



»WENN MAN FÜR BLASORCHESTER SCHREIBT, IST MAN FÜR STREICHQUARTETT GESTORBEN.« WAS ROLF RUDIN ETWAS ÜBERSPITZT IN DEN FRÜHEN NEUNZIGER JAHREN ÄUSSERTE, KANN AXEL RUOFF DURCHAUS NACHVOLLZIEHEN. IM SCHUBLADENSYSTEM DES MUSIKBETRIEBS WERDE MAN ZIEMLICH SCHNELL ALS BLASORCHESTERKOMPONIST, KIRCHENMUSIKKOMPONIST ODER WAS AUCH IMMER ABGESTEMPELT. »ICH HALTE SOLCHE SPEZIALISIERUNGEN FÜR EINENGEND UND HABE IMMER VERSUCHT, MICH DEM ZU ENTZIEHEN, INDEM ICH AUCH STILISTISCH UNTERSCHIEDLICHSTE MUSIK GESCHRIEBEN HABE.«

ZUM 60. GEBURTSTAG VON AXEL RUOFF BEGEISTERENDE MUSIK

Die Besuche von Kindergeburtstagen bleiben in der Regel selten in Erinnerung. Ruoff hatte in diesem Zusammenhang jedoch eine Art musikalisches »Erweckungserlebnis«. Damals hörte er erstmals jemanden »live« Klavier spielen: die Mutter des Schulfreunds. »Von da an drängte ich meine Eltern, mir ein Klavier zu kaufen.« Als er kurz darauf erstmals einen Klavierabend besuchte, stand für ihn fest, dass er Pianist werden wollte. »Nach zwei Jahren Klavierunterricht gab ich mein erstes Konzert und wurde dann von der Stuttgarter Komponistin und Pianistin Käthe Volkart-Schlager systematisch auf die Aufnahmeprüfung für Klavier und Komposition vorbereitet.«

Seine Lehrerin empfahl ihm damals den gebürtigen Kroaten Milko Kelemen (geb. 1924), der als Nachfolger von Henk Badings an der Stuttgarter Musikhochschule lehrte. Seine folkloristisch angehauchte Musik schätzte sie sehr. Kelemen war aber mittlerweile neben Schnebel, Kagel und Ligeti einer der wichtigsten Vertreter der Neuen Musik. »Fundiertes Wissen über neue Kompositionstechniken fehlten mir ebenso wie Repertoirekenntnisse der neuesten Musik. Kelemen hatte große Geduld mit mir, aber für ein Studium bei ihm war ich einfach schlecht vorbereitet. Kurzum: Ich war aus einer Epoche der Hochromantik mitten in der Stuttgarter Avantgarde gelandet.«

Zu den bekanntesten Lehrern Ruoffs gehörten Isang Yun, nicht nur in seinen Augen

»einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts«, und noch mehr Hiroaki Minami, in dessen Klasse er während eines Studienaufenthalts in Japan aufgenommen wurde. »Der Unterricht bei ihm unterschied sich wesentlich von dem, den ich sonst kennengelernt hatte. Minami, der bei Wolfgang Fortner in Freiburg studiert hatte, war an wortreichen Erklärungen nicht interessiert. Er legte größten Wert auf die Beherrschung des Handwerks – Form und Material, das sich logisch und verständlich entwickelt.« Unerbittlich sei er in Sachen Instrumentation gewesen. »Ein Blick auf die Partitur genügte und er wusste genau, was klingt oder eben gut gemeint war, aber nicht klang oder hörbar war.«

Ruoff war lange Jahre »zweigleisig« unterwegs, das heißt sowohl als Pianist als auch als Komponist. So ganz für eines entschieden hat er sich nicht. »Nach wie vor trenne ich diese beiden Bereiche nicht voneinander. Auch deshalb, weil ich es außerordentlich wichtig finde, dass man als Komponist zumindest ein Instrument gut beherrschen sollte.«

Recht bald nach dem Studium startete Ruoffs akademische Lehrtätigkeit. Von 1983 bis 1985 war er Dozent für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen, bevor sich sein zweijähriger Japan-Aufenthalt anschloss. Seit 1992 ist er Professor für Musiktheorie und Partiturspiel an der Staatlichen Hochschule

für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Von 2006 bis 2010 war er dort Prodekan, bis 2014 Studiendekan.

Durch den Kontakt mit Leon J. Bly, der damals das Sinfonische Jugendblasorchester Stuttgart leitete, kam er mit dieser Besetzungsform in Berührung. »Bly hat mich damals intensiv beraten«, so der Komponist, und so entstanden 1992 »Inferno« – ausgezeichnet mit einem Preis des Kompositionswettbewerbs in der italienischen Stadt Corciano – und ein Konzert für Klavier und Blasorchester, das auch vom damaligen Süddeutschen Rundfunk aufgenommen und im Programm für Neue Musik gesendet wurde, was Bly nicht ohne Stolz erwähnt. Auch wenn Ruoffs Werke nicht leicht zu spielen seien, habe er die jungen Musiker begeistern können, so Bly. Als drittes Werk für diese Besetzung entstand ein Konzert für Violoncello und Blasorchester, geschrieben anlässlich der Emeritierung des damaligen Stuttgarter Cello-Professors Werner Taube, der natürlich auch den Solopart übernommen hatte.

Da sich Ruoff seit dem vergangenen Jahr mehreren Augenoperationen unterziehen musste, hat er aktuelle Auftragskompositionen (unter anderem je ein Konzert für Bratsche und für Orgel) nicht rechtzeitig fertigstellen können. »Aber ich arbeite intensiv, komponiere »im Kopf« und hoffe, das auf diese Art Entstandene in absehbarer Zeit notieren zu können.« **job**

DIE KLASSISCHE FORM

»SINFONIETTA« VON AXEL RUOFF



Bläserphilharmonie Heilbronn

VON JOACHIM BUCH

AXEL RUOFFS »SINFONIETTA« ENTSTAND IM JAHRE 2006 IM AUFTRAG EINES KONSORTIUMS UNTER FÜHRUNG DER DEUTSCHEN WASBE-SEKTION. DEM 16-KÖPFIGEN GREMIUM GEHÖRTEN ZAHLREICHE VIPS DER DEUTSCHEN SZENE AN, UNTER ANDEREM MARC LANGE, DER AM 3. MÄRZ 2007 IM RAHMEN DES 2. DEUTSCHEN BLÄSERFORUMS IN STUTTGART ZUSAMMEN MIT DER BLÄSERPHILHARMONIE HEILBRONN DIE URAUFFÜHRUNG GESTALTETE.

»Sinfonietta« ist die Diminution von »Sinfonie«. Beide Formen sind in der Regel mehr-, aber manchmal – wie hier bei Axel Ruoff – auch einsätzig gestaltet. Das Werk kann als Versuch gedeutet werden, die Sinfonie als Gattung wiederauferstehen zu lassen, ohne dass deshalb im entferntesten Assoziationen wie »Neoklassizismus« (wie zum Beispiel in Prokofjews »Symphonie Classique«) ins Gedächtnis kommen. Daher klingen einige Passagen eben auch wie Zitate aus der Musik früherer Epochen – oder zumindest wie ein Anklang daran.

Der Beginn (*Lento assai*) ist eine Art Trauermarsch, wie er zum Beispiel auch in der Einleitung zur 5. Sinfonie von Gustav Mahler vorkommt. Nach einer sechstaktigen Einleitung setzen Bariton und Tuba (jeweils *divisi*) mit einem Thema in parallelen Terzen ein – in dieser tiefen Lage sehr ungewöhnlich (Notenbeispiel 1). Neues thematisches Material bringt die Bassklarinette ab Takt 22 ins Spiel, bevor das Englischhorn über Haltetönen der Klarinetten mit einem größeren Solo hervortritt (Notenbeispiel 2).

Ein erstes großes Solo der Flöte wirkt wie eine lange Kadenz. Zwar stellt der Tonumfang keine allzu großen Anforderungen (Spitzton: e^3), dafür wird an einigen Stellen bis in die tiefe Lage hinein Flatterzungenspiel verlangt. Ein Signal in den Trompeten, gedämpft und in parallelen Moll-Dreiklängen, leitet über zum ersten Tempowechsel des Stücks. Ab Takt 86 schreibt Ruoff ein »*Allegro precipitando*« (schnell vorantreibend) vor. Unter einem Gewusel der hohen Holzbläser setzt das tiefe Blech mit einem markanten Thema ein (Notenbeispiel 3), das immer wieder auftaucht. In diesem Abschnitt spielt Ruoff gekonnt mit Modellen, die man aus anderen Werken zu kennen glaubt: Einleitung der Sinfonie Nr. XV »*Conflicts and Confluences*« von Henk Badings, aber auch Teile aus Strawinskys »*Sacre du Printemps*« (Notenbeispiel 4).

Ruoff arbeitet immer wieder mit Ostinato-Blöcken, die miteinander korrespondieren – und oft in sehr unterschiedlich starker Instrumentation. Oft trifft man auf Wechselspiel von Schlagzeug (manchmal nur

Pauke, wie in Takt 134) gegen den Rest des Orchesters. Nachdem das Blechthema aus Notenbeispiel 3 ab Takt 148 zu einem großen Höhepunkt geführt wurde, beruhigt sich die Musik nach und nach. Über absteigenden chromatischen Klavierfiguren erheben sich einige Seufzermotive in den Blechbläsern, alles in recht zurückhaltender Dynamik (Notenbeispiel 5).

Ab Takt 234 werden sowohl der Marschrhythmus des Anfangs als auch das »*Allegro precipitando*« wiederholt, wobei man in Anbetracht des weiteren Verlaufs der Komposition hier noch nicht von einer Reprise im klassischen Sinn sprechen kann. Der repetitive und hämmernde Aspekt der Musik wird immer stärker, auch der blockweise Wechsel der Instrumentation wird wieder aufgegriffen. Eine kurze Passage mit regelmäßigem Taktwechsel (notiert in zwei Drei-Taktgruppen im $\frac{5}{8}$ -, $\frac{4}{8}$ - und $\frac{3}{8}$ -Takt) führt zu einem *Pesante*-Abschnitt (Notenbeispiel 6), der den breit angelegten Schlussteil vorbereitet.

Dieser beginnt ab Takt 366 (*Adagio con elevamento*) mit Akkordschlägen im Klavier, begleitet von Röhrglocken, den Hörnern und einigen tiefen Instrumenten (Notenbeispiel 7). Mit dem nächsten Tempowechsel (*Grave*, ab Takt 400) wird es noch einmal langsamer. Mehrfach wiederholte aufsteigende Figuren durch das ganze Orchester (Notenbeispiel 8) führen das Werk zu einem gravitätischen Schluss. ■

Notensbeispiel 1: Bariton und Tuba setzen mit einem Thema in parallelen Terzen ein.

Notensbeispiel 5: Es erheben sich einige Seufzermotive in den Blechbläsern.

Notensbeispiel 2: Das Englischhorn tritt über Haltetönen der Klarinetten mit einem größeren Solo hervor.

Notensbeispiel 6: Eine kurze Passage mit regelmäßigem Taktwechsel führt zu einem Pesante-Abschnitt.

Notensbeispiel 3: Das tiefe Blech setzt mit einem markanten Thema ein.

Notensbeispiel 7: Der Schlussteil beginnt mit Akkordschlägen im Klavier, begleitet von Röhrenglocken, den Hörnern und einigen tiefen Instrumenten.

Notensbeispiel 4: Man glaubt Teile aus Strawinskys »Sacre du Printemps« zu erkennen.

Notensbeispiel 8: Mehrfach wiederholte aufsteigende Figuren.

LUST AUF WEITERBILDUNG?



Das **Fachmagazin für Blasmusik** richtet sein zentrales Augenmerk auf Aus-, Fort- und Weiterbildung sowie Wissensthemen in der Bläsermusik unter dem Motto: »**CLARINO bringt mich weiter!**«

Jahres- oder Test-Abo Print unter

clarino.de/abo

Digitale Ausgabe und Abo

Erhältlich im
App Store

