



Aufbau eines sinfonischen Ensembles

Referent: Achim Bruggaier, Glashütten

AG 3, Freitag, 23. April 1999

Meine sehr verehrten Damen und Herren !

Ich möchte mein Referat über den Aufbau eines Symphonischen Schülerorchesters in drei Teile gliedern. Im ersten Teil möchte ich über einige theoretische Voraussetzungen von Musikpädagogik im allgemeinen und ihre Folgerungen auf die Arbeit mit einem Schüler-Ensemble sprechen. Im zweiten Teil gehe ich dann auf einige ausgewählte Gesichtspunkte ein, die mir speziell für den Aufbau und die Arbeit mit einem Schülerorchester wichtig sind. Im dritten Teil werde ich dann Literaturbeispiele nennen, die nach meiner Erfahrung für die verschiedenen Entwicklungsstufen des Orchesters geeignet sind.

Zunächst also einige Gedanken zu den theoretischen Voraussetzungen von Musikpädagogik, die ich in diesem Zusammenhang nur schlagwortartig entwickeln kann.

Kant empfiehlt in der Kritik der reinen Urteilskraft den Vergleich der schönen Künste, also auch der Musik, mit der Sprache. Voraussetzung von Sprache ist das Denken. Nur in der Form von Sprache kann das Denken bewußt werden. Dabei verstehe ich unter „Denken“ nicht nur das Denken, das auf Erkenntnis ausgerichtet ist, sondern das ganzheitliche Denken, also alles, was den Menschen im Innersten bewegt, das Sinnliche, das Emotionale, das Triebhafte und natürlich auch die Ratio.

Der Gehalt des Denkens, das Denkerzeugnis, ist der Gedanke. Arnold Schönberg definierte das Motiv als den kleinsten musikalischen Gedanken. Für ihn war der „Musikalische Gedanke“ ein zentraler Begriff. Und er hat ihn bestimmt im soeben erklärten Sinn ganzheitlich verstanden – als Ausfluß menschlichen Erlebens.

Die Musik ist die abstrakteste aller Sprachen. Das hat in der Praxis Vor- und Nachteile.

Vorteile: Sie hat kaum Grenzen. Sie kann international, über Rassenschranken, Religionsgrenzen, soziale Klassen hinweg verstanden werden. Da sie von Begriffen abstrahiert, kommt sie dem Wesen am nächsten. Schopenhauer stellt sie deshalb in der Rangordnung über alle anderen Künste, die nicht das „Wesen“ direkt, sondern nur den Schatten beschreiben.

Nachteile: Der musikalische Gedanke läßt sich in seiner Substanz nicht immer so leicht erschließen. So kommt es, daß viele schon das Äußere der Musik als das Eigentliche ansehen. Als ob das Akustische einer Rede schon ihren Gehalt ausmache! Wie bei einer Rede hängt auch bei der Musik die Qualität von ihrem gedanklichen musikalischen Gehalt ab. Webern hat beklagt, daß selbst große Geister, er nennt ausdrücklich Goethe und Nietzsche, Musik nicht immer nach ihrem musikalischen Gehalt beurteilten. Die Kategorie „Geschmack“ ist nach dem Kriterium der Wahrhaftigkeit sekundär.

Was ist der Sinn von Musikausübung, speziell der Mitwirkung im Orchester? Es ist zugleich der Sinn von Sprache im allgemeinen: im wesentlichen Kommunikation.

Beim Spielen im Orchester unterscheide ich vier verschiedene Kommunikationsebenen:

Zunächst die Kommunikation mit dem Komponisten. Hier geht es darum, daß den Spielern Erlebnisse eröffnet werden, die sie, wie Adorno es ausdrückte, „über die bloße Existenz hinausführen, die ihnen mehr bieten als die Ordnung der Welt, auf die sie eingeschworen sind.“ Deshalb kommt der Literaturauswahl eine besondere Bedeutung zu. Über den technischen Schwierigkeitsgrad der Literatur wird später noch im Detail zu sprechen sein. Es müssen Stücke ausgewählt werden, die durch ihren Gehalt existentiell wirken können. Bei Schülern wird die Probezeit im allgemeinen lang sein. Nur bei hoher Qualität der

Musik wird das Interesse nicht erlahmen. Oberflächliche Unterhaltungsmusik kann nur ausnahmsweise in Frage kommen. Bei Unterhaltungsmusik ist das „Wie“ des Gespielten meistens noch wichtiger als das „Was“. Daher ist eine schlecht gespielte Unterhaltungsmusik oft unbefriedigender als ein unvollkommen gespieltes geniales Thema. Rockmusik im Klavierunterricht ist meistens enttäuschend, wogegen das Freudenthema von Beethoven zum Erlebnis werden kann. Noch so intelligent strukturierte Musik ohne sinnliche Komponente ist genauso abzulehnen, wie eine Musik, die unter Ausschaltung des Geistes ausschließlich der Triebbefriedigung dient.

Die zweite Kommunikationsebene ist die zwischen den Spielern. Viele Schüler erreichen nicht die Stufe des Könnens, die Voraussetzung für ein erfolgreiches kammermusikalisches Ensemblespiel ist. Im Orchester kann jedoch schon sehr früh das Erlebnis gemeinsamen Musizierens vermittelt werden. Ich muß hier nicht darauf eingehen, wie wichtig die Mitwirkung in einem Orchester für die Entwicklung einer sozialen Integration ist. Gerade in unserer Zeit wird in der Pädagogik immer wieder die Erziehung zur Teamarbeit bei gleichzeitigem Einbringen von individuellen Fähigkeiten gefordert.

Viele Instrumentallehrer haben Bedenken, daß bei sehr frühem Gruppenspiel die Konzentration auf die Qualität der eigenen Stimme zu kurz kommt. Diese Gefahr ist nicht von der Hand zu weisen. Man kann dem jedoch entgegenwirken, indem besonders bei Anfängern der Instrumentallehrer die Stimme so vorbereitet, daß dem Schüler die Konzentration auf die eigene Stimme und gleichzeitig auf das Zusammenspiel möglich ist. Ein guter Instrumentallehrer wird für den Motivationsschub, den das Ensemblespiel dem Schüler bringt, dankbar sein. Für Suzuki war nach meiner Information das Gruppenspiel bei gleichzeitiger individueller Betreuung das Erfolgsrezept.

Bezüglich des Zusammenspiels haben es die Pianisten besonders schwer. Bis sie zur Begleitung eines Mitschülers herangezogen werden können, müssen sie schon sehr weit fortgeschritten sein, sodaß sie dann einer besonderen Motivation durch das Zusammenspiel nicht mehr dringend bedürfen. Ich habe Schüler erlebt, die eine Beethoven-Sonate mittlerer Schwierigkeit passabel spielen konnten, aber nicht in der Lage waren, eine einfache Chormelodie aus Viertelnoten im Orchester mitzuspielen. Ich werde auf die besonderen Möglichkeiten des Einsatzes von Pianisten noch detailliert eingehen.

Eine dritte Kommunikationsebene ist die zwischen dem Spieler und dem Zuhörer. Sie ist für ein Schülerorchester besonders wichtig. Damit sie überhaupt zum Tragen kommt, muß ein Konzert des Orchesters stattfinden, auch wenn sich das Ensemble noch ganz im Anfang des Aufbaus befindet. Dabei gelten besondere Gesichtspunkte. Es wird sich kein Zuhörer ein Schülerkonzert anhören, um eine Interpretation eines bestimmten Werkes zu erleben. Dafür gibt es die professionellen Orchester. Darauf kann es also nicht ankommen. Es wird auch kein Hörer kommen, um den Dirigenten zu erleben. Der Dirigent sollte sich also sehr zurücknehmen. Das bedeutet nicht, daß er nicht gut sein müßte. Vielleicht ist er wichtiger als der Dirigent eines Berufsorchesters, das sogar ohne Dirigent spielen könnte. Entscheidend ist allein das Erlebnis der Spieler. Und das hängt nicht unbedingt von der Perfektion der Darbietung ab. Wie groß kann die Aufregung sein, wie groß die Begeisterung, wenn Anfänger zum ersten Mal öffentlich auftreten. Und umgekehrt ist es möglich, daß ein Studentenorchester ein Konzert als Pflichtübung betrachtet und entsprechend lustlos spielt.

Die Zuhörer sind im allgemeinen Angehörige der Spieler, die die Kinder hören und auch „sehen“ wollen. Sie werden meistens wohlwollend urteilen. Dennoch sollte die Qualität der Darbietung so gut sein, daß die Spieler ein positives Echo der Zuhörer erhalten. Die Aufführung darf nicht zur Karikatur werden, der Beifall muß ehrlich sein können.

Über eine vierte Kommunikationsebene, die Kommunikation des Spielers mit sich selbst, muß ich in diesem Zusammenhang nicht sprechen.

Nun möchte ich auf einige ausgewählte Fragen zur praktischen Arbeit mit einem Schülerorchester eingehen.

1. Musikschule und allgemeinbildende Schule

Ich selbst habe mit Schüler-Orchestern von Schulen gearbeitet. In der grundsätzlichen Problematik gibt es hier kaum Unterschiede. Ich bin aber der Meinung, daß die Zusammenarbeit zwischen Schule und Musikschule eine äußerst wichtige Voraussetzung für einen erfolgreichen Aufbau eines Orchesters ist, gleichgültig, an welchem der beiden Institute das Orchester entsteht. Schule und Musikschule profitieren voneinander. Die Schule braucht die Instrumental-Lehrer und führt daher der Musikschule die Schüler zu. Deshalb wäre es auch ideal, wenn sich Schule und Musikschule die Orchester-

arbeit teilen könnten. Das setzt eine gute Zusammenarbeit der Verantwortlichen voraus. Aus Zeitgründen möchte ich jetzt auf die speziell damit verbundenen organisatorischen Fragen nicht eingehen. In manchen Punkten hat die Musikschule beim Aufbau eines Orchesters gegenüber der Schule bessere Voraussetzungen. Das gilt besonders dann, wenn das Orchester nicht als Hobby eines einzelnen, seines Leiters, angesehen wird, sondern als Gemeinschaftswerk allen Musikschulangehörigen, sozusagen, als **das** Aushängeschild der Musikschule. Im Idealfall sollte es gleichgültig sein, welcher der Lehrer gerade das Orchester leitet. Alle Kollegen sollten ihm dabei behilflich sein, was nicht unbedingt Zeit beanspruchen muß. Es könnte dabei um folgende Hilfen gehen:

1. Beratung über Schwierigkeiten bestimmter Orchesterstimmen und -stellen, wenn der Orchesterleiter das betreffende Instrument nicht beherrscht.
2. Empfehlungen von Vereinfachungen besonders schwieriger Stellen.
3. Empfehlungen über die Aufteilung der Stimmen, speziell der Solostellen auf verschiedene Spieler.
4. Vorschläge zu Stricharten bei Streichinstrumenten.
5. Mitwirkung beim Konzert. Übernahme von Stellen, die von Schülern nicht bewältigt werden können. Daß dabei kein Schüler zurückgesetzt werden darf, der die Stelle spielen könnte, versteht sich von selbst.
6. Übernahme des Soloparts eines Konzertsatzes. Konzerte sind für das Orchester oft deutlich leichter zu bewältigen als entsprechende gleichgewichtige Orchesterwerke desselben Komponisten. Manchmal sind gerade virtuose Konzerte für das Orchester verhältnismäßig einfach. Wenn die Solopartie gut gespielt wird, ist für den Gesamteindruck schon sehr viel gewonnen. Wo hat ein Pianist schon einmal die Gelegenheit, ein Konzert von Chopin zu spielen oder ein Geiger die Havannaise von Saint-Saens? Ein Lehrer kann als Solist eines Solokonzertes erheblich an Prestige gewinnen.

2. Einsatz eines Computers

Für mich ist heute der Einsatz eines Computers eine wichtige Voraussetzung für die optimale Arbeit mit einem Schülerorchester. Für viele von Ihnen mag der Umgang mit einem solchen Gerät eine Selbstverständlichkeit sein. Andere haben einen großen Respekt davor. Sie wollen sich nicht mehr mit einer solchen neuen Technik vertraut machen. Wenn man das richtige Notenschreib-Programm wählt, ist es viel leichter, als man es sich vorher gedacht hat. Ich will Sie dazu also ermuntern.

Ich hatte schon erwähnt, daß die Literaturoauswahl von zentraler Bedeutung ist. Das bezieht sich auf den musikalischen Gehalt, aber auch auf die technischen Anforderungen an jeden einzelnen Spieler. Im Idealfall müßte jeder Spieler eine Stimme haben, die seinem Können genau angemessen ist. Das heißt, sie muß einerseits so leicht sein, daß er sie mit Üben befriedigend bewältigen kann. Andererseits muß sie so schwierig sein, daß sie ihm auch Aufgaben stellt, die für ihn interessant sind. Anzustreben ist natürlich die volle symphonische Besetzung. Aber bis sie erreicht werden kann, gibt es manchmal die ungewöhnlichsten Zusammenstellungen von Instrumenten, bei denen die Leistungsfähigkeiten der einzelnen Spieler sehr verschieden sein können.

Die Schwierigkeitsgrade in den verschiedenen Instrumentalgruppen können je nach Komponist sehr unterschiedlich sein. So können z.B. Werke von Händel für Schülerorchester sehr geeignet sein, wenn nicht die Trompetenstimmen zu schwierig wären. Umgekehrt sind bei Haydn, je nach Tonart, die Blechbläserstimmen von Schülern durchaus zu bewältigen, während die Violinstimmen meistens recht anspruchsvoll sind. Bei einem Anfänger-Orchester ist neben der Literatur-Auswahl die optimale Zubereitung der Stimmen besonders wichtig. Hier ist fast immer eine Neuinstrumentierung empfehlenswert, sie sollte möglichst dem Könnensstand jedes einzelnen Spielers gerecht werden. Abgesehen davon, daß ein angemessener Schwierigkeitsgrad die Schüler mehr befriedigt, werden so auch Probleme der Probenarbeit umgangen. Ich habe in den vergangenen Jahren mit Schülerorchestern kaum ein Werk ohne Uminstrumentierung aufgeführt. Wenn selbst Berufsorchester mit Retuschen arbeiten, warum sollte ein Schülerorchester darauf verzichten? Bach hätte sicher auch davon Gebrauch gemacht.

Bei Bearbeitungen können ungewöhnliche Besetzungen berücksichtigt werden. Umgekehrt bieten ausgefallene Kombinationen in einem Konzert Abwechslung und interessante Klangeindrücke. In welchem Konzert kann man schon den Klang von fünf Klarinetten oder acht Querflöten hören?

Die Bearbeitung mit einem guten Computer-Notenschreibprogramm hat den Vorteil, daß man viel Zeit spart. Es sind auch jederzeit während der Bearbeitung Änderungen möglich, und die Ergebnisse sehen wie gedruckte Noten aus. Die gute Lesbarkeit ist gerade bei Schülern eine wichtige Forderung.

Wenn ein ganzer Satz in einen Computer eingegeben ist, kann sehr schnell bei einer späteren Neueinstudierung eine Änderung vorgenommen werden, die den neuen Gegebenheiten Rechnung trägt. Ich werde nachher einige Beispiele geben, wie Stücke für einfache Besetzung eingerichtet werden können.

3. Verwendung von Blasinstrumenten

Ein Schülerorchester sollte nicht auf Streicher begrenzt bleiben. Es sprechen viele Gründe dafür, es von vorneherein allen Blasinstrumenten und, bei geeigneten Stücken, allen Schlaginstrumenten zu öffnen. Warum sollte ein Trompeter oder ein Oboist nicht mitwirken dürfen?

Häufig hat ein Ensemble zu Beginn des Aufbaus Besetzungslücken, z.B. fehlt die Bratsche. In vielen Fällen kann sehr gut eine Klarinette die Stimme übernehmen. Mit dem Computer läßt sich leicht eine Bratschenstimme in eine Klarinettenstimme umschreiben.

Besonders in der Anfängerliteratur sind die Streicherstimmen nicht streicherspezifisch gesetzt, so daß sie meistens auch von Holzbläsern mitgespielt werden können. Zum Beispiel kann eine Querflöte durch abschnittswiseinsatz in der Oberstimme für klangliche Abwechslung sorgen. Mit etwas Erfahrung lassen sich natürlich auch Oboe und Fagott einsetzen. Etwas vorsichtiger muß man beim Einsatz von Blechbläsern vorgehen. Sie können im Anfang nur kurze Phrasen spielen und brauchen immer wieder Erholungsphasen. Außerdem nimmt die Schwierigkeit mit der Höhe rapid zu. Bevor man mit der Bearbeitung beginnt, muß man unbedingt wissen, für welche Töne in der Höhe ein Spieler noch garantieren kann.

4. Grenzen von Bearbeitungen

Ich möchte noch etwas über grundsätzliche Fragen von Bearbeitungen sagen. Welche Grenzen sollten bedacht werden? Bei einem Anfänger-Ensemble ist das wichtigste Kriterium die Spielbarkeit. Wenn die Ausführung für die Spieler zum Erlebnis wird, ist die Forderung nach Originaltreue sekundär. Die Melodie des berühmten Largo von Händel ist für einen Hornisten sicher anregender als die ausgehaltenen Töne der Tonika und der Dominante. Es sollte überlegt werden, ob die Ausführung durch Transposition erleichtert wird. Für Klarinetten und Blechbläser sind B-Tonarten einfacher zu spielen. Wegen der günstigen Orientierung an den leeren Saiten sind für Streicher die Kreuztonarten einfacher. Das ist manchmal ein Dilemma. Man muß wissen, was man jedem Spieler zutrauen kann, und dann entscheiden.

Bei zunehmender Leistungsfähigkeit des Orchesters sollte aber auch die Verantwortung gegenüber dem Werk eine Rolle spielen. Je weiter ein Ensemble fortgeschritten ist, umso mehr muß bei der Bearbeitung der Ausdruckswillen des Komponisten berücksichtigt werden. Es kann nicht alles erlaubt sein. Die Grenze ist da, wo die Aussage des Werks in der Substanz verfälscht wird. Auf diesem Gebiet wird heute sehr viel gesündigt, selbst in einem Bereich, in dem genügend Originalliteratur in jedem Schwierigkeitsgrad vorhanden ist. Ich denke an die Klavier-Literatur. Hier muß man manchmal den Eindruck haben, daß die große Literatur zum eigenen Profit ausgeschlachtet und mißbraucht wird.

Bei Bearbeitungen sollte man sich die Frage stellen, ob auch der Komponist ebenso vorgegangen wäre. Man kann zum Beispiel in der Barock-Literatur durchaus im Sinne der Spielbarkeit einen Satz in eine günstigere Tonart transponieren. Man vergleiche die E-Dur-Partita für Solo-Violine von Bach mit dem Kantaten-Vorspiel in D-Dur, oder die Fuge g-Moll mit der Orgelfassung in d-Moll.

Bei Literatur aus späteren Epochen sollte man aber mit Transpositionen sehr vorsichtig sein, da die Charakteristik der Tonarten weit mehr Bestandteil der künstlerischen Aussage ist. Der langsame Satz der Appassionata wäre in C-Dur ein Sakrileg. Entsprechendes gilt in noch höherem Maß für die Änderung der Klangfarbe, das heißt für Uminstrumentierungen. Nicht jede Hornstimme eignet sich für die Ausführung durch Trompete. Wenn nur ein Fagott vorhanden ist, läßt sich dagegen die 1. Fagottstimme häufig ohne Substanzverfälschung durch Klarinette ersetzen.

Die Klangfarbe des 2. Fagott wird dann über die Klangfarbe der Klarinette dominieren.

5. Technische Schwierigkeiten der verschiedenen Orchesterinstrumente

Grundsätzlich ist es für den Leiter eines Schülerorchesters wichtig, wenn er über jedes Orchesterinstrument Bescheid weiß. Er sollte einmal versucht haben, einen Ton aus einer Oboe herauszubekommen. Er sollte wissen, wie anstrengend es ist, auf der Trompete eine längere Phrase zu spielen, wenn sie an der oberen Grenze seines Spielbereichs liegt. Auf einem Horn können die Töne viel leichter umkippen als auf einer Posaune. Beim Anfänger hat die Querflöte in der tiefen Lage nur wenig Substanz. Selbst ein guter Querflötist kann mit der Piccoloflöte Probleme haben, wogegen für einen Klarinettenisten das Umsteigen auf Baßklarinette nicht so schwierig ist. Aus Zeitgründen möchte ich jetzt

nicht auf die Bedeutung von Leihinstrumenten eingehen. Sie sind für den Aufbau eines Orchesters sehr wichtig.

6. Gruppenunterricht

Im Zusammenhang mit dem Aufbau eines Schülerorchesters sollte auch über Gruppenunterricht nachgedacht werden. Es gibt wichtige Gründe, die für den Gruppenunterricht sprechen. Da sind zunächst die vielfältigen Möglichkeiten der Motivation, z.B. das Zusammenspiel, das mehrstimmige Spiel, Stimmproben für das Orchester im Sinne von Orchesterstudien. Aber auch die finanzielle Seite könnte für den Gruppenunterricht sprechen, denn welche Musikschule kann den qualifizierten Einzelunterricht bei Berücksichtigung eines Hochschulstudiums des Lehrers wirklich angemessen bezahlen? Es gibt natürlich auch gravierende Gründe gegen den Gruppenunterricht. Vor allem die nicht ausreichende individuelle Betreuung. Am besten scheint mir eine Kombination beider Möglichkeiten. Beim Streichinstrument ist wegen der komplizierten Bewegungsabläufe der Gruppenunterricht an problematischsten. Hier ist eine Einzelbetreuung neben dem Gruppenunterricht unbedingt notwendig.

Die überzeugendsten Erfolge können mit den Blechbläsern erzielt werden. Das zeigen schon die manchmal wirklich guten Leistungen von Posaunenchor und Blaskapellen, die oft nicht einmal professionell geleitet werden. Besonders im Anfang des Blechblasunterrichts können und dürfen die Schüler nicht pausenlos längere Phrasen spielen. Wenn mehrere Spieler im Wechsel die geforderten Übungen blasen, sind bei jedem einzelnen die notwendigen Entspannungspausen gewährleistet. Mit Hilfe von Gruppenunterricht kann auch bei Musikschulen, in denen es keine professionellen Lehrer für Blechblasinstrumente gibt, ein Posaunenchor entstehen. Für den Aufbau eines Blechbläser-Ensembles müssten einige Trompeten und Posaunen als Leihinstrumente zur Verfügung gestellt werden. Beide Instrumente sind im Vergleich zu allen anderen Orchesterinstrumenten als Schülerinstrumente verhältnismäßig günstig im Preis. Für einen professionellen Blechbläser mit etwas pädagogischem Geschick ist der Aufbau einer Blechbläser-Gruppe eine reizvolle Aufgabe. Aber auch als nicht professioneller Blechbläser können Sie erfolgreich sein, wenn Sie sich über den richtigen Ansatz und die physikalische Wirkungsweise der Blechinstrumente informieren.

Ich will nicht mißverstanden werden. Selbstverständlich ist ein professioneller Unterricht vorzuziehen. Wenn ein Schüler besondere Ambitionen hat, dann ist ihm unbedingt zu raten, den besten Unterricht zu nehmen. Wenn aber eine Musikschule keinen professionellen Blechblas-Unterricht anbieten kann, ist es immer noch besser, wenn auf diesem Weg überhaupt eine Blechbläsergruppe zustandekommt. Mit etwas Geschick kann man sogar mit Trompeten und Posaunen gleichzeitig beginnen. In manchen Posaunenchor wird das mit Erfolg praktiziert. Man braucht dann natürlich geeignetes Unterrichtsmaterial.

Es gibt auch Übungsliteratur, die nach diesem Prinzip konzipiert ist. Für den Lehrer ist der Wechsel zwischen den verschiedenen Ansätzen (Trompete – Posaune) schwierig. Inzwischen habe ich Lehrerfortbildungsveranstaltungen geleitet, bei denen Anfänger nach fünf Tagen vierstimmige Bachchoräle spielen konnten. Von etwa 25 Teilnehmern gab es nur etwa 2 bis 3, die wegen Ansatzproblemen nicht mitwirken konnten. Bei Schülern wird das natürlich etwas länger dauern.

Es ist wichtig, von Anfang an Ziele zu setzen. Und da gibt es gerade bei Blechbläsern viele Möglichkeiten. Welcher Pfarrer wäre nicht dankbar, wenn im Gottesdienst 2 oder 3 Choräle gespielt würden, und sei es nur mit 3 Trompeten. Wenn junge Spieler in der Fußgängerzone Weihnachtslieder blasen, so findet das immer Anklang. Vielleicht kann für einen guten Zweck gesammelt werden oder auch für die Anschaffung eigener Noten. Weitere Auftrittsmöglichkeiten gibt es bei Stadtfesten, im Seniorenheim oder im Krankenhaus.

Fortan hatte ich keinen Mangel mehr an Blechbläsern im Orchester. Das ist sehr wichtig, denn Blechbläser können dem Anfänger-Orchester Glanz und Kraft geben. Für junge Menschen haben die Blechblasinstrumente eine eigene Faszination. Das gleiche gilt für die Kesselpauken. Auf sie sollte nicht verzichtet werden. Wenn keine Posaunen vorhanden sind, können sie zu den Trompeten den Baß bilden.

Gibt es in der Musikschule keinen Schlagzeug-Schüler, so findet sich immer ein begabter Klavierspieler, der unter Anleitung verhältnismäßig schnell eine normale Paukenstimme schlagen kann. Zum Instrumentarium einer Musikschule sollte deshalb ein Paukenpaar gehören, am besten Seilzugpauken, um das Stimmen zu erleichtern.

Pedalpauken dürften im Normalfall zu teuer sein. Der Leiter des Orchesters wird sich lange um das Stimmen kümmern müssen. Er wird auch dem Pauken-Anfänger erklären, in welchen Bereich des Fells er schlagen muß (nämlich zwischen Mitte und Rand) und wie er schlagen muß, damit es schön klingt.

Wenn in der Literatur Trompeten solistisch eingesetzt werden, sind sie für Schüler oft zu hoch (Bach, Händel). Hier liegt eine Hauptschwierigkeit der Literaturoauswahl. Bei einem Anfänger sollte man nicht über das klingende eingestrichene B (notiert C'') hinausgehen. Bei fortgeschrittenen Schülern ist die nächste Grenze das klingende zweigestrichene F (notiert G''). Nur wirklich gute Spieler können für das zweigestrichene G oder gar B garantieren. Nun kommt andererseits gerade in der Höhe der Glanz der Trompete besonders gut zur Geltung. Es lohnt sich manchmal, wegen der Trompeten ein Stück in eine optimale Tonart zu transponieren oder hohe Hornpartien von den Trompeten ausführen zu lassen. Was für ein Profi-Orchester undenkbar wäre, muß für ein Schülerorchester nicht unbedingt ein Gesichtspunkt sein. Denn wer von den Zuhörern würde auch nur feststellen, daß die Trompetenstelle eigentlich eine Hornstelle ist? Die meisten Zuhörer würden aber sofort hören, wenn die Hörner kieksen, weil die Stelle zu schwierig ist. Über die Grenzen von Bearbeitungen habe ich schon gesprochen. Ich kann nur wieder feststellen: Wichtig ist das Erlebnis der Spieler. Und wenn ein Trompeter mit Begeisterung die schöne Hornpipe-Melodie aus der Wassermusik in F-Dur spielt, dann interessiert es ihn überhaupt nicht, daß die Hornpipe eigentlich aus der D-Dur-Suite stammt.

Ich habe den Aufbau eines Blechbläser-Ensembles wegen seiner Attraktivität bei jungen Menschen besonders ausführlich behandelt. Es bietet sich darüber hinaus eine weitere Anwendung an, die Jugendliche fasziniert. Findet man noch 2 Alt- und 2 Tenor-Saxophon-Spieler, kann man das Ensemble zu einer Bigband erweitern. Für einen Klarinettenisten ist es nicht schwierig, Saxophon als Zusatzinstrument zu lernen. Ein Schlagzeugspieler ist natürlich unabdingbar. Wenn ein Tanz-Schlaginstrumentarium vorhanden ist, findet sich ein guter Klavierspieler bald darauf zurecht. Es gibt wirkungsvolle Arrangements für geringe technische Voraussetzungen (z.B. beim Verlag Kurt Maaß hier in München). Ich habe die Bigband aber bewußt immer nur als zusätzliche Möglichkeit der Motivation gesehen und nie als Selbstzweck.

Die musikalische Substanz der Literatur ist meistens doch etwas begrenzt.

7. Intensiv-Arbeitsphase

Ich hatte über die Bedeutung eines Konzertes gesprochen. Zur Vorbereitung eines solchen Konzertes ist eine mehrtägige Intensiv-Arbeitsphase sehr wichtig. Wenn die Räume der Musikschule dazu geeignet sind, macht die Organisation keine besonderen Schwierigkeiten. Ein Aufenthalt in einer geeigneten Jugendherberge kann einen zusätzlichen Anreiz bilden. Er bedeutet jedoch für den Organisator eine erhöhte Belastung und ist mit Kosten für die Spieler verbunden. Daß bei einem Schülerorchester Stimmproben eine unbedingte Forderung sind, muß ich nicht begründen. Die Leitung der Stimmproben durch die zuständigen Instrumentallehrer wäre natürlich optimal. Das ist sicher ein finanzielles Problem. Im Schulbereich habe ich mit fortgeschrittenen Schülern gute Erfahrungen gemacht. Von der Gesamtorganisation der Probenarbeit hängt sehr viel ab. Ich möchte darauf jetzt nicht eingehen. Eine solche Intensiv-Arbeitsphase muß auch im Interesse der Instrumentallehrer sein. Ich konnte bei manchen Schülern in diesen Tagen geradezu einen Leistungssprung feststellen, da sie sich sonst nie so intensiv mit ihrem Instrument befaßten.

Es wäre noch viel zu sagen über die spezielle Praxis der Leitung eines Schülerorchesters, das Dirigieren, das Einstimmen, das Konzertprogramm, über Instrumente, speziell Leihinstrumente und Sonderinstrumente, über Organisationsfragen usw. Vielleicht können diese Fragenkomplexe nachher angesprochen werden. Zusätzlich verweise ich auf das Buch, das ich zusammen mit meinem Bruder verfaßt habe „Das Schulorchester, Anspruch und Realität“, Schottverlag. (Mein Bruder hat in den fünfziger Jahre bezüglich des Aufbaus eines Schülerorchesters Pionierarbeit geleistet. Soweit man das damals überblicken konnte, hat er in der Bundesrepublik eines der beiden ersten Schulorchester mit symphonischer Besetzung aufgebaut.)

Ich will nun im letzten Teil meines Referats an Hand einiger Beispiele aus der Literatur zeigen, wie zunächst mit ganz einfachen Möglichkeiten dennoch befriedigende Ergebnisse erzielt werden können. Das ist vielleicht das Schwierigste. Je mehr sich das Orchester der symphonischen Besetzung annähert, umso mehr kann es für sich selbst werben. Das bedeutet nicht, daß dann die Literaturfrage einfacher zu lösen ist. Ich werde deshalb auch einige, meiner Meinung nach besonders geeignete, Beispiele angeben, die zur symphonischen Besetzung hinführen.

Zunächst also Werke, die wegen des geringen Schwierigkeitsgrades schon für den ersten Auftritt in Frage kommen.

- a) Die Pianisten unter Ihnen kennen die Klavierstücke von Bartok „Für Kinder“.
Einige Stücke eignen sich sehr gut zur Instrumentierung für Orchesterinstrumente. Einige gibt es schon für Streichinstrumente. Beim Einsatz von Blasinstrumenten gibt es noch größere Abwechslung. Ich gebe nur einige Beispiele: 3, 11, 30.
Die Stücke erfüllen die von mir zu Anfang genannten Kriterien. Es sind kleine Meisterwerke, die existentiell wirken können. Sie sind kurz und abwechslungsreich, andererseits lassen sie sich im Interesse eines befriedigenden Gesamtprogramms zu einer größeren Einheit zusammenfassen. Die einzelnen Stücke können parallel geprobt werden, manche sogar bei einheitlicher Besetzung im normalen Gruppenunterricht. Die Anfänger sind nicht überfordert. Sie müssen nicht in jedem Stück eingesetzt werden. Sie können sich auf den nächsten Einsatz konzentrieren.
- b) Ähnlich lassen sich die Klavierstücke von Gretchaninoff opus 99 behandeln.
Beispiele: 6, 10
- c) Eine andere Programm-Einheit könnte mit „Tänze aus verschiedenen Jahrhunderten“ überschrieben werden. Dazu gehörten z.B.
Händel, Sarabande
Bach, 1 oder 2 Sätze aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena
Leopold Mozart, Notenbuch für Nannerl
Schubert, Tänze
Orff, aus Carmina Burana, „Chramer gib die varve mir“ und „Reie“
Als ich die Carmina burana allerdings mit einem größer besetzten Orchester aufführte, spielte ein Cellist diese beiden Stücke mit, obwohl er erst 2 Unterrichtsstunden hatte. Er spielte absolut sauber!
- d) Eine weitere Möglichkeit wäre eine Zusammenstellung von Nationalhymnen. Beispiele:
Die österreichische Hymne (Mozart, Bundeslied),
natürlich Haydn,
die englische Hymne
und als Abschluß das Freudenlied von Beethoven.
Bei dieser Fassung der Freudenhymne hatte ich 2 Klarinetten, die schon etwas weiter fortgeschritten waren.
- e) Sätze aus dem Jugendalbum von Tschaikowsky
- f) Einzelne Sätze, z.B. das berühmte Largo von Händel, oder die Goldene Sonate von Purcell (Bsp.)
- g) Aus der Suite in F-Dur von Friedrich Witt lassen sich alle Sätze verwenden.
Man sollte nicht den Ehrgeiz haben, ein mehrsätziges Werk vollständig aufzuführen. Selbst wenn das Orchester schon leistungsfähig ist, tut man sich keinen Gefallen. Oft ist gerade ein Satz für das Orchester geeignet, die anderen sind zu schwierig. Außerdem bringen Schüler nicht die für ein zyklisches Werk notwendige Spannung auf. Die Konzentration der Spieler und auch der Zuhörer erlahmt, bevor der letzte Satz überhaupt angefangen ist. Dennoch gibt es Ausnahmen.

8. Ein besonders geeignetes Beispiel ist „Der Karneval der Tiere“ von Saint-Saens.

Die einzelnen Sätze sind sehr kurz. Außerdem sind sie wegen der plastischen Darstellung der verschiedenen Tiere besonders leicht zu verstehen. Sie bieten viel Abwechslung. Wenn man dann noch den Text von Lortie dazwischen rezitieren läßt, ist der Erfolg gesichert. Das Werk eignet sich besonders für den Einsatz von vielen Pianisten. Als ich in Athen meine Stelle antrat, war es das Hauptwerk des ersten Konzertes. Ich beschäftigte damals 27 Klavierspieler. Für die Pianisten sind fast alle Schwierigkeitsgrade, die für Schüler in Frage kommen, abgedeckt. Die beiden schwierigsten Stücke, die Hemiones und das Finale, müssen vielleicht von Lehrern übernommen werden, wenn nicht zwei ausgezeichnete Pianisten zur Verfügung stehen.

Wenn das Orchester schon stärker besetzt ist, vielleicht mit einigen Bläsern, dann gibt es eine Fülle von Literatur, die in Frage kommt. Ich erwähne nur eine praktische Ausgabe, die speziell für Schülerorchester konzipiert ist: Concert Pieces im Verlag Boosey & Hawkes. Die Stücke sind für vollständige symphonische Besetzung mit den transponierten Stimmen herausgegeben. Bei fehlenden Instrumenten kann ein Klavier die Lücken füllen.

Ein Verlag Andrea Wiegand hat sich zum Ziel gesetzt, mehrere Sätze aus großen Werken herauszugeben und mit verbindendem Text zu versehen, so daß ein abgerundetes Gesamtwerk entsteht, z.B. Zauberflöte, Hänsel und Gretel, Carneval der Tiere. Einzelne Sätze sind ganz gut zu brauchen, in anderen Sätzen geht mir die Vereinfachung zu weit, so z.B. eine instrumentale Ausführung der Arie der Königin der Nacht, „Der Hölle Rache“. Vielleicht sollte man lieber auf eine vollständige Darstellung verzichten.

Es gibt auch Ausgaben für Salon-Orchester, bei denen fehlende Instrumente in anderen Stimmen als Stichnoten notiert sind. Sie sind jedoch nur mit Vorsicht zu verwenden.

Nun noch einige Beispiele von wirkungsvollen Werken für Ensembles, die schon einige Routine haben. Hier werden einige Bläser gebraucht:

Händel, verschiedene Sätze aus der Wassermusik

Charpentier, das Prélude aus dem Te Deum

Mozart, Ballettmusik „Les petits riens“, 6 Deutsche Tänze

Beethoven, Musik zu einem Ritterballett, Märsche und Tänze für Harmoniemusik

Brahms, Ungarische Tänze

Mendelssohn, Hochzeitsmarsch

Weber, 3 Sätze aus dem Freischütz

Grieg, Norwegische Tänze

Bizet, die Arlesienne-Suiten, aus „Jeux d'enfants“

Borodin, Eine Steppenskizze aus Mittelasien, Polowetzer Tänze

Elgar, Marsch Nr. 1, Pomp and Circumstances

Britten, Soirées Musicales

Mit Solo-Instrumenten gibt es eine Fülle von Literatur, die geeignet ist. Vielleicht nenne ich nur einige weniger bekannte Werke, die von besonderem Interesse sein können:

Rimskij-Korsakow, Konzert für Posaune und Kapelle

Milhaud, Konzert für Schlagzeug und kleines Orchester, Scaramouche für Saxophon oder Klarinette und Orchester

Gerster, Capriccio für 3 Pauken und Streichorchester

Johann Strauß (Sohn), 3 Romanzen für Violoncello und Orchester

Villa-Lobos, Concerto für Gitarre und kleines Orchester

Wenn man Stücke insgesamt instrumentiert, kann man dem Können jedes einzelnen Spielers gerecht werden. So lassen sich zum Beispiel Orgelwerke von Bach für Orchester einrichten. Die Bearbeitungen von Schönberg sind zu anspruchsvoll. Es gibt aber Choralbearbeitungen oder auch Präludien, die bei geschickter Instrumentierung von einem Schülerorchester bewältigt werden können. Beispiel: das sogenannte Fanfarenpräludium

Auch 4-händige Klavierstücke eignen sich zur Instrumentierung. Hindemith hat in seinen Metamorphosen 4-händige Klavierstücke von Weber bearbeitet. Die Metamorphosen sind zu schwierig. Diese Stücke lassen sich aber auch technisch viel weniger anspruchsvoll instrumentieren.

La Folia von Corelli – sie gibt es als Concerto grosso für Streicher von Geminiani.

Bläser können das Werk klanglich bereichern.

Sätze aus Klaviersonaten von Beethoven. Rheinberger hat 2 Sätze instrumentiert!

Präludium und Allegro von Pugnani-Kreisler für Solo-Violine und Orchester

Weihnachtsbaum von Liszt

Der Phantasie sind hier keine Grenzen gesetzt.

Ich hatte anfangs festgestellt, daß die gedankliche Substanz der Literatur wichtig ist. Die Werke der großen Komponisten bedeuten dem Spieler auf Dauer mehr als irgend ein Opus eines mittelmäßigen Komponisten, das zwar handwerklich gut gearbeitet ist, aber nur wenig Aussagekraft besitzt.

Man sollte sich auch nicht auf Musik der Barockzeit beschränken, wenn sie auch technisch im allgemeinen am besten geeignet ist. Manche Jugendliche haben einen besseren Zugang zur Literatur der Klassik oder der Romantik.

Ein besonderes Anliegen sollte die Musik unseres Jahrhunderts sein. Ich habe einige Werke genannt, die jedoch noch ganz der Tradition verpflichtet sind. Ich erwähnte Bartok, Britten, Milhaud, Orff. Im allgemeinen kann man sagen, daß die Werke der Neuen Musik wegen ihres hohen Differenzierungsgrades für Schüler nicht in Frage kommen. Trotzdem gibt es Ausnahmen. Ich möchte zum Schluß ein solches Werk erwähnen: Mauricio Kagel, Märsche, um den Sieg zu verfehlen.

Wenn man die Anmerkungen des Komponisten liest, dann könnten sie geradezu ideal für ein Streichorchester sein. Die Besetzung ist offen, das heißt, man kann sie zum größten Teil nach den vorliegenden Gegebenheiten selbst wählen. Und die Darbietung soll bewußt nicht perfekt sein.

Das sollte nicht zu dem Fehlschluß verleiten, es sei gleichgültig, wie sauber und rhythmisch genau gespielt wird. Ungenauigkeiten aus Unvermögen werden in einem Schülerorchester auch als Unvermögen registriert. Nur bewußte Ungenauigkeiten vermitteln den gewünschten Reiz. Ein Schülerorchester wird selbst bei größtem Bemühen zur Perfektion den von Kagel gewünschten Musikverein-Effekt haben.

Ich hatte anfangs schon angedeutet, daß der Erfolg des Schüler-Orchesters in hohem Maß von dem Engagement des Leiters abhängt. Wenn der Aufbau aber gelingt, dann kann die Arbeit sehr viel Befriedigung bringen. Die Befriedigung liegt weniger in der Interpretation. Wenn man sie dort sucht, dann wird man oft enttäuscht. Vergleiche mit Plattenaufnahmen von Berufsorchestern müßten zwangsläufig zur Resignation führen. Die Freude an dieser schwierigen Arbeit ergibt sich in erster Linie aus der Begeisterung der Spieler am gemeinsamen Musizieren und aus dem Bewußtsein, daß diesen Spielern etwas für ihr ganzes Leben Wesentliches mitgegeben wird: die Liebe zur Musik.