

DER BLASORCHESTER DIRIGENT

OTTO ZURMÜHLE

FELIX HAUSWIRTH



ISBN 3-9521279-0-6
ER01666 / bnh406

MUSIC RUH

ISBN 3-9521279-0-6

ER01666 / bnh406

1. Auflage 1997

2. Auflage 2003

3. Auflage 2011

Traduction française
“Le chef d’orchestre à vent”

Traduzione italiana
“Il direttore dell’orchestra a fiati”

© Copyright 1997, 2003 & 2011 by RUH MUSIK AG
SOODSTRASSE 53
CH-8134 Adliswil, Switzerland
www.ruh.ch / contact@ruh.ch

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung,
Mikroverfilmung und Verarbeitung in elektronischen oder digitalen Systemen.



DER
BLASORCHESTER
DIRIGENT

OTTO ZURMÜHLE
FELIX HAUSWIRTH

BIOGRAFIE

VORWORT

INHALTSVERZEICHNIS

1 ALLGEMEINE MUSIKLEHRE

2 AKKORDLEHRE

3 INSTRUMENTENKUNDE

4 INSTRUMENTALE BESETZUNGEN

5 MUSIKALISCHE FORMEN

6 DIRIGIEREN

7 NEUE MUSIK

ANHANG: FACHLITERATUR



FELIX HAUSWIRTH

Felix Hauswirth studierte am Konservatorium in Luzern Theorie und Blasorchesterdirigieren. Er bildete sich in den USA weiter. 1983 unterrichtete er als Gastprofessor für ein Semester an der University of Michigan in Flint, USA. Seither ist er regelmässig Gastdozent und -dirigent bei verschiedenen amerikanischen Universitäten.

Konzertreisen führten ihn mit zahlreichen Ensembles und als Gastdirigent neben den USA in diverse Länder Europas, den Nahen und Fernen Osten, nach Australien, Afrika, Südamerika und Kanada. Er hat zahlreiche Aufnahmen für verschiedene Rundfunkstationen gemacht und diverse CD's eingespielt.

Er ist Autor verschiedener Publikationen, die sich vorwiegend mit der Geschichte und Literatur der Bläsermusik sowie dem Dirigieren befassen.

1985 wurde er an die Musikhochschule nach Basel berufen, wo er als Professor für Blasorchesterdirektion tätig ist. Felix Hauswirth gründete 1983 das Schweizer Jugendblasorchesters und dirigierte dieses Ensemble bis 1993. Seit 1991 ist er künstlerischer Leiter des Sinfonischen Jugendblasorchesters Baden-Württemberg. Daneben leitet er als ständiger Dirigent das Blasorchester der Stadtmusik Zug.

1993 - 2000 war er künstlerischer Leiter der Internationalen Festlichen Musiktage Uster (IFMU). Von 1997 bis 2001 präsidierte er die World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE). 2000 bis 2009 unterrichtete er am Istituto Superiore Europeo Bandistico (I.S.E.B.) in Trento und von 1997 bis 2011 war er Dozent für Blasorchesterdirigieren an der Bundesakademie in Trossingen. Seit 2008 ist Felix Hauswirth Gastprofessor am Instituto Piaget in Lissabon.

Im Dezember 2009 wurde er in Chicago mit dem »Mid-West Clinic International Award« ausgezeichnet.



V O R W O R T

Vor beinahe 50 Jahren hat Otto Zurmühle den "Blasmusik-Dirigenten" geschrieben, ein Unterrichtswerk, das für mehrere Generationen junger Musikerinnen und Musiker zum vielleicht wichtigsten Lehrmittel in ihrer Dirigentenausbildung wurde. Es bedeutete für mich eine entsprechend grosse Herausforderung, als der Musikverlag Emil Ruh mit der Anfrage an mich gelangte, ob ich dieses Standardwerk überarbeiten würde.

In den vergangenen 50 Jahren hat sich das Blasmusikwesen stark gewandelt, sowohl was die Zielsetzung der Blasmusikvereine, als auch was die qualitativen Ansprüche an die Musikerinnen und Musiker, Dirigentinnen und Dirigenten betrifft. Otto Zurmühle schreibt in seinem Vorwort zur ersten Auflage im Jahre 1950: "Der vorliegende Leitfaden ist aus dem Bestreben heraus entstanden, den künftigen und amtierenden Blasmusikdirigenten eine kurze Zusammenfassung des fachlichen Wissens zu vermitteln, über das verfügt werden sollte, um erfolgreich wirken zu können." Es würde mich freuen, wenn das überarbeitete und erweiterte Unterrichtswerk "Der Blasorchester Dirigent" diesem Anspruch auch genügen könnte.

Die Dirigentenausbildung an einer Musikhochschule oder im Rahmen von Kursen der Blasmusikverbände lässt sich durch dieses Buch natürlich keinesfalls ersetzen. Ich hoffe aber, dass es bei solchen Lehrgängen gute Dienste leisten kann, dass es neben kurz zusammengefasstem fachlichem Wissen auch genügend konstruktive Anregungen enthält, um den engagierten Studenten oder Dirigenten zu zusätzlicher vertiefter Auseinandersetzung mit der Musik und dem Dirigieren zu animieren.

Ich bitte die Dirigentinnen um Verständnis, dass ich in diesem Buch (wie Otto Zurmühle) der Einfachheit halber immer vom Dirigenten spreche. Meine Ausführungen richten sich natürlich an Musikerinnen und Musiker *beider Geschlechts*.

Ein herzlicher Dank gebührt meinen ehemaligen und jetzigen Studentinnen und Studenten am Konservatorium in Basel, durch deren engagierte Unterrichtsmitarbeit ich wertvolle Erkenntnisse und Erfahrungen in dieses Buch mit einbringen konnte.

Ein spezieller Dank gehört auch Isabelle und Michael Hug für ihre grossartige verlegerische Arbeit.

Januar 1997

Felix Hauswirth

ALLGEMEINE MUSIKLEHRE

Bei der Musik geht es in erster Linie um Töne, nicht um Noten.

Mit dem von Guido von Arezzo (990-1050) entwickelten Liniensystem, das als Vorläufer unseres heutigen Notensystems gilt, ist es zwar möglich geworden, Noten und ihre Eigenschaften bis in kleinste Details aufzuschreiben. Dabei bleibt das Schriftbild jedoch immer nur Symbol und Hilfsmittel, Musik zu bewahren und zu vermitteln. Die genaue Kenntnis des Schriftbildes ist aber – wie die übrige Musiktheorie – für das erfolgreiche Musizieren unerlässlich.

1.1 NOTENSCHRIFT

1.2 INTERVALLE

1.3 TONLEITERN

1.4 METRIK, RHYTHMIK, TAKT

1.5 ARTIKULATION

1.6 TEMPO

1.7 DYNAMIK, AUSDRUCK

1.8 AKUSTIK

1.1 NOTENSCHRIFT

Darstellung des Liniensystems

Wie die Laute der Sprache durch Buchstaben dargestellt werden, so werden die musikalischen Töne durch *Noten* dargestellt. Zur Festlegung der Tonhöhe dient ein Liniensystem (Notensystem), bestehend aus fünf Linien und vier Zwischenräumen. Die Notensymbole können entsprechend auf einer Linie oder in einem Zwischenraum liegen.

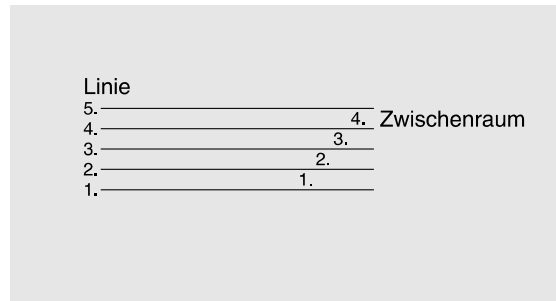


Abbildung 1-1

Da dieses Liniensystem nur zur Darstellung einer beschränkten Zahl von Noten reicht, können unter und über dem Notensystem Hilfslinien angebracht werden.

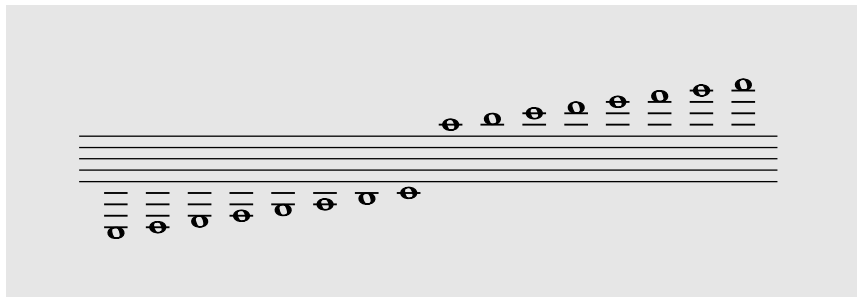


Abbildung 1-2

Zur Benennung der Tonhöhe werden Buchstaben verwendet. Dazu bedient man sich der sieben *Stammtöne*:

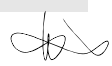
C D E F G A H

Die sieben *Stammtöne* werden zur Benennung aller in der Musik verwendeten Tonlagen in gleicher Reihenfolge immer wiederholt. Den Abstand von einem Ton bis zum nächsthöheren gleichnamigen (achten) Ton nennt man *Oktave*.

Notenschlüssel

Um die Noten in den verschiedenen Höhenlagen genau benennen zu können, wird das Tonsystem in verschiedene Oktavbereiche eingeteilt. Mit Hilfe der *Notenschlüssel* werden die absoluten Tonhöhen genau definiert.

	Subkontra Oktave	Kontra Oktave	Grosse Oktave	Kleine Oktave	eingestrichene Oktave	zweigestrichene Oktave	dreigestrichene Oktave	vieregestrichene Oktave	fünfgestrichene Oktave
Violinschlüssel (G-Schlüssel)				e f g a h	e ¹ f ¹ g ¹ a ¹ h ¹	e ² d ² e ² f ² g ² a ² h ²	e ³ d ³ e ³ f ³ g ³ a ³ h ³	e ⁴ d ⁴ e ⁴ f ⁴ g ⁴ a ⁴ h ⁴	e ⁵
Sopranschlüssel (C-Schlüssel)				d e f g a h	e ¹ d ¹ e ¹ f ¹ g ¹ a ¹ h ¹	e ² d ² e ² f ² g ² a ² h ²	e ³ d ³		
Altschlüssel (C-Schlüssel)			G A H	c d e f g a h	e ¹ d ¹ e ¹ f ¹ g ¹ a ¹ h ¹	e ² d ² e ² f ² g ² a ² h ²	e ³ d ³		
Tenorschlüssel (C-Schlüssel)			C D E F G A H	c d e f g a h	e ¹ d ¹ e ¹ f ¹ g ¹ a ¹ h ¹	e ² d ² e ² f ² g ² a ² h ²			
Bassschlüssel (F-Schlüssel)			C D E F G A H	c d e f g a h	e ¹ d ¹ e ¹ f ¹ g ¹ a ¹ h ¹	e ² d ² e ² f ² g ²			
		2A ² H	C D E F G A H	c d e f g a h	e ¹ d ¹ e ¹ f ¹ g ¹ a ¹ h ¹	e ² d ² e ² f ² g ² a ² h ²	e ³ d ³ e ³ f ³ g ³ a ³ h ³	e ⁴ d ⁴ e ⁴ f ⁴ g ⁴ a ⁴ h ⁴	e ⁵



Zu viele Hilfslinien bei den höchsten und tiefsten Tönen können vermieden werden, indem man die Oktavzeichen verwendet.

- **8va.... / 16va....** bedeutet, dass die betreffende Note oder Notengruppe eine Oktave, resp. zwei Oktaven höher gespielt wird.
- **8 va bassa**bedeutet, dass die betreffenden Noten eine Oktave tiefer gespielt werden.
- **loco** zeigt an, dass Notation und Spielhöhe wieder übereinstimmen.

Steht über oder unter dem Violinschlüssel eine 8, wird das ganze System eine Oktave nach unten, resp. nach oben oktaviert.

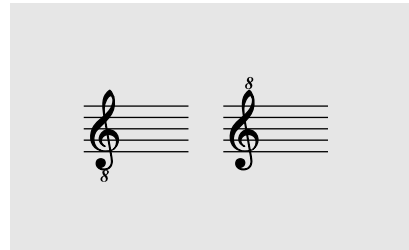


Abbildung 1-4

Versetzungszeichen und Vorzeichen

Das abendländische Tonsystem ist auf der Halbtonteilung aufgebaut, d.h. die Oktave ist in zwölf Halbtöne eingeteilt. Die Stammtöne e - f und h - c liegen einen Halbtonschritt auseinander, die andern Stammtöne sind im Abstand eines Ganztones (zwei Halbtonschritte) angeordnet (vgl. Klaviertastatur: weisse Tasten = Stammnoten).

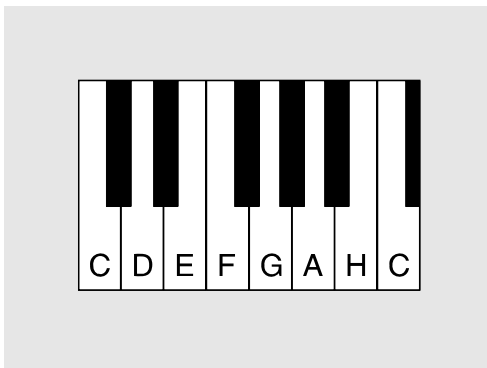


Abbildung 1-5

Jeder der Stammtöne kann durch bestimmte Zeichen erhöht oder erniedrigt werden.

Die *Erhöhung* eines Tones um einen Halbton wird durch ein *Kreuz* (#) verlangt. Der Stammnote wird die Silbe "is" angehängt.

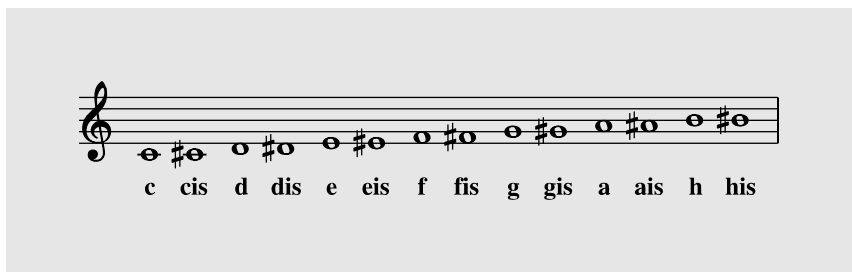


Abbildung 1-6

AKKORDLEHRE

Die in diesem Kapitel erklärten Grundzüge der Akkordlehre haben ausschliesslich zum Ziel, Kompositionen harmonisch analysieren zu lernen, was für die erfolgreiche Orchesterarbeit eine unabdingbare Voraussetzung darstellt. Gleichzeitig mit der theoretisch-harmonischen Analyse muss sich der Dirigent aber die Fähigkeit aneignen, die verschiedenen Akkordstrukturen und Verbindungen auch gehörmässig einzuprägen und zu unterscheiden. Dabei können ihm das Klavier oder verschiedenste Computerprogramme ausgezeichnete Dienste leisten.

Keinesfalls kann und will dieser kurze harmonische Exkurs Anleitung zu eigenem kompositorischem Schaffen sein. Dafür bieten sich Studium oder Kurse an Musikhochschulen und Konservatorien an. Im Weiteren sei, auch für die Vertiefung und Ergänzung des hier behandelten Stoffes, auf die am Schluss des Buches angeführte Fachliteratur hingewiesen.

2.1 DREIKLÄNGE

2.2 SEPTAKKORDE

2.3 NONENAKKORDE

2.4 TERZSCHICHTUNG MIT ZUSATZTÖNEN

2.5 ALTERIERTE AKKORDE

2.6 AKKORDVERBINDUNGEN

2.7 MODULATIONEN

2.8 AKKORDFREMDE TÖNE

2.9 ANDERE AKKORDSTRUKTUREN

2.1 DREIKLÄNGE

Unter einem Akkord (lat. *accordare* = übereinstimmen) versteht man den Zusammenklang von drei oder mehr verschiedenen Tönen. Die unter 2.1 - 2.8 beschriebenen Akkorde basieren auf der Terzenschichtung. Die einfachste Form des Akkords ist der

Dreiklang, der mit dem Rahmenintervall der Quinte aus zwei Terzen zusammengesetzt ist. Als *Durdreiklang* besteht er aus grosser und kleiner Terz, als *Molldreiklang* in umgekehrter Folge aus kleiner und grosser Terz.

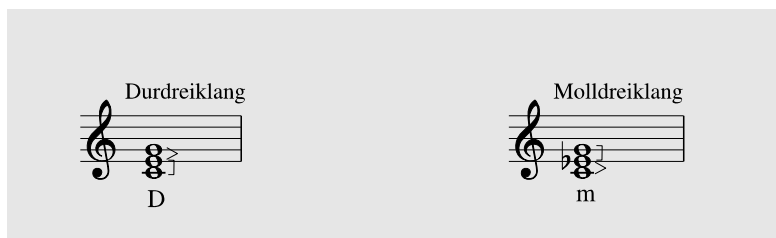


Abbildung 2-1

Dur- und Molldreiklang sind konsonante Formen des Dreiklangs. Durch Veränderung der Quinte entstehen zwei dissonante Dreiklänge. Der *übermässige* Dreiklang, aufgebaut aus zwei grossen Terzen, hat eine übermässige Quinte.

Der *verminderte* Dreiklang, aufgebaut aus zwei kleinen Terzen, hat eine verminderte Quinte.

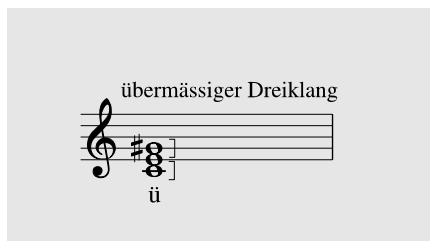


Abbildung 2-2



Abbildung 2-3

In einer Durtonleiter lassen sich folgende leitereigene (diatonische) Dreiklänge bilden:

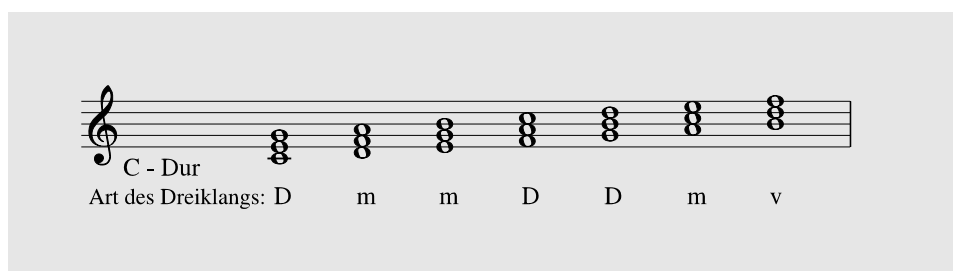


Abbildung 2-4

Die harmonische Molltonleiter kennt folgende leitereigene Dreiklänge:

c - moll (harmonisch)
 Art des Dreiklangs: m v ü m D D v

Abbildung 2-5

Jeder Dreiklang besteht aus *Grundton*, *Terz* und *Quinte*. Jeder dieser Töne kann als Basston verwendet werden. (Es ist strikte zu unterscheiden zwischen Basston - als tiefstem Ton des Akkords - und dem Grundton). Bei der Umkehrung der Dreiklänge wird ihre harmonische Identität nicht verändert.

In der Grundstellung sind Basston und Grundton identisch.

Abbildung 2-6

Die erste Umkehrung, mit der Terz als Basston, ergibt den *Sextakkord*. Im Sextakkord ist der Abstand vom Basston zum Grundton eine Sexte (oder Sexte plus eine oder mehrere Oktaven).

Abbildung 2-7

Die zweite Umkehrung, mit der Quinte als Basston, heisst *Quartsextakkord*. Dabei ist der Abstand vom Basston zum Grundton eine Quarte, zum Terzton eine Sexte (wieder plus eine oder mehrere Oktaven).

Abbildung 2-8



In der vierstimmigen Darstellung eines Dreiklanges muss ein Ton (meist der Grundton) verdoppelt werden. Je nachdem, welcher Dreiklangston in der Oberstimme liegt, wird die Lage als *Oktavlage* (Grundton in der Oberstimme), *Terz-* oder *Quintlage* bezeichnet.

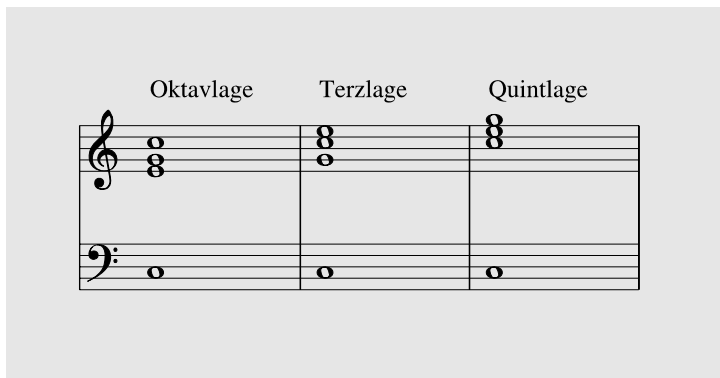


Abbildung 2-9

Wenn zwischen den drei Oberstimmen keine Akkordtöne mehr eingeschoben werden können, spricht man von *enger Lage* (Vorbild dazu ist die Griffposition auf Tasteninstrumenten).

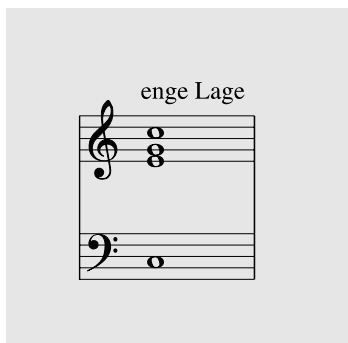


Abbildung 2-10

Können zwischen den drei Oberstimmen noch Akkordtöne eingefügt werden, liegt die *weite Lage* vor (mit dem Chorsatz als Vorbild).

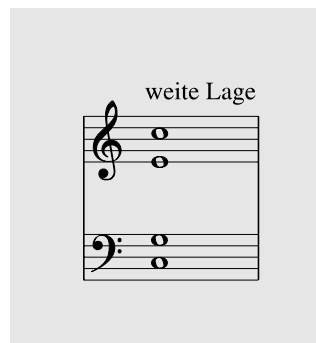


Abbildung 2-11

Bei der Bezeichnung oder Benennung von Dreiklängen (und weiterer auf Terzschichtung beruhender Akkorde) wird unterschieden zwischen *Stufenbezeichnung* und *Funktionsbezeichnung*.

3

I N S T R U M E N T E N - K U N D E

In diesem Kapitel werden sämtliche Instrumente vorgestellt, die heute in der geblasenen Musik Verwendung finden, sei es als Ensemble- oder als Soloinstrument. Neben der Kenntnis der Notationen, Transpositionen, Tonumfänge und Spielarten der verschiedenen Instrumente, ist für die erfolgreiche Orchesterarbeit vor allem auch das Wissen um die klanglichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente von Nöten. Diese Fähigkeit kann sich der Dirigent durch den Besuch von Konzerten, Kontakte mit Instrumentalsolisten oder durch die eigene Auseinandersetzung mit dem Instrument am besten aneignen.

3.1 SAITENINSTRUMENTE

3.2 BLASINSTRUMENTE

3.3 PERKUSSIONSINSTRUMENTE

3.4 TASTENINSTRUMENTE

3.5 MENSCHLICHE STIMME

3.1 SAITENINSTRUMENTE

STREICHINSTRUMENTE

Von den Streichinstrumenten werden im Blasorchester nur der Kontrabass und (in Spanien und Südamerika) das Violoncello regelmässig eingesetzt, häufiger ist ihre Verwendung im Bläserensemble. Als

Soloinstrumente hingegen erfreuen sich Violine (Weill, Schuller), Viola (Martin) und Violoncello (Gulda, Ibert, Martinu, Ruoff) immer grösserer Beliebtheit.

Violine/Geige

Die Violine wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien entwickelt und trat an die Stelle der Diskant-Gambe. Sie fand in Nicola Amati (1595-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) und Giuseppe Antonio Guarneri (1698-1744) ihre bedeutendsten Hersteller. Die vier Saiten der Violine sind in Quintabständen auf g, d¹, a¹, und e² gestimmt. Sie wird im Violinschlüssel notiert.

The image shows two musical staves. The left staff, labeled 'Saitenstimmung:', is in the treble clef and shows four notes: G2 (below the staff), D3 (first line), A3 (second line), and E4 (second space). The right staff, labeled 'Tonumfang:', is also in the treble clef and shows a range from G2 to E5, with the text 'und höher' above the final note.

Abbildung 3-1

Viola/Bratsche

Die Viola oder Bratsche, deren vier Saiten in Quintabständen auf c, g, d¹ und a² gestimmt sind, wird im Alt- und im Violinschlüssel notiert. Sie ist das Altinstrument der Streichergruppe.

The image shows two musical staves. The left staff, labeled 'Saitenstimmung:', is in the alto clef (C-clef on the second line) and shows four notes: C3 (below the staff), G3 (first line), D4 (second line), and A4 (second space). The right staff, labeled 'Tonumfang:', is in the alto clef and shows a range from C3 to A5, with the text 'und höher' above the final note.

Abbildung 3-2

Violoncello

Das Violoncello, dessen vier Saiten in Quintabständen auf C, G, d und a gestimmt sind (eine Oktave tiefer als bei der Viola), wird im Bass-, Tenor- und Violinschlüssel notiert.

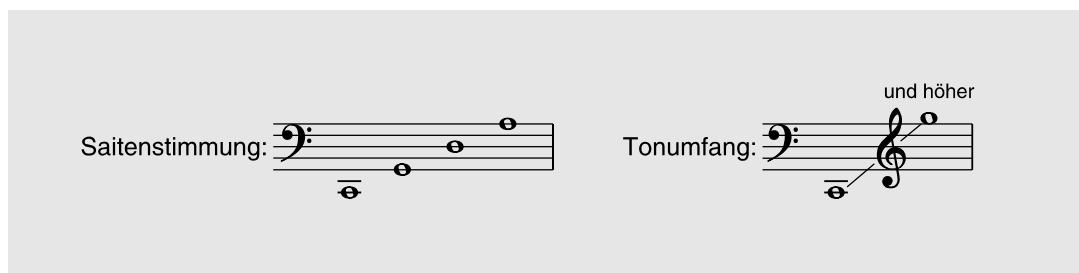


Abbildung 3-3

Kontrabass

Der Kontrabass als jüngstes Glied der Streichinstrumentenfamilie weist seit Ende des 18. Jahrhunderts gewöhnlich vier in Quartan auf 1E , 1A , D und G gestimmte Saiten auf. Beim fünfsaitigen Kontrabass wird der Umfang bis Kontra-C nach unten erweitert. Der Kontrabass klingt eine Oktave tiefer als er notiert wird.

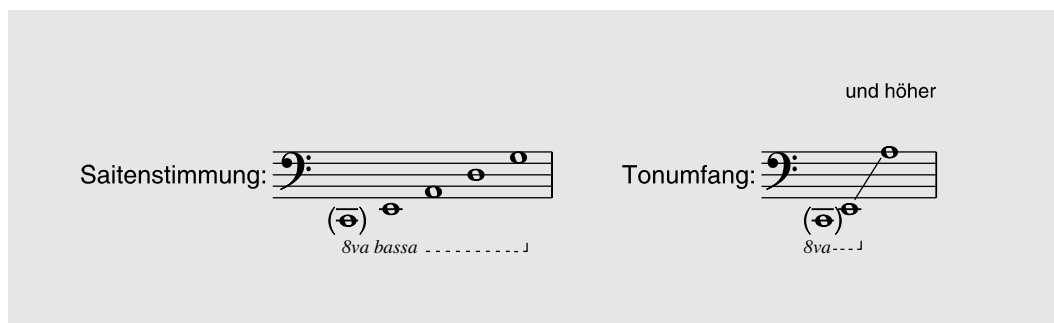


Abbildung 3-4

Die Saiten der Streichinstrumente können ausser durch den Bogenstrich (arco) auch durch Zupfen (pizzicato; Abk.: pizz.) zum Klingen gebracht werden. Die Klangfarbe des Instrumentes ist unter anderem abhängig davon, an welcher Stelle die Saite gespielt wird. In der Nähe des Steges (sul ponticello) ist der Ton härter und schärfer, nähert sich der Bogen dem Griffbrett, so wird er immer weicher und zarter. Beim Anstreichen über dem Griffbrett (sulla tasta) nimmt der Ton einen flötenartigen Charakter an.

Durch den Dämpfer (Sordino), eine kleine kammförmige Klammer (meist aus Kautschuk, Holz oder Kunststoff), die zwischen den Saiten auf den Steg gesteckt wird, kann die Klangfarbe des Streich-

instrumentes geändert werden. Der Ton wird nicht nur gedämpft, er scheint auch gedeckter und leicht nasal gefärbt.

Allein schon die Bogenrichtung (Abstrich \blacktriangledown ; Aufstrich \blacktriangledup) verleiht dem Ton unterschiedlichen Charakter. Auch ob der Bogen die Saite mit seinem unteren Ende (am Frosch) oder mit seiner Spitze (a punta d'arco) erfasst, ergibt einen unterschiedlichen Ton.

Das Schlagen oder Streichen der Saite mit der Bogenstange statt mit der Bogenbehaarung wird mit dem Ausdruck "col legno" gefordert.

ZUPFINSTRUMENTE

Gitarre

Die Gitarre tauchte im 13. Jahrhundert in Spanien erstmals auf und wurde um 1500 im übrigen Europa bekannt. Sie wird nur sporadisch bei kleinen Bläserbesetzungen eingesetzt (Weill, Strawinsky, Gulda).

Die Saiten der Gitarre, welche auf E, A, d, g, h und e¹ gestimmt sind, werden mit der Hand gezupft. Der Klang ist eine Oktave tiefer als die Notation.

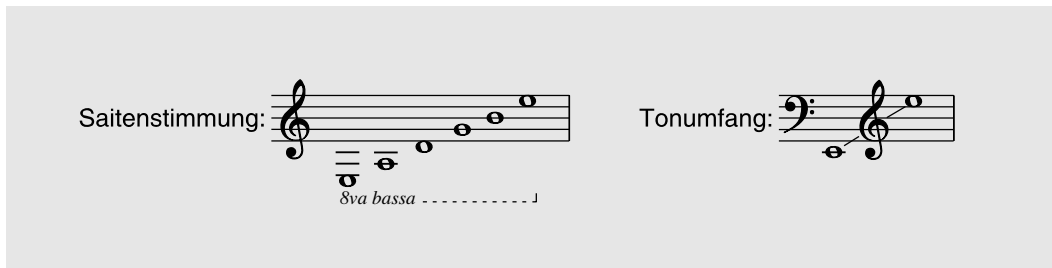


Abbildung 3-5

Banjo

Das Banjo besteht aus einem runden, unten meist offenen Holz- oder Metallrahmen, der mit Fell oder Kunststoff bespannt ist, und einem langen, schlanken Hals. Darüber sind, ähnlich der Gitarre, 4-7 Saiten unterschiedlicher Stimmung gespannt. Mit einem Plektrum (Blättchen) werden die Saiten angerissen. Der Ton des Banjos ist hart und scharf.

In Besetzungen mit Bläsern wird das Banjo, ausser bei früher Jazzmusik, sehr selten eingesetzt.

Harfe

Die Harfe ist eines der ältesten Saiteninstrumente. Sie fand als Bogen- und Winkelharfe schon bei den alten Ägyptern und als Minnesängerharfe im Mittelalter in ähnlicher Form wie heute Verwendung.

Um 1810 wurde die Doppelpedalharfe mit sieben Fusspedalen und 46 diatonisch gestimmten Saiten entwickelt. Da die Grundtöne der Saiten die Ces-Dur Tonleiter ergeben und jeder Ton durch Betätigung der Fusspedale um einen Halbton oder einen Ganzton erhöht werden kann (durch Verkürzung der Saitenlänge), ist ein Spiel in jeder beliebigen Dur- und Mollskala möglich. Einfach aber wirkungsvoll auf der Harfe ist das Glissando-Spiel, bei dem die Finger die

Saiten nur leicht streifend berühren. Besonders schön klingen gebrochene Akkorde (Arpeggio). Diese Spielmanier, welche natürlich auch auf anderen Instrumenten ausgeführt werden kann, leitet sich vom Harfenspiel ab (ital: Arpa = Harfe; arpeggio = harfenartig).

Da zum Umstimmen der Saiten durch das Pedal eine gewisse Zeit gebraucht wird, sind schnell wechselnde Akkorde nicht spielbar. Die Dämpfung der Saiten geschieht ausschliesslich mit der Hand.

Die Notation der Harfe erfolgt auf zwei Systemen in Violin- und Bassschlüssel.

INSTRUMENTALE BESETZUNGEN

Beim bläserischen Musizieren muss unterschieden werden zwischen Literatur, welche zumindest teilweise eine chorische Besetzung der einzelnen Stimmen vorsieht und Literatur, welche für den solistischen Einsatz der einzelnen Stimmen gedacht ist. Die daraus resultierenden wichtigsten Besetzungsmodelle – unter besonderer Berücksichtigung des Blasorchesters – werden in diesem Kapitel vorgestellt und definiert.

4.1 ENSEMBLES MIT CHORISCHER BESETZUNG

4.2 ENSEMBLES MIT SOLISTISCHER BESETZUNG

4.3 DEFINITIONEN UND BEGRIFFSERKLÄRUNGEN ZU
BLÄSERFORMATIONEN

4.1 ENSEMBLES MIT CHORISCHER BESETZUNG

In den letzten Jahren haben sich weltweit vorwiegend zwei verschiedene chorische Blasmusikbesetzungen herausentwickelt:

- Das Blasorchester
(nach englisch-amerikanischem Vorbild)

und

- Die Brass Band
(aufgebaut nach englischem Muster)

Die Meinungen über diese Entwicklung gehen weit auseinander. Zum einen wird allgemein bedauert, dass durch diese Standardisierungen die länderspezifischen oder regionalen Eigenheiten verloren gehen, andererseits wird generell anerkannt, dass diese Entwicklung zu Gunsten des Aufbaus eines internationalen Repertoires kaum mehr aufzuhalten ist.

Besonders in Deutschland und Österreich ist der Widerstand gegen diese Entwicklung teilweise gross, da in keinem der Modelle die traditionellen Flügelhorn-Instrumente mehr Verwendung finden.

BLASORCHESTER

Ein Besetzungsmodell kann meiner Ansicht nach nur dann überzeugen, wenn man mit dieser instrumentalen Zusammensetzung die bedeutendsten Werke, welche für das Medium Blasorchester geschaffen wurden, ohne Abstriche darstellen kann. Ich denke dabei an Kompositionen von Darius Milhaud, Arnold Schoenberg, Percy Grainger, Gustav Holst, Karel Husa, Paul Hindemith u.a.m.

Um alle diese Werke adäquat, d.h. den Intentionen des Komponisten entsprechend aufführen zu können, ist ein reiches Instrumentarium, bestehend aus Holzblas-, Blechblas- und Perkussionsinstrumenten, vorgeschrieben.

Stellvertretend seien hier die Standardbesetzungen einiger bekannter Blasorchester erwähnt, welche diese Bedingungen erfüllen.

- Eastman Wind Ensemble (EWE),
USA
- Tokyo Kosei Wind Orchestra (TOKWO),
Japan
- Landesblasorchester Baden-Württemberg
(LBO), Deutschland
- Königliche Militärkapelle (KMK),
Holland
- Banda Municipal de Buenos Aires (BMBA),
Argentinien
- Sinfonisches Blasorchester Bern (SBOB),
Schweiz

	EWE (1952)	TOKWO (1993)	LBO (1995)	KMK (1989)	BMBA (1991)	SBOB (1995)
Piccolo	1	1	1	1	1	1
Flöte	2	2	2	2	2	2
Oboe	2	2	2	2	2	2
Englischhorn	1	1	1	1	1	-
Klarinette in Es	1	1	1	1	1	-
Klarinette in B	8	10	18	14	12	12
Alt Klarinette	1	1	2	1	1	1
Bassklarinetten	1	1	2	1	1	1
Kontrabassklarinetten	-	1	-	-	-	1
Fagott	2	2	2	2	2	2
Kontrafagott	1	-	1	-	-	-
Altsaxophon	2	2	2	2	2	2
Tenorsaxophon	1	1	1	1	1	1
Baritonsaxophon	1	1	1	1	1	1
Trompete / Cornet	5	6	10	7	6	6
Flügelhorn	-	-	-	-	-	-
Horn	4	5	8	4	4	5
Posaune	3	4	6	4	3	4
Bariton / Euphonium	2	2	4	3	2	2
Tuba	2	2	6	3	2	3
Kontrabass	1	1	1	1	4	1
Violoncello	-	-	-	-	6	-
Timpani	1	1	1	1	1	1
Perkussion	4	5	5	3	3	3
Total	46	52	77	55	58	51

Abbildung 4-1

Um Ausgewogenheit zwischen den Holz- und Blechblasregistern zu erhalten, sind bei den Holzblasinstrumenten die Klarinetten meistens chorisch besetzt, d.h. mehrere Instrumente spielen die gleiche Stimme.

Bei den Blechblasinstrumenten können bei grossen Orchestern sämtliche Stimmen chorisch besetzt sein. In kleineren Ensembles sind, mit Ausnahme der Tuben, häufig sämtliche Blechblasinstrumente auf den verschiedenen Stimmen solistisch eingesetzt.

Je nach Vorliebe des Dirigenten (und wohl meistens auch entsprechend der besetzungstechnischen Möglichkeiten) kann die Grösse des Blasorchesters stark variieren. Die Mindestgrösse liegt bei ca. 40 Musikern, sehr wohl ist aber auch eine Gesamtanzahl von bis über 100 Musikern möglich.

Trotz der instrumentalen Standardisierung gibt es länderspezifische Unterschiede. Sie zeigen sich beispielsweise alleine schon in der Grösse der Orchester (in Holland sind die Orchester grundsätzlich etwas grösser) oder beim Gebrauch der Saxophone (in Frankreich und Belgien häufig chorisch eingesetzt). In Spanien und Südamerika finden in zahlreichen Orchestern neben dem Kontrabass auch chorisch eingesetzte Violoncelli Verwendung.

All den verschiedenen Orchestern ist jedoch das ungefähre Verhältnis zwischen Holz- und Blechblasinstrumenten gemein; in kleineren Orchestern liegt das Verhältnis bei ca. 3 : 2 zu Gunsten der Holzbläser. Bei grösseren Ensembles wird sich das Verhältnis noch stärker (bis ca. 2 : 1) zu Gunsten der Holzbläser ändern.

Zur Anzahl der Orchestermusiker ist festzuhalten, dass in kleineren Ensembles grundsätzlich eine bessere Transparenz und grössere Beweglichkeit erreicht werden kann, das Musizieren aber eher als schwieriger gilt, da sowohl in technischer wie intonationsmässiger Hinsicht keine Unsauberkeiten verziehen werden. Grosse Orchester neigen oft dazu, etwas schwerfällig zu wirken. Lyrische und elegische Passagen sind bei diesen Ensembles generell aber

leichter zu realisieren. Im weiteren werden hier aber auch eher "Mitläufer" oder weniger gute Musiker toleriert.

Wenn man daran denkt, dass in traditionellen Laienorchestern (Stadt-, Feldmusiken usw.) in wöchentlichen Proben ein Konzertprogramm erarbeitet wird, und demzufolge kaum je ein 100-prozentiger Probenbesuch erreicht werden kann, ist hier das Musizieren in Blasorchestern mit Minimalbesetzung kaum realistisch. Das Musizieren in Minimalbesetzung wird nur bei Auswahlformationen möglich sein, in regionalen Orchestern oder Ensembles, die sich zu konzentrierten Arbeitsphasen treffen. Um bei den wöchentlichen Proben stets eine ausgewogene Besetzung zu erreichen, sollte der Mitgliederbestand entsprechend grösser sein.

Vorschlag für eine Blasorchesterbesetzung (unter Berücksichtigung und Abwägung der oben gemachten Überlegungen):

Piccolo (1)	1. Trompete (2)
1. Flöte (3)	2. Trompete (2)
2. Flöte (3)	3. Trompete (2)
1. Oboe	1. Cornet / Trompete (2)
2. Oboe	2. Cornet / Trompete (2)
<i>Englischhorn</i>	1. Horn in F (2)
<i>Klarinette in Es</i>	2. Horn in F (2)
1. Klarinette in B (4)	3. Horn in F (1)
2. Klarinette in B (5)	4. Horn in F (1)
3. Klarinette in B (6)	1. Posaune (2)
Alt Klarinette (2)	2. Posaune (2)
Bassklarinetten (2)	3. Posaune / Bassposaune (2)
<i>Kontrabassklarinetten</i>	Bariton (2)
1. Fagott (1)	Tuba (4)
2. Fagott (1)	
<i>Kontrafagott</i>	Kontrabass (1)
1. Altsaxophon (2)	
2. Altsaxophon (2)	Perkussion (5)
Tenorsaxophon (1)	
Baritonsaxophon (1)	<i>Piano, Celesta, Harfe</i>

Abbildung 4-2

Die kursiv gedruckten Instrumente sind nicht unbedingt erforderlich, sollten jedoch bei Bedarf eingesetzt werden können.

5

MUSIKALISCHE FORMEN

“In den Künsten, und besonders in der Musik, bezweckt die Form in erster Linie Verständlichkeit. Die Entspannung, die ein befriedigter Hörer erlebt, wenn er einem Gedanken, seiner Entwicklung und den Gründen für diese Entwicklung zu folgen vermag, ist, psychologisch gesehen, einem Eindruck von Schönheit nahe verwandt. So erfordert also der künstlerische Wert Verständlichkeit, nicht allein um der intellektuellen, sondern auch um der emotionalen Befriedigung willen.”

Arnold Schönberg

5.1 FORMALE GRUNDELEMENTE

5.2 HOMOPHONIE UND POLYPHONIE

5.3 FORMBILDUNGEN BEI INSTRUMENTALMUSIK

5.4 GROSSFORMEN DER INSTRUMENTALMUSIK

5.5 MUSIKALISCHE FORMEN UND GATTUNGEN DER
INSTRUMENTALMUSIK IM ÜBERBLICK

5.6 VOKALFORMEN UND GATTUNGEN IM ÜBERBLICK



5.1 FORMALE GRUNDELEMENTE

Eine Komposition formal zu analysieren heisst, den kompositorischen Aufbau eines Werks nachzuvollziehen. Dabei muss in der Beziehung der einzelnen Teile zu einem Ganzen ein künstlerisches Spannungsverhältnis sichtbar werden. Musikalischer Inhalt muss in der formalen Architektur seine übereinstimmende Gestaltung finden. Formale Gesichtspunkte sind also nicht zu unterschätzende Qualitätskriterien einer Komposition.

Im Laufe der Jahrhunderte haben sich in Vokal- und Instrumentalmusik formale Schemen entwickelt und gefestigt. Diese Schemen, welche im Folgenden vorgestellt werden, lassen sich nicht bedingungslos auf die Bläsermusik übertragen, da sie doch vorwiegend im Barock, in der Klassik oder in der Romantik entstanden sind. Die Bläserorchestermusik aber, als vornehmliche Musizierform des 20. Jahrhunderts, bedient sich oft *freierer* Formen. Entsprechend lassen sich die Kompositionen nicht mehr in so starre Formschemen einbinden. Die überwiegende Anzahl

der Bläserkompositionen sind in ihrer formalen Anlage aber *Anlehnungen* an diese festen Formtypen. Dabei können diese Schemen erweitert, variiert oder mit andern kombiniert sein. In jedem Fall ist aber das Studium der traditionellen Formen unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis neuerer Formbildung.

Es empfiehlt sich, bei der Analyse nach grossen Gliederungen (Einschnitte, Kadenzen usw.) zu suchen und danach zu kleineren Formbildungselementen (Themen, Taktgruppen, Motiven) vorzudringen. Auf diese Weise kann die Gefahr, sich in Details und Nebensächlichkeiten zu verlieren, umgangen werden.

Nur die genaue formale Analyse ermöglicht erst eine logische und dramaturgisch richtige Interpretation. Nicht zuletzt kann sie auch eine wichtige Hilfe sein für das Auswendiglernen einer Komposition.

Motiv

Das kleinste formbildende Element in der Musik ist das *Motiv*, das eine Gruppe von zwei und mehr Tönen umfassen kann (mehrtönig auch *Taktgruppe* genannt). Durch die mannigfache Anwendung, Veränderung und Entwicklung der Motive werden vom Komponisten kleinere und grössere Kunstwerke geschaffen. Würde das Motiv immer in seiner Urgestalt verwendet werden, so wirkte es bald langweilig; es wird daher auf andere Stufen und in andere Tonlagen versetzt. Es kann auch verkleinert oder vergrössert werden, indem man seine Notenwerte verändert. Oft wird es umgekehrt, so dass seine Töne in entgegengesetzter Richtung aufeinanderfolgen.

- Motiv (in Urgestalt)



Abbildung 5-1

- Versetzung/Sequenzierung

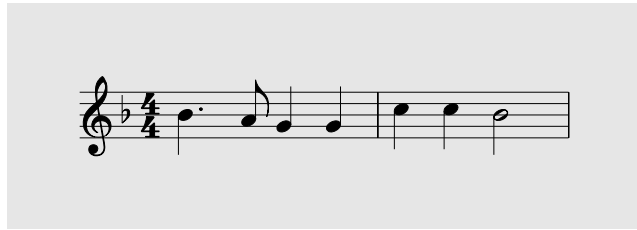


Abbildung 5-2

- Zeitliche Vergrößerung und Verkleinerung (Änderung der Mensur)

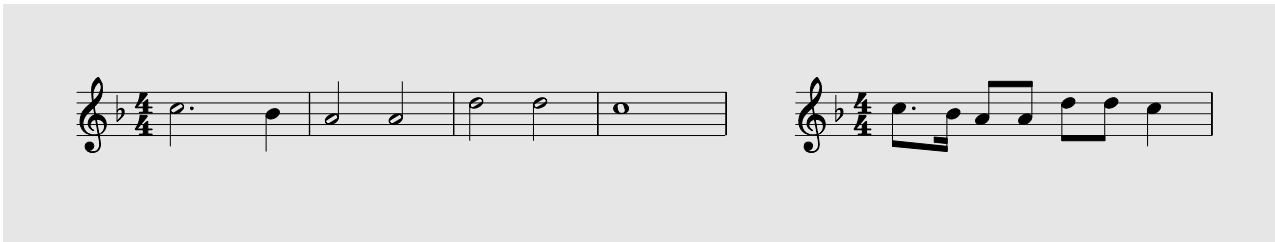


Abbildung 5-3

- Melodische Vergrößerung (Augmentation) und Verkleinerung (Diminuirung)

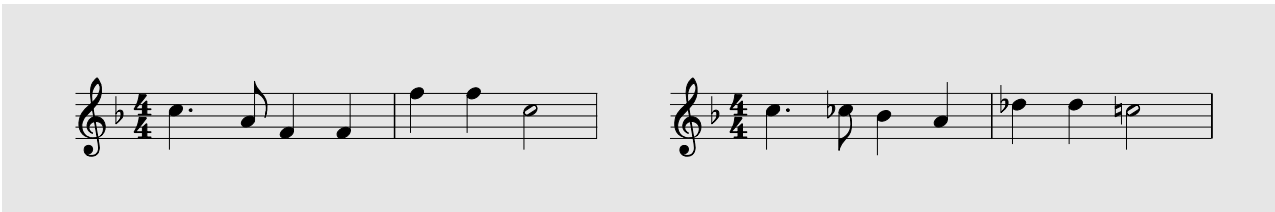


Abbildung 5-4

- Veränderung des Tongeschlechts (des Modus)

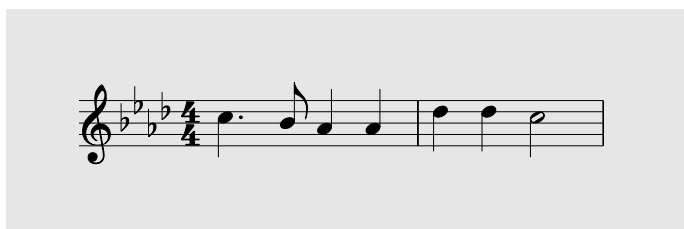


Abbildung 5-5

- Taktveränderung

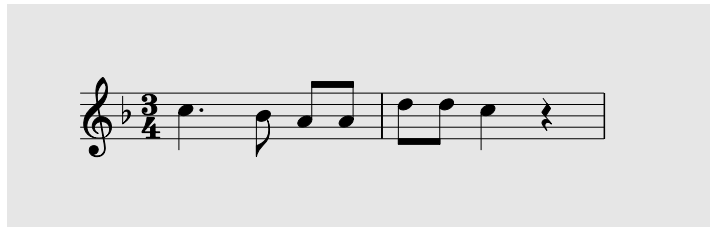


Abbildung 5-6



- Umkehrung

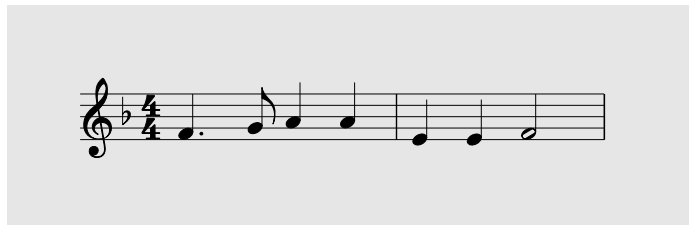


Abbildung 5-7



- Krebs (von hinten nach vorne)

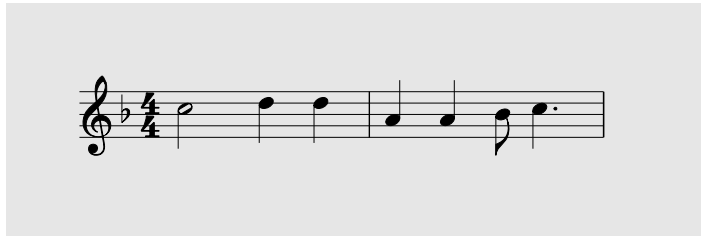


Abbildung 5-8



- Rhythmische Variante



Abbildung 5-9



6

DIRIGIEREN

“Jeder Dirigent trägt eine grosse Portion Eitelkeit in sich. Wer das bestreitet, der lügt. Denn man braucht sie. Man kann auch nicht dirigieren, wenn man Minderwertigkeitskomplexe hat, das ist nicht möglich. Wenn man dirigiert, muss man mit dem Bewusstsein auf dem Podium stehen, dass alles, was man sagt und tut, richtig ist.”

Sir Georg Solti

6.1 EINLEITUNG

6.2 IDEALKLANG – KLANGVORSTELLUNG

6.3 PARTITURSTUDIUM

6.4 DIRIGIERHANDWERK

6.5 GRUNDSCHLÄGE

6.6 UNREGELMÄSSIGE TAKTARTEN UND METREN

6.7 SCHLAGUNTERTEILUNGEN

6.8 ANFÄNGE / AUFTAKTE

6.9 SCHLÜSSE

6.10 FERMATEN

6.11 EINSÄTZE

6.12 DYNAMIK

6.13 ARTIKULATIONSARTEN / STIL

6.14 KÖRPERSPRACHE (NON VERBALE KOMMUNIKATION)

6.15 PERSÖNLICHER DIRIGIERSTIL

6.16 PROBENARBEIT

6.17 PROGRAMMGESTALTUNG

6.1 EINLEITUNG

Bevor der Dirigent ein neues Stück mit seinem Orchester erarbeitet, muss er sich mit dem neuen Werk genauestens auseinandersetzen. Ziel dieses Studiums muss es sein, eine möglichst klare Klangvorstellung der Komposition zu erhalten. Der Dirigent muss das Werk soweit kennenlernen, dass er beim Durchblättern der Partitur das Musikstück mit seinem "inneren Ohr" hören kann, d.h. sich seine Klangvorstellung vor der ersten Probe schon soweit gefestigt hat, dass er genau weiss, was er will. Bei der Probenarbeit mit dem Orchester findet eine ständige Interaktion zwischen "innerem" und "äusserem" Ohr, zwischen der eigenen Klangvorstellung und dem tatsächlich Gehörten statt.

Einerseits agiert der Dirigent, indem er versucht, seine Vorstellungen des Musikstückes (Tempo, Lautstärke, Stil, Artikulation, Ausdruck usw.) mit Bewegungen und Gesten seinen Musikern mitzuteilen. Andererseits reagiert er, indem er bei Abweichungen zwischen "innerem" und "äusserem" Ohr verbal oder mit Gesten korrigierend eingreift. Selbstverständlich wird er auch eine Übereinstimmung entsprechend anzeigen. So ist der Dirigent während des Spielens in ständiger Kommunikation mit seinen Musikern.

Es versteht sich von selbst, dass der Dirigent nie ein neues Werk mit seinem Orchester einfach durchspielen sollte, ohne vorher die Partitur gründlich studiert zu haben. Sowohl sein Agieren wie auch sein Reagieren wird sich beim unvorbereiten Dirigieren auf Nebensächlichkeiten beschränken oder zumindest nicht zielgerichtet sein. Näheren Aufschluss über das Werk wird er auf diese Weise ohnehin kaum erhalten, da nur wenige Musiker ihre Stimme auf Anhieb genau realisieren können; im Gegenteil, die Komposition wird durch das Unvermögen der Musiker (und des Dirigenten) nur entstellt. Mit andern Worten: Unvorbereitetes Durchspielen ist blosse Zeitverschwendung.

Andererseits wird ein Dirigent, wenn er eine Komposition schon einmal oder mehrere Male einstudiert hat, zielgerichteter arbeiten können als bei der Erseinstudierung (vor allem auch, wenn ihm verschiedene Orchester dabei zur Verfügung gestanden haben). Er wird sich nicht nur eine präzise Klangvorstellung des Werkes erarbeitet haben, er wird auch die heikelsten Stellen kennen und wissen, welche Passagen beim Erarbeiten der Komposition von alleine zum Klingen gebracht werden. Dabei darf der Dirigent natürlich nicht in Routine verfallen, er sollte vielmehr bemüht sein, das Werk beim Studium wieder neu zu entdecken.

6.2 IDEALKLANG – KLANGVORSTELLUNG

Vorausschickend ist zu bemerken, dass es beim Bläsorchester (und anderen Ensembles) nicht *den* Idealklang gibt. Vielmehr ist das Klangbild geprägt von länderspezifischen Präferenzen, aber auch persönlichen Vorlieben (vgl.: 4 INSTRUMENTALE BESETZUNGEN).

Das eigene Klangideal (und somit die persönliche Klangvorstellung) muss sich jeder Dirigent selbst erarbeiten. Am einfachsten machen es sich jene Dirigenten, welche ein Klangbild eines renommierten Dirigenten oder Orchesters einfach übernehmen. Mit den heutigen zahlreichen Einspielungen von Bläserwerken auf digitale Tonträger ist dies auch sehr leicht möglich und wird wohl auch vielfach der Fall sein. Dieser Tatsache sind sich inzwischen auch diverse Verleger bewusst und sie liefern mit dem

Notenmaterial gleich eine Einspielung auf CD mit. Leider verleiten solche Praktiken dazu, sich nicht mehr intensiv mit der Partitur auseinanderzusetzen. Es wird vielmehr versucht, das "Vorbild" zu kopieren oder ihm zumindest möglichst nahe zu kommen.

Gegen das Anhören von Tonaufnahmen ist, besonders beim Laiendirigenten, generell nichts einzuwenden. Immerhin erlaubt diese Art in gewisser Weise ein zielgerichtetes Proben und der Komponist hat vielleicht eher Gewähr, dass sein Werk eine adäquate Interpretation erhält.

Wenn immer möglich sollte aber versucht werden, verschiedene Aufnahmen miteinander zu vergleichen und vor allem darf dadurch das genaue Studium der Partitur nicht vernachlässigt werden.

12-er

Beim 12-er wird jeder Schlag des 4-ers in verkleinerter Form zweimal wiederholt.

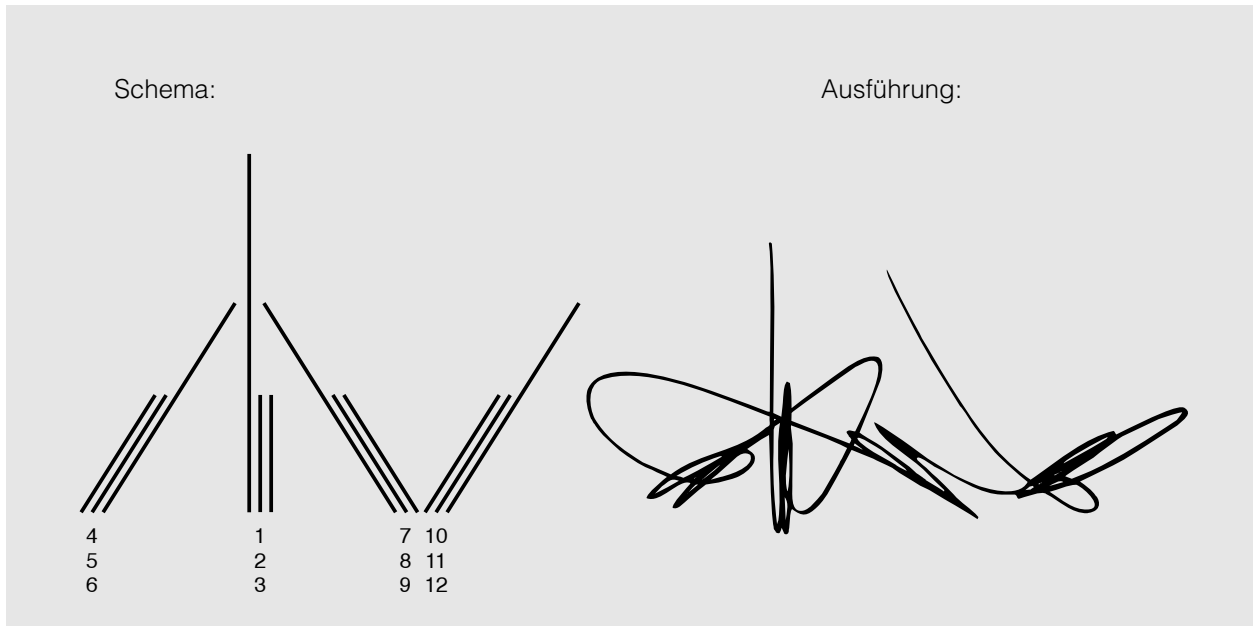


Abbildung 6-5

3-er

Beim 3-er wird der erste Schlag des rechten Arms nach links abgelenkt, der zweite und dritte Schlag sieht dem 3. und 4. Schlag des 4-ers ähnlich.

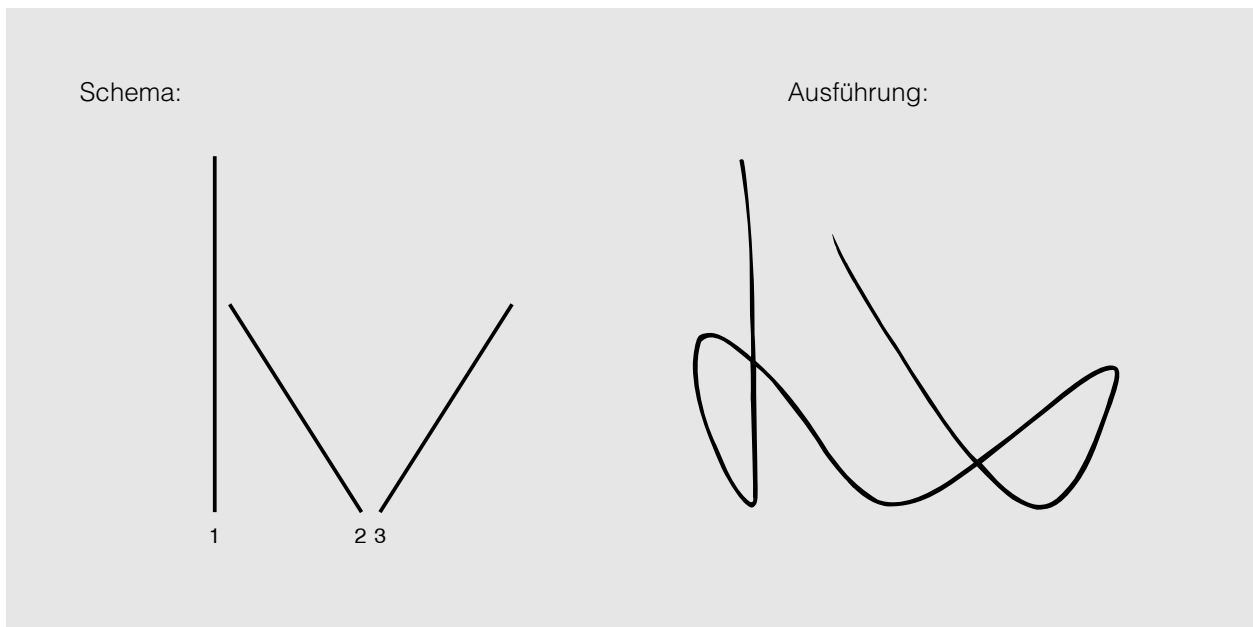


Abbildung 6-6

6-er

Der (langsame) 6-er ist entweder aus drei 2-er oder aus zwei 3-er Gruppen zusammengesetzt. Bei der (2 + 2 + 2) Unterteilung wird jeder Schlag des 3-ers in verkleinerter Form wiederholt.

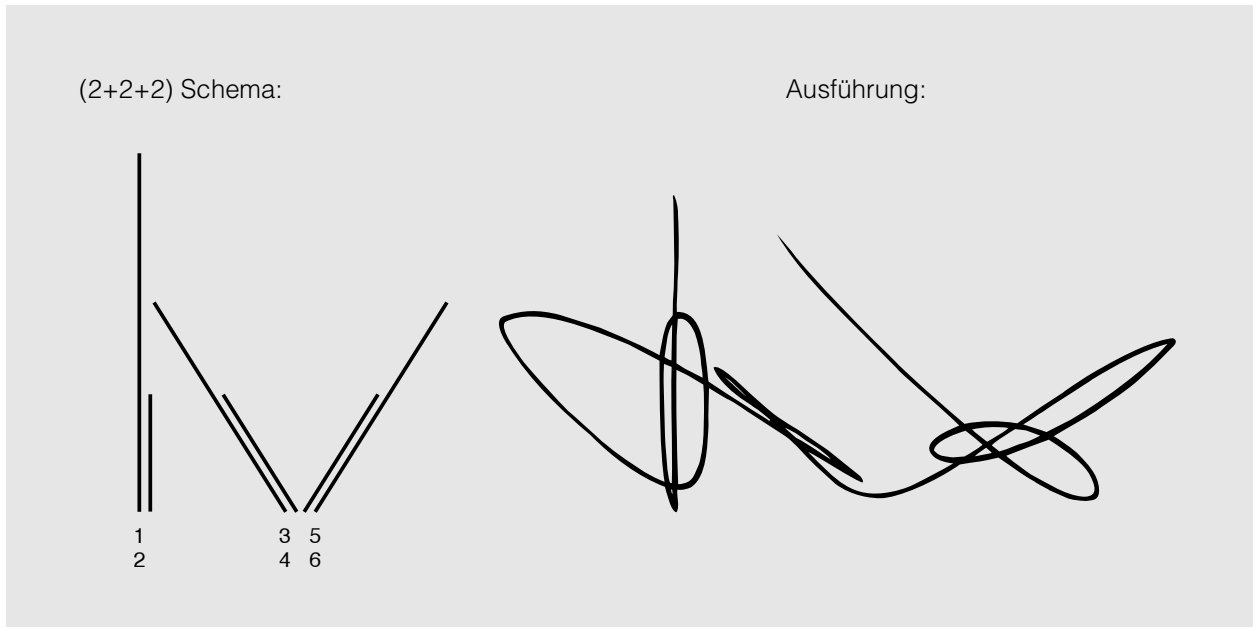


Abbildung 6-7

Bei der (3 + 3) Unterteilung wird der erste und dritte Schlag eines 4-ers in verkleinerter Form wiederholt.

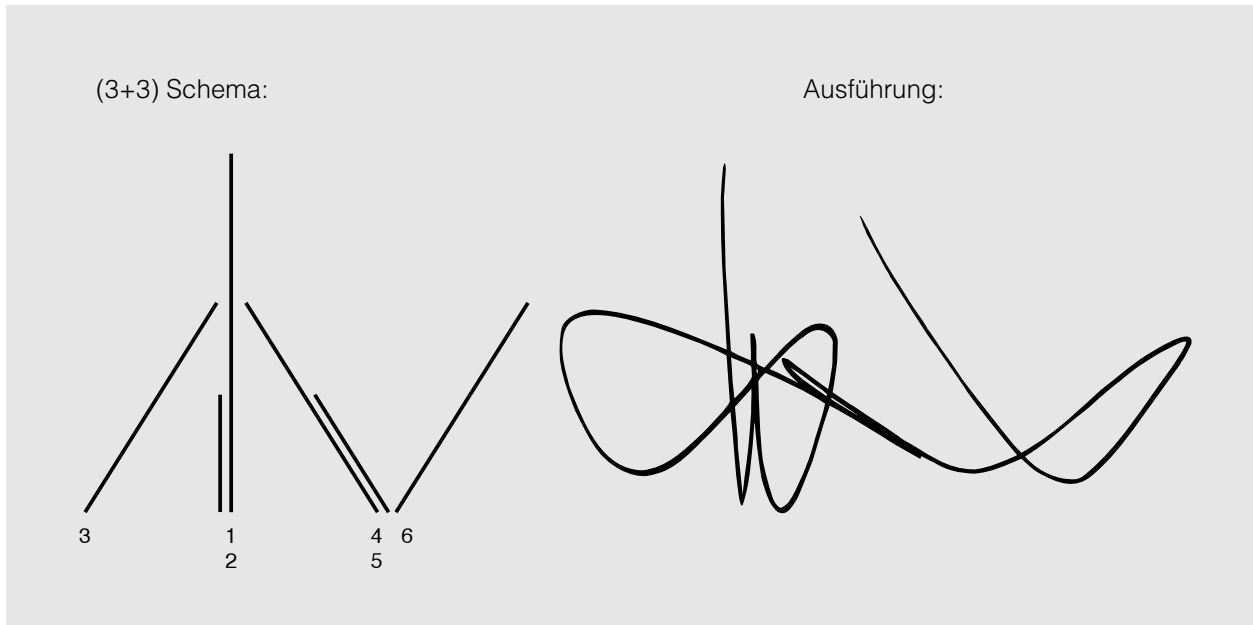


Abbildung 6-8

NEUE MUSIK

“Die Neue Musik gehört für viele zu den Unbequemlichkeiten, mit denen sie in einer pluralistischen Gesellschaft zu leben gewohnt sind: auf Distanz, aber ohne Polemik.”

Carl Dahlhaus

Leider trifft diese Grundhaltung auf viele Dirigenten von Bläserorchestern zu. Zu Unrecht! – können doch gerade die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Neuer Musik dem aufgeschlossenen und vorurteilslosen Musiker und Zuhörer die tiefsten und intensivsten musikalischen Erlebnisse vermitteln.

7.1 EINLEITUNG

7.2 NEUE SCHRIFTZEICHEN UND NOTATIONEN

7.3 NEUE PARTITURBILDER

7.4 BEGRIFFSERKLÄRUNGEN ZU NEUER MUSIK

7.1 EINLEITUNG

Bis ins 19. Jahrhundert sind arteigene Bläser-Kompositionen vorwiegend als Bläserkammermusik entstanden. Ich denke dabei an Werke von Mozart, Haydn, Beethoven, Krommer, Lachner, Gounod, Dvorák, Strauss u.a.m. Die bedeutenden Bläserwerke, welche eine grössere (meist chorische) Besetzung voraussetzten, also im eigentlichen Sinne Blasorchestermusik waren, beschränken sich auf einige wenige Kompositionen von Händel, Reicha, Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Rossini, Saint-Saëns, Rimsky-Korsakoff, Ponchielli und den Komponisten, welche für die Revolutionsmusiken in Frankreich (Catel, Gossec, Devienne, Jadin, Méhul) komponiert haben. Daneben wurden von Donizetti, Bruckner, Grieg, Tschaikowsky u.a. einige Militär- und Trauermärsche komponiert.

Erst mit dem 20. Jahrhundert hat die Schaffung originaler Blasorchestermusik stark zugenommen. Deshalb darf das Blasorchester als eigentliches Medium des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden. Wenn auch der weitaus grösste Teil der Blasorchesterkomponisten (speziell bei der Literatur für das Amateurmusizieren) sich in der Wahl der musikalischen Mittel retrospektiv orientiert, d.h. einer Tonsprache vom Barock bis hin zur Romantik bedient, scheint es mir dennoch unabdingbar, dass sich sowohl Dirigenten wie Instrumentalisten mit Ausdrucksmitteln der Neuen Musik befassen. Wenn von Konservatismus in der Musik gesprochen wird, von einer immer grösser werdenden Divergenz zwischen Musikschaffenden einerseits und den Interpreten sowie dem Publikum andererseits, so denke ich, könnte gerade das bläserische Musizieren mit seiner breiten Abstützung und starken Verankerung in der Bevölkerung hier verbindend wirken. Dies auch deshalb, weil der teure Konzertbetrieb der Symphonieorchester aus kommerziellen Überlegungen offensichtlich eine stärkere Annäherung an die Neue Musik nicht erlaubt und vielmehr auf Bewährtes und Populäres (Repertoire der Klassik und Romantik) setzen muss. Auch die Medien, mit ihrem starken Druck auf Einschaltquoten, sind wohl kaum in der Lage, diesbezüglich Brücken zu schlagen. Hier liegt eine grosse und dankbare Aufgabe für die Blasorchester.

Durch die Integration der Blasorchesterbewegung in die Schulsysteme, vor allem in den USA und Kanada, aber auch in Japan und Grossbritannien, sind seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine Reihe von

sogenannten "pädagogischen" Werken entstanden, Kompositionen, die nicht höchsten künstlerischen Ansprüchen genügen wollen, sondern in denen versucht wird, einzelne musikalische Werte besonders zu schulen und zu üben. Für alle Schwierigkeitsgrade ist solche pädagogische Musik erhältlich, und sie reicht vom ersten choralartigen Ensemblespiel über die Anwendung verschiedener Artikulations-, Rhythmus-, Melodie- und Taktarten bis hin zum Gebrauch diverser Klangkombinationen und Stile.

In zahlreichen pädagogischen Blasorchestern werden Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts verwendet und erlauben so, weit mehr als beispielsweise das Musizieren im Symphonieorchester, auf allen Stufen eine aktive Auseinandersetzung mit Neuer Musik. Durch das eigene Engagement wird das Verständnis für die Neue Musik eher und stärker gefördert, als dies bei blossem Anhören dieser Musik je der Fall sein könnte.


Ein grosser Teil der Neuen Musik (welche für das bläserische Musizieren von Bedeutung ist), wie *Serielle Musik*, *Zwölftonmusik (Dodekaphonie)*, *Elektronische Musik*, *Klangkompositionen*, *Raumkompositionen*, *Szenische Kompositionen*, *Multi Media Inszenierungen* bedient sich neuer Notationstechniken. Neben den ungewohnten Höreindrücken wird der Musiker also oftmals noch mit einem neuen Schriftbild konfrontiert.

Unabdingbare Voraussetzung für das Erarbeiten solcher Musik (für den Dirigenten wie den Musiker) ist die genaue Kenntnis der im Stück verwendeten Notenschrift. Der Dirigent muss sich nicht nur über die Bedeutung der einzelnen Schriftzeichen, sondern auch über die Dirigierweise vor der ersten Probe hundertprozentig im Klaren sein. Sind diese Bedingungen nicht erfüllt, ist die Beschäftigung mit der Neuen Musik leider oft zum Scheitern verurteilt.


Zwar werden die meisten Komponisten ihre Schriftzeichen im Vorwort zur Partitur genau definieren, denn die Notationen der Neuen Musik sind nicht standardisiert. Richtungsweisend für die Schreibweisen sind Komponisten wie Penderecki, Boulez, Cerha, Karkoschka u.a.m.

7.2 NEUE SCHRIFTZEICHEN UND NOTATIONEN


Folgende Schriftzeichen und Notationen finden in Neuer Musik häufig Verwendung:


 kurze Fermate

 lange Fermate

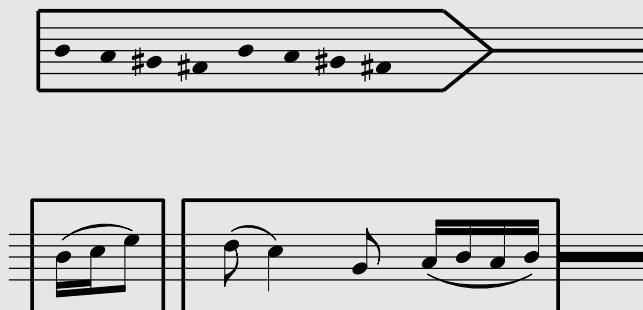
 lange Fermate (Dauer in Sekunden)

 kurze Note (ohne Hals)

 lange Note (Dauer der Note wird durch horizontale Linie bestimmt)

 kurze Noten so schnell wie möglich

 rhythmische Figur in kurzen und schnellen Noten stetig repetiert bis horizontale Linie endet

 Muster (Patterns), die ständig wiederholt werden

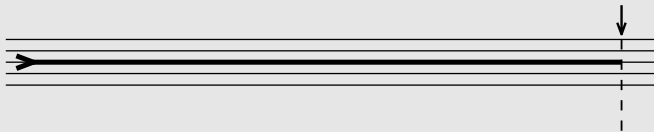
Fortsetzung nächste Seite...



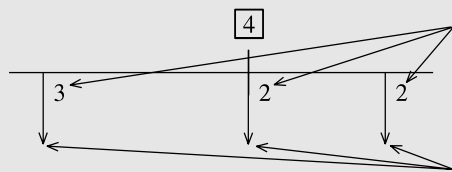
ungefähre melodische Linie in kurzen und schnellen Noten



ungefähre melodische Linie mit langen und kurzen Noten



Ende der Figur oder Noten (durch Zeichengebung des Dirigenten)



Zeitdauer in Sekunden

Dirigierbewegung



Flutterzunge



Cluster
(Äussere Begrenzung durch Lage des Rechtecks im Notensystem definiert)



so hoch wie möglich



so tief wie möglich

Fortsetzung nächste Seite...