KOOPERATION IN DER MUSIK

FREIHEIT ODER KETTE?

Foto: tradler1 – stock.adobe.com

Von Stefan Fritzen

Ähnlich wie bei der Suche nach interdisziplinären Verknüpfungen der Musik (CLARINO 3/2019) versuchen wir nun, Grundlagen einer künstlerischen Kooperation zu erkennen und Notwendigkeiten gemeinschaftlicher Aktionen aufzuzeigen. Die Kooperation erfordert die Verknüpfung unterschiedlicher Intentionen und die Bereitschaft, zur Steigerung und Verbesserung von künstlerischen Ergebnissen zusammenzuarbeiten.

»Nur die Lumpe sind bescheiden, Brave erfreuen sich der Tat« (Goethe »Rechenschaft«)

Ich möchte vor allem verschiedenste Wege einer künstlerischen Kooperation mit Gleichgesinnten oder auch Andersmeinenden betrachten, die uns einer weitgehenden Vollendung musikalischer Darbietungen näherbringen. Im Lexikon wird Kooperation (lateinisch cooperatio = Zusammenwirken, Mitwirken) als »zweckgerichtetes Zusammenwirken zweier oder mehrerer Lebewesen, Personen oder Systeme« bezeichnet, deren Tun gemeinschaftlichen Zielen dient. Bei fehlendem absichtsgebundenem Zusammenwirken sprechen wir nicht mehr von Kooperation, sondern von Interaktion. Beide Faktoren sind wichtige Grundlagen jedweder Arbeit in sozialen Gemeinschaften.

»Allwissend bin ich nicht, doch viel ist mir bewusst« (Goethe »Faust«)

Kooperation sollte immer zum Nutzen und zum Vorteil aller an einer Aktion Beteiligten führen. Wenn Kooperation mit dem Ziel gewünscht wird, andere zu betrügen, gehen entscheidende Vertrauensvorschüsse verloren und Misstrauen gewinnt die Oberhand.

»Das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch« (Goethe)

Neben Mutation und Selektion ist die Kooperation eine der wichtigsten Grundlagen bei der Herausbildung gesellschaftlich lebender Gruppen. Nur Kooperation konnte Spezialisierung und Arbeitsteiligkeit bewirken. Heute versucht man, kooperative Wirkmechanismen sogar mathematisch zu erfassen. Nicht übersehen darf man allerdings bei kooperativen Handlungen, dass sie häufig projektgebunden sind und Kooperationspartner sich nach Ende einer Aktion wieder anderen, individuellen Aufgaben zuwenden. Auch können sich Kooperationsverflechtungen auf einer höheren, abstrakten Ebene herausbilden.

Obwohl Systeme miteinander kooperieren, wissen die Beteiligten an gemeinsamen Projekten oft nichts oder nur wenig voneinander. Bei diesen Systemen geht es vor allem um den Ausgleich von Kosten und Nutzen (oder Rechten und Pflichten) aller Beteiligten.

»Wenn ich dich liebe, was geht's dich an« (Goethe)

Um wirkungsvoll zu kooperieren, müssen sich die Betroffenen nicht mit besonderer Sympathie begegnen. Es reicht, dass man von der Kompetenz des anderen überzeugt ist und ihm mit Achtung begegnet, um gemeinsame Ziele nicht in der Dissonanz von Uneinigkeit und Wettbewerb anzustreben.

Kooperation ist ein uraltes Lebensprinzip, das bereits bei frühen oder niederen Lebensformen überlebenswichtig ist. Selbst Pflanzen kooperieren, um sich fortzupflanzen oder zu überleben. Man denke dabei an die Symbiose heterogener Lebensformen. Selbst ein Insektenstaat kann nur durch Kooperation überleben, wenngleich die Arbeitsteilung auf instinktiver und nicht auf intentioneller Basis beruht. Primaten (aber auch Ratten) zum Beispiel verhalten sich kooperativ. Schimpansen betreiben gemeinsame Kinderpflege oder ziehen kollektiv in den »Krieg«. In der theoretischen Biologie wird die Kooperation auch als »komplexes adaptives System« (adaptieren = sich anbequemen) erklärt.

»Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun« (Goethe, 1. Vers »Ergo bibamus!«)

1810 sandte Goethe das Gedicht aus den »Gesängen der Liedertafel« nach Berlin. Unser Dichterfürst stand in regem kooperativem Gedankenaustausch mit Carl Friedrich Zelter, der in Berlin die Singakademie leitete. In der ausübenden musikalischen Kunst geht nichts ohne Kooperation aller Mitwirkenden zum Zwecke des »löblichen Tuns«. Intention, Emotion und Kognition sind die treibenden Kräfte einer künstlerischen Gemeinschaft. Deshalb halte ich die von Betriebssoziologen vorgelegte Definition des Begriffs »Kooperation« als »Wesenskern« des Strebens nach bloßem Interessenausgleich »aller Beteiligten« für zu kurz gedacht.

Gerade in der Amateurmusik wäre eine nivellierende kooperierende Einigung auf ein Mittelmaß verhängnisvoll. Künstlerischer Konflikt ist in der hohen Interpretationskunst nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Der deutsche Ethnologe und Soziologe Georg Ewert schreibt, Konflikt sei nicht notwendigerweise destruktiv, ebenso wenig sei er irrationales, abweichendes, emotionales Verhalten, sondern Konflikt sei ein »Grundmerkmal jedes menschlichen Zusammenseins«.

»Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust« (Goethe »Faust«)

Uns interessiert in besonderer Weise die Notwendigkeit einer kreativen Kooperation ausführender Instrumentalisten in einem Orchester. Insbesondere bei Amateurmusikern steht man vor dem Dilemma, dass die Leistungsunterschiede der einzelnen Musiker oft erheblich sind. Hinzu kommt, dass es meist die Schwächeren sind, die in der Probe nur Spaß haben wollen und sich ernster künstlerischer Arbeit »motzend« zu entziehen trachten. Es sind

Foto: Ezume Images – stock.adobe.com

oft nicht die Guten, die das Arbeitsklima erschweren, sondern die Mittelmäßigen, die dort Toleranz fordern, wo sie eigentlich selbst aktiv werden müssten. Weder das Orchester noch der Dirigent kann auf die Mitwirkung auch der weniger Fortgeschrittenen verzichten. Andererseits kann nicht jedes Tun nur der Bespaßung von Faulen und Unlustigen dienen. Jeder strebende Mensch (er wird gern als »Streber« beschimpft) hat das Recht und die Pflicht, seine Potenziale auszuschöpfen. Trotzdem muss er immer mit weniger Motivierten zusammenleben.

Um dann am Ende nicht alles selbst zu tun oder im Mittelmaß zu versanden, müssen kooperative Wege gefunden werden, jeden Einzelnen an das allgemein angestrebte Niveau heranzuziehen. Erste Hilfestellung liegt in der Vermittlung von Vertrauen. Die kooperierende Mithilfe aller in diesem schwierigen Prozess ist unabdingbar. Eine der wirkungsvollsten Hilfen für den Einzelnen finden wir bereits als Wahlspruch auf dem Apollo-Tempel von Delphi (Griechenland): »Gnothi seauton« oder »Erkenne dich selbst« (wird Sokrates zugeschrieben). Unser Bildungssystem leidet in vielen Regionen unter einer »Kuschelpädagogik«, die in jeder Lernsituation eine »seelsorgerische Betreuung« fordert oder in einer knallharten »Friss, Vogel, oder stirb«-Pädagogik. Kooperation in unserem Sinne ist Hilfe zur Selbsthilfe.

»Wer will denn alles gleich ergründen« (Goethe »Kommt Zeit kommt Rat«)

Als erstes sollte jeder gute Pädagoge und Dirigent mit der Hörschulung beginnen. Das Hören von Intervallen und Akkorden ist noch relativ leicht zu erlernen. Schwieriger ist das ästhetische Hören. Dies betrifft sowohl das eigene Instrument als auch den korrelierenden Klangangleich in einer Musiziergemeinschaft. Ebenso wichtig ist die Herausbildung einer fantasievollen Sprache. Diese schafft differenzierte Problemerkennung, das verbale Beschreiben von musikalischen Sinnzusammenhängen und die bildhafte Schilderung vielfältiger Klangvarianten.

»Was von Menschen nicht gewusst
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.«
(Goethe »An den Mond«)

In unserer rationalen Welt glauben wir, die wichtigen Kooperationsentscheidungen vorwiegend auf kognitivem Wege treffen zu können. In der Musik hilft uns Berechnung und Logik im gemeinschaftlichen Handeln und Tun eigentlich relativ wenig. Musik wird größtenteils im Zusammenwirken nonverbaler Kommunikatoren verständlich.

Wir hören den mitspielenden Kollegen, fragen uns nach den Beweggründen seines augenblicklichen künstlerischen Tuns und müssen sofort seine gestalterischen Überzeugungen analysieren, ihre Richtigkeit im Rahmen des Gesamtkunstwerks erkennen, um kommentierend, erweiternd oder korrigierend darauf einzugehen. Dies betrifft vor allem Fragen der Phrasierung (= musikalische Sinngliederung).

Im Rahmen des Schwerpunktthemas »interdisziplinäre Verknüpfung« (3/2019) sprach ich die kleinteilige Rolle des einzelnen Instruments im Rahmen einer Komposition an. Diese Kleinteiligkeit dient der Vielfarbigkeit im Klang, der Gewichtung des Ausdrucks und der dynamischen Gegensätzlichkeit. Die Instrumentalgruppen oder Solisten im Orchester, die gerade Wichtiges zu spielen haben, müssen am Ende ihrer Phrasen so agieren, dass die neu einsetzenden oder fortführenden Stimmen bruchlos die Musik in ihrem inneren Fluss übernehmen können.

In jeder dialogischen Kooperation eines großen Werks ist das weiterführende Abphrasieren wichtiger als das beginnende Anphrasieren. Es ist wie in einer antiken Arbeitskette: Jeder reicht dem Nachbarn einen Stein zu, um gemeinsam eine Pyramide zu errichten.

An einem negativen künstlerischen Beispiel möchte ich die Problematik der kooperierenden Gestaltung verdeutlichen: In einem der großen Orchester, in denen ich musizierte, saß ein Oboist mit wunderbarem Ton, technisch perfekt und zuverlässig. Er konnte nur eines nicht: er konnte nicht zuhören. Er blies immer allein wie ein Solist. Musikalisch wirkte das auf uns Kollegen so, als würde jemand ständig in ein Bild von Rubens Farben und Striche von Leonardo einfügen. Es blieb zwar ein Bild, aber es passte nichts zusammen. Wir mussten uns von diesem Musiker trennen, der dann tatsächlich als Solist und Lehrer sein Geld verdiente. Musikalische Gestaltung erfordert Hören, Einfühlen und künstlerische Spontaneität. Wenn zum Beispiel ein Mann sagt, er kenne seine Ehefrau genau, hat er keine Achtung mehr vor ihr. Sagt er jedoch, dass er sie liebe, können beide das Werk des gemeinsamen Lebens zum Klingen

Foto: Nadine Bayer

bringen. In jeder musikalischen Kooperation muss man offen für Überraschungen sein.

»Im Auslegen seid frisch und munter!« (Goethe »Zahme Xenien«)

Besonders heikel und störanfällig bleibt in der Interpretationskunst das kooperierende Verhältnis zwischen Dirigent und Ausführenden. Gerade unlängst haben wir in der Berliner Presse wieder ein Musterbeispiel hämischer Kritik an einem der größten Musiker der letzten 100 Jahre erlebt. Da regen sich einige Musiker der Berliner Staatskapelle (die wohl schon im Ruhestand sind) darüber auf, dass Daniel Barenboim nicht immer formvollendet um Ausführungsvarianten bei der Gestaltung bat, sondern nur von der »Pauke« oder von anderen Instrumenten sprach, ohne die Herren Künstler beim Namen zu nennen. Wie furchtbar! Natürlich sollte ein Dirigent jeden Musiker namentlich kennen (dies konnte meines Wissens weltweit nur der Dirigent Dimitri Mitropoulos). Barenboim ist ein »strenger« Dirigent, seine künstlerischen Fähigkeiten reichen so weit über den Durchschnitt aller seiner Mitarbeiter hinaus, dass er sicher auch einmal ungeduldig wird, wenn in der Pauke etwas nicht klappt. Außerdem ist Barenboims musikalisches Denken und Wissen so überdurchschnittlich, dass jeder Instrumentalist Mühe haben wird, ihm zu folgen. Künstlerische Kooperation wird in solchen Fällen von fachlich Ungleichen gefordert. Dies kann immer auch zur Frustration aller Beteiligten führen. Grundlage einer solchen kooperierenden Zusammenarbeit ist vor allem Geduld und die menschliche Bereitschaft, in der Arbeit einander zu achten (vielleicht auch zu ehren)!

»Getretener Quark wird breit, nicht stark.« (Goethe)

Zur künstlerischen Gestaltung jeder Musik gehört der kooperierende Klangausgleich. Im Regelfalle prägt unsere Hörbedürfnisse zunächst unser Lehrer. Selbst wenn dieser aus einem berühmten Orchester kommt, vertritt er nur eine, nämlich seine Meinung. Der liebe Gott hat aber viele Blümchen in seinem großen Garten erblühen lassen.

Jeder Künstler sollte vieles kennen, um seinen Weg zu finden. Er muss also speziell in der Gestaltung des Klangs flexibel sein. Auch hierzu möchte ich ein kleines Beispiel nennen: Mich fragte vor Jahren eine junge Bratscherin, die in einem Rundfunkorchester musizierte und ins Gewandhaus zum Probespiel fahren wollte, wie dort Deklamation und Klang sei. Ich sagte ihr, dass sie ihr Spiel meines Erachtens zu sehr auf hellen Geigenklang getrimmt hätte, in Leipzig spiele man dunkler und ein wenig »fetter«. Zum Beispiel würde spiccato bei Beethoven breiter ausgestrichen und die klangliche Verbindung schlösse eher die Lücke zu den Celli und brächte dadurch viel Wärme und Transparenz in den vertikalen Aufbau einer Partitur. Nach meinen Ausführungen erklärte mir die junge Musikerin, wenn ihre Art zu spielen in Leipzig nicht gefiele, hätte man sie nicht verdient. Diese wunderbare junge Musikerin war nicht bereit zu akzeptieren, dass künstlerische Kooperation immer auch ein Stück Selbstaufgabe erfordert.

Kooperation in der Musik bedeutet Akzeptanz und Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Spielweisen und Überzeugungen. Im Hinblick auf Konfliktlösungen könnten viele unserer Politiker von den schweigend handelnden Orchestermusikern lernen, wie man trotz unterschiedlicher Ansichten miteinander kooperiert. Ein dankbares Publikum quittiert den künstlerischen Verzicht auf bloße Rechthaberei des Einzelnen mit dankbarem Applaus.

»Der Worte sind genug gewechselt, lasst mich auch endlich Taten sehen!« (Goethe)

Vieles gäbe es noch zu unserem Thema zu sagen, zum Beispiel über die Kooperation zwischen Schulen, Musikschulen und Vereinen. Ein besonderes Thema wäre auch die Kooperation der Kulturen, die uns ein Gefühl für die Vergleichbarkeit unserer Empfindungen auch bei unterschiedlichen formalen Strukturen vermittelt.

Mit einem Bonmot des Solobratschers der Sächsischen Staatskapelle möchte ich meine Arbeit beenden: In einer Diskussion über Wert oder Unwert einer Sinfonie von Carl Nielsen äußerte sich der Kollege abwertend über die von mir heißgeliebte Musik. Der Bratscher beendete das Gespräch mit den Worten: »Stefan, bleib ganz ruhig. Ein Musiker ist charakterlos, er spielt alles schön!« Ich möchte allerdings diese Einstellung für besonders charakterstark halten!

300 1719 2019
Breitkopf & Härtel
first in music
www.first-in-music.com
Breitkopf & Härtel

EIN GEBEN UND NEHMEN

EINE KOOPERATION VON PROFIS UND LAIEN

Von Klaus Härtel

Die Berliner Philharmoniker finden »Rhythm is it« und starten ein Projekt mit 250 Kindern und Jugendlichen aus 25 Nationen. Nur sechs Wochen Probenzeit haben die Schüler, die überwiegend aus Berliner »Problemschulen« stammen, um die Aufführung von Igor Strawinskys Ballett »Le sacre du printemps« auf die Beine zu stellen. Unter dem Motto »WDR macht Schule« präsentiert das WDR-Sinfonieorchester Konzerte und Workshops für Vorschulen, Grundschulen und weiterführende Schulen. Kooperationen zwischen Profis und Nicht-Profis gibt es viele. Die Gründe sind vielfältig. Die Münchner Philharmoniker arbeiten mit dem Musikbund von Ober- und Niederbayern (MON) zusammen. Wir sprachen mit dem Hornisten Ulrich Haider, dem Kontaktmann zu den Philharmonikern, was die Kooperation mit dem MON anbelangt.

Seit wann gibt es die Kooperation zwischen Philharmonikern und MON? Wie kam es dazu?

Im Zuge der Aufnahmen zu unserer CD »Ehrensache«, bei der die Blasmusik der Münchner Philharmoniker Märsche unter der Leitung von Lorin Maazel und Zubin Mehta einspielte, bin ich 2012 auf den MON aufmerksam geworden. Ich wusste damals zwar, dass es einen Blasmusikverband gibt, dass dieser aber so gut organisiert ist und vor allem so viele Mitglieder hat – mittlerweile sind es etwa 25000 – war mir neu.

Zu der Zeit war ich bei »Spielfeld Klassik« aktiv, dem Education-Programm der Philharmoniker. Ein Ziel dieses Teams ist es, möglichst vielen Menschen den Zugang zur klassischen Musik zu eröffnen. Meine Idee war nun, über den MON bei Menschen Interesse zu wecken, die selbst musizieren und somit von Grund auf eine Liebe zur Musik in sich tragen, die bisher aber noch keinen oder wenig Zugang zu einem großen Orchester haben.

Bei der CD und auch bei einem anschließenden Konzert im Hofbräuhaus spielten wir Philharmoniker ganz traditionelle Blasmusik. Dabei sind viele von uns zu ihren Wurzeln zurückgekehrt, denn fast alle Bläser des Orchesters spielten in ihrer Jugend in Blaskapellen oder Brassbands. Die Verbindung war also greifbar. Ich habe Kontakt zu der Führungsspitze des MON aufgenommen, was zur Folge hatte, dass schon im Juni 2013, während eines Festaktes zum 60-jährigen Bestehen des Musikbundes, eine Kooperation besiegelt wurde.

Was sind die Inhalte der Kooperation?

Die Zusammenarbeit hat sich hervorragend entwickelt, nicht zuletzt deswegen, weil der MON eine sehr offene, progressive und umtriebige Führungsspitze hat, mit der die Zusammenarbeit sehr viel Freude macht. Angefangen haben wir mit Probenbesuchen für die Musiker und Dirigenten des Verbandes. Der Besuch der Proben ist deshalb besonders spannend, weil es immer die Möglichkeit gibt, in Pausengesprächen Fragen an unsere Philharmoniker-Dirigenten zu richten. Darunter waren schon ganz berühmte Namen wie Manfred Honeck oder Alan Gilbert.

Ein weiteres Aushängeschild der Kooperation ist die Akademie »advanced«, eine Fördermaßnahme des MON für besonders

Foto: Hans Engels

talentierte junge Musiker aus den eigenen Reihen. Diese erhalten an vier Wochenenden im Jahr Unterricht von Musikern der Philharmoniker und einigen anderen hochkarätigen Dozenten. Die Akademie hat sich so gut entwickelt, dass ihr im vergangenen Jahr sogar der Bayerische Staatspreis für Musik verliehen wurde, was uns natürlich sehr freut.

Auf der Höhe der Flüchtlingskrise im Jahr 2015 veranstalteten Musikbund und Philharmoniker ein gemeinsames Schulkonzert zum Thema »Wie das Fremde die Musik bereichert«. Mit dabei war eine Bläserklasse eines Münchner Gymnasiums, außerdem durften einige Akademisten von »advanced« bei uns Philharmonikern im Orchester mitspielen. Das war ein wirklich tolles Konzert, das auch beim jungen Publikum sehr gut ankam.

Ein wesentliches Element der Kooperation ist der rege Austausch zwischen MON und uns Musikern. Wir sind gerne behilflich, wenn wir bei fachlichen Fragen weiterhelfen können, im Gegenzug unterstützt uns der Musikbund bei der Umsetzung neuer Ideen. Zu diesem Austausch gehört auch eine monatliche Kolumne in der Verbandszeitschrift »Bayerische Blasmusik«, bei der seit September 2015 Fragen zum Thema Orchester und Musikerberuf von mir beantwortet werden.

In diesem Jahr gibt es eine weitere Neuerung in der Zusammenarbeit. Die Stimmproben während der Arbeitsphase des Sinfonischen Blasorchesters des MON (SBM) werden von Musikern der Philharmoniker geleitet.

Ein ganz besonderes Konzert möchte ich ganz zum Schluss erwähnen. Es fand am 14. Oktober 2018 in der Münchner Philharmonie statt.

Du spielst auf das Konzert »Frack trifft Tracht« an. Erzähl doch mal kurz, was es damit auf sich hat.

2018 gab es zwei Jubiläen zu feiern, zum einen den 65. Geburtstag des MON, zum anderen 125 Jahre Philharmoniker. Es war daher naheliegend, anlässlich eines Jubiläumsfestivals meines Orchesters ein gemeinsames Konzert ins Auge zu fassen, bei dem wir Profis mit Musikern des Musikbundes auf der Bühne sitzen. An den Stimmführerpositionen spielten Kollegen von mir, die restlichen Stimmen wurden mit Leuten des MON aufgefüllt. Mitspielen konnte jeder, der es sich zutraute. Mein Bassklarinetten-Kollege Albert Osterhammer dirigierte ein traditionelles Blasmusikprogramm mit einigen Einlagen philharmonischer Solisten. Im Vorfeld fand in Bernau am Chiemsee ein Probentag statt, bei dem wir Philharmoniker die Musiker des MON auf das Konzert vorbereiteten. Das »Tüpfelchen auf dem i« war ein ganz besonderer Gast: Valery Gergiev, unser Chefdirigent, ließ es sich nicht nehmen, den Eröffnungsmarsch von »Frack trifft Tracht« zu dirigieren und nahm sich sogar für eine halbstündige Probe Zeit. Interessant war, dass diese sich in nichts von einer Probe mit uns Philharmonikern unterschied. Der Maestro arbeitete von der ersten Minute an sehr konzentriert an einem Marsch von Tschaikowsky, was eine hohe Wertschätzung gegenüber den Laien zeigte. Ich hoffe, dass den Musikern des MON bewusst ist, dass sie damit eine einzigartige Gelegenheit erhielten. Unter Valery Gergiev zu spielen wünschen sich vermutlich Tausende von Berufsmusikern und nur wenige werden jemals die Möglichkeit dazu erhalten.

Ein tolles Erlebnis! Welchen Nutzen hat der MON sonst? Und können auch die Philharmoniker von der Kooperation profitieren?

Generell ist der Musikbund ein Verband, der stetig versucht, sich zu entwickeln und seine Angebote zu verbessern. Wir Philharmoniker können hier natürlich viel Input geben und unsere große musikalische Erfahrung teilen. Als Dozenten können wir auch auf instrumentaler Ebene viel Wissen weitergeben. Im Gegenzug hoffe ich, dass wir Philharmoniker das Interesse an unserer Musik und unseren Konzerten wecken können. Vielleicht gelingt es auch, Berührungsängste zur Hochkultur zu nehmen. Wir wollen nicht ein Orchester für Eliten sein, sondern für möglichst viele Menschen.

Welche Chancen bieten solche Kooperationen generell? Pflegen die Philharmoniker mehrere?

Kooperationen sollten immer ein Geben und Nehmen sein, bei dem man auf Augenhöhe agiert und große Offenheit für das Gegenüber zeigt. Ist das der Fall, können sich beide Seiten entwickeln und neue Impulse erhalten. Zwangsläufig wird man in irgendeiner Art und Weise davon profitieren.

Wir Philharmoniker haben mehrere Kooperationen, zum Beispiel in Form einer Patenschaft für das Odeon-Jugendorchester oder in ganz anderer Weise im Bereich »Community Music«.

Gibt es auch Grenzen? Wenn ja, wo liegen die?

In Bezug auf Entwicklungsmöglichkeiten gibt es vermutlich keine Grenzen. Problematisch kann gelegentlich der zeitliche Rahmen sein. Zusammenarbeit braucht stetige Kommunikation und Zeit für das Entwickeln von Projekten sowie deren Umsetzung. Neben dem Orchesteralltag kann es gelegentlich ein wenig schwierig werden, genug Ressourcen übrig zu haben. Wenn aber eine Kooperation soviel Freude macht wie mit dem MON, ist man gerne bereit, übrige Zeit zu investieren.

Foto: Hans Engels

THEINERTS THEMA

WIN-WIN-SITUATIONEN

Von Klaus Härtel

Kooperationen gibt es auch zwischen Musikern und Herstellern. Markus Theinert, Vicepresident Marketing & International Sales bei Conn-Selmer, hat dabei tagtäglich auch mit Musikern zu tun.

Es ist gang und gäbe, dass Musikinstrumentenhersteller mit Musikern kooperieren – warum eigentlich?

Das liegt in der Natur der Sache. Wer Instrumente baut, muss sich mit der Kundschaft intensiv auseinandersetzen. In der Geschichte des Instrumentenbaus bestand stets eine enge Verbindung zwischen Herstellern und Musikern. Am Beispiel der Geschichte der Firma Conn-Selmer kann man ja sehen, dass großartige Musiker selbst irgendwann zu Instrumentenbauern geworden sind. Nehmen Sie etwa Vincent Bach, den Posaunisten Frank Holton oder die Klarinettisten Alexandre und Henri Selmer. Oder auch den Kornettisten Charles Conn oder den Schlagzeuger William Ludwig… Das sind musikalische Persönlichkeiten mit einem professionellen Hintergrund, die diese Firmen überhaupt erst ins Leben gerufen haben.

Gehen wir noch weiter zurück und betrachten den italienischen Geigenbau des 17. Jahrhunderts: Wir wissen ja nicht einmal, ob der berühmte Antonio Stradivari jemals überhaupt Geige gespielt hat. Ich bin zwar davon überzeugt, dass er sie zumindest auf einem relativ guten Amateurlevel beherrschen konnte. Aber Stradivari ist zunächst als Geigenbauer groß geworden und musste sich als solcher mit den großen Geigern seiner Zeit auseinandersetzen, damit sein experimentelles Ringen um die »ultimative« Violine zum Erfolg führen konnte.

Eine Zusammenarbeit – gestern wie heute – beinhaltet immer Gegenseitigkeit, einen echten Dialog. Es geht nicht darum, dass der Musiker dem Hersteller sagt, wie das Instrument auszuschauen hat. Es reicht auch nicht aus, dass der Fabrikant kommuniziert, was von seinen neuen Modellen alles zu erwarten ist. Man muss sich auf Grundlage der Bedürfnisse zusammenfinden. Musikinstrumentenbau ist keine Einbahnstraße.

Musiker und Hersteller müssen also sozusagen wissen, was sie voneinander wollen, sie müssen sich verstehen, richtig?

Sie müssen sich auf derselben Ebene verstehen und wenn wir jetzt davon ausgehen, dass nicht jeder – wie in den eben genannten Beispielen – seine eigenen Instrumente baut, dann ist das eine gewisse Herausforderung. Denn der kreative Musiker und der systematische Ingenieur bzw. Instrumentenentwickler sprechen nicht unbedingt die gleiche Sprache. Wir haben auf der einen Seite eine schöpferische Annäherung an den Klang und an all die Dinge, die man mit dem Instrument anstellen kann, auf der anderen Seite hingegen eine eher technische Annäherung an das Sujet. Da geht es um Wandstärken, Materialdichte, Holzablagerungsprozesse, Durchglühtemperaturen und andere Parameter, die einem Musiker zunächst einmal gar nichts sagen. Auch der Instrumentenbauer kann nicht unbedingt nachvollziehen, was ein Musiker unter »dunklerem Klang« oder »schnellerer Ansprache« versteht. Hier muss man sich auf eine Übersetzung der jeweiligen Terminologie einigen. Beide Seiten müssen Verständnis für die unterschiedlichen Perspektiven haben, dann geht diese Kooperation, dieser Dialog natürlich wesentlich leichter von der Hand.

Heute muss ein guter Instrumentenbauer nicht zwingend ein guter Musiker sein. Und der Musiker muss umgekehrt kein Instrumentenbauer sein. Hat da im Laufe der Geschichte eine Art Spezialisierung stattgefunden?

Ich glaube nicht, dass diese Entwicklung neu ist. Vielmehr findet eine Rückbesinnung auf die Wurzeln des Instrumenten-

KURZ & KNAPP

- **Kooperationen zwischen Herstellern und Musikern liegen in der Natur der Sache.**
- **Kooperationen sollten eine Win-win-Situation sein.**
- **Spezialanpassungen haben nicht zwingend Auswirkungen auf die Serienfertigung eines Instruments.**
- **Endorsements setzen die Leidenschaft und die Loyalität des Musikers voraus.**

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

baus statt. Ich darf noch einmal ein Beispiel aus der Firmengeschichte unseres Unternehmens anführen. Ulysses Leedy und William Ludwig beispielsweise gelten als die Begründer des modernen Schlagzeugs. Ohne diese beiden würde es das Drumset, wie wir es heute kennen, vielleicht gar nicht geben. Leedy und Ludwig haben Anstöße gegeben – auch gegen den Widerstand ihrer Kollegen, die sehr traditionell gedacht haben und eigentlich damit zufrieden waren, dass man eine Basstrommel hatte, eine kleine Trommel und so weiter. Diese Komponenten zusammenzustellen und mit einem Basstrommelpedal, einer Hi-Hat-Maschine und einem Snaredrum-Ständer zu einer Einheit zusammenzufügen, ging also auf die Initiative zweier Schlagzeuger zurück. Ulysses Leedy für die kleine Trommel und den dazugehörigen Ständer, und William Ludwig haben wir das Basstrommelpedal zu verdanken, das maßgeblich zur Entwicklung des modernen Schlagzeugs beigetragen hat. Hier sind die Innovationen von den Instrumentenbauern selbst in den Markt gebracht worden. Oft ist es aber auch andersherum, wenn Musiker den Hersteller darum bitten, gewisse Veränderungen oder Weiterentwicklungen am Instrument anzubringen. So hat es beispielsweise der Klarinettist Anton Stadler getan, der in den 1780er Jahren nicht nur mit dem Holzblasinstrumentenbauer Theodor Lotz in Sachen Bassettklarinette zusammengearbeitet hat, sondern eben auch mit dem damals schon berühmten Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart. Die Erneuerungen und Erweiterungen der Möglichkeiten eines Instruments haben auch in den Kompositionen seiner Zeit ihre Rechtfertigung erhalten. Mozart hat in seinen Instrumentalmusiken und Opern Töne für die Klarinette geschrieben, die vorher gar nicht möglich waren. Hier gibt es einen Dritten im Bunde der Kooperation: neben Hersteller und Musiker eben auch den Komponisten.

Gibt es ohne Kooperationen im Instrumentenbau weniger Möglichkeiten?

Die Chance, dass sich etwas auf Dauer etabliert, ist natürlich wesentlich größer, wenn eine Entwicklung von Musikern und Ingenieuren gleichermaßen mitgetragen wird. Wenn Sie auf die Geschichte des Instrumentenbaus zurückblicken, dann gibt es ja ganz abenteuerliche Entwicklungen und Konstruktionen, die man heute nur noch im Museum vorfindet und die tatsächlich keinen dauerhaften Einzug in Blas- oder Sinfonieorchester gefunden haben. Solche Instrumente waren mehr aus dem Erfindergeist der Instrumentenbauer geboren und weniger aus praktischen Überlegungen von Seiten der Musiker. Wenn wir jedoch die genialen Kreationen eines Adolphe Sax betrachten, finden wir viele seiner Erfindungen heute noch in der ein oder anderen Form präsent. Allen voran das Saxofon. Adolphe Sax verbesserte nicht nur bestehende Instrumente, sondern brachte quasi revolutionär neue Instrumente auf den Markt. Die Saxofone gehören bis heute zu den populärsten Instrumenten – nicht nur in der Blasmusik.

Wenn wir in die Gegenwart schauen. Wer profitiert von Kooperationen zwischen Musikern und Herstellern?

Im Idealfall ist das eine Win-win-Situation. Denn wenn wir für den Musiker etwas tun, dann hat er ein besseres Werkzeug in der Hand, mit dem er auch seine eigene musikalische Vision leichter umsetzen kann. Denn beim Instrumentenbau geht es ja auch um Effizienz im Spiel. Ein Instrument, das schwer zu händeln ist, tut auch einem professionellen Musiker nicht gut. Wenn wir dann einen Schritt weitergehen in die Musikpädagogik, dann ist es gerade für Anfänger besonders wichtig, dass ein Instrument leichtgängig ist, dass es gut anspricht und schnell zu erlernen ist. Von solchen Entwicklungen profitiert nicht nur der Musikinstrumentenhersteller, sondern auch der Musikpädagoge und letztlich auch der Schüler. Heute haben wir Instrumente, die wesentlich leichter ansprechen als es noch vor 50 oder 100 Jahren der Fall war.

Was hat denn der »normale« Musiker davon, wenn ein Profi sich »sein« Instrument auf den Leib schneidern lässt?

Der »normale« Kunde wird nicht von jeder einzelnen dieser Spezialanpassungen profitieren. Natürlich besuchen uns hier in Elkhart immer wieder Musiker, die ganz eng mit unseren Ingenieuren an Verbesserungen oder Neuentwicklungen zusammenarbeiten. Aber das hat nicht immer gleich Auswirkungen für die breite Kundschaft draußen, denn in der Serienfertigung wird nur das umgesetzt, was tatsächlich auch für alle gleichermaßen taugt und eine objektivierbare Verbesserung darstellt. Da wird oft an 100 Details herumexperimentiert, aber nur wenige finden tatsächlich Eingang in die Produktlinie. Das sind dann Neuerungen, die nicht nur einen bestimmten Musiker weiterbringen, sondern auch für Studenten, Schüler und Amateurmusi-

ker von großem Vorteil sein können. Hier muss man aber sehr sorgsam auswählen, denn nicht alles, was ein Spezialist auf die Agenda bringt, taugt auch für den Durchschnittsmusiker. Im Gegenteil: Manche Anpassung macht das Instrument sogar schwergängiger, kann dafür aber vielleicht den adäquaten Klang für ein bestimmtes Genre erzeugen.

Man muss sich als Hersteller – auch aus wirtschaftlichen Gründen – genau überlegen, welche Features in die Serienfertigung eingehen?

Absolut. Wir müssen da ganz gezielt mit der Zielgruppe arbeiten, für die das jeweilige Modell konzipiert wurde. Wenn ich ein Schülerinstrument entwickle, ist es nicht sinnvoll, die sogenannte Nullserie von einem Philharmoniker testen zu lassen. Hier arbeiten wir dann auch mit Schulklassen oder besser gesagt mit Instrumentalklassen und ihren Musiklehrern zusammen. Dadurch haben auch die Schüler die Chance, ihre eigene Sicht der Dinge einzubringen. Wenn man hingegen ein professionelles Instrument auf den Markt bringen möchte, dann ist es natürlich eher umgekehrt. Da wird man sich dann mit den Orchestermusikern und Solisten auseinandersetzen, weil für die ganz andere Kriterien und Spezifikationen eine Rolle spielen.

> *»Es zählen Leidenschaft und Loyalität eines Musikers, der das Vertrauen in eine Marke gewonnen hat.«*

Es gibt im Herstellerbereich bei nahezu allen Firmen sogenannte Endorsements *(von engl. endorse – befürworten, d. Red.)*. Was hat es damit auf sich? Bekommt der Musiker Geld dafür, dass er das Instrument spielt? Oder bekommt er vorrangig die »instrumentale« Unterstützung?

In allererster Linie zählen hierbei die Leidenschaft und Loyalität eines Musikers, der das Vertrauen in eine bestimmte Marke aus eigener Erfahrung und über Jahre hinweg gewonnen hat. Wenn Musiker dazu bereit sind, zu ihrer instrumentalen Vorliebe auch öffentlich zu stehen, dann kommt es zu einem sogenannten Endorsement. Wir bieten hierfür aber keine finanziellen Anreize. Denn die Überzeugungskraft eines Musikers, der voll hinter einer Marke steht und diese auch gerne vertritt, weil er eben gerne auf diesem Instrument spielt, hat einen ganz anderen Stellenwert als eine bezahlte Aussage. Denn Letztere hat natürlich viel weniger Glaubwürdigkeit und erlangt daher auch weniger Aufmerksamkeit beim Kunden draußen. Uns kommt es wirklich darauf an – und ich denke, da sind andere Hersteller im gleichen Boot –, Vertrauen in eine Marke herzustellen. Und es gibt die Möglichkeit für die Topkünstler, maßgeblich an der Instrumentenentwicklung mitzuarbeiten. In den vergangenen Monaten beispielsweise war Michael Sachs, Solotrompeter des Cleveland Orchestra zu Gast. Er hat entscheidende Impulse für die Entwicklung der neuen Bach-C-Trompete gegeben und ist nun vom Resultat so begeistert, dass er seine Euphorie gerne auch mit seinen Trompetenkollegen teilen möchte.

Von einem Endorsement sollten also am Ende wieder beide profitieren?

Auf jeden Fall! Darüber hinaus ist es uns wichtig, dass die Manager der jeweiligen Marken selbst auch gute Musiker in ihren Instrumentenkategorien sind. Diese Funktionen werden bei uns nicht von Instrumentenbauern oder Instrumentenentwicklern ausgefüllt, sondern von Musikern bzw. erfahrenen Musikpädagogen, die in ihrem Lebenslauf mit Schülern unterschiedlichster Niveaus zu tun gehabt haben – das beginnt im Elementarmusikbereich und geht bis zum universitären Niveau. Besonders die Erfahrung auf pädagogischem Gebiet ist enorm wichtig, denn wer nie unterrichtet hat, weiß auch nichts von den Schwierigkeiten, mit denen sich ein Anfänger abmühen muss, wenn er ein Instrument neu in die Hand bekommt. Es ist ganz entscheidend, dass unsere Produktmanager die entsprechende Erfahrung mitbringen. Die Ingenieure und Techniker müssen dann die Dinge umsetzen, die diese Experten von den Musikern übermittelt bekommen.

Ist es eigentlich leichter, Profi-Instrumente zu bauen? Denn der Profi kann womöglich besser mitteilen, was er benötigt, als ein Schüler…

An der Aussage ist schon etwas dran. Ganz speziell, wenn es um die Entwicklung selbst geht. Nachher im Fertigungsprozess ist es aufgrund der höheren Stückzahlen im Segment der Schülerinstrumente leichter. Bei Profi-Instrumenten ist die Entwicklung zunächst zielgerichteter, weil man mit den Musikern ganz persönlich an Features und Materialkomponenten arbeiten kann. Die sind letztlich zu einem gewissen Grad deckungsgleich. In der individuellen Ausprägung hat jeder Musiker natürlich seine Vorlieben und wird vielleicht noch einmal zum Instrumentenbauer gehen, um sich die eine oder andere Anpassung vornehmen zu lassen, zum Beispiel für persönliche ergonomische Präferenzen oder spezielle Adaptionen zwischen Mundrohraufnahme und Mundstück. Die Entwicklung einer kompatiblen Schülerlinie stellt sicherlich eine größere Herausforderung dar und daher bedarf es auch einer umfassenden und globalen Recherche, um einen gemeinsamen Nenner zwischen Anfängern, fortgeschrittenen Schülern und Amateuren in der ganzen Welt herzustellen.

Eingangs haben Sie auf die Historie hingewiesen. Wie sieht die Zukunft des Instrumentenbaus vor dem Hintergrund der Kooperationen aus? Sind die Instrumente »fertig«? Gibt es eigentlich noch viel Potenzial?

Die größte Herausforderung ist es, gegen die Schwerkraft in der menschlichen Natur anzugehen. Qualitätsnormen müssen hochgehalten werden, Entwicklungen, Designs und Konzepte müssen an zukünftige Generationen weitergegeben werden. Ich will nicht ausschließen, dass in 10 oder 20 Jahren ein vollkommen neues Instrument auf den Markt kommt, das vorher noch keiner gesehen hat. Das Beispiel von Adolphe Sax beweist ja, dass eine solche Erfolgsstory möglich ist. Aber da müssten dann auch Komponisten und Instrumentalisten experimentierfreudig mitarbeiten. Auf der anderen Seite hat die Instrumentenentwicklung tatsächlich einen Stand erreicht, auf dem es für die jeweiligen Kategorien nur noch wenig Raum für konzeptionelle Veränderungen oder Verbesserungen gibt. Diese sind daher sehr viel schwieriger zu bewältigen als solche, die den Instrumentenbau ins 21. Jahrhundert geführt haben. Die Herausforderung liegt nun darin, diese Errungenschaften hochzuhalten und vor allem weiterzutragen. Das Niveau zu halten, verlangt schon große Anstrengungen von allen Seiten.

> *»Die größte Herausforderung ist es, gegen die Schwerkraft in der menschlichen Natur anzugehen.«*

Internationale
Marken
YAMAHA | Miraphone | Melton | B&S
Bach | Selmer | Yanagisawa | Schreiber
Stomvi | Besson | Adams | Schilke
Muramatsu | Buffet Crampon | Uebel
Miyazawa | Hoyer | Pearl | Conn
Majestic | Sonor | Lefima | Altus
Cerveny | Kühnl&Hoyer
Jupiter | Courtois
XO | Sankyo
& kleine
Manufakturen
Josef Monke | Jürgen Voigt
Krinner | Oberrauch
Worischek | Hammig
Adler | Bulgheroni
R. Keilwerth
...sind unsere Stärke! Testen Sie unsere Markenvielfalt !
reisser musik
www.reisser-musik.de
Frauenstraße 22 | 89073 Ulm | Tel.: 0731-15 36 45

GEMEINSAME SACHE

ZUSAMMENARBEIT MIT DER BUNDESWEHR

Die Militärmusik der Bundeswehr nimmt in Deutschland schon immer rege am gesellschaftlichen Leben teil. Die Militärmusik macht nämlich nicht nur Musik um der Bundeswehr selbst willen, sondern sie sucht aktiv den Kontakt zur Bevölkerung. Oft geschieht das zusätzlich durch Kooperationen, die die verschiedenen Musikkorps mit den unterschiedlichsten Institutionen und Vereinigungen eingehen. Die Redaktion hat sich einmal umgehört: bei Matthias Prock (Heeresmusikkorps Ulm), bei Christoph Scheibling (Musikkorps der Bundeswehr) und Michael Euler (Ausbildungsmusikkorps).

Im Allgäu-Schwäbischen Musikbund (ASM) nimmt die Kooperation zwischen den Musikern in Uniform und den Musikern in Tracht eine ganz besondere Form an. »Wir werden in diesem Jahr zum zweiten Mal eine Orchesterwerkstatt anbieten können«, freut sich die Fortbildungsreferentin des ASM, Sandra Settele. In dieser Orchesterwerkstatt wirken neben dem Dirigenten des Heeresmusikkorps Ulm, Oberstleutnant Matthias Prock, auch die Musiker des Musikkorps mit. Dazu kommt – wie bei der ersten Auflage – mit Thomas Asanger ein weithin bekannter und gern gespielter Komponist. Der Musikverlag Rundel wird wieder das Notenmaterial zur Verfügung stellen. So ist das Rundum-Paket für die Musiker komplett.

»Das Konzept ist eigentlich ganz einfach«, erklärt Sandra Settele. »Die Musiker aus den Musikvereinen, die sich angemeldet haben, bilden zusammen mit den Militärmusikern das Lehrgangsorchester. Das Programm wird in Register- und Tuttiproben erarbeitet. Die Dozenten der Registerproben kommen aus den Reihen des Musikkorps, die Tuttiproben leitet Matthias Prock. Gespielt werden schwerpunktmäßig die Stücke des Komponisten, der vor Ort ist. Dieser Komponist kann auch als Gastdirigent das Lehrgangsorchster dirigieren.« Bei der Premiere war Thiemo Kraas als Komponist und Gastdirigent am Werk.

»Wir hatten damals gerade eine CD mit Werken von Thiemo Kraas aufgenommen, bei der er selbst auch als Aufnahmeleiter mit dabei war«, erinnert sich Matthias Prock. »So ist die Idee entstanden, ihn einfach auch mitzunehmen.« Und weil diese CD im Auftrag des Musikverlags Rundel entstanden ist, bei dem Thiemo Kraas seine Werke veröffentlicht, war der Verlag auch mit von der Partie.

»Verpflichtung für uns Militärmusiker«

Für das Heeresmusikkorps Ulm war die Orchesterwerkstatt mit dem Allgäu-Schwäbischen Musikbund keine Premiere. »Bei der Bw-Musix gibt es immer wieder einen Aktionstag mit einem Bundeswehr-Musikkorps für die ›siegreiche‹ Jugendkapelle als Gewinn«, erklärt Oberstleutnant Matthias Prock. Weil viele baden-württembergische Jugendkapellen an diesem Wettbewerb teilnehmen, durfte das Heeresmusikkorps Ulm schon einige Male zu diesen Aktionstagen »ausrücken«, die immer wieder schöne Erlebnisse für die Militärmusiker sind. »Wir alle im Heeresmusikkorps haben eine professionelle Musikerlaufbahn eingeschlagen. Aber wir stammen natürlich alle aus der Laienmusikszene. Für uns Militärmusiker ist es eine echte Verpflichtung, uns als Dozenten auch wieder in dieser Szene einzubringen und unsere Kenntnisse und Erfahrungen an die Amateure weiterzugeben, damit sie von uns profitieren können«, betont Prock.

Mit entsprechend viel Elan sind die Militärmusiker dann bei der Sache, wenn das Musikkorps bei einem Aktionstag oder einer Orchesterwerkstatt ist. Und das wiederum kommt bei den Teilnehmern sehr gut an. »Unsere Musiker waren ganz begeistert von den Soldaten«, berichtet Sandra Settele. »Erstens haben die Musiker in den Registerproben richtig viel gelernt, zweitens aber haben die Militärmusiker in beeindruckender Weise mit den Amateuren im Lehrgangsorchester zusammengespielt. Da hieß es nicht ›Ich bin der Profi, ich spiele die 1. Stimme‹, sondern man musizierte im besten Sinne des Wortes gemeinsam«, schwärmt Settele, die ausschließlich positives Feedback von den Teilnehmern der ersten ASM-Orchesterwerkstatt bekam.

Das ist auch der Grund, warum der ASM-Bundesdirigent Thomas Hartmann als Hauptverantwortlicher für den musikalischen Betrieb in einem der traditionsreichsten und aktivsten Musikbünde Deutschlands die Kooperation mit dem Heeresmusikkorps Ulm für so wichtig hält. »Diese Kooperation hat für uns eine sehr große Bedeutung. Wenn man als Amateur-Blasmusiker mit den Profis des Musikkorps arbeiten kann – besser geht's ja fast nicht. Mit Oberstleutnant Matthias Prock, den ich als Musiker und Mensch sehr schätze, haben wir einen erstklassigen Ansprechpartner. Man kann sich eigentlich als Blasmusikverband nicht mehr wünschen, als so einen Kooperationspartner zu haben!« Geschäftsführer Joachim Graf stößt ins selbe Horn und betont die große Aufgeschlossenheit der Militärmusiker: »Wir haben ein wirklich sehr angenehmes Miteinander. Beim Musikkorps herrscht eine große Aufgeschlossenheit für unsere Belange und die Zusammenarbeit gestaltet sich ab-

Matthias Prock

Foto: Militärmusikdienst der Bundeswehr

solut problemlos. Wir haben hier ein echtes Win-win-Modell!«

Wo ist aber der Nutzen für die Militärmusiker? Seit der Abschaffung der Wehrpflicht ist es für die Musikkorps schwieriger geworden, Nachwuchs zu »rekrutieren«. Da bietet es sich an, jungen Musikern das Berufsbild des Militärmusikers vorzustellen. Das sieht Oberstleutnant Matthias Prock, der auch in der Dirigentenausbildung des Allgäu-Schwäbischen Musikbundes aktiv ist, allerdings eher als positiven Nebeneffekt der Aktionstage und der Orchesterwerkstatt. »Wir sehen uns mit unserer Erfahrung wirklich in der Verantwortung, der Laienblasmusik etwas ›zurückzugeben‹. Aber natürlich ist die Bundeswehr immer noch der größte Arbeitgeber für Bläser und Schlagzeuger in Deutschland. Da wäre es fatal, die Kasernentore zu verschließen.«

Kooperation Musikkorps der Bundeswehr – Hochschule Augsburg

Auch das Musikkorps der Bundeswehr unter Oberstleutnant Christoph Scheibling baut auf Kooperationen. Neben einer Kooperation mit dem Landesblasorchester Nordrhein-Westfalen arbeitet das Musikkorps auch eng mit der Dirigierklasse von Professor Maurice Hamers am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg zusammen. Jede Kooperation setze unterschiedliche Schwerpunkte. »Aufgrund des Profils«, erklärt Christoph Scheibling, »nimmt jedoch die Kooperation mit Professor Hamers einen bedeutenden Raum ein und spiegelt sich aktuell auf drei Ebenen wider.« Zunächst gibt es die jährliche Masterclass, die in Siegburg ausgerichtet wird. Hier sind aktive Studierende der Klasse und passive Teilnehmer als Hospitanten Gäste des Musikkorps der Bundeswehr. »An zwei Tagen haben die Studierenden die Gelegenheit, mit dem Musikkorps der Bundeswehr zu arbeiten und somit vielschichtige Erfahrungen zu sammeln«, führt Scheibling aus. Und außerdem steht das Musikkorps für Masterabschlüsse als Prüfungsorchester zur Verfügung. Im Februar diesen Jahres fand bereits der dritte Masterabschluss eines Studenten der Hamers-Klasse statt.

Die Zusammenarbeit beinhaltet zudem einen internationalen Dirigentenwettbewerb, der 2016 in Augsburg stattfand (International Conductor's Competition ICC). An diesem Wettbewerb nahmen seinerzeit mehr als 60 Teilnehmer aus über 20 Staaten von fünf Kontinenten teil. Dieser Wettbewerb verband zudem mit Brassband, Sinfonieorchester und dem Musikkorps der Bundeswehr verschiedene Orchesterformen und stand unter dem Motto »Brücken bauen – voneinander lernen«.

Vor etwa fünf Jahren war Maurice Hamers mit einer Vision und Bitte auf Christoph Scheibling zugegangen, eine Zusammenarbeit zu forcieren. Maurice Hamers: »Nachdem Oberstleutnant Scheibling neuer Chef beim Musikkorps geworden war, habe ich ihn zu überzeugen versucht, dass die damals einzige Professur Blasorchesterleitung einen Kooperationspartner für die Masterabschlüsse benötigt.« Scheibling willigte ein, da beide »Seiten ein gewisses Alleinstellungsmerkmal haben. Es gibt es – sagen wir mal – naturgegebene Gemeinsamkeiten.«

Durch diese Kooperation haben die Augsburger Studenten die Gelegenheit, mit einem professionellen Orchester praktisch und zielgerichtet zu arbeiten und unter Anleitung vieles ausprobieren zu können. »Ein hohes Gut, das im Studiumsalltag ja rein organisatorisch schon gar nicht möglich ist«, findet Scheibling. Maurice Hamers weist noch darauf hin, dass mit dem Orchester »die Schwerstliteratur geprobt werden« kann. Am wichtigsten seien hier aber die Masterabschlüsse. In der fünfjährigen Kooperation haben nun schon drei stattgefunden (Tristan Uth, Markus Peter und Stefan Roth).

»Sehr schöne und lebendige Anknüpfungspunkte«

Doch auch das Musikkorps der Bundeswehr profitiert von der Kooperation – diese Win-win-Situationen sollten solche ja auch auszeichnen. »Als ein sinfonisches Blasorchester mit einem gewissen Alleinstellungsmerkmal haben wir großes Interesse daran, mit Spitzeninstitutionen zusammenzuarbeiten«, erklärt Christoph Scheibling. »Dies gelingt uns hier vortrefflich, da dieser Studiengang in Qualität und Renommee schon einen besonderen Raum in der deutschen Musiklandschaft einnimmt. Gleichzeitig wollen wir in die zivile Blasmusikszene ausstrahlen und haben hier sehr schöne und lebendige Anknüpfungspunkte im Kennenlernen, der Zusammenarbeit und im Austausch mit all den Studierenden, die seiner Klasse angehören, erlebt. Dabei wollen wir natürlich für den Beruf des Militärmusikers aus erster Hand informieren und interessieren und guten Musikerinnen und Musikern eine berufliche Perspektive aufzeigen. Dann ist der Vernetzungsfaktor für uns sehr interessant. Allein auf so breiter internationaler Ebene des ICC zusammenzukommen und mit beispielsweise den Augsburger Philharmonikern an einem Projekt zu arbeiten, ist per se schon bereichernd.«

Christoph Scheibling

Absolventen werben für Kooperation

Die Kooperationspartner Christoph Scheibling und Maurice Hamers haben sich mit ihrer Zusammenarbeit große Ziele gesetzt. Maurice Hamers etwa möchte nicht weniger, als die deutsche Blasorchesterszene verbessern: »Das fängt bei einer hochwertigen Dirigentenausbildung an.« Und gemeinsam gute Dirigenten auszubilden ist das große Ziel. »Und das gleiche positive Umfeld möchten wir für die Komponisten schaffen.« Christoph Scheibling hat Ähnliches vor: »Das hohe Renommee des Studienganges herauszustellen und zum Ankerpunkt in Deutschland zu machen, ist sicher ein Anliegen, das meines Erachtens sehr gut gelingt. Die Fortschritte, auch durch die praktische Arbeit mit dem Musikkorps der Bundeswehr in den Masterclasses, sind aus hiesiger Sicht sehr erfreulich. Die bisherigen Masterabsolventen gehen mit hoher Reputation in ihre weitere Berufung als Musiker und wirken weitwerbend für dieses Kooperationsmodell. Der unerwartet hohe Erfolg und das internationale Standing des ersten ICC war überwältigend. Und: es gibt die ersten Militärmusiker, die aus dieser Kooperation heraus das Interesse an diesem wunderbaren Beruf entdeckt haben.«

Doch wie es oftmals so ist: Wo hohe Erwartungen formuliert werden, stößt man auch schon mal an Grenzen: »Die hohe Qualität

Foto: Militärmusikdienst der Bundeswehr

Michael Euler

der Arbeit und natürlich auch die daraus erwachsenen neuen Ideen«, führt Scheibling aus, »können aufgrund unserer sehr hohen zeitlichen Belastung und Inanspruchnahme nicht immer alle umgesetzt werden. Jedoch haben wir bis jetzt schon so viel erreicht und werden ohne jeden Zweifel auch in Zukunft als ein Erfolgsmodell mit vielbeachteten Ergebnissen die deutsche Blasmusikszene bereichern und beeinflussen zu können.« Grenzen seien meistens finanzieller und logistischer Natur, findet auch Maurice Hamers. »Künstlerisch gibt es keine Grenzen. Da gilt: The Sky is the Limit!«

Kooperation Ausbildungsmusikkorps – Musikhochschule

Eine weltweit einzigartige Kooperation hat das Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr mit der Robert-Schumann-Hochschule für Musik in Düsseldorf. Diese Kooperation besteht seit 1976 und sieht folgendermaßen aus: Bereits bei der musikfachlichen und militärischen Eignungsprüfung sind Dozenten der Hochschule zugegen und entscheiden mit, wer für ein Studium geeignet ist. Nach der militärischen Grundausbildung kommen die Musiker ins »Musikfachliche Basismodul« – eine intensive musikalische Grundlagenschulung in Theorie und Praxis. Dabei werden sie bereits von Lehrkräften der Hochschule unterrichtet und auf die Eignungsprüfung der Hochschule vorbereitet.

Oberstleutnant Michael Euler, Leiter des Ausbildungsmusikkorps, erklärt: »Im Prinzip haben wir hier so eine Art achtmonatiges Vorstudium.« Und nach der bestandenen Eignungsprüfung an der Hochschule beginnt das ganz normale Studium. Einen »Bundeswehr-Bonus« gebe es allerdings nicht, auch für die Studenten des Ausbildungsmusikkorps gelten an der Hochschule dieselben Voraussetzungen. Ein Vorteil sei jedoch, dass jeder Bewerber, der die fachliche Eignung für das Ausbildungsmusikkorps zeige, auch genommen werde. »Bei den zivilen Studenten kann es vorkommen, dass ein Bewerber zwar fachlich geeignet ist, aus Kapazitätsgründen aber abgelehnt wird.«

Die Kooperation zwischen Ausbildungsmusikkorps und Musikhochschule hat sich über die Jahre immer weiterentwickelt. 1976 war das Ziel der Kooperation, nach anderthalb Jahren Vorausbildung und zwei Jahren Studium am Ende einen diplomierten Musiker für die Militärorchester zu bekommen. Mittlerweile sind die Musiker drei Jahre an der Hochschule, schließen aber offiziell nicht mit dem Bachelor ab, sondern mit einer »Musikfachlichen Abschlussprüfung«. »90 bis 95 Prozent unserer Musiker machen ihren Bachelor-Abschluss aber trotzdem noch – parallel zur Tätigkeit im Musikkorps.« Innerhalb der Bundeswehr versucht man zurzeit, die Voraussetzungen für das Erreichen des Bachelorabschlusses zu schaffen. Darüber hinaus steht man mit der Hochschule im Gespräch, wie die Studenten den Bachelor-Abschluss bereits im Rahmen der bisherigen Ausbildungsstruktur bekommen könnten.

Durch die Kooperation wurde auch das bläserische Profil der Robert-Schumann-Hochschule geschärft. Euler selbst hat dort einen Lehrauftrag für Blasorchesterleitung. Als Dozent führt Euler mit dem Sinfonischen Blasorchester der Hochschule jedes Jahr eine Konzertreise durch, die als Teil des Studiums zählt. Beim Studiengang »Klassisches Schlagzeug« habe man außerdem erreicht, dass Drumset-Unterricht im Nebenfach angeboten wird. Euler fasst zusammen: »Im Prinzip ist das Alleinstellungsmerkmal der Musikhochschule Düsseldorf, als einzige Hochschule professionelle Musiker für sinfonische Blasorchester auszubilden.«

Zusatzangebote der Bundeswehr

Die »Studenten in Uniform« erhalten neben dem Unterricht an der Hochschule außerdem zusätzlichen Unterricht von der Bundeswehr: »Ein Trompeter erhält an der Hochschule klassischen Trompetenunterricht. Ein Trompeter beim Ausbildungsmusikkorps erhält zusätzlich noch Jazztrompetenunterricht von einem Jazzlehrer. Schlagzeuger an der Hochschule erhalten klassischen Schlagzeugunterricht und zwei Jahre Drumset. Bei uns erhalten sie zwei weitere Jahre Drumset- plus vier Jahre Percussion-Unterricht plus Taiko-Trommel-Unterricht.« Zu dem umfangreichen Zusatzangebot gehören auch Gäste wie Ernst Hutter, der beispielsweise vor kurzem für einen Egerländer-Workshop in Hilden war, oder Rüdiger Baldauf, der einen Bigband-Workshop veranstaltete. Diese Workshops und Kurse werden auch für die zivilen Studenten der Hochschule geöffnet.

Eine Kooperation besteht auch bei den Räumlichkeiten: Viele Unterrichtseinheiten finden in der Hildener Waldkaserne statt. »Einige Lehrkräfte machen ihren Unterricht gerne hier. Die Räumlichkeiten sind akustisch optimal ausgestattet, sodass die Lehrer dieses Angebot gerne nutzen.« Die Infrastruktur in Hilden sei optimal für ein Musikstudium ausgerichtet.

»Konkurrenz der Hochschullandschaft«

Man mag sich nun vielleicht fragen, warum der Militärmusikdienst seinen Nachwuchs nicht vollständig selbst ausbildet. Euler entgegnet: »Wir haben den Anspruch, professionelle Musiker in unseren Orchestern sitzen zu haben.« Deshalb studieren die Musiker des Ausbildungsmusikkorps ganz normal an der Musikhochschule. Die Ausbildung bundeswehrintern zu regeln sei gar nicht gewollt: »Wir wollen einen umfassend ausgebildeten Orchestermusiker, der nicht nur sein Instrument beherrscht, sondern im Rahmen eines Studiums auch gelernt hat, wissenschaftlich zu arbeiten und ein entsprechendes Niveau hat. Manche Armeen bilden selbst aus, aber da fehlt die Inspiration von außen! Dafür braucht man die Konkurrenz der Hochschullandschaft.«

Die Kooperation mit der Hochschule soll auch in Zukunft weiter intensiviert werden, der nächste Schritt sei der Bachelor-Abschluss für die Musikstudenten in Uniform. Ebenfalls soll das bläserische Profil weiter geschärft werden, das heißt: die stilistische Vielfalt, also beispielsweise Jazz-Trompete, Jazz-Saxofon und alles, was man an Stilistik im Blasorchester braucht, soll als Nebenfach an der Hochschule etabliert werden. Euler fasst zusammen: »Unser Ziel ist es, die sinfonische Bläsermusik in den Hochschul-Fokus zu stellen.«

Klaus Härtel, Cornelia Härtl und Martin Hommer

dvo.tips/sp-zmilmus-bw

Foto: Militärmusikdienst der Bundeswehr

UHU´s Weisheiten

Wenn Posaunen mal GANZ besonders eng kooperieren wollen...

Zeichnung: Christoph Müller

MAL KONKRET...

HANDWERK – ANALYSE – INTERPRETATION

CROSSOVER – FOKUS TROMPETE

JAZZ UND JAZZVERWANDTES: MÖGLICHKEIT EINER HERANGEHENSWEISE

Von Renold Quade

Ein modernes großes Blasorchester ist keine Bigband und keine Rockband. Es ist und bleibt ein Blasorchester. Heutzutage ist es aber sicher ein Klangkörper, der – wenn er möchte – auf ungemein üppige und vielfältige Besetzungen zurückgreifen kann. Ein Blasorchester ist wandelbar und in der Lage, in vielen Stilen ganz gezielt einen seriösen Beitrag zu leisten.

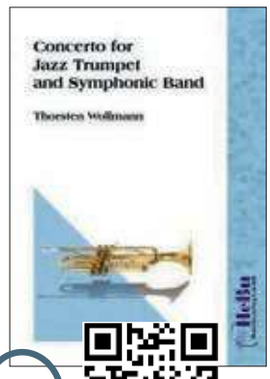
Ein Thema für Blasorchester ist also auch Jazz und Jazzverwandtes. Peter Herbolzheimer formulierte einmal in einem Gespräch auf seine ihm so eigene, offene Art: »Wer sagt eigentlich, dass Jazzmusik reine Improvisation ist? Jazz, Jazzfarbe, Jazzstimmung kommen auch in Musikstücken vor, in denen kein Ton improvisiert wird. Die Kulturen unserer Welt nehmen zunehmend einander wahr, beeinflussen sich und prägen neue Stilausrichtungen. Der Jazzer ist von Haus aus offen für alle Formen, Rhythmen, Farben und Einflüsse. Er ist sicherlich offener als der Rockmusiker, der sich in vergleichsweise statischen Bahnen bewegt, und wohl auch offener als der Klassiker, der Gefahr läuft, Traditionen zu überhöhen.« Ich denke, jeder versteht, dass Peter Herbolzheimer mit diesen Gedanken nicht polarisieren, sondern öffnen wollte. Jeder Stil, jede Musiksprache verlangt ein ganz eigenes Handwerk, und jeder, der »reinen Herzens« ist, ist eingeladen, sich daran zu erproben und zu erfreuen.

Kooperation mit einem Jazztrompeter

Wenn man sich dieser Aufgabe stellen möchte, dann ist es klug, einen klaren Rahmen abzustecken. Welche Musik will und kann man glaubwürdig, stilsicher und mit Freude abbilden? Für uns im Landesblasorchester NRW und auch im Sinfonischen Blasorchester der Musikschule Düren stand fest, dass wir uns als »konzertantes Blasorchester« wiedererkennen wollten. Nein, wir wollten nicht im Vordergrund eine omnipräsente Rhythmusgruppe von Klavier, Gitarre, E-Bass und Schlagzeug zum Dreh- und Angelpunkt machen. Wir wollten stärker mit »unseren Mitteln« Möglichkeiten finden. Kontrabass, Schlagzeug und natürlich auch ein Klavier sind Teil unserer großen Besetzungen. Damit ist sichergestellt, dass sie unverzichtbare Aufgaben übernehmen können.

Am Anfang stand die Suche nach geeignetem Repertoire. Unser Blick fiel abschließend auf vier Werke – zwei Originale und zwei Bearbeitungen. Hier fanden wir die Substanz, die auch unseren Solisten Benny Brown ansprach. Und so machten wir uns auf den Weg.

Thorsten Wollmann: »Concerto for Jazz Trumpet & Symphonic Band«



Thorsten Wollmann, 1966 in Biberach-Laupheim geboren, studierte bis 1994 Jazztrompete und Klavier an der Musikhochschule Köln, spielte im Landesjugendjazzorchester Baden-Württemberg sowie im Bundesjazzorchester und war schon immer ein musikalischer Kosmopolit. 1992 wurde ihm der Jazzpreis Baden-Württemberg verliehen, seit 1996 lebt er in Thailand und unterrichtet am Music Department der Payap University in Chiang Mai. Projekte rund um seine Kompositionen für Jazzensemble, Sinfonie- und Blasorchester führten ihn in alle Welt. Von 2002 bis 2004 promovierte er an der Auckland University in Neuseeland in klassischer Komposition. Neben seinen Jazzeinflüssen ist seine Tonsprache mehr von Richard Strauss als von Johann Strauß beeinflusst. Zu seinem Œuvre zählen rund 30 Kompositionen für großes Blasorchester.

Das »Concerto for Jazz Trumpet & Symphonic Band« entstand im Auftrag der heutigen Jungen Bläserphilharmonie Ulm. Deren Dirigent Josef Christ plante zum Orchesterjubiläum eine CD-Aufnahme und verfolgte dabei die Idee, den Jazztrompeter Joo Kraus, ein ehemaliges Orchestermitglied, als Solisten zu präsentieren.

Wir pickten für unser Projekt den ersten Satz heraus. Er beginnt über zweimal vier Takte recht geheimnisvoll, schichtet Parallelklänge und lässt – »un poco rubato« – das Zeitmaß schweben. In Takt 9 folgt der dritte Anlauf der Motivik. Nach zwei Takten etabliert sich durch skalierende Holzbläser ein Tempo und nach weiteren sieben Takten baut sich ein Balladengroove auf, der von Tuba, Hörnern und wenigen tiefen Klarinetten getragen wird. In Takt 20 gibt der Groove den Themenstart in der Solotrompete frei.

Eine suchende, sich immer weiter fortschlängelnde Melodie ergreift über 18 Takte Raum. Hörner, Posaunen und wenige Holzbläser flankieren die Melodie im Wechsel, in Takt 38 läuft dieser erste Teil fragend aus.

Ab Takt 39 eine neue, erfrischende Wendung. Über zwölf Takte ein in der periodischen Anlage durchaus auch eher unsymmetrischer Jazz-Waltz. Er leitet, den Puls der Ballade noch in Erinnerung, swingend über zu einem neuen Tempo (Takt 51) und somit zum zweiten thematischen Teil des Satzes. Saxofone, tiefes Blech und Schlag-

zeug etablieren zunächst den neuen Grundgroove, die Solotrompete beginnt im fünften Takt mit einem verspielten Minimalmotiv, das beginnt, seine Kreise zu ziehen. Aus den ersten acht Takten entwickelt sich ab Takt 65 ein Melodiezug, der sich genüsslich einer phrygischen Tonleiter bedient. Über weitere acht Takte stauen sich über dem Pedal A melodische Linien, die Spannung aufbauen. Die so erzeugte Spannung löst sich wieder, wenn das Orchester mit dem bereits etablierten Grundgroove wieder eingreift. Die Solotrompete nimmt nach einer kurzen Pause den Gedanken des Minimalmotivs wieder auf und leitet zum Improvisationsteil über.

Von Takt 102 bis Takt 168 nehmen die Improvisationszyklen gemäß Form ihren Lauf und münden in ein Orchesterfortissimo, welches diesen Teil einerseits krönend beendet, aber auch zurückführt zur Wiederaufnahme des Minimalmotivs. Eng geführt, verspielt und sehr energetisch entfaltet es noch einmal Kraft, mündet aber schließlich in einen langen Ton, der dem Solisten Gelegenheit zu einer kurzen »Cadenza« gibt. Ein ruhiges, quasi reflektierendes Nachspiel aus der Substanz der ersten balladesken Teile beschließt diesen Satz endgültig. Thorsten Wollmann sagt über diese Musik und sein Arrangement: »Da habe ich, was die Einflüsse betrifft, wohl an Miles Davis gedacht. Er war natürlich schon immer eine wichtige Inspiration. Klavier oder Gitarre sind in meinem Werk nicht besetzt, da ich deren Aufgabe ganz den Bläsern übergeben habe.«

Benny Golson (Arrangement: Toshima Mashimo): »I remember Clifford«

Foto: Maik Reishaus

Benny Golson, 1929 in Philadelphia im US-Bundesstaat Pennsylvania geboren, machte als Tenorsaxofonist vor allem im Hardbop von sich reden. Golsons Weggefährten waren etwa Art Blakey, Dizzy Gillespie, Art Farmer oder auch Lionel Hampton. Golsons lyrische Komposition »I remember Clifford« entstand 1956 unter dem Eindruck des schmerzlichen Verlustes des Trompeters Clifford Brown, der bei einem Unfall um Leben kam. Dem Vernehmen nach entstand das Stück spontan während einer Gastspielreise mit der Gillespie-Band, als die Kollegen von dem Unglück erfuhren. Clifford Browns tragischer Tod mit 25 Jahren beendete die vielversprechende Karriere eines Trompeters, der im Bebop einen lebendigen Stil pflegte, dem aber auch als prägendes musikalisches Element eine warme und nuancenreiche Tongebung nachgesagt wurde. Die an ihn erinnernde Komposition knüpft genau dort an. Sie ist in ihrer Form strikt auskomponiert. In me-

Benny Brown

lodisch klar ausgewiesenen Bahnen lädt die Ballade zudem aber selbstredend immer wieder zum Variieren, Interpretieren und sanften Improvisieren ein.

Der japanische Arrangeur Toshio Mashima (1949 bis 2016) studierte zunächst Ingenieurswissenschaften, bevor sich der Musiker (Posaune, Komposition, Arrangement, Jazztheorie) in ihm durchsetzte. In seiner Zeit als Assistent von Naohiro Iwai beschäftigte er sich intensiv mit dem Medium Blasorchester. Für sein Arrangement von »I remember Clifford« wählte er eine fünftaktige Einleitung, die zunächst recht furios und aufbrausend im Fortissimo losstürmt: Vorhang auf, die Bühne ist erleuchtet. Aber im dritten Takt, angeführt von den Saxofonen, wechselt das Szenario zum ruhigen Medium-Balladencharakter. Ab A dialogisieren Solist und Ensemble beim sechstaktigen Eröffnungsgedanken. Die Melodie-Entwicklung wirkt durchaus suchend und aus dem Fluss heraus entwickelt sich ab B ein wichtiger achttaktiger Gedanke, der hier zum ersten Mal präsentiert wird. Saxofone und Posaunen sind in erster Linie die fein aufeinander abgestimmten Partner, die das Geschehen komplementär begleitend vorantreiben. C wiederholt die Gedanken üppiger ausinstrumentiert, endet aber eindeutig mit veränderter Melodieführung und Kadenzierung. Diese stößt eine neue Tür auf und führt zu einem neuen melodischen Gedanken ab D.

Im fünften Takt von D geht die Melodieführung keck pointiert von einem Double-Time-Feeling auf die Saxofone über, während die Solotrompete improvisierend und ausschmückend ins gleiche Horn stößt. E führt im Balladengroove wieder zurück zur Melodik von B. Nun aber zunächst gänzlich in der Verantwortung des Orchesters (ohne Trompeten) und getragen vom hohem Holz. Aber schon nach vier Takten, mit dem Einsatz des Solisten, führt die vertraute Melodie wieder in eine andere Richtung, die dann durchaus etwas Finales hat. Das Werk ist aber noch nicht zu Ende. Ab F übernimmt das volle Orchestertutti (zwei Takte vorher mit Signalwirkung schon von den Trompeten und im Schlagzeug angekündigt) strahlend das Geschehen und wiederholt noch einmal die letzten vier Takte. Das Ganze beruhigt sich wieder beim nächsten Einsatz des Solisten, der die zweite Hälfte des Gedankens von D noch einmal ins Spiel bringt. Bei G taucht dann, erneut variiert instrumentiert, noch einmal über vier Takte der gewichtige Gedanke von B auf, der nun aber ansetzt, die Erinnerung an Clifford mit dem Material von E ausklingen zu lassen. Dies geschieht jedoch nicht ohne (eigentlich recht überraschend) mit einem kurzen, eintaktigen Double-Time-Feeling ein spezielles Spannungsmoment zu erzeugen. Final wird schließlich der sechstaktige einleitende Gedanke wieder aufgegriffen und in eine kurze, offene Kadenz für den Solisten geführt. Das Werk endet in feiner Balladenmanier, gedämpft und mit einer Fermate.

In diesem Arrangement ist »immer irgendetwas los«, beispielsweise punktuelle, umspielende oder flächige Begleitfiguren. In den vielen Orchesterstimmen sind die »Harmonien« stets präsent. Eine sensible, zurückhaltende wie auch präzise und verzahnende Spielweise im Orchester ist ein wichtiger Schlüssel, um im Dialog von Solist und Ensemble eine feine Durchsichtigkeit zu erhalten. Eine Gitarre kann zudem besetzt werden, die – akustisch gut eingebettet – für bezaubernde Aufwertung sorgen kann. Klavier ist nicht besetzt. Kontrabass und Basstuba gehen, wohl ausbalanciert, gemeinsame, wie auch unterschiedliche Wege und sind daher beide unverzichtbar.

Richard Hellenthal: »A little Gospeltune«

Richard Hellenthal, 1964 in Mechernich geboren, begeisterte sich als Zehnjähriger im Blasorchester des Eifeldorfs Freilingen für die Posaune. Klavier, Kirchenorgel und Harmonielehre kamen alsbald hinzu und so studierte der heute viel gefragte Studiomusiker und Arrangeur in den 1990er Jahren Jazzposaune an der Musikhochschule Köln bei Prof. Jiggs Whigham. Als freischaffender Musiker spielt er für die HR Big Band, die NDR Big Band, das WDR Funkhausorchester, für Tom Gaebel, die Fantastischen Vier, Heino oder auch Max Herre. Die Idee zu »A little Gospeltune« hatte er ursprünglich für das Kölner Quartett »Talking Horns« (2 Saxofone, Posaune, Tuba), erweiterte die Partitur zum Blechbläser-Tentett für West10Brass (feat. Klaus Osterloh) und legt sie nun für großes Blasorchester vor. Wie der Titel schon verrät, erwartet uns eine kleine, einfache Melodie, die aber bluesig-charmant viel Seele atmet. Sie pulsiert einerseits im ruhigen Grundbeat von 60, bedient sich dabei aber der entspannt fließenden Energie eines $^{6}/_{8}$-Grooves.

Die Einleitung übernimmt – eher fragend – ein zwölftaktiges Orchestertutti, das aus der Substanz des Grundmotivs besteht. Die Bewegung mündet in eine offene Septimakkord-Fermate. Der Solist betritt ab A die Bühne und erzählt in 18 Takten den ersten Teil seiner Geschichte. Trompeter, die in dieser Stilistik versiert sind, werden vielleicht Spaß daran haben, die »erste Runde alleine zu drehen« – um dabei, gegebenenfalls auch gerne beispielsweise mit Plunger oder Wah-Wah-Effekten, eine sehr persönliche Stimmung zu erzeugen. Im Arrangement kann diese Option, durch »tacet«, gezogen werden. Ausnotiert ist aber auf jeden Fall eine erste sanfte Orchesterbegleitung von Klarinetten und Tuba. Der zweite Anlauf der Melodie wird in B dann vom Orchester umfänglicher flankiert. Ruhig begleitend, aber auch gewürzt mit kleinen, dem Solisten dialogisierend zuarbeitenden rhythmischen Details. In C und D folgt der Mittelteil, der zunächst in melodischer Verantwortung der Holzbläser liegt und dem Solisten acht Takte Pause verschafft. E erblüht mit einem Wiederaufgriff des Themas über acht Takte im vollen Orchestertutti, bevor in F die Solotrompete wieder die Regie übernimmt. Im siebten Takt von F nimmt die viertaktige Schlusswendung der Melodie den ersten von drei Anläufen, um das Werk zu beschließen. Der vermeintlichen Schlussfermate im Orchestertutti schließt sich eine Kadenz über D7sus an. Hier kann der jazzerfahrene Solist sich noch einmal genüsslich improvisierend ausleben, ein notierter Vorschlag für eine mögliche Schlussimprovisation ist aber beigelegt. Ein kurzes Nachspiel, das noch einmal kraft- und klangvoll im Tutti auflodert, beendet die »kleine Gospelmelodie«, wobei der Solist dem Schlussakkord noch improvisierend seine letzten Gedanken anvertrauen kann.

Harry James (Arrangement: Ted Parson): »Concerto for Trumpet«

Harry James (1916 bis 1983) war wohl einer der bekanntesten Trompeter der goldenen Swing-Ära. Als Sohn eines Zirkuskapellmeisters kam er schon früh mit der Musik und mit dem »Showbiz« in Berührung. Er spielte unter anderem die Leadtrompete bei Benny Goodman, gründete aber während seines ganzen Lebens eigene Formationen. Sein Stil bewegte sich, wie eigentlich ganz typisch für die Swing-Ära, zwischen Jazz und Tanzmusik. Er war der Typ des »Bravourtrompeters«: glasklarer und strahlender Ton, gerne auch mal reich an Vibrato und mit süßlicher Note, technisch perfekt und tonsicher bis in große Höhen. »Wenn man einen guten und sauberen An-

satz hat, gibt das Glanz im Spiel.« Und er glänzte gerne. Nicht zuletzt aus diesem Geiste heraus entstand 1939 sein kurzes »Concerto for Trumpet«.

Ein 13-taktiger »Prolog« eröffnet das »Concerto«. Über wenige Akkorde hinweg, in ausnotierter Kadenzierung, brilliert der Solist in mehreren Anläufen, reizt den Tonumfang der Trompete durchaus üppig aus, und baut Spannung auf. Ab A löst sich diese Spannung schnell wieder auf. Sie wird über zwölf Takte weggefegt von virtuosem Sechzehntel-Laufwerk, das über zwei tänzelnden Akkorden angelegt ist.

Im Stil einer Etüde, mit vielen chromatischen Wendungen gespickt, nimmt A im Grunde genommen erst einmal Anlauf, um bei B über acht Takte kurz in eine »swingende« Melodie zu münden. C bringt über acht plus zwei Takte Überleitung noch einmal kurz die durchaus reißerische Sechszehntelthematik zurück, bevor dann D mit einem neuen (exotischen) Groove eine neue Farbe präsentiert. Nach vier Takten »eingrooven« in der neuen Tonart bleibt der eben etablierte, swingend-ostinate Grundrhythmus (ohne Becken, harmonisch Bbm6 – Ebm6 – F7 – Bbm6) bestehen. Wenn man so will, zieht eine kleine Karawane vorbei, über der bluesig der Solist thront. Ab E kippt der Groove (»walking bass« und Becken) wieder ein wenig stärker in Richtung eines klassischen Swings. Dieser kommt dann in F (nach einem kurzen, vom Solisten modulierend und stilistisch markierend überleitenden Stop-time) wieder vollends im Stile der 1930/40er Jahre zur Geltung.

Acht Takte in der für diese Zeit so typischen »riffigen« Anlage als Orchestersolo. G greift die Idee der virtuosen Sechzehntel wieder auf, verwendet aber nicht das Stilmittel fließender Chromatik, sondern, fast klassisch, das der »selbstumspielenden Toptöne«. Ein »Halftime« in H leitet verspielt die Schlusskadenz ein, bei der der Solotrompeter noch einmal die Gelegenheit hat, seinem Instrument genüsslich »Topnotes« zu entlocken.

Das Werk ist mit gut drei Minuten recht kurz. Harry James fackelt eben nicht lange und liefert dem Publikum – und letztlich auch den Radiostationen – in überschaubarer und sendefähiger Länge die solistische Essenz des swingenden Bravourtrompetertums jener Tage. Ein Kabinettstückchen virtuoser Unterhaltung.

Die Fassung für Blasorchester liefert der Züricher Arrangeur Marcel Saurer, alias Ted Parson (Jahrgang 1969). Er ist studierter Trompeter und in Sachen Arrangement und Komposition Absolvent der Swiss Jazzschool Bern. Seine Dienste sind gerne gefragt, wenn es darum geht, Bläserensembles aller Couleur mit stilistisch wohl ausgearbeiteten Arrangements zu versorgen.

Fazit

Ein Fazit kann es ja eigentlich noch nicht geben. Wir freuen uns selbstverständlich auf das Wochenende im Mai, und – das kann man mit Sicherheit bereits sagen – es hat sich auch jetzt schon gelohnt, bevor es überhaupt begonnen hat. Ja, man hört mal wieder ganz bewusst eine CD. Man übt an ganz persönlichen Dingen, die man »fit« haben möchte, wenn der Kollege an der Solotrompete kommt. Man will ihm ja schließlich eine tolle Plattform bieten. Die Dynamik wird ganz natürlich wieder mehr zum Thema, denn wir können Benny ja nicht »zublasen«. Artikulation und Intonation werden geschärft. An den ein oder anderen Akkord muss man sich sicher erst einmal gewöhnen – und wenn die Artikulation stimmt, dann klappt es auch viel besser mit der Intonation. Genau genommen ist das ja alles nichts Neues. Aber so sind wir eben. Wir wollen und müssen uns immer wieder neu erfinden und immer wieder neu motivieren. Da ist vieles aus der Routine heraus sowieso zwingend notwendig, aber ein gelegentlicher »Wind der Kooperation« sorgt für »frische Luft unter den Flügeln«. Und die trägt über ein einmaliges Konzert sicher deutlich weiter hinaus.

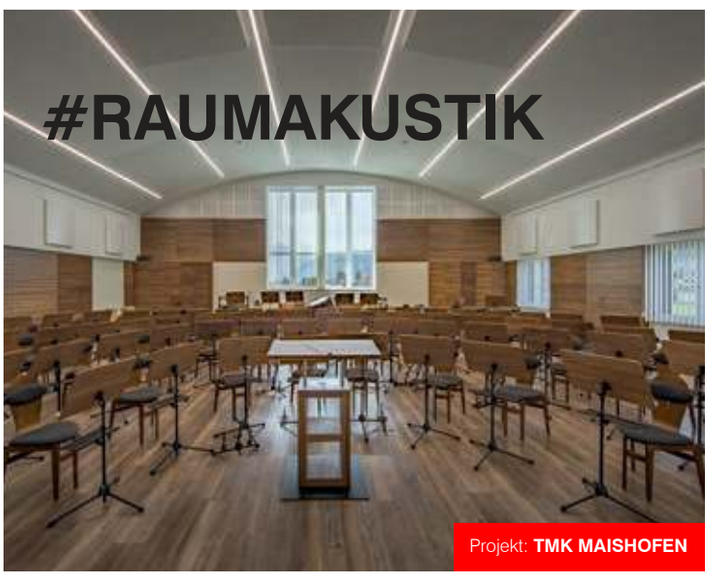
WORKSHOP

Nähere Infos zu den Workshops am 10. und 11. Mai gibt es unter www.lbo-nrw.org und www.musikschule.dueren-kultur.de (E-Mail: musikschule@dueren.de)
Das Abschlusskonzert mit dem Landesblasorchester NRW, dem Sinfonischen Blasorchester der Musikschule Düren, Benny Brown und Workshop-Teilnehmern aus ganz Nordrhein-Westfalen findet am 12. Mai um 18 Uhr im Rahmen der Konzertreihe »Cappella Villa Duria – Harmoniemusik« im »Haus der Stadt« in Düren statt. Karten gibt es telefonisch unter 0 24 21/25 25 25, per E-Mail (theaterkasse@dueren.de) oder unter www.theatertickets.dueren-kultur.de.

Probenräume
Musikschulen

FOX KANN AKUSTIK.

FOX GesmbH //RAUMAKUSTIK//
Molkereiweg 3 | 4912 Neuhofen i.I.
+43 (0) 7752 70222-0 | office@fox.at | fox.at



Unsere langjährige Kompetenz umfasst die Analyse der Raumakustik in Ihrem Projekt, die Berechnung und Planung der erforderlichen Optimierung und die Montage - hörbar und messbar.

FOX®
BODEN | TREPPE | AKUSTIK