

hugo
SATORRE

Das Bandoneon

intuitiv

Auf der Suche nach einer direkten Route



Einführung

Dieses Buch ist nicht für ein bestimmtes Publikum bestimmt. Es ist ein Buch für Anfänger, Profis, fortgeschrittene Studenten und Lehrer des Instruments. Das Hauptziel ist es, die Wege der Intuition auf dem Bandoneon zu erkunden.

Die Reflexion ermöglicht es, die Dinge aus einer anderen Perspektive zu sehen. Wenn man die Dinge von einer anderen Seite betrachtet, kann man die Art und Weise, wie man spielt und wie man täglich mit dem Instrument arbeitet, in Frage stellen. Diese Untersuchung soll mehr Fragen als Antworten hinterlassen. Die Wege der Intuition sind vielfältig und diffus. Deshalb schlagen wir vor, einen multidirektionalen Weg einzuschlagen, der an unsere eigenen angepasst ist. Die praktischen Übungen, die im zweiten Teil vorgeschlagen werden, sind nur einige der vielen möglichen Wege, um sich einer langwierigen und mühsamen Arbeit zu nähern, aber mit materiellen, echten und dauerhaften Ergebnissen.

In der Musik muss ein Gleichgewicht zwischen intellektuellem und intuitivem Wissen bestehen. In den Lehrplänen für Musik im Allgemeinen und für populäre Musik im Besonderen wird die Intuition fast nur am Rande erwähnt. Ich glaube, dass sie die treibende Kraft hinter allem ist, was wir spielen und schreiben. Und dass sie in unseren Bildungsprozessen, insbesondere in der populären Musik, stärker berücksichtigt werden sollte.

Was ist Intuition? Intuition ist ein Wort, das auf viele verschiedene Arten verstanden werden kann.

Ich möchte sagen, dass es sich um ein unmittelbares, direktes Wissen handelt, bei dessen Erwerb es keine Überlegungen, keine Schlussfolgerungen und keinen bewussten Akt gibt. Sie kann auch als eine Form der unbewussten Wahrnehmung und Ausführung verstanden werden.

Als Musiker, Studenten oder Pädagogen konzentrieren wir uns in der Regel auf das Endprodukt und verlieren dabei den unbewussten Teil des musikalischen Prozesses aus den Augen. Die Grundidee dieses Buches ist es, Fragen zu stellen, die uns dazu bringen, unsere musikalische Reise auf eine andere Weise zu betrachten.

persönliche GESCHICHTE

Zunächst einmal denke ich, dass es ein guter Weg ist, dieses Buch mit Musik zu beginnen und meine Geschichte zu erzählen. Ich spiele seit etwa 20 Jahren Bandoneon. In den ersten zehn Jahren habe ich hauptsächlich nach den Noten gelernt, gearbeitet und gespielt. In der Partitur stand, was ich zu spielen hatte, und um zu ändern, was ich spielen wollte, musste ich zuerst die Partitur ändern. Glücklicherweise gelang es mir, viel zu spielen und zu arbeiten. Ich tourte durch die Welt und nahm mehrere Alben auf.

Aber ich hatte immer das Gefühl, dass das, was ich tat, nicht völlig frei oder echt war, dass es nicht von innen kam, dass ich keine Kontrolle darüber hatte.

Ich wollte immer verstehen und spontan mit meinen Freunden spielen, mich dem anpassen, was sie spielten, und nicht, dass sie sich dem anpassen, was ich spielen konnte. In den Gitarren-Lesungen habe ich nur ein paar Stücke gespielt, die ich kannte.

Ich erinnere mich, dass mir einmal, als ich auf Tournee war, Jesús Hidalgo, der Sänger der Show, in der ich arbeitete, anbot, mich bei einigen Liedern zu begleiten. Ich war nur in der Lage, ein paar Lieder zu spielen. In dieser Nacht beschloss ich, eine Liste der Lieder zu erstellen, die ich aus dem Gedächtnis spielen konnte. Ich schaffte kaum ein Dutzend. Ich brachte sie in eine Reihenfolge und beschloss, die Liste nach und nach zu ergänzen. Die Idee war, die Melodie und die Harmonie zu lernen, ohne zu wissen, wie ich sie spielen wollte. Um ein Lied zu lernen, brauchte ich mehrere Stunden, um darüber nachzudenken und es auf verschiedene Arten zu spielen. Ein Jahr später hatte ich einige Termine mit Maria- no Heler in einem Bodegón in Villa Ortuzar. Ich nahm die Einladung an und stellte mich der Herausforderung, zum ersten Mal ein ganzes Konzert ohne Partitur zu spielen. Ich erinnere mich, dass ich an diesem Abend vor etwa zwanzig Gästen mehr Angst hatte als vor den tausend, die ich einige Monate zuvor (mit Noten zu meiner Verteidigung) gespielt hatte.

Diese ursprüngliche Liste von zwölf Themen wuchs und wuchs. Aber ich war immer dadurch eingeschränkt, dass ich jedes Thema nur in einem Ton kannte. Obwohl sich mein Gedächtnis zwischen meinem Kopf und meinen Muskeln entwickelte, öffnete mir meine Intuition langsam Türen.

2013 begann ich mein Studium der argentinischen Musik an der UNSAM. In Ramiro Gallos erstem Kurs, *Espacio creativo: Tango*, spielten wir alle *El choclo*. Fast alle von uns kannten ihn. Danach spielten wir *Arrabal amargo* in E. Zum Glück kannte ich es in dieser Tonart, weil ich es mit dem Victoria-Orchester gespielt hatte. Später bat Ramiro einige von uns, es in D zu spielen. Ich sagte ihm, dass ich es in dieser Tonart nicht kenne. Und er antwortete mir etwas sehr Wahres:

"Aber du hast es doch gerade gespielt!" Das führte zu Fragen, die mir wochenlang im Kopf herumspukten: Kennst du die Melodie, kannst du sie singen, kennst du die Akkorde?

Kennen Sie die Funktionen, die diese Akkorde erfüllen?

Ich erinnere mich, dass das Wort *Funktionen* alles für mich kompliziert machte.

Ich verstand zwar, worum es sich dabei handelte, konnte sie aber nur anhand einer Partitur rational analysieren. Er konnte die Funktionen nicht mit dem, was er hörte, in Verbindung bringen.

Ich erinnere mich an eine andere Vorlesung an der Universität, in der etwas ganz Einfaches erklärt wurde: Wenn für uns ein Moll-Akkord traurig und ein Dur-Akkord fröhlich klingt, können wir die gleichen Empfindungskriterien für andere Dinge verwenden. Genauso wie ein Dominant-Akkord angespannt und ein Tonika-Akkord beruhigend klingt. Obwohl es nicht immer einfach ist, jede von einem Akkord hervorgerufene Empfindung zu erkennen (oder besser gesagt, jede Funktion zu individualisieren), können wir durch die Arbeit an einem Akkord

Das ist auf lange Sicht möglich. Erst nach mehr als 10 Jahren als Berufsmusiker habe ich erkannt, dass Harmonie nicht vom Kopf her verstanden (und bearbeitet) wird, sondern durch Zuhören trainiert wird. Es ist der Wahrnehmungsmuskel, der durch tägliches Üben trainiert wird und nicht etwas, das man nur von der theoretischen Seite her angehen kann.

Alle intuitiven Musiker haben irgendwann in ihrer Karriere ihre Wahrnehmung und Sensibilität geschult, indem sie viel gespielt *haben*, im Allgemeinen mit Musik (es ist kein Zufall, dass im Englischen und Französischen das gleiche Wort für *spielen* und *spielen* verwendet wird). Meine Idee war es, denselben Forschungsprozess weitgehend allein zu beginnen.

So plante und adaptierte ich eine Arbeitsmethode und begann, jeden Tag eine Menge populärer Musik in verschiedenen Tonlagen zu spielen. Auf eine geordnete, aber zufällige Weise. Sobald ich mich mit einer Melodie in einer Tonart wohl fühlte, wechselte ich die Melodie oder die Tonart. Wenn ich mich zu wohl fühlte, war es sehr wahrscheinlich, dass das muskuläre oder mentale Gedächtnis ins Spiel kommen würde, und die Idee war, die andere Seite zu trainieren, die Intuition, den direkten Weg zwischen dem, was im Ohr klingt und dem, was man spielt.

Das erste Jahr war sehr trocken. Sehr trocken. Nach einigen Monaten war der einzige Fortschritt, den ich erkennen konnte, dass ich immer weniger Zeit brauchte. Auf jeden Fall brauchte ich sehr lange, um jedes Thema zu behandeln.

Das Bandoneon (ich beziehe mich auf seine traditionelle Tastatur) hat eine zusätzliche Komplikation. Wenn es darum geht, das zu spielen, was man im Ohr hört, hat jede Tonleiter und jeder Akkord sein eigenes einzigartiges Muster. Es gibt keine reproduzierbaren Gesten wie bei der Gitarre oder dem Klavier, denn auf dem Blasebalg hat jeder Ton, jeder Akkord und jedes Intervall ein anderes Muster. Das bedeutet, dass wir uns in jedem Ton üben müssen. Das heißt, wir müssen lernen, wie jede Melodie oder jeder Akkord klingt und wie er *gezeichnet wird*. Das erste, was mir auffiel, war, dass ich nach ein paar Jahren diese Art des Studiums am meisten genoss. Ich

brauche nichts weiter als einen Stuhl und das Bandoneon. Wenn ich auf diese Weise spielte, war ich zu 100% auf das konzentriert, was ich tat. Das ist nachweisbar, denn ohne Konzentration kann man einfach nicht spielen, das Muskelgedächtnis kann einem nicht helfen. Da es sich immer um neue Wege handelt, hat sich die Muskulatur noch nicht entwickelt. Manchmal kann man beim Lernen mit Notenblättern die Finger bewegen und lesen, während der Kopf teilweise woanders ist und man die Konzentration verliert. Bei der *intuitiven Arbeit* kann das nicht passieren, denn ohne Konzentration kommt das Lied nicht voran, da der Weg immer wieder neu ist.

Das erhöht die Studiendauer, weil es im Grunde die Zeitverschwendung vermeidet.

Energie durch Dekonzentration.

Nach und nach wurde ich ermutigt, Lieder in Tönen zu spielen, die ich nicht kannte, Sänger spontan zu begleiten und an schwindelerregenden Ensembles teilzunehmen. Immer mit einem gewissen Risiko und im Rahmen meiner

Möglichkeiten. Aber das Panorama öffnete sich mehr und mehr. Nach und nach hörte das Spielen oder Erlernen einer neuen Melodie auf, so viel Zeit in Anspruch zu nehmen.

Wie bei jeder gesprochenen Sprache lernt man mehr, sobald man sie ohne viel nachzudenken sprechen kann. Von da an wird das Lernen einfacher. Ich bin definitiv erst auf halbem Weg, aber es ist ein Weg, den ich gerne beschreite.

Ich habe viel über diesen Prozess nachgedacht, der in der Regel unbewusst abläuft, und ich habe mehrere Arbeitskonzepte und Ideen gewonnen, die ich gerne mit Ihnen teilen möchte. Die Verbreitung dieser persönlichen Forschung ist der Hauptgrund, warum ich beschlossen habe, sie in Form eines Buches zu veröffentlichen.

PLAN der arbeit

Obwohl die wichtigsten Hypothesen schon lange in meinem Kopf herumschwirrten, geschah dies zur gleichen Zeit, als ich die Forschung entwickelte und viele Bandoneonspieler und Musiker im Allgemeinen interviewte und konsultierte. Denn jeder Musiker versteht diese sehr persönliche Angelegenheit von einem anderen Ort aus.

Die Idee ist, die Arbeit in zwei Teile zu gliedern: Einerseits soll in einem ersten Teil auf die konzeptionellen Aspekte eingegangen werden, um das Thema der Studie in der Tiefe zu verstehen. Andererseits soll ein zweiter Teil hinzugefügt werden, in dem einige Wege oder Arbeitspläne für diejenigen vorgeschlagen werden, die sie beschreiten wollen. Dieser zweite Teil hat die Form eines Arbeitsbuchs mit Übungen, die keine lineare Lektüre erfordern, sondern als flexibles Material gedacht sind, das an die besonderen Bedürfnisse eines jeden Musikers angepasst werden kann.

1. Teil

konzeptionelle

Entwicklung

Kapitel 1 / Zwei Fähigkeiten

Ich denke, dass Intuition beim Musiker mit zwei miteinander verbundenen Fähigkeiten oder Fertigkeiten verbunden ist: einerseits die **Wahrnehmung**, das Erkennen dessen, was vor sich geht (und was ich tun will), aus der auditiven Vorstellungskraft, und andererseits die Entwicklung eines Artikulationssystems, um diese Informationen auf das Instrument, in diesem Fall das Bandoneon, übertragen zu können. Andererseits die Entwicklung eines **Artikulationssystems**, um diese Informationen auf das Instrument, in diesem Fall das Bandoneon, übertragen zu können.

entscheidend, um die Darbietung kontrollieren zu können.

WAHRNEHMUNG

Die Wahrnehmung, auch Audiowahrnehmung genannt, ist die auditive *Visualisierung* von Musik. Sie findet in deinem Inneren statt, in deinem *Kopf* und in deinem Körper. Wahrnehmung kann sich auf etwas beziehen, das wir hören, oder auf etwas, das wir uns vorstellen.

Das Lied mit seinem Rhythmus, seiner Harmonie und seiner Melodie ist so zu hören, wie wir das Wasser eines Flusses sehen können. Manchmal können wir den Hintergrund deutlich sehen, manchmal ist er etwas verschwommen und manchmal können wir fast gar nichts sehen. Auf dieselbe Weise nehmen wir alles wahr, was in einem Lied vor sich geht, oder wir verstehen nur einen Teil davon. Beethoven konnte die gesamte Neunte Symphonie in seinem Kopf hören und verstehen, als er sie schrieb, ohne dass er sie spielen musste, um sie zu hören (was er nicht konnte, weil er taub war, als er sie schrieb). Viele Musiker können etwas hören und es sofort verstehen. Genauso ist es mit Dingen, die man sich vorstellt (eine Komposition, ein Arrangement, eine Melodie oder ein Akkord), ihr *Klangbild* ist absolut klar. Oft ist dieses Bild unscharf, und wir müssen es noch einmal spielen oder hören, um es klar zu machen. Zu anderen Zeiten verstehen wir fast nichts von dem, was vor sich geht. Dies hängt von unseren Fähigkeiten und unserer Ausbildung ab, vor allem aber auch von der jeweiligen Musik und davon, wie sehr wir an ihre Sprache gewöhnt sind.

Im Gegensatz zu dem, was viele Musiker und Studenten glauben, ist diese Wahrnehmung antrainiert. Oft wird eine Fähigkeit, die in jungen Jahren oder mit unorthodoxen Methoden trainiert wurde, als *Talent* getarnt. Jeder von uns kann daran arbeiten und trainieren, das Wasser in den *Klangbildern*, die wir in unserem Alltag hören, langsam zu klären.

Ich höre seit einiger Zeit eine sehr treffende Aussage. Es gibt Musiker, die vor dem Spielen zuhören, andere, die in dem Moment zuhören, und wieder andere, die nach dem Spielen zuhören. Diejenigen, die es vorher tun, haben eine klare Vorstellung davon, was sie spielen werden. Diese Vorstellung von dem, was man spielen wird, ist

ARTIKULATION

Die Artikulation ist die Umsetzung dieser abstrakten Musikwahrnehmung in eine konkrete musikalische Sprache auf dem Instrument. Diese Artikulation beginnt in unserem Körper, erzeugt aber ein konkretes Klangmaterial, das vom Ohr zu uns zurückkommt. Wie bei der Wahrnehmung ist diese Artikulation ein geschultes Wissen in unserem Körper und Geist, das es uns ermöglicht, eine musikalische Idee in ein konkretes Klangergebnis umzusetzen. Es ist eine Sache, die Harmonie eines G-Dur zu hören und eine andere, den Akkord in der Materialität der Tasten spielen zu können. Es ist eine Sache, die Melodie eines Tangos klar zu hören und eine andere, sie in die Finger zu bringen.

Ich persönlich glaube, dass es sehr schwierig ist, Wahrnehmung und Artikulation getrennt voneinander zu entwickeln oder auszubauen. Unsere Wahrnehmungsfähigkeit kann sich parallel zu unserer Beziehung zum Instrument entwickeln, wie es bei den vielen Pianisten, Gitarristen (oder anderen Instrumentalisten) der Fall ist, die zum Bandoneon kommen, nachdem sie auf ihren vorherigen Instrumenten bereits einen langen Weg in der Wahrnehmung unserer populären Musik zurückgelegt haben. Diese Musiker können oft verstehen, was vor sich geht oder was sie tun wollen, aber sie müssen noch die Muskeln entwickeln, um es auf dem Bandoneon konkret umsetzen zu können. Andererseits ist es oft möglich, dass der Artikulationsmuskel stark trainiert ist (Wissen über Akkorde, Umkehrungen, Tonleitern, Arpeggien), aber nicht so sehr in dem Klangbild, das uns erlaubt, Dinge zu hören, bevor wir sie spielen.

Die Bandoneonspieler dieser neuen Generationen sind es gewohnt, im Alltag viel zu lesen. Das ist an sich weder schlecht noch gut. Das Lesen kann mit einer musikalischen Wahrnehmung der Musik einhergehen, die vor der Aufführung geschrieben wurde, oder es kann einfach ein Code sein, der uns sagt, was wir spielen sollen, ohne dass es in uns nachklingt. Die Idee ist, dass wir parallel zu dieser traditionellen Arbeit anstreben, dass unser Lesen immer bewusster wird. Das heißt, dass wir uns vorstellen können, was wir lesen, bevor es erklingt. Dadurch können wir die Phrase, die wir spielen wollen, vorwegnehmen und so wählen, wie wir sie spielen wollen.

Kapitel 2 / Drei Elemente

Im Großen und Ganzen kann Musik als ein zweidimensionales **Thema**¹ verstanden werden, bei dem drei wesentliche Elemente eine Rolle spielen:

Eine Harmonie

B Melodie

C Rhythmus

Die Harmonie ist *vertikal*, d. h. es handelt sich um gleichzeitige Noten, die in der Partitur übereinander geschrieben werden. Die Melodie ist *horizontal* und bezieht sich auf aufeinanderfolgende Noten, die nacheinander geschrieben werden. Beim Rhythmus geht es darum, die Reihenfolge zu verstehen, in der diese Abfolge stattfindet, und die Struktur ist der Ort, an dem dies geschieht.

Über diese Konzepte hinaus sage ich gerne, dass Harmonie im Kopf schweben muss, Melodie gesungen werden muss und Rhythmus im Körper nachhallt. Diese Empfindungen, von denen ich spreche, werden durch Spielen und Hören geschult. Es gibt keinen rationalen Weg, um diese Konzepte zu verstehen, denn obwohl sie mit Worten definiert werden können, sind sie Teil einer Parallelwelt, der musikalischen Welt, in der es keine gibt. Es ist, als ob man Farben in einem Raum ohne Licht erklären und verstehen könnte.

HARMONIE

Die Harmonie ist das Universum der Akkorde und ihrer Verbindungen. In der Regel wird sie als *vertikaler* Aspekt verstanden (das Universum der gleichzeitig erklingenden Noten), aber manchmal kann sich die Harmonie auch auf methodische Weise, in Arpeggien, entfalten. In der Musik hat sich die Harmonielehre auch zu einer *Wissenschaft* entwickelt, die sich mit der Bildung von Akkorden und deren ausgewogener Kombination beschäftigt. In der populären Musik wird sie aufgrund ihrer Funktion in Bezug auf die Melodie manchmal als *Begleitung* bezeichnet.

Wenn wir von intuitiver Harmonie sprechen, konzentrieren wir uns auf die Wahrnehmung des vertikalen Klanguniversums, das die Melodie umgibt, was wir auch als *harmonische Funktion* bezeichnen können, weil wir dies in Bezug auf ein tonales Universum tun.

besteht, die zu m Grundton hinzugefügt werden, kann sie auf der Wahrnehmungsebene als paralleles Element verstanden werden, das die Klänge und Instrumente unterscheidet, die die Klangumgebung bilden, in die wir eintauchen.

(1) Zu diesen drei Elementen fügt der Bandoneonist Gaspar Müller ein weiteres hinzu: die Intensität. Die Intensität hilft uns, Artikulationen und Stille zu verstehen (als einen Raum von Null-Intensität). Die *Klangfarbe* könnte auch *als ein* Element hinzugefügt werden, das es uns ermöglicht, uns innerhalb einer Klangpalette zu positionieren. Obwohl die Klangfarbe aus den unterschiedlichen Intensitäten der Obertöne

Harmonie zu erkennen und intuitiv im Universum der populären Musik zu nutzen, ist ein Wissen, das sich aufschlüsseln lässt:

1 / Intuitives Wissen über die Harmonie des Liedes

Es geht darum, vor allem die harmonische Ebene des Liedes zu kennen, das wir spielen. Wenn wir uns auf den Song beziehen, meinen wir nicht eine bestimmte Partitur oder eine bestimmte Version. Dieses Wissen im Allgemeinen wird durch die vielen Male, die wir das Lied hören und spielen, genährt. Es ist etwas, das durch die Entwicklung und Erweiterung des *Repertoires* trainiert wird. Dieses Wissen wird nicht immer ganz klar und bewusst vermittelt, aber oft wird der harmonische Pfad intuitiv erkannt, während das Lied gespielt wird. In gewisser Weise ist dieses Wissen die Echtzeit-Wahrnehmung der harmonischen Gegenwart und Zukunft des Stücks, während es gespielt wird. Man kann auch die Harmonie aus ihrer Entwicklung vorhersagen. Aber nicht immer ist die Richtung, in die das Lied geht, eine alltägliche, oft gibt es überraschende harmonische Drehungen und Wendungen.

2 / Kenntnis der erwarteten harmonischen Struktur je nach Rhythmus oder Genre, das man spielt.

Es gibt viele Informationen, die man aus der harmonischen Sprache der einzelnen Rhythmen unserer populären Musik gewinnen kann. So haben Tangos erwartete melodische und harmonische Wendungen, und dasselbe geschieht mit Chacareras, Chamamé oder Zambas. Dieses Wissen wäre die Fähigkeit, die Harmonie intuitiv aus der Kenntnis des Genres (und nicht des spezifischen Liedes wie in Punkt 1) vorherzusagen.

3 / Fähigkeit, die tonale Harmonie auf dem Bandoneon zu beherrschen und zu verstehen.

Tonalität ist eine Möglichkeit, die Noten, Akkorde und Tonleitern in einer Reihenfolge zu verstehen, die sich aus ihrer Beziehung zur Tonika oder zum tonalen Zentrum ergibt. Jede Note und jeder Akkord klingt anders, je nach der Tonalität, in der wir spielen. Die argentinische Populärmusik ist grundsätzlich tonal, das heißt, sie wird in einem System gespielt, das in Bezug auf ihre Tonalität organisiert ist. Das Lied wird nicht immer in der gleichen Tonart gespielt. Wenn die Tonart geändert wird, sind die Akkorde und Noten der Melodie anders, aber es ist immer noch das gleiche Lied.

Dies ist eine spezifische und komplexe Arbeit auf der Neon-Seite, weil jede Tonalität ihre eigenen spezifischen Karten hat.

auf dem Instrument. Folglich kann der Weg zur Kenntnis der Tonalität nicht beschriftet werden, wenn er nicht von einer gewissen intuitiven Gestik begleitet wird, die man kennen muss. Dieses Wissen wird durch Übung erworben.

Gleichzeitig wird dieses Wissen durch die für das Bandoneon spezifischen harmonischen Werkzeuge ergänzt. Der traditionellste und orthodoxeste Weg ist der über die *Grundakkorde* in der linken Hand. Aber es gibt auch andere Wege, sie zu entwickeln:

- Erweiterungen
- Investitionen
- Arpeggien
- Akkorde in geschlossenen Lagen

Obwohl wir im Allgemeinen dazu neigen, bei Harmonie an die linke Hand zu denken, ist es sehr interessant, mit der gesamten Klangpalette des Bandoneons an Harmonie zu arbeiten, wobei beide Hände interagieren und Teil davon sind.

Wir können hier auch die Fähigkeit einbeziehen, harmonische Substitutionen und Ersetzungen zu behandeln.

MELODY

Eine *Melodie* ist eine Abfolge von Klängen oder Tonhöhen, die als ein Ganzes wahrgenommen wird. Sie entfaltet sich in einer linearen Abfolge, d. h. im Laufe der Zeit. Sie muss in gewisser Weise leicht zu erkennen sein und einen Sinn für Anfang und Ende erzeugen, der eine Einheit definiert, als wäre sie ein Satz, der in einer bestimmten Sprache gesprochen wird.

1 / Die melodische Wahrnehmung ist die *Klangvorstellung*, die wir von der Melodie haben. Sie ist das, was in unseren Ohren **klings**. Deshalb ist diese Wahrnehmung mit dem Singen verbunden, denn das Singen ist vielleicht der direkteste intuitive Kanal für die Musik, die in unserem Kopf mitschwingt. Kenne ich die Melodie?

Habe ich eine klare Vorstellung davon, oder gibt es Zeiten, in denen ich nicht so klar bin?

Im Allgemeinen verwenden wir die Stimme, um zu überprüfen, ob wir die Melodie richtig wahrnehmen können. Dieses Verfahren ist zweifelsohne das direkteste und empfehlenswerteste. Es ist jedoch nicht immer vollkommen effektiv, denn obwohl das Singen etwas ist, das wir von Kindheit an intuitiv und natürlich trainieren, beherrschen wir die Stimme als Instrument (das unser eigener Körper ist) nicht immer. Deshalb ist es zwar in der Regel notwendig, die Wahrnehmung mit dem Singen zu verbinden, aber in manchen Fällen kann die Wahrnehmung, die in uns stattfindet, mit diesem Instrument realisiert und geschult werden.

Ich kann eine Melodie auch **denken**, das heißt, ich kann ihre Zeichnung in meinem Kopf erkennen. Die Verinnerlichung einer Melodie ist etwas sehr Komplexes, das man begrifflich fassen muss. Sie ist eine Folge von Intervallen und hat daher eine materielle und

analysierbare Seite. Wo beginnt sie in Bezug auf die Harmonie?

Welchen Arpeggio- oder Intervallpfad verwenden Sie?

Eine Melodie zu kennen, ist zwar ein komplexer Begriff, aber rational gesehen ist sie eine Abfolge von Intervallen. Sie hat also eine materielle und analysierbare Seite. Dieser Weg ist viel länger und komplexer, insbesondere die Melodie ist leichter mit dem Ohr als mit dem Kopf zu erfassen. Es gibt jedoch einige Tricks, die oft wirksam sind, wie z. B. zu wissen, auf welcher Note des Akkords die Melodie beginnt. Oder je nach Genre die erwarteten melodischen Wendungen zu kennen.

2/ Der zweite Schritt ist die konkrete **Ausführung**: Kann ich die Musik, die ich wahrnehme, spielen? Kann ich das Gleiche in einer anderen Tonart tun? Hilft mir mein Muskelgedächtnis? Im Grunde geht es bei der Aufführung darum, die Klangidee in meinem Kopf in eine Handbewegung zu verwandeln, die konkrete Klänge erzeugt.

Wir werden eher von einer *melodischen Ebene* als von einer Methode sprechen. Denn der Schwerpunkt liegt auf der intuitiven Art und Weise, in der die Noten erzeugt werden. Während der intuitive Prozess im Allgemeinen in einer vollständigen Abfolge von Intervallen (einer ganzen Melodie) stattfinden kann, kann es auch sein, dass dieser Prozess in Teilen, in Abschnitten oder von Intervall zu Intervall stattfindet.

Wenn wir jedoch von der Ebene der konkreten Ausführung der Melodie sprechen, sind wir mit dem Bandoneon mit einer komplexeren Angelegenheit konfrontiert. Denn jede Tonleiter wird auf einer anderen räumlichen Ebene gezeichnet. Es gibt praktisch keine mechanischen Gesten im Zusammenhang mit den Intervallen. Das bedeutet, dass jede Tonleiter/Tonalität auf eine andere Art und Weise ausgearbeitet werden muss.

besondere Weise.

Bei anderen Instrumenten können Intervalle und Melodien als mechanische Gesten verstanden werden, die sich irgendwie auf andere Tonarten übertragen lassen. Auf der Gitarre oder der Geige lassen sich viele Bewegungen chromatisch fast exakt übertragen (nur die zurückgelegte Strecke würde etwas kleiner oder größer sein). Auf dem Klavier ist es über die durch die weißen und die Nebentasten gegebenen Veränderungen hinaus auch relativ einfach, mechanische Reflexe für ein intuitives Spiel zu trainieren. Dasselbe gilt für das Knopfakkordeon (oder das so genannte *chromatische* Bandoneon, bei dem die Möglichkeiten für mechanische Gesten auf 3 reduziert sind, weil die Tasten in Diagonalen von drei Tasten angeordnet sind).

Die Anordnung der Tasten auf dem Bandoneon ist relativ zufällig. Am einfachsten lässt sich die Anordnung der Tasten vielleicht verstehen, wenn man sie als eine historische Konstruktion betrachtet. Die ersten Tasten der ursprünglichen Bandoneons, die weniger Töne enthielten, waren dazu gedacht, einige wenige Töne mit einer Logik des Öffnens und Schließens im Sinne der Tonika-Dominante zu spielen. Als das Instrument immer komplexer wurde, wurden die Tasten hinzugefügt und in einer Fortsetzung dieser ursprünglichen Reihenfolge angeordnet. Wie eine antike Stadt, die sich ohne Planung aus ihrem historischen Zentrum heraus entwickelt. Auf diese Weise hat die Umwandlung des Bandoneons in ein chromatisches Instrument die

ursprüngliche Ordnung komplexer gemacht und den Entwurf der Notenkarte verändert, sowohl in Bezug auf die ursprüngliche Ordnung als auch in Bezug auf die chromatische Ordnung.

Die Karte hört auf, in unseren Köpfen zufällig zu sein, wenn wir sie studieren und in unser Wissen einbeziehen. Die Landkarte hört auf, in unseren Köpfen zufällig zu sein, wenn wir sie studieren und in unser Wissen einbeziehen. Es ist auch klar, dass es sehr schwierig ist, an melodische oder harmonische Gesten auf dem Bandoneon zu denken, die in anderen Tonarten reproduziert werden können.

Deshalb ist es notwendig, in verschiedenen Tonarten zu üben, um die Intuition beim Vortrag zu entwickeln. Die Geste in jeder Tonart zu erarbeiten und zu entwickeln. Logischerweise setzt dies die Kenntnis der melodischen Karte der Tonleiter voraus, in der wir an dem Lied arbeiten werden. Aber die Melodie geht immer über die Zeichnung der Tonleiter hinaus. Denn die melodische Ebene der populären Musik enthält auch Basslinien und Appoggiaturen mit vielen Noten, die sich der Zeichnung der spezifischen Tonleiter entziehen.

Jede Tonart unterscheidet sich nicht völlig von der anderen. Der Sprung von C nach F bleibt derselbe, egal ob wir uns in C-Dur, F-Dur oder d-Moll befinden. Aber da sich die Funktion dieses Quintsprungs in der jeweiligen Tonart ändert, wird das Gefühl, das wir auf die Tastatur übertragen wollen, anders sein.

Ich denke, dass dieser Prozess von einem tonalen Zentrum aus erfolgen kann (alles ist in Bezug auf die Tonleiter und die Tonalität, in der wir uns befinden, geordnet) oder er kann auch von Intervall zu Intervall erfolgen, wobei jede Note der Startschuss für die nächste ist. Logischerweise treten diese beiden Prozesse auch in Kombination auf.

Wie arbeitet und entwickelt man die Ausführung von melodischem Material auf dem Bandoneon? Ich denke, der Schlüssel ist, dass man immer bewusst arbeiten muss (entweder gedanklich oder intuitiv), da es entscheidend ist, von der Kontrolle der Elemente auszugehen. Damit dies möglich ist, sollte man mit einigen wenigen Elementen beginnen, die man kontrollieren kann. Eine einfache Melodie oder ein Muster, das wir verstehen und klar im Ohr wahrnehmen können. Entscheidend ist, dass wir innerhalb der Grenzen unseres Kontrollbereichs arbeiten. Wir dürfen die Grenze nicht überschreiten, aber wir müssen uns immer wieder an die Grenze herantasten. So können wir langsam unsere eigenen Grenzen erweitern und uns immer wohler mit komplexeren Melodien fühlen.

Das Wichtigste bei diesem melodischen Lernprozess ist, nicht im Muskelgedächtnis gefangen zu sein. Deshalb ist es notwendig, in kontinuierlicher Bewegung zu arbeiten und die Übung nicht viele Male in der gleichen Tonart zu wiederholen. Der Wechsel des Tons oder der Melodie ermöglicht es uns, uns einer ständigen Herausforderung zu stellen. Diese Herausforderung zwingt uns dazu, konzentriert und mit dem, was wir tun, verbunden zu sein. Und diese Verbundenheit mit dem, was wir tun, ist das Training, das es uns ermöglicht, voranzukommen und unsere Grenzen des Wissens zu erweitern.

Auch wenn es unmöglich oder unüberschaubar erscheinen mag, an der Geste jedes Intervalls in jeder Tonart zu arbeiten, ist es manchmal überraschend, die Lernfähigkeit unseres eigenen Körpers zu erkennen. Jedes Mal, wenn wir ein einzelnes Lied (in einer bestimmten

Tonart) üben, folgen wir vielen Pfaden, die sich, wenn wir sie konzentriert spielen, in unserer Gewohnheit festsetzen und zu einem Teil unseres Körpers werden.

für ein nächstes Mal zur Verfügung (sei es dieses Lied oder ein anderes, das zum Teil den gleichen Weg geht).

Auf diese Weise verwandelt sich der Quantensprung von C nach F, der in unserem Kopf mitschwingt, langsam in eine intuitive körperliche Geste, die mich direkt von einer Tonart in die andere bringt (ohne darüber nachzudenken, ob ich C oder F spiele oder insbesondere, ob der Sprung eine Quarte ist).

Ein weiteres Problem ist der **Fingersatz**: Ist es möglich, beim melodischen Spiel einen intuitiven Fingersatz zu erreichen? Ich denke, dass der Fingersatz auf dem Bandoneon ein sehr komplexes Universum ist. Mit einem fast unendlichen Spektrum an Bewegungen angesichts des Layouts der Tastatur und nur vier Fingern ist der Fingersatz auf dem Bandoneon ein sehr komplexes Universum für den Bandoneonspieler. Intuitives Fingerspiel kann trainiert werden. Die Gewohnheit, die sich aus der sukzessiven und bewussten Arbeit mit dem richtigen Fingersatz ergibt, ermöglicht es, dass die Wahl der Finger eine automatische Lösung für die große Mehrheit der Fingersatzkonflikte darstellt.

Oft sind die mechanisch-musikalischen Gesten im Spiel, die durch das Training erreicht werden, mit dem Fingersatz, mit dem wir sie erarbeitet haben, fest verbunden. Dies ist einer der Gründe, warum es normalerweise empfohlen wird, an Tonleitern zu arbeiten. Tonleitern (oder Arpeggien oder Patterns) ermöglichen es, die Hand so zu trainieren, dass sie intuitiv die auftretenden Fingersatzprobleme *lösen* kann.

Ein Tipp beim Studium dieses Punktes ist, sich auf den Klang zu konzentrieren. Dies ist die umfassendste Art, der melodischen Linie Aufmerksamkeit zu schenken. Wenn wir auf die Details unseres Spiels achten, können wir uns besser konzentrieren und wahrnehmen und so unsere Studienzzeit verbessern.

Rhythmus

Wie wir bereits gesagt haben, ist der Rhythmus eine Idee, um die Reihenfolge zu verstehen, in der sich die Melodie abspielt, und auch die zeitliche Struktur, in der sie stattfindet. Manchmal ist das rhythmische Universum ein vergessener Aspekt des intuitiven Universums. Die rhythmische Ebene ist grundlegend, sowohl für die Aufführung in der populären Musik als auch in der Improvisation.

1 / Wenn wir von rhythmischer **Wahrnehmung** sprechen, beziehen wir uns auf das rhythmische Bild, das wir von dem haben, was wir spielen werden. Sei es das spezifische rhythmische Bild der melodischen Phrase oder das rhythmische *Umfeld*, in das sie eingefügt ist.

Oft haben wir keine ganz klare Vorstellung von dem Rhythmus, den wir spielen wollen. Die Idee ist, wie auf der melodischen und harmonischen Ebene, an der Wahrnehmung und dem Bewusstsein für den Rhythmus zu arbeiten. Die Fähigkeit, sich in unserem Kopf klar vorzustellen, wie er klingt. Egal, ob es sich um den Rhythmus der Melodie oder der *Begleitung handelt*.

2 / Die zweite Ebene, die der **Aufführung**, ist das, was ich *rhythmische Diktion* nennen würde. Das ist die Fähigkeit, die rhythmische Einheit genau und klar in unsere Finger (und unsere Musik) zu übertragen. In diesem Fall geht es um die Besonderheiten der genauen und pulsierenden Bewegung der Finger, unabhängig von der Note, auf der sie spielen.

Obwohl allgemein angenommen wird, dass die rhythmische Diktion relativ automatisch erfolgt, ist dies bei weitem nicht der Fall. Vor allem das gleichmäßige Spielen mit verschiedenen Fingerkombinationen erfordert viel Training. Nach meiner Erfahrung verbessert sich die rhythmische Diktion auf dem Bandoneon, wenn wir mit einem perkussiveren Anschlag und Muskeltonus in der Bewegung arbeiten.

Der Rhythmus sollte auch außerhalb der Band erarbeitet werden (auf einem anderen Instrument, durch Schlagzeugspielen mit verschiedenen Körperteilen oder durch das Erzeugen von Tönen mit dem Mund). Das Klavier und andere Instrumente, die eine perkussivere Artikulation ermöglichen, sind sehr effektiv, um die rhythmische Fähigkeit unserer Finger zu trainieren.

Eine der größten Komplexitäten der rhythmischen Diktion ist die Unabhängigkeit, wenn mehr als ein Rhythmus in unserem Spiel vorhanden ist. Meiner Erfahrung nach ist es wichtig, die intuitiven Übungen innerhalb eines rhythmischen Rahmens durchzuführen. Für jeden Stil oder Rhythmus, den wir spielen, gibt es bestimmte Muster und Regeln, die wir anwenden sollten. Dies gilt sowohl für die melodische als auch für die rhythmische Ebene der Begleitung.

In der ersten Zeit ist es sehr wichtig, die rhythmischen Strukturen der Stile, die wir spielen wollen, bewusst zu verstehen und zu erarbeiten. Das wird uns ermöglichen, rhythmisch an der richtigen Stelle zu sein, wenn wir mit anderen Musikern spielen. Es ist wichtig, zu überprüfen, ob man den Rhythmus, den man spielen will, auch sagen kann.

In der Folklore wird die Zamba in der Regel in einem *Rhythmus* gespielt, der oft implizit in der Musik enthalten ist. Wir können zum Beispiel einer Gitarre und einem Bandoneon zuhören, die eine Zamba spielen, und obwohl keiner der beiden Musiker den *Zamba-Rhythmus* spielt, ist er in den Köpfen der beiden Musiker implizit vorhanden. Das ist die Sprache, die es ihnen ermöglicht, zusammen zu spielen.

Wenn wir Folklore spielen, empfehle ich, im Studio eine Bassdrum-Basis oder eine Referenz auf der Gitarre für die Begleitung zu verwenden. Auch das Üben der großen Trommel parallel zum Bandoneon, um die Struktur des jeweiligen Rhythmus von einem anderen Standpunkt aus verstehen zu können. Die Bombo ist das wichtigste Perkussionsinstrument in unserer Folklore (aus dem Nordwesten) und sorgt dafür, dass wir das Genre mit seiner spezifischen Klangfarbe von der Wurzel des Rhythmus an verstehen. Die Arbeit mit einem Perkussionsinstrument ermöglicht es uns, uns auf weniger Elemente zu konzentrieren. Die Begrenzung der Elemente führt zu einem spezifischeren Werk.

Bei der Arbeit an unserem intuitiven Anschlag empfehle ich die häufige Verwendung des Metronoms und rhythmischer Basen (einige perkussive Loops) sowie einiger spezifischer Transportbasen (*Play Along-Basen* sind im Jazz sehr verbreitet). Einer der Schlüssel zum Rhythmus ist es, die Pausen als Bestandteil der melodischen Idee zu betrachten. Als eine Möglichkeit der Übung

Es ist sehr nützlich, die Stille mit der Stimme zu zitieren.

Erinnern wir uns daran, dass jeder Rhythmus in unserer populären Musik auf der Grundlage eines Pulses funktioniert, in dem er aufrechterhalten wird.

Kapitel 3 / Speicher

Das Gedächtnis kann als die Fähigkeit definiert werden, sich an Informationen zu erinnern, sie zu behalten und abzurufen, um sie später abrufen und nutzen zu können. Das Gedächtnis ist ein kompliziertes Informationsverarbeitungssystem, das durch Prozesse der Speicherung, Kodierung, Konstruktion, Rekonstruktion und des Abrufs von Informationen funktioniert. Für Darsteller ist das Gedächtnis eine der Fähigkeiten, die während der Darbietung die größte Anstrengung erfordern, da sie die Kontrolle und das Gleichgewicht über ihre geistigen Ressourcen behalten müssen. Es handelt sich um eine Technik, die durch intensives Training erlernt wird.

Gedächtnistypen, die sich beim Musizieren artikulieren: Sie funktionieren im Allgemeinen in Kombination.

1 / Muskel- oder Bewegungsgedächtnis. Das Muskelgedächtnis funktioniert, indem es motorische und taktile Empfindungen in unserem Gehirn fixiert. Wenn wir eine Reihe von Bewegungen mehrmals wiederholen, arbeiten wir damit und können dadurch die Geschicklichkeit entwickeln, komplexe Passagen zu spielen, ohne über jede der Bewegungen nachzudenken. Die mechanische Geste wird durch eine körperliche Bewegung erreicht, die fast unabhängig vom Bewusstsein ist. Ein solches *körperliches* Gedächtnis kann durch wiederholtes Üben der Bewegung entstehen.

2 / Visuelles Gedächtnis. Die Bewegung wird durch das *Lesen* des physischen Bildes erreicht, das aus der Partitur in Erinnerung geblieben ist. Oder es geschieht auch durch visuelles Erinnern an bestimmte Positionen oder Tasten auf der Tastatur.

3 / Rationales/nominales/analytisches Gedächtnis. Die Bewegung wird durch ein rationales oder begriffliches Wissen über die Note, das Intervall oder ihre Beziehung zum harmonischen Hintergrund erreicht.

4 / Musikalisches oder auditives Gedächtnis. Die Bewegung entsteht aus dem Klangbild, das im Ohr gespeichert ist. Man spielt aus dem, was im Ohr klingt. Dieses Gedächtnis braucht eine zusätzliche Kapazität. Da man sich an die Noten nicht als Noten, sondern als Klang erinnert, muss man in der Lage sein, dieses Bild auf das Instrument zu übertragen, und das bedeutet, dass man irgendwie entscheiden muss, welche Tasten die Töne sind, die mit uns resonieren. Im Gegensatz zu anderen Instrumenten gibt es keine Kapazität für eine vollständig gestische Wiedergabe.

Barbacci untersuchte diese Aspekte und fügte ein weiteres Gedächtnis hinzu, das er *emotionales Gedächtnis* nannte. Er stützte sich auf zahlreiche Studien und kam zu dem Schluss, dass Emotionen ein entscheidender Faktor

für das Gedächtnis und insbesondere für das Abrufen von Erinnerungen (einschließlich Musik) sind.

Der italienische Komponist und Pianist Alfredo Casella (1883-1947) sagte, dass "eine Komposition, die man nicht im Kopf behält, nicht vollständig assimiliert wird" (NAGY, 2014, S. 1).

Ich glaube, dass die Konzentration und die Emotionen beim Spielen, d.h. die Präsenz bei jeder Note, die wir spielen, der entscheidende Faktor ist, der zu unserem Lernen und Gedächtnis beiträgt. Jede Art von Gedächtnis funktioniert auf eine bestimmte Art und Weise, und im Allgemeinen sind alle Erinnerungen miteinander verbunden.

Das Spielen aus dem Gedächtnis trägt zu einer besseren Konzentrationsfähigkeit bei (man muss nicht mehr lesen, was man spielt). Dies wiederum geht im Allgemeinen mit einer stärkeren Assimilation des Werks und sogar mit einer größeren Anziehungskraft einher, die der Interpret auf das Publikum ausübt.

Das muskuläre Gedächtnis ist mittel- bis langfristig unzuverlässig. Das musikalische oder auditive Gedächtnis erfordert eine gründliche und langfristige Arbeit, vor allem mit dem Bando-Neon wegen der besonderen Verteilung der Noten auf der Tastatur.

Das musikalische Gedächtnis kann für eine bestimmte Melodie oder Harmonie einfach sein, aber es ist oft sehr viel komplexer, wenn es um Positionen mit vielen parallelen Noten geht. In diesen Fällen ist es oft ratsam, eine Ergänzung mit Muskelgedächtnis und rationalem Gedächtnis anzustreben.

wie traBelt man mit dem GEDÄCHTNIS?

Der beste Weg, unser Gedächtnis zu trainieren, ist, es zu trainieren. Das **muskuläre** oder physische **Gedächtnis** entwickelt sich auf natürliche Weise durch Wiederholungen. Das Bewusstsein ist an diesem Prozess beteiligt, aber nicht so sehr. Irgendwie lernen die Hand und die Finger Bewegungen aus Gewohnheit. Indem wir eine Bewegung nacheinander auf die richtige Weise wiederholen, können wir sie uns einprägen. So können wir uns ein Stück durch Wiederholung einprägen. In diesem Fall ist es sehr wichtig, beim Üben die Parameter einzuhalten. Das heißt, an denselben Stellen zu öffnen und zu schließen. Achten Sie darauf, dass der Fingersatz immer derselbe ist, versuchen Sie, die subtilen Bewegungen der Hand genau nachzuvollziehen.

Wie können wir vermeiden, dass sich unser Muskelgedächtnis übermäßig entwickelt und wir schließlich davon abhängig werden? Irgendwie ist das Muskelgedächtnis auf lange Sicht viel weniger zuverlässig. Wenn wir uns nur auf das Muskelgedächtnis verlassen, wird es sehr schwierig sein, ein Problem zu lösen, wenn es versagt. Um das Gedächtnis zu verstehen und mit ihm zu arbeiten, müssen wir mit unserem rationalen und musikalischen Gedächtnis zusammenarbeiten. Dazu ist es nützlich, das Stück, das wir spielen wollen, zu verstehen und viele seiner Passagen singen zu können. Eine Möglichkeit, den Weg des Muskelgedächtnisses zu entflechten, besteht darin, die Aufführung nicht immer an der gleichen Stelle zu beginnen.

Wenn das Universum zu groß ist, kann es nur durch das Muskelgedächtnis abgedeckt werden. Um mit den anderen Erinnerungen zu arbeiten, müssen wir mit einem überschaubaren Universum arbeiten, innerhalb der Grenzen unserer Kontrollzone.

Kapitel 4 / Kontrapunkt

Es ist sehr wichtig, den Kontrapunkt als grundlegendes Element des intuitiven Bandoneons nicht außer Acht zu lassen. Obwohl die kontrapunktische Konstruktion von der melodischen, harmonischen und rhythmischen Intuition genährt wird, können wir nicht aufhören, sie als eine separate Einheit zu betrachten.

Kontrapunkt kann definiert werden als die Schaffung von musikalischen Linien, die sich unabhängig voneinander bewegen, aber harmonisch miteinander verbunden sind. In der populären Musik können wir Kontrapunkt als die Schaffung einer oder mehrerer melodischer Linien verstehen, die parallel und unabhängig von der Melodie verlaufen, aber eine Beziehung zu ihr aufrechterhalten.

Kontrapunkt ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in populären Liedern oder Kompositionen keine Selbstverständlichkeit. Er ist auch ein wesentlicher Bestandteil des intuitiven Spiels.

Es gibt verschiedene Arten, wie dieser Kontrapunkt entsteht:

1 / Eine Möglichkeit, dies zu entwickeln, ist das Spielen von Links über melodische Pausen (die sich manchmal ein wenig mit der Melodie überschneiden). Eine *Antwortmelodie*, die die von der Hauptmelodie hinterlassenen Ruhepausen ausfüllt.

2 / Entwicklung als parallele melodische Linie, undeutlich, die wir *contracanto* nennen könnten. Im Allgemeinen mit vielen langen Noten, um nicht von der Melodie abzulenken. In Tangoarrangements werden einige dieser Linien gewöhnlich nach dem *Besonderen* benannt. Diese Linien können intuitiv konstruiert werden.

3 / Entwicklung als Basslinie. Die Basslinie ermöglicht es im Allgemeinen, Harmonien zu verbinden und so die Begleitung als Einheit aufzubauen. Sie entwickeln sich im Allgemeinen absteigend oder aufsteigend. Dieser Weg bietet eine Einschränkung (man muss die Harmonie aus den von dieser Richtung vorgeschlagenen Bässen aufbauen), aber diese Einschränkung ist nur eine Gelegenheit, neue Umkehrungen und harmonische Farben zu entdecken und zu verwenden, um die Begleitung zu entwickeln.

4 / Außerdem kann, besonders im Tango, ein rhythmischer Kontrapunkt auftreten. Dabei handelt es sich um eine artikulierte melodische/rhythmische Linie oder ein Muster, das mit der Hauptlinie kontrastiert, die in einer verbundenen Weise gespielt wird. Im Bandoneon sind diese rhythmischen Kontrapunkte auch Mittel zur Entwicklung der Harmonie. Andererseits kann man auch von Kontrapunkt sprechen, wenn man sich auf die *Stimmen bezieht*, d. h. auf die melodischen/rhythmischen Linien, die im Kontrast zu

der verbunden gespielten Hauptlinie stehen.

Das Bandoneón ist ein sehr beliebtes Instrument in der argentinischen Folklore, und es ist ein sehr beliebtes Instrument in der argentinischen Folklore. Mit dem Bandoneón werden diese *intuitiven Stimmen* in der argentinischen Folklore sehr stark entwickelt. Im Allgemeinen halten sie eine Beziehung von 3. und 6. zur Melodie, um die zweite Stimme innerhalb des harmonischen Universums des Liedes zu halten. Obwohl dieser Prozess in der Regel in der linken Hand stattfindet, kann es vorkommen, dass die Melodie ihren Platz im Bass einnimmt und die Stimme sich in der hohen Stimme entwickelt. Die Kunst, diese Stimmen so miteinander zu verbinden, dass sie durch nicht immer parallele Bewegungen *natürlich* werden, ist oft ein wichtiger Teil der intuitiven Entwicklung von Popmusikern. Das Beispiel des Gesangs kommt mir besonders in den Sinn, wo viele Sänger intuitiv eine perfekte zweite Stimme bilden können, ohne ganz zu verstehen, wo die Harmonie liegt. Das ist auch bei Gitarristen der Fall, die sehr stark durch die Arbeit am Gesang in Gitarrenensembles geschult sind.

Kapitel 5 / Gewissen

Achtsamkeit ist die Grundlage für jede langfristige Arbeit. Wir arbeiten mit Achtsamkeit, wenn wir in dem, was wir berühren, völlig präsent sind.

Je tiefer wir in das gehen, was wir tun, je konzentrierter wir sind, desto mehr wird sich unsere Zeit auszahlen, desto mehr werden wir in unserer Arbeit vorankommen. Im Gegenteil, wenn wir spielen und teilweise an etwas anderes denken, wird unsere Arbeit nur ein Teilergebnis haben. Das passiert oft, wenn wir unsere Hand oder eine bestimmte Bewegung trainieren, ohne dass unser Geist mit den Noten, die wir spielen, beschäftigt ist. Das Ergebnis wird sein, dass die Bewegung verfügbar ist, da sie in unserem Muskelgedächtnis gespeichert ist, aber wir arbeiten nicht mit unserer Intuition, während wir sie ausführen.

Ich erinnere mich, dass ich in meiner Anfangszeit ein- oder zweimal lernte, während ich eine Zeitung las. Das war ein großer Fehler. Je tiefer wir in den Klang, die Note, den Akkord und die Beziehung zwischen dieser Note und dem Akkord und allem anderen eindringen, desto mehr werden wir lernen und einbeziehen. Je mehr wir aus unserer Studienzzeit herausholen, desto besser.

Ich erinnere mich an eine Vorlesung von Marcelo Moguilevsky, bei dem ich an der Universität von San Martín studiert habe. Er sagte uns, dass, wenn wir uns auf den Klang konzentrieren, den wir produzieren, auf die subtile Form, die der Klang im Allgemeinen annimmt, unser Bewusstsein alles andere einschließt.

Eine Möglichkeit, mit viel Bewusstsein zu trainieren und zu arbeiten, ist die Veränderung. Wenn wir immer wieder mit demselben Material arbeiten, neigt unser Geist dazu, Dinge als selbstverständlich anzusehen und zu automatisieren. Es ist sehr wichtig, unser Lernmaterial schrittweise zu verändern. Auf diese Weise wird unsere Aufmerksamkeit stärker mit dem Studienmaterial verbunden.

Vor allem bei der Arbeit an der Intuition ist es wichtig, das Material zu wechseln, sobald wir merken, dass wir uns damit wohlfühlen. Auf diese Weise trainieren wir nicht das Muskelgedächtnis, sondern konzentrieren uns weiterhin auf unsere intuitive Fähigkeit.

Kapitel 6 / Improvisation

Als Improvisation bezeichnen wir die Kunst der Aufführung von Musik, die spontan entsteht (und vorher nicht aufgeschrieben wurde). Musikalische Improvisation ist die Kunst des Musizierens im gegenwärtigen Moment, ohne Zeit, irgendetwas zu verändern. Eine Improvisation kann völlig spontan und ohne vorherige Organisation sein, oder sie kann bestimmte vorgefertigte Richtlinien haben, wie ein Skript, das uns erlaubt, den Diskurs zu organisieren.

Es ist nicht die Absicht dieses Buches, dieses Konzept in die Tiefe zu gehen, aber es ist entscheidend zu verstehen, dass Intuition ein sehr wichtiges Element ist, um improvisieren zu können. Ohne eine direkte Verbindung zwischen dem, was man denkt, und der Tonerzeugung auf dem Instrument ist es sehr schwierig, eine echte kreative Sprache zu entwickeln. Um eine musikalische Improvisation durchführen zu können, müssen wir ganz in der Gegenwart sein, um der Kreativität freien Lauf zu lassen, aber auch der Intuition, die dieser Schöpfung eine materielle Form gibt.

Im Jazz ist die Improvisation ein wesentlicher Bestandteil des Genres. In der argentinischen Populärmusik ist die Improvisation in den Freiheiten, die man sich bei der Gestaltung eines Solos oder einer Phrase nehmen kann, noch prägnanter ausgeprägt. Es gibt keine Freiheit, wenn sie nicht im Zusammenhang mit einer vorgegebenen Struktur steht. In der populären Musik muss das zugrunde liegende Material eine Referenz für die Freiheiten sein, die wir uns nehmen. Oft ist das thematische Material implizit.

Es ist wichtig, das Produkt einer Improvisation zu analysieren, um zu versuchen, mechanische Improvisationen zu vermeiden, die zwar im Ergebnis sehr gut funktionieren, aber keine Verbindung zu unserem kreativsten Teil herstellen. Solche mechanischen Improvisationen können uns in pyrotechnische, aber nicht sehr echte Improvisationen verwickeln. Es ist immer nützlich, an Improvisationen mit Elementen zu denken, die wir kontrollieren können.

Kapitel 7 / Intuition

auf den verschiedenen Tastaturen

Die Logik der Tastatur beeinflusst die Art und Weise, wie Sie spielen. Obwohl man mit verschiedenen Tastaturen praktisch das Gleiche spielen könnte, ist das in der Praxis nicht der Fall. Das wird noch deutlicher, wenn man intuitiv spielt.

Die diatonische Klaviatur passt sich von ihrer intuitiven Logik her je nach Art der Musik mehr oder weniger gut an die Intuition an. Dies ist auf die genrespezifische Sprache des Bandoneons zurückzuführen.

In der argentinischen Folklore ist der Anfang und der Schluss von einer intuitiven Logik geprägt, die sich die verschiedenen Möglichkeiten der Klaviatur zunutze macht. Vor allem in der Littoralmusik wurden die Ressourcen und Möglichkeiten, die die verschiedenen Tastenanordnungen für den Anfang und den Schluss bieten, weithin genutzt und sind zweifellos Teil der Sprache des Genres.

Ich denke auch, dass die melodischen Phrasen aufgrund der Art der Artikulation in der Folklore nicht so stark von den Richtungswechseln betroffen sind wie im Tango. In der Folklore (sowohl an der Küste als auch im Nordwesten) ist das Universum der gewählten Töne in der Regel etwas kleiner als im Tango, was es ermöglicht, sich auf bestimmte Töne zu konzentrieren und die Möglichkeiten der Sprache durch Öffnen und Schließen gezielt zu entwickeln.

Im Gegenteil, ich denke, dass sich im Tango die Intuition im Abriendo viel stärker entwickelt als im Cerrando. In diesem Genre trägt das Erfordernis der Einheitlichkeit der Luftsäule in der gebundenen Phrase zur größeren Entwicklung im Abriendo bei. Im Gegenzug ermöglicht das Abriendo oft eine größere Kontrolle über den Einsatz der Luft, insbesondere in den rhythmischen Mustern der Gattung.

Ich will damit nicht sagen, dass im Tango die Logik des Öffnens und Schließens nicht voll entwickelt wurde. Es gibt viele Beispiele wie Pedro Maffia selbst oder Nestor Marconi, die sich eingehend mit diesem Thema beschäftigt haben. Was ich damit sagen will, ist, dass aus einer intuitiven Perspektive heraus die öffnende Klaviatur für fast alle Bandoneonspieler verfügbarer ist.

In diesem Sinne könnte man sagen, dass die meisten intuitiven Logiken im Tango das Abriendo verwenden. Das Cerrando wird im Allgemeinen in bestimmten Situationen und auf bestimmte Weise und in bestimmten Farben in jeder Tonart verwendet. Dies wiederum ist Teil der Persönlichkeit eines jeden Interpreten. Astor Piazzolla zum Beispiel verwendet das Cerrando bei seinen Solo-Banjo-Arrangements, insbesondere bei einigen Akkorden (Em, A7). Rubén Juárez verwendet und beherrscht zweifellos das Cerrando, aber wenn er spontan spielt und begleitet, benutzt er viel mehr das Abriendo. Das Gleiche gilt auch für Nestor Marconi. Logischerweise gibt es viele Beispiele für

das Gegenteil. Irgendwie bediene ich mich der Statistik, einer Wissenschaft, die immer auch eine (Minderheiten-)Seite der Lüge hat.

Einige Lehrer wie Yvonne Hann und Santiago Segret erforschen geschickt die intuitiven Möglichkeiten des Öffnens und Schließens mit ein paar Tasten. Sie finden in einigen Passagen und Tönen eine mechanische Einfachheit, die die mechanische und musikalische Entwicklung in den ersten Monaten des Bandoneons unterstützt und vereinfacht.

Abschließend sei gesagt, dass einige Wege im Allgemeinen erlernt und genutzt werden. Selten werden alle Wege in allen Tonarten erkundet. Es stimmt, dass auch die Cerrando-Tastatur besondere Klangfarben bietet, die im Abriendo praktisch unmöglich sind, und dass diese Klangfarben zum Spiel vieler Bandoneonisten gehören. Es ist zwar richtig, dass die Cerrando-Tastatur des traditionellen Bandoneons immer andere Möglichkeiten bietet und eine eigene Sprache erzeugt (die sich vom Abriendo unterscheidet). Es ist auch wahr, dass es oft eine mechanische Abhängigkeit von dieser Geste und diesen spezifischen Wegen erzeugt, wenn es notwendig ist, wegen Luftmangels zu schließen.

Chromatische Tastaturen, d. h. Unisono-Tastaturen mit einem Layout, das auf die Logik des Knopfakkordeons zurückgeht, eignen sich besonders gut für die Entwicklung der Intuition, da sie eine Ordnung aufweisen, die Gesten beim intuitiven Spielen ermöglicht. Das liegt daran, dass die Intervallsequenzen aufgrund der Anordnung der Dreitasten-Tastatur in jeder 3-Moll-Tonart gleich sind. Folglich würden die Handbewegungen bei verschiedenen Tonhöhen praktisch gleich sein. Dies gilt für beide Hände, da die Tasten praktisch symmetrisch sind.

Alle diese Ideen sind unter Berücksichtigung der Besonderheiten des intuitiven Bandoneons entwickelt worden. Die Möglichkeit, einen alternativen Fingersatz zu haben, ist ein großer Vorteil der diatonischen Tastatur, aber im Allgemeinen wird dies für Situationen genutzt, in denen eine Überlegung oder Planung möglich ist. Die intuitive Logik ist ziemlich einfach und erlaubt es uns, außer in seltenen Fällen, nicht, Fingersätze in Echtzeit zu vergleichen.

In diesem Buch gibt es keine vorherrschende Tastaturlogik. Der Weg und die Herangehensweise an das Werk sollten je nach den Bedürfnissen und Bestrebungen des einzelnen Interpreten gewählt werden.

Teil 2

Hände

bei der Arbeit

Arbeitsplan

Jenseits dieser konzeptionellen Entwicklung kann man wahres intuitives *Wissen* nur durch langfristiges Arbeiten erlangen: konzentriertes Spielen, Zuhören, Aufmerksamkeit für das, was man spielt, und für den Kontext, in dem es stattfindet.

Es ist notwendig, das Konzept der *geoffenbarten Wahrheit* zu durchbrechen, *das besagt*, dass Wissen etwas ist, das einem von jemandem gegeben werden kann, der es kennt, als wäre es eine Sache. Das ist bei der Musik nicht der Fall, und insbesondere nicht bei der Intuition. Es besteht kein Zweifel, dass Wissen schrittweise durch jahrelange Übung und Arbeit erworben wird. Wissen ist keine Information, sondern ein Werkzeug, das in uns wächst.

Wir sollten keine Angst vor der Langfristigkeit haben. Musik begleitet uns in der Regel unser ganzes Leben lang. Viele Menschen üben ihre Intuition, sobald sie zu spielen beginnen, und entwickeln sie wie ein Spiel. Andere müssen es wie ein Training angehen, mit freiwilligen Übungen auf lange Sicht. Wenn wir wissen, dass der Weg lang ist, können wir unsere Erwartungen anpassen und sind nicht frustriert, weil der Prozess langsam ist.

Jeder Ausnahmemusiker hatte eine Zeit in seinem Leben, in der er hart studierte und sich konzentrierte.

Dieser Teil des Weges lässt sich nicht vermeiden. Es gibt Ansichten, die glauben, dass ein solcher Prozess nur in der Kindheit oder Jugend stattfinden kann. Ich glaube, dass der

Weg zu jedem Zeitpunkt unseres Lebens verwirklicht werden kann. Eines der Hauptmotive dieses Buches ist es, zu zeigen, dass ein solcher Weg möglich ist, und einige

Werkzeuge zur Verfügung zu stellen, um ihn zu ermöglichen. Um diese Art von Arbeit zu tun, brauchen wir eine Kombination aus Wunsch (Motivation), Engagement (Bewusstsein), langfristiger Arbeit und Demut (um einen kritischen Blick auf das zu werfen, was möglich ist). wir tun).

Die Idee ist, dass jeder Musiker seinen eigenen progressiven Arbeitsplan finden kann, mit den individuellen Motivationen, mit den Themen und dem Repertoire, die er mag. Wir arbeiten immer an den Schwachstellen und der Fähigkeit zur Anpassung. Aus diesem Grund sollte unser Fokus nicht auf dem perfekten Endergebnis liegen. Das Wichtigste ist, dass wir langfristig arbeiten und in unserem intuitiven Prozess mit dem Instrument Fortschritte machen. Wir entwickeln Werkzeuge, kein Repertoire.

Jeder Mensch sollte ein Training haben, das auf seine Ziele abgestimmt ist. Jeder Bandoneonspieler ist anders. Es ist notwendig zu erkennen, wo die Probleme und Motivationen liegen, um konzentrierter zu lernen. Wo liegt unsere Motivation? Wie lerne ich konzentrierter und engagierter für das, was ich spiele? Beherrsche ich wirklich alles, was ich spiele?

MIT anderen zusammenarbeiten oder allein arbeiten?

Die erste Empfehlung, wie man intuitiv spielen kann, ist in der Regel, mit anderen Menschen zu spielen. Das ist der Weg der meisten intuitiven Musiker: Musik spontan mit anderen teilen, in die Nähe von Menschen kommen, die gut spielen, und *ihnen ein Ohr leihen*.

Zweifelsohne ist das Spielen mit anderen eine Möglichkeit, die funktioniert.

Wenn man spielt und sich mit anderen Musikern austauscht, lernt man, vor allem, wenn man sich bei der Entscheidung, wie man spielt, von den Klängen um einen herum leiten lässt.

Oft teilen andere Musiker ihr Spiel mit dir und erklären es dir sogar, indem sie dir zeigen, wie sie spielen. Auf diese Weise lernt man vom anderen (was von apprehend, also erfassen, kommt).

Um mit anderen spielen zu können, ist es wichtig, mit Ängsten und Erwartungen umzugehen. Die Angst, mit anderen zu spielen, kann ein großes Hindernis sein. Sie sollten sich weder von Leuten beurteilt fühlen, die Sie im Allgemeinen nicht beurteilen, noch sollten Sie sich selbst beurteilen. Die Angst vor dem gemeinsamen Musizieren zu verlieren, ist einer der wichtigsten Schritte, um die Vorteile der schönsten Art der Arbeit mit unserer Intuition zu nutzen, nämlich mit anderen zu spielen. Manchmal besteht der ideale Weg zur Überwindung der Angst darin, sich selbst vorzubereiten und sich nach und nach an unsichere Orte zu begeben.

Es ist wichtig zu verstehen, dass wir alle unsichere Zonen in Bezug auf das haben, was wir berühren. Für den Intuitiven ist es im Allgemeinen schwierig zu lesen. Der Akademiker hat Schwierigkeiten mit dem Raster und der Improvisation. Wir alle haben schwierige Bereiche, und das geht über unser Niveau oder unseren musikalischen Hintergrund hinaus. Gleichzeitig sollten wir bedenken, dass wir uns unserer Grenzen oder Fehler umso mehr bewusst sind, je größer unsere Fähigkeiten sind.

Als Lehrer ist es wichtig, dem Schüler unsere eigenen Grenzen aufzuzeigen, damit der Schüler sich bewusst wird, dass wir alle eine Kontrollzone haben und dass wir fehlerhaft sind. Dies hilft dem Schüler, Ängste zu überwinden und die Grenzen seiner Kontrollzone zu erkennen.

Das gemeinsame Musizieren mit anderen ist von grundlegender Bedeutung. Nicht nur, weil es uns mit der Notwendigkeit konfrontiert, zu spielen und unsere Kenntnisse zu vertiefen, um gut zu spielen, sondern auch, weil jeder Musiker uns einen anderen ästhetischen Ansatz bietet, der es uns ermöglicht, neue Wege zu entdecken. Gleichzeitig ist das Spielen mit anderen oft sehr unterhaltsam und motivierend. Praktisch alle von uns lieben es, Musik zu teilen, unabhängig davon, wie gut wir

sie beherrschen.

Das Spielen mit anderen ist jedoch nicht der einzige Weg, um Intuition zu entwickeln. Allein zu arbeiten ist ein entscheidender Faktor in der Karriere eines Musikers. Der Gedanke, dass man allein an der Technik, nicht aber an der Intuition arbeiten muss, ist falsch. Deshalb ist

Ich empfehle, sich die Zeit zu nehmen, von Anfang an mit der Intuition zu arbeiten, insbesondere zu Beginn unserer Karriere.

einige erste Tipps

Denken Sie daran: Je weniger Material, desto mehr Fokus. Wenn wir mit wenigen Elementen arbeiten, haben wir bestimmte Parameter unter Kontrolle, was eine gezieltere Kreativität ermöglicht. Deshalb hilft die Arbeit mit wenigen Elementen dem Studio oft mehr als die Arbeit mit komplexen Themen. Absolute Freiheit führt oft zu allgemeinen Gesten. Im Gegensatz dazu erlaubt uns die Arbeit an einem bestimmten Thema, tiefer zu gehen und neue Wege zu entwickeln.

Achten wir darauf, dass das, was wir spielen, immer echt ist und unserem Bewusstsein entspringt. Nur weil wir etwas Komplexes berühren können, heißt das nicht, dass wir es kontrollieren.

Versuchen wir zu singen, was wir spielen. Lasst uns immer daran denken, dass die Stimme ein sehr wichtiger Kanal für unsere Intuition ist. Lasst uns singen, lasst uns mit der Stimme und dem Bandoneon denken. Die Stimme verbindet uns mit unserem Wahrnehmungsorgan. Suchen und finden wir, was wir hören, indem wir singen. Wenn wir anderen eine musikalische Idee mitteilen wollen, sollten wir sie nicht *aussprechen*, sondern singen.

Es ist eine gute Idee, den Tastenweg zu Beginn zu begrenzen. Erforschen Sie zunächst die zentralen Register der Tastatur und erweitern Sie nach und nach die intuitive Karte. Dasselbe gilt für die Harmonik: Entscheiden Sie sich zunächst für einige wenige Akkorde in den Grundpositionen und beginnen Sie erst dann, Umkehrungen und Sequenzen mit Bässen zu erkunden. Akkordumkehrungen bieten viele neue Klangmöglichkeiten. Es ist immer gut zu erforschen.

Es ist immer nützlich, die falsche Note als Anstoß zu benutzen, um die richtige zu finden.

Ich empfehle auch eine schrittweise Entwicklung von Tonalitäten. Arbeiten Sie zunächst mit einem oder zwei Tönen. Erst wenn wir die Grundfunktionen erkennen können, sollten wir zu weiteren Tönen übergehen. Ich denke, es ist nicht notwendig, in den ersten Jahren alle zwölf Töne zu erarbeiten, anders als im Jazz. Es gibt viele Töne, die wir ausnahmsweise verwenden werden. Erst wenn wir die Muttertöne wirklich beherrschen, und je nach Zielsetzung, ist es angebracht, auf 7, 9 oder 12 Töne zu erweitern.

Es ist immer gut, zu spielen und Melodien nach dem Gehör zu suchen. Auch wenn der Weg viel länger ist als das Lesen, ist der Lernprozess sehr bereichernd.

In dieser Arbeit wollen wir versuchen, das geografische Überfahren der Tastatur ohne Bewusstsein zu vermeiden. Vermeiden Sie mechanische Gesten, um eine authentischere Sprache zu entwickeln. Deshalb müssen wir die Übung ändern, bevor wir anfangen, uns ganz wohl zu fühlen. Denken wir daran, dass der effektivste Prozess, um etwas Bestimmtes, das wir spielen, zu verbessern, oft darin besteht, etwas anderes zu spielen.

Leider gibt es keinen intuitiven Weg, der nicht langfristig ist und jahrelange Arbeit erfordert. Während die Ergebnisse der Arbeit kurz- und mittelfristig schrittweise sichtbar werden, erfordert umfassende Arbeit in der Regel jahrelange, gewissenhafte Arbeit. Es gibt keine Abkürzungen. Wir halten die Erwartungen unter Kontrolle, denn wir wissen, dass es sich um eine langwierige Arbeit an der Basis handelt, die keine großartigen Ergebnisse zeitigt, sondern sich aus unseren Wurzeln heraus entwickelt und die Musik erblühen lässt.

Um den Jazzpianisten Bill Evans zu zitieren: "Entscheidend ist, dass man sich den Etappen und Problemen eine nach der anderen mit vollem Bewusstsein und voller Kontrolle stellt. Nur wenn man das Problem löst und ausarbeitet, wird dieser Prozess intuitiv, und das ermöglicht es einem, sich auf die Suche nach einem etwas komplexeren Problem zu machen. Ungeduld arbeitet manchmal gegen uns. Wenn man das Problem versteht, kann man die ganze Reise genießen.

Es wird oft geglaubt, dass das Spielen *auf dem Raster* von einer Partitur oder einer Chiffre ein mittlerer Weg ist, um an der Intuition zu arbeiten. Viele wählen diesen Weg, weil er irgendwie möglich ist, viel näher und mit konkreten Ergebnissen. Obwohl man die Notwendigkeit der Abkürzung wegen der Länge und der Länge des Weges verstehen kann, denke ich, dass man auf diese Weise bestimmte periphere Elemente trainiert und fokussiert, ohne sich mit dem zentralen Knotenpunkt der Sache auseinanderzusetzen. Man kann und sollte die Harmonie oder Melodie eines Themas konsultieren, wenn man daran arbeitet (in einem Teil oder in einer Aufnahme), aber die Idee ist, sich von dem Teil zu lösen, sobald man dazu in der Lage ist.

Ein weiterer Tipp ist, immer einen Weg zu finden, um konzentriert zu bleiben. Wenn Sie müde sind, ändern Sie Ihre Übung oder machen Sie eine aktive Pause. Es gibt viele Möglichkeiten, Sport zu treiben und zu lernen. Wir sollten auch nicht stundenlang dieselbe Übung machen. Es ist wichtig, die Aktivität zu wechseln, um das Beste aus unserer Konzentration herauszuholen.

Es schadet nie, sich noch einmal klar zu machen, dass wir den Klang nie vernachlässigen dürfen. Wir sollten nicht denken, dass wir erst die Noten finden und sie dann richtig spielen müssen. Es ist wichtig, von Anfang an richtig zu klingen, auch wenn die Note nicht stimmt. Zum einen, um Fehler zu vermeiden, und zum anderen, weil wir auf diese Weise parallel am richtigen und klaren Spiel arbeiten. Es ist wichtig, Fehler mit Vertrauen zu machen. Vertrauen in unseren Klang und unsere Bewegung beschleunigt unseren Lernprozess. Vergessen wir nicht, dass wir nicht nur Noten und Rhythmen spielen, sondern auch einen Klang haben, den wir kontrollieren.

Wir sollten versuchen, Übungen zu finden, die sich unserem Niveau anpassen, es aber gleichzeitig herausfordern. Wie wir bereits gesagt haben, geht es darum, innerhalb der Grenzen unserer Kontrollzone zu bleiben, aber immer an der Grenze. Wenn wir uns zu wohl fühlen, bedeutet das, dass wir zu einer Übung wechseln müssen, die uns mehr herausfordert. Wenn wir uns zu unbehaglich fühlen, kann es notwendig sein, einen Schritt zurückzutreten.

Studien von Initiierung

Diese ersten Studien, die ich im Folgenden vorschlage, stellen eine der vielen Möglichkeiten dar, an der Intuition zu arbeiten. Die Idee besteht darin, eine Reihe von grundlegenden Übungen anzubieten, die es uns ermöglichen, schrittweise zu arbeiten, um das Wissen nach und nach zu verinnerlichen. Das ausgewählte thematische Material versucht, auf der Grundlage von Material zu arbeiten, das dem Schüler bereits bekannt ist, Musik, die in seinem *Ohr* klingt.

Wir nennen diese *ersten* Studien immer unter dem Gesichtspunkt der Intuition. Für viele Menschen mag es einfach sein, sie zu lesen, aber sie intuitiv zu spielen ist es nicht. Deshalb arbeiten wir, obwohl wir eine gemeinsame Referenzpartitur haben, die meiste Zeit ohne sie. Das heißt, sie sollte nur dann als Referenz dienen, wenn wir uns die Melodie nicht richtig in den Kopf gesetzt haben. Wenn wir uns daran erinnern, wie sie klingt, aber nicht wissen, wie die Noten lauten, besteht die Übung genau darin, unseren Intuitionsmuskel zu trainieren und diese Noten und Akkorde ohne die Stimme zu suchen.

Harmonie kann als Diskontinuität und Spannung verstanden werden. Viele der Harmonien unserer argentinischen Musik können in Bezug darauf verstanden werden, woher sie kommen und wohin sie gehen. Es ist zweckmäßig, zunächst mit der dominanten Tonika zu arbeiten und dann die Empfindungen aufzuschlüsseln, die durch andere Funktionen hervorgerufen werden. Es ist nicht notwendig, die Funktionen zu benennen. Die Hauptsache ist, dass man in der Lage ist, die Empfindung auf den Akkord zu übertragen.

Denken wir daran, dass wir an unserer Sensibilität arbeiten. Alles, was klingt, kann in eine körperliche Empfindung übersetzt werden.

Im Allgemeinen neigen wir dazu, den Teil aufzugeben, wenn unsere Hände bereits mit dem Thema vertraut sind. Die Idee ist, es vorher aufzugeben, um in der Lage zu sein, aus unserem Geist zu lesen, aus dem, woran wir uns an das Thema erinnern. Ohne Partitur zu arbeiten und zu spielen, die Wege zu suchen und zu finden, wenn noch keine physische Erinnerung in unseren Händen ist.

Wir teilen eine Auswahl von Themen und Fragmenten von Themen. Die Idee ist, mehrere von ihnen auszuwählen und zu bearbeiten. Ich bestehe darauf, dass das Material nicht in einer linearen Reihenfolge bearbeitet wird.

C Major

Alles Gute zum Geburtstag

C G7 G7 C C7 F C G7 C

La traviata

g. verdi

Vals C G7 C

12 C G7 C

Kilometerstand 11

t. KOKOMAROLA
c. Aguer

C G7 C

10 C G7 C

Das Calandria

iSAco Abitbol
vereinfachte Version

5

Halbdunkel

e. DONATO
c. Lenzi

Musical notation for 'Halbdunkel' in 4/4 time. The first staff shows measures 1-5 with chords C, C, G7, G7, C. The second staff shows measures 6-10 with chords C, G7, G7, C, and a final C chord.

Caminito

j. de diOS FILIBERTO
c. c. peñALoza

Musical notation for 'Caminito' in 4/4 time. The first staff shows measures 1-6 with chords C, G7, G7, C, C, A7, Dm. The second staff shows measures 7-10 with chords G7, C, C, G7. The third staff shows measures 11-14 with chords G7, C, C, A7, Dm, G7, C.

ARBEITSMODUS

Arbeiten Sie immer schrittweise und erkunden Sie die Grenzen unserer Kontrollzone. Mit anderen Worten: Versuchen Sie zu kontrollieren, aber stellen Sie gleichzeitig auch Anforderungen an sich selbst.

Führen Sie den Prozess zunächst in geordneter Weise durch:

- A Spielen Sie die Melodie allein.
- B Nur Harmonie spielen
(die Akkorde aus ihren traditionellen Positionen).
- C Spielen Sie Melodie und Harmonie gleichzeitig.
Verwenden Sie eine Harmonie mit einem einfachen rhythmischen Muster entsprechend dem Genre (nehmen Sie als Anregung, was in den beigefügten Partituren gemacht wird).

Ich habe gesagt, dass

Spielen Sie zunächst die Melodie in der mittleren Lage der rechten Hand mit einem undeutlichen Ton. In der Regel handelt es sich um beliebte Melodien, die gesungen werden. Versuchen wir, uns den Klang so vorzustellen, als ob wir ihn singen würden. Versuchen wir, uns so schnell wie möglich von der Partitur zu lösen.

Wo fangen wir an? Lasst uns den ersten Akkord spielen. Wissen wir, wo die Melodie nach dem Refrain beginnt? Im Idealfall finden wir ihn mit dem Ohr. In vielen Fällen hilft uns ein rationaler Bezug (z. B. das Wissen, dass die Melodie auf dem Grundton oder der Quinte beginnt), um zu beginnen. Dann geht es darum, die Noten, die wir bereits gespielt haben, als Referenz zu verwenden, um die benötigten Noten zu finden. Wenn wir einen Fehler machen, ist es wichtig, auch diese falsche Note als Referenz zu verwenden. Es geht darum, die melodische Richtung und die Intervalle zu denken und zu fühlen.

HARMONIE

Erste harmonische Logik

Lassen Sie uns die grundlegende harmonische Karte in C/Am finden. Hören wir uns zunächst die Tonika- und Dominantfunktionen in jedem Thema an. Hören wir uns die Tonika und die Dominante der relativen (Am), der Schwestertonart, an. Achten wir auf die Beziehung zwischen ihnen. Erkennen Sie nach und nach weitere Grundfunktionen.

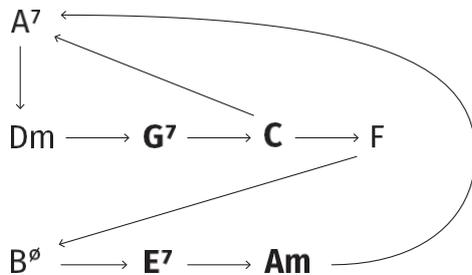
Die Abfolge der Akkorde in einem Kreis denken und erleben.

Kleiner Kreis

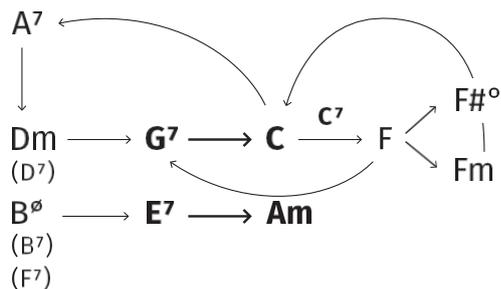


Quintenzirkel

Es ist gut, diesen Quintenzirkel als zwei Zyklen von II-V-I mit einem Verbindungsstück am Ende eines jeden Zyklus zu erleben.

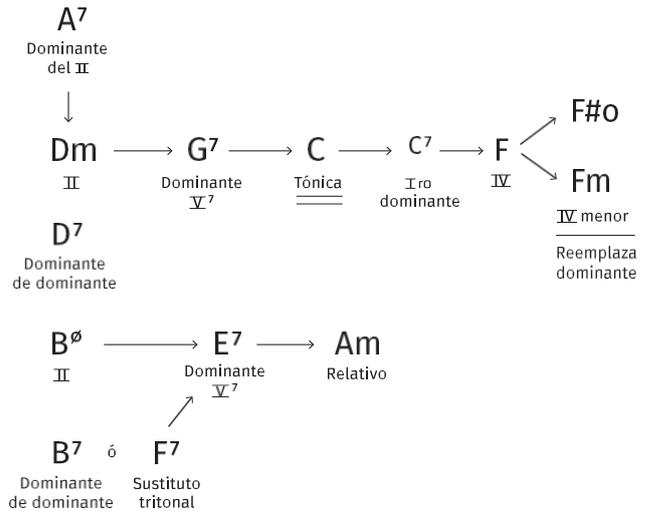


Vergrößerter Kreis



Funktionen

Obwohl die Namen der Funktionen für das Verständnis nicht *notwendig* sind, helfen sie zu verstehen, dass sich die Funktion vom Akkord unterscheidet. Das Wichtigste ist, das Gefühl zu individualisieren. Dieses Gefühl wird immer gleich bleiben, egal wie sehr wir die Tonart ändern. Der Akkord wird sich ändern, aber die Funktion nicht.



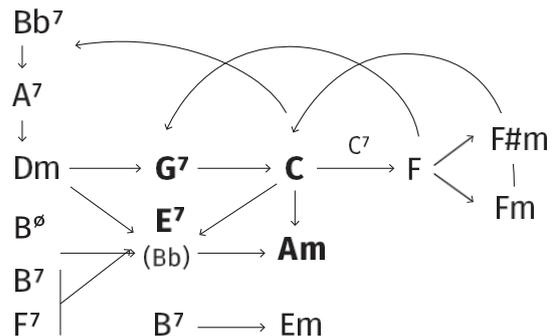
Wie führt man die harmonische Begleitung aus?

Ich empfehle Ihnen, die Begleitung zunächst von Bass+Höhenschlag (Rest des Akkords) zu spielen. Als Option kann der Akkord arpeggiert werden. Wenn Sie allein mit der linken Hand arbeiten, ist es wichtig, die Melodie zu singen oder sich vorzustellen.

Es geht darum, nach und nach harmonische Elemente einzubauen. Es geht darum, die Empfindungen zu erforschen und sich mit ihnen vertraut zu machen.

Ich füge eine Karte mit anderen Elementen hinzu, die wir auch im Tango verwenden:

- 3. und Dominante des 3.
- Die Dominante der Dominante der Zweiten.



Wie zwei Fremde

p. LAurenz
j. M. conturSi

A

1 Dm G7 C A7 Dm G7 C

6 Dm G7 C A7 Dm G7 C

10 Dm G7 C A7 Dm G7 C A7

14 Dm G7 C A7 Dm G7 C A7

18 Dm G7 C A7 Dm G7 C Dm G7

23 C A7 Dm G7 C A7

27 D Dm G7 C Dm G7

31 C A7 Dm G7 C

Abfahrtslauf

c. gArdeL
A. Le perA

C Dm C Dm C A⁷ Dm

6 Dm Dm G⁷ Dm G⁷ C

11 C C⁷ F

16 Fm C A⁷ Dm G⁷ C

GaUCHO-Nest

c. di SARLi
H. MARCÓ

C G⁷ C G⁷ C G⁷ C

6 C E⁷ Am D⁷ G⁷

10 F Fm D⁷ G⁷ F C/E

16 Dm A⁷ Dm D⁷ G⁷ C

21 **B** C A⁷ Dm G⁷ C C C^{no} Dm G⁷ C C⁷ F

28 F Fm C C A⁷ Dm G⁷ C C⁷ F

35 F Fm C C A⁷ Dm⁷ G⁷ C

In dieser mond hellen Nacht

g. góMez und j. gArgIA
H. MARCÓ

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of eight systems of music, each with a measure number on the left and a series of chords above the staff. The chords are: G7, C, E7, Am (measures 1-4); F, F#°, C, G7, C, G7, C, E7 (measures 5-12); Am, F, F#°, C, G7, C (measures 13-17); G7, c, G7, c (measures 18-21); C, G7, F (measures 22-27); E7, Dm, Fm, C, D7, G7 (measures 28-34); C, G7, F, E7 (measures 35-42); Dm, Fm, C, C, Dm, G7, C (measures 43-49). The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals.

Schmetterling
ingA. AletA
f. g. giMénez

Chord progression for Schmetterlinging:

1-4: C, A⁷, Dm, G⁷, C̄, A⁷, Dm, G⁷

5-8: C, C⁷, F, D⁷, G⁷

9-12: C, A⁷, Dm, G⁷, C, A⁷, Dm, G⁷

13-16: C, C⁷, F, F^m, C, G⁷, C

17-20: G⁷, C, E⁷, Am

21-24: F, F[°], C, A⁷, Dm, G⁷, C

25-28: G⁷, C, E⁷, Am

29-32: F, F^m, C, A⁷, Dm, G⁷, C

Marionette

j. j. guichAndut
A. tAgini

The musical score for "Marionette" is written in treble clef with a common time signature. It consists of six staves of music, each with a measure number and a set of chords above it. The chords are: C, A⁷, Dm, G⁷, C (measures 1-5); Am, Dm, G⁷, C (measures 6-9); C, A⁷, Dm, B^{ø7}, E⁷ (measures 10-13); F, F^{♯o}, C, A⁷, Dm, G⁷, C (measures 14-17); C, Dm, G⁷, C, C (measures 18-22); Dm, G⁷, C, A⁷, Dm (measures 23-27); G⁷, C, A⁷, Dm, G⁷, C (measures 28-32). A section marker 'B' is enclosed in a box above measure 18.

1 C A⁷ Dm G⁷ C

6 Am Dm G⁷ C

10 C A⁷ Dm B^{ø7} E⁷

14 F F^{♯o} C A⁷ Dm G⁷ C

B

18 C Dm G⁷ C C

23 Dm G⁷ C A⁷ Dm

28 G⁷ C A⁷ Dm G⁷ C

Nicht

c. di SARLI
H. MARCÓ

S

C Am Dm G⁷ C Am B^{ø7} E⁷

5 Am Am/G F C/E Dm D^{ø7} G⁷

9 C Am Dm G⁷ C Am B^{ø7} E⁷

13 Am Am/G F C/E Dm G⁷

17 G⁷ C E⁷ Am Am/G

21 F Fm C A⁷ Dm G⁷ C

25 G⁷ C E⁷ Am Am/G

29 F Fm C A⁷ Dm G⁷ C

Pfeifen

S. piAnA

Musical score for 'Pfeifen' in 7/8 time. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords above are C, Am, Dm, G7, C. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The notes are: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Chords above are A7, Dm, G7, C. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords above are C, Am, Dm, G7, C. The fourth staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The notes are: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Chords above are A7, Dm, G7, C. The piece ends with a double bar line.

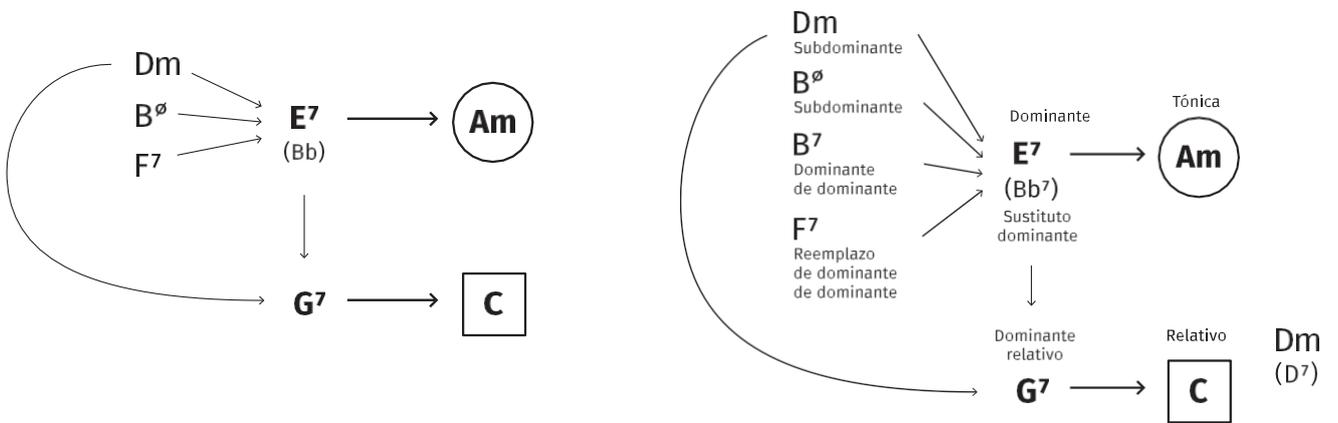
Folgen Sie
dem KorsoA. AietA
f. gArcíA giMénez

Musical score for 'Folgen Sie dem Korso' in 7/8 time. The score consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords above are C, A7, Dm, G7, C, C, A7, Dm. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The notes are: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Chords above are G7, C, C7, F, G7, C. The third staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The notes are: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Chords above are C7, F, G7, C, Dm, G7, C, F. The fourth staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords above are Em, Dm, C, B, A7, Dm. The fifth staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords above are Dm, Dm, G7, C, C. The sixth staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords above are A7, Dm, Dm, G7, C, A7, Dm, G7, C. The piece ends with a double bar line.

Am - A-Moll

A-Moll ist die Schwestertonart von C. Viele Akkorde und Empfindungen sind ähnlich, man könnte sogar sagen, dass es sich um dieselbe Tonart handelt. Wir könnten sagen, dass es dieselbe Tonart aus einem anderen Blickwinkel ist. Deshalb können wir sie auf diese andere Weise verstehen.

Karte mit Namen der Funktionen. Die Namen der Akkorde variieren je nach Tonhöhe, aber die Funktionen oder Empfindungen sind die gleichen. Denken und erleben Sie die Abfolge der Akkorde in einem Kreis.



einige übungen IM am

Zurück
k zu

c. gArdeL
A. Le perA

The musical score is in A minor and consists of four staves of music. The chord progressions are as follows:

- Staff 1: Am Am Dm E⁷ Am G⁷ C
- Staff 2: 6 A⁷ Dm G⁷ C E⁷ Am B^ø7 F⁷
- Staff 3: 12 E⁷ Dm E⁷ Am B⁷ F⁷ E⁷
- Staff 4: 17 Am B^ø7 Am Dm Am F⁷ E⁷ Am

Die Nebel des Riachuelo

j. c. COBIÁN
e. AKTION

Musical score for 'Die Nebel des Riachuelo' in 4/4 time. The score consists of three staves of music with corresponding chords written above the notes.

Staff 1: Chords: C, A⁷, Dm, G⁷, C, Am⁷, Dm⁷, G⁷

Staff 2 (measures 5-8): Chords: C, C^{#o}, Dm, G⁷, C, D⁷, G⁷

Staff 3 (measures 9-12): Chords: F, F^{#o}, C, A⁷, Dm, G⁷, C

Ihre Augen geschlossen

A. Le perA

Musical score for 'Ihre Augen geschlossen' in 4/4 time. The score consists of six staves of music with corresponding chords written above the notes.

Staff 1 (measures 1-6): Chords: Am, B⁷, E⁷, Am, E^{ø7}, A⁷

Staff 2 (measures 7-12): Chords: Dm, F⁷, B⁷, E⁷, Am, B⁷, E⁷

Staff 3 (measures 13-19): Chords: Am, E^{ø7}, A⁷, Dm, B^{ø7}, E⁷, Dm, B^{ø7}, E⁷, Am

Staff 4 (measures 20-23): Chords: B^{ø7}, E⁷, Am, B⁷, E⁷, Am

Staff 5 (measures 24-29): Chords: F, Am, G⁷, F, C, E⁷, Am

Staff 6 (measures 30-36): Chords: F⁷, E⁷, Am, F, Am, B^{ø7}, E⁷, Am

Malena

L. de MARE
H. MANZI

Am Dm E7 Am E7 Am Dm E7

7 Am E7 Eø7 A7 Dm G7

11 Cmaj7 F#ø7 B7 E7 Bø7 E7 Am

16 E7 Am Dm E7 Am F7 E7 Am

Die Schwindelfreien

j. c. COBIÁN
e. CACIMY

Am E7 A7 Dm Dm Am

7 Bø7 F7 E7 Am E7 A7 Dm

13 Dm E7 Am F7 E7 Am

Es waren drei Jahre

j. p. MARIN

Am E7 F G7 C Dm Am

8 B7 E7 Am E7 F G7 C

14 Dm Am B7 E7 Am

B

18 G7 C E7 Am

22 G7 C G7 C Dm Am

28 E7 Am Dm Am E7 Am

Ein Gefühl

r. KAPLUN
Suñe

Am B^ø7 Am Dm Am F⁷ E⁷ Am A⁷

6 E^ø7 A⁷ E^ø7 A⁷ E^ø7 A⁷ Dm

10 Dm G⁷ C B^ø7 E⁷ Am

14 Am B^ø7 Am/C Dm Am E⁷ Am

B

18 Dm G⁷ C A⁷ Dm G⁷ C

22 B^b Am B^ø7 F⁷ E⁷

26 Dm G⁷ C A⁷ Dm G⁷ C

30 B^b Am F⁷ E⁷ Am

Das letzte Glas

f. CANARO
j. A. CARUSO

A

Musical score for 'Das letzte Glas' in 4/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff is marked with a box containing the letter 'A'. Chord symbols are placed above the notes: Am, F7, E7, Am. The second staff starts at measure 6 with chords A7, Dm, Am, F7, E7, Am, F7, E7. The third staff starts at measure 12 with chords Am, A7, Dm, Am, E7, Am. The fourth staff starts at measure 18 with chords Dm, G7, C, Dm, G7, C, Dm, Am. The fifth staff starts at measure 24 with chords Dm, E7, Dm, Am, E7, Am, A7. The sixth staff starts at measure 30 with chords Dm, Am, E7, Am.

Zöpfe

A. Zeiger
H. EXPÓSITO

Musical score for 'Zöpfe' in 3/4 time. The score consists of six staves of music. Chord symbols are placed above the notes: Am, B^ø7, Am/C, E7/B, Am, A7, Dm, Dm7, G7, C. The second staff starts at measure 7 with chords B^ø7, E7, Am, Am, B^ø7, Am/C, B^ø7, E^ø7, A7. The third staff starts at measure 12 with chords Dm, Dm, E7, Am, Am/G, F7, E7, Am. The fourth staff starts at measure 17 with chords Dm⁶, E7, Am⁷, Am, Dm⁶, E7, E^ø7, A7, E^ø7. The fifth staff starts at measure 25 with chords A7, Dm, B^ø7, F7, E7, A7, E^ø7. The sixth staff starts at measure 31 with chords A7, Dm, A7, Dm, Dm7, G7, C, E7, Am, Dm⁶, E7, Am.

Tucuman-Mond

A. yupAnqui

B^ø7 E⁷ Am E⁷ Am A⁷ Dm Am

8 E⁷ Am A⁷ Dm Am E⁷ 1. Am 2. Am

15 G⁷ C G⁷ C Dm Am

21 E⁷ A A⁷ Dm G⁷ C F B^ø7 E⁷ Am

Alfonsina und das
MeerA. rAMírez
f. MonA

Am E⁷ Am Am E⁷ Dm E⁷

9 Am E^ø7 A⁷ Dm B^ø7 E⁷ Am Dm G⁷

15 Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^ø7 E⁷ Am A⁷ Dm G⁷ C Fmaj⁷ B^ø7 E⁷ 1. Am

22 2. Dm G⁷ C E^ø7 A⁷ Dm Dm E⁷

28 Am G⁷ F⁷ E⁷ E^ø7 A⁷ Dm G⁷ C Fmaj⁷ B⁷ E⁷ Am

Stein und

A. yupAnqui

A⁷ Dm Straße G⁷ C E⁷ Am E⁷

8 E⁷ Am E⁷ Am G F E⁷ Dm Am/C B^ø7 1. Am 2.

15 A⁷ Dm G⁷ C E⁷ Am E⁷

21 Dm E⁷ Am E⁷ Am G F E⁷ Dm Am/C B^ø7 Am

G-Dur - e-Moll

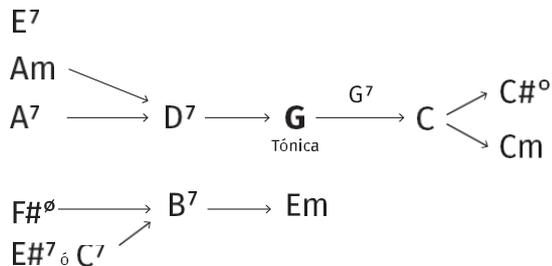
Die Übung besteht darin, das gesamte Material in der gleichen Reihenfolge durcharbeiten, wobei die Themen in die Tonart G/Em transponiert werden. Es geht nicht darum, mit Notenblättern zu arbeiten. Wir kennen die Themen bereits, weil wir sie in einer anderen Tonart gespielt haben.

Lasst uns die Arbeit machen.

jo ohne die Partituren.

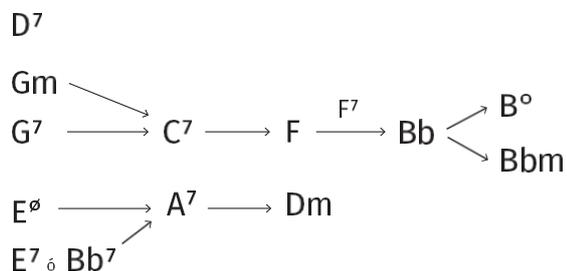
Wir beginnen mit der Arbeit auf der melodischen Ebene. Wir müssen zunächst die Tonleiter und ihre Veränderung (Fis) erkennen. Es geht darum, die Melodie in dieser neuen Tonart *herauszuarbeiten*. Im Prinzip ist alles eine 4 nach unten oder eine 5 nach oben. Aber es geht nicht darum, mathematisch zu denken, sondern das zu finden, was in unserem Kopf klingt. Wir können bestimmte rationale Referenzen verwenden, aber das Ideal ist, den Akt des Suchens zu trainieren. So sehr ich auch versuche, dies anhand eines rationalen Prozesses zu erklären, geht es darum, die Melodie intuitiv zu suchen.

Für die harmonische Ebene werden wir die Karte analysieren und verstehen, dass in dieser neuen Ordnung jeder Akkord eine neue *Funktion* erfüllt. Mit anderen Worten, er ist mit einer neuen Empfindung verbunden.



F-Dur - d-Moll

Arbeiten Sie die obigen Themen in F/Dm auf die gleiche Weise wie beim vorherigen Ton.



neue Themen und neue TÖNE

Die Idee ist, in dieser Zeit neue Themen einzubauen, die uns gefallen und uns motivieren. Jedes Mal, wenn wir sie einbauen, spielen wir sie in den drei Tönen. Themen unserer Wahl aus dem Repertoire der populären Musik einbeziehen.

Erweitern Sie langsam die Grenzen. Nach einfachen Melodien suchen, d.h. Melodien, die nicht so viele melodische Sprünge und harmonische Überraschungen haben. Nach Melodien suchen, die uns gefallen.

Wir wollen versuchen, die Tonarten D-Dur und A-Dur einzubeziehen. Wir wollen auch g-Moll und c-Moll erkunden.

Arbeiten Sie innerhalb der traditionellen Tangostruktur und erforschen Sie den Wechsel der Tonart im zweiten Teil (Dur/Moll).

mehr Ressourcen

Erst wenn wir die grundlegenden Elemente beherrschen, können wir neue Ressourcen einbeziehen: Elemente, Artikulationen und Wendungen, die für jedes Genre spezifisch sind.

Am Anfang empfehle ich, an der unverzierten Melodie zu arbeiten, aber nach und nach können wir rhythmische Optionen, Artikulationen und Verzerrungen erkunden. Wenn wir über Tango sprechen, können wir auch die rhythmische Sprache oder den verzierten Klang erforschen.

Intuitiver Tango

Das Universum des Tangos in seiner intuitiven Seite ist das, was wir im Volksmund als *Parrilla* kennen. Es ist die Welt, die die intuitiven harmonischen und melodischen Ressourcen des Tangos versteht.

Melody

Die Melodie kann auf viele verschiedene Arten gespielt und erkundet werden. Hier sind einige der beliebtesten der *bandoneón* im Tango:

- Melodie in der rechten Hand.
- Melodie in der rechten Hand in hoher Lage.
- Melodie in der linken Hand.
- Zweihändige Melodie (in einem Abstand von 8a).
- Melodie mit Stimmen (mit 6. oder 3. beginnen).

Die Melodie kann auf eine verknüpfte (oder ausdrucksstarke) Weise oder auf eine rhythmische Weise betrachtet werden. Es handelt sich um zwei parallele Universen des Genres, die jeweils ihre eigenen Regeln haben.

MELODALL oder expressiv an

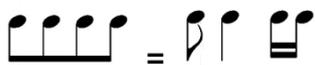
Wie der Name schon andeutet, wird die Melodie in der Regel ohne Artikulationen vorgetragen, mit einem undeutlichen Anschlag (bei dem jede Note mit der nächsten verbunden wird) und am Ende jeder Phrase wird die Luft mit dem Blasebalg angehalten.

Das zentrale Ausdruckselement dieser Redeweise ist die Phrasierung. Es ist ratsam, verschiedene Phrasen mit der gleichen **Melodie** zu erkunden und zu **üben**². Der Text ist ein Element

Die Wahl der Formulierung ist entscheidend.

Die am häufigsten verwendeten Ausdrucksformen sind die *offene* und die *geschlossene Phrase*.

Die **geschlossene Phrasierung** verwendet im Allgemeinen Sechzehntelnoten und drückt die Phrase mit viel Schwung aus.



Die **offene Phrasierung** besteht aus *atresillados*-Werten, die eine räumliche Diktion der Phrase erzeugen.



Müssen wir den Ton mit dem Blasebalg verlangsamen, wenn wir eine undeutliche oder ausdrucksstarke Melodie spielen?

Es ist sehr wichtig zu verstehen, dass wir, wenn wir einen Bindebogen spielen, in gewisser Weise eine menschliche Stimme nachahmen. Und dass die Art und Weise, wie sich eine Bindebogenmelodie in der Stimme entwickelt, natürlich allmählich endet, wenn die Luft, die durch unsere Stimmbänder fließt, reduziert wird. Wir enden nicht, indem wir den Mund schließen (was dem Loslassen der Taste gleichkäme). Vielmehr tun wir es schrittweise, so wie wir den Ton eines Blasebalgs schließen, indem wir den Luftdruck einschränken. Üben wir also undeutliche Phrasen mit einem Blasebalg-Ende und lassen die Taste erst los, wenn kein Ton mehr erklingt.

Ausschmückungen

Wir listen einige der häufigsten Verzierungen für das Bandoneon im Tango auf:

- Verstrebungen
- Zweites Nebenfach
- Chromatische Approximation
- 8a absteigend
- Bording oder Beizmittel

Simple SUPPORT	doble Unterstützung	ZWEITES HAUPTGEWER --
chromatische ANNÄHERUNG	octAvAs deScendants	Oberer Mordent

Verzierungen bieten auch neue Möglichkeiten für den Fingersatz. So widersprüchlich es auch erscheinen mag, aber das Hinzufügen einer Note macht eine Phrase oft einfacher, weil ein einfacher Fingersatz als Bindebogen verwendet werden kann.

(2) Wir empfehlen die Lektüre des Buches von Eva Wolf zur Vertiefung.
Das Bandoneon im Tango.

rYtmic MEDAY A

Wie arbeiten wir an einer Melodie mit einem rhythmischen und artikulierten Charakter?

Als ersten Ansatz können wir mit einem klaren All-Staccato-Rhythmus arbeiten, mit kurzen Akzenten auf den starken Schlägen und auf der ersten Note der Phrase, wenn die Taktart acephale ist.

Dies wäre die *Di Sarli-Logik*, da der Maestro in seinem Stil die rhythmischen Phrasen meist auf diese Weise ausführt.



Um die Arbeit mit der rhythmischen Melodie zu vertiefen, sollten wir einige rhythmische Veränderungen in der Melodie üben, insbesondere in der Position der langen Noten. Suchen Sie auf diese Weise nach dem rhythmischen Kontrapunkt, d. h. dem r h y t h m i s c h e n Kontrapunkt,

dass die Melodie auf den langen Noten nicht an der gleichen Stelle liegt wie die starken Schläge (die im Allgemeinen durch die Begleitung akzentuiert werden).

Nichts

Originalversion



VERSION MIT GEÄNDERTEM RHYTHMUS



Was die Begleitung betrifft, so empfehle ich beim Üben der rhythmischen Methoden, die Linke auf 1 und 3 zu spielen, um die Veränderungen in den acephalen Akzenten zu übertreiben. Gleichzeitig erlaubt das Spielen eines Marcato auf 1 und 3 anstelle eines Marcato auf 4 im Allgemeinen, dass wir einen Platz zum Atmen in der

rhythmische Phrasen zu spielen und so auf einem Bein mit maximaler Kompression spielen zu können.

Eine weitere Möglichkeit, die Melodie rhythmisch zu bearbeiten und zu üben, besteht darin, der Melodie Artikulationen zu geben und unterstützte Noten und Akzente an verschiedenen Stellen der starken Schläge eines jeden Taktes zu erkunden.

rhythmische vARIATION nach der
"chocLo"-Methode



Die Idee ist, viele Optionen auszuprobieren und zu üben, so dass sie in unserer Palette von Optionen sind und wir auf diese Weise mehr kreative Möglichkeiten in unserem intuitiven Spiel haben. Die Idee ist, viele Optionen auszuprobieren und zu üben, so dass sie in unserer Palette von Optionen enthalten sind und wir mehr kreative Möglichkeiten in unserem intuitiven Spiel haben.

Eine Idee, um noch tiefer zu gehen, besteht darin, einige Noten der Melodie hinzuzufügen oder herauszunehmen, um eine Phrase auf rhythmische Weise neu zu gestalten. Einige der Noten können aus der Melodie herausgenommen werden, um eine Phrase rhythmisch neu zu gestalten.

Der rhythmische Kontrapunkt zur Begleitung kann durch Hinzufügen einiger Noten oder chromatischer Passagen vertieft werden. Einige Noten oder chromatische Passagen können hinzugefügt werden, um einer Phrase mehr Schwung zu verleihen.

Ein entscheidendes Detail ist, darauf zu achten, die rhythmische Einheit nicht mit dem Bindebogen zu vermischen. Das heißt, phrasieren Sie nicht, wenn Sie rhythmisch spielen, und artikulieren Sie einige Noten nicht rhythmisch in expressiven Phrasen.

Begleitservice

Wie sollten wir arbeiten und unsere Begleitung entwickeln, um uns in diesem intuitiven Tango zu üben?

Ich empfehle, von der Bass/Akkord-Logik auszugehen, um nicht nur die Akkordpositionen zu erkennen, sondern auch die Struktur der Noten, aus denen sie zusammengesetzt sind. Gleichzeitig haben der Bass/Akkord und die Arpeggien eine geringere Dichte und tragen so dazu bei, das Gewicht der Linken im Gesamtklangergebnis zu vermindern. Dadurch erhält die Rechte mehr Raum, um die Melodie zu singen.

Die Begleitung, die wir wählen, muss mit der Art, wie wir die Melodie spielen oder hören, zusammenhängen. Wenn wir eine undeutliche Melodie spielen, wird die Begleitung tendenziell länger und feuchter sein. Wenn die Melodie rhythmisch ist, wird die Begleitung tendenziell trockener und artikulierter sein.

Wie können wir begleiten?

Akkorde, die eine undeutliche Melodie begleiten, sollten mit dem Balg enden, wenn die Melodie im selben Moment endet. Auf diese Weise hört man eine besser integrierte Begleitung. In manchen Fällen ist es ratsam, einen Akkord mit dem anderen zu verbinden und zu verknüpfen, vor allem wenn sich während dieses harmonischen Wechsels eine Melodie entwickelt. In anderen Fällen ist es ratsam, durch Verkürzung der Dauer der Begleitung etwas Raum zu lassen, da dies das Atmen und die Luftkontrolle erleichtert.

Wenn Sie eine rhythmische Melodie spielen, ist es ratsam, sie mit kurzen, trockenen Akkorden zu begleiten, um einen Kontrast zu schaffen und den rhythmischen Charakter zu betonen.

Wir müssen die verschiedenen **Markierungsmuster** erforschen und **trainieren**³. Eine interessante Übung ist es, einen Tango zu begleiten, dessen Melodie wir uns vorstellen, indem wir das Notenbild alle 4 Takte variieren und kleine Verbindungen herstellen, wenn wir können.

Wir können auch den Kontrapunkt mit der Basslinie erkunden. Bei der Vertiefung der Begleitung können wir versuchen, aufsteigende oder absteigende Melodien zu erarbeiten. Durch die begrenzten Möglichkeiten (wir müssen die Richtung beibehalten) können wir sehr interessante neue harmonische Umkehrungen oder Arrangements entdecken.

Ein weiteres kontrapunktisches Element, das es zu entwickeln gilt, ist das der Verknüpfung. Es ist nicht immer einfach, alleine daran zu arbeiten, aber es ist oft ein interessantes Universum, wenn man mit anderen spielt. Es gibt viele *Yeites* oder übliche Arten, Phrasen zu verknüpfen. Es ist nicht schlecht, sie zu kennen und sie in den verschiedenen Tonarten zu trainieren, damit sie verfügbar sind. Es ist aber auch wichtig, sich nicht an sie zu halten, um nicht einen *vorhersehbaren* intuitiven Anschlag zu haben. Wir sollten immer danach streben, unsere Bequemlichkeit und unsere mechanischen Wege zu hinterfragen.

Es können auch andere harmonische Farben erkundet werden. Eine schöne Aufgabe ist es, die Begleitung mit dem warmen hohen Register der linken Hand zu üben.

(3) Zur Vertiefung mit der Entwicklung des Buches von Eva Wolf (2018). *El bando neón en el tango*. Buenos Aires: Tango sin fin. Sie können auch das theoretische Material meines Buches *Mi primer año con el bandoneón* verwenden, das unter <http://www.hugosatorre.com.ar> erhältlich ist.

Danksagung

Ich bin all den Musikern zutiefst dankbar, mit denen ich gesprochen, diskutiert und das Thema Intuition vertieft habe. Es sind viele und nicht alle sind erwähnt. Dieses ganze Thema geistert schon seit Jahren in verschiedenen Gesprächen mit Kollegen herum. Die Interviews haben mir geholfen, mein Wissen über andere Sichtweisen zu vertiefen. Mein Studium der argentinischen Musik an der öffentlichen Universität von San Martín war ein entscheidender Anstoß für die Untersuchung dieses Themas. Ich bin auch den Lehrern dieser lobenswerten Karriere dankbar, dass sie in mir die Suche nach intuitiver Musik geweckt haben.

Es gibt viele, die die Überlegungen bereichert, vertieft und Daten und Ideen hinzugefügt haben. Ich entschuldige mich dafür, dass ich nicht alle nennen kann. Ich habe immer geglaubt, dass diese Art von Arbeit, direkt oder indirekt, nur durch eine kollektive Konstruktion zustande kommen kann.

Dank an Gaspar Müller für seinen Beitrag und seine Bewertungskriterien. Dank an Juanjo Mosalini für die Ermöglichung eines bereichernden Treffens und einer Diskussion in Frankreich. Dank an Chino Molina, Yvone Hann und Olivier Manoury.

Literaturverzeichnis

- BARBACCI, roDoLfo** (1965). *La educación de la memoria musical*. Buenos Aires, Argentinien: Ricordi.
- BiLL EVANS**. [Bodo Bodochannel] (06. Dezember 2013). *Der kreative Prozess und das Selbstlernen*.
[Videoarchiv] <https://youtu.be/xegkLcaujIA>
- Chinesisch moLINA**. Persönliche Mitteilung. 28. Juli 2021.
- EVA WoLf**. (2018). *Das Bandoneon im Tango*. Buenos Aires: Tango sin fin
- HANN YVONE**. Persönliche Mitteilung. 18. April 2021.
- manoury oLivier**. Persönliche Mitteilung. 18. April 2021.
- mosaLini JuanJo und JUAN Jose**. Persönliche Mitteilung. 08. August 2021.
- müLLer GASPAR**. Persönliche Mitteilung. 14. Juli 2021.
- NAGY, JANOS**. *Memoria Musical*. Spanien. Digitale Zeitschrift für Lehrkräfte, 2014.

Einführung	2	2. Teil	14
PERSÖNLICHE GESCHICHTE		<u>tatkräftige Arbeit</u>	
PERSÖNLICHE GESCHICHTE	4	Arbeitsplan	15
TRANSPIAN		TRaBaCk MIT anderen oder TRaBaCk soLLIoW? LÄnGERE INDIZIELLE KONZEPTe	16
Teil 1		Einführende Studien	17
<u>konzeptionelle Entwicklung</u>	5	C-Dur	18
KAPITEL 1		MELoDAY	19
Zwei Fähigkeiten		ARMONIA	20
WAHRNEHMUNG ARTIKULATION	6	Die Jüngsten	28
KAPITEL 2		G-Dur und e-Moll	35
Drei Elemente		F-Dur und d-Moll	
ARMONIA	7	neue Themen und neue Töne Mehr RESSOURCEN	
MELoDIA RITMo	10	Intuitiver Tango / Grill	36
KAPITEL 3		MELoDAY Verbindliche ODER exPreSivAtionale MeThodlen RhythMik MeLodiA	37
Speicher		aKtOMaNie	38
Wie traBaKtiere ich MEMoRY?	11	WIE KOMMEN WIR VORAN?	
KAPITEL 4		aGRaDECIMITs	39
Kontrapunkt	12	BiBLIoGRAPIE	
KAPITEL 5			
Bewusstseinsbildung	12		
KAPITEL 6			
Improvisation			
KAPITEL 7			
Intuition i n			
<u>die verschiedenen Tastaturen</u>			

