



KURT REDEL

TAKTSCHLAGEN ODER DIRIGIEREN?

Grundlagen des Dirigierens

Mit einem Geleitwort
von Joachim Kaiser

Sy. 9043

RICORDI

Taktschlagen oder Dirigieren?

Kurt Redel

Taktschlagen oder Dirigieren?

Grundlagen des Dirigierens
Schlagtechnik - Interpretation - Probenarbeit

Mit einem Geleitwort von Joachim Kaiser

Sy. 9043

RICORDI

78.071.2 - Дурманев
R 32

IMPRESSUM

© 2002 by Kurt Redel

für die deutsche, komplett überarbeitete Ausgabe:

© 2005 by G. RICORDI & CO., Bühnen- und Musikverlag GmbH., München (für alle Länder)

Alle Rechte vorbehalten

2. Auflage 2011

Umschlaggestaltung: Brigitte Zimmermann, München

Fotos: Maurice Bernard, Aix-en-Provence

Diagramme und Notenbeispiele: Naoki Sugiyama für die japanische Ausgabe, erschienen 2002 bei Ongaku No Tomo, Tokio, verwendet mit freundlicher Genehmigung

Überarbeitung und Lektorat für die deutsche Ausgabe: Markus Heinze, München

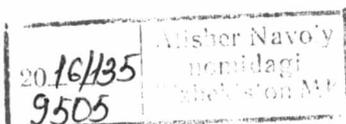
Druck: Plöchl-Druck Ges.m.b.H. & Co. KG, A- 4240 Freistadt

Einige Musikbeispiele werden mit freundlicher Genehmigung anderer Verlage verwendet.

Siehe auch die entsprechenden ©-Vermerke bei den Beispielen sowie die Nachweise S. 107.

ISMN 979-0-2042-9043-7

ISBN 978-3-931788-29-2



Inhalt

Geleitwort von <i>Joachim Kaiser</i>	7
Vorwort	8
I. Schlagtechnik	11
1. Hände und Taktstock	11
Die Hände	11
Der Taktstock	12
Grundlinie und Dirigier-Rahmen	13
2. Schlagfiguren: Einführung	13
Staccato- und Legato-Schlag	13
Übe-Tipps	14
3. Schlagfiguren (1)	16
Der Zweier-Schlag	16
Der Dreier-Schlag	17
Der Vierer-Schlag	20
Der Sechser-Schlag	21
4. Der Auftakt	24
Der Auftakt	24
Das Achtung-Zeichen	25
5. Die Darstellung der Dynamik (rechte Hand)	26
6. Die linke Hand	27
Markieren der Eins	27
Dynamik	28
Interpretationszeichen	30
7. Charakter des Schlages	32
8. Unterteilungen und zusammengefasste Schläge	41
Regelmäßige Unterteilung	41
Stoppschlag und Unterteilung per „Klick“	44
Zusammengefasste Schläge	44
Tipps für Unterteilungen und zusammengefasste Schläge	44
9. Schlagfiguren (2)	46
Der Fünfer-Schlag	46
Der Siebener-Schlag	49
Der Achter-Schlag	52
Der Neuner-Schlag	53
Der Zwölfer-Schlag	55
Der Einser-Schlag	57
Exkurs: Auf den Schlag oder nach dem Schlag?	65

10. Weitere Spielanweisungen	65
Der Abschlag	65
Einsätze	66
Akzente und Pizzicati	66
Pausen	66
Fermaten	67
Synkopen und Betonungen gegen den Takt	72
Ritardando und Accelerando	75
Tempowechsel	75
Transitionen (Übergänge)	75
Divergierende Rhythmen	76
Solostellen	78
11. Freistil	79
II. Vom Notenbild zur Musik	81
1. Der Notentext	82
Tempo und Rhythmus	82
Dynamik	83
Phrasierung und Artikulation	84
2. Affektdirektion	84
III. Probenarbeit	87
1. Vorbereitung der Probe	87
2. Die Probe	88
Aufstellung	88
Ordnung und Disziplin	89
Die Leseprobe	89
Staccato- und Legato-Schlag	89
Unterschiedliche Zeichengebung	89
Erklären und Vorsingen	90
Schwere Stellen	91
Intonation	92
Artikulation und Phrasierung	93
Balance	93
Dynamik und Klangfarbe	94
Solostellen	94
Auswendig dirigieren?	95
3. Auftreten und Ausstrahlung	95
Unsere 10 Gebote	99
Musikzitate	101
Literaturempfehlungen	103
Der Autor	105
Nachweise	107

Geleitwort

Ein pädagogisch klares, hilfreiches und amüsantes Buch über die Technik, aber auch die Kunst des Dirigierens hat Kurt Redel vorzulegen vermocht, weil in seiner Persönlichkeit, Entwicklung und Lebensleistung einige wichtige Voraussetzungen dafür zusammentreffen. Er war ja zunächst Orchestermusiker, Solo-Flötist. Diese Erfahrung gab ihm die Möglichkeit, als „Betroffener“, als Objekt, von Dirigenten zu lernen. Entweder, wie sie es machten, wenn sie gut waren - oder, falls sie schwach waren, wie man es *nicht* machen sollte. Solcher Beginn im Orchester gehört zu mannigfachen Dirigenten-Karrieren: Toscanini ist zunächst Cellist gewesen, Koussewitzky Kontrabassist, Rudolf Kempe Oboist, Simon Rattle Schlagzeuger ... Sie alle lernten gehorchend, wie vernünftige Befehle beschaffen sein müssen.

Bei Redel tritt eine weitere Voraussetzung sinnvoller Orchesterleitung hinzu, neben seinem Naturtalent als Flötist und Dirigent: Er kann für Orchester auch schreiben, arrangieren, instrumentieren, was viele Dutzend Aufnahmen und Platten belegen. Es ist dabei nicht einmal so entscheidend, dass der Interpret selber ein wer weiß wie großer Komponist sei - Furtwängler oder Kempff, Rafael Kubelik oder Dinu Lipatti mögen keine Komponisten höchsten Ranges gewesen sein. Doch dass sie *überhaupt* komponierten, ließ sie die Musiksache, Fragen des Tonsatzes wie der Instrumentation, gleichsam „von innen“ sehen. Und das bereicherte ihr Künstlertum.

Karajan nannte den Dirigenten einen Handwerker, einen Spezialisten, der nur eben 20 Jahre Ausbildungszeit benötige (bis er mit den Problemen der traditionellen und modernen Meisterwerke vertraut sei). Kurt Redel hilft bei diesem riesigen Ausbildungsprozess so konkret wie möglich. Worauf es ankommt, wenn gerade im langsamen Tempo die Geschwindigkeit variiert werden soll, in welcher Weise saubere Intonation herzustellen, zu überprüfen sei, wozu der Taktstock dient, wie man Fermaten gestaltet: Über alles das gibt Redel, der erfahrene Künstler und Lehrer, Auskunft. Und zwar *con anima, con grazia*. So bereitet das Lesen Spaß, auch wenn man zufällig keineswegs Dirigent werden möchte. Es schadet auch dem interessierten Laien nichts zu erfahren, was Bachs Choräle im Hinblick auf die Ausführung von Fermaten lehren und dass ein Andantino einst nicht etwa rascher, sondern langsamer gemeint war als ein Andante.

München, August 2004
Joachim Kaiser

Vorwort

Jeder Esel kann den Takt schlagen, aber Musik zu machen ist schwierig.

Arturo Toscanini (1886-1954)

Ganz so einfach ist das Taktschlagen zwar auch nicht - vor allem bei ungewöhnlichen Taktarten, häufigen Taktwechseln und unterteilten Metren können die Bewegungsabläufe sogar recht kompliziert werden. Aber im Kern kann man Toscanini recht geben: Das ABC des Dirigierens ist relativ einfach und schnell erlernbar. Die Grammatik des Dirigierens dagegen, also das Schaffen eines dem Zuhörer verständlichen musikalischen Zusammenhangs, ist vielschichtig und kompliziert (siehe dazu auch das empfehlenswerte Buch von Max Rudolf, *The grammar of conducting*, New York 1992).

Neben einer schlüssigen Interpretation und klaren inneren Vorstellung vom Musikstück braucht der Dirigent¹ vor allem eine sichere und nuancenreiche Schlagtechnik, um diese Vorstellung auch in Klang umsetzen zu können. Und hierfür muss er weit mehr beherrschen als das Schlagen des Takts: Dynamik, Artikulation, Interpretationszeichen, Stimmung und vieles mehr müssen die Musiker der Gestik des Dirigenten entnehmen können. Beim Dirigieren ist der ganze Mensch beteiligt. Er muss die Musik und deren Affekte mit seiner ganzen Person empfinden und durch suggestive Gesten augenblicklich und zwingend auf die Mitwirkenden und damit auf die Zuhörer übertragen. Zwar gibt es für die diversen Taktarten und Spielanweisungen allgemein bekannte Zeichen. Diese lassen dem Interpreten aber einen beträchtlichen persönlichen Spielraum. Es gibt schlagtechnisch keine zwei Dirigenten, die völlig gleich dirigieren. Jeder soll und muss seiner Eigenart entsprechend agieren, und es ist wie beim Erlernen der Schrift: Anfangs malen alle die gleichen Zeichen, doch später hat jeder seine persönliche Handschrift.

Ein Dirigierbuch kann Anregungen geben, Übungen empfehlen, von Erfahrungen berichten, und auf typische Fehler aufmerksam machen, wird aber die gelegentliche Kontrolle eines erfahrenen Musikers oder Lehrers

¹ Um den Satzbau nicht unnötig zu verkomplizieren, wird im gesamten Buch vom „Dirigenten“, „Musiker“, „Lehrer“ usw. die Rede sein; gemeint ist hier immer auch die Dirigentin, Musikerin, Lehrerin.

nicht völlig überflüssig machen. Ein besonders strenger Lehrmeister ist das Orchester (Chor, Ensemble): Jeder gelungene oder verpatzte Einsatz, jede musikalisch geglückte oder missratene Passage fallen zurück auf den Dirigenten und seine Fähigkeit, seine Vorstellungen unmittelbar auf die Mitwirkenden zu übertragen.

Die Ausführungen basieren auf der traditionellen Dirigiertechnik der deutschen Schule, wie sie von vielen unserer Vorgänger entwickelt wurde und bis heute in der ganzen Welt, mit individuellen Varianten, praktiziert wird. Mit ihr sind so große Dirigentennamen verbunden wie Hans von Bülow, Gustav Mahler, Richard Strauss, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan u. v. a.

Dieses Buch wendet sich durchaus nicht nur an Anfänger: Dirigenten, die bereits praktische Erfahrung besitzen, werden Anregungen für die Verbesserung ihrer Haltung und Schlagtechnik finden, diese überprüfen können und Tipps für die Arbeit mit einem Orchester erhalten.

Auch Musikkritiker, -wissenschaftler und -lehrer können von den anschaulichen Einblicken in das „Handwerk“ des Dirigierens profitieren, und ebenso Musikliebhaber, die mit den hier gewonnenen Erkenntnissen die Arbeit des Dirigenten, dem sie im Konzert lauschen, mit anderen Augen sehen werden.

Welche Fähigkeiten sollte ein Dirigent mitbringen? Er sollte ein gut ausgebildeter Musiker sein und mindestens ein Orchester-Instrument beherrschen. Klavierspielen allein ist eigentlich zu wenig; etwas Klavierspielen sollte er aber unbedingt können! Ein Chordirigent sollte selbst singen gelernt haben und von individueller und chorischer Stimmbildung etwas verstehen. Und jeder, der eine Dirigentenlaufbahn anstrebt, sollte sich gut auskennen in Musiktheorie (Harmonie- und Formenlehre, Kontrapunkt, Komposition, Orchestration) und sicher alle in Orchester und Chor gebräuchlichen Schlüssel und Transpositionen lesen können. Bei der Aufnahme in die Dirigentenklasse meiner Vaterstadt Breslau (wo auch Otto Klemperer geboren wurde) musste jeder Student irgendetwas am Klavier vorspielen, und schon bei der ersten Zwischenprüfung wurden uns vierstimmige Bach-Choräle zum Prima-Vista-Vorspiel am Klavier vorgelegt - Choräle in alten Schlüsseln.

Der Dirigent sollte ein geschultes Gehör besitzen und Ungleichheiten in der Orchesterbalance (rhythmisch, dynamisch, klanglich) korrigieren können. Darüber hinaus sollte er etwas von Psychologie verstehen, sollte also wissen, wie man mit Musikern umzugehen hat und wie man sie zu außergewöhnlichen Leistungen anregen kann.

Rhythmisches Feingefühl, Sensibilität und Klangfantasie sind sicherlich von der Begabung abhängig, lassen sich durch Unterricht aber entwickeln und verbessern. Charisma, Ausstrahlung, Magie und persönlicher Charme dagegen sind Gnadengaben, die man weder lehren noch lernen kann. Hier scheidet sich dann der nur technisch geschulte vom wirklich mitreißenden Dirigenten. Doch ohne eine solide Technik, die sich mit musikalischem Verständnis verbindet, wird auch der Begabteste kein Orchester zum Klingen bringen.

Kurt Redel
München, Juni 2005

I. Schlagtechnik

Obwohl es eine ganze Anzahl von „Pultvirtuosen“ gibt, die diese Bezeichnung im guten Sinne verdienen, weil sie zugleich gute Musiker sind, ist es eine merkwürdige Erscheinung, dass die Mehrzahl der Dirigenten (und Lehrer, Anmerkung des Verf.) dieser technischen Seite ihres Berufs entweder zu wenig Aufmerksamkeit widmen oder der äußeren, manuellen Fertigkeit entbehren.

Fritz Busch (1890-1951)

1. Hände und Taktstock

Die Hände

Die Rechte ist „*the artisan*“ (der Handwerker), die Linke aber ist „*the artist*“ (der Künstler). Dieser englische Spruch erklärt unübertrefflich Funktion und Aufgaben der beiden Hände. Mit der rechten Hand gibt der Dirigent die Schlagfiguren an und zeigt zudem die notwendigen Tempo-, Start- und Stopp-Zeichen sowie Dynamik, Phrasierung, Artikulation und agogische Feinheiten. Dies geschieht in der Regel auch dann mit rechts, wenn der Dirigent Linkshänder ist. Ausnahmen sind möglich, aber selten. Die Umstellung bei wechselnden Dirigenten ist für das Orchester einfach zu gewöhnungsbedürftig.

Die linke Hand leistet der Rechten einerseits Hilfestellung: Sie verdeutlicht und unterstreicht dynamische Nuancen, kann Musiker auf Einsätze vorbereiten usw. Zudem ist sie die Ausdruckshand, die zusammen mit der gesamten Körpersprache des Dirigenten den gewünschten Ausdruck zeigt: Ist das Andante lyrisch oder majestätisch, das Allegro tänzerisch oder leidenschaftlich bewegt? Mit der linken Hand werden wir uns später noch eingehender befassen. Für das Erlernen der Schlagtechnik empfehle ich, dass sie ruhig und entspannt vor der Brust gehalten wird. Sie sollte nicht am Körper herabhängen! Der daraus resultierende nachlässig-gelangweilte Körperausdruck ist fatal für die gesamte Interpretation.

Der Taktstock

Der Taktstock ist meiner Ansicht nach das effizienteste Werkzeug. Es geht natürlich auch ohne, dann hat man zwei ausdrucksvolle Hände; gerade in kleineren Chören, wo die Mitwirkenden zum Dirigenten in geringer Entfernung stehen, kann das durchaus von Vorteil sein. Aber stellt man sich nur fünf Meter entfernt vor einen Spiegel, dann wird man feststellen, dass die Bewegungen des Stabes bei größerer Entfernung in Deutlichkeit, Ausdruck und Wirkung denen der bloßen Hand weit überlegen sind. Die Taktstockspitze, quasi der verlängerte Zeigefinger, gesteuert von winzigen Bewegungen des Handgelenks, vergrößert alle Bewegungen und zeigt in ultimativer Deutlichkeit die Absichten des Dirigenten. Ohne Taktstock wären dafür sehr oft große Armbewegungen notwendig.

Zu dieser Frage schrieb Richard Strauss in seinen „Betrachtungen und Erinnerungen“: *„Wenn in den letzten Jahren so viel über die Entbehrlichkeit des Taktstocks geschrieben und gesprochen wurde und viele Prominenzen auch tatsächlich auf ihn verzichtet haben, so beweist das nur, dass sie ihn nicht einmal zu halten gelernt haben, geschweige denn, dass sie seine Funktion begriffen hätten.“*

Eine Empfehlung: Jeder Teilnehmer sollte zunächst lernen mit dem Taktstock zu dirigieren und kann sich später entscheiden, ob mit oder ohne besser zu ihm passt. Für großes Orchester empfehle ich einen Taktstock von mindestens 45 cm Länge.

Die Taktstockspitze, geführt vom Handgelenk, ist Projektionspunkt von Rhythmus, Dynamik sowie aller Empfindung und Spannung. Richard Wagner sagte: *„Ich schlage nicht Takt, ich male alles in die Luft.“* Aber nicht die Hand, sondern die Spitze des Taktstocks zeichnet Figuren auf eine imaginäre Leinwand oder in die Luft.

Taktstockspitze und Unterarm sollten beim Niederschlag, ganz gleich in welche Richtung der Stock zeigt, eine waagerechte Linie bilden, auch dann, wenn nur „aus dem Handgelenk“ dirigiert wird! Nicht die Hand, die Taktstockspitze ist der absolute Angelpunkt, zeigt das Tempo mit allen dynamischen und interpretatorischen Feinessen und führt die Mitwirkenden. Die Spitze sollte nie für längere Zeit nach unten zeigen.

Grundlinie und Dirigier-Rahmen

Die variable Grundlinie (Schlag-Ebene) für Taktstockspitze und Unterarm befindet sich oberhalb der Brustwarzen, sehr oft auch höher, quasi in drei Etagen, bis zur Höhe der Augen oder der Stirn. Nicht nach unten variieren, weil viele Musiker dann den Taktstock nicht mehr gut sehen können! Normalerweise dirigiert man in der „untersten“ dieser Etagen, das Anheben der Grundlinie zeigt den Musikern immer etwas *Neues und Besonderes* an. Auch um weiter entfernte Instrumente (z.B. Blechbläser, Schlagwerk) direkter zu führen, dirigiert man vorübergehend in einer höheren Ebene.

Der Dirigier-Rahmen (auf der jeweils gewählten Grundlinie) existiert in verschiedenen Größen (winzig, klein, mittel, groß) und zeigt damit die gewünschte *Dynamik*. Parallel dazu befindet er sich im Piano näher am Körper und im Forte weiter weg.

2. Schlagfiguren: Einführung

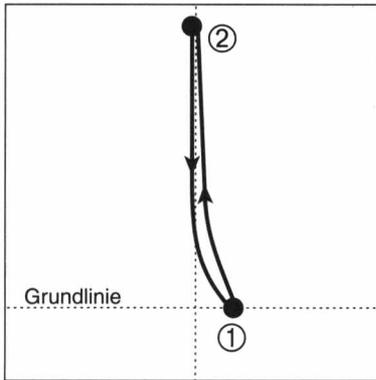
Staccato- und Legato-Schlag

Alle Schlagfiguren sollen zunächst in den beiden grundsätzlichen Schlagformen, staccato und legato, geübt werden. Sie werden später weitere Abstufungen und Differenzierungen kennen lernen, die sich aus diesen Grundformen leicht ableiten lassen.

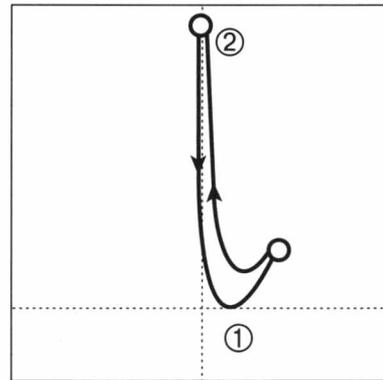
Staccato-Schlag: Er wird (piano) beinahe nur aus dem Handgelenk ausgeführt. Man schlägt jeweils präzise und mit hoher Geschwindigkeit auf den Punkt, wo die Taktstockspitze verweilt bis zum nächsten Schlag. Der Schlag sollte kaum oder gar nicht nachfedern.

Legato-Schlag: Er wird mit Handgelenk und Unterarm geführt. Er stellt eine flüssige und ununterbrochene Bewegung dar, die man auf den Schlag hin jeweils ein wenig beschleunigt und hinterher wieder bremsen kann (im Molto Legato entfällt diese Beschleunigung).

Diagramme für den Zweier-Schlag im Staccato und Legato:



Zweier-Schlag staccato ...



... und legato

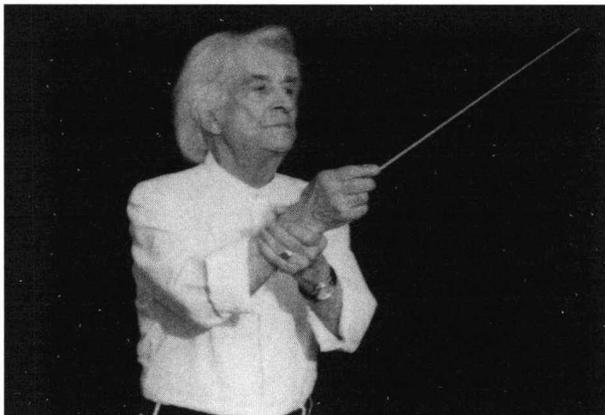
- Der schwarze Punkt bedeutet in unseren Diagrammen: hier innehalten
- Beim weißen Punkt bremsst die Bewegung zwar, stoppt aber nicht
- ①, ② ... Die eingekreisten Zahlen stehen für die Zählzeit

Die Schlagdiagramme finden Sie im Folgenden jeweils nur in der Staccato-Form abgedruckt, von der Sie das Legato gut ableiten können.

Übe-Tipps:

1. Üben Sie vor allem die ersten Schlagfiguren gründlich und oft: mit Noten, indem Sie sich Musik dazu vorstellen oder auch zu Musik von der CD. Die Bewegungen müssen zur Selbstverständlichkeit werden.
2. Wählen Sie zunächst einen mittleren Dirigier-Rahmen für alle Schlagübungen (entspricht etwa einem Mezzoforte).
3. Üben Sie zunächst in mittlerem Tempo und unter sorgfältiger Beachtung des Bewegungsablaufs. Achten Sie auf die Taktstockspitze! Ist das Schlagschema deutlich zu erkennen?
4. Üben Sie nach und nach auch in immer schnelleren und immer langsameren Tempi.
5. Üben Sie alle Schlagfiguren staccato und legato.
6. Üben Sie auch öfters vor dem Spiegel.

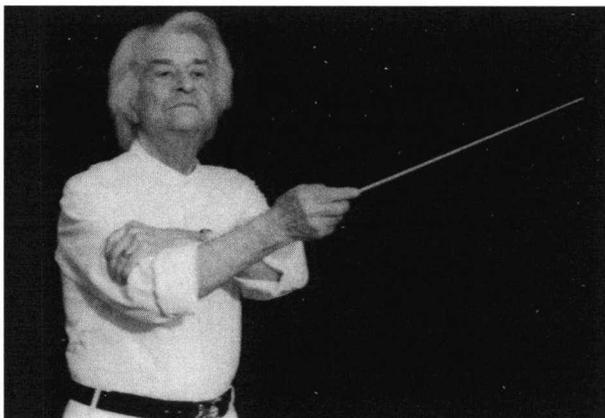
7. Üben Sie alle neuen Schlagformen auch so: Umfassen Sie mit der linken Hand den rechten Unterarm nah am Handgelenk und schlagen Sie die Figuren nur aus dem Handgelenk. Achten Sie hier besonders auf die Taktstockspitze!



*Takt-Schlagen mit
fixiertem Unterarm*

Tägliche Übung: Das eben beschriebene Schlagen mit fixiertem Unterarm empfehle ich auch als tägliche Übung, um die Geschmeidigkeit des Handgelenks zu trainieren: Umfassen Sie den rechten Unterarm nah am Handgelenk mit der linken Hand und schlagen Sie Zweier, Dreier und Vierer (bzw. alle Figuren, an denen Sie gerade arbeiten) staccato und legato nur aus dem Handgelenk. Auf die Taktstockspitze achten!

Variante: Auch das Fixieren des Oberarms und das Schlagen nur aus Unterarm und Handgelenk ist eine gute und wichtige Übung, damit die Schlagfiguren nicht zu groß werden. Unterarm und Taktstock sollen beim Niederstreich immer eine Linie bilden!



*Takt-Schlagen mit
fixiertem Oberarm*

3. Schlagfiguren (1)

Der Zweier-Schlag

Der Zweier-Schlag im Tempo Allegro ist der Simpelste und Bekannteste: Eins-Zwei, Eins-Zwei, ab-auf, ab-auf! In klassischen Finalsätzen oder bei der Marschmusik wird er fast immer staccato geschlagen, darf also, wenn überhaupt, nur wenig zurückfedern! Geübt wird er aber auch legato (Schlag-Diagramme siehe S. 14).

Übungsbeispiele:

NB 1 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 35 („Haffner“), KV 385, 4. Satz

Presto

Str. *p*

NB 2 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 7, op. 92, 2. Satz

Allegretto

w.w. *f*

Va. *p*

NB 3 J. Haydn, Symphonie Nr. 88, 1. Satz

Allegro

Vn.

Va. *p*

Vc.

NB 4 J. Haydn, Symphonie Nr. 88, 4. Satz

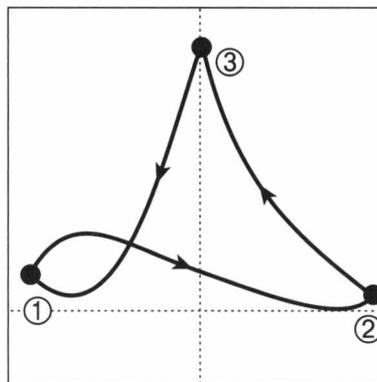
Allegro con spirito

NB 5 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 40, KV 550, 4. Satz

Allegro assai

Der Dreier-Schlag

Der Dreier ist in verschiedenen Formen verbreitet. Die Dreispitzform halte ich für die beste, weil die Eins nach links jedem Musiker bereits den Dreier-Schlag ankündigt.

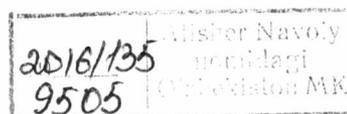


Dreier-Schlag (Dreispitzform)

Übungsbeispiele:

NB 6 F. Schubert, Symphonie Nr. 8 („Die Unvollendete“), D 759, 1. Satz

Allegro moderato



NB 7 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 8, op. 93, 1. Satz

Allegro vivace con brio

f *dolce* *p*

NB 8 L. Boccherini, Streichquartett E-Dur, op. 11, 3. Satz (Menuett)

Moderato

p con sordino

NB 9 W. A. Mozart, Eine kleine Nachtmusik, KV 525, 3. Satz (Menuett)

Allegretto

f *tr* *tr*

NB 10 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 40, KV 550, 3. Satz (Menuett)

Allegretto

f

NB 11 P. Tschaikowsky, Serenade C-Dur op. 48 für Streichorchester, 2. Satz

Moderato Tempo di Valse
dolce e molto grazioso

p

NB 12 F. Mendelssohn Bartholdy, Symphonie Nr. 4, 3. Satz (Menuet)

Con moto moderato

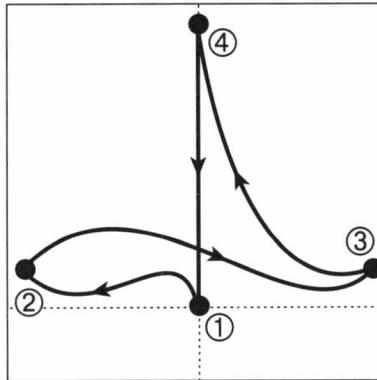
p

NB 13 P. Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 1, 1. Satz

Andante non troppo e molto maestoso

ff

Der Vierer-Schlag



Vierer-Schlag

Übungsbeispiele:

NB 14 W. A. Mozart, Eine kleine Nachtmusik, KV 525, 1. Satz

Allegro

NB 15 R. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, 1. Akt, Einleitung

Sehr mäßig bewegt

NB 16 C. M. v. Weber, Der Freischütz, Ouvertüre

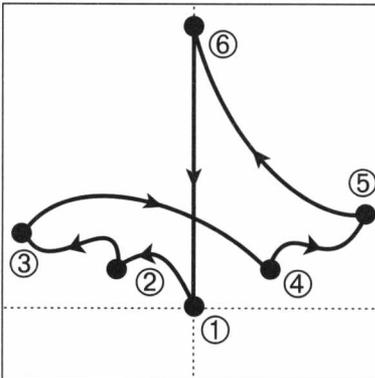
Adagio

NB 17 J. Haydn Streichquartett Nr. 17 F-Dur, op. 3/5, 2. Satz („Serenade“)

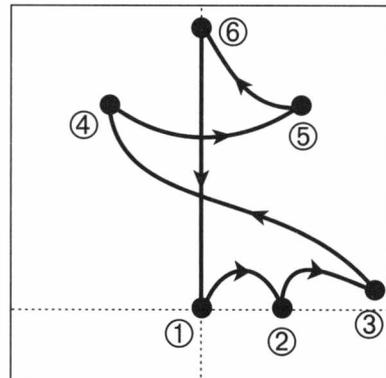
Andante cantabile
dolce

Der Sechser-Schlag

Ob man ihn lieber im deutschen oder italienischen Stil schlägt, ist Geschmacksache: Man schlägt die Zwei entweder nach links (deutsch) oder nach rechts (italienisch). Für langsamere Tempi ist die deutsche Art meist besser, doch in etwas rascherem Tempo ist die italienische Version flüssiger und eleganter.

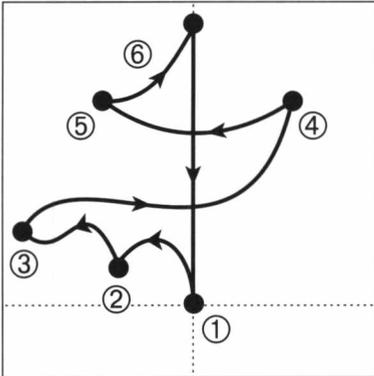


Sechser-Schlag deutsch ...

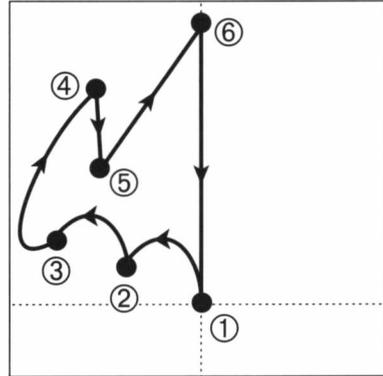


... und italienisch

Es gibt weitere Varianten: So kann man auch den „deutsch“ (nach links) begonnenen Schlag auf den letzten drei Zählzeiten „italienisch“ wiegend abschließen oder mit der im folgenden Diagramm gezeigten Auf-Ab-Auf-Bewegung besonders elegant zur nächsten Eins gelangen:



„deutsch“ mit „italienischem“ Ende



Sechser-Schlag mit „Drei-Zack“

Übungsbeispiele:

NB 18 J. Brahms, Klavierkonzert Nr. 1, op. 15, 1. Satz

Maestoso

NB 19 R. Wagner, Der fliegende Holländer

Andante

NB 20 R. Strauss, Ariadne auf Naxos, Arie der Zerbinetta

Allegro scherzando

Zerbinetta

So war es mit Pa glia zzo und Me zze tin! Dann war es Ca vi 3 cchio, dann Bu ra tin!

Ob. Kl.
Hr. Fas.

mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL

NB 21 R. Wagner, Tristan und Isolde, Vorspiel

Langsam und Schmachkend

Vc.
pp
Fg.
p

NB 22 J. S. Bach, Messe in h-Moll, BWV 232

Oboe d'amore
Violino I
Violino II
Viola
Alto
Continuo (Violoncello)

piano
forte
piano
forte
piano
forte

NB 23 J. Brahms, Symphonie Nr. 3, op. 90, 1. Satz

4. Der Auftakt

Eine Begriffsklärung vorweg: „Auftakt“ bezeichnet beim Dirigieren etwas anderes als in der Musiklehre. Versteht man in letzterer darunter das Phänomen, dass ein Musikstück mit einer oder mehreren Noten auf unbetonten Taktteilen beginnt, so meinen wir in der Schlagtechnik damit immer den *vorbereitenden Schlag des Dirigenten*, der dem ersten Ton der Musik oder dem Einsatz nach einer Pause vorangeht, egal auf welcher Zählzeit. Beginnt die Musik selbst auftaktig, so geht der Auftakt des Dirigenten dem nochmals voran.

Der Auftakt

Aller Anfang ist schwer – und das sind anfangs auch alle Anfänge von Orchesterwerken für den unerfahrenen Dirigenten und bleiben es für manchen ein Leben lang. Der Laie ahnt nicht, wie viele Auftakte für Orchester-Einsätze, auch von professionellen Dirigenten, ständig „daneben gehen“, von loyalen Orchestern aber stillschweigend korrigiert werden. Unser Ziel ist es, den Auftakt so zwingend und überzeugend im richtigen Tempo und Charakter zu geben, dass auch ein großes Orchester (bei Konzerten mit Chor sind es oft mehr als 200 Mitwirkende) vollkommen präzise und „ensemble“ auf der Laufschiene landet, sodass der Dirigent danach eigentlich nicht weiter takt schlagen muss, sondern „frei dirigieren“ kann. Er führt das Orchester dann nur noch mit winzigen Akzenten, retouchiert wenn nötig die dynamische Balance und lässt das Orchester musizieren, worin Richard Strauss ein wahrer Meister war. Dieses „Spielen-Lassen-Können“ zählt zu den bestgehüteten Geheimnissen der „Kunst des Dirigierens“.

Der Auftakt des Dirigenten beinhaltet bereits das Tempo, den genauen Zeitpunkt, die Dynamik und den Charakter (dolce oder duro, staccato oder legato) des Beginns. Große Auftaktbewegungen bewirken lautstarke Einsätze, kleinere dagegen leisere und zartere Reaktionen. Er ist das wichtigste und zugleich heikelste Dirigierzeichen und mit Recht gefürchtet, denn es handelt sich nur um eine kleine Bewegung, mit der viel gesagt werden soll. Wenn sie nicht absolut verständlich ist, missglückt der Anfang, ja vielleicht das ganze Stück. So braucht der Auftakt als alles vorbereitender Schlag große innere Vorbereitung.

Claude Debussy war ein recht hilfloser Dirigent, der von der Grammatik des Taktschlagens wenig Ahnung hatte. Als er 1909 ein Konzert mit eigenen Werken in London dirigierte, übernahm das Orchester im Konzert von seinem in der Aufregung zu groß gegebenen Auftakt ein viel zu langsames Tempo. Er klopfte verzweifelt ab, um neu und richtiger beginnen zu können, das aber ging gegen die Ehre der englischen Musiker („Britains will never be slaves“), die ungerührt den Dirigenten zwangen, den Satz im falschen Tempo bis zum bitteren Ende zu ertragen.

Als Auftakt verwenden wir den Schlag der jeweiligen Schlagfigur, der dem Taktteil des Beginns vorangeht: Beginnt die Musik auf „Eins“, schlagen wir als Auftakt „Vier“. Bei einem Beginn auf „Zwei“ schlagen wir die „Eins“ vorweg usw. Der Auftakt-Schlag muss einen deutlichen *Aufforderungscharakter* besitzen: Er muss die Musiker gleichsam dazu zwingen zu beginnen. Man kann ihn am ehesten als federnden, akzentuierten Staccato-Schlag beschreiben.

Üben Sie den Auftakt in allen Schlagfiguren, beginnend auf allen Taktteilen und in verschiedenen Tempo-, Dynamik- und Ausdrucksvarianten, bzw. üben Sie alle neu gelernten Schlagschemata und Varianten auch als Auftakt!

Das Achtung-Zeichen

Vor dem Beginn eines Werkes oder eines Satzes empfehle ich, mit einem winzigen „Klick“ des Handgelenks nach rechts (oder nach oben) ein Achtung-Zeichen zu geben, das zugleich Atemzeichen für Dirigent und Orchester ist. Vor dem Beginn langsam und tief einzuatmen ist nicht nur für die Bläser, sondern auch für Streicher und Pianisten wertvoll.

Dieses Achtung-/Atem-Zeichen (eine „Redel-Spezialität“) erzeugt bei Musikern und Zuhörern, die ja größtenteils auch *Zuschauer* sind, eine Erwartungshaltung, die zugleich die Spannung erhöht, und es nimmt, richtig gemacht, schon das Tempo und den Charakter des folgenden Anfangs vorweg. Der eigentliche Auftakt kommt meist um einen halben oder ganzen Takt später. Jedenfalls sollten Achtung-Zeichen und Auftakt im Metrum des folgenden Satzes aufeinander bezogen sein.

Übung:

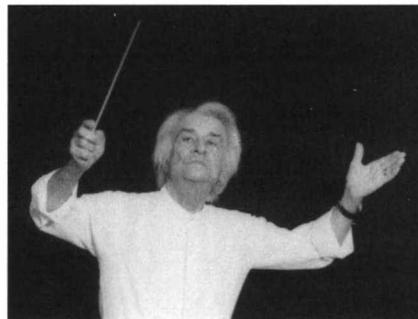
Taktstock in Dirigierposition. Man stelle sich einen ganzen oder halben Takt im Tempo der dann folgenden Musik vor, und nun erfolgt mit einem winzigen „Klick“ der Taktstockspitze (aus dem Handgelenk) das Achtung-Zeichen. Während eines gedachten halben oder ganzen Taktes (je nach Tempo der folgenden Musik) atmet der Dirigent, zusammen mit dem Orchester, tief ein. Der eigentliche Auftakt wird dann wie immer gegeben.

5. Die Darstellung der Dynamik (rechte Hand)

Die Darstellung der Dynamik mit der rechten Hand erfolgt mittels der Größe des Dirigier-Rahmens: Im Forte ist er größer und weiter vom Körper weg, im Piano kleiner und näher am Körper.



piano



forte

Achtung: Die Grundlinie sollte beim Wechsel der Dynamik nicht betroffen sein, sie wird weder im Forte noch im Piano angehoben oder gesenkt. Die höhere Stockführung zeigt den Musikern immer etwas Besonderes und Neues an (siehe Seite 13) - bei plötzlichen dynamischen Veränderungen wird

man also in der Tat plötzlich höher dirigieren (egal, ob es lauter oder leiser wird).

Übungen:

a) Schlage in 4/4 immer je zwei Takte staccato, dann zwei Takte legato, anfangs mezzoforte, dann in vier Rahmengrößen (p, mp, mf, f), auf normaler Grundlinie.

b) Danach vier Takte (zwei staccato, zwei legato) mit Crescendo von piano bis forte, und nach dem Forte in weiteren vier Takten diminuendo bis piano. Anfangs im Tempo andante, später auch im Tempo allegro zu üben, mit wechselnder, höherer Grundlinie, in quasi drei Etagen, bis zur Augenhöhe.

Der unterschiedliche Abstand zum Körper in Abhängigkeit von der Rahmengröße ist zu beachten.

Im Moment übt man dies mit dem Taktstock allein, später soll aber auch die linke Hand einbezogen werden (siehe S. 28 f.).

6. Die linke Hand

Die Linke unterstreicht und zeigt alle dynamischen Schattierungen und viele andere Interpretationszeichen. Und sie ist die „künstlerische“ Hand, mit der man den Charakter und Ausdruck der Passage anzeigt.

Markieren der Eins

Als schon früh zu praktizierende Übung für die Integration der linken Hand (sobald die ersten Schlagfiguren sicher beherrscht werden) empfehle ich, jede Eins links (vor der Brust) leicht zu markieren: Die Finger der linken Hand sind dabei locker gekrümmt (der Daumen berührt den Zeigefinger) und die Eins wird mit einer kleinen, dezenten („passiven“) Bewegung aus Unterarm und Handgelenk markiert.

Das passive Markieren der Eins mit der linken Hand (eine Redel-Spezialität) birgt viele Vorteile: Es sieht gut aus, ist eine Hilfe für Pausen zählende Musiker und beschäftigt die linke Hand, mit der so viele Dirigenten, darunter

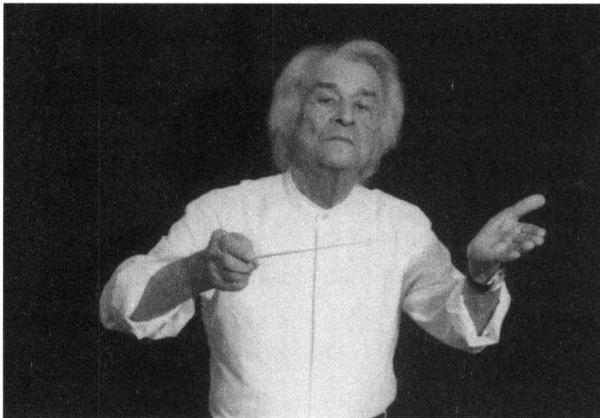
auch sehr berühmte, so wenig anzufangen wissen. Die Hand ist damit aktiver ins Geschehen einbezogen und kann leichter für weitere Aufgaben eingesetzt werden.

Übung:

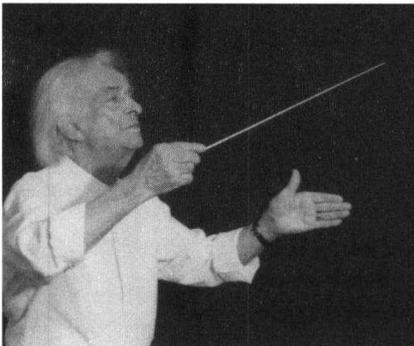
Mit rechts je drei Dreier- und drei Vierer-Takte schlagen, dabei jede Eins in der beschriebenen Weise markieren.

Dynamik

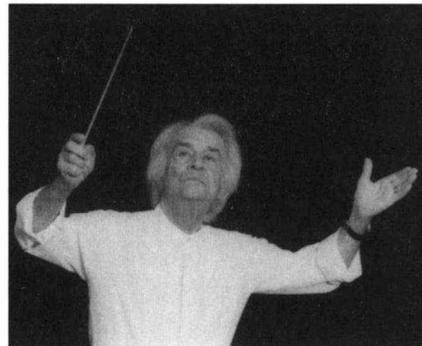
Mit der Handfläche nach oben, ausgestreckt wie ein Bettler (Finger zusammen), sagt der Dirigent den Musikern beim Crescendo quasi bittend „gibt mehr“, wobei die Hand, immer drängender bis zur Höhe der Augen, sogar mit Vibrato, geführt werden kann.



poco crescendo

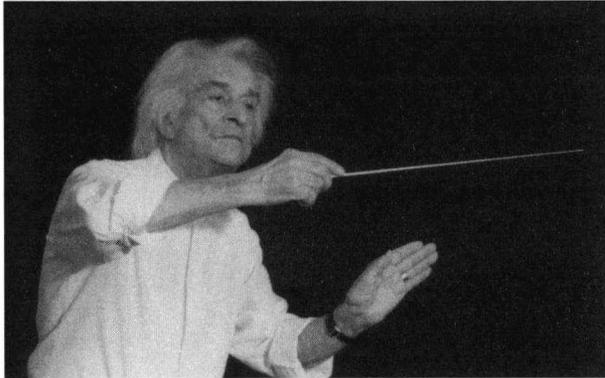


crescendo...



... bis zum Forte

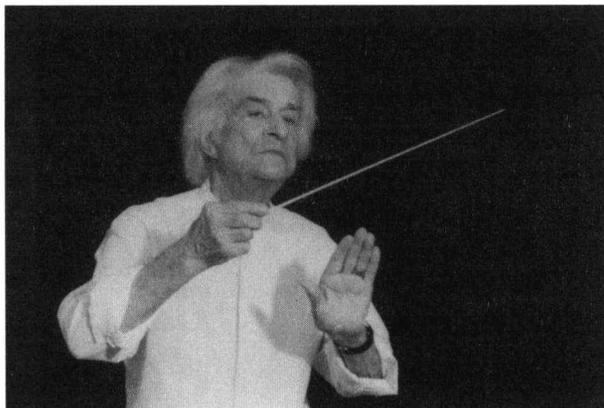
Beim Diminuendo wird die Handfläche „abwehrend“ gegen das Orchester gedreht und somit die Lautstärke wieder zurückgenommen.



Diminuendo

Im Crescendo geht die Hand nach vorn und auch in die höheren Etagen und im Diminuendo dann wieder zurück in Richtung Grundlinie und Körper.

Die offene, abweisend gegen das Orchester oder einzelne Gruppen und Instrumente gerichtete Handfläche (Finger geschlossen) zeigt piano oder pianissimo. Mit dieser Geste der linken Hand kann man auch Piano-Einsätze geben.



Piano / pianissimo

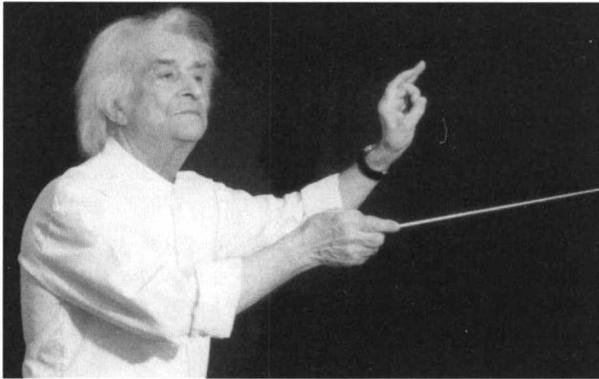
Übung:

Schlagen Sie Vierertakte im Legato, zeigen Sie vier Takte lang crescendo (von pianissimo bis forte), dann vier Takte lang diminuendo (forte bis pianissimo) an. Achten Sie auch darauf, die Dynamik gleichzeitig durch die Rahmengröße des Schlages rechts zu zeigen. Das sollte später ganz natürlich und fast automatisch funktionieren.

Interpretationszeichen

Die linke Hand zeigt nicht nur dynamische Veränderungen, sondern auch die folgenden Interpretationszeichen, die dem Orchester zu erklären sind:

1. Zeichen für einzelne Pizzicati: Der Mittelfinger „schnippt“ über den Daumen (lautlos!)



Einzelne Pizzicati

2. für mehr espressivo: linke Hand mit Vibrato, zugleich rechts kurviger schlagen



Mehr espressivo

3. für mehr legato, horizontale Bewegungen
4. für portato, jeder Portato-Ton wird links wie eine Eins markiert
5. Zeichen für mehr staccato



Mehr staccato

Diese Zeichen sollten aber, besonders im Konzert, immer nur ganz kurz gezeigt werden.

Wichtige Akzente, Betonungen, Phrasierungen und Artikulationen werden mit rechts (vgl. S. 66) oder auch mit links *auffaktig* (einen ganzen oder halben Schlag voraus) vorbereitet. Das ist zu üben.

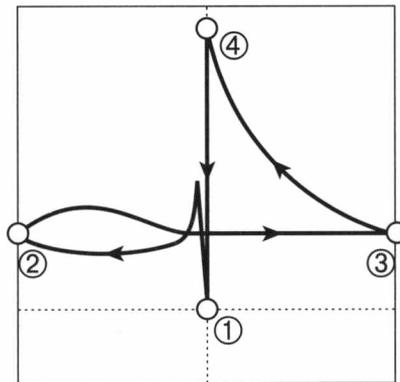
Die linke Hand wird vor der Brust locker in Bereitschaft gehalten, darf, immer nur sehr gezielt, fließende, waagerechte Legato-Bewegungen machen, dynamische Veränderungen und Interpretationszeichen zeigen oder passiv die jeweiligen Einsen markieren (nicht über weite Strecken). Nur ausnahmsweise sollte sie spiegelbildlich die rechte Hand kopieren.

Setzen Sie die vielen Aktivitäten der linken Hand sehr bewusst ein und beobachten Sie sie bei anderen Kollegen. Nur wenige Dirigenten verstehen es, die linke Hand intelligent zu beschäftigen. Man sollte sie nie unbeteiligt hängen lassen. Das wirkt gleichgültig und gelangweilt!

7. Charakter des Schlages

Der Charakter des Schlages sollte natürlich möglichst dem der Musik entsprechen. Dennoch ist für die Praxis der Staccato-Schlag wichtiger als der Legato-Schlag, da ihm präziser das Tempo entnommen werden kann. Man braucht ihn zur Korrektur des Tempos, für Einsätze, Akzente und Phrasierungen. Daher sollte man auch innerhalb von Legato-Passagen immer wieder einzelne Staccato-Schläge (meist auf die Eins) anbringen.

1. Neutral-Legato: Leichte Bewegung aus dem Handgelenk mit etwas Unterarm, emotional neutral; wird eingesetzt für Begleitungen von Sängern oder Instrumentalisten.



Neutral-Legato

Übungsbeispiele:

NB 24 G. Bizet, Carmen, Flötensolo

Allegretto quasi Andantino [♩ = 88]

Fl. *pp*

Hrp. *pp*

NB 25 W. A. Mozart, Zauberflöte, Marsch der Priester

Flauto
sotto voce

Corno di Bassetto I, II
in Fa / F
sotto voce

Fagotti
a 2
sotto voce

Corno I, II
in Fa / F
sotto voce

Trombone alto
sotto voce

Trombone tenore
sotto voce

Trombone basso
sotto voce

Violino I
sotto voce

Violino II
sotto voce

Viola
sotto voce

Violoncello e Basso
sotto voce

Detailed description: This is a page of a musical score for the 'Marsch der Priester' (Priest's March) from Mozart's opera 'The Magic Flute'. The score is arranged for a full orchestra and includes parts for Flute, Bassoon I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II, Bassoons, Horns I & II, Trumpets, Trombones (Alto, Tenor, Bass), Violins I & II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features a prominent woodwind melody in the flute and bassoon parts, with the strings providing a steady accompaniment. The dynamic marking 'sotto voce' (piano) is indicated for most parts.

NB 26 A. Bruckner, Symphonie Nr. 8, 3. Satz

Bewegter 170

Viol.1
pizz. sempre

Viol.2
pizz. (sempre)

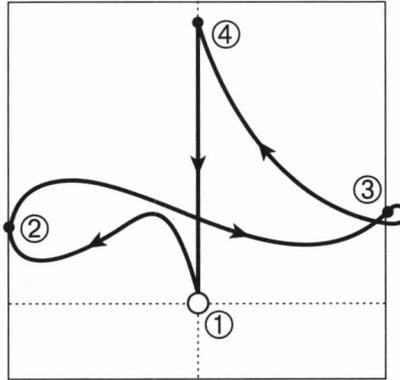
Vla.
pizz. (sempre)

Vc.
pizz. (sempre)

Kb.
pizz. (sempre)

Detailed description: This is a page of a musical score for the third movement of Bruckner's Symphony No. 8. The score is for strings and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The movement is marked 'Bewegter' (more movement) and starts at measure 170. The music is in 3/4 time and features a driving, rhythmic pattern in the strings, with a prominent pizzicato (pizz.) effect throughout. The dynamic marking 'pizz. sempre' (pizzicato sempre) is indicated for all string parts.

2. *Espressivo-Legato*: Kurvige Bewegung aus Handgelenk und Unterarm, bei der auch der Oberarm ein wenig mitschwingen kann. Zwischen *poco espressivo* und *molto espressivo* gibt es viele Zwischenstufen von kleineren und größeren kurvigen Bewegungen und damit sehr viele individuelle Interpretations- und Gestaltungsmöglichkeiten für den Dirigenten.



Espressivo-Legato

Übungsbeispiele:

NB 27 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 5, op. 67, 2. Satz

Andante con moto
p dolce

Cb. Pizz. Va.Vc.

NB 28 N. Rimskij-Korsakow, Scheherazade, op. 35

Allegro non troppo

Vn. Cb.

NB 29 P. Tschaikowsky, Symphonie Nr. 6, 1. Satz

Andante (♩ = 69) incalzando

Cl. in A 1. *mp* *pp* *mf* *pp* *mf* 2.

Bn. 1. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf*

Hr. in F *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf*

Vn. 1. *p* *con sord. (teneramente, molto cantabile, con espansione)* *f* *con sord.*

Va. *p* *con sord. (teneramente, molto cantabile, con espansione)* *mf*

Vc. *p* *con sord.* *f*

DB. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf*

90

ritenuto *come prima* *ritenuto*

Cl. in A 2. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Bn. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Hr. in F *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vn. *mf* *f* *con sord.* *f* *mf* *f*

Va. *mf* *p* *mf* *mf*

Vc. *mf* *f* *f* *mf* *f*

DB. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

100

NB 30 G. Verdi, La Traviata, Einleitung

Adagio $\text{♩} = 66$

Str. *ppp*

p

allarg. e dim.

pp

p con espress.

pp

3. Leichtes Staccato: Geschlagen nur aus dem Handgelenk, fast ohne Rückfederung. Schon der Auftakt muss staccato sein! Fast alle Finalsätze unserer klassischen Symphonien sind quasi staccato zu dirigieren, auch wenn sie legato musiziert werden sollen, wie in der Jupiter- oder der Haffner-Symphonie. Auch in einem Legato-Tanz wird anfangs staccato dirigiert, um den Rhythmus zu fixieren.

NB 32 G. Mahler, Symphonie Nr. 4, 3. Satz

Allegretto subito (*Nicht eilen* *)
(*Non affrettare*)
240)

VI.I
VI.II
VI.a.
Vlc.

pp arco *pp* arco *pp*

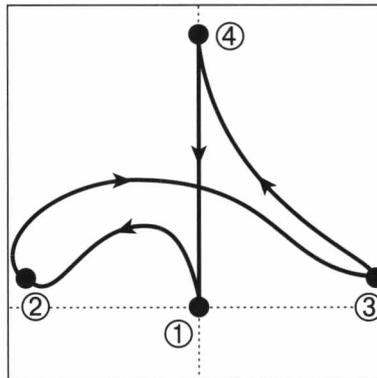
240

NB 33 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 35 („Haffner“), KV 385, 4. Satz

Presto

Str. *p*

4.) Fortissimo-Staccato: Hier reicht die Bewegung aus dem Handgelenk nicht aus. Für den großen Dirigier-Rahmen brauchen wir die Beteiligung des Unterarms und präzise Stopp-Schläge fast ohne Nachfedern wie beim leichten Staccato.



Fortissimo-Staccato

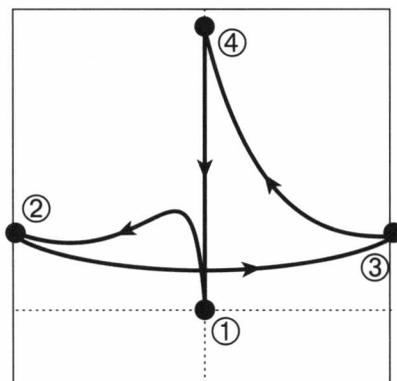
NB 34 G. Bizet, Carmen, Einleitung

Allegro giocoso

NB 35 J. Brahms, Symphonie Nr. 4, op. 98, 3. Satz

Allegro giocoso

5. Marcato-Schlag: Er ist größer als der Staccato-Schlag und zeigt leicht geschwungene Linien mit einem kurzen Stopp auf jedem Punkt. Er eignet sich gut bei vielen Fortissimo-Stellen im symphonischen Repertoire.

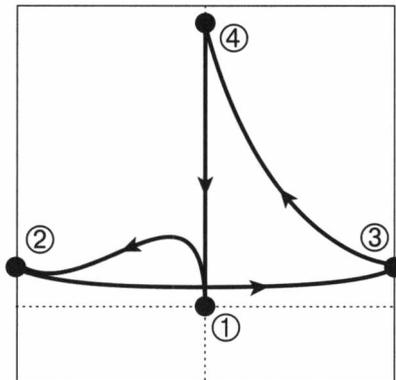


Marcato-Schlag

NB 36 R. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, 1. Akt, Einleitung

Sehr mäßig bewegt

6.) Tenuto-Schlag: Er ist dem Marcato-Schlag sehr ähnlich, aber etwas weniger aggressiv, quasi ein Legato mit leichtem Stopp auf jedem Punkt. Es gibt auch tenuto secco, das quasi staccato geschlagen wird. Es ist gut brauchbar beim Begleiten (accompagnato), wirkt aber auf längere Passagen angewendet etwas langweilig.



NB 37 W. A. Mozart, Eine kleine Nachtmusik, KV 525, 1. Satz

Allegro

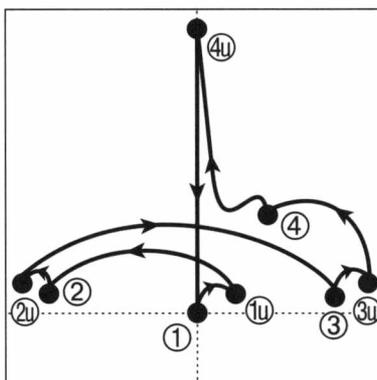
8. Unterteilungen und zusammengefasste Schläge

Hector Berlioz sagt in seinem Essay über „Die Kunst des Dirigierens“: „Trotz einer gewissen Einfachheit der Zeichen ist diese Kunst nicht leicht zu erlernen und nur wenige besitzen sie vollkommen, denn die Zeichen, die der Dirigent zu geben hat, werden durch die zu markierenden Unterteilungen mancher Taktzeiten oft sehr kompliziert. Diese Unterteilungen (subdivisions) stützen das Ensemblespiel und sollen rhythmische Divergenzen einzelner Musiker verhindern, denn ohne ‚subdivisions‘ wären die Spieler in gewissen Zeiträumen (in langsamen Tempi, Anm. d. Verf.) sich selbst überlassen, und nachdem das rhythmische Gefühl nicht bei allen gleichmäßig ausgebildet ist, würden die einen eilen, die anderen schleppen, und das Zusammenspiel wäre gestört.“ Zur besseren Strukturierung langsamer Tempi stehen uns zwei Möglichkeiten zur Verfügung: Zum einen die regelmäßige Unterteilung des Zeitmaßes, zum anderen das Dirigieren in präzisen Stoppschlägen mit einzelnen strukturierenden Unterteilungen „per Klick“:

Regelmäßige Unterteilung

In langsamen Tempi können alle Schläge einer Figur regelmäßig unterteilt werden, indem man kleine Schläge „neben“ dem Hauptschlag platziert.

Bei unterteilten Vierer-Schlägen sollte man die Unterteilung(en) des ersten Niederschlages leicht nach rechts ausführen, damit die Zwei für die Musiker wie gewohnt deutlich nach links kommt.



Bsp.: Vierer mit Unterteilungen

Am Diagramm wird deutlich, dass die „Strecken“ von Punkt zu Punkt sehr unterschiedliche Längen haben. Die Schläge müssen dennoch in regelmäßigem Tempo erfolgen. Mit Metronom üben!

Übungen:

Alle Übungen andante, immer zwei Takte staccato und zwei legato:

- 2/4 unterteilt (in vier Achtel) schlagen
- 3/4 unterteilt (in sechs Achtel) schlagen - also in der Dreispitzform, nicht 6/8-Figur!
- 4/4 unterteilt (in acht Achtel) schlagen (die Unterteilung der Eins nach rechts schlagen!).

Übungsbeispiele:

NB 38 J. Haydn, Symphonie Nr. 94 („mit dem Paukenschlag“), 2. Satz

Andante

NB 39 J. S. Bach, Johannes-Passion

Molt' adagio
Viola da gamba

Continuo

NB 40 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 1, op. 21, 1. Satz

Adagio molto

NB 41 W. A. Mozart, Zauberflöte, Marsch der Priester

NB 42 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 41, KV 551 („Jupiter“), 2. Satz

Das Unterteilen wird uns im Folgenden auch noch in anderem Zusammenhang begegnen: Man dirigiert Metren wie Fünfer, Siebener, Neuner und Zwölfer häufig auch als unterteilte Zweier, Dreier und Vierer; ein „großer“ Schlag kann hier in zwei oder drei kleine Schläge unterteilt werden (siehe S. 46 ff.).

Stoppschlag und Unterteilung per „Klick“

Hier dirigiert man im langsamen Tempo die übliche Schlagfigur. Damit die Taktschwerpunkte nicht verschwimmen, wird die Bewegung jeweils auf den Schlag hin beschleunigt und dort gestoppt (der Stoppschlag ähnelt also einem Staccato-Schlag). Nach kurzem Innehalten wird wieder auf den nächsten Schlag hin beschleunigt usw. Der Dirigent gewinnt damit Zeit, nach dem Schlag winzige Unterteilungen „per Klick“ (aus dem Handgelenk) für wichtige und präzise Einsätze, Akzente oder Phrasierungen zu praktizieren (was nur wenige gut beherrschen). Diese Unterteilungen sind in langsameren Tempi wertvoll, in schnellen Tempi dagegen selten hilfreich.

Übungen:

- a) 4/4 Allegro. Stoppschläge auf 1, 2 und 3 (aber „legato“ denken), 4 normal schlagen.
- b) 4/4 Andante. Alle Schläge mit Stopp schlagen; dennoch „legato“ denken!
- c) 4/4 Andante, wie zuvor, nun aber nach jedem Stopp mit einem winzigen Auftakt-Klick aus dem Handgelenk (also einer Unterteilung) einen Einsatz, einen Akzent oder einen Einschnitt markieren.

Übungsbeispiele: NB 38-42, siehe S. 42 und 43

Zusammengefasste Schläge

Umgekehrt zu obigen Ausführungen kann ein Tempo auch so schnell sein, dass die Figur nicht deutlich und ohne Hektik zu schlagen ist. Dann wird man einen 6/8 als Zweier und einen 12/8 als Vierer schlagen (ein Schlag für je drei Zählzeiten). Für präzise Einsätze u. ä. verwendet man wiederum die Unterteilung per „Klick“.

Solche zusammenfassenden Schläge können auch ungleich lang sein: Einen schnellen 7/8-Takt schlägt man meist als Dreier mit ungleich langen Schlägen: 2+2+3 oder 3+2+2.

Tipps für Unterteilungen und zusammengefasste Schläge

Alla breve vorübergehend in Vier zu schlagen bringt mehr Intensität und Schattierungen in die kleineren Notenwerte und engeren Kontakt mit den

Musikern. Andererseits bringen weniger Schläge, z. B. im 4/4-Takt Alla breve, oft mehr Linie, Elan und Schwung in die Interpretation. Man kann auch abwechseln, mit einer persönlichen Mischung.

Üben Sie das z. B. mit dem „Marsch der Priester“ aus der „Zauberflöte“ (NB 41): zwei Takte in Vier (staccato), dann vier Takte in Alla breve (fast legato und mit Schwung), dann wieder in Vier, dabei links dezent die Einsen markierend (vgl. S. 27).

Im Andante wird der Zweier oft besser unterteilt (Zweier-Figur) oder auch in Vier (Vierer-Figur) dirigiert.

Übungsbeispiele:

NB 43 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 8, op. 93, 2. Satz

Allegretto scherzando
sempre

Vn.1

Vn.2

Vc. Cb.

p

W.W.

simile

Pizz.

simile

NB 44 J. Haydn, Streichquartett Nr. 17 F-Dur, op. 3/5, 2. Satz („Serenade“)

Andante cantabile
dolce

Vn.1

Vc. Cb.

pizz.

pizz.

Schlagen Sie bei diesen beiden Beispielen abwechselnd je zwei Takte in Vier und dann in Zwei (unterteilt). Also: Beim Vierer nach der Eins nach links schlagen, beim unterteilten Zweier nach rechts.

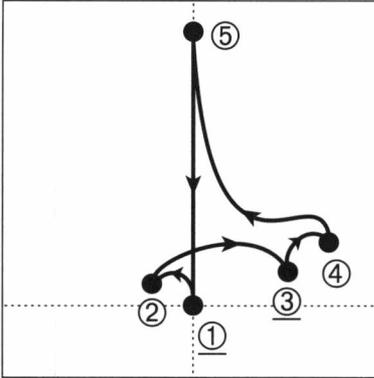
9. Schlagfiguren (2)

Der Fünfer-Schlag

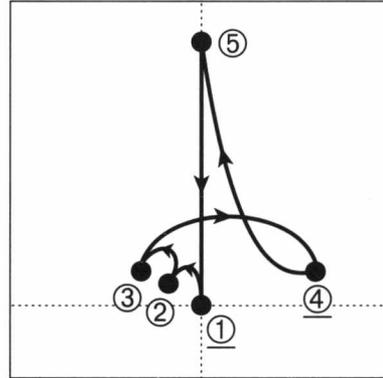
Für den Fünfer-Schlag gibt es mehrere Möglichkeiten.

In langsameren bis moderaten Tempi:

a) Zweier mit durchgehenden Unterteilungen: unterteilt in 2+3 (berühmt durch Tschaikowskys 6. Symphonie, NB 45), oder unterteilt in 3+2



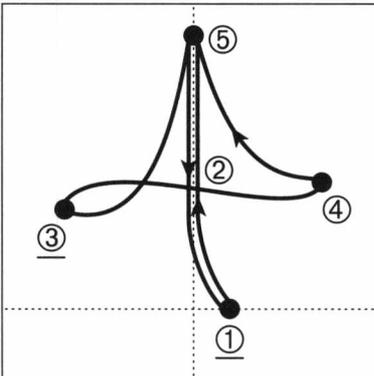
Fünfer als unterteilter Zweier, 2+3



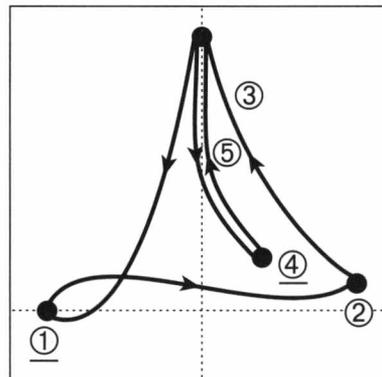
ebenso, 3+2

Schlagen Sie nur die Eins jedes Taktes bis zur Grundlinie, die anderen Schläge eine Etage höher. Zum Üben helfen Wörter wie „Dallapiccola“ (2+3) und „Appassionato“ (3+2).

b) in jedem Takt einen Zweier- und einen Dreier-Schlag aneinanderhängen: Nur die Eins der ersten Figur wird bis zur Grundlinie geschlagen, die gesamte zweite Figur höher.

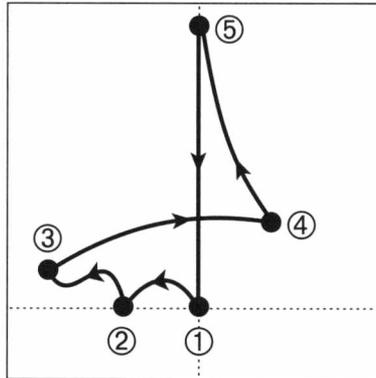


Fünfer als Zweier + Dreier



Fünfer als Dreier + Zweier

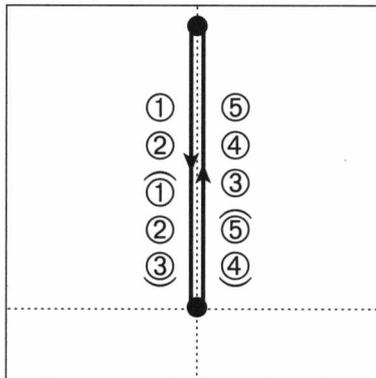
c) verkürzter Sechser (bei 3+2)



Fünfer als verkürzter Sechser

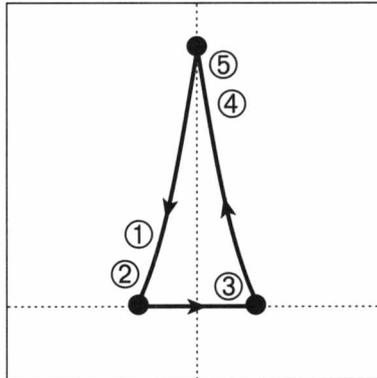
In rascheren Tempi:

d) in Zwei geschlagen (nicht unterteilt), wobei die beiden Schläge ungleich lang sind (wiederum 2+3 oder 3+2); wieder helfen „Dallapiccola“ (2+3) bzw. „Appassionato“ (3+2).



Fünfer in Zwei geschlagen

d) in Drei geschlagen (Dreispitzform) mit Schlaglängen 2+1+2; ist bei Taktaufteilungen 2+3 oder 3+2 möglich



Fünfer in Drei geschlagen

Übungsbeispiele:

NB 45 P. Tschaiowsky, Symphonie Nr. 6, 2. Satz

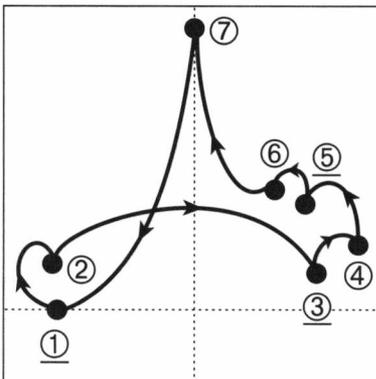
Allegro con grazia

NB 46 A. Borodin, Symphonie Nr. 2, 3. Satz

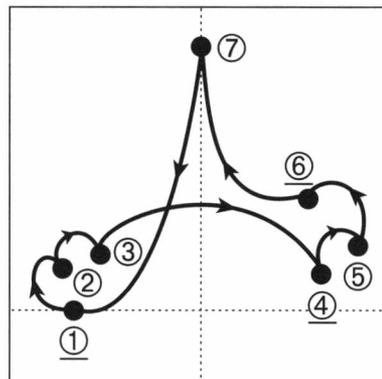
Der Siebener-Schlag

Beim Siebener gibt es wie beim Fünfer je nach Tempo und Betonungen mehrere Möglichkeiten:

a) **Langsame und mittlere Tempi:** unterteilter Dreier, 2+2+3 oder 3+2+2 (je nach Betonungen). Nur die Eins jedes Taktes bis zur Grundlinie schlagen, die anderen Schläge eine Etage höher.

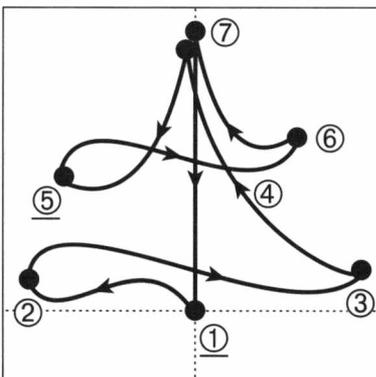


Siebener: Dreier unterteilt 2+2+3

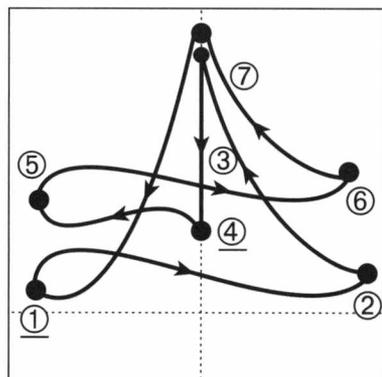


ebenso 3+2+2

b) **Langsame und mittlere Tempi:** in jedem Takt eine Dreier- und eine Vierer-Figur aneinanderreihen. Nur die Eins der ersten Figur bis zur Grundlinie schlagen.

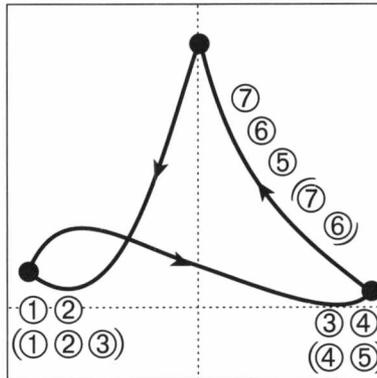


Siebener: Vierer + Dreier



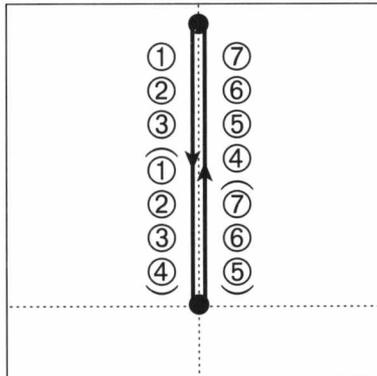
Siebener: Dreier + Vierer

c) **Schnellere Tempi:** in Drei geschlagen, Schlaglänge 2+2+3 oder 3+2+2. Für präzise Einsätze etc. sind Unterteilungen per „Klick“ möglich.



Siebener: in Drei (2+2+3 / 3+2+2)

d) **Schnelle Tempi:** in Zwei geschlagen, Schlaglänge 4+3 oder 3+4



Siebener: in Zwei (4+3 / 3+4)

Übungen:

- langsam als unterteilten Dreier schlagen, mit Unterteilungen 2+2+3 und 3+2+2
- schnelleres Tempo, in Drei schlagen, 2+2+3 und 3+2+2 (staccato)
- schnelles Tempo, in Zwei schlagen, 4+3 und 3+4 (staccato)

Übungsbeispiele:

NB 47 I. Strawinsky, L' histoire du soldat

mit freundlicher Genehmigung Musikverlag Sikorski, Hamburg

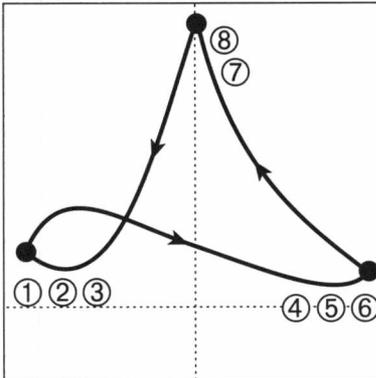
NB 48 I. Strawinsky, Der Feuervogel, Finale

mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL

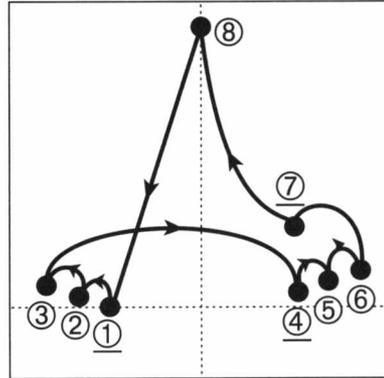
NB 48 auch so schlagen: Δ = Dreier, ∇ = Einsler (vgl. S. 57ff.)

Der Achter-Schlag

Der Achter-Schlag ist oft nur ein unterteilter Vierer. Bitte dabei die Eins nicht verdoppeln, damit der Einser stets seine wichtige Sonderstellung behält, sondern die anhängende Zwei wie bei einer Unterteilung etwas kleiner nach rechts schlagen (siehe Diagramm S. 41). Der Achter-Schlag existiert aber auch als 3+3+2 (z. B. im Bartók-Divertimento) oder als 3+2+3, sowohl in Drei geschlagen als auch komplett „ausbuchstabiert“ mit allen Unterteilungen.



Achter: in Drei (3+3+2) ...



... und ausdirigiert

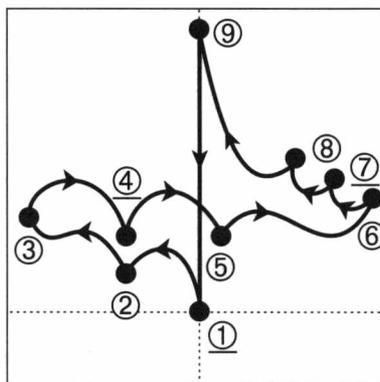
NB 49 B. Bartók, Divertimento für Streichorchester

Un poco più tranquillo
 J. ca. 69 Solo 25

mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes, Berlin

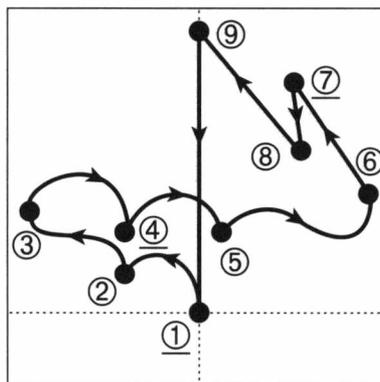
Der Neuner-Schlag

Der Neunertakt wird fast immer als Dreiertakt mit dreifachen Unterteilungen empfunden. Er kann im langsamen Tempo entsprechend auch als unterteilter Dreier geschlagen werden, flüssiger ist aber folgende Figur:



Neuner-Schlag

Die letzten drei Schläge werden leicht nach oben „gelupft“. Man kann sie auch - wie beim Sechser - in einer Zick-Zack-Linie (auf-ab-auf) nach oben führen:



Neuner-Schlag mit „Drei-Zack“

In schnellerem Tempo wird der Neuner ohne Unterteilungen in Drei geschlagen.

Bei neuerer Musik sind gelegentlich auch andere Kombinationen, wie z. B. 3+2+2+2 (unterteilt oder in Vier geschlagen), zu finden.

Übungsbeispiele:

NB 50 J. Brahms, Symphonie Nr. 3, 1. Satz

Fl.
Cl.
p *mezza voce grazioso*
Str.
pp

NB 51 R. Strauss, Salome

1. Jude. schaut. Er war der letz- te, der Gott von
2. Jude. al- len Zei- ten und an al- len Or- ten. (allein) Gott ist im gu- ten
4. Jude. stark. Er bricht der Star- ken wie den Schwa- chen in Stük-ke
5. Jude. sehr gut sind. Wir wis-sen von nichts et-was.

mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL

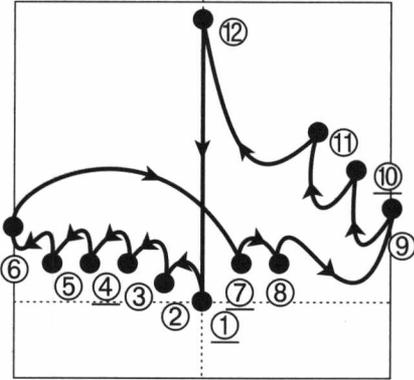
NB 52 P. Tschaikowsky, Symphonie Nr. 4, 1. Satz

Der Zwölfer-Schlag

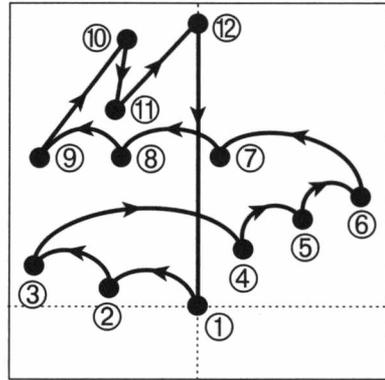
Der Zwölfer-Schlag, meist als 12/8 wie in der Einleitung von Strawinskys „Feuervogel“, wird in der Regel als Vierertakt mit Dreier-Unterteilungen empfunden. Man dirigiert ihn entsprechend entweder als unterteilten Vierer oder mit den umseitig gezeigten Figuren. Auch bei diesen müssen Eins, Vier, Sieben und Zehn betont sein. Wie beim Neuner können die letzten drei Schläge nach oben „gelupft“, „italienisch“ wiegend oder mit der bekannten „Auf-ab-auf“-Bewegung ausgeführt werden.

Der Zwölfer wird auch bei Legato-Passagen besser in leichtem Staccato dirigiert.

In schnellerem Tempo dirigiert man in Vier.



Zwölfer-Schlag ausdirigiert



Variante mit „Drei-Zack“

NB 53 J. Brahms, 2. Serenade, 3. Satz

Adagio non troppo

Fl. p. molto espr.

Cl.1

Cl.2 p. molto espr.

Str. p legato

NB 54 I. Strawinsky, Der Feuervogel (Einleitung)

M.M. ♩ = 108

Vc. Cb. arco

ppp Cb. pizz.

Va.

Tbn. ppp

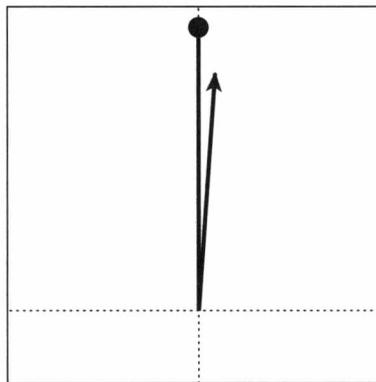
mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL

Der Einser-Schlag

Der Einser-Schlag ist der schwierigste. Er wird vor allem bei schnellen Dreier-Takten verwendet (Scherzi, Walzer etc.), seltener auch bei schnellen Zweier-Takten. Geschlagen wird hier im Grunde nur die Eins jedes Takts. Manchmal werden - v.a. beim Walzer - noch andere Zählzeiten des Takts markiert. Es gibt mehrere verschiedene Formen des Einser-Schlags:

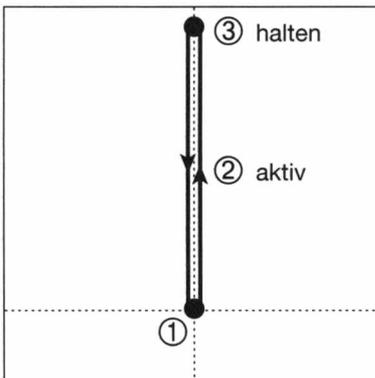
Im Zweier- oder Dreier-Takt:

a) Grundform: Es wird die Eins präzise geschlagen, der Taktstock federt sofort wieder nach oben und bleibt dort bis zur nächsten Eins.

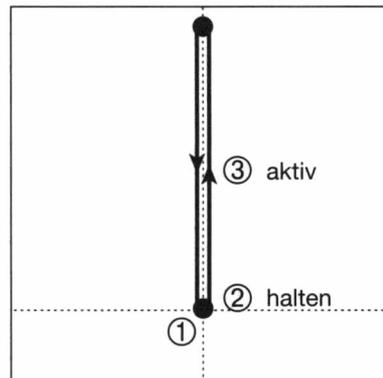


Einser-Schlag: Grundform

b) Variante: Es lassen sich weitere Zählzeiten markieren, indem man von der Eins nicht sofort abfedert, sondern stoppt und den Taktstock auf Zwei oder auf Drei aktiv nach oben zieht.

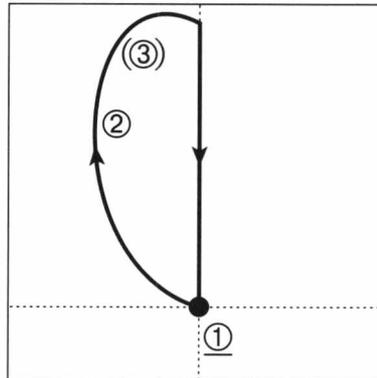


Einser-Schlag: Zwei markiert



Einser-Schlag: Drei markiert

c) Als weitere Möglichkeit steht der besonders präzise „Redel-Einser“ zur Verfügung: Schlagen Sie nur die Eins jedes Takts und ziehen danach, ohne eine weitere Zählzeit zu markieren, Hand bzw. Taktstock in einem kleinen Linksbogen nach oben.



„Redel-Einser“

Übung:

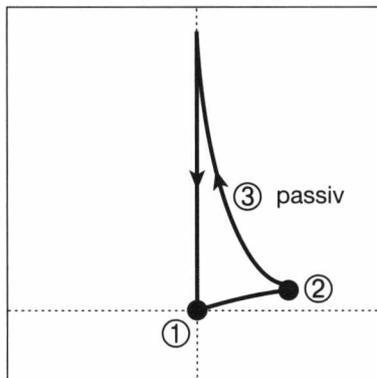
Mozart G-Moll-Symphonie, Finale (NB 55): Dieses Allegro assai je acht Takte lang im Zweier und acht Takte im „Redel-Einser“ dirigieren

d) Wenn sich die Musik, wie das häufig der Fall ist, aus viertaktigen Perioden zusammensetzt, kann man einen dezenten, nicht allzu deutlichen Vierer schlagen. Jeder Schlag steht für einen ganzen Zweier- bzw. Dreier-Takt, also: Eins (-2-3) - Zwei (-2-3) - Drei (-2-3) - Vier (-2-3). Bei dreitaktigen Perioden schlagen Sie entsprechend einen Dreier.

Diese Einser-Variante eignet sich vor allem für schnelle Tempi. Sind die Perioden aber nicht deutlich zu hören oder wechselt ihre Länge häufig, empfiehlt sie sich nicht. In den Übungsbeispielen finden Sie Vorschläge zu ihrer Anwendung (□ für Vierer, △ für Dreier).

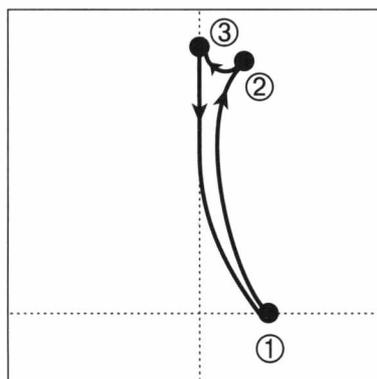
Im Dreier-Takt:

e) In etwas ruhigerem Tempo darf der Einser-Schlag auf Zwei einen kleinen Riegel nach rechts bekommen. Eins (Schlag) und Zwei (nach rechts) staccato aktiv geschlagen, aber Drei legato passiv angehängt, d. h. die Hand bzw. der Taktstock wird nur nach oben gezogen, ohne die Drei zu markieren.



Einser-Schlag: mit „Riegel“

f) Eins-Zwei wie in einem Marsch dirigieren (vgl. Zweier-Schlag) und Drei mit einem winzigen Staccato an die Zwei anhängen. Ist auch in etwas schnelleren Tempi möglich, z. B. „Wiener Blut“ (NB 62).



Einser-Schlag: „Marsch“ plus Drei

Alle Einserschläge, besonders die im Walzertakt, sollten nach persönlichem Gusto beliebig und fantasievoll vermischt angebracht werden, das sorgt für Abwechslung und erhöht die Spannung.

Übungsbeispiele (für alle Einser-Varianten):

NB 55 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 40, KV 550, 4. Satz

Allegro assai

NB 56 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 40, KV 550, 3. Satz (Menuett)

Allegretto

NB 57 P. Tschaikowsky, Serenade C-Dur op. 48 für Streichorchester, 2. Satz

Moderato Tempo di Valse
dolce e molto grazioso

NB 58 F. Mendelssohn Bartholdy, Symphonie Nr. 4, 3. Satz

Con moto moderato

NB 59 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 9, op. 125, 2. Satz

Str. *ff* Timp. *ff* Tutti

NB 60 J. Strauß (Sohn), Frühlingsstimmen (Walzer)

Walzer *f* *mf* *p dolce* *mf*

NB 61 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 5, op. 67, 1. Satz

Allegro con brio *ff* *p* *p cresc.* *f*

(zu den Fermaten T. 2 u. 5 siehe S. 67 ff.)

NB 62 J. Strauß (Sohn), Wiener Blut (Walzer)

Walzer *p*

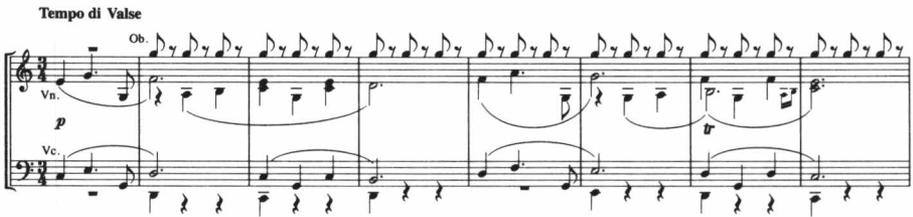
NB 63 J. Strauß (Sohn), An der schönen blauen Donau (Walzer)

Waltz 1



NB 64 J. Strauß (Sohn), Kaiser-Walzer

Tempo di Valse



NB 65 A. Bruckner, Symphonie Nr. 9, 2. Satz

Trio Schnell



NB 66 F. Schubert, Symphonie Nr. 6, 4. Satz

Allegro vivace

The score for NB 66 consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and triplets in both hands. The second system continues with a fortissimo (*ff*) dynamic, a crescendo (*cresc.*) leading to a trill (*tr*) in the right hand, and a fortissimo (*ff*) dynamic in the left hand.

NB 67 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 5, op. 67, 3. Satz

Allegro

The score for NB 67 is in 3/4 time and features a piano (*pp*) dynamic. It includes a square symbol (\square) above the staff and a trill (*tr*) in the right hand.

NB 68 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 9, op. 125, 4. Satz

Presto

The score for NB 68 is in 2/4 time and features a fortissimo (*ff*) dynamic. It includes a square symbol (\square) above the staff and a triangle symbol (\triangle) above the staff.

Einser-Schläge kommen darüber hinaus auch dann zum Einsatz, wenn schnelle Zweier- und Dreiertakte sich ständig abwechseln. Ein besonders typisches Beispiel dafür ist Strawinskys „Sacre du printemps“. Es wird nur die Eins jedes Taktes geschlagen; wegen der Taktwechsel ist dabei jeder Schlag unterschiedlich lang. Zur besseren Strukturierung empfiehlt sich die Einser-Variante d): Analysieren Sie vor dem Dirigieren das Werk und fassen Sie jeweils mehrere Takte nach ihrem musikalischen Sinn zusammen, um dann die entsprechenden Figuren zu dirigieren:

NB 69 I. Strawinsky, Le sacre du printemps

Poco a poco cres - cen - do Dreier Zweier Dreier Zweier

Poco a poco cres - cen - do

mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes, Berlin

Exkurs: Auf den Schlag oder nach dem Schlag?

Soll das Orchester genau „auf den Schlag“ des Dirigenten spielen oder danach? Ich halte das Spielen „auf den Schlag“, wobei man alle Akzente, Einsätze, Wechsel der Dynamik etc. auftaktig anzeigt, für viel besser. Jeder Einsatz wird dadurch präziser. Lassen Sie als Experiment einmal alle Violinen auf einem Ton ein Pizzicato spielen - beim Spielen nach dem Schlag ist (auch wenn das Orchester eigentlich daran gewöhnt ist) sehr viel Übung erforderlich, dass dieser Einsatz nicht „klappert“.

Aber manche Orchester sind das Spielen „nach dem Schlag“ so sehr gewöhnt, dass die Umstellung große Schwierigkeiten bereitet und es viel Zeit brauchen würde, die Musiker auf die bessere Art der Reaktion umzustellen. Als „Gastdirigent“, meist unter Zeitdruck, bleibt einem oft nur eine Kompromiss-Lösung.

Voraus-Denken ist selbstverständlich und bedarf keiner Erklärung; es ist bei beiden Formen des Dirigierens unabdingbar. Doch das „auftaktige“ Voraus-Dirigieren aller Anweisungen bedarf der Übung und Gewöhnung.

10. Weitere Spielanweisungen

Der Abschlag

Der Abschlag (cut-off), das Abwinken von Schlussnoten, geschieht mit einer kleinen Halbkreisbewegung des Stockes (aus dem Handgelenk) oder mit der linken Hand und darf keinesfalls, auch nicht im Forte, einen Akzent suggerieren, außer es wird tatsächlich, z. B. am Ende einer Fermate, ein Sforzato verlangt. Auch die Fermate mit Schluss-Sforzato ist zu üben.

Streicher-Akkorde mit Diminuendo (Fermate, Schlussakkord) muss man nicht immer abschlagen, man kann sie auch behutsam „ersterben“ lassen („*with a dying-away gesture*“ - Max Rudolf). Bläser dagegen brauchen immer einen Abschlag.

Einsätze

Nicht jeder Einsatz muss sichtbar gegeben werden. Nur schwer zu findende Einsätze und solche, die für die Musiker (manchmal auch für die Zuschauer) wirklich wichtig sind, sollte man geben. Vor allem nach längeren Pausen einzelner Spieler oder Instrumentengruppen sollte der Wieder-Einsatz gezeigt werden. Augenkontakt halten!

Wir haben drei Möglichkeiten, den Einsatz zu geben:

1. allein mit den Augen (bitte nicht Karajan kopieren, der oft über weite Strecken die Augen ganz geschlossen hielt)
2. mit der linken Hand und den Augen
3. mit Augen und Taktstock für entfernter platzierte Gruppen oder Solisten und auch bei musikalisch exponierten Einsätzen, z. B. wenn diese in einem anderen Charakter oder plötzlich lauter sein sollen; dieser neue Charakter muss vergleichbar einem Auftakt angezeigt werden.

Die Zeichengebung sollte man nicht unnötig überladen, sondern ökonomisch bleiben.

Akzente und Pizzicati

Akzente (Sforzato, Fortepiano) und Pizzicati werden immer auftaktig, also meist ein Viertel oder Achtel vorher, mit einem Stoppschlag (staccato) angezeigt, oft sogar mit beiden Händen, im Piano nur mit einem „Klick“ des Handgelenks. Ich erinnere an die Übung mit Stopp auf 1, 2, 3, 4 in Andante legato, S. 44, Übung c.

Soll gewährleistet sein, dass wirklich nur der Akzent selbst laut gespielt wird und es danach sofort piano weitergeht (Sforzatopiano), dirigiert man den Akzent auftaktig und zeigt direkt auf den Schlag mit links „piano“ (s. S. 29).

Pausen

Pausen sind wichtig. Die Grundlage der Musik ist die Stille. Auch Pausen sind Musik und sie erhöhen die Spannung. Pausen des ganzen Orchesters kann man entweder durch neutrale, kleine Schläge andeuten oder aber den

Schlag unterbrechen, dabei aber die Spannung halten. Das Orchester sollte über solches Innehalten vorher informiert werden.

Die regungslose Stille einer Pause erhöht die Spannung, wie z. B. im Finale der 7. Symphonie Beethovens oder im Andante der Jupitersymphonie.

Ich empfehle daher: Pausen möglichst nicht dirigieren - aber das Orchester informieren!

NB 70 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 7, op. 92, 4. Satz

Allegro con brio

NB 71 W. A. Mozart, Symphonie Nr. 41 („Jupiter“), KV 551, 2. Satz

Andante Cantabile

Fermaten

Davon gibt es zwei Arten: eine, nach der man unmittelbar weitergeht, und eine andere, die man abschlägt, um eine kürzere oder längere Pause folgen zu lassen. Die richtige Ausführung von Fermaten ist ein Kriterium für die Qualität eines Dirigenten, für seine Fähigkeit Spannung zu erzeugen und für die Kraft seines dramatischen Atems. Die Behandlung von Fermaten lernt man zunächst am besten z. B. an Bachschen Chorälen. Dort findet man Beispiele für Fermaten mit einer darauf folgenden kurzen Pause und Fermaten ohne eine solche (meist bedingt durch den weiterführenden Text, der nicht durch eine Pause unterbrochen werden sollte.)

Bei der Fermate mit Pause wird der Taktstock ab dem Einsatz des Fermatentones langsam bis zur Augenhöhe nach oben gezogen, um die Fermate zu halten. Die Fermate wird dann mit einer kleinen Schleife beendet. Nach der gewünschten Pause geht es mit normalem Auftakt weiter.

Wenn man aber ohne Pause weitergehen will, bildet die kleine Schleife am Ende der Fermate gleichzeitig den Auftakt zur nächsten Note. Übe dies mit NB 73.

Die einfachere Lösung statt dieser komplizierten Bewegungen ist, die Fermate stets mit der linken Hand abzuwinken und mit dem Taktstock dann den nächsten Auftakt zu geben (mit oder ohne Pause). Mit dem Taktstock allein ist das etwas schwieriger, man sollte es aber üben.

Weiterführende Übung:

Den Vierer während drei Takten mit Crescendo (pianissimo bis forte) schlagen und im vierten Takt eine Forte-Fermate halten; dann die Fermate abschlagen.

Anschließend drei Takte diminuendo schlagen (von forte bis pianissimo), Pianissimo-Fermate halten und diese ebenso abschlagen, usw.

Das Abschlagen erfolgt jeweils entweder mit dem Taktstock oder mit der linken Hand.

Beides üben!

Achten Sie immer auch auf die Rahmengröße und den Abstand der agierenden Hände zum Körper.

Eine sehr empfehlenswerte Übung sind immer wieder die Fermaten zu Beginn von Beethovens 5. Symphonie (NB 76): 1. Fermate ohne Pause, 2. mit Pause.

Übungsbeispiele:

NB 72 J. S. Bach, Choral „Vom Himmel hoch da komm ich her“

Vom Him - mel hoch da komm ich her, ich bring euch gu - te neu - e Maer, der

gu - ten Maer bring ich so viel, da von ich sing'n und sa - gen will.

NB 73 J. S. Bach, Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“

O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und voll - er

Hohn! O Haupt, sonst schön ge - zie - ret mit höch - ter Ehr und

Zier, jetzt a - ber höchst schim - pfe - ret, ge - grü - bet seist du mit!

NB 74 J. S. Bach, Choral „Es ist genug“

Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch aus. Mein Je - sus kommt:

nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr' in's Him - mels - haus, ich fah - re si - cher hin mit Frie - den,

mein gro - ßer Jam - mer bleibt dar - nie - den. Es ist ge - nug, es ist ge - nug.

NB 75 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3, op. 55, 4. Satz

f *p*

f *p*

NB 76 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 5, op. 67, 1. Satz

Allegro con brio

ff *p*

NB 77 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 1, op. 21, 4. Satz

Adagio

Vn.1

Tutti *p*

p *pp* *p*

Allegro molto e vivace

Vn.2.

Va.

Vc.

Cb.

NB 78 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 4, op. 60, 4. Satz

ff *pp*

Vn.1

Vn.2. Va.

Fag.

Fag., Va., Vc., Cb.

Tutti *ff*

pp *ff*

Synkopen und Betonungen gegen den Takt

Synkopen dirigiert man immer staccato, auch in Legato-Passagen.

Übungsbeispiele:

NB 79 W. A. Mozart, Klavierkonzert Nr. 20, KV 466, 1. Satz

Allegro

p Str.

NB 80 I. Strawinsky, Der Feuervogel

M.M. $\text{♩} = 168$

Tutti *sf*

Cb. Timp.

sf e *pp* subito

Fg. Hr.

mf

Tuba

mf

Trib.

mf

Tutti *sf*

mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL

Ebenso dirigiert man Passagen mit scheinbaren Taktwechseln (NB 81-83) oder mit Betonungen gegen den Takt in präzisiertem Staccato. Einige Dirigenten machen diese scheinbaren zu wirklichen Taktwechseln und ändern hier die Schlagfigur; erfahrungsgemäß empfinden die Musiker es aber als verständlicher, wenn der Dirigent die Schlagfigur beibehält.

Übungsbeispiele:

NB 81 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3, op. 55, 1. Satz

Musical score for NB 81: L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3, op. 55, 1. Satz. The score is in 3/4 time, D minor, and consists of two systems of piano and bass clef staves. The first system shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a forte (*f*) dynamic. The second system features a more complex texture with chords and melodic lines, including a piano (*p*) section and a fortissimo (*ff*) section.

NB 82 R. Schumann, Klavierkonzert a-Moll, op. 54, 3. Satz

Musical score for NB 82: R. Schumann, Klavierkonzert a-Moll, op. 54, 3. Satz. The score is in 3/4 time, A minor, and consists of two systems of piano and bass clef staves. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the bass clef part has a more active line with some slurs. A "Str. p" marking is present in the first system.

NB 83 J. Brahms, Violinkonzert D-Dur, op. 77, 3. Satz

Musical score for NB 83: J. Brahms, Violinkonzert D-Dur, op. 77, 3. Satz. The score is in 2/4 time, D major, and consists of two systems of piano and bass clef staves. The piano part has a complex, rhythmic texture with many slurs and accents. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and marcato (*marc.*).

NB 84 J. Brahms, Symphonie Nr. 3, 1. Satz

This musical score for Brahms' Symphony No. 3, 1st movement, measures 1-12, is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *fp* (fortissimo piano) and *legg.* (leggiero). The second system features a range of dynamics including *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and a rich harmonic texture.

NB 85 P. Tschaikowsky, Symphonie Nr. 4, 1. Satz

This musical score for Tchaikovsky's Symphony No. 4, 1st movement, measures 1-12, is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The score is presented in three systems, each with a grand staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system continues with a forte (*f*) dynamic. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more active melodic line in the treble, with frequent use of chords and arpeggiated figures.

Ritardando und Accelerando

Bei einer allmählichen Veränderung des Tempos - Ritardando oder Accelerando - ändert sich nicht nur das Tempo des Schlags, sondern auch seine Größe. Im Ritardando wird die Schlagfigur größer und im Accelerando kleiner. Falls das Orchester auf die veränderte Rahmengröße mit einer dynamischen Veränderung reagiert, also z. B. beim Ritardando wegen des größeren Schlags lauter wird, so ist das mit der linken Hand zu korrigieren.

Übung: Eine kleine Nachtmusik, 1. Satz: erst poco a poco accelerando und dann poco a poco ritardando. (Mozart möge uns verzeihen!)

NB 86 W. A. Mozart, Eine kleine Nachtmusik, KV 525, 1. Satz

Allegro

Tempowechsel

Einen plötzlichen Tempowechsel sollte man mit einem Achtung-Zeichen der linken Hand ankündigen, um dann, kurz vor dem Wechsel, mit dem Taktstock höher zu fahren (ebenfalls z. B. an der Nachtmusik zu üben.)

Transitionen (Übergänge)

Transitionen müssen, ähnlich wie ein Tempowechsel, vorbereitet werden, allerdings besser nicht per Achtungszeichen, sondern nur durch plötzlich höhere Stockführung, die den Musikern immer „etwas Besonderes und Neues“ ankündigt.

Übung:

Dirigieren Sie die ersten acht Takte des Menuetts der „Kleinen Nachtmusik“ (NB 9, S. 18) und dann das Trio, mit und ohne Pause, wobei der Wechsel des Affekts zu realisieren ist.

Divergierende Rhythmen

Hier wird die thematisch wichtigere Gruppe dirigiert, während die anderen Musiker ihren Rhythmus selbständig unterbringen müssen.

Übungsbeispiele:

NB 87 R. Wagner, Parsifal, Einleitung

Sehr langsam

pp

pp

pp

cresc.

NB 88 A. Bruckner, Symphonie Nr. 5, 2. Satz

Sehr langsam

pizz.

pp

Ob.

p

mf

NB 89 W. A. Mozart, Don Giovanni, Bühnenmusik

449 Orchester III
Orchestra III *arco*

(Gibt das Zeichen)
(Dà il segno)

Viol. *arco*

Vcllo *arco*

Viola *arco*

450 Orchester II
Orchestra II

451 Orchester I
Orchestra I

Ob.

Cor. in G

I

Viol. II

Viola

Vcllo

452

D. H.

hier.
sh/

D. O.

hier.
sh/

D. G.

Don Giovanni

Komm nur mit
Yo - ni con

Leporello

(Tanzt mit Masetto den Deutschen)
(Balla in Tricost con Masetto)

Komm tan - ze, Freund Ma - set - to, so wie die an - dern tun.
Ah dai - la, mi - co mi - o, Ah - ciam quasi otti - tri ju.

M.

mag nicht.
so - grito.

Orchester III
Orchestra III

Viol.

Vcllo

Viola

W. u. Ob.

453 Orchester I
Orchestra I

Ob.

Cor. in G

I

Viol. II

Viola

Vcllo

454

Zerlina

Ich Ar - - me bin ver -
Oh Fu - - mi, son Ara -

(Zieht die sich Sträußende mit sich fort)
(Cavalca della via quasi per Arca)

D. G.

mir, Ge - lieb - te, komm, o folg mir!
me, wie wé - la, wie na, wie - ni!

Masetto

(Entwindet sich Leporellos Händen und folgt Zerlina)
(Si cava dalle mani di Leporello e segue la Zerlina)

Laß mich los, hin - weg, Zér - li - na!
La - scia - mi, ah no, Zer - li - na!

Solostellen

Solos oder kleine Ensembles, die sich untereinander koordinieren, werden nicht durchdirigiert; nur die Orchestereinsätze werden gegeben. Auch bei Rezitativen dirigiert man nur die Orchesterstellen.

Übungsbeispiele:

NB 90 P. Tschaikowsky, Symphonie Nr. 5, 2. Satz

Andante cantabile, con alcuna licenza
dolce con moto

pp Hr. Solo espress.

NB 91 C. Debussy, L'après-midi d'un faune

Très modéré
Fl. Solo

p doux et expressif Hr. *p* *giss.* *pp*

NB 92 I. Strawinsky, Le sacre du printemps (Anfang)

Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato
colla parte

Clarinetto 1 in La *colla parte*
Clarinetto basso 2 in Sib *colla parte*
Fagotto 1 *Solo ad lib.*
Corno 2 in Fa *colla parte* *mp* *p*

mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes, Berlin

NB 93 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 5, op. 67, 1. Satz

Ob. Solo Adagio

cresc.

cresc.

ff

p

NB 94 G. Mahler, Das Lied von der Erde, 6. Satz (Der Abschied)

21

i. Fl. *pp* *morendo pp*

Alt-St. bir - ge. In al - le Tä - ler steigt der A - bend nie - der mit sei - nen Schat - ten,

Vlc.

25

Fl. *pp* *morendo*

Alt-St. die voll Küh - lung sind.

Vlc. *morendo*

11. Freistil

Gemeint sind alle Abweichungen von der traditionellen, klassischen Schlagtechnik, z. B.:

- das Orchester nur mit links dirigieren
- es ganz allein spielen lassen
- undefinierbare Bewegungen machen und nur die Akzente schlagen
- jeden Akkord (z. B. in Rezitativen) oder jeden Akzent wie einen „Einser“ schlagen.

Das Wichtigste ist: ein stabiles Tempo zu halten, das man dem Orchester schon mit dem Auftakt unmissverständlich vorgibt. Innerhalb dieses stabilen Tempos dient das von Beethoven oft geforderte „poco rubato“ der Realisierung von Affekten und Transitionen, also der persönlichen Interpretation.

Robert Schumann war, im Gegensatz zu Wagner, der Ansicht, ein Orchester müsse in einer Symphonie funktionieren wie eine Republik ohne Souverän. Ein Dirigent sei dabei nur notwendiges Übel, hätte lediglich bei Taktwechseln zu agieren und könne sich dann wieder niedersetzen. Er hat sich deshalb in Düsseldorf als Dirigent nicht lange halten können. Eine Freundin der Schumanns, Elisabeth Werner, zugleich Mitglied des Düsseldorfer Chores, schreibt in einem Briefe: *„Schumann war 1852 bereits sehr menschenscheu, und dass er kein guter Dirigent war, das wissen Sie längst. Er war eben eine zu innerliche, poetische, träumerische Natur. Zuweilen ließ er seine Schäflein ruhig laufen, versunken in seine Gedanken, dann erbarmte sich wohl seine Frau der verlassenen Herde. Sie saß meistens entweder am Klavier oder in der ersten Reihe des Saales, die Partitur auf den Knien und gab uns von da zuweilen ein Zeichen, bis ihr Mann aus seinen Träumen wieder ganz zur Wirklichkeit zurückkehrte. – Schumann band sich gern den Taktstock ans Handgelenk und war sehr stolz auf diese Erfindung.“*

Richard Strauss schreibt in seinen „Betrachtungen und Erinnerungen“ (1949): *„Wie wenig wichtig es ist, alle Viertel oder Achtel stets „auszuschlagen“, habe ich in fünfzigjähriger Tätigkeit ausprobiert. Entscheidend ist ein rhythmisch genauer Auftakt, in welchem schon das ganze dann folgende Tempo enthalten ist, sowie ein präziser Niederstreich.“* Ich hatte als Soloflötist der Bayerischen Staatsoper München auch mehrmals das Vergnügen, unter der Leitung von Richard Strauss in Konzert und Oper zu musizieren. Aus dieser Zeit ist mir unvergesslich, wie er mit kleinsten Bewegungen des Taktstocks, vom Handgelenk geführt, und gelegentlichen, winzigen Unterteilungen das große Orchester im Zaume hielt. Ohne sich zu echauffieren, mit nur wenig mehr Aufwand brachte er eine Piano-Nuance zu gewaltigen, explosiven Steigerungen, um uns dann wieder ganz gelöst und frei fast alleine weiterspielen zu lassen. Das war wirklich professionell!

II. Vom Notentext zur Musik

Das Beste der Musik steht nicht in den Noten.

Gustav Mahler

Wie wird aus einem Papier-Notenbild Musik? Mit dieser Frage kommen wir zu den Problemen der Darstellung und der Interpretation von Musik. Eine nur korrekte Wiedergabe von Noten und Rhythmus wird der Musik nicht gerecht. Unter musikalischer Interpretation versteht man vielmehr die geistige und zugleich emotionale Durchdringung eines Werkes und die Umsetzung dieser Erkenntnisse in konkreten Klang. Lediglich Igor Strawinsky bestritt die Interpretierbarkeit von Musik: Sie sei nur die „*schlichte Organisation von Tönen*“, so seine schreckliche Definition². Leopold Mozart dagegen schrieb: „*Musik großer Meister richtig und mit den in den Werken verborgenen Affekten vorzutragen ist weit schwerer und kunstvoller als virtuose Solokonzerte zu spielen. Schwere Passagen kann man mit viel Fleiß und Übung lernen. Zur guten Interpretation aber braucht man Sensibilität, Urteilskraft und große Erfahrung*“.

Die Interpretation erfordert zunächst sehr sorgfältiges Nachdenken: über Form, Tempo, Phrasierung, Artikulation, Akzente, Dynamik usw.; Nachdenken auch über all das, was an Affekten hinter den Noten verborgen ist, wovon oft der Komponist selbst nichts weiß, was also nicht in der Partitur steht und gar nicht notiert werden kann; kurz: Am Anfang steht der Versuch, das Werk zu „verstehen“ und zu jeder noch so kleinen Passage eine Vorstellung zu entwickeln, wie sie klingen soll. Dieser Aspekt der Interpretation ist vielleicht das, was das Dirigieren zu einer wirklich lebenslangen, lohnenden Erkundungsreise macht. Es ist großes musiktheoretisches und -historisches Wissen nötig, aber auch alles andere, was man über Zeitumstände usw. erfährt, und im Lauf der Jahre kann sich die Interpretation eines Werkes immer wieder verändern. Dazu kann dieses Buch allenfalls erste Ansätze liefern.

² Ich erinnere in diesem Zusammenhang aber daran, dass der große Komponist ein schwacher Dirigent und deshalb als Interpret nur begrenzt interessant war. Hermann Dechant (Wien 1985) schrieb zu diesem Thema sehr treffend: „*In den Interpretationsvorgang fließt zusätzlich die persönliche Aussage des Interpreten entsprechend seiner persönlichen Vorstellung von der Komposition ein. Die Idee einer ‚interpretationsfreien Ausführung‘, wie sie Hans Swarowsky unter Bezug auf Igor Strawinsky glaubte propagieren zu können, ist ein inhumanes Abstraktum.*“

Um die Interpretation in konkreten Klang umzusetzen, stehen uns alle Mittel zur Verfügung: Agogik, Phrasierung, Artikulation, Akzente, dynamische Feinheiten, Vibrato, *Messa di voce*, Klangfarben und Klangbalance der Orchestergruppen etc. Zentral bleibt dabei der vom Komponisten überlieferte Notentext, dessen Vorschriften man nicht leichtfertig übergehen sollte. Es kann allerdings durchaus Situationen geben, wo das geboten erscheint: Komponisten wie Berlioz, Brahms, Mahler und viele andere haben in ihre bereits gedruckten Partituren später noch Veränderungen eingezeichnet; Veränderungen in Tempo, Dynamik, Phrasierung, Artikulation, sogar die Orchestration betreffend. Mahler sagte (zu Klemperer und anderen Musikern): *„Falls nach meinem Tode irgendetwas nicht ‚richtig‘ klingt, ändern Sie es! Sie haben nicht nur das Recht, sondern die Pflicht das zu tun!“*

Natürlich ist nicht jedes Detail eines Stückes verstandesmäßig erfassbar, und dennoch musiziert man es oft schon bei der ersten Leseprobe intuitiv „richtig“. Diese Intuition ist für die gute Interpretation genauso wichtig wie Wissen, Verstehen und die technische Fähigkeit, das alles umzusetzen: Interpretation basiert auf Können plus Intuition.

1. Der Notentext

Tempo und Rhythmus

Am Anfang stehen Tempo und Rhythmus. Mozart schrieb in einem Briefe an seinen Vater: *„Das Notwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musik ist das Tempo“*. Das Tempo richtet sich nach der Struktur der Musik, dem Charakter des Stückes, der Spielbarkeit schwerer Stellen und Artikulationen, nach verborgenen Affekten, oft auch nach der Akustik des Raumes. Auf Temporelationen sollte man ebenfalls achten, besonders bei alter Musik.

Interessant ist Mozarts Reihenfolge der Tempi von sehr langsam bis sehr schnell, wie er sie in einem anderen Briefe beschreibt: Grave, Largo, Lento, Adagio, Larghetto, Andantino, Andante, Moderato, Allegretto, Allegro, Allegro molto, Allegro assai, Presto, Prestissimo. Drei der genannten Tempi sind langsamer als Adagio, und Andantino (das „kleine“ Andante) ist langsamer als das normale Andante. Aber Allegro assai ist schneller als Allegro

molto, wie Mozart in seiner g-moll Symphonie zeigt (1. Satz: Allegro molto, Finale: Allegro assai)

Tempo- und Metronombezeichnungen sind oft fragwürdig und auch dort, wo sie richtig sind, gelten sie doch nur für das Grundzeitmaß eines Satzes, das, abhängig von Affekten, gewissen Schwankungen unterworfen ist. Carl Maria von Weber bemerkte dazu: *„Der Takt soll nicht ein tyrannisch treibender oder hemmender Hammer, sondern dem Musikstück das sein, was der Pulsschlag im Leben des Menschen ist. Das Gefühl, die Sensibilität der Ausführenden muss den Vortrag bestimmen. (...) Es gibt kein Presto, das nicht ebenso als Gegensatz den ruhigeren Vortrag mancher Stellen verlangte, und es gibt kaum ein langsames Tempo, in welchem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung erforderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern.“* Beethoven, Schumann, Berlioz und andere waren sehr für Metronomangaben. Wagner dagegen, der seine ersten Opern noch mit Metronomangaben versah, hat später darauf verzichtet. Er war der Ansicht, dass ein erfahrener Musiker aus der Struktur der Musik und ihrem Charakter selbst das für die jeweilige Aufführung richtige Tempo aufspüren müsste. Dabei spielen allerdings auch die Akustik des Raumes und die Fähigkeiten der Ausführenden eine Rolle. Wagners Idee eines ständigen „poco rubato“ könnte man sowieso nicht metronomisch festlegen. Über Wagners Dirigieren berichtet Berlioz entsetzt: *„Beinahe jeder Takt in einem anderen Rhythmus, man glaubte auf einem Seil zu tanzen!“*

Dynamik

„Pianissimo ist die größte Kraft der Welt“, sagte Maurice Ravel (und „pianissimo espressivo“ ist auf allen Instrumenten die technisch schwierigste aller Nuancen).

Wie die Tempobezeichnungen sind auch die Dynamikangaben stets relativ. Gesamtcharakter des Satzes, Instrumentierung der fraglichen Stelle und der Raum, in dem das Werk erklingt, sind entscheidende Faktoren. Soll von einem Forte aus die Lautstärke noch wachsen, muss gewährleistet sein, dass die beteiligten Instrumente nicht schon auf halber Strecke an ihre Grenze stoßen. Von Streichern kann man leisere Nuancen verlangen als von Blechbläsern, von letzteren dafür heftigere Fortissimi – die Klangbalance darf darunter nicht leiden. Dafür braucht der Dirigent viel Erfahrung und der Anfänger sorgfältige Anleitung und Unterweisung.

Phrasierung und Artikulation

Phrasierung und Artikulation sind die wichtigsten Hilfsmittel zur Darstellung von Musik. Die Begriffe „Phrasierung“ und „Artikulation“ werden allerdings oft verwechselt: Unter „Phrasierung“ versteht man das Erfassen zusammenhängender musikalischer Linien, Tongruppen, Themen und Melodien, während die „Artikulation“ bezeichnet, auf welche Weise die Noten gespielt werden: also alle Arten von Legatobögen sowie die diversen Staccatoformen, Mischformen von Legato und Staccato, Tenuto, Portato usw.

Achtung: Manche Komponisten schreiben große Bögen, um Phrasierungen deutlich zu machen. Das aber sind keine Legatobögen und die Noten bedürfen weiterer Artikulationen (z. B. in Bruckner-Symphonien). Im Laufe des 19. Jahrhunderts sind die Komponisten in der Bezeichnung von Phrasierung und Artikulation immer genauer geworden, sodass der Interpret dem wenig hinzufügen muss, was freilich nicht bedeutet, dass solche Musik nur auf eine Weise richtig zu spielen wäre. In Werken früherer Epochen ist der Spielraum scheinbar viel größer, z. T. fehlen die Zeichen sogar völlig. Beliebig ist die Artikulation dennoch nicht, es gibt vielmehr jeweils zeit- und nationaltypische Musizierweisen, mit denen sich Dirigent und Musiker vertraut machen müssen.

Die Musik kennt, genau wie unsere Sprache, natürliche Betonungen (Hebung und Senkung der Stimme, Spannung und Entspannung). *„Der Sänger befindet sich hier in einer günstigeren Situation als der Instrumentalist, weil ihn die Notwendigkeit einer sinnvollen Textinterpretation ganz natürlich zu einer ebenso sinnvollen Interpretation der Musik hinführt. Der Instrumentalist (und auch der Dirigent, Anm. d. Verf.) muss die Sinngliederung der Phrasen, in denen ja kein Ton dem anderen an Intensität und Stärke gleicht, ohne Hilfe durch die Sprache erst aufspüren. Denn seine Musik ist zwar textlos, keineswegs aber ‚sprachlos‘“* (Richard Müller-Dombois).

2. Affektdirektion

Das vielleicht heikelste Problem bei einer individuellen, musikalischen Interpretation, das Mozarts Vater Leopold erwähnte, ist das Erfassen und Realisieren verborgener Affekte. Affekte sind vorübergehende Gefühlsabläufe und Empfindungen wie z. B. Freude, Trauer, Wut, Angst, Liebe, Hass,

Zärtlichkeit, Gewalt, Sinnlichkeit, Gleichgültigkeit etc. (siehe auch Schulwerk von Johann Joachim Quantz). Ein Piano kann z. B. vibrierend, bebend, knisternd, schwerelos oder auch „tot“ sein.

Eine solche Interpretation braucht „*Sensibilität, Urteilskraft und Erfahrung*“, schreibt Leopold Mozart, souveräne Beherrschung der Ausdrucksmittel des Orchesters – und ausreichend Probenzeit für die Orchesterarbeit. Im Unterschied zum simplen Taktschlagen nennt man eine solch interessante und fesselnde Interpretation dann Affektdirektion.

Für diese ist neben der differenzierten Handhabung von Dynamik, Phrasierung und Artikulation der Einsatz weiterer Raffinessen wichtig: Dazu gehören die verschiedenen Formen des Vibrato (nicht nur der Streicher!) und auch das „*messa di voce*“, worunter man ein An- und Abswellen längerer Töne versteht, quasi ein Aufblühen des Tones (der Begriff stammt aus der italienischen Gesangsschule).

Das Vibrato ist ein wichtiges, variables Ausdrucksmittel und sollte nicht zur stets gleichmäßigen „Dauerschaukel“ degradiert werden. Isaac Stern sagte bei einem Kursus in Köln ganz witzig, er kenne 807 Arten von Vibrato... Aber, Spaß beiseite, gewisse Stellen *senza vibrato* zu spielen oder nur auf längeren Noten (variabel) ein wenig, auf Wunsch auch stärker zu vibrieren kann sehr reizvoll sein. Das muss geübt werden. Auch die Solo-Bläser sollten das Spielen *senza vibrato* und *con vibrato* beherrschen.

Ein gut angebrachtes „*messa di voce*“ auf längeren Noten kann einen zauberhaften Effekt machen, und immer wieder erinnern möchte ich an das „Atmen mit der Musik“, was auch für Streicher und Pianisten nicht nur beim Beginn eines Satzes, sondern bei allen neuen Einsätzen wertvoll ist.

Zur Affektdirektion gehört außer der Beachtung der gedruckten Akzente vor allem der Hinweis auf die nicht notierten natürlichen Betonungen, die für Solospieler selbstverständlich sind, aber von Musikergruppen, besonders den Streichern, nie von selbst gemacht werden. Das braucht Zeit, Geduld und häufiges Vorsingen!

Auch die agogischen Feinheiten gehören dazu, und ich erinnere an das von Beethoven wiederholt geforderte „*poco rubato*“, das man nicht oder nur sehr unvollkommen notieren, bestenfalls suggerieren kann (z. B. Seitenthema im 1. Satz seiner 5. Symphonie). Das Wichtigste ist, trotz solcher kleiner

Schwankungen, ein stabiles Tempo, das nur beim Wechsel von Affekten etwas variabel sein darf. Das Tempo rubato, wörtlich „das gestohlene Tempo“, ist sehr mit Vorsicht zu behandeln, und man hüte sich vor Übertreibungen!

Die Wichtigkeit der Pausen wird sehr oft verkannt. Auch Pausen sind Musik! Und damit meine ich nicht nur die in den Noten stehenden Pausen, wie z. B. in Mozarts Andante der Jupiter-Symphonie, Beethovens Finale seiner 7. Symphonie oder Paul Dukas' „Zauberlehrling“, sondern auch die nicht notierten, die improvisierten Kunstpausen, sowie die Pausen vor oder nach Fermaten (Beethovens 5. Symphonie, 1. Satz). Solche Pausen müssen besonders sorgfältig überlegt werden – und überzeugend „musiziert“, sodass sie wirklich zu einer Erhöhung der Spannung führen und nicht zu deren Erlahmen.

Unser Motto heißt: „Musik lebt von Kontrasten“! Von Kontrasten in Dynamik, Tempo, Phrasierung, Artikulation und den unterschiedlichsten Affekten.

III. Probenarbeit

*Orchester machen den Fehler immer an derselben Stelle.
Die guten machen ihn mikroskopisch klein,
die schlechten machen ihn groß -
aber es ist immer der gleiche Fehler.*

Herbert von Karajan

Ein boshafte Bonmot besagt: „*Es gibt keine schlechten Orchester, es gibt nur schlechte Dirigenten.*“ Darin steckt ein wahrer Kern, denn selbst wenn die einzelnen Musiker technisch nicht zu Höchstleistungen in der Lage sind, so kann durch gute Probenarbeit ein schwaches Orchester doch ganz enorm verbessert werden. Für eine wirklich schlechte Orchesterleistung kann man daher durchaus den Dirigenten verantwortlich machen.

Eine eigene Klangvorstellung und Ausdrucksnuancen zu realisieren, braucht viel praktische Erfahrung. So gut, wie große Sänger ihre Stimmen modulieren, kann ein erfahrener Dirigent auch den Orchesterklang modulieren. Bei der Probenarbeit zeigt sich nicht nur das musikalische und dirigiertechnische Können des Dirigenten, es zeigen sich auch seine psychologischen Fähigkeiten im Umgang mit Musikern, Solisten und Chören.

Seine wichtigsten Aufgaben bei der Probenarbeit bestehen in der Beachtung der schon besprochenen Parameter Tempo, Rhythmus, Dynamik, Agogik, Intonation, Phrasierung, Artikulation, Akzente, Betonungen, Klangbalance, Klangfarben, *mesa di voce*, Vibrato und Non-Vibrato, im Aufspüren und Realisieren verborgener Affekte, die agogisch durch winzige Rubati oder einen anderen Parameter verständlich gemacht werden können, und schließlich im Verbinden all dieser Details zu einer schlüssigen Interpretation des Werkes.

1. Vorbereitung der Probe

Der Dirigent sollte sich, noch vor dem ersten Durchspielen mit dem Orchester, einen Einblick in Inhalt und Wesen des jeweiligen Werkes verschaffen, sich möglichst auch über das politische und künstlerische Umfeld

informieren, über die Vita des Komponisten, seine anderen Werke etc. Besonders wichtig für die Probenarbeit: Der Dirigent muss die Form der Werke mit allen Gliederungen in große Teile und kleinere Abschnitte sorgfältig studiert haben. Scherzi, Walzer und andere heikle „Einser“-Musik sollte er, je nach Gliederung, im Kopf behutsam zu Vierer-, Dreier- oder Sechsergruppen ordnen, was aber in seiner Gestik kaum sichtbar werden sollte! Außer der Form muss er vor allem Orchestration, Dynamik, Phrasierung, Artikulation und Akzente sorgfältig studieren, verborgene Affekte erkennen und eine deutliche Klangvorstellung gewinnen (siehe Kap. II). Schon beim Studium der Partitur sollte er überlegen, was und wie er nach dem ersten Durchspielen probieren will und worauf er besonders zu achten hat. Das werden vor allem dynamische Retuschen, Ausdrucksnuancen und agogische Feinheiten sein. Besonderer Aufmerksamkeit und Pflege bedürfen die bereits erwähnten Transitionen, also Übergänge, die von Richard Wagner und vielen anderen als feinste und tiefste Kunst bezeichnet werden.

Man sollte sich einen Probenplan machen, also Teilziele jeweils schon vorab festlegen. Es empfiehlt sich (v. a. bei Amateurorchestern) den Musikern die Schwerpunkte der nächsten Proben bekannt zu geben, damit technisch schwierige Stellen bereits zuhause geübt werden können. In den letzten Proben sollte man schon quasi „die Endfassung“ wie im Konzert verlangen, das Allerletzte an Spannung aber für die Aufführung reservieren.

2. Die Probe

Aufstellung

Es empfiehlt sich, beim Auf- und Einstellen des Dirigentenpultes den Blickwinkel der Musiker zu berücksichtigen. Orchestermusiker müssen zwei verschiedene Bilder (die Noten und den agierenden Taktstock) gleichzeitig aufnehmen und assimilieren, quasi „doppelt sehen“, was gar nicht so einfach ist. Der Dirigent sollte auch seinen Bewegungsradius darauf einstellen: Verlaufen seine Gesten einmal über Kopfhöhe und dann wieder vor dem Bauch oder tiefer, so werden nicht alle Musiker seinem Schlag folgen können.

Ordnung und Disziplin

Für die Probenarbeit sind Ordnung und Disziplin unerlässlich und wichtig. Dazu gehört Pünktlichkeit aller Teilnehmer.

Als oberste Regel gilt: Wenn abgeklopft wird, soll im Orchester niemand weiterspielen und sofort Ruhe herrschen, weil der Dirigent dann etwas anzusagen hat. Dieser aber sollte nie lange Reden halten oder musikwissenschaftliche Erkenntnisse ausbreiten, sondern laut und deutlich nur kurze Erklärungen und Spielanweisungen zu den gewünschten Korrekturen geben. Musiker wollen musizieren, sie wollen spielen und keine langen Reden hören.

Für jedes Notenpult liegen Bleistift und Radiergummi griffbereit für Korrekturen von Dynamik, Phrasierung, Artikulation etc.

Die Leseprobe

Bei bekannteren Werken kann auf eine Leseprobe verzichtet und gleich mit der Arbeit an kleineren Abschnitten begonnen werden, wobei natürlich ganz besonders die schweren Stellen zu üben sind. *„Was gut ging, probe ich nie ein zweites Mal“*, sagte Toscanini.

Nur die Stellen mit technischen oder musikalischen Schwierigkeiten müssen sorgfältig, manchmal auch in „Zeitlupe“, geübt werden.

Staccato- und Legato-Schlag

Der Staccato-Schlag ist viel wichtiger als jeder Legato-Schlag. Im Legato rudert der Dirigent mit runden Bewegungen im Fluss der Musik, was viel Spaß machen kann, aber ohne größere Bedeutung ist. Weit wichtiger ist der Staccato-Schlag, den man für jede Korrektur des Tempos oder des Zusammenspiels sowie für Einsätze, Akzente und Phrasierungen braucht. Ich empfehle sehr, auch in Legatoteilen immer wieder Stopp-, also Staccatoschläge (meist auf „Eins“), anzubringen.

Unterschiedliche Zeichengebung

Die Blasinstrumente brauchen eine klare, präzise Zeichengebung (meist den Staccato-Schlag), während die Streicher eine rundere, wärmere Gestik (mehr

legato) vorziehen. Eine intelligente Kombination der beiden Techniken verhilft zur besten Kommunikation mit den Spielern.

Bläser-Akkorde brauchen immer einen Abschlag, während man die Streicher in einer Diminuendo-Fermate („with a dying-away-gesture“ - Max Rudolf) sanft sterben lassen kann.

Crescendo-Zeichen müssen für das Holz größer sein als für das Blech.

Blechbläser führt man besser mit kurzen, präzisen Staccato-Schlägen, die das Schleppen verhindern.

Erklären und Vorsingen

Was mit Gestik (Schlagtechnik) von den Musikern nicht verstanden wird, muss verbal erklärt, besser noch vorgemacht, vorgesungen werden, und das stets laut und deutlich, notfalls mit hässlich krähender Stimme (à la Toscanini). Vorsingen ist oft auch hilfreich, um Phrasierungen oder Artikulationen deutlich zu machen oder Besonderheiten wie verkürzte, beschleunigte Auftakte zu erklären, wie z. B. in barocken Orchestersuiten, der Zauberflöten-Ouvertüre etc.

NB 95 G. F. Händel, Wassermusik

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Bassi
(Violoncello
Violone
Fagotto
Cembalo)

NB 96 W. A. Mozart, Zauberflöte, Ouvertüre

Adagio

Vn.

Vc.,Cb.

NB 97 L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 2, 1. Satz

Adagio molto

Vn.

Vc.

Kyrill Kondraschin plädiert, im Gegensatz zu Swarowsky, sehr für das Assoziieren von Bildern, um emotionale Effekte (auch Affekte) besser realisieren zu können. Manchen Musikern hilft das in der Tat, den gewünschten Ausdruck zu hervorbringen, viele machen sich aber gern darüber lustig. Für die Musiker sind konkrete, präzise Spielanweisungen (piano, sul ponticello, crescendo ab dem dritten Takt usw.) sehr viel wertvoller als blumige Metaphern. Mit Kondraschins Forderung: „Der Dirigent muss die Fähigkeit zur verbalen Definition seiner Intentionen entwickeln“ sind wir aber voll einverstanden.

Schwere Stellen

Wie lernt man „am schnellsten“? Indem man schwere Stellen auch einmal *langsam* spielt! Langsam-Spiel, gelegentlich auch mit den Gruppen allein, ist bei der Probenarbeit wertvoll. Noch besser sind Proben für Streicher und für Bläser allein.

Immer wieder wird es Stellen in einzelnen Stimmen geben, die von den Musikern – auch in professionellen Orchestern! – technisch nicht auf Anhieb bewältigt werden. Bei Amateurorchestern empfehle ich, die Stellen zuhause vorbereiten zu lassen und sie in der Probe vorerst zu übergehen. Bei professionellen Orchestern ist dies in der Regel nicht möglich, denn es stehen oft

nur wenige Proben für ein Konzert zur Verfügung. Hier müssen die Probleme beim gemeinsamen oder gruppenweisen Langsam-Spielen behoben werden.

Intonation

Stets problematisch ist eine saubere Intonation. Besonders unreine Stellen muss der Dirigent verlangsamt „unter die Lupe“ nehmen. Vorher aber immer sorgfältig nachstimmen lassen, vielleicht klingt die Stelle ja nur wegen schlecht gestimmter Instrumente falsch.

Bläser-Akkorde, auch Clusters, sind bei der Einzelprüfung von unten nach oben aufzubauen. Achtung: Oft sind bereits die ersten, tiefen Töne zu hoch, und das hat dann fast unüberwindliche Schwierigkeiten für die höheren Instrumente zur Folge.

Probleme bereitet häufig auch, dass die so grundverschiedenen Holz- und Blechinstrumente, Streicher, Harfe und Klavier alle sehr unterschiedlich auf die Erwärmung der Raum-Temperatur reagieren. Dadurch ist die „relativ“ reine Stimmung laufend gefährdet.

Unser Motto heißt: Flexibel bleiben, sich anpassen und notfalls, so gut jeder kann, nachgeben, was auf manchen Instrumenten in bestimmten Lagen sehr schwer, oft sogar unmöglich ist.

Erinnern möchte ich in diesem Zusammenhang an den Unterschied zwischen gleichschwebender („wohltemperierter“) und frei schwebender (pythagoreischer) Stimmung. Für den „gleichen“ Ton kann es, bezogen auf unterschiedliche Tonarten, Abweichungen von bis zu 1/8-Ton geben. So ist das f in A-Moll ein „anderes“ als das in Des-Dur, und das in C-Dur unterscheidet sich wiederum von dem in Es-Dur. Man wird immer bestrebt sein, exponiert klingende Dur-Akkorde, reine Quinten und große Terzen, *rein* zu intonieren, es sei denn, man gerät damit in Konflikt mit einem Instrument, dem das nicht möglich ist (Klavier, Harfe, Celesta, Glockenspiel usw.). Im Orchester muss man sich aber meist mit einem Kompromiss zufrieden geben.

Dirigenten, die ihre musikalische Ausbildung am Klavier genossen haben, müssen das „reine“ Hören oft eigens üben. Ich erinnere mich gut an eine Orchesterprobe unter Leitung von Richard Strauss, in der er sich über seine

„Klavier-Ohren“ beklagte und uns, die Bläser des Bayerischen Staatsorchesters, bat, einen unsaubereren Fermaten-Akkord dann in der Pause ohne seine Hilfe nachzustimmen.

Artikulation und Phrasierung

Akzente, die in den Noten stehen, sind relativ unproblematisch: Deutlich auf-taktig gegeben, werden sie meist richtig gespielt, in der Probe kann man die Klangfarbe, Stärke und Präzision noch nacharbeiten. Viel schwerer zu realisieren sind die natürlichen Betonungen, die *nicht* in den Noten stehen. „*Natürliche Betonungen richten sich nicht nach dem Taktstrich, sondern nach dem Verlauf der jeweiligen Phrase*“, sagte Richard Wagner. Hier muss der Dirigent oft vorsingen, um verständlich zu machen, was er meint und wie die Phrase klingen soll.

Originale Artikulationen und auch Bogenstriche eines Komponisten sollten respektiert und nur dann verändert werden, wenn damit klanglich wirklich etwas verbessert werden kann, und nicht größerer Bequemlichkeit wegen. Manchmal erschließt sich der Sinn solcher Vorgaben noch nicht auf den ersten Blick, tritt aber später doch zutage. „*Immer Ausprobieren!*“, riet Otto Klemperer.

Feinheiten in Phrasierung, Artikulation, den Akzenten und den Klangfarben sind nur mit sorgfältiger Probenarbeit zu erreichen – aber die Mühe lohnt sich: Diese Feinheiten haben entscheidenden Anteil daran, ob ein Musikstück spannend und lebendig klingt oder nicht.

Balance

Da in den klassisch-romantischen Partituren für alle Instrumente stets die gleichen dynamischen Zeichen angegeben sind, muss die natürliche Balance zwischen den wichtigen, thematisch melodischen Linien, und den weniger wichtigen Begleit- oder Füllstimmen hergestellt werden. Hier möchte ich auf die sehr praktischen Bezeichnungen von Haupt- (H) und Nebenstimmen (N) der Zweiten Wiener Schule hinweisen, die sich besonders bei Neuer Musik sehr bewährt haben, die aber auch für unsere Strukturierung von Partituren älterer Musik von großem Nutzen sein können.

Dynamik und Klangfarbe

In akustisch guten Konzertsälen müssen fünf verschiedene Lautstärken hörbar zur Verfügung stehen, sie sollten, zumindest bei jeder Veränderung der Dynamik, auch in der Schlagtechnik des Dirigenten für einige Takte erkennbar sein. Wie schon erwähnt sind die dynamischen Bezeichnungen einer Komposition stets relativ und müssen im Interesse der Klang-Balance sehr oft korrigiert werden.

Dynamik und Klangfarben der Streichinstrumente kann man mit Hilfe der Bogentechnik beeinflussen und steuern. Häufiger Bogenwechsel gibt mehr Kraft, während längere Phrasen unter einem Bogen automatisch zarter klingen. Dabei muss stets sorgfältig artikuliert werden. Zur Veränderung der Klangfarbe bei den Streichern hilft das Spiel auf anderen Saiten, in anderen Lagen, mit stärkerem, oder geringerem Druck (Gewicht) auf den Bogen.

Crescendi und Diminuendi müssen auch in den einzelnen Instrumentengruppen geübt werden, vor allem auch das so wichtige „sfz-piano“, die schwerste aller dynamischen Feinheiten, besonders für die Bläser. Übrigens: Beim Crescendo nicht eilen und beim Diminuendo nicht schleppen, es sei denn mit Absicht, aus musikalischen Gründen, doch man hüte sich vor Übertreibungen.

Solostellen

Expressive Solostellen, auch von Gruppen gespielt, sind fast stets etwas ruhiger (*più cantabile*) auszuspielen, als es das jeweilige Tempo verlangt. Der Dirigent muss den oder die Solisten expressiver singen bzw. etwas breiter ausspielen lassen, aber ohne viel nachzugeben, sonst wird das Tempo immer langsamer. In solchen Momenten sollte die Begleitung eher leicht drängend, minimal voraus bleiben und das Tempo quasi „ein wenig anschieben“. (Ein Konzert mit solchen ungewohnten „Rubati“ des Pasquier-Trios in Paris zählt zu meinen prägenden, unvergesslichen musikalischen Jugend-Erlebnissen.)

Soli für einzelne Streicher- oder Bläusersolisten, die in den Proben gespielt und besprochen wurden, sollte man im Konzert nur begleiten (z. B. Flöte „l'après midi“, Violin-, Oboen-, Horn- oder andere Soli in den Symphonien von Beethoven, Brahms, Tschaikowsky etc.). Wirkliche Solisten sollte der Dirigent nicht „gängeln“.

Alle Soli müssen für alle Musiker (und auch auf den hintersten Konzertplätzen) stets gut zu hören sein, dürfen aber vom/von den Solisten nicht forciert, sondern müssen notfalls nur leiser begleitet werden. Aber auch alle Pianissimi sollten im ganzen Saal noch hörbar und verständlich sein (z. B. Anfang von Beethovens 9. Symphonie).

Auswendig dirigieren

Adrian Boult schreibt zur Frage des Auswendigdirigierens (in: *The Point of the Stick*, London 1968), hier sei zu entscheiden, ob ein gelegentlicher Blick auf die Partitur den Fluss der Musik mehr beeinträchtigt als ein angestregtes (vielleicht sogar angstvolles) Sich-Erinnern-Müssen. Otto Klemperer antwortete auf die Frage eines Journalisten, warum er nicht auswendig dirigiere, mit einem witzigen Wortspiel: er dirigiere lieber „*inwendig*“ als „*auswendig*“. Toscanini hat zwar bekanntlich immer auswendig dirigiert – jedoch, wie mir einer seiner Musiker vor Jahren glaubhaft versicherte, nicht freiwillig: Vielmehr habe der Maestro im Gespräch mit Freunden oft bedauert, dass seine schwachen Augen ihn dazu zwangen, und betonte, wie sehr er sich gewünscht hätte, bei Proben und manchen Konzerten die Partitur benutzen zu können.

Jedenfalls sollte man, wenn man sich entscheidet, mit Noten zu dirigieren, die Partitur dennoch so gut kennen, dass man nicht immerzu mit den Augen darin stecken muss; schließlich ist der ständige Blickkontakt mit dem Orchester einer der wesentlichsten Faktoren für überzeugendes Dirigieren!

3. Auftreten und Ausstrahlung

Der Dirigent als „*primus inter pares*“ ist Helfer und Führer seiner Musiker. Er gestaltet die Form, bestimmt das Tempo, schafft Atmosphäre und sorgt für Kontraste.

Der Dirigent ist ständig auf dem Prüfstand und im Blickfeld der Musiker, die immer wieder prüfen, ob er das Werk, das er probieren will, gut genug kennt und die Zeit sinnvoll nutzt oder ob er nur repetiert, ohne Wesentliches sagen zu können. Dient die Probe vielleicht nur dazu, dass er das Stück erst richtig lernt? Der Dirigent muss nicht geliebt, er muss respektiert werden!

Um Musiker zu inspirieren und Sympathie bei den Zuhörern zu erwecken, ist außerdem jeder äußere Aspekt wichtig. Seine Erscheinung (auch die Kleidung), sein Verhalten und Auftreten, sogar sein Gesichtsausdruck sind genau so wichtig wie die Varianten seiner Stabführung. Wenn er als Autorität von den Mitwirkenden anerkannt werden will, sollte er nicht mit den Füßen stampfen, auf dem Podium herumlaufen, Luftsprünge à la Bernstein machen oder Grimassen schneiden. Beide Extreme, Exhibitionismus und Schüchternheit, sind zu meiden.

Als **Anton Bruckner** bei den Hauptproben seiner 8. Symphonie in Wien zugegen war, erschien in der Pause eine Abordnung des Orchesters, um den Meister zu bitten, einen Satz selber zu dirigieren. Dieser aber wollte nicht. Das sei nicht seine Sache, meinte er. Doch die Herren waren beharrlich und betonten, wie dankbar und glücklich das Orchester wäre, wenigstens ein paar Takte unter seiner Leitung spielen zu dürfen, sodass er sich schließlich überreden und zum Dirigentenpult führen ließ. Großer Applaus des begeisterten Orchesters. Stille trat ein, aber Bruckner, den Taktstock in der ausgestreckten Hand, rührte sich nicht. Als die Spannung unerträglich wurde, flüsterte der Konzertmeister, die Geige am Kinn: „*Wir sind bereit, Herr von Bruckner, warten nur auf Ihren Auftakt.*“ Darauf Bruckner, nach weiteren Augenblicken dieser bedrückenden Stille: „*Ach, ... bittschön... meine Herrn, ... nach Eana!*“

Die Gestik des Dirigenten sollte ausschließlich der musikalischen Interpretation dienen, für Mitwirkende und Zuhörer sinnvoll sein und nie zum „Show Business“ ausarten. Der Dirigent sollte sich nicht von Emotionen überwältigen lassen, selbst bei intensivster eigener Ergriffenheit, vor allem nicht bei den Proben. Der Leiter darf nie so völlig in der Musik aufgehen, dass er die Kontrolle verliert. Wichtig ist, stets voraus zu denken, v. a. an alle möglichen Pannen, und den Spielern das Gefühl der Sicherheit zu geben.

Dennoch: Nachdem viele Zuhörer auch interessierte Zuschauer sind, ist es nicht falsch, die Gestaltung eines Werkes auch diesen Zuschauern durch entsprechend deutliche Körpersprache leichter verständlich zu machen. Wechsel von Affekten und wichtige Einsätze von Solo-Instrumenten, spektakuläre dynamische Varianten einzelner Gruppen oder des Tutti sind für viele musikalische Laien und Zuschauer hochinteressant (doch behutsam, „no show business, please!“).

Wenn der Dirigent sich irrt oder Fehler macht, sollte er das zugeben; die Musiker merken es sowieso („*Aber er sollte nicht zu oft Fehler machen*“, sagte Pierre Monteux seinen Studenten).

Der Dirigent darf seine Selbstkontrolle nicht verlieren, sich nicht wegen Kleinigkeiten ereifern und hat niemals das Recht seine schlechte Laune zu zeigen, denn sonst wird die Atmosphäre unerfreulich und er hat mit Abwehrreaktionen der Musiker zu rechnen.

Während der Proben sollte der Dirigent bei kleinen Versehen eines Musikers, wenn sie der Musiker selbst bemerkt hat (falsches Vorzeichen, falscher Schlüssel etc.) nicht abbrechen, sondern nur bei wirklichen, technischen oder stilistischen Fehlern.

Es ist wichtig, den Ausführenden das Gefühl zu geben, dass sie frei musizieren können, und der Dirigent sollte nicht vergessen, dass jeder Musiker, ob kleiner oder großer Künstler, dankbar ist für Lob und Anerkennung. Mit Kritik deshalb immer sehr behutsam umgehen!

Zu einer souveränen Dirigiertechnik gehören geschmeidige, aber zugleich präzise fordernde Gesten und die Kunst des Spielen-Lassen-Könnens. Dabei werden die Musiker nur mit sparsam, aber wirkungsvoll gesetzten Akzenten geführt. Wichtig sind große Bögen für die Gestaltung der Form und des musikalischen Geschehens.

Ein Dirigent hat viel und immer wieder Neues zu lernen: Nicht nur neue Partituren, auch die bereits dirigierten wichtigen Werke wird er stets neu studieren, neu und anders durchleuchten, vielleicht auch frühere Tempi korrigieren und die gemachten Erfahrungen beherzigen.

Von Charles Munch gibt es Aufnahmen der 1. Symphonie von Brahms, die, im Abstand von vier Jahren aufgenommen, einen Zeitunterschied von sieben Minuten Spieldauer aufweisen!

Der Reifungsprozess eines Dirigenten ist ein langwieriger, lebenslanger Vorgang.

Geschicktes Vom-Blatt-Dirigieren einer unbekanntten Partitur, was oft als Test bei Dirigenten-Wettbewerben verlangt wird, kann eine rasche Auffassungsgabe für das technisch und musikalisch Wichtigste der jeweiligen Musik zeigen, sagt aber wenig aus über das Potential des Kandidaten als Interpret. Denn Musik-Interpretieren ist ein Prozess, der sorgfältiges

Nachdenken erfordert. Nachdenken nicht nur über Tempo, Phrasierung, Artikulation, Betonungen, Akzente, Klangbalance etc., sondern vor allem auch über das, was nicht notiert, vielleicht noch hinter den Noten verborgen ist. Das braucht Zeit und kann nicht in einem Moment entschieden werden.

Der Dirigent als Interpret bestimmt Tempo und Form, sorgt für richtige Dynamik, Klangbalance und Kontraste, hilft wenn nötig mit Einsätzen und versucht über die Schlagtechnik hinaus, so gut er kann, durch Charisma, Suggestion, Hypnose, Faszination, Rausch, Magie mit seiner Interpretation eine Atmosphäre und Spannung zu schaffen, die zugleich Musiker und Zuhörer fesselt. Diese geheimnisvolle Fähigkeit hat nicht jeder, und man kann sie wohl weder lehren noch lernen. Aber vielleicht schlummert sie in dem einen oder anderen noch unerkannt und wartet darauf, geweckt zu werden.

Unsere 10 Gebote

1. Achten Sie von Anbeginn darauf, dass jeder Musiker auf Ihr Zeichen sofort aufhört zu spielen und Stille eintritt.
2. Seien Sie vor jedem Unterbrechen ganz sicher, was Sie nun sagen wollen.
3. Sprechen Sie laut und deutlich, damit das ganze Orchester Sie hören und verstehen kann.
4. Geben Sie klare spieltechnische Anweisungen, vermeiden Sie blumige Metaphern und - wenn nötig - singen Sie, wie Sie sich die jeweilige Passage vorstellen (auch wenn Sie keine attraktive Stimme haben).
5. Sagen Sie niemals „Noch einmal“, ohne einen guten Grund anzugeben (es sei denn, alles war so schlecht gegangen, dass die Notwendigkeit ganz klar ist).
6. Sprechen Sie einzelne Spieler oder bestimmte Gruppen mit Anmerkungen und Kritik immer direkt an, mit genauer Angabe der jeweiligen Passagen. Größere Solopassagen sind besser privat mit den jeweiligen Spielern zu besprechen, und lange Diskussionen vor dem wartenden Orchester sind zu vermeiden.
7. Besprechen Sie musikalische Details nur, wenn Sie sicher sind, dass die Musiker die richtige Stelle aufgeschlagen haben und genau wissen, worüber Sie sprechen. Kündigen Sie ebenfalls laut und deutlich die Takte an, die Sie erneut proben wollen, und lassen Sie den Musikern Zeit die Stelle zu finden (vor allem denen, die noch Pausentakte zu zählen haben). Wenn nötig, wiederholen Sie die Angaben.
8. Wenn Sie an einer Passage probieren, müssen Sie so lange dran bleiben, bis sie wirklich besser geht, es sei denn, einer oder mehrere Spieler stehen vor unüberwindlichen technischen Problemen. (Selbst Toscanini insistierte bei einem Gastkonzert während der Probe zu Debussys „Fêtes“ nicht, als er merkte, dass einige Spieler nicht in der Lage waren seine Vorstellung zu realisieren.)
9. Kurze Anweisungen, während die Musiker spielen, sind oft nützlich, aber seien Sie sparsam mit solchen Kommentaren.
10. Verlieren Sie nicht zu viel Zeit am 1. Satz eines Werkes, damit die anderen Teile nicht zu kurz kommen. Proben Sie nicht alle Programmstücke jedes Mal in voller Länge, das ist Zeitverschwendung. Nur beim ersten Durchspielen und bei der Generalprobe ist das ratsam. Nützen Sie die Zeit für Stellen, die sorgfältige Probenarbeit brauchen.

Musikzitate

*Musik ist Schönheit, Wahrheit, Anmut und Abwechslung
(bellezza, verita, soavita e varieta).*

Gioseffo Zarlino

Ich betrachte die Musik als die Mutter aller Künste.

Heinrich von Kleist

Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.

Friedrich Nietzsche

Musik ist eine Offenbarung.

Heinrich Heine

Phantasie ist wichtiger als Wissen.

Albert Einstein

Meine Musik will mit dem Verstande gehört werden.

Ludwig van Beethoven

Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten.

Gustav Mahler

Musik ist ohne Melodie gar nicht denkbar.

Richard Wagner

Musik, Du Sprache, wo Sprachen enden.

Rainer Maria Rilke

Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

An Gott glauben gewiss nicht alle, wohl aber alle Musiker an Bach.

Mauricio Kagel

Die deutsche Musik hat die Welt gelehrt, was Tiefe ist.

Ernest Ansermet

Geredete Musik ist wie erzähltes Mittagessen.

Franz Grillparzer

Mein Herz gehört immer dem Werk, das ich gerade singe.

Enrico Caruso

*Mozart - die Bewunderung meiner Jugend, die Verzweiflung meiner Reifejahre und
der Trost meiner alten Tage.*

Gioacchino Rossini

Lohengrin: Schöne Augenblicke, aber böse Viertelstunden.

Gioacchino Rossini

*Warum wird überhaupt Musik gemacht, wenn kein Geheimnis - weder ein böses
noch ein gutes - sie erfüllt?*

Joachim Kaiser

*Brillante Musik soll Menschen erheitern, ohne Brutalität, ohne Banalität, ohne
Dummheit, ohne Anzüglichkeit.*

Joachim Kaiser

Literaturempfehlungen

Adrian Boult: *The Point of the Stick*, London 1968.

Hermann Dechant: *Dirigieren*, Herder Wien 1985.

Sehr viele Zitate und Analysen der interpretatorischen und psychologischen Wechselbeziehungen zwischen Dirigent und Mitwirkenden, große Liste von Büchern und Artikeln über das Dirigieren, Ratschläge für Probenarbeit und Interpretation

Kyryll P. Kondraschin: *Die Kunst des Dirigierens*, Piper München 1989.

Alois Melichar: *Der vollkommene Dirigent*, Langen-Müller München 1981.

Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.
Reprint Bärenreiter Kassel.

Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752. Reprint Bärenreiter Kassel.

Max Rudolf, *The Grammar of Conducting, A practical guide to baton technique and orchestral interpretation*, Third Edition 1992, Schirmer New York.
Sehr viele Notenbeispiele, interessante Ratschläge für die Interpretation, die Probenarbeit und den Umgang mit Musikern

Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, Atlantis Zürich 1949.

Der Autor

Kurt Redel, geboren 1918 in Breslau (seit 1945 Wrocław), studiert an der Musikhochschule seiner Vaterstadt Flöte, Violine, Klavier, Komposition und Dirigieren. Er wird bei den internationalen Wettbewerben in Wien 1938 und Genf 1948 mit Preisen bedacht und 1939 Lehrer am Mozarteum in Salzburg. Clemens Krauss, dessen Dirigierkurse er in Salzburg besucht hat, verpflichtet ihn 1941 als Soloflötist an die Bayerische Staatsoper, wo er weitere Repertoirekenntnisse erwirbt und Pfitzner, Wolf-Ferrari, Orff, Egk, v. Zallinger, Hotter, Patzak und andere Persönlichkeiten kennen lernt. Hier musiziert er auch unter der Leitung von Richard Strauss, den er neben Clemens Krauss zu seinen wichtigsten Vorbildern zählt. 1946 wird er Professor an der neu gegründeten Musik-Akademie in Detmold.

1953 kehrt er nach München zurück (Vertrag mit dem Bayerischen Rundfunk) und gründet dort das Pro Arte Kammerorchester, dessen erste Bach-Konzerte in Paris als „événement musical“ gefeiert werden. Redels Bearbeitung von Bachs „Kunst der Fuge“ wird dort mit dem „Grand Prix du Disque“ der Académie Charles Cros (Paris) ausgezeichnet, und weitere LP-Aufnahmen, Tourneen und Gastkonzerte in Festspielen und bei bekannten Symphonie-Orchestern folgen. Redel erhält weitere „Grand Prix du Disque“, den „Prix Orphée“ der Opéra de Paris sowie den begehrten „Grand Prix Edison“ (Amsterdam) für Werke von Telemann, Haydn, Mozart und von Emil Waldteufel (Waltzes, Galops, Polkas).

Kurt Redel wirkt mehrere Jahre als Dozent bei den Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt-Kranichstein mit, und viele namhafte Komponisten, darunter G. Bialas, C. Bresgen, H. W. Henze, L. Nono, A. Tscherepnin, widmen ihm Kompositionen. 1961 leitet er, zusammen mit Hans Swarowsky, erstmalig Dirigierkurse der Académie d'Été de Nice und hält seither Dirigierkurse in Frankreich, Italien, Österreich, Tschechien, Ungarn, Mexiko, Brasilien, Chile und Japan.

In Lourdes gründet und leitet er von 1968 bis 1987 das „Festival de Pâques“ und dirigiert die später berühmt gewordenen Osterkonzerte mit großen Chören, internationalen Orchestern und Solisten. Die Stadt Lourdes ehrt ihn dafür mit der goldenen Medaille der Stadt, die davor nur zweimal verliehen worden ist. In Châteauneuf du Pape, Frankreich, kreiert er zur gleichen Zeit mit seinem Münchner Pro Arte Kammerorchester „Les Nuits Musicales“.

Zahlreiche Festivals ehren ihn mit Medaillen und Urkunden. In Deutschland wird er mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Kl. ausgezeichnet, in Frankreich zum „Commandeur de l'Ordre National des Arts et Lettres“ ernannt und kürzlich (2001) auch in die „Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres d'Aix-en-Provence“ aufgenommen.

Die Telemann-Renaissance verdankt dem Forscher Kurt Redel wichtige Anstöße, der in seinen Konzerten nicht nur weltliche Instrumentalmusik des Meisters spielt, sondern sich auch für seine großartige Kirchenmusik einsetzt. So bringt er zwei vergessene Magnificat-Kompositionen (lateinisch und deutsch) sowie zwei der 46 Passionen Telemanns (nach Markus und Matthäus) in den Festivals von Luzern, Montreux und Vevey zur Erstaufführung und spielt sie anschließend auf Schallplatten ein. Nach dem Konzert der Matthäuspassion bei den Luzerner Festwochen verkündet Igor Markevitsch begeistert: Redels Einsatz für Telemann sei vergleichbar mit Mendelssohns Einsatz für J. S. Bach (1829 in Berlin, mit der Bearbeitung und Neuaufführung der Matthäuspassion).

Kurt Redel hat in seiner langen Dirigentenlaufbahn zahlreiche berühmte Solist(inn)en (u.a. Yehudi Menuhin, Henryk Szeryng, Marta Argerich, Paul Badura-Skoda, Robert Casadesus, Jörg Demus) und Sänger(innen) (u.a. Agnes Giebel, Elisabeth Grümmer, Jessye Norman, Rita Streich, Hermann Prey, Theo Adam, Robert Holl) begleitet und europäische Spitzenorchester (u.a. Dresdner Staatskapelle, Wiener Opernorchester, London Philharmonia Orchestra, L'Orchestre de Paris) sowie viele bekannte Orchester außerhalb Europas, von Japan bis Mexiko und Brasilien, dirigiert. Gastdirigate führten ihn über den gesamten Erdball.

Er lebt in München und Aix-en-Provence.

Nachweise

B. Bartók, Divertimento für Streichorchester

NB 49, S. 52

© 1940 by Hawkes & Son (London) Ltd.

R. Strauss, Ariadne auf Naxos

NB 20, S. 23

FÜRSTNER Musikverlag, Mainz

Vertreten durch SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL

für Deutschland, Danzig, Italien, Portugal und die Nachfolgestaaten der UdSSR, außer Estland, Lettland und Litauen

R. Strauss, Salome

NB 51, S. 54

© 1916 Adolph Fürstner, Berlin

© 1987 Fürstner Musikverlag Mainz (für die Gebiete Deutschland, Danzig, Italien, Portugal und die Nachfolgestaaten der UdSSR außer Estland, Lettland und Litauen)

I. Strawinsky, Der Feuervogel (L'oiseau de feu)

NB 48, S. 51

NB 54, S. 56

NB 80, S. 72

Mit Genehmigung SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL GmbH & Co. KG, Mainz

I. Strawinsky, L'histoire du soldat

NB 47 S. 51

© by Chester Music Ltd., London

mit freundlicher Genehmigung Musikverlag Sikorski, Hamburg

I. Strawinsky, Le sacre du printemps

NB 69, S. 64

NB 92, S. 78

© 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd.

Klavierauszüge

Domenico Cimarosa

Il maestro di capella (dt.-it.-engl., Zanon)
Sy. 5005

Albert Lortzing

Regina (Capelle) (dt.)
Sy. 5033/03

Giacomo Puccini

La Bohème (dt.-it., Swarowsky)
KA 2009/03

Madame Butterfly (dt.-it., Hartleb)
KA 2017/03

Tosca (dt.-it., Rennert)
KA 130 792/03

Gioacchino Rossini

Der Graf Ory (dt.)
KA 111 111

Giuseppe Verdi

Falstaff (dt.-it., Swarowsky)
KA 130 660/03

Die Macht des Schicksals (dt.-it., Popelka/Winkler)
KA 130 437/03

Othello (dt.-it., Felsenstein/Stueber)
KA 130 619/03

Simon Boccanegra (dt.-it., Swarowsky)
KA 131 142/03

G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag

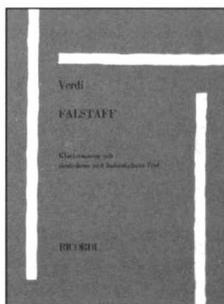
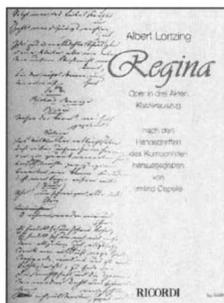
Baumkirchner Str. 53a

81673 München

Informationen: www.ricordi.de

Email: info@ricordi.de

Katalog: www.ricordishop.de



Werkausgaben

Giacomo Meyerbeer

Robert le Diable
Le Prophète
L'Africaine
Les Huguenots
Margherita d'Anjou
u. a.

Editionsplan und Subskriptionsunterlagen
beim Verlag erhältlich.

Alexander Zemlinsky

Werke aus dem Nachlass
Der König Kandaules
Der Traumgörge
Symphonie in d-Moll
Maiblumen blühten überall
Waldgespräch
Frühlingsbegräbnis
u. a.

Sonderkatalog „Alexander Zemlinsky“
(inkl. der zu Lebzeiten erschienenen Werke)
beim Verlag erhältlich.

Simon Mayr

*„Die Komponisten unserer Tage sollen die Opern
unseres Papa Mayr studieren und sie werden
darin alles finden, was sie suchen und was ihnen
von Nutzen sein wird.“*
(Gioachino Rossini)

Das zu Unrecht beinahe in Vergessenheit geratene Werk von Simon Mayr, einem
Großmeister der italienischen Oper, einflussreichen Lehrer – u. a. von Donizetti –
und Vorbild mehrerer Komponistengenerationen, erscheint nun in einer kritisch
kommentierten Gesamtausgabe bei Ricordi (ab 2005).

Editionsplan und Subskriptionsunterlagen beim Verlag erhältlich.



G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag

Baumkirchner Str. 53a
81673 München
Informationen: www.ricordi.de
Email: info@ricordi.de
Katalog: www.ricordishop.de

RICORDI



Karin und Eugen Ott

Handbuch der Verzierungskunst in der Musik

Anhand höchst umfangreichen Quellenmaterials wird hier ein präzises Bild entwickelt, wie man Musik dem Geschmack ihrer Zeit entsprechend zum Klingen bringen kann. Eine wertvolle Hilfestellung für das Verständnis und die praktische Ausübung der Verzierungskunst.

Band 1: Grundlagen	Sy. 9010
Band 2: Die Vokalmusik von den Anfängen bis um 1750	Sy. 9011
Band 3: Die Vokalmusik zur Zeit Mozarts	Sy. 9012
Band 4: Die Vokalmusik im 19. Jahrhundert	Sy. 9013
Band 5: Das Lied - Die Kastraten	Sy. 9014
Band 6: Tasteninstrumente	Sy. 9015
Band 7: Saiteninstrumente (auf CD-Rom)	Sy. 9016

RICORDI

Kurt Redels „Taktschlagen oder Dirigieren?“ ist das Buch eines Praktikers, in das die Erfahrungen aus über 60 Jahren Arbeit als Dirigent namhafter Orchester und als Lehrer bei zahlreichen internationalen Dirigierkursen eingeflossen sind. Ihm ist eine ebenso knappe wie umfassende und anschauliche Darstellung der technischen Grundlagen des Dirigierens gelungen, ergänzt mit vielen praktischen Übungen und Tipps sowie mit Bemerkungen zu wesentlichen Problemen der Interpretation und der Probenarbeit. Von diesen Ausführungen werden Anfänger wie Fortgeschrittene gleichermaßen profitieren, und auch Musikkritiker, -wissenschaftler und -lehrer sowie interessierte Laien gewinnen hier rasch höchst informative Einblicke in das Handwerk und die Kunst des Dirigierens.

ISMN 979-0-2042-9043-7



ISBN 978-3-931788-29-2



RICORDI

Sy. 9043

KURT REDEL • TAKTSCHLAGEN ODER DIRIGIEREN?

RICORDI • Sy. 9043