



DIE ORCHESTERPROBE

WIE PROFESSIONELL DARF DIE MUSIKALISCHE ARBEIT MIT AMA



VON STEFAN FRITZEN

DER DIRIGENT – EIN »DEMOKRATISCHER DIKTATOR«?

ÜBER DIE BEDEUTUNG DES DIRIGENTEN HABE ICH AN ANDERER STELLE VON CLARINO SCHON AUSFÜHRLICHER GESPROCHEN (VGL. CLARINO 10/2012). HIER NUN SOLLEN DIE MÖGLICHKEITEN EINES KÜNSTLERISCHEN LEITERS BEI DER WERKGERECHTEN GESTALTUNG EINES KUNSTWERKS IM DETAIL BEHANDELT WERDEN. DABEI MÖCHTE ICH BETONEN, DASS FÜR MICH EINE BÖHMISCHE POLKA ODER »LARIDAH« DIE GLEICHE KÜNSTLERISCHE AUFMERKSAMKEIT VERDIENST WIE BEISPIELSWEISE DAS »LIED OHNE WORTE« VON ROLF RUDIN.

Grundlage für überzeugende Orchesterleistungen ist die Probe. Gerade bei Amateurmusikern hängen Erfolg oder Misserfolg einer Probe im Besonderen von den musikerzieherischen Fähigkeiten des künstlerischen Leiters ab. Im Gegensatz zur Arbeit eines Dirigenten mit professionellen Orchestern, in der es primär darum geht, die künstlerischen Intentionen und Leistungen der einzelnen Musiker zu bündeln und einem geistigen Gleichklang zuzuführen, müssen im Regelfall bei Amateuren komplexe musikologische Inhalte und Kenntnisse vermittelt werden, um an einer »vom Geist des Werkes zeugenden und durchseelten musikalischen Interpretation« (Bruno Walter) konstruktiv und effektiv arbeiten zu können. Dies gelingt, wenn der Dirigent ein leidenschaftlicher, charismatischer Musiker ist, der auch seine fordernden Belehrungen in farbenreichen Formulierungen vorträgt und auf trockene theoretische Abhandlungen ebenso verzichtet wie auf endloses blumiges Geschwafel. Allen Ausführenden muss in den Proben stets verdeutlicht werden, dass sie Mittler zwischen Komponist und Publikum sind und über Wert oder Unwert einer Komposition letztlich nur die Hörer entscheiden sollten. Diese haben einen Anspruch darauf, das Kunstwerk in bestmöglicher Weise präsentiert zu bekommen.

Dieser künstlerische Reifeprozess wird vom Dirigenten gesteuert; er bestimmt Abläufe und Inhalte der Proben, legt künstlerische Schwerpunkte fest und koordiniert die nötigen zeitlichen Abläufe in den verschiedenen Instrumentalregistern. Die Probenarbeit soll jeden Musiker zu seinem Leistungsoptimum führen, ohne ihn zu überfordern. Mit einfühlsamen Worten ist der Dirigent gehalten, individuelle Leistungsdefizite und Wege zu deren Überwindung aufzuzeigen. Die vom Dirigenten angewandten Methoden müssen dem Werk angepasst, variabel und systematisch sein.

**SELBSTKRITIK HAT VIEL FÜR SICH...
(WILHELM BUSCH)**

Jede Probe bedarf einer akribischen Vor- und Nachbereitung des Dirigenten. Nur durch konsequente Analyse kann er sich über Gründe des Erreichens

oder Nichterreichens der selbst gesteckten Ziele klarwerden und Wege für eine Steigerung der Arbeitseffektivität finden, um die oft viel zu geringe Probenzeit optimal zu nutzen. Damit die Motivation der Ausführenden durch das häufig sehr unterschiedliche Leistungsvermögen der Musiker in Amateurorchestern nicht gefährdet wird, ist es wichtig, dass er in der Probe den Musikern über die gegenwärtigen Schwierigkeiten eines Spielers oder einer Gruppe hinaus das Verallgemeinerbare, möglicherweise auch Objektivierbare eines musikalischen Problems und seiner Lösung aufzeigt.

VIEL HILFT NICHT VIEL

Dies setzt gründliche und beharrliche Detailarbeit voraus. Ein Dirigent von Amateurorchestern darf sich nicht durch zu viele Programme, Auftritte und unterschiedliche Veranstaltungen unter Zeitdruck setzen lassen. Er sollte sich auch nicht durch die mögliche Opposition älterer Laienmusiker beirren lassen, die lieber »volle Kanne« blasen als probieren und dieses möglichst im Fortissimo, darauf vertrauend, dass dann die eigenen bläserischen Probleme etwas verdeckt würden. Der Dirigent muss durch ruhig-konsequent vorgetragene Argumente alle Musiker davon überzeugen, dass zum Beispiel ein gründlich gearbeiteter Marsch zehn andere verbessert, jedoch zehn »runtergehauene« auch den ersten noch verderben. Verantwortungsbewusste Musikerziehung heißt, dass »weniger mehr ist«, das Wenige jedoch so gut wie möglich sein sollte. Diese Forderung gilt im Besonderen für die Arbeit mit Jugendorchestern.

Der Komponist und Musikwissenschaftler Karl Michael Komma (1913 bis 2012) formulierte diese Forderung in seinen zehn Thesen zur Musikerziehung so: »Der oft und zurecht karikierte monomane Musikanter, der sich mit seinem Geklimper oder Gefiedel selbst genügt, ist nicht die Zielfigur echter Musikerziehung. Aus dem Spiel und dem durch die Regeln erwachsenden Ernst der Kunst wird nicht ein autistischer, sondern ein geselliger Mensch, der im sozialen Miteinander viel bewirken kann.«

TEUREN SEIN?

FÜR DEN ANFÄNGER IST DAS BESTE GERADE GUT GENUG

Bereits vor der ersten Probe muss ein Dirigent das Werk in Faktur und Duktus genau kennen und bereits in seinen eigenen Rezeptionsprozess die musikalischen und technischen Möglichkeiten seiner Musiker methodisch-didaktisch einbeziehen. Mit einem (negativen) Beispiel möchte ich dies verdeutlichen: In Mannheim hatte ich einen Fachkollegen als Registerleiter, der in seinen Proben nur »improvisierte« und oft nicht einmal in der Partitur die Stimmen fand, an denen er arbeiten sollte. Meine Kritik konterkarierte er mit dem Satz: »Für die ist es allemal gut genug!« Da nicht nur die Musiker verärgert waren, musste ich ihm die Proben entziehen und habe sie für ihn durchgeführt (er bekam sie allerdings bis Semesterende bezahlt) und ich hatte einen herzerfrischenden Feind mehr. »Improvisation« in der Probe aus der »Erfahrung« heraus führt gewöhnlich zur Reduzierung der musikalischen Möglichkeiten auf den kleinsten Nenner und zu widersprüchlichen Interpretationsangaben während des gesamten Probenkomplexes.



Schon Gustav Mahler (1860 bis 1911) war ein erbitterter Gegner jedweder Routine. Sein Ausruf »Tradition ist Schlamperei!« vor den Wiener Philharmonikern ist sprichwörtlich geworden. Auch Musiker in Amateurorchestern merken gewöhnlich sehr schnell, ob ihr Dirigent das Werk wirklich beherrscht oder nur an zufälligen Schwierigkeiten »herumflückt«, ohne eine klare

Richtung erkennen zu lassen (siehe auch Stefan Fritzen, »Dirigieren zwischen Kunst und Handwerk« in CLARINO 10/2012).

ALSO PRIMUS INTER PARES

Um eine kreative Arbeitsatmosphäre zu schaffen, sollten folgende Aspekte in der Probenarbeit unbedingt Berücksichtigung finden:

1. *Freundlichkeit im Umgangston*

Freundlich vorgetragene Anregungen oder Kritik werden bei den Ausführenden immer offene Ohren finden und die Bereitschaft zur Mitarbeit erhöhen. Zynismus und Aggressivität führen jedoch bei Erwachsenen bzw. gefestigten Persönlichkeiten zu kunstfeindlichem Widerstand gegen den Dirigenten. Bei noch ungefestigten Musikern oder Schülern verhindern sie die optimale Nutzung individueller bläserischer Möglichkeiten. Sie »halten vor Schreck die Luft an«!

2. *Abbau von Hemmungen und Verspannungen bei den Ausführenden*

Dies gilt sowohl physiologisch beim Spielen des Instruments als auch psychologisch bei der Förderung der Kommunikationsbe-

reitschaft. Viele Instrumentalisten empfinden das geforderte, individuell geprägte, tiefgehende Musizieren als übertrieben. Sie glauben, über die Musik Einblicke in ihr Seelenleben zu geben, was in unserer selbstbezogenen Kosten-Nutzen-Welt bereits als Schwäche gedeutet würde. Zur Überwindung dieser Einstellung hilft die genaue Darstellung unseres musikalischen

Regulariums. Bei tief angelegten Interpretationen wird trotzdem kein Herzblut vergossen. Künstlerisches Tun besteht immer aus dem Dreiklang Kognition, Emotion und Hören!

WIE SAG ICH'S MEINEM KINDE?

Das bedeutendste Kompendium über die Kunst des Dirigierens stammt von einem Orchestermusiker. Hans Diestel, jahrzehntelang Geiger in der Staatsoper Berlin unter Richard Strauss (1864 bis 1949) und Wilhelm Furtwängler (1886 bis 1954), schreibt in seiner Broschüre »Ein Orchestermusiker über das Dirigieren«: »Zur Darstellung des Kunstwerkes bedarf es grundsätzlich nur der Kenntlichmachung der Linie.« Und weiter: »Unter wahrer Dirigier-technik sollte man das Vermögen verstehen, die Qualitäten des Aufführungskörpers sich frei entfalten zu lassen.« Diese Idealforderung gilt auch für Amateurorchester, wenn es dem Dirigenten gelingt, die Musiker zu einer sinnerfüllten Homogenität in klanglicher und vor allem agogischer Hinsicht zu führen. Um diese zu erreichen, müssen sich Musiker und Dirigenten zu einem Arbeitsstil zusammenfinden, der oft mühsam und langwierig ist und allen Beteiligten viel Geduld in der Gestaltung jedes einzelnen Tones abverlangt.

Das setzt eine überschäumende Lust am Musizieren voraus und eine permanente Experimentierfreude. Aufgrund meiner Erfahrungen bei Dirigierseminaren und der Arbeit mit verschiedensten Orchestern möchte ich die These wagen, dass viele Orchester nur deshalb in ihren Leistungen unbefriedigend bleiben, weil ihre Dirigenten nicht den Mut (vielleicht auch nicht die Fähigkeiten?) haben, intensiv am Detail in den Proben zu arbeiten.

Möglichkeiten des Dirigenten, den Musikern seine geistigen und musikalischen Vorstellungen verständlich zu machen, sind Sprache, Vorsingen und Dirigieren.

SPRACHE – AUCH ALS QUELLE DES IRRTUMS

Ein außerordentlich problematisches Verständigungsmittel in der Probe ist die Sprache, da sie in der Beschreibung musikalischer Sinnzusammenhänge und der Formulierung von fachlichen Wünschen und Anregungen häufig zu Missverständnissen führen kann. Grundsätzlich soll Sprache ausdrucksstark, differenziert und zielgerichtet bei der Lenkung einer Probe

sein (siehe auch Siegfried Bimberg, »Handbuch der Chorleitung«). Jeder Dirigent muss Hinweise, Wünsche und Forderungen so formulieren, dass alle Orchestermitglieder sich angesprochen fühlen und zuhören.

Die Erziehung zur Kunst des Zuhörenkönnens, die nicht nur die angesprochene Person betrifft, sondern auch die geistige Mitarbeit des gesamten Orchesters einschließt, bestimmt immer mehr die Basisarbeit eines Dirigenten in Amateurorchestern. Insbesondere in Jugendorchestern hat ein Dirigent häufig gegen die lethargische »Verschulung« der jungen Menschen und ihre Interesselosigkeit am Tun anderer anzukämpfen. Langatmige theoretische Erörterungen und nicht begründete Wiederholungen einzelner Teile sind zu vermeiden. Ebenso wenig dürfen lehrhaft-tadelnde Formulierungen ohne fachlich-sachliche Begründung angewandt werden.

Ein absolut demotivierender Satz für alle Orchestermusiker lautet: »Das war nicht gut! Noch einmal!« Mit solchen Formulierungen werden die Ausführenden eines kollektiven Versagens bezichtigt, das augenblicklich im Orchester Unmut und Opposition erzeugt. Verbesserungen im Orchester müssen neben dem musikalischen »Was« immer auch das »Wie« spieltechnischer Lösungen beinhalten. Klarheit in der Sprache des Dirigenten ist die Grundvoraussetzung einer überzeugenden Probenarbeit. Formulierungen wie »macht das mal vielleicht ein bisschen...« bleiben wirkungslos, da sie gewöhnlich in keinem Bezug zum Gesamtkunstwerk oder zum gerade gearbeiteten Teil stehen und den Ausführenden nur die Hör- und Bewertungsunsicherheit des Dirigenten vor Augen führen.

»AUTHENTISCH« ODER WERKANGEPASST?

Dynamische und artikulatorische Angaben in Partitur und Stimmen sind immer relativ. Sämtliche Ausführenden müssen durch permanente Hörschulung das individuell richtige Maß finden, das durch kräftige Retuschen in Partitur und Stimmen gefördert werden kann. Durch Aufzeigen von Klangrelationen in der Probe kann man die Bereitschaft, Wünsche und Anregungen des Dirigenten zu akzeptieren, steigern. Ich lasse gern immer mal zum Beispiel 3. Klarinetten und Tuben gemeinsam musikalische Lösungen finden oder platziere 2. Flöten oder untere Klarinetten hinter dem Dirigentenpult, damit sie und der Rest

des Orchesters ihre Bedeutungshaftigkeit im Gesamtkunstwerk erkennen und sie nicht nur als Tutti-Fußvolk vor sich »hinscheln«.

» Die Fülle der Bilder ist unbegrenzt. Der Dirigent sollte eine fantasievolle Probenatmosphäre fördern. «

Selbst erfundene Inhalte der zu probenden Werke durch den Dirigenten nach der Devise »Berge und Beethoven« (Leonard Bernstein, »Freude an der Musik«) sind abzulehnen. Sie helfen dem möglicherweise ganz anders empfindenden Instrumentalisten kaum, zu einem sinnerfüllten Spiel zu finden. Ein kleines Beispiel soll dies verdeutlichen: In Berlin forderte ein weltberühmter Dirigent unseren Solo-Oboisten auf, das Solo im langsamen Satz der großen C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert wie »einen intimen Zigeunerintertanz am Lagerfeuer« zu musizieren. Da diese erotisch-sinnliche Forderung (heute würde man politisch korrekt von »Sexismus« sowie »Sinti und Roma« sprechen) überhaupt nicht zum Erfahrungspotenzial des seinerzeit besten Oboisten von Ostberlin gehörte und auch nicht seinen künstlerischen Intentionen entsprach, hatte er für diese dirigentische Forderung nur ein müdes Lächeln übrig. Robert Schumann charakterisiert diesen Teil der Schubert-Sinfonie mit dem Wort »himmlische Längen«.

ITALIENISCH ODER DENGLISCH?

So wie die medizinische Fachsprache noch immer Latein ist, ist die musikalische Fachsprache auch gegenwärtig noch Italienisch. Leider überschreiben selbst deutsche Verlage ihre Werke heute in einem Rumpfenglisch, das umso verwirrender wird, je differenzierter die Partituren gestaltet sind. Es geht halt ums Geschäft. Die zahllosen und semantisch strukturierenden italienischen Fachausdrücke fördern jedoch, wenn man sie noch kennt und richtig beherrscht, nach wie vor den schnellen geistigen und interpretatorischen Zugang zum Werk.

Musikalische Sinnzusammenhänge können am besten vermittelt werden, wenn der Dirigent immer zunächst die Fachausdrücke benutzt, zum Beispiel »piano«, und dann erst bildhafte Ergänzungen wie »weich«, »begleitend«, »untermalend« oder »zurückhaltend« hinzufügt. Die Fülle der Bilder und Assoziationen ist nahezu unbe-

grenzt und der Dirigent sollte eine fantasievolle Probenatmosphäre fördern, indem er stereotype Wiederholungen vermeidet.

KOPF UND BAUCH

In folgender Reihenfolge sollten musikalische Fragen gelöst werden:

1. Fachbezeichnung (zum Beispiel forte, piano, staccato, portamento, crescendo, diminuendo, darüber hinaus die vielen Fachbezeichnungen zur musikalischen Sinngestaltung). Dabei sollte zur Erklärung unbekannter Fachbegriffe genügend Zeit eingeräumt werden.
2. Ergänzender Vergleich (zum Beispiel »kraftvoll schmetterndes Forte!«)
3. Spieltechnische Unterweisung (zum Beispiel beim Legato: »Bitte unbedingt mit der Luft am Ton bleiben, dies vor allem zwischen den Tönen. Bitte keine Stimmlippen-schlüsse und Atemstillstände zwischen den Tönen«.)

Schwierig bleibt die ausschließliche positive oder negative Charakterisierung der Tonqualität einzelner Musiker ohne dramaturgisch-inhaltlichen Bedeutungshintergrund. Der Trompeter soll »kraftvoll schmetternd« blasen, sein Ton klingt jedoch »gelb, eng und ratzig«. Das Piano der Klarinetten soll im Chalumeau-Register »weich und gedeckt« sein, klingt aber nur »dünn und zirpig«. Jeder Dirigent muss in seinen Proben stets auch auf die mögliche Diskrepanz des vom Ausführenden innerlich Gehörten und äußerlich Realisierten hinweisen. Nie dürfen die Ausführenden allerdings das Gefühl haben, dass sie vorgeführt oder gedemütigt werden sollen! Ich bitte Musiker häufig, selbst ihren Ton zu beschreiben und in Korrelation zum musikalischen Umfeld zu setzen. Und wenn sie dann eine klangliche Verbesserung zustande bringen, erhalten sie vom gesamten Orchester Applaus.

GEDULD, GEDULD VERLASS MICH NICHT!

Die Geduld des Dirigenten in der Probe muss unerschöpflich sein, um eine konstruktive Arbeitsatmosphäre zu schaffen. Mein Arbeitsmotto lautet immer: »Der Teufel liegt im Detail, der Erfolg jedoch ebenfalls!« Verständnissvolle Geduld sollte auch auf die Ausführenden übertragen werden. Für eine erfolgsorientierte Arbeit ist sie unerlässlich, da in einem Amateurorchester ausbildungs- oder altersbedingte Leistungsdivergenzen ausgeglichen werden müssen.

Geschimpfe und Wutausbrüche bleiben ebenso wirkungslos wie hilfloses Bitten. Bei Unruhe im Orchester sollte der Dirigent leise, beschwörend und konzentriert sprechen. Das Orchester darf im Bemühen um Perfektionierung hinter dem Dirigenten nicht zurückstehen, deshalb darf er nie reden, wenn nicht alle Musiker zuhören. In meinen Proben habe ich immer wieder bei Unruhe sogenannte Schweigeminuten eingefügt. Selbst wenn 100 junge Menschen lange brauchten, um absolute Ruhe zu erreichen, empfanden sie immer diese Stillezeit wie einen »reinigenden Schleier«, der sich auf ihre Seele legt. Abschließend zu meinen Ausführungen über die Sprache in der Probe möchte ich einen Satz von Siegfried Bimberg zitieren: »Erst handeln, dann reden. So reden, wie man gehandelt hat und so handeln, wie man geredet hat.«

SINGE, WEM GESANG GEGEBEN (LUDWIG UHLAND)

Ein weiteres Verständigungsmittel in der Probe ist das Vorsingen bestimmter Passagen. Es eignet sich vor allem dann als »Arbeitsmittel«, wenn die Grundkonzeption des Dirigenten durch den Gesang geprägt wird. Der große Dirigent Hermann Scherchen (1891 bis 1966) fordert sogar, dass das Cantabile, also das Sangliche, überhaupt Ausgangspunkt der musikalischen Bemühungen schon in der frühen Instrumental- und Orchesterbildung sein solle und beklagt die steif-eckige, an willkürlichen Schwerpunkten orientierte Spielweise in der deutschen Orchesterkultur (siehe auch Hermann Scherchen, »Lehrbuch des Dirigierens«). Er führt dieses punktuelle Spiel auf die traditionell an der Wiener Klassik orientierten deutschen Klavierschule zurück, die zum Beispiel durch die berühmten, mechanisch gespielten Alberti-Bässe ein statisches Musizieren begünstigt hätte. Insbesondere Bläserorchester, die ihre Prägung durch Bigband, Marsch und Polka erfuhren, neigen zu einem punktuellen Spiel, das eine dichte und über weite Strecken dimensionierte Spielweise nicht mehr zulässt. Dabei sind durch den Einsatz der gesteuerten Atmung die Blasinstrumente in Tonerzeugung, Tonführung und Tonverbindung mit der menschlichen Stimme vergleichbar. Aufgrund dieser Verwandtschaft mit dem Gesang kann der Dirigent bestimmte musikalische Forderungen durch Vorsingen demonstrieren. Dabei muss nicht einmal das »Belcanto – der schöne Gesang« kultiviert werden, da es immer um die Darstellung bestimmter, meist mehrstimmiger Inhalte geht. Durch stimm-

liche Über- oder Untertreibung können Spielweisen kritisch verdeutlicht werden, die dem Instrumentalisten helfen, sein Musizieren im Verhältnis zum Orchester einzuschätzen. Im Probenalltag ist es sogar empfehlenswert, die Musiker ihre Stimmen hin und wieder singen zu lassen. Dies fördert das Standardtongedächtnis und gibt Auskunft über die geistige, intonatorische und rhythmische Sicherheit der einzelnen Spieler. Das beste Verständigungsmittel auch in der Probe bleibt aber immer das Dirigieren!

»JUNGER MANN, WAS STRICKEN SIE DENN DA?«

Diese nicht ganz ernstgemeinte Frage des Bassposaunisten der Berliner Staatsoper an den jungen Herbert von Karajan zeigt das Spannungsfeld zwischen Orchestermusiker und Dirigenten auf. Letzterer muss die Musiker führen, ist aber leider allerdings oft genug damit befasst, seine Dirigiertechnik dem Publikumsgeschmack anzupassen, insbesondere dann, wenn Fernsehkameras auf ihn gerichtet sind. Genialisch soll es sein!>

»» *Der Dirigent muss sein
Dirigierbild so gestalten,
wie er es im Konzert
auszuführen gedenkt.* ««

Ein Orchestermusiker, der viele musikalische Aufgaben gleichzeitig auszuführen gezwungen ist, sollte nicht aus einem Wust unnötiger Bewegungen das für ihn Gültige herausahnen müssen. Der Dirigent darf nie vergessen, dass das Gesichtsfeld der Ausführenden vertikal und horizontal begrenzt bleibt und sie nicht durch permanentes Kopfdrehen oder Augenrollen die Schwingungswerten der Dirigierbewegungen nachverfolgen können. Auch sollte ein Dirigent sich nicht beschweren, wenn Einsätze, rhythmische Strukturen oder dynamische Grade nicht genau musiziert werden, nachdem er permanent den Kronleuchter oder sein Podest mit seinen Bewegungen »geputzt« hat. Selbst bei intensiver Detailarbeit muss der Dirigent immer (!) sein Dirigierbild so gestalten, wie er es dann im Konzert auch auszuführen gedenkt.

Häufig haben wir in der Blasmusik bessere Pädagogen als Dirigenten. Wir erleben dies immer wieder bei Wertungsspielen, wo die Ensembles mitunter besser spielen als der Dirigent die Musiker führt, obwohl er ja das

Programm einstudiert hatte. Kein Leiter darf über seiner Probenarbeit das eigene Tun vergessen!

DIE PARTITUR – EIN BUCH MIT SIEBEN SIEGELN?

Vor dem genauen Partiturstudium steht die Werkbetrachtung. Siegfried Bimberg definiert sie folgendermaßen: »Die Werkbetrachtung ist als Komplex anzusehen, der sowohl das Werkganze als auch Werkteile, vor allem aber den Zusammenhang der Teile mit dem Ganzen zum Gegenstand hat.« Beim Partiturstudium sollten musikalische Analyse und praktische Übung eine Einheit bilden.

Folgende Punkte bestimmen die Arbeit des Dirigenten mit einem neuen Stück:

- Formanalyse und Charakter des Stücks (zum Beispiel mehrteilig oder Variationsform; homophone oder polyphone Strukturen; atonaler oder polytonaler Ablauf; inhaltliche Kategorien wie heiter, dramatisch-düster, tänzerisch usw.)
- Melodischer und harmonischer Aufbau; Phrasierung und musikalische Entwicklung zu Höhepunkten.

Durch Singen und Spielen horizontaler Linien und vertikaler Strukturen auf dem Klavier oder dem Blasinstrument, durch Bewusstmachen und inneres Durchhören von Akkorden und Akkordverbindungen wird der Dirigent schnell verbindliche Kenntnisse über das Werk gewinnen.

- Erkennen von Stimmführung, Stimmverdopplungen und instrumentatorischen Besonderheiten
- Tempo, Rhythmik und rhythmische Besonderheiten: Taktarten, variable Metren, Übergänge, Tempomodifikationen und rhythmische Strukturen
- Überlegungen zur Dynamik, Artikulation und Agogik.

Dynamische Retuschen zur Planung und Erhöhung der Transparenz und genaue artikulatorische Bezeichnungen zur Verbesserung des Klangprofils müssen vor der ersten Probe vorgenommen werden.

- Erkennen spieltechnischer Probleme und Erarbeitung gezielter Anleitungen
- Dirigiertechnische Vorbereitung.

Um vertikale Strukturen einer Partitur schnell durchhören zu können, muss der Dirigent in sämtlichen Transpositionsarten geübt sein und alle Notenschlüssel sicher kennen. Im Idealfall beherrscht der Dirigent die Partitur vor der ersten Probe aus-

wendig. Grundsätzlich sollte er jedoch so vorbereitet sein, dass er mit dem Orchester stets Blickkontakt halten kann und die Partitur nur noch Orientierungshilfe ist.

MEIN HERZ SCHLÄGT HEUTE IN MOLL – TEMPO UND ZEITGEFÜHL

Für den Dirigenten ist ein verlässliches Zeitgefühl noch wichtiger als für den ausführenden Musiker. Bei der Wahl eines Tempos muss er immer in sich selbst hineinhorchen: »Bringt das gewählte Tempo in mir geistig-emotionale Saiten zum Schwingen?« Leider sind häufig bereits die Metronomangaben der Komponisten fragwürdig, da diese von abstrakten Hörvorstellungen ausgehen, die nicht immer mit dem praktischen Musizieren kompatibel sind. Wo der eigene musikalische Wille seinen Einfluss zu entfalten beginnt, können Tempoabweichungen bei Zeiteinheiten auch von Metronomangaben beträchtlich sein. Jede Interpretation lebt ganz wesentlich von den subjektiven Überzeugungen der Ausführenden – trotz des heute gepriesenen »objektivistischen Harmoncourismus«.

Ich möchte noch auf ein metrisches Phänomen hinweisen: Viele Dirigenten berücksichtigen nicht genügend, dass »kleine Zeiten durchschnittlich größer, größere dagegen kleiner« empfunden werden als sie tatsächlich sind (Melichar, »Der vollkommene Dirigent«). Dieses Faktum ist dafür verantwortlich, dass »schlechte Dirigenten gewöhnlich nur zwei Tempi haben, nämlich zu schnell oder zu langsam« (Melichar, ebenda). Ein großes Problem beim individuellen Zeitgefühl stellen Beschleunigungen (accelerando) oder Verlangsamungen (allargando) dar. Beide Parameter werden häufig zu schnell angesetzt, sodass der Dirigent zu früh sein dramatisches »Pulver verschossen« hat.

Auch sollte der Dirigent bei der Festlegung von Tempo und Agogik (aber auch Dynamik), trotz klarer konzeptioneller Eigenvorstellungen nicht von starren, sakrosankten Positionen ausgehen, mit denen er dann sein Orchester indoktriniert. Er muss aufgeschlossen bleiben, um auf die individuellen klanglichen und musikalischen Angebote der Ausführenden reagieren zu können.

PROBEN – LÄSTIGE PFLICHT?

Jede Probe muss den Charakter der Einmaligkeit haben. Selbst mitten in der Woche sollten die Musiker mit einem Gefühl der Festlichkeit und des Besonderen

in die Probe kommen. Soziale Bindungen können sich am besten in einer Atmosphäre geistigen Gleichklangs und künstlerischer Übereinstimmung entwickeln und erhalten.

Die Erarbeitung eines neuen Programms erfolgt grundsätzlich in drei Schritten. Zuerst wird dem Orchester in einer sogenannten Anarbeitungs- oder Leseprobe das Werk vorgestellt. Diese Probe dient gleichzeitig der Verbesserung des Blattlesens. Als zweiter Arbeitsschritt erfolgen die sogenannten Feilproben, in denen die Werke bis ins kleinste Detail studiert werden. Im dritten Arbeitsschritt werden die Werke komplett oder in großen Teilen musiziert.



Fehler werden, wie bei professionellen Musikern, nur noch benannt; sie müssen eigenständig überwunden werden. Gleichzeitig erhält der Bläser Einblicke in noch vorhandene Leistungsdefizite, insbesondere bei der Ausdauer. Der letzte Arbeitsschritt fördert zusätzlich die erwartungsvolle Vorfreude auf das Konzert.

PÜNKTLICHKEIT IST DIE HÖFLICHKEIT DER KÖNIGE

Jede Probe muss pünktlich beginnen. Spätestens 15 Minuten vor Probenbeginn sollte der Dirigent im Probenraum anwesend sein, um zu kontrollieren, ob das Orchester ordentlich aufgebaut wird, sämtliche Schlaginstrumente vorhanden sind und die Notenmaterialien geordnet und für alle verfügbar bereitliegen. Auch die Musiker müssen daran gewöhnt werden, rechtzeitig anwesend zu sein, da pünktlicher Probenbeginn und hohes Arbeitstempo Unruhe und fehlende Konzentration in erstaunlichem Maße verringern.

Auf Fragen einzelner Spieler muss der Dirigent immer eingehen, Privatunterweisungen hingegen sind zu vermeiden. Die Beantwortung einer Frage oder die Lösung eines musikalischen Problems muss immer allgemeine Aspekte mit beinhalten. In jedem Orchester gibt es Mitglieder, die aus Wichtigtuerei oder einem »Sendungsbewusstsein als Volkstribun« immer wieder allgemeine, künstlerische oder methodisch-didaktische Positionen des Dirigenten in der Probe »hinterfragen« und versuchen, dem Dirigenten ein Gespräch über inhaltliche Aspekte der Arbeit aufzuzwingen. Letztlich stören sie nur die Probe, wenn es nicht gelingt, diese »Talk-Show-Fetischisten« ins Leere laufen zu lassen.

NACH DEM KONZERT IST VOR DEM KONZERT

Fundamentalkritik am Orchester nach einem Konzert bleibt immer wirkungslos! Sämtliche Probleme sollten deshalb in die Arbeit an neuen Programmen einfließen und dann ihre Lösung finden. Im Regelfalle haben die Musiker ihre Pannen selbst bemerkt und ärgern sich entsprechend.

Abschließend möchte ich meine Frage im Thema noch beantworten: Die Arbeit mit Amateuren kann nicht professionell genug sein! Sie haben einen Anspruch darauf, ernstgenommen zu werden. Mit einem Ausspruch eines berühmten Dirigenten möchte ich meine Arbeit beenden: »Das Orchester ist eine Maschine, die gegen den Dirigenten arbeitet.« Da ich jahrzehntelang auf »beiden Seiten der Barrikade gekämpft« habe, möchte ich dieser Auffassung energisch widersprechen. Kompetenz und Menschlichkeit lassen jedem Dirigenten die Herzen der Musiker zufliegen. ■

GLAUBWÜRDIG, AUTHENTISCH UND BEGEISTERND

WAS EINEN DIRIGENTEN AUSMACHT



VON KLAUS HÄRTEL

DIRIGIEREN IST WEIT MEHR ALS NUR DAS SCHWINGEN DES TAKTSTOCKS. DOCH WAS MUSS EIN DIRIGENT SEIN? MUSIKER? PÄDAGOGE? PSYCHOLOGE? VON ALLEM ETWAS? WAHRSCHEINLICH SCHON. WIR SPRACHEN MIT DEM DIRIGENTEN PETER VIERNEISEL ÜBER KOMPETENZEN, PROBENPROZESSE UND KOMMUNIKATION.

Ich glaub, ich steh im Wald? Mit der richtigen Einstellung hoffentlich nicht!

CLARINO: Man muss als Dirigent nicht nur dirigieren, sondern auch proben können. Ist da was dran?

Prof. Peter Vierneisel: Das Proben ist ein Bestandteil der vielschichtigen Arbeit des Dirigenten. Nach außen wird der Dirigent häufig nur als Maestro am Pult wahrgenommen, seine Arbeit auf das Dirigier-technische, hier vor allem auf die öffentliche Aufführung eines Konzerts, reduziert. Zur Arbeit eines Dirigenten gehört natürlich eine Menge mehr. So kommen zu den künstlerischen Aufgaben eines Dirigenten auch pädagogische, soziale sowie organisatorische Aspekte hinzu.

Würden Sie sagen, dass die künstlerische Arbeit eines Dirigenten gleichbedeutend mit der pädagogischen Arbeit ist?

Das nicht, aber beides ist eng miteinander verbunden und daher auch wichtig in der Arbeit eines Dirigenten. Hinter jeder Musikerziehung steckt auch ein hohes Maß an

künstlerischer Kompetenz. Diese sollte ich als Dirigent mitbringen, um Musik tiefgründig, damit glaubhaft und damit wiederum nachhaltig vermitteln zu können.

Umgekehrt benötigt der Dirigent aber auch pädagogische Kompetenzen, um den künstlerischen Wert von Musik überhaupt transportieren zu können.

Das eine funktioniert also nicht ohne das andere. Lediglich die Gewichtung kann sich im dirigentischen Arbeitsprozess ändern, je nachdem, ob ich im Amateur-, Profi- oder beispielsweise Schulorchesterbereich arbeite.

Was zeichnet denn einen guten Pädagogen vor dem Orchester aus?

Gemeinschaftliches Musizieren in der Gruppe bietet ein enormes Bildungspotenzial. Neben der Vermittlung von Fachlichkeit können in besonderem Maße auch soziale Kompetenzen geschult werden. Sowohl nach innen, in die musizierende Gruppe hinein, als auch nach außen, in

die Schule, das Dorf, die Stadt, den Landkreis usw.

Voraussetzung dafür ist aber ein musikalischer Arbeitsprozess, der dies ermöglicht. Für diesen Arbeitsprozess ist der Dirigent zuständig. Das ist auf der einen Seite wunderbar, da seine Arbeit dadurch ein hohes Maß an Verantwortlichkeit erhält. Auf der anderen Seite erfordert dies von ihm aber auch eine entsprechende Schulung dafür notwendiger Kompetenzen. Neben der Fachlichkeit sind dies eben auch Vermittlungskompetenzen.

Die Musiker glaubwürdig, authentisch und begeisternd mitzunehmen, sie als wissenden und verstehenden Partner in den Arbeitsprozess mit einzubeziehen, ihnen durch Freude den Antrieb zum eigenen Tun zu vermitteln, das ist das Ziel einer guten pädagogischen Orchesterarbeit.

Gibt es eine Schablone, wie eine Probe auszusehen hat?

Nein, die gibt es nicht. Was wir Dirigenten

haben, ist das Ziel, Musik entstehen zu lassen, der Musik also ihre Sinnerfüllung zu geben. Dabei geht es nicht darum, die richtigen Töne zur richtigen Zeit zu spielen, sondern den Sinn der Musik durch Klang zum Ausdruck zu bringen. Diesen wunderbaren, komplexen, aber eben auch flexiblen Prozess leitet der Dirigent mit seiner Person und Fachlichkeit an, führt ihn aber, und das ist ja das Schöne an einem Orchester, gemeinsam mit allen Musikern und der damit verbundenen Heterogenität eines Orchesters aus. So ist es wichtig, dass es ihm gelingt, jedem einzelnen Musiker mit seiner Idee, seiner Persönlichkeit und seiner Fachlichkeit im übergeordneten Arbeitsprozess eines Orchesters Raum zur persönlichen Entfaltung zu geben.

Die Musiker zu »erkennen«, Menschenkenntnis zu haben – kann man das lernen?

Als Dirigent kann man das nicht nur erlernen, man sollte es unbedingt erlernen, denn es ist eine der maßgeblichen Kompetenzen für eine gute und erfolgreiche Orchesterarbeit. Zu verstehen, dass Personen unterschiedlich fühlen, denken und handeln, ist die eine Seite, aber zu verstehen, wie sie unterschiedlich fühlen, denken und handeln, die andere. Dieses Verständnis ist aber Voraussetzung für die dirigentische Arbeit und setzt entsprechende pädagogische Kompetenzen voraus. Diese werden zum Beispiel im Seminar Probenpädagogik der Deutschen Dirigenten-Akademie vermittelt.

Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Art der Kommunikation?

Als Dirigent und damit für den musikalischen Arbeitsprozess Verantwortlicher gilt es ein musikalisches Ziel und die damit verbundenen Handlungen umzusetzen. Dies zu verfolgen, liegt im Interesse aller Beteiligten, erfordert aber auch große Anstrengungen jedes Einzelnen. Musiker müssen spüren, dass man ihnen dafür den nötigen Respekt entgegenbringt. Dies sollte auch in der Kommunikation miteinander passieren. Grundsätzlich gilt: Man kann alles besprechen, es ist immer nur eine Frage des »Wie«. Der Ton macht eben die Musik.

Was wäre denn das Idealbild eines Orchesters? Eine Diktatur oder eher eine Demokratie?

Es sollte unbedingt ein Miteinander im Orchester geben. Probleme treten eigentlich

nur dann auf, wenn Kompetenzen nicht klar verteilt sind. Wenn aber jeder weiß, was er zu tun hat und was die Kompetenzen des anderen ausmacht, wenn jeder versteht, dass in der musikalischen Arbeit der eine den anderen braucht, dann entsteht Teamgeist, eine gute Atmosphäre, eine aktivierende Gruppendynamik, eben all das, was einen positiven Arbeitsprozess im Orchester ausmacht.

Aber es bleibt ein Prozess?

Ja klar, wichtig ist nur die kritische Reflexion dieses Probenprozesses. Man macht Fehler, überdenkt und bewertet neu. Es erwartet keiner, dass alle Dirigenten zum

perfekten Probenpädagogen geboren sind. Aber man kann seine probenpädagogischen Fertigkeiten schulen, in dem man Verständnis erwirbt und funktionale Mechanismen erlernt.

Gibt es für den Dirigenten Unterschiede in der Orchesterarbeit mit Amateuren oder Profis?

Der Prozess des gemeinschaftlichen Musizierens zum Erwerb sozialer Kompetenzen spielt im Amateurchestereich neben der künstlerischen Arbeit eine enorm wichtige Rolle. Die pädagogische Wirkung nach innen, aber eben auch die soziale Funktion in das gesellschaftliche Umfeld des Or-



» PETER VIERNEISEL

ist ein international anerkannter Dirigent und Musikpädagoge. Er ist Honorarprofessor für Orchester- und Ensembleleitung im Bereich Musik und Musikpädagogik sowie Mitarbeiter am Lehrstuhl für Musikpädagogik und Musikdidaktik der Universität Potsdam. Zudem ist er Gründer und Leiter der Deutschen Dirigenten-Akademie. Diese ist speziell auf den dirigentischen Bedarf zur Leitung von Amateurchestern ausgerichtet und steht für eine nachhaltige, an der Praxis orientierte Dirigentenqualifizierung nach modernsten künstlerischen und pädagogischen Maßstäben. Als Chefdirigent leitet Vierneisel das Südtiroler Jugendblasorchester sowie das Universitätsorchester Akademisches Blasorchester Potsdam.

www.deutschedirigentenakademie.de

chesters nach außen bilden daher im musikpädagogischen Arbeitsprozess des Dirigenten eines Amateurchesters einen bedeutenden Schwerpunkt.

Sollte ich mir als Dirigent einen Plan machen? Vergleichbar mit dem Trainingsplan zum Beispiel eines Schwimmtrainers?

Die dirigentische Arbeit erfordert unbedingt ein didaktisches Konzept. Als Verantwortlicher für den musikalischen Arbeitsprozess ist eine entsprechende Planung für den Dirigenten wichtig und sinnvoll. Diese sollte in der Umsetzung aber immer mit der notwendigen Flexibilität versehen sein. So besteht der dirigentische Arbeitsprozess im Optimalfall aus Agieren und Reagieren. Reagieren zu können erfordert Souveränität, fachlich wie pädagogisch. Die dafür notwendigen Kompetenzen sind erlernbar. Wie wunderbar! Weil gut sein dann eben Spaß macht...!



NILS LANDGREN

ÜBER TEAMWORK UND TEAMGEIST

VON KLAUS HÄRTEL

AUCH SOLISTEN SOLLTEN TEAM-PLAYER SEIN, FINDET NILS LANDGREN. »DENN NUR WENN WIR ZUSAMMENARBEITEN, BRINGEN WIR DIE MUSIK WIRKLICH ZUM KLINGEN.« NATÜRLICH, DER SCHWEDISCHE POSAUNIST IST AN DIESER STELLE IDEALIST. ABER ER MACHT STÄNDIG VOR, DASS ES WUNDERBAR FUNKTIONIERT.

Klar könne man auch Musik machen, wenn man die Musiker, die ebenfalls auf der Bühne stehen, nicht leiden könne. Und klar gibt es in der Musiklandschaft Egoisten, die sich nicht um das Miteinander scheren, sondern nur um den eigenen Vorteil, um das eigene Ansehen bedacht seien. »Doch mal ehrlich: Macht das Spaß?« Und von einem Miteinander könne dann ohnehin keine Rede sein, findet Nils Landgren. Der Schwede räumt »seit dem ersten Tag meiner beruflichen Laufbahn – da war ich 19 und das ist verdammt lange her« – dem Teamgedanken einen immens hohen Stellenwert ein. Nicht umsonst heißt eines seiner bekanntesten Projekte auch »Funk Unit« (Funk-Einheit).

Foto: Steven Haberland

Eben diese Funk Unit hat dieser Tage ein neues Album vorgelegt, das den Teamwork-Gedanken nicht nur inhaltlich vertritt, sondern sogar als Etikett verliehen bekommen hat. Der Tonträger heißt schlicht so, wie er entstanden ist: »Teamwork« (ACT). Das Cover ziert ein Bild des Künstlers Martin Noël mit dem Titel »Teamgeist II«.

» **Es braucht mehr als nur gute Einzelkötter, sondern einen verschworenen Haufen mit Teamgeist.** «

»Ich hatte das Gefühl, dass die Funk Unit noch so viel zu geben hat«, erzählt Teamchef Landgren, dessen Formation nach bislang acht Alben immer noch keine Ermüdungserscheinungen zeigt. Mit »Teamwork« setzt der Führungsspieler verstärkt auf das Können des Kollektivs. Und verfolgt für »Teamwork« eine andere Entstehungsstrategie: »Der Aufnahme sind stundenlange Jams vorausgegangen. Wir haben drauflos gespielt und das Aufnahmegerät mitlaufen lassen. Magnum Coltrane Price und Robert Ikiz zimmerten das Groove-Fundament, das uns zu Melodien und Bläser-Riffs inspirierte. Anschließend haben wir die Aufnahmen gemeinsam gecheckt: Wo ist Potenzial, wo gibt es starke Melodien, welche Riffs sind einprägsam? Es war wie nach Gold schürfen. Stück für Stück nahmen die Songs Gestalt an. Erst dann ging es ins Atlantis-Studio in Stockholm, dorthin wo ABBA früher ihre legendären Aufnahmen gemacht hatten.«

»Teamwork« ist somit keine hohle Phrase, sondern Programm. Es braucht mehr als nur gute Einzelkötter, sondern einen verschworenen Haufen mit dem richtigen Teamgeist. Die Weisheit der Vielen gibt dem Album seinen besonderen Kick. Und die Weisheit der Vielen ist das, was Nils Landgren will – immer, völlig unabhängig von der Funk Unit. »Jeder Musiker hat seine eigene Persönlichkeit und leistet seinen persönlichen Beitrag für das Ganze.« Viele Musiker versuchen, alle Unterschiede zu einem runden Ganzen zusammenzufügen. »Jeder Musiker hat Ideen, diese werden gesammelt und miteinander verwirklicht. In dieser Art zu musizieren steckt der Geist, die Lust, etwas zusammen schaffen zu wollen.«

Allerdings: Das Landgren'sche Idealbild hat schon auch Grenzen, ist keine Anarchie. Der Bandleader nennt es lieber Demokra-

tie. Natürlich könne jeder sagen und machen, was er wolle – »doch am Ende machen wir etwas gemeinsam«. Und auch eine Demokratie habe ja eine Regierung. Die klare Linie müsse schon vorgegeben sein – was bei der aktuellen Scheibe der Frontmann und der Produzent Magnum Coltrane Price getan haben. Landgren appelliert aber letztlich an die Verantwortung eines jeden Einzelnen. »Jeder ist mit verantwortlich für das Ergebnis.«

Teamwork, Teamchef, Teamgeist – Begriffe, die auch und vor allem im Sport eine große Rolle spielen. Was kann denn die Musik vom Sport lernen? »Gerade die aktuellen Beispiele in der Champions League im Fußball verdeutlichen das doch«, ruft der Sportfan aus. »Wie der FC Bayern den FC Barcelona und Borussia Dortmund Real Madrid geschlagen haben – das war ein Musterbeispiel an Teamgeist. Unglaublich!« Beim FC Bayern habe man in der Vergangenheit oft gesehen, wenn es im Team nicht stimme, stimme es auch nicht bei der Leistung der einzelnen Spieler. »Und genau so ist es in der Musik. Wir müssen das Wir-Gefühl immer wieder aufbauen. Es heißt nicht ›Ich und die!‹, sondern ›Wir!‹ Dann spielen wir wesentlich besser.« Ein weiterer Aspekt, den die Musik vom Sport lernen kann, ist die mentale Stärke. »Egal was passiert: Ich will und kann gewinnen! So denke ich auch. Ich will ›unser Spiel‹ und natürlich das Publikum gewinnen.«

Gibt es denn auch etwas, das der Sport von der Musik lernen kann? Bedingt schon, findet Landgren, zum Beispiel beim Thema Improvisation. »Wir müssen in der Musik ja ständig neue Entscheidungen treffen. Im Sport kann ein bisschen Improvisationstalent auch helfen – wobei Fußballer natürlich einstudierten Mustern folgen und nur dann improvisieren, wenn diese alle nicht mehr greifen.« Auch eine Mannschaft in musikalischer Hinsicht sei ein eingespieltes Team und es gebe Solisten. »Der große Vorteil gegenüber dem Sport ist: Wir dürfen Fehler machen und die führen auch nicht gleich zu Gegentoren.«

»Wenn man zusammen arbeitet, zusammen an einem Strang zieht, erreicht man mehr«, weiß Nils Landgren. Und dabei sei es völlig unerheblich, in welcher Formation man Musik macht. Ob das nun die Funk Unit ist, ein Bläserquartett, ein Sinfonieorchester oder eine Schulband – wichtig sei, zu vermitteln: »Wir spielen alle zusammen! Und zusammen spielen wir alle

besser!« Musiker spielen nicht »für mich. Sie spielen mit mir. Es ist nicht mein Ziel, es ist unser Ziel. Wir haben ein Ziel!«

Nils Landgrens Ziel war schon immer, den Team-Gedanken zu vermitteln. Schon damals, als er noch im Kabarett, im Theater oder in der Latenight-Show eines Fernsehsenders spielte – und heute als international gefragter Solist umso mehr. »Ich möchte damit die Freude vermitteln und sagen: ›Ihr könnt das auch!‹« Jeder Musiker, egal in welchem Ensemble er sitzt, solle das Gefühl haben, dass er seinen Beitrag leistet. »Jeder hat seinen Wert, jeder ist ein wichtiger Teil des Teams. Und da ist es völlig egal, ob jemand ein Virtuose oder ein Anfänger auf dem Instrument ist.« Nils Landgren führt sein Projekt »Funk for Life« an, das er in Kenia und jüngst auch in einem Township in Südafrika durchgeführt hat. Dort nämlich beschenken er und seine Musiker Kinder mit Musik und Instrumenten. »Die Kinder hatten noch nie zuvor Posaunen gesehen«, schwärmt der Schwede von seinen Afrika-Besuchen. »Alle Kinder waren begeistert und sofort bei der Sache. Es hat furchtbar geklungen«, lacht Landgren, »aber wir haben zusammen gespielt!«

» **Wir müssen aufeinander hören. Wir müssen lernen, solidarisch zu arbeiten. Jeder hat Verantwortung.** «

Das Tolle an der Musik sei ja, dass sie grenzenlos ist. »Es ist völlig egal, wo man Musik macht. Ob in Afrika, in Deutschland, in Schweden – Musik kennt keine Grenzen und ist vielfältig. Mit Musik ist man frei. Wenn ich das Gefühl von Freiheit und Zusammenhalt vermitteln kann, habe ich etwas erreicht.« Und das für Profis genau so wie für Schulkinder, »mit denen ich gerne zusammenarbeite.« Nils Landgrens Vorstellung von der Musik hat, weitergedacht, sehr starke gesellschaftliche Relevanz. »In der Musik weiß ich wie es geht«, lacht der 57-Jährige. »Wir müssen lernen, dass wir zusammen spielen müssen, um Musik so gut wie es überhaupt geht, spielen zu können. Wir müssen aufeinander hören, müssen einen gemeinsamen Weg finden. Wir müssen lernen, im Kollektiv und solidarisch zu arbeiten. Jeder hat seine Verantwortung für das Ganze und muss bereit sein, dem Nächsten zu helfen.« ■

Infos: www.nilslandgren.com

MITEINANDER!

PROFESSOR WOLFGANG RÜDIGER IM GESPRÄCH



VON KLAUS HÄRTEL

SEIN INSTRUMENT ERLERNT MAN WOMÖGLICH AM BESTEN IM EINZEL-
UNTERRICHT, WENN SICH DER LEHRER INTENSIV MIT SEINEM SCHÜLER BE-
SCHÄFTIGT. MUSIZIEREN ABER WIRD MAN IN DER REGEL – NATÜRLICH GIBT ES
AUCH »ALLEINUNTERHALTER« – MIT ANDEREN ZUSAMMEN. HÖCHST BE-
FRIEDIGEND IST DABEI, IN DER SOZIALEN GEMEINSCHAFT ZUSAMMENZU-
WIRKEN, WERKE ZU ERARBEITEN UND AUFZUFÜHREN – IN MUSIKALISCHER
WIE IN SOZIALER HINSICHT. WIR SPRACHEN MIT PROF. DR. WOLFGANG
RÜDIGER ÜBER DAS ÜBEN IM ENSEMBLE.

CLARINO: Warum ist eigentlich Üben im Ensemble so wichtig?

Wolfgang Rüdiger: Üben im Ensemble ist aus mehrerlei Gründen immens wichtig. Ich nenne Ihnen nur zwei Aspekte. Erstens: Um einzelne Passagen und Partien eines Werks zu erarbeiten, auszuhorchen, den Bezug der verschiedenen Stimmen zueinander auszuloten, braucht man ein immer wieder neues Wiederholen dieser jeweiligen Passage. Am besten schneidet man sich aus einem Werk einen Teil, eine Phrase oder auch nur einen Akkord heraus und wiederholt dies, um die diversen Anforderungen an die einzelnen Spieler in ihrem Miteinander zur Erstellung des Ganzen zu erarbeiten.



Zweitens: Damit die Gestaltung eines Ganzen – was ja bekanntlich mehr ist als die Summe der einzelnen Passagen, Phrasen – aus einem Guss gelingt, bedarf es des Übens des Gesamt Ablaufs, der sich setzt und verinnerlicht wird, interpretatorische Gestalt annimmt. Diese beiden Aspekte, Üben von Details und Üben des Ganzen, halte ich für unabdingbar für die Konzeption einer guten Probe.

In der Einleitung Ihres Aufsatzes im »Handbuch Üben« unterscheiden Sie zwischen Üben im Ensemble und Üben im Ensemble. Wo liegt der Unterschied?

Das Üben betrifft allgemeine Aspekte. Ich kann zum Beispiel Intonation üben, indem ich Akkorde aufbaue und ausstimme. Ich kann dynamische Übungen machen, die nicht unbedingt direkt auf das Werk Bezug nehmen, sondern den Kontext ausleuchten. Man kann etwa Oberton-Improvisationen machen, Hörübungen, rhythmische Basisübungen oder vieles mehr. Das übt ganz ungemein, obwohl es keine Probe an einem speziellen Werk ist. Aber das ist eine wunderbare Übung, um sich einzuintonieren.

Üben im *Ensemble* würde ich dann mehr auf das spezielle Stück oder Konzept beziehen, woraus man dann natürlich wieder einzelne Überaufgaben ableiten kann.

Das Üben im Ensemble und das Üben im Ensemble stehen also in einer Wechselbeziehung zueinander?

Ganz genau. Zum Beispiel kann ich den Einsatz üben. Nehmen wir etwa Ligetis »10 Stücke für Bläserquintett«: Das Werk erfordert das gemeinsame Atmen, die gemeinsame Aufmerksamkeit, die gemeinsame Energie und Gestik. Und dies kann ich natürlich üben, ohne dass ich direkt an dem Stück probe. Ich kann umgekehrt die Stellen, die dies erfordern, proben – und übe dabei gleichzeitig allgemeine Aspekte von Ensemblequalität. Es geht ja um das Miteinanderspielen und das Ganze, das daraus entsteht. Es betrifft sowohl die Musiker, die miteinander agieren, ein soziales Netz bilden, ein Ganzes formen, als auch das Werk, das daraus entsteht und sich wieder auf die Spieler auswirkt. Das ist eine faszinierende Wechselwirkung. Und nicht zuletzt merkt das Publikum, ob etwas Ganzes aus einem funktionierenden sozialen Miteinander entsteht oder ob das ein additives Nebeneinander ist.

Was sind denn die Voraussetzungen für das Gelingen einer Ensembleprobe – abgesehen davon, dass jeder sein Instrument beherrscht?

Wichtig ist die exzellente Vorbereitung eines jeden Spielers, einer jeden Spielerin. Dazu gehört, dass man seine Stimme sehr gut geübt hat, aber auch, dass man seine Stimme kennt in Beziehung zu den anderen Stimmen. Es geht ja um das Ganze. Man sollte also seine eigene Stimme üben und auch die Partitur studieren. Wichtig ist das Einrichten der Stimme mit Blick auf die Partitur, man sollte sich Eintragungen machen, wo gemeinsam geatmet wird, wo man Unisono-Passagen hat mit anderen

Spielern und dergleichen. Darüber hinaus würde ich dafür plädieren, dass man – zumindest in kleineren Formationen – auch die Stimmen der anderen Spieler einmal durchspielt. Ich spiele bei Werken für Trio d'anches zum Beispiel nicht nur die Fagottstimme, sondern auch immer die Oboen- oder Klarinettenstimme durch. Bis hin zu der sehr zu empfehlenden Technik, dass man die Stimmen der anderen übt und aufnimmt, um dann die eigene Stimme in das Gefüge hineinzuspielen.

Wichtig ist eine klare Vorbereitung auf die Intonation und dass man die Akkorde oder Zusammenklänge vorher analysiert hat. Man sollte wissen: »Welche Funktion hat mein Ton im Gefüge dieses Akkords oder Zusammenklangs?« Wenn ich zum Beispiel mit dem Fagott ein F spiele und weiß, dass die Klarinette ein Des hat, muss ich wissen, dass die Dur-Terz tief zu intonieren ist. Wenn Des-Dur dann in einen B-Dur-Dreiklang übergeht, muss ich wissen, dass sich dann auch mein F klangfarblich ändert. Zudem sollte man sich vorher auf eine präzise Referenz-Intonation geeinigt haben. Mit dem Ensemble *Aventure* ist das beispielsweise A = 442 Hertz. Intonationsübungen kann man zu Hause machen, eventuell mit dem Stimmgerät. Gut atmen sollte man können. Das sind solche Ensembletugenden, die die Vorbereitung auf eine Probe betreffen und dafür unabdingbar sind. Der Musiker sollte das gesamte Ensemble in der eigenen Stimme repräsentieren, sollte sozusagen immer »mehrere sein«. Das ist die philosophische Dimension: Jeder Musiker ist schon ein Ensemble an sich. Das kristallisiert sich bei der Vorbereitung auf eine Ensembleprobe wunderbar heraus.

Je besser ich als Musiker vorbereitet bin, desto besser funktioniert auch die Gesamtprobe. Wie sollte denn dann eine gute, eine perfekte Probe aussehen?

Zuerst einmal sollte eine Probe von allen im Ensemble getragen und mit geprägt sein. Es geht um das Miteinander gleichberechtigter Musikerpersönlichkeiten, wodurch ein neues Ganzes, etwas Gemeinsames entsteht. Das ist eine hierarchiefreie, nondirektive Angelegenheit. Nicht einer sagt, wie zu proben sei, sondern man bespricht gemeinsam die Perspektiven und Prozesse einer guten Probe. Ein Beispiel: Wenn man ein ganz neues Werk hat, werden erst einmal die Stimmen verteilt, jeder bekommt eine Partitur. Jeder kennt die Bedeutung der Stimme im Gefüge des Ganzen aus dem lesenden Hören. Dann ist man natürlich gespannt: Wie klingt das denn

jetzt? Zu Beginn der Probe klärt man erst einmal offene Fragen der Legende: Welche Spielanweisungen gibt es? Wie ist das gemeint? Wie hast du das verstanden? Man diskutiert auch über das Stück. Dann beginnt man zu spielen. Da gibt es mehrere Möglichkeiten. Man kann sich zunächst einmal einen Überblick verschaffen und anschließend ins Detail gehen. Umgekehrt kann man auch beginnen, ganz gründlich an der ersten Taktgruppe zu arbeiten, weil die womöglich exemplarisch für den Fortlauf des ganzen Werks ist. Und dann tastet man sich langsam vor. In der Regel wird dies auch Hand in Hand greifen. Man kann etwa sagen: Jetzt spielen wir einmal von Anfang bis Ende ganz langsam durch. Das bedeutet aber wiederum, dass man sich zuallererst im Ensemble über das Ziel, das mit der jeweiligen Probe verfolgt werden soll, verständigen muss. Das große Ziel ergibt sich natürlich durch Probenphasen, die man gerne schon vorher geplant hat. Wenn ich weiß, dass ich Ende des Monats oder am Ende eines Schuljahres ein Konzert habe, leite ich aus diesem übergeordneten Ziel die Struktur der einzelnen Proben sowie deren Teilziele, Inhalte und Methoden ab.

Sie erwähnen die Diskussionen. Muss es in einem Ensemble – auch ohne Dirigent – denn trotzdem einen »Sprecher« geben? Jemanden, der die Fäden in der Hand hält?

Wenn man von der Voraussetzung ausgeht, dass alle gleichermaßen gut vorbereitet sind, hat auch jeder etwas dazu beizutragen. Das gilt für den Probenprozess wie für

die Interpretation des Ganzen. Natürlich spielen im Ensemble verschiedene Temperamente eine Rolle, aber im Prinzip sollte es so sein, dass jeder seine eigene Stimme hat. Ich kenne Ensembles, bei denen zunächst eine kleine Besetzung ausgewählt wird, die das Werk schon einmal interpretatorisch und probentechnisch vorbereitet und dem Tutti dann Vorschläge unterbreitet. Bei uns im Ensemble Aventure werden die Aufgaben dergestalt verteilt, dass wir sagen: »An dieser Stelle dirigiert die Flöte«, oder »Hier übernimmt derjenige, der gerade pausiert, dirigentische Aufgaben«. Auch Spieler, die gerade nicht spielen, sind ja aktiv. Derjenige schaut dann in die Partitur – mehr als es die, die gerade spielen, tun können – und leitet die Probe. Eine Möglichkeit, zu erfahren, ob etwa die Klangbalance stimmt, ist, dass ein Spieler aus dem Ensemble herausgeht und sich die Musik von außen anhört. Ohne Dirigent übernehmen die Musiker partikuläre Leitungsaufgaben. Die werden flexibel und rotierend übernommen.

Probt ein Ensemble, ein Orchester ohne Dirigent demokratischer als ein Klangkörper mit Dirigent?

Das kann man so sagen. Die Tendenz ist auf jeden Fall so. Peter Eötvös hat mal gesagt: »Ensemble ist mehr ein Geist als eine Besetzung.« Aber der Geist eines Ensembles lässt sich auch in einem Orchester realisieren. Die Art und Weise, wie zum Beispiel Claudio Abbado mit dem Lucerne Festival Orchestra arbeitet, erinnert daran. Er versammelt Solisten und Freunde aus führenden Positionen im Orchester. Das Orches-

ter wird mit dem Geist der Kammermusik durchtränkt, sodass Abbado nicht mehr als ein »primus inter pares« ist. Im Idealfall ist auch ein Orchester ein Ensemble, das untereinander agiert und kommuniziert. Je größer es wird, desto mehr ist natürlich die Qualität des Dirigenten gefragt, vor allem seine koordinative und interpretatorische Kompetenz.

Was muss ein Orchester- oder Ensembleleiter können – egal ob als Dirigent oder »Teilzeitleiter«?

Adorno hat einmal in einem wunderbaren Text über Kammermusik gesagt: »Der erste Schritt ist zu lernen, nicht sich aufzuspielen, sondern zurückzutreten.« Es ist vielleicht die vornehmste und humanste Tugend eines Ensembleleiters: sich nicht als Leiter aufzuspielen, sondern sich mit der notwendigen Bescheidenheit und Demut in den Geist des Ganzen einzufügen. Dazu gehört sehr viel Einfühlungsvermögen, Fingerspitzengefühl, Humanität im weitesten Sinne des Wortes und Liebe zum einzelnen Menschen, zum Instrument und zur Musik, die gemeinsam gemacht wird. Eine Prise Humor kann auch nicht schaden, die Fähigkeit, sich nicht so wichtig zu nehmen gegenüber dem, was man gemeinsam auf die Beine stellen möchte. Dies entspringt natürlich aus der Herzengüte und der Musikalität und der Lust am Zusammensein. Die menschliche und die musikalische Komponente spielen eine große Rolle wie natürlich die genaueste Werkkenntnis sowie die interpretatorische Fantasie und Freiheit und Lebendigkeit im gemeinsamen Musizieren. ■

»» PROF. WOLFGANG RÜDIGER

Jahrgang 1957, studierte Schulmusik (Hauptfächer Klavier und Fagott, Analyse und Komposition bei Nicolaus A. Huber), Philosophie und Pädagogik in Essen, fügte ein Aufbaustudium Fagott (bei Karl-Otto Hartmann) und Musikwissenschaft (Promotion bei Hans Heinrich Eggebrecht) in Freiburg hinzu. Er ist Gründungsmitglied, Fagottist und künstlerischer Leiter des Ensemble Aventure Freiburg seit 1986; internationale Konzerttätigkeit als Ensemblemusiker und Fagottist, zahlreiche Uraufführungen, Rundfunk- und CD-Produktionen, Auszeichnungen und Preise. Nach langjähriger Unterrichtstätigkeit an den Musikschulen Mönchengladbach und Freiburg sowie Lehr-tätigkeiten an den Musikhochschulen in Freiburg und Bremen ist er seit 2001 Professor für Musikpädagogik/Künstlerische Ausbildung an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Zentrale Buchpublikationen sind »Der musikalische Atem« (Nepomuk/Breitkopf & Härtel 1995/1999), »Instrumentales Ensemblespiel« (ConBrio 1997), »Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule« (Wißner 2001) sowie »Der musikalische Körper« (Schott 2007).



Foto: privat

18 TIPPS ZUR PROBENPÄDAGOGIK

VON WOLFGANG RÜDIGER

1. Das höchste Ziel der Probenpädagogik ist die Selbstständigkeit der Ensemblemitglieder.
2. Gemeinsame Ziele motivieren, vom Ziel einer Probe bis zum Konzertereignis.
3. Freude und gute Atmosphäre sind der beste Nährboden für erfolgreiches Proben.
4. Erfolgserlebnisse machen glücklich, gemeinsame Fortschritte spornen an.
5. Ein animierender Probeneinstieg schafft Gemeinsamkeit und Konzentration, zum Beispiel: informierender Unterrichtseinstieg – gemeinsame Zielbesprechung – aktivierendes Warm-up – Atem- und Körperübung – Lied, Kanon, Choral – Improvisation – Vom-Blatt-Spiel – Spiel eines Repertoirestücks.
6. Die Basis des Ensemblespiels bilden Aufeinanderhören, Rhythmus und Intonation, die in systematischen Schritten erlernt werden sollten. Übungen zum Hören, Intonieren, zu Metrum und Rhythmus sind zentrale Lernfelder einer Ensembleprobe.
7. Das »Mantra des Ensemblemusizierens« lautet: Stille – Stellung – Vorstellung – Atmen – Anschauen – Anfangen. Mit klarer Vorstellung, Atem, Geste, Blick Einsätze zu geben und das Spiel abzuwinken, zu führen und zu folgen etc. sind elementare Probeninhalte.
8. Jeder Spieler sollte in die Probengestaltung und Werkerarbeitung einbezogen werden und phasenweise die Probenleitung übernehmen.
9. Gute Vorbereitung und ein klarer Probenplan mit stimmigen Inhalten und Methoden ermöglichen Flexibilität und Freiheit.
10. Der Probenleiter muss leiten und loslassen, auf Einzelne eingehen, alle beschäftigen und Lehrer, Lernhelfer, Partner zugleich sein (Rollenflexibilität).
11. Jeder Einzelne und die Kammermusikgruppe als Ganzes werden angesprochen und aktiviert: durch individuelle Aufgabenstellung, gemeinsame Arbeitsgespräche, Fragen, Vorschläge, lebendige Kommunikation untereinander (kein Frontalunterricht).
12. Methoden des Probens sind wie beim Üben allgemein: langsam spielen – leise proben – Rhythmen sprechen, klatschen, wippen, variieren – in kleinen Einheiten (Portionen) proben – Detailarbeit mit Durchspielen größerer Komplexe abwechseln – Aufmerksamkeit auf verschiedene Gestaltungsaspekte lenken – das Stück in seinen Teilen und als Ganzes mental vergegenwärtigen und stellenweise auch auswendig proben. Wiederholung ist das A und O des Probens. Viel spielen!
13. Gemeinsames Partiturstudium, Interpretationsvergleiche anhand von Audio- und Videoaufnahmen, Abhören und Analysieren eigener Aufnahmen, Heraustreten einzelner Spieler aus dem Ensemble, Tauschen, Auseinandernehmen, Weglassen, Kombinieren und Weiterführen einzelner Stimmen, Reduktion und Ergänzung der musikalischen Faktur, wechselseitiges Vorspielen und Nachspielen, die Verteilung der Spieler im Raum und Einsatzgeben/Zusammenspielen über weite Entfernungen sind spezifische Methoden des Probens im Ensemble.
14. Gemeinsames Improvisieren ist ein wichtiger Bestandteil von Ensembleunterricht und -probe. Improvisation macht Freude und lässt sich gut mit Werkerarbeitung verbinden.
15. Klare Aufgabenstellungen und Überträge für das häusliche Üben bilden die entscheidende Brücke zwischen den Ensembleproben.
16. Vorspiele und Konzerte können besonders in Kompaktphasen prima gemeinsam vorbereitet werden.
17. Gemeinsame Vorspiele und Konzerte, Feiern, Feste, Freizeiten sind höchst motivierende, Gemeinschaft stiftende Erlebnisse, in die auch Eltern, Freunde und Verwandte als Ensemble-Mitspieler einbezogen werden.
18. Gemeinsames Musizieren mit Schülern aus anderen, nichteuropäischen Musikulturen fördert eine Öffnung zu neuen musikalischen Ausdrucksformen, Musizierweisen und Methoden des Probens, die den Horizont erweitern und einen offenen Dialog der Kulturen initiieren.

Aus W. Rüdiger: *Musizieren im Ensemble*. In: Barbara Busch (Hrsg.): *Grundwissen Instrumentalpädagogik*. Mit Beiträgen von E. Altenmüller, B. Busch, M. Dartsch, H. Chr. Jabusch, K. Lessing, W. Lessing, U. Mahler, T. Merk, B. Metzger, M. Rascher, P. Röbbke, W. Rüdiger, G. Schröter und R. Spiekermann. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel BV 394 ISBN 978-3-7651-0394-0 (in Vorbereitung). Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

» SCHON ERSCIENEN

Ulrich Mahler (Hrsg.): »Handbuch Üben. Grundlagen – Konzepte – Methoden«; Breitkopf & Härtel, ISBN 978-3-7651-0314-8

Üben ist zeitlebens notwendig, aber vielfach wenig hinterfragt, reflektiert und erst recht nicht zum Vorteil der Übenden nutzbar gemacht. Der erfahrene Musikpädagoge Ulrich Mahler hat für das von ihm herausgegebene »Handbuch Üben« vor allem namhafte Autoren aus der musikalischen Praxis und den Nachbardisziplinen gewonnen. Sie kennen Glück und Schwierigkeiten des Übens aus eigenen Erfahrungen. Aus ihren Beiträgen ist ein grundlegendes und gründlich erarbeitetes Buch zu einem Reiz- und Dauerthema entstanden. Der Untertitel »Grundlagen, Konzepte, Methoden« ist Programm.

Infos: www.blasmusik-shop.de



MICHAEL STECHER

C. BREITHACK, S. STAGGE,
F. MAIER

MARK ANDREAS
GIESECKE

ALFRED PFORTNER

Probenpädagogik

De Haske Hal Leonard

Kernprobleme der Orchesterleitung liegen oft nicht im künstlerischen Bereich, sondern sie betreffen pädagogische und psychologische Fragen. Michael Stecher geht in seinem von der Fachwelt lange erwarteten Buch speziell und gezielt auf diese Themen ein. Zahlreiche Schaubilder, Grafiken und Fotografien verdeutlichen die Zusammenhänge. Das Buch richtet sich sowohl an Blasorchesterdirigenten als auch an interessierte Musikerinnen und Musiker. *kt*

BläserKlasse Plus – proben, musizieren & lernen

De Haske Hal Leonard

»BläserKlasse Plus« ist eine Sammlung von 15 ausgesuchten Arrangements mit großer stilistischer Bandbreite aus den Bereichen Sinfonisches Blasorchester und Bigband. Alle Arrangements wurden sachgerecht für eine erweiterte Bläserklassen-Besetzung eingerichtet und nach ansteigendem Schwierigkeitsgrad angeordnet. Dadurch ist »BläserKlasse Plus« als Spiel- und Lehrmaterial für jedes Jugendblasorchester und für weitere zwei Jahre Unterricht im Anschluss an »Essential Elements – Die komplette Methode für den Unterricht in Schulen und Blasorchestern« geeignet.

»BläserKlasse Plus« bietet fertig ausgearbeitetes Unterrichtsmaterial für ansprechende Unterrichtseinheiten, besonders wenn die innovativen Orchester- bzw. Warm-up-Studien zum Einsatz kommen. So muss der Lehrer nicht erst nach Material suchen und didaktisch aufbereiten, sondern kann den größten Teil der Unterrichtszeit für das Wichtigste nutzen: spielen, spielen, spielen. *kt*

Clever üben, sinnvoll proben, erfolgreich vorspielen

Zimmermann

Dieses Buch ist eine Hilfe für Amateure, Musikstudenten und Profis, für Instrumentalisten, Sänger sowie Chor- und Orchesterleiter und dient der Vorbereitung von Wettbewerbs- und Prüfungsvorspielen, Studioproduktionen und Konzerten.

Behandelt werden folgende Themenbereiche: Einstudieren – Übezeit und Probenzeit, Üben auf Reisen, Auswendigspielen, Konzentration, Vorbereitung von Konzerten, Studioaufnahmen oder Wettbewerbsvorspielen, Qualität des Zusammenspiels, das äußere Erscheinungsbild auf der Bühne sowie Konzertmoderation. Mit 78 goldenen Regeln gibt der Autor einen Leitfaden an die Hand, der fit für den Auftrittserfolg machen soll. Er weiß, wovon er spricht, denn der Schlagzeuger Mark Andreas Giesecke hat als Pädagoge, Konzertsolist, Kammermusiker und Komponist internationalen Erfolg. *kt*

Nicht nur Dirigieren – auch Proben will gelernt sein

Siebenhüner

Dieses Buch wurde vom Praktiker für die Praxis geschrieben. Es enthält viele Hinweise über das Dirigieren, die Probenarbeit, die Probengestaltung, die Stückauswahl und vieles mehr. Es soll vor allem jungen Dirigenten von Jugend- und Laienorchestern mit einer Fülle von Hinweisen helfen, in Zukunft mit ihren Orchestern bessere Ergebnisse zu erzielen. »Es gibt kein schlechtes Orchester, es gibt nur schlechte Dirigenten.« Dieser alte Musikerspruch enthält viel Wahres. Deshalb meint der Verfasser, dass ein Dirigent niemals aufhören darf, an sich zu arbeiten. Fehler sollte man als Dirigent zuerst bei sich und dann erst beim Orchester suchen. Das Buch gibt interessante Hinweise für Dirigenten und solche, die es noch werden wollen. Die einzelnen Kapitel sind unterteilt in »Sinnvolle Probenarbeit«, »Das Dirigieren«, »Auswahl der Stücke«, »Der Dirigent« und »Belastbarkeit des Orchesters«. *kt*

» DER SHOP

Klicken Sie sich doch einmal rein und durchstöbern Sie unseren Blasmusik-Shop nach Fachbüchern.

www.blasmusik-shop.de