

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

Hans-Walter Berg

Neue Musik für Blasorchester

Ergebnisse eines Dirigenten-Lehrgangs
der Bundesakademie Juli 1986



Schriftenreihe der Bundesakademie

2'87

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung

Hans-Walter Berg

N e u e M u s i k f ü r B l a s o r c h e s t e r

Ergebnisse eines Dirigenten-Lehrgangs
der Bundesakademie Juli 1986

Schriftenreihe "Aus der Arbeit der Bundesakademie"
Band 2/1987 ISSN 0931-962X

Herausgeber: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung
Hugo-Herrmann-Straße 22, 7218 Trossingen

Druck: Lienhard-Druck GmbH, 7218 Trossingen

Vertrieb: Hohner-Musikverlag, 7218 Trossingen
Bestell-Nr. 7-075-061

Neue Musik für Blasorchester

Ergebnisse und Werkanalysen
des Sommerlehrgangs 1986

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort des Lehrgangleiters	3
Teilnehmer und Orchesterbesetzung	5
Repertoireliste	7
Arbeitsplan	8
Konzertprogramm 19. Juli 1986 in Wolfach	9
Hans-Walter Berg	
Analysen ausgewählter Kompositionen	
Manfred Gätjens, Hunter-Bluesmarch	11
Serge Lancen, Concerto de Paris	17
Henk van Lijnschooten, Suite über griechische Liebeslieder	25
Krzysztof Penderecki, Pittsburgh-Ouverture	37
Pi Scheffer, Twoodledrum und Twoodledree	45
Arie Malando, Biographie	53
Spiegel-Gespräch mit K. Penderecki vom 5. Jan. 1987	57
Klaus Steckeler	
Über den Funktionswandel von Tenorhorn, Baryton und Tuba im Blasorchester	61
Günther Mertens	
Über das psychologische Verständnis, das der Dirigent eines Blasorchesters entwickeln sollte	65
Günther Mertens	
Merkblatt für Musikschüler und ihre Lehrer	71
Hans-Jürgen Groß	
Die Leistungen der Kontaktstelle Weiterbildung an der Bundesakademie für die Blasmusik	73
Titelverzeichnis der erarbeiteten Kompositionen	75
auf Kassette	

Vorwort

Alle zwei Jahre lädt die Bundesakademie zu einem Sommerlehrgang "Neue Musik für Blasorchester" ein. Während in den Lehrgängen und Seminaren übers ganze Jahr nie Zeit zu einem intensiven Musizieren bleibt, ist hier die öffentliche Aufführung für den Rundfunk und im Konzert Ziel des Lehrgangs.

Entsprechend dem Lehrgangstitel werden nur neue Kompositionen ausgewählt. Neu ist dabei zu messen am allgemeinen Stand der Blasmusik, z. B. waren folkloristische Stücke in der Bartók-Nachfolge bis Mitte der Fünfziger Jahre in anderen Bereichen "Neue Musik", danach nicht mehr. Für die Blasmusik, die ja durchweg von Laien gespielt wird (8000 Laienkapellen, 30 Berufsorchester in der BRD), ist eine folkloristische Musik, die das funktionale Dur-Moll-System übersteigt, sehr wohl noch heute "Neue Musik". Auch der Stil der Musikalisierung von Geräuschen bedeutet längst keine Avantgarde mehr, für die Blasmusik stellt er dagegen etwas sehr Neues dar. Oder ein impressionistisch geprägtes Konzert für Klavier mit Blasorchester ist hier eine Novität, wiewohl der Stil schon vor mindestens zwei Generationen in Frankreich entwickelt wurde.

Um eine weitstrahlende Multiplikationswirkung zu erzielen, beteiligen sich in erster Linie Dirigenten am Lehrgang, vorausgesetzt, sie verfügen über sehr gute Spielfähigkeiten am Instrument. Einige offene Plätze werden gelegentlich auch durch andere Spielerinnen und Spieler besetzt.

Sicher erschließt der Prozeß der geduldigen Erarbeitung mit dem von Tag zu Tag wachsenden Profil der Kompositionen dem Dirigenten ungewohnte Musik besser als das Hören fertiger Ergebnisse. Jedoch genügt ihm die erlebnismäßige Berührung nicht, wenn er dieselben Stücke mit dem eigenen Blasorchester erarbeiten will. Es gilt dann, die Komposition rational zu bewältigen, ihren Aufbau zu verstehen, die Eigenheiten zu erkennen. Deshalb wird in dieser Schrift der Versuch unternommen, einige kompositorisch bedeutsame Stücke zu kommentieren, zu analysieren und die Erfahrungen im praktischen Umgang mit ihnen weiterzugeben.

"Neue Musik für Blasorchester 1986"

Leitung: Prof. Dr. Hans-Walter Berg

Registerführer: Mitarbeiter der Kontaktstelle Weiterbildung
an der Bundesakademie

Norbert Bausback, Saxophon
Peter Hudec, Schlagzeug und Percussion
Simon Kaden, Klarinette
Günther Mertens, Hohes Blech
Klaus Steckeler, Tiefes Blech

Teilnehmer: 60 Dirigenten, Jugendausbilder und Jugendleiter
aus Baden-Württemberg (40, Beginn der Schul-Sommerferien),
Bayern (7), Hessen (1), Niedersachsen (1), Nordrhein-Westfalen (5),
Rheinland-Pfalz (2), Saarland (1).

25 Teilnehmer haben berufsbegleitende Dirigentenlehrgänge an
der Bundesakademie absolviert.

26 Teilnehmer sind hauptberuflich Musiker oder Musiklehrer.

15 Teilnehmer sind Funktionsträger in der Bundesvereinigung
Deutscher Blas- und Volksmusikverbände.

Besetzung des Teilnehmerorchesters:

Flöte	Fernando Cimander Gerd Kurat Regina Weißerth
Oboe	Berthold Schurr Irmgard Wohlmuth
Klarinette	Uwe Allweier Birgit Althausen Bernd Becker Werner Buchholz Helmut Fetzer Carl Grupp Sybille Heyna Monika Körkemeier Manfred G. Lilienthal Bernhard Volk Roland Weckenmann Otfried Weis sen. Otfried Weis jun. Ulrich Winzer
Baß-Klarinette	Monika Hunger Karl-Heinz Menzel
Fagott	Alfons Hettich Matthias Kreisler
Saxophon	Stefanie Jansen Karl Lehmann Manfred Lipp Friedbert Seiler Albert Steidele

Flügelhorn	Rolf Bunk Richard Faller Reinhold Helble Hans-Peter Steck
Trompete	Heinrich Heng Aurel Manciu Rafael Rötzer Fridolin Schoch
Horn	Emiliano Gusperti Josef Loosmann Werner Maldener Karl Weinmann
Posaune	Hermann Bernhard Karl Decker Gernot Haug Otto Kotsch Eduard Schleith Edgar Wehrle
Tenorhorn/ Bariton	Günter Birk Alfons Braun Karl-Heinz Geiser Haus-Jürgen Groß
Tuba	Holger Kämmerer Franz Körkemeier Ehrenfried Oppitz Franz Ottner Reiner Stoll
Schlagzeug	Rosemarie Eix-Berg Karl-Heinz Kriening Harald Löhle Claus Weißerth
E-Baß	Norbert Dömling

Sommerlehrgang

"Neue Musik für Blasorchester 1986"

R e p e r t o i r e

- | | |
|---|---|
| Veit Erdmann-Abele
Festhymnus | Musikverlag Siegfried Rundel |
| Chick Corea/Arr. Bob Lowden
Chick Corea Olé | Warner Bros. Publikations Inc. |
| Manfred Gätjens
Hunter-Bluesmarch | Blasmusikverlag Fritz Schulz |
| Udo Gerlach
Sequence in 2-3-4 | Blasmusikverlag Fritz Schulz |
| Luc Gistel
Summer Serenade | Verlag Scherzando, Antwerpen |
| Hans Horsch
Auf einem südamerika-
nischen Marktplatz | Musikverlag Glockenbach
Rotwandstr. 9, 8022 Grünwald |
| Peter Hudec
Rock-Sambo | Peter Hudec, Trossingen
Manuskript |
| Serge Lancen
Concerto de Paris
für Klavier und Blas-
orchester | Verlag Molenaar, Wormerveer |
| Henk van Lijnschooten
Suite über griechische
Liebeslieder | Verlag Molenaar, Wormerveer |
| A. Malando/Arr. Kees Vlak
Cordilleras de
Los Andes | Verlag Molenaar, Wormerveer |
| Eric Osterling
The Maestro
Konzert-Marsch | Jenson Publications, Inc. |
| Krzysztof Penderecki
Pittsburgh-Ouverture | Edition Peters, Frankfurt
Leihmaterial |
| Pi Scheffer
March of the Melody
Makers | Verlag Molenaar, Wormerveer |
| Pi Scheffer
Twoodledree
Twoodledrum | Verlag Molenaar, Wormerveer |
| Birger Sulsbrück
Salsa Sammenspil | Den Rytmiske Aftenskoles
Forlag, Kopenhagen |

Sommerlehrgang "Neue Musik für Blasorchester 1986"

Arbeitsplan

7.30 Laufen und Gymnastik
8.15 - 9.00 Frühstück
9.00 - 10.00 Registerproben
10.00 - 10.30 Pause
10.30 - 12.00 Orchesterprobe
12.00 Mittagessen und Pause
14.30 Kaffee
15.00 - 16.00 Registerproben
16.00 - 16.30 Pause
16.30 - 18.00 Orchesterproben
18.00 Abendessen
19.00 - 19.45 Vorträge
20.00 im Wechsel:
 Salsa-Musik, Leitung: Simon Kaden
 Musik und Bewegung, Leitung: Rosemarie Eix-Berg

Referatsthemen (19.00 - 19.45)

Samstag Günther Mertens
 Über den Aufbau eines Jugendblasorchesters
 und Probleme des Übergangs vom Jugendblas-
 orchester in ein Seniorenorchester

Sonntag Alle Dozenten und Hans-Jürgen Groß
 Die Kontaktstelle Weiterbildung - Projekt
 "Instrumentalschulen für den Anfang"

Montag Kontaktstelle Weiterbildung - Projekt "Ausbau
 von Multiplikatoren-Lehrgängen C1, C2, C3"

Dienstag Peter Hudec
 Percussion-Diskussion

Mittwoch Ausflug auf den Hohenkarpfen

Donnerstag Klaus Steckeler
 Spezifische Probleme der Instrumente Tenorhorn,
 Bariton und Tuba beim Einsatz im Blasorchester
 Funktionswandel der Instrumente

Freitag Konzert in der Bundesakademie

Samstag Konzert in Wolfach

K O N Z E R T

am Samstag, 19. Juli 1986, 20.00 Uhr in der Festhalle Wolfach

Es spielt ein Dirigenten-Blasorchester der Bundesakademie
Leitung Prof. Dr. Hans-Walter Berg

P r o g r a m m

Manfred Gätjens	Hunter-Bluesmarch
Luc Gistel	Sommer Serenade
Henk van Lijnschooten	Suite über griechische Liebeslieder
Krzysztof Penderecki	Pittsburgh Ouvertüre

P a u s e

Eric Osterling	The Maestro Konzert-Marsch
Serge Lancen	Concerto de Paris für Klavier und Blasorchester Solist: Hans-Walter Berg Leitung: Klaus Steckeler
A.Malando/Arr.Kees Vlak	Cordilleras de Los Andes
Udo Gerlach	Sequence in 2-3-4
Peter Hudec	Rock-Sambo
Chick Corea/Arr.B.Lowden	Chick Corea Olé

Hans-Walter Berg
Für die Werkstatt des Dirigenten

Einführung in
Manfred Gätjens Hunter-Bluesmarch
erschienen 1984 im Blasmusikverlag Fritz Schulz

1. Über den Komponisten

1926 in San Carlos/West Afrika geboren. Die Eltern waren
Hamburger Kaufleute.

Stationen seiner musikalischen Karriere:

Staatliche Singschule	- Stimme
Orchesterzug	- Blockflöte
Privatunterricht	- Klavier
Autodidakt	- Akkordeon
Militär	- Gitarre
Alliierten-Clubs	- Vibraphon, Arrangement
Musikhochschule Stuttgart	- Posaune, Klavier, Tonsatz
WDR Harald Banter Media-Big Band	- Posaune, Komposition, Arr.
WDR Kurt Edelhagen	- Posaune, Percussion, Arr.
Arbeit in verschiedenen Studios	- alle bisherigen Instrumente zusätzlich Tenorhorn, Bariton

Fernsehshows seit 1957 mit J. Fuchsberger, P. Frankenfeld,
R. Carell, Lou van Burg, P. Alexander usw.- Seit 1982 mit
Paul Kuhn Big Band. Sieger des Kompositions-Wettbewerbes
der Bundeswehrmusikkorps 1975. Seitdem verschiedene Stücke
auch für Laien-Blasorchester, wie "Kreuzfahrt durchs
Mittelmeer".

2. Über den Titel "Hunter-Bluesmarch"

Warum schon wieder ein englischer Titel über einem Stück
eines deutschen Komponisten in einem deutschen Verlag,
mag die Frage mit bedauerndem Unterton lauten? Es geht
nicht anders, diesen Titel kann man nicht ins Deutsche
übersetzen, er würde seinen Sinn und Witz verlieren. Für
Blues gibt es kein deutsches Wort. Es war früher der Ge-
sang der Neger in Amerika und entwickelte sich dann zu
einer Form, die den Jazz bis heute noch immer bestimmt.
Diese zwölftaktige Bluesform liegt dem "Hunter-Bluesmarch"
zugrunde. Hunter meint den Jäger. "Es blies (blus) ein
Jäger wohl in sein Horn", heißt es in einem Volkslied.

Jagdmotive, wie sie aus Liedern und Jägerspiel mit Fürst-Pless-Hörnern vertraut sind, bilden das zweite Element der Komposition. Und schließlich ist das Ganze ein Marsch, allerdings ein swingender Sechsaachtel-Marsch in der Art, wie er vom St.Louis-Blues-Marsch bekannt geworden ist und wie ihn die amerikanischen Militärorchester nach 1945 nach Deutschland brachten und wie wir ihn aus dem Film "Die Glenn-Miller-Story" im Ohr haben. Ein gemischt deutsch-amerikanischer Titel "Jäger-Blues-Marsch" wäre eine sprachliche Mißgeburt, deswegen muß es beim "Hunter-Bluesmarch" bleiben.

3. Der Aufbau des Marsches

Manfred Gätjens hat seinen Hunter-Bluesmarch in der klassischen dreiteiligen Reprisesform A B A angelegt, wobei B für das Trio in der Subdominante steht.

Takte	Taktgliederung	Form- teile	Tonarten	Merkmale	
1- 16	8 + 8	}	B-Dur	Einleitung mit Jagdmotiven in Oberstimmen	
17- 32	8 + 8		Es-/G-Dur	Einleitung mit Jagdstimmen in Unterstimmen	
33- 48	8 + 8		F-/A-Dur	Einleitung mit Jagdmotiven	
49- 71	8 + 8 + 8	a	} A	B-Dur	1. Blues-Durchgang
72- 98	8 + 8 + 8	a		B-Dur	2. Blues-Durchgang
99-114	8 + 8	b		B-Dur	Überleitung
115-138	8 + 8 + 8	a			3. Blues-Durchgang
139-146	8	}	Es-Dur	Trio Einleitung	
147-168	8 + 8 + 8			c	Trio-Thema mit Blue-Notes
169-192	8 + 8 + 8			c	Trio-Thema mit Blue-Notes
193-218	8 + 8				Überleitung mit Jagdmotiven
+ 169-192 + 210/211	8 + 8 + 8	c			
+ 49- 69 + 219+220	8 + 8 + 8	a	} A	B-Dur	Reprise des Blues-Marches
221-228	8 + 8			B-Dur	Coda

Wichtig für die Phrasierung und den harmonischen Ablauf ist es, die Blues-Form zu erkennen. Fassen wir jeweils zwei Sechsteltakte zusammen, so kommen wir ohne Berücksichtigung der linear geführten Mittelstimme und ohne Berücksichtigung der Zwischendominanten ab Takt 49 auf diese Harmoniefolge.

B	B	B	B
Es	As	B	B
F	Es	B	B

Im Trio findet sich die Akkordfolge mit kleinen, aber entscheidenden Varianten in der neuen Tonart Es-Dur ab Takt 147 wieder:

Es	Es	Es	Es
As	As	Es	C
F	B	Es	Es

Die Melodie des Marsches ab 49 besteht nur aus den Naturtönen 3, 4, 5 und 6, der auf dem großen B gebildeten Reihe, wie sie jeder etwas geschulte Waidmann auf seinem Fürst-Pless-Horn oder Parforce-Horn hervorbringen kann.

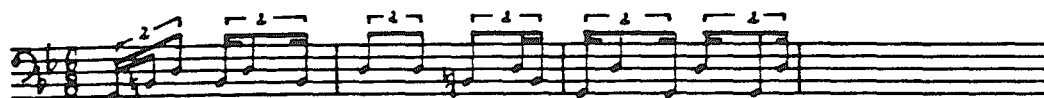
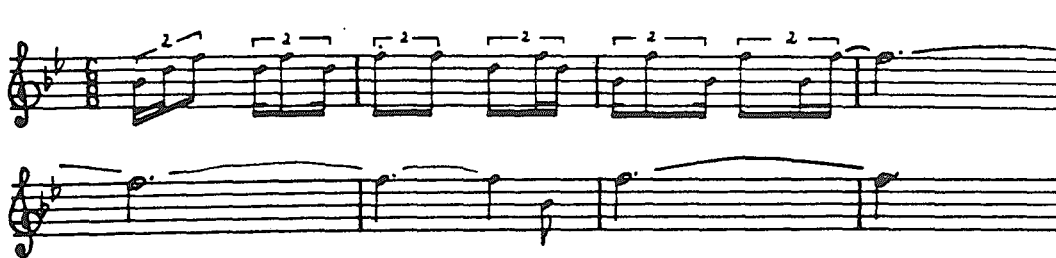
The image shows musical notation for a march melody. The first staff displays six notes labeled 1. through 6. on a treble clef staff. The second, third, and fourth staves show the melody in a 6/8 time signature, with the first and second staves being melodically identical but having different harmonic accompaniment.

Der Witz liegt darin, daß erste und zweite Zeile melodisch gleich sind, die Harmoniefolge sich jedoch in der zweiten Zeile ändert.

Im Trio finden wir nun bei gleichbleibender Form das zweite Element eines Blues, nämlich die Blue-Notes das Spiel mit den kleinen und großen Terzen direkt nebeneinander.



vorbereitet wird das 1. naturtongeprägte Thema bereits in der Einleitung.




Auch die Überleitung von der Reprise ist von diesen Jagdmotiven geprägt, die chromatisch aufwärts versetzt werden (vgl. ab 193).

Die relativ lange Einleitung schreitet in drei Wellen zu je 16 Takten den Kadenzkreis von B-Dur mit Tonika - Subdominante - Dominante ab und führt dabei jeweils in überraschend entfernte Zwischentonarten.

4. Methodische Überlegungen zur Probenarbeit

Zur Rhythmik

Der Marsch lebt vom rhythmischen Drive, er muß swingen. Dafür haben in erster Linie die Bässe zu sorgen. Die Tubisten tun sich in diesem Stück mit einem Baß-Gitaristen leichter. Ansonsten aber gibt die 6/8-Notierung die gemeinten rhythmischen Konturen genau wieder: es braucht nur exakt gespielt zu werden, was in den Noten steht. Abgesehen vom gleichmäßigen 6/8-Ablauf in Form

ostinater Figuren wie z. B.  in der Einleitung müssen die kontrastierenden Rhythmen profiliert herausgearbeitet werden

wie Takt 6



oder Takt 9 ff



oder Takt 37/38



Besonders spannend in der Einleitung zum Trio wirken die Pausen nach dem unentwegten Rollen der 6/8-Figuren



oder die Synkope in 141



oder diese rasante Figur in 145



Zur Durchhörbarkeit der Stimmen und Akkorde

Hier liegt wohl das größte Problem, die jeweiligen Führungsstimmen auch dann zur Geltung zu bringen, wenn sie nicht in der Oberstimme liegen.

Die Tenorhornrufe der Jäger können sich in der geforderten tiefen Lage nur bei sehr weiter Zurücknahme der Akkordbläser durchsetzen. Ähnliches gilt für die Hörner ab Takt 40.

Die in dieser Hinsicht schwierigsten Passagen sind die Überleitungstakte 99 bis 106. Hier müssen die Randstimmen mit den Tonrepetitionen entscheidend leiser spielen als die Träger der chromatischen Linien.

Zur Harmonik

Es empfiehlt sich, die Bluesharmonik ab 49, aber auch im Trio, ohne Melodie zu spielen und getrennt zu üben, damit die Akkorde nicht zufällig kommen, sondern bewußt erwartet werden. Die Blues-Akkordfolge muß gewissermaßen "in Fleisch und Blut" übergehen.

Die empfindlichste Akkordfolge ist ab 106 gegeben. Der Wechsel erfolgt so schnell, daß nur langsames Aushören mit reduzierter Lautstärke saubere Klänge garantiert.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß uns Manfred Gätjens eine Komposition geschenkt hat, in der traditionelle Jägermusik, Marschmusik und Swingmusik eine neue Synthese eingehen, die den Schweiß der Probenarbeit wahrhaft lohnt.

Hans-Walter Berg: Werkkommentar zu

Serge Lancen, Concerto de Paris
für Klavier und Blasorchester

Serge Lancen wurde 1922 in Paris geboren, dort lebt er auch heute als freischaffender Komponist und Pianist. Er ist Frankreichs führender Tonsetzer für Blasmusik, obwohl er sich nicht ausschließlich auf das Komponieren für Blasorchester spezialisiert hat. Sein Schaffen umfaßt symphonische Werke, Kammermusik für alle herkömmlichen Instrumente, Musik für Film, Ballett und Chor.

Seine ersten Werke für Blasorchester, "Manhattan-Symphonie" von 1962 und "Festival à Kerkrade" von 1967 orchestrierte noch Désiré Dondeyne. Seit der "Mini-Symphonie" im Auftrage der "Festlichen Musiktage 1968" in Uster schreibt Lancen seine Kompositionen original für Blasorchester.

Etwa jedes Jahr komponiert Lancen ein neues Stück für Blasorchester; in dem einen Jahr eine kleinere Rhapsodie über Volkslieder, in einem anderen Jahr ein großes sinfonisches Werk, z. B. das virtuose "Parade Concerto" für Klavier und Blasorchester. In den Benelux-Ländern gern gespielt wird sein großflächiges Tongemälde, "Le mont St. Michael", das eine Wanderung durch diese weltberühmte Insel-Burg musikalisch widerspiegelt. Lancen schreibt aber auch aus pädagogischen Motiven Kompositionen, wie die Dreiergruppe "Trianon", "Bocage" und "Versailles" von 1979, Auftragswerk des französischen Staates mit der Auflage, die begrenzten technischen Spielfertigkeiten mittlerer Laienkapellen zu berücksichtigen. Ein ähnliches Ziel verfolgt seine Komposition "Jeux" für 13 oder mehr Spieler von 1982, eine Serenade für Liebhaberorchester, bei der die Streicher durch Bläser ersetzt werden können.

Das "Concerto de Paris" ist sein zweites Klavierkonzert, 1982 anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums des Verlages Molenaar mit dem Komponisten am Klavier uraufgeführt. Die-

ser bedeutendste Blasmusik-Verlag Europas druckt seit 1970 alle Blasmusik-Kompositionen von Serge Lancen, wodurch die internationale Verbreitung gewährleistet ist.

Paris bestimmt Lancens Musik geistig und atmosphärisch. Pariser Atmosphäre atmete schon die "Symphonie de Paris" von 1973, die dem Touristen Paris vorstellt. Historische Pariser Bauwerke bilden die Titel der drei oben genannten leichteren Blasmusikstücke. Paris ist aber auch die Heimat Debussys und Ravel's, die französische Musik für unser Jahrhundert so unverwechselbar geprägt haben. Die Behauptung scheint nicht verstiegen, wonach Maurice Ravel zumindest den ersten Teil des "Concerto de Paris" geschrieben haben könnte, wenn er ein Konzert für Klavier und Blasorchester hinterlassen hätte.

Damit ist gleichzeitig gesagt, daß Lancen in der Nachfolge impressionistischer Musik nicht zur heutigen französischen Avantgarde zählt. Bei aller Raffinesse in seiner Erfindung ist er doch nie dem Einfachen fremd geworden. Quelle seiner Inspiration bilden Lied und Tanz.

Das gilt besonders für das "Concerto de Paris" mit seinen typisch französischen Tänzen Murette-Walzer, Java und Can-Can. Diese Tänze werden bruchlos miteinander verbunden und heben sich vom Gebrauchs-Volkstanz durch symphonische Verarbeitung ab. Große symphonische Tradition prägt das spritzige und witzige erste Thema und das lyrische Kontrast-Thema. Die besondere Kunst der Komposition liegt in der nahtlosen Verbindung von 8 Episoden mit einer Dauer von 20 Minuten.

Getreu der Lehre des langjährigen Leiters der Dirigentenklasse an der Wiener Musikhochschule, Hans Swarowsky, bildet die Grundlage allen Dirigierens und damit Interpretierens das lesende Erkennen der Gestalten in einer Partitur, d. h. das Aufspüren der Form. Der phrasierungsmäßige Zusammenhang wird nachfolgend in den "Taktgruppen" erfaßt,

denn Dirigent und Spieler haben sich bei jeder Wiedergabe zu bemühen, die "Sklaverei der Taktstriche" zu überwinden.

Die mit Großbuchstaben gekennzeichneten Formteile entsprechen den Episoden, die als solche jedoch nicht in der Direktion gekennzeichnet sind. Die kleinen Buchstaben identifizieren die Substanz der Taktgruppen, die sehr oft mit Perioden und der Gliederung in Vordersatz und Nachsatz gleichzusetzen sind.

Episoden	Takte	Taktgruppen	Tonarten	Formteile	Erläuterungen
1. Thema	1 - 9	1 + 8	F-Dur	a	} A Thema in 1. Trompete, Klavier umspielt mit Akkordfiguren Thema im Klavier Mittelteil d. Themas Reprisesnteil des Themas Mittelteil mit Kopfmotiv des Themenbeginns 1. Thema mit Schlußkadenz
	10 - 17	8	F-Dur	a	
	18 - 28	8 + 3	As-Dur	b	
	29 - 40	8 + 4	F-Dur	a	
	41 - 48	8	C-Dur	b	
	49 - 68	6 + 4 + 6 + 4	E, Es, G-Dur	b/a	
	69 - 84	8 + 8	F-Dur	a	
2. Thema	85 - 97	3 + 3 + 7	F, Des, d, I, Es, F		} B Überleitung, zunächst in gleichzeitigem Dur-Moll lyrisch-kantables Kontrast-Thema
	98 - 111	8 + 6	B-Dur	c	
	111 - 124	8 + 6	B-Dur	c	

Episoden	Takte	Taktgruppen	Tonarten	Form- teile	Erläuterungen
Walzer	124 - 153	2 + 8 + 8 + 12	B-Dur	d	} C
	154 - 169	8 + 8	F-Dur	e	
	170 - 197	8 + 8 + 12	Des-Dur	d	
	198 - 213	8 + 8	As-Dur	e	
	214 - 246	8 + 8 + 12	F-Dur	d	
2. Thema	245 - 267	8 + 8 + 6	B, Es, D, Des, F	c	} B 2. Thema mit Durch- führungselementen
	268 - 273	6	B-Dur	b'	
1. Thema	274 - 287	7 + 7	B-Dur	a'	} A Motiv aus 1. Thema 1. Thema
	288 - 295	8	G-Dur	a	
	296 - 303	8	D-Dur	b	
	303 - 311	8	D-Dur	a''	
Java	312 - 336	13 + 12	g-Moll	f	} D Dialog Klavier- Orchester Die beiden Klang- körper überlappen die Phrasenenden Dialog umgekehrt Orchester - Klavier Mittelteil d. Java Kammermusikalisches Korrespondieren
	337 - 355	9 + 10	g-Moll	f'	
	356 - 379	12 + 11	g-Moll	f	
	379 - 398	11 + 9	g-Moll	f'	
	399 - 420	12 + 10	B-Dur	g	
	421 - 436	8 + 8	B-Dur	g'	
	437 - 452	8 + 8	B-Dur	g''	
	453 - 474	12 + 10	B-Dur	g	
	475 - 489	10 + 5	B-Dur	f''	

Episoden	Takte	Taktgruppen	Tonarten	Form- teile	Erläuterungen
	490 - 509	10 + 10	g-Moll	f	} D Reprise d. 1. Teils
	510 - 528	10 + 8		f'	
Can-Can	542 - 573	(8+8) + (8+8)	B-Dur	h	} E
	574 - 614	(9+9)+(8+8+7)	d-Moll	i	
	615 - 642	(8+8) + (8+4)	B-Dur	j	
	643 - 662	8 + 8 + 4	B-Dur	k	
	663 - 678	8 + 8	B-Dur	h	
	679 - 719	(9+9)+(8+8+7)	d-Moll	i	
	720 - 751	(8+8) + (8+8)	B-Dur	j	
	752 - 772	(8+4) + (8+1)	B-Dur	k	
Walzer	773 - 784	8 + 4	B-Dur	d	} Coda
Can-Can	785 - 792	4	B-Dur	h'	
2. Thema	793 - 806	8 + 6	B-Dur	c	
Can-Can	807 - 845	(8+8+2) + 21	B-Dur	h	

Zu den einzelnen Episoden mögen zusätzliche Erläuterungen auf Charakteristika aufmerksam machen:

Allegro Vivo
Solo

mf

Clar. 8

Das erste Thema ist als dreiteilige Liedform a b a angelegt, dabei jeder Teil 8 Takte lang und periodisch mit Vor- und Nachsatz geformt. Obwohl der erste Teil a ein typisches Instrumentalthema ist, wie die prägnante Artikulation beweist, zeigt der Tonumfang mit nur einer Dezime in der Sopran-Sängerlage d' bis f" vokale Prägung. Die Tonart ist F-Dur, Dreiklangsbildungen unterstützen die Tonart. Der dorische Schluß im 7. Takt vermindert den Leitton und läßt in Gestalt der kleinen Terz den Schimmer einer "blue note" durch, nachdem sich die Durterz bereits im Ohr verfestigt hat. - Der regelmäßige Rhythmus $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ wird im 2. und 6. Takt durch Dreiergruppen unterbrochen $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$, was in der weiteren Entwicklung des Themas noch Folgen zeitigen wird. Der synkopische Auftakt $\downarrow \uparrow \downarrow$ wird seine rhythmische Sprengkraft schon sehr bald erweisen, wenn er sich in den Takten 41 - 68 motivisch auflädt und 15 mal in verschiedenen Zusammenhängen erscheint.

Das zweite Thema charakterisiert der Komponist mit der Überschrift "lirico". Es kontrastiert in Tempo, Tonart, Form, Satzweise und vokalem Atem zu den Eckteilen des ersten Themas.

Seine Form ist zweiteilig, zunächst eine achtteilige Periode, gefolgt von einem harmonisch und melodisch weit ausladenden Sechstakter. Der homophone pianistische Satz erfährt bei der folgenden Orchesterfassung Bereicherung durch flußgebende Gegenstimmen.

Die Java ist ein Volkstanz, der seit den zwanziger Jahren in Frankreich vor allem in den Vorstädten und auf dem Lande verbreitet ist. Am berühmtesten wurde die Musik des Filmes "Une Java", die "La Java Bleue".

Mlle de Java

REFRAIN 1m. 7 Fa

C'est la java bleue.

Es handelt sich um eine Art Kreuzung zwischen Ländler, Walzer und Mazurka. Lancen hebt seine Java von einer volksläufigen Tanzjava ab, ohne ihr Charakteristikum aufzugeben.

410 411 412 413 414 415

mf

senza timpani

Vollends den Boden der Volksmusik verlassen der hemiolische "Auftakt" und die alterierten Akkorde der Java:

12 Allegro molto ♩=132 314

mf

senza timpani

Noch verwickelter sind die unregelmäßigen und damit volksmusik-untypischen Korrespondenzen zwischen Klavier und Bläsergruppen. Dabei ist das auseinandergezogene Java-Lied mit $(4 + 4) + (4 + 4)$ Takten ganz tanzgerecht gebaut.

Der flotte abschließende Can-Can entfesselt nochmals rhythmische Kräfte.

The image shows a musical score for a 'Tutti' section. It consists of four staves. The top staff is for the piano, marked 'Tutti' and 'con Xylo'. The second staff is for the xylophone, marked 'con Xylo'. The third staff is for the trombone, marked 'Tromb.'. The fourth staff is for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'simile'. Measure numbers 668, 669, and 670 are visible at the top of the score.

Seine elementar-primitive rhythmische Gestalt ist mit einer komplexen chromatischen Harmonisierung verbunden, die indessen mehr als Würze, denn als eigentliche Substanz ins Ohr fällt.

Lancens "Concerto de Paris" zählt zu den Meisterwerken, die den Hörer spontan berühren, dessen tiefere Dimensionen sich jedoch erst durch häufiges Hören erschließen. Es ist ein echtes Solistenkonzert, für den Pianisten technisch und musikalisch anspruchsvoll, indes ohne zur Schau gestellte Virtuosität. Im Vordergrund steht das Konzertieren des Klaviers mit dem an nur wenigen Partien kompakt eingesetzten Orchester. Zumeist werden die Stimmen einzelner Bläser mit dem Klavier verwoben. Die Bläser haben keine technisch schwierigen Aufgaben zu lösen, so daß ein ordentliches Laien-Blasorchester das Stück bewältigen kann.

Der Dirigent muß allerdings über musikalische Bildung und Erfahrung verfügen, um die Gedankenwelt Lancens zu verstehen und seinen Spielern musikalische Zusammenhänge zu vermitteln.

Das "Concerto de Paris" lohnt eine intensive Beschäftigung, um die Verbindung von impressionistisch geprägter Kunst mit symphonischer Verarbeitung und erdhafter Volksmusik zu erschließen.

Hans-Walter Berg
Werkanalyse

Henk van Lijnschooten, Suite on Greek Love Songs
erschienen im Verlag Molenaar 1984

I Über den Komponisten

Henk van Lijnschooten ist in Deutschland so bekannt, daß seine biographische Vorstellung überflüssig erscheint. Dennoch sei daran erinnert, daß er 1973 mit einem Schlag durch seine "New Baroque Suite" unter seinem zweiten Namen Ted Huggens in aller Munde geriet. Die Mischung von barocker Musik und Pop bedeutete damals ein neues belebendes Element für die Blasmusik. Ähnliche Stücke folgten wie "Choral and Rock-out", "Reflections of this time" oder "Interplay for band". Man mag sich schwertun, Ted Huggens in eine der immer noch üblichen Kategorien Unterhaltungsmusik oder Ernste Musik einzureihen. Zweifelsfrei aber gehört die Blasmusik Henk van Lijnschootens zur E-Musik, auch wenn in heiter und für ein breites Publikum gut verständlich ist.

Das Geheimnis, warum die Musik des Henk van Lijnschooten bei aller Kunstfertigkeit und Originalität von Musizierenden und Hörern so gern angenommen wird, liegt wohl darin, daß fast alle Stücke Bezug zu Volksliedern und Volkstänzen haben: "Kleine Suite über Volkslieder, Variationen über ein französisches Volkslied", "Three folk sketches", "Rhapsodie über die Niederlande", "Rhapsodie française", lautet eine Auswahl seiner Titel.

Henk van Lijnschooten kann es sich heute als einer der wenigen Komponisten der westlichen Welt leisten, freischaffend nur zu komponieren, so viel Aufträge erhält er, so groß ist sein Ruhm inzwischen. Zuvor war er in Zehnjahresintervallen Klarinettist und Geiger in einer Militärkapelle, danach Dirigent einer Marine-Kapelle, schließlich Direktor eines Konservatoriums. Diesen dritten Berufsabschnitt verdanken wir seine vielen pädagogischen Werke, die ein neues Konzept in die Erziehung der Blasorchester gebracht haben.

II Zum Titel der Komposition

Die Komposition läßt sich ohne Bedeutungsänderung ein-deutschen "Suite über griechische Liebeslieder". Dirigenten dürfen ermuntert werden, diesen deutschen Titel zu verwenden. Englische Titel gehen auf Anregung des Verlages Molenaar zurück, der darin eine problemloseste internationale Verbreitungsmöglichkeit erkennt. Zugrunde liegen den vier Sätzen originale Volkslieder, die das Thema Liebe variieren. Die Liedmelodien bieten dem Komponisten Stoff zu Umformungen, Ergänzungen, Erweiterungen, vor allem aber entzünden die Texte musikalische Ausdeutungen, so daß vier programmatische Sätze entstanden sind.

Der Bewegungsimpuls der Sätze ist darauf zurückzuführen, daß griechische Lieder immer auch Tanzlieder sind. Lied und Tanz bieten eine Einheit - auch in der stilistischen Fassung bei Henk van Lijnschooten.

III Der Aufbau der Suite und die Liedvorlagen

Satz I Allegro Ironico

Das Beiwort zur Tempoangabe "Ironico" charakterisiert bereits den Satz. Es handelt sich um ein Necklied, dessen englische Übersetzung der Komponist dem Satz voranstellt. Eine Übertragung ins Deutsche auch ohne den Charme einer Reimform deutet das Thema einer unerwiderten Liebe an:

"Ich hatte eine Liebste. Herzlos neckte sie mich nur;
aber für mich wird sie immer die einzige Liebe auf
der Welt bleiben."

Das Lied ist ein Kalamantianos mit seinem charakteristischen 7/8Takt. Dieser kann als Nationaltanz der Griechen bezeichnet werden.



Henk van Lijnschooten dehnt das kurze achttaktige Original auf zwei Perioden mit zusammen 16 Takten und reichert das Vorbild mit Wechselnoten und Durchgängen an:



Nach dieser symmetrisch angelegten Strophe läßt der Komponist seiner Erfindung eigenen Lauf in einem unregelmäßig geformten Teil mit dreitaktigen und eintaktigen Gebilden, zusammengefaßt zu zwei Phrasen mit je 11 Takten.



Danach folgt eine 2. Strophe des Liedes, eingerichtet für das gesamte Orchester.

Die Orchestrierung gliedert den ersten Satz äußerst farbig und abwechslungsreich:

- | | |
|------------|--|
| 1. Strophe | Zweitaktglieder wechseln ab:
Unison, Oberstimmen-Harmonisierung Tutti |
| Mittelteil | Blockweiser Wechsel der Instrumentengruppen |
| 2. Strophe | Tutti harmonisiert |

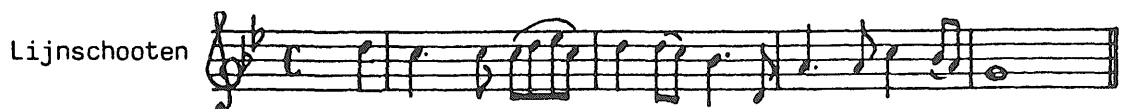
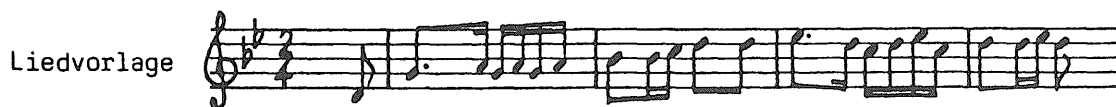
Satz II Andante espressivo


Der zweite Satz handelt von wehmütig-schmerzlichen Erinnerungen eines zum Jüngling herangewachsenen jungen Mannes: "Als ich noch ein Knabe war, verliebte ich mich in eine Schäferin.

Sie küßte mich und sprach, zur Liebe bist du noch zu jung.

Nun bin ich älter geworden und sie liebt einen anderen, aber ich kann ihre Küsse nie vergessen."

Der Komponist verwendet hier lediglich die Konturen eines zehntaktigen griechischen Volksliedes.



H. v. Lijnschooten verbindet die Melodie mit ostinaten Klagerufen  in Gestalt von Vorhalten in den Hörnern.

Der ganze Satz besteht aus zwei Strophen und einem aus dem Klagemotiv entwickelten Mittelteil, der sich von der Liedvorlage abhebt. Die Klage steigert sich zum unerträglichen Schmerz und löst sich erst mit Beginn der zweiten Strophe, in dem das Lied um einen Ganzton tiefer transponiert wird. Gebrochene Drei- und Vierklänge umwinden die Melodie und den kontrapunktierenden Klageruf.

Der Satz ist ein dramatisches, tieftrauriges und ergreifendes Tongemälde. Wie in keinem der anderen Teile nutzt H. v. Lijnschooten die Harmonik als zusätzliches Ausdrucksmittel zur expressiven Melodie.

Satz III Allegretto Patetico

Der dritte Satz zitiert nach einem viertaktigen Vorspiel zunächst die originale Liedvorlage. Das Lied besteht aus einer Reihung von zweitaktigen Motiven, deren zwei miteinander verbunden sind.



Das erste Motiv bewegt sich von der Quinte über die Septime abwärts zum Grundton im reinen Moll. Charakteristisch sind die melismatischen Durchgänge mit zwei Tönen je Silbe.


Das zweite Motiv in den Takten 5 und 6 ist ähnlich wie das erste Motiv angelegt, jedoch sind diesmal die Anfänge der Melismen Vorhalte, der Umfang begrenzt sich auf die kleine Terz.


Der Komponist zeigt, daß das Lied viele harmonische Deutungen zuläßt. Das erste Motiv läßt er zwischen Dur und Moll pendeln. Der Satz als Ganzes gewinnt durch die Transpositionen des Liedes in immer neue verwandte Tonarten wechselnde Farben. Insgesamt lassen sich fünf Strophen, bzw. Strophenansätze ausmachen, bevor in einer rasant beschleunigten Stretta das Ziel mit dem Unisono-Zitat der Melodie-Kerntöne erreicht ist.

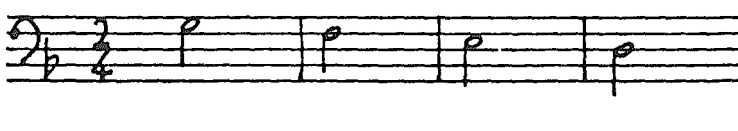
Der Satz ist nicht durch Schlüsse nach den Strophen bzw. Strophenansätzen geteilt, sondern nahtlos ineinander übergehend.


	Taktzahlen	Taktgruppen	Tonart
Vorspiel	1 - 4		
1. Strophe	5 - 22	4 + 4 + 4 + 6	F-Dur, d-Moll
2. Strophe	23 - 38	4 + 4 + 4 + 4	C-Dur, a-Moll
3. Strophe	39 - 48	8 + 4 + 4	G-Dur
4. Strophe	49 - 58	8 + 4 + 4	B-Dur
5. Strophe	59 - 78	4 + 4 + 4 + 4 + 4	C-Dur
Coda	79 - 85		a-Moll

Die viertaktigen Schlußgruppen ziehen durch chromatische oder diatonische Aufwärts- oder Abwärtsgänge zwingend jeweils in die neuen Strophen hinein.

Takte 19 - 22 Pos.II/III 

Takte 35 - 38 Flöte 

Takte 45 - 48 Baryton 

Takte 55 - 58 Tuba 

Die Sechzehntel-Durchgänge und Vorhalte werden zunehmend als Spielfiguren mit Wechselnoten entwickelt und vornehmlich den Holzbläsern übertragen:

Takte 5 + 6 

Takte 23 + 24 


Takte 39 + 40 

Takte 49 + 50 

Zu Beginn der dritten Strophe erscheint in den Hörnern das erste Motiv rhythmisch augmentiert (verlängert).



Das verklammernde Element des Satzes liegt in dem ostinaten Tanzrhythmus

$\frac{2}{4}$ 

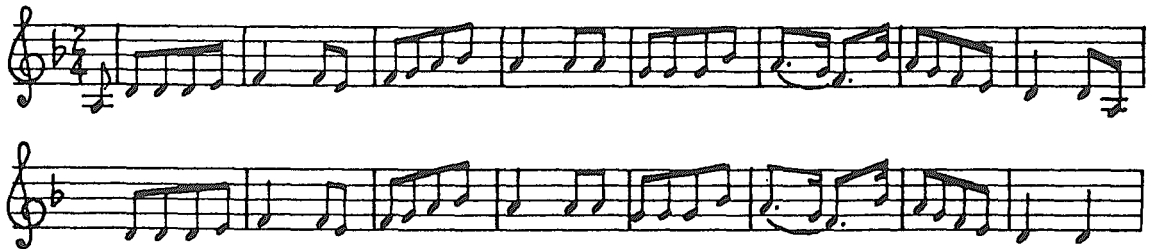
Mit Ausnahme weniger Takte zieht sich dieser Rhythmus in wechselnder Instrumentierung durch alle Strophen.

Satz IV Presto

Der vierte Satz handelt von einem Mann, der Mönch werden möchte, aber schon der ersten Versuchung nachgibt, mit einer Nonne anzubandeln, dabei aber eine tüchtige Abfuhr erfährt:

- | | |
|---|---|
| 1. Drüben auf der weiten Ebene
Wo die Olivenbäume sind,
Liegt ein Klösterchen,
Voll mit Nonnen | 3. Ich trete in den Garten ein,
Erblicke einen Apfelbaum,
Mit Äpfeln vollbeladen,
Und darauf sitzt eine Nonne. |
| 2. Und ich gehe dorthin, ich Armer,
Um ein Mönch zu werden;
Bekreuzigen will ich mich
Und mein Gebet verrichten. | 4. Ich sag' zu ihr: Komm' runter,
Damit wir ein Nest uns bauen;
Sie aber reißet Äpfel,
Womit sie mich bewirft. |

Die erste Liedphrase übernimmt der Komponist wörtlich von der Liedvorlage.



Den zweiten Teil des Liedes verlängert er um einen Takt ohne melodische Veränderung und entgeht damit einer stereotypen achttaktigen Symmetrie.



Außerdem wiederholt er den zweiten Teil des Liedes, was im Original nicht vorgesehen ist. Dadurch ergibt sich jetzt eine zweiteilige Form des Tanzliedes: A + B

a	a	b	b		
8	+	8	9	+	9

Der Satz addiert nicht einfach die Liedstrophen hintereinander. Abwechslung wird bewirkt durch

- wechselnde Tonarten in den Liedstrophen
- einen Durchführungsteil
- ein kontrastierendes Thema

Eine formale Gliederung läßt sieben Teile erkennen:

	Taktzahlen	Taktgruppen	Tonart
Einleitung	1 - 4		
1. Liedstrophe	5 - 33	(8 + 8)+(9 + 12)	d-Moll
2. Liedstrophe	34 - 60	(8 + 8) + 10	F-Dur, B-Dur, g-Moll
Durchführung	61 - 76	16	D-Dur, g-Moll
Neues Thema	77 - 112	(9 + 9)+(9 + 9)	G-Dur
3. Liedstrophe	113 - 143	(8 + 8)+(9 + 12)	c-Moll
Coda	144 - 167		g-Moll

Im Durchführungsteil kommen eintaktige Imitationen des Themenkopfes vor. Motivisch herausgelöst wird die rhythmisch auffälligste Stelle aus dem Ende des 1. Liedteils.

Das neue mixolydische Thema kontrastiert im Tongeschlecht und im Rhythmus. Der gewohnt glatte Ablauf wird hier durch Taktwechsel und Synkopen unterbrochen. Das pochende Viertelmotiv in der Begleitung hält die Erinnerung des ersten Themas wach, das in die Schlußtöne hineinklingt.

The image shows four staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The second staff is a rhythmic imitation of the first staff, using a dotted quarter note followed by an eighth note, and ending with a quarter note. The third staff is a rhythmic imitation of the first staff, using a dotted quarter note followed by an eighth note, and ending with a quarter note. The fourth staff is a rhythmic imitation of the first staff, using a dotted quarter note followed by an eighth note, and ending with a quarter note.

Charakteristisch für die Coda und damit den Schluß der ganzen Suite ist das Zerbröseln des Melodieanfangs, der zwischen Dur und Moll unentschieden pendelt; dabei werfen sich Soloklarinette und Piccolo-Flöte die Melodienbröckchen zu und nur die kleine Trommel hält das Spiel noch zusammen, bis mit großem Tumult das Liedende den Schlußpunkt setzt.

IV Zur Arbeitsmethode des Dirigenten

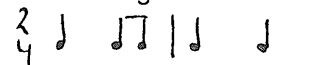
Der für westeuropäische Blasorchester schwierigste Satz dürfte der erste wegen seines 7/8-Taktes sein. Berufsorchester unterscheiden sich in dieser Hinsicht nicht von Laienorchestern, wie die Schallplatten-Einspielung durch ein holländisches Militärorchester für den Verlag Molenaar beweist. Sobald der gleichmäßig durchpochende Achtelpuls im Mittelteil des Satzes aussetzt, verfällt das Orchester in den gewohnten 4/4-Takt. Solange der Musiker den 7/8-Takt rational zählen muß und ihn nicht körperlich empfindet, ist kein souveränes Musizieren möglich. Die beste Einführung geschieht natürlich über das Tanzen. Dabei können folgende Lernschritte helfen: Es wird über Tonträger ein Kalamatianos eingespielt, z. B. Camerata-Produktion des Mösel-Verlages (CMS 17201/8 TK).

- Hören und Aufnehmen des 7/8-Taktes, am Ort die Schwerpunkte leicht stampfen
- Am Ort auf 1 stampfen, auf 2 und 3 klatschen
- Rhythmus in Gehbewegung umsetzen
- in einer Reihe sich-hintereinander-bewegen, eine Hand auf der Schulter des Vorderen, die andere Hand faßt die Hand des hinteren Tänzers
- der Anführer der Schlange wechselt die Richtung frei
- nach 8 Takten setzt sich der hinterste Tänzer nach vorn an die Spitze.

Für den Dirigenten ist ein flüssiges, die Phrasen zusammenfassendes Dirigieren notwendig, entsprechend der Tanzanweisung. "Der Kalamatianos wird vorwärts-fließend getanzt ohne Kanten und abgesetzte Bewegungen."

Gefahr der Dehnungen und des Tempoverlustes lauert im Mittelteil, wenn die pausierenden Spielergruppen die jeweils erklingenden Melodien mitzudenken vergessen.

Im zweiten Satz muß der Dirigent vor allem für Klangbalance sorgen, auf daß die Akkordtöne die führende Melodie nicht zudecken. Die Klagerufe kommen nur durch Auskosten der Vorhalte zum Ausdruck.

Beim dritten Satz hat sich der Dirigent darum zu kümmern, daß der rhythmische Ostinato  nicht ermattet und an Impulskraft verliert, denn er ertönt immerhin 42 mal.

Im vierten Satz hat sich der Dirigent auf die scharfe Temponahme zu konzentrieren und sollte im übrigen seine Musiker nicht durch "Fuchteln" beim Spielen stören.

Man kann den Komponisten verstehen, wenn er meint, mit der "Suite über griechische Liebeslieder" eines seiner gelungendsten Werke komponiert zu haben. Die Suite hat hohes kompositorisches Format und gewinnt bei intensivem Studium für Musizierende und Hörer an Eindringlichkeit.

Hans-Walter Berg: Werkkommentar zu

Krzysztof Penderecki, Pittsburgh Overture
für symphonisches Blasorchester

"Neue Musik für Blasorchester" lautet der Lehrgang, den die Trossinger Bundesakademie alle zwei Jahre im Sommer anbietet. Ein mit 60 Dirigenten komplett besetztes Seminarorchester erarbeitete 1986 ein umfangreiches Programm bis zur Aufführungsreife für den Rundfunk. Während fast alle Stücke frisch aus der Druckerei stammten, war die stilistisch modernste Komposition bereits 19 Jahre alt, die "Pittsburgh Overture". Der Name Pittsburgh geht zurück auf den Sitz des American Symphony Orchestra, dessen Leiter Robert Austin Boudreau die Komposition bei Penderecki in Auftrag gegeben hatte.

Die "Pittsburgh Overture" nimmt für die neue Blasmusik die Rolle eines Schlüsselwerkes ein. Zum ersten Male verzichtet ein Komponist vollständig auf die gewohnten Elemente Melodie, Harmonik und taktgebundene Rhythmik. Er setzt alle herkömmlichen Regeln der Kompositions-Kunst außer Kraft und ersetzt sie durch Neuentdeckungen im Bereich von Klängen und Geräuschen. Inzwischen haben Pendereckis Erfindungen Schule gebildet und sind weltweit anerkannt. Penderecki zählt zu den erfolgreichsten Komponisten; er hat Mühe, allen spektakulären Kompositionsaufträgen nachzukommen.

Man beauftragte Penderecki insbesondere zu Jubiläums-Kompositionen:

- zum 600jährigen Bestehen der Universität Krakau, "Cantata"
- zum 700jährigen Bestehen des Doms zu Münster in Westfalen, "Lukas-Passion"

- zum 25jährigen Jubiläum der Weltorganisation UN, "Kosomognia"
- zum 1200jährigen Bestehen des Salzburger Doms, "Magnificat"
- zum 100jährigen Jubiläum der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, "Konzert für Violine und Orchester"
- zum 200jährigen Bestehen der USA, "Paradise lost"

Penderecki, geb. 1933, wuchs zu einem politisch und kulturell günstigen Zeitpunkt in Krakau auf, wo er auch heute noch wohnt, sofern ihm zwischen den zahlreichen Weltreisen als Dirigent seiner eigenen Werke Zeit bleibt. 1956 vollzog sich in Polen ein politischer Umschwung. Die stalinistischen Maßregeln wurden beseitigt. Kunst war nicht mehr reglementiert. Niemand forderte mehr Orientierung an Folklore-Elementen. Beim Internationalen Festival "Warschauer Herbst" 1959 macht Penderecki mit seinen "Psalmen" auf sich aufmerksam. Der Südwestfunk erteilt ihm einen Kompositionsauftrag für das Donaueschinger Musikfest 1960. "Anaklasis" für Streichorchester und Schlagzeuggruppen heißt das Werk, das ihn von Donaueschingen aus bei Kennern in der westlichen Welt schlagartig bekannt macht. Bereits hier begegnet sein persönlicher Kompositionsstil, der Einsatz von eigentümlichen Geräuschklingen, die auch acht Jahre später die "Pittsburgh Overture" charakterisieren sollen. Weltruhm, nicht nur bei Experten, erlangt Penderecki mit seiner "Lukas-Passion" 1966 im Auftrage des Westdeutschen Rundfunks.

Penderecki schreibt inzwischen einen Stil, in dem der Melodie eine führende Rolle zukommt. Die Zeiten aufregender experimenteller Eroberungen in unerforschtes Land sind vorbei. Die "Pittsburgh Overture" gehört noch in die avantgardistische Phase. Es ist sein erstes Werk für Bläser und Schlagzeug allein. Ein ähnliches Stück wird noch 1971 folgen, das "Prelude" für Bläser, Schlagzeug, Tasteninstrumente und Kontrabässe.

Das erstaunliche Phänomen der Pittsburgh Overture, wie alle seiner Werke aus den sechziger Jahren, ist deren emotionelle Kraft; die Musik teilt sich dem Hörer unmittelbar mit, sie ist bei aller ungewohnten Neuheit doch verständlich. So erging es auch dem Dirigenten-Blasorchester der Bundesakademie beim Konzert im Schwarzwaldort Wolfach, wo weiß Gott kein Experten-Publikum zuhörte: Pendereckis 12-Minuten-Stück kam am besten an und hinterließ die wohl nachhaltigste Wirkung.

Im Gegensatz zu den meisten Avantgarde-Kompositionen ist die Overtüre technisch nicht schwer zu realisieren. Neu für den Spieler ist die ungewohnte Art von Freiheit, neu die erforderliche Binnen-Kommunikation innerhalb der Instrumentengruppen, neu ist die Herausforderung zu ungewohnter Klangbildung.

Die "Pittsburgh Overture" ist nicht für ein übliches Blasorchester, sondern für symphonische Bläser geschrieben. Es gliedert sich in Instrumentenchöre unter Einbeziehung selten gespielter Instrumente. Den Flötenchor bilden hohe Es-Flöte, C-Flöte, Alt- und Baßflöte. Wir ersetzten im Trossinger Dirigentenorchester die Es-Flöte durch eine C-Flöte, die Alt-Flöte durch Klarinette, die Baß-Flöte durch Tenorsaxophon. Beim vierstimmigen Oboenchor ersetzten wir die Oboe d'amore durch A-Klarinette, das Heckelphon durch Tenor-Sax und das Englisch-Horn durch Alt-Sax. Im vierstimmigen Fagottchor ersetzten 2 Tuben die Kontrafagotte. 5 Trompeten und 5 Posaunen konnten original besetzt werden, den Part des 5. Horns übernahm ein Tenorhorn. Den Klang des geforderten Harmoniums imitierte ein Synthesizer.

Die Partitur setzt sich aus kurzen Zeitabschnitten unterschiedlicher Dauer zusammen. Diese sind durch Striche getrennt und einzeln beziffert. Die Dauer ist nicht wie bei manchen ähnlichen Werken in Sekunden angegeben, jedoch tragen einzelne Abschnitte traditionelle Tempobezeichnungen wie *più mosso*, *meno mosso*, *vivace*.

Pendereckis wichtigstes kompositionstechnisches Mittel sind Clusters, zu deutsch Tontrauben. Der Beginn des Stückes setzt dafür ein anschauliches Beispiel. Um den Zentralton d' wird nach beiden Seiten der Tonvorrat aufgefüllt, zunächst in Vierteltönen, dann im Halbtonabstand, bis mit 17 Tönen die Oktave as - as' ausgefüllt ist. Im dritten Feld erfolgt ein Klangfarbenwechsel des Clusters vom überwiegenden Holz zum Blech und in (4) wieder zurück zum Holz, um bei (5) durch einen dunkleren Cluster abgelöst zu werden.

The image shows a musical score for flute (fl) and clarinet (cl) parts. The flute part consists of three staves labeled 'Es', 'C', and 'a.'. The clarinet part consists of two staves labeled 'B' and 'b.'. The score is written in a single system with a common time signature. The flute parts start with a dynamic marking of *sf* and a *senza vibr.* instruction. The clarinet parts start with a dynamic marking of *p* and a *senza vibr.* instruction. The score is divided into five measures, with the first measure containing a cluster of notes. The second measure contains a cluster of notes with a dynamic marking of *sf sub. p*. The third measure contains a cluster of notes with a dynamic marking of *sf sub. p*. The fourth measure contains a cluster of notes with a dynamic marking of *sf sub. p*. The fifth measure contains a cluster of notes with a dynamic marking of *sf sub. p*. The score is written in a single system with a common time signature.

Einen anderen Clusteraufbau beobachten wir ab (7), wo in unregelmäßigen Repetitionen der Kernton g' beidseitig bis zu einem Tritonus umlagert wird.

⑦
leggiero

1 *coperto*
pp

CR 2 *coperto*
pp

3 *coperto*
pp

4 *coperto*
pp

CR 5 *coperto*
pp

tmt 1/2 *pp*

tmt 3 *pp*

⑨

P ————— *f*

1

2

CR 3

4

5

1 *con sord.*

tr 2 *con sord.*

3 *con sord.*

4 *con sord.*

tr 5 *con sord.*

1 *con sord.*

tn 2 *con sord.*

3 *con sord.*

Ein Cluster, der in sich schiebend bewegt wird, erweckt den Eindruck eines fahlen Klanggemisches.

legato
pp

Es

fl

a.

b.

Mit rhythmischer Wucht schlägt ein 15töniger Cluster ein:

ff

cr

1

2

3

4

5

tr

1

2

3

4

5

tn

1

2

4

5

Die Ouvertüre ist zwar ein nahtlos ineinandergefügtes Ganzes, aber dennoch lassen sich Episoden erkennen, die das Stück übersichtlich gliedern. Die Komposition brandet in vier großen Wellen ans Ziel.

- | | |
|-------------|--|
| 1 - 20 | 2 große Clusterbildungen verebben in Schlagzeuggeräuschen |
| 21 - 49 | plappernde Dialoge verdicken sich zu großem Geschwätz und führen diesmal zu solistischen Schlagzeugklängen, angeführt von den Pauken |
| 50 - 83 | fahle Tongemische gehen über in erregte Klanggebärden, die in einem einzigen Ton enden, der klangfarblich wechselt |
| 84 - Schluß | das gesamte Orchester gerät in Bewegung und findet sich schließlich in kompakten Unisono-Schlägen zusammen. |

Das Raffinement der Erfindung von Klangteppichen, Glissandowellen, Plappereffekten, percussiven Geräuschen, schrillen Ausbrüchen, dumpfen Sounds, chromatischen Schlangen und wechselnden Klanggemischen ist schon eine Ingenieur-Leistung, die Staunen macht. Noch mehr überwältigt aber der musikalische Fluß, die Logik der Entwicklung, die dramatische Kraft der Musik. Am Ende erscheint die Frage "Ist das noch Musik?" gegenstandslos.

Hans-Walter Berg

Für die Werkstatt des Dirigenten

Einführung in

Pi Scheffer, Twoodledrum und Twoodledree für Blasorchester
erschieden im Verlag Molenaar, NL-Wormerveer

1. Über den Komponisten

Dr. J. Scheffer, genannt Pi Scheffer, zählt weltweit zu den bedeutendsten Komponisten, die für Blasorchester schreiben. 1909 in Amsterdam geboren und jetzt in Naarden lebend, hat eine Biografie aufzuweisen, die das internationale Format seiner Kompositionen erklärt. Bereits seine Schulausbildung führte ihn nach Deutschland (Berlin) und Amerika (New York City). Musik lernte er nicht in der Schule oder am Konservatorium, sondern bei seinem Vater und in Orchestern. Sein eigentlicher Beruf war für eine zeitlang - ähnlich wie bei Franz Schubert - der eines Grundschullehrers. Indem sein Name als Arrangeur und Posaunist immer größer wurde, stieg er aus dem Schuldienst aus, um Direktor der Musikabteilung einer Rundfunkanstalt zu werden. 1951 kehrte er auch diesem Beruf den Rücken und studierte an der Universität Amsterdam die Fächer Deutsch und Englisch mit Abschluß einer Promotion zum Dr. phil.. Von nun an widmete er sich drei Berufen, dem des Gymnasiallehrers, des Dirigenten seines eigenen Fernsehorchesters und schließlich des Arrangeurs und Komponisten. Dem Verleger Molenaar ist zu danken, daß er sich als Komponist mehr und mehr auf das Blasorchester spezialisierte. Seit seiner Pensionierung schreibt er jährlich mehrere Suiten, Ouvertüren und andere Stücke in der leichten Musik, meist unterhaltende Stücke mit hohem Niveau und Jazzverwandtschaft, allerdings nur für Ober- und Höchststufenorchester mit der nötigen Eleganz und Spritzigkeit realisierbar.

Erst jüngst traute er sich an die nach seiner Meinung schwierigste Aufgabe: kurze Stücke zu schreiben, die einfach zu spielen sind. Heraus kam dabei das Geschwisterpaar "Twoodledrum" (1982) und "Twoodledree" (1985), eine jugendfrische, hell-funkelnde Musik, der nicht im geringsten anzumerken ist, daß ihr Autor beim Komponieren durch eine schwere Krankheit gehandicapt ist.

2. Über die Titel Twoodledrum und Twoodledree

Kein Lexikon der Welt kann über die merkwürdigen Titel Auskunft geben. Der Komponist selbst teilt in seinem Vorwort mit, daß es sich um Wortspielereien handelt. Hier der vom Englischen ins Deutsche übertragene Text:

"Ein bekannter Schriftsteller des 18. Jahrhunderts bemerkte einst in einem Brief an einen Freund, daß er ihm einen langen Brief schreibe, weil er keine Zeit habe, ihm einen kurzen zu schreiben. Wenn Sie dies als Unsinn ansehen, so denken Sie besser noch ein oder zwei Mal darüber nach. Der zugrundeliegende Gedanke kann leicht in die Welt der Musik übertragen werden.

Vor Jahren versuchte ich ein einfaches Stück zu schreiben, das einer größeren Menge von Hörern und Musikern gefallen sollte, als es eine kompliziertere Komposition vermag; aber irgendwie glitten mir die Dinge aus den Händen und ich schloß mit einem anderen "dicken Brocken" ab. Nun aber scheint es mir, als hätte ich eine Art Kompromiß mit Twoodledrum zwischen Schönheit und Einfachheit gefunden. Über seine Schönheit muß man nicht mit mir einer Meinung sein, aber einfach ist es sicherlich.

Der Titel ist abgeleitet von Lewis Carrolls Buch "Alice through the looking glass". Es handelt sich um eine Anspielung auf "Tweedledum", herausgekommen ist bei dem Wortspiel "Twoodledree". Also hier ist es. Mehr braucht nicht gesagt zu werden, entweder mögen Sie diese Art von Dingen oder Sie verabscheuen sie. Ratschläge zur Ausführung werden kaum notwendig sein.

Die Hauptsache ist, beim Spielen völlig entspannt zu sein, um so einer rhythmisch unsicheren Aufführung vorzubeugen, die sich ergeben könnte, wenn Sie zu angespannt sind.

Ein oder besser zwei Worte zur Instrumentation:

Die 3. Posaunen-Stimme sollte auf einer Baß-Posaune gespielt werden. Ebenso wäre es sehr schön, wenn wenigstens ein Bariton mit 4 Ventilen ausgestattet wäre."

Es bleibt festzuhalten, daß die Phantasietitel des belesenen Autors keinen programmatischen Bezug zu den Stücken haben. Es geht vielmehr um eine Art moderne Volksmusik, denn es liegen den Stücken liedartige Gebilde in der Art von Volksliedern zugrunde.

3. Der Aufbau der Stücke

Beide Kompositionen weisen Ähnlichkeit auf, beide sind in der traditionellen dreiteiligen Reprisesform A B A angelegt, den Kern beider Stücke bilden Lieder mit dem Schein des Altvertrauten, des Bekannten, sie scheinen überlieferte Volkslieder zu sein.

Bei Twoodledrum könnte das Cowboy-Lied "Von den blauen Bergen kommen wir" Pate gestanden haben.

She'll be coming round the mountain

1. She'll be com-ing round the moun-tain when she comes.
 she'll be com-ing round the moun-tain when she comes.
 she'll be com-ing round the moun-tain, com-ing round the moun-tain, she'll be com-ing round the moun-tain when she comes.
 Sing-ing i i ip-pi ip-pi
 Sing-ing i i ip-pi i i ip-pi, Sing-ing
 i i ip-pi ip-pi i.

Text und Melodie aus Nordamerika

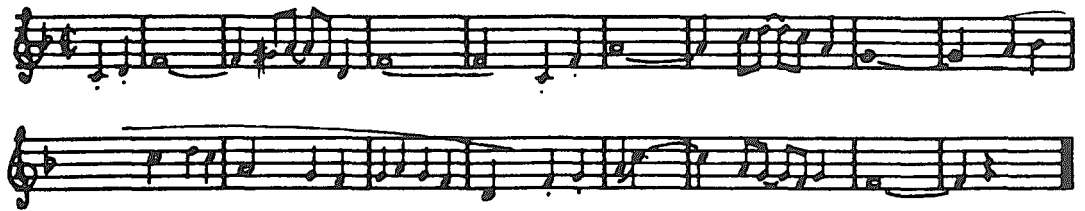
Von den blauen Bergen kommen wir

Melodie wie „She'll be coming round the mountain“

- Von den blauen Bergen kommen wir, von den Bergen, ach, so weit von hier. Auf den Rücken uns'rer Pferde reiten wir wohl um die Erde, von den blauen Bergen kommen wir.
- Colt und Whisky liebt ein Cowboy sehr, Girls und Mustangs und noch vieles mehr; denn das sind ja scharfe Sachen, die ihm immer Freude machen, von den blauen Bergen kommen wir.
- Wo die Rothaut lauert, schleicht und späht, wo der Wind über die Prärien weht, sitzen wir am Lagerfeuer und es ist uns nicht geheuer, von den blauen Bergen kommen wir.

Text: Heinz Woezel
 © 1949 by Tempeton-Verlag/Hans Sikorski, Hamburg

Das Thema von Twoodledrum und das Lied sind melodisch ähnlich angelegt, es gibt zwei gleiche Melodieteile zu je 8 Takten mit je 2 Motiven.



Das Thema von Twoodledree ist ebenfalls liedhaft komponiert:



es folgt der dreiteiligen Liedform A B A. Man meint ein Volkslied zu erkennen, auch wenn es schwerfällt, einen Beleg dafür zu finden. Die Weise beginnt z.B. wie das Bozener Bergsteigerlied:



Pi Scheffer baut in beide Kompositionen einen kontrastierenden Choral ein. Die Choräle fließen schlicht homophon mit melodischer Sequenzbildung dahin, beide enden augenzwinkernd mit einem "Organistenschwänzchen". Der Choral in Twoodledrum ist 8-taktig;

Der Choral in Twoodledree umfaßt 16 Takte. Dieser Choral kommt im Gegensatz zum zweimaligen Erscheinen in Twoodledrum nur einmal vor und bildet die Mittelachse des Stückes.

Beide Kompositionen verwenden rhythmische Elemente aus der Rockmusik. Im Mittelteil von Twoodledrum finden wir eine Variation des Eingangsliedes in Rockstilistik, z.B. im Nachsatz des Themas in den Posaunen.

In Twoodledree verwendet Pi Scheffer rockstilistische Mittel in einem überleitenden Zwischenspiel, das an die soeben zitierte Rock-Variation erinnert und auch die elementare Begleitung von Twoodledree übernimmt.

Schließlich gestaltet der Komponist seine Eröffnungen sehr ähnlich. Es geht los mit einem Feuerwerk dissozierender fünfstimmiger Akkorde, welche die Dominanzspannung aufladen. - 49 -

Die Formanalyse von Twoodledrum zeigt die dreiteilige Repriseform A B A .

Takte	Taktgliederung	Formteile	Tonarten	Merkmale	
1 - 4	4	} A	F-Dur	Einleitung	
5 - 20	8 + 8		a	F-Dur	Geschlossene Melodie
21 - 36	8 + 8		a	F-Dur	Wiederholung mit zusätzlichem Register
37 - 44	8		b		Kontrast durch "Orgel"-Zwischenspiel
<hr/>					
45 - 60	8 + 8	} B	B-Dur	Variante, Melodie in den Tenorstimmen	
61 - 64	4				Überleitung und Rückführung
<hr/>					
5 - 20	8 + 8	} A	F-Dur		
21 - 36	8 + 8		a	F-Dur	
37 - 44	8		b	F-Dur	
65 - 69	5			F-Dur	Coda

Twoodledree ist ebenfalls in Repriseform A B A gebaut, jedoch liegt der Choral diesmal in der Mitte

Takte	Taktgliederung	Formteile	Tonarten	Merkmale	
1 - 8	8	} A	F-Dur	Einleitung	
9 - 33	:8: +8+8		a+b+a	F-Dur	Thema
34 - 49	8 + 8		c + c	F-Dur	Überleitendes Zwischenspiel
<hr/>					
50 - 65	16	d B	F-Dur	Choral	
<hr/>					
66 - 81	8 + 8	} A	F-/B-Dur	Rückleitendes Zwischenspiel	
82 -106	8+8+8		a+b+a	B-/F-Dur	Thema
107 -115	9				Coda

4. Schlagtechnische Erfordernisse

Der Dirigent benötigt einen schwingenden Schlag, der die Punkte der Zählzeiten deutlich markiert. Dabei ist das oberste Gebot die Entspanntheit, von der Pi Scheffer in seinem Vorwort schreibt. Die dynamischen Abstufungen unterstützt die linke Hand. Für die Choräle ist ein weicherer Schlag angemessen. Agogische Freiheiten gestattet der Komponist in Twoodledrum überhaupt nicht, in Twoodledree nur kurz vor Choralende in Form einer Zäsur und am Ende mit dem "molto rallentando".

Bei solchen Gestaltungseinengungen ist es für den Dirigenten umso wichtiger, das Tempo Allegro moderato zu treffen. Ob Twoodledrum mit $\downarrow = 80$ ein wenig zu langsam empfunden ist und Twoodledree mit $\pm \downarrow = 100$ ein bißchen zu schnell? Das Zeichen \pm gestattet dem Dirigenten gottlob etwas persönliche Gestaltungsfreiheit.

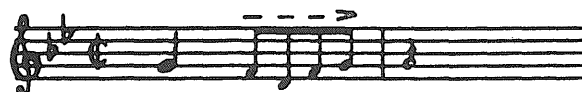
5. Methodische Überlegungen zur Probenarbeit

Unabhängig davon, mit welchem Stück die Probenarbeit beginnen soll, empfehle ich, zunächst die Komposition vom Blatt zu spielen, um den Spielern einen groben Eindruck vom Ganzen zu vermitteln. Die eigentliche Probenarbeit beginnt, indem der Dirigent die liedartige Melodie vorsingt.

Auf die Weise wird die Art der Musik, ihre rhythmische Leichtigkeit und ihre Artikulation besser als mit Worten verständlich gemacht. Seine Artikulationsabsichten hat Pi Scheffer in seinen Stücken sehr deutlich gemacht mit Ausnahme vom Thema in Twoodledrum. Nicht bezeichnete Achtel- und Viertelnoten werden am besten in einem zum staccato hinneigenden non legato getupft. So kommt das vom Komponisten erwartete "Relaxing" zur Wirkung.

Die Einleitungstakte sind in beiden Stücken die schwierigsten und werden erst später vertieft, wenn die übrigen Partien gekonnt sind. Keine Probleme dürften die Choräle bieten, wenn sie nur drucklos und ohne das Bemühen um besonderen Ausdruck entspannt aufs Ziel in Takt 8 bzw. Takt 16 hin fließen.

Knifflig sind die rhythmischen Figuren in den rockstilistischen Partien. Die heutige Jugend mag hier ihre besondere Genugtuung finden, mit den älteren Musikern heißt es, durch Vorsingen oder Vorspielen langsam die Synkopen auf den Punkt zu bringen. Der besondere Klicks liegt darin, die jeweils letzten Achtel-Noten im Allabreve-Takt mit Akzentspitze zu spielen:



Die Einleitungen werden bei einem Blasorchester ohne Big Band-Erfahrung immer unsauber bleiben, wenn sich der Dirigent nicht die Mühe macht, die Klänge in Ruhe aufzubauen und aushören zu lassen. Dabei gilt das Prinzip

1. Baßton
2. Oktavtöne
3. Quinten oder Quartan
4. Terzen
5. Sekunden oder Tritonus.

Wie immer bei der Probenarbeit kommt es entschieden darauf an, daß der Dirigent vor Beginn der Proben die Stücke bereits verinnerlicht hat.

Die Geschwister Twoodledrum und Twoodledree sind Wesen, die Fröhlichkeit ausstrahlen und übertragen.

Malando

"Cordilleras de Los Andes" heißt die letzte Komposition des holländischen Tango-Königs Arie Malando, die der Verlag Molenaar jüngst in der Blasorchester-Fassung von Kees Vlak veröffentlicht hat. In deutschen Lexika findet sich nirgendwo eine Biographie. Deswegen sei hier die Übersetzung eines holländischen Beitrages mitgeteilt, vorgenommen von der Frau unseres tubaspielenden Rechtsanwaltes Reiner Stoll.

Malando, mit bürgerlichem Namen Arie Maasland, hat einen seriösen Beruf ergriffen: Bauingenieur.

Geboren wurde er in Rotterdam, verzog später nach Den Haag. Ihm hat die Musik von Kind an im Blut gelegen. Mit 6 Jahren erhielt er seine erste Klavierstunde, 10 Jahre später, noch auf der hbs, gründete er ein Orchesterchen. Wieder einige Jahre später, als er Schüler der Akademie für bildende Künste war, wurde es ernst. "Um meine Studienkosten einigermaßen zu decken, ging ich drummen in einer kleinen Band, während der Wochenenden und in den Ferien. Langsam aber sicher traten die Pläne, Bauingenieur zu werden, dann in den Hintergrund und in einem geeigneten Moment wurde ich" berufen". Ich landete bei dem Orchester The Jumping Jacks, beschäftigte mich mit Musiktheorie und Arrangements und setzte 1935 mein erstes Werk auf Papier, den Tango "Annie", gewidmet meiner Verlobten, nun seit fast 40 Jahren meine Frau, Aldus Malando."

Wie er dazu kam, 1939 sein Tango- und Rhumbaorchester aufzubauen? "Das hat eigentlich mit zwei Dingen zu tun", legt Malando aus, "zunächst mit dem schnellen Erfolg meines Tangos" Olé guapa", geschrieben 1937. Und dann kam noch der Besuch des Argentiniers Eduardo Bianco in unserem Land, der große Tango-König in diesen Jahren und ein Mann, der mich besonders inspiriert hat, ein Orchester aufzustellen, welches auf Tangos spezialisiert ist. Welch ein Wagnis in den 30er Jahren! Wir hatten nicht die kritischen Jahre hinter uns und ein Orchester zu leiten, bedeutet auch, daß man mit nicht immer gemütlichen Aspekten zu tun bekommt, die sich in eine derartige Funktion einmischen. Aber auf der anderen Seite war es doch so, daß ich mit den Tangos und Rhumbas gut darstand. Für Holland war ein derartiges Orchester vollkommen neu." Malando - ein Wachhund, der rechtzeitig bellte. Ein Musiker, der fühlte, daß seine Musik den

Wind in die Segel bekommen sollte. Und so war es. Gerade war das Malando-Orchester gegründet, als die Verträge mühelos zustande kamen. Selbst der Krieg steckte keinen Knüppel in das musikalische Rad. "Wir hatten das Glück, nicht in eine Musikrichtung zu fallen, die die Nazis verboten. Unsere Radiosendungen konnten gewöhnlich durchgehen, unsere Platten durften gewöhnlich verkauft werden. Mitten im Krieg spielten wir in Heck, Amsterdam, gekleidet in süd-amerikanische Kostüme für die nach Unterhaltungsmusik hungernden Niederländer, bis ich zur Zwangsarbeit in deutschen Fabriken einberufen wurde. Das habe ich natürlich abgelehnt. Ich wurde dann prompt verhaftet und in ein Straflager gesteckt. Zusammen mit zwei meiner Orchestermitglieder wußte ich daraus zu entkommen und unterzutauchen, um gleich nach dem Krieg wieder an den Stich kommen zu können."

Es war ein größeres Orchester als das erste, womit Malando sich in den Jahren nach 1945 einen Namen machte. 8 Mann stark und mit der Sängerin Ann Sandor trat er zweieinhalb Jahre auf in Extase, Amsterdam, nur unterbrochen durch eine Tournee von 3 Monaten für die Militärs in Indien. Das VARA - Radio sendete das Malando-Orchester wöchentlich einige Male aus und über dies machte das Orchester während der Nachkriegsjahre viele Schallplatten. Einige der berühmt gewordenen Tangokompositionen, wie "Guapita", "Ave cantore", "Porque te vas" und natürlich "Olé guapa" und "Noche d'estrellas", aber auch ein Repertoire, worin südamerikanische Rhythmusinstrumente verwendet wurden, kamen zum Zug. "Vor allem in den 50er Jahren kamen wir gut in Schwung", erinnert Malando sich. "Lateinamerikanische Tanzmusik wurde stets mehr "in". Erst hatten wir die Samba, danach kamen Tänze wie der Mambo und der Cha Cha Cha. Mit unserem Orchester konnten wir jede Art süd-amerikanischer Musik spielen und mit dem Erfolg der Band wurde die Besetzung stets größer, jede Chance auf Ausdehnung habe ich stets ergriffen."

Zum kupfernen Jubiläum des Malando-Orchesters, 1952, hatten Experten ausgerechnet, daß im Laufe der Jahre 115.000 Schallplatten des Ensembles über den Ladentisch gereicht waren, allein in den Niederlanden ein Stapel von 240 Metern, aneinander gereiht eine Strecke von fast 28 Kilometern.

Nun, am Vorabend von 35 Jahren Malando, kann er selbst nicht annähernd sagen, wie groß die Zahl schwarzer Scheiben ist, die das Orchester verkauft hat. "Ich weiß, daß in Japan 20 mal soviel Platten von uns verkauft wurden als in den Niederlanden. Wir sind nun das fünfte mal in Japan gewesen und sind stets empfangen worden wie die Fürsten. Aber es ist immer eine ganze Unternehmung, 4 Wochen Japan und nahezu täglich aufzutreten. Kurz, das Publikum sprengt da die Hallen und das entschädigt für das Gereise und Umhergeziehe."

Bedeutende Absatzgebiete für Platten von Malando sind ferner Deutschland und die skandinavischen Länder. Allein von allen Urheberrechten, die fortwährend bei Malando geblieben sind, sollte der Orchesterleiter gemütlich königlich leben können. Es scheint, daß Malando es nach seinem 45jährigen Jubiläum als Orchesterleiter etwas ruhiger angeht. "Ach", sagt er vage, "mal sehen. Wenn ich aufhören möchte, dann habe ich in jedem Fall eine herrliche Zeit gehabt. Und durch die Platten und die verschiedenen Huldigungen, die mir im Lauf meiner Karriere zuteil wurden, werde ich auch dann noch stets an meine Musikantenlaufbahn erinnert werden".

„Ein Verlangen nach reinem Dur“

SPIEGEL-Gespräch mit Krzysztof Penderecki

SPIEGEL: Herr Penderecki, fühlen Sie sich eigentlich noch als Neutöner?

PENDERECKI: Nein. Ich habe Jahrzehnte damit verbracht, neue Klänge zu suchen und zu finden. Gleichzeitig habe ich mich aber auch mit Formen, Stilen und Harmonien der Vergangenheit auseinandergesetzt. Beiden Prinzipien bin ich treu geblieben: Ich probiere immer noch Neues aus, vor allem mit den Streichinstrumenten und der menschlichen Stimme, und ich greife immer häufiger auf Traditionelles zurück. Mein derzeitiges Schaffen ist eine Synthese.

SPIEGEL: Was Sie Synthese nennen und in Ihren erfolgreichen Werken wie Lukas-Passion, Polnischem Requiem oder „Die Teufel von Loudun“ hören lassen, nennen andere Eklektizismus, und genauso klingt ja auch das meiste.

PENDERECKI: Das ist Ihre Ansicht. Nach meiner Meinung ist in unserem Jahrhundert genug experimentiert worden: mit atonalen Mitteln, mit aleatorischer Technik, mit Elektronik. Das habe ich alles hinter mir, es interessiert mich nicht mehr. Ich fühle, daß wir wieder an einem *Fin de siècle* stehen und daß es Zeit für einen prägnanten, das 20. Jahrhundert kennzeichnenden Stil ist, wie ihn schließlich alle Epochen gehabt haben. Den müssen wir endlich finden, ich tue das Meine dazu.

SPIEGEL: Bei Ihnen klingt der prägnante Stil des 20. Jahrhunderts auf weite Strecken so, als schrieben wir 1886. Sehr viel ist einfach schön, tonal, romantisch.

PENDERECKI: Unsinn. Aber Musik muß einfach wieder Ausdruck haben, nicht in irgendwelchen experimentellen Richtungen durch irgendein Niemandsland umhergeistern, am Publikum vorbei.

SPIEGEL: Macht es Sie nicht doch ein bißchen skeptisch, daß sich die Neue Musik normalerweise beim Publikum schwertut, während Sie Anklang finden wie Bach und Mozart?

PENDERECKI: Zunächst einmal freut es mich. Dann aber möchte ich, bei aller Bescheidenheit, doch anmerken, daß sich in der Zustimmung des großen Publikums ein positives Urteil ausdrückt: Die vielen Zuhörer erkennen die Qualität meiner Musik an.

SPIEGEL: Haben Ihrer Meinung nach Werke von John Cage, Pierre Boulez, Luigi Nono oder Karlheinz Stockhausen soviel weniger Qualität?

PENDERECKI: Lassen Sie mich wie folgt antworten: Als ich 1961, nach vielen abschlägigen Bescheiden auf meine Paß- und Visumanträge, zum erstenmal nach Darmstadt reisen durfte, stieß ich dort zu meiner Verblüffung auf 95 Prozent Dilettanten. Darmstadt war zwar sicher sehr wichtig, die Zeit damals eine

bedeutende Ära des Aufbruchs und der Experimente. Am Ende aber haben nur zwei, drei Komponisten den ganzen Zirkus überstanden und etwas für die Musik Bedeutendes geschaffen. Aber das war schließlich schon immer so in der Geschichte. Die Geschichte siebt gnadenlos, aber meist gerecht.

SPIEGEL: Und Sie fühlen sich von der Geschichte mit Recht in den Himmel gehoben?

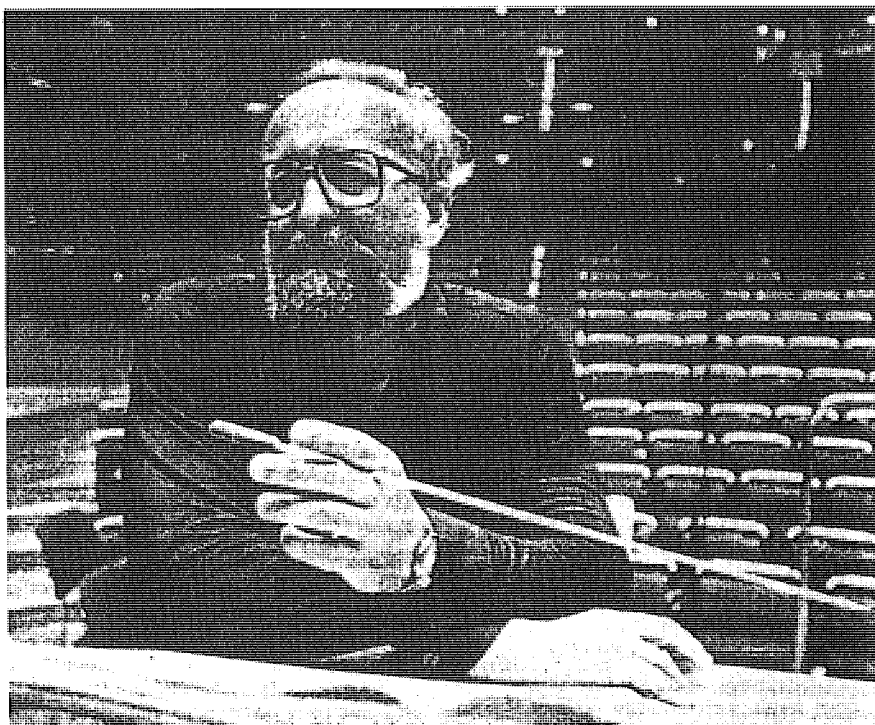
PENDERECKI: Ich fühle mich nicht in den Himmel gehoben, sondern in meiner kompositorischen Arbeit bestätigt. Ich habe vieles ausprobiert und meinen Stil sicher häufig gewechselt, aber bei allem mein Publikum gehabt. Mein Erfolg ist darin begründet, daß ich Musik von überzeugender Qualität schreibe und nicht bloß herumexperimentiere.

SPIEGEL: Wieweit sind Sie denn auf dem laufenden, was um Sie herum vorgeht? Hören Sie die jeweils neuen Stücke von Cage, Kagel, Stockhausen?

PENDERECKI: Überhaupt nicht.

SPIEGEL: Und können Sie sich das leisten?

PENDERECKI: Früher habe ich Musik geradezu aufgesogen. Nach dem Kriege, da waren Strawinski, Nono, Schönberg, Webern neu und aufregend. Alles das war ein Schock für mich, der Schock des Überraschenden. Alles, was damals en vogue war oder kam, habe ich mit größtem Interesse verfolgt. Wenn ich heute Zeit und Lust habe, Musik zu hören, dann Bach oder Olivier Messiaen. Messiaen ist ein ganz großer Komponist, zweifellos schon ein Klassiker.



Komponist Penderecki: „Die Geschichte siebt gnadenlos“

SPIEGEL: Und neben diesem Klassiker der Moderne dulden Sie keine anderen Kollegen?

PENDERECKI: Vielleicht noch György Ligeti, Henze und Reimann. Aber danach kommt sehr lange nichts.

SPIEGEL: Können Sie mit der Musik von Stockhausen etwas anfangen?

PENDERECKI: Nein, nichts. Wissen Sie, ich bin leidenschaftlicher Botaniker und besitze in Polen ein Anwesen von zehn Hektar Land, das ich hege und pflege. Ich würde dort tausendmal lieber einen Baum pflanzen, als mir Musik von Stockhausen anzutun.

SPIEGEL: Lehnen Sie elektronische Musik grundsätzlich ab?

PENDERECKI: Heute weitgehend. Die Manipulationen der Verstärkung und Verfremdung von Tönen ist doch nichts anderes als eine Fälschung und taugt zu nichts. Alles klingt wie Dose, wie Musik aus der Konserve. Ein Orchester oder ein Chor, kompositorisch richtig behandelt und eingesetzt, bietet tausendmal mehr klangliche Möglichkeiten als die ganze technische Fummelei.

SPIEGEL: Und wie sehen Sie die Nachwuchsgeneration der Komponisten?

PENDERECKI: Ich kenne sie nicht. Ich weiß nicht, wo sie steht und wohin sie tendiert.

SPIEGEL: Sie sind offenbar, in *splendid isolation*, nur noch mit sich und Ihrem Weltruhm beschäftigt und darauf bedacht, dem Penderecki-Publikum die von diesem erwarteten reinen Harmonien ins Ohr zu träufeln.

PENDERECKI: Nicht nur das Publikum hat ein Verlangen nach reinem Dur – ich auch. Ich wollte nicht ewig Cluster schreiben oder eine dichte, undurchsichtige Harmonik. Ich bin ja auch kein großer Verehrer von Arnold Schönberg. Schönberg war sicher wichtig, aber alle die Schönberg-Nachfolger und -Nachahmer und die ganzen Darmstädter Jünger der sogenannten Schönberg-Schule kann man vergessen. Bei denen ist alles falsch gelaufen, in eine Sackgasse.

SPIEGEL: Und Sie, der große Wende-Romantiker, machen alles richtig – Neue Musik im Rückwärtsgang?

PENDERECKI: Ich finde es einfach grundsätzlich falsch, daß in der Neuen Musik die harmonischen Spannungen nicht aufgelöst werden. Es ist banal und dumm. Ein Unisono nach einem atonalen Akkord ist doch etwas Wunderbares, wo man sich regelrecht entspannt und aufatmet. Wer vor 30 Jahren einen Dur-Akkord oder ein Unisono in die Noten schrieb, der war doch als Verräter verschrien, als Verräter am Fortschritt. Ich habe mich um dieses wichtigstuerische Geschrei der selbsternannten Avantgardisten nie gekümmert . . .

SPIEGEL: . . . deshalb klingt das „Lacrimosa“ in Ihrem Polnischen Requiem auch so kuschelig und harmlos, als stamme es aus dem Biedermeier.

PENDERECKI: Wenn Sie richtig hören, werden Sie feststellen, daß es anders klingt . . .

SPIEGEL: . . . aber nicht wie ein Werk aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. Es ist ein schieres Labsal an Wohlklang, mit Harmonien, die schon Mozart verwendet hat, und wie Mozart wird es ja auch konsumiert – als Ohrwurm.

PENDERECKI: Ich habe soviel Neues in der Musik entdeckt, verwendet und letztlich auch durchgesetzt, daß ich mir Ihren Vorwurf des Eklektizismus nicht gefallen zu lassen brauche. Ich wehre mich als Komponist einfach dagegen, daß die Musik immer komplizierter wird. Es wird immer Verstiegeneres auspro-

lung, daß ich der erste war, der mit der Besinnung auf die Tonalität dieser Wende ihre Richtung gegeben hat. Die jetzige Entwicklung habe ich vorgeprägt und zwar unbeirrt von Schimpf und Schande, die mir deshalb von einem Teil meiner Kollegen und einem Teil der Musikkritik zugedacht wurden. Mein Erfolg gibt mir bis heute recht.

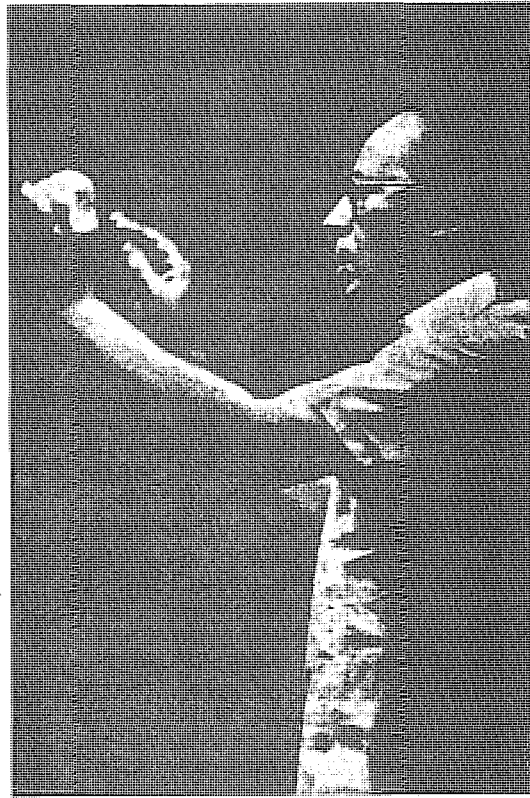
SPIEGEL: Herr Penderecki, Sie nennen in den letzten Jahren nicht nur zu einem harmonischen Reinheitsideal, sondern auch auffallend zu geistlicher Musik – etwa nach dem Motto: Traditionelle Harmonien sind gut, kirchlich abgesegnet sind sie besser. Haben Sie sich selbst auf einen kleinen Heiligen Stuhl befördert?



John Cage



Karlheinz Stockhausen



Pierre Boulez

Penderecki-Kollegen: „Tausendmal lieber einen Baum pflanzen“

biert und immer diffiziler experimentiert. Tatsächlich aber geht es in der Musik – wie in der ganzen Kulturgeschichte – zickzack. Mal kommt eine Rückbesinnung, dann treten neue Schulen auf den Plan und stoßen alles um, dann schließt sich wieder eine Zeit des Rückgriffs auf Traditionen an. In genau diesem Rhythmus arbeite ich auch.

SPIEGEL: Teilen Sie unsere Beobachtung, daß wir jetzt nicht nur bei Ihnen, sondern generell in der Neuen Musik eine Phase der Rückwendung erleben, daß die zeitgenössischen Komponisten nicht mehr weiterwissen und deshalb auf Altes, Bewährtes und Erfolgreiches zurückgreifen?

PENDERECKI: Das tun sie zweifellos, und ich lege Wert auf die Feststel-

PENDERECKI: Mein Hauptmotiv ist sicher meine polnische Herkunft. Ich bin in Polen geboren, habe dort studiert und meine wichtigsten Jahre verbracht, und ich lebe immer noch dort. In einer Zeit, als ich die Lukas-Passion schrieb . . .

SPIEGEL: . . . also 1965/66 . . .

PENDERECKI: . . . hatte es die Kirche in Polen nicht so leicht wie heute. Heute ist sie groß und mächtig, damals war es praktisch ausgeschlossen, ein Stück wie die Lukas-Passion überhaupt in einem Gotteshaus aufzuführen. Aber ich habe das Werk geschrieben, um öffentlich zu zeigen, wo ich stand.

SPIEGEL: Und wo standen Sie?

PENDERECKI: Ich war und bin überzeugter Katholik, und ich hatte mit dem offiziellen Kurs der Partei, mit die-

ser bestellten sogenannten Volksmusik, mit der Musik für Arbeiter und dem ganzen sozialistischen Realismus nichts gemein.

SPIEGEL: Eben, und deshalb wiederholen wir unsere Frage: Ist Ihr auffallender Hang zu geistlichen Werken nicht zumindest auch ein Trick, die katholischen Gläubigen sozusagen als Stammpublikum zu gewinnen und auf diese Weise ausgesorgt zu haben?

PENDERECKI: Ich kann dazu nicht mehr und nichts anderes sagen, als daß diese Musik Ausdruck meines Glaubens und auch meiner politischen Überzeugung ist, welche herausragende Bedeutung dem Glauben und der Kirche auch in einem kommunistischen Staat gebührt.

SPIEGEL: Mittlerweile haben Sie in Ihrer Heimat den Status eines Nationalheiligen. Wie ist denn Ihr Verhältnis zum offiziellen Polen heute?

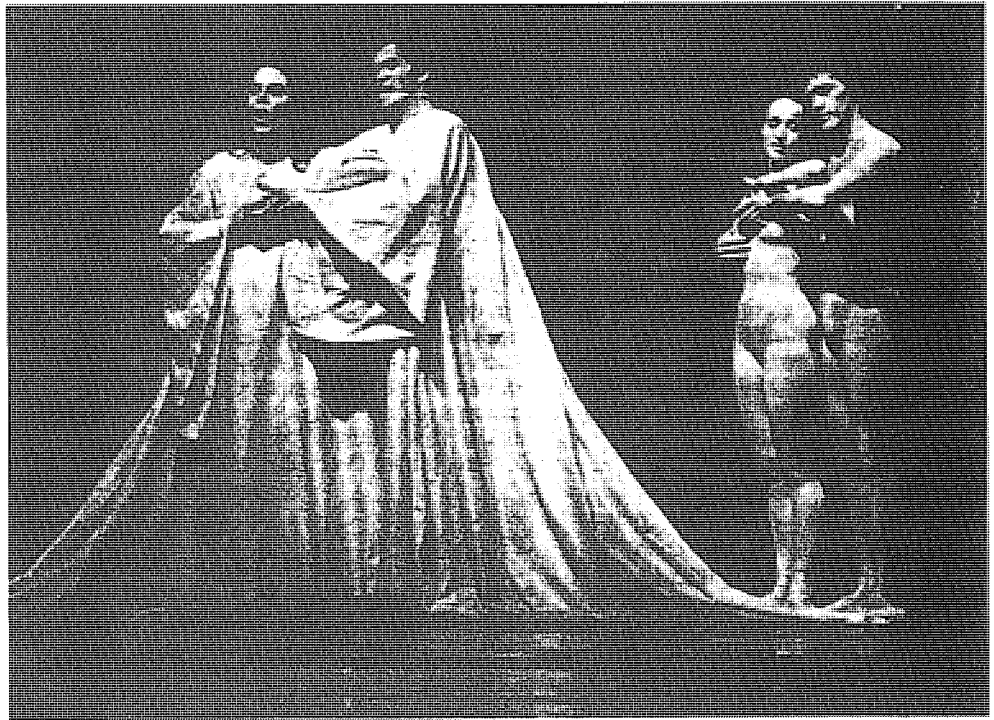
PENDERECKI: Ich bin nicht gezwungen, dort zu leben, und halte mich ja auch viel im Westen auf. Aber ich lebe mit voller Absicht dort, nicht zuletzt weil meine Gegenwart und meine Musik für das heutige Polen sehr wichtig sind. Ich bin kein Gegner von General Jaruzelski, den ich kenne und für einen intelligenten Menschen halte. Er hat immer noch einen schweren Stand. Wir Künstler dürfen zu diesem Regime nicht immer nur nein sagen und uns ihm in den Weg stellen. Ich bin kein Kommunist, natürlich, und auch kein Freund des Kommunismus. Aber ich sage Ihnen offen: Wenn man – wie ich – schon dort lebt, muß man helfen, auch einem Mann wie Jaruzelski, aus der Isolation herauszukommen. Man muß nicht für, aber man sollte auch nicht gegen seine Regierung arbeiten. Sonst kommen womöglich noch Leute, unter denen es viel schlechter wird. Schließlich ist die Kultur im heutigen Polen völlig frei.

SPIEGEL: Das wäre uns neu.

PENDERECKI: Wir sind so frei wie Sie im Westen. Niemand käme etwa auf die Idee, mir beispielsweise eine Komposition zu irgendeinem Partei Jubiläum abzuverlangen. Manche Leute klagen herum, aber sie sind in Wahrheit frei und haben keinen Grund zu klagen.

SPIEGEL: Nun ist Penderecki für die Partei ja auch nicht weiter gefährlich. Aber wollen Sie allen Ernstes behaupten, die polnischen Literaten könnten schreiben, was sie wollten?

PENDERECKI: Gut, ich spreche nicht von der Literatur, da gibt es natürlich gewisse Schwierigkeiten. Manche Autoren werden offiziell nicht gedruckt. Aber die erscheinen dann in Ausgaben



Penderecki-Oper „Paradise Lost“ in Chicago, 1978: „Mein Erfolg gibt mir recht“

aus dem Untergrund und werden noch mehr gelesen.

SPIEGEL: Würden Sie den Text eines Untergrund-Dichters zu vertonen wagen?

PENDERECKI: Natürlich, warum nicht? Schließlich weiß jeder, daß ich das „Lacrimosa“ auf Bestellung von Lech Walesa geschrieben habe, und das Stück wird überall aufgeführt. Als es zum erstenmal gespielt wurde, damals, am 16. Dezember 1980 zur Einweihung des Denkmals für die Opfer des Danziger Aufstandes, waren fast zwei Millionen Menschen anwesend, und alle Straßen standen voll. Manche Leute haben geweint. So etwas erlebt man selten und im Konzertsaal wohl nie. Damit will ich sagen: Auch ich habe mich engagiert.

SPIEGEL: Soll der Stil, den Sie am Fin de siècle als kennzeichnend für das ganze 20. Jahrhundert geprägt zu haben glauben, nun Ihrem geistlichen Schaffen vorbehalten bleiben?

PENDERECKI: Keineswegs. Für die fernere Zukunft denke ich an ein großes Weihnachtssoratorium. Das muß ich einfach machen, aber dafür sollte ich wohl noch etwas älter werden. Nein, nach der vielen Vokalmusik muß ich wieder ein instrumentales Werk schreiben und will deshalb im nächsten Jahr unbedingt meine Dritte Symphonie beginnen.

SPIEGEL: Und der erfolgreiche Opernkomponist, der es in diesem Sommer mit der „Schwarzen Maske“ sogar zur Ehre einer Salzburger Festspiel-Premiere und dort zum Segen Herbert von Karajans gebracht hat, wird wohl auch kaum die Hände in den Schoß legen.

PENDERECKI: Sie sagen es. Ich habe den Kopf voller Opernpläne.

SPIEGEL: Gibt es schon konkrete Projekte?

PENDERECKI: Ich habe eine Anfrage der Pariser Oper und des Theaters am Gärtnerplatz in München, für die ich als Koproduktion „Ubu Roi“ vertonen will. Als nächstes werde ich für das Bolschoi-Theater Moskau ein Ballett „Der Meister und Margarita“ nach Bulgakow schreiben.

SPIEGEL: Und den populären „Amadeus“ haben Sie sich ganz aus dem plänevollen Kopf geschlagen?

PENDERECKI: Ich habe ja schon seit Jahren, lange vor dem erfolgreichen Film, die Genehmigung des Autors Peter Shaffer, aus dem Theaterstück eine Oper zu machen, und wollte das Ganze ja ursprünglich für die Salzburger Festspiele komponieren. Aber dort wollte man nicht so recht ran.

SPIEGEL: Hatten die dortigen Gralhüter Angst, den größten Sohn der Stadt als kichernden Kindskopf auf die Bühne zu stellen?

PENDERECKI: Mag sein. Aber „Amadeus“ reizt mich immer noch.

SPIEGEL: Und wenn Sie vor lauter Überbeschäftigung in Zeitnot geraten sollten, könnten Sie doch einfach Musik von Mozart in Ihre Partitur montieren. Das geht doch irgendwie beinahe bruchlos.

PENDERECKI: Das ist der Haken an der ganzen Sache. Natürlich kann ich „Amadeus“ nicht ohne Musik oder musikalische Zitate von Mozart, dem Helden des Stücks, machen. Mache ich es aber, weiß ich schon heute, was die Kritiker schreiben werden: Mozarts Musik war das Beste an dieser neuen Oper.

SPIEGEL: Herr Penderecki, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

1. Es gibt leider keine konsequente und keine einheitliche Instrumentenbenennung in Einzelstimmen und Partituren.

Beispiel: a) Molenaar:	Stimmen	Partitur
	Bariton/Euphonium	Tenorhorn
	Tuba I	Euphonium (bass.)
	Tuba I + II	Bass

b) englische Verlage: Deutsches Tenorhorn oft als Althorn bezeichnet!

2. 2. und 3. Tenorhorn nur besetzen (!), wenn keine Hörner vorhanden! Dies gilt natürlich nur für Waldhorn - Ersatzstimmen (Nachschläge!).
3. Nicht zu viele Tenorhörner oder Baritone besetzen!:
 Zu mittellastiger Klang (topfig)
 Zu viele Verdoppelungen (Pos./Tenorsax usw.)
 Oft registrieren und abwechseln, wenn zu dicker Klang.
 Dagegen entgegen der heutigen, üblichen Situation mehr Bässe (weich spielen)
4. Nur 4- und mehrventilige Instrumente benutzen wegen Intonation und saubere Tiefe. Kompensierte Instrumente sehr zu empfehlen, wenn man sie richtig benutzt.
5. Euphoniumstimmen oft sehr tief. Dies ist neuer Standard! Umdenken, große Mundstücke usw. Weitmensurierte Baritone oder Euphonium besser geeignet. Tenorhornisten sollten diesen tiefen Bereich weglassen (registrieren!).
6. Intonationsprobleme = Ansatzprobleme: Tenorhörner usw. sprechen leicht an und sind in der Mittellage schnell und leicht zu spielen. ⚠ Gefahr! Tenorhornisten haben deshalb oft schlechten Ansatz und intonieren besonders schlecht in der eingestrichenen Oktave, auch in der Tiefe! Sie müssen besonders auf diese Tatsache hingewiesen werden; Häufiges Üben aus der Tiefe zur Höhe mit offenem Ansatz und guter Stütze. Tenorhorn ist letztlich nicht leicht zu spielen!
7. Tenorhornisten und besonders Baritonisten sollten unbedingt (dem internationalen Trend folgend) im Bb und in C lernen, um dann die Transposition in dem C in Bb zu ergänzen (kein Problem!), nicht umgekehrt! Dies kann man schon sehr früh tun, etwa im 2. Ausbildungsjahr. Dadurch steht ihnen die Posaune offen. Außerdem wird die Gefahr vermieden, den "falschen Baßschlüssel" zu lernen.
8. Sitzordnung: ovale Instrumente links vom Dirigenten
 tubaförmige Instr. rechts v. Dirigenten
 gemischte Instr. auf einer Horizontalen:
 Tuben hinten links in Richtung Orchester!

9. Zur Frage, ob Tuba I notwendig:

- a) klanglich schön, wenn nicht stärker als Tuba II.
- b) Trend geht wieder zu Tuba I + II (Literatur!)

10. Spezifische Tubaprobleme:

- a) Keine zu kurzen Töne (ausschwingen \rightarrow lassen). Dirigenten drücken sich falsch aus!
- b) Dies gilt auch für Staccato!
- c) Lieber mehr Tubisten (Bässe), die weich spielen, als zu wenig, die laut spielen!

Übersicht über die Bariton- (Tenorhorn-/Euphonium) u. Baßregister
=====

1. Zur Literatur: a) Deutsche Verlage:

- 1. Tenorhorn
- 2. und 3. Tenorhorn (meist Waldhornersatz, oft auch eigenständig)
- Bariton
- Tuba I (oft = Kontrabaßstimme)
- Tuba II
- Kontrabaß oder E-Baß (selten)

b) Holländische und französische Verlage:

- 1. Bariton/Euphonium } (z. T. auch Tenorhorn genannt)
- 2. Bariton } oft zusammengeschrieben
- Tuba I oft zusammengeschrieben
- Tuba II
- Kontrabaß oder E-Baß

c) Amerikanische Verlage:

- Euphonium (Bariton)
- Tuba I + II (oft nur eine Tubastimme)
- Kontrabaß oder E-Baß

2. Zu den Instrumenten:

Sie gehören zu der Familie der Ventilhörner
Sehr tiefe Kessel- oder Trichtermundstücke

- a) Tenorhorn, runde Bauart (oval): ursprünglich klein und eng mensuriert, heute etwas weiter mensuriert und sinnvollerweise 4-ventilig

oder

Euphonium, in Tubaform: Kleinere Euphonia entsprechen etwa den mittel-mensurierten Tenorhörnern ovaler Bauart.

b) Bariton, ovale Bauart: Heute meist weit bis sehr weit mensuriert und 4-ventilig (Kaiserbariton)

oder

Euphonium, in Tubaform: Diese weitmensurierten Instrumente sind heute oft kompensiert und haben sich deshalb stark durchgesetzt. Sehr gute Instrumente haben noch ein variables 2. Ventilrohr. Absolut saubere Intonation möglich!

c) Für Tuba I: BBb - Tuba (Kontrabaßtuba) in 1/2- bis 3/4-Größe, 4-ventilig
F - Tuba (Baßtuba), 5- bis 6-ventilig, sehr großer Tonumfang für Solo
Eb - Tuba (Baßtuba), 4-ventilig! schwierige Intonation!

Für Tuba II: BBb - Tuba, 4/4-Größe (nicht größer, auch 3/4-Größe geeignet) 4- bis 5-ventilig

C - Tuba, 4/4-Größe (bei uns selten, aber ausgezeichnet), 4- bis 5-ventilig

3. Besetzungsvorschlag für ein 40 - 50 Mann Blasorchester (in Klammer für ca. 60 - 80 Mann):

- a) 1 - 2 x Tenorhorn I (eher ovale Bauart, nicht zu weit mensuriert für hellen Klang), wenn keine Waldhörner besetzt, dann 2 weitere Tenorhörner (2. + 3. Tenorhorn)
- b) 1 (2) x Bariton (eher Euphonium, da für tiefgeschriebene Literatur besser geeignet)
- c) 1 (2) x Tuba I
- d) 2 (3) x Tuba II
- e) 1 x Kontrabaß bzw. E-Baß

Für Orchester, die hauptsächlich (Böhmische") Volksmusik spielen, eignen sich hauptsächlich Tenorhörner und Baritone ovaler Bauart. Außerdem kann (sollte?) dort dieses Register stärker besetzt sein. Achtung dann bei Konzertmusik! (zu mittellastiger Klang). Registrieren!

Mit der oben vorgeschlagenen Besetzung kann jedes (auch ausländische) Arrangement gespielt werden. Beim Tenor- und Baritonregister muß man besonders auf zu viele Verdoppelungen achten! (Tenorsax, Posaunen, Fagott, Hörner). Besonders einstimmige Euphoniumstimmen nicht verstärken! Orchesterklang und Intonation müssen breitbandig und sauber sein. Nur 4- und mehrventilige Instrumente kaufen!!!

Günther Mertens

Über das psychologische Verständnis, das der Dirigent eines Blasorchesters entwickeln sollte

Menschen führen und musikalisch zu leiten, ist eine interessante, aber auch schwierige Aufgabe, die sehr viel persönliche Befriedigung vermitteln kann. Sie haben als Dirigent eine Tätigkeit auszuüben, die einen hohen Grad an Verantwortungsbewußtsein und Einfühlungsvermögen in die Probleme von Menschen voraussetzt. Ihre eigenen Erfahrungen im Umgang mit Musikern bestätigen Ihnen, daß Menschenführung lernbar ist, und zwar im größeren Maße, als Sie es für möglich gehalten hätten.

Dieser Leitfaden möchte Ihnen "Mut zur Erziehung" machen und einen Beitrag zur Verbesserung Ihres Einfühlungsvermögens in die Persönlichkeit Ihrer Musiker leisten, Ihr Gespür für Vorgänge im Orchester schärfen. In der Menschenführung sind Fehler nicht völlig zu vermeiden. Es kommt darauf an, sie zu erkennen und durch selbstkritisches Nachdenken über das eigene Verhalten schrittweise Veränderungen zu bewirken.

1) Orchesterleitung - eine verantwortungsvolle Aufgabe

Der Musiker muß die Absichten seines Dirigenten

- verstehen,
- für richtig und zweckmäßig halten,
- sich zu eigen machen.

Der Dirigent sollte: Seine Musiker auffordern, ihre Überlegungen und Vorschläge zu äußern und diese möglichst aufnehmen, den Musikern verantwortliches Handeln zutrauen und es ihnen ermöglichen, die Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten seiner Musiker zur Entfaltung bringen.

2) Immer ein Ziel vor Augen haben

Der Dirigent sollte als erstes das Ziel angeben. Das Ziel muß erreichbar sein.

Versuchen Sie, Ihre Musiker an Überlegungen und Entschlüssen zu beteiligen.

Die Musiker werden dann zur Mitwirkung bereit sein, ihre Leistungsbereitschaft verbessern und mehr einsetzen.

Durch stärkeren Einsatz und Willen zur Leistung läßt sich der Zusammenhalt des Orchesters fördern.

3) Leitung setzt Tüchtigkeit und Rücksichtnahme voraus

Nur der musikalische Leiter, der die Interessen, Fähigkeiten und Einstellungen seiner Musiker kennt und sein Handeln danach ausrichtet wird Erfolg haben.

Leistung fordern, setzt voraus: Mit gutem Beispiel vorausgehen, sich als tüchtig zu erweisen, immer ansprechbar zu sein.

Vertrauen können Sie als Dirigent nicht erzwingen, sondern nur gewinnen (z.B. durch Verständnis für die Probleme ihrer Musiker.)

Zusammengehörigkeitsgefühl können Sie nicht organisieren, sondern nur wecken (z.B. durch Begeisterung für ein Vorhaben.)

4) Wer lobt, bejaht den Menschen

Lob und Anerkennung durch den Dirigenten verbessern die Leistungsbereitschaft der Musiker und ermutigen sie zu größeren persönlichen Einsatz. Erkennen Sie Ihre Musiker an, schenken Sie ihnen Beachtung, dann fühlen diese sich angesprochen und entwickeln Selbstvertrauen und Selbstachtung.

5) Lernmotivation schaffen und erhalten

Nicht so

- zuviel Kritik und Tadel verwenden
- Verständnislosigkeit zeigen
- Vorhaltungen machen
- Angst und Druck erzeugen
- Aktivitäten und Mitarbeiten blockieren
- keine Abwechslung zulassen
- musikalische Streitereien fördern durch Passivität

sondern so

- Interesse wecken
- Hilfen und Anregungen geben
- Beratung und Unterstützung anbieten
- Lob und Anerkennung zum Ausdruck bringen
- Anerkennung zeigen
- Mitdenken und Mitmachen fördern
- Störungen und Spannungen abbauen
- Verständnis und Gesprächsbereitschaft entgegenbringen

Wer Interesse wecken will, muß sich selbst und die Aufgabe attraktiv

" v e r k a u f e n "

6) Was ist bei der Fehlerfeststellung zu beachten?

Wenn Fehler immer wieder auftreten, müssen Sie sich unbedingt fragen, ob Sie richtig ausgebildet haben oder ob eine unzulängliche Ausbildung durch andere Fachausbilder die Ursache des Fehlers war.

Wenn Sie Fehler ansprechen, beginnen Sie oder enden Sie mit einem positiven Hinweis, einer allgemeinen Anerkennung, einem Lob für das gezeigte Gesamtverhalten in der Gemeinschaft.

Beurteilen Sie Fehler immer sachlich und der gesamten musikalischen Arbeit dienlich, ohne dabei persönliche Eigenschaften des Musikers zu kritisieren.

Verhindern Sie, daß das Falsche sich festsetzt, weil es dann meist sehr schwierig ist und unötig viel Zeit beansprucht, das Fehlverhalten wieder abzubauen.

Wer es bewußt unterläßt, Mängel abzustellen - aus Bequemlichkeit oder falsch verstandener Kollegialität -, untergräbt sein Ansehen als musikalischer Leiter und wird seiner Aufgabe nicht gerecht.

Alles Anfang ist schwer sich in eine Gemeinschaft einzuordnen.

Es gibt dort verschiedene Typen mit denen wir uns auseinandersetzen müssen.

Der Angeber. Er hält sich für den "Mittelpunkt der Welt", hört sich gern reden und glänzt mit seinen "Leistungen".

Dabei ist er anderen Musikern gegenüber meist sehr kritisch. Ihm fällt es schwer, echte Kontakte zu seinen Kollegen aufzunehmen und die Leistungen anderer gelten zu lassen.

Hilfen: Führen Sie ihn an seine Leistungsgrenze.

Wenden Sie sich ihm vor allem dort zu, wo er Ansätze zu einer wirklichkeitsnahen und selbstkritischen Einstellung zeigt.

Lassen Sie ihn erleben, daß auch er auf seine Kollegen angewiesen ist.

Der Unpraktische. Er hat zwei "linke Hände", zeigt sich unbeholfen und meist auch unentschlossen. Vieles, was er anpackt, mißlingt ihm. Er zweifelt an seiner Leistungsfähigkeit und ist wenig selbstsicher. Jede neue Situation, die ihm Können abfordert, weckt Angstgefühle und Furcht vor Mißerfolgen in ihm.

Hilfen: Ermutigen Sie ihn.

Ziehen Sie ihn zu Aufgaben heran, an denen er Interesse bekundet.

Setzen Sie ihn vor allem dort ein, wo seine Stärken liegen. Geben Sie ihm das Gefühl, daß die Gemeinschaft ihn braucht. Beteiligen Sie ihn an Gemeinschaftsaufgaben. (Gruppenspiel)

Der Störenfried. Ausgeglichenheit, Ruhe und Eintracht machen ihn "krank". Er ist oft unbeherrscht und sucht Streit mit seinen Kollegen. Immer wieder benutzt er die Gelegenheiten, Unruhe zu stiften und andere dazu aufzufordern. Häufig verhält er sich dem Dirigenten gegenüber aggressiv.

Hilfen: Seien Sie aufgeschlossen und entgegenkommend, wenn Sie bemerken, daß der Musiker einmal Bereitschaft zeigt, sich einzufügen.

Zeigen Sie Geduld.

Stellen Sie Fragen nach der Ursache seines Verhaltens. Machen Sie dem Musiker durch Ihr Interesse an ihm deutlich, daß Sie ihm den Willen zutrauen, sein Verhalten zu ändern. Lassen Sie ihn den Wert und die Unentbehrlichkeit echter Kollegialität erleben.

Das Muttersöhnchen. Er hat geringes Selbstbewußtsein und zweifelt an seiner Fähigkeit, etwas zu leisten. Er vermeidet es, Verantwortung zu übernehmen, ist ängstlich und unsicher. Er lehnt sich gern an starke Persönlichkeiten an und ist leicht zu beeinflussen.

Hilfen: Tragen Sie dazu bei, daß er in die Gemeinschaft des Orchesters einbezogen wird.

Machen Sie keine abfälligen Bemerkungen über ihn. Muten Sie ihm Aufgaben zu, die mit Aussicht auf Erfolg erledigt werden können.

Ermutigen Sie ihn und zeigen Sie ihm, daß Sie ihm etwas zutrauen.

Führen Sie ihn schrittweise an Forderungen heran, bei denen er mehr und mehr Verantwortung übernehmen muß.

Wie erkenne ich meine Orchestermitglieder?

Da Sie mit Ihrem Orchester eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen haben, müssen Sie unbedingt wissen, wie die einzelnen Orchestermusiker reagieren werden. Für Sie als Leiter des Orchesters ist der bessere Einblick in die Persönlichkeit Ihrer Musiker die Voraussetzung für angemessenes Handeln.

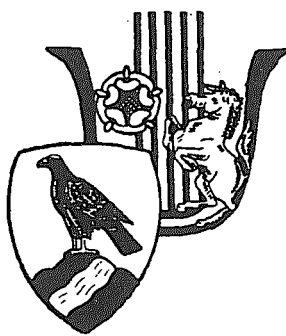
Ein Musiker stört den Zusammenhalt des Orchesters, wenn er.....

- die Aufgabe blockiert,
- wenig hilfsbereit ist und zu passiven Widerstand neigt,
- Einzelgänger ist
- gereizt reagiert und sich gern streitet
- mit dem Kopf durch die Wand will und unduldsam ist,
- wenig Einfühlungsvermögen zeigt,
- aggressiv oder beleidigend reagiert,
- Vorschläge anderer lächerlich macht und intolerant ist,
- unsachlich urteilt,
- desinteressiert und lustlos ist,
- sich häufig drückt wenn er gefordert Einsatz zeigt, wird.

Ein Musiker fördert den Zusammenhalt des Orchesters, wenn er....

- die Ausführung unserer musikalische Aufgabe unterstützt-
- Vorschläge und Anregungen unterbreitet,
- anderen hilft,
- sich in das Orchester einfügt,
- für Entspannung sorgt und die Atmosphäre auflockert,
- Meinungsverschiedenheiten schlichtet sich der Mehrheit fügt und sie unterstützt,
- Verständnis und Toleranz zeigt,
- sachlich urteilt,
- Interesse und persönlichen
- leistungswillig ist.

Achten Sie auf diese Merkmale, wenn Sie die Persönlichkeit Ihre Musiker erfassen wollen!



Jugendorchester - Havixbeck e.V.

— Schule für Blasmusik —

im Volksmusikerbund NRW

Merkblatt für Musiks Schüler und ihre Eltern

I. Elementare Musikerziehung

Musikalische Früherziehung für Kinder von 4 bis 6 Jahren.
Musikalische Grundausbildung für Grundschul Kinder im

1. und 2. Schuljahr.

Einmal wöchentlich 45 Minuten Unterricht in Gruppen von ca.
10 Kindern.

Kosten monatlich DM 18,-- - ganzjährig -

Näheres in der "Elterninformation - Elementare Musikerziehung"

II. Theoretischer Unterricht

Einmal in der Woche, 45 Minuten, in Klassen mit ca. 25 Schülern
und über die Dauer von 3 Jahren.

Teilnahme an diesem Unterricht ist kostenlos.

Der theoretische Unterricht ist erforderlich für alle, die spä-
ter über entsprechende Leistungsprüfungen im Jugendorchester
spielen möchten.

Nach erfolgreichem Abschluß bekommt der Schüler eine Bescheinigung.

III. Instrumentalunterricht

Für Blas- und Schlaginstrumente und Klavier.

Einzelunterricht durch Berufsmusiker, 30 Minuten wöchentlich.

Kosten im Monat DM 40,--, werden ganzjährig direkt an den Fach-
lehrer gezahlt.

Orgel wird in Gruppen unterrichtet, einmal wöchentlich, 60 Minu-
ten, 40,-- DM monatlich - ganzjährig -.

Blockflöte - für Kinder ab 7 Jahren:

Unterricht in kleinen Gruppen, einmal wöchentlich (60 Minuten -
4 Kinder), DM 20,-- ganzjährig an den Fachlehrer zu zahlen.

Spielkreise für Fortgeschrittene sind im Aufbau (Flötenorchester).

Gitarre: ab 12 Jahren bis ...

Gruppenunterricht für jeweils 4 Schüler oder Erwachsene.

60 Minuten, DM 20,-- monatlich, ganzjährig, direkt an den Musik-
lehrer zu zahlen.

IV. Aufbaustufe I (Orchestervorstufe)

Wichtig für alle Instrumentalisten zur Vorbereitung auf die Lei-
stungsprüfung D1 - hin führend zum Jugendorchester.

Nach einigen Wochen Einzelunterricht kann der Schüler an der Pro-
be der Aufbaustufe I teilnehmen. Dieser Gruppenunterricht ist
kostenlos und findet einmal in der Woche statt (90 Minuten).

V. Aufbaustufe II (Orchestervorstufe)

Nach erfolgreich bestandener Leistungsprüfung D1 = bronzene Lei-
stungs nadel, wird der Musiks Schüler in die Aufbaustufe II aufge-

nommen (spätestens nach drei Jahren).
Die Vorbereitung zur Leistungsprüfung D2 beginnt.
Die Orchesterproben finden zweimal wöchentlich statt, und zwar
montags und freitags, jeweils von 18 - 19:30 Uhr.
Die Teilnahme ist kostenlos.

VI. Jugendorchester

Innerhalb von fünf Jahren muß der Musikschüler die silberne
Leistungsnadel - Leistungsprüfung D2 - schaffen, um ins Jugend-
orchester zu kommen.

Durch eine Zusatzprobe (mittwochs) wird er mit der zur Zeit
durchgenommenen Literatur des Jugendorchesters vertraut ge-
macht.

Die Proben des Jugendorchesters finden zweimal wöchentlich
statt, und zwar

montags und freitags, jeweils von 18:00 - 19:45 Uhr.

Die Teilnahme ist kostenlos.

Mit 24 Jahren müssen die Musikschüler das Jugendorchester ver-
lassen.

Mit 16 Jahren können sie bereits bei der "Havixbecker Blas-
musik von 1878" mitspielen.

VII. Vereinseigene Instrumente

Jährliche Leihgebühr für ein Instrument ist zur Zeit 50,-- DM.
Die Eltern der Musikschüler schließen mit der "Schule für Blas-
musik" einen Leihvertrag ab. Nach 2 Jahren erhöht sich die jähr-
liche Leihgebühr auf 160,-- DM - ausgeschlossen sind Mangelin-
strumente.

VIII. Mitgliedschaft im Jugendorchester Havixbeck e.V.

Das Jugendorchester ist ein gemeinnütziger Verein.

Mitglieder sind in der Regel die Eltern der Musikschüler.

Mit 18 Jahren kann man Vereinsmitglied werden.

Jahresbeitrag: zur Zeit 84,-- DM, egal, ob ein oder mehrere
Kinder des Vereinsmitgliedes Musikunterricht bekommen.

Wenn die Kinder dem Jugendorchester entwachsen sind oder aus
anderen Gründen ausscheiden, können die Vereinsmitglieder För-
derer mit freiwilligem Jahresbeitrag (steuerlich absetzbar)
werden, oder die Mitgliedschaft schriftlich 3 Monate vor Ab-
lauf des Kalenderjahres beim geschäftsführenden Vorstand kün-
digen.

Näheres in der Vereinssatzung.

IX. Uniform des Jugendorchesters und der Aufbaustufen

Sämtliche Uniformteile sind und bleiben Eigentum des Vereins
und müssen bei Abmeldung der Kinder unverzüglich zurückgegeben
werden.

Weitere Auskünfte erteilt der Musikschulleiter.

Sprechzeiten: Montag - Freitag -15:00 - 17:00 Uhr
im Büro der Musikschule

In den Schulferien ist die Musikschule geschlossen.

DIE KONTAKTSTELLE WEITERBILDUNG ALS PARTNER DER BUNDESVEREINIGUNG, EINE BILANZ ZUR HALBZEIT

Die KONTAKTSTELLE WEITERBILDUNG, als dreijähriges Modellvorhaben des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft an der Bundesakademie eingerichtet, kann zur Halbzeit ihres Bestehens bereits eine positive Bilanz ziehen.

Dieser erste Abschnitt war gekennzeichnet durch eine Schwerpunktbildung im Bereich des Blasmusikwesens und hier insbesondere in der Zusammenarbeit mit der Bundesvereinigung Deutscher Blas- und Volksmusikverbände. Eine wesentliche Hilfe für den Aufbau und Grundlage der Arbeit bildeten die Erfahrungen und Arbeitsergebnisse der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung seit ihrer Gründung. So kann die Tätigkeit der KONTAKTSTELLE WEITERBILDUNG auch nur als eine Weiterführung der Arbeit der Bundesakademie in bestimmten Teilbereichen gesehen werden.

Für die praktische Arbeit bedeutete dies eine Konzentration auf zwei Teilprojekte, zum einen aus dem Bereich der instrumentaln Anfängerausbildung, zum anderen aus dem Bereich der Fortbildung von Multiplikatoren.

Unter dem Titel "Neue Trossinger Instrumentalmethoden" werden insgesamt neun verschiedene Instrumentalmethoden für den Anfängerunterricht neu entwickelt und in einem Großversuch von rund 180 Instrumentalausbildern und Instrumentallehrern mit ca. 600 Schülern bundesweit erprobt.

Diesen neuen Unterrichtsmethoden liegt eine gemeinsame Idee zugrunde, sie haben alle zwei Zielgruppen, einerseits den Anfänger, die am Markt befindlichen Schulen sind meist erst für den Unterricht ab Mittelstufe geeignet, und den Ausbilder andererseits, dem mit gezielten methodischen Hinweisen im Text der Umgang mit dem Unterrichtswerk erleichtert wird. Ziel der Instrumentalmethoden ist es, die Schüler in die Lage zu versetzen, nachdem sie das Heft durchgearbeitet haben, eine D 1 - Prüfung nach den Richtlinien der jeweiligen Laienmusikverbände abzulegen und sie frühzeitig in die Lage zu versetzen, in einem Laienmusikensemble mitzuspielen.

Nach der Erprobung sollen die "Neuen Trossinger Instrumentalmethoden" über einen Verlag angeboten werden. Sie stehen für folgende Instrumente zur Verfügung:
Saxophon, B-Horn, Tuba, Schlaginstrumente im Blasorchester, Spielmannsflöte, Spielmannstrommel, Gitarre und Mandoline.

Das zweite Teilprojekt richtet sich an die Mitarbeiter in den Laienmusikvereinen. Seit einigen Jahren schon besteht für diese Multiplikatoren die Möglichkeit, sich in C - Lehrgängen für bestimmte Aufgaben weiterzuqualifizieren. In Zusammenarbeit mit den jeweiligen Landesverbänden der instrumentaln Laienmusik und basierend auf den Ordnungen der jeweiligen Verbände hat die KONTAKTSTELLE WEITERBILDUNG bereits eine

Vielzahl von Pilotlehrgängen der C- Reihe durchgeführt.

Für den Bereich der Blasmusik können erste Arbeitsergebnisse in Form von "Stoffsammlungen und Arbeitshilfen für Lehrgangsträger, Lehrgangsleiter und Lehrgangsdozenten" jetzt vorgelegt werden. Es handelt sich hierbei um Ausführungsbestimmungen und Ergänzungen der Ordnung der Bundesvereinigung Deutscher Blas- und Volksmusikverbände, die in der sogenannten "Blauen Mappe" festgeschrieben sind.

Diese Sammlungen für die Lehrgänge C 1, C 2 und C 3 können bei der KONTAKTSTELLE WEITERBILDUNG, Postfach 1158, 7218 Trossingen bezogen werden. Weitere Stoffsammlungen für die Bereiche Spielmannswesen, Akkordeon-, Zupf- und Zither-Musik sind in Vorbereitung.

Ein Produkt der Zusammenarbeit mit der Bundesvereinigung ist allen Mitgliedsvereinen im November 1986 zugestellt worden, der Veranstaltungskalender 86/87 der Bundesvereinigung.

Sommerlehrgang "Neue Musik für Blasorchester 1986"

Titelverzeichnis der erarbeiteten Kompositionen
auf Kassette

Seite 1

Veit Erdmann-Abele
Festhymnus

Henk van Lijnschooten
Suite über griechische Liebeslieder

Krzysztof Penderecki
Pittsburgh Overture

Arie Malando/Kees Vlak
Cordilleras de Los Andes

Luc Gistel
Summer Serenade

Pi Scheffer
March of the Melody Makers

Seite 2

Serge Lancen
Concerto de Paris für Klavier und Blasorchester

Herbert Ferstl
Erinnerung an Zimmerwald, Solo für Alphorn in Ges

Chick Corea/Arr. Bob Lowden
Chick Corea Olé

Manfred Gätjens
Hunter-Bluesmarch