# WAS IST DAS BLASORCHESTER? UND WER ENTSCHEIDET

*Das Tokyo Kosei Wind Orchestra*

VON LEON J. BLY

MAN KÖNNTE ANNEHMEN, DASS JEDER, DER CLARINO LIEST, WEISS, WAS EIN BLASORCHESTER IST. IN DER TAT ABER GIBT ES VIELE UNTERSCHIEDLICHE MEINUNGEN, WAS EIN BLASORCHESTER IST UND AUS WELCHEN INSTRUMENTEN ES BESTEHT. GIBT ES EINEN UNTERSCHIED ZWISCHEN EINEM BLASORCHESTER UND EINEM GROSSEN BLÄSERENSEMBLE, DAS DIE AMERIKANER »WIND ENSEMBLE« NENNEN? WELCHE INSTRUMENTE GEHÖREN IN EIN BLASORCHESTER? EIN KEYBOARD? EIN ELEKTROBASS? UND WIE WÄRE ES MIT EINER KLARINETTE IN AS, EINER BASS-TROMPETE ODER EINEM ALTHORN? WER ENTSCHEIDET UND WIE?

# DAS?

Foto: Klaus Härtel

Theoretisch gibt es einen Unterschied zwischen einem Blasorchester und einem großen Bläserensemble, da ein Blasorchester normalerweise chorisch besetzt sein sollte und ein Bläserensemble nur jeweils einen Spieler pro Stimme hat. Leider verwendeten Komponisten und Dirigenten die Bezeichnungen nicht immer so genau. Joaquin Rodrigo komponierte sein »Adagio« für Blasorchester und meinte damit die Bläser und Schlagzeuger eines Sinfonieorchesters, das heißt drei Flöten, drei Oboen, drei Klarinetten, zwei Fagotte, drei Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen Tuba, Pauken und zwei Schlagzeuger.

Andere Komponisten wie Eduardo Mata, Eugène Bozza und Colin McPhee schrieben Werke für ein Blasorchester ähnlicher Besetzungen. Komponisten wie Richard Rodney Bennett, Nicholas Maw und Martin Q. Larsson komponierten Werke für größere Blasorchester – Larssons »tusen år på tusen sekunder« hat 38 Stimmen – und erwarteten, dass die Kompositionen mit einem Spieler pro Stimme aufgeführt werden. Andererseits komponierten einige Komponisten, unter anderem Warren Benson, Michael H. Weinstein, Walter Hartley und David Maslanka Werke für großes Bläserensemble und wünschten, dass einige Stimmen verdoppelt würden. In den Partituren zu Michael Daughertys Bläserensemblewerken »Desi« und »Bizarro« schreibt der Komponist, dass der Dirigent die Stimmen verdoppeln darf.

Dirigenten helfen der Situation auch nicht. Selbst Frederick Fennell, Gründer des Eastman Wind Ensembles, verdoppelte grundsätzlich die Klarinetten- und Tubenstimmen und oft die Flötenstimmen. Einige Dirigenten an den Universitäten und High Schools in den USA nennen ihre Premierblasorchester heute Wind Ensemble, obgleich sie mehrere Stimmen verdoppeln. Auf der anderen Seite spielte Timothy Reynish, Gründer des Royal Northern College of Music Wind Orchestra, alle Werke mit diesem Blasorchester ohne jegliche Verdoppelungen.

Selbst wenn klar ist, dass eine Komposition für chorisch besetze Blasorchester ist, ist es trotzdem oft nicht klar, ob alle oder nur einige Stimmen chorisch zu besetzen sind oder wie viele Spieler ein Komponist für eine Stimme haben möchte. Einige Komponisten lassen es unbeschränkt und geben wie Rolf Rudin oft eine Mindestbesetzung an. Bezüglich seiner »Salute to the Lone Wolves, Sinfonie für Großes Blasorchester, op. 69« schrieb Peter Jona Korn: »Mindestens zwei Kontrabässe. Mindestens jeweils zwei Tuben für erste und zweite Stimme. Alle anderen Blasinstrumente: Wo immer möglich, zwei oder mehr Spieler für jede Stimme.« Die Blasorchesterwerke von Alan Hovhaness sind auch für Multispieler auf allen Stimmen gedacht. Andere Komponisten schreiben eine genaue Besetzung. In der Partitur für »Morning Star« gibt David Maslanka die genaue Anzahl der Spieler an, die er für jede Stimme wünscht, wie auch Alfred Reed in der Partitur für »Festival Prelude«. Sie sind aber Ausnahmen. Normalerweise muss ein Dirigent schon nachforschen, wenn er herausfinden möchte, wie sich ein Komponist ein chorisch besetztes Blasorchester vorstellt, wobei die meisten Dirigenten sowieso nicht daran denken und die Werke einfach mit den vorhandenen Spielern aufführen.

## WELCHE INSTRUMENTE GEHÖREN DANN ALSO IN EIN BLASORCHESTER?

Der Tradition nach hat das moderne, chorisch besetzte Blasorchesterorchester seinen Ursprung in der Zeit der Französischen Revolution, obgleich Werke wie Händels »Feuerwerksmusik« schon im Barock für chorisch besetztes Blasorchester geschrieben wurden. Für die Freiluftfeierlichkeiten der Revolution schrieben Frankreichs führende Komponisten 70 Kompositionen allein für Blasorchester und 88 Kompositionen für Chor und Blasorchester, für das große Blasorchester der Garde Nationale mit fast 80 Spielern, einschließlich acht Flöten, vier Oboen, 20 Klarinetten, acht Fagotten, vier Trompeten, zwölf Hörner, drei Tenorposaunen, Bassposaune, zehn Serpente, Pauken und mehrere Schlagzeuger. Aber die Besetzung beinhaltet für keine von den Kompositionen all diese Instrumente, zum Beispiel für seine »Ouvertüre in F-Dur« benutzte Charles-Simon Catel nur zwei kleine Flöten, drei große Flöten I, drei große Flöten II, sieben Klarinetten I, sieben Klarinetten II, vier Fagotte I, vier Fagotte II, zwei Trompeten, drei Hörner I, drei Hörner II, drei Posaunen, vier Serpente und Pauken. Das Blasorchester der Garde Nationale spielte also mit einer flexiblen Besetzung, welches den Kompositionen und Aufführungssorten entsprach. Mit diesem Blasorchester war die Grundlage der Besetzung des modernen Blasorchesters schon da, aber eine große Vielfalt an Blasinstrumenten wurde im 19. Jahrhundert entwickelt, und Komponisten experimentierten mit allen. Ludwig Spohr besetzte das Posthorn in seinem »Notturno, op. 34« und Felix Mendelssohn Bartholdy ein *corno basso* in seiner »Ouvertüre, op. 24«. George Guest benutzte das Klappenhorn für einige seiner Märsche. Hector Berlioz verwendete Kornette und Ophicleiden in seiner »Symphonie funebre et triomphale, op. 15«. Richard Wagner setzte eine kleine As-Klarinette, Flügelhörner, Althörner, Tenorhörner und Baritone in seinen Huldigungsmarsch ein. Jakob Meyerbeer gebrauchte eine ganze Familie Saxhorns in seinen vier Fackeltänzen, Alessandro Vessella Sarrusophone in seinen Ouvertüren, und Camille Saint-Saëns Saxofone in »Orient et Occident, op. 25«.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts versuchten Kapellmeister und Musikverleger, die Besetzung des Blasorchesters zu standardisieren, aber sie haben die Situation nur komplizierter gemacht, da verschiedene Länder und Regionen ihre eigenen Besetzungen entwickelten. Blasorchester in Großbritannien und Nordamerika zum Beispiel benutzten Kornette und tiefe Klarinetten, wobei die Mitteleuropäer Flügelhörner und ein größeres Tenorhorn-Bariton-Register verwendeten. In den ehemaligen Donaumonarchieländern setzten die Blasorchester die As-Klarinette, das Bassflügelhorn und die Basstrompete ein. In Italien, Russland und Bulgarien gehörte eine ganze Familie Saxhörner (Flügelhorn in E, zwei Flügelhörner in B, zwei Althörner, drei Tenorhörner, Bariton, Tuben in Es und B) zur Standardbesetzung und in Spanien sowie einigen südamerikanischen Ländern werden bis heute Violincelli und Kontrabässe verwendet. Obgleich dadurch die Blasorchester in jedem Land ihren besonderen Klang erreichten, führte es dazu, dass die Musik dieser Zeit bis heute umgearbeitet wurde, damit sie in anderen Ländern aufführbar ist. Das Problem wurde verstärkt durch die Einstellung der einzelnen Dirigenten und der Traditionen verschiedener Blasorchester. Der amerikanische Kapellmeister John Philip Sousa, der selber Geiger war, verwendete keinen Kontrabass und meinte, dass kein Streichinstrument in ein Blasorchester gehört, obgleich er immer eine Harfe in seinem Blasorchester hatte. Dagegen bot Col. George S. Howard bis zu sechs Violincelli und sechs Kontrabässe mit The United States Air Force Band auf. Selbst heute haben Dirigenten ihre eigene Vorstellung, wie ein Blasorchester klingen soll, und daher lassen sie Kompositionen umarbeiten, damit ihr

Foto: polizeiorchester2014

Idealklang erreicht wird. Lange Zeit gab es in Deutschland einen Vorbehalt gegen Saxofone. Die deutschen Militärkapellen gebrauchten – außer in der Luftwaffenmusik – offiziell bis nach dem Zweiten Weltkrieg keine Saxofone. Die Sächsische Bläserphilharmonie, das ehemalige Rundfunk-Blasorchester Leipzig, spielt bis heute ohne Saxofone.

Durch ihre Versuche, die Besetzung zu standardisieren, haben Musikverleger ein zusätzliches Problem geschaffen, da ein Dirigent ohne viel Nachforschen oft nicht weiß, für welche Instrumente ein Komponist ein Werk tatsächlich geschrieben hat. Für seine »Second Suite in F« schrieb Gustav Holst Stimmen für kleine und große Flöten, Oboe, zwei Es-Klarinetten, vier B-Klarinetten, zwei Fagotte, Alt- und Tenorsaxofone, zwei Kornette, vier Hörner, zwei Tenorposaunen, Bassposaune, Eufonium, Bässe und Schlagzeug, aber die 1949er Ausgabe von Boosey & Hawkes hat Stimmen für kleine und große Flöten, Oboe, Es-Klarinette, vier B-Klarinetten, Alt- und Bassklarinetten, zwei Fagotte, Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton und Basssaxofone, drei Kornette, zwei Trompeten, vier Hörner, zwei Tenorposaunen, Bassposaune, Eufonium, Bässe und Schlagzeug.

Ernst Toch komponierte sein »Spiel für Blasorchester« für die Besetzung einer Militärkapelle oder für den Bläsersatz eines Sinfonieorchesters. In der Partitur der 1926er Schott-Edition sind Angaben von Toch, wie das Werk von dem einen oder anderen aufzuführen ist. Obgleich die Edition von 1991 Hinweise auf die Version für den Bläsersatz eines Sinfonieorchesters gibt, schließt die neue Edition eine Aufführung mit dieser Besetzung aus. Die neue Ausgabe ergänzt die originale Besetzung mit Stimmen für Alt- und Bassklarinetten und reduziert die vier Stimmen für B-Klarinetten und Trompeten auf je drei. Die originalen C-Trompetenstimmen sind transponiert auf B. Obgleich möglicherweise diese Änderungen das Stück attraktiver für Amateurblasorchester macht, wie der Verlag glaubt, erlauben sie aber nicht mehr eine historisch-authentische Aufführung.

Um die Frage, welche Instrumente in ein Blasorchester gehören, zu beantworten, ist es meiner Meinung nach notwendig, zu untersuchen, für welche Instrumente Komponisten geschrieben haben. Vor hundert Jahren haben sich Dirigenten große Freiheiten mit der Interpretation einer Komposition genommen, aber heutzutage versuchen die meisten Dirigenten, eine Interpretation zu finden, die den Vorstellungen des Komponisten und nicht nur des Dirigenten entspricht. Sollte man nicht auch versuchen, den Blasorchesterklang gemäß der Vorstellung des Komponisten und nicht nur des Dirigenten zu erzeugen? Das ist eigentlich die ursprüngliche Philosophie des großen Bläserensembles, das heißt, die Werke mit den vom Komponisten vorgestellten instrumentalen Klangfarben und Ausgewogenheiten zu spielen.

Komponisten selbst haben aber oft unterschiedliche Besetzungen als Blasorchester bezeichnet. Als Ernst Krenek seine »Drei Lustige Märsche für Blasorchester, op. 44« komponierte, schrieb er Stimmen für große Flöte, Oboe, Es-Klarinette, drei B-Klarinetten, zwei C-Trompeten, zwei Hörner, Posaune, Tuba, Pauken, Rührtrommel, Becken und Große Trommel, aber für sein »Dream Sequence, op. 224« besetzte er das Blasorchester mit Stimmen für kleine Flöte, drei große Flöten, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Fagotte, Es-Klarinette, drei B-Klarinetten, zwei Bassklarinetten, Kontraaltklarinette in Es, Kontrabassklarinette in B, zwei Alt-, zwei Tenor- und drei Baritonsaxofone, vier Kornette, sechs Trompeten, vier Hörner, vier Posaunen, Tuben, Kontrabass, Pauken, Schlagzeug, Harfe und Klavier. Paul Hindemith besetzte seine »Konzertmusik für Blasorchester, op. 41« mit Stimmen für kleine Flöte, große Flöte, Oboe, Es-Klarinette, drei B-Klarinetten, zwei Flügelhörner, drei Trompeten, zwei Hörner, drei Posaunen, zwei Tenorhörner, Bariton, zwei Tuben, kleine Trommel, große Trommel und Becken, aber seine Sinfonie in B für Blasorchester mit Stimmen für kleine Flöte, zwei große Flöten, zwei Oboen, Es-, vier B-, Alt- und Bassklarinetten, zwei Fagotte, zwei Alt-, Tenor- und Baritonsaxofone, zwei Kornette, zwei Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, Bariton, zwei Tuben und drei Schlagzeuger. Kurt Weill komponierte sein »Konzert für Violine und Blasorchester, op. 12« und meinte damit ein Orchester mit zwei großen Flöten, auch Piccolo, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, Trompete, zwei Hörnern, Pauken, drei Schlagzeugern und vier Kontrabässen, aber für seine »Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester« schrieb er für ein Orchester bestehend aus zwei großen Flöten, auch Piccolo, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, Altsaxofon, Tenorsaxofon, auch Sopransaxofon, zwei Trompeten, Posaune, Tuba, zwei Schlagzeuger, Klavier, Bandoneon und Banjo, auch Gitarre. Darf man tatsächlich all diese Besetzungen ein Blasorchester nennen? Wie steht das mit anderen Instrumenten und anderen Komponisten?

**Der Frage »Was ist das Blasorchester?« wird Leon J. Bly in CLARINO 9/2015 weiter nachgehen. Dabei wird er sich zunächst den Holzblasinstrumenten widmen.**

# BLASMUSIK PLUS

## IST EIN BLASORCHESTER NUR EIN BLASORCHESTER?

VON STEFAN FRITZEN

BEIM ERSTEN NACHDENKEN ÜBER DAS THEMA WAR ICH ETWAS RATLOS, HABEN DOCH SCHON VIELE KOMPETENTE AUTOREN ÜBER GESCHICHTE UND GEGENWART DER BLASMUSIK GEFORSCHT UND GESCHRIEBEN. IST DA NOCH ETWAS ZU SAGEN, WAS NOCH NICHT BEKANNT IST?

Dann dirigierte ich mit der Dresdner Bläserphilharmonie ein Konzert im Rahmen der Konzerte der Hochschule für Musik in dem wunderbaren Konzertsaal der Hochschule in Dresden. Auf dem Programm standen Werke von Johann Sebastian Bach, Max Bruch, Frank van Nooy, Manfred Grafe, Frigyes Hidas und Jan Van der Roost – ein Programm, das alle Facetten sinfonischen Bläsermusizierens auf höchstem Niveau umfasste. Die überwiegende Mehrheit des Publikums hörte an diesem Abend erstmals ein reines Blasorchesterkonzert. Es waren Damen und Herren des konventionellen Dresdner Publikums, denen eine Eintrittskarte in der Semperoper für über 50 Euro oft zu teuer ist und die in der Musikhochschule auch wunderbare Musik erleben können. Die begeisterte Resonanz dieses Publikums auf unsere Musik rief mir schlagartig wieder unsere künstlerische und musikologische Stellung und Aufgabe im allgemeinen Musikleben unserer Gesellschaft ins Bewusstsein. Mir wurde klar, dass wir nicht nur ein scheinbar belächeltes Randdasein in der Kunst führen, sondern durchaus auch zu den bewegenden künstlerischen Themen unserer Zeit klingend Stellung nehmen und damit Begeisterung erzielen können.

### KAMPF GEGEN DIE BEQUEME STAGNATION!

Dies setzt jedoch eine stetige künstlerische Fortentwicklung des Blasorchesters voraus. Die durch Stamitz angestoßene Entwicklung klassischer Sinfonieorchester heutiger Prägung fand bereits Ende des 19. Jahrhunderts ihren vorläufigen Abschluss. Dagegen ist die deutsche sinfonische Blasmusik in ihrer Entwicklung noch ein zartes Pflänzchen. Erst in den letzten Jahrzehnten formulierte man verbindliche Besetzungen der großen sinfonischen Blasorchester und deren künstlerisches Profil. Auch die autonomen Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten des Blasorchesters wurden erst relativ spät als künstlerischer Wert an sich entdeckt. Viel zu lange war die Blaskapelle nur der Appendix der hohen Kunst. Sie wurde von Laien gespielt, die Besetzungen blieben meist unvollständig und über ein Grundniveau gingen die Leistungen meist nicht hinaus. Will man jedoch eigenständige Klangaspekte und Ausdrucksintentionen weiterentwickeln und zu aussagekräftiger Kunst formen, müssen die Blasinstrumente mehr in ihrer klanglichen Eigenbedeutung erkannt und eingesetzt werden, um einen bloßen »Abklatsch« eines Sinfonieorchesters zu vermeiden. Dazu gehört auch die Erweiterung unseres im Orchester eingesetzten Blasinstrumentariums.

### EINSATZ ALLER INSTRUMENTE

Eine enorme Bereicherung des Holzbläserklanges ist zum Beispiel der Einsatz von Alt-, Bass- und Kontrabassklarinette. Diese Instrumente runden den warmen Klarinettenklang nach unten ab, entschärfen den oft etwas schreienden Klang in den hohen Lagen und bringen sowohl einzeln als auch in unterschiedlicher Kombination mit Fagotten, Baritonsaxofon, Tuben und Kontrabass wunderbare Farben in das Orchester. Ich bin sicher, dass die Komponisten viel öfter diese Farben in ihr schöpferisches Klangbild einbezögen, wenn sie nicht stets Schwierigkeiten bei der Besetzung befürchten müssten. Spieler für diese Instrumente findet man eigentlich immer, wenn ein Instrument zur Verfügung steht. Es könnten sich mehrere Vereine zusammentun, um diese Sonderinstrumente zu erwerben und bei Bedarf einzusetzen. Ähnliche Möglichkeiten der Klangbereicherung gelten für Oboe/Englischhorn oder Fagott/Kontrafagott.

### BEDARFSGERECHTER MANGEL

Ein weiteres Problem sind die sogenannten Mangelinstrumente, deren Spieler häufig nicht in ausreichender Zahl oder Qualität zur Verfügung stehen. Als ich vor Jahren in Mannheim die Aufgabe erhielt, ein Blasorchester aufzubauen, waren nur Flöten, Saxofone und Klarinetten in großer Schülerzahl vorhanden. Tuben, Fagotte, Posaunen und Hörner konnte man bei einer Gesamtschülerzahl von fast 5000 Schülern buchstäblich an einer Hand abzählen und Tenorhorn/Bariton/Eufonium wurde nicht einmal als Hauptfach angeboten. Während in der Musikschule über die Notwendigkeit des Fachs »DJ-ing« nachgedacht wurde, hatte ich allergrößte Mühe, für Mangelinstrumente zusätzliche Stun-

*Foto: Innsbrucker Promenadenkonzerte*

den zu erkämpfen, denn der Ausbildungsbedarf wurde nicht nach gesamtgesellschaftlichen musikalischen Notwendigkeiten berechnet, sondern nach im Grunde zufälligen Vorlieben einzelner Schüler und deren Eltern. So hatten wir weit über 100 Querflöten in Ausbildung und keine (!) Posaune. In vielen Fachgesprächen erfahre ich, dass die Probleme heute noch nahezu identisch sind.

## TEILE UND GESTALTE!

Weitere Probleme ergeben sich aus den höheren interpretatorischen Anforderungen und den Möglichkeiten ihrer klanglichen Umsetzung bei Laien oder jüngeren Ausführenden. Diese haben oft noch gar nicht die Ausdauer und die Klangqualität, um große musikalische Dimensionen inhaltlich zu gestalten. Bei der Lösung dieser Fragen helfen bereits im Mittelstufenbereich chorische Besetzungen, die durch planmäßige Abstufung musikalische Welten freigeben, die der Einzelne noch nicht erreichen kann.

## KLASSIK?

Bearbeitungen und Adaptationen sogenannter klassischer Werke sollten heute auch wieder mehr in die Programme der Blasorchester integriert werden, denn diese Ensembles helfen mit ihren Konzerten, auch unser klassisches Erbe wieder mehr ins Bewusstsein der Hörer zu rücken und Hörbedürfnisse zu wecken und zu pflegen. Wir erleben, dass die Schere zwischen breiter musikalischer Bildung und bloßer »Bespaßung« in der Musik immer weiter auseinandergeht. Kaum ein Absolvent unserer allgemeinbildenden Schulen kennt noch die Werke unserer großen Meister wie Schubert, Mozart oder Beethoven. Selbst George Gershwin oder Leonard Bernstein sind kaum noch en vogue. Geht man in klassische Konzerte oder in die Oper, sieht man überwiegend eisgraue Häupter.

Wenn sich durch diese Tatsachen lediglich ein Zeitgeist widerspiegeln sollte, wie oft behauptet, dann der den Schülern vorenthaltenen Bildung zugunsten bloßen verkaufbaren Wissens. Diesem Trend entgegenzuwirken ist auch eine Aufgabe der Blasmusik. Deren Vertreter sollten bereit sein, sich ihrer kulturellen Verantwortung zu stellen. Musikalische Klassifikationen und die Trennung der Musik in »U« und »E« sind auch für die Blasmusik ein Handicap, denn Grenzüberschreitungen werden durch die Medien eher verhindert als gefördert. Dabei sollte Musik als komplexe Äußerung des menschlichen Geistes jeden ansprechen und bewegen.

## HÖREN WIR AUF DIE GROSSEN

Der Dirigent und Pianist Christoph Eschenbach sagt zu diesem Thema: »Der Begriff Klassik interessiert mich gar nicht. Ich halte ihn schon für den ersten Fehler unserer Auffassung von Musik. Und ich glaube, egal, wie viel Oberflächlichkeit uns umgibt, dass die Musik in ihrer Ausdruckskraft, ihrer Unmittelbarkeit, ihrer Internationalität und Eindeutigkeit stärker ist als jede andere Sprache.« Eschenbach warnt vor einer bloßen »rauschhaften Besäuselung« durch Musik, denn die bloße »Einnahme von Musik« wirkt wie eine Droge wirklichem Musikverständnis entgegen.

Blasmusiker sollten sich deshalb in ihrem Tun nicht kleiner machen, sondern sich voller Selbstbewusstsein neben die Vertreter der sogenannten »Hochkultur« stellen. Meine Erfahrungen lehren mich, dass Blasmusikliebhaber, die über die Blasmusik erstmals Wagner oder Beethoven hören oder sich mit einer Bach'schen Fuge auseinandersetzen, kaum Mühe haben, Musik als geistiges Phänomen unseres Menschseins zu akzeptieren. Der Psychologe Manfred Lütz formuliert es so: »Schönheit begreift man nicht. Schönheit ergreift. Und die Kunst, die vielleicht am wenigsten begreifbar ist, ist die Musik.«

## TIEFSTAPELEI

In Fachdiskussionen mit Kollegen höre ich oft die Argumentation, dass man die jungen Musiker dort abholen müsse, wo sie stünden und deshalb gern Stücke spiele, die an den Hörbedürfnissen der durch die Medien geprägten Musikkonsumenten anknüpfe. Auch dürfe man Jugendliche und Laien nicht überfordern, weshalb man vorwiegend Stücke der Mittelstufe musiziere. Dies wurde mir jetzt von dem bedeutenden Bearbeiter und Komponisten Siegmund Goldhammer bestätigt. Seine komplette Transkription der »Kunst der Fuge« von Johann Sebastian Bach für Blasorchester fände keinen Verleger. Der Rundel-Verlag habe abgewinkt, weil es für solch ein Werk kaum Interessenten gäbe. Die meisten Blasorchester spielten in der Mittelstufe und würden sich dieser Musik nicht zuwenden. Schade eigentlich!

Für mich bedeutet »Blasmusik Plus« aus dem Schatten bloßer Gebrauchsmusik herauszutreten, denn Musik, die Spaß macht, muss nicht a priori banal sein. Um konzertante Blasmusik wirklich in ihren Dimensionen zu erfassen und zu beherrschen, sind Literaturkenntnisse ebenso nötig wie Werkanalyse, Stilkunde, Interpretationsvielfalt und Innovationsstreben.

## WERKTREUE UND PATHOS

Lange Zeit glaubte man, sich vor künstlerischem Tiefgang hüten zu müssen, da man starken Emotionen misstraute. Tiefschürfende Werkausdeutungen wurden im Grunde seit dem Tod Karajans als zu schön und pathetisch verpönt und nachfolgend nahezu vergessen. Man befürchtete zu viel Subjektivität in der Interpretation! Die Vieldeutigkeit und das Erzählerische jeder Musik, jeder Phrase, ja jedes Intervalls wurde oft zugunsten sogenannter »Werktreue und interpretatorischer Objektivität« vernachlässigt.

> ***»›Blasmusik Plus‹ steht als Synonym für Komplexität, Schönheit und geistige Entwicklung!«***

Wir vergessen zu oft, dass sowohl die Attitüde des Interpreten als auch die der Komponisten nahezu für jedes Werk eine eigene Ausprägung besitzt. Diese wird durch Bildung erkannt, durch Wissen und Vergleich der Musik und aus der Auswahl und dem Wahrnehmungsvermögen erlebt und interpretatorisch verfügbar gemacht. »Blasmusik Plus« steht als Synonym für Komplexität, Schönheit und geistige Entwicklung! Noch einmal möchte ich Christoph Eschenbach zitieren: »…Ich glaube, das ist eines der Geheimnisse: Sich auf jeden Komponisten, auf jedes Werk neu einzustellen und einen Duktus zu finden, eine Stimmung, eine Aura. Musikmachen bedeutet ja, die ewig gleichen Noten aus der Vergangenheit immer wieder neu aus dem Jetzt zu deuten.« (aus: Glanz und Klang, »Klassik ist ein Irrtum«)

Wir sollten uns immer wieder »strebend bemühen«, aus der Enge tradierter Blasmusik herauszutreten und voller Stolz dem Publikum Werke präsentieren, die mit dem Medium Blasorchester direkten Bezug auf unsere Zeit und unser Leben nehmen und unseren Hörern beweisen, dass es noch mehr und Schöneres gibt, als den verführenden und berauschenden Sog elektronischer Musik und deren virtuelle Inhalte.

# THEINERTS THEMA

VON MARTIN HOMMER

DIE ERWEITERUNG DES BLASORCHESTERS OBLIEGT DEM DIRIGENTEN, DENN ER PLANT UND LEITET DAS ORCHESTER. WO ABER LIEGEN MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN DER ERWEITERUNG? ABGESEHEN VON DEN NATÜRLICHEN GRENZEN DER KONZERTBÜHNE, NATÜRLICH, DIE EINE GRENZENLOSE ERWEITERUNG SICHER NICHT ERLAUBEN WÜRDE.

**Herr Theinert, um gleich mit der Tür ins Haus zu fallen: Wo sehen Sie Möglichkeiten, ein Blasorchester zu erweitern?**

Zunächst ist es entscheidend, ob ein Orchester in sich und in allen Registern bereits ausgewogen besetzt ist, bevor man an eine Erweiterung denkt. Ist dies nicht der Fall, kommt eine instrumentale oder vokale Ergänzung unter Umständen gar nicht zum Tragen und wird im Gesamtklang nicht adäquat hörbar. Aber allein in Europa existiert eine Vielzahl von Erweiterungen, die während der vergangenen 100 Jahre in den nationalen Traditionen herangewachsen ist. Ich denke da beispielsweise an die spanische Besetzung, die im Tenor- und Bassbereich mit Streichern arbeitet. Dieses Register im Blasorchester konnte früher nur unzureichend mit Blasinstrumenten besetzt werden. Da bot sich mit den sehr weichen und vor allen Dingen von der Bogenführung her sehr vielfältigen Streichinstrumenten eine geradezu ideale Möglichkeit. Cello und Kontrabass gehören in Spanien auch heute noch zur regulären Blasorchesterbesetzung dazu. Aber es gibt natürlich noch zahlreiche andere Möglichkeiten. Ein Trend, der heute schon in fast allen sinfonischen Blasorchestern sichtbar wird, ist die Vergrößerung des Perkussionsensembles, also eine Erweiterung, die über das normale Konzertschlagzeug hinausgeht, das lediglich aus kleiner und großer Trommel, den Becken sowie Pauken und den fast schon »klassischen« Ergänzungen wie Glockenspiel, Triangel, Wood Blocks, Kastagnetten und vielleicht noch Bongos und Tomtoms besteht. Hier kommt noch einiges an Melodie-Instrumentarium dazu: Marimbafon, Xylofon, Vibrafon und Röhrenglocken. Dem Erfindungsreichtum der Komponisten oder auch der Schlagzeuger selbst sind hier kaum Grenzen gesetzt. Die jüngere Vergangenheit hat zudem gezeigt, dass man auch an neuem »Geräuschinstrumentarium« unglaublich viel bereitstellen kann, und das wird heutzutage dankbar angenommen.

Aber auch in den einzelnen Instrumentenfamilien passiert sehr viel: Die Flöten etwa wurden schon außer der Piccolo auch durch Alt- und Tenorflöte erweitert. Die Klarinetten sind eigentlich in allen groß besetzten sinfonischen Blasorchestern bis zur Kontrabassklarinette durchgehend besetzt. Vom Saxofonsatz, der vom Sopran- bis zum Bariton- oder gar bis zum Basssaxofon reicht, kennen wir das ja bereits. Aber auch hier sind die Extremlagen, die in der Standardbesetzung nicht vorgesehen sind, nur dann empfehlenswert, wenn der Kernsatz in sich schon ausgewogen ist. Ich kann – um bei diesem Beispiel zu bleiben – mit einem Basssaxofon wenig anfangen, wenn ich mit fünf Tenören spiele und nur ein Altsaxofon habe. Oder umgekehrt: Wenn ich sechs Altsaxofone habe, zwei Baritonsaxofone, aber keine Tenöre, und dann noch ein Basssaxofon dazukommt – da ist insgesamt keine Balance mehr zu erreichen. Die Erweiterung des Instrumentensatzes nach oben und unten trägt nur dann zu einem volleren Orchesterklang bei, wenn der Satz in sich geschlossen ist.

**Eine weitere Möglichkeit besteht in der Erweiterung des Orchesters durch Solisten – auch Ensembles können solistisch mit einem Orchester auftreten. Wo sehen Sie hier Möglichkeiten oder Grenzen?**

Grenzen wären im Falle von solistisch auftretenden Ensembles genauso wie beim Solisten die fehlende Abgrenzung oder klangliche Selbstständigkeit gegenüber dem Orchester. Jedes Instrument oder jedes Ensemble, das sich klanglich nur wenig vom Orchester absetzt, wird im Gesamtklang untergehen und kann dann kaum solistisch hervortreten. Aber auch hier hat die Vergangenheit gezeigt, dass außergewöhnliche Soloinstrumente durchaus ihren Platz im Blasorchester finden können, wie zum Beispiel das Cello. Mit Ensembles wie Quartetten oder Quintetten ist das umso leichter, weil sie ohnehin von ihrem Klang her ein ganz anderes Spektrum zur Verfügung haben. Es gibt inzwischen einiges an Literatur für solistische Ensembles und Blasorchester. Grenzen muss der Komponist oder Arrangeur von vornherein vermeiden, indem er intelligent instrumentiert und darauf achtet, dass die Soloinstrumente nicht vom Tutti zugedeckt werden. Aber in Bezug auf Klangfarben und technische Möglichkeiten sehe ich wenig Grenzen. Ich glaube, die Vision des Komponisten ist hier von ganz entscheidender Bedeutung. Wenn er das entsprechende Vorstellungsvermögen besitzt und sich in die neuen Klangmöglichkeiten hineinversetzen kann, dann schafft er es auch, die Instrumentation der Begleitung so zu gestalten, dass die Solisten durchkommen. Hat er eine solche Vision nicht, wird es auch nicht funktionieren.

**Seit einigen Jahren gibt es die Möglichkeit, die Blasorchesterbesetzung durch**

*Fotos: Mannheimer Bläserphilharmonie*

**computergenerierte Audiotracks zu erweitern. Wie sehen Sie diesen Aspekt?**

Die Elektronik oder auch elektronisch verstärktes Instrumentarium ist nicht nur schwer, sondern überhaupt nicht in ein lebendiges Orchester zu integrieren. Denn wir haben hier keinerlei erlebbaren Gestaltungsspielraum. Elektronisch verstärkte Instrumente werden durch die Mikrofone und das Signal aus der Lautsprecheranlage in ihrem musikalischen Potenzial stark begrenzt. Bei dem von Ihnen angesprochenen Fall mit elektronisch erzeugten Klängen ist keinerlei Lebendigkeit im Klang mehr gegeben, und damit fehlt ihm auch jegliche Mischfähigkeit mit dem lebendigen Orchesterklang. Eine natürliche Entstehung des Obertonspektrums wird hierbei verhindert, und wenn überhaupt entstehen die Nebenerscheinungen des Klangs im Raum und auf der Lautsprechermembran, aber nicht so wie bei einem akustischen Instrument im Resonanzkörper selbst. Und das Obertonspektrum ist in hohem Maße dafür verantwortlich, ob sich Klänge vereinheitlichen oder durch das menschliche Ohr aufeinander beziehen lassen. In der Regel stellen wir doch schnell fest, dass wir in einem solchen Fall beide Klangstrukturen im Bewusstsein bereits getrennt haben. Wir nehmen also den elektrisch verstärkten oder elektrisch erzeugten Klang als etwas vom Rest des Gesamtgeschehens getrenntes wahr und nicht als einen integralen Bestandteil ein und derselben Struktur. Das passiert schon, wenn man eine Gitarre oder einen Bass mit Verstärker einsetzt – es entsteht eine vollkommen fremde Farbe, die von der Gestaltungsmöglichkeit und von der Phrasierung wie auch von der Mischfähigkeit her enge Grenzen hat. Aus diesem Grunde wird da nie eine Einheit entstehen, die das menschliche Bewusstsein zur Identifizierung mit dem musikalischen Geschehen braucht.
Statisch vorgefertigte Klangbausteine, die auf dem Band oder einer Festplatte vorhanden sind, werden stets gleich in die musikalische Wirklichkeit umgesetzt, während sich das Orchester ständig lebendig und dynamisch mit der Zeit und dem Raum verändert. Diese Fähigkeit, zu reagieren, ist ein wesentlicher Bestandteil des gemeinsamen Musizierens. Wenn wir nicht auf etwas reagieren können, weil es selbst nicht auf uns reagiert, dann gibt es keine Gemeinsamkeit. Dann entsteht höchstens eine Klangimpression, ein gewisser Eindruck von einem Geschehen, der uns aber menschlich überhaupt nicht in dem Maße berührt, wie es die Musik, das musikalische Erleben tut.

**Schon allein das Dirigieren mit »Klick« im Ohr dürfte in der praktischen Umsetzung eine Schwierigkeit sein…**

Ja, denn wir folgen hier nicht den Gesetzmäßigkeiten des Klangs, seinem Reichtum und seiner Vielfalt, die mehr oder weniger Zeit braucht, sondern wir machen uns zu Sklaven einer physikalischen Vorgabe. Die Musik kann sich von einem Augenblick auf den nächsten, von der Probe aufs Konzert ändern. Ja, sie muss sich sogar ändern, denn sie muss sich anpassen an die neue Klanglichkeit, an die neue Situation. Der lebendige Klang bleibt nie gleich, und auch unser Interesse muss sich immer wieder neu auf das Jetzt und auf die Gleichzeitigkeit zwischen Anfang und Ende wie auch auf den Wendepunkt der Expansion ausrichten. Diese triangulatorische Beziehung zwischen dem Anfang, dem Höhepunkt und dem Ende entsteht jedes Mal aufs Neue. Wenn ich aber mit statischen Klang-

bausteinen oder statischen Geschwindigkeitsvorgaben zu tun habe, wird sich das nie realisieren lassen.

**Bei der Einbeziehung von elektrisch verstärkten Instrumenten hätte man theoretisch auch die Möglichkeit, alle Instrumente gleichermaßen zu verstärken, wie das beispielsweise viele traditionelle Blasmusikensembles heute tun. Mischt sich alles, wenn alles mikrofoniert wird?**

Zunächst einmal wird dadurch der expressive Spielraum stark komprimiert. Eine elektrische Anlage hat niemals die Gestaltungs- und Phrasierungstiefe, die auf akustischen Instrumenten umsetzbar ist. Das heißt, es werden die weichen und sanften Dynamiken angehoben, die starken herunterkomprimiert, sodass wir uns stets in der oberen Mitte des Ausdrucksspektrums oder darüber befinden. Dadurch wird der gesamte Dynamik-Umfang wesentlich kleiner, das ist auch mess- und nachweisbar. Somit wird der Gestaltungsspielraum auf einmal nicht mehr von der Struktur des Stückes bestimmt, sondern von der Technik!
Sicher wird der Klang weniger getrennt wahrgenommen, wenn alle verstärkt sind, denn dann haben wir nur eine Bezugsquelle, und das sind die Lautsprecher. Allerdings spielt der Standort der Lautsprecher dann eine sehr große Rolle: Wo strahlen sie hin, wie gestalte ich als Musiker auf der Bühne? Wovon gehe ich aus? Davon, was ich auf meinem Platz höre, oder davon, was aus den Boxen schallt? Man ist dann nicht mehr Herr der Situation, sondern begibt sich vertrauensvoll in die Hände des Toningenieurs am Mischpult. Der hat dann wiederum sehr viel mehr Gestaltungsmöglichkeiten als der Musiker oder Dirigent. Das ist leider inzwischen eine sehr weit verbreitete Technologie, die auch schon in Institutionen wie der Berliner Staatsoper Einzug gehalten hat, wo aufgrund einer relativ trockenen Akustik des Hauses mit künstlichem Hall und Effekten versucht wird, ein bisschen Tiefe im Klang zu schaffen. Aber der Saal ist einfach zu klein dafür. Außerdem wirkt die Unnatürlichkeit einer künstlichen Akustik auch auf das menschliche Bewusstsein: Wir werden mit der sichtbaren, erlebten Größe des Raumes konfrontiert und spüren gleichzeitig das technisch veränderte akustische Verhalten des Nachhalls. Das bekommen wir im Bewusstsein nicht zusammen. Jeder weiß, wie man sich fühlt, wenn man visuelle und akustische oder andere Reize nicht zusammenbringt, weil sie so nicht zusammengehören.
Mein Plädoyer geht tatsächlich dahin, dass wir nicht der Vertaubung des Publikums und der Musiker selbst noch größeren Vorschub leisten, indem wir alles verstärken, was auch so gut zu hören wäre. Denn das verstärkte Dynamikniveau führt relativ rasch zu einer Desensibilisierung des Ohres. Schon unsere Teenager werden durch ständige und direkte Beschallung des Ohres mit Walkman oder iPod bereits in jungen Jahren schwerhörig. Aber es handelt sich nicht nur um die medizinisch diagnostizierte Schwerhörigkeit, sondern auch um die stark verminderte innere Wahrnehmung, die durch das zunehmende Abschalten des Gehirns vorangetrieben wird. Wir reagieren immer weniger sensibel auf Details und Variation, auf Färbungen und Nuancen, auf subtile Phrasierung und so weiter. Die gesamten delikaten Einzelheiten des Musizierens gehen also durch derartige Beschallungsanlagen verloren. Andere Trends der Erweiterung, wie das Komponieren für Tonbänder und Computer, befriedigen den modernen Zeitgeist, aber letztlich haben sie mit der Musik nichts mehr zu tun.
Viele andere Ergänzungen und Kombinationen können aber sehr wohl eine große Bereicherung sein. Ich habe beispielsweise ein arabisch besetztes Volksmusikensemble zusammen mit dem Qatar Symphony Orchestra gehört – Lorin Maazel dirigierte damals die Uraufführung. Das habe ich als sehr belebend und erfrischend empfunden. Das sind Ergänzungen eines bestehenden Ensembles, an die zunächst keiner denkt, weil sie uns im routinierten Musikbetrieb kaum begegnen. Dabei gibt es doch so viele mögliche Klangvariationen mit Ethno- oder Volksmusikinstrumentarium. Das sind interessante, lohnenswerte und attraktive Experimente, ein Sinfonie- oder Blasorchester zu erweitern.

*Markus Theinert leitet die Mannheimer Bläserphilharmonie und betreut an der Musikhochschule Mannheim das Fach Blasorchesterleitung.*

**Es gibt also noch genügend »analoge« Erweiterungsmöglichkeiten?**

Ja, grenzenlos viele! Ein Menschenleben reicht sicher nicht aus, um all das zu entdecken, was auf der Welt an Gesangstechniken und instrumentalen Möglichkeiten besteht – unabhängig von der archaischen Melodik, Harmonik und Rhythmik der verschiedenen Herkunftsländer.
In vergangenen Jahrhunderten haben wir leider immer wieder unsere historische Klangvielfalt beschnitten, indem wir zum Beispiel Zinke, Basshörner und viele andere Instrumente aus dem normalen Gebrauch eliminiert haben. Sogar in der unglaublichen Erfinderzeit Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts hatte man geglaubt, mit den neuartigen modernen Instrumenten nur Verbesserungen geschaffen zu haben. Allein hier gäbe es so viel wieder neu zu entdecken.
Das gilt gleichermaßen für die Kombination mit Gesang. Die Blasinstrumente kommen von ihrer Klangerzeugung her der menschlichen Stimme am nächsten und haben deshalb wunderbare Möglichkeiten. Die Komponisten der Renaissance haben uns das schon aufgezeigt: Blasinstrumente und Gesang hatten schon in der Zeit vor den Gabrielis in Venedig eine ganz große Tradition, in England ebenso. Heute ist das nicht mehr so gang und gäbe. Wir haben kaum mehr als 50 Werke für gemischten Chor und Blasorchester. Im Grunde lägen hier fantastische Möglichkeiten, das Erleben der Musiker im Blasorchester noch zu bereichern.

**Würden Sie dann auch eine Solo-Gesangsstimme nicht verstärken?**

Nein, das ist normalerweise auch gar nicht notwendig. Es liegt in der Sensibilität des Orchesters und Dirigenten, dafür zu sorgen, dass Sängerin oder Sänger mit ihrem natürlichen Dynamikumfang eine Chance haben.
Voraussetzung hierfür ist selbstverständlich, dass die Stimme für die betreffenden Partien auch geschaffen ist. Ich kann nicht mit einem Schumann'schen Liedsopran eine Wagner-Arie aufführen und hoffen, dass diese Stimme gegen ein ausgewachsenes Blasorchester durchkommt. Auch die Säle sind hier von entscheidender Bedeutung: Der Saal muss so beschaffen sein, dass die Stimme im Zusammenklang mit dem Orchester Bestand haben kann.

**Vielen Dank für das Gespräch!**

# VIELFÄLTIGSTE MUSIKALISCHE

## JAMES BONNEY UND SEIN GITARRENKONZERT »CHAOS THEORY«

VON JOACHIM BUCH

VOR GUT ZEHN JAHREN, ALS TIM BENDZKO NOCH IM TEENAGER-ALTER WAR, NAHM SICH DAS KOMPONISTEN-KONSORTIUM BCM BEREITS VOR, DIE WELT ZU RETTEN. »BCM … SAVES THE WORLD« HIESS DIE ERSTE CD MIT BLASORCHESTERWERKEN DER VIER FREUNDE ERICH WHITACRE, STEVEN BRYANT, JONATHAN NEWMAN UND JAMES BONNEY. SO UNKONVENTIONELL UND VIELFÄLTIG WIE IHRE MUSIK IST OFT GENUG AUCH DIE INSTRUMENTATION DER WERKE.

# INTERESSEN

*Die Militärmusik Kärnten führte »Chaos Theory« bei der »Mid Europe« in Schladming im Jahr 2005 auf.*

Die Namen und das Schaffen des Quartetts werden inzwischen auch in Europa immer bekannter, allen voran Whitacre mit seiner Suite »Ghost Train«, dem Showstück »Gawd$illa eats Las Vegas« oder seinen Chorwerken, die auch in Blasorchesterfassung vorliegen. Ein gut gehütetes Geheimnis bleibt jedoch die Antwort auf die Frage, was sich hinter der Bezeichnung BCM verbirgt. Zahllose nicht-musikbezogene Abkürzungen finden sich im Netz. Die Deutung »Band Composers Mafia« wurde von Bryant als »originell, aber nicht zutreffend« bezeichnet. Als Eselsbrücke mag die Buchstabenkombination aber durchaus taugen, denn aufgrund der sehr unterschiedlichen Stile, die man speziell im Schaffen von James Bonney antrifft, kann einem durchaus »Bonney's Chaos Music« in den Sinn kommen.

»In unserem Haus wurde immer musiziert«, sagt Bonney auf die Frage nach seiner Rolle der Musik in seiner Kindheit. Besonders erinnert er sich an das Talent seines Vaters. »Er konnte keine Noten lesen, beherrschte aber ein halbes Dutzend Instrumente, und zwar in unterschiedlichen Stilen.« Immer wieder habe er Freunde zu Sessions eingeladen und die Kinder zum Mitmachen ermutigt, »und wenn es nur auf dem Kazoo war«. Neben Klavierunterricht kam in der Schule dann Trompete hinzu, »aber das hat mich alles nicht besonders gereizt«. In der 7. Klasse hat er sich selbst Gitarre beigebracht – und das sollte dann auch sein Instrument werden.

In seinen oft autodidaktischen, musikalischen Studien ließ er sich von allen möglichen Einflüssen inspirieren. Dank intensiverer Klavierstunden konnte er Musiktheorie studieren. »Damals begann ich, wirklich sehr viel unterschiedliche Arten von Musik zu hören.« Am Cleveland Institute of Music belegte er klassische Gitarre und Aufnahmetechnik, dann Instrumentation, Komposition und Jazztheorie an lokalen Universitäten. Wie ein trockener Schwamm saugte der vielseitig interessierte Musiker Informationen aus allen möglichen Stilen auf (siehe Info-Box). Hinzu kamen Reisen in viele Ecken der Welt und der Kontakt mit traditioneller Musik der jeweiligen Regionen. »Ungerade Rhythmen und exotische Skalen sind für mich nichts Außergewöhnliches mehr.«

Liest man im Booklet der eingangs erwähnten CD über Bonneys musikalische Vorlieben, dann wundert man sich nicht mehr über diese heterogene Mischung. »Strawinsky ist für mich ein Großer. Ich mag den teuflischen Humor in seinen Partituren. Ich bin kein ausgesprochener Fan von Filmmusik, liebe aber die Musik von Howard Shore (besonders die experimentellen Arbeiten vor ›The Lord of the Rings‹). Ich liebe Zwölftonmusik, besonders die von Anton Webern. Die mathematische Perfektion von Bach und Bartók lässt mich jedes Mal erstaunen. Ich liebe Progressive Rock wie zum Beispiel King Crimson, bin aber auch ein knallharter Police-Fan…« Für ihn sei es unmöglich, seine musikalischen Interessen einzuschränken. »Ich liebe es einfach, immer wieder neue Musik kennenzulernen.«

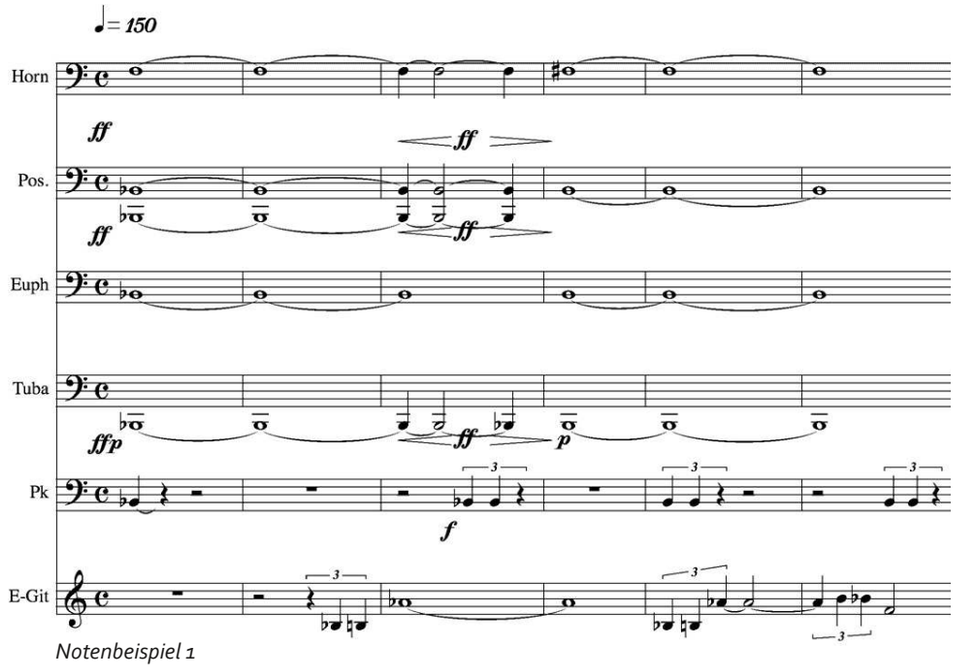
In Bonneys Liste tauchen natürlich auch einige Gitarrensolisten auf, vor allem Steve Vai, der in den 80er Jahren viel mit Frank Zappa spielte. »Er hat technische und musikalische Fähigkeiten, die ihn auf eine Stufe mit klassischen Virtuosen stellen.« Der einzige Unterschied ist der, dass die E-Gitarre aufgrund ihres recht jungen Alters noch nicht etabliert sei. »Gemessen an der Violine oder der Trompete ist sie noch ein Kind.«

Bonneys erstes größeres Solowerk »Chaos Theory« für E-Gitarre und Blasorchester verdankt seine Entstehung eher dem Zufall. »Ich musste für jemanden einspringen, der seinen Kompositionsauftrag gekündigt hatte und so hatte ich nur wenige Wochen Zeit.« Gespielt wurde eine Art Urfassung dessen, was man heute als 3. Satz des Konzerts kennt, mit Bonney als mehr oder weniger

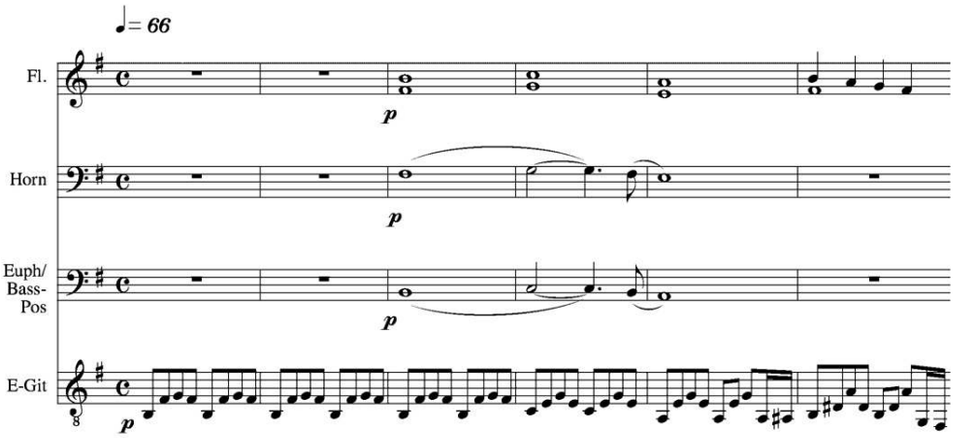
## » MUSIK-RECHERCHE IN DEN FRÜHEN NEUNZIGERN

**James Bonney über die Schaffung eines weiten musikalischen Horizonts:**
»Ich las Magazine über meine Lieblings-Rockstars, die ihrerseits über ihre Einflüsse sprachen. Ich war ein großer Fan von Van Halen, und Leadgitarrist Eddie sprach über seinen Einfluss durch Eric Clapton. Dann machte ich mich auf die Suche nach Aufnahmen mit Clapton und Cream, hörte sie mir an und las, dass Clapton von Muddy Waters und Howlin' Wolf beeinflusst worden sei. Ich beschaffte mir Aufnahmen und hörte, dass deren Musik vom Blues-Gitarristen Robert Johnson beeinflusst sei, dieser wiederum durch Spirituals und Arbeiterlieder, die aus der musikalischen Tradition Westafrikas stammten. So ging ich auch bei anderen musikalischen Stilrichtungen vor. Heute kann man so etwas leicht recherchieren, aber damals gab es noch kein Internet. Für das, was ich im Laufe von mehreren Jahren zusammengetragen habe, braucht ein Jugendlicher heute höchstens einen Nachmittag.«

*Fotos: Archiv, Joachim Buch*




*Notenbeispiel 1*




*Notenbeispiel 2*

ab Buchstabe B mit schneidenden Einwürfen im Blech. Mit kräftigen Akzenten (oft Quint-Schichtungen oder sogenannte »Power-Chords« ohne Terz) übernimmt die Gitarre ab Buchstabe D die Führung und beginnt bei E mit einer Improvisation über zehn Takte, zumeist über recht komplexe Akkorde.

In drei dissonanten Akkordschlägen (Ges-Dur über D im Bass) erreicht der erste Satz den Höhepunkt und führt direkt in den ruhigen zweiten Satz. Ab Takt 3 setzt die Gitarre mit einer meditativen, zumeist von Achteln geprägten Melodie ein, begleitet von nur wenigen Instrumenten (Notenbeispiel 2). Auch hier steht eine kurze Improvisation im Mittelpunkt, in der die Tonart von e-Moll nach cis-Moll wechselt. Boney schreibt hier freundlicherweise für die Es-Instrumente 5 Bs anstatt 7 Kreuze.

Im ausladenden dritten Satz wird ebenfalls improvisiert. Dort sind allerdings keine Akkordsymbole als Orientierung verzeichnet, sondern nur der Hinweis »Solo in G phrygisch«. Unmittelbar danach wechselt die Tonart auf E phrygisch, verbunden mit dem Hinweis an den Solisten, gegen Ende leiser zu werden und nach und nach chromatische Ideen einfließen zu lassen. Nach einem langen auskomponierten Solo endet das Stück mit einem Orchestertutti: vier abwärts geführte Achtel mit der Tonfolge d-des-as-g.

improvisierendem Solisten. »Ich hatte dem Dirigenten Thomas Leslie die Partitur geschickt und er sagte, sie sehe großartig aus. Auf die Frage nach den Noten für den Solisten beruhigte ich ihn. ›Keine Sorge, die bringe ich mit!‹ In Wahrheit hatte ich noch nichts geschrieben.«

Im Laufe des folgenden Jahres arbeitete Bonney das Werk dreisätzig aus, aber auch nach der kompletten Uraufführung stellte sich noch kein Erfolg ein. »Ich glaubte, ehrlich gesagt, nicht an weitere Aufführungen, aber nach Veröffentlichung der ›...saves the World‹-CD wurde das Stück ein Renner.« Auch im deutschen Sprachraum ist das Stück gelegentlich zu hören gewesen. Als einer der ersten führte es Sigismund Seidl mit der Militärmusik Kärnten im Rahmen der »Mid Europe« 2005 in Schladming auf.

Jeden der drei Sätze hat Bonney bestimmten Personen gewidmet: der erste Satz den Eltern Alfred und Joan, den zweiten Satz der Schwester Anne und den dritten Satz den »Brüdern« von BCM: Eric, Steve und Jonathan. Im ersten Satz tastet sich die Gitarre über langen Haltetönen des Orchesters langsam ins musikalische Geschehen, melodisch dabei oft mit weiten Sprüngen versehen, die durchaus an Ausschnitte aus Reihen des von Bonney verehrten Anton Webern erinnern (Notenbeispiel 1). Richtig »rockig« wird es

Ein Nachfolgewerk für »Chaos Theory« ist derzeit im Entstehen. »Nach zehn Jahren weiß ich nun, was mit dieser Kombination möglich ist«, sagt Bonney. »Es wird wahrscheinlich im Herbst vollendet sein und andere klangliche Bereiche berühren.«

**Auf der Suche nach weiteren Solowerken?**
**Klicken Sie rein: www.clarino.de**

## EIN MUSIKALISCHER TORNADO

Das größte Orchester, das »Chaos Theory« jemals aufführte, zählte 1400 Musiker. Bonney erzählt: »In Kenosha/Wisconsin findet jährlich das Band-O-Rama-Konzert statt, in dem alle Blasorchester der Region auftreten. Ein Dirigent lud mich für eine Aufführung meines Konzerts als Solist ein. Sie stellten mich auf ein erhöhtes Podium in die Mitte des Orchesters, sodass ich von einem Meer von Musikern umgeben war. Es war unbeschreiblich laut und faszinierend, als ob man in der Mitte eines musikalischen Tornados stehen würde.«

# DIE E-GRENZE

## ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK, BILDUNG UND PUBLIKUM

VON ALEX SHAPIRO

DER OPULENTE KLANG EINES AKUSTISCHEN SINFONISCHEN BLASORCHESTERS IST MIT DAS GRÖSSTE, DAS ICH JE GEFÜHLT UND GEHÖRT HABE. ERGÄNZT MAN ES MIT DER KLANGLANDSCHAFT EINER STEREO-AUDIOSPUR, WIRD DIE EMOTIONALE WIRKUNG DES ENSEMBLES IN IHRER SCHÖNHEIT UND KRAFT FAST ÜBERWÄLTIGEND.

Wir hören Musik nicht nur mit unseren Ohren, wir nehmen sie durch den ganzen Körper auf. Die Zuhörer sind daran gewöhnt, dass Musik von der Bühne aus auf sie hereinstürzt – und nun werden sie durch zusätzliche Klänge über Lautsprecher von links, von rechts, von hinten umarmt. Es ist diese starke Kombination von expressiven, sinnlichen Kräften, die mich antreibt, Musik für elektro-akustisches Blasorchester zu komponieren.

In den 1980er und 90er Jahren lebte ich ein sehr bequemes Leben in Los Angeles, wo ich Low-Budget-Filme und TV-Projekte vertonte. Wie jeder Komponist in diesem Geschäft hatte ich mir ein professionelles Aufnahmestudio zusammengebaut mit den neuesten Steuerungen, Sound-Designs und Technik-Anwendungen. Bereits 1977, mit 15, hatte ich mit elektronischer Musik gearbeitet, und ich wurde immer besser, mit den neuen, immer besseren Werkzeugen Tonspuren für jedes Genre zu produzieren, denn leider gab es oft kein Budget für Live-Musiker. Der Großteil der Musik für heutige TV-Shows und Spielfilme ist elektronisch produziert – oder zumindest weitgehend mit der Zugabe von nur wenigen »echten« Musikern. Eine elektronische Spur kann entweder tatsächliche Instrumente nachahmen oder Klänge nutzen, die auf keine andere Art und Weise erreicht werden können.

In den späten 90ern verlagerte ich meine Karriere ganz auf das Schreiben für die Konzertbühne und komponierte viel Kammermusik für kleine Ensembles. Während ein Großteil davon rein akustisch war, wuchs mein Interesse zunehmend, mein digitales Studio zu nutzen. Also nahm ich die aufgezeichnete Spur in die Instrumentierung auf, um einen Solisten zu begleiten. Diese Neugier und die natürliche Entwicklung, die daraus folgte, vergrößerten sich deutlich, als ich begann, für Blasorchester zu schreiben. »Warum«, habe ich mich gefragt, »bringen wir diese beiden magischen Klangwelten nicht zusammen?«

### AUDIOSPUR UND DER KOMPONIST

In jedem meiner Werke für elektroakustisches Orchester behandle ich die vorab aufgezeichnete Spur wie eine organische, zusätzliche Sektion des Ensembles, die ihren eigenen Klang hat. Die Holzbläser, das Blech, Perkussion, die Rhythmus-Sektion und der einsame Kontrabassist: alle haben einzigartige Klangfarben und Texturen. Mit einer Audiospur füge ich eine weitere Klangfarbe hinzu, die bereichert, erweitert und die gesamte Palette kontrastiert.

In der Regel komponiere ich vertikal, Takt für Takt und Satz für Satz. Ich orchestriere alle Gruppen gleichzeitig – und nicht etwa den akustischen Teil zuerst und die Elektronik als »Begleitspur« oder umgekehrt. Ich verfolge einen ganzheitlichen Ansatz im Komponieren, um das Ergebnis einer eindrucksvollen und potenziell enormen Klangwand zu erreichen. Ich lasse die Live- und die aufgezeichneten Elemente verschmelzen, damit die Zuhörer nicht sagen können, wo der eine Teil beginnt und der andere endet. Mein Ziel ist es, mit dieser erweiterten Palette Musik zu schaffen, die auf unerwartete Weise verbindet – und zwar sowohl die, die sie spielen als auch die, die sie hören.

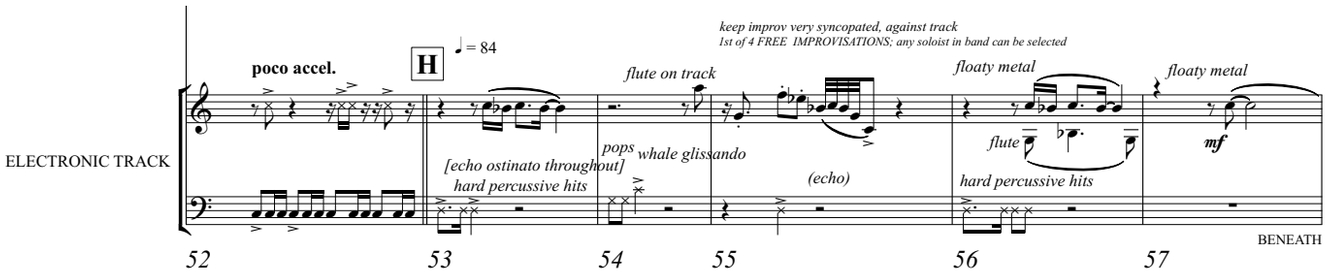
Ich benutze keine »nachgemachten« Sounds; denn es gibt keinen Grund, den Klang eines tatsächlichen Instruments zu

Foto: Paul Chepikian

### » ALEX SHAPIRO

geboren 1962 in New York City, komponiert akustische und elektroakustische Stücke. Verlegt sind diese bei Aktivist Music. Shapiro begann ihr Kompositionsstudium 15-jährig bei Leo Edwards am Mannes College of Music und bei Michael Czajkowski und George Tsontakis an der Aspen Music School. Sie studierte an der Juilliard School of Music und der Manhattan School of Music bei Ursula Mamlok und John Corigliano. Alex Shapiro lebt auf San Juan Island, und wenn sie nicht komponiert, beschäftigt sie sich mit dem Leben am und im Meer, wie man in ihrem musik- und fotogefüllten Blog sehen kann.

**www.notesfromthekelp.com**
**www.alexshapiro.org**




*Zahlreiche Infos werden in der Partitur angegeben in »Beneath«, dem letzten Satz von »Immersion«*

duplizieren, wenn es bereits im Orchester existiert und von einem lebendigen, atmenden (manchmal keuchenden) Menschen gespielt werden kann. Für mich ist es künstlerische Freude, den Originaltönen Elektronik beizumischen, die nicht von den Musikern produziert werden kann (es sei denn, man kneift sie stark – aber ich habe gehört, dass sie das nicht mögen).

Wenn ich ein neues Stück beginne, denke ich viel darüber nach, wie die Kommunikation während der Reise aussehen soll und wie ich die Karte ausarbeite – etwa durch die gezielte Dauer des Stücks. Sobald diese Architektur grob steht, sammle ich die klanglichen Elemente der Klanglandschaft, die die emotionale Richtung der Musik unterstützen. Ist es umfließend und vergänglich? Sind die Tonhöhen flexibel und variabel oder sind sie wörtlich zu nehmen? Ist es ausgelassen perkussiv? Ich brauche oft ein paar Wochen, bevor ich Elemente aus meinem Klangfarbkasten zusammensetze. Es braucht Zeit, bis ich aus den vorhandenen Sounds und Originalproben, die die Audio-Sektion des Orchesters bilden, auswähle.

Ich bin mir bewusst, dass sich zwar die Musik selbst schreibt (mit freundlicher Genehmigung von sehr netten Musen, die ich besteche, mit mir zu arbeiten, indem ich ihnen einen guten Kaffee serviere, dunkle Schokolade, Rotwein, und alles, was sie als legales Zahlungsmittel akzeptieren), doch dieser Ausgangspunkt wird sich erweitern und ändern: Klänge, die ich liebe und von denen ich dachte, ich würde sie auf jeden Fall verwenden, haben plötzlich keinen Platz mehr in dem Stück, während andere Audio-Edelsteine entdeckt werden wollen. Ich nehme mir den Rat von Sir Arthur Quiller-Couch sehr zu Herzen, der meinte, man müsse seine Lieblinge töten (»Murder your Darlings«), um seine kreative Arbeit zu verbessern.

Komponieren ist der Bildhauerei nicht unähnlich: Wir suchen die Form, die Wahrheit und die Botschaft von einem undefinierten und amorphem Ausgangspunkt aus. Ein Komponist, der in der digitalen Welt zu Hause und mit einem gut ausgestatteten Studio »bewaffnet« ist, ist in der Lage, seine Phantasie zu verwenden, um zu entscheiden, welche Art von Sound, Klangfarbe oder Frequenz er gerne in jedem Abschnitt der Musik hören möchte – so wie er seine Wahl trifft, ob eine Flöte oder eine Trompete auf einer bestimmten Melodielinie verwendet wird. Sobald ich genau weiß, welchen Klang ich möchte, gehe ich zum Designen über, in der Regel auf eine von zwei Arten.

## BILDEN DER KLANGLANDSCHAFT

Die erste Methode ist, ganz von vorne zu beginnen. Dabei erstelle ich Audio-Samples, indem ich Dinge aufnehme, die ich finde (wie etwa den Buckelwal-Gesang im dritten Satz von »Immersion«, »Beneath«), oder selber mache (zum Beispiel das Wasser, das in einem Metallbehälter schwappt, für »Liquid Compass«). Ich benutze ein Audiobearbeitungsprogramm, in diesem Fall »DSP-Quattro«, um die Samples zu »reinigen« – durch Einstellung der Start- und Endpunkte, das Entfernen von Hintergrundgeräuschen und die Angleichung der Frequenzen nach meinem Geschmack. Danach importiere ich sie in ein Wiedergabe-Tool wie etwa MOTUs »MachFive3«. Von dort gestalte ich jeden Sound über verschiedene Tonhöhen und löse diesen über eine Controller-Tastatur. Weitere klangliche Optimierung wird im weiteren Verlauf passieren, wenn ich Effekte und Filter wähle, um die Samples mit der Musik in Einklang zu bringen. Ein Schwappen ist kein gutes Schwappen ohne diese Detailebene.

Die zweite Möglichkeit ist – und viele Komponisten arbeiten so –, die gewaltigen Ordner vorhandener Töne innerhalb der virtuellen Instrumentenbibliotheken zu durchforsten. Diese nämlich nehmen sehr viel Raum auf den externen Festplatten ein. Und wenn man dann etwas findet, das den Vorstellungen recht nahe kommt, verwendet man im folgenden Schritt die bemerkenswerten Anwender-Tools wie »Kontakt«, »MachFive3«, »Omnisphere«, »Absynth« oder unzählige andere, die es ermöglichen, die Sounddatei dahingehend zu verändern, dass sie den Vorstellungen im Kopf des Komponisten exakt entspricht. Dies kann Änderungen der Amplitude bedeuten, den Einsatz von Filtern, die die Frequenzen beeinflussen oder einen weiteren Stereoeffekt. Man kann EQing anwenden, Delays, Phasing, Chorus, Nachhall oder unzählige andere Effekte. Die Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt.

Ich sage oft: Komponieren ist die perfekte Arbeit für einen Kontrollfreak. Die Komposition einer akustischen Partitur – alles ist notiert: Noten, Artikulation, Dynamik und Bogen – ist eine spektakuläre Möglichkeit für den Durchschnitts-Kontrollfreak, der (mit großer Bestürzung) erkennt, dass, sobald seine Musik in den Händen der Instrumentalisten ist, sie bis zu einem gewissen Grad verändert wird. Was aber passiert, wenn dieser Komponist eine elektronische Spur schafft und jeden Sound mit extrem spezifischen Details sorgfältig justiert, die sich nie ändern? Nun, das macht aus dem »Average Composer Control Freak« einen »Executive Composer Control Freak Pro Deluxe«! Denn dieser Track wird immer wieder gleich gespielt, Aufführung für Aufführung.

## VORTEILE FÜR DIE SCHÜLER

Neben dem Nervenkitzel, einem Publikum ein großes filmisches Klangerlebnis zu präsentieren, halten elektro-akustische Blasorchesterwerke auch viele Vorteile für die Musiker bereit, die Musik zum Leben zu erwecken. Jedes Werk ist weiter verstärkt für jüngere, weniger erfahrene Musiker, die ihre Entwicklung im Bereich Atemkontrolle, Intonation und rhythmischer Raffinesse noch nicht abgeschlossen haben.

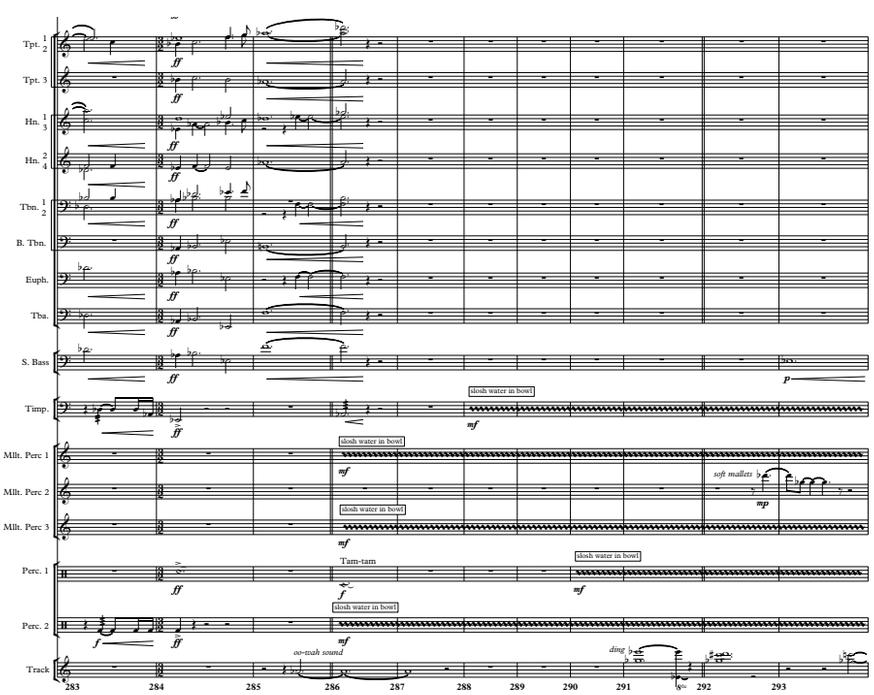
Der Track kann Frequenzen außerhalb des Bereichs der Spieler enthalten: Es ist wich-

tig, Musik für jüngere Spieler genauso überzeugend zu schreiben, wie Musik für ein professionelles Ensemble. Einige Komponisten sehen die inhärenten Leistungseinschränkungen als Herausforderung an, Musik für Schüler zu schreiben. Ich zähle mich nicht dazu. Es gibt anspruchsvolle Stücke auf allen Spielstufen, die sparsam mit Noten umgehen. Der Vorteil einer elektronischen Spur ist, dass wir die höchsten und niedrigsten Frequenzen liefern, die Schüler entweder noch nicht zu leisten imstande sind, oder die wegen der fehlenden Instrumente im Orchester schlicht nicht vorhanden sind. Es ist nicht ungewöhnlich, dass in einem Ensemble eine Piccoloflöte oder ein Kontrafagott fehlen, und ein Komponist kann das berücksichtigen, wenn er zusätzliche Frequenzen in den Track einbaut. Zusätzlich kann der Komponist die vorab aufgezeichneten elektronischen Elemente in die klangliche Stratosphäre und in den Keller einbauen – also weit über den spielbaren Bereich jedes Instruments hinaus. Genau wie bei der akustischen Orchestrierung bringt eine breite Nutzung der Möglichkeiten einen enorm weiten Klang mit sich. Wenn man wie ein Toningenieur denkt und die Lage dieser Klänge mit Hilfe von Panning, Delays usw. erweitert, durchtränkt man die Musik mit einer kraftvollen Qualität aus einer anderen Welt.

Der Track kann komplexe Rhythmen beinhalten – und die Moral verbessern: Ein großer Teil des vorhandenen älteren Repertoires ist steif geschrieben, manchmal schwerfällig, besteht aus regelmäßigen Takten, die sich nur selten ändern und noch seltener synkopiert sind. Mit einem elektroakustischen Stück können Musiker, auch wenn sie vielleicht noch nicht in der Lage sind , aufwendige Muster zu erkennen, einen anspruchsvollen Zugang zum Rhythmus finden, selbst wenn die von den Musikern gespielten Noten auf berechenbare Beats fallen. Das Werk klingt dann sehr viel reifer als man es von jüngeren Spielern erwartet – mit dem zusätzlichen Bonus, dass die Schüler sich inspiriert fühlen, weil sie ein wenig besser klingen, als sie sind!

Der Track kann eine feine melodische oder rhythmische Führung beinhalten – und bei der Intonation helfen: Um sowohl die Musiker als auch den Dirigenten zu unterstützen, kann der Komponist eine »Führungsspur« hinzufügen, die das Orchester mit dem Track verankert. Diese kann einige der melodischen Linien oder Basslinien umfassen und mit einer geringeren Lautstärke als der Rest der Klanglandschaft abgemischt sein, sodass das Publikum sie nicht hören kann, die übenden Musiker aber sehr wohl. Eine andere Technik, die ich benutze ist, einige oder alle Instrumente einer Linie mit dem Klang meiner eigenen Schöpfung zu doppeln. So stärkt man der Klang des gesamten Orchesters.

Der Track kann den Schülern zur Verfügung gestellt werden, damit jeder mit der Musik zu Hause üben kann: Die Schüler sind begierig darauf, die Audiospur zu hören, und saugen sie geradezu auf. Je mehr sie dies auf eigene Faust tun, desto besser werden die Proben sein. Ich ermutige die Dirigenten immer, einen privaten Link mit dem Ensemble zu teilen.




*Instrumente, wasserschwappende Indikationen und elektronischer Sound in »Liquid Compass«*

## AUDIO: VORAUFGEZEICHNET UND LIVE

Im Wesentlichen gibt es drei verschiedene Methoden, die Komponisten bei der Herstellung eines elektroakustischen Werks anwenden. Die erste ist die einfachste, und die, die ich für jedes meiner Werke wähle: Ich benutze eine vorher aufgezeichnete Audiospur, die sich zuverlässig (hoffentlich!) über kostenlose Anwendungen, wie beispielsweise iTunes oder Audacity auf einem Laptop abspielen lässt oder mit einem antiquierten glänzenden Objekt namens CD.

Andere Wege der Klangerzeugung beinhalten Live-Elektronik. Eine Methode ist völlig interaktiv, oft mittels einer Anwendung namens »Max / MSP«, die visuelle Effekte sowie Audio steuern kann. Der Komponist kann eine Abfolge von Patches programmieren, in der Weise, dass verschiedene Schall- oder andere Ereignisse auftreten, die jeweils durch das, was durch das Live-Ensemble gespielt ausgelöst wird. Eine weitere, verwandte Methode ist eine Kombination der beiden. Es werden bestehende, vorher aufgezeichnete Abläufe einzeln in Echtzeit von jemandem auf einen Laptop mit einer Anwendung wie »Ableton Live« ausgelöst. Die Raffinesse, die man mit diesen Echtzeit-Techniken erreicht, ist zweifellos wunderbar. Nichtsdestotrotz habe ich zu viele stressige Momente erlebt, wenn die Programme nicht reibungslos liefen, abstürzten und in grober Weise ein Konzert gestutzt haben. In meinen eigenen Stücken habe ich mich weiterhin für die direkte Wiedergabe entschieden, die kein menschliches Gegenstück erfordert – und ich rate meinen weit mutiger agierenden Kollegen trotzdem, wenn möglich, zu voraufgezeichneten Backups ihrer Live-Elektronik. Und sei es auch nur, um einen Plan B parat haben.

## DER KOMPONIST ALS INGENIEUR

Die technischen Konzepte einer erfolgreichen Erstellung einer Audiospur zu verstehen, ist ein entscheidender Aspekt bei der Komposition elektroakustischer Musik. Der Komponist ist nicht mehr nur ein

Schreiber, er wird jetzt zum Toningenieur und Plattenproduzenten (coole Sonnenbrille und Pferdeschwanz sind optional). Selbst wenn der Track für das Mastering (ein Prozess, der die Pegel und Frequenzen ausbalanciert) ausgelagert wird, braucht der Komponist immer noch ein solides Verständnis von dem, was neben den akustischen Instrumenten gut klingt – und was nicht. Zu den wichtigsten Aspekten eines erfolgreichen Tracks gehört die Frequenzplatzierung. Jede Musik, akustisch oder elektronisch, besteht aus Schichten von Schallfrequenzen – von sehr niedrig bis sehr hoch. Die Schönheit eines Blasorchesters liegt darin, dass das Ensemble ein breites Spektrum dieser Klangfarben repräsentiert – was natürlich der Grund ist, warum gut orchestrierte Stücke so angenehm zu hören sind.

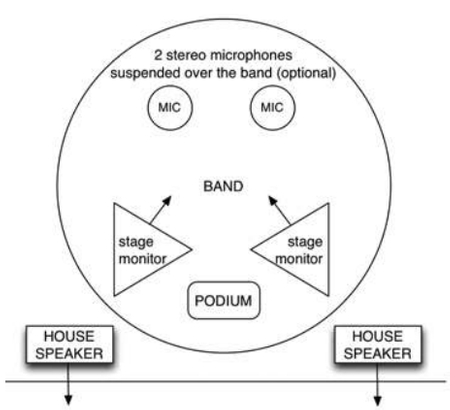
Beim Komponieren und später beim Mischen der Audiospur, ist es, um einen trüben Klang zu vermeiden, eine gute Idee, sich die vertikale Anordnung von musikalischen Linien und Frequenzen anzuschauen. Man sollte versuchen, diese nicht fest zusammen in den gleichen Klangräumen zu gruppieren – außer natürlich, dies ist die gewünschte Wirkung. Jede Frequenz sollte ihren eigenen Platz haben, und dies kann durch die virtuelle Platzierung des Tons mittels Panning-Technik verbessert werden. Ein Live-Ensemble hinzuzufügen bedeutet, dass es mehr Frequenzen zu berücksichtigen gilt. Was in einem Heimstudio machbar erscheint, kann am Ende in einem großen Saal ganz anders klingen. Die Praxis wird ein ausgezeichneter Lehrer sein!

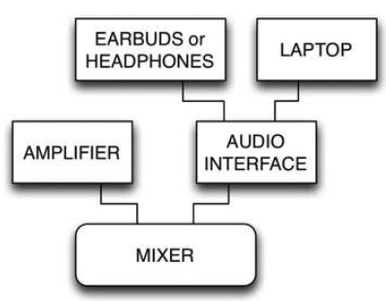
## DIE KLICK-SPUR

In allen Werken – außer den perkussiven wie etwa das groove-artige »Tight Squeeze« – ist eine Klick-Spur notwendig, damit der Dirigent das Ensemble immer synchron zur Audio-Spur halten kann. Je nach Anforderung, können zwei Arten von Klick-Tracks verwendet werden: einer mit fixierten Audio-Klicks, die eben und gleichmäßig sind, und ein anderer mit variablen Klicks, die Veränderungen im Tempo (wie Rubato, Accelerando oder Ritardando) reflektieren können. Jede Kombination an Schlagmustern kann einbezogen werden, um komplexe Takte anzuzeigen oder um Dirigentenanweisungen zu unterstützen. Der Klick kann entweder an ein Ohr gemischt werden, kann aber sowohl links und rechts mit der Stereo-Audiospur kombiniert werden. Der erste Schlag ist lauter oder in verschiedenen Klangfarben ausgearbeitet. Die Klicks sind laut genug, um mit allem anderen konkurrieren zu können und sie halten den Dirigenten in der Spur – buchstäblich!

## KOMPETENZEN FÜR DIRIGENTEN

Dirigenten brauchen normalerweise nicht lange, um sich bequem mit der Klick- und der Audiospur im Kopfhörer zurecht zu finden – aber es müssen Anpassungen vorgenommen werden. Das aufschreckendste ist, dass der Dirigent plötzlich nicht mehr derjenige ist, der das Tempo wählt! (Und wir alle wissen, welche Kontrollfreaks Dirigenten sind – deshalb können sie mit Komponisten so gut.) Die Spur ist fix und wird immer auf die leiche Weise abgespielt, jedes Mal. Der Klick wird der »Anti-Dirigent«. Das mag unlogisch klingen, weil doch die Person auf dem Podium in gewisser Weise über die Musik entscheidet. Die Person mit dem Stab wird schnell ein versierter Zeitnehmer, während er immer noch Wege findet, die Musikalität und den natürlichen Fluss innerhalb der Grenzen eines strengen Puls' zu bewahren. Je nach Musik, gibt es kreative Wege, Zeit »zu verschenken«, um kurze Atempausen zu ermöglichen und diese Zeit dann ein wenig später »zurückzuzahlen«, damit alles synchron bleibt.




Ein großer Spaß ist es zu erleben, dass sich derjenige, der einen Kopfhörer trägt und zu einem Klick dirigiert, sofort von einem Orchesterdirigenten in einen Scoring-Session-Leiter in Hollywood verwandelt. Er nutzt die gleichen Techniken, mit denen die Filmmusiken von Blockbustern aufgezeichnet werden.

*Dirigent Jerry Luckhardt*

## WAS LIEFERT DIE PARTITUR?

Die meisten Partituren für elektroakustische Werke sehen nahezu aus wie jede andere Partitur. Normalerweise gibt es eine Anweisung, in der steht, wie viele »Voraus-Klicks« vor dem ersten Ton kommen, und dieser eine oder diese beiden Einleitungstakte sind üblicherweise in die Zeitleiste eingerechnet, denn ab hier wird der Track abgespielt. Diese Zeitleiste ist sekundengenau und wird als Referenz für den Audiotrack genutzt. Die Indikatoren für die Zeitleiste stehen häufig bei Doppelstrichen oder Taktzahlen (oder Buchstaben), sodass man ganz einfach in der Mitte des Stücks wieder einsteigen kann, indem man (beispielsweise) den Sekundenzähler in iTunes auf dem Laptop ein wenig vor der Zeit starten lässt, die bei der Taktzahl steht.

Für mehr Kontrolle kann man die Audiospur in sogenannte Regionen unterteilen, die sich wie einzelne Spuren verhalten, aus denen der Dirigent beginnen kann. Es gibt in der Regel ein oder zwei Notenzeilen am unteren Rand der Partitur, die darstellen, was in der Spur zu hören ist. Um zusätzlich Klarheit zu schaffen, wird Text verwendet – inner- oder außerhalb von Kästen –, um Klänge und Effekte zu beschreiben, die nicht so leicht notiert werden können. Einige Komponisten verlassen sich stark auf Grafik. Ich benutze sie eher sparsam. Aber als ein irrwitzig praktischer Mensch versuche ich den Leseprozess der Partitur so unmittelbar und einfach wie möglich zu machen. Wenn ein Ton also nicht in Tonhöhe oder Rhythmus notiert werden kann, füge ich einen kurzen Text zur Beschreibung hinzu.

## PROBEN UND AUFFÜHRUNG

Glücklicherweise sind die technischen Voraussetzungen, um elektroakustische Stücke zu proben und aufzuführen sehr einfach. Der Probenraum und der Auftrittsort benötigen lediglich ein einfaches PA-System (Mischpult, Verstärker, Lautsprecher), idealerweise mit Stereo-Bühnenmonitoren, die lauter gedreht und dem Orchester zugewandt werden können. Wenn möglich, sollte ein weiterer Satz in dem hinteren Teil der Bühne in der Nähe der Percussionisten platziert werden, um sicherzustellen, dass jeder die gleichen ersten Schläge hört. Man kann Perkussionisten – vor allem, wenn jemand Schlagzeug spielt – ebenfalls mit Kopfhörern ausstatten, damit sie mit dem Track synchron bleiben. Auch wenn die Augen der Musiker auf den Dirigenten gerichtet sind, die Ohren richten sich am ehesten nach den Schlagzeugern! Und wenn der Schlagzeuger vom tatsächlichen Tempo abweicht, folgt in der Regel das ganze Orchester. Für den Dirigenten ist es dann eine große Herausforderung, alle wieder zusammenzubringen und zu vermeiden, das Stück zu einer Art Wettrennen werden zu lassen, in dem es darum geht, wer den Doppelstrich als erstes kreuzt.

Normalerweise braucht es mindestens zwei Audio-Dateien, um zu einer Partitur zu kommen. Eine davon ist die Audiospur im Stereo-Mix, die über die Bühnenmonitore von der Band und über die Lautsprecher durch das Publikum zu hören sind. Die andere Datei ist für den Dirigenten bestimmt; sie enthält die Audiospur mit der Klick-Spur für das In-Ear Monitoring über Kopfhörer. Manchmal entscheidet sich der Dirigent nur einen Ohrstöpsel zu nutzen, um das Orchester gegen den Track deutlicher hören zu können.

Der Dirigent kann mit jedem Stereo- Kopfhörer arbeiten. Perfekt wäre dabei eine drahtlose Ein-Ohr-Lösung, denn dann kann der Dirigent den Klick und die Spur auf einem Ohr hören, das Orchester auf dem anderen. Drahtlos ist deshalb zu bevorzugen, weil es die größte Bewegungsfreiheit gewährleistet. Die Kopfhörer steckt man in kleine Buchsen, das Audio-Interface, das wiederum an einem Laptop und einem Audio-Mischpult angeschlossen ist. Die Audio-Schnittstelle schickt den einen Teil der Tracks auf die Bühne und in das Haus, während die Klick-Spur auf die Kopfhörer des Dirigenten geleitet wird. Fast jede 4-Kanal-I/O-Schnittstelle sollte funktionieren.

Mit einer einfachen Digital-Audio-Anwendung wie »Audacity« oder »Garage Band« kann die Audiospur mit dem Klick in einen Stereokanal ausschließlich für die Leiter umgewandelt werden. Die Spur ohne Klick kann in zwei weitere Stereo-Kanäle geladen werden: zum einen führt der auf die Bühne bzw. das Podium für das Orchester und den Dirigenten und zum anderen zu den Lautsprechern für das Publikum. Viele Audio-Tracks verwenden Panning-Effekte, weshalb es wichtig ist, das Publikum in Stereo zu bedienen. Man kann einen zusätzlichen Stereo-Kanal nutzen, um optionale Stereo-Mikrofone über dem Orchester zu platzieren. Wenn das Orchester mikrofoniert ist, sollte man einen Techniker haben, der die Partitur lesen kann und der mit den Reglern am Mischpult kontrolliert.

Wie bei jeder Musik, kann es einen großen Unterschied geben zwischen der Akustik in einem Probenraum und dem Ort, an dem das Konzert stattfindet. Man sollte sich schon während der Proben mental auf diese Unterschiede vorbereiten, denn diese werden wird bei der Präsentation eines elektroakustischen Stücks noch vergrößert werden. Dem Ausbalancieren (erscheinen das Orchester oder der Track zu übermächtig?) und Entzerren (kommen zu viele Tiefen oder Verzerrungen über die Lautsprecher?) muss immer eine gewisse Aufmerksamkeit geschenkt werden. Jeder Raum ist anders und es ist ein Unterschied, ob er leer ist oder voller schallabsorbierender Menschen! Füllt man einen Raum mit nackten Menschen, bedeutet das natürlich mehr Resonanz – ohne all das Gewebe, das den Schall absorbiert.

## MÖGLICHE ONLINE-HILFSMITTEL

Es kann hilfreich sein, wenn Komponisten mit den Track-Downloads eine technische Aufbau-Anleitung anbieten. Diese erleichtert dem Dirigenten, Dinge für die Proben vorzubereiten. Da Komponisten Multimedia-Webseiten haben, können sie problemlos partiturspezifische Hilfsmittel anbieten wie das Streaming oder Herunterladen von Audio- und Videodateien sowie zusätzliche Inhalte: Partituraussschnitte, Artikel, Interviews, Tracks zum Download (vor allem für Schüler, damit sie zu Hause üben können), Werkbeschreibungen, Probetechniken, Errata (phantastisch hilfreich für Dirigenten) und zusätzliche technische Informationen, Anleitungen, Software-Links, erklärende Videos, ein mp3 des Werks und – natürlich – Informationen darüber, wie man die Musik zu Gehör bringt!

## VERTRAUEN AUFBAUEN, OHREN ERWEITERN

Eine der Fähigkeiten, die Musiker entwickeln, inwiefern sie mit Auftritten vertraut sind, ist die Fähigkeit, sich der Umgebung anzupassen. Der Klang, den Musiker an ihrem Platz auf der Bühne hören, ist anders als der, den man von einem Sitz im Publikum hört. Wenn man nun Musik hinzufügt, die sich durch die Lautsprecher mit der Musik des Orchesters vermischt, wird das Gehör der Musiker noch weiter herausgefordert. Selbst mit den auf sie gerichteten Bühnenmonitoren, durch die sie die Tonspur hören, während sie spielen, werden die Musiker die vollständige Wirkung der Musik nicht so erfassen, wie sie das Publikum hört. Musiker müssen ermutigt werden, an das Ergebnis ihrer Aufführung zu glauben, die sie nicht in der Lage sind zu hören – oder zu sehen, wenn die Musik visuelle Elemente bereithält (wie mein Stück »Paper Cut«, das Druckerpapier als perkussives Klang- und Multimedia-Element verwendet).

Ein bisschen Psychologie spielt, um Vertrauen zu bilden, schon eine Rolle. Die Orchesterproben für ein elektroakustisches Stück kann man mit dem »Green-Screen-Effekt« in Hollywood vergleichen. Man kennt das: Schauspieler werden vor einem hellgrünen (manchmal blauen) Hintergrund gefilmt und sie müssen so spielen, als ob das Setting weitaus ausgefeilter sei. Aber erst später werden die verschiedenen Teile mit zusätzlichen Filmmaterialien oder Grafiken zusammengebaut. Das Endergebnis wird vom Kinobesucher gesehen und wirkt so, als wäre alles gleichzeitig entstanden. In diesem Fall sind die Musiker die Schauspieler. Sie müssen ihre Fantasie nutzen, um sich vorzustellen, wie sich der kombinierte Klang aus ihrer Arbeit und des Tracks am Ende anhören wird – selbst wenn sie sich auf der Bühne nicht hören können.

Ich genieße es, Musikern größere Möglichkeiten zu geben, ihre Rolle als Künstler wahrzunehmen. Ich möchte die Beziehung der Schüler zur Musik erweitern – und zu den Menschen, die im Publikum vor ihnen sitzen. Wir sind eine höchst multimediale, interdisziplinäres Gesellschaft geworden. Diejenigen von uns, die auf einer Bühne stehen, sollten sich ihres gesamten Einflusses ihrer Auftritte bewusst sein – akustisch und visuell. Wir treten heute vor einem Publikum auf, das besser damit vertraut ist, auf etwas zu starren, was sich bewegt, als auf etwas, das nur Geräusche macht. ■

*Loose Tubes*

# BIGBAND PLUS

## ERWEITERUNGEN EINES KLANGKONZEPTS

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

NICHT JEDE GROSSE BAND IST EINE BIGBAND. ENTSCHEIDEND SIND DIE BLÄSER – TROMPETEN, POSAUNEN, SAXOFONE: SIE MACHEN DIE TYPISCHE BIGBAND AUS. DEM FORMAT SIND JEDOCH KEINE GRENZEN GESETZT.

In den 1920er Jahren feierte das Publikum Paul Whiteman und seinen »Symphonic Jazz«. Der Mann hatte Millionenhits, betrieb bis zu 25 Orchester gleichzeitig, vergab Kompositionsaufträge an Gershwin, Milhaud und Antheil, galt als der »King of Jazz« und in einer Umfrage als »größter Musiker aller Zeiten« (auf Platz 2: ein gewisser Beethoven). Schon 1925 umfasste Whitemans Band zwei Trompeten, zwei Posaunen und vier Holzbläser. Andere Bandleader folgten seinem Beispiel und stockten ihre kleinen Ensembles auf, verzichteten aber auf die für Whiteman typischen Streichergruppen und erhöhten stattdessen den Jazz-Anteil. Mehr Rhythmus, mehr Improvisation, mehr »Jazz« im Arrangement: So entstand die eigentliche Bigband – eine deutlich fetzigere Version des Symphonic Jazz. Fletcher Henderson, Duke Ellington, Ben Pollack, Red Nichols, Jean Goldkette oder das Casa Loma Orchestra legten Ende der 1920er Jahre die Grundlagen für ein bleibendes Klangkonzept. Ein hoher Blechsatz (Trompeten), ein tiefer Blechsatz (Posaunen), ein Holzsatz (Saxofone) und eine Rhythmusgruppe – das war die Bigband.

Um 1930 beschäftigte eine typische Bigband drei Trompeter, drei Posaunisten und drei bis vier Saxofonisten. Dann kam der Swing-Boom, füllte gewaltige Tanzpaläste und brachte Dutzende sehr erfolgreiche Formationen hervor. Um 1940 waren die Bläsersätze der Bigbands bereits vierstimmig. Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie, Jimmie Lunceford, Charlie Barnet, Bob Crosby, Woody Herman oder Chick Webb leiteten einige der wichtigsten Swing-Orchester. Gleich nach dem Zweiten Weltkrieg war jedoch Schluss mit dem Swing-Boom, und die Bigbands lösten sich reihenweise wieder auf. Nur wenige der alten Orchester hielten durch – nun auf kleinerem Fuß, ohne Massenpublikum, als reines Jazz-Vergnügen. Auf diese Weise hat das Klangkonzept der großen Swing-Orchester bis heute überlebt: Auch die Big-

*Fotos: John Watson, Hans Bernhard*

bands des WDR, NDR oder SWR entsprechen ganz der konventionellen, offenbar zeitlosen Formel. Und selbst ein Ensemble wie das Vienna Art Orchestra, das 1977 einmal als eine Art »Anti-Bigband« gestartet war, landete 1998 beim traditionellen Konzept. »Zu der kleineren Besetzung war mir nichts mehr eingefallen«, erklärte der Leiter Mathias Rüegg. »Aber die Bigband – das ist ein ausgereiftes Format wie ein Sinfonieorchester, genial gecheckt.«

## DAS PERFEKTE FORMAT

Die Bigband stellt in der Tat einen Klangkosmos dar, der eigentlich keine Korrekturen braucht. Das Konzept der drei Bläsersätze, die einander umschlingen und kommentieren und dazu Solisten aus ihren Reihen aufbieten, ist beinahe perfekt. Und mehr noch: In der Bigband stecken viele kleine Ensembles mit drin – und damit viele zusätzliche Optionen. Schon Benny Goodman und Artie Shaw hatten ihre »bands within the band« und konnten alternativ zum großen »Plenum« auch in Combo-Besetzungen auftreten – etwa dem Benny Goodman Quartet oder Shaws Gramercy Five. Wenn Duke Ellington Offdays zu füllen hatte, ließ er einfach seine Solisten eigene Platten machen, begleitet von einer kleinen Abordnung von »Ellingtonians«. Aus der Dizzy Gillespie Big Band schälte sich einst das Modern Jazz Quartet heraus. Dem Thad Jones-Mel Lewis Orchestra entsprang das New York Jazz Quartet. Sogar Ernst Moschs Egerländer Musikanten starteten als Ableger einer Bigband. Dennoch gab es immer Versuche, das traditionelle Bigband-Format klanglich noch zu erweitern. Lionel Hampton, einer der großen Bigbandleiter, war Vibrafonist und brachte damit bereits eine ungewohnte Klangfarbe ins Orchester. Flügelhörner, Bassposaunen oder Klarinetten gehören als Zweitinstrumente ohnehin zur Grundausstattung der Bigband. Legendär: der typische Glenn-Miller-Sound mit der Führungsklarinette im Saxofonsatz. Oder auch das mysteriöse Bläsertrio in Ellingtons »Mood Indigo« – in frühen Aufnahmen bestehend aus Trompete, Posaune (beide mit Dämpfer) und Klarinette, später auch aus zwei Posaunen (mit Dämpfer) und Bassklarinette. Überhaupt Duke Ellington (1899 bis 1974): Er war ja ein Meister der Klangfarbe, der erste Impressionist unter den Bigband-Arrangeuren. Mindestens drei Musiker in seinem Saxofonsatz mussten auch Klarinette beherrschen, Harry Carney hatte außerdem die Bassklarinette immer mit dabei. Ellingtons Trompeter Ray Nance durfte hin und wieder zur Geige greifen, Norris Turney spielte auch Flöte. Und 1970 hatte Ellington sogar einen Hammond-Organisten in der Bigband.

## MODERNE EXPERIMENTE

Als die Bigbands ihren Pop-Status und ihr Massenpublikum verloren hatten, wurden innovative Klangerweiterungen häufiger. Der Orchesterleiter Stan Kenton (1911 bis 1979), der 1949 den »Progressive Jazz« verkündet hatte, nannte eine seiner neutönerischen Bigbands das »Innovations in Modern Music Orchestra«. Es umfasste bis zu 43 Mitglieder, darunter 13 Blechbläser und 16 Streicher. Bei dieser Bigband konnte man auch Improvisationen auf dem Violoncello oder dem Waldhorn hören. Die Holzbläser bei Kenton mussten bis zu neun verschiedene Instrumente beherrschen. Um die Registerlücke zwischen Trompeten und Posaunen zu schließen, experimentierte Kenton mit zusätzlichen Es-Trompeten und Flügelhörnern. Schließlich schuf er einen dritten Blechbläsersatz, bestehend aus vier Mellofonium-Spielern. Dieses Mellofonium war eine spezielle Bauart des Mellofons, von der Firma Conn zwischen 1957 und 1959 entwickelt, und der Trompeter Gene Roland war der Erste in Kentons Orchester, der sich an dem Instrument versuchte. Kentons Mellophonium Band machte insgesamt elf Alben, darunter eine Bigband-Adaption der »West Side Story« mit sechs bis sieben Trompeten, vier Mellofonien, vier Posaunen, einer Tuba, fünf Holzbläsern und einer fünf- bis sechsköpfigen Rhythmusgruppe.

In die Fußstapfen von Stan Kenton trat der Bigbandleiter und Trompeter Don Ellis (1934 bis 1978). Er erweiterte die Bigbandsprache nicht nur im Tonalen (Vierteltonskalen) und im Formalen (indische Rhythmuszyklen), sondern vor allem auch in klanglicher Hinsicht. Zum Instrumentarium seines Orchesters gehörten zeitweise elektrische Keyboards wie Fender Rhodes, Synthesizer und Clavinet, ein elektrisch verstärktes Streichquartett, auch elektrisch modifizierte Trompeten und Saxofone sowie eine Orgel, eine Sitar oder eine Latin-Percussion-Abteilung. Seine Bigband-Innovationen verstand Don Ellis als Grundlage einer neuen Jazzära, des »New Swing«. »Wir befinden uns jetzt in einer Zeit der Experimente«, sagte er, »in der Regeln noch nicht als Klischees festgeschrieben sind. Umso besser! Zu viele Jazzleute waren konservativ, fürchteten

*Duke Ellington Big Band*

WDR Bigband

Veränderungen. Das ist seltsam in einer Kunstform, die aus der Veränderung geboren ist, deren Essenz geradezu das Improvisierte ist, das Unerwartete.«

## BIGBAND HEUTE

Der Farbenreichtum der Bigband ist seitdem ständig gewachsen – nicht nur durch die Hinzunahme anderer Instrumente, sondern auch durch immer fantasievollere Klangmixturen aus den vorhandenen Bläserstimmen. In den 1970er und 1980er Jahren schienen sich die traditionellen Bläsersätze beinahe aufzulösen. Damit einher ging eine neue Freiheit der Bigband-Sprache, die nun nicht länger an swingende Satz- und Riff-Formeln gebunden war, sondern flirrende Klänge und mysteriöse Harmonien erschloss. Eine zentrale Figur dieser Entwicklung war der Arrangeur Gil Evans (1912 bis 1988), ein Pastellmaler der Bigband-Farben, der nur gelegentlich und dezent auf ungewohnte Instrumente – etwa Harfe oder Fagott – zurückgreifen musste.

Viele neuere Ensembles – wie das niederländische Willem Breuker Kollektief (ab 1974), das österreichische Vienna Art Orchestra (ab 1977) oder die britischen Loose Tubes (ab 1983) – orientierten sich daraufhin kaum noch an den traditionellen Rezepten. Man nahm diese Formationen weniger als Bigbands wahr, vielmehr als jazzige, bläserdominierte Spaßorchester. Heute ist in der Bigband-Welt fast alles erlaubt. Seit den Tagen von Gil Evans, der ein großer Jimi-Hendrix-Fan war, gehört die jazzrockige E-Gitarre zum Beispiel als Solo-Instrument beinahe zum Pflichtprogramm bei Bigbands. Auch über elektronische Keyboards oder Percussion-Einlagen mehrerer Bandmitglieder sollte man sich nicht wundern. Gelegentliche klangliche Erweiterungen des Bläserkörpers, etwa durch Oboe, Englischhorn, Eufonium oder Waldhorn, sind die Regel. Die Flöte ist oft sogar kein Zweitinstrument mehr, sondern hauptamtlich vertreten.

Auch ganz unerwartete Instrumente mischen mit und bringen immer wieder belebende Facetten und neue Ideen ins Spiel. Schon 1983 zum Beispiel hatte George Gruntz in seiner Concert Jazz Band einen Bandoneonspieler mit dabei. Der Kanadier Darcy James Argue weiß Holzflöten, Melodica oder akustische Gitarre in den Bigband-Klang einzubinden. Bei JC Sanford gehören Akkordeon, Violine und Cello dazu, bei anderen Bands auch eine kollektive Whistling-Einlage, ein Marimbafon, eine Bouzouki oder ein Theremin-Solo. Klaus König brachte 1992 seine Bigband zusammen mit einem 34-köpfigen Gospelchor auf die Bühne. 2011 konzertierte das Trondheim Jazz Orchestra mit dem Rocktrio Motorpsycho, einer Streichergruppe und einem Keyboarder. Aktuelle Ensembles wie die Monika Roscher Big Band oder das Jazzorchester Vorarlberg vermischen Bigband-Klänge sogar mit Elementen aus Hip-Hop und Trip-Hop, Electro, Funk und Pop.

Monika Roscher Big Band

Fotos: Westdeutscher Rundfunk, Daniel Delang