, da über den Bordun (Grundton – Quinte) das Lied „Bruder Jakob“ gesungen werden soll.

Die gleiche Übung kann mit dem Lied „We will rock you“ (evtl. mit rhythmischem Klatschen) oder einem andern Lied, das auf einer einzigen Harmonie beruht, geprobt werden.

Der nächste Schritt zum mehrstimmigen Singen wird durch einen Wechselbass geübt:

Dazu erlernt der Chor z. B. das Spiritual „Rock my soul“, welches lediglich zwei Harmonien (Tonika und Dominante) zur Grundlage hat.

Erst wird das Lied mit Text und Melodiestimme geprobt, dann folgt eine kurze Übungsphase, in der anstatt des bereits bekannten Singens einer Quinte aufwärts nun die Unterquinte (eigentlich die Quarte unter dem Grundton) eingeübt wird. (Falls Sie das Lied „Rock my soul“ verwenden, wären es in diesem Falle die Töne e' und h (kleines „h“)).

Dieses Intervall dürfte den Sängern bereits aus mehreren Liedern bekannt sein, wie etwa dem Anfang von „Eine Kleine Nachtmusik“ (Mozart) oder dem Lied „Morgen, Kinder, wird's was geben“.

Die Sänger können mit kleinen Schritten durch den Raum stampfen, während sie die Töne „h“ und „e“ abwechselnd auf den Wörtern „don“ oder „bum“ singen, denn das kurze Singen der Töne auf „bum“ verbinden den Schüler mit Schritten oder Schlägen.

Statt der Silbe „bum“ führte ich nun das Wort „Rock“ – passend zu dem Titel des Stückes – ein. Und anstatt die beiden Töne abwechselnd zu singen, musste nun viermal „Rock“ auf dem Ton „e“, viermal „Rock“ auf dem Ton „h“, wieder viermal auf dem Ton „e“, dann zweimal auf „h“ und einmal auf „e“ gesungen werden (siehe Abdruck des Liedes auf Seite 77).

Da dieses System (4/4/4/2/1) etwas kompliziert ist, sind Farbkarten eine gute Hilfe: Immer wenn ein Tonwechsel stattfindet, hält der Chorleiter eine andere Farbkarte in die Luft. Bei z. B. einer gelben Karte muss der höhere der beiden Töne, also „e“, bei einer schwarzen Karte der tiefere Ton „h“ gesungen werden.

Durch diese Stütze funktioniert das Wechseln der Töne zu dem nun gesungenen Lied „Rock my soul“ nach meiner Erfahrung sehr gut, was ohne Kartenunterstützung schwierig sein könnte.

Damit ist sowohl das Ziel des begleitenden Singens eines Borduns zu verschiedenen Liedern als auch das Wechseln der Töne von Grundton zu Quinte als Begleitmuster erfüllt.

### 5.2.3 Beschreibung der dritten Einheit: „Einführung des polyphonen Gesangs“

#### Material:

Noten von „Rock my soul“, „Bruder Jakob“ und „Es tönen die Lieder“ bzw. „Uptown Girl“ (o. Ä.); Klavier oder Keyboard.

#### Kurze Einführung:

Die Polyphonie wurde im Barock als die höchste und schwierigste Form der Komposition gesehen und jeder Komponist, der „etwas auf sich hielt“, schrieb polyphone Musikstücke, seien es Ricercars, Fughetten, Fugen oder Kanons. Die berühmtesten und kunstvollsten Werke darunter sind „Ein musikalisches Opfer“ und „Die Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach. Für Pianisten sind diese Kompositionen eine große Herausforderung, da sie viel Können erfordern. Im Chorgesang dagegen ist eine polyphone Komposition meist einfacher zu singen als eine homophone, insbesondere wenn es sich um einen Kanon in der Form des Rundgesangs handelt, worunter die meisten vokalen Kanons fallen, wie auch „Bruder Jakob“ und „Es tönen die Lieder“.

„Bei diesen Gesängen tritt jede Stimme in derselben Tonhöhe versetzt in den Gesang ein und verläuft ohne Abweichung in Rhythmus und Tonhöhe der Leitmelodie“ (Lloyd, Seite 274).

Wenn Schüler erst einmal ein Lied intensiv gelernt haben (wie z. B. „Bruder Jakob“), lassen sie sich nicht so leicht vom Singen ablenken; auch dann nicht, wenn einige andere Sänger versetzt mit dem gleichen Lied einsteigen, denn die Konzentration liegt in der Polyphonie auf der Eigenständigkeit der Stimmen, auf dem exakten Singen der sukzessiven Intervalle des Melodieflusses und auf dem Rhythmus, der vom Dirigent bzw. Chorleiter vorgegeben wird. Solange die Sänger ihre eigene Stimme – und die der Mitsänger, die den gleichen Stimmeinsatz haben – gut hören, ist der Gesang sicher und sauber, egal ob eine zweite oder dritte kanonische Stimme im Raum gesungen wird.

(Im homophonen Gesang liegt die Konzentration in erster Linie auf dem simultanen Klang der Intervalle zweier oder dreier Stimmen, was wesentlich schwieriger ist.)

Dieses Prinzip funktioniert auch bei dem gleichzeitigen Singen verschiedener Lieder, welche dieselbe Harmoniestruktur aufweisen (Quodlibet).

Kinder und Jugendliche sind gewohnt, sich mit ihrer Stimme gegen andere Stimmen auf dem Schulhof, in der Familie oder unter Freunden durchzusetzen und ihre Meinung kundzutun. Nichts anderes ist das zeitgleiche Singen mehrerer Lieder oder eines Kanons – vorausgesetzt, die einzelnen Lieder werden von den Sängern sicher beherrscht und der Chorleiter gibt ein Metrum vor, damit der Gesang nicht „aus dem Ruder läuft“.

Für die Auswahl des Liedes „Unser kleines Orchester“ sprach zusätzlich noch eine Besonderheit: Hier können Wechselquinte („Die Pauke“) und Orgelpunkt („Das Horn“) mit einer dritten Melodie („Die Klarinette“) zu einem polyphonen Lied verknüpft und dabei Gelerntes und Neues miteinander verwoben werden.

Mit einfachen Kanons und Quodlibets lässt sich also mehrstimmiges Singen auf spielerische Art erwirken und bietet eine gute Vorübung für das spätere homophone Singen von Songs.

#### **Ablauf:**

Zum Einstieg in die dritte Projektarbeit wiederholt der Chor nach den Aufwärmübungen Nr. 5–7 (Hüpfen, Strecken und Zusammensacken und das „Eisenbahnspiel“) und den Einsingübungen Nr. 6–10 in Sopran und Alt geteilt das Spiritual „Rock my soul“ mit entsprechender Begleitung durch eine gesungene Wechselquinte.

Danach wird nochmals Bezug auf die letzte Probe genommen, allerdings mit der Intention, das Lied „Bruder Jakob“ nun nicht mehr als „Lied mit Orgelpunkt“ oder „Bordunbegleitung“ zu singen, sondern als mehrstimmigen Kanon.

Hierzu beginnt eine Gruppe mit dem Singen des Kanons, während eine zweite Gruppe erst nach vier Takten mit demselben Lied einsteigt (bei: „Hörst du nicht ...“). Der Chorleiter kann die Reinheit des Gesanges durch diesen Einstiegspunkt jeweils bei den Wörtern „Glocken“ bzw. „Jakob“ überprüfen, da an dieser Stelle alle Schüler die Töne „fis“ und „a“ singen. Auf Zeichen des Leiters bleiben beide Gruppen auf ihrem jeweiligen Ton stehen und halten ihn, bis der Chorleiter das Lied „abwinkt“.

In einem zweiten Durchgang steigt die zweite Gruppe bereits zwei Takte nach der ersten Gruppe mit ihrem Gesang ein, so dass sich hier schon ein Terzklang bildet, der Thema in der nächsten Einheit sein wird.

Auf Wunsch kann dieser Kanon sogar schon vierstimmig versucht werden. Der Chorleiter sollte hierfür ein klares Metrum vorgeben und jeder Gruppe bei ihrem Einsatz helfen.

Ein zweiter Kanon (z. B. „Es tönen die Lieder“), der erst einmal einstimmig von dem gesamten Chor erlernt wird und danach zwei- bis vierstimmig gesungen werden kann, oder ein Lied mit Ostinato (z. B. „Uptown Girl“; siehe Seite 81) dient zur Festigung des polyphonen Singens.

Um neben dem Singen von Kanons Abwechslung in die Chorprobe zu bringen, erklärt der Chorleiter, dass der Chor nun in ein „lebendiges Orchester“ verwandelt wird.

Dazu lernen die Sänger drei verschiedene „Lieder“: 1.: Das Lied von der Pauke, 2.: Das Lied von der Klarinette und 3.: Das Lied vom Horn (siehe Seite 80).

Wenn alle drei Lieder gut und flüssig gesungen werden können, fügt der Chorleiter erst die Pauke und das Horn, danach noch die Klarinette als „Orchester“ zusammen und lässt alle Lieder gleichzeitig von drei verschiedenen Gruppen singen. (Quodlibet). Der Chorleiter selbst kann bei erfolgreichem Singen noch ein weiteres „Instrument“ übernehmen und singen. (Z. B. die „Geige“).

Mit diesem Quodlibet endet die Projekteinheit für die dritte Probe, da alle Lernziele erreicht sind und die Sänger bestimmt bereits ca. 45 Minuten an der Entwicklung der Mehrstimmigkeit gearbeitet haben.

### **5.2.4 Beschreibung der vierten Einheit: „Singen in Terzen“**

#### **Material:**

Hilfssong „I know the way“, Noten von „Blowing in the wind“, Klavier oder Keyboard.

#### **Kurze Einführung:**

Mit dem Thema der vierten Einheit, „Singen in Terzen“, wird erstmals eine – für unsere heutigen Ohren – „wohklingende“ zweite Stimme in Terzlage eingeführt. Bis ins 16. Jahrhundert wurde die Terz noch als Dissonanz empfunden und selten simultan praktiziert (vgl. „Organum“). Da aber die Terz heute nicht nur im klassischen Chorgesang, sondern auch in der Populärmusik sehr geläufig ist, ist diese Einheit ein wichtiger Schritt zum zweistimmigen homophonen Singen.

Die kleine Terz ist bereits in der kindlichen Sprechstimme präsent (z. B. „Mama“ – kleine Terz nach unten) und darüber hinaus bei Erwachsenen in der Sprachmelodie zu hören (z. B. bei einem Fragesatz – am Ende einer kleinen Terz nach oben.)

Für das zweistimmige Singen ist das Hinzufügen einer sogenannten „Unterterz“ (große oder kleine Terz entsprechend dem Harmoniegefüge des Liedes; unterhalb der Melodiestimme) die einfachste Methode, eine zweite Stimme zu „erfinden“. Sie ist im Rhythmus und zur Textverteilung der Melodiestimme völlig identisch und bedarf demnach „lediglich“ einer melodischen Einübung.

Trotz dieser einfachen Vorgehensweise erweckt das Ergebnis des Terzings bei dem Rezipienten ein neues Hörerlebnis und meist eine positive Einstellung dem Gehörten gegenüber.

Für die Sänger bedeutet das Singen in Terzen allerdings eine nicht zu unterschätzende Herausforderung, da gerade die nah beieinander liegenden Stimmen für ungeübte Ohren gesanglich schlecht zu unterscheiden sind. Gerne „rutscht“ die zweite Stimme zurück in die Melodiestimme, ohne dass dies dem Sänger bewusst wird. Häufiges Proben und verschiedene Vorübungen zum Singen in Terzen sind deshalb notwendig. Besonders das gegenseitige „Aufeinander-Hören“ ist hierbei zu beachten.

## Ablauf:

Der geschickteste Weg, auf die Terz als simultanes Intervall zu gelangen, ist eine Ableitung aus den Einsingübungen, die bei den Sängern präsent sind.

Deshalb werden zu Beginn der Chorprobe besonders diejenigen Einsingübungen favorisiert, die sich im Terzraum bewegen oder um die Terz kreisen (Übungen 1, 2, 5, 6 und 9). Übung 5 eignet sich in besonderem Maße, da hier vom Grundton bis zur Terz gesungen wird. In zwei Gruppen geteilt singt der Chor die Übung erst einmal gleichzeitig und gibt dabei Impulse auf den ersten und dritten Ton (Grundton/Terz) der Übung.

## Übung 5: Leichte Tonansätze in der Tiefe

Leise singen, runder Mund. Übung chromatisch abwärts wiederholen bis etwa a (Ausgangston).



In einem weiteren Durchgang steigt die zweite Gruppe um zwei Töne versetzt zur ersten Gruppe mit der Übung ein, so dass die zweite Gruppe den Grundton singt, während die erste schon die Terz erreicht hat. Bei dem mehrmaligen Wiederholen der versetzten Übung bildet sich auf spielerischem Weg jeweils abwechselnd ein Terzklang.

z. B. erste Gruppe: c - d - **e** - d - **c** - d - **e** - d - **c**  
zweite Gruppe: **c** - d - **e** - d - **c** - d - **e** - d - **c**

Im nächsten Schritt verharrt der Chor jeweils auf den gebildeten Terzen und singt diese dann unabhängig von der genannten Übung auf Vorgabe des Chorleiters. Hierbei kann sowohl das Klavier als auch die menschliche Stimme zur Vorgabe benutzt werden.

Den Sängern wird nun der (Hilfs-)Song „I know the way“ ausgeteilt, ohne Hinweise auf ein anderes Lied zu geben. (Die Melodie des Songs ist die Unterterz zu dem Lied „Blowing in the wind“, mit neuem Text versehen.) Das Lied lernt der gesamte Chor auswendig, so dass die Sänger auf ihr Notenblatt verzichten können.

Bei meiner Durchführung erweckte das kurze englische Lied das Interesse der Sänger. „Was sollen wir mit diesem Lied machen?“, lautete die Frage eines Schülers. Da ich die Antwort erst einmal schuldig blieb, konnte die Spannung gehalten werden. Beim Austeilen des nächsten Liedes „Blowing in the wind“ stellten einige pfiffige Sänger eine Verbindung zwischen dem vorherigen und dem jetzigen Lied her, da der Rhythmus und die Notenwerte gleich sind.

Die Melodie wurde in den Takten 14 und 15 leicht abgeändert (siehe Seite 85), damit während der gesamten Strophe eine Unterterz als zweite Stimme gesungen werden kann. Nachdem der Song einstudiert ist, erfolgt die Synthese beider Songs zu einem zweistimmigen Lied mit geteiltem Chor in Sopran- und Altstimmen. Der Chorleiter gibt dazu beiden Stimmen ihren Anfangston vor und lässt den Chor nun auf den Text von „Blowing in the wind“ beide Melodien synchron singen.

Falls der erste Durchgang missglückt, kann dies z. B. daran liegen, dass beide Chorstimmen zu nahe beieinander sitzen und sich gegenseitig ablenken. Setzen Sie die Gruppen auseinander und versuchen Sie das zweistimmige Lied erneut.

### 5.2.5 Beschreibung der fünften Einheit: „Singen eines zweistimmigen polyphonen Liedes aus der Populärmusik“

#### Material:

Noten von „Nothing at all“ (o. Ä.), Klavier oder Keyboard.

#### Ablauf:

Die fünfte Einheit beginnt mit den Aufwärmübungen Nr. 2–6 (Kopfkreisen, Rückenklatschen, Schulterpressen, Hüpfen und Strecken) und den Eisingübungen Nr. 6–10.

Ein Lied aus der vorletzten Einheit könnte nun als Einführung dienen (z. B. „Bruder Jakob“ als Kanon), damit die Sänger gleich mehrstimmig beginnen.

Danach singt der Chorleiter die folgende Melodie auf „Ba da be du da“ vor:

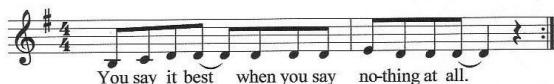


Oder in der späteren Originaltonart:



Die Sänger wiederholen diese Melodie mehrfach. Der Text muss dazu möglichst kurz („staccato“) und weit „vorne“, also an der Öffnung des Mundes, gesungen werden, damit die Sänger die Töne sozusagen „wegwerfen“. Damit stellt der Text eine Hilfe dar, die Töne präzise zu singen und auch die hohe Tonlage bereitet den Sängern dann nach meiner Erfahrung keine Schwierigkeiten.

Ist diese Melodie eingeübt, folgt eine zweite, ohne dass den Kindern und Jugendlichen das eigentliche Lied verraten wird:



Bei dieser Melodie können sich Schwierigkeiten bei den ersten drei Tönen ergeben, da diese häufig unrein gesungen werden. Hier kann die Einstellung Nr. 5 (in Moll!) helfen. Danach sollte der Chor geteilt werden und eine der beiden Gruppen erlernt auf das oben erwähnte „Ba da be du da ba“ den Text: „That smile on your face, there's truth in your eyes, the touch of your hand lets me know that you need me“ (siehe Seite 88).

Die zweite Gruppe wiederholt nun in einer „Endlos-Schleife“ den Text und die Melodie von „You say it best“. Sobald diese kurze Melodie zweimal gesungen wurde, singt die andere Chorhälfte „That smile on your face ...“ als Überstimme dazu und eine zweistimmige Coda zu dem Lied „Nothing at all“ ist fertig.

Natürlich sollte jetzt mit dem Chor das ganze Lied von Anfang an geübt werden, dann bildet die zweistimmige polyphone Coda den krönenden Abschluss der fünften Einheit.

### **5.2.6 Beschreibung der sechsten Einheit: „Singen von zweistimmigen homophonen Pop-Liedern“**

#### **Material:**

Tafel oder großes Papier, Stift oder Kreide, Noten von „Ein Traum wird wahr“ und „Wheel of Time“ (o. Ä.), Klavier oder Keyboard.

**Ablauf:**

Die sechste Einheit des Projektes dient der Sicherung vorhandener Erfolge und der Loslösung neuer zweiter Stimmen von sogenannten „Hilfssongs“ (vgl. Kapitel 5.2.4), indem sofort die zweite Stimme auf dem Originaltext erlernt und dann mit der Melodiestimme des Liedes verknüpft wird.

Als gesichert sollten die Lieder „Bruder Jakob“, „Blowing in the wind“ und „Nothing at all“ gelten. (Soweit Sie meinen Liedvorschlägen gefolgt sind.) Es dürften beim zweistimmigen Singen keine größeren Schwierigkeiten mehr auftreten, wenngleich der Chorklang bestimmt noch manchmal als „unrein“ bezeichnet werden kann. Durch mehrfaches Üben sollten diese Unreinheiten zu beseitigen sein.

Die Einheit beginnt, wie immer, mit Lockerungs- und Einsingübungen (z. B. Nr. 5–8) und dem Wiederholen oben genannter Lieder.

Dann wird ein neues Lied erlernt: Aus dem Disney-Film Aladdin kennen bestimmt einige Kinder und Jugendliche den Titelsong „Ein Traum wird wahr“ (siehe Seite 89). Wenn dieses Lied geübt ist, erarbeitet der Chorleiter mit den Sängern einen kurzen Text. (In einer Schule kann dieser an die Tafel notiert werden.)

Der Leiter fragt z. B.:

1. Was machen wir hier? Antwort: Singen
2. Singen wir laut oder leise? Antwort: (hoffentlich) laut
3. Kommt ihr gerne oder nicht gerne hierher? Antwort: gern(e)
4. Wo singen wir zusammen? Antwort: In unserem Chor

So, oder ähnlich könnte eine Antwortarbeitung mit den Sängern aussehen, um schließlich als Ergebnis den Satz „Wir singen gern und laut in unserem Chor“ zu finden.

Dieser einfache Satz wird als neuer „Hilfssong“ für die Unterstimme der Coda in „Ein Traum wird wahr“ benötigt.

Mit den Sängern wird „ihr“ Text nun auf folgender Melodie eingeübt:

Music notation for the song "Ein Traum wird wahr". The melody is in G major (G-clef) and common time (C). The lyrics are: Wir sing - en gern und laut in un - serm Chor!. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with a fermata over the last note.

Sobald diese Melodie auswendig gesungen werden kann, ändert der Chorleiter den Text auf: „Dann wird die weite Welt auch uns're sein“.

Im folgenden Schritt werden Melodiestimme (viertletzte Notenzeile auf Seite 89) und gelernte Unterstimme zusammengeführt, indem eine Chorgruppe die Melodie singt und eine zweite Gruppe die Unterstimme an der entsprechenden Stelle einfügt.

Bei dem nächsten Lied des Projektes soll nun eine Unterstimme ohne Hilfstext – wie bereits erwähnt – eingeübt werden. Ich schlage hierzu das Lied „Wheel of Time“ vor (siehe Seite 86/87.)

Im Refrain des Songs ist es sehr einfach, eine Unterterz zur Melodiestimme als zweite Stimme einzufügen:

Hold me now just for one sing - le day.

Hold me now, then I will go my way. I

need you, I miss you, I wish you were mine but

no one can turn back the time.

Ich empfehle jedoch, die Sänger für die zweite Stimme individuell und nach eigenen Wünschen der Kinder und Jugendlichen auszuwählen, um bei dem ersten Versuch, einen vollständigen Refrain zweistimmig homophon zu singen, für die Sänger ein Erfolgserlebnis hervorzurufen. Dies ist für die weitere Arbeit am mehrstimmigen Singen sehr wichtig.

Wurde das Lied „Wheel of Time“ ganz gesungen und der Refrain zweistimmig erarbeitet, ist der Weg für weitere mehrstimmige Chorarbeit geebnet. Die Kinder und Jugendlichen haben Fertigkeiten gelernt, die sie nun bei allen Liedern anwenden können.

### **5.2.7 Beschreibung der siebten Einheit: „Singen eines dreistimmigen polyphonen Liedes aus der Popmusik“**

#### **Material:**

Noten von „Happy Ending“ (oder „Don't stop believin') und „Nothing at all“, Klavier oder Keyboard, CD-Player/Musikanlage, Halbplayback zu den Liedern auf CD oder Smartphone/MP3-Player.

#### **Ablauf:**

Möchten Sie Ihren Chor von dem bisher erlernten zweistimmigen zu einem dreistimmigen Gesang führen, fahren Sie mit den Einheiten 7 und 8 fort. In der klassischen Chorliteratur gibt es viele verschiedene Lieder für dreistimmige Chöre, und die Stimmen verteilen sich in der Regel auf Sopran, Alt und Männerstimmen (Bass). Wenn Sie mit Kindern und Jugendlichen arbeiten, ist diese Dreiteilung obsolet, da in diesem Alter nicht zwingend eine Männerstimme herausgebildet wurde. Die beiden Beispieldieder sind deshalb auch für drei gleiche Stimmlagen geeignet, wobei hier zwischen hohen und tiefen Jugendstimmen unterschieden werden kann.

Hauptaugenmerk liegt bei der Liedauswahl auf der Popmusik. Mein mehrfach erwähnter Hinweis zu aktueller Literatur aus dem Popmusikbereich gilt natürlich auch an dieser Stelle. Lassen Sie sich von Ihrem Chor Vorschläge für Popsongs machen und überprüfen Sie, ob diese für den dreistimmigen Gesang in Frage kommen. Die Motivation für die Sänger ist um ein Vielfaches höher, wenn „ihre“ Lieder im Chor gesungen werden – gerade bei Jugendlichen. Aber letztendlich entscheiden natürlich Sie als Chorleiter, ob sich die Liedwünsche eignen.

Starten Sie die Einheit wie immer mit Aufwärm- und Lockerungsübungen. Hier könnte das „Skifahren“ einen neuen Aufwärmimpuls setzen: Alle Sänger stehen frontal zum Chorleiter. In einem vorgegebenen Takt wippen nun alle Sänger mit den Knien und strecken ihre geschlossenen Hände nach vorne, als würden sie Skistöcke halten. Der ganze Chor fährt nun im gleichen Rhythmus „Ski“: Dabei gibt es neben dem wippenden Geradeausfahren auch mehrere „Hüpfer“ über Sprungschanzen sowie kleine „Hubbel“, über die man springen muss – manchmal auch zwei bis drei Hubbel hintereinander.

Man fährt nach links und nach rechts (Körperdrehung mit Füßen!) und ganz zum Schluss stoppt die Fahrt mit einer abrupten Drehung der Beine um 90 Grad, während der Oberkörper möglichst entkoppelt nach vorne zeigt.

Nach den Übungen singen Sie mit Ihrem Chor zur Wiederholung des polyphonen Gesangs das Lied „When you say nothing at all“ durch. Spielen Sie danach das ausgewählte dreistimmige Lied – ich verwendete „Happy Ending“ – dem Chor erst einmal von CD/Internet vor, damit die Sänger wissen, was von ihnen verlangt wird.

Nun wird mit allen Sängern das 8-taktige Intro „This is the way you left me ...“ einstimmig eingeübt. Dieser Teil dient im weiteren Verlauf der Einheit als erste Stimme. Die nachfolgende 12-taktige Strophe wird vorerst ausgelassen. Sie üben nun den 8-taktigen Part „I feel as if I'm wasted, and I've wasted ev'ry day“ wiederum mit allen Sängern. Diese beiden 8-taktigen Melodieteile, die auf der Harmoniefolge I-V-VI-IV basieren (siehe Kapitel 4.2), werden in einer Endlosschleife gesungen, bis sie sehr sicher klingen.

Nun teilen Sie Ihren Chor in höhere und tiefere Stimmen und lassen den Intro-Teil von den tieferen und den „I feel“-Teil von den höheren Stimmen zeitgleich singen, so wie es im Anhang auf Seite 95 notiert ist. Damit haben wir jedoch erst eine Zweistimmigkeit im Chor erreicht. Deshalb schließt sich nun eine dritte Melodie an, die in der Coda des Songs erstmals vorkommt: „Little bit of Love“. Für diese wiederum 8-taktige Melodie braucht man viel Luft und eine gute Artikulation, denn der Text wird ständig mit vielen Sechzehntel-Noten wiederholt, ohne dass es eine größere Pause zum Atemholen gibt. Lassen Sie alle Sänger Melodie und Text singen und dabei den Rhythmus mit den Fingern auf die Zählzeit 2 und 4 schnippen, damit der Gesang von Beginn an „groovt“ und Akzente gesetzt werden, denn es besteht die Gefahr bei den schnellen Tönen leicht unrhythmischt zu werden.

Schafft der ganze Chor auch diesen Part, so werden nun alle drei Teile – wie auf Seite 95 gezeigt – zusammengeführt.

Bei Popsongs verwende ich regelmäßig Halbplaybacks zur finalen Begleitung des Chores, denn dort findet sich neben der Harmonisierung durch Klavier, Gitarre und Bass auch immer der Schlagzeugrhythmus, was den Rock- oder Popsong erst „peppig“ klingen lässt.

Im Original des Liedes wird in der Coda der dreistimmige Gesang sukzessive aufgebaut: Es beginnt die dritte Stimme („Little bit of Love“), danach schließt sich die zweite Stimme („I feel ...“) und schlussendlich die erste Stimme („This is the way you left me ...“) an. Gerade durch diesen sukzessiven Aufbau einzelner Stimmen lassen sich die Stimmeinsätze klar und prägnant für die Sänger geben und der Chorleiter kann leicht überprüfen, ob alle Stimmen zusammen harmonieren.

Das gesamte Lied endet mit einem Unisono-Gesang des Intro-Teils als sogenanntes „Outro“.

Um das Stück zu vollenden und ggf. aufzuführen, müssen abschließend noch die beiden bisher ausgelassenen Strophen einstimmig einstudiert werden.

### **5.2.8 Beschreibung der achten Einheit: „Singen von Popsongs mit dreistimmigen homophonen Liedteilen“**

#### **Material:**

Noten von „Let the sunshine in“ und „Wheel of Time“, Klavier oder Keyboard, CD-Player/Musikanlage, Halbplayback zu „Let the sunshine in“ auf CD oder Smartphone/MP3-Player, Bass-Xylophon oder E-Bass.

#### **Ablauf:**

Für die letzte Einheit des Projektes „Mehrstimmiges Singen“ wird auf zusätzlich unterstützendes Material gesetzt. Nicht nur Klavier und Halbplayback kommen zum Einsatz, sondern auch ein Bassinstrument, das den Sängern den Grundton der jeweiligen Dreiklänge verdeutlicht und vorgibt.

Starten Sie als Chorleiter mit obligatorischen Aufwärm- und Einsingübungen. Für diese letzte Einheit verwendete ich eine neue Singübung, die allen Jugendlichen sichtlich Spaß bereitete: „Treppenlaufen“ (**Übung 11**, siehe Seite 74). Führen Sie die Übung – beginnend in C-Dur – bis mindestens F-Dur chromatisch aufsteigend fort.

Danach wird das zweistimmige Lied „Wheel of Time“ aus Einheit 6 wiederholt, um die homophone Mehrstimmigkeit in Erinnerung zu rufen.

Anschließend wird das Lied „Let the sunshine in“ von CD oder Internet dem Chor vorgespielt. Weisen Sie gleich anfangs auf den Refrain hin,

damit dieser aufmerksam wahrgenommen werden kann. Da der Refrain am Ende des Songs mehrfach wiederholt wird, prägt er sich – auch aufgrund seiner Kürze – schnell bei den Sängern ein.

Der ganze Chor singt nun die Melodiestimme des Refrains (Sopran; siehe Seite 86) in einer Endlosschleife, bis die Melodie sicher und gut intoniert klingt.

Nun folgt die zweite Stimme (Alt), die ebenfalls mehrfach wiederholt wird, bis auch diese „im Ohr“ der Sänger angekommen ist. Teilen Sie den Chor in zwei Stimmen (Sopran/Alt) und lassen Sie sich auf ein Handzeichen hin von der jeweiligen Stimme ihre Melodie vortragen.

Wenn Sie unvermittelt auf beide Singgruppen zeigen, müssen beide Stimmen zeitgleich ihre Melodie vortragen und es entsteht ein zweistimmiger Refrain.

Zur Einführung der Bassstimme wird ein Sänger ausgewählt, der die nun einzuführende dritte Stimme auf einem Hilfsinstrument (Bass-Xylophon oder E-Bass) zum zweistimmigen Chorgesang spielt. Die Bassstimme bei „Let the sunshine in“ stellt (bis auf eine Durchgangsnote in Takt 4) den jeweiligen Grundton des Dreiklangs dar. Falls der Aufbau eines Dreiklangs bereits im Musikunterricht an der Schule (im Falle eines Schulchores) thematisiert wurde, wäre das Lied ein anschauliches praktisches Beispiel für die Funktion von Akkorden.

Der Refrain wird nun wiederum öfter wiederholt und die Bassstimme auf dem Hilfsinstrument sollte von allen Sängern deutlich wahrgenommen werden.

Schließlich werden einige Sänger mit tieferer Stimmlage ausgewählt, sich neben das Hilfsinstrument zu stellen und die Bassstimme mitzusingen. In einem letzten Schritt hört das Instrument auf zu spielen und die Bassstimme wird nur noch von den Sängern gesungen.

Ein dreistimmiger homophoner Chorsatz ist entstanden!

### 5.3 Übung zur Sicherung des dreistimmigen homophonen Gesangs

Auch nach Beendigung des Projektes „Mehrstimmiges Singen“ kann die Dreistimmigkeit durch eine einfache Übung in jeder Probe gesichert und gefestigt werden. Hierzu teilt der Chorleiter den Chor in drei Gruppen, die sich reihenweise (mit ausreichendem Abstand) hintereinander aufstellen: (x= Chorsänger)

3. Gruppe (Quinte) : x x x x x x x
2. Gruppe (Terz) : x x x x x x x
1. Gruppe (Grundton): x x x x x x x  
Chorleiter

Jede Reihe singt nun je einen Ton aus einem Dur-Dreiklang, wie im Schaubild dargestellt. Auf ein Zeichen des Chorleiters ändern die Sänger der einzelnen Reihen ihren Ton, indem sie dabei einen Schritt nach vorne oder nach hinten gehen. Wenn sie einen Schritt nach vorne machen, steigt der Ton um einen „Schritt“, gehen sie einen Schritt zurück, sinkt der Ton um eine Stufe.

So können verschiedene Dreiklänge gebildet werden (in der entsprechenden Umkehrung des Akkordes).

Die Übung wurde bei meinen Versuchen von den Schülern gerne angenommen und ausprobiert, denn Bewegung beim Singen machte ihnen offensichtlich Spaß und sie veränderten bereitwillig nach meiner Anweisung ihren Ausgangston im Rahmen der Tonleiter nach oben oder unten.

Auch die Koordination zwischen Singen und Bewegung zeigte innerhalb weniger Minuten Erfolg, aber Probleme traten hier manchmal beim Halten des eigenen Tones gegen zwei andere Töne auf. Häufig „sackten die Töne ab“ oder wurden im Verhältnis zu den anderen „unrein“.

Aus diesem Grund sollte jede Reihe intensiv ihre Töne, inklusive der Veränderungen nach oben und unten, einzeln üben!





## 6. Verifizierung der Methoden durch die Arbeit mit einem Schulchor

Wie bereits erwähnt, wurde die hier beschriebene Projekteinheit (Teil 1–6) von mir selbst in einem Schulchor durchgeführt, so dass ich dort Erfahrungen sammeln konnte, was an der Einheit gut war und was nicht. Ich wollte aber nicht nur meinen persönlichen Eindruck als Messlatte anlegen, sondern bat die Schülerinnen und Schüler, einen Fragebogen zu dem Projekt auszufüllen.

Da das Projekt fast deckungsgleich zu dem hier beschriebenen Ablauf durchgeführt wurde, ist auch die Auswertung des Fragebogens für dieses Buch relevant.

Die Erweiterungsteile 7 + 8 wurden zwar ebenfalls mit einem Jugendchor (Altersgruppe 12–16 Jahre) durchgeführt, sind aber nicht Subjekt der Befragung.

Der Fragebogen war wie folgt aufgebaut:

## 6.1 Reflexionsfragebogen zur Projekt-Einheit „Mehrstimmigkeit“

1. Wie alt bist du? \_\_\_\_\_ Jahre.

2. Ich bin männlich  oder weiblich  (Bitte ankreuzen)

3. Ich singe a) seit über einem Jahr in dem Schulchor,   
b) seit über einem halben Jahr,   
c) seit weniger als einem halben Jahr in dem Chor.

4. Ich singe noch in einem anderen Chor oder habe mal in einem gesungen.

Ja  Nein

5. Die Unterrichtseinheit „Mehrstimmigkeit“ hat mir in den letzten Wochen Spaß gemacht.

Ja  Nein

6. Das „Arbeiten“ mit meiner Stimme war sehr anstrengend   
anstrengend   
normal   
weniger anstrengend   
gar nicht anstrengend

7. Die Liedauswahl für die „Mehrstimmigkeit“ war abwechslungsreich   
langweilig   
cool   
„Kinderkram“   
zu schwierig   
zu leicht   
mittelmäßig/ok

8. Ich habe einen qualitativen Fortschritt (d.h. „Unser Singen ist besser geworden“) in unserem Chor während der letzten Wochen bemerkt!

Ja  Nein  Kann ich nicht beurteilen

9. Ich würde mir häufiger solche oder ähnliche Projekte im Chor wünschen!

Ja würde ich gerne.  Nein, möchte ich nicht.

10. Ich glaube, nun sicherer einen Ton halten zu können als vor der Projekteinheit:

Ja  Nein  Weiß ich nicht

11. Wie beurteilst du die Länge der Projekteinheit von 6 Stunden (Chorproben)?

Viel zu lang   
Zu lang   
Angemessen   
Zu kurz   
Viel zu kurz

12. Bist du persönlich mit dem erarbeiteten Ergebnis zufrieden?  
(Singen von 2-3-stimmigen Liedern)

Ja, bin ich.  Nein, bin ich nicht  , weil

---

---

13. Wenn du selbst Einfluss auf den Ablauf des Projektes gehabt hättest, was hättest du anders gemacht oder dir noch gewünscht? (Antworten bitte in ganzen Sätzen!)

## 6.2 Schriftliche Auswertung des Fragebogens

In meinem „Projektchor“ sangen 20 Kinder und Jugendliche im Alter von 10 bis 13 Jahren mit.

Alle Schüler waren sich am Ende des Projektes einig, dass die Einheit „Mehrstimmigkeit“ ihnen Spaß bereitet hat. Lediglich ein Mädchen äußerte sich dahingehend, dass einige Stunden nicht ganz so viel Spaß gemacht hätten wie andere. Auch bei der Frage nach der Länge der Projekteinheit gab es bei 19 Schülern (95 %) eine Übereinstimmung bei der Antwort „angemessen“. Ein 12-jähriges Mädchen, das erst seit kurzem in dem Schulchor singt, fand sechs Stunden für das Projekt zu lang.

Mit dem erarbeiteten Ergebnis (Singen von zweistimmigen Liedern) waren 18 Schüler (90 %) persönlich zufrieden. Ein Mädchen ließ die Frage offen, ein zweites Mädchen war nicht zufrieden, „weil sie das nicht wirklich beurteilen kann“.

Da die Schüler stimmlich deutlich mehr gefordert wurden als in den Chorproben vor dem Projekt, war es mir wichtig zu wissen, ob ich die Stimmen der Schüler eventuell überfordert hatte, denn das Singen soll den Schülern nicht wehtun oder gar schaden. Aber eher das Gegenteil war der Fall: 13 Schüler (65 %) fanden das Arbeiten mit der Stimme „normal“, drei Schüler fanden es „wenig anstrengend“ (15 %) und vier Schüler „gar nicht anstrengend“ (20 %).

Bei der Frage nach der subjektiven, qualitativen Verbesserung des Chorklanges und der persönlichen Stimme, gaben elf Schüler (55 %) an, dass sich der gesamte Chorklang verbessert habe, während kein Schüler meinte, der Chor sei „schlechter“ geworden. Allerdings empfand eine Schülerin, dass sie nach der Projekteinheit mit ihrer Stimme einen Ton nicht besser „halten“ (bzw. intonieren) könne als vorher.

Knapp die Hälfte aller Sänger (45 %) konnte nicht beurteilen, ob der Chorklang generell besser geworden ist und acht Schüler (40 %) wussten nicht, ob sie nun sicherer einen Ton halten können als vor Durchführung der Einheit.

Interessant wurde es bei der Frage nach der Liedauswahl. Wie schon in Kapitel 4 beschrieben, spielt die Liedauswahl für die Kinder und Jugendlichen eine entscheidende Rolle, um Spaß am Singen zu haben. So fanden laut Fragebogen 5 Schüler die Liedauswahl „abwechslungsreich“ (25 %), elf Schüler „mittelmäßig bis ok“ (55 %) und sieben Schüler quer

durch alle Altersschichten sogar „cool“ (35 %), wobei Mehrfachnennungen möglich waren.

Dahingegen gab es vier Schüler, die die Lieder als „langweilig“ (20 %) und fünf, die sie als „Kinderkram“ bezeichnet hatten (25 %). Interessanterweise stammen diese Äußerungen gerade von den jüngeren Sängern im Alter von 10 bis 11 Jahren und nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, von den Jugendlichen (13 Jahre).

„Zu schwierig“ nannte keiner der Befragten die Liedauswahl, aber zwei Schüler (10 %) machten ein Kreuz bei „zu leicht“.

Als für mich persönlich wichtige Information enthielt der Fragebogen noch die Frage nach einer weiteren Durchführung eines ähnlichen Projektes innerhalb eines Schulchores, die von 16 Schülern mit „Ja“ (80 %) und von vier Schülern mit „Nein“ (20 %) beantwortet wurde.

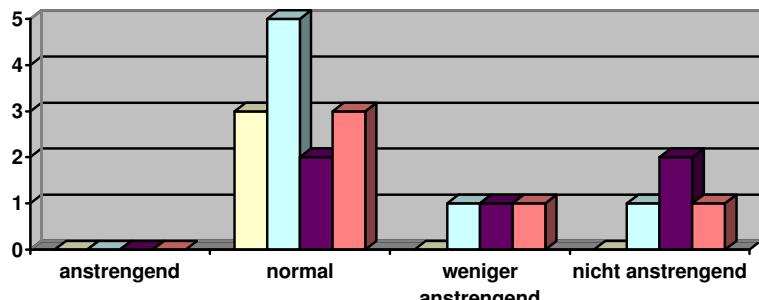
Die Auswertung des Reflexionsfragebogens spiegelte meines Erachtens nach ein positives Bild der Projektarbeit wider und zeigte mir, dass die Schüler Spaß an dem Projekt hatten, ihre Stimme persönlich weiter entwickeln konnten und auch zu einem neuen Projekt bereit wären.

Lediglich die Liedauswahl müsste auf Wunsch der Schüler moderner sein, wie einige Aussagen der letzten (offenen) Frage auf dem Bogen beweisen: „Ich finde, Sie haben das Projekt gut ausgeführt; es hätten jedoch modernere Lieder sein können, nicht nur „Es tönen die Lieder“!“, „Ich hätte andere Lieder gewählt“ oder „Ich hätte mir gewünscht, dass wir nicht nur Lieder aus Filmen singen. Aber die Lieder sind trotzdem cool.“

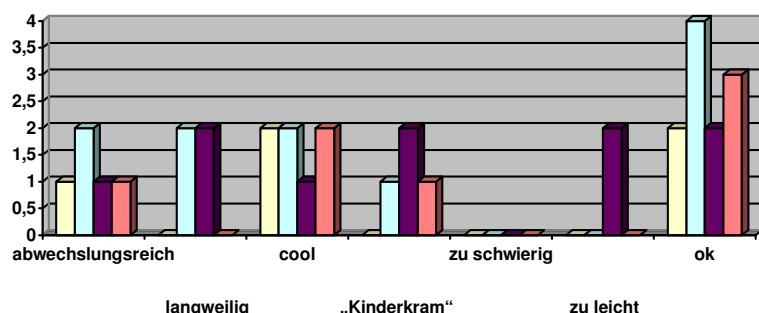
Ein Schüler formulierte den letzten Satz folgendermaßen: „Ich hätte nichts anders gemacht und hätte mir auch nichts mehr dazu gewünscht.“

### 6.3 Graphische Auswertung des Fragebogens

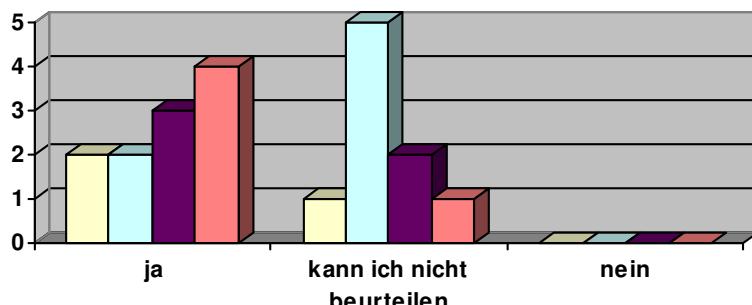
Das Arbeiten mit meiner Stimme war:



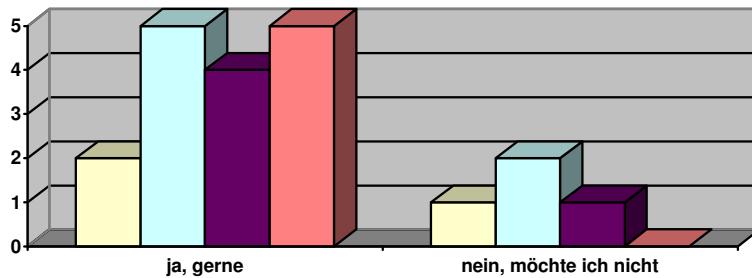
Die Liedauswahl für die Mehrstimmigkeit war:



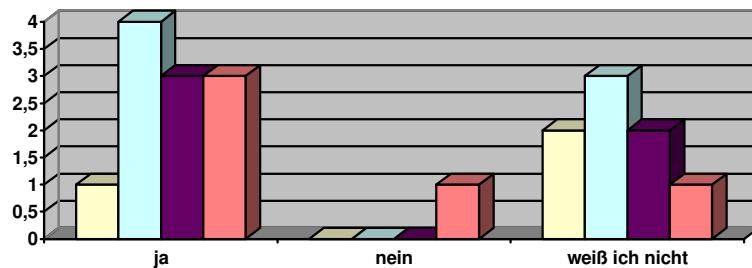
Ich habe einen qualitativen Fortschritt in unserem Chor während der letzten Wochen bemerkt („Unser Singen ist besser geworden“):



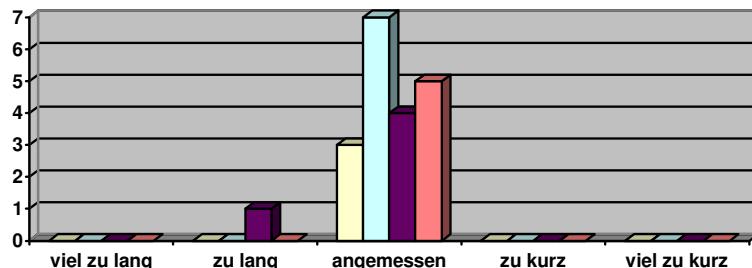
Ich würde mir häufiger solche oder ähnliche Projekte im Chor wünschen!



Ich glaube, nun sicherer einen Ton halten zu können als vor der Projekt-einheit.



Wie beurteilst du die Länge der Projekteinheit von 6 Stunden?







## 7. Reflexion des Projektes

Als Ergebnis des Projektes sollte nach acht Einheiten Folgendes erreicht sein:

1. Die Sänger können mindestens vier Lieder (z. B. „Wheel of Time“, „Nothing at all“, „Ein Traum wird wahr“ und „Pompeii“) zweistimmig und zwei weitere Lieder (z. B. „Happy Ending“ und „Let the sunshine in“) dreistimmig singen. Darüber hinaus bereitet ihnen das Singen von Kanons und Quodlibets keine großen Schwierigkeiten mehr.
2. Der Klang des Chores hat sich maßgeblich verbessert, auch dadurch, dass die Schüler durch mehrstimmiges Singen gelernt haben, genauer aufeinander zu hören, sich selbst beim Singen „zurückzunehmen“, sich dem Gesamtklang unterzuordnen und damit ein Gefühl von „Gemeinschaft“ entwickelten.
3. Der Umgang mit der eigenen Stimme ist vertrauter geworden: Die Sänger können ihre Stimme sicherer – und damit lauter – einsetzen, einen Ton stabil halten, Intervalle rein singen und der Stimmsetz hat sich verbessert.

Ein weiterer Punkt ist die Liedauswahl. Sie wurde im Fragebogen (vgl. Kapitel 6) von einigen Kindern und Jugendlichen bis einschließlich Einheit 6 kritisiert, aber im Ablauf und Ergebnis des Projektes sollte sichtbar geworden sein, dass

- a) die Lieder zur Umsetzung der einzelnen Lernschritte gut geeignet waren,
- b) sie, wenngleich nicht alle sog. „Top-20-Songs“ waren, den Hörpräferenzen der Kinder und Jugendlichen zumindest teilweise entgegen kamen,

- c) die Notwendigkeit, ständig nach geeigneten neuen Stücken Ausschau zu halten, für den Chorleiter eines Jugend- oder auch Erwachsenenchores selbstverständlich sein sollte.

Nicht jedes Lied eignet sich für das Erlernen von bestimmten Fähigkeiten auf dem Weg zum mehrstimmigen Singen Ich habe deshalb lange überlegt, welches Lied sich für welche Übung am besten eignet.

Abschließend lässt sich sagen, dass mir die Arbeit mit dem Chor ebenso viel Spaß gemacht hat wie den Sängern und ich mit dem Ergebnis des durchgeführten Projektes sehr zufrieden war. Aufgrund des positiven Ergebnisses dieser Projekteinheit kann diese sicherlich auch in anderen Chören mit Erfolg Anwendung finden.

Die Schüler meines Chores erkannten selbst, dass die Projekteinheit zur Entwicklung der persönlichen Stimme beigetragen und das Ansehen des Chores innerhalb Stadt und Schule aufgewertet hat.

Durch die Erweiterung des Projektes zum dreistimmigen Gesang erreichte der Chor ein Niveau, mit dem es sich fortan sehr gut arbeiten lässt. Die Sänger haben soviel Selbstvertrauen in sich und ihre Stimme gewonnen, dass sie sogar bereit waren, bei Musicalproduktionen solistisch auf der Bühne zu stehen und auch mehrstimmig – im Duett oder Terzett – Lieder zu präsentieren.

Wenn Sänger Spaß an ihrer Tätigkeit haben, wäre es schade, wenn sie nicht ausreichend gefordert und gefördert würden und nur in der Einstimmigkeit verortet blieben. Denn wie sagte einmal der französische Maler Paul Gauguin: „Leben heißt singen und lieben“.



## 8. Aufwärm- und Stimmübungen

### 8.1 Aufwärm-, Lockerungs- und Atemübungen

#### Übung 1: Schulterkreisen

Aufrecht stehen. Langsame Kreisbewegungen mit einer Schulter durchführen, zuerst links, dann rechts, schließlich mit beiden Schultern gleichzeitig sowohl nach vorne als auch nach hinten.

Ziel ist eine Lockerung des Schultergürtels und der Halsmuskulatur.

Der Kopf bleibt während der ganzen Übung passiv.

#### Übung 2: Kopfkreisen

Aufrecht stehen. Den Kopf in den Nacken legen und dann locker auf die rechte und linke Schulter abrollen lassen. Danach den Kopf auf die Brust legen, Kiefer locker öffnen und den Kopf nach recht und links zu der jeweiligen Schulter kreisen.

Ziel ist eine Lockerung der Hals- und Nackenmuskulatur.

Achtung: Die Kreisbewegung des Kopfes immer in zwei voneinander getrennten Abschnitten (wie beschrieben) vornehmen. Bei ganzen Drehungen besteht die Gefahr von Bewegungsstörungen an den Halswirbeln!

### **Übung 3: Brust- und Rückenklatschen**

Aufrecht stehen. Die Hände klatschen abwechselnd vor der Brust und hinter dem Rücken mit ausgestreckten Armen zusammen. Dabei besteht die Schwierigkeit, die Hände hinter dem Rücken zu treffen.

Ziel ist eine Lockerung des Brustraumes und des Schulterbereiches.

### **Übung 4: „Schulterpressen“**

Aufrecht stehen. Beide Schultern werden mit Druck nach oben gegen den Kopf gedrückt. Die Schultern mehrere Sekunden unter Anspannung halten. Dann schnell die Schultern in ihre Ausgangsposition fallen lassen. Übung mehrmals wiederholen.

Ziel durch das Wechseln von Anspannung und Entspannung der Schultermuskulatur ist ein Ableiten von Muskelverspannungen.

### **Übung 5: Hüpfen**

Aufrecht stehen, Knie nicht ganz durchdrücken und Arme locker hängen lassen. Federndes Hüpfen aus dem Stand heraus, wobei das Körpergewicht beim Aufkommen der Füße auf dem Boden von den Knien abgefangen wird.

Ziel ist ein Aufwärmen des gesamten Körpers und ein Ableiten von Muskelverspannungen.

### **Übung 6: Strecken und Zusammensacken (mit Einatmen)**

Aufrecht stehen, Arme baumeln lassen. Nun tief Luft holen und dabei die Arme langsam in die Höhe strecken. Kurz in dieser Position verweilen und auf Kommando die Arme bis kurz vor den Boden fallen lassen,

den Oberkörper dabei nach vorne abknicken und alle Luft ausatmen. Mehrmals wiederholen.

Ziel ist eine komplette Entspannung des Körpers und ein bewusstes Einatmen.

### Übung 7: Eisenbahnspiel

Wir spielen Eisenbahn: Die Dampflokomotive fährt an indem wir rhythmische Bewegungen mit Ausblasgeräuschen (sch, t, t, t) machen. Die Lokomotive wird schneller und wieder langsamer bis sie schließlich zum Stehen kommt und allen Dampf ablässt (langes „tsch...“).

Ziel ist eine Aktivierung der Zwerchfellatmung durch die Konsonanten „sch“ und „t“.

Viele weitere Übungen bietet Andreas Mohr in den Kapiteln 8 und 9 seines Buches „Handbuch der Kinderstimmbildung“ an.

## 8.2 Einsing- und Stimmübungen

### Übung 1: Schnell repeteierte Artikulationsbewegungen

Übung locker, chromatisch aufsteigend wiederholen bis etwa b' (Ausgangston).



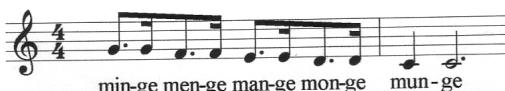
### Übung 2: Vordersitzübung mit klarer Aussprache

Die Töne von einem „wegwerfen“. Übung chromatisch aufsteigend wiederholen bis etwa c'' (Ausgangston).



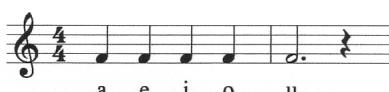
### Übung 3: Vokalraumübung

Übung chromatisch aufsteigend wiederholen bis etwa d'' (Ausgangston).



### Übung 4: Vokalausgleich

Töne langsam ineinander übergehend singen. Übung stufenweise aufsteigend wiederholen bis etwa c''.



**Übung 5:** Leichte Tonansätze in der Tiefe

Leise singen, runder Mund. Übung chromatisch abwärts wiederholen bis etwa a (Ausgangston).

**Übung 6:** Erweiterung des Stimmumfangs

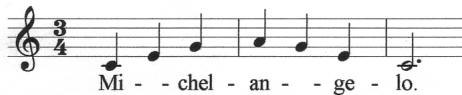
Locker singen. Nicht auf den Tönen verweilen. Übung chromatisch aufwärts wiederholen bis etwa a' (Ausgangston!)

**Übung 7:** Schnelles Durchmessen des Oktavraumes

Locker singen. Darauf achten, dass die einzelnen Töne nicht nachlässig gebildet werden. Übung chromatisch aufwärts wiederholen bis etwa f' (Ausgangston).

**Übung 8:** Melodielinie entwickeln

Gebundenes Singen der einzelnen Töne. Mund bei „An“ weit öffnen. Übung chromatisch aufwärts wiederholen bis etwa a'(Ausgangston).



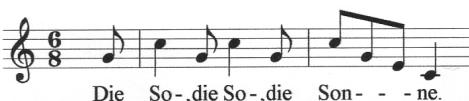
### Übung 9: Lockerung der Kiefermuskulatur

Besonders bei dem „ja“ muss sich der Kiefer bewegen. Übung chromatisch aufwärts wiederholen bis etwa b' (Ausgangston).



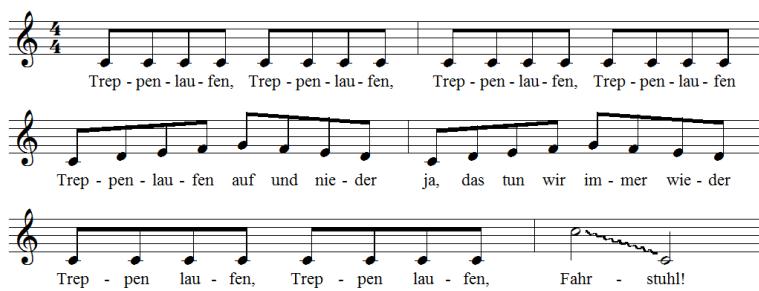
### Übung 10: Intervallsprung Quarte

Betonung auf „So“. Ton locker „wegwerfen“. Übung chromatisch aufwärts wiederholen bis etwa d' (Ausgangston).



### Übung 11: Tonrepetition, 5-Ton-Raum und Glissando

Kurz akzentuieren, den „Fahrstuhl“ glissando-mäßig abwärts „schmieren“!  
Übung chromatisch wiederholen bis mindestens f' (Ausgangston).



Weitere Einsing- und Stimmübungen finden Sie in:

Klaus Heizmann, 200 Einsing-Übungen: für Chöre und Solisten, Mainz 2013 oder in: Andreas Mohr, Handbuch der Stimmbildung, Mainz 2003

## 9. Liedanhang

### Drei verschiedene Kanons (2- bis 4-stimmig)

#### Himmel und Erde müssen vergeh'n

Kanon zu 2 Stimmen

1. 2.

Him-mel und Er - de müs-sen ver - geh'n, a - ber die Mu - si - ci,  
a - ber die Mu - si - ci, a - ber die Mu - si - ci blei-ben be - steh'n.

Worte und Weise: volkstümlich

Instrumentalsatz: Karl Haus

#### Lachend kommt der Sommer

Kanon zu 3 Stimmen

1. 2. 3.

La - chend, la - chend, la - chend, la - chend kommt der Som - mer Früh - ling  
ü - ber das Feld, ü - ber das Feld kommt er la - chend, ha - ha - ha,  
la - chend ü - ber das Feld. Tra - la - la.

Worte und Weise: Cesar Bresgen

Aus C. Bresgen: Das Jahresrad. Bad Godesberg: Voggenreiter Verlag, 1953

Ostinato: Hans Bergese Aus H. Bergese: Gesungen — Gespielt. Wolfenbüttel und Zürich: Mösele Verlag, 1958

#### Jeder Teil dieser Erde

Kanon zu 4 Stimmen

© alle Rechte beim tvd Verlag, Düsseldorf  
aus: Mein Liederbuch, Band 1, 1981

Text: William Arrowsmith

Musik: Stefan Vesper

Quelle: Rede des Indianerhäuptlings Seattle

① C Dm<sup>7</sup> G<sup>4</sup> G C ② C Dm<sup>7</sup> G<sup>4</sup> G C  
Je - der \_ Teil die - ser \_ Er - de ist mei - nem Volk hei - lig.

③ C Dm<sup>7</sup> G<sup>4</sup> G C ④ C Dm<sup>7</sup> G<sup>4</sup> G C  
Je - der \_ Teil die - ser \_ Er - de ist mei - nem Volk hei - lig.

**Mercedes Benz**

M/T/I: Janis Joplin, 1970

1./4. Oh Lord, won't you buy me a Mer - ce - des Benz? My  
 2. Oh Lord, won't you buy me a co - lor T V?  
 3. Oh Lord, won't you buy me a night on the town? I'm  
 friends all drive Por - sches, I must make a - mends. Worked  
 Dial - ing for dol - lars is try - in' to find me. I  
 count - ing on you, Lord, so don't let me down.  
 hard all my life - time, no help from my friends. So  
 wait for de - li - vry each night un - til three, so  
 Prove that you love me and buy the next round. Oh  
 Lord, won't you buy me a Mer - ce - des Benz?  
 Lord, won't you buy me a co - lor T V?  
 Lord, won't you buy me a night on the town?

© 1970 by Strong Arm Music  
 für D/A/CH: Rolf Budde Musikverlag GmbH, Berlin

Words & Music by Janis Joplin, Michael McClure & Bob Neuwirth

© 1970 Strong Arm Music, USA. Carlin Music Corporation.

(aus: Janosa, Felix: Your Song 2, Hannover 2003, Seite 31)

## Rock my soul

trad. Spiritual  
Bearbeitung: René Frank

**E**

Rock my soul in the bo - som of A - - bra - ham,  
Rock, rock, rock, rock,

**H**

rock my soul in the bo - som of A - - bra - ham,  
rock, rock, rock, rock,

**E**

rock my soul in the bo - som of A - - bra - ham,  
rock, rock, rock, rock,

**H**

**E**

O rock a my soul.  
rock, rock, rock!

# We Will Rock You

M/T: Brian May  
l: Queen, 1977

4-mal N.C.

stampfen klat-schen

1. Bud - dy you're a boy, make a big noise, play - in' in the  
2. Bud - dy you're a young man, hard man shout - in' in the  
3. Bud - dy you're an old man, poor man plead - in' with your

street, street, eyes, gon - na make you some

be a big world peace

man some day, you got

some day, you got

some day, you got

mud on yo' face, you big dis - grace,  
blood on yo' face, you big dis - grace,  
mud on your face, you big dis - grace. Some -

kick - in' your can — all o - ver the place sing - in' }  
wav - in' your ban - ner all o - ver the place } We will, we will  
bo - dy bet - ter put you back in - to your place }  
rock you. We will, we will rock you. We will we will rock you.

© 1977 Queen Music Ltd., London. Für D/A/CH/Osteurop. Länder:  
EMI Music Publishing Germany GmbH, Hamburg.

(aus: Janosa, Felix: Your Song, Frankfurt 1997, Seite 52; Reproduced by permission of International Music Publications Ltd. All Rights Reserved.)

## He's got the whole world

trad. Spiritual

2. He's got the tiny little baby in His hands ...
3. He's got you and me in His hands ...
4. He's got the son and his father in His hands ...
5. He's got the mother and her daughter in His hands ...
6. He's got everybody here in His hands ...
7. He's got the sun and the moon in His hands ...
8. He's got the wind and the rain in His hands ...
9. He's got the whole world in His hands ...

Unser kleines Orchester

The musical score consists of three staves of music for a six-instrument ensemble. The instruments are: Geige (Violin), Klarinette (Clarinet), Pauke (Drum), Trompete (Trumpet), Horn, and Kleine Trommel (Small Drum). The music is in common time (indicated by '3/4'). The lyrics are integrated into the musical lines, with each instrument taking turns to sing. The first staff starts with the Geige. The second staff starts with the Klarinette. The third staff starts with the Pauke. The lyrics are as follows:

Geige: Die Geige sie singt, sie  
Klarinette: Die Klarinett, die Klarinett macht  
Pauke: Die Pauke hats leicht, denn sie  
Trompete: Die Trompe - te, sie schmet - tert tä tä tä  
Horn: Das Horn, das Horn, das  
Kleine Trommel: (Accompaniment)

Second staff (Klarinette singing):  
ju - belt und klin - get, die Geige, sie  
du - a du - a du - a gar so nett, die Klarinett, die  
spielt nur zwei Tö - ne: fünf, eins, eins,  
tä tä tä tä tä tä tä die Trompe - te, sie  
ruht sich aus, das Horn, das

Third staff (Pauke singing):  
sin - get, sie ju - - belt und klingt.  
Klarinett macht du - a du - a gar so nett.  
fünf bum bum bum büm.  
schmet - tert tä tä tä tä tä tä tä tä  
Horn, das ruht sich aus.

Anmerkung: Die Geige beginnt, ein Instrument nach dem anderen gesellt sich dazu, bis zuletzt das ganze Orchester musiziert. Auch im Kanon zu singen.

Worte und Weise: Willy Geisler

Aus G. Schulten: Der Kilometerstein. Bad Godesberg: Voggenreiter Verlag, Wolfenbüttel und Zürich: Mösele Verlag, 1934/1962

© Voggenreiter Verlag, Bonn  
(aus: Kirmeyer, Rudolf: Der junge Musikant, München 1974, Seite 12)

## Uptown Girl (Auszug)

T/M: Billy Joel, 1983

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time, key of A major (two sharps). The lyrics are integrated into the music, with specific notes highlighted in blue and labeled with letters: 'A', 'h', 'A' in the first section; 'D', 'E', 'A', 'h' in the second section; and 'A', 'D', 'E' in the third section. The vocal line is primarily in blue, with some notes in black. The lyrics are: "Up-town Girl, she's been liv-ing in a white bread world", "as long as an-y-one with hot blood can and now she's look-ing for a", and "down - town man, that's what I am". The score ends with a double bar line and repeat dots.

(c) 1983 JOELSONGS / ALMO Music Corp.

© by EMI BLACKWOOD MUSIC INC.

## Always Look On The Bright Side Of Life (Auszug)

T/M: Eric Idle 1979

G e a D G e  
And al-ways look on the bright side of life. (Pfeifen)

a D G e a D  
Al - ways look on the light side of life

G e a D  
(Pfeifen)

© KAY-GEE-BEE MUSIC LTD.

## Gangsta's Paradise

T/M: Wonder / Ivey / Sanders / Rasheed

Refrain A      As      f      G      c      As      f

Tell me why are we so blind to see that the ones we hurt are

G      Refrain B      As      f      G

you and me.      Been spend-ing most their lives living in the gang-sta's pa-ra-dise  
Keep spend-ing most our lives living in the gang-sta's pa-ra-dise

As      f      G      c

Been spend-ing most their lives living in the gang-sta's pa-ra-dise.  
Been spend-ing most our lives living in the gang-sta's pa-ra-dise.

### Pattern für Rap und Refrain

Text (Rap):

As I walk through the valley of the shadow of death  
I take a look at my life and realise there's none left  
'Cause I've been brassing and laughing so long that  
Even my mamma thinks that my mind is gone  
But I aint never crossed a man that didn't deserve it.  
Me be treated like a punk, you know that's unheard of  
You better watch how you talking, and where you walking  
Or you and your homies might be lined in chalk  
I really hate to trip but I gotta lope  
As they croak I see myself in the pistal smoke ... fool  
I'm the kind of G that little homies want to be like  
On my knees in the night, saying prayers in the street light.

Been spending most their lives living in the gangsta's paradise.  
Been spending most their lives living in the gangsta's paradise.  
Keep spending most our lives living in the gangsta's paradise.  
Keep spending most our lives living in the gangsta's paradise.

They got the situation, they got me facing  
I can't live a normal life, I was raised by the strip  
So I gotta be down with the hood team  
Too much television watching got me chasing dreams  
I'm an educated fool with my knee on my mind  
Got my ten in my hand and a gleam in my eye  
I'a loped out gangsta set trippin banger  
And my homies is down so gonna rouse my anger ... fool  
Death ain't nothing but a heart beat away  
I'm living life do or die, what can I say  
I'm 23 never will I live to see 24  
The way things is going I don't know

Tell me why are we so blind to see.  
That the ones we hurt are you and me.

Been spending ... (2x)  
Keep spending ... (2x)

Power and the money, money and the power  
Minute after minute, hour after hour  
Everybody's running, but half of them ain't looking  
What's going on in the kitchen, but I don't know what's cooking  
They say I've got to learn but nobody's here to teach me  
If they can't understand it, how can they reach me  
I guess they can't, I guess they won't  
I guess they front  
That's why I know my life is out of luck ... fool.

Been spending ... (2x)  
Keep spending ... (2x)

Tell me why are we so blind to see.  
That the ones we hurt are you and me.

© BLACK-BULL-MUSIC INC.

## Blowin' in the wind

© Rechte: 1962 Warner Bros. Inc., renewed 1990 Special Rider  
Music, International copyright secured. All rights reserved.  
Used by permission of Music Sales Corporation.

Text und Musik  
Bob Dylan

1. How many roads must a man walk down before you call him a man? 2. How many times must a man look up before you see the sky? 3. How many years can a mountain exist before you wash it down? 4. How many seas must a white dove sail before the land is free? 5. How many ears must one man hear before he'll speak up? 6. How many years can some people exist before they're free? 7. How many times must a man turn his head before he's free? 8. How many deaths will it take till he knows that too many people are still alive? 9. How many times can a man be lied to before he's free? 10. How many people have died just to see the answer? 11. The answer is blowin' in the wind. 12. The answer is blowin' in the wind. 13. The answer is blowin' in the wind.

© 1962 M. Witmark & Sons, USA. © Renewed 1990 Special Rider Music, USA.

(aus: DaCapo, Amberg 1997, Seite 181; vom Autor bearbeitet)

## Wheel Of Time

Text + Musik: René Frank, 2002

Vorspiel C7+ D h7 C a2 D G

Strophe C G a

last time I've seen you, was now two month a - go. The  
last time you've kissed me, I've lost the world a-round. The

D 1. G C G

last time I've touched you, seems to me like a blow The  
last time we've

[2. e] C D

trust - ed us, was when we knew our ground.

Refrain e h C G

Hold me now, just for one sing - le day.

e h C D nach 3. Str. al Ø

Hold me now, then I will go my way. I

G e C G

need you, I miss you, I wish you were mine. But

a D G

no one can turn back the time.

Zw.-Spiel

folgt Strophe  
2.The  
3.You

Coda

### Strophe 2:

The morning is colder, the day has lost its shine,  
and in such a moment, I wish I could change time.  
And sometimes I hear you, your voice remains in me,  
and sometimes I see you, the angel who is free.

### Strophe 3:

You know, you are with me, you live still in my heart,  
you know you are with me, even if we live apart.  
And maybe in some years, my memories are gone,  
but you will be always for me the favourite one.

## **Coda von „Nothing At All“** (aus: Decades of Film '90s, London 2000)

C<sup>sus2</sup> D G D  
 You... say it best when you say no - thing at all....  
 C<sup>sus2</sup> D G<sup>eo</sup> D C<sup>sus2</sup> D  
 (You say it best... when you say... no-thing at all....) (You say it best... when you say...  
 C<sup>sus2</sup> D G D C<sup>sus2</sup> D  
 no-thing at all....) That smile on your face,... there's truth in your eyes.... The  
 (You say it best... when you say... no-thing at all....)  
 G D C<sup>sus2</sup> G  
 touch of your hand lets me know that you need me.  
 (You say it best... when you say... no - thing at all....)

*Repeat to fade*

## Ein Traum wird wahr (Auszug)

C a G  
 Fliegt mit mir um die Welt,  
 Träume werden nun wahr,  
 Sie gehört dir Prinzessin,  
 Sieh nur hin schon passiert es,

d E a G [1. F C]  
 Nie-mals darfst du's ver-ges-sen denn im Herzen  
 drun-ter, drü-ber, du fliegt als wär es  
 plötz-lich Zau-ber-ei. In mei-ner Welt fängst du ein  
 neu-es Le-ben an. Hier hörst du nie-mals "Nein", hier kann dir kei-ner  
 Lie-be nur ge-deih'n. Und blei-ben wir zu zweit, für al-le Zeit, dann

[2. F C G C]  
 1. a D<sup>7</sup> G [2. a D<sup>7</sup> F G]  
 dei-ne Träume neh-men. In mei-ner wird die wei-te Welt auch uns-re

a G a G a  
 sein. Aus mei-ner Welt, wird mei-ne Welt wir sind zu

G a G a  
 zweit. Wir sind zu zweit. Ein Traum wird wahr. Wir sind ein Paar für

G C  
 al-le Zeit.

Text+Musik: Alan Menken/Tim Rice  
 Deutscher Text: Klaus-Peter Bauer  
 (C) by Wonderland Music Company Inc.  
 Für D: Neue Welt Musikverlag, Hamburg

## Heaven is a wonderful place

Spiritual / trad.

**F**

**C**

**F**                    **B**                    **Bm**

**C**                    **F**

Als Kanon oder als Ostinato zu singen. Beim Ostinato setzen die drei Stimmen wie beim Kanon nacheinander ein, wiederholen jedoch ihre jeweiligen Zeilen (1, 2 oder 3).

## Titanium

(Ausschnitt)

Text + Musik: Sia Furler, David Guetta,  
Giorgio Tuinfort & Nick van de Wall

G I'm bul-let-proof, A/E noth-ing to lose. F#m Fi-re a-way,  
 Hm fire a-way. G Ri-co-chet, A/E you take your aim.  
 F#m Fi-re a-way, Hm fire a-way. G You shoot me down,  
 A/E but I won't fall. F#m I am ti-ta-ni-um.  
 G You shoot me down A/E but I won't fall F#m I am ti-ta-ni-um.

(c) 2011 Talpa Music BV/Long Lost Brother Management Ltd.

## Der Tanz der Vampire

(Ausschnitt)

Text: Michael Kunze  
Musik: Jim Steinman

1. Stimme      Am      Bb      C      F2      F

2. Stimme      Jetzt la-den die Vam-pi-re zum Tanz!      Jetzt

1. S.      Dm11      Bb

2. S.

1. S.      C4      F2      F

2. S.

1. S.      Dm11      Bb

2. S.

1. S.      C4      C4

2. S.

(c) 1997 by Edition Butterfly Roswitha Kunze

## Pompeii

(Ausschnitt Intro mit Refrain)

Musik + Text: Daniel Campbell Smith

(c) 2013 Bastille Music Ltd.

## Don't stop believin'

(Ausschnitt Strophe)

Text + Musik: Steve Perry,  
Neal Schon, Jonathan Cain  
(c) 2009 Lacey Boulevard Music BMI

Melodiestimme      **G**      **D**

1. Just a small-town girl,  
2. Just a cit - y boy,  
Dah      dah      dah      dah      dah      dah      dah      dah

3. Stimme      Dah      dah      dah \_\_\_\_\_      dah      dah      dah

Mel.-S.      **Em**      **C**

liv - in' in a lone - ly world.  
born and raised in south De - troit.  
dah      dah      dah      dah      dah      dah      dah

1.+ 2. S.      3. S.

Mel.-S.      **G**      **D**

She took the mid - night - train go - ing  
He took the mid - night - train go - ing  
dah      dah      dah      dah      dah      dah

1.+ 2. S.      3. S.

Mel.-S.      **Em**      **C**

an - y - where.  
an      y      where.  
dah      dah      dah \_\_\_\_\_      dah      dah

1.+ 2. S.      3. S.

# Happy Ending

(Ausschnitt)

Text + Musik: MIKA

G (c) 2006 MIKA PUNCH / IRVING MUSIC, Inc.

1. Stimme      C

This is the way you left me, I'm not pre - tend - ding.

2. Stimme

I \_\_\_\_\_ feel as if I'm wast -

3. Stimme

Love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of

1. S.      Am

No hope, no love, no glo - ry, no hap - py end - ing.

2. S.

ed; and

3. S.

love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of

1. S.      C

This is the way that we love, like it's for - ev - er,

2. S.

I've \_\_\_\_\_ wast - ed ev-ry

3. S.

love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of

1. S.      Am

then live the rest of our life, but not to - geth - er.

2. S.

day. And

3. S.

love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of love, lit- tle bit of

■ **Let the sunshine in**

(Refrain)

Text: James Rado / Jerome Ragni  
Musik: Galt MacDermot  
Chorsatz: Stefan Kalmer

Sopran      **Gm**      **D7**      **Gm**

Let the sun - shine, let the sun - shine in, the

Alt      Let the sun - shine, let the sun - shine in, the

Bass      Let the sun - shine, let the sun - shine in, the

S      **Eb**      **Bb**      4x

sun - shine in.

A      sun - shine in.

B      sun - shine in.      (c) IMP, Essex

(aus: Auftakt: Chor in der Schule. Musical meets Rock'n'Roll. Herausgegeben von Stefan Kalmer, Ernst Klett-Verlag, Leipzig, 1999; vom Autor bearbeitet)



## 10. Glossar

**Akkord:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „accordare“ = „übereinstimmen“. Der Zusammenklang von mindestens drei Tönen verschiedener Tonhöhe. Ein Akkord mit drei Tönen wird deshalb auch als „Dreiklang“ bezeichnet.

**Artikulation:** Bezeichnet die Bindung oder Trennung von Tönen. In der Gesangslehre auch für „deutliches Sprechen“ von Wörtern verwendet.

**Bordun:** Der Zusammenklang von erstem (Grundton) und fünftem Ton (Quinte) einer Tonleiter als Begleit- oder Halteton. Die Töne klingen in gleichbleibender Tonhöhe ständig während eines Liedes mit (z. B. beim Dudelsack).

**Bridge:** Ein Formbegriff im Liedablauf von Pop- und Rocksongs. Die Bridge („Brücke“) stellt einen kontrastierenden Liedteil dar, der meist nur einmal innerhalb des Songs erscheint und nach mehreren Wiederholungen von Strophen und Refrains etwas klanglich Neues bietet. (Kontrast: Dur/Moll; langsam/schnell; tief/hoch)

**Coda:** Italienisch „Schwanz“. Eine Coda bezeichnet den Schlussteil einer Komposition bzw. eines Popsongs, wenn dieser als ein angehängtes oder ausklingendes Glied nach einem gewissen Abschluss des Liedes empfunden wird.

**Dissonanz:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „dissonare“ = „auseinanderklingen“. Ein Klang oder → Akkord der im Gegensatz zur → Konsonanz Spannungscharakter besitzt. Das Dissonanzempfinden hat sich in

der Musikgeschichte mehrfach gewandelt. Für unsere heutigen Ohren klingen Dissonanzen „schräg“ oder „schief“.

**Dominante:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „dominans“ = „herrschend“. Einerseits die fünfte Stufe einer Tonleiter, andererseits der auf diesem fünften Ton aufgebaute Dreiklang (→ Akkord). In C-Dur wäre die 5. Stufe (also die Dominante) G-Dur.

**Dur-Dreiklang:** Der auf dem Grundton einer Tonleiter (Tonart) stehende Dreiklang (→ Akkord) heißt Durdreiklang. Gekennzeichnet ist ein Durdreiklang durch den → Intervallaufbau „große → Terz“ und nachfolgend „kleine Terz“. Auf dem Ton „c“ besteht der Durdreiklang aus den Tönen „c, e und g“.

**Fuge:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „fuga“ = „Flucht“. Die Fuge ist ein Instrumentalstück mit mehreren Stimmen (mindestens zwei, normalerweise drei bis vier), die alle eine von z. B. der ersten Stimme vorgegebene Melodie nachahmen (imitieren). Jede Stimme ist eigenständig und gleichberechtigt innerhalb der Fuge und muss sich keiner führenden Stimme unterordnen. Die Fuge wird als die höchste Form der „Polyphonie“ (vgl. Kap. 2.5.2) betrachtet. Auch in der Vokalmusik kommen fugenähnliche Abschnitte vor, aber eine vollständige Fuge wird dort vergebens zu finden sein.

**Harmonie:** Abgeleitet vom griechischen Wort „harmonia“ = „Führung, Ordnung“. Der Begriff Harmonie wird gleichbedeutend mit → Akkord verwendet, welcher den sinnvollen Zusammenklang von mehreren Tönen beschreibt.

**Intervall:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „intervallum“ = „Zwischenraum“. Der Begriff beschreibt den Abstand zweier Töne zueinander. Der Tonhöhenunterschied und das Verhältnis zwischen zwei gleichzeitig oder nacheinander erklingenden Tönen wird als Intervall bezeichnet. Jeweils unterschiedliche Intervalle haben unterschiedliche Namen. So gibt es die Intervalle „Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder Oktave“.

**Intro:** Ein Formbegriff im Liedablauf von Pop- und Rocksongs. Das häufig instrumentale Intro leitet das Lied ein und zeigt dem Hörer Geschwindigkeit und Tonart an. Synonym für „Vorspiel“ oder „Einleitung“.

**Kanon:** Abgeleitet vom griechischen Wort „kanon“ = „Maßstab, Regel“. Der Kanon ist ein mehrstimmiges (polyphones) Musikstück, bei dem die Stimmen in einem bestimmten Abstand nacheinander einsetzend die gleiche Melodie spielen oder singen. Die Anzahl der Stimmen bewegt sich zwischen zwei und sechs. Jede Stimme beginnt nach dem Schluss wieder von vorne (Kreis- oder Zirkelkanon; Rundgesang).

**Konsonanz:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „konsonare“ = „zusammenklingen“. In der Musik ein Klang (→ Intervall oder → Akkord) mit Entspannungscharakter, im Gegensatz zu der auflösungsbedürftigen → Dissonanz. Für unsere heutigen Ohren ist eine Konsonanz „wohklklingend“ bzw. „schön“. Zu den konsonanten → Intervallen zählen Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Oktave.

**Metallophon:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „metallum“ = „Metall“ und dem griechischen „phone“ = „Klang“. Bezeichnet ein Musikinstrument, bestehend aus mehreren Metallstäben, die mit einem Hämmerchen bzw. Schlegel angeschlagen werden. Ähnlich dem → Xylophon und dem Glockenspiel.

**Metrum:** Abgeleitet vom griechischen Wort „metron“ = „Maß“. Ein Metrum ist die Maßeinheit mehrerer, zu einer Einheit zusammengeschlossener Zählzeiten. Grundlage eines Metrums ist der Takt. Wird ein Metrum vom Chorleiter vorgegeben, zeigt er damit die Geschwindigkeit des Musikstücks an und „schlägt“ sozusagen den Takt.

**Oktave:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „octavus“ = „der Achte“. Die Oktave ist ein → Intervall dessen beide Töne acht Tonstufen voneinander entfernt liegen. In der C-Dur-Tonleiter z. B. wären dies z.B. die Töne „c“ und „c‘“ – also das c mit dem nach dem Ton „h“ eine neue Tonleiter beginnt.

**Organum:** Abgeleitet vom griechischen Wort „organon“ = „Werkzeug“, „Hilfsmittel“. Ein Komposition- und Gattungsbegriff. Er bezeichnet in der europäischen Musik die erste Phase der Mehrstimmigkeit.

Ursprünglich eine Anweisung zur improvisierten Erfindung einer zweiten Stimme zu einer gegebenen Melodiestimme.

Man unterscheidet das parallele Quintorganum, bei dem die hinzugefügte Stimme stets im gleichen Abstand verläuft und das Quartorganum, das aus dem Einklang bis zu den parallel verlaufenden → Quarten geführt wird.

**Orgelpunkt:** Ein Orgelpunkt ist ein lang ausgehaltener oder ständig wiederholter Ton, meist in der tiefen Stimme (Bassstimme), über dem sich die übrigen Stimmen oder eine weitere Stimme harmonisch frei bewegt. Die Bezeichnung geht auf „*organicus punctus*“ im mittelalterlichen Organum (vgl. Kap. 2.5) zurück.

**Ostinato:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „*obstinatus*“ = „hartnäckig, beharrlich“. Eine kurze, ständig wiederholte Tonfolge oder rhythmische Figur bzw. Melodie, die einem Musikstück zugrunde liegt, während sich die übrigen Stimmen darüber frei bewegen. Das Musikstück muss demnach aus wenigen Harmonien (Akkorden) bestehen.

**Prechorus:** Ein Formbegriff im Liedablauf von Pop- und Rocksongs. Der Prechorus steht – wie der Name schon sagt – vor dem Chorus, also dem → Refrain.

Er ist nicht zwingend nötig, leitet aber in vielen Songs den Refrain ein.

**Quarte:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „*quartus*“ = „der Vierte“. Die Quarte ist ein → Intervall dessen beide Töne vier Tonstufen voneinander entfernt liegen. In der C-Dur-Tonleiter z.B. wären dies z. B. die Töne „c“ und „f“.

**Quinte:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „*quintus*“ = „der Fünfte“. Die Quinte ist ein → Intervall dessen beide Töne fünf Tonstufen voneinander entfernt liegen. In der C-Dur-Tonleiter z. B. wären dies z. B. die Töne „c“ und „g“.

**Quodlibet:** Lateinisch: „was beliebt“. Ein Quodlibet wird durch das Zusammenfügen von zwei oder mehreren textierten Liedmelodien gebildet deren Akkordfolge in allen Liedern gleich sein muss. Es werden also mehrere verschiedene Lieder „übereinander“ gesungen.

**Rap:** Rhythmischer Sprechgesang zu einem Hintergrundrhythmus und einer einfachen, sich wiederholenden Akkordfolge, der Ende der siebziger Jahre populär wurde. Der Rap wurde von afroamerikanischen städtischen Jugendlichen entwickelt.

**Refrain:** Ein Formbegriff im Liedablauf von Pop- und Rocksongs. Im Englischen als „Chorus“ und im Deutschen als „Kehrvers“ bezeichnet, ist der Refrain das Hauptelement eines jeden Liedes, denn er kommt i. d. R. am Häufigsten im Lied vor und prägt durch seine eingängige Melodie das Werk. Sein Text ist häufig Titel gebend für das gesamte Lied.

**Resonanz:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „resonantia“ = „Wider- schall“. Wird ein schwingungsfähiges Gebilde, wie eine Saite, eine Membran oder eine Luftsäule angestoßen, so vollführt es Schwingungen. In einem Resonanzkörper – einem Hohlraum – werden diese Schwingungen des Tonerzeugers verstärkt.

**Terz:** Abgeleitet vom lateinischen Wort „tertius“ = „der Dritte“. Die Terz ist ein → Intervall dessen beide Töne drei Tonstufen voneinander entfernt liegen. In der C-Dur-Tonleiter z. B. wären dies z. B. die Töne „c“ und „e“ (große Terz).

**Terzett:** Eine Komposition für drei Singstimmen, bei der jede Stimme i. d. R. von einer einzigen Person und nicht einem Chor gesungen wird.

**Tonika:** Die Tonika ist der Grundton (1. Stufe) einer Tonart die von ihm ihren Namen erhält (z. B. C-Dur). Der Tonika-Dreiklang (in C-Dur c-e-g) ist Ausgangs- und Bezugspunkt des harmonischen Geschehens. Normalerweise beginnt und endet jedes Musikstück in der Tonika.

**Wechselquinte:** Der Wechsel zweier Töne zwischen Grundton und fünftem Ton einer Tonleiter (→ Quinte). Der Tonwechsel kann auch zwischen

Grundton und der sogenannten „Unterquinte“ stattfinden (z. B. zwischen c<sup>2</sup> und g<sup>1</sup>).

**Xylophon:** Abgeleitet von den griechischen Wörtern „xylon“ = „Holz“ und „phone“ = „Klang“.) ein Musikinstrument dessen rechteckige Holzstäbe verschiedener Länge in einer Reihe trapezförmig angeordnet sind. Sie werden mit zwei Schlägeln oder Hämmerchen angeschlagen. Ähnlich dem → Metallophon<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Alle Angaben im Glossar beruhen auf Informationen des Dudens „Musik“, Mannheim 1989.



## 11. Literaturangaben

Abel-Struth, Sigrid / Groeben, Ulrich: Musikalische Hörfähigkeiten des Kindes. In: *Musikpädagogik, Forschung und Lehre*, Bd. 15, Mainz 1979

Duden, „Die Musik“, 2. überarbeitete Auflage, Mannheim, 1989

Ehmann, Wilhelm / Haasemann, Frauke: *Handbuch der chorischen Stimmbildung*, 6. Auflage, Kassel, 2000

Göstl, Robert: *Singen mit Kindern. Modelle für eine persönlichkeitsbildende Kinderchorarbeit*, Regensburg 1996

Guglhör, Gerd: *Stimmtraining im Chor: Systematische Stimmbildung*, Esslingen 2005

Heizmann, Klaus: *200 Einsing-Übungen: für Chöre und Solisten*, Mainz 2013

Husler, Frederick: *Singen. Die physische Natur des Stimmorgans*, Mainz 1978

Klausmeier, Friedrich: *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken*, Reinbek 1978

Lloyd, Norman: *Großes Lexikon der Musik*, München 1991

Marquard, Annette: *Work Out Your Voice: Tipps und Tricks für Sänger und Songwriter*, Bergkirchen 2016

Melchert, Karin: *About your Voice. Alles Wissenswerte übers Singen*, Pommelsbrunn, 2008

Mohr, Andreas: *Handbuch der Kinderstimmbildung*, 5. Auflage, Mainz, 2003

Münden, Gerd-Peter: Kinderchorleitung, München 1993

Nitsche, Paul: Die Pflege der Kinder- und Jugendstimme, Mainz 2001

Pachner, Rainer: Vokalpädagogik, Theorie und Praxis des Singens mit Kindern und Jugendlichen, Kassel 2001

Rüdiger, Adolf: Stimmbildung im Schulchor. Chorheft, Hamburg 1982

Rüdiger, Adolf: Stimmbildung im Schulchor, Handbuch für den Chorleiter, Hamburg 1982

Seidner, Wolfram: ABC des Singens. Stimmbildung, Gesang, Stimmgesundheit, Leipzig 2007

Stubenvoll, Matthias: Mehrstimmigkeit im Kinderchor, Esslingen 2013

Sturm, Martin: Singen auf den ersten Blick. Mehrstimmig vom Blatt singen, Mainz 2015

### **Verwendete Liederbücher**

Ars musica, Herausgegeben von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel 1965

Chor in der Schule: „Musical Meets Rock’n’Roll“. Herausgegeben von Stefan Kalmer, Leipzig 1999

DaCapo, Liederbuch der KSJ Amberg, Amberg 1997

Decades of Film ‘90s, International Music Publications, London 2000

Disney, 50 Songs, Milwaukee, USA 2001

Janosa, Felix, Your Song, Diesterweg-Verlag, Frankfurt 1997

Janosa, Felix, Your Song 2, Diesterweg-Verlag, Hannover 2003

Kirmeyer, Rudolf, Der junge Musikant, München 1974

KJG, Songbuch 3, Düsseldorf 1990

Lugert, Wulf Dieter (Hrsg.), Songs von Folk bis Hip-Hop, Lugert-Verlag, Oldershausen 2000