Vielseitigkeit des Blasorchesters akzeptieren

Gespräch mit Eugene Migiliaro Corporon

Eugene Migiliaro Corporon gehört zu den wichtigsten Blasorchesterdirigenten in den USA. Nach Lehrtätigkeit an den Universitäten von North Colorado und Wisconsin sowie an der Michigan State University und dem Cincinnati College of Music ist er seit 1994 musikalischer Chef der »Wind Symphony« an der Universität von North Texas in Denton.
Mehr als 20 CD-Einspielungen mit über 300 Werken, darunter zahlreiche Auftragskompositionen und Uraufführungen, haben diese beim Label »Klavier« als sogenanntes »Klavier Recording Project« entstandene Tonträgerreihe zu einer der bemerkenswertesten und ausgefallensten der jüngsten Vergangenheit werden lassen. Corporon ist derzeit Präsident der CBDNA (College Band Directors National Association), des amerikanischen Verbandes der College-Blasorchester-Dirigenten, und ein weltweit gefragter Dozent und Gastdirigent. Anlässlich seines Engagements als Gastdirigent beim »11. Internationalen Sommerkurs für sinfonisches Blasorchester« des Musikbundes von Ober- und Niederbayern an der Bayerischen Musikakademie Marktoberdorf führte Stephan Ametsbichler mit ihm das folgende Gespräch.

? *Sie haben Ihre musikalische Laufbahn als Klarinettist begonnen, wollten Orchestermusiker werden. Was hat Sie dennoch bewogen, Dirigent, und gerade Blasorchesterdirigent, zu werden?*

! Ich begann mit 8 Jahren Klarinette zu lernen, war aber selbst in der Junior High School mit 14 Jahren immer noch kein besonders guter Spieler. Doch hatte ich hier einen wirklich guten Lehrer, einen sehr guten Blasorchesterdirigenten, einer von denen, die einen wirklich begeistern können, und so wuchs mein Interesse, in einem Orchester mitzuspielen. Ich spürte, wie wichtig Musik in meinem Leben wurde, und ich entschloss mich bald, »band teacher« zu werden. Am Ende meiner College-Zeit hatte ich die Gelegenheit, einen Job als Dirigent zu bekommen, und mir wurde klar, dass es das war, was ich sein wollte. Blasorchesterdirigent deshalb, weil ich glaube, hier mehr beitragen, Besseres leisten zu können. Es gibt so viele großartige Sinfonieorchesterdirigenten. Die Welt braucht nicht noch eine Beethoven-Serie von Eugene Corporon.

Arbeit mit lebenden Komponisten

? *Was reizt Sie sonst noch am Blasorchester?*

! Man kann zumeist mit lebenden Komponisten arbeiten, wie Rolf Rudin oder Mark Camphouse und all die anderen, die wir hier in Marktoberdorf gespielt haben. Man kann sich mit ihnen austauschen und ihre Musik mit ihnen gemeinsam zum Leben erwecken.

Ich liebe Musik auch wegen ihrer Wechselwirkung zwischen ihr und den Musikern und zwischen den Musikern untereinander, und ich schätze ganz besonders die zeitgenössische Musik. All die Jahre über bin ich, glaube ich, allmählich zu einem »Anwalt« der sinfonischen Blasmusik geworden. Ich glaube an sie, an ihren Wert und an ihre »Kunstfähigkeit«, ihr Kunst-Sein-Können.

Im Grunde sind Blasorchester ja eigentlich viel älter als Sinfonieorchester. Wir haben Musik aus allen Zeiten der Musikgeschichte; natürlich nicht die großen romantischen Sinfonien des Orchesters und natürlich hat auch unsere Besetzung mehrfach gewechselt, aber gerade in der Musik unserer Zeit, im groß besetzten sinfonischen Blasorchester, liegt eine Chance.

? *Sinfonieorchester und Blasorchester haben beide ihre Vorzüge. Gibt es auch etwas, das Sie im Blasorchester vermissen?*

! Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestand das Blasorchester lediglich aus zwei Gruppen: Holz und Blech. Inzwischen hat man es mit einem vierchörigen Ensemble zu tun: Holz, Blech, Schlagzeug und Tasteninstrumente. Diese neuen Farben haben eine riesige Lücke im Spektrum aller möglichen Klangfarben gefüllt. Und die Streicher? Sie sind einfach nicht da, aber das ist auch in Ordnung.

Ich denke, vor allem die Komponisten müssen begreifen, welche Klangfarben sie zur Verfügung haben. Der Versuch, Orchestermusik fürs Blasorchester zu schreiben, wird scheitern.

? *Wie steht es da mit Transkriptionen?*

! Manche Bearbeitungen machen sich, wie man weiß, ganz hervorragend: die »Festliche Ouvertüre« von Schostakowitsch zum Beispiel, oder die Musik von Aaron Copland, der ja in vielen Fällen die Bearbeitung seiner Werke selbst vornahm oder zumindest ausdrücklich autorisierte.

Anderes funktioniert überhaupt nicht, zum Beispiel Samuel Barbers »Adagio für Streicher«, und das ist auch gut so! So taugt ja auch Gabrielis Bläsermusik nicht unbedingt für Streicher.

Die große Frage bei Transkriptionen ist doch stets: Wie kommt man mit den Streicherstimmen klar? Wenn man dieses Problem zufriedenstellend lösen kann, dann läuft alles andere auch. Schließlich »fehlen« ja auch manche Farben des Blasorchesters im Sinfonieorchester. Schauen Sie sich Karel Husas »Music for Prague« an. Dieses Werk macht sich in der Sinfonieorchesterfassung lange nicht so gut; es verliert in der Transkription. Somit gilt das Gesagte auch umgekehrt.

Kritik muss Vertrauen aufbauen

? *Kommen wir auf Ihre Arbeitstechniken, Ihre Probetechniken zu sprechen. Worauf kommt es Ihnen besonders an?*

! In erster Linie möchte ich die »Seelen« der Musiker schützen und dennoch gleichzeitig sehr hart arbei-

Instrumentenkunde in aufgelockerter Form Foto: privat

ten. Ich denke, es ist die Aufgabe des Dirigenten, den Musikern dabei zu helfen, all ihre Fähigkeiten einzusetzen, um ihr Bestes zu geben.

Ziel ist es, alle Störungen innerhalb der Musik oder des ganzen Orchesterapparates auszuschließen. Das eine Mal äußern sich diese als Schwätzen oder Unkonzentriertheit, das andere Mal sind es Scheu, Angst, Beklemmungen oder Zweifel am eigenen Können. Es ist schwierig, das gänzlich abzustellen. Man muss ja auch kritisieren, darf dabei allerdings nicht negativ erscheinen. Kritik muss letztlich auch dazu dienen, Vertrauen aufzubauen, die Selbstsicherheit der Spieler zu stärken und den Glauben an sich selbst. Einzelne zur falschen Zeit zu fordern, zum Beispiel am Tag des Konzertes nochmals einzeln vorspielen zu lassen, ist sicher verkehrt. Alle geraten dann in Panik und können nicht mehr richtig spielen, weil jeder glaubt: »Oje, klingen wir schrecklich!«

Für mich ist es wichtig, das »Gewissen« des Orchesters zu sein, den Leuten beizubringen, dass sie für das verantwortlich sind, was sie tun. Manchmal werde ich in den Proben sehr heftig und sage ihnen: »Nein, nein, nein«, so dass sie fast glauben müssen, ich sei verrückt. Ich bin dann richtiggehend aufgewühlt und sage ihnen: »Ihr seid so nah dran, ich bin total begeistert, Ihr seid so nah am Ziel.« Je näher die Musiker dem Ziel kommen, umso aufgeregter werden wir Dirigenten. Solange sie davon noch meilenweit entfernt sind, halten sich ja auch unsere Begeisterungsausbrüche doch sehr in Grenzen.

? *Dirigenten ähneln sich da offenbar sehr. Doch, um ans Ziel zu kommen, braucht man ja auch so etwas wie einen »Schlachtplan«!*

! Ja, sicher! Am Anfang hat man Zeit, die Dinge zu zerlegen. Es ist wichtig, sich dafür Zeit zu nehmen und manchmal sehr detailliert zu arbeiten, manchmal aber auch wieder den Überblick fürs Ganze zu geben, was ich als »Makro-Arbeit« bezeichnen würde. Ich arbeite sehr viel vom Großen ins Kleine und komme anschließend wieder ins Große zurück.

Bevor man ein Stück überhaupt richtig spielen kann, muss man es erst einmal »hören« lernen. Beim ersten Durchlauf versuche ich, den Musikern klar zu machen, wie und worauf sie hören sollen, halte sie an, zum Beispiel auf die Struktur der Komposition zu hören, diese zu erkennen und herauszuarbeiten, selbst wenn sie die Technik erst einmal noch nicht beherrschen. Sie sollen hören, was wann geschieht, wo das 1. Thema, das 2. Thema, die Durchführung etc. beginnen.

Anschließend gehe ich mehr ins Detail, beginne auf den Punkt zu kommen: »Lasst mich dieses und jenes hören, Klarinetten, Klarinetten mit Flöten, nur das Eufonium…« etc. etc.

Wenn die Aufführung näher rückt, muss man das Ganze rechtzeitig wieder zusammenbauen, um erneut einen Überblick gewinnen zu können.

Das Ganze ähnelt sehr einer Sanduhr. In der Ausgangsposition ist der Sand unten. Dreht man das Glas um ist er oben und beginnt ganz langsam durchzurieseln. Und nun baut sich das Ganze von unten her neu auf:

Erster Überblick

Detail

Neuer Überblick

Ich arbeite sehr konzentriert und intensiv und verlange das auch vom Orchester. Ich dulde keine Unterbrechungen. Um »fokusiert« arbeiten zu können braucht man Geduld und Zeit, Geduld und Zeit, um schwierige Passagen durcharbeiten und durchziehen zu können, um dann etwas auch so zu bekommen wie man es sich vorstellt; Dinge, die sich eben nicht schon in den ersten Proben einstellen.

Und dann muss man den Leuten die Gelegenheit geben, »Veränderungen«, also Entwicklungen, zu erfahren. Wenn sie Veränderung nicht in ein musikalisches Gefühl umwandeln, wird nichts haften bleiben. Nur zu sagen: »Bei Buchstabe B ist die Artikulation schlecht« ohne die Musiker sich über das Warum klar werden zu lassen, ohne ihnen Gelegenheit zu geben, wie es sich anfühlt, wenn sie es anders, richtiger machen, hat man nichts erreicht. Ich verwende sehr viel Zeit darauf, sie »Veränderungen« spüren zu lassen und sage dann auch: »Sehr gut!«, wenn sie am richtigen Punkt angekommen sind. So arbeitet man also eine gewisse Zeit an einer Sache, isoliert sie gewissermaßen aus dem Zusammenhang, um sie dann wieder in den Gesamtzusammenhang einzufügen.

Und was man ihnen immer wieder sagen muss: »Erinnert euch, wie es sich anfühlte so zu spielen, erinnert euch an dieses Gefühl.« Jeder braucht einen Katalog an Gefühlen, die er in seinem persönlichen Computer abspeichert, um sie bei passender Gelegenheit wieder abrufen zu können.

Was mir noch wichtig erscheint, ist, die Probenarbeit nicht mit zu viel Gerede zu lange zu unterbrechen. Ich äußere am Beginn der Arbeit einige Grundgedanken, dann spielen wir und weiter geht's ohne große Unterbrechungen. Zu meinen Studenten sage ich immer: »Ihr könnt reden, für maximal 20 Sekunden, dann muss wieder Musik erklingen.«

Deutsche und amerikanische Orchester

? *Sie haben hier in Marktoberdorf eine Woche mit einem Ad-hoc-Ensemble gearbeitet, mit Spielern, die aus ganz verschiedenen Orchestern kommen, Musiker mit vielleicht auch einer anderen musikalischen »Herkunft« und Musiktradition als in den USA. Gibt es Unterschiede im Umgang mit einem deutschen und einem amerikanischen Orchester?*

! Dies war meine erste Erfahrung mit deutschen Bläsern, und sie war phänomenal, einfach fantastisch! Die Musikliebe, die die Teilnehmer hier an den Tag legten, ist einzigartig. Und es ist ganz offenkundig, dass Musik in ihrem Leben eine zentrale Rolle spielt.

Sie treiben einen besonderen Aufwand, um hier Musik zu machen. Sie investieren in sehr gute Instrumente und wenden zusätzliche Zeit und Energie auf, um hier dabei zu sein. Sie haben dafür »gekämpft«, in einem guten Orchester spielen zu können. Überhaupt, was die Leute hier auf sich nehmen. Nach dem Arbeitsalltag oder der Schule trotz Müdigkeit in Proben zu gehen oder zu üben. Manche haben mir erzählt, dass sie, nachdem sie aus ihrer Arbeit nach Hause gekommen sind, um 22 Uhr noch zu üben anfingen.

Musik ist ein Teil ihres täglichen Lebens. Und das ist etwas ganz anderes als in den USA. Hier in Deutschland, so habe ich das gespürt, ist Musik ein selbstverständlicher Bestandteil von allem, was sie im Leben tun, Musik ist in ihr Leben integriert. In Amerika habe ich manchmal den Eindruck, dass wir Musik aus unserem Leben ausgrenzen. Wir gehen in ein Konzert und hören Musik. Aber dann, wenn wir den Konzertsaal verlassen haben, gibt es bei uns nicht diese selbstverständliche Verknüpfung mit dem Alltag, die Ihr hier habt. Hier spielt man, wie in dieser Woche, einem Paar ein Ständchen zum Hochzeitstag oder zum Abschied oder als Willkommen, spielt zur Geburt genauso wie zur Hochzeit oder zur Beerdigung, eben zu all diesen verschiedensten Gelegenheiten.

Die Tatsache, einen ganzen Abend ohne Fernsehen zu verbringen, sich mit Leuten zu unterhalten, sich auszutauschen, sich eben nicht mit Computerspielen die Zeit totzuschlagen, sondern Kameradschaft und Geselligkeit zu pflegen, das macht für mich den großen Unterschied.

Natürlich gibt es auch hier das Konzert, das »offizielle« Gesicht des Blasorchesters, und ebenso ein Publikum, das sich ernsthaft, also des Kunstgenusses wegen, ein Konzert anhört. Hier findet Kunst aber auch ihren Weg herunter von der Bühne ins »Leben«.

Und über dieses Phänomen muss ich unbedingt in meinem eigenen Land schreiben. Ich möchte unseren Blasorchestern hier mehr Mut machen. Wir tendieren stark dazu, uns wie die der Disziplin eines Regiments unterworfene Soldaten zu verhalten, wenn es darum geht, wie und wann Musik »ausgeübt« wird. Wir sperren sie ein, wie in eine »Schachtel«. Das ist das eine.

Das andere sind einzelne klangliche Unterschiede. Flügelhörner möchte ich hier als interessantes Phänomen anführen. Ich schätze ihren Klang. Sie sind hier in Deutschland ja durchaus üblich, als wichtige Klangfarbe und ein reizvolles und wichtiges Bindeglied, das den Klang der Hörner mit dem des hohen Blechs verbindet. Ich bin froh, sie zum Beispiel auch bei Rolf Rudin zu finden, und ich bin sicher, dass sich auch andere Komponisten um sie bemühen.

Mit den Kornetten ist es ja im Grunde ganz ähnlich. Schreibt ein Komponist gezielt für Kornette, also mit einer ganz bestimmten klanglichen Vorstellung und Balance, gibt es natürlich oftmals Probleme, wenn alles mit Trompeten geblasen wird.

Eugene Migiliaro Corporon beim Partiturstudium

Foto: Joachim Buch

»Literatur« und »Repertoire«

? *Ich möchte auf das Thema »Repertoire« zu sprechen kommen. Es ist ja nicht immer leicht, gute Werke zu finden, auch neue Kompositionen, die es wert sind, gespielt zu werden. Ich denke, jeder Dirigent hat da seine eigenen Wege.*

! Ja, das stimmt. Aber lassen Sie mich zuerst auf den Unterschied zwischen den beiden Begriffen »Repertoire« und »Literatur« eingehen. Über die Jahre hat sich für mich herauskristallisiert, dass »Literatur« alles an Musik ist, die uns in die Hände fällt, diese Hunderte von Stücken aus denen wir dann auswählen. »Repertoire« hingegen ist die relativ kleine Auswahl dessen, was wir immer wieder spielen wollen, die Werke, die zu unseren »Standards« geworden sind.

Gute Literatur zu finden, ist die Herausforderung für jeden Dirigenten. Das nimmt einen großen Teil der Arbeitszeit in Anspruch; sicherzustellen, dass man Musik findet, die den Zeitaufwand wert ist, den wir Musiker, Dirigenten wie Instrumentalisten. dafür aufbringen. Ich treffe dabei nicht immer ins Schwarze, besonders bei Neuer Musik. Man hofft, das Richtige gefunden zu haben, denkt, ein Werk ist wirklich gut, und nach dem ersten Anspielen merkt man, dass man einen Fehler gemacht hat. Das kann passieren.

Aber ich versuche eine Balance zu finden, im Grunde ein ganz simpler Weg, der in Analogie zu einer amerikanischen Hochzeitssitte funktioniert:

»Something Old – Something New – Something Borrowed – Something Blue«, also »Etwas Altes, etwas Neues, etwas Entliehenes, etwas Gefühlvolles«.

Wir haben heute in der sinfonischen Blasmusik auch die Verantwortung, ein Repertoire zu pflegen, wie das auch ein Sinfonieorchester tut, ein Repertoire, das wir noch vor 30 Jahren nicht hatten. In Zukunft könnte es uns ähnlich gehen wie den Sinfonieorchestern, nämlich so viele gute ältere Musik zu haben, dass nicht mehr genügend Zeit und Raum für Neue Musik bleibt. Je mehr Repertoire wir aufbauen, je mehr Werke wir für wert befinden, weiterhin gespielt zu werden, je weniger Zeit wird uns für neue Werke bleiben.

? *Wie sieht die Konzertplanung bei Ihnen konkret aus?*

! Ein gewisser Teil meines jeweils nächsten Konzertprogrammes ist immer Standard-Repertoire, darauf achte ich: Werke, die quasi Modellcharakter für andere haben. So bekommen meine Musiker Beurteilungs-Parameter an die Hand, mit deren Hilfe sie Stücke einschätzen und gegeneinander abwägen lernen. Pro Saison plane ich insgesamt sechs Konzertprogramme; zwei davon werden auf CD eingespielt. So fange ich immer zuerst mit diesen beiden Programmen an und arbeite mich dann nach »rückwärts« zu den übrigen Konzerten. Sind die beiden »aufwendigeren« CD-Programme im Kasten, schaue ich eben, was noch fehlt. Gibt es in einem Konzert also etwas viel neue Literatur, werden die anderen mehr ältere enthalten. So versuche ich, jedes Jahr einen der englischen Klassiker aufs Programm zu setzen, aber auch Musik aus anderen Ländern, aus Deutschland oder Japan etc. Auf diese Weise erlangen meine Musiker so etwas wie ein internationales Repertoirebewusstsein und lernen so auch außeramerikanische Musik kennen.

Ganz allgemein betrachtet, denke ich, sind für die Musiker drei Dinge von Bedeutung:

- Was wird gespielt, welche Literatur wird aufgelegt?
- Wer spielt außer mir sonst noch mit?« – »Gibt es noch andere gute Leute im Orchester?« (So verbohrt es vielleicht erscheinen mag, das ist ein durchaus relevantes Argument für unser Ego.)
- »Wer dirigiert?« Wobei das, wie ich meine, ihre letzte Sorge ist.

Mit all der Erfahrung, die viele unserer Musiker heutzutage haben, entsteht oft großartige Musik mit großartigen Spielern, auch wenn der Dirigent furchtbar ist. Sie schätzen es dennoch, mitzuspielen, weil die Musik, okay ist und die anderen Leute gut sind.

Populistische »Curry-Kultur«

? *Wie sehen Sie die Situation der zeitgenössischen Musik in Amerika? Gibt es so etwas wie eine amerikanische Schule des Komponierens, weniger schmeichelhaft ausgedrückt einen »Amerikanismus«, eine stilistische Einengung, die die musikalische Sprache in ein Korsett zwängt?*

Für einen Komponisten unserer Zeit ist es doch sehr schwierig, wirklich neue Musik zu schreiben?

! Ich denke, es gibt Strömungen. Eine davon, die meines

Erachtens sehr gut zeigt, was heute in den USA kompositorisch geschieht, ist durch unser kulturelles Erbe begründet. Und das zeigt sich nun auch in der sinfonischen Blasmusik. In Deutschland hat das Tradition. Brahms, als gutes Beispiel, benutzte Volksmelodien, die Musik des Volkes. Auch bei uns gibt es Komponisten, die der Kultur unseres Volkes musikalisch nachspüren. Donald Grantham und seine »Southern Harmonies« sind hierfür ein gutes Beispiel, oder seine »Fantasy Variations«, die auf George Gershwins Klavierpräludium zurückgehen. Hier haben wir ein Klavierstück aus den 30er Jahren, quasi »altes« Material, aus dem ein neues Stück entstanden ist und auch unserem kulturellen Erbe, der amerikanischen Jazz-Kultur, gegenübergestellt worden ist.

Das bringt mich auf einen anderen Trend: der vom Jazz beeinflusste Kompositionsstil. Und damit meine ich nicht den nur allzu oft anzutreffenden Jazz für Blasorchester, so eine Art populäre, um nicht zu sagen populistische, »Curry-Kultur«, die ich für gefährlich halte, weil sie nichts anderes ist als eine modische Laune, eine billige Masche, nein, ich meine Jazz als Stilmittel, so wie ihn Bernstein und Copland bisweilen eingesetzt haben, und natürlich Darius Milhaud in »La Création du Monde« oder Strawinsky in der »Geschichte vom Soldaten«. In dieser Richtung arbeitet zum Beispiel auch Michael Daughtery, der Aussichten hat, ein Großer in der Szene zu werden, in Stücken wie »Niagara Falls« oder »Chester Leaps In«.

? *Wie sieht es mit den gefühlvollen Stücken aus, also mit »something blue«?*

! Natürlich versuche ich, Komponisten auch zu melodisch ausdrucksvollen Stücken zu bewegen, nicht nur zu energiegeladener, schneller und lauter Musik. Diese romantisch fließende Musik hat jedoch einen schwereren Stand, weil alles, was sehr rhythmusbetont ist, im Blasorchester so wahnsinnig toll klingt. Hier hilft zum Beispiel Rolf Rudins Musik sehr, weil sie lange Melodielinien hat und man Zeit braucht, diese auch zu entfalten. Dazu kommt, dass gerade wir in Amerika manchmal geradezu vernarrt sind in diese dahinrauschenden 6- bis 8-Minuten-Stücke; auch deshalb erhebe ich immer wieder die Forderung nach längeren Werken. An uns liegt es, diese dann aber auch aufzuführen und somit verschiedene Arten von musikalischen Stilen zu praktizieren.

Eugene Migiliaro Corporon, Dirigent und Pädagoge Foto: privat

Mir scheint, dass Komponisten in Amerika sich wieder mehr einer »formbestimmten« Schreibweise zuwenden und wieder daran interessiert sind, das Publikum zu »erreichen«. Es gab eine Zeit der betont experimentellen Musik, besonders in den 70er Jahren, da Komponisten gegen das Publikum komponierten, es sozusagen verfluchten, nach dem Motto: »Ich schreibe meine Musik und ich brauche euch nicht.« Da wurden regelrecht Mauern aufgebaut zwischen Komponist und Publikum, auch zwischen Komponist und Musiker. Ich glaube, wir sind gerade dabei, die Wechselwirkung zwischen Musik, Komponist und Zuhörer wieder neu zu definieren. Ich bin überzeugt, dass Musik gerade heute so verschiedenartig ist wie nie zuvor, und ich bin gespannt, wie man das 20. Jahrhundert musikgeschichtlich nennen wird: Vielleicht das Zeitalter der »Mannigfaltigkeit«.

Denn es beinhaltet so viel verschiedene Musik, was sicher daher rührt, dass wir in der Lage sind, so unmittelbar anzuhören, was wir gespielt haben. Zur Zeit der Wiener Klassik musste man an den Ort fahren, wo die Musik aufgeführt wurde, er musste zur Musik kommen. Heute kommt die Musik zu uns. Von allem ist heutzutage schon eine CD erhältlich. Und mehr noch. Denken wir an die Möglichkeiten des Internets. Da gibt es mittlerweile ein neues Uraufführungserlebnis: Man kommt überein, beispielsweise um 7 Uhr Ortszeit, an der Ostküste ein Konzert anzusetzen. Jeder spielt ein neues Saxofonkonzert und zur gleichen Zeit ist es im Internet; und gleichzeitig können sich Millionen einklicken und eine Welturaufführung erleben, wo ein Konzertsaal vielleicht 1000 Leute fasst.

Ich glaube, da eröffnen sich ganz neue Möglichkeiten der musikalischen Auseinandersetzung mit unserer Zeit. Wir leben in einer ruhelosen Epoche schnell und flüchtig vorbeihuschender Bilder, kein Wunder, dass sich das auch in der Musik niederschlägt, die oft hektisch und vor allem laut und aggressiv ist.

? *Ein Wort zum Abschluss. Wie beurteilen Sie aus Ihrer Sicht dieses Unternehmen »Sommerkurs«?*

! Musik zu machen ist etwas sehr, sehr Wichtiges im Leben vieler Leute hier. Und da leistet Ihr Verband, übrigens mit der gleichen Philosophie, die auch die CBDNA bei uns verfolgt, wirklich hervorragende Dinge. Ein Verband muss »inklusiv« sein, dass heißt, er muss eine Vereinigung für *alle* Blasorchester sein. Diese können durchaus jeweils verschiedene Zielsetzungen haben, und auch ein und dasselbe Blasorchester kann unterschiedliche Ziele verfolgen: es kann an dem einen Nachmittag beispielsweise ein »leichtes« Konzert im Freien bestreiten, ein Promenadenkonzert also, und gleichzeitig bei nächster Gelegenheit ein »seriöses« Abendkonzert im Saal spielen. Und das sollte auch so sein. Wir müssen lernen, die Verschiedenartigkeit, die Vielseitigkeit unserer Kunst und unseres Mediums Blasorchester zu begreifen und zu akzeptieren. Das eine nimmt dem anderen ja nichts weg. Das »Sinfonische Blasorchester« muss ja nicht die »Stadtkapelle« und das »Dorfblasorchester« verdrängen oder gar ersetzen. Es sind lediglich jeweils andere Ausprägungen oder Aspekte einer Sache und es sind Erscheinungen, die eine Erweiterung unserer Kunst darstellen. Es ist ein Faktum, dass alle größeren Orchester heutzutage diese Variabilität besitzen müssen, um sich weiter behaupten zu können: Oper, Pop, Ernste Musik, Serenaden etc. etc. In der Mannigfaltigkeit liegt die Zukunft unserer Musiker!

Zum Schluss möchte ich sagen, dass die gute Arbeit, die Ihr hier mit diesem Kurs leistet, sehr nachhaltige Eindrücke bei mir hinterlassen hat, die Ernsthaftigkeit, mit der Ihr euch dieser Sache annehmt, aber auch zu sehen, dass die Leute, die hier teilnehmen, mit einer Erfahrung nach Hause fahren können, die sicherlich ihr Leben verändert.

Nicht vergessen möchte ich auch das Umfeld hier in der Musikakademie, einfach Spitzenklasse! Um sich wie ein Profi fühlen zu können, braucht man eine professionelle Arbeitsatmosphäre, eine Umgebung, die professionelles Arbeiten professionell unterstützt. Diese Musikakademie hier in Marktoberdorf kann das leisten. Ja, wirklich, sie ist fantastisch! ■