



## Neue Musik im Gitarrenensemble

Referent: Helmut Oesterreich

AG 15, Samstag, 24. April 1999

Der folgende Text ist die schriftliche Ausarbeitung des Vortrags, den ich im Rahmen des Musikschulkongresses hielt. Er stellt insofern eine Modifikation dar, da die Video - und Klangbeispiele hier natürlich wegfallen müssen. Andererseits können einige Aspekte, die damals aus Zeitmangel unberücksichtigt blieben, nun mit einbezogen werden.

### Gliederung

Allgemeines zum Gitarrenensemble in der Musikschule  
Literatur für Gitarrenensemble - Neue Musik für Gitarrenensemble  
Vermittlung Neuer Musik

- 1) Aleatorische Musik – graphische Notation  
Herangehensweise an graphische Partituren  
Alambic (Peter Michael Braun)  
Kommissar Schnupperrase  
Edition (Werner Heider)
- 2) Minimal Music – repetitive Musik  
In C (Terry Riley)  
Gamerio (Tilman Hoppstock)  
Electric (Acoustic) Counterpoint (Steve Reich)  
Vermittlung komplexer Rhythmen
- 3) Avancierte Neue Musik, exakte Notation  
Hommage a Roger G n raux II. Satz (Yvonne Demillac)  
Ensemblestudie (Eberhard Wilhelm)  
Niutao (Violeta Dinescu)

### A n h a n g

Quellen  
Verlagsnachweis der Notenbeispiele  
Nachweis der im Vortrag verwendeten Tontr ger  
Literaturliste: Neue Musik f r Gitarrenensemble  
Notenbeispiele

## Allgemeines zum Gitarrenensemble in der Musikschule

Verglichen mit anderen Instrumentengattungen, allen voran die Streicher, hat das chorische Musizieren mit Gitarren eine vergleichsweise noch sehr junge Tradition. Anders als bei den traditionellen Orchesterinstrumenten oder selbst bei der Mandoline, war der Gitarrenunterricht in erster Linie auf das solistische Spiel ausgerichtet. Erst in den letzten 10-15 Jahren hat sich dies gewandelt. In den Musikschulen haben zahlreiche Kollegen begonnen, Ensembles aufzubauen, und die Gattung „Gitarrenensemble“ wurde als eigene Kategorie für den Deutschen Orchesterwettbewerb zugelassen. Damit zeichnet sich ein allmähliches Umdenken ab, das der Erkenntnis Rechnung trägt, daß für das gemeinsame Musizieren – gerade für Gitarristen und gerade auch in der Musikschule – eine ganze Reihe von positiven Argumenten ins Feld geführt werden können.

In vielen Bereichen können Schüler meist besser als in ihren Einzelunterrichtsstunden Erfahrungen und Lernerfolge erleben, ich zitiere diese aus einem Vortragstext, den ich in der Bundesakademie Trossingen zu diesem Thema hielt (veröffentlicht in: „Schriftenreihe der Bundesakademie: 1. Gitarren-Symposium 1994)

### *Motivation*

- durch das Klangerlebnis und das musikalische Empfinden

Insbesondere Schüler, die noch nicht so weit fortgeschritten sind, ein Solostück gut zu spielen, die häufig noch einen unbefriedigenden Ton oder rhythmische Probleme haben, können durch den vollen, mehrstimmigen Ensembleklang begeistert werden. Die gemeinsame Ausführung von musikalischen Gestaltungsmitteln wie Betonung, Dynamik oder Phrasierung leitet gerade auch schwächere Schüler an, mitzuhalten und folglich auch mitzuempfinden. Aus diesem „Musikerleben“ heraus kann sich Primärmotivation oft besser entwickeln als im regulären Unterricht.

- durch das Mitmachen und das gemeinsame Musizieren

Für weniger fortgeschrittene Schüler ist es ebenfalls oft ein Anreiz, schon mit „den Besseren“ zusammenzuspielen, aber auch diese werden motiviert, indem sie verantwortungsvolle Aufgaben wie die eines „Stimmführers“ übernehmen können. Und schließlich bereitet das gemeinsame Tun in einem Sozialverband ganz allgemein meist mehr Spaß, Abwechslung und Freude als das Musizieren alleine.

- durch die Erfahrung, das im Unterricht Gelernte innerhalb eines Projektes anwenden zu können
- durch die Anerkennung, die die Mitwirkung bei einem Auftritt mit sich bringt

### *Musikalisches Lernen und Empfinden*

- Melodiespiel: Betonung – Phrasierung – Artikulation – Klangfarbe – Tonbildung

Im Zusammenhang mit diesem Abschnitt möchte ich Uwe Beering zitieren (publ. in der Dokumentation zum 4. EGTA-Kongress „Wege zur Musik“):

„Melodiegestaltung und Tonbildung sind Bausteine jeden Musizierens und erfordern ständige unterrichtliche Auseinandersetzung. Die konsequente Behandlung dieser Arbeitsinhalte ist im Gitarrenunterricht oft recht problematisch, da kaum durchzuhalten unter der Maßgabe, den Schüler frühzeitig zu mehrstimmigem Spiel zu befähigen. Im Ensemble entstehen keinerlei Motivationsprobleme durch die Einstimmigkeit, da die sinnvolle Gestaltung der Einstimmigkeit zum musikalisch wichtigen Arbeitsinhalt wird. Jeder Mitspieler erfährt „am eigenen Leibe“, wie sich erst durch gute Gestaltung der Einzelstimmen ein musikalisch stimmiger Gesamteindruck ergibt.“

Dem möchte ich lediglich hinzufügen, daß meiner Erfahrung nach diese musikalischen Gestaltungsparameter – übrigens ebenso wie der Parameter Dynamik – beim gemeinsamen Ausführen im Kollektiv eines Ensembles erheblich schneller und unkomplizierter gelernt und ausgeführt werden können, da diese beim gemeinsamen Ausführen erheblich stärker in Erscheinung treten. So lassen sie sich intensiver und nachhaltiger erleben.

- Metrisches Empfinden – rhythmische Genauigkeit

Diese Begriffe beschreiben Fähigkeiten, die so grundlegend für die Darstellung fast jeder Art von Musik sind, daß sie oft und immer wieder zentrale Lehr- und Lerninhalte im Instrumentalunterricht sein müssen.

Viel mehr jedoch als beim Einüben von Solostücken wird Schülern die Notwendigkeit dessen im Zusammenspiel mit anderen deutlich. Ohne daß man als Lehrer ständig darauf hinweisen muß (und daher Gefahr läuft, dem Schüler auf die Nerven zu gehen), merken die Schüler selbst, daß ein gemeinsames Musizieren ohne ein einheitliches und gleichbleibendes Metrum und die darauf aufbauende genaue rhythmische Gestaltung gar nicht funktioniert. Aus dieser Erkenntnis heraus ist dann die Motivation, sich darum zu bemühen, erheblich größer. Als Lehrer hat man zwar immer noch die Aufgabe, sinnvolle Vermittlungshilfen und Übetekniken zu geben, von der Überzeugungsarbeit ist man jedoch weitgehend entlastet.

– Musikalische Flexibilität, Hören – Reagieren

Auch dies sind wesentliche Fähigkeiten, die man zum lebendigen Musizieren benötigt. Ohne aufeinander zu hören wird man schon für das oben beschriebene technische Zusammenspiel nicht auskommen. Besonders wichtig wird es aber, wenn es darum geht, führende oder begleitende Funktionen zu übernehmen, Pausen nicht nur auszuzählen, sondern gehörs- und empfindungsmäßig zu erfassen, im richtigen Moment einzusetzen oder auch wiedereinzusetzen, nachdem man wegen eines Fehlers ausgestiegen war. Kurz, die Fähigkeit zu einem differenzierteren Hören schlechthin wird gefördert.

– Kennenlernen komplexerer Musik

Bereits in dem Unterrichtsstadium, in welchem Schüler noch vorwiegend mit dem Melodiespiel beschäftigt sind, können sie durch eigenes Tun komplexere, mehrstimmige Musik kennenlernen. Mit ihrem Instrument tragen sie einen ihrem Können angemessenen Teil der Musik bei, über das Gehör und das Empfinden jedoch erleben sie das Stück als Ganzes.

### *Soziale Aspekte*

– Das Selbstwertgefühl der Schüler im Hinblick auf ihr Können, aber auch im Hinblick darauf, daß sie zum Gelingen des Ganzen beitragen, also gebraucht werden, kann positive Impulse bekommen.

– Verantwortlichkeit und Verbindlichkeit sind Eigenschaften, ohne die ein Ensembleprojekt in Frage gestellt ist. Dies betrifft sowohl das Vorbereiten und Einüben der eigenen Stimme als auch organisatorische Belange wie „pünktliches Erscheinen zu den Proben, rechtzeitiges Absagen, wenn man verhindert ist, u.s.w.“

– Hilfsbereitschaft und Toleranz

In den Proben muß oft ein Teil der Spieler Geduld und Verständnis aufbringen, wenn andere länger brauchen, um ein Problem zu bewältigen. Innerhalb einer Stimme können die Erfahreneren, Fortgeschritteneren den Schwächeren Tips, z.B. zum Fingersatz oder zu schwierigen Einsätzen, geben.

– Gemeinschaftsgefühl – soziale Bindungen

Durch regelmäßige Proben bilden die Spieler untereinander häufig freundschaftliche Beziehungen, und diejenigen, die sehr unterschiedliche Persönlichkeitsstrukturen haben, lernen miteinander auszukommen.

### *Öffentlichkeitswirkung*

Aber nicht nur die Spieler selbst profitieren vom gemeinsamen Musizieren, sondern bei öffentlichen Veranstaltungen, repräsentativen Konzerten und Vorspielen wirkt ein gut vorbereiteter Ensemblebeitrag auch weit mehr auf ein Publikum als ein Solobeitrag. Dies ist natürlich auch ein Aspekt, den man sich bei der Werbung für das Instrument, für die Musikschule, an der man arbeitet, und für die eigene Arbeit zunutze machen kann. (Zitat Ende)

Trotz dieser eklatanten Argumente für das Ensemblespiel mit Gitarren wurde und wird es – teilweise sogar von Fachkollegen – immer noch nicht in adäquatem Maße ernst genommen, manchmal sogar belächelt. Meiner Ansicht nach hat dies seinen Grund in Aufführungen, bei denen folgende Defizite vorlagen:

- a) Defizite bei der Proben- und Erarbeitungsmethodik von Ensemblestücken (Schlechtes Zusammenspiel, niedriges musikalisches Niveau ...)
- b) Schlechte Tonqualität
- c) Musikalisch fragwürdige Literatúrauswahl (sogenannte „pädagogische Musik“, entweder anbietend an den Zeitgeschmack, wenig tragfähige Imitationen barocker und klassischer Stilistik oder spröde klingende, gemäßigte Moderne, Transkriptionen, die das Original nur verzerrt widerspiegeln)

Bezüglich der Punkte a) und b) möchte ich erneut auf die oben erwähnte Schrift der Bundesakademie verweisen.

## Literatur für Gitarrenensemble – Neue Musik für Gitarrenensemble

Was die Literaturliste anbelangt, so hat sich in den letzten Jahren erfreulicherweise eine Menge getan. Neben ansprechenden Bearbeitungen von Folk- und Popmusik wurden eine ganze Reihe interessanter Transkriptionen in unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden veröffentlicht, die durchaus in der Gitarrenbesetzung klanglich wirkungsvoll sind. Außerdem gibt es in zunehmendem Maße auch Komponisten, die bereit sind, Stücke für Gitarrenensemble zu schreiben, die in avancierter Kompositionstechnik gearbeitet sind und die zentrale Kriterien der Neuen Musik enthalten:

- Aleatorische Elemente (graphische Partituren)
- Repetitive Elemente (minimal music)
- Harmonik (nicht Dur - Moll - bezogen)
- Komplexe Rhythmik
- Asymmetrien (Melodiebildung, Form)
- Unkonventionelle Klänge, unkonventionelle Spieltechniken
- Dissonanzreiche Melodiebildung ( 12 - tönigkeit)
- Mikrintervalle

Natürlich müssen nicht alle diese Kriterien erfüllt sein, damit ein Werk als Werk der Neuen Musik gelten mag, jedoch sollte es wenigstens einem dieser Aspekte gerecht werden. Ausklammern aus dem Bereich Neue Musik möchte ich Werke, die zwar von noch lebenden Komponisten oder erst in den vergangenen 50 Jahren geschrieben wurden, die jedoch – und es gibt deren zahlreiche, durchaus auch gute – in neoromantischer, lateinamerikanischer oder in Popmusik – Stilistik gehalten sind.

Die im Anhang beigefügte Literaturliste bietet eine Zusammenstellung einiger Werke der Neuen Musik für Gitarrenensemble. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Liste unvollständig und subjektiv ist. Sollte jemand ein bestimmtes Werk vermissen, so bedeutet das nicht, daß ich es für nicht wert halte aufgeführt zu werden, im Gegenteil, es wäre schön, die Liste nach und nach zu ergänzen und zu erweitern.

Einige dieser Werke werde ich im folgenden vorstellen und zwar exemplarisch für die Bereiche:

- 1) Aleatorik – graphische Notation
- 2) Minimal Music – repetitive Musik
- 3) Exakt notierte Moderne Musik in avancierter Kompositionstechnik

Dabei soll wesentliches Kriterium die Verwendbarkeit und Machbarkeit mit Musikschulschülern sein. Methodische Hinweise zur Vermittlung, zur Erarbeitung und zur Probenarbeit sowie zu instrumentalmusikalischen und musikalischen Vorbedingungen ergänzen die Beschreibung der einzelnen Stücke.

### Vermittlung Neuer Musik

Da einige methodische Vorgehensweisen allgemeiner Natur sind, also für die Vermittlung jeglicher, nicht nur der Neuen Musik, gültig sind, sollen diese zuvor erörtert werden.

Verständlicherweise reagieren Schüler in der Regel zunächst einmal ablehnend darauf, wenn man ihnen im Unterricht versucht, Neue Musik zu vermitteln. „ ...das klingt ja scheußlich, furchtbar, schrecklich, .. können wir nicht etwas Schönes spielen?“ ... sind einige typische Reaktionen. Was kann man als Lehrer oder Ensembleleiter tun, um einerseits ein missionarisch – dogmatisches Gehabe zu vermeiden und dennoch nicht klein beizugeben und die Neue Musik ganz auszuklammern?

Die Tonsprache der zeitgenössischen sogenannten ernstesten Musik entspricht in keinsten Weise den Hörgewohnheiten, der musikalischen Erfahrung der allermeisten Schüler. Somit kann man hier nicht nach dem pädagogischen Prinzip: „vom Bekannten ausgehend auf Neues schließen“ vorgehen.

Dennoch akzeptieren Schüler meiner Erfahrung nach Neue Musik ohne weiteres, wenn man einige Dinge bei der Vermittlung berücksichtigt.

Denn Klänge, Spannungsbögen, dramaturgische Entwicklungen und Ausdrucksgesten der Neuen Musik lassen sich sehr wohl an etwas den Schülern Bekanntes anknüpfen. Gemeint sind assoziative Bilder, Vergleiche mit Stimmungen und Situationen aus dem Alltagsleben, aus dem Erfahrungshintergrund des Erlebnis- und Empfindungsbereiches der Schüler.

Zweitens gilt hier in ganz besonderem Maße, daß der Lehrer/ Ensembleleiter selbst mit seiner ganzen Person hinter der Sache stehen muß. Ein hohes Maß an Begeisterungsfähigkeit erleichtert das Vermitteln ungemein. Auch ein lockeres und vertrauensvolles Verhältnis zu den Spielern ist hier ganz besonders wünschenswert. Zudem sollte er über ein möglichst variationsreiches Repertoire an rasch wirkenden Vermittlungshilfen verfügen.

Sodann darf eine moderne Musik technisch nicht zu viele Anforderungen an die Spieler stellen. Ohnehin sollte ja die Einzelstimme eines Ensemblestückes für die Mitwirkenden immer eher leichter sein als das, was gerade im Unterricht durchgenommen wird. Dies gilt bei Neuer Musik erst recht, denn wenn man zu lange für die technische Bewältigung braucht, dauert es auch zu lange, bis man den musikalischen Sinn des Stückes erkennen und darstellen kann. Dadurch wäre Frustration aber schon vorprogrammiert.

Und schließlich sollte Neue Musik behutsam und in Maßen in ein Repertoire eingebunden werden, das unbedingt auch andere Werke aus anderen Stilbereichen oder musikalischen Epochen umfaßt.

*Zusammenfassend: Methodische Aspekte bei der Vermittlung Neuer Musik:*

- 1) Koppelung der fremdartigen Klangwelt an vertraute Empfindungen und Situationen durch assoziative Bilder, beschreibende Adjektive, Vergleich mit Alltagssituationen
- 2) Begeisterungsfähigkeit des Lehrers/Ensembleleiters  
Kompetenz des Ensembleleiters (effektive Probenarbeit, rasch wirkende Vermittlungshilfen)
- 3) Der Schwierigkeitsgrad darf nicht zu hoch sein, die Bewältigung des Stückes soll den Spielern in einem überschaubaren Zeitrahmen möglich sein.
- 4) Neue Musik sollte in einem ausgewogenen Kontext mit anderen Musikstilen stehen.

Unter diesen Grundvoraussetzungen sollen nun in den bereits genannten stilistischen Bereichen einige Kompositionen erläutert werden.

Die Forderung nach einem überschaubaren Schwierigkeitsgrad führt zunächst zur Aleatorischen Musik.

### **1) Aleatorische Musik – graphische Notation**

Musik, die graphisch notiert ist, rechnet man zum Bereich »Aleatorik« (alea [Latein] = Würfel). Mit diesem Begriff wird die Praxis der Komposition und Interpretation von Musik bezeichnet, die in den 50er Jahren im Anschluß an und als Reaktion auf die völlig determinierte serielle Musik aufkam. Bahnbrechend für die Verbreitung der aleatorischen Musik war besonders das Auftreten ihres wohl berühmtesten Vertreters, John Cage, bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik gewesen. Seine Ideen wirkten damals wie eine Initialzündung, die etwas aufleben ließ, das bereits in der Luft lag. Die wesentlichen Merkmale der Aleatorik sind Zufall und Improvisation.

Musik wird dabei meist nicht nach einer vorgegebenen Partitur gespielt, sondern entsteht bei jeder Aufführung neu und anders. Graphische Zeichen und Vorlagen treten an die Stelle der herkömmlichen Notenschrift. Diese sollen einerseits die Phantasie der Interpreten anregen, andererseits gewährleisten sie, vor allem in Verbindung mit Absprachen der Spieler oder Aufführungshinweisen durch den Komponisten, einen bei allem Freiraum doch fixierten Rahmen für die Realisation.

Als Klassiker dieses Stils gilt das 1968 für Siegfried Behrend und das Deutsche Zupforchester geschriebene Stück *Styx* von Anestes Logothetis.

*(Anhang, Notenbeispiel 1)*

Das Spiel nach solchen Vorlagen verdient das besondere Interesse der Instrumentalpädagogen, da die Möglichkeiten der Realisierung von graphischen Zeichen bereits bei Schülern in einem relativ frühen Unterrichtsstadium gegeben sind. Neben der Erstellung eines klanglichen Ergebnisses, bei der die Ideen jedes Mitwirkenden Berücksichtigung finden können, wird dabei im besonderen Maße das Aufeinander-Hören und -Reagieren geübt und erlebt.

Wie aber geht man an so eine graphische Partitur heran? Am Beispiel des Stückes *Alambic* (franz., Retorte) von Peter Michael Braun möchte ich dies demonstrieren.

### **Herangehensweise an graphische Partituren**

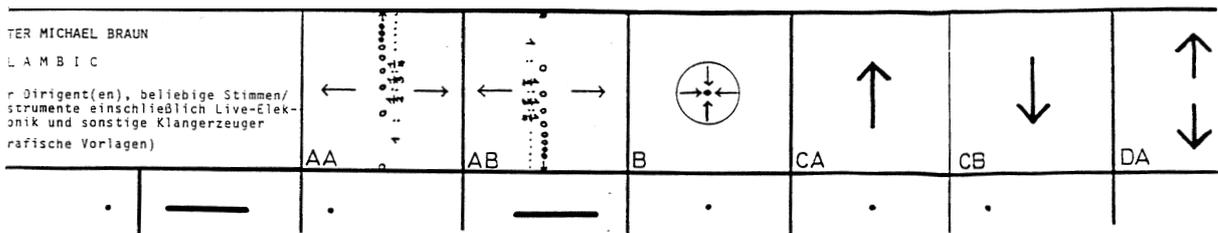
- 1) Partitur genau „lesen“, – bzw. betrachten
- 2) Bemühen um Sekundärinformationen über den Komponisten, seine Absichten, den Anlaß für die Komposition, Erläuterungen zum Stück....

- 3) Erstellen eines Klängerepertoires. Überlegung, welche Klänge welchen graphischen Zeichen zugeordnet werden sollen. (Sofern dies nicht vom Komponisten vorgegeben ist.)
- 4) Einrichten der Partitur für die eigenen Zwecke, Berücksichtigung instrumentenspezifischer Erfordernisse, Planung eines dramaturgischen Ablaufs.

### *Alambic* (Peter Michael Braun)

Peter Michael Braun (\*1935) war Professor für Komposition an der Musikhochschule Mannheim-Heidelberg. Er hat *Alambic* 1968 komponiert und 1976 nochmals überarbeitet. Danach schlummerte das Werk beim Verlag, bis sich 1996 das Jugendgitarrenorchester Baden-Württemberg dessen annahm und es anlässlich des Landes-Tonkünstlerfestes uraufführte.

Das Stück besteht aus 126 graphischen Einzelbildern.



### Peter Michael Braun: *Alambic* (Ausschnitt)

Der Partitur ist ein erläuternder Text beigefügt. Auszüge daraus lauten:

Es gibt zwei Arten der Realisation:

- 1) „Die Musiker disponieren selbständig,“
- 2) „Dirigent/en lenken das Spiel. Die Reihenfolge der zu spielenden Felder ist frei.“

Nach weiteren Angaben heißt es aber auch: »Komponist oder Dirigenten können die Aufführung durch ein Zusatzprogramm, das auf dem Aufführungsmaterial basiert, weiter festlegen. Die Aufführungsdauer ist beliebig. Der Untertitel »Semaine musicale« soll besagen, daß die Aufführung sich über längere Zeiträume ausdehnen kann ... «

Um das Publikum bei einem Konzertbesuch jedoch nicht zu verärgern und um, bei einem, auf das der Gitarre Mögliche beschränkte Klangspektrum, keine Langeweile vorzuprogrammieren, hatten wir eine Auswahl von 20 möglichst kontrastierenden Graphiken ausgewählt und diese in einem formalen Ablauf angeordnet:

- A (Tutti, 4 Graphiken, Dirigent I) -
- B (Zwei Orchestergruppen agieren simultan, aber unabhängig voneinander, je 6 Graphiken, Dirigenten I und II)
- C (Tutti, 5 Graphiken, Dirigent II) (*Anhang, Notenbeispiel 2*)
- C greift Elemente des Anfangsteiles wieder auf und ermöglicht so – durch den Wiedererkennungseffekt – eine gewisse Geschlossenheit der Form.

Die jeweils 6 Graphiken der beiden Orchestergruppen im Mittelteil wurden auf große Kartons übertragen. Diese Kartons – die beidseitig mit demselben Motiv bemalt sind – stehen in ungeordneter Reihenfolge vorn auf der Bühne. Auf Zeichen der beiden Dirigenten, jeder leitet eine der Orchestergruppen, werden von zwei Karton - Hebern mit verbundenen Augen (um dem Zufallsprinzip Genüge zu tun) einzelne Kartons hochgehoben. Diese zufällige Auswahl wird dann gespielt und interpretiert, wobei die Dirigenten spontan aufeinander und auf die Klänge der anderen Gruppe reagieren müssen. Entsprechend den momentanen klanglichen Gegebenheiten und der daraus erwachsenden Phantasie auf neue Kombinationen geben sie Einsätze, bestimmen Pausen, Dynamik, Tempo ...., der Aktionen in der eigenen Gruppe.

Aufführungen von *Alambic* sind normalerweise von einem ausgeprägten „Happening-Charakter“, zu dem die szenischen Aktionen und Überraschungseffekte (zu Beginn, mit dem ersten Einsatz werden Hunderte von Tischtennisbällen hoch in die Luft geworfen; sie fallen mit einem allmählich abebbenden Decrescendo zurück auf die Bühne) erheblich beitragen. Bislang wurde das Stück immer begeistert vom Publikum aufgenommen, wohl nicht zuletzt deshalb, weil der humorvolle Interpretationsan-

satz, bei dem sozusagen spielerisch, oder gar verspielt mit den Möglichkeiten der Gestaltung mit aleatorischen Elementen umgegangen wird.

### *Kommissar Schnuppernase*

Wie schon erwähnt, ist die klangliche Realisation von Graphiken mit unkonventionellen instrumentalen Spieltechniken weitgehend unabhängig von traditionellem spieltechnischem Können. So läßt sich auf eine sehr unverkrampfte Weise bei den Spielern die Scheu vor modernen Klangeffekten abbauen. Und wer bei einer derartigen Aufführung mitgewirkt hat, der wird sicher auch in andere Bereichen der Neuen Musik nicht mehr vor jeder kleinen Dissonanz erschrecken.

Als Beispiel für musikalische Graphik, die speziell für Kinder, für den allerersten Anfang und das Kennenlernen des Instruments konzipiert ist, möchte ich auf die Bildgeschichte „Kommissar Schnuppernase“ verweisen, die in der Kindergitarrenschele „Los Geht’s“ (Schott) enthalten ist. Schließlich ist so eine Bilderfolge ja überhaupt nichts anderes als eine graphische Partitur, lediglich sind die Graphiken konkreter und nicht abstrakter Natur und erleichtern so das Assoziieren.

### *(Anhang, Notenbeispiel 3)*

Primär für didaktische Zwecke ist auch Peter Hoch’s *Spielplan: Phasen 1* gedacht, eine Partitur, von der ich bereits unterschiedlichste Aufführungen miterleben konnte, und die erstaunlicherweise fast immer zu ähnlichen klanglichen Ergebnissen führt. Nur als Manuskript liegen seine ebenfalls sehr interessanten Blätter *Zeitgerinnsel* vor.

### *(Anhang, Notenbeispiele 4 und 5)*

Zwei Stücke, die musikalische Graphik mit herkömmlich notierten Passagen kombinieren, sind *Fledermäuse* von Walter Barbarino und *Zeiträume* von Roland Boehm (siehe Literaturliste). Letzteres wurde im vergangenen Jahr von sämtlichen Gitarrenschülern der Altersstufe der 7-14jährigen der Musikschule Heidelberg aufgeführt.

Überhaupt wird die Wirkung solcher Klangflächenkompositionen größer, je mehr Spieler mitwirken. Dies gilt nicht nur für Musikschulen: Im Sommer 1997 leitete der Amerikanische Gitarrist David Tanenbaum ein Ensemble von über 100 Gitarristen, die in der Alten Oper Frankfurt ein – nicht graphisches – sondern aus Textanweisungen zusammengesetztes Stück namens *Rosewood* von Henry Brant aufführten.

### *Edition (Werner Heider)*

Ein Beispiel, das ebenfalls einmal mit Schülern der Heidelberger Musikschule erarbeitet wurde, ist Werner Heiders »*Edition*«. Es hat noch eine recht konkrete Form der Notation, quasi eine Zwischenform zwischen exakter Notation und rein assoziativen Symbolen. Der zeitliche Ablauf ist mit einer Sekundenleiste ganz genau vorgegeben, während die Tonhöhen lediglich für hohes, mittleres und tiefes Register angegeben sind. Die Klangfarben sind völlig frei wählbar, da das Stück für beliebige Besetzung konzipiert ist; aber demgegenüber schreibt Heider wiederum eine sehr genaue Dynamik vor. Ein Zuspieldband mit elektronischen Klängen, das von dem Tontechniker Axel Gutzler und mir hergestellt wurde, bietet eine weitere Variante der klanglichen Bereicherung.

### *(Anhang, Notenbeispiel 6)*

## **2) Minimal Music – repetitive Musik**

*„What I’m interested in is a compositional process and a sounding music that are one and the same thing. Even when all the cards are on the table and everyone hears what is gradually happening in a musical process, there are still enough mysteries to satisfy all“ (Zitat: Steve Reich)*

Der aus New York stammende Komponist Steve Reich gilt als einer der überragenden Wegbereiter und Vertreter der sogenannten „Minimal Music“ oder „Repetitive Music“. Der Begriff „Minimal Music“ entstand in Analogie zu dem der „Minimal Art“ in der bildenden Kunst. Werke dieses ureigenst Amerikanischen Stils bestehen meist aus kleinsten ostinaten oder nur geringfügig sich ändernden Motiven. Wie das oben genannte Zitat schon andeutet, ist die Bewußt- und Hörbarmachung der kompositorischen Struktur seiner Werke Reich’s erklärter ästhetischer Ansatz. Damit unterscheidet er sich grundlegend von der Auffassung der Serialisten, aber auch von der aleatorischen Musik. Die besondere Wirkung seiner Musik beruht auf der Faszination, die von den rhythmischen Vorgängen ausgeht. Bereits als Jugendlicher hatte Reich hochqualifizierten Trommelunterricht und nach seinen Kompositionsstudien an der renommierten Julliard School of Music und am Mills College in Kalifornien ( u.a. bei

Darius Milhaud und Luciano Berio) beschäftigte er sich intensiv mit balinesischer Gamelanmusik und afrikanisch – ghanesischen Trommeltechniken. Wesentliche Erfahrungen, die zu seinen Experimenten mit Bandschleifen und dem Phänomen des 'phase – shifting' führten, machte er in den 60er Jahren am San Francisco Tape Center. Auf Tourneen mit einem eigenen Ensemble durch Amerika und Europa machte er seine Musik einem breiteren Publikum bekannt.

Nicht minder einflußreich, und meist in einem Atemzug mit Reich genannt, sind Terry Riley, Phillip Glass, oder in jüngerer Zeit John Adams, dessen Violinkonzert von keinem geringeren als Gidon Kremer gespielt wird.

Das phase - shifting ist ein Phänomen – und zugleich kompositorisches Prinzip – bei dem zwei zunächst parallel zueinander verlaufende Strukturen sich allmählich zeitlich gegeneinander verschieben. Ein sehr anschauliches Beispiel hierfür ist Reich's *clapping*.

♩ = 160-184 Repeat each bar 12 times/Répétez chaque mesure 12 fois/Jeden takt zwölfmal wiederholen

clap 1  
clap 2  
f  
usw.

Das eintaktige Motiv, bestehend aus: >Drei Achtel - Achtel Pause - zwei Achtel - Achtel Pause - ein Achtel - Achtel Pause - zwei Achtel - Achtel Pause< verschiebt sich in der Unterstimme von Takt zu Takt jeweils um ein Achtel nach rechts. Dies wiederholt sich solange, bis eine Phase durchlaufen ist.

#### *In C (Terry Riley)*

Eines der bekanntesten Werke der Minimal Music ist Terry Riley's *In C*. Es besteht aus 58 Motiven, die von einer beliebigen Anzahl von Spielern und in beliebiger Besetzung der Reihe nach gespielt werden. Die Anzahl der Wiederholungen für jedes Pattern ist ad lib., die Patterns selbst haben unterschiedliche Dauer, so daß ein sich ständig und unvorhersehbar änderndes Klanggeflecht entsteht.

#### *(Anhang, Notenbeispiel 7)*

Es ist unschwer zu erkennen, daß diese Motive technisch auf der Gitarre nicht schwer auszuführen sind. Da es sich auch um eine recht überschaubare Menge von Notentext handelt, eignet sich auch dieses Stück – und das gilt für zahlreiche minimalistische Kompositionen – für die Musikschularbeit.

Ein Schüler braucht nur eine begrenzte Anzahl von Patterns zu beherrschen, die dann – nach der Vorgabe des Komponisten oder, wie im Fall von *In C*, nach eigenem Gutdünken – mehr oder weniger häufig wiederholt werden.

#### *Gamerio (Tilmann Hopstock)*

Als didaktisches, aber sehr reizvolles Beispiel in diesem Sinne ist das Stück *Gamerio* gedacht. Hopstock schreibt dazu im Begleittext zur Notenausgabe:

„Der Titel „Gamerio“ setzt sich zusammen aus zwei Wörtern, nämlich „Gamelan“ und „Rio“. Vielleicht nicht sonderlich originell umschrieben, so läßt sich dennoch die Stilrichtung des Stückes erahnen. Der erste Teil besteht aus Elementen, welche in sehr freier Weise Strukturen der Gamelanmusik, die auf den Inseln Java und Bali beheimatet ist, aufzeigen. Die erst im Gesamtklang hörbaren pentatonischen Muster (5-Tonreihen) wurden so verwendet, daß im Zusammenspiel phasenweise verschiedene rhythmische Schwerpunkte übereinanderstehen. In jeder Stimme wiederholen sich bestimmte Tonabfolgen über längere Zeiträume. Klangveränderungen werden als metamorphe Entwicklung, als sich allmählich bewegende Harmonie wahrgenommen. „Rio“ ist die vielleicht kürzeste Assoziation zu Brasilien, die man sich vorstellen kann. Im zweiten Teil des Stückes werden Perkussionsklänge verwendet, die im Verlauf der Musik alle 5 Gitarren spielen. Anhand dieser Rhythmen läßt sich das Zusammenspiel im Ensemble auf sehr fruchtbare Weise und mit viel Spaß erarbeiten. Auf Seite 2 und in allen Stimmenauszügen befinden sich sämtliche Zeichenerklärungen. Selbstverständlich können auch ganz andere Klangeffekte eingesetzt werden.

#### *(Anhang, Notenbeispiel 8)*

Noch erheblich einfacher und ohne weiteres für den Unterstufen - Ensembleunterricht geeignet, ist Hopstocks *Minimal Moments*. Verschiedene elementare Anschlagsarten für das Arpeggiospiel auf

der Gitarre werden in dieser didaktischen Musik miteinander kombiniert. Gespielt wird ausschließlich auf Leersaiten! Um klanglich nicht zu eindimensional zu verbleiben, ist in den drei verschiedenen Stimmen Kapodasteraufsatz in unterschiedlichen Lagen vorgesehen.

(Anhang, Notenbeispiel 9)

### *Electric (Acoustic) Counterpoint (Steve Reich)*

Auf dieses Werk können wir als Gitarristen besonders stolz sein. Schließlich hat damit einer der einflußreichsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen Bedeutung in der Musikgeschichte bereits heute als sicher gelten darf, ein umfangreiches Originalwerk für die Gattung Gitarrenensemble geschrieben.

Das 1987 als Auftragswerk (3 Sätze, ca. 15 Min. Aufführungsdauer) für den Jazzgitarristen Pat Metheny (und auf Anregung von David Tanenbaum) entstandene Stück ist konzipiert für einen Solisten und Tonband (*Electric Counterpoint*), auf welchem bis zu vierzehn weitere Stimmen im Mehrspurverfahren aufgenommen sind. Die interessantere, weil lebendigere Interpretationsalternative ist jedoch sicherlich die der Live - Aufführung aller Stimmen durch ein Gitarrenensemble (*Acoustic Counterpoint*).

Die Instrumentation von »Electric Counterpoint« ist, sofern man sich auf gitarrenverwandte Instrumente beschränkt, durchaus variabel. In den USA soll es bereits von reinen Elektrogitarrenensembles, von gemischten Mandolinen und Gitarrengruppen und sogar mit Banjos aufgeführt worden sein.

Der erste Satz beginnt sozusagen in purstem Minimalismus, nämlich mit permanenten Tonrepetitionen im Achtelpuls. Nach jeweils 7-11 Takten wechselt nacheinander in den Stimmen die Tonhöhe, wodurch allmählich sich verschiebende Harmonien entstehen (*Notenbeispiel 10*). Der Mittelteil beginnt einstimmig mit einem markanten rhythmischen Motiv, nach jeweils vier Takten treten nach und nach als kanonische Einsätze 7 weitere Stimmen hinzu. Den Schluß des 1. Satzes bildet die Kombination dieses Patterngeflechts mit den Tonrepetitionen des Anfangs. Übergangslos mündet dies plötzlich in den zweiten Satz, der, obwohl in exakt dem gleichen Achtelpuls weitergeführt, einen viel ruhigeren, lyrischen Charakter hat. Natürlich besteht dieser aus einem immer wiederholten, polyphon ineinander verwobenen Pattern:



Beherrscht man dieses Pattern, diese drei Takte, so kann man wiederum das gesamte Stück spielen.

### **Vermittlung komplexer Rhythmen**

Zur Einstudierung des zunächst nicht ganz einfachen Rhythmus empfiehlt es sich, ganzheitlich zu verfahren. Gekoppelt mit einem passenden Wortsilbenrhythmus:

Der untergelegte Text wird zunächst im Ensemble gemeinsam gesprochen und geklatscht, dann zusammen mit Wechselschlag auf Leersaiten gesprochen und gespielt. Dadurch prägt sich auch so eine komplexere, unsymmetrische Struktur quasi ganzheitlich recht rasch ein. Das Spielen des Notentextes ist anschließend kein allzugroßes Problem mehr.

Als methodische Prinzipien wurden hier angewandt: „von Bekanntem auf Neues schließen“ (bekannt ist das Sprechen, an das die Spieltechnik angekoppelt wird) und „vom Groben zum Feinen hin vorgehen“ (Klatschen = Grobmotorik, Wechselschlag = Feinmotorik).

Der auf der CD „Mouvements Dynamiques“ vom Jugendgitarrenorchester Baden-Württemberg eingespielte dritte Satz setzt sich aus vier verschiedenen kompositorischen Schichten zusammen. Ein vierstim-

miges Geflecht, bestehend aus einem einzigen, eintaktigen synkopierten Achtelmotiv, das in den Stimmen gegeneinander verschoben ist, bildet ein in sich pulsierendes, jedoch gleichförmiges Klangband. Hinzu kommt eine zweite Schicht von sich ebenfalls in komplementärer Rhythmik ergänzenden akzentuierten Akkorden. Diese markieren im wesentlichen die unregelmässigen und überraschenden Takt - und Tonartenwechsel. Die scheinbar monoton sich wiederholenden Patterns werden dadurch in einen komplexen Kontext gestellt: die Substanz bleibt gleich, die Perspektive, aus der man sie betrachtet, wechselt jedoch ständig. So entsteht ein dramaturgisch enorm spannungsvoller Ablauf, der zu keinem Moment monoton wirkt. Dazu tragen nicht zuletzt auch die beiden prägnanten Baßstimmen und die Sologitarrenstimme bei. (Notenbeispiel 11)

Übrigens konnte das JGO (Jugendgitarrenorchester) mit beiden „Vätern“ dieses Stückes zusammentreffen. Während einer Konzertreise 1996 nach Dänemark ergab sich die Gelegenheit, Pat Metheny, der zeitgleich in Kopenhagen gastierte, in seinem Hotel das Stück vorzuspielen. Er äußerte sich daraufhin sehr positiv und bekundete die Absicht, eigens für das JGO ein Stück schreiben zu wollen, das allerdings bislang leider noch nicht in Angriff genommen ist.

Mit David Tanenbaum ergab sich eine wunderbare Zusammenarbeit, als das JGO ihn als Solisten in zwei Konzerten in der Alten Oper Frankfurt und in Ansbach begleiten konnte.

### 3) Avancierte Neue Musik, exakte Notation

Nun besteht Neue Musik nicht nur aus aleatorischen Werken und Minimal Music. Selbstverständlich existieren eine ganze Menge hochinteressanter Originalwerke, die herkömmlich notiert sind, die aber mehr oder weniger in avancierter Schreibweise komponiert sind. Häufig sind dies die eher schwierigen Werke, da bei traditioneller Notation oft eine schon hochentwickelte Spieltechnik erforderlich ist, um diese Musik spielen zu können. Erfreulicherweise gibt es aber auch die eine oder andere Komposition, die mit Musikschulschülern erarbeitet werden kann, also nicht allzu schwer ist.

Sozusagen Klassiker in diesem Bereich, die sich in relativ gemäßigter Weise neuer Spieltechniken bedienen sind: *Cuban Landscape With Rain* und *Acerca Del Cielo, el Aire Y La Sonrisa* mit den beiden Sätzen: *La Ciudad De Mille Cuerdas* und *Fantasia De Los Echos*, beide komponiert von Leo Brouwer. Beide Stücke enthalten lateinamerikanisch - folkloristische Einflüsse, aleatorische Elemente, minimalistische Elemente und unkonventionelle Klänge; beide sind von Schülern, die den mittleren Schwierigkeitsgrad der üblichen Musikschulliteratur bewältigen, bei entsprechendem Engagement durchaus spielbar.

#### *Hommage a Roger G n raux II. Satz (Yvonne Demillac)*

Über die Komponistin Yvonne Demillac ist mir leider nichts Näheres bekannt. Ihre Komposition, es handelt sich um drei 5-stimmige sehr kurze Sätze, enthält ebenso wie die Musik Brouwers minimalistische Elemente und ungewöhnliche Spieltechniken. Die Notation ist sehr präzise. Im zweiten Satz sind mehrere rhythmisch voneinander unabhängige Schichten komponiert, eine Basisschicht, die aus tiefen, dissonanten Akkordstrukturen besteht, welche eine Art unregelmässigen Sarabanderhythmus etablieren. Darüber liegt nach wenigen Takten ein Duett aus Glissandoeffekten, die in Achteln und Vierteln geschrieben sind, und darüber wiederum eine erste Stimme, die sich in Sechzehntelquintolen in der hohen Lage des Instruments bewegt.

The image shows a complex musical score for guitar ensemble. It features multiple staves with intricate notation, including tremolos, glissandos, and various rhythmic patterns. The score is divided into sections labeled L.V., L.IV, and L.V. The notation includes many accidentals, slurs, and dynamic markings such as 'mf' and 'pp'. The bottom part of the score includes a section labeled 'tamb.' with a specific rhythmic pattern.

Für die Realisation im Ensemble erwies sich die angegebene Tempovorgabe als zu schnell, ein Viertelmetrum von ca. mm = 35 (unterteilte Schläge beim Dirigieren) funktionierte jedoch ohne weiteres.

Dennoch wird man bei einer derartigen Textur beim Erarbeiten relativ langfristig die Einzelstimmen vorarbeiten müssen, bevor man diese zusammensetzen kann. Die rhythmisch komplizierten Passagen lassen sich aber auch hier wieder durch das Unterlegen mit passenden Worten, Silben oder Texten einüben (Quintolen z.B. = „A - na - nas - ge - lee“), wie ich es weiter oben schon beim II. Satz von *Electric Counterpoint* vorgestellt habe. Um ein gemeinsames, einheitliches Empfinden des Metrums zu vermitteln, hat es sich als sehr hilfreich erwiesen, bevor man das Stück zu spielen beginnt, gemeinsam Bewegungsübungen (z. B. Schwingen mit dem Oberkörper) auszuführen. Allerdings enthebt das die Spieler nicht von der hier ganz besonderen Notwendigkeit, auf den Dirigenten zu achten, um dessen Tempovorgabe abnehmen zu können und das Tempo einzuhalten.

#### *Ensemblestudie (Eberhard Wilhelm)*

Ganz der Problematik der Überlagerung unterschiedlicher Rhythmen ist das folgende Werk verpflichtet. Wie es der Titel des Stückes schon andeutet, handelt es sich bei der „*Ensemblestudie*“ von Eberhard Wilhelm um eine Art anspruchsvolle Konzertetüde, in welcher Standardprobleme des Ensemblespiels in konzentrierter Form eingearbeitet sind. Als Praktiker des Ensemblespiels – er ist auch einer der Dirigenten des Jugendgitarrenorchesters – ist er mit den Schwierigkeiten des Zusammenspiels von Gitarren im rhythmischen Bereich, bei Stimmeinsätzen auf komplizierten Zählzeiten und dem wirkungsvollen Gebrauch von Dynamik und Klangfarbe bei diesem Instrument wohlvertraut.

Die wesentlichen Merkmale seiner atonalen Komposition sind im Bereich der Harmonik dissonanzreich - farbige und spannungsvolle Akkordstrukturen, Quartenaakkorde und Cluster. Zur Melodiebildung bzw. zur Gestaltung der kurzen und prägnanten Motive verwendet Wilhelm zum einen die absteigende Ganztonskala, das im Mittelteil des Stückes imitatorisch verarbeitete thematische Hauptmotiv jedoch besteht aus den Tönen der chromatischen Tonleiter. Diese sind so angeordnet, daß eine g - Moll - Tonalität erscheint. Das auffälligste und zentrale Gestaltungsprinzip der „*Ensemblestudie*“ ist aber der Gebrauch der Rhythmik. Mehrfache Überlagerungen unterschiedlicher metrischer Teilwerte in der Vertikalen sowie Einsatzfolgen der vier Stimmen auf komplizierten Zählzeiten in der Horizontalen sind das eigentlich „etüdenhafte“ Element des Stückes.

The image shows a musical score for a guitar ensemble, consisting of four staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values and dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte). The score is written in a single system, with each staff containing multiple measures of music. The overall texture is dense and intricate, reflecting the 'etüdenhafte' (exercise-like) nature of the piece mentioned in the text.

Die formale Geschlossenheit des Stückes erreicht der Komponist durch eine symmetrische Anlage. Es ist eines der Werke, das auf der schon erwähnten CD des JGO eingespielt ist.

Daß sich die Komplexität im rhythmischen Bereich auf die Spitze treiben läßt, mag folgende Partitur verdeutlichen.

#### *(Notenbeispiel 12, Anhang)*

John Patrick Plankenhorn, ein in Sydney lebender australischer Komponist, hat dieses Stück mit dem kuriosen Titel *Twelve Semi - monochromotonous Networked Cravings* für das JGO geschrieben. Es hat 24! voneinander unabhängige Stimmen, die in hochkomplizierten Rhythmen alle individuell gestaltet sind. Das kompositorische Prinzip erinnert an die Musik von Georgy Ligeti und Jannis Xenakis. Damit steht dieses Werk als singulärer und exklusiver Beitrag im zeitgenössischen Repertoire für Gitarrenensemble. Die Realisation erfordert schon ein sehr professionelles spielerisches Niveau, und es wird wohl noch einige Zeit dauern, bis es zu einer Aufführung kommen wird. Allerdings habe ich fest vor, es mit dem Gitarrenorchester zu erarbeiten.

### *Niutao* (Violeta Dinescu)

Um jedoch nicht mit einem nahezu unspielbaren Werk meinen Vortrag zu beschließen, möchte ich nun noch Violeta Dinescus *Niutao* vorstellen (siehe Anhang, Notenbeispiel 13). Auch dieses Stück ist nicht eben leicht, es bedarf guter Spieler und einer längerfristigen Auseinandersetzung. Ich halte es jedoch in Bezug auf seine musikalische Qualität für einen Glücksfall im Repertoire.

Die aus Bukarest, Rumänien, stammende Violeta Dinescu dürfte heute zu den hierzulande wohl namhaftesten und erfolgreichsten Komponistinnen zählen. Bereits während ihrer Studienzeit bei Myriam Marbe wurde sie mit renommierten internationalen Preisen und Stipendien ausgezeichnet. Ihr Werkverzeichnis, das alle musikalischen Gattungen umfaßt, ist enorm. Neben der umfangreichen Arbeit des Komponierens unterrichtet sie auch an diversen Hochschulen, seit 1996 an der Universität Oldenburg als Professorin für angewandte Komposition.

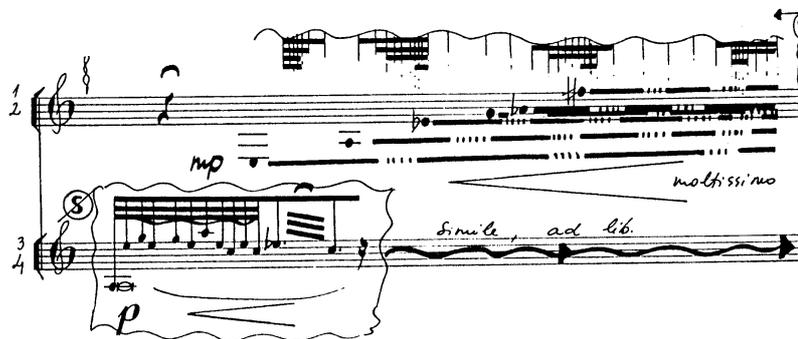
Für die Gitarre schrieb sie bereits, als sie noch in Rumänien lebte, also vor 1982, dem Jahr ihrer Übersiedlung nach Deutschland. Das damals entstandene Solostück »*Para Guitarra*« (Astoria Verlag, Berlin) wurde später auch zu einer Duofassung (eingespielt von Reinbert Evers und Wolfgang Waigel) und einem Gitarrentrio umgearbeitet. Außerdem existiert ein Stück für Flöte und Gitarre; eines für Gitarre und Singstimme ist geplant.

Zu ihrer Komposition sagt sie:

*„Niutao ist ein ritueller Tanz aus Polynesien. Die pulsierende Dimension des Tanzes ist wie ein Leitfaden durch das ganze Stück nachvollziehbar. Alternierende Verschiebungen von Akzenten ermöglichen verschiedene Gruppierungen, die zugleich Unterteilungen in der Form provozieren. Die Artikulationen, die dadurch entstehen, bilden eine Klangbewegung, die eine Spiralform suggeriert. Die pulsierenden Teile alternieren mit freien, improvisatorischen Fragmenten, die eine kreative und immer neue Interpretation ermöglichen – wie in einem rituellen Tanz“ (Zitat: Violeta Dinescu).*

Das archaisch - vitale Werk wurde auf meine Anregung hin anlässlich des Landes-Tonkünstlerfestes Baden - Württemberg 1995/96 für das Jugendgitarrenorchester komponiert. Das nach der vollständigen Partitur etwa 16 - minütige Stück wurde vom JGO in einer von Violeta Dinescu autorisierten Fassung von nurmehr ca. 9 Minuten Dauer eingespielt.

Notationstechnisch ist »*Niutao*« in einer recht eigenwilligen Mischform von exakter und assoziativ-graphischer Schreibweise fixiert. Genau festgelegt sind die Tonhöhen, und etwa die Hälfte des Stückes ist metrisch-rhythmisch klar organisiert. Große Teile sind jedoch entweder rhythmisch ganz frei oder mit einer so extrem komplizierten Balkung aufgeschrieben, daß dies nurmehr näherungsweise realisiert werden kann. Als weiterer Schritt in die Richtung hin zur musikalischen Graphik müssen auch die ebenfalls völlig unregelmäßigen, geschlängelten Linien mit ihrer rein pittoresken Balkung über dem eigentlichen Notensystem gesehen werden. Tatsächlich ist also das kreative Hineindenken in diese Notation notwendig, um herauszufinden, was klanglich damit gemeint sein könnte.



Im Hinblick auf das, was man sich unter einem rituellen Tanz vorstellen mag, wird man treibende, synkopierte und von vitaler Motorik strotzende Rhythmen, wie sie zum Beispiel Strawinskis »Frühlingsopfer« kennzeichnen, in »*Niutao*« vermissen. Dennoch trägt die Komposition den Charakter des Ursprünglichen, Archaischen, was jedoch mit anderen Mitteln als der Rhythmik erreicht wird.

Im Grunde genommen ist das Stück eine Art Patchwork, zusammengesetzt aus einer Reihe von Klangflächen und Klangkaskaden, zwischen die einzelne folkloristische Motive gelagert sind. Zarte, leise Strukturen wechseln teils abrupt kontrastierend mit eruptiven und schroffen Klangfeldern, teils gehen

sie durch Crescendi oder Überlagerungen kontinuierlich ineinander über. Da auf der Gitarre langausgehaltene Töne wie bei Streichern oder Bläsern nicht möglich sind, werden diese durch flirrende Tremoli und Rasgueadotechniken hervorgebracht.

Die formale Anlage von *Niutao* läßt sich in vier Abschnitte untergliedern, denen eine Einleitung mit der Exposition von folkloristischen Motiven voran- und eine Art Coda hintangestellt sind. Der erste Teil ist gekennzeichnet durch eine Begleitstruktur von sich gegeneinander verschiebenden rhythmischen Patterns zu akzentuierten akkordischen Impulsen und in die hohen Lagen des Instruments aufsteigenden Oktavengängen. Daran schließen sich sprunghaft wechselnde, kurze Klangkaskaden in kontrastierender Dynamik und Harmonik sowie polyrhythmische Überlagerungen an. Es folgt ein Abschnitt in ruhigem Metrum mit in wiegenliedartigem Rhythmus repetierten Quartakkorden, über die sich in der 2. und 3. Stimme klanglich bizarre solistische Passagen erheben. Den Abschluß bilden, nun wieder in raschem Tempo mit *Stretta* - Charakter, nochmals sich gegeneinander verschiebende Motivpatterns, bevor die Komposition mit Klangflächen und einem gewaltigen Bartók - Pizzikato ausklingt.

Insgesamt ist das ein- bis vierstimmige Stück eine echte Ensemblekomposition, die man sich in einer bloßen Quartettversion kaum vorstellen kann; sie würde zu viel von ihrer klanglichen Wucht und Fülle einbüßen. Allerdings stellt es doch auch relativ hohe Anforderungen an die Spielfähigkeit und das Einfühlungsvermögen in die moderne Musik. Daher dürfte »*Niutao*« wohl in erster Linie sehr guten semiprofessionellen oder professionellen Ensembles vorbehalten sein.

The image displays a handwritten musical score for a guitar quartet, consisting of four staves (1-4). The score is written in a complex, modern style with various rhythmic patterns and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a dynamic marking of *mf* that transitions to *molto*. There are two instances of *ca 10"* indicating a duration or tempo. A circled number 85 is present.
- Staff 2:** Features a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin.
- Staff 3:** Includes dynamic markings of *mp sub.*, *mf*, and *ff*.
- Staff 4:** Includes dynamic markings of *ff* and *con ritmo, energico*.
- Right-hand section:** A separate system of notation, possibly for a specific guitar technique, includes a circled number 4, a dynamic marking of *ff*, and the instruction *con ritmo, energico*. It also features a tempo marking *all. 2/4 in gleich. Tempo sein* and a *ca 10"* duration.

# Anhang

## Quellen

Die Gitarre in der Musik des 20. Jahrhunderts Wege zur Musik Neue Musik für Gitarrenensemble Das Gitarrenensemble in der Musikschule	Hans Gerd Brill Uwe Beering Helmut Oesterreich Helmut Oesterreich	Gitarre und Laute, Köln EGTA Dokumentation, Lippstadt Zupfmusik magazin 1/96 - 2/96 - 3/96 Schriftenreihe der Bundesakademie 21 '95 Trossingen
Literatur - Ratgeber Gitarren-Gruppenpiel	Hans-Walter Berg	Schriftenreihe der Bundesakademie 15 '92 Trossingen
Booklet zur CD: Mouvements Dynamiques Impulse	Helmut Oesterreich Anestis Logothetis	Bayer-Records UE, rote reihe 34

## Verlagsnachweis der Notenbeispiele

siehe Literaturliste

## Nachweis der im Vortrag verwendeten Tonträger

Jugendgitarrenorchester Baden-Württemberg ( <i>Brouwer: Cuban Landscape,</i> <i>Dinescu: Niutao,</i> <i>Wilhelm: Ensemblestudie,</i> <i>Reich: Electric Counterpoint III</i> )	Mouvements Dynamiques	Bayer Records CAD 800890
Deutsches Zupforchester (S. Behrend) ( <i>Logothetis: Styx</i> )	Siegfried Behrend in memoriam	Thorofon CTH 2201/2
Terry Riley <i>In C</i>		Celestial Harmonies 13026-2

## Private Aufnahmen:

Mitschnitt des Konzertes des JGO mit David Tanenbaum in der Alten Oper Frankfurt (*Reich: Acoustic Counterpoint*)  
Mitschnitt der Rundfunkaufnahme eines Konzertes des JGO unter der Leitung von Leo Brouwer  
(*Brouwer: Acerca del Cielo...*)

## Notenbeispiele

NB 1	<i>STYX</i>	Anestis Logothetis
NB 2	<i>Alambic</i> - vom JGO bearbeitete Version	Peter Michael Braun
NB 3	<i>Kommissar Schnupperr Nase</i>	
NB 4	<i>Phasen, Spielplan</i>	Peter Hoch
NB 5	<i>Zeitgerinnsel (Auszug)</i>	Peter Hoch
NB 6	<i>Edition</i>	Werner Heider
NB 7	In C	Terry Riley
NB 8	Gamerio	Tilmann Hoppstock
NB 9	Minimal Moments	Tilmann Hoppstock
NB 10	Electric Counterpoint I. Satz	Steve Reich
NB 11	Electric Counterpoint III. Satz	Steve Reich
NB 12	Twelve Semi - monochromotonous Networked Cravings	Jonh Patrick Plankenhorn
NB 13	Niutao	Violeta Dinescu

NB 1

*STYX*

*Anestis Logothetis*

The image shows a complex musical score for the piece 'STYX' by Anestis Logothetis. It consists of several staves of music with various notations, including rhythmic patterns, melodic lines, and dense clusters of notes. A central text block contains the following information:

5  
 𐀀𐀁𐀂𐀃𐀄𐀅  
 𐀆𐀇𐀈𐀉𐀊  
 𐀋𐀌𐀍𐀎𐀏  
 ΣΤΥΞ  
 Styx  
 СТИКС  
 Anestis Logothetis  
 - Singspiel Behrend  
 12.1968

The score is marked with various numbers and symbols, indicating specific measures and sections. The notation is highly abstract and experimental, characteristic of contemporary avant-garde music.