



DAS PROGRAMM

SCHWERE KOST VERSUS LEICHTE

VON STEFAN FRITZEN

DAS AKTUELLE SCHWERPUNKTTHEMA IMPLIZIERT PER SE EINEN ENTWEDER-ODER-GEGENSATZ IN UNSEREM KÜNSTLERISCHEN DENKEN UND TUN, DER STRENG GENOMMEN ÜBERHAUPT NICHT EXISTIERT, JEDOCH VON VIELEN MUSIKERN UND MUSIKLIEBHABERN ANGENOMMEN WIRD. DARÜBER HINAUS FÜHREN DIE VERSCHIEDENEN BEZEICHNUNGEN IN DER KATEGORISIERUNG DER MUSIK ZU EINER »BABYLONISCHEN« SPRACHVERWIRRUNG. SCHWERE KOST WIRD AUCH KLASSISCHE MUSIK ODER E-MUSIK GENANNT; ZUR LEICHTEN MUSE ZÄHLEN AUCH DIE HEITERE MUSIK, DIE U-MUSIK UND DIE TRIVIALMUSIK. ALLE DIESE BEGRIFFE BLEIBEN ALLERDINGS MUSIKOLOGISCH UNPRÄZISE.



MUSE

Lassen Sie mich zu Beginn wieder ein Beispiel aus unserer täglichen Fernsehwelt bringen. Allenthalben werden wir in den verschiedensten Sendungen über die beste Art, gesund zu essen und zu leben, »aufgeklärt«. Es kommen Esser zu Wort, die entweder das Schnittzel als ihr »tägliches Gemüse« ansehen oder Vegetarier, die meinen, dass man aus Tiernächstenliebe nur »Grünzeug« essen dürfe. Beide Gruppen finden an ihrer Art zu leben größtes Vergnügen, meinen, den Schlüssel zum ewigen Leben gefunden zu haben und verachten all diejenigen, die nicht ihrer Ansicht sind. Alle versuchen, uns auf eine Einheitslinie zu trimmen und bemerken nicht einmal, dass der gesunde menschliche Körper sich seinen Teil holt

und dass aus aufgezwungenen Lebensweisen leicht eine Ideologie erwächst, die uns alle in den Sog des Verlustes der Selbstbestimmung zieht. Ähnlich ausschließlich und ideologisch geht es im musikalischen Geschäft zu. Aber auch dabei geht es leider vorrangig ums liebe Geld.

UNSERE MUSEN SIND ÜPPIGE WESEN

Bevor wir uns einer vielfältigen Programmplanung zuwenden, sollten wir uns über die Begriffe »leichte Muse« und »schwere Kost« einige klärende Gedanken machen.

UNVERDAULICHE KLASSIK?

Als schwere Kost wird für gewöhnlich die »klassische« Musik bezeichnet. Die Herkunft dieses Begriffs ist nicht eindeutig geklärt. Im engeren musikgeschichtlichen Sinn ist meist die »Wiener Klassik« (Haydn, Mozart, Beethoven) gemeint. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird auch der Begriff »Klassik des 19. Jahrhunderts« verwendet. In der heutigen Definition umfasst der Begriff der Klassik die Epochen von der Gregorianik über die Renaissance bis zur Moderne. Claudio Monteverdi wird unter dem Begriff ebenso subsumiert wie Sofia Gubaidulina.

Im engeren Sinne umfasst der Begriff Klassik die Musik, in der eine homogene Ausgewogenheit von Inhalt und Form erreicht wurde und in der wesentliche zeitgebundene künstlerische Aussagen weit über ihre Entstehungszeit hinausreichen und der Menschheit bleibende Werte vermitteln. In diesem Kontext sollte man auch bei außereuropäischer Musik von klassischer Musik sprechen, da sie allgemeine und gültige nationale Formen und Inhalte in eine aus der nationalen Tradition erwachsene musikalische Sprache transformiert. Damit steuert sie bei zu einer die globale Gleichmacherei vermeidenden musikalischen Vielfalt, die unsere Welt reicher macht. Der Begriff »Klassik« ist eher journalistischer oder literarischer als präziser ästhetischer oder historischer Natur. Charakteristisch bleibt jedoch die Herausbildung eines gültigen musikalischen Formenkanons, zum Beispiel der Sonatenhauptsatz, die Variationsform oder die Sinfonik und die verstehende Einheit von Kunst und Publikum (siehe auch Horst Seeger: Musiklexikon).

Aus dem Gesagten ergibt sich der Schluss, dass klassische Musik durchaus nicht nur »schwere Kost« ist und demzufolge geistiges Magendrücken verursacht, sondern genauso überzeugend Heiteres, Liedhaftes und Tänzerisches zum Ausdruck bringt und dem Hörer ausgesprochenes Hörvergnügen bereiten kann. Entsprechend kritisch sollte deshalb auch der seit den 1920er Jahren weitgehend verwendete Begriff der E-Musik (Ernste Musik) verwendet werden. Er wird als Gegensatz zur U-Musik (Unterhaltungsmusik) gebraucht.

»SPASS« ALS GESELLSCHAFTSKONZEPT?

Im Gegensatz zur ernsten Musik wird heute die Bedeutung der »leichten Muse« zu Unrecht unverhältnismäßig aufgebauscht und beide Begriffe werden letztlich als Gattungsbezeichnungen benutzt. Weil die leichte Muse den Hörern tagaus, tagein von den Medien in die Ohren »gelullt« wird, glauben viele Menschen, sie sei nun das Maß aller künstlerisch-ästhetischen Dinge und stünde weit



Haydn, Mozart, Beethoven – Inbegriff der »schweren Kost«?

über der »drögen« klassischen Musik. Auch der Ursprung des Wortes »leichte Muse« ist nicht genau feststellbar. In der musikwissenschaftlichen Literatur wird mit diesem Begriff vor allem die Operette und das Musical umrissen. Aber auch das Kabarett mit seinen Couplets wird der leichten Muse zugeordnet. Grundsätzlich jedoch darf man mit der »leichten Muse« nicht nur triviale, seichte Musik verbinden. In der Musik steht sie auch für intelligente Unterhaltung, schnelle künstlerische Fasslichkeit und homophone Strukturen.

Wir unterscheiden in der leichten Musik zwei Hauptmerkmale: Beim Akkordsatz sind alle Stimmen gleich rhythmisiert, sodass die Musik im Wesentlichen als eine Folge von Akkorden erscheint. Beim Melodiensatz gibt es eine sangliche Oberstimme, die von begleitenden Akkordfolgen vervollständigt wird. Im Gegensatz zur leichten Muse steht der Schlager, dessen Ideengehalt meist als unbedeutend, durchschnittlich und oft abgedroschen-platt zu bezeichnen ist. Der Schlager kaut häufig nur musikalisch gängige Klischees wider, die sich beim Publikum als sogenannte »Ohrwürmer« einschmeicheln. Jazzer und Rocker sind meines Erachtens durch beeindruckende künstlerische Charakteristika durchaus der ernstesten Kunst zuzuordnen.

Generell führen klassifizierende Wertungen der verschiedenen Musizierformen leider immer auch zu Grenzziehungen mit ideologischem Grundtenor.

So schreibt beispielsweise die 1983 in Burundi geborene freie Journalistin beim Deutschlandradio und anderen deutschen Sendern, Louise Ndakoze, über die Kunst in der E- und U-Musik: »Moment mal – Kunst

in der Musik? Ist das nicht jene Rubrik, die für die Klassik reserviert ist? Wie selbstverständlich bedienen Medien und Komponisten immerwährend diskutierte Klischees und Schubladen, setzen »ernste Musik« in den Gegensatz zur »Unterhaltungsmusik«, die E- zur U-Musik, die eine Gattung, die zu fördern sei, gegenüber der anderen, die scheinbar weniger wertvoll sei. Das Bürgertum erhebt seinen persönlichen Geschmack zur Kunst! Und immer ist es die Klassik, die das künstlerische Primat für sich beansprucht. Nicht weil dies vom Genre her gerechtfertigt wäre, sondern weil ein meist älteres und bürgerliches Publikum dies so empfindet. Es erhebt seinen persönlichen Geschmack zur Kunst und reduziert sie gleichzeitig auf ausgefeilte kompositorische Technik.«

Louise Ndakoze, die in Frankreich Philosophie, Literatur und Geschichte studierte, kommt mit folgendem Ausruf zu ihrem künstlerischen Credo: »Entscheidend ist der persönliche Höreindruck!« Mit ihrer stellvertretend für viele Musikhörer gemachten Aussage äußert die Autorin eine weitverbreitete Ansicht über Kunst und Musik. Der Wert eines Kunstwerks und überhaupt Kunst und ihre Stellung im Geistesleben einer Gesellschaft würden von individuellen und subjektiven Eindrücken, von Vorurteilen, Urteilen und Vorlieben der Einzelnen bestimmt, die durch ihre soziale Stellung in der Gesellschaft beeinflusst würden. Formale Kriterien, musikalischer Reichtum, souveräner Umgang mit dem musikalischen Material, Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit in Korrelation zu ästhetischen Normen und Wertmaßstäben spielen in dieser Kunstbetrachtung des Hörers nur noch eine Nebenrolle.

Die Sozialisten vertraten noch das Postulat, dass jeder »Werkstätige« zu den Höhen der Kultur hinauf erzogen werden müsse. Da dies nicht gelang, geht man heute den umgekehrten Weg. Man erklärt den Massengeschmack zur künstlerischen Norm und verweist die Hochkultur in die abgeschotteten Vorgärten des verachteten Bürgertums, das ohnehin bald ausgestorben sein wird. So leicht kann man es sich machen, wenn man zwischen Freude, Lust und Frust hin und her taumelt und die Musik und das Musikverständnis nur auf das eigene Empfinden reduziert, in dem Wissen nachrangig ist, dem man in der Kunst ohnedies besser misstrauen sollte.

Insgeheim scheint die wirklich kluge Frau Ndakoze, wie leider so viele Musikkonsumenten, jedoch ein Emanzipationsproblem in der Kunstbetrachtung zu haben, könnten doch die Freunde der Klassik über ihre mangelnde Repräsentanz in den Medien und der Gesellschaft ebenso klagen. Die U-Musik und der gesamte Rock/Pop-Bereich sind in der öffentlichen Wahrnehmung nahezu omnipräsent. Und die Klassik wird in Crossover-Veranstaltungen oder den Klassiksendern als weichgespülte Soft- und Häppchenmusik dem Publikum dargeboten, da man sich länger als zehn Minuten offenbar nicht konzentrieren kann und eine Mahler-Sinfonie nach einer großartigen Rockdarbietung von den medialen Machern als Zumutung empfunden wird.

Für besonders bedenklich halte ich eine Kunstbetrachtung, die zusätzlich zur gesellschaftlichen Privilegiendiskussion noch einen Generationenkonflikt zu erkennen glaubt. Das ältliche, bürgerliche Publikum, das sich Musentempel und Sinfonieorchester leisten kann und damit das soziale Gleichgewicht und die »Gerechtigkeit« gefährdet? Leichte Muse ist ebenso in der Lage, Menschen aller Altersgruppen anzusprechen wie die ernste Musik. Entscheidend ist immer der Bildungsgrad des Einzelnen. Ein erfahrener Musikhörer wird die Leistungen eines Jazzers wie von Till Brönner genauso zu schätzen wissen wie die von Christian Thielemann. Ein vielseitiger Musikliebhaber wird sich immer auch an einer formalen Ästhetik erfreuen, diese durchaus auch den großen Rockern zusprechen und sie nicht als Trennungsparemetere greifen, um sich von den »Massenkonsumenten« abzuschotten. Ein Aspekt erscheint mir jedoch evident: Klassikliebhaber interessieren sich oft nicht für die Rock/Pop-Musik und Rocker lassen die Klassik links liegen. Schade eigentlich!

Die gesamte Diskussion über E- und U-Musik kann jedoch etwas weniger erhitzt geführt werden, wenn man sich klarmacht, welchen Ursprung diese Trennung eigentlich hat.

GELD REGIERT DIE WELT

»E-, U- und F-Musik sind Bezeichnungen für den Versuch, musikalische Phänomene in ernste Musik (E-), Unterhaltungsmusik (U-) und funktionale Musik (F-) zu unterteilen. Die Entgegensetzung von E- und U-Musik stammt von der Verteilungspraxis der Verwertungsgesellschaften seit Beginn des 20. Jahrhunderts: Sie sollte dem Schutz seltener gespielter Musik gegenüber der häufiger gespielten dienen. Die Bezeichnung F-Musik wurde erst später in Analogie dazu gebildet. Historischer Hintergrund war der zunehmende Wegfall der höfischen Subventionen für Musik im Laufe des 19. Jahrhunderts, die einst ein Garant für wirtschaftlichen Erfolg bei Musikern und einem breiten Publikum waren. Sie wurden seit dem Ende des Ersten Weltkriegs durch kommunale und staatliche Zuschüsse ersetzt, die öffentlich gerechtfertigt werden müssen. Zu berücksichtigen ist dabei allerdings auch die Arbeit von Kulturinstitutionen und Stiftungen sowie das Sponsoring. Die Klassifikation ist umstritten und wird von vielen als völlig untauglich und nur als falsch verstandenen (und von den Begrifflichkeiten her die Realität verkennenden) kommerziellen Interessen dienend abgelehnt.« (Zitiert nach Wikipedia.)

Als Abgrenzungsbegriff wurde die Kategorie der »ernsten Musik« erstmals im Juli 1903 unter dem Einfluss von Richard Strauss von der deutschen musikalischen Verwertungsgesellschaft »Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht« (AFMA) eingeführt, um bei der Verteilung der Tantiemen aus den Aufführungsrechten die Komponisten der als »ernst« eingestufteten Musik zu privilegieren.

Heute haben die U-Musiker nach meiner Ansicht den Kampf um den »Platz an der Krippe« gewonnen. Diese Künstler, deren Protagonisten begreiflicherweise ihre Rolle als notwendige Massenbespäter in einer trister und härter werdenden Wirtschaftswelt betonen, verdienen gut beim Sturm auf die liebe Geld. Sie sind meist nur Konkurrenten untereinander, da die meisten der klassischen Komponisten schon aus der Frist des urheberrechtlichen Schutzes heraus sind und deshalb ohne Abgaben aufgeführt werden können. Und die wenigen

avantgardistischen Komponisten führen bis auf ganz wenige Ausnahmen ein Leben als »Hungerleider«, da sie kaum einer höre mag.

Der Aufwand und die Konkurrenz im Showgeschäft sind immens und die Werbung für die eigenen großen Events ist erbarmungslos. In der 2. Strophe seines Gedichts »Zwielicht« fasst Joseph von Eichendorff das legitime Bemühen um die persönlichen Belange in wunderbare Worte:

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger zieh'n im Wald' und blasen,
Stimmen hin und wider wandern.

Und die Musiker sagen lapidar: »Kunst ist grausam!«

WO STEHT NUN DIE BLASMUSIK?

Die Bläserorchester waren als »Philharmonie des kleinen Mannes« parallel zur Entwicklung der sinfonischen Musik stets darum bemüht, in eigenen Bearbeitungen besonders beliebte Werke der »klassischen« und »leichten« Musik auf ihre Besetzungsformen zu übertragen. Einen Gegensatz im Sinne unseres Themas gab es eigentlich in der Blasmusik nie, da das Publikum sich immer von heiterer und ernster Musik gefangen nehmen ließ; eher waren die Bläser gezwungen, sich in der künstlerischen Fachwelt als Vertreter vollwertiger und eigenständiger Musizierformen zu behaupten und um Anerkennung zu ringen. Der »Triumphmarsch« aus »Aida« wurde vom Publikum ebenso begeistert aufgenommen wie die »Leichte Kavallerie« von Franz von Suppé. Formen reiner Tanzmusik waren ebenso beliebt wie Adaptationen der Werke Beethovens oder Händels.

KUNST IST BILDUNG

Durch die Verbesserung der musikalischen Breitenausbildung in den vergangenen Jahrzehnten wurden auch die Programme vieler Bläserorchester abwechslungsreicher und anspruchsvoller. Die Gattung der sinfonischen Blasmusik entwickelte sich fort und viele gute Komponisten wurden ermutigt, für Bläserbesetzungen zu schreiben. Denn es bestand ein riesiger Bedarf an gut komponierten Werken, die das Genre Blasmusik künstlerisch und gesellschaftlich aufwerteten und den gewachsenen Ansprüchen und Möglichkeiten von Interpreten und Publikum Rechnung trugen.

Parallel dazu haben Blasmusiker nie aufgehört, populäre Werke für ihre Orchester zu bearbeiten oder zündende neue Werke zu suchen, um diese in ihre Programme aufzunehmen. Ich denke dabei an Siegmund Goldhammer, Johan de Meij oder Frank van Nooy, deren Übertragungen auf Bläserorchester die Kompositionen oft sogar aufwerten. Ein reiches musikalisches Reservoir finden die Bläserorchester in den vielfältigen Filmmusiken, die häufig den Bogen von ernster zu heiterer Musik spannen und deren Komponisten oft zu den Besten ihrer Zunft gehören und damit auch die leichte Muse mit tiefen musikalischen Gedanken bereichern.

EINE SCHÖNE MELODIE MACHT NOCH KEINE BLASMUSIK

Uns Blasmusiker sollte bei der Programmplanung vor allem die Frage beschäftigen, ob Werke der U-Musik bis hin zum Jazz und Rock-Pop problemlos auf Bläserorchester übertragbar sind, aufführungstechnisch



Leichte Muse? Die Theaterkapellmeister (von links) Carl Binder, Heinrich Proch, Anton Maria Storch, Franz von Suppé und Emil Titl, Komponisten der Wiener Operetten

SCHWERPUNKTTHEMA

ihren unverfälschten Duktus bewahren und auch dem Klangreichtum einer großen Bläserbesetzung genügen. Wer diese Kriterien bei der Wahl der Stücke zugrundelegt, wird bald feststellen, dass es geeignete Werke, insbesondere aus der Rock/Pop-Musik, nicht oft gibt.

MUSIK IST SPRACHE

Verhängnisvoll wäre es allerdings für die Blasmusik, wenn Lehrer und Leiter von Blasorchestern nicht ihrerseits die große Bandbreite komplexen Musizierens kennen und pflegen würden. Ich erinnere mich, wie mir bei einer Dirigententagung ein Kreisjugenddirigent sagte, man müsse die Jugend da abholen, wo sie stünde und die wolle nun mal leichte Stücke im Pseudorock. Man dürfe die Kids nicht überfordern, denn es solle ja alles noch Spaß machen. Meinen Einwand, dass gerade Denken und hohe Anforderungen den jungen Menschen Spaß bereiteten, ließ er nicht gelten, denn die Musik sei ja nur deren Hobby. Die Schriftstellerin Thea Dorn charakterisiert den Verlust von Vielfalt und Qualität hinsichtlich unserer Sprache als »runtergebrochenes anämisches Gegenwartsdeutsch«. Wir Blasmusiker sollten uns unbedingt davor hüten, unsere Programme zur »runtergebrochenen anämischen Einheitsmusik« zu machen. Dadurch würden wir uns zu Mithelfern beim allgemeinen kulturellen Sprachverlust machen.

Folgende Kriterien sollten immer bei einer guten Programmplanung beachtet werden:

Abrundung eines Programms durch inhaltliche und stilistische Vielfalt

Auf die musikerzieherische und bildungspolitische Verantwortung der Musikvereine habe ich oft hingewiesen. Voller Sorge erlebe ich bei Wertungsspielen und Jahreskonzerten die zunehmende Reduzierung der Programme auf Titel im »Bigband-Verschnitt« oder »Pseudo-Rock«. Über einem »marschierenden« Drumset erklingen banale Melodien mit einigen wenigen Harmonien. Kompakte und massive Stimmverdopplungen führen zu einem Einheitsklangbild und zur beliebigen Austauschbarkeit der nur durch die Überschriften scheinbar unterschiedlichen Werke. Solche Stücke sind weder ernster noch heiterer Natur; sie sind nur fade und langweilig.

Musikalischer und spieltechnischer Fortbildungsgehalt der Ausführenden

Es sollten in den Programmen immer auch Werke enthalten sein, die nach dem Motto



»Schweres wird durch Schwereres überwunden« die allgemeine Orchesterleistung steigern.

Förderung der Spielfreude aller Ausführenden

Dieser Aspekt hat nicht nur hinsichtlich der Probanddurchführung Bedeutung, sondern auch bei der Werkauswahl. Die verschiedenen Instrumentalregister müssen in den Werken mit eigenständigen Aufgaben und Soli bedacht sein; Stimmen, die nur musikalische »Füllmenge« oder unsinnige Verdopplungen sind, führen bei den Ausführenden schnell zur Langeweile. Bei guter und abwechslungsreicher Musik besteht diese Gefahr nicht.

Publikumswirksamkeit der ausgewählten Literatur

Gut beraten ist der Dirigent, der sich nicht einem »Medienterror« unterwirft und das spielt, was ohnedies den ganzen Tag in Funk und Fernsehen »dudelt«, sondern sein Publikum durch gezielte und informative Öffentlichkeitsarbeit in den künstlerischen Bildungsprozess mit einbezieht. Dass dies gelingen kann, beweisen mir zum Beispiel die Erfolge der anspruchsvollen Werke Rolf Rudins in unseren Konzerten.

Programmbeispiel

In der programmatischen Präambel unseres kürzlich gespielten Sommerkonzerts »Hommages« im Konzertsaal des Deutschen Hygienemuseums Dresden habe ich das Anliegen der Dresdner Bläserphilharmonie nochmals besonders zum Ausdruck gebracht: »Mit dem Titel »Hommages« will die Dresdner Bläserphilharmonie einiger Komponisten gedenken, die zu ihrer Zeit

sehr erfolgreich waren und heute zu Unrecht nahezu vergessen sind. Gleichzeitig wollen die Musiker des Orchesters ihrer Grundkonzeption treu bleiben, Neues darzubieten und Altes der Vergessenheit zu entreißen. Darüber hinaus soll das Konzert eine Hommage an das Schönste sein, das ein sinfonisches Blasorchester zu bieten hat: seinen berausenden Klang. Dieser macht das Medium Blasorchester zu einer besonderen musikalischen Gattung, denn die Verschmelzung vielfältigster Klangregister schafft eine Beseltheit, die von anderen Musizierformen nur schwer zu erreichen ist.« Dass bei dieser Konzeption selbstverständlich auch Werke der leichten Muse enthalten sind, bedarf kaum der Erwähnung.

Hier die Programmfolge:

Richard Wagner (1813 bis 1883): Elsas Zug zum Münster aus der Oper »Lohengrin«

Joaquín Rodrigo (1901 bis 1999): En Aranjuez Con Tu Amor für Flügelhorn und Brassband (Bearbeitung und Solist: Torsten Hell)

Sigismond Stojowski (1870 bis 1946): Fantasie für Posaune und Klavier op.27 (bearbeitet für sinfonisches Blasorchester von Frank van Nooy; Solist Frank Szathmáry-Filipitsch)

Rose Wirrmann (1911 bis 2002): Konzertmarsch (Uraufführung in der vorliegenden Fassung für sinfonisches Blasorchester, bearbeitet von Frank van Nooy)

Hans-Hendrik Wehding (1915 bis 1975): Intermezzo aus »Der Goldene Pavillon« (bearbeitet für sinfonisches Blasorchester von Frank van Nooy)

Hans Hombsch (1935 bis 2009): Konzert für Posaune und Blasorchester (Solist: Frank Szathmáry-Filipitsch)

Philip Sparke (*1951): Music for a Festival für sinfonisches Blasorchester

Anton Bruckner (1824 bis 1896): Locus iste (bearbeitet für sinfonisches Blasorchester von Frank van Nooy)

Beide Solisten zählen zu den Besten ihres Fachs in Deutschland. Sie spielen gern in unserem Konzert, weil sie genau hinter unserem musikalischen Anliegen stehen: Fördern durch Fordern.

Meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, zum Abschluss meines Artikels möchte ich nochmals auf mein Anfangsbild über gutes Essen zurückblicken. Nicht spartanisches Festhalten an einmal gewonnenen Meinungen und Überzeugungen erhält uns gesund und geistig reich, sondern Mannigfaltigkeit und maßvolle Ausgewogenheit. Uns alle sollte das schöne Wort beflügeln: »Gott liebt fröhliche Sünder!« ■

THEINERTS THEMA

DIE PROGRAMMAUSWAHL

VON KLAUS HÄRTEL

DIE PROGRAMMAUSWAHL – NICHT IMMER EINFACH FÜR DIRIGENTEN, MUSIKER, VERANSTALTER. MUSS DAS AUSDISKUTIERT WERDEN? LÄUFT DAS DEMOKRATISCH AB? WIE »SCHWER« UND WIE »LEICHT« DARF DIE MUSIK DANN SEIN? WELCHE KRITERIEN LEGT MAN AN? FRAGEN ÜBER FRAGEN – UND ANTWORTEN VON MARKUS THEINERT.



Herr Theinert, ist die Entscheidung, welches Programm gespielt wird, eigentlich eine demokratische? Entscheidet der Dirigent? Oder richtet sich das Programm gar nach dem zu erwartenden Publikum?

Da gibt es sicherlich ganz unterschiedliche Qualitäten der Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Orchester. Auch in Berufsorchestern wird von den Musikern bisweilen eine Beteiligung bei der Programmgestaltung gewünscht und aus diesem Grund ist das Orchester in dem entsprechenden Gremium auch oft vertreten. Auch viele Laienorchester haben eine solche Programmkommission. Da findet die Repertoireauswahl dann tatsächlich demokratisch statt. Die Stücke für das nächste Konzert oder die nächste Spielzeit werden nicht vom Dirigenten allein, sondern in einer gemeinschaftlichen Entscheidungsfindung selektiert. Allerdings gibt es auch Fälle, in denen sich die Orchester überhaupt nicht mit der Auswahl der Werke beschäftigen und dann sozusagen mit dem Leben müssen, was sie vorgesetzt bekommen. Beides hat Vor- und Nachteile. Für den Dirigenten scheint es zunächst leichter zu sein, wenn er die Entscheidung allein übernimmt und nicht lange diskutieren muss. Es zeigt sich dann oft erst in der Praxis, dass das Orchester bei der Einstudierung vielleicht nicht ganz

so bereitwillig mitmacht. Umgekehrt könnte eine vollkommen demokratische Entscheidung die künstlerische Leitung daran hindern, das Programm so zusammenstellen zu können, dass es auch musikalisch, stilistisch und tonartlich zusammenpasst. Ich glaube persönlich, dass man miteinander reden und das Orchester in jedem Fall auf irgendeine Art und Weise mit in die Programmgestaltung einbinden sollte.

Diskussionen bergen immer die Gefahr, dass es – auch zeitlich – ausfunkt. Muss da jemand moderieren?

Sicher! Es fängt schon mit den Quellen für die Entscheidungsfindung an. Viele Stücke, die zur Auswahl stehen, sind dem Gremium gar nicht bekannt. Deshalb ist man auf Tonkonserven angewiesen. Nicht alle Orchestermusiker sind so geschult, dass sie eine qualifizierte Entscheidung lediglich nach dem Studium der Partitur treffen könnten. Es läuft oft darauf hinaus, dass sich die Kommission nur über solche Werke unterhält, die bereits bekannt sind. Neue Werke werden dann dementsprechend auch nicht berücksichtigt. Darin liegt aber das Problem für zeitgenössische Kompositionen oder Erstaufführungen. Ich muss in der Lage sein, dem Orchester auch ein Stück zu vermitteln, das noch nie gespielt oder auf-

gezeichnet wurde. Besonders wenn eine vorhergegangene Tonaufnahme nur mittelmäßig gelungen ist, kann sie kein Maßstab für eine Entscheidungsfindung in Bezug auf die Auswahl für das nächste Konzertprogramm sein. Wenn man der rein demokratischen Diskussion folgt, werden sich immer wieder solche Stücke durchsetzen, die das Gremium von der Tonaufzeichnung her beeindruckt. Musikalischer Gehalt und schlüssige Strukturen spielen dann nur sekundäre Rollen. Auf der anderen Seite besteht aber durchaus die Chance, dass Vorschläge von Werken auf den Tisch kommen, welche die anderen nicht kennen. Da kann auch der Dirigent etwas lernen, wenn ein Musiker ein ihm unbekanntes Stück vorschlägt. Die Befruchtung ist hier gegenseitig.

Nach welchen Kriterien werden Werke ausgewählt, wenn sie ins Programm gelangen sollen? Persönliche Vorlieben? Musikalischer Wert? Schwierigkeitsgrade?

Für den Nicht-Musiker ist es sicherlich die persönliche Vorliebe. Was er als vertraut empfindet, was gefällig ist, was er gerne hört, wird sicherlich bevorzugt. Für den aktiven Musiker ist es oft die Spielbarkeit und Freude an seiner eigenen Partie. Hier wird ein Trompeter sicher andere Kriterien

anlegen als ein Klarinettist. Letztlich achten die reiferen Musiker, die einen Großteil des Repertoires bereits gespielt haben, auf mehr als nur die oberflächliche Gefälligkeit. Für Konzertveranstalter spielt zudem auch eine Rolle, was das Publikum erwartet. Daraus erwachsen natürlich Sachzwänge für die Auswahl, die nicht unbedingt musikalischer Natur sind.

»Schwere Kost« oder »Leichte Muse« – sind das auch Kriterien für die Auswahl?

Mit dieser Wortwahl ist die Entscheidungsfindung für manche Menschen schon ganz gut beschrieben. Als »schwere Kost« wird eben das bezeichnet, was für den Zuhörer nur schwer zugänglich ist und dementsprechend höchstens als notwendige oder wichtige Ergänzung für ein ansonsten »verdauliches« Konzertprogramm angesehen wird. Die »leichte Muse« hingegen wird aus Publikumssicht eher positiv bewertet, weil sie eben für die meisten ohne weitere Probleme konsumiert werden kann. Sicherlich kann die leichte Muse für den Musiker, der sich mit komplexerem Material beschäftigen möchte, auch ein Schimpfwort sein. Es ist aber falsch anzunehmen, dass hinter der »leichten Muse« kein musikalischer Gehalt stecken würde. Klischeehaftes Schubladendenken ist nicht hilfreich und erstreckt sich zumeist nur auf die Zugänglichkeit durch das Publikum. Doch wir wissen ja, dass sich ein solcher Zugang für den Zuhörer auch erarbeiten lässt. Zum Beispiel, wenn das Publikum aktiv an der Probenarbeit beteiligt wird und sich so im Verlaufe einer Vorbereitungsphase auf das Werk einstellen kann. Dies kann auch nur eine Werkeinführung vor einem Konzert sein, bei der gewisse Strukturen erklärt und anschaulich gemacht werden. So kann das Publikum beim Hören diesen Zugang erlangen und bleibt nicht außen vor. Das ist bei der sogenannten »leichten Muse« in der Regel nicht erforderlich, weil es sich um eingängige Kadenz, simple Harmonien und leicht verdauliche Melodik handelt.

Geht man als Orchester oder Veranstalter dabei manchmal den Weg des geringsten Widerstands, wenn man Werke, die den Anschein erwecken, für das Publikum zu schwierig zu sein, nicht zulässt?

Leider ja. Es ist inzwischen so, dass Veranstalter Stücke gar nicht mehr berücksichtigen, die sie selbst nicht kennen oder von denen sie annehmen, dass das Publikum sie nicht kennt. Damit wird von vorneher-

ein ausgeschlossen, dass ein neues Werk Popularität erreichen kann. Aus Erfahrung wissen wir jedoch, dass diese Sorge absolut unbegründet ist. Im Gegenteil: Manche Juwelen der Literatur, die im gängigen Konzertrepertoire gar nicht vorkommen, werden vom Publikum sehr positiv aufgenommen, wenn sie mit der musikalischen Tiefe einstudiert wurden, die den Menschen in seinem Innersten erreichen kann. Das kann das Werk eines unbekannteren Komponisten sein oder ein selten gespieltes Stück eines bekannten Komponisten. Die Hitliste der Bestseller darf nicht als einziges Kriterium gelten. Auch neue und »schwierige« Werke können beim Publikum ankommen. Der Veranstalter weiß das aber vorher nicht und meldet Bedenken an. Er glaubt, den Weg des geringsten Widerstands gehen zu müssen, um für sein Publikum attraktiv zu bleiben. Ich bin der An-

» **Klischeehaftes Schubladendenken ist nicht hilfreich und erstreckt sich zumeist nur auf die Zugänglichkeit durch das Publikum.** «

sicht, dass man hier Mut beweisen und Vertrauen in das Ensemble und den Dirigenten haben muss. Veranstalter ziehen es oft vor, sich gegen eventuellen Missmut von Seiten des Publikums abzusichern.

Sichert sich ein erfahrener Dirigent in dieser Hinsicht ebenfalls gerne ab?

Nein, mit der Konzerterfahrung des Dirigenten hat das nichts zu tun. Ich ziehe auch bei der Auswahl eines unbekannteren Werks in Erwägung, dass das Publikum damit nichts anfangen könnte. Die Bedenken betreffen nur die Werbung für das Konzert. Wenn der Konzertbesucher erst einmal die Eintrittskarte gekauft hat und im Saal sitzt, sind diese Vorbehalte nicht mehr gegeben. Dann muss der Dirigent und das Orchester selbstverständlich den Anspruch haben, das Publikum mit dem zu erreichen, was auf der Bühne geschieht. Egal, ob es sich um ein bekanntes oder unbekanntes Werk handelt.

Gedanken über die Attraktivität des Programms während eines Konzerts wären vermutlich schon ein Indiz für die falsche Auswahl, oder? Wenn der Dirigent etwas auswählt, muss er doch überzeugt sein, dass diese Auswahl auch ankommt.

Absolut. Er darf keinerlei Zweifel haben.

Und wenn doch, dann hat er Zweifel an der Partitur. Wenn die Struktur in sich schlüssig, wenn das Stück aussagekräftig ist, wenn es so instrumentiert ist, dass er es mit seinem Orchester schaffen kann, dann gibt es überhaupt keinen Grund, ein solches Werk nicht ins Programm zu nehmen. Die Unterscheidung zwischen »schwerer Kost« und »leichter Muse« entfällt hier vollkommen. Bei Unverdaulichkeit haben wir oftmals auch mit den Einstudierenden zu kämpfen und nicht mit dem Tonschöpfer selbst. Wobei der Grund für die Unverträglichkeit der Darbietung auf beiden Seiten liegen kann. Es ist möglich, dass der Komponist es nicht geschafft hat, das thematische und harmonische Material seines Werks so zusammenzustellen, dass es in den entstandenen Kontrasten nicht nur eine Wirkung hat, sondern auch formale Abgeschlossenheit erlaubt. In diesem Fall kann auch die beste Einstudierung nichts daran ändern. Das Stück wird dem Publikum immer fremd bleiben. Auf der anderen Seite kommt es vor, dass diese Schlüssigkeit und der innere Zusammenhang der musikalischen Funktionen vom Komponisten durchaus gewährleistet ist, aber der einstudierende Dirigent und das Orchester diese Relationen nicht transparent machen können. Dann gelingt es nicht, das Bewusstsein der Musiker und der Zuhörer zu erreichen. In diesem Fall wird das Publikum dann sagen, dass es mit dem Stück nichts anfangen kann, und den Grund hierfür beim Komponisten suchen.

Welche Rolle fällt vor diesem Hintergrund der Moderation zu? Muss man moderieren, erklären, gar rechtfertigen?

Von Rechtfertigung würde ich nicht sprechen. Die Auswahl eines Stücks setzt das Vertrauen in die Machbarkeit und die Erlebbarkeit voraus. Damit ist eine Verteidigungsrede im Konzert hinfällig. Auf der anderen Seite kann eine Moderation denjenigen Menschen durchaus helfen, die noch nicht vollständig offen und bereit für Neues sind. Wenn jemand frei von Erwartungen in ein Konzert geht, wird er diese Moderation nicht benötigen. Wenn er aber Vorbehalte hat, kann eine solche durchaus taugen, diese Bedenken aufzulösen. Mit Hintergründen über das Stück oder Informationen über den Komponisten kann ich den Zuhörer in die Richtung lenken, die es ihm dann ermöglicht, sich mit dem Material auseinanderzusetzen und sich auf das Werk einzulassen. Also muss man zunächst herausfinden, wie sich das jeweilige Publikum zusammensetzt.

Spielt in Auswahl- oder Nachwuchsorchestern auch der Bildungs- und Fortbildungsgedanke eine Rolle?

Der Gedanke bleibt derselbe. Auch von Auswahlorchestern wird zunächst ein solches Programm als attraktiv empfunden, das für den Einzelnen etwas Besonderes darstellt: ob als Herausforderung auf der spieltechnischen Seite oder aufgrund einer bereits erlebten eindrucksvollen Aufführung. Und wieder fallen die unbekannteren oder nie gespielten Werke unten durch. Auch hier liegt der Erziehungsanspruch in der Verantwortung des Dirigenten und der ausrichtenden Institution, dass das Programm für jeden Beteiligten auch Neues bringt. Während einer Arbeitsphase findet man den Zugang zu diesem Stück gemeinsam. Erst nach Jahren des Aufbaus eines solchen Orchesters kann eine Kultur entstehen, in der es den Musikern im Grunde genommen einerlei ist, welche Komponisten und welche Werke auf dem Programm stehen. Sie sind dann an der Arbeit selbst interessiert. Wenn man an diesem Punkt angelangt ist, hat man viel erreicht in der Orchestererziehung. Die Musiker lernen, dass selbst Werke, mit denen man bislang

wenig anfangen konnte, auf einmal eine Bedeutung gewinnen, die darüber hinaus geht, dass das Stück »nur« gut geprobt wurde, sondern die einen im Innersten erreichen.

Müssen bei der Programmgestaltung immer alle Seiten mit einbezogen werden? Zumindest, wenn es ein perfektes Programm werden soll?

Ein perfektes Programm in diesem Sinne wird es nicht geben. Wir haben immer gewisse Bedenken und werden mit Gegenwind zu rechnen haben. Wenn der nicht aus dem Orchester kommt, kommt er vom Veranstalter; wenn nicht vom Veranstalter, dann aus dem Publikum... Das können wir nicht vollkommen ausschließen. Ein geschlossenes Programm im Sinne einer passend abgestimmten Abfolge von Werken ist aber möglich. Andere Kriterien zur Akzeptanz im Publikum sind nicht vorhersehbar.

Der Erfolg eines Programms ist also nicht von »schwerer Kost« oder »leichter Muse« abhängig, sondern in erster Linie davon, wie diese dargeboten werden.

Absolut. Die Weichen werden neu gestellt, wenn der erste Ton erklingt. Hier wird alles, was vorher an Diskussionen stattgefunden hat, vollkommen irrelevant. Jetzt muss man sich darauf einlassen, was auf der Bühne passiert, was wir hören, was wir erleben. Alles andere – was im Programmheft steht, was nicht dort steht – ist von keinerlei Bedeutung mehr. Stellen Sie sich vor, wir wären in ein Johann-Strauss-Konzert gegangen und würden uns nun von einem unbekanntem, zeitgenössischen Komponisten überraschen lassen. Es mag sein, dass wir das trotz des anfänglichen Schocks irgendwie hinbekommen – wenn Orchester und Dirigent ihre Sache gut machen. Wenn nicht, haben wir keine Chance. Solch eine radikale Konfrontation wird sicherlich nicht oft vorkommen, aber die Erziehung des Konzertpublikums kann durchaus stattfinden, wenn der Dirigent es schafft, den Zuhörern dieses Vertrauen in seine Programmarbeit abzugewinnen. Dann ist es dem Publikum schon fast egal, was auf dem Programm steht. Dafür aber braucht es Mut und Erfahrung seitens des Dirigenten und Gelassenheit der Konzertveranstalter. ■

SCHWER UND LEICHT

ÜBER ZWEI MUSIKALISCHE KATEGORIEN

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

HIER: MUSIK ZUR ERBAUUNG. DORT: MUSIK ZUR UNTERHALTUNG. HIER: MUSSE, VERSENKUNG, KUNSTSINN. DORT: TANZ, VERGNÜGEN, ZERSTREUUNG. HINTER DER UNTERSCHIEDUNG VON »GEHOBENER« UND »NIEDRIGER« MUSIK STECKT DER JAHRTAUSENDEALTE WIDERSPRUCH DER KLASSENGESELLSCHAFT.



Das gab es immer schon: eine Musik, die komplexer und »schwerer« ist, und eine Musik, die einfacher und »leichter« ist. Es gibt ja auch die Haute Cuisine einerseits – und andererseits die Hausmannskost. Oder formelle Abendkleidung einerseits – und andererseits legeren Freizeitlook. Womit man sich wohler fühlt, ist heute einfach eine Frage des Geschmacks oder des Anlasses. Was die Musik betrifft, lässt sich nur so viel sagen: Komplexere Musik ist eben komplexer, einfachere Musik ist einfacher – das ist noch keine Wertung. Beide entsprechen verschiedenen Bedürfnissen. Beide haben ihre Berechtigung. Beide beeinflussen einander gegenseitig. Beide gehen stufenlos ineinander über.

Selbst der Philosoph und Musiksoziologe Theodor W. Adorno, ein ausgesprochener Verächter der »Leichten Musik«, musste zugeben, dass es »auch heute noch gute schlechte Musik neben all der schlechten guten« gibt: »Die Sphären lassen nur vom Extrem, nicht von den Übergängen her sich abgrenzen.«

EIN KLASSENMODELL

Schon bei den antiken Griechen bemühten sich die Reichen, Mächtigen und Gebildeten, zwischen zwei Klassen von Musik zu unterscheiden. Ihre eigene Musik, das war für sie die »erhabene«, die feierliche, die sittliche, die Musik des Lichts, der Ver-

nunft, der Klarheit – die apollinische Musik. Die Musik der anderen, das war dagegen die niedrige Musik, die Musik der Säufer, Tänzer und Huren, die Musik der Orgien, der Rauschzustände und wilden Rituale – die dionysische Musik. Der Dionysos-Kult kam aus dem Osten, aus den kleinasiatischen Kolonien – er hatte den Ruch des Barbarischen, Bäuerlichen, Primitiven an sich. Die klassischen Philosophen – die selbsternannten Kulturwächter des griechischen Stammlandes – lehnten alles Dionysische ab, die Musik, die Instrumente, die Tonarten. In der homerisch-griechischen Welt, so schreibt Friedrich Nietzsche, erregte »die dionysische Musik Schrecken und Grausen«.

Foto: BillionPhotos / fotolia.de

Auch später im christlichen Europa bestand der soziale Gegensatz zwischen den Reichen und Gebildeten und all den »anderen«. Die offizielle Musikpflege war Sache der Kirche, der Fürsten, der Obrigkeiten. Komponisten und Ensembles blieben vom Wohlwollen der Mächtigen abhängig, Zünfte regelten die musikalische Ausbildung, das Trompetespielen war ein höfisches Privileg. Aber natürlich besaßen die unteren Stände auch ihre Musik – die Musik der Bierfiedler und Spielleute, die Wirtshaus- und Tanzmusik. Diese Musik entsprach anderen Bedürfnissen, sie gehörte in die Welt der einfachen, lauten Vergnügungen und wurde nicht niedergeschrieben oder überliefert. Zwei Musik- und Lebenswelten existierten weitgehend getrennt voneinander – die höfische und kirchliche einerseits, die bäuerliche und städtische andererseits.

DIE BÜRGERLICHE REVOLUTION

Mit dem Niedergang der Adelherrschaft im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts entstand eine neue Situation. Das Bürgertum übernahm nach und nach die Organisation des Musiklebens, die Musikerzünfte wurden abgeschafft (zum Beispiel in Österreich 1782), und die Musik der unteren Stände kam endlich zu ihrem Recht. Ein erstes Indiz dafür war die Walzer- und Drehermode, die ab 1770 die bürgerlichen und dann auch die adligen Kreise erfasste. Das »Deutschtanzen« zu den Bauernländlern machte plötzlich ein anderes musikalisches Bedürfnis bewusst: das Bedürfnis der einfachen Leute nach Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik. Mancher Zeitzeuge empfand die aufkommende »Ekstase« durchaus als sittliche Bedrohung. Die »offizielle« Musik gehörte jetzt nicht mehr den Fachleuten und Genießern allein, sondern wandte sich an ein viel breiteres Publikum. »Vergiss das sogenannte Populäre nicht«, ermahnte Leopold Mozart 1780 seinen Sohn, »du weißt, es sind 100 Unwissende gegen zehn wahre Kenner.«

Die Walzermode war nur der Anfang. In der bürgerlichen Gesellschaft trafen die »hohe« und die »niedere« Musik, die bis dahin durch soziale Schranken weitgehend getrennt waren, unvermittelt aufeinander. Mit der Einführung der Lithografie (1796) wurde der Notendruck so einfach und erschwinglich, dass nun auch Populäres und Volkstümliches in Notenheften verbreitet wurde. Man begann, jegliche Art von Musikstücken für Kur- und Kaffeehausmusiker zu arrangieren, was zu einer Lawine an No-

tendruckten führte. 1835 hieß es in der »Neuen Zeitschrift für Musik«: »Die Masse steht bis an den Kopf in Noten.« Befreit von den alten Zunftzwängen explodierte die Zahl der Musikkapellen. Auch bei privaten Landpartien trug man immer Gitarre, Zither oder Akkordeon mit sich. Die Laienchor-Bewegung führte 1827 zum ersten deutschen Sängerefest.

DIE KLAVIERWUT

Ein besonderer Fall war das Hammerklavier. Es eroberte damals alle Bürgerhäuser und sorgte für eine wahre »Musizierwut«. Der Komponist F. A. Kanne schrieb 1818: »In jener goldenen Periode, wo Mozarts und Haydns Sonaten von dem gefühlvollen Musikpublikum mit Liebe empfangen und gespielt wurden, war die Musik eine Beschäftigung der Gebildeten [...]. In unserer Zeit, wo die Musik mit den Fortepianos in alle Zimmer und Stände gedrungen ist, weil der Luxus dieselben nun für etwas Nötigeres ansieht als einen Wäschekasten oder Spinnrad oder Nähtisch oder Schlüsselbrett, weil es also eines der vorzüglichsten Stücke des Meublements geworden ist – in unsern Zeiten ist es anders, wenn auch nicht besser [...]. Der Nachahmungstrieb [...] hat in den niedern Ständen binnen der letzten 20 Jahre eine ordentliche Musikomanie erregt.« Und diese Klavierwut war von Dauer, denn 25 Jahre später schrieb Heinrich Heine: »Pianoforte heißt das Martyrinstrument [...]. Diese ewige Klavierspielerei ist nicht mehr zu ertragen! [...] Dieses Fortepiano tötet all unser Denken und Fühlen, und wir werden dumm, abgestumpft, blödsinnig.«

Um das Jahr 1840 kamen Begriffe wie »Salonmusik« und »Unterhaltungsmusik« auf. Klavierspielen war Alltag – besonders für höhere Bürgertöchter –, das Salonpiano ein Teil des gesellschaftlichen Lebens. Es entstand eine neue Qualität musikalischer Produktion, die man Amüsierstücke nannte. Der Musikwissenschaftler Peter Wicke führt die Komposition »La Prière d'une Vierge« (1852) als eklatantes Beispiel an. Dieses romantische Klavierstück der damals 18-jährigen Thekla Bardzewska-Baranowska klingt wie eine naive Imitation (oder Parodie) der Klavierromantik – betont sinnlich, übertrieben gefühlvoll, kitschig schlicht. Das Stück begeisterte aber das große Publikum und wurde im Original und in unzähligen Arrangements millionenfach gedruckt. Es gab offenbar ein weit verbreitetes neuartiges Kunstempfinden – ein Bedürfnis nach leichter, unterhaltender

Musik. Mit der fortschreitenden Industrialisierung und Verstädterung kamen Tanzvergnügen und Volksparks. Den Salonklavieren und Opernmelodien folgten die Operetten, die Musikautomaten, die Grammofone und Radios. Die leichte Muse war geboren.

DIE KLUFT

Und wie reagierte die »seriöse« Musikwelt? Anstatt auf das Unterhaltungsbedürfnis der Massen zuzugehen, suchte sie ihre Identität in der Distanz. Binnen weniger Jahrzehnte entfremdete sich die »hehre Tonkunst« der Konzertsäle vom breiteren Publikum und wurde zur »Kunst-Religion«. Um nur ja nicht in den Verdacht des »Leichten« und »Unterhaltenden« zu kommen, haben die Komponisten des 20. Jahrhunderts mit Nachdruck den Avantgardismus gepflegt. Kein Leopold Mozart war da, der ihnen zugerufen hätte: »Vergesst das sogenannte Populäre nicht!« Der Musiktheoretiker Heinz-Klaus Metzger schrieb 1955: »Dass zwischen der fortgeschrittensten Kunst und dem Publikum eine Kluft besteht, ist kein Geheimnis.« Und selbst Theodor W. Adorno, der große Streiter für die Avantgarde, ahnte, dass der Kunstmusik die völlige Abkehr vom Populären und Vergnüglichen nicht gut getan hat. »In der leichten [Musik]«, schreibt er, »findet eine Qualität ihr Refugium, die in der oberen verloren ging, aber ihr einmal wesentlich war, und für deren Verlust sie vielleicht zu zahlen hat.«

Bezeichnend für die Abkehr vom Populären war um 1900 die Einführung des halboffiziellen Gegensatzpaars »Ernst Musik« und »Unterhaltungsmusik«. Bei der Gründung der ersten deutschen Verwertungsgesellschaft für musikalische Aufführungen (1903) hat der Komponist Richard Strauss diese Kategorien »E« und »U« (oder »L«) durchgesetzt, die die GEMA und teilweise auch der Rundfunk bis heute verwenden. Werke der Kategorie »E« werden von der GEMA (finanziell) höher eingestuft, da sie (vermutlich) seltener aufgeführt werden. Die Verwertungsgesellschaft schlüpft hier praktisch in die mäzenatische Rolle, die der kunstbeflissene Adlige im 18. Jahrhundert innehatte. Allerdings kennt selbst die GEMA unendlich viele Abstufungen zwischen »E« und »U«. Werkausschüsse entscheiden bei einzelnen Musikstücken über ihren individuellen Grad an »künstlerischer Bedeutung«. Ein kompliziertes Wertungssystem reicht in der »U«-Kategorie von 12 Punkten bis 2400 Punkte. ■

»Die Schurken« wurden für ihr Programm
»Unterwegs nach Umbidu« 2015 mit
dem Junge-Ohren-Preis ausgezeichnet.



MUSIK, DIE BEGEISTERT

STEFAN DÜNSER ÜBER GUTE KINDERKONZERTE

VON CORNELIA HÄRTL

UM KINDER FÜR MUSIK BEGEISTERN ZU KÖNNEN, MUSS MAN IHNEN DIE MUSIK IRGENDWIE VERMITTELN – UND ZWAR AM BESTEN LIVE, IN EINEM KINDERKONZERT. ABER WIE GESTALTET MAN EIN GUTES KINDERKONZERT? WELCHE MUSIK SPIELT MAN UND WAS GIBT ES SONST ZU BEACHTEN? CLARINO SPRACH MIT STEFAN DÜNSER, EINEM ECHTEN EXPERTEN AUF DIESEM GEBIET.

Als Mitglied eines Sinfonieorchesters, in dem Musikvermittlung einen hohen Stellenwert hatte, kam Stefan Dünser schon früh in Kontakt mit dem Thema Kinderkonzerte. Und zwar so, wie solche Konzerte vor 20 bis 30 Jahren eben aussahen: moderierte Konzerte, bei denen der Dirigent den Kindern die Musik zu erklären versuchte. »Das war für mich die ultimative Anregung, auch so etwas zu machen, allerdings auf eine ganz andere Art und Weise!«, erinnert er sich lachend. »Ich habe gemerkt, dass diese ganzen Informationen den Kindern gar nicht helfen, Musik zu verstehen und zu genießen. Aber ich kann meine Gefühle beim Spielen auf die Kinder übertragen. Wenn ich Musik spiele, die ich liebe und die mir unter den Fingernägeln

brennt, überträgt sich diese Lust zuzuhören und aktiv dabei zu sein auf die Kinder – und auch auf Jugendliche und Erwachsene.«

Und so wählte er einen ganz anderen Weg der Musikvermittlung, weit weg von irgendeiner Fingerzeig-Pädagogik. Er gründete dafür das Ensemble »Die Schurken«. Alle, die in diesem Ensemble dabei sind, seien richtige Persönlichkeiten: »Wenn die auf der Bühne sind und die Kinder anschauen, dann passiert etwas. Und das braucht schon speziell ausgebildete Leute, die das können.« Dünser ist außerdem im »Sonus Brass Ensemble« aktiv. Auch hier macht Musikvermittlung etwa 50 Prozent der Arbeit aus.

Foto: Anja Köhler, Sonus Brass

Im Interview sprachen wir mit ihm über seine Arbeit in den beiden Ensembles und ließen uns einmal ganz praktisch erklären, wie man ein gutes Kinderkonzert gestalten und durchführen sollte.

Was ist das Ziel bei einem Kinderkonzert?

Es ist mein Job als Musikvermittler, beim Publikum etwas auszulösen. Und wenn das passiert, muss ich die Musik nicht mehr erklären. Wenn wir Musik hören, dann geschieht etwas mit uns. Musik ist an und für sich komplett gefühllos, sie kann aber durchaus Gefühle in uns auslösen – das hat schon Johann Sebastian Bach gesagt. Das, was die Musik mit uns macht, spiegle ich als Musiker. Und das, was ich spiegle, spiegelt auch das Publikum wider. Deshalb ist es so wichtig, als Musiker authentisch zu sein. Es ist immer die Rede davon, das Publikum zu berühren. Und das tun wir tatsächlich – physisch bzw. akustisch: Der Ton, der aus unserem Instrument herauskommt, gelangt ja schließlich ins Ohr des Publikums. Und wenn diese Harmonien wirklich intensiv sind und noch eine andere Energie mitbringen – wenn man es prosaisch ausdrücken möchte: eine Herzensenergie – dann erzeugt das auch etwas beim Publikum.

Unterscheidet sich ein Kinderkonzert denn dann überhaupt von einem normalen Konzert?

Ganz wesentlich. Unsere Konzerte sind inszenierte Konzerte. Wir spielen den Kindern nicht einfach Musik vor, wir verpacken die Musik in ein Konzept. Manchmal ist das ein Theaterstück, manchmal eine Geschichte – die Geschichten sind allerdings nie so intensiv wie ein Film oder ein Theaterstück. Es sind nur ein paar Ideen. Zum Beispiel treffen bei den »Blecharbeitern« von Sonus Brass fünf Arbeitslose aufeinander. Das ist ein starkes Bild, das bei den Kindern eine Erwartungshaltung erzeugt. Und in diese Erwartungshaltung spielen wir hinein. Man könnte das auch als Musiktheater bezeichnen, aber der Fokus liegt nicht auf Theater, sondern auf Musik. Wir wollen den Kindern gewisse Musikstücke vermitteln und verpacken diese darum in ein theatrales Konzept. Das Ergebnis ist immer musikalischer Natur. Die fünf Arbeitslosen gründen beispielsweise eine Band oder bei »Kommissarin Flunke« wird ein komplizierter Musikkrimi gelöst.

Wie wichtig ist der Inhalt dieser Geschichte denn dann eigentlich?

Der ist eigentlich gar nicht wichtig. Wichtig ist das Gesamtkonzept, also das Bild und das Interesse der Kinder daran. Mein Tipp ist, ein Bild zu erschaffen und dieses Bild mit verschiedenen Farben zu bestücken. Die Farben sind die Instrumente beziehungsweise die Musikstücke. So kann man ziemlich schnell ein schönes Konzert machen und das Publikum in einen musikalischen Bann ziehen.

Wie sieht eure Herangehensweise denn konkret aus, wenn ihr euch ein neues Programm überlegt?

Das ist nicht immer gleich. Meistens steht zuerst die Musik fest, die wir den Kindern vorspielen möchten. Und dann suchen wir ein geeignetes Bild, mit dem wir das unterstützen können. Es kann aber auch sein, dass es genau andersherum ist. Beim neuen Projekt von Sonus Brass, der »Verblecherbande«, hatten wir zuerst ein Bild, das wir dann später mit Musik bestückt haben. Wenn man so einen spannenden Titel hat, ist es relativ leicht, daraus ein gutes Konzert zu machen. Ohne guten Titel ist das schwierig.

Wonach wählst du die Musik aus, die ihr in euren Kinderkonzerten spielt?

Das ist Musik, die ich den Kindern gerne vorspielen möchte. Musik, die mich fasziniert und begeistert. Die hat thematisch oft gar nichts mit dem Bild oder der Geschichte zu tun. Jedes Musikstück hat einen gewissen Ausdruck oder eine musikalische Information und diese Information muss dann einfach an der richtigen Stelle plat-

ziert werden. Die Musik wird also zielgenau ausgesucht. Teilweise werden die Musikstücke auch auseinandergenommen und nur Teile davon verarbeitet. Stücke, die über drei Minuten dauern, sind bei Kinderkonzerten nämlich auch schwierig.

Bei den »Blecharbeitern« hatten wir beispielsweise zehn Sätze: Die Blecharbeiter sind arbeitslos – sie sind verzweifelt – sie beginnen zu streiten – dann haben einige der Blecharbeiter Ideen, was man machen könnte – sie streiten – sie einigen sich – sie haben eine Band. Diese Sätze werden mit verschiedenen, charakterlich passenden Musikstücken bestückt und dann ergibt sich alles Weitere.

Worin unterscheiden sich das »Sonus Brass Ensemble« und »Die Schurken«?

Die Musik ist sehr unterschiedlich. Ein Blechbläser-Ensemble wie »Sonus Brass« sollte auch die Musik vermitteln, die für Blechbläser geschrieben wurde – und keine Arrangements. Wenn wir Musik vermitteln, dann Originalmusik. Hier bleiben wir einfach den Instrumenten treu. Das ist auch sehr wichtig, man sollte immer authentisch bleiben. Wenn wir alles arrangieren, wie wir wollen, dann geht etwas ganz Wesentliches verloren: nämlich das Herz der Instrumentengruppe. Das darf man nicht außer Acht lassen. Es gibt so viel schöne Originalmusik, man muss ja gar nicht unbedingt alte Musik spielen. Der geschichtliche Hintergrund ist den Kindern sowieso völlig egal. Das Entscheidende ist, was die Musik erzählt. Man sollte den Kindern keine geschichtlichen Abrisse vermitteln, sondern Ausdruck, was die Musik mit uns macht.



Bei den »Schurken« ist es ganz anders, da müssen wir die Musik arrangieren, weil es für diese Besetzung (Trompete, Klarinette, Akkordeon, Kontrabass) keine Stücke gibt.

Welche Ausbildung habt ihr denn?

Wir sind alle ausgebildete Pädagogen und Profimusiker. Ein gutes Kinderkonzert können aber auch Amateure machen. Wenn man als Blaskapelle ein Kinderkonzert plant, würde ich vielleicht schon auf die Musiklehrer zugehen und fragen, ob sie das machen wollen, zusätzlich würde ich aber auch gute Musiker aus der Kapelle einbeziehen. Natürlich ist es wichtig, dass man gute Musiker hat. Wichtig ist aber auch, dass es sich um bestimmte Typen handelt, da darf keine fade Nuss auf der Bühne stehen. Man muss denjenigen gern zuhören und zusehen, und dazu muss man eine starke, sympathische und mitreißende Persönlichkeit haben.

Was muss man also beachten, wenn man selbst ein Kinderkonzert ausrichten möchte?

(lacht) Da könnte ich jetzt stundenlang referieren. Das lässt sich so schnell nicht beantworten, sonst gäbe es ja auch viel mehr gute Kinderkonzerte. Ich würde mich als erstes in einer Gruppe zusammensetzen und Ideen für Bilder entwickeln, also zum Beispiel »Nachts im Museum«, »Lustiger Wandertag«, »Schwimmbadbesuch« oder »Die Verbrecherbande«. Märchen zu vertonen ist auch immer ganz spannend. Die

Kinder haben dazu meistens schon ein Bild und das ist immer hilfreich.

Man braucht einen lustigen Arbeitstitel und an diesen heftet man dann ein paar Ideen, sodass man auf etwa zehn Sätze kommt. Hat man einen guten Ablauf, beginnt man, diese zehn Sätze mit Musik zu füllen. Und dabei ergeben sich ganz nebenbei noch viele weitere Ideen, beispielsweise was man anziehen könnte, welches Kostüm dazu passt, wie der zeitliche Ablauf ist, welches Musikstück kommt zuerst, an welcher Stelle passen eher ruhige Musikstücke, an welcher eher nervöse, an welcher Stelle eher kämpferische und an welcher Stelle eher versöhnliche Musikstücke... Und so bekommt man einen musikdramaturgischen Ablauf, der für die Kinder ganz spannend ist.

Am wichtigsten wäre es eigentlich, selbst auf gute Kinderkonzerte zu gehen. Da lernt man am meisten. Man muss selbst erleben, was da im Konzertsaal passiert.

Ist es wichtig, die Kinder aktiv miteinzu-beziehen?

Es gibt mehrere Arten, solche Konzerte zu gestalten. Einmal interaktiv, also Publikum und Musiker agieren miteinander, man kann den Kindern aber auch einfach nur vorspielen. Ich würde eine Mischung empfehlen. Wenn man zu viel mit den Kindern macht, dann können sie nicht mehr zuhören, wenn man gar nichts macht, kann es passieren, dass sie wegdriften. Darum ist es wahrscheinlich ganz gut, eine Mischung zu machen, zwei kleine Stellen sollte man vielleicht haben, wo die Kinder etwas zu tun haben, damit der Geist wach bleibt. Interaktiv ist gut, aber nicht zu viel und nicht zu wenig.

Welchen zeitlichen Rahmen sollte so ein Kinderkonzert denn haben?

So ein Konzert dauert bei uns in der Regel 45 bis 50 Minuten. Alles was länger dauert, wird für die Kinder schwierig. Wenn man nicht ganz so viel Programm hat, sind auch 35 Minuten eine gute Länge. Ich würde sagen 35 bis 45 Minuten sind ideal. Außerdem muss man wissen, dass nach 25 Minuten ein Konzentrationsabfall kommt, da muss dann also irgendetwas passieren. Das kennt man ja auch aus allen Hollywood-Filmen: In der 22. Minute passiert immer etwas. Es empfiehlt sich deshalb, an dieser Stelle etwas Interaktives zu machen. In den letzten drei bis vier Minuten sollte dann alles heiter sein, sodass die Kinder fröhlich nach Hause gehen.

Was muss man den bei den verschiedenen Altersgruppen beachten?

Es ist enorm wichtig, die Gruppe genau zu kennen. Die einfachste Gruppe sind Kindergartenkinder, auch in der Grundschule ist es noch ganz leicht, ab zwölf Jahren wird es dann so langsam schwierig. Da muss man eigentlich wirklich ein Profi sein, wenn man diese Gruppe erreichen will. Man sollte dann auch nichts Interaktives mehr machen, die wollen das nicht und machen auch nicht mehr mit. Die schwierigste Gruppe sind die 13- bis 14-Jährigen, die machen einen auf der Bühne wirklich fertig, wenn man nicht super ist. Wir haben da schon Sachen erlebt... Also gerade in der Anfangszeit. Wenn man so 10- bis 14-Jährige in gewissen Gegenden hat und auch nur einen falschen Satz sagt, die pfeifen dich aus.

Wenn man also Kinderkonzerte macht, um Schüler zu werben, dann würde ich mich auf die Sechs- bis Zehnjährigen konzentrieren. Die sind am einfachsten zu begeistern.

Gibt es typische Fehler, die man auf jeden Fall vermeiden sollte?

Kinder loben geht überhaupt nicht. Und man sollte nie eine direkte Frage stellen, Daten abfragen oder einzelne Kinder ansprechen. Was man natürlich auf keinen Fall machen darf: den Kindern schlechte Musik vorspielen. Erwachsene merken das oft nicht, aber Kinder merken das sofort. Also nur wirklich gute Musiker einsetzen. Was auch gar nicht geht, ist ein schlechter Moderator: einer, der gefällig daherredet und das Publikum mit langweiligen Daten abspeist. Und er darf auf keinen Fall ein cooles Gehabe aufsetzen, um den Kindern zu gefallen. Ein Erwachsener sollte sich auch wie ein Erwachsener verhalten. Man darf sich nie verstellen. Ein Satz wie »Hallo Kinder, schön, dass ihr da seid!« – das ist ein schlimmer Fehler, durch den man das Publikum schnell verlieren kann. Einfach ganz normal und natürlich »Hallo« sagen. Ich würde bei einem Kinderkonzert auch nie in Tracht kommen. Kinder, die das nicht kennen, werden so vor den Kopf gestoßen. Das alles sind Erfahrungswerte aus etwa 1500 Kinderkonzerten. Wenn man so ein Konzert mit Freude, Neugier und Liebe zu den Kindern angeht, kann es zu den schönsten und motivierendsten Erfahrungen werden, die man in einem Musikantenleben machen kann!

www.dieschurken.at
www.sonusbassensembel.at

»BUCH-TIPP

»Hörräume öffnen – Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder« (Herausgeber: Ernst Klaus Schneider, Barbara Stiller, Constanze Wimmer, 2011, ConBrio, 34,90 Euro)

Das Praxisfeld Musikvermittlung hat sich in den vergangenen Jahren stark erweitert und in verschiedene Bereiche ausdifferenziert. Auf Konzerte für Kinder bezogen geht der vorliegende Band auf Grundfragen der Musikvermittlung ein und gibt Anregungen für die inhaltliche Gestaltung von Konzerten sowie für deren organisatorische Abwicklung.

www.conbrio.de



ANTONIN DVOŘÁK FÜR BLÄSER

REPertoire-ANREGUNGEN FÜR EIN JUBILÄUMSKONZERT

» Was ist die größte
Gemeinsamkeit von
(Amateur-)Bläsern
und Vampiren?
Die Abneigung gegen
Kreuze. «

VON JOACHIM BUCH

AM 8. SEPTEMBER JÄHRT SICH DER GEBURTSTAG DES TSCHECHISCHEN KOMPONISTEN ANTONÍN DVOŘÁK ZUM 175. MAL. BEKANNT WURDE ER VOR ALLEM DURCH SEINE IN DEN USA ENTSTANDENE 9. SINFONIE MIT DEM UNTERTITEL »AUS DER NEUEN WELT« UND DEN ZWEITEILIGEN ZYKLUS »SLAWISCHE TÄNZE«. DA DVOŘÁKS MUSIK AUCH JENSEITS VON JUBILÄEN FESTER BESTANDTEIL IN DEN KONZERTPROGRAMMEN IST, SEI HIER EIN BLICK AUF EINIGE BLASORCHESTER-TRANSKRIPTIONEN GEWORFEN. AUCH SEIN BERÜHMTESTES ORIGINALWERK FÜR BLÄSER, DIE SERENADE D-MOLL OP. 44, SOLL NICHT UNERWÄHNT BLEIBEN.

Sucht man in der Datenbank des Vereins für Musikinformation (www.notendatenbank.net), dann erhält man bei der Eingabe »Antonín Dvořák« nahezu 1000 Einträge. Reduziert man diese auf Transkriptionen für Blasorchester, dann bleiben immer noch an die 200 Datensätze übrig. Diese wären dann noch zu unterteilen in Bearbeitungen, deren Notentext 1:1 dem Original entspricht, und in solche, bei denen – oft potpourri-artig – nur einzelne Themen aneinandergereiht werden.

Man kann Meinungen nachvollziehen, die solche Werkauszüge als »Verstümmelungen« bezeichnen. Sinnvoll wäre es auf alle Fälle, wenn der Dirigent des Jugendorchesters (oder der Lehrer als Leiter der Bläserklasse) die Musiker in einem zweiten Schritt auch mit dem Original bekannt machen. Dann ist damit auch ein Schritt zur Aufhebung von Schwellenangst gegenüber der klassischen Musik getan. Eine 1:1-Transkription mag in vielen Fällen für diese Ensembles noch zu schwer sein, aber Fragen danach kann man getrost im Stil von Lehrer Bömmel aus dem Film »Die Feuerzangenbowle« beantworten: »Dat krije mer später.«

Bevor einige ausgewählte Bearbeitungen vorgestellt werden, sollte kurz auf das Tonartenproblem eingegangen und in diesem Zusammenhang ein alter Kalauer strapaziert werden. »Was ist die größte Gemeinsamkeit von (Amateur-)Bläsern und Vampiren? Die Abneigung gegen Kreuze.« Daher sind viele der im weiteren Verlauf erwähnten Bearbeitungen nicht in der Originaltonart gesetzt. Bei dieser Art von vorausseilendem Gehorsam übersieht man jedoch, dass die Komponisten immer wieder auch in recht entfernte Tonarten moduliert haben und die Stücke somit nicht von vornherein frei von Kreuztonarten sind.

Wer ein Dvořák-Konzert mit einer Ouvertüre beginnen will, mag als Spitzenorchester auf die »Carneval«-Ouvertüre zurückgreifen. Hier gibt es zwei Bearbeitungen: einmal von José Schyns (Baton Music; und wie alle Publikationen dieses Verlags in der Originaltonart G-Dur) und dann von Jan Riepens (Beriato; B-Dur, was vor allem die Flöten in sehr extreme Lagen treibt). Sollte diese Ouvertüre zu schwer sein – was für sehr viele Orchester wahrscheinlich zutreffen dürfte –, kann man den »Festlichen



Marsch« (Bearbeitung: Walter Tuschla, Musikverlag Rundel) auswählen. Er ist mehr als Potpourri-Ouvertüre denn als Marsch angelegt. Die Bearbeitung hält sich mit Ausnahme der Tonart (B-Dur statt dem originalen C-Dur) ganz ans Original.

Zu den am meisten bearbeiteten Werken Dvořáks gehören die »Humoreske« op. 101/7, auch in gesungener Form bekannt unter anderem als »Eine kleine Frühlingsweise« von den Comedian Harmonists. Die gängigsten Bläserchester-Fassungen in Mitteleuropa dürften die Bearbeitungen von Gerhard Baumann (Concert Music), Willy Hautvast (Mansarda Sintra) und Josef Jiskra (Carpe Diem) sein. Baumann und Hautvast haben das Stück eine kleine Terz nach unten transponiert (von Ges-Dur/fis-Moll nach Es-Dur/es-Moll). Wahrscheinlich wollte man bei der weitgehenden Oktavierung der Klarinetten in den Flöten zu extreme Lagen vermeiden. Jiskra setzt das Stück nach As-Dur und verzichtet auf die Oktavierungen in den Flöten, die zusammen mit den Oboen in recht angenehmer Lage beginnen.

Ähnlich berühmt wie die »Ungarischen Tänze« von Brahms sind Dvořáks »Slawische Tänze«, geschrieben auf Grundlage der Rhythmen verschiedener Volkstänze. Sie erschienen in zwei Sammlungen zu jeweils acht Nummern unter den Opuszahlen 46 und 72. Fast alle davon wurden auch für Bläserchester instrumentiert, von manchen existieren sechs bis sieben Versionen. Recht populär in Deutschland sind die Aus-

gaben des Rundel-Verlags geworden, die vor allem in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts erschienen sind. Jindřich Brejšek bearbeitete den Tanz Nr. 1 und setzte das Stück von C-Dur/A-Dur nach B-Dur/G-Dur. Eine musikalisch eher langsame Nummer ist der 4. Tanz (eine Sousedska mit der Vortragsbezeichnung »Tempo di Menuetto«), der in einer Bearbeitung von Siegmund Goldhammer vorliegt, der die Originaltonart F-Dur beibehalten hat. Hervorzuheben wäre in diesem Zusammenhang noch der Tanz Nr. 8, wie die Nr. 1 ein schneller Furiant. Vladimír Studnička zeichnet bei der Rundel-Ausgabe als Bearbeiter.

Bevor es zu Dvořáks Hauptwerk, der 9. Sinfonie »Aus der Neuen Welt«, geht, sei kurz auf eine Originalkomposition für Bläserensemble hingewiesen, die auch in einem Bläserchesterkonzert für klangliche Abwechslung sorgen kann: die Serenade d-Moll op. 44, instrumentiert für je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotte, Kontrafagott ad lib., drei Hörner, Violoncello und Kontrabass. Sie entstand im Rahmen der »Renaissance« der Bläserserenaden von Haydn und Mozart, und auch Dvořák bezieht sich immer wieder auf diese großen Vorbilder. Musikalisch hat Dvořáks viersätziges Serenade sehr viel Unterschiedliches zu bieten. Neben stilisierter böhmischer Dorfmusik – auch mit den in den »Slawischen Tänzen« benutzten Rhythmen von Sousedska und Furiant – hört man auch archaisch-herbe Klänge und romantisch-träumerische Töne.

Die Sinfonie »Aus der Neuen Welt« dürfte wohl zu den »Top Ten« aller jemals komponierten Sinfonien zählen. Transkriptionen der gesamten Sinfonie gibt es nur wenige: Neben der Version von Mark Hindsley aus den USA sind dies zwei Ausgaben niederländischer Verlage. Albert Meijns transkribierte das Werk in den 50er Jahren für den Molenaar-Verlag, wählte dabei für jeden Satz eigene Tonarten, ohne das Verhältnis der Tonarten zueinander im Original zu berücksichtigen:

Sinfonie »Aus der Neuen Welt«	Dvořák (Original)	Meijns (Transkription)
1. Adagio / Allegro	e-Moll	d-Moll
2. Largo	Des-Dur	B-Dur
3. Scherzo	e-Moll	c-Moll
4. Allegro con fuoco	e-Moll	d-Moll

Bei Baton Music erschien nach der Jahrtausendwende eine Transkription von Marc Koninkx. Sowohl Molenaar als auch Baton verkaufen die Sätze der Sinfonie in Einzelausgaben, wohl wissend, dass die wenigsten Bläserchester sich an die Einstudierung der ganzen Sinfonie machen. Ausgaben einzelner Sätze der Sinfonie sind auf dem Markt ebenso vorhanden wie verkürzte Versionen, die kaum mehr als das Hauptthema des jeweiligen Satzes umfassen. Am häufigsten vertreten ist hier der langsame Satz, unter anderem bei Rundel in der kompletten Version, arrangiert von Vladimír Studnička, aber oft auch Ausgaben, die kaum mehr als das Einleitungsthema umfassen. Aufgrund seiner harmonischen Vielfalt ist es in solchen Zusammenhängen aber auch als Intonationsübung bestens geeignet.

Ob man neben der Bläserklassen-Probe im herkömmlichen Frontalunterricht dann noch darauf eingeht, was an der Sinfonie »amerikanisch« und was doch »nur« böhmisch ist – wie es Leonard Bernstein in seinen legendären TV-Gesprächskonzerten vorführte –, bleibt dem Lehrer überlassen. ■

Titelseite von Dvořáks 9. Sinfonie »Aus der Neuen Welt«



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

