

John D. Pasquale • Christoph Breithack • David W. Clemmer

Probenmethodik Blasorchester

Geführtes Hören in der Ensemble-Arbeit

Mit Beiträgen von Debra L. Traficante und Charles Ricotta

Adaption aus dem Amerikanischen von Christoph Breithack

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Inhalt

Vorwort	6
Teil I Einleitung	7
1 Einführung in das „Geführte Hören“	7
1a Zwischen musikalischer Kunst und Probenpädagogik	7
1b Die Probenmethodik „Geführtes Hören“	8
1c Eine gemeinsame Sprache für die Probenarbeit	8
2 Die Bereiche des Geführten Hörens	8
3 Höranalyse im Geführten Hören	10
3a Die Höraufmerksamkeitsstufen	10
3b Geführtes Hören in der Probe	12
4 Einführung und Anwendung des Geführten Hörens	12
4a Ensemble-Training	13
4b Der Probenprozess	14
4c Material im Buch	14
Teil II Das Geführte Hören – Puls	15
1 Gleichmäßiger Zeitverlauf	16
2 Unterscheidung von Puls, Schlagverlauf und Unterteilung	17
2a Das Prinzip von Unterteilungen	17
2b Verinnerlichen des unterteilten Schlagverlaufs	19
3 Rhythmus	20
3a Die festgelegte Abfolge von Klang und Stille	20
3b Rhythmen lesen	22
4 Höranalyse mit Geführtem Hören	23
5 Ensemble-Training (Übungen)	24
5.1 Den Klangraum verstehen	24
5.2 Unterteilungen sprechen	25
5.3 Unterteilungen sprechen mit Körperbewegungen	27
5.4 Rhythmen sprechen	29
Teil III Das Geführte Hören – Klangerzeugung	33
1 Körperhaltung	34
2 Luftstrom	34
2a Rhythmisiertes Ein- und Ausatmen	35
3 Ansatz	36
3a Der Ansatz-Leitfaden	37
4 Vokalklänge	44
5 Charakteristische Tonqualität	45
5a Sonorität	47
5b Intonation	47
6 Tongestalt	49
6a Tonanfang	50
6b Tonkörper	51
6c Tonende	51

7	Motorische Fertigkeiten beim Instrumentalspiel	52
7a	Motorische Fertigkeiten beim Spiel von Blasinstrumenten	53
7b	Motorische Fertigkeiten beim Spiel von Trommeln, Pauken und Stabspielen	54
7c	Motorische Fertigkeiten beim Spiel von Becken, Triangel und Tamburin	57
8	Eigenheiten der Instrumente	60
8a	Eigenheiten von Blechblasinstrumenten	60
8b	Alternative Griffe und Spieltechniken für Holzblasinstrumente	63
8c	Weitere Faktoren mit Einfluss auf Intonation	66
9	Umgang mit Problemen bei der Klangerzeugung	67
9a	Gründe für Probleme bei der Klangerzeugung mit Blasinstrumenten	67
9b	Gründe für Probleme bei der Klangerzeugung mit Schlaginstrumenten	68
10	Höranalyse mit Geführtem Hören	71
11	Ensemble-Training (Übungen)	73
11.1	Atemübung: Luftstrom und Klangraum in Einklang bringen	73
11.2	Lange Töne aushalten	75
11.3	Übung zur Grundlegenden Tongestalt	77
11.4	Intervall-Übung mit ab- und aufsteigenden Intervallen	80
11.5	Tonleiter-Übungen	83
11.6	Check-Patterns für Schlaginstrumente (gespielt mit Stöcken oder Schlägeln)	84
11.7	Übungen für Basstrommel, Orchesterbecken, Triangel und Tamburin	86
Teil IV Das Geführte Hören – Balance		89
1	Lautstärke	90
2	Klangfarbe	91
3	Klangliche Symmetrie	91
4	Klangenergie	92
4a	Klangenergie eines einzelnen Instruments	92
4b	Klangenergie einer Instrumentengruppe	93
4c	Klangenergie des Ensembles	94
5	Das Balance-Modell	95
6	Musikalische Balance	97
7	Balance in Musikstücken	99
7a	Musikalische Funktionen und die Rolle der Klangfarben	99
7b	Kombination von Klangfarben	101
8	Höranalyse mit Geführtem Hören	102
9	Ensemble-Training (Übungen)	103
9.1	Wandernder Ton	103
9.2	Symmetrie in einem vierstimmigen Choral	105
9.3	Veränderung der Ensemble-Klangfarbe in einem vierstimmigen Choral	108
Teil V Das Geführte Hören – Musikalische Gestaltung		111
1	Artikulation	112
1a	Änderung der Grundlegenden Tongestalt	112
1b	Artikulationsangaben	114
1c	Interpretation von Artikulationsangaben	115
2	Dynamik	116
2a	Gleitende Dynamikänderungen	116
2b	Abrupte Dynamikänderungen	118

3 Phrasengestaltung	118
3a Musikalischer Fluss	118
3b Harmonische Bewegung und transparent klingende Kadenzen	121
4 Höranalyse mit Geführtem Hören	122
5 Ensemble-Training (Übungen)	123
5.1 Artikulationsübung	123
5.2 Übung zu Musikalischem Fluss	126
5.3 Übung zu Tönen mit Auftaktcharakter	128
5.4 Akkordfolgen	129
5.5 Choräle	131
Teil VI Das Geführte Hören – Probenprozess	133
1 Proben mit einem wenig erfahrenen Ensemble	134
2 Proben mit fortgeschrittenen Gruppen – Probenmethoden	139
2.1 Rhythmen mit Luft-Patterns ausführen	139
2.2 Singen mit Vokallängen und gleichzeitig Ton/Töne greifen oder ziehen	140
2.3 Rhythmen auf einem Ton spielen	141
2.4 Unterteilt spielen	141
2.5 Tonanfänge spielen	142
2.6 Vorspielen – Nachspielen	142
3 Proben mit professionellem Anspruch	143
4 Schluss	144
Anhang	145
Glossar	145
Verzeichnis der Kopiervorlagen	147
Autoren	152

Vorwort

Die Probenarbeit in einem Ensemble erfordert von Dirigentinnen und Dirigenten, den Orchesterklang augenblicklich zu erfassen und sofort zu entscheiden, welche Hinweise dem Orchester zu geben sind. Nur wenn in jeder Probensituation eindeutig ist, was der wichtigste zu verbessernde Aspekt ist, können hilfreiche und effektive Informationen an die Musikerinnen und Musiker kommuniziert werden. In der Praxis erfolgt diese Anleitung häufig intuitiv und basierend auf der eigenen Erfahrung. Effektive Probenarbeit ist aber auch systematisch erlernbar. Möglich wird dies durch eine entsprechende Schulung des Gehörs, um den Orchesterklang fortlaufend strukturiert zu erfassen und analytisch auszuwerten. Zudem hilft hierbei ein längerfristig angelegter Leitfaden, an dem die Probenarbeit ausgerichtet wird. Dieser Leitfaden ist idealerweise auch den Musikerinnen und Musikern bekannt, um den Probenprozess transparent zu machen und so maximalen Lernzuwachs zu erreichen.

Die „Probenmethodik Blasorchester“ mit dem Konzept des Geführten Hörens ist ein solcher Leitfaden, der in einer mehrjährigen Kooperation deutscher und US-amerikanischer Dirigenten und Musikprofessoren entstanden ist. In einer Projektgruppe, bestehend aus den drei Autoren, wurde das Modell über mehrere Jahre entwickelt und intensiv mit Orchestern aller Leistungsstufen (von Anfänger-Ensembles bis zu Musikstudierenden) in Deutschland und den USA erprobt. Für den Bereich Orchesterschlagzeug wurde die Gruppe durch Dr. Debra Traficante und Chuck Ricotta erweitert.

Der US-amerikanische Komponist Frank Tichelli schreibt über dieses Buch:

„Probenmethodik Blasorchester“ veranlasst wie kaum eine andere Veröffentlichung der letzten Jahre, über das Zusammenspiel in Ensembles nachzudenken. Es wird all diejenigen Dirigenten und Orchestermusiker faszinieren, die daran glauben (...), dass eine gründliche und sachorientierte Beachtung von Details Voraussetzung für tiefgründige und wirklich schöne musikalische Ergebnisse ist. Dies ist vergleichbar mit einem von der Decke hängenden Mobile, dessen viele Teile einzeln betrachtet werden müssen, um es als Ganzes wahrnehmen und verstehen zu können. Tatsächlich ist eine wesentliche Errungenschaft dieses Buches, wie Bezüge von einzelnen kleinen Elementen zum großen Ganzen hergestellt werden.

Der österreichische Dirigent und Komponist Thomas Doss fügt hinzu:

Der Begriff „Geführtes Hören“ hat sich bei mir positiv festgesetzt, da er für die Musikerinnen und Musiker ganz spezielle Dimensionen des Zuhörens, Erkennens und Anwendens ermöglichen kann. Dieses Werk hat das Potential für Ensemble-Leiterinnen und -Leiter aller Reifegrade, ein überaus wertvolles Hilfsmittel zur Bewusstwerdung und/oder zur Bewusstmachung von Problemstellungen in der Probe zu werden.

Christoph Karle vom Bund deutscher Blasmusikverbände ergänzt:

Mit dem vorliegenden Fachbuch liegt ein einzigartiges Lehrwerk für Dirigentinnen und Dirigenten in der Ensemble-, Orchester- und Bläserklassenarbeit vor. Die Autoren Christoph Breithack, John Pasquale und David Clemmer verstehen es exzellent, das methodische Prinzip des interaktiven Hörens mit konkreter und praxisnaher Anleitung für die tägliche Probenarbeit zu beschreiben. Die Leserinnen und Leser erhalten mit dieser effektiven Probenmethodik eine klare und strukturierte Vorgehensweise für die tägliche Arbeit. Ein Buch für die Praxis! Wer danach arbeitet, wird seine Probenarbeit vielfältig effizienter gestalten und somit die Qualität, den Fortschritt und die musikalisch-künstlerische Reife der Ensembles und Orchester enorm verbessern. Insbesondere die abgestufte Form des aktiven Hörens auf verschiedenen Niveaustufen stellen ein probenmethodisches Novum dar. Herzlich Glückwunsch den Autoren! Es ist ihnen ein Buch gelungen, welches Freude zum Lesen und Lust zur Umsetzung macht.

In diesem Sinne wünschen wir allen Leserinnen und Lesern eine spannende Lektüre und eine erfolgreiche Probenarbeit.

Christoph Breithack, John. D. Pasquale, David W. Clemmer

Teil I Einleitung

1 Einführung in das „Geführte Hören“

Leonard Bernstein beschrieb in seinem Buch „Freude an der Musik“ die gegensätzlichen Meinungen Felix Mendelssohns und Richard Wagners zu angemessenen Interpretationsweisen musikalischer Werke. Damals, im 19. Jahrhundert, vertrat Mendelssohn die „Klangschule“, deren Hauptaugenmerk auf technischer Präzision lag. Dagegen stand Wagner die „leidenschaftliche“ Schule, in deren Zentrum Kreativität und Emotion stand. Bis heute befinden sich Dirigentinnen und Dirigenten bei ihrer Arbeit im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Positionen. Bernstein stellte fest, dass beide Herangehensweisen nötig sind, da keine ohne die andere zu zufriedenstellenden Ergebnissen führt. Was geschehen kann, wenn eine der beiden Herangehensweisen überwiegt, beschreibt Bernstein wie folgt: „Both of them can be badly abused, as we know from having heard performances that seemed clear but were dry as dust and others in which passion became simple distortion“¹ (Wir alle kennen Aufführungen, in denen es mit einer der beiden schlimm übertrieben wurde. Die einen Aufführungen wirkten zwar klar, waren aber staubtrocken, in den anderen führte Leidenschaft schlichtweg zu Durcheinander). Eine idealisierte, noch wertigere Interpretation erfordert also ein sorgfältig ausgewogenes Verhältnis von technischer Präzision und musikalisch emotionalem Ausdruck. Die hier vorgestellte Probenmethodik des Geführten Hörens zeigt einen Weg auf, sowohl musikalische Gestaltung als auch technische Präzision zu berücksichtigen und dabei das richtige Maß für deren Verhältnis zu finden.

1a Zwischen musikalischer Kunst und Probenpädagogik

Dirigentinnen und Dirigenten bewegen sich bei der Probenarbeit stets in zwei Rollen: Einerseits sind sie die künstlerische Leitung, andererseits Probenpädagogin oder -pädagoge. In der Rolle der künstlerischen Leitung nutzen sie ihr musikalisches Fachwissen und ihre musikalische Erfahrung in Kombination mit dem Repertoire an gestischen Ausdrucksmöglichkeiten, um die Spielerinnen und Spieler zu einer angemessenen künstlerischen Reaktion zu motivieren. In der pädagogischen Rolle nutzen sie ihr Wissen über Instrumental- und Ensemble-Pädagogik in Verbindung mit einer Höranalyse, um einen präzisen Klang zu erzeugen. Das Geführte Hören hilft, die Balance zwischen diesen beiden Rollen zu finden, damit den Bedürfnissen des Ensembles gerecht zu werden, damit am Ende ein künstlerisch hochwertiges Ergebnis entstehen kann.

¹ Leonard Bernstein, The Joy of Music, New Jersey: Amadeus Press, LLC, 2004

1b Die Probenmethodik „Geführtes Hören“

Grundlage für die Probenarbeit mit einem Ensemble ist eine genaue Höranalyse des tatsächlichen Klanggeschehens in der Probe. Das Geführte Hören stellt eine systematische Vorgehensweise an das Analysieren von Klängen vor und beinhaltet eine probenpädagogische Methode, die eine erfolgreiche Interaktion zwischen musikalischer Leitung und Ensemble sowohl in der Probe als auch im Konzert ermöglicht.

Das Geführte Hören

- ▶ legt für alle Bereiche des Themengebiets Ensemble-Pädagogik ein eindeutiges Vokabular fest.
- ▶ beschreibt, wie ein live gespielter Ensemble-Klang beim Hören des Dirigenten erfasst und gleichzeitig analysiert werden kann.
- ▶ ermöglicht der Dirigentin oder dem Dirigenten, instrumentell-pädagogische Aspekte in einer Probe zu bewerten und zu behandeln.
- ▶ führt zu einem transparenten und musikalischen Ensemble.
- ▶ gibt Dirigentinnen und Dirigenten die Gelegenheit, ihre Rollen als künstlerische Leitung und Probenpädagogin oder -pädagoge auszufüllen.

1c Eine gemeinsame Sprache für die Probenarbeit

Eine funktionierende und effektive Interaktion in einem Ensemble setzt ein gemeinsames Verständnis der verbalen und gestischen Kommunikation voraus. Voraussetzung hierfür ist wiederum ein gemeinsames Verständnis der Sache und der verwendeten Terminologie. In der Praxis ist dies aber nicht immer der Fall: Begrifflichkeiten oder Begriffe werden unterschiedlich aufgefasst und musikalische Aspekte nicht mit einem für alle Beteiligten eindeutigen Vokabular beschrieben. Die Folge sind Ungenauigkeiten bei der Umsetzung von Informationen, eine Bandbreite an individueller Interpretation pädagogischer oder musikalischer Hinweise, wenig effektive Proben und letztendlich kein optimales musikalisches Ergebnis.

Das Geführte Hören verwendet ein eindeutiges Vokabular, das eine genaue und effiziente Kommunikation bei der Probenarbeit ermöglicht. Hierdurch wird die verbale Kommunikation in der Probe minimiert und die Probenzeit effektiver genutzt.

2 Die Technik des Geführten Hörens

Beim Ensemble-Spiel entsteht aus dem Zusammenspiel abstrakter und technischer Bereiche musikalische Kunst. Das Geführte Hören definiert und beschreibt die technischen Bereiche als Puls, Klangfarbe, Bewegung und Balance. Ein weiterer Bereich – Musikalische Gestaltung – setzt sich aus konkreten und abstrakten Elementen zusammen. Alle Bereiche werden im Buch in je einem eigenen Kapitel ausgeführt. In der Schnittstelle der abstrakten und konkreten Elemente Musikalischer Gestaltung entsteht musikalische Kunst. Sie ist das Ziel allen Musizierens. Zur Veranschaulichung wird das Geführte Hören wie ein Atommodell dargestellt. Um den Kern der Musikalischen Gestaltung rotieren die technischen Bereiche und tragen zum Erleben musikalischer Kunst bei.



Abb. 1.1 Modell des Geführten Hörens

Auf der Grundlage einer Höranalyse des musikalischen Geschehens ist in der Probe zu entscheiden, welcher musikalische Bereich gerade Aufmerksamkeit verdient und dem Weiterkommen des Ensembles am meisten dient. Das beweglich anzuwendende Atommodell hilft bei dieser Entscheidung, indem es vor dem geistigen Auge rotiert, während die musikalische Balance entsteht. Der aktuell relevante Bereich tritt dann gedanklich in den Vordergrund und Probenschwerpunkte werden ausgewählt:

Puls (Kapitel 2)

- ▶ Gleichmäßiger Zeitverlauf
- ▶ Puls, Schlagverlauf und Unterteilung
- ▶ Rhythmus

Klangerzeugung (Kapitel 3)

- ▶ Körperhaltung
- ▶ Luftstrom
- ▶ Artikulation
- ▶ Vokalcharakter
- ▶ Charakteristika der Instrumente
- ▶ Tonqualität und Intonation
- ▶ Tongestalt
- ▶ Motorische Fertigkeiten
- ▶ Eigenheiten der Instrumente
- ▶ Umgang mit Problemen bei der Klangerzeugung

Balance (Kapitel 4)

- ▶ Lautstärke
- ▶ Klangfarbe
- ▶ Klangliche Symmetrie
- ▶ Klangenergie
- ▶ Das Balance-Modell
- ▶ Musikalische Balance
- ▶ Balance in Musikstücken

Musikalische Gestaltung (Kapitel 5)

- ▶ Artikulation
- ▶ Dynamik
- ▶ Phrasengestaltung

3 Höranalyse im Geführten Hören

Die Höranalyse eines live gespielten Ensemble-Klangs erfordert eine genaue Kenntnis der Vorgänge bei der Klangerzeugung und davon, wie Zusammenklänge entstehen. Grund dafür wird die Qualität des Ensemble-Klangs dadurch bestimmt, wie jeder einzelne Klang von jedem Instrument erzeugt wird. Darum ist der Ausgangspunkt der Höranalyse der kleinste Baustein des Ensemble-Klangs: ein einzelner Ton. Das Hören kann dabei auf Töne einzelner Instrumente, auf Zusammenklang von Gruppen gleicher Instrumente und auf den Klang des gesamten Ensembles gerichtet sein.

Im Geführten Hören werden hierzu sogenannte Höraufmerksamkeitsstufen und spezielle Höraufgaben verwendet. Sie fokussieren die Höraufmerksamkeit auf das jeweilige Detail der Höranalyse.

3a Die Höraufmerksamkeitsstufen

Die Höraufmerksamkeitsstufen machen den Vorgang des Hörens sichtbar und konkret. Dabei ist die jeweilige Hörperspektive zwischen Dirigentin oder Dirigent und Spielerinnen oder Spielern unterschiedlich, wie im Folgenden beschrieben wird.

Höraufmerksamkeitsstufe 1 – eine einzelne Person

Hörfokus:

- ▶ Jede Spielerin und jeder Spieler hört nur auf den Klang des eigenen Instruments.
- ▶ Die Dirigentin oder der Dirigent hört im Kontext des gesamten Ensembles nur auf den Klang des Instruments einer einzelnen Person.

Hörgegenstand:

- ▶ Jede Spielerin und jeder Spieler achtet beim eigenen Spiel auf die Ausführung der Bereiche des Geführten Hörens (Puls, Klangerzeugung, Balance und Musikalische Gestaltung).
- ▶ Die Dirigentin oder der Dirigent achtet darauf, wie einzelne Personen die Bereiche des Geführten Hörens ausführen.

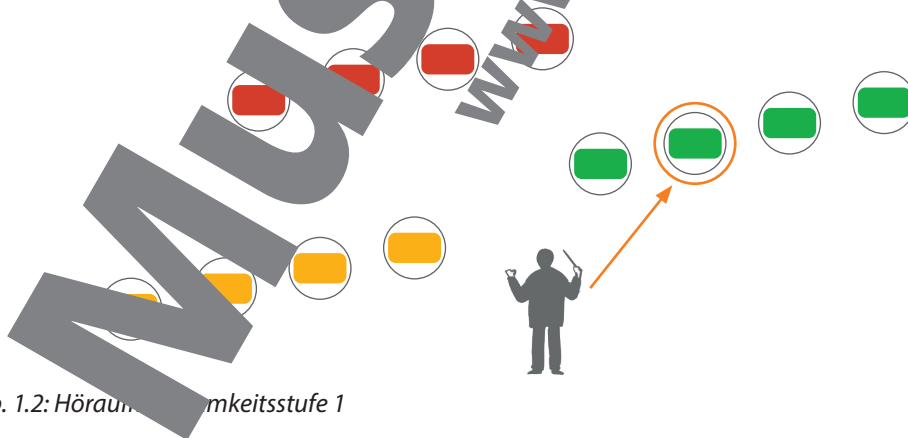


Abb. 1.2: Höraufmerksamkeitsstufe 1

Höraufmerksamkeitsstufe 2 – eine einzelne Person im Kontext ihrer Instrumentengruppe („verzahnte Trios“)

Hörfokus:

- ▶ Die Spielerinnen und Spieler hören auf ihren eigenen Klang und auf die Personen links und rechts neben sich. So werden „Trios“ mit gleichen Instrumenten gebildet (Personen, die am Rand einer Gruppe sitzen, bilden mit der Person neben sich ein Duo.) Durch die Zusammensetzung der Trios zwischen den Personen überschneidet, werden alle Personen einer Instrumentengruppe miteinander verzahnt. (Der Begriff „verzahnte Trios“ wird im Folgenden als Hinweis auf Höraufmerksamkeitsstufe 2 verwendet.)
- ▶ Die Dirigentin oder der Dirigent hört im Kontext des gesamten Ensembles den Klang der verzahnten Trios, die eine Instrumentengruppe bilden.

Hörgegenstand:

- ▶ Die Spielerinnen oder Spieler eines „Trios“ achten darauf, wie sie die Bereiche des Geführten Hörens (Puls, Klangerzeugung, Balance und Musikalische Gestaltung) praktisch ausführen und abgleichen.
- ▶ Die Dirigentin oder der Dirigent achtet darauf, wie die Gruppen gleicher Instrumente die Bereiche des Geführten Hörens ausführen und abgleichen.

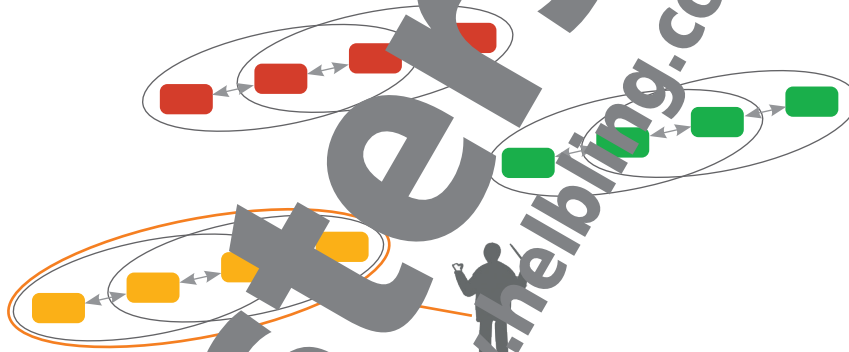


Abb. 1.3: Höraufmerksamkeitsstufe 2

Höraufmerksamkeitsstufe 3 – die Instrumentengruppe im Kontext des ganzen Ensembles

Hörfokus:

- ▶ Die Spielerinnen und Spieler erweitern den Hörfokus von Höraufmerksamkeitsstufe 2 und hören zusätzlich auf die Instrumentengruppen des Ensembles.
- ▶ Die Dirigentin oder der Dirigent hört im Kontext des gesamten Ensembles darauf, wie die Instrumentengruppen im Verhältnis zueinander klingen.

Hörgegenstand:

- ▶ Die Spielerinnen und Spieler achten darauf, wie ihre verzahnten Trios die Bereiche des Geführten Hörens (Puls, Klangerzeugung, Balance und Musikalische Gestaltung) im Vergleich zu anderen Instrumentengruppen ausführen.
- ▶ Die Dirigentin oder der Dirigent achtet darauf, wie die Instrumentengruppen im Verhältnis zueinander klingen und wie das Ensemble die Bereiche des Geführten Hörens ausführt.

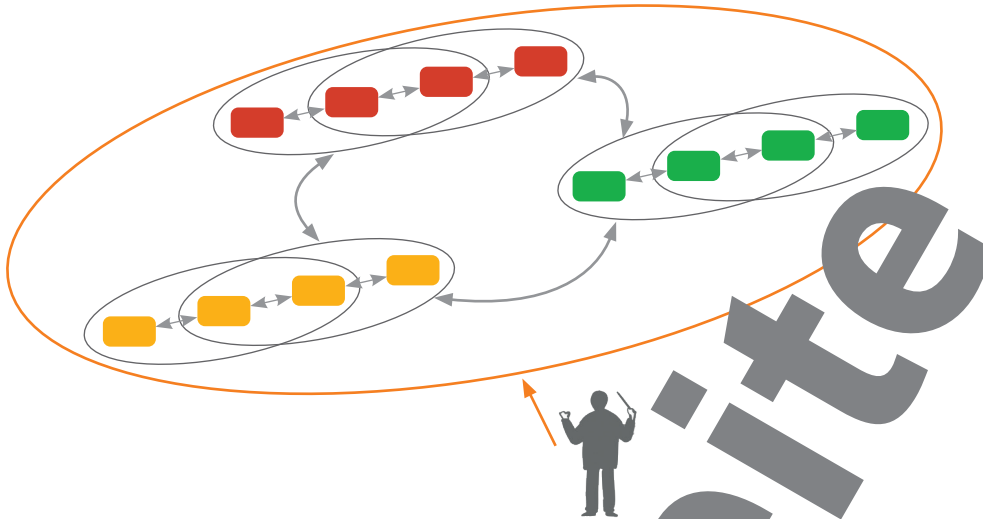


Abb. 1.4: Höraufmerksamkeitsstufe 3

3b Geführtes Hören in der Probe

Für die Probenarbeit benötigen alle Beteiligten eine Hörvorstellung, bevor der erste Ton gespielt wird. Diese Hörvorstellung beruht auf der Kenntnis von Instrumental- und Ensemble-Pädagogik, Aufführungspraxis, musikalischem Wissen und Literaturstudium. Die Beschäftigung und Probenarbeit mit dem Geführten Hören schärft diese Hörvorstellung und bringt sie mit Hilfe der Höraufmerksamkeitsstufen zwischen allen Ensemble-Mitgliedern in Übereinstimmung.

Die detaillierten Informationen zu den Bereichen des Geführten Hörens (Kapitel 2 bis 5) helfen, die Komplexität des Klanggeschehens zu reduzieren und ermöglichen einen strukturierten Vergleich mit der eigenen Hörvorstellung. Dies ermöglicht es allen Beteiligten auf Höraufmerksamkeitsstufe 1, welche individuellen Fähigkeiten im Hintergrund der Bereiche des Geführten Hörens zu verbessern sind (Puls, Klangerzeugung, Balance und musikalische Gestaltung). Entsprechende Themen können mit Hilfe der Teilbereiche der Kapitel bearbeitet werden. Dieselbe Vorgehensweise wird angewendet, wenn es um das Zusammenenspiel gleicher Instrumente (Höraufmerksamkeitsstufe 2) und von verschiedenen Instrumentengruppen (Höraufmerksamkeitsstufe 3) geht.

Diese Vorgehensweise führt zu einer gezielten Analyse des Klanggeschehens und erleichtert der Dirigentin oder dem Dirigenten Entscheidungen zum Probenprozess zu treffen, indem der Fokus der Aufmerksamkeit auf bestimmte Themen gelenkt wird. Bereiche, die als Probenschwerpunkte festgelegt wurden, können mit Hilfe der Informationen in den Kapiteln nachvollziehbar bearbeitet werden.

4 Einführung und Anwendung des Geführten Hörens

Die Einführung und Anwendung des Geführten Hörens erfolgt in drei Schritten:

1. Aufbau von detailliertem Wissen über die Bereiche des Ensemble-Klangs (Puls, Klangerzeugung, Balance und Musikalische Gestaltung), die in den Kapiteln 2–5 ausführlich erläutert sind.
2. Vermittlung und Einübung der Aspekte aus jedem Bereich mit Hilfe des Ensemble-Trainings am Ende jedes Kapitels. Gleichzeitig schulen hierbei alle Beteiligten ihre Fähigkeiten der Höranalyse.

- 3 Übertragung der erworbenen Ensemble-Fähigkeiten auf die Ensemble-Literatur. Hierbei können verschiedene Probenprozesse und -methoden, die in Kapitel 6 vorgestellt sind, eingesetzt werden.

4a Ensemble-Training

Da die Fähigkeit zur Analyse des Ensemble-Klangs nicht von vornherein automatisch vorhanden ist, sollte sie in den Proben ständig weiterentwickelt, wiederholt und geübt werden. Dasselbe gilt für alle spieltechnischen und musikalischen Fähigkeiten, die für ein bestimmtes künstlerisches Ergebnis erforderlich sind. Das Geführte Hören ermöglicht hierzu eine einheitliche Herangehensweise. Dabei ist das Ensemble-Training ein pädagogisches Element, das bei jeder Probe vorkommen sollte (meist zu Beginn). Mit ihm werden individuelle, spieltechnische und auf das Ensemble-Spiel bezogene Fähigkeiten trainiert und so die Bestandteile des geführten Hörens verinnerlicht.

Die Übungen zum Ensemble-Training am Ende jedes Kapitels sind flexibel einsetzbar und sollten vor dem Hintergrund des spieltechnischen Entwicklungsstandes der aktuell gespielten Literatur an die Lernbedürfnisse der Gruppe angepasst werden. Dabei ist zu beachten, dass es nur dann möglich ist, Klänge innerhalb von Instrumentengruppen (Höraufmerksamkeitsstufe 2) oder zwischen Instrumentengruppen (Höraufmerksamkeitsstufe 3) abzuheben, wenn die Grundlagen der individuellen instrumentalen Fertigkeiten auf dem jeweiligen Leistungsstand von allen Beteiligten beherrscht werden (siehe Kapitel 3). Deshalb ist es wichtig, im Ensemble-Trainingsteil einer Probe zunächst darauf zu achten, dass diese Grundlagen in entsprechenden Übungen für jedes einzelne Instrument sorgfältig eingeführt und gut verstanden sind (Höraufmerksamkeitsstufe 1).

Grundsätzlich sollten die Übungen so angeordnet werden, dass mit der Zeit alle Bereiche des Geführten Hörens einbezogen sind.

Übersicht der Übungen zum Ensemble-Training

1 Bereich Puls (Kapitel 2)

- ▶ Den Klangraum verstehen
- ▶ Unterteilungen sprechen
- ▶ Unterteilungen sprechen mit Körperbewegungen
- ▶ Rhythmen sprechen

Bereich Klangerzeugung (Kapitel 3)

- ▶ Atemübungen, Luftstrom in den Klangraum in Einklang bringen
- ▶ Lange Töne üben
- ▶ Übung zur Entdeckung der Tongestalt
- ▶ Intervall-Übung mit ab- und aufsteigenden Intervallen
- ▶ Tonarten üben
- ▶ Chordübungen für Schlaginstrumente (gespielt mit Stöcken oder Schlägeln)
- ▶ Übungen für Kastrommel, Orchesterbecken, Triangel und Tamburin

Bereich Balance (Kapitel 4)

- ▶ Wandernder Ton
- ▶ Symmetrie in einem vierstimmigen Choral
- ▶ Veränderung der Ensemble-Klangfarbe in einem vierstimmigen Choral

Bereich Musikalische Gestaltung (Kapitel 5)

- ▶ Artikulationsübung
- ▶ Übung zu Musikalischem Fluss
- ▶ Übung zu Tönen mit Auftaktcharakter
- ▶ Akkordfolgen
- ▶ Choräle

Auch wenn die Übungen individuell ausgewählt und angepasst werden können, sollte eine Auswahl an Übungen über längere Zeit beibehalten und stetig wiederholt werden, um mit der Zeit ein hohes Maß an Perfektion bei der Umsetzung der Bereiche des Geführten Hörens zu erreichen. Die dafür aufgewendete Zeit hängt von der Gesamtprobenzeit ab. Am Anfang der Vorbereitungsphase auf ein Konzert kann bis zu 25 % der Probenzeit für das Ensemble-Training eingeplant werden. Dieser Anteil verringert sich auf bis zu 5–10 %, je näher der Konzerttermin rückt.

Hinweis zum Schlagzeug: Kapitel 3 beinhaltet ein Schlagzeug-spezifisches Ensemble-Training, das parallel zum Ensemble-Training der Blasinstrumente flexibel eingesetzt werden kann. Es deckt die Hauptbereiche des Schlagzeug-Instrumentariums ab (siehe Kapitel 3, S. 84).

4b Der Probenprozess

Kapitel 6 („Das Geführte Hören – Probenprozess“) stellt verschiedene Methoden für die Probenarbeit an jeder Art von Literatur oder Repertoire vor. Die vorgehensweisen der Probenmethoden sind dabei an die der Ensemble-Trainings-Übungen angelehnt, so dass inhaltliche Bezüge deutlich werden. Dabei ermöglichen standardisierte Strukturen, dass die Probenmethoden auch beim individuellen Üben zu Hause angewendet werden können.

Die Probenansätze mit dem Geführten Hören sind in verschiedene Leistungsniveaus ausgearbeitet:

- ▶ Für Instrumental-Anfänger wird ein kleinschrittiger probenmethodischer Ablauf vorgestellt, der an die individuellen Lernbedürfnisse der Teilnehmer für Zielgruppe angepasst werden kann.
- ▶ Die Probenmethoden für fortgeschrittene Gruppen können je nach Probensituation ausgewählt und eingesetzt werden. Die vorgehensweisen können bei Bedarf für jede Gruppe angepasst werden.
- ▶ Für weit fortgeschrittene Ensembles mit professionellem Anspruch wird beschrieben, wie die Beschäftigung mit dem Geführten Hören in einem kooperativ angelegten Probenprozess zu einer Stärkung der musikalischen Selbstständigkeit der Ensemble-Mitglieder führen kann.

4c Materialien im Buch

Jedes Kapitel ist mit einem oder mehreren allgemeinen Beschreibungen zum jeweiligen Bereich des Geführten Hörens versehen. Neben zur Höranalyse in der Probe und in ein Ensemble-Training mit Übungen zu den verschiedenen Materialien. Zu vielen Übungen oder Teilaspekten eines Bereichs stehen Kopiervorlagen zur Verfügung, die über den Code vorne im Buch (→ S. 2) abgerufen werden können. Sie sind vielfältig einsetzbar, etwa zur Veranschaulichung in der Probe oder zum Ausdrucken für alle Spielerinnen und Spieler.

Teil II Das Geführte Hören – Puls

Für das Geführte Hören ist der Bereich Puls grundlegend. Er bildet die Basis für alle nachfolgenden Bereiche, da ein Ensemble-Klang nur dann rein sein kann, wenn alle hörbaren Ereignisse präzise am Puls ausgerichtet sind und mit exakt im vorgesehenen Moment erfolgen. Für alle Beteiligten ist es daher wichtig, die folgenden Elemente dieses Bereichs zu verstehen und durch analytisches Hören zu erkennen. Dies ermöglicht eine objektive Beurteilung und gezielte Verbesserung des Ensemble-Klangs.

Die Elemente des Bereichs Puls sind:

1. Gleichmäßiger Zeitverlauf
2. Unterscheidung von Puls, Schlagverlauf und Unterteilungen
 - ▣ Das Prinzip von Unterteilungen
 - ▣ Verinnerlichen des unterteilten Schlagverlaufs
3. Rhythmus
 - ▣ Die festgelegte Abfolge von Klang und Stille
 - ▣ Rhythmen lesen

1 Gleichmäßiger Zeitverlauf

Das Wichtigste auf einen Blick

- Musizieren findet innerhalb der stetig dahinfließenden Zeit in einem abgegrenzten Zeitabschnitt statt. Dieser wird als Klangraum bezeichnet.
- Musikalisches Spiel erfordert eine konkrete Vorstellung vom Gleichmäßigen Zeitverlauf.
- Musik hat einen definierten Anfangs- und Endpunkt. Dazwischen geschieht alles gleichmäßig im oder proportional zum Zeitverlauf.
- Alle Komponenten des individuellen Spiels und des Zusammenspiels müssen im Einklang mit dem Gleichmäßigen Zeitverlauf ausgeführt.

Zeit im Allgemeinen verläuft gleichmäßig und stetig. Sobald wir markieren, strukturieren musikalische Elemente die dahinfließende Zeit. Diese Elemente und der Zeitverlauf müssen miteinander in Einklang stehen, damit Musik als harmonisch und stimmig empfunden wird.

Im Gleichmäßigen Zeitverlauf findet Musik in einem abgegrenzten Zeitabschnitt statt, der als Klangraum bezeichnet wird. Hierbei kann es sich z. B. um ein komplettes Musikstück, eine Tonfolge oder auch nur um einen einzelnen Klang handeln. Im Klangraum hat der Klang und jeder Abschnitt von Stille definierte Anfangs- und Endpunkte. Diese für alle weiteren Komponenten des individuellen Spiels und auch des Zusammenspiels müssen stets mit dem Gleichmäßigen Zeitverlauf in Einklang stehen und auf ihn bezogen sein. Wenn es nicht gelingt, zeitbezogene Unstimmigkeiten und Brüche mit dem Zeitverlauf zu vermeiden, werden Musikalität und das Entstehen musikalischer Kunst ermöglicht.

Im Geführten Hören werden sowohl der Klangraum als auch die Abschnitte von Klang und Stille gedanklich als Rechtecke festgehalten (siehe folgende Abbildung). Unabhängig von ihrer Länge beschreiben diese Rechtecke immer einen eindeutigen Anfangspunkt (Klanganfang), gefolgt von einem einheitlichen Verlauf (Klangkörper) bis hin zu einem eindeutigen Endpunkt (Klangende). Entsprechendes gilt für Abschnitte von Stille. Diese Vorstellung ermöglicht, Klänge kontrolliert in den Gleichmäßigen Zeitverlauf einzuführen und diesen Vorgang auch systematisch zu überprüfen.

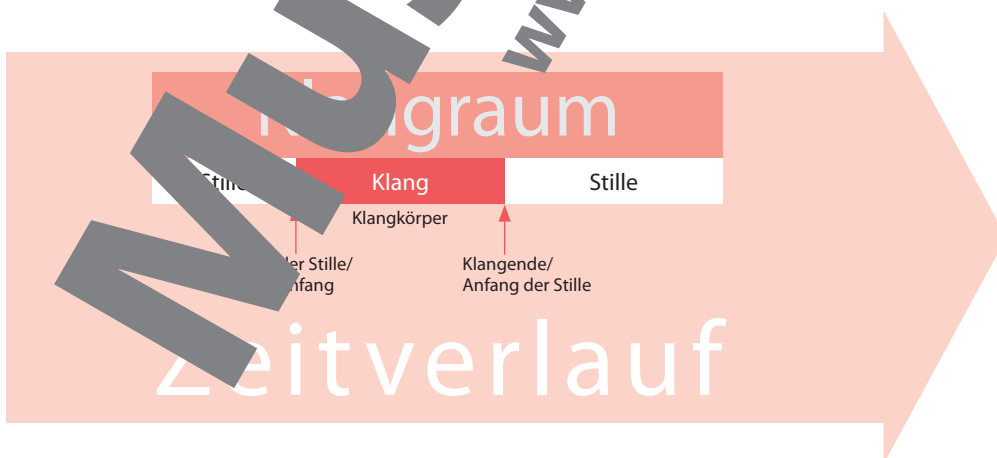


Abb. 2.1: Der Klangraum im Gleichmäßigen Zeitverlauf

2 Unterscheidung von Puls, Schlagverlauf und Unterteilung

Das Wichtigste auf einen Blick

- Der Raum zwischen Anfangs- und Endpunkten von Klang oder Stille wird strukturiert durch Pulse, Schlagverläufe und Unterteilungen.
- Pulse teilen den Zeitverlauf in gleichmäßige Abschnitte ein.
- Ein Schlagverlauf ist der Klangraum zwischen zwei Pulsen.
- Unterteilungen gliedern die Schlagverläufe in kleinere, gleichmäßige Abschnitte.
- Alle musikalischen Ereignisse erfolgen im Einklang mit dem gleichmäßigen Zeitverlauf und bezogen auf gleichmäßige Unterteilungen. Das gilt nicht für aleatorische (aus Zufallsereignissen bestehende) Musik.

Pulse, Schlagverläufe und Unterteilungen definieren das System für die Anordnung von Klang und Stille im Gleichmäßigen Zeitverlauf. Dieses Ordnungssystem ist die Grundlage für jede musikalische Interaktion beim Ensemble-Spiel. Je präziser hörbare Ereignisse in dieses Ordnungssystem eingefügt werden, desto größer ist die klangliche Transparenz eines Ensembles.

Pulse teilen den Zeitverlauf in gleiche Abschnitte ein. Der Klangraum innerhalb dieser Abschnitte wird Schlagverlauf genannt. Ein Schlag ist also die Auslösung eines auslösenden Pulses (vergleichbar mit dem Schlagpunkt beim Dirigieren) und des sich anschließenden Schlagverlaufs (vergleichbar mit der Schlagbewegung beim Dirigieren).



Abb. 2.2: Strukturierung des Klangraums durch Pulse und Schlagverläufe

2a Das Prinzip von Unterteilungen

Das Wichtigste auf einen Blick

- Gleiche Unterteilungen nehmen gleich große Abschnitte des Klangraums ein und sind in der Verteilung gleich betont und gleich laut.
- Über einander liegende gleichen Unterteilungen schaffen eine Vorstellung vom Gleichmäßigen Zeitverlauf.

Die Gliederung der Schlagverläufe zwischen Pulsen erfolgt durch Unterteilungen. Diese nehmen stets gleich lange Abschnitte des Klangraums ein und schaffen so eine Vorstellung vom Gleichmäßigen Zeitverlauf. In dieses einheitliche, gedankliche Raster sind alle Klänge und alle Abschnitte von Stille eingefügt. Wenn die Vorstellung von diesem Raster immer und präzise vorhanden ist, schafft sie für alle Beteiligten eine gedankliche Grundlage für das Zusammenspiel und einen transparenten Klang.

Die folgenden Abbildungen zeigen, wie sich die Unterteilungen durch Teilung der Schlagverläufe in gleiche Abschnitte ergeben. Dabei sind Silben (z. B. aus der Rhythmussprache von Edwin E. Gordon) eine Möglichkeit, die Unterteilungen auszusprechen.

Schlagverlauf		Schlagverlauf		Schlagverlauf		Schlagverlauf		Schlagverlauf			
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
du	de	du	de	du	de	du	de	du	de		
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
du	ta	de	ta	du	ta	de	ta	du	ta	de	ta

Abb. 2.3: Teilung jedes Schlagverlaufs in zwei oder vier Unterteilungen

Schlagverlauf			Schlagverlauf			Schlagverlauf			Schlagverlauf			Schlagverlauf					
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3			
du	da	di	du	da	di	du	da	di	du	da	di	du	da	di			
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
du	ta	da	ta	di	ta	du	ta	da	ta	di	ta	du	ta	da	ta	di	ta

Abb. 2.4: Teilung jedes Schlagverlaufs in drei oder sechs Unterteilungen

Unterteilungen hörbar machen mit Rhythmus- und Silben

Unterteilungen können durch Sprechen hörbar gemacht werden. Eine Möglichkeit hierzu ist das „Mitzählen“. Jedoch sind Zahlen je nach Sprache nicht das beste Mittel, um sich Unterteilungen vorzustellen, da deren Silben möglicherweise unterschiedlich lang klingen. Dies macht es schwierig, beim Sprechen Gleichmäßigkeit zu erreichen, welche aber für eine richtige Vorstellung notwendig ist. Im Deutschen werden die „eins“ und „zwei“ z. B. ungleich lang und verschieden betont ausgesprochen. Außerdem verursacht das „s“ am Ende von „eins“ und das „zw“ am Anfang von „zwei“ einen undefinierten Übergang zwischen den beiden Worten. Bei normaler Aussprache ist dadurch nicht zu hören, wann mit „zwei“ genau beginnt. Diese sprachlichen Eigenheiten verursachen, dass die Silben verschiedene lange Klangräume einnehmen. Es empfiehlt sich daher, Rhythmus- und Silben – z. B. von Edwin E. Gordon („du ta de ta“) – zu verwenden. Wenn Silben der gleichen Unterteilungslänge gleich lang, gleich betont und gleich laut ausgesprochen werden, nehmen sie auch stets denselben Klangraum ein.

Ensemble-Übungen

- Den Klangraum verstehen (siehe Übung 5.1 in diesem Kapitel → S. 24)

2b Verinnerlichen des unterteilten Schlagverlaufs

Das Wichtigste auf einen Blick

- Schlagverläufe und Unterteilungen können mit Hilfe der Stimme oder mit Körperbewegungen verinnerlicht werden.
- Bei der Verwendung der Stimme wird jede Unterteilung mit derselben Betonung und Lautstärke gesprochen.
- Beim Einsatz von Körperbewegungen wird jede Bewegung mit derselben Geschwindigkeit, Größe und Intensität ausgeführt.

Der erste Schritt beim Musizieren oder Musiklernen ist das Verinnerlichen eines unterteilten Schlagverlaufs. Dies geschieht zunächst durch das Sprechen von Silben, später können Körperbewegungen hinzugenommen werden. Wenn man Rhythmusübungen spricht, sind folgende Punkte zu beachten und per Gehör zu analysieren:

- ▶ Beginnt jede Silbe an der genau richtigen Stelle im Zeitverlauf?
- ▶ Füllt jede Silbe akustisch den gesamten Klangraum aus, der für die Unterteilung vorgesehen ist?
- ▶ Fällt das Ende jeder Silbe genau mit dem Ende der Unterteilung zusammen?

Im Folgenden einige Beispiele für richtiges und falsches Sprechen von Unterteilungen:



Abb. 2.5: Richtiges und falsches Sprechen von Unterteilungen

Ensembleübungen

- Unterteilungen sprechen (siehe Übung 5.2 in diesem Kapitel → S. 25)
- Unterteilungen sprechen mit Körperbewegungen (siehe Übung 5.3 in diesem Kapitel)

5.3 Unterteilungen sprechen mit Körperbewegungen

Ziele der Übung

- ▶ Körperbewegungen auf den Klangraum beziehen.
- ▶ Verstehen, wie Unterteilungen und Schlagverläufe den Klangraum gliedern.
- ▶ Verstehen, wie Klanganfänge und gleichmäßige Unterteilungen zusammenhängen.

Dauer der Übung

- ▶ 5 Minuten während der Ensemble-Trainingsphase einer Probe
- ▶ 5 Minuten, wenn ein Problem mit der Gleichmäßigkeit des Zeitverlaufs auftritt.

Benötigtes Vorwissen

Unterteilungen im Gleichmäßigen Zeitverlauf sprechen (siehe Übung 5.2 S. 25).

Benötigtes Material

Metronom (MM ca. 60–80)

Vorgehensweise

Die Übung sollte schrittweise eingeführt werden. Man beginnt mit dem Sprechen von Unterteilungen mit Silben und fügt dann Fersenbewegungen auf den Puls hinzu. In einem weiteren Schritt wird auf zuvor angesagte Unterteilungen geklatscht (Klatsch-Patterns). Einzelne Zeilen können je nach Bedarf wiederholt werden. Die Übung eines Metronoms kann die Übung auch zu einer Aufnahme von Puls-basierter Musik ausgearbeitet werden.

- ▶ Fersen: Zehen bleiben am Boden – Ferse abwärts gehend mit dem Puls des Vorbereitungsschlags wenige Zentimeter anheben und dem Puls des Hauptschlags die jeweilige Ferse zu Boden fallen lassen.
- ▶ Klatschen: Die linke Hand wird in einer festen Position gehalten (Linkshänder: rechte Hand) – Die Finger der rechten Hand liegen in der Handfläche der linken Hand. Mit dem Puls des Vorbereitungsschlags hebt man die rechte Hand wenige Zentimeter ab – Mit dem Puls des Schlags führen die Finger der rechten Hand die Handfläche der linken Hand ohne zurückzufallen. Die Bewegung der rechten Hand (auf und ab) sollte gleichförmig und gleichmäßig sein.

Level 1 (Anfänger) – Sitzen oder Stehen								
Unterteilungen sprechen. Jede Silbe klingt gleichmäßig und gleichlaut.	du	de	du	de	du	de	du	de
Eine Ferse abwechselnd heben lassen. Füße abwechselnd heben lassen.	L		R		L		R	
Klatsch-Patterns hinzufügen.								
Auf „du“ klatschen.	X		X		X		X	
Auf „du“ und „de“ klatschen.	X	X	X	X	X	X	X	X
Auf „de“ klatschen.		X		X		X		X

Level 2 (Fortgeschrittene) im Sitzen oder Stehen

Unterteilungen (Silben) sprechen. Jede Silbe klingt gleich lang, gleich betont und gleich laut.	du	ta	de	ta	du	ta	de	ta	du	ta	de	ta	du	ta	de	ta
Eine Ferse heben und fallenlassen. Füße abwechseln.	L				R				L				R			

Klatsch-Pattern hinzufügen.

Auf „du“ klatschen.	X				X				X				X			
Auf „de“ klatschen.			X				X				X				X	
Auf das erste „ta“ klatschen.		X				X							X			
Auf das zweite „ta“ klatschen.				X			X					X				X
Auf „du“ und „de“ klatschen.	X		X		X		X		X		X		X		X	
Auf „ta“ und „ta“ klatschen.		X		X		X		X		X		X		X		X
Auf „du“, „ta“ und „de“ klatschen.	X	X	X					X	X	X			X	X	X	
Auf „ta“, „de“ und „ta“ klatschen.		X	X	X		X	X	X		X	X	X		X	X	X
Auf „du“ und „ta“ klatschen.	X	X						X	X				X	X		
Auf „de“ und „ta“ klatschen.			X	X		X				X	X				X	X
Auf „ta“ und „de“ klatschen.		X				X	X			X	X			X	X	

Hinweis: Eine synchrone Ausführung der Bewegungen bei dieser Übung unterstützt die Einheitlichkeit, wie sie auch später beim Zusammenspiel erforderlich ist.

Höranalyse und Beurteilung

- ▶ Erfolgt das Einatmen gemeinsam mit Pul und Schlagverläufen?
- ▶ Hat der Klang jeder Silbe in der Taktstellung die gleiche Gestalt (Rechteck)?
- ▶ Werden die Silben mit derselben Betonung und Lautstärke gesprochen?
- ▶ Schließt sich jede Silbe nahtlos an die nächste an, so dass keine Klangunterbrechung zwischen den Silben hörbar ist?
- ▶ Finden die Körperbewegungen genau richtigen Stelle im Zeitverlauf statt?
- ▶ Wird jede Körperbewegung mit derselben Geschwindigkeit, Größe und Intensität ausgeführt?
- ▶ Klingt jedes Klatschen an genau richtigen Stelle im Zeitverlauf?

Transfer zum Musizieren in Stücken

Diese Übung steht inhaltlich an der Schnittstelle zwischen Unterteilungen und Rhythmus, indem beim Klatschen der Beginn verschiedener Unterteilungen markiert wird. Sie bereitet darauf vor, dass Werte durch Stimmen in Übereinstimmung mit den Unterteilungen auszuführen.

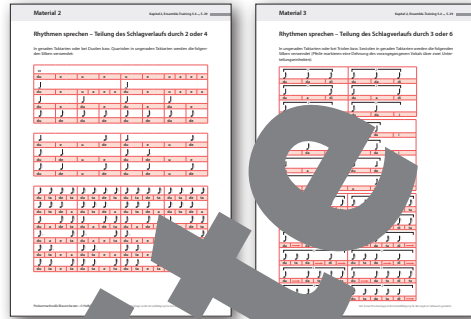
Variation der Übung

- ▶ Während die Unterteilungen fortlaufend gesprochen werden, können einzelne Klatsch-Patterns einzeln oder in Kombination mehrmals wiederholt, mehrere Klatsch-Patterns aneinandergesetzt oder verschiedene Klatsch-Patterns von verschiedenen Gruppen gleichzeitig geklatscht werden.

5.4 Rhythmen sprechen

Ziele der Übung

- ▶ Eine Rhythmussprache lernen.
- ▶ Das Lernen, Lesen und Spielen von Rhythmen ermöglichen.
- ▶ Rhythmen einführen und sie auf die Unterteilungen und den Gleichmäßigen Zeitverlauf beziehen.



Mat. 2

Mat. 3

Dauer der Übung

- ▶ 5–10 Minuten während der Ensemble-Trainingsphase einer Probe
- ▶ 2–5 Minuten bei rhythmischen Unstimmigkeiten in einer

Benötigtes Vorwissen

- ▶ Den Klangraum verstehen (siehe Übung 5.1 → S. 24)
- ▶ Unterteilungen sprechen (siehe Übung 5.2 → S. 25)

Benötigtes Material

- ▶ Metronom im passenden Tempo und mit den entsprechenden Unterteilungen für den jeweiligen musikalischen Kontext
- ▶ Material 2 und 3 oder notierte Rhythmen (z. B. gezeichnete Rhythmusreihen, der Rhythmus eines Abschnitts in einem Stück, Tafelgeschriebener Rhythmus usw.)

Vorgehensweise

Studieren Sie mit dem ganzen Ensemble die gesamte Rhythmussprache ein, die bei längeren Notenwerten die Unterteilungen macht. Wo ein Ton beim Spielen mit der Zunge begonnen wird, verwendet die Rhythmussprache „da“ oder „et“. Unterteilungen während des Aushaltens eines Tons werden mit „malen“ verbalisiert, die beim Sprechen dicht verbunden sind. Bei langen Tönen (ganze Note und halbe Note) werden am Tonende Sechzehntel-Unterteilungen gesprochen bzw. gedacht. Dies ist ein Tonende an der exakt richtigen Stelle. Zudem hilft diese Vorstellung beim Spielen dabei, den Luftstrom bis ans Tonende konstant aufrecht zu erhalten und im Moment bereits vor dem Tonende schwächer werden zu lassen.

Höranalyse und Beobachtung

- ▶ Erfolgt das Sprechen gut mit und zusammen mit Puls und Schlagverläufen?
- ▶ Werden die Töne genau an der vorgesehenen Stelle im Zeitverlauf gesprochen?
- ▶ Werden die Rhythmen deutlich gesprochen, mit gleichbleibender Lautstärke und Betonung und mit einer gleichmäßigen Stimme ohne Sprachmelodie?

Transfer – Musizieren von Stücken

Die Rhythmussprache kann sowohl verbal als auch auf der Vorstellungsebene verwendet werden, wenn ein Musikstück einstudiert oder aufgeführt wird.

Variation der Übung

- ▶ Rhythmen sprechen und gleichzeitig die Tonanfänge klatschen.
- ▶ Unterteilungen mit einer Hand auf ein Schlüsselbein klopfen und dazu sprechen.

Die folgenden Abbildungen zeigen die gängigsten Rhythmen. Beim Sprechen ist darauf zu achten, dass alle Silben gleich lang, gleich betont und gleich laut gesprochen werden. Eine Ausführung mit gleichförmiger und unbetonter Stimme ohne Sprachmelodie unterstützt eine genaue Ausführung.

Teilung des Schlagverlaufs durch 2 oder 4

In geraden Taktarten oder bei Duolen bzw. Quartolen in ungeraden Taktarten werden die folgenden Silben verwendet:

The image displays several musical notation examples for rhythmic patterns. Each example consists of a staff with notes and a corresponding row of syllables. The syllables are: 'du', 'e', 'u', 'a', 'de', 'ta'. The patterns include:

- A single note with the syllable 'du'.
- A sequence of notes with syllables 'e', 'u', 'e', 'u'.
- A sequence of notes with syllables 'u', 'a', 'e', 'a'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'u', 'a', 'e', 'a'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'e', 'du', 'e', 'du', 'du', 'e'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'de', 'du', 'de', 'de', 'du', 'de'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'e', 'u', 'de', 'e', 'u', 'de'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'de', 'u', 'de', 'u', 'e'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'de', 'u', 'de', 'du', 'de', 'u', 'de'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'ta', 'de', 'ta', 'du', 'ta', 'de', 'ta', 'du', 'ta', 'de', 'ta', 'du', 'ta', 'de', 'ta'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'ta', 'de', 'a', 'du', 'ta', 'de', 'a', 'du', 'ta', 'de', 'a'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'a', 'de', 'ta', 'du', 'a', 'de', 'ta', 'du', 'a', 'de', 'ta'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'a', 'e', 'ta', 'du', 'a', 'e', 'ta', 'du', 'a', 'e', 'ta'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'a', 'du', 'ta', 'e', 'a', 'du', 'ta', 'e', 'a', 'du', 'ta', 'e', 'a'.
- A sequence of notes with syllables 'du', 'ta', 'e', 'ta', 'du', 'ta', 'e', 'ta', 'du', 'ta', 'e', 'ta', 'du', 'ta', 'e', 'ta'.

Abb. 2.10: Material 2

Teil III Das Geführte Hören – Klangerzeugung

Klang ist ein grundlegender und entscheidend wichtiger musikalischer Bestandteil des individuellen und gemeinsamen Musizierens. Unabhängig vom Instrumente oder der Entwicklungsstufe der Spielerinnen und Spieler ist der Klang das Medium, mit dem ein musikalischer Gedanke kommuniziert wird. Die Qualität dieser Kommunikation hängt dabei unmittelbar von der Tonqualität und deren Kombination ab. Alle Beteiligten eines Ensembles brauchen deshalb eine praktikable Vorgehensweise, mit der sie den Ensemble-Klang effizient aufschlüsseln können, um alle Aspekte der Klangerzeugung zu identifizieren, zu korrigieren und wieder in Zusammenhang zu setzen.

Um einen transparenten Ensemble-Klang zu erzeugen, ist es, all folgenden Elemente des Bereichs Klangerzeugung richtig auszuwählen und zu beherrschen. Durch analytisches Hören können sie erkannt, beurteilt und der Ensemble-Klang damit gezielt verbessert werden.

Die Elemente des Bereichs Klangerzeugung sind:

1. Körperhaltung
2. Luftstrom
3. Ansatz
4. Vokalklänge
5. Charakteristische Tonqualität
 - Sonorität
 - Intonation
6. Tongestalt
 - Tonanfang
 - Tonkörper
 - Tonerlöschung
7. Motorische Fertigkeiten beim Instrumentalspiel
8. Eigenschaften der Instrumente
9. Unterschiedliche Verfahren der Klangerzeugung

Hinweis: Die Elemente sind hier in der Reihenfolge aufgeführt, wie sie beim Erlernen und Spielen eines Blasinstruments vorkommen. Dabei basiert jedes Element auf dem jeweilig vorherigen und eine Verbesserung des einen Elements wirkt sich positiv auf die nachfolgenden Elemente aus. Soll ein Ensemble-Klang also verbessert werden, wird empfohlen, nach der hier angegebenen Reihenfolge vorzugehen.

1 Körperhaltung

Das Wichtigste auf einen Blick

- Die richtige Körperhaltung beim Spielen eines Instruments hat Auswirkungen auf alle anderen Bereiche der Klangerzeugung.
- Die Position von Stuhl und Notenständer beeinflusst die Haltung und damit den Klang.

Die richtige Körperhaltung ist ein wesentliches Element des Instrumenten-Spiels, das sich direkt auf das hörbare Ergebnis auswirkt. Eine korrekte Haltung ermöglicht, dass alle Hohlräume im Körper entspannt mit Luft gefüllt werden können. Außerdem kann so ein maximales Schwingen der Lippen oder des Blatts/Doppelrohrblatts gewährleistet werden.

Folgende Aspekte sind bei der Körperhaltung zu beachten:

- ▶ Der Oberkörper ist aufrecht, aber nicht angespannt.
- ▶ Die Schultern sind natürlich abwärtsgerichtet und entspannt.
- ▶ Der Hals ist entspannt, natürlich und gerade über dem Körper.
- ▶ Die Füße stehen flach auf dem Boden.
- ▶ Die Knie sind senkrecht über den Fersen.
- ▶ Die Spielerinnen und Spieler können unmittelbar vor und oberhalb zusätzliche Bewegungen aufstehen.
- ▶ Während das Instrument gehalten wird, berührt die Innenseite der Arme die Rippen nicht.

Damit eine entsprechende Körperhaltung angenommen werden kann, sind Stuhl und Notenständer so positioniert, dass Körper und Kopf insgesamt in einer natürlichen Position bleiben.

Tipps zur Vermeidung von falscher Körperhaltung:

- ▶ Den Notenständer nicht zu dicht am Stuhl platzieren, damit der Haltewinkel des Instruments stimmt (Instrument nicht zu dicht am Körper halten).
- ▶ Den Notenständer nicht zu hoch einstellen, damit der Kopf in einer natürlichen Position gehalten werden kann.
- ▶ Speziell bei Querflöten darauf achten, dass rechts vom Stuhl genügend Platz zum ungestörten Halten der Flöte ist. Falls der rechte Ellenbogen an die Stuhllehne stößt (z. B. bei jungen Spielerinnen und Spielern) kann der Stuhl ein wenig nach rechts gedreht werden. Die Sitzposition befindet sich dann auf der linken vorderen Ecke des Stuhls.

2 Luftstrom

Das Wichtigste auf einen Blick

- Der Luftstrom ist stets konstant, gleichmäßig und weich.
- Der Körper bleibt beim Ein- und Ausatmen ruhig und natürlich.
- Während des Einatmens bleibt die Zunge in ihrer natürlichen Ruheposition (sie folgt nicht dem Luftstrom).

Der Luftstrom ist neben dem Ansatz ein grundlegendes Klangelement jedes Blasinstruments, aber auch des Ensemble-Klangs. Beim Ein- und Ausatmen bleibt der Körper ruhig und natürlich. Der Brustkorb und die Schultern heben sich nicht, es ist keine Anspannung im Körper erkennbar.

Beim Einatmen bewegt sich die Zunge nicht (sie folgt dem Luftstrom nicht in den hinteren Teil der Mundhöhle).

Die folgenden Begriffe beschreiben den Luftstrom grundsätzlich (sowohl bei der Ein- als auch bei der Ausatmung).

Der Luftstrom ist

- ▶ konstant: Der Luftstrom wird nicht unterbrochen, wenn von Ton zu Ton gewechselt wird.
- ▶ gleichmäßig: Der Luftstrom ändert seine Richtung nicht und bleibt innerhalb einer Dynamikstufe seine Geschwindigkeit und Luftmenge bei.
- ▶ weich: Der Luftstrom ist natürlich und nicht forciert.

Auf diese drei Punkte ist bei jedem Ton und beim Wechsel von einem Ton zu achten, denn jede ungewollte Änderung der Luftqualität, der Luftmenge oder der Luftgeschwindigkeit lässt den Klang uneinheitlich, untypisch für das Instrument oder energielos klingen.

2a Rhythmisiertes Ein- und Ausatmen

Das Wichtigste auf einen Blick

- Das Ein- und Ausatmen hat eine jeweils feste, feste Dauer.
- Der Luftstrom füllt den ganzen Raum jeder Unterteilung eines Schlagverlaufs (siehe Abschnitt 2 in Kapitel 2 → S. 17).
- Der Wechsel vom Ein- zum Ausatmen erfolgt unmittelbar, um den Gleichmäßigen Zeitverlauf (siehe Abschnitt 1 in Kapitel 2 → S. 16) nicht zu unterbrechen.

Der Luftstrom ist immer im Zusammenhang mit dem Gleichmäßigen Zeitverlauf zu betrachten, denn beide sollen stets in Einklang miteinander stehen. Atemübungen werden daher stets rhythmisiert und mit einer jeweils vorab festgelegten Dauer von Ein- und Ausatmung ausgeführt. Die Spielerinnen und Spieler achten darauf, dass es beim Wechsel von Ein- zu Ausatmung keine Unterbrechung des Luftflusses gibt, um die Tonqualität nicht negativ zu beeinträchtigen. Auch zu spätes, zu schnelles (angespanntes) oder zu langes (unnatürliches) Einatmen vermindert die Transparenz des Ensemble-Klanges.

Bei Atemübungen geben die Unterteilungen der Schlagverläufe Räume vor, die vom Luftstrom vollständig ausgefüllt werden sollen. Die Darstellung von Klangraum, Schlagverläufen und Unterteilungen mit Rechtecken verdeutlicht diese Vorstellung (siehe Abschnitt 2 in Kapitel 2 → S. 18). In der folgenden Abbildung stehen in der ersten Zeile die Pulse und Schlagverläufe, in der zweiten wird der Luftstrom dargestellt. Die nächsten beiden Zeilen zeigen die Unterteilungen der Schlagverläufe. Zwei Möglichkeiten hierfür sind dargestellt (Silben und Zahlen).

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4						
Vorbereitung ganz ausatmen				Einatmen				Ausatmen				Einatmen				Ausatmen									
du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de	du	de
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2

Abb. 3.1: Ein- und Ausatmen im Einklang mit Puls, Schlagverläufen und Unterteilungen

Da der Luftstrom eines der wesentlichen Elemente zur Beeinflussung des Klangs eines Blasinstruments ist, führt eine regelmäßige Beschäftigung mit diesem Thema (z. B. durch Atemübungen) zu einer nachhaltigen Verbesserung der Klangqualität der einzelnen Instrumente und des ganzen Ensembles.

Ensemble-Training

- Atemübung: Luftstrom und Klangraum in Einklang bringen (Atemübung in diesem Kapitel → S. 73)

3 Ansatz

Das Wichtigste auf einen Blick

- Der Ansatz wird anhand der folgenden sechs Merkmale erklärt und überprüft: Mundwinkel, Kinn, Lippen, Zähne, Zunge und Mundstück-/Rohrblatt-Position.
- Einheitliche Begrifflichkeiten und Informationen von den Lehrerinnen und Spielern werden gegebenenfalls mit den Instrumentallehrkräften abgeklärt und festgelegt.
- Ziel ist, dass jedes Ensemble-Mitglied seinen Ansatz mit den folgenden Hinweisen beschreiben und ausführen kann.

Ein richtiger Ansatz ist Grundvoraussetzung für das Spiel auf einem Blasinstrument, um die für ein Instrument charakteristische Tonqualität mit der gebotenen Leichtigkeit und im erwünschten musikalischen Fluss erzeugen zu können. Die Ausführung des Ansatzes wird jeweils individuell vorgenommen. Dirigentinnen und Dirigenten können bei jedem Ensemble-Mitglied genau erkennen, inwiefern die physischen Grundbedingungen für eine hohe Tonqualität gelegt sind. Deshalb ist es wichtig, über Ausführung, Aussehen und Funktion der Ansätze bei Blasinstrumenten Bescheid zu wissen. In der Probe werden die Ansätze stets beobachtet und sofort korrigiert, wenn Defizite erkennbar sind (gegebenenfalls in Zusammenarbeit mit den Instrumentallehrkräften).

Bei der Erklärung oder Beobachtung des Ansatzes sind folgende Merkmale relevant:

1. Mundwinkel
2. Kinn
3. Lippen
4. Zähne
5. Zunge
6. Mundstück-/Rohrblatt-Position des Rohrblatts

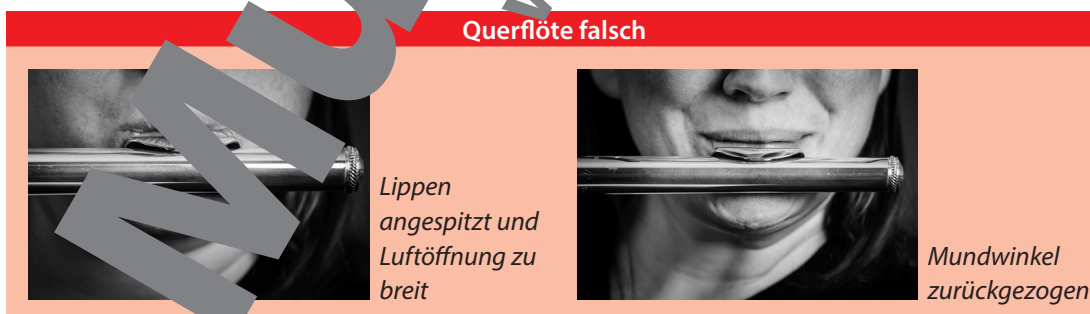
Der folgende Leitfaden beschreibt, wie der Ansatz der Blasinstrumente erklärt und beobachtet werden kann. Er bildet die Grundlage bei der Zusammenarbeit mit den Instrumentallehrkräften, um ein gemeinsames Vokabular für den Unterricht und die Probenarbeit zu vereinbaren. So können einheitliche und konsistente Informationen an die Spielerinnen und Spieler sichergestellt werden.

3a Der Ansatz-Leitfaden

Holzblasinstrumente

Querflöte

1. Die Mundwinkel: Die Querflöte ist das einzige Instrument, bei dem die Mundwinkel nicht an die Zähne angelegt sind; sie befinden sich locker vor den Zähnen in natürlicher Position und werden von einem kleinen Luftkissen zwischen Lippen und Zähnen in dieser Position gehalten.
2. Das Kinn befindet sich in natürlicher Ruheposition.
3. Die Lippen:
 - Die Lippen sind natürlich geformt, nicht eingerollt.
 - Die Oberlippe ist weich und befindet sich in natürlicher Ruheposition.
 - Die Unterlippe ist weich und befindet sich in natürlicher Ruheposition.
4. Die Zähne sind auseinander (etwas Abstand zwischen den oberen und unteren Zähnen).
5. Die Zunge befindet sich in natürlicher Ruheposition (als wenn man „ah“ sagt).
6. Position des Kopfstücks:
 - Die Hinterkante des Tonlochs sitzt mittig an der unteren Lippenlinie.
 - Die Unterlippe überdeckt 1/3 bis 1/4 des Tonlochs.
 - Gegen die Lippen oder das Kinn wird kaum Druck ausgeübt.
 - Das Instrument wird parallel zu den Augen gehalten.



Klarinette

1. Die Mundwinkel sind fest und nach vorne gegen die Mitte des Mundstücks gehalten.
2. Das Kinn wird flach nach unten gezogen, da die Mundwinkel nach vorne gehalten sind und die Oberlippe ebenfalls nach vorne unten geschoben wird.
3. Die Lippen:
 - Die Oberlippe liegt auf der Oberseite des Mundstücks, ist weich und wird nach unten geschoben.
 - Die Unterlippe wird fest gegen die Zähne gehalten (aber nicht zu fest, die Zähne gerollt). Die Unterlippe verhindert, dass die unteren Zähne das Blatt betreffen und übt keinen Druck auf das Blatt aus.
4. Die Zähne sind auseinander, die oberen Schneidezähne liegen auf dem Mundstück auf.
5. Die Zunge ist aufgewölbt und liegt dicht am Gaumen, um das „ob“ in „A“ sagt. Der Mundraum ist dadurch klein.
6. Die Position des Mundstücks:
 - Der Winkel zwischen Instrument und Körper ist so gewählt, dass er für die richtige Position des Mundstücks: In aufrechter Sitzhaltung und mit gerader Körperopposition (Blick geradeaus) sollte der Schallbecher des Instruments nicht bis oberhalb der Knie reichen.
 - Das Mundstück wird bis zu der Stelle in den Mund genommen, an der das Blatt beginnt, flach auf der Mundstückbahn aufzuliegen.



Oboe

1. Die Mundwinkel sind fest und nach vorne gehalten.
2. Das Kinn befindet sich in natürlicher Ruheposition.
3. Die Lippen bedecken die Schneideflächen der oberen und unteren Schneidezähne, werden aber nicht über die Zähne gerollt; das Rohr wird mit der Lippenmuskulatur gehalten, nicht mit den Zähnen. Die Lippen halten das Rohr ringsherum mit gleichem Intensitätsgrad (wie ein Kordelzug).
4. Die Zähne sind auseinander (ca. ein Fingerbreit Abstand zwischen den Schneidezähnen).
5. Die Zunge befindet sich in natürlicher Ruheposition (als ob man „ah“ sagt).
6. Die Position des Rohrs:
 - Ungefähr 50% der Bahn des Rohrs wird zentriert zwischen den Lippen genommen.
 - Das Instrument wird so gehalten, dass sich der Schalldoch oben über der Knie befindet, der Haltewinkel beträgt ca. 45 Grad zum Körper.



Ensemble-Training

- Lange Töne aushalten (siehe Übung 11.2 in diesem Kapitel → S. 75)

5 Charakteristische Tonqualität

Das Wichtigste auf einen Blick

- Bezeichnend für die charakteristische Tonqualität ist die für jedes Instrument unverwechselbare Klangfarbe.
- Charakteristische Tonqualität entsteht, wenn alle Grundlagen am Instrument richtig ausgeführt werden.

Sobald Ansatz, Luftstrom und Vokalklänge richtig ausgeführt werden, kann man diese Elemente auf jedem Ton sorgfältig abstimmen, um die gewünschte Tonqualität zu erreichen. Bezeichnend für die charakteristische Tonqualität ist die für jedes Instrument unverwechselbare Klangfarbe (das Timbre). Als „charakteristisch“ wird die Tonqualität außerdem bezeichnet, wenn sie dem höchsten möglichen Spielniveau auf diesem Instrument in der jeweiligen Qualität entspricht. In einem Blasorchester orientiert man sich dabei in den meisten Fällen an der Spielweise der Flöten in einem Sinfonieorchester.

Die charakteristische Tonqualität ist Sache jedes einzelnen Ensemble-Mitglieds (Höraufmerksamkeitsstufe 1), das darauf achtet, ob – unabhängig von Lage, Lautstärke oder technischer Anforderung – sowohl während eines Tons als auch vor und nach dem Ton diese Qualität konstant bleibt. Dabei gilt es zu bedenken, dass ein transparenter und lebendiger Klang nur mit charakteristischen Klängen jedes einzelnen Instruments über die gesamte Dauer der Aufführung möglich ist.

Die richtige Ausführung von Ansatz, Luftstrom und Vokalklang lässt sich überprüfen, indem zunächst auf den Klangerzeugern der Instrumente gespielt wird.

Klangerzeuger der Instrumente

- ▶ Flöte Korpusstück
- ▶ Oboe Rohr
- ▶ Fagott Rohr und Klappen
- ▶ Klarinette Mundstück und Birne
- ▶ Bassklarinete Mundstück**
- ▶ Saxofone Mundstück und S-Bogen
- ▶ Blechbläser Mundstück
- ▶ Percussion Schlägel oder Stöcke passend zum Instrument

** Die Länge des S-Bogens von Bassklarinetten ist je nach Instrument unterschiedlich. Deshalb kann eine definierte Tonhöhe nur für das Mundstück angegeben werden.

Ist die Stimmung richtig, haben die Töne auf den Klangerzeugern der Holzblasinstrumente eine ganz bestimmte Tonhöhe, da die Länge der Klangerzeuger bei jedem Instrument festgelegt und einheitlich ist. Deshalb ist es möglich, bei jeweils gleichen Instrumenten die Tonhöhen zu überprüfen und abzugleichen (ein Stimmgerät oder ein Referenzton dient dabei als Orientierung). Abweichungen der Tonhöhen weisen auf Fehler bei der Ausführung der Grundlagen am Instrument (Körperhaltung, Ansatz, Luftstrom, Vokalklänge) hin und bedürfen einer Korrektur (z. B. festere Mundwinkel, schnellerer Luftstrom, Korrektur des Vokalklangs usw.).

Tonhöhen auf den Klangerzeugern der Holzblasinstrumente (klingend notiert)

Flöte

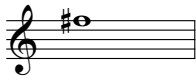
(Kopfstück)



Alle vier Töne sollten auf dem Kopfstück gespielt und gleichmäßig sowie mit einheitlicher Tonqualität von Ton zu Ton gebunden werden können.

Klarinette Böhm

(Mundstück und Birne)



Klarinette Oehler (deutsch)

(Mundstück und Birne)



Bassklarinette

(Mundstück)



Altsaxofon

(Mundstück und S-Bogen)



Tenorsaxofon

(Mundstück und S-Bogen)



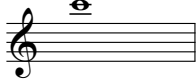
Bartonsaxofon

(Mundstück und S-Bogen)



Oboe

(Rohr)



Fagott

(Rohr und S-Bogen)



Töne auf den Klangerzeugern der Blechblasinstrumente

Bei Blechblasinstrumenten besteht der Klangerzeuger aus den Lippen und dem Mundstück zusammen. Hier braucht man eine Referenztonquelle, die Ausführenden auf dem Mundstück wiedergeben. Dabei werden Einheitlichkeit, Form und Klangfarbe der Vibrationen beobachtet und überprüft. Jede Abweichung in der Tonhöhe oder in der Vibration weist auf ein Problem bei den instrumentalen Fähigkeiten hin und bedarf einer Korrektur (z. B. Ansatz, Luftstrom, Vokalklang).

Für den Anfang eignet sich der Ton *f* (klingend) in der Mittellage (z. B. ein klingendes *f'* für Trompete) an. Fortgeschrittene können auch andere Tonhöhen oder auch melodische Linien usw. verwenden. Aber immer ist auf Einheitlichkeit und übereinstimmende Klangfarbe der Vibrationen zu achten.

5a Sonorität

Das Wichtigste auf einen Blick

- Sonorität beschreibt die Tonqualität, bei der alle Obertöne eines Instruments im richtigen Verhältnis hörbar sind und harmonisch miteinander schwingen, weil die Grundlagen am Instrument richtig ausgeführt werden.
- Bei sonoren Tönen sprechen die Obertöne unmittelbar mit dem Tonanfang an und klingen während eines Tons gleichmäßig mit.
- Sind die Eigenheiten eines Instruments bekannt, die für eine Beeinträchtigung des sonoren Klangs sorgen, kann mit entsprechenden Spieltechniken entgegen gewirkt werden.

Die charakteristische Tonqualität eines Instruments beinhaltet, dass Töne grundsätzlich sonor klingen. Dies gilt sowohl für aufeinanderfolgende Töne einzelner Instrumente als auch für Zusammenklänge im Ensemble. Sonorität entsteht, wenn alle Obertöne eines Instruments im richtigen Verhältnis hörbar sind und harmonisch miteinander schwingen, weil die Grundlagen am Instrument richtig ausgeführt werden. Dabei sollte Sonorität in allen Teilen eines Tons (Tonanfang, Tonkörper und Tonende) gleichermaßen vorhanden sein.

Alle Blasinstrumente haben Eigenheiten, durch die Sonorität verringert wird. Dies ist entweder in der Bauart oder in physikalischen Gesetzmäßigkeiten begründet. Zusätzlich zur Beherrschung der Grundlagen am Instrument sollte daher auch der Umgang mit Alternativgriffen oder besonderen Spieltechniken bekannt sein, mit denen den Eigenheiten der Instrumente (Hinweise hierzu folgen in Abschnitt 8 „Eigenheiten der Instrumente“) entgegen gewirkt werden kann.

5b Intonation

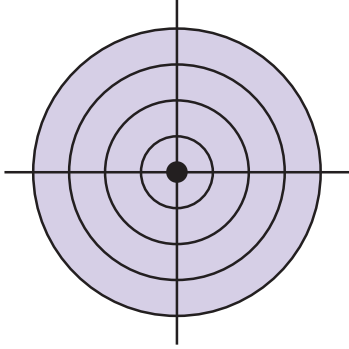
Das Wichtigste auf einen Blick

- Intonation beinhaltet das Einstimmen von Sonorität und Frequenz (Feinabstimmung der Tonhöhe) auf allen Hörstufen und Stimmstufen.
- Ein sonorer Klang ist die Voraussetzung für richtige Intonation.
- Die Unterscheidung von „zentrierten“ und „nicht zentrierten“ Klängen hilft, sonore Klänge zu veranschaulichen und zu beschreiben.
- Die harmonische Relation des jeweils gespielten Tons in Zusammenklängen hat maßgeblich Einfluss auf die Intonation.

Voraussetzung für jede Arbeit an Intonation im Ensemble ist zunächst die Fähigkeit aller Spielerinnen und Spieler mit charakteristischer Tonqualität und sonorem Klang spielen zu können. Zur Beschreibung von sonorem Klang wird zur Veranschaulichung von „zentrierten“ und „nicht zentrierten“ Klängen genutzt.

Töne können zentriert klingen oder sich über bzw. unter dem „klanglichen Zentrum“ befinden. Der jeweils resultierende Klang kann mit Adjektiven beschrieben werden. Zum Beispiel klingt ein Ton über dem Zentrum dünn oder nasal, wohingegen ein Ton unter dem Zentrum als nicht energiereich, kraftlos oder dumpf beschrieben werden kann. Solche Töne würden auf einem Stimmgerät zu hoch bzw. zu tief angezeigt. Man könnte solche Töne durch Anpassen der Länge des Instruments am Stimmzug korrigieren und ein Stimmgerät würde den Ton dann als stimmend anzeigen.

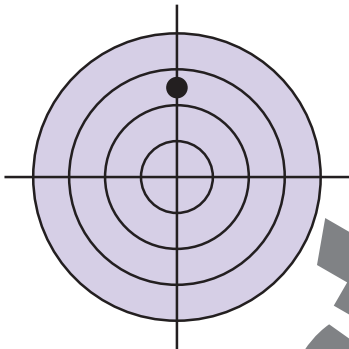
Eine Instrumentengruppe oder ein Ensemble würde aber weiterhin nicht mit übereinstimmender Sonorität spielen, nicht als stimmend wahrgenommen werden und keinen einheitlichen und transparenten Klang erzeugen. In solchen Fällen ist das vorrangige Problem also nicht die tatsächliche Feinabstimmung der Tonhöhe, sondern fehlende Sonorität. Mögliche Gründe hierfür werden in den folgenden Abbildungen aufgezeigt.



Das Diagramm zeigt ein kreisförmiges Koordinatensystem mit vier konzentrischen Kreisen und einem zentralen Punkt. Ein schwarzer Punkt ist genau in der Mitte des innersten Kreises positioniert, was einen zentrierten sonoreren Ton darstellt.

- ▶ Ein zentrierter sonorer Ton zeichnet sich durch ein richtiges Verhältnis von Luftstrom, Ansatz, Zungenposition/Vokalklang und Haltewinkel des Instruments aus.
- ▶ Der Klang ist klar und sonor.
- ▶ Die Tonhöhe stimmt (richtige Länge des Instruments vorausgesetzt).

Abb. 3.2: Zentrierter sonorer Ton



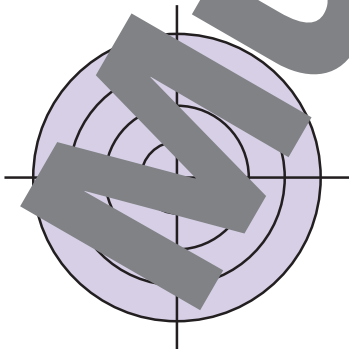
Das Diagramm zeigt ein kreisförmiges Koordinatensystem mit vier konzentrischen Kreisen und einem zentralen Punkt. Ein schwarzer Punkt ist oberhalb des Zentrums, auf dem innersten Kreis, positioniert, was einen Ton oberhalb des Zentrums darstellt.

- ▶ Ein Ton ober dem Zentrum zeichnet sich durch ein gestörtes Verhältnis von Luftstrom, Ansatz, Zungenposition/Vokalklang und Haltewinkel des Instruments aus.
- ▶ Der Ton klingt rein, nasal und ist wenig sonor.
- ▶ Der Ton ist zu hoch (richtige Länge des Instruments vorausgesetzt).

Gründe:

- Die Zähne sind zu geschlossen, der Vokalklang ist zu hell / die Zunge liegt zu hoch im Mund.
- Die Mundwinkel sind zurückgezogen.
- Der Luftstrom ist forciert.
- Auf den Lippen liegt zu viel Mundstückdruck / auf das Blatt oder Rohr wird zu viel Lippendruck ausgeübt.

Abb. 3.3: Geringe Sonorität: Ton ober dem Zentrum



Das Diagramm zeigt ein kreisförmiges Koordinatensystem mit vier konzentrischen Kreisen und einem zentralen Punkt. Ein schwarzer Punkt ist unterhalb des Zentrums, auf dem innersten Kreis, positioniert, was einen Ton unterhalb des Zentrums darstellt.

- ▶ Ein Ton unter dem Zentrum zeichnet sich durch ein gestörtes Verhältnis von Luftstrom, Ansatz, Zungenposition/Vokalklang und Haltewinkel des Instruments aus.
- ▶ Der Klang ist dumpf, nicht gestützt und klingt wenig sonor.
- ▶ Der Ton ist zu tief (richtige Länge des Instruments vorausgesetzt).

Gründe:

- Die Zähne sind zu weit auseinander, der Vokalklang ist zu dunkel / die Zunge liegt zu tief im Mund.
- Die Mundwinkel sind zu locker.
- Der Ton wird mit zu wenig Luft gespielt.

Abb. 3.4: Geringe Sonorität: Ton unter dem Zentrum

Darüber hinaus spielt für die Intonation in einem Ensemble auch die harmonische Funktion der Töne eine Rolle: Beispielsweise hängen in einem C-Dur-Dreiklang die Frequenzen der Töne e (3. Stufe) und g (5. Stufe) von der Frequenz des Grundtons c ab. Entsprechend der Gesetzmäßigkeiten der reinen Stimmung wird das e 14 Cent tiefer und das g 2 Cent höher gespielt. Das Ergebnis ist ein schwebungsfreier, rein gestimmter C-Dur-Dreiklang:



Abb. 3.5: Ein rein gestimmter C-Dur-Dreiklang

Wird allerdings das g lauter als die anderen Töne gespielt, würde es zum Bezugston werden und die Töne c und e würden nicht mehr als 1. und 3. Stufe wahrgenommen. Die Intonation bezogen auf den neuen Bezugston g wäre nicht stimmig (bezogen auf g wären die Töne c und e als 4. und 6. Stufe wahrgenommen). Da die harmonische Funktion von Tönen in einem Stück ständig wechselt, ändert sich auch die Wahrnehmung ihrer Intonation in Zusammenhängen. Es ist daher wichtig, dass sich alle Beteiligten mit der Thematik der harmonischen Funktion von Tönen in Zusammenhängen vertraut machen (siehe auch Abschnitt 7a im Kapitel 4 → S. 99).

Im Geführten Hören bedeutet Intonation also zunächst, gemeinsam sonor zu spielen, um Töne dann auf dieselbe Frequenz zu beziehen. Deshalb steht bei Instrumentenlernanfängern Intonation im Sinne von Feinabstimmung der Tonhöhe (Frequenz) zunächst nicht im Fokus. Vielmehr ist hier das Spielen sonorer Töne mit richtigen Grundlagen wichtig. Die Länge des Instruments wird dabei festgelegt und zu Beginn einer jeden Ensembleprobe einmal nach am Stimmgug eingestellt. Mit zunehmendem Lernfortschritt kann ein ausgeglichener Referenzton (Stimmgerät mit Tongenerator oder Keyboard über Lautsprecher) dazu genutzt werden, übereinstimmende Tonhöhen zu spielen. Allerdings nur, um sonore Töne abzugleichen, um die Länge des Instruments am Stimmgug zu ändern. Fortschritte beim Erreichen von Qualität und deren Abgleich innerhalb der Instrumentengruppen und im ganzen Ensemble wird zur Erreichung der richtigen Intonation führen. Dies geschieht ganz natürlich als Weiterentwicklung richtig ausgelegter Grundlagen am Instrument zusammen mit den Höraufmerksamkeitsstufen (weiterhinweise zum Umgang mit Intonationsproblemen bei den verschiedenen Blasinstrumenten siehe Abschnitt 9a und 9b in diesem Kapitel → S. 60 und S. 67).

6 Tongestalt

Das Auge auf den Blick

- Die Tongestalt ist sowohl von Ton zu Ton als auch zwischen Instrumenten prinzipiell gleich.
- Töne können an einem grafischen Modell verglichen und in Übereinstimmung damit gespielt werden, um eine einheitliche Tongestalt im Ensemble zu erreichen.

In einem Ensemble ist es notwendig, dass alle Beteiligten die Grundlegende Tongestalt kennen (auf einem fortgeschrittenen Niveau auch Abwandlungen davon, siehe Kapitel 5 → S. 113), mit der alle gespielten Töne verglichen werden können. Ein grafisches Modell dieser Tongestalt vermittelt eine einheitliche Vorstellung: Tonanfang und -ende werden kontrolliert ausgeführt und stehen mit dem Puls in Einklang. Der Tonkörper dazwischen wird während seiner ganzen Dauer mit einem konstanten, gleichmäßigen und weichen Luftstrom, einem regungslosen Ansatz und einem gleichbleibenden Vokalklang (Zungenstellung) ausgeführt.

Wenn diese Punkte erfolgreich und stabil umgesetzt werden, hat der Ton eine sonore, charakteristische und von Anfang bis Ende einheitliche Tonqualität.

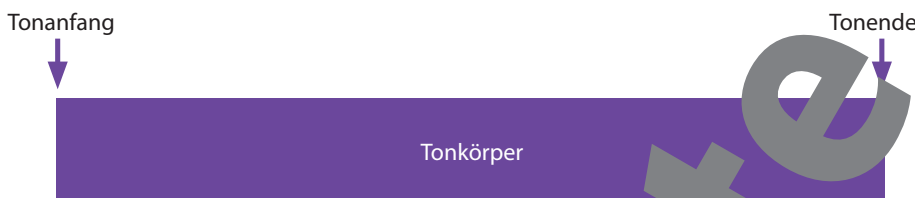


Abb. 3.6: Grafik der Grundlegenden Tongestalt

Grundsätzlich sollte die gewünschte Tongestalt zwischen den verschiedenen Instrumenten einheitlich sein und stets zur Stilistik der gespielten Literatur passen. Allerdings ist es ratsam, auf elementarer Ebene zunächst alle Töne mit genau gleicher Tongestalt anzustreben. Folglich bleiben in diesem Fall Artikulationszeichen, Genre, Aufführungspraxis und andere Faktoren, die Einfluss auf die Tongestalt haben, zunächst unberücksichtigt. Erst wenn von Tönen von allen Instrumenten anhaltend mit gleichbleibender Tongestalt gespielt wird, macht es ebenfalls Sinn, die Ausführung der Tongestalt im Sinne der Vorgaben einer Komposition oder Interpretation zu variieren.

6a Tonanfang

Das Wichtigste auf einen Blick

- Jeder Tonanfang wird mit der Zunge ausgeführt. Die Zungenbewegung hat immer die gleiche Stärke und die Zungenspitze berührt immer die gleiche Stelle im Mund oder am Blatt/Rohr.
- Alle Tonanfänge sind einheitlich und übereinstimmend.

Das grundlegende Beherrschen der Ausführung von Tonanfängen ist eine Voraussetzung, um auf hohem Niveau musizieren zu können. Ein Ton wird normalerweise mit einer Bewegung der Zunge begonnen (besondere musikalische Stile und Genres können im Ausnahmefall auch andere Spieltechniken verlangen). Dadurch wird der Tonanfang geformt. Zu beachten sind hierbei der Bezug zum Puls, ein konstanter, gleichmäßiger und weicher Luftstrom und ein richtig geformter Ansatz. Bei der Höranalyse sollte besonders darauf geachtet werden, dass die Tonanfänge hinsichtlich Klang und Bezug zum Puls einheitlich sind.

Da es viele Möglichkeiten der Ausführung des Tonanfangs auf einem Blasinstrument gibt (oft werden hierzu Silben wie „tu“ oder „t“ verwendet), wird eine klare, einheitliche und gleichbleibende Erklärung in einem Ensemble benötigt. Dazu dienen folgende grundsätzliche Aspekte des Tonanfangs:

1. Die Zungenspitze erzeugt den Tonanfang.
2. Die Zunge berührt an jedem bestimmten Punkt immer in gleicher Weise:
 - Instrumente mit Blatt oder Rohr: Der Berührungspunkt liegt minimal unter der Spitze des Blatts/Rohrs.
 - Blechbläser/Flöte: Der Berührungspunkt liegt an der Hinterseite der oberen Schneidezähne, im Bereich des Übergangs zum Gaumen.
3. Die Zunge berührt jedes Mal dieselbe Stelle mit derselben Stärke.
4. Die Zungenspitze unterbricht den Luftstrom nur kurz; dieser bleibt dabei konstant, gleichmäßig und weich.

Häufige vorkommende Probleme im Zusammenhang mit Tonanfängen (Blasinstrumente)

- ▶ Aufeinanderfolgende Tonanfänge klingen unterschiedlich: Die Zungenbewegungen bei den einzelnen Tönen sind verschieden und die Zungenspitze berührt unterschiedliche Stellen im Mund.
- ▶ Der Klang zwischen den Tönen ist unterbrochen: Der Luftstrom ist nicht konstant, der Ton entweder mit einer zusätzlichen Bewegung der Zunge beendet wird, ein neuer Ton beginnt oder der Luftfluss am Tonende nicht aufrechterhalten wird und beim nächsten Ton neu begonnen wird.
- ▶ Unterkiefer oder Kehle bewegen sich bei jedem Tonanfang. Das weist auf eine Bewegung des hinteren Teils der Zunge hin. Dieser Teil der Zunge soll ruhig im Mund liegen und nur die Zungenspitze wird bewegt. Dies kann mithilfe eines Spiegels selbstständig überprüft werden.

6b Tonkörper

Das Wichtigste auf einen Blick

- Die Klangphase eines Tons zwischen Tonanfang und Tonende wird als Tonkörper bezeichnet.
- Der Tonkörper klingt von Ton zu Ton gleichbleibend einheitlich. Dies gilt sowohl für einzelne Instrumente als auch innerhalb des Ensembles.

Der Tonkörper ist der Teil eines Tons zwischen Tonanfang und Tonende, der in seiner grundlegenden Form mit gleichbleibender Lautstärke und Klangfarbe gespielt wird. Sein Verlauf wird mit einem ebenfalls gleichbleibenden Luftstrom, der durch die Zunge und den Vokalklang kontrolliert. Der Tonkörper sollte nicht nur bezüglich seiner Klangfarbe, sondern auch bezüglich seiner Einheitlichkeit mit anderen Tönen und mit anderen Instrumenten verglichen werden. Das Rechteck, mit dem die Grundlegende Tongestalt veranschaulicht wird (siehe Abb. 3.6 → S. 50), symbolisiert einen klanglich stets einheitlichen Tonkörper, dessen Gestalt durch Tonanfang und -ende nicht beeinträchtigt ist.

6c Tonende

Das Wichtigste auf einen Blick

- Töne werden mit offenem Rachen beendet. Ansatz und Zungenstellung (Vokalklang) bewegen sich nicht.
- Während des Tonendes bleibt der Körper ruhig.

Das Tonende wird kontrolliert ausgeführt wie der Tonanfang. So wird es möglich, dass jedes Tonende einheitlich ist. Auch klingen Tonende und Tonanfang gleichermaßen transparent und sonor. Voraussetzung hierfür ist, dass sich alle Beteiligten die Tongestalt bezogen auf Puls und Unterteilungen mit der gleichen Länge vorstellen (siehe Abb. 2.6 in Kapitel 2 → S. 21). Zum anderen ist darauf zu achten, dass sich die Tonqualität am Tonende nicht ändert. Dies wird erreicht, indem Zunge und Mundhöhle bewegungslos bleiben, während die Schwingungen aufhören und der Ton verstummt. Man spricht hier von einem Tonende mit offenem Rachen. Je nach Stilistik kann es im Einzelfall andere musikalische Erfordernisse geben.

Ensemble-Training

- Übung zur Grundlegenden Tongestalt (siehe Übung 11.3 in diesem Kapitel → S. 77)
- Intervall-Übung mit ab- und aufsteigenden Intervallen (siehe Übung 11.4 in diesem Kapitel → S. 80)

7 Motorische Fertigkeiten beim Instrumentalspiel

Das Wichtigste auf einen Blick

- Motorische Fertigkeiten umfassen die Beherrschung und Kontrolle aller für das Instrumentalspiel wichtigen Vorgänge.
- Die richtige Ausführung von motorischen Fertigkeiten wird ständig beobachtet und verbessert, um eine maximale klangliche Transparenz eines Ensembles zu ermöglichen.

Die richtige Einführung von motorischen Fertigkeiten und ihre exakte Ausführung während des Musizierens sind für die Arbeit in einem Ensemble wesentlich. Jede Verbesserung in anderen Bereichen wird hinfällig, wenn Probleme mit der Fingerbeuge, -lenke und -koordination, Lippenflexibilität, Zungenbeweglichkeit und -schnelligkeit sowie fehlerfrei Griffkombinationen nicht beständig überprüft und wenn nötig korrigiert werden. Auch wenn manche Fertigkeiten je nach Stilistik variieren können (z. B. Artikulation), sollte darauf geachtet werden, dass die grundsätzliche Ausführung dieser Fertigkeiten in einer einheitlich gleichbleibenden und fachlich richtigen Art und Weise geschieht.

Das Beherrschen motorischer Fertigkeiten im Instrumentalspiel setzt voraus, dass einzelne Elemente isoliert und methodisch erlernt, verankert, gefestigt und geübt werden (z. B. nur Greifen oder nur Sprechen eines Rhythmus, Artikulationsübungen). Um die Aufmerksamkeit der Spielerinnen und Spieler diesbezüglich hoch zu halten und um Selbstkontrolle und -verbesserung zu ermöglichen, werden Themen wie zum Beispiel Handposition, Haltung und die Kontrolle feinmotorischer Bewegungen einzelner Finger unabhängig von Musikstücken erklärt. Hilfreich ist hier die Veranschaulichung mittels Videospielen (z. B. Youtube-Videos) oder durch Fortgeschrittene.

Ensemble-Training

- Tonleiter-Übung (siehe Übung 11.5 in diesem Kapitel → S. 83)

7a Motorische Fertigkeiten beim Spiel von Blasinstrumenten

1 Aufbau der Holzblasinstrumente

- ▶ **Verbindungsstellen am Instrument:** Die Ausrichtung der Instrumentenmechanischen Brücken zwischen den Teilen erfordern beim Aufbau besondere Aufmerksamkeit, damit die Instrumente korrekt funktionieren.
- ▶ **Blattschraube, Blatt, Mundstück (Klarinette und Saxofon):**
 - Die Blattschraube ist beim Montieren ausreichend geöffnet, um weit genug auf das Mundstück geschoben werden zu können. So wird die Blattschwingung nicht beeinträchtigt.
 - Die gesamte Auflagefläche des Blatts liegt gleichmäßig auf dem Inn des Mundstücks auf, damit das Blatt so frei wie möglich schwingen kann.
 - Wenn das Mundstück auf das Instrument aufgesteckt ist, muss der Lufspalt parallel zu den Zähnen ausgerichtet, so dass der Kopf nicht unnatürlich geneigt werden muss.
- ▶ **Position des Stimmkorks im Kopfstück von Flöte und Klarinette:**
 - Die Position des Stimmkorks wird überprüft, indem das Hakenende des Putzstabs in das Kopfstück gesteckt wird. Die Kerbe nahe dem Ende des Putzstabs befindet sich dann genau in der Mitte des Tonlochs.
 - Die Position des Stimmkorks wird mit der Stimmraube am Ende des Kopfstücks verändert: Das Drehen der Schraube im Uhrzeigersinn bewegt den Kork zur Schraube hin. Zum Bewegen des Korks in die andere Richtung (gegen den Uhrzeigersinn) wird die Schraube etwas gelöst und dann in das Kopfstück eingedrückt.

2 Hand- und Fingerhaltung bei allen Blasinstrumenten

- ▶ **Handposition (links und rechts):**
 - Natürlich und weich (keine Verspannung)
 - Position auf den Ventilen, am Posaunenzug oder auf den Klappen, um optimale und effiziente Bewegungsabläufe zu ermöglichen.
 - a) Ventile: Die Hand ist in Form einer „C“ geformt, so als ob man eine Orange in der Handfläche hält.
 - b) Posaunenzug: Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand halten den Zug. Die Finger berühren nie den Posaumenbecher.
 - c) Klappen: Die Fingerkuppen befinden sich möglichst nah über den Klappen oder Tonlöchern mit einer natürlichen Handposition.
- ▶ **Haltung des Handgelenks, der Handgelenke und des Arms:**
 - Damit alle Bewegungen während des Spielens später so klein wie möglich ausgeführt werden können, sind folgende Positionen wichtig:
 - a) Die Fingerkuppen liegen auf den Ventilen, unabhängig davon, ob das Ventil gedrückt ist oder nicht.
 - b) Die Fingerkuppen berühren entweder die Klappen bzw. Tonlöcher, oder sie sind so dicht wie möglich über ihnen, unabhängig davon, ob die Klappen bzw. Tonlöcher offen oder geschlossen sind.
 - c) Das Handgelenk ist flexibel, um, wo nötig, den Ellenbogen und die Schulter möglichst unaufwendig in den Bewegungsablauf einzubinden.

3 Bedienung der Blasinstrumente

Die Finger bewegen sich in beide Richtungen so schnell wie möglich – sowohl bei der Abwärtsbewegung beim Drücken eines Ventils oder einer Klappe als auch bei der Aufwärtsbewegung, wenn die Federspannung losgelassen wird. Dasselbe gilt für die Bewegungen des Armlenkers (Handgelenk, Ellenbogen und Schulter). Er sollte so schnell wie möglich von Zugposition zu Zugposition wechseln.

► Blechblasinstrumente mit Ventilen:

- Das Ventil wird mit der Fingerkuppe in der Mitte des Ventilknebel oder der Ventiltaste gedrückt.
- Bei Pumpventilen wird das Ventil in seiner Achse bzw. senkrecht auf und ab bewegt (nicht schräg gegen das Ventil drücken).

► Posaune: Der Zug wird nur in seiner Längsachse bewegt, um einen seitlichen Druck auszuüben, der die Zugbewegung erschweren würde.

► Ventiltzüge bei Blechblasinstrumenten mit Ventilen:

- Bei manchen Blechblasinstrumenten werden aus konstruktiven Gründen Ventiltzüge zusammen mit Griffkombinationen eingesetzt (siehe Beschriftung in diesem Kapitel → S. 60).
- Die Ventiltzüge werden so schnell wie möglich in beide Richtungen bewegt.

► Tonlöcher und Klappen der Holzblasinstrumente:

- Die Hand bleibt sowohl bei offenen als auch bei geschlossenen Klappen oder Tonlöchern immer in derselben Position am Instrument.
- Die Finger werden vom ersten (größten) Fingergelenk aus bewegt, um eine flüssige und gleichmäßige Bewegung sicherzustellen.

7b Motorische Fertigkeiten beim Spiel von Trommeln, Pauken und Stabspielen

1 Körperhaltung

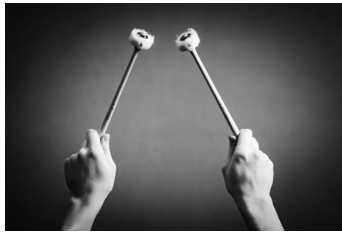
- Natürlich entspannt stehen, die Füße sind ungefähr schulterbreit auseinander positioniert.
- Knie nicht durchdrückt.
- An der Kleinen Trommel (S. 60) mittig hinter dem Instrument sitzen bzw. stehen und den Notenständer zwischen Instrument und Dirigentin oder Dirigent in einer Linie ausrichten.
- Paukenspielrinnen: Hier sitzen auf einem Hocker, dessen Höhe eine natürliche Arm- und Handhöhe ermöglicht und die Platzierung der Füße auf oder nahe bei den Pedalen zulässt, um die Pedale mühelos stimmen zu können.
- An großen Stabspielen sollte die Position des Körpers so sein, dass die Schlägel mittig vor dem Instrument gehalten werden können.
- Die Arme sind natürlich entspannt (nicht hochgezogen), die Ellenbogen angewinkelt und die Hände in einer angenehmen Höhe über dem Instrument. Wenn nötig, kann neben der Höhe des Hockers (z. B. bei Pauken) auch die des Instruments entsprechend eingestellt werden (z. B. bei Stabspielen).

2 Haltung von Stöcken und Schlägeln

- ▶ Die geschlossenen Handflächen zeigen entweder zum Boden oder sind leicht zueinander gedreht (natürlich entspannte Position). Bei Paukenschlägeln können die Daumen auch oben auf dem Schlägelschaft liegen.



Kleine Trommel: Handhaltung und Schlagfläche über Hartteppich



Pauke: Wiener Handhaltung



Pauke: Wiener Handhaltung

- ▶ Stöcke oder Schlägel werden mit Daumen und Zeigefinger gehalten. Der Daumenpunkt dient als Drehpunkt. Die anderen drei Finger führen den Griff.



Kleine Trommel: Stockhaltung



Pauke: Schlägelhaltung

- ▶ Das Handgelenk bleibt beweglich.
- ▶ Die Haltung von Stock oder Schlägel ist bei beiden Händen gleich (außer bei der traditionellen Stockhaltung, z.B. an der Kleinen Trommel, an der die Stöcke asymmetrisch gehalten werden.)

3 Auswahl der Schlägel

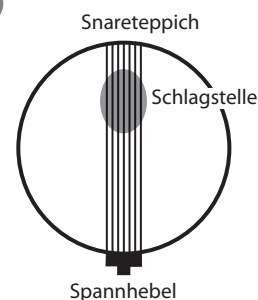
Die Auswahl der Schlägel ist generell festgelegt. Je nach Instrument und Literatur bietet es sich an, die passenden Schlägel durch Probieren auszusuchen. Grundsätzlich darf das Material des Schlägels nie hart auf der Schlagfläche, da sonst das Instrument beschädigt würde.

- ▶ **Kleine Trommel:** Die Wahl der Stöcke hängt von der Literatur und dem jeweiligen Instrument ab (z.B. schwere Stöcke für mehr Klang und größere Trommeln, leichtere Stöcke mit kleineren Köpfen für prägnanter artikulierte Abschnitte). Auch die Verwendung des Instruments spielt eine Rolle bei der Stockauswahl (Drumset-Stöcke bei Verwendung der Kleinen Trommel im Schlagzeug, Konzert-Stöcke für Konzert- oder Marschtrommel). Grundsätzlich werden immer zwei identische Stöcke verwendet, um einheitliche Frequenzen zu erzeugen.
- ▶ **Pauke:** Die Auswahl der Schlägel ist eine musikalische Entscheidung und hängt von der Interpretation der gespielten Literatur ab. Härtere Schlägel erzeugen eine deutlichere Artikulation. Auch unterscheiden sich die Schlägel in den Klangfarben.

- ▶ **Konzert-Basstrommel:** Die Wahl des Schlägels hängt von der Literatur und dem jeweiligen Instrument ab. Der passende Schlägel sollte durch Ausprobieren unterschiedlich schwerer Schlägel aus verschiedenen Materialien herausgefunden werden. Schlägel aus Filz decken einen breiten Einsatzbereich ab. Wirbel mit zwei Schlägeln werden meist mit weicheren Fellschlägeln gespielt. In sehr prägnant artikulierten Abschnitten können aber auch Holzschlägel verwendet werden.
- ▶ **Stabspiele:** Die Wahl der Schlägel hängt von der Art des Stabspiels ab. Grundsätzlich erzeugen härtere Schlägel einen deutlicheren Anschlag. Folgende Zusammenfassung bietet sich an:
 - Glockenspiel: Härtere Kunststoff-, Phenol-, Messing- oder Aluminiumschlägel
 - Vibrafon: Garn-, Schnur- oder Gummischlägel
 - Xylofon: Garn-, Schnur-, Gummi-, weiche bis mittelharte Plastik- oder Holzschlägel
 - Marimba: Garn-, Schnur- oder weiche Gummischlägel
- ▶ **Lautstärke:** Die Lautstärke hängt vor allem von der Geschwindigkeit der Abwärtsbewegung und Kraft des Anschlags ab. Die Wahl der Schlägel hat teilweise Einfluss auf die Lautstärke. Relevant sind hier das Gewicht und die Härte des Schlägels. Weitere Faktoren mit Einfluss auf die Lautstärke sind die Schlaghöhe und die Schlagstelle.

4 Schlagstellen

- ▶ **Kleine Trommel:** Die Schlagstelle liegt über dem Snareteppich und zwischen der Mitte und dem oberen Rand. Gemittelt liegt bei 12 Uhr. Wenn der Spannhebel an der Stelle der 12 Uhr steht, die der Spielerin oder dem Spieler am nächsten vorbeilaufen, die Drähte des Snareteppichs gerade nach vorn und die Schlagstelle ist immer darüber. Für leise Dynamiken liegt die Schlagstelle näher am Rand der Trommel.
- ▶ **Pauke:** Hier ist es zunächst wichtig, bei jedem Instrument die beste Schlagstelle mit sonorem Ton und einem gut klingenden Nachklang zu finden. In der Regel liegt diese ungefähr bei einem Drittel des Radius vom Rand heraus.
- ▶ **Konzert-Basstrommel:**
 - Einzeltöne: etwas neben der Mitte des Fells
 - Beim Spiel mit zwei Schlägeln wird nur auf das der Spielerin oder dem Spieler zugewandte Fell geschlagen.
 - a) Schnur- oder Garnschlägel: Töne mit zwei Schlägeln: Je nach musikalischem Zusammenhang liegt die Schlagstelle nahe der Mitte oder in der Mitte des Fells.
 - b) Wirbel mit zwei Schlägeln: Hier liegt die Schlagstelle ungefähr bei der Hälfte des Radius des Fells.
- ▶ **Stabspiele:**
 - Klangstäbe werden entweder in der Mitte (bevorzugte Stelle für den besten Klang) oder an dem der Spielerin oder dem Spieler gelegenen Ende angeschlagen. Er sollte nie in dem Bereich geschlagen werden, wo er befestigt ist, da der Ton sonst matt und stumpf klingt.
 - In schnellen, technischen Passagen werden die Klangstäbe, die den weißen Tasten am Klavier entsprechen, in der Mitte (oder möglichst nahe an der Mitte) angeschlagen. Die Klangstäbe, die den schwarzen Tasten am Klavier entsprechen, werden möglichst nahe bei der Spielerin oder dem Spieler angeschlagen.



11.4 Intervall-Übung mit ab- und aufsteigenden Intervallen

Ziele der Übung

- ▶ Töne im rhythmisch richtigen Moment anfangen, wechseln und beenden.
- ▶ Beim Wechsel von Tönen einen einheitlichen und gleichmäßigen Luftstrom beibehalten.
- ▶ Töne ohne Veränderung der Klangfarbe wechseln.
- ▶ Von Ton zu Ton eine einheitliche Tongestalt beibehalten.
- ▶ Die Sonorität von Tönen verbessern, indem jeder Ton zeitlich hervorgehoben wird.

Dauer der Übung

3–5 Minuten während der Ensemble-Trainingsphase einer Probe

Benötigtes Vorwissen

- ▶ Grundlegende Kenntnisse von Puls und Klangerzeugung
- ▶ Richtige Ausführung eines Tonanfangs (Abschnitt 6a in diesem Kapitel → S. 50)
- ▶ Effiziente Ausführung motorischer Fertigkeiten

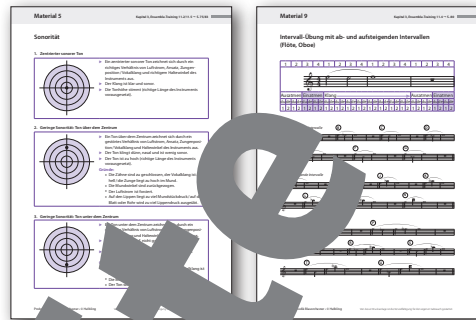
Benötigtes Material

- ▶ Metronom (MM ca. 80–90)
- ▶ Material 5 und 9 (siehe Material 5 und 9 als Kopierverlage). Das Material kann für alle Beteiligten in der jeweiligen Komposition und Lage ausgedruckt werden. Eine Partitur ist vorhanden.

Vorgehensweise

Die Übung wird mündlich mit dem ausgedruckten Notenmaterial (Material 9) in folgenden Besetzung gespielt: einzelnes Instrument, eine Instrumentengruppe oder das ganze Ensemble.

Zunächst kann mithilfe der Grafik auf der folgenden Seite (Material 9) das Zusammenspiel von Ein- und Atemgruppen in Bezug auf Puls und Unterteilungen thematisiert und geübt werden. Die Spielzentrierter Töne wird noch einmal veranschaulicht (Material 5). Danach wird die Übung auf andere Intervalle übertragen. Die Zeile unter den Noten beschreibt den Luftstrom. Die nächste Zeile zeigt die gedachten Unterteilungen der Schlagverläufe (Silben). Die letzte Zeile visualisiert die Unterteilungen in Zahlen.



Mat. 5

Mat. 9

Variation der Übung

- ▶ Eine Instrumentengruppe oder ein einzelnes Instrument spielt zwei Takte aus Material 9 vor. Die anderen wiederholen die Takte und versuchen, alle Aspekte der Tonerzeugung genauso auszuführen, wie sie es gehört haben.
- ▶ Bevor die Übung auf dem Instrument gespielt wird, kann sie mit den folgenden Vokalklängen gesungen werden (siehe Abschnitt 4 in diesem Kapitel, S. 71).
 - „Dii“ für Klarinetten: Der hintere Teil der Zunge ist aufgewölbt und mit Luft ausströmen.
 - „Duu“ für Saxofone und Bassklarinetten: Die Zunge liegt flach auf dem Mund und die seitlichen Ränder der Zunge zeigen leicht nach oben.
 - „Daa“ für alle anderen Instrumente inklusive Percussion (um eine einheitliche Ausführung innerhalb der Gruppe zu erreichen): Die Zunge berührt sich in ihrer natürlichen Ruheposition.
- ▶ Ab- und aufsteigende Intervalle werden kombiniert (siehe folgendes Beispiel).

Übung kombinierte Intervalle (Zentralton f, klingend notiert):

Ⓞ kombinierte Intervalle

The musical notation consists of three staves in 4/4 time. The first staff starts with a circled 'P' above the first note. The second staff starts with a circled 'Q' above the first note. The third staff starts with a circled 'T' above the first note. There are also circled 'R' and 'S' above notes in the second staff, and a circled 'U' above a note in the third staff. The notes are: Staff 1: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. Staff 2: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. Staff 3: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

Abb. 3.15: Material 9

- ▶ Mit weniger Fortgeschrittenen kann die Übung diatonisch gespielt werden:

Übung diatonisch absteigende Intervalle (Zentralton f, klingend notiert):

The musical notation is a single staff in 4/4 time. The notes are: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

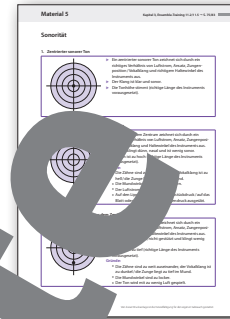
Übung diatonisch aufsteigende Intervalle (Zentralton f, klingend notiert):

The musical notation is a single staff in 4/4 time. The notes are: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

11.5 Tonleiter-Übungen

Ziele der Übung

- ▶ Entwickeln der folgenden Aspekte:
 - Motorische Fertigkeiten (insbesondere Fingerbeweglichkeit)
 - Sonore und charakteristische Tonqualität bei jedem Ton
 - Genauigkeit der Tonhöhen-Abstände
 - Einheitlichkeit beim Zentrieren aufeinanderfolgender Töne (Dynamik und Intonation)
- ▶ Spielen in verschiedenen Tonarten.
- ▶ Verschiedene Artikulationsarten anwenden.



Mat. 5

Dauer der Übung

3–5 Minuten während der Ensemble-Trainingsphase einer Probe

Benötigtes Vorwissen

- ▶ Grundlegende Kenntnisse von Puls und Tonerzeugung
- ▶ Sonores Spiel einzelner Töne (siehe Übung 11.2, [www.helbling.com](#) S. 75)
- ▶ Spiel von aufeinanderfolgenden Tönen mit einheitlicher Tongestalt (siehe Übung 11.4, „Intervall-Übung“ → S. 80)
- ▶ Richtige Ausführung eines Tonanfangs (siehe Abschnitt 6a in diesem Kapitel → S. 50)
- ▶ Effiziente Ausführung motorischer Fertigkeiten

Benötigtes Material

- ▶ Metronom in angemessenem Tempo
- ▶ Material 5

Vorgehensweise

Beim Spielen von Tonleiter-Übungen können die folgenden Möglichkeiten separat oder in Kombination eingesetzt werden, um die gewünschten Probenziele zu erreichen:

- ▶ Verschiedene Artikulationsarten verwenden:
 - Alle Töne mit der Zunge beginnen
 - Alle Töne binden (Legato)
 - Vier Töne mit der Zunge beginnen, vier Töne binden.
 - Vier Töne binden, vier Töne mit der Zunge beginnen.
 - Zwei Töne mit der Zunge beginnen, zwei Töne binden.
 - Zwei Töne binden, zwei Töne mit der Zunge beginnen.
 - usw.
- ▶ Verschiedene Artikulationszeichen verwenden (siehe Abschnitt 1b in Kapitel 5 → S. 114):
 - Staccato
 - Staccatissimo
 - Portato
 - Marcato
 - usw.

4 Klangenergie

Der Begriff Klangenergie beschreibt die Klangqualität, die sich aus Sonorität (siehe Kapitel 3 → S. 47), Klangfarbe (siehe Abschnitt 2 in diesem Kapitel → S. 91) und Lautstärke (siehe Abschnitt 1 in diesem Kapitel → S. 90) ergibt.

Ein lebendiger Ensemble-Klang erfordert, dass die Spielerinnen und Spieler in allen Teilen jedes Tons (Tonanfang, Tonkörper und Tonende) mit Klangenergie spielen, die sich darin übereinstimmen.

4a Klangenergie eines einzelnen Instruments

Das Wichtigste auf einen Blick

- Auf Höraufmerksamkeitsstufe 1 geht es darum, dass jedes einzelne Instrument energiereiche Klänge erzeugt.
- Der Energiegehalt ist dabei in allen Teilen jedes Tons gleich (Tonanfang, Tonkörper und Tonende).
- Energiereiche Klänge erfordern richtig ausgeführte Grundlagen am Instrument (siehe Kapitel 3 → S. 33).

Voraussetzung für klangliche Balance in einem Ensemble ist, dass jedes einzelne Instrument aufeinanderfolgende Töne mit gleichbleibender Klangenergie spielt. Dies betrifft alle Teile jedes Tons (Tonanfang, Tonkörper und Tonende). Zur Veranschaulichung zeigen die folgenden Abbildungen einen Ton mit sich ändernder und einer gleichbleibender Klangenergie. Jede ungewollte veränderte Ausführung einer der Komponenten (Tonanfang, Tonkörper, Tonende, Klangfarbe oder Lautstärke) im Verlauf des Tons führt zu einem unkontrollierten Qualitätsverlust.

In Abbildung 1 werden die Grundlagen am Instrument in mindestens einem Teil des Tons nicht richtig ausgeführt. Nicht alle relevanten Obertöne sind durchgängig hörbar: Die Klangenergie des Tons ist reduziert.

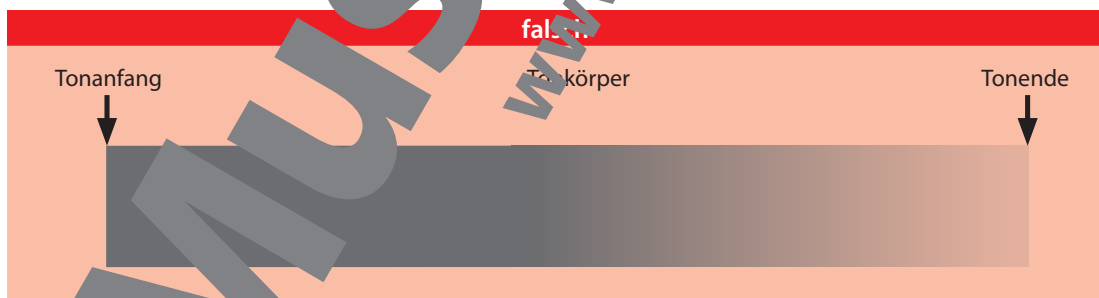


Abb. 1a Unzureichende Klangenergie eines Tons

In Abbildung 2 (siehe folgende Seite) werden alle Grundlagen am Instrument in allen Teilen des Tons richtig ausgeführt. Alle relevanten Obertöne sind hörbar: Der Ton hat die gewünschte Klangenergie.

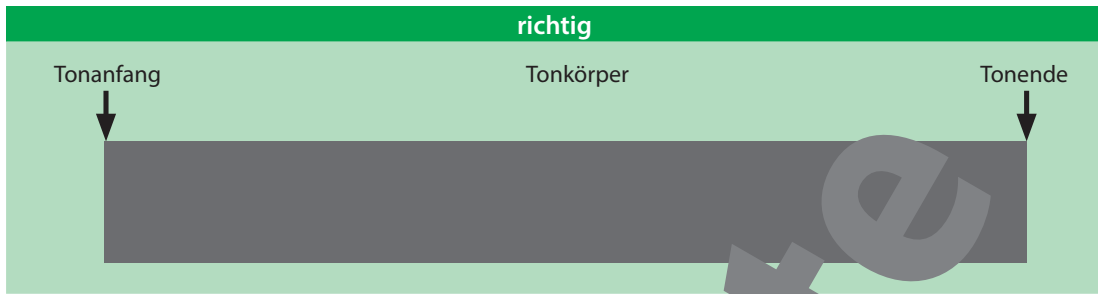


Abb. 4.2: Ton mit gewünschter Klangenergie

4b Klangenergie einer Instrumentengruppe

👁 Das Wichtigste auf einen Blick

Der Klang einer Instrumentengruppe ist energiereich, wenn

- jedes einzelne Instrument mit Klangenergie spielt
- die Klangenergie der einzelnen Instrumente übereinstimmt

Die Klangenergie einer Instrumentengruppe richtet sich auf Höraufmerksamkeitsstufe 2, auf der die einzelnen Instrumente ihre Klangenergie in verzahnten Trios abgleichen. Wenn Sonorität, Klangfarbe und Lautstärke zwischen diesen Instrumenten übereinstimmen und gleichermaßen hörbar sind, wird ihre Balance als symmetrisch bezeichnet. Dabei ist wichtig, dass Instrumente in verzahnten Trios sich klanglich stützen, ergänzen und nicht zurückhalten, der als die Trio-Mitglieder spielen. Letzteres würde die Sonorität der Gruppe mindern, anstatt sie zu fördern.

Die folgende Abbildung zeigt, wie ein einzelner Ton mit verminderter Klangenergie (Instrument 2) die Klangenergie eines Trios von drei Instrumenten – und damit einer ganzen Instrumentengruppe reduziert. Die Klänge der Instrumente sind nicht symmetrisch, die resultierende Klangqualität der Gruppe entsteht zufällig und unkontrolliert.

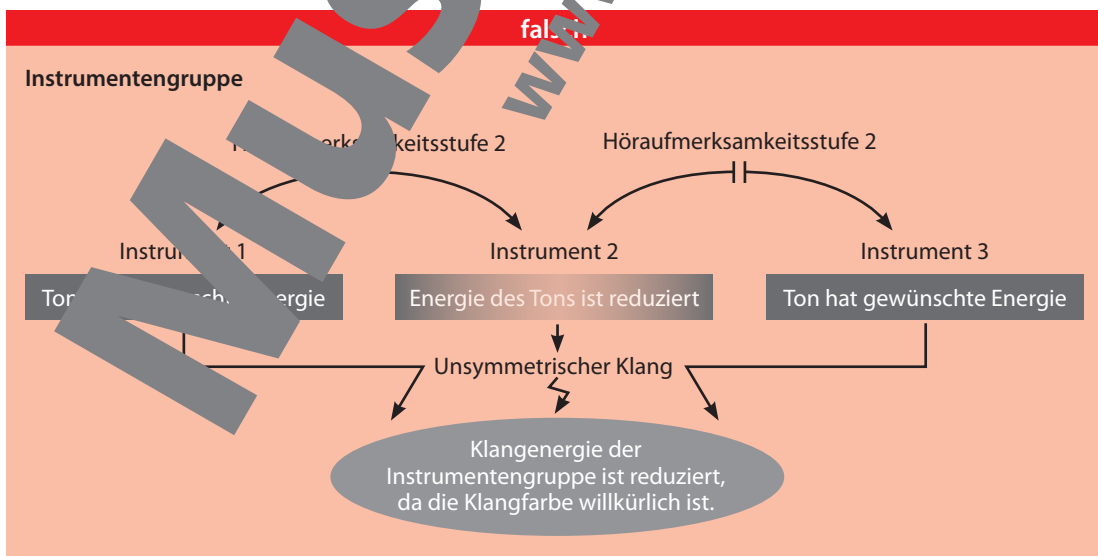


Abb. 4.3: Unsymmetrischer Klang einer Instrumentengruppe

In der nächsten Abbildung ergeben symmetrisch abgegliche Töne der einzelnen Instrumente gemeinsam den gewünschten energiereichen Klang der ganzen Gruppe.

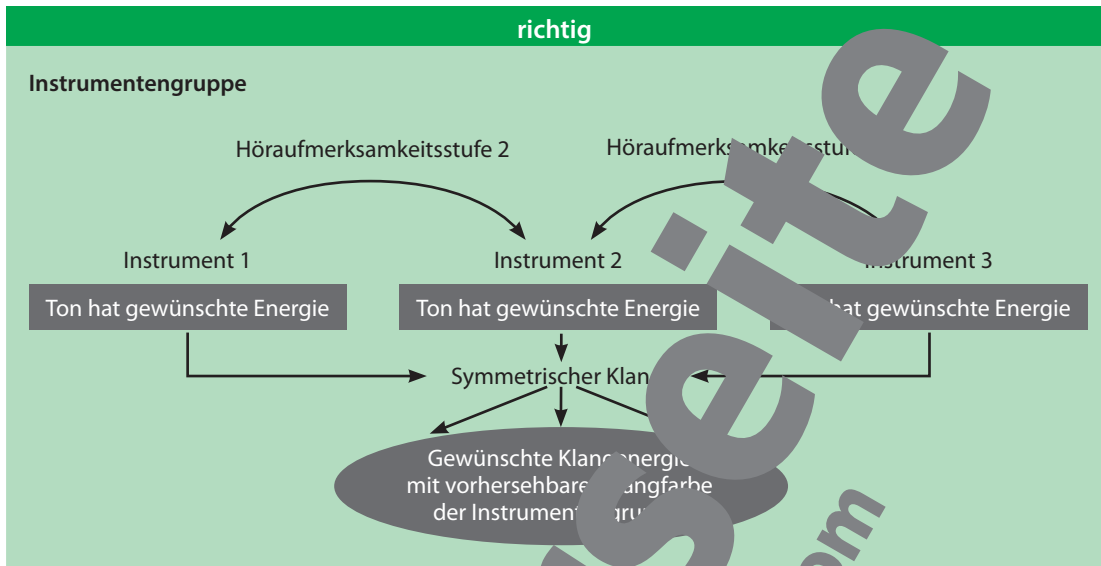


Abb. 4.4: Symmetrischer, energiereicher Klang einer Instrumentengruppe

Ensemble-Training

- Wandernder Ton (siehe Übung 9.1 in diesem Kapitel → S. 105)

4c Klangenergie des Ensembles

👁 Das Wichtigste auf einen Blick

Ein Ensemble-Klang ist energiereich, wenn

- jede Instrumentengruppe mit Klangenergie spielt.
- die Klangenergie der verschiedenen Instrumentengruppen auf Höraufmerksamkeitsstufe 3 übereinstimmt (Kohärenz und Lautstärke).

Ein energiereiches Ensemble-Klang entsteht beim Zusammenspiel unterschiedlicher Instrumentengruppen auf Höraufmerksamkeitsstufe 3. Dabei bringen die Instrumentengruppen ihre Klangenergie mit allen anderen Gruppen des Ensembles in Übereinstimmung. Da die Klangfarben der Gruppen je nach Instrument unterschiedlich sind, bezieht sich der Abgleich auf Höraufmerksamkeitsstufe 3 nur auf Kohärenz und Lautstärke.

5 Das Balance-Modell

Das Wichtigste auf einen Blick

- Das Balance-Modell ist die Grundlage, auf der alle Veränderungen der musikalischen Klangfarbe stattfinden können.
- Es dient als Werkzeug, mit dem auf Höraufmerksamkeitsstufe 3 ein symmetrisches Ensemble-Klang erreicht werden kann.

Im Geführten Hören ermöglicht das Balance-Modell ein Verständnis von Kombinationsmöglichkeiten der Klangfarben und von musikalischer Balance in einem Ensemble.

In den folgenden Tabellen sind Instrumente nach Instrumentenfamilie und Stimmlage gruppiert. Je nach Repertoire und Besetzung wird eine der Tabellen angewendet oder auf die jeweilige Besetzung des Ensembles angepasst.

Holzbläser			Blechbläser			Schlagzeug
Hohe Stimmen	Mittlere Stimmen	Tiefe Stimmen	Hohe Stimmen	Mittlere Stimmen	Tiefe Stimmen	Schlagzeug
A	B	C			F	G
Flöte Oboe B-Klarinette	Altsaxofon	Tenorsaxofon Bassklarinetten	Trompete	Horn	Tenorposaune Eufonium Tuba	Schlagzeug

Abb. 4.5: Balance-Modell 1 für Ensembles mit reduzierter Besetzung

Holzbläser				Blechbläser				Schlagzeug				
Sopranino	Sopran	Alt	Tenor	Sopran	Alt	Tenor	Bass	Idiophone	Mallets	Auxiliary Perc.	Pauke	
A	B	C	D	E	F	G	H	I	PI	PM	PA	PT
Piccolo Es-Klar.	Flöte Oboe B-Klar.	Altsax. Alt Klar. Engl.- horn.	Fagott Tenor- sax. Klarinette	Altsax. Bass- klar. Klarinette	Trompete	Horn	Tenor- pos. Euf. Tenor- horn.	Bass- pos. Tuba	Kl. Tr. Toms Basstr. etc.	Gl.spiel Xyl. Vbr. Marimba	Becken Triangel Shaker etc.	Pauke

Abb. 4.6: Balance-Modell 2 für Ensembles mit voller Besetzung

Das Balance-Modell wird mit folgenden Schritten im Ensemble eingeführt:

1. Jedes einzelne Instrument wird auf Grundlage des Balance-Modells einer Instrumenten- und damit auch einer Stimmlagengruppe (z. B. A, B, C etc.) zugeordnet.
2. Alle Beteiligten achten darauf, dass innerhalb der eigenen Instrumentengruppe symmetrisch aufgeführt wird (Höraufmerksamkeitsstufe 2).
3. Zusätzlich achten alle Instrumentengruppen innerhalb der übergeordneten Stimmlagengruppe (A, B, C etc.) symmetrisch (Höraufmerksamkeitsstufe 3).

Als Beispiel zeigt die folgende Abbildung, wie, bezogen auf Stimmlagengruppe A in Balance-Modell 1 die Flöten, B-Klarinetten und Oboen innerhalb ihrer jeweiligen Instrumentengruppe (Höraufmerksamkeitsstufe 2) und auch innerhalb der Stimmlagengruppe (Höraufmerksamkeitsstufe 3) symmetrisch spielen. Alle anderen Gruppen des Balance-Modells gehen entsprechend vor, wobei Instrumente, die allein eine Gruppe bilden (z.B. Trompete oder Horn), nur innerhalb ihrer eigenen Instrumentengruppe symmetrisch spielen.

Beispiel für Hohe Stimmen (Stimmlagengruppe A):

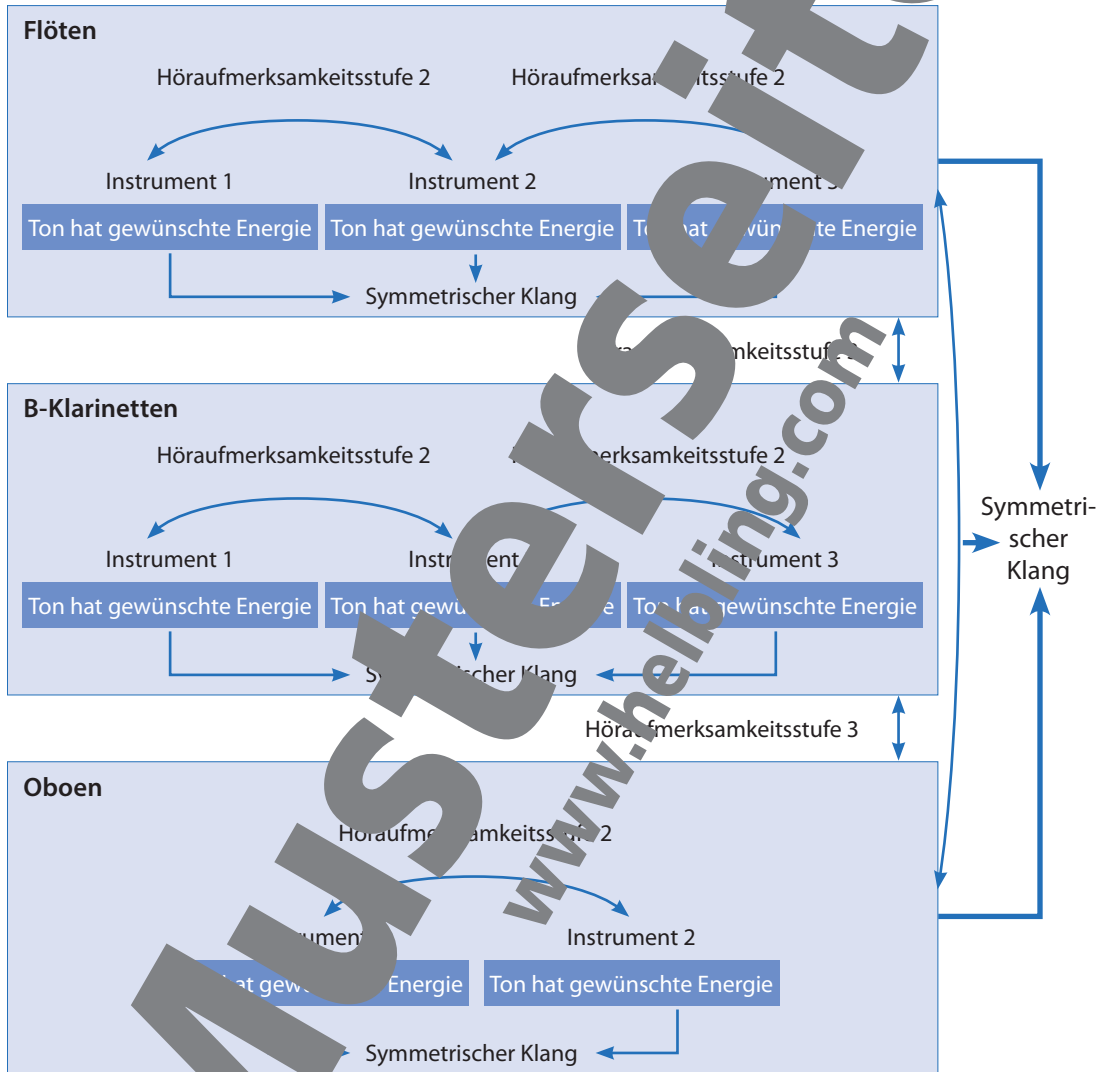


Abb. 4.1.1. Symmetrie innerhalb einer Stimmlagengruppe

- Nachdem innerhalb der Stimmlagengruppen Symmetrie erreicht ist, werden Sonorität und Lautstärke zwischen allen Stimmlagengruppen abgeglichen, so dass alle Gruppen in einem symmetrischen Verhältnis zueinander spielen (siehe nächste Abbildung).

Teil V Das Geführte Hören – Musikalische Gestaltung

In den vorherigen Kapiteln wurden mit den Themen Puls, Klangzeugung und Balance technische Bereiche des Musizierens angesprochen. Jeder dieser Bereiche ist integraler Bestandteil von und Voraussetzung für den leistungsfähigen und zentralen Bereich des Geführten Hörens: die Musikalische Gestaltung. Da alle anderen Bereiche Werkzeuge sind, die den musikalischen Absichten der Musikanten dienen, steht die Musikalische Gestaltung im Zentrum des Geführten Hörens. Sie ist in einen „konkreten“ und einen „abstrakten“ Bereich unterteilt, wobei die Schnittstelle dieser beiden Bereiche musikalische Kunst entstehen kann. Interpretationen mögen sich von Musikerin zu Musiker oder von Stück zu Stück unterscheiden. Sobald aber in einem Ensemble musiziert wird, ist es notwendig, diese „Züge“ Einigkeit zu erreichen, damit ein musikalisch schlüssiges Gesamtbild entsteht. Hierbei ist es hilfreich, wenn konkrete Elemente Musikalischer Gestaltung benannt und erarbeitet werden, die einerseits dem musikalischen Ergebnis insgesamt beitragen und andererseits als inhaltliche Basis für die zukünftige musikalische Arbeit dienen können. Diese Elemente werden in diesem Kapitel beschrieben.

Das Geführte Hören beschreibt zwei konkrete Elemente Musikalischer Gestaltung, die im Folgenden aufgeführt sind. Wenn andere Elemente denkbar oder in einer bestimmten Situation für ein Ensemble wichtig sein könnten, ist es hilfreich, wenn alle Beteiligten die folgenden erstehen und durch analytisches Hören erkennen und bewerten können. Denn diese Elemente sind wesentlich, um die Klarheit des Ensemble-Klangs zu verbessern und damit ein künstlerisch wertvolles Ergebnis zu erreichen.

Die konkreten Elemente der Musikalischen Gestaltung sind:

1. Artikulation
2. Dynamik
 - Gleitende Dynamikänderungen
 - Abrupte Dynamikänderungen
3. Phrasierung
 - Musikalischer Fluss
 - Harmonische Bewegung und transparent klingende Kadenzen

Viele musikalische Elemente lassen sich – obwohl sie konkret beschrieben werden können – auch über Vorbilder (häufig die Instrumentallehrkraft) und durch Hören und Imitieren vermitteln. Auf diese Weise verfestigen sich bestimmte musikalische Vorstellungen mit der Zeit und können dann auch in anderen Situationen schlüssig und in ähnlicher Weise angewendet werden. Diese Art des Unterrichtens ist besonders im Einzelunterricht sinnvoll (Höraufmerksamkeit), um musikalische Feinheiten zu vermitteln. Sie stößt jedoch an Grenzen, wenn solche Elemente in einer größeren Gruppe z.B. einem Ensemble angewandt und festgelegt werden sollen (aufmerksamkeitsstufen 2 und 3), denn hier ist eine einheitliche Ausführung durch alle Beteiligten erforderlich. Für das Ensemble-Spiel ist es also unerlässlich, dass solche Elemente von den Mitwirkenden im Detail erfasst und einheitlich umgesetzt werden können. Dies kommt letztlich der Interpretation eines Werks, den musikalischen Fertigkeiten der einzelnen Spielenden und Spieler und der Musikalität des ganzen Ensembles zugute.

1 Artikulation

Das Wichtigste auf einen Blick

- Artikulation beschreibt die Gestalt eines Tons oder einer Reihe von Tönen.
- Artikulation kann verändert werden, indem die Grundlegende Tongestalt abgewandelt wird.

Artikulation ist ein Bestandteil der Tonerzeugung und bezieht stets auf den Kontext von Puls, Klangerzeugung und Balance. Sie bestimmt die Gestalt eines Tons. So, wie man beim Sprechen Silben artikuliert, lassen sich gemäß der Artikulation Klänge und Töne gestalten. Da die Umsetzung dieser Angaben individuell und unterschiedlich sein kann, sind Anleitungen erforderlich, die ein einheitliches Verständnis ermöglichen. Auf diese Weise lässt sich die Probeneffizienz erhöhen, da nicht jeder Fall einzeln geklärt werden muss.

1a Änderung der grundlegenden Tongestalt

Basis für jegliche Gestaltung von Tönen ist zunächst die Grundlegende Tongestalt, die in Kapitel 3 (→ S. 50) mit der Form eines Rechtecks beschrieben wurde. Diese stellt die drei Teile eines Tons grafisch dar: Ein definierter Tonanfang, ein ausgeglichener Tonkörper mit gleichbleibender Klangenergie und Lautstärke sowie ein abgeklirtes Tonende. Zudem wurde in Kapitel 2 (→ S. 16) erläutert, wie die Grundlegende Tongestalt in den Gleichmäßigen Zeitverlauf eingefügt und dabei den gesamten zur Verfügung stehenden Klangraum ausfüllt. Folglich definiert das Geführte Hören Artikulation als Veränderung der Grundlegenden Tongestalt im Zeitverlauf.

In ihrer ursprünglichen Form sind alle Töne, die ohne Artikulationszeichen notiert sind, über ihre volle Dauer konstant. Die folgende Abbildung zeigt solche Töne mit voller Dauer (jedes Rechteck stellt einen Ton dar, dessen Dauer abhängig von Notenwerten).



Abb. 5.1: Töne, die über ihre volle Dauer klingen

Bei der Ausführung verschiedener Artikulationen wird die Form des Rechtecks verändert, indem sie erweitert oder verkleinert wird. Dadurch entstehen Töne mit klanglich veränderter Tongestalt. Folgende Änderungen sind hierbei relevant:

- ▶ Änderungen am Tonende durch eine Verkürzung der Klangphase des Tons
- ▶ Änderungen am Tonanfang durch unterschiedliche Arten, den Ton mit der Zunge oder Luft zu beginnen.

Mit Hilfe der folgenden grafischen Darstellungen können die klanglichen Auswirkungen verschiedener Änderungen der Tongestalt sichtbar und für das Ensemble verständlich gemacht werden.

Gestaltung des Tonendes

Töne, die über ihre volle Dauer klingen, enden dort, wo der nächste Ton beginnt, bzw. beim Beginn der ersten Unterteilung, die dem Notenwert folgt. Bei getrennt gehaltenen Tönen wird die Dauer der Klangphase verkürzt. Jeder Ton nimmt aber weiterhin den ganzen Zeitabschnitt im Klangraum ein, der ihm aufgrund seines Notenwerts zugeordnet ist. Die Klangfarbe der Töne bleibt unverändert und einheitlich.



Abb. 5.2: Töne, die über ihre volle Dauer klingen (Zeile 1) und Töne mit verkürzter Klangphase (Zeilen 2 und 3)

Gestaltung des Tonanfangs

Wenn der Tonanfang durch eine besondere Zungenbewegung oder eine Änderung des Luftstroms zusätzlich betont wird, kann auch dies in der grafischen Darstellung der Tongestalt sichtbar gemacht werden. Und auch hier bleibt die Gestalt der Töne stets einheitlich.



Abb. 5.3: Betonung des Tonanfangs bei Tönen mit unterschiedlich langen Klangphasen

Mit dieser Darstellung wird eine Basis für das Verständnis der vielfältigen Artikulationsmöglichkeiten geschaffen. Die musikalische Umsetzung kann nun einheitlich und in stets gleicher Weise erfolgen, wenn konkrete musikalische Informationen vorhanden sind.

Auf einem grundlegenden Spielniveau werden alle Töne gleich und ohne Veränderung der Grundlegenden Tongestalt gespielt. Später wird eine bewusste Interpretation erforderlich, die alle Nuancen der Artikulation bei jedem Ton berücksichtigt. Unabhängig vom Spielniveau sollen dabei alle Töne stets zusammenpassen. Möglich wird dies durch Festlegungen für die Umsetzung von Artikulationen, die zu einem einheitlichen musikalischen Ausdruck innerhalb eines Ensembles führen.

1b Artikulationsangaben

Die folgenden Artikulationsangaben zeigen die gängigsten Veränderungen der Grundlegenden Tongestalt an:

- ▶ Tenuto (ganzer Notenwert)
- ▶ Portato (nicht legato gespielt/breit abgesetzt)
- ▶ Staccato (getrennt gespielt/kurz abgesetzt)
- ▶ Marcato (betont gespielt)

Tenuto

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1
du ta de ta du ta de ta du du ta de ta du

Portato

1 2 3 4 1 2 3 4 2 3 4 1 2 3 4 1
du ta de (ta) du ta de (ta) du ta de (ta) du ta de (ta) du

Staccato

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1
du ta (de ta) du ta (de ta) du ta (de ta) du ta (de ta) du

Marcato – 3 Beispiele

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1
du ta de ta du ta de ta du ta de ta du ta de ta du

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1
du ta de (ta) du ta de (ta) du ta de (ta) du ta de (ta) du

1c Interpretation von Artikulationsangaben

In verschiedenen musikalischen Genres werden Artikulationsangaben unterschiedlich interpretiert. Die bewusste Beschäftigung mit diesen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten führt zu einem größeren stilistischen Bewusstsein, das ausdrucksstärkere Interpretationen ermöglicht. Das gewünschte klangliche Ergebnis wird durch eine Anpassung der grafischen Darstellungen der Artikulationszeichen unterstützt. Außerdem helfen Festlegungen für unterschiedlichen Artikulationszeichen allen Beteiligten, zu einer einheitlichen und gut abgestimmten Interpretation zu gelangen. Im vorigen Abschnitt wurde gezeigt, wie das Staccato-Artikulationszeichen einen Ton um die Hälfte verkürzt. In romantischer Musik, wie z. B. von Johannes Brahms, wird ein Staccato aber üblicherweise breiter sowie weicher und runder gespielt (in der untenstehenden Grafik durch abgerundete Ecken dargestellt). In einem expressionistischen Werk von Igor Strawinsky dagegen kürzer und trockener. Klanglich entspricht ein Staccato bei Brahms eher der Tongestalt eines breit abgesetzten Tons, ein Staccato bei Strawinsky ist dagegen deutlich kürzer abgesetzt. In beiden Fällen entsteht das klangliche Ergebnis auf Grundlage desselben Artikulationszeichens. Die folgenden Beispiele können helfen, die gewünschte Interpretation weicher an die Spielerinnen und Spieler zu vermitteln und in beiden Fällen für Einheitlichkeit bei der Ausführung zu sorgen.

Staccato bei Johannes Brahms

Staccato bei Igor Strawinsky

Auch die Ausführung verschiedener Akzente hängt vom musikalischen Kontext ab. Das gilt z. B. auch für Dach-Akzente (Martellato) und Sforzati (sfz). Kontextabhängig sollten Akzente immer eindeutig festgelegt und dem Ensemble stilistisch verständlich gemacht werden, unerheblich, ob diese in den Noten stehen oder sich aus dem musikalischen Zusammenhang ergeben. Die Grafik der Grundlegenden Tongestalt kann im jeweiligen Sinne verändert werden, um das gewünschte hörbare Ergebnis abzubilden.

Ensemble-Training

- Artikulationsübung (siehe Übung 5.1 in diesem Kapitel → S. 123)

2 Dynamik

👁 Das Wichtigste auf einen Blick

- Dynamikänderungen geschehen entweder gleitend oder abrupt.
- Dynamikänderungen erfolgen innerhalb des gleichmäßigen Zeitverlaufs proportional und gleichmäßig.
- Klangenergie und Sonorität bleiben während der Dynamikänderung stets erhalten.

Dynamische Effekte und Lautstärkeänderungen kommen in unterschiedlichsten musikalischen Zusammenhängen vor. Sie geschehen aber alle entweder gleitend oder abrupt. Damit eine einheitliche Ausführung und ein transparenter Klang im Ensemble möglich werden, legt man für beide Möglichkeiten alle relevanten Parameter fest.

2a Gleitende Dynamikänderungen

Gleitende Dynamikänderungen haben eine festgelegte Dauer. Zu ihnen gehören alle Arten von Crescendo- oder Decrescendo-Angaben, die zeigen die Änderung der Lautstärke an, die im Zeitverlauf gleichmäßig und proportional ausgeführt wird.



Abb. 5.4: Visualisierung von gleitenden Dynamikänderungen

Wichtig ist, dass Energie und Sonorität während der gesamten Dynamikänderung in gleicher Qualität vorhanden bleiben und beispielsweise während eines Decrescendos nicht abnehmen oder sogar ganz verschwinden. Für unerfahrenere Spielerinnen und Spieler kann dies bedeuten, dass Dynamikänderungen zunächst nur in kleinem Umfang ausgeführt werden, um die Tonqualität zu erhalten.

Teil VI Das Geführte Hören – Probenprozess

Die Probenarbeit mit einem Ensemble ist ein kontinuierlicher Prozess, in dem die Beschäftigung mit dem Geführten Hören zu einer Weiterentwicklung sowohl der musikalischen Qualität des Ensembles als auch der Art und Weise des Probens führt. Zentral für die Probenarbeit sind dabei sowohl die Ensemble-Trainings-Übungen der vorangegangenen Kapitel als auch sogenannte „Probenmethoden“ zur Erarbeitung des aktuellen Repertoires: Mit Hilfe der Ensemble-Trainings-Übungen werden die Bereiche des Geführten Hörens vermittelt. Man führt sie regelmäßig am Beginn der Proben durch und schult sowohl individuelle Fertigkeiten an den Instrumenten als auch musikalische und Ensemble-Kompetenzen. Die weiteren Vorgehensweisen der Probenarbeit bei der Erarbeitung von Literatur bedeutsam sind. Für die dann folgende Probenarbeit am aktuellen Repertoire werden Probenmethoden (bzw. Probenschritte bei Anfänger-Ensembles) verwendet, mit denen die Inhalte der Ensemble-Trainings-Übungen auf Literatur übertragen werden. Die Vorgehensweisen der Probenmethoden sind an die der Ensemble-Trainings-Übungen angelehnt, so dass inhaltliche Bezüge deutlich werden und eine effektive Probenarbeit möglich ist. Die Probenmethoden sollten stets entsprechend der Fähigkeiten und Kenntnisse der Spielerinnen und Spieler ausgewählt werden.

Das Kapitel stellt drei Probenprozesse vor, die sich an Ensembles mit unterschiedlichen Niveaus richten:

1. Proben mit einem weniger erfahrenen Ensemble
In diesem Abschnitt wird ein klar-schrittweise geführter, aufbauender Probenprozess mit einer festen Abfolge von methodischen Schritten beschrieben, der auf wenig fortgeschrittene Ensembles mit weniger Erfahrung in der Höranalyse zugeschnitten ist.
2. Proben mit fortgeschrittenen Gruppen
Dieser Abschnitt ist für Ensembles gedacht, die bereits Erfahrung mit den Prinzipien des Geführten Hörens haben. Hier werden schwierige Stellen mit Methoden erarbeitet, die sich an die Vorgehensweisen in den Ensemble-Trainings-Übungen angelehnt sind und die nun auf die zu probende Literatur übertragen werden. Sie sind flexibel und situationsbezogen einsetzbar.
3. Proben mit professionellem Anspruch
Die hier vorstellte Vorgehensweise wird möglich, wenn die Spielerinnen und Spieler mit den Prinzipien des Geführten Hörens vertraut sind und ein hohes Maß an musikalischer Selbstständigkeit erreicht haben.

Die Probenleitung der Dirigentin oder des Dirigenten entwickelt sich bei zunehmender Erfahrung mit dem Geführten Hören weiter. Dies betrifft sowohl die Auswahl der Probenmethoden als auch den Ablauf der Proben. Ebenso erlernen die Spielerinnen und Spieler für das Ensemble-Spiel wesentliche Kompetenzen und bauen ihre Hörfähigkeiten aus, so dass sie mit der Zeit mehr Verantwortung für das musikalische Ergebnis übernehmen und selbstständiger arbeiten können. Die Übergänge zwischen den Entwicklungsstadien eines Ensembles sind daher fließend und die Wahl des jeweiligen Probenprozesses muss sich stets nach dem aktuellen Entwicklungsstand richten. Dabei kann ein Ensemble, das vergleichsweise leichte Stücke spielt, über ein höheres Kenntnisstand im Geführten Hören verfügen und auf einem weiter fortgeschrittenen Niveau proben, während ein Ensemble, das schwerere Stücke spielt, die entsprechenden Fähigkeiten in manchen Bereichen noch nicht ausgebildet hat.

Im Folgenden werden die Probenprozesse beschrieben, die nach dem jeweiligen Entwicklungsstand des Ensembles ausgewählt werden können.

1 Proben mit einem wenig erfahrenen Ensemble

Das Spiel eines Musikinstruments erfordert eine Vielzahl von motorischen und kognitiven Fähigkeiten, die beim Musizieren alle gleichzeitig angewendet werden. Weniger erfahrene Ensembles lernen erfolgreich, wenn sie diese Fähigkeiten zunächst einzeln entwickeln. Dies geschieht zum einen mit Hilfe des Ensemble-Trainings der Kapitel 2 bis 5. Zudem ist es durch den hier vorgestellten Probenprozess, die im Ensemble-Training erlernten Kompetenzen schrittweise in Musikstücken anzuwenden.

Der folgende methodische Ablauf wird bei der Probenleitung von Musikstücken eingesetzt und ist in acht Schritte gegliedert. Sie knüpft direkt an die Übungen des Ensemble-Trainings an und ermöglichen in dieser Reihenfolge einen systematischen Bearbeitungsprozess bei der Probe eines Musikstücks. In jedem Schritt wird der Fokus auf bestimmte Aspekte aus den Bereichen des Geführten Hörens gerichtet:

Bereiche Puls und Rhythmus

- ▶ Schritt 1: Rhythmen sprechen (Rhythmussprache).
- ▶ Schritt 2: Rhythmen sprechen (Rhythmussprache) und klatschen.

Bereiche Luftstrom und Spannung

- ▶ Schritt 3: Rhythmen mit Klappern ausführen.
- ▶ Schritt 4: Rhythmen mit Vokalklängen singen.

Bereiche Rhythmus und motorische Fertigkeiten beim Instrumentalspiel

- ▶ Schritt 5: Rhythmen sprechen (Rhythmussprache) und gleichzeitig Töne greifen oder ziehen.
- ▶ Schritt 6: Rhythmen singen mit Vokalklängen und gleichzeitig die notierten Töne greifen oder ziehen.

Bereiche Klangerzeugung und Balance

- ▶ Schritt 7: Rhythmen auf einem Ton spielen.

Zusammenfassung aller Bereiche

- ▶ Schritt 8: Einen Musikabschnitt wie notiert spielen.

Mit diesen Schritten lässt sich ein schlüssiger Probenablauf planen. Dabei können sie nacheinander ausgeführt werden oder die Dirigentin oder der Dirigent legt bei der Vorbereitung der Probe eine Auswahl fest, um den Bedürfnissen des Ensembles gerecht zu werden. Werden die Schritte stets in ähnlicher Reihenfolge und in der gleichen Weise erarbeitet, entwickelt sich bei den Spielerinnen und Spielern eine Routine, die für die weitere Probenarbeit hilfreich ist (z. B. bei der später folgenden Beschreibung des Probenprozesses für fortgeschrittenen Gruppen in Teil 2 der Schritte wieder aufgegriffen und in erweiterter Form fortgeführt). Sobald sich ein Schritt als nicht effektiv erweist, wird zu einem der früheren Schritte zurückgegangen, um dort mehr Übung für die weiteren Schritte sicherzustellen. Dabei geht es sowohl um das Verständnis als auch um die praktische Ausführung. Werden die Lernschritte beherrscht, können sie bei der Überwindung von Schwierigkeiten in Satzproben angewendet werden. Im Folgenden werden die methodischen Schritte näher erläutert:

Bereiche Puls und Rhythmus

Schritt 1: Rhythmen sprechen (Rhythmussprache).

Die Spielerinnen und Spieler sprechen den Rhythmus ihrer Stimme. Dazu verwenden sie die Rhythmussilben einer Rhythmussprache (siehe Abschnitte 3h und 3i sowie 4a und 4b in Kapitel 2 → S. 22 und 29). Durch sie werden Puls, Schlagverläufe und Unterteilungen deutlich.

Höranalyse mit Geführtem Hören:

- ▶ Beginnt das Einatmen gemeinsam und jeweils genau am Beginn einer Unterteilung?
- ▶ Werden die korrekten Silben im rhythmisch richtigen Moment ausgesprochen?
- ▶ Werden die Rhythmen deutlich gesprochen, mit gleichbleibender Lautstärke und Betonung und mit einer gleichmäßigen Stimme ohne Sprachmelodie?
- ▶ Nimmt jede Silbe den zugehörigen Klangraum ein?

Schritt 2: Rhythmen sprechen (Rhythmussprache) und klatschen.

Die Spielerinnen und Spieler sprechen den Rhythmus ihrer Stimme (wie in Schritt 1) und klatschen dazu die Tonanfänge (auch alle freie Töne und passagiere Angebundene Töne (Überbindungen) werden nicht geklatscht (zur Klatschtechnik siehe Übung 5.3 in Kapitel 2 → S. 27).

Höranalyse mit Geführtem Hören:

- ▶ Beginnt das Einatmen gemeinsam und jeweils genau am Beginn einer Unterteilung?
- ▶ Werden die korrekten Silben im rhythmisch richtigen Moment gesprochen?
- ▶ Werden die Rhythmen deutlich gesprochen, mit gleichbleibender Lautstärke und Betonung sowie mit einer gleichmäßigen Stimme ohne Sprachmelodie?
- ▶ Nimmt jede Silbe den zugehörigen Klangraum vollständig ein?
- ▶ Klatschen die Spielerinnen und Spieler an den vorgesehenen Stellen genau zusammen, und hat jede geklatschte Stelle dieselbe Lautstärke?

Bereiche Tonanfänge

Schritt 3: Rhythmen mit Luft-Patterns ausführen.

Die Spielerinnen und Spieler artikulieren den Rhythmus ihrer Stimme mit Luft (ohne Instrument) und richten dabei den Luftstrom auf eine gleichbleibende Stelle der Handfläche. Sie formen den richtigen Ansatz und ihr Körper ist in Spielhaltung (die Lippen vibrieren nicht). Jeder Ton wird mit einer Bewegung der Zungenspitze gegen die oberen Schneidezähne begonnen. Auch gebundene Töne (legato) werden angestoßen. Die offene Handfläche wird ca. 10 bis 15 Zentimeter vor das Gesicht gehalten. Schlagzeuger spielen ihre Rhythmen in die Luft, auf den Oberschenkeln oder auf einem Drumpad.