

Manfred Heidler

Schwierige Orchesterstellen für das Tenorblech

Aufführungspraktische
Hinweise

Mit diesem Text wird eine neue Reihe eröffnet, in der qualifizierte Instrumentalisten Interpretationshilfen für problematische Blasorchesterstellen »ihres« Instruments geben. Den Beginn macht Manfred Heidler, Oberleutnant der Bundeswehr beim Ausbildungsmusikkorps in Hildesheim und in Kürze Zweiter Musikoffizier beim Luftwaffenmusikkorps Karlsruhe.

Ziel dieses Beitrags soll es sein, interessierten Bläser(inne)n der Instrumente Tenorhorn, Bariton und Euphonium eine kleine Hilfestellung bei der Einstudierung von beispielhaften Orchesterstellen aus der vielfältig fordernden Literatur für Blasorchester zu geben. Dabei ist zunächst einmal anzumerken, daß die angesprochenen Instrumente von ihrer Bau- und Spielart sowie auch von ihrem instrumentatorischen Einsatz her grundsätzlich nicht als gleich anzusehen sind. Normalerweise sind Tenorhorn und Bariton in der »deutschen« Instrumentation mindestens zweifach (je ein Tenorhorn und Bariton) vertreten, während in der anglo-amerikanischen Literatur das Euphonium normalerweise solistisch oder maximal in Zweierbesetzung auftritt. Bei der nachfolgenden Literaturauswahl wurde daher diesen Gegebenheiten Rechnung getragen, indem bei den ausgewählten Tenorhornstellen auch gleich noch die betref-

fenden Baritonpartien mit aufgeführt wurden.

Im Zentrum des Interesses sollen dabei grundlegende Aspekte des bläserischen Spiels stehen (Luftführung, Artikulation, Klangbalance), die Betrachtung der Ausdrucksmittel (zum Beispiel die Verwendung des Vibratos beim Solospiel und in Kadenzzen), stilistische Probleme oder auch die rein manuell-technischen Fertigkeiten. Bei der Auswahl der Beispiele habe ich auf meine reichhaltige Workshop-Praxis zurückgegriffen. Die Literaturhinweise können bei der Unmenge an vorhandenem Repertoire natürlich nicht erschöpfend sein. Auch der Zuschnitt meiner Hilfestellung ist natürlich durch subjektive Erfahrungen begründet und jederzeit offen für sinnvolle Ergänzungen.

Die gewählten Beispiele sind nach Instrumenten geordnet. Eventuell vorhandene Referenzeinspielungen sind ebenfalls angegeben, damit man sich die entsprechenden Stellen gegebenenfalls auch »trocken« erschließen kann.

Ouvertüre zu »Don Pasquale«
Die Transkription dieser Donizetti-Ouvertüre stammt von Stephan Jaeggi und ist im Musikverlag Hermann Haag in Kreuzlingen (Schweiz) erschienen (Schwierigkeitsgrad 3,5; Auslieferung über den Verlag Jakob Bichsel in Romanshorn).

Notenbeispiel 1:
Einleitung aus der
Ouvertüre zu
»Don Pasquale«
von Gaetano Donizetti.
(NB: Alle Beispiele in Violinschlüssel stehen in B, alle Beispiele im Baßschlüssel in C)

Die Kantilene der Introduction (Solo-Violoncello) wurde von Jaeggi im Stile der Blasorchestertranskription seiner Zeit auf das Tenorhorn übertragen. Die Tradition der Umsetzung von Violoncello auf Tenorhorn wurde auch in der großen Zeit der italienischen Banda gepflegt. Als Beispiel sei nur auf die Einrichtung der »Wilhelm Tell«-Ouvertüre von P. Ruggeri und A. Vessella hingewiesen, die auf der CD »Banda 2« der Bläser des Staatsorchesters Stuttgart unter Gabriele Ferro eingespielt wurde. Dort erklingt die Einleitung im Bombardino-Quartett.

In den wenigen Takten aus der Einleitung der »Don Pasquale«-Ouvertüre (Notenbeispiel 1) agiert der Tenorhornspieler wirklich als Solist und sollte sein Nervenkostüm für diese nicht alltägliche Anforderung besonders präparieren.

Um sich der Stelle anzunähern, sei folgender Weg empfohlen (auch in anderen Fällen anwendbar):

1. Originalstelle hören
2. Blasorchester(noten)text lesen
3. Transkriptionseinspielung hören (hier: »Harmony of Prague«, Leitung Otto Aebi)
4. Stelle einstudieren und nach Möglichkeit dem Lehrer vorspielen, danach Korrekturen einfügen (zum Beispiel Luftführung korrigieren, Intonation und Tonqualität prüfen und auf den Kadenzcharakter der Passage hinarbeiten).

Waren diese Schritte erfolgreich, kann man dazu übergehen, den langen Notenwerten mittels eines leichten Vibratos etwas mehr »Schmelz« aufzusetzen. Dies sollte jedoch unaufdringlich vorgenommen werden, um einem penetranten »Wimmern« entgegenzuarbeiten. Hier sei auf meinen Kollegen Brian Bowman verwiesen, der nach amerikanischer Lesart das Vibrato dezent nur bei »langweiligen, langen Notenwerten« einsetzt.



»Der Traum des Oenghus«
Teil 1

Dieses Werk von Rolf Rudin erschien in der Edition Flor in Erlensee (Schwierigkeitsgrad 4).

Zur Vermittlung eines der Hauptthemen setzt Rudin das Tenorregister sehr differenziert und bewußt ein. Die Solostellen von Tenorhorn und Bariton verlangen nach einer sonoren und ausdrucksstarken Tonqualität, die der melodischen Entwicklung des Themas anzugleichen ist. Hier gilt es, in der instrumentellen Balance auf wirkliche Homogenität hinzuarbeiten, das heißt den melodischen

lende Ton muß sicher angeblasen werden können und auch noch klingen. Dynamische Vorstellungen des Dirigenten sind nach diesem Hinweis gegebenenfalls zu korrigieren. Um das ganze Register auf den Einstieg vorzubereiten, sollten einige Vorübungen zu dieser Problemstelle gespielt werden (siehe Notenbeispiele 2 a und b).

Technische Probleme sind hier nicht zu erwarten, denn grifftechnisch liegt die Tonfolge sehr gut. Ab Takt 61 muß die Ansatzdisposition auf die neuen Erfordernisse

Notenbeispiel 2 a:

»Der Traum des Oenghus«,
ab Takt 46

Notenbeispiel 2 b:
Vorübungen zur
»Oenghus«-Stelle;
nach der letzten
Vorübung sofort die
Originalstelle spielen
(siehe Beispiel 2 a)

sen« mit dem Heeresmusik-
korps 2 unter Walter Ratzek.
Ratzek hat die im Original
vorhandenen Althornsti-

Komposition ist eingängig
und über ihren melodisch-
harmonischen Verlauf gut zu
erschließen. Für das gesamte
weiche Blech, also auch für
die Flügelhörner, hat sie lohnende
Aufgaben parat.

1. Satz: *Allegro, schnell und entschlossen*

Das aufkeimende, treibende
melodische Feuer dieses Satzes
muß auch in den Einzelstimmen
erhalten und umgesetzt werden.
Grifftechnisch dürften sich keine
großen Probleme auftun. Die
Punktierungen sind genau zu
nehmen und die Artikulation
sollte nicht zu spitz angelegt
sein, damit auch Staccato-
Stellen noch durch gute
Tonqualität überzeugen können
(Notenbeispiel 3).

Beim Auftakt zu Takt 38
muß ein funktionaler und
emotionaler Wandel einsetzen.
Technik verwandelt sich
in Lyrik und tonliche
Theatralik. Der ganze Gehalt
der russischen Seele muß dem
Instrument entströmen
(Notenbeispiel 4).

Ab Takt 128 muß die Ansatz-



Tenorregister der
Orchester-
gemeinschaft
MV Lelbach -
MS Korbach
(Hessen)

Foto: Joachim Buch

Fluß gemeinsam aufzubauen
und auszuspielen. Problematisch
ist dabei der erste Einsatz
beider Instrumente auf dem
großen F. Als zusätzliche
Erschwernis ergibt sich für
dreiventilige Instrumente
(vor allem Tenorhörner), daß
der Griff 1+3 oft leichte bis
mittelschwere Intonations-
trübungen mit sich bringt,
da der Ton oft zu hoch liegt.
Daher ist es besser, die Stelle
bei Takt 46 dem hoffentlich
vorhandenen vierventiligen
Bariton zu überlassen. Durch
das 4. Ventil ist das geforderte
F sauber erreichbar. Außerdem
sorgt die größere Mensur des
Baritons an dieser Stelle auch
im Piano für die nötige
Tonfülle.

Angemerkt sei hier, daß ein
Piano sicher gespielt werden
muß, das heißt der zu spie-

eingestellt werden. Außerdem
sind die Griffe zu memorieren
und der Atemfluß einzurichten,
um eine geschlossene
Phrasierung zu erhalten.
(Referenzeinspielung:
»Concert Edition Vol. 1« mit
dem Ausbildungsmusikkorps
der Bundeswehr unter Walter
Ratzek).

»Sinfonie Nr. 3,
Die Slawische«

Diese Originalkomposition
des Russen Boris Koschevnikow
wurde von Walter Ratzek für
mitteleuropäische
Blasmusikverhältnisse neu
eingrichtet. Erschienen ist
diese Fassung im Musikverlag
Carpe Diem in Tauber-
schloßheim (Schwierigkeits-
grad 5). Referenzeinspielung:
»Die Militärmusik in Hes-

men (in Es) in abgewandelter
Form auf die Tenorinstrumente
und Saxophone verteilt, so daß
der Originalklang nur
unwesentliche Änderungen
erfuhr. Die gesamte

Notenbeispiel 3:

»Sinfonie Nr. 3,
die Slawische«
von Boris
Koschevnikow
(1. Satz, Takt 13
bis 25) NB:
Tenorhorn und
Bariton haben in

allen angegebenen Beispielen aus dieser
Komposition nahezu identische
Stimmen

Notenbeispiel 4:

»Sinfonie Nr. 3,
die Slawische«
von Boris
Koschevnikow
(1. Satz, Takt 37
bis 45)



disposition sehr gut vorbereitet sein, um die eine Quarte höher liegende melodische Figur ebenso lyrisch in der hohen Lage ausspielen zu können. Um die Arpeggien ab Takt 158 sauber und intonatorisch sicher zu spielen, sollte man sich auf Atmung und Phrasierung konzentrieren.

2. Satz: Tempo di Valse

Die Spielanweisung »Mit Begeisterung« (ab dem Wiederholungsteil) sollte hier auf jeden Fall befolgt werden. Mit-

Notenbeispiel 5:

»Sinfonie Nr. 3, die Slavische« von Boris Koschevnikov (2. Satz, Takt 34 bis 41)

Notenbeispiel 6:
»Sinfonie Nr. 3, die Slavische« von Boris Koschevnikov (4. Satz, Takt 1 bis 9)

Notenbeispiel 7:
»Sinfonie Nr. 3, die Slavische« von Boris Koschevnikov (4. Satz, Takt 33 bis 40)

tels deutlicher Atemstruktur und einem zungengestützten Legato (»Posaunenlegato«) werden die Figuren sicherlich sauber und tonlich ansprechend klingen können (Notenbeispiel 5).

3. Satz

Die in Frage kommenden Stellen sind ähnlich angelegt wie in den ersten beiden Sätzen. Der Satz steht jedoch in F-Dur, so daß man sich zuerst wiederum die tonalen Abläufe erschließen sollte.

4. Satz

Hier wird noch einmal alles zusammengeführt, was in den vorherigen drei Sätzen verlangt wurde (Takt 1 bis 9, siehe Notenbeispiel 6). Ab dem Auftakt zu Takt 25 müssen der tonale Verlauf und die motorischen Ketten erarbeitet werden. Hier empfiehlt es sich, zur Einstudierung einige Hilfskonstrukte aufzubauen.

Ganz anders zu gestalten ist das Solo ab Takt 33 (Noten-

beispiel 7), das einen vollen Ton und geschlossenes Legato erfordert. Die musikalische Spannung muß über den gesamten Verlauf gehalten werden, was ständige Konzentration erfordert.

»The Year of the Dragon«

Diese Komposition von Philip Sparke ist im Londoner Verlag Studio Music erschienen (Schwierigkeitsgrad 5,5; Auslieferung in Deutschland über den Verlag Bauer, Karlsruhe).

Notenbeispiel 8: »The Year of the Dragon«, 1. Satz

laufen. Probleme bereiten sicherlich auch die großen Intervallsprünge. Bereitet man die Struktur dieses Abschnitts innerlich nicht vor, kann vieles schiefgehen, und auch die Kicksergefahr wird nicht gebannt.

2. Satz: Interlude

Die wichtigste Stelle für Euphonium findet sich zwischen den Teilen K und L. Zuerst sollte man sich die Tonstruktur von D-Dur vergegenwärtigen, bevor man immer wieder ein Fis oder Cis vergißt (Notenbeispiel 9).

3. Satz: Finale

Den Finalsatz kennzeichnen nicht nur technische Schwierigkeiten, sondern auch rhythmische Feinheiten. Die sieben Takte ab M stellen ein eingängiges, aber keineswegs leichtes Motiv dar, das sich in variiert Form mehrmals wiederholt. Also sollte man diese wenigen Takte wirklich studieren und drillmäßig zu einer motorischen Kette ausarbeiten. Zunächst gilt es, sich nur die Tonfolge einzuprägen, also ohne auf die Artikulation zu achten in langsamem Staccato einüben

und dabei auf rhythmische Genauigkeit zu achten. Danach empfehle ich den rhythmischen Wechsel der Sechzehntel-Figuren (Notenbeispiel 10).

Man sollte diese Veränderungen immer mit der gleichen Atemfrequenz einstudieren. Luftholen bei der Achtelpause.

Bei Buchstabe O liegt ein ähnliches Problem vor wie beim vorhergehenden Notenbeispiel. Vier Takte vor P gibt es eine Parallelstelle, eine Sexte tiefer notiert.

Lohnende Stellen finden sich auch in den entsprechenden Stimmen von

- ▷ »First Suite in E flat, Second Suite in F« (Gustav Holst)
- ▷ »Festive Overture« (Dmitrij Schostakowitsch/Arr.: Donald Hunsberger)
- ▷ »Symphony for Band« (Jerry Billik)

Viele Anregungen ergeben sich bei der praktischen Arbeit an den Stellen und sind somit schwerlich zu beschreiben.

Nun an die Arbeit! ■

Notenbeispiel 9:
»The Year of the Dragon«, 2. Satz, ab Buchstabe K

Notenbeispiel 10:
»The Year of the Dragon«, 3. Satz, ab Buchstabe M

