

CONCERTI UND CONSORTS

Frühe Instrumentalensembles



Julius Schnorr von Carolsfeld: Die Zerstörung Jerichos (1860)

Jericho-Pöbeln und Davids Harfe

Musikinstrumente gehören zu den ältesten kulturellen Erbschaften der Menschheit. Ihre Geschichte reicht zurück in prähistorische Zeiten. 35.000 Jahre alt ist die Flöte aus Schwänenflügelknochen, die man auf der schwäbischen Alb fand. Im Alten Testament der Bibel werden ganz erste Berichte über die Wirkung erzählt, die Musikern auf Instrumenten auslösen konnte. Beispielsweise lässt lautes Spiel auf Jericho die Mauern der Stadt einstürzen, die bei der Landnahme Kanaans als erstes von den Israeliten erobert und zerstört wurde. Auch der Harfe Davids werden wundersame Kräfte zugeschrieben. So beruhigen die zarten Klänge des Instruments den von einem bösen Geist besessenen König Saul.

Militär- und Helmannsmusik

Zu jeder Zeit und in allen Kulturkreisen brauchte man bei vielen Gelegenheiten Instrumente: Zu Cäsars römischen Krieg gehörten zwei Centurionen (= Hundertschaften) in Militärkern. Deren Blasinstrumente und Trommeln waren als weitreichende Signale und Nachrichtenübermittler unverzichtbare Bestandteile der Kriegsführung. Spielleute des Mittelalters unterhielten ihr Publikum mit Instrumenten aller Art. Und in den Kirchen wurden die Singstimmen oft von Instrumentalisten unterstützt. ‚Orchester‘ im heutigen Sinn war in diesen Ensembles aber nicht.



Miniatur aus der Bibel von Olmütz: Spielleute (1417)

Geburt des Orchesters

Ehe der Weg zu unserem modernen Orchester beginnen konnte, musste sich die Instrumentalmusik ‚emanzipieren‘, von der unmittelbaren Bindung an einen Zweck und von der untergeordneten Rolle gegenüber der Singstimme. Das geschah am Ende der musikalischen Renaissance bzw. zu Beginn der Barockzeit, also um 1600. Es gab zwar noch keinen einheitlichen Begriff, aber mit verschiedenen Bezeichnungen wie:

- ◆ Consort
- ◆ Chorus instrumentalis
- ◆ Symphonie
- ◆ Concerto

war immer dasselbe gemeint: ein Ensemble von Instrumentalisten.

1

Gesangsstücke für Instrumente

Im Markusdom, der Palastkirche der Stadtfürsten von Venedig, sehen viele die Geburtsstätte des Orchesters. Dort wirkten nämlich die wichtigsten Meister der so genannten Venezianischen Mehrchörigkeit. Der Begriff steht für eine Art zu komponieren, die mit der Gestalt des Domes (und anderer venezianischer Kirchen) gut zurecht kommt, besonders mit den Orgelemporen. Platzierte man die Sänger an verschiedenen Stellen, so entstand eine Art Stereoeffekt, den die Komponisten in ihren Werken nachzuahmen suchten. Zunächst waren es Kompositionen für mehrere Chöre. Später kamen Instrumente hinzu, die zunächst mit den Chören zusammen musizierten – schließlich – und darin sehen viele den entscheidenden Schritt zum Orchester – schrieb man sie für ein Werk, in denen nur Instrumente eingesetzt wurden.

Als wichtigster Vertreter der Venezianischen Mehrchörigkeit gilt Giovanni Gabrieli (1557–1612). Von ihm stammen zentrale Instrumentalkompositionen der Epoche. Weil es dafür noch keinen Namen gab, nannte er sie *Canzonae per sonar*, „Gesangsstücke zum Spielen“.



Antonio Canal: Der Markusdom (Basilika San Marco) in Venedig (um 1740)

2

Die 24 Streicher des Königs

- Nennt die Aufführungsorte und -gelegenheiten. Nennen die frühesten Instrumentalensembles, die Sie kennen gelernt haben.

- Zu welcher der drei Gruppen – englische Consorts, französische Hofmusik, venezianische Mehrchörigkeit – gehört die Musik, die ihr hört (2)? Begründet eure Zuordnung.

Ein besonderes Orchester hielten sich die Könige von Frankreich. Ludwig XIII, der Vater des Sonnenkönigs, gründete am Beginn des 17. Jahrhunderts die „Vingt-quatre Violons du Roy“ („Die 24 Streicher des Königs“).

Sie spielten bei offiziellen Anlässen und bei den Festen im Schloss Versailles. Den königlichen Streichern gehörten die berühmtesten Komponisten ihrer Zeit an. Die Mitglieder des Ensembles waren hoch angesehen; sie erhielten viele Privilegien, z.B. Steuernachlässe und das Recht, einen Degen zu tragen.



Einer der 24 Streicher des Königs

Das Paradies der Tonkünstler

Ein „Paradies der Tonkünstler“ nannte ein Zeitgenosse das Mannheimer Orchester. Ein Paradies war es vor allem für die Komponisten. Denn die Mannheimer Musiker waren schwierigsten Aufgaben gewachsen; ihre Virtuosität eröffnete den Komponisten neue Möglichkeiten.

► Lest die Infobox weiter unten. Wie empfand die Familie Mozart die kulturellen und wirtschaftlichen Bedingungen in Mannheim?

Johann Stamitz: Sinfonie in Es-Dur, 1. Violinen (Ausschnitt aus dem 1. Satz)

► Fassen Sie zusammen, welche Eigenschaften (Besetzung, Spielweise) des Mannheimer Orchesters in den drei Mozart-Zitaten hervorgehoben werden.

► Die Passage aus der Stimme der 1. Violinen erfordert von den Spielern Fähigkeiten, die in den Zitaten auf S. 10 hervorgehoben werden. Erläutert dies an Beispielen.

Mozart in Mannheim

Im September 1777 hielt sich Mozart, in Begleitung seiner Mutter auf der Reise nach Paris, einige Monate in Mannheim auf. In Briefen an den Vater in Salzburg berichten die beiden Brüder über die Mannheimer Musiker:



J. N. della Croce: Mozart im roten Rock (1777)

4. November 1777, W. A. Mozart an Leopold Mozart (über das Mannheimer Orchester)
 „Das orchestre ist sehr gut und stark auf jeder Seite, [sic] 11 violin, 4 bratschn, 2 oboe, 2 flauti und 2 Clarinetti, 2 Violoncelle, 4 fagotti und 4 Contraßi und trompetten und paucken. Es läst sich eine Sinfonie recht machen [...]“

6. Dezember 1777, W. A. Mozart an Leopold Mozart (über die finanziellen Verhältnisse der Mannheimer Musiker)
 „Der beste sänger erst ein anfänger mit 600 fl. [Gulden = historische Münze], bey der Music haben die andern hohe besoldungen, herr Canevich [Cannabich] als director von orchestre hat 1800, der treibmeister 1200, der herr Capellmeister holzbaur fast 3000, und wan sie was neues componiren bekommen sie 1000 representen. Das sicht anders aus wie zu salzburg, es mechte eben so woll das maul wässerig werden.“

7. Dezember 1777, W. A. Mozart an Leopold Mozart (über die Bläser im Mannheimer Orchester)
 „... in wien [in Salzburg] auch clarinetti hätten. Sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinette einen herrlichen Effect macht.“

Info

Mehr als fünf Personen

Nicht nur das virtuose Spiel der Mannheimer Kapelle wurde zum Vorbild, sondern auch seine Besetzung. Der Kurfürst Karl Theodor holte sich die besten Musiker (und auch Komponisten) für seine Residenz. Als er 1777 Bayern erbt und seinen Regierungssitz nach München verlegte, nahm er einen großen Teil der Musiker mit. Sie bildeten den Grundstock der berühmten Münchner Hofkapelle.

► Vergleicht die Besetzung des Mannheimer Orchesters mit der von Bachs Köthener Hofkapelle (s. S. 9 und 10).

Liste der in Mannheim engagierten Musiker (1777)						
Stimme	1. Violine	2. Violine	Viola	Violoncello	Kontrabass	Pauke
Besetzung	11	11	4	4	4	1
Stimme	Flöte	Oboe	Klarinette	Fagott	Horn	Trompete
Besetzung	2	2	2	4	4	2

5-10

3

SUGGESTIVE KLANGBILDER

Das Sinfonieorchester der Romantik

Die Rollen werden neu verteilt

In den meisten frühromantischen Orchesterwerken geht die Besetzung kaum über das hinaus, was Mozart und Beethoven für ihre Sinfonien vorsahen. Aber die Rollen der einzelnen Instrumente änderten sich. Zwar hatten die Holzbläser im klassischen Orchester an Bedeutung gewonnen (→ S. 12), dennoch spielte dort die erste Geige als führende Melodiestimme die wichtigste Rolle.

Diese Verteilung galt schon in den Werken der frühen Romantiker nicht mehr. Die Befreiung der Instrumente von ihren herkömmlichen Funktionen bewirkte, dass dem Instrumentieren eines Werkes eine immer größere Bedeutung zukam.

1830 schrieb Felix Mendelssohn Bartholdy die Orchesterouvertüre *Die Hebriden* als „Nachhall“ auf eine Schiffsreise, die er 1829 zu der Inselgruppe vor der schottischen Westküste geführt hatte.

In der *Hebridenouvertüre* erreichte Mendelssohn durch seine einfallsreiche und fantasievolle Instrumentation Klangfarben von großer Suggestionskraft (Suggestion = Beeinflussung einer Vorstellung oder Empfindung), die den Zuhörer in ihren Bann schlagen.

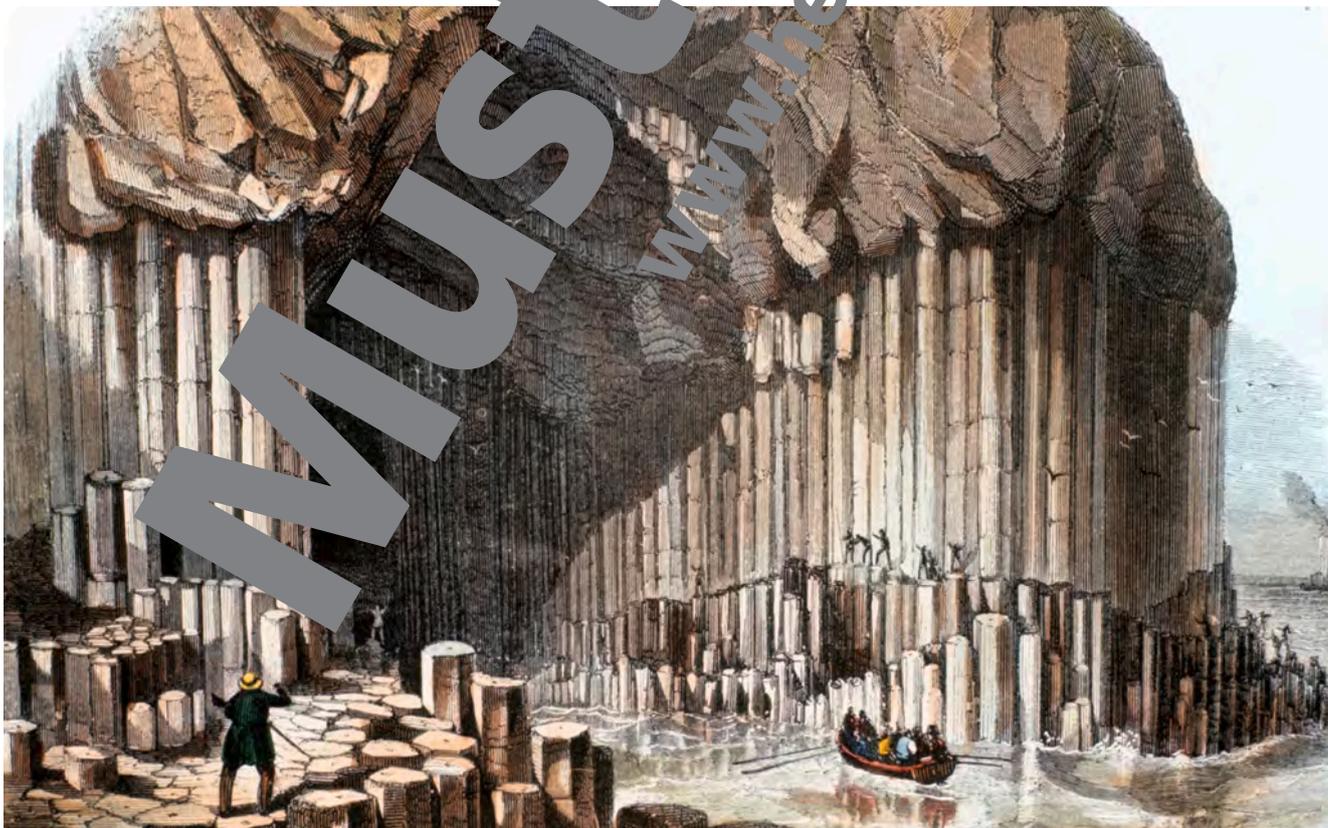


Edvard Magnus: Felix Mendelssohn Bartholdy (1846)

Instrumentation/ Orchestration

Arbeitsvorgang beim Komponieren eines sinfonischen Werks: Zuteilung der Stimmen einer Komposition auf einzelne Instrumente.

Als herausragende Meister der Instrumentation gelten z. B. Hector Berlioz (1803–1869) oder Maurice Ravel (1875–1937).



Die Hebrideninsel Staffa, die Mendelssohn im Jahr 1829 besuchte.

Freiheitsruf und Sehnsuchtsklang

3

Immer schon verbanden sich mit dem Klang einzelner Instrumente bestimmte Assoziationen und Stimmungen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts berücksichtigten die Musiker beim Orchestrieren ihrer Werke diese Verbindungen immer bewusster und fantasievoller.

7

Ludwig van Beethoven: *Egmont-Ouvertüre* (Ausschnitt)



8

Richard Wagner: Vorspiel zu *Tristan und Isolde* (Ausschnitt)



9

Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu *Der Freischütz* (Ausschnitt)



▶ Hört 7–9 und bestimmt die Instrumente, die jeweils eingesetzt werden.

▶ Findet Stichworte für die Assoziationen, die die drei Musikausschnitte hervorrufen.

▶ Ordnet die Hörbeispiele spontan den drei Bildern zu. Zieht dabei auch das Zitat zu Rate.

„Es gibt [...] eine Melodie, die z. B. an Einsamkeit, an Landleben erinnern; ein gewisser Gebrauch der Klarinetten, Oboen, Fagotte wird dies Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Ebenso sind gewisse Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welche wohl tief darunter liegt, dass das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist.“

(E. T. A. Hoffmann)



1



2



3

Instrumentation als vierte Großmacht



Hector Berlioz war nicht nur ein bedeutender Komponist, sondern auch Musikschriftsteller und Kritiker. Ganz besonderen Einfluss übte er mit einem Buch aus, das für viele Jahrzehnte zu einem Standardwerk wurde, dem *Vollständigen Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Anwendung nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direktion des Orchesters*. In der Einleitung nennt Berlioz zuerst alle Orchesterinstrumente und fährt dann fort:

„Im Gebrauch der verschiedenen Klangelemente und in deren Verwendung, sei es, um der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus eigentümliche Färbung zu verleihen, oder sei es, um, unabhängig von jedem Zusammenwirken mit den drei anderen musikalischen Großmächten, Eindrücke eigener Art [...] hervorzubringen – besteht die Kunst der Instrumentation.“



August Schwofer: Hector Berlioz (1845)

- ▶ Was versteht Berlioz unter den ersten drei „Großmächten“ der Musik?
- ▶ Beschreibt die beiden Wirkungen, die Berlioz der Instrumentation zumisst.
- ▶ Übt euch selbst mithilfe der *Klingenden Partitur* auf der CD-ROM (📀) in der Kunst des Instrumentierens.

Eindrücke eigener Art

Immer wieder verblüfft der Einfallsreichtum der Komponisten im 19. Jahrhundert, wenn es darum geht, dem Sinfonieorchester mit einer ausgeklügelten Instrumentation außergewöhnliche Wirkungen abzugewinnen. So schildert Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* eine idyllische Szene auf dem Lande mit besonderen Instrumentenkombinationen und Spielweisen.

Hector Berlioz: *Symphonie fantastique* (Ausschnitt aus dem 3. Satz)

11 | 4

Adagio

Englischhorn

2 Pauken in B, F hoch mit Schwammschlägel

2 Pauken in As, C hoch mit Schwammschlägel

The score shows the English horn part in the upper staff and the drum parts in the lower staves. The tempo is Adagio. The drum parts are marked with dynamic levels like *pp*, *f*, and *ppp*, and include slurs and accents. The English horn part has a melodic line with some grace notes.

- ▶ Beschreibt zunächst die musikalischen Mittel (Instrumente, Spielweisen, Dynamik, Melodik, Rhythmik), die hier angewendet werden.
- ▶ Erläutert, welche Aspekte gegenüber den bisher betrachteten Werken neu sind.
- ▶ Hört 🎧 11 und schildert die Stimmung, die die Musik in euch wachruft.

Igor Strawinski: *Le sacre du printemps* (Partiturausschnitt)

19

© Serge and Nathalie Koussevitzky/Boosey & Hawkes Publ. Ltd., London · Berlin

Le sacre du printemps, Einrichtung

Spielanweisungen

1. **Stimme:** beliebiges Melodieinstrument (z. B. Geige, Flöte)
2. **Stimme:** Schlaginstrument mit zwei Klanghöhen (z. B. Bongos, Wooden Agogo) oder Bodypercussion (z. B. dezentes Stampfen, Klatschen)
3. **Stimme:** beliebige Klangerzeugung (z. B. Trommel) oder Bodypercussion (z. B. abwechselnde Schenkelschläge)
4. **Stimme:** zwei durchdringend klingende Schlaginstrumente (z. B. Congas, Tamburin, große Trommel)
5. **Stimme:** Klavier, Cello oder Kontrabass (erfordert einen gewandten Spieler)



EIN FACETTENREICHER KLANGKÖRPER System und Ordnung des Orchesters

Ärger für den Orchesterwart – Die Sitzordnung

- ▶ Studiert das Bild eines Barockorchesters auf S. 9. Überlegt und erörtert, welche spieltechnischen Notwendigkeiten und welche Klangvorstellung dieser Aufstellung wohl zugrunde lagen.

Nicht von ungefähr wird ein Orchester oft als Klangkörper bezeichnet. Wie bei jedem Körper müssen auch hier die einzelnen Glieder an der richtigen Stelle sitzen. Die Aufstellung der Orchester hat sich im Lauf der Jahrhunderte sehr verändert. Stets wurde sie von zwei Faktoren bestimmt:

- ◆ von aufführungstechnischen Notwendigkeiten
- ◆ von der Klangvorstellung, die dem Werk entsprach.

Eine Norm setzte sich erst durch, als eine bestimmte Besetzung der Orchester zum Standard wurde. Dabei sitzen die Streichinstrumente im Halbkreis um den Dirigenten. Aber schon bei dieser Regel gibt es zwei Ausprägungen:

- ◆ die ‚deutsche‘ Aufstellung (v.l.n.): 1. Violen, 2. Violen, Violoncelli, Bratschen, 2. Violinen.
- ◆ die ‚amerikanische‘ Aufstellung (v.l.n.r.): 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen (Violen), Violoncelli.

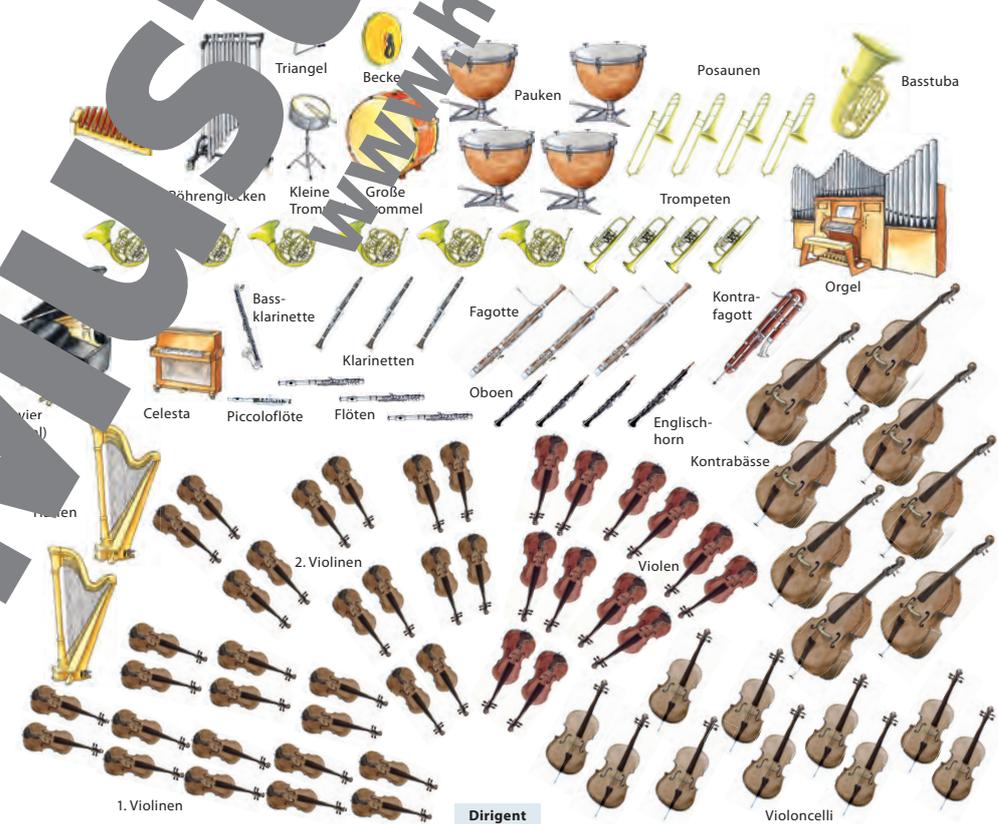
Die Bläser sind dahinter platziert, entweder in zwei Reihen (vorne die Holzbläser, dahinter die Blechbläser) oder in zwei Blöcken (links und rechts). Aber auch diese Aufstellung kennt viele Varianten. Wo stehen zum Beispiel die Kontrabassisten? Manche Dirigenten bevorzugen eine Blockaufstellung, andere eine der Violoncelli, andere stellen sie in einer Reihe hinter den Bass auf. Den Orchesterwart haben die Orchesterwarte, die dafür sorgen müssen, dass vor dem Orchester alle Stühle und Pulte richtig aufgebaut werden.

- ▶ Welche der im Text genannten Varianten sind auf der Grafik rechts zu erkennen in Bezug auf:

- ◆ ‚deutsche‘ / ‚amerikanische‘
- ◆ Stellung der Kontrabässe
- ◆ Anordnung der Bläser?

- ▶ Welche grundsätzliche klanglichen Überlegungen könnten zu den oben beschriebenen Prinzipien der Orchesteranstellung geführt haben?

- ▶ Eine andere Aufsicht zeigt der Dirigent Günther Kuhn bei der Interpretation der Bilder einer Ausstellung vor. Beschreibt, was ihr bei der Promenade (Bild 4) zum Platz der 2. Violinen, der Violoncelli, der Kontrabässe und zur Anordnung der Blasinstrumente erkennen könnt.



Grafische Darstellung eines großen spätromantischen Orchesters

Melodie- und Füllstimmen

Die Differenzierung zwischen 1. und 2. Violine lässt an eine hierarchische Ordnung denken, obwohl es zwischen den Instrumenten der ersten und zweiten Geiger selbstverständlich keinerlei Unterschiede gibt. Tatsächlich wurden in den meisten Stücken des Barock und der Klassik den verschiedenen Streichern unterschiedliche Funktionen zugeordnet (siehe Tabelle). Diese Aufgabenverteilung wurde natürlich nicht strikt durchgehalten, sondern umso öfter verlassen, je komplexer die Kompositionen waren.

1. Violine	Melodieführung
2. Violine	Begleitung der Melodie, gelegentlich Übernahme der Melodie
Viola	Füllstimme
Violoncello und Kontrabass	Bassstimme

► Die vier Notenbeispiele stammen aus Stimmen für Vl. 1, Vl.2, Vla. und Vlc./Kb. Ordnet sie den Instrumenten zu und begründet eure Entscheidung. Hört dann zur Kontrolle 22.

► Die Viola (Bratsche) wird in der Partitur mit einem eigenen Schlüssel notiert. Er markiert das c1 auf der 3. Notenlinie. Benennt die beiden hier vorkommenden Töne.

► Verfertigt eine Tabelle, aus der die Aufgaben der Streichinstrumente in den Partiturausschnitten auf den Seiten 13 (Beethoven), 15 (Mendelssohn), 23 (Schumann), 27 (Strawinski) und 29 (Xenakis) herauszulesen sind. Beschreibt dann in ein bis zwei Sätzen die allgemeine Entwicklung.

► Beobachtet vier Streichergruppen (S. 6), die kurze Ausschnitte aus einem Werk des späten 19. Jahrhunderts spielen. Lässt sich bei diesen Ausschnitten eine hierarchische Rollenverteilung erkennen?

W.A. Mozart: Sinfonie in A-Dur, Streicherstimmen (Ausschnitte aus dem 1. Satz)



Erste unter Gleichen

In späteren Epochen wurde die Rollenverteilung den Streichinstrumenten, die in Barock und Klassik erkennbar war, weitgehend aufgehoben. Trotzdem hat sich die Vorstellung von einer Rangordnung unter den Streichern des Orchesters erhalten. Besonders betrifft sie die Bratscher, deren Wert oft gering geschätzt wird:

„Die Bratsche wird in der Musiklehre nur etwas geringes angesehen [...], weil dieses Instrument seinem Spieler allzuwenig Nutzen bringt.“
(Johann Joachim Quantz 1752)

Dabei kann von einer hierarchischen Anordnung der Streicherinstrumente schon in den Renaissance- und Barockzeiten der Spätromantik kaum noch die Rede sein. Die vielfältigen Anforderungen können von Stimme zu Stimme jedoch stark schwanken. So sind die 1. Violinen oft bei den höchsten Stellen. Dennoch bleibt im modernen Orchester das Stimmengeflecht oft nur „primi inter pares“, Erste unter Gleichen.



23–27



ANBLASKANTE UND DOPPELROHRBLATT Holzblasinstrumente

Tonerzeugung

Während die Tonerzeugung bei allen Streichinstrumenten im Orchester auf dieselbe Weise geschieht, unterscheidet sie sich bei den Holzblasinstrumenten grundsätzlich. Zwar wird der Ton immer durch eine Luftsäule erzeugt, aber es gibt verschiedene Arten, um sie zum Schwingen zu bringen. Diese Anblas-Techniken sind – neben anderen Faktoren – ein Grund für die sehr unterschiedliche Klangfarbe der Instrumente.

- ▶ Hört nacheinander Flöte, Oboe und Klarinette (23). Sucht Adjektive, die den unterschiedlichen Klangcharakter der drei Instrumente beschreiben.
- ▶ Drückt das Ende eines Trinkhalmes zusammen. Es entsteht eine Art ‚Doppelrohrblatt‘. Nehmt es zwischen die Lippen und presst Luft in dieses Blatt. Schneidet einen Teil des Halmes ab und erkundet dann, wie sich der Ton verändert.

Flöte	Oboe und Fagott	Klarinette
Anblaskante	Doppelrohrblatt	Einfachrohrblatt
Beim Anblasen an einer Kante gerät die Luftsäule im Instrument in Schwingung.	Zwei elastische Röhren schlagen beim Anblasen periodisch gegeneinander.	Ein elastisches Blatt schwingt beim Anblasen gegen den Schallbeleg und öffnet und schließt den Luftstrom.
		

Grundformen und Spielarten

Wie bei den Streichern sind es bei den Holzbläsern im Orchester vier verschiedenen hohe Instrumente und deren typische Varianten, zu denen gelegentlich das Saxofon kommen kann (→ 28).

- ▶ Hört zwei Solokonzerte: 1. für ein Holzblasinstrument (24), 2. für seine ‚Nebenform‘ (25). Beschreibt den Unterschied in Tonhöhe und Klangfarbe. Um welche beiden Instrumente handelt es sich?

- ◆ Flöte → Sopranlage, großer Tonumfang nach oben.
- ◆ Oboe → Sopranlage.
- ◆ Klarinette → Altlage.
- ◆ Fagott → Bass-/Tenorlage.

Während es bei der Streichergruppe im Orchester in aller Regel nur die vier ‚Grundformen‘ beschränkt, so stehen Komponisten bei den Holzblasinstrumenten ein breites Spektrum an Varianten zur Verfügung. Viele Orchestermusiker sind verpflichtet, mehrere Formen eines Instrumentes zu spielen. Flötisten greifen gelegentlich zur Pikkoloflöte, Oboisten zum Englischhorn, Klarinettenisten zur Bassklarinette und Fagottisten zum Kontrafagott. Oft muss der Wechsel in kurzer Zeit erfolgen. Das bedeutet eine zusätzliche Belastung. Denn die ‚Abwandlungen‘ stellen immer eine Verlagerung des Klangbereichs nach oben oder unten dar. Das bedeutet, dass sich die Größe der Instrumente und damit die Abstände der Grifflöcher und Klappen von der ‚Normalform‘ unterscheiden. Mit der Größe ändert sich nicht nur die Tonhöhe, sondern oft auch der Klangcharakter.



ZÜGE UND VENTILE Blechblasinstrumente

Veränderung der Rohrlänge

Bis in die Barockzeit hinein konnten die Spieler von Blechblasinstrumenten nur eine begrenzte Anzahl von Tönen, die Naturtöne, durch Änderung der Lippenanspannung erzeugen. Später erfand man Hilfsmittel, die das Spiel erleichterten und den Tonvorrat erweiterten. Durch Ventile (z.B. Trompete) oder Klappen (z.B. Posaune) ließ sich nun die Rohrlänge verändern. So standen schließlich alle zwölf Töne der chromatischen Skala (= ‚Halbtonleiter‘) zur Verfügung.

- ▶ Beschreibt die Unterschiede in Bezug auf den Ambitus (= Tonumfang) und den Tonvorrat in den beiden abgedruckten Stimmenauszügen.
- ▶ Mit welchem (klingenden) Ton beginnen die beiden Hornstellen jeweils? (Achtung: z. T. transponierende Notation!)
- ▶ Beobachtet mehrmals  6, wo zu den Streichern und Holzbläsern die Blechbläser in zwei Gruppen hinzukommen. Welche Blechblasinstrumente spielen jeweils?
- ▶ Vergleicht die Aufstellung der Blechbläser im Video ( 6) mit der Grafik auf S. 30.
- ▶ Sucht für jedes der beiden Blechbläser-Beispiele in  6 zwei treffende Adjektive aus der Tabelle unten aus.



Hornstimmen-Auszug aus *Waldhorn* von Georg Friedrich Händel und Richard Strauss

Horn in C 

Horn in F 

cresc. 

© C. F. Peters, Frankfurt a. M.

Horn – rauhe Klänge

Bei den anderen Instrumentengruppen stehen den Komponisten heute auch bei den Blechblasinstrumenten alle Register zur Verfügung. Bei der Instrumentation muss der Komponist berücksichtigen, dass nicht nur die Tonlage, sondern auch der Klangcharakter der einzelnen Instrumente recht verschieden ist:

	Charakterisierung
Trompete	hell, kraftvoll und glänzend; überaus wendig und zu raschen Passagen fähig
Waldhorn	rund, warm, prägnant; zu weichen, aber auch zu sehr metallischen und sogar rauhen Klangfarben fähig
Posaune	viele Farbnuancen: von mächtiger, leuchtender Fülle bis zu weichen, ‚samtigen‘ Tönen
Tuba	volle, schwere, bei der Bastuba ‚abgründtief‘ Klänge

Töne und Geräusche

Eine außerordentliche Fülle ganz verschiedener Instrumente müssen die Schlagzeuger im modernen Sinfonieorchester bedienen. Bei manchen ist die Tonhöhe bestimmbar wie bei den Pauken. Andere erzeugen Geräusche, also Klänge, deren exakte Tonhöhe nicht festgelegt ist.

Es gibt Werke, da kommen neben den Paukisten bis zu acht weitere Schlagzeuger zum Einsatz. Und oft muss ein Musiker zwischen verschiedenen Schlaginstrumenten wechseln. Deshalb sind die Schlagzeuger die einzigen Orchestermitglieder, die während des Konzertes gelegentlich den Platz tauschen.

Große Trommel: © Kolberg Percussion (www.kolberg-percussion.com)



Trommeln	Kleine Trommel, Große Trommel, Snare Drum, Tom-Tom, Tamburin, Pauke
Becken und Glocken	Beckenpaar, Gong, Fingerringglocken, Kesseltrommel, Kesselpauke, Kesseltrommel, Kesselpauke, Kesseltrommel, Kesselpauke
Stabspiele	Xylofon, Marimbafon, Glockenspiel

Rasseln, klingeln, knallen

Neben diesem Standard-Instrumentarium verlangen die Komponisten immer wieder besondere Effekt-Instrumente: z. B. Rasseln, Becken, Triangel. In der Klassik wird auch das Triangel häufig eingesetzt. Es besteht aus einem Dreieck aus Stahl, das an einer Ecke offen ist; die Schenkel des Dreiecks können bis zu 30 cm lang sein.

Das Spiel eines Triangels ist nur für einen Menschen möglich. Tatsächlich verlangen die verschiedenen Klänge, die erzeugt werden können, hohe Präzision und lange Übung:

- ◆ Forteschlag: harter Anschlag am rechten Schenkel unten.
- ◆ Pianoschlag: zarter Anschlag im oberen Drittel des rechten Schenkels.
- ◆ Wirbel: rasch abwechselnde Anschläge der beiden Seitenschenkel im inneren, oberen Winkel.

► Ordnet die Abbildungen auf dieser Seite den Instrumentenbezeichnungen in der Tabelle zu. Welche der abgebildeten Instrumente erzeugen bestimmbare Töne? Welche Geräusche?

► Beobachtet mehrmals das Video (6), in dem die Schlagzeuggruppe einen Ausschnitt aus *Bilder einer Ausstellung* spielt. Welche Schlaginstrumente könnt ihr erkennen? Wo sind sie platziert? (Vergleicht dazu die Grafik auf S. 30)

► Übt die beschriebenen Anschlagarten auf einem Triangel.

► Lest den Auszug aus einem Chanson des österreichischen Kabarettisten Georg Kreisler, das die Wirklichkeit humoristisch verfälscht. Welche Aspekte der Tätigkeit des Triangelspielers werden nicht berücksichtigt? Welche besondere Schwierigkeit wird aber dennoch – wenn auch in spöttischer Weise – dargestellt?

Georg Kreisler: Der Triangel (Auszug)

Ja, ich bin im Orchester drin,
Und ich bereite mich auf den Triangel,
Und erneuert der Dirigent auf mich hin,
Und dann stehe ich auf und mach „bim“.

Ich komm erst auf Seite neunundachtzig dran,
Ja, an Zeit hab ich keinen Mangel,
Ich könnt ja was lesen, doch da schaut er mich an,
Und schon steh ich auf und mach „bim“.



© Georg Kreisler

VOM TAKTSTAMPFER ZUM PULTLÖWEN Stationen der Ensembleleitung



Todesursache Dirigieren

Musiker, die in größeren Gruppen zusammen spielen, sind stets darauf angewiesen, dass jemand ‚den Takt angibt‘. In manchen Musikkulturen ist dies heute noch sehr hörbar, z. B. durch Händeklatschen oder durch regelmäßige Schläge auf eine Trommel. In der europäischen Musikgeschichte gibt es seit Jahrhunderten frühe Belege für verschiedene Arten, ein Ensemble zu leiten:

„Der Zeitgeber schlägt mit seinem Stab gleichmäßig auf den Boden nieder, so dass alle zusammenbleiben können.“

(Griechische Inschrift aus dem Jahr 70 v. Chr.)

„Musikalische Leiter geben Abstände durch Wippen mit den Füßen aufstampfen oder mit den Zehen wippen.“

(Marcus Fabius Quintilianus 95 n. Chr.)

Mannshohe Dirigierstäbe (links: ein reiches Exemplar von 1480) verwendete man noch zur Barockzeit, um durch Schläge auf den Boden das Metrum anzugeben. Jean-Baptiste Lully (1632–1687), der genialen Hofkomponisten Ludwigs XIV., wurde diese Methode zum Verhängnis. Der Königin war von einer Krankheit genesen; Lully schrieb für den Dank Gottesdienste für ein freies Gotteslob. Bei der Aufführung schlug er sich mit dem langen Stab auf den Fuß. Dabei verletzte er sich am kleinen Zeh und bekam ein Geschwür, das sich entzündete. An den Folgen dieses ‚Betriebsunfalls‘ starb er.

Dirigieren als Nebenberuf

Erstaunlich ist auch Lullys starke Methode des Taktgebens. So klagt der französische Philosoph Jean-Jacques Rousseau noch im Jahr 1767:

„Wieviele Menschen wurden nicht schon durch den abscheulichen und ununterbrochenen Lärm verursacht, der durch den Dirigent mit seinem Stock verursacht wird. Aber das ist ein unvermeidliches Übel; es ist unmöglich, wenn man den Takt nicht merken kann.“



Schon als Kind benutzte Felix Mendelssohn Bartholdy bei der Hausmusik den Dirigierstab.

An vielen Orten waren zu dieser Zeit aber auch schon andere Formen der Orchesterleitung üblich geworden (→ S. 11, *Maestri di capella*). Und allmählich betrat jene Figur die Bühne, die bis heute im Musikbetrieb (neben den hoch bezahlten Gesangs- und Instrumental-Solisten) die herausragende Rolle spielt: der Dirigent. Zunächst war dies allerdings noch kein musikalischer Hauptberuf. Vielmehr übernahmen Komponisten diese Aufgabe, z. B. Carl Maria von Weber oder Felix Mendelssohn Bartholdy. Sie standen ohne Instrument vor dem Orchester und leiteten die Aufführung mit dem Rücken zum Publikum. Die Notenrollen, die man am Anfang zum Dirigieren benutzte, wurden bald durch kleine Dirigierstäbe ersetzt.



MAGISCHE GESTEN

Mimik und Körpersprache der Dirigenten

Die geballte Faust

► Betrachtet die Aufnahmen aus Proben und Konzerten mit den Dirigenten Leonard Bernstein (1), Herbert von Karajan (2), Seiji Ozawa (3) und Claudio Abbado (4). Deutet ihre Mimik und Gestik und beschreibt den Charakter der Musik, die an diesen Stellen erklingen könnte.

Wer 100 Musiker im Griff haben und im Zaum halten will, braucht nicht nur eine ausgefeilte Dirigiertechnik. Sie allein reicht nicht aus, um das Orchester zu dirigieren, zu beflügeln und zu Höchstleistungen anzuspornen. Große Dirigenten gehen über ihr ‚handwerkliches‘ Können hinaus noch eine wichtige Eigenschaft mit: Charisma. Man kann diesen Begriff mit ‚Ausstrahlung‘ nur annähernd übersetzen. Man müsste sich doch auch kaum exakt beschreiben, welche Eigenschaften zum Charisma beitragen.

Eindrucksvolle Mimik und Gestik gehören aber auch zu diesen Merkmalen. Viele Dirigenten setzen sie im Konzert überaus wirksam ein. Wie erfolgreich sie z. B. diese Ziele:

- ◆ Musikalische Details sind bei der Vorbereitung des Konzerts, in den Proben besprochen und einstudiert worden; durch Gesten werden sie den Musikern in Erinnerung gerufen.
- ◆ Überraschende, ‚farbige‘ Gesten erregen die Aufmerksamkeit der Musiker und sorgen für intensiven Ausdruck.



Reisende Götter

Für die Jahre nach dem zweiten Weltkrieg fällt es sehr schwer, aus der Fülle gefeierter Dirigenten zwei Gestalten herauszugreifen. Als Rechtfertigung für die Wahl kann die Aura des Genies gelten, die Herbert von Karajan und Leonard Bernstein umgab, ihr weltweites Wirken und ihre enorme Popularität.

Herbert von Karajan (* 1908 in Salzburg; † 1989 in Salzburg)

Herbert von Karajan verkörperte einen neuen Typus des Dirigenten: schlank und athletisch, Rennwagenfahrer und Flieger, überaus ehrgeizig und willensstark. Schon mit acht Jahren trat er als Wunderkind in der Oper auf. Seine Laufbahn als Orchesterleiter begann in kleineren Städten.



Wohl aus Opportunismus trat er der NSDAP bei. Deshalb stockte seine Karriere nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Dann aber wurde er in kurzer Zeit zum meistgefeierten Dirigenten Europas. Seine Arbeitskraft schien seiner Leidenschaftlich. Eine Zeitlang war er zugleich Leiter der Salzburger Festspiele, der Wiener Staatsoper, Dirigent bei den großen Orchestern der Welt und (als Nachfolger Furtwänglers) Chef der Berliner Philharmoniker.

Genau die Interpretationen mit diesem Orchester zeugen von Karajans herausragender Bedeutung als Dirigent. Aber mindestens ebenso nachdrücklich beeinflusste er das Publikum mit seinem Sinn für technische Perfektion, für Glanz und Vermarktung. Penibel tüftelte er an Videoaufzeichnungen. Die Inszenierungen, die er bei den von ihm gegründeten Salzburger Osterfestspielen herstellte, waren immer ausgefeilt, oft auch pompös und schwelgerisch.

Leonard Bernstein (* 1918 in Lawrence, Massachusetts; † 1990 in New York)

Leonard Bernstein, Sohn ukrainisch-jüdischer Eltern, stammte aus bescheidenen Verhältnissen. Zur Musik kam er eher zufällig; ein ‚ordentliches‘ Musikverständnis, wie es die europäischen Dirigenten meist sehr früh ansteuern, begann er erst relativ spät. Unorthodox wie seine Ausbildung verlief auch seine musikalische Karriere. Er konnte sich nicht entscheiden zwischen dem Beruf des Komponisten und dem des Dirigenten; in erster Linie entschied er sich aber wohl als Komponist. Dabei schrieb er neben ernster Musik auch Werke der leichten Unterhaltung, darunter die überaus erfolgreiche *Sweet Side Story*.

Seine musikalischen Arbeiten zeichnen sich durch folgende Merkmale: unkonventionelle Vorgehensweisen, glühende Intensität und oft ungezügelteres Temperament. Traditionsbewusste Europäer wunderten sich über sein äußerst effektvolles Dirigieren und über sein exzentrisches Wesen; sie sahen in ihm den typisch amerikanischen ‚Showman‘.

Bernstein bot das Muster eines reisenden Pultstars. Zwar war er – als erster Amerikaner – von 1958 bis 1969 Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra. Aber auch in dieser Zeit gastierte er weltweit bei Orchestern und in Opernhäusern. Seine Interpretationen waren oft umstritten; aber unbeteiligt ging niemand aus einem von Bernstein geleiteten Konzert.



13

ORCHESTER – ORCHESTRA – ORCHESTRE

Klangkörper der Welt

13

- ▶ Leitet aus dem Bild die Besetzung des Südwestdeutschen Kammerorchesters ab. Welche Musiker sind wohl keine ständigen Mitglieder?
- ▶ Berechnet aus den Angaben auf S. 61, welche Summe die Stadt Pforzheim für die Gehälter der Musiker jährlich ca. ausgeben muss.

Orchesterhochburg Deutschland

Die Bezeichnung ‚Orchester‘ leitet sich von jenem halbrunden Platz vor der Bühne her, von dem aus im antiken Theater der Chor das Geschehen kommentierte. Die Bezeichnung ähnelt sich in vielen Sprachen: Orchester, Orchestra, Orchestre, Orkstra, Orchestra. Über nirgendwo in der Welt gibt es so viele dieser Klangkörper wie in Deutschland. Zwei Zahlen können das verdeutlichen:

- ◆ In den USA übt einer von 400.000 Bürgern den Beruf eines Sinfonikeremusikers aus, in Deutschland einer von 8000.
- ◆ In Deutschland gibt es etwa 10.000 Planstellen für Musiker in professionellen Orchestern. Vier Spielarten der so genannten Kultur-Orchester kann man dabei unterscheiden (siehe Tabelle unten). Sie alle werden öffentlich finanziert.



Das Südwestdeutsche Kammerorchester wird vor allem durch die Stadt Pforzheim finanziert.

Orchesterart	Anzahl	Hauptsächlich gespielte Werke	Beispiel
Theaterorchester	4	Oper, Operette; in eigenen Konzertreihen auch sinfonische Musik	Bayerisches Staatsorchester
Konzertorchester	3	Sinfonische Werke	Berliner Philharmoniker
Kammerorchester	7	Sinfonische Literatur mit kleinerer Besetzung; Bläser kommen als Gäste zu den meist nur aus Streichern bestehenden Orchestern hinzu.	Südwestdeutsches Kammerorchester
Rundfunkorchester	12	Sinfonische Werke, auch Konzertreihen für zeitgenössische Musik	Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks

Vier Arten der Kultur-Orchester



DAS DRÄNGEN NACH PLÄTZEN

Konzertsäle

Vom Rittersaal zur Carnegie Hall

- Beobachtet einen Ausschnitt aus einem Sinfoniekonzert (☞ S. 3). Diskutiert dann E. T. A. Hoffmanns Aussage über das Sehen im Konzert. Welche visuellen Elemente begründen seine Forderung?

Bis weit ins 18. Jahrhundert entsprachen die Konzertsäle dem Publikum, für das gespielt wurde. Die Mannheimer Hofkapelle (→ S. 10) trat beispielsweise im Rittersaal des kurfürstlichen Schlosses auf. Eigene Säle für Orchestermusik gab es zur Zeit der Klassik aber nur selten. Man musste sich behelfen. So gab es von Sebastian Bachs Collegium musicum jede Woche zwei Konzerte im Zimmermanns Caffeehaus in Leipzig. Nach 1750 kam mit dem Beginn des öffentlichen Konzertlebens der Bedarf nach eigenen Sälen auf.

So schrieb E. T. A. Hoffmann:

„Die allgemeine Begierde, im Konzert nicht allein zu hören, sondern auch zu sehen, das Drängen nach Plätzen im Saal [...] entsteht gewiss nicht aus lauter neugieriger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht.“

In Hamburg wurde 1761 ein großer Konzertsaal eingeweiht, in Leipzig richtete man 1781 im zweiten Stock des Hauses der Buchbinder, dem Gewandhaus, einen großen Raum für Konzerte ein. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden dann Konzertsäle gebaut, die bis heute in der Musikwelt berühmt sind. Ihre prunkvolle, fast an Kathedralen erinnernde Gestalt

spiegelt die Musikästhetik des Bürgertums jener Zeit wieder, in der die Musik fast eine religiöse Rolle spielte. Daneben gelten viele dieser Konzertstätten bis heute als akustische Glücksfälle. Oft waren es reiche Mäzene oder Gruppen von Bürgern, die solche Säle finanzierten, um der Musik einen angemessenen Raum zu bieten:

- ◆ Der Goldene Musikvereinsaal in Wien, von der bürgerlichen Gesellschaft der Musikfreunde gebaut und 1870 eingeweiht, hat 1750 Sitzplätze.
- ◆ Die Errichtung des Amsterdamer Concertgebouws wurde von einer Gruppe von sechs Bürgern initiiert. Der ‚Grote Zaal‘ mit seinen fast 2000 Sitzplätzen wurde 1888 eingeweiht.
- ◆ Die Carnegie Hall in New York wurde von dem Stahlmagnaten Andrew Carnegie finanziert und 1897 eröffnet. Heute besitzt der Große Saal 2800 Sitzplätze.



Felix Mendelssohn Bartholdy : Das Gewandhaus in Leipzig

Zu seinem Vortheil

Die Gestaltung der Konzertprogramme war im Laufe der Geschichte des Orchesters ständigen Veränderungen unterworfen. Die Betrachtung der äußeren Form, des Aufbaus, der Folge der Werke, der Mitwirkenden oder der Konzertdauer erlaubt Rückschlüsse auf gesellschaftliche Regeln und wirtschaftliche Gegebenheiten. Das lässt sich an zwei Konzertprogrammen von 1790 bzw. 2011 musterhaft nachweisen:

30.6.2011 | 1.7.2011
 Philharmonie | 20.00 – ca. 22.15 Uhr | 8. Abo A

Yannick Nézet-Séguin
 Leitung

Frank Peter Zimmermann
 Violine

**SYMPHONIEORCHESTER
 DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

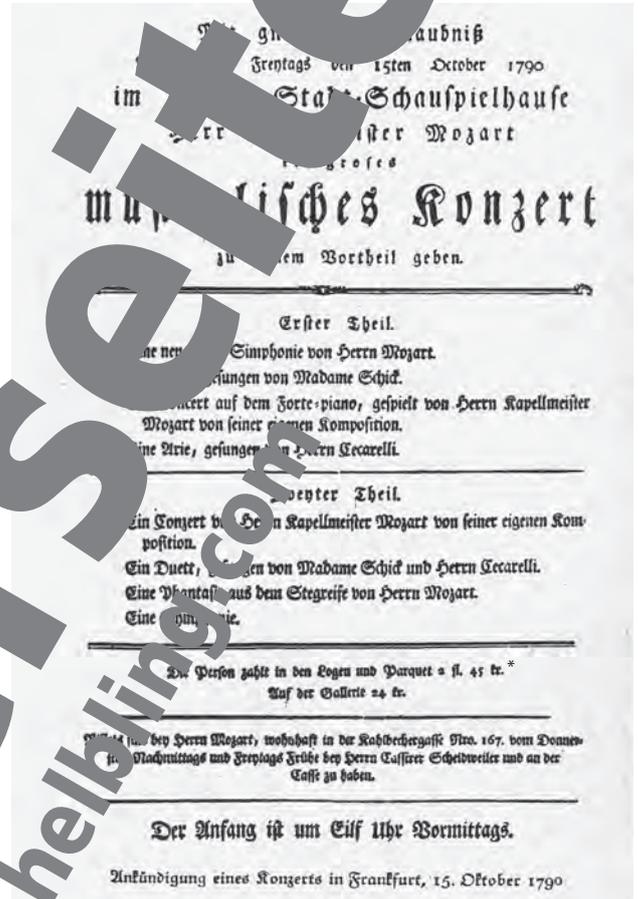
Maurice Ravel (1875–1937)
 »La valse«
 Poème chorégraphique pour orchestre

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
 Konzert für Violine und Orchester
 D-Dur, op. 61

PAUSE

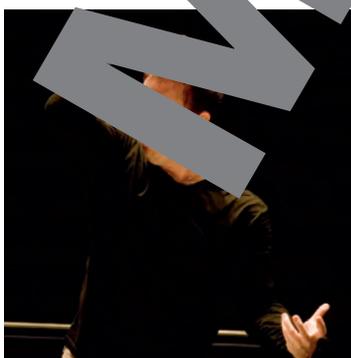
Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)
 »Meeresstille und glückliche Fahrt«
 Konzert-Ouvertüre, op. 27

Claude Debussy (1862 – 1918)
 »La mer«
 Trois esquisses symphoniques



Modernes und historisches Konzertprogrammvergleich

Dauer der Werke im BR-Konzert	Dauer der Werke von Mozart
◆ Ravel, <i>La valse</i> : 13 Minuten	◆ Sinfonie (2x): 35 Minuten
◆ Beethoven, Violinkonzert: 45 Minuten	◆ Klavierkonzert (2x): 30 Minuten
◆ Mendelssohn, Konzert: 12 Minuten	◆ Arie, Duett: je 5–10 Minuten
◆ Debussy, <i>La mer</i> : 25 Minuten	◆ Phantasie: 20 Minuten



Der kanadische Dirigent
Yannick Nézet-Séguin



Joseph Lange:
Mozart am Klavier (1789, unvollendet)

- ▶ Vergleicht die beiden Programme hinsichtlich des Programmaufbaus, der Mitwirkenden, und der gespielten Werke. Erläutert anhand dieser Programme die auf S. 70 dargestellten Umstände.
- ▶ Überschlagt die Dauer der beiden Konzerte. Wie erklärt sich wohl der Unterschied?
- ▶ Erkundet die ökonomischen Gegebenheiten, die zum Teil den Programmen zu entnehmen sind. Lest zusätzlich *Sponsoring und Subventionen* auf S. 65 sowie *Zwei Taler Entreegeld* auf S. 67.

DIE ENTWICKLUNG DES ORCHESTERS IM ÜBERBLICK

Zeitraum	Epoche	Funktion, ökonomische Gegebenheiten	Publikum
1600–1650	Frühbarock	v. a. Hofkapellen	Adel
1650–1700	Barock	v. a. Hofkapellen	Adel
1700–1750	Spätbarock	Hofkapellen	Adel, erste öffentliche Konzerte
1750–1800	Frühklassik Klassik	Hofkapellen	Adel, Bürgertum, öffentliche Konzerte
1800–1850	Klassik Romantik	Gründung erster Berufsorchester	Bürgertum
1850–1900	Spätromantik	vorwiegend Berufsorchester	öffentlich, Abonnement-Konzerte
1900–1950	Klassische Moderne	Berufsorchester	öffentlich, breites Publikum
1950–2000	Moderne	Berufsorchester	öffentlich, breites Publikum



Musiker	Besetzung, Klang	Leitung
Hofmusiker, oft mit Zweitberuf	keine Standardbesetzung	konträr musizieren
Hofmusiker, oft mit Zweitberuf	keine Standardbesetzung, meist Basso continuo	Leitung Cembalisten oder Konzertmeister
Hofmusiker	Streicher, Holzbläser, gelegentlich Basso continuo, Trompeten, Hörner und Pauken; ‚Spaltklang‘	Leitung durch Cembalisten oder Konzertmeister
Dilettanten und Berufsmusiker	wichtigere Rollen für Holzbläser und Hörner	Leitung durch Cembalisten oder Konzertmeister
Berufsmusiker	Vergößerung der Besetzung; ‚Mischklang‘	Übergang zum Dirigenten
Berufsmusiker, Ausbildung an Hochschulen	oft spektakuläre Ausweitung der Besetzung; raffinierte Instrumentation	Berufsdirigenten
Berufsmusiker, Ausbildung an Hochschulen	keine Standardbesetzung, keine Rollenfestlegung für Instrumentengruppen, Einführung neuer Instrumente	Berufsdirigenten; Ära der ‚Pultstars‘
Berufsmusiker, Ausbildung an Hochschulen	völlige Freiheit, Einbezug aller Instrumenten- und elektronischer Klangquellen	Berufsdirigenten; Ära der ‚Pultstars‘

