

Wolfgang Kurz

**Kleines Einmaleins
des
Dirigierens**

Die Kunst besteht darin,
das Überflüssige wegzulassen.
(Michelangelo)

Vorwort

Die Kunst des Dirigierens - obwohl vielfach als eine magische Kunst angesehen - ist durchaus eine handwerkliche Kunst. Musikalität, Genie, Führungsqualität, pädagogische und psychologische Fähigkeiten sind wohl die native Grundlage für eine gute dirigentische Arbeit. Dennoch gibt es auch erlernbares Handwerk, technisches Werkzeug für die Vermittlung künstlerischer Inhalte, die - bei aller Vielfalt und Individualität dirigentischer Sprache - sehr wohl objektiven Kriterien genügen sollten. Aus meiner langjährigen Unterrichtserfahrung versuche ich in diesem Büchlein die wichtigsten technischen und praktischen Dinge zusammenzufassen. Neben den Grundlagen zur Schlagtechnik und Probenarbeit findet sich im Anhang auch ein Abriss zu den Problemstellungen beim Dirigieren von Rezitativen und bei der Arbeit mit Streichern sowie einigen Übungen zur Unabhängigkeit der Hände. Bei aller technischer Raffinesse des dirigentischen Vokabulars sollte jedoch immer eine einfache, natürliche Selbst-Verständlichkeit der Zeichensprache zum Maßstab genommen werden.

Inhalt

Der Grundschat. Impulse	1
Der Auftakt	2
Die Schlagfigur	3
Die Taktarten	4
1. Modelle mit einem Schwerpunkt	4
2. Modelle mit zwei Schwerpunkten	4
3. Modelle mit drei und mehr Schwerpunkten	5
Der Abschlag	6
Die Fermate	7
Übergänge	8
1. Übergänge mit plötzlicher Veränderung	8
2. Übergänge mit allmählicher Veränderung	8
Einsätze	9
Der Taktstock	9
Die Probenarbeit	10
Vorbereitung der Proben	10
Probentechnik	10
Das Einstimmen des Orchesters	12
Anhang	13
I. Rezitative	13
II. Grundlagen für die Arbeit mit Streichern	15
III. Übungen zur Unabhängigkeit der Hände	19

Der Grundschlag. Impulse

Zu den wichtigen dirigentischen Aussagen zählt das Setzen von Impulsen oder Schlägen. Der physikalische Impuls setzt Bewegung in Energie um und wird durch zwei Faktoren bestimmt:

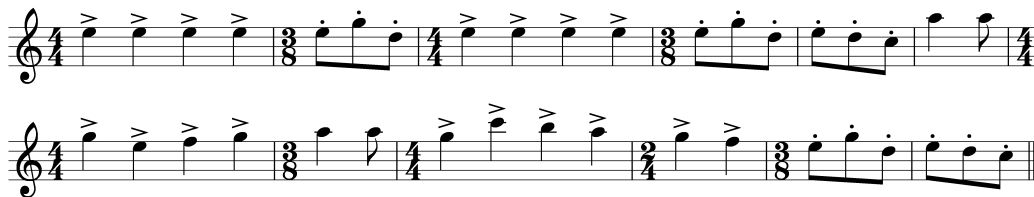
1. Der Impuls wird eingeleitet durch die beschleunigende Bewegung hin zum Impulspunkt.
2. Der Impuls wird in entgegengesetzter Richtung aufgelöst durch Verlangsamung der Bewegung zurück vom Impulspunkt.

Der dirigentische Impuls hat die Richtung der Schwerkraft. Alle Impulse sind nach unten gerichtet. Alle Bewegungen, die nach unten gerichtet sind, haben impulsive Eigenschaft. Der primäre Impulsträger ist das Handgelenk.

Die Stärke des Impulses ergibt sich aus dem Verhältnis der Dauer der Bewegungen zum Impulspunkt und der Dauer der korrelierenden Bewegung zurück vom Impulspunkt.

Beispiele:

Achtelbewegungen im Viertel-Metrum haben die Proportionen 1:1. Die Dauer der Bewegung zum Impulspunkt steht hinsichtlich der Dauer der Bewegung weg vom Impulspunkt im Verhältnis 1:1. Sechzehntelbewegungen im gleichen Metrum haben die Proportionen 1:3. Die Impuls gebende Bewegung verläuft dreimal so schnell wie die Auflösung des Impulses. Die Impulse im Takt 1 des nachfolgenden Beispiels haben die Proportion 1:1 während der Takt 2 in der Proportion 1:2 geschlagen werden muss.



Carl Orff, Carmina Burana

Schlagtechnische Impulse sollten demnach entsprechend dem vorliegenden musikalischen Verlauf nach folgenden Kriterien gegeben werden:

1. Artikulation.

Beispiel:

Ein *staccato* hat einen härteren Impuls als ein *legato*.

2. Rhythmische Struktur:

Beispiel:

Zweiunddreißigstel-Bewegungen im Viertel-Metrum (Proportion 1:7) erfordern einen wesentlich härteren Impuls als Achtel- Bewegungen im gleichen Metrum (Proportion 1:1).

Die Bandbreite unserer Impulsgebung liegt in etwa zwischen 40 und 180 Schlägen pro Minute. Außerhalb dieses Spektrums muss man sich durch Unterteilung bzw. Zusammenfassung der Impulse helfen. Letztlich hängt die Impulsgebung jedoch nicht allein von der technischen Machbarkeit ab, sondern ist wesentlich davon abhängig, wie der *musikalische* Puls gestaltet werden soll.

Wichtig:

Achte auf eine ent-spannte Körperhaltung. Nur aus unverspannter Körperhaltung lässt sich Spannung erzeugen! Entscheidend ist vor allem, den Impulsträger (in der Regel das Handgelenk) nach dem Impuls wieder freizugeben, locker zu lassen!

Der Auftakt

Der Auftakt hat drei Aussagen:

1. Tempo
2. Dynamik
3. Artikulation

Mit dem Auftakt lässt sich der Beginn eines musikalischen Ablaufs festlegen. In der Regel wird als Auftakt ein Schlag im Voraus gegeben. Bei besonders schwierigen Einsätzen, z.B. sehr schnellen Tempi, komplexen rhythmischen Passagen ist es empfehlenswert, den Auftakt durch einen zusätzlichen („kalten“) Vorbereitungsschlag klarer zu definieren. Zur Vorbereitung des neuen Tempos im nachfolgenden Beispiel empfiehlt es sich, vor dem eigentlichen Auftakt auf der Zählzeit „4“ einen zusätzlichen impulsfreien Vorbereitungsschlag auf der „3“ zu geben.

Carl Maria von Weber, Oberon

Bei der Probenarbeit erleichtert ein zusätzlicher Schlag den Einstieg zu einem veränderten „Arbeits“-tempo.

In der Schlagfigur entspricht der Auftakt dem Schlag unmittelbar vor dem Einsatz und wird aus der davor liegenden Position angesetzt.

Beispiel:

Ein Einsatz auf der dem ersten Viertel im 4/4-Takt wird mit der „4“ als Auftakt vorbereitet, ausgehend von der Position der „3“ (am Anfang eines Stückes natürlich der „4“). Ein Einsatz auf dem dritten Viertel eines 6/4-Taktes wird mit der „2“ gegeben, ausgehend von der Position der „1“.

Wichtig:

Natürlich ist es sinnvoll, mit den betreffenden Musikern vor dem Einsatz Kontakt aufzunehmen (Blickkontakt). Halte die Konzentration vor dem Auftakt! Vermeide unnötige Bewegungen!

Die Schlagfigur

Die Schlagfigur baut auf einer Grundlinie auf, die - physikalisch betrachtet - der Höhe mit der günstigsten Hebelwirkung unserer Arme und Hände entspricht („Klatschen“). Der physikalisch ermittelten Grundlinie entspricht die ‚rhetorische‘ Ebene, auf der unsere Gesten und Gebärdensprache stattfinden. Auf dieser Grundlinie werden alle Schläge gegeben. Die Zählzeiten werden durch Richtungen angezeigt. Nicht die Position des Schlagpunktes bestimmt den Stellenwert eines Schlages innerhalb der Taktfigur sondern die *Richtung* des Schlages.

Die Schlagfigur ist ein abstraktes Diagramm eines musikalischen Ablaufes und stellt die Koordinaten der Schwerpunkte (Senkungen) bzw. deren dialektisch entsprechenden Auflösungen (Hebungen) dar. Dem ersten Schwerpunkt - das entspricht der Zählzeit „1“ eines Taktes - geben wir die Richtung der Schwerkraft, also der nach unten gerichteten Vertikalen. Nachgeordnete Schwerpunkte werden durch die Bewegung vom Körper weg, also nach außen dargestellt. Bei mehr als zwei Schwerpunkten müssen auch die „schwachen“ Richtungen zur Darstellung der musikalischen Gewichtungen herangezogen werden. Den Auflösungen der Schwerpunkte entsprechen Bewegungen entgegen der Schwerkraft bzw. nach innen gerichtete Bewegungen.

Analogien zur Ableitung der Schwerpunkte innerhalb der Taktfigur ¹:

Auftakt	Aufstrich	Einatmen	Hebung
Abtakt	Abstrich	Ausatmen	Senkung

Wichtig:

Zeige dem Orchester deutlich die „1“, auch für alle Leertakte!

¹ Achtung: dem dirigentischen Einatmen entspricht das bewusste sängerische Einatmen, d.h. auch hier ist der Impuls auf das Zwerchfell nach unten gerichtet!

Die Taktarten

Aus den Ableitungen über die Schwerpunkte der Schlagfiguren ergeben sich die im Folgenden für die Bewegungen der *rechten* Hand dargestellten Diagramme.

1. Modelle mit einem Schwerpunkt

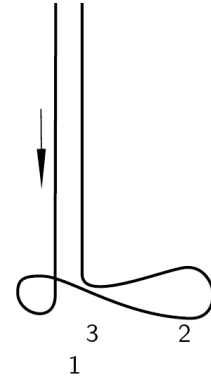
Das ganztaktige Modell



Der Zweiertakt

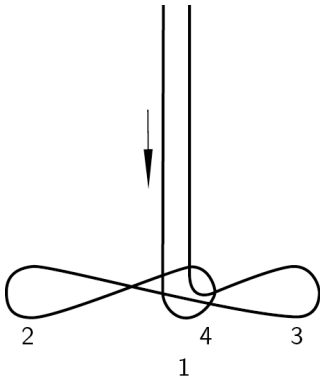


Der Dreiertakt

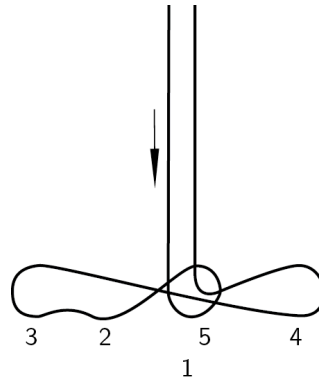


2. Modelle mit zwei Schwerpunkten

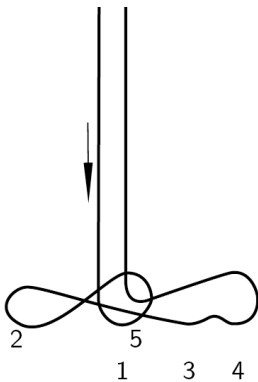
Der Vierertakt



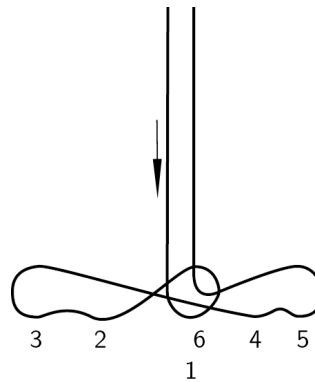
Der Fünftakt (Variante: 3 + 2)



Der Fünftakt (Variante: 2 + 3)



Der Sechsertakt



Zu den genannten Modellen gibt es noch die „unterteilten Taktfiguren“, in denen die einzelnen Schlagpunkte verdoppelt, verdreifacht, in seltenen Fällen auch mehrfach unterteilt werden. Wichtig ist, dass die Hauptrichtungen (Grundzählzeiten) deutlich herausgestellt werden. Deshalb ist es von Vorteil, die einzelnen Schläge nicht einfach zu wiederholen (also nicht einfach zweimal die „2“ zu schlagen) sondern die einzelnen Schlagpunkte in Reihe zu setzen, also quasi „in Raten“ zu geben. Dadurch wirkt sich der jeweils letzte unterteilte Schlag jeweils wie ein Vorbereitungsschlag zur nachfolgenden Hauptrichtung aus.

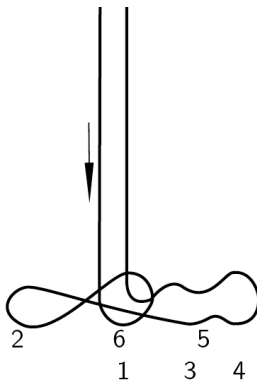
Wichtig:

Die Richtung des unterteilten Schlags ist stets dem nachfolgenden Hauptschlag entgegengesetzt!

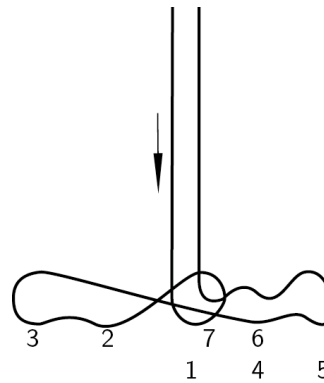
Aus den unterteilten Modellen ergeben sich die

3. Modelle mit drei und mehr Schwerpunkten

Der Dreiertakt mit drei Schwerpunkten
(unterteilter Sechsertakt)



Der Siebenertakt (Variante: 3 + 2 + 2)

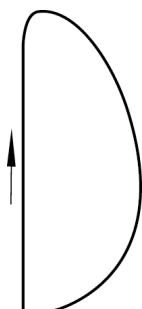


Der Abschlag

Beim Abschlag sind die folgenden Punkte zu beachten:

1. Der Abschlag erfolgt in der Regel aus dem Stand, d.h. die Dirigierbewegung muss mindestens für *eine* metrische Einheit angehalten werden.
2. Der Abschlag muss vorbereitet sein.
Jeder Abschlag muss durch eine Ausholbewegung, welche nach Funktion und musikalischer Aussage einem Auftakt entspricht, vorbereitet werden. Vorsicht: die Ausholbewegung ist impulsfrei. Deshalb ist die Ausholbewegung *nach oben* gerichtet!
3. Die Vorbereitung des Abschlages steht normalerweise im Metrum des aktuellen musikalischen Verlaufs.
Beispiel: Die Vorbereitung des Abschlages hat den Wert eines Viertels, wenn der aktuelle musikalische Verlauf in Vierteln geschlagen wurde.
4. Der Abschlag endet an der Stelle, wo die Ausholbewegung angesetzt hatte (meist auf der Grundlinie).
5. Die Vorbereitung des Abschlages und der Abschlag selbst sollten in *einem* Bewegungssystem stattfinden.
Beispiel: Wird der Abschlag mit dem Handgelenk vorbereitet sollte auch die Ausführung des Abschlages mit dem Handgelenk erfolgen.
6. In der Regel wird mit *einer* Hand, am besten mit der linken abgeschlagen. Der Abschlag ist damit *ein*-deutig. Die rechte Hand, welche den Taktstock führt, bleibt davon unabhängig für die Darstellung der Schlagfigur zur Verfügung.
7. Analog der Zeichengebung beim Auftakt und während musikalischer Abläufe sollte der Abschlag hinsichtlich Dynamik und Artikulation formuliert werden.
Beispiel: Es gibt harte und weiche Abschlüge. Abschlüge aus dem forte und Abschlüge aus dem piano erfordern unterschiedliche Darstellungen. Der harte („präzise“) Abschlag endet mit einer beschleunigten Bewegung hin zum Impulspunkt während der weiche („indifferente“) Abschlag quasi ritardando in der auflösenden Bewegungsrichtung, also nach oben, abschließt.
NB: Beachte auch die unterschiedliche Artikulation von Abschlügen bei Vokalmusik (Endkonsonanten)!

Abschlag mit vorbereitender Ausholbewegung (linke Hand!)



Die Fermate

Fermaten, wörtlich Haltepunkte, sind beliebige Verlängerungen von Notenwerten. Dirigentisch werden Fermaten durch Anhalten der Bewegung auf der entsprechenden Zählzeit angezeigt.

Fermaten zwischen den Hauptzählzeiten sollten direkt angezeigt werden.

Beispiel: Im 4/4-Takt ist eine Fermate auf dem 5. Achtel. Wir bleiben also erst mit der Unterteilung auf dem 5. Achtel stehen.

Da die Dauer einer Fermate im Notentext meist nicht festgelegt ist, muss ihr Ende angezeigt werden, d.h. die Fermate muss abgeschlagen werden.

Varianten:

1. Die Fermate wird abgeschlagen und für den Fortgang des musikalischen Ablaufes wird ein neuer, unabhängiger Auftakt gegeben. Es entsteht ein Einschnitt von beliebiger Dauer (Abschlag + Pause + Auftakt).
2. Die Fermate wird abgeschlagen, der Abschlag nimmt das Metrum der folgenden Musik auf und hat somit gleichzeitig die Funktion eines neuen Auftaktes. Es entsteht ein Einschnitt von der Länge einer metrischen Einheit des Auftaktes, z.B. eine Viertelnote, eine halbe Note (Abschlag = Pause + Auftakt).
3. Natürlich ist es auch möglich, die Fermate ohne nachfolgende Zäsur zu verlassen. Dazu löst man die Fermate mit einem impulslosen, „weichen“ Auftakt ab (Abschlag = Auftakt).

Der Abschlag einer Fermate kann als Wiederholung der Zählzeit der Fermate, aber auch mit der nachfolgenden Zählzeit gegeben werden. Vergleiche die nachfolgenden Notenbeispiele:

Nach dem Abschlag der Fermate auf der Fermate auf Schlag "2" stehen bleiben. Mit der "3" den Auftakt für das nachfolgende Adagio geben.

Allegro **Adagio**

mf *f*

William Boyce, Concerto grosso

Zur Ablösung der Fermate in Takt 2, Zählzeit "2" ist nochmals eine "2" zu schlagen.

Andante

p *f* *p* *f*

Wolfgang A. Mozart, Die Entführung aus dem Serail

Moderato

p

Carl Maria von Weber, Der Freischütz

1 Die Fermate wird auf der "1" gehalten. Schlag "2" ist der Abschlag für die "1" und zugleich Auftakt zur "3"

2 Die Fermate wird auf der "3" gehalten und mit einer Wiederholung der "3" abgelöst (Schlagrichtung nach aussen)

Variante 1: Die Fermate wird auf der "1" gehalten.
Schlag "2" ist der Abschlag für die "1" und zugleich Auftakt zur neuen "1".
Variante 2: Die Fermate wird auf der "1" gehalten und links abgeschlagen.
Danach wird mit frei bestimmter Unterbrechung ein neuer Auftakt gegeben.

Vivace

f *p*

Carl Maria von Weber, Der Freischütz

Während der Fermaten bleibt man auf der "2" stehen.
Anschließend wird die "2" (Schlagrichtung nach innen) nochmals gegeben.

Andante

f *p*

Wolfgang A. Mozart, Die Entführung aus dem Serail

Während der Fermate bleibt man im Takt 2 stehen.
Wie bei der Vorbereitung des ersten Auftaktes wird der nächste Impuls durch eine impulsfreie Ausholbewegung nach oben vorbereitet. Der vierte Takt muss "leer" gegeben werden. Stehenbleiben erst auf der Fermate im fünften Takt.

Allegro con brio

ff

Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 5

Übergänge

Zu den bedeutsamsten Aufgaben des Dirigenten zählt es, musikalische Strukturen und Gliederungen zu vermitteln. Hier gilt der besondere Augenmerk den Übergängen an den Nahtstellen der Phrasierungsabschnitte.

1. Übergänge mit plötzlicher Veränderung

Alle Übergänge, welche durch einen plötzlichen Wechsel gekennzeichnet sind (Tempo-, Taktwechsel, dynamische Veränderungen, Registerwechsel) müssen gut vorbereitet werden. Meist ist eine vergrößerte Zeichengebung das wirksamste Mittel. Darüber hinaus ist es oftmals ratsam, sich durch ein zusätzliches „Achtungssignal“ mit der linken Hand Aufmerksamkeit zu verschaffen. Außerdem empfiehlt es sich, zwei Schläge vor dem Übergang die Schlagfigur auszusetzen, um sich aus dieser Position die Möglichkeit zu verschaffen, mit einem neuen Auftakt neue musikalische Aussagen zu treffen.

2. Übergänge mit allmählicher Veränderung

1. Tempoveränderungen werden durch Änderung der Impulsproportionen angezeigt.
Ritardando: Die Proportion wird vermindert („weicher dirigieren“)
Accelerando: Die Proportion wird erhöht („härter dirigieren“)

2. Dynamische Veränderungen:
Crescendo: größer dirigieren
Diminuendo: kleiner dirigieren

Wichtig:

Auch die dirigentische Gestaltung musikalischer Phrasierungen geschieht nach dem gleichen Prinzip: für das Setzen eines neuen Abschnittes gelten die gleichen Voraussetzungen wie unter Abschnitt I, 'Übergänge mit plötzlicher Veränderung'. Phrasieren heißt Atmen!

Zur Verdeutlichung der Phrasenabschnitte bleibt man an den * markierten Positionen für die Dauer einer Zählzeit stehen. Der nachfolgende Auftakt wird also aus dem Stand gegeben.

The image shows a musical score for Wolfgang A. Mozart's Serenade KV 525. It is in 4/4 time, marked 'Allegro' and 'f' (forte). The score consists of a single line of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into three phrases by brackets above the staff. The first phrase ends with an asterisk (*) above the final note. The second phrase also ends with an asterisk (*) above the final note. The third phrase ends with a double bar line. The dynamics 'Allegro' and 'f' are indicated at the beginning of the first phrase.

Wolfgang A. Mozart, Serenade KV 525

Einsätze

Es ist völlig unmöglich, immer alle Einsätze zu geben. Zudem würde man damit nur heillose Verwirrung stiften. Deshalb sollte man sich in diesem Punkt auf das wirklich wesentliche beschränken:

1. Formbildende Einsätze
2. Einsätze von ganzen Instrumentengruppen, (Streicher bzw. einzelne Streichergruppen oder Bläsergruppen) insbesondere nach längeren Pausen.

Einsätze können auf verschiedene Art gegeben werden:

1. Mit den Händen, am besten mit der linken Hand. Die rechte Hand ist normalerweise durchgehend mit der Taktgebung beschäftigt.
(Die linke Hand hat „Narrenfreiheit“)
2. Mit Blickkontakt, Kopfnicken.

Der Taktstock

Die Verwendung eines Taktstocks hat sich für die dirigentischen Aufgaben des Orchesterleiters bewährt.

1. Durch die Vergrößerung des Hebels kann eine erhebliche Verdeutlichung der Schlagfigur und der Darstellung der Impulsproportionen erzielt werden. Dies wirkt sich besonders deutlich bei der Vorbereitung der „1“ durch eine leichte Innendrehung des Handgelenks aus, wodurch die Taktstockspitze nach oben geführt wird.
2. Die unabhängige linke Hand erhält Freiraum für selbständige und musikalische Zeichengebung.

Wichtig:

Nur die rechte Hand führt die Schlagfigur aus! Achte auf unverkrampfte Haltung des Taktstocks. Der Taktstock sollte locker in der Hand liegen. Behalte die Taktstockspitze, insbesondere beim Auftakt „im Auge“! Achte auf ökonomische Gestik der linken Hand! Je sparsamer man die linke Hand einsetzt, desto wirkungsvoller kommt sie zur Geltung.

Die Probenarbeit

Vorbereitung der Proben

Gute und detaillierte Vorbereitung ist Voraussetzung für gezielte und konsequente Probenarbeit. Zur Vorbereitung der Proben zählen:

1. Einrichtung des Orchestermaterials.
Gründliche Einrichtung des Orchestermaterials mit Phrasierungen, dynamischen Anweisungen, Bogenstrichen, Artikulationen u.a.m. erleichtern die Probenarbeit erheblich.
2. Probenziffern, -buchstaben vereinfachen die Probenarbeit. Überprüfe das Material daraufhin. Nicht selten stimmen Partitur und Material nicht überein! Um Missverständnisse auszuschließen, empfiehlt es sich, Probenbuchstaben mit dem Buchstabieralphabet (A = Anton, B = Berta usw.) zu benennen, Probenziffern als „Ziffer 1, Ziffer 2 ...“ zu verwenden.
Achtung: Probenziffern, -buchstaben stehen *über dem Taktstrich*. Der Takt unmittelbar nach dem jeweiligen Taktstrich wird mit dem jeweiligen Buchstaben bzw. der jeweiligen Ziffer bezeichnet. Der darauf folgende Takt ist der „2. Takt“ nach dem jeweiligen Buchstaben bzw. der jeweiligen Ziffer.
Meist empfiehlt es sich, bei Unterbrechungen der Probe wieder bei einer der Probenziffern bzw. -buchstaben anzufangen. Es erspart Zeit und Nerven gegenüber umständlichem Suchen nach einer Taktzahl!
3. Probendisposition.
Wichtig ist eine gute Zeiteinteilung der Proben. Registerproben vor Tutti-Proben. Verständigung mit den Solisten sollte vor der Gesamtprobe erfolgen. Bei den Endproben mit der großen Besetzung anfangen. (Musiker warten nicht gerne!)

Probentechnik

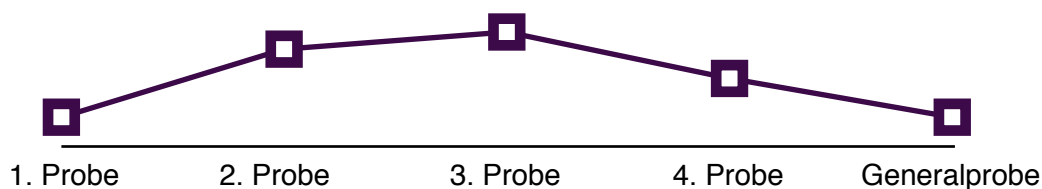
Ziel der Probenarbeit des Dirigenten ist, seine musikalische Vorstellung der erarbeiteten Partitur mit dem jeweiligen Ensemble umzusetzen. Primäres Instrument des Dirigenten ist sein Gehör („Mit den Ohren dirigieren“).

Wichtig: Höre auf die Umsetzung deiner Anweisungen: Dynamik, Balance, Intonation, Artikulation. Entscheidend ist schnelle und präzise Diagnose von Fehlern oder Ungereimtheiten.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, musikalische Anweisungen zu treffen:

1. Ansagen. Formuliere klar: wo, wer, was, wie, warum!
Viel spielen ist besser als viel reden!
 2. Vorsingen ist ein gutes Mittel, um sich verständlich zu machen.
Achte streng darauf, richtig vorzusingen, mit richtiger Artikulation, Phrasierung aber auch Intonation!
 3. Gestik. Deutliche, natürliche Zeichengebung ist - insbesondere bei der Aufführung - ein wertvolles Instrument für musikalische Aussagen. Die Größe der Schlagfigur und Dynamik sind grundsätzlich proportional. Achte jedoch auf kluge Dosierung! Relevante (lat: „erhebende“) Einsätze können nur aus „klein“ gehaltener Bewegung zur Geltung kommen!
 4. Gebärdensprache. Eine treffende Gebärde sagt mehr als viele Worte!
- Achte streng auf die Bogendisziplin (Bogenführung, Strichstelle) der Streicher!
 - Wichtig ist angemessene Bewertung von Fehlern:
Nicht jeder Flüchtigkeitsfehler rechtfertigt eine Unterbrechung der Probe!
 - Respektiere die Biokurven der Musiker!
 - Erkenne die Leistungsfähigkeit deines Ensembles!
 - Manchmal ist noch „mehr drin“, oft ist (momentan) nicht mehr herauszuholen.
Bisweilen ist es klüger, gerade bei solistischem Musizieren (Bläser) auf die nächste Probe zu setzen, ja sogar „Reserven“ für die Aufführung aufzuheben!
 - Zwiebelschalenprinzip ist besser als Patchworksystem. Größere Passagen mehrmals - wenn auch unvollkommen - spielen ist bisweilen effektiver als das Zusammenbauen von kleinen, perfekt erarbeiteten Bausteinen.

Probenintensität in Abhängigkeit von der Probendauer



Das Einstimmen des Orchesters

1. Der Konzertmeister steht auf und übernimmt das a' von der Oboe. Er stimmt sein Instrument.
2. Die Kontrabässe stimmen nach dem a' des Konzertmeisters ihre Instrumente durch (leere D-Saite zum Abnehmen des Tones!)
3. Der Reihe nach übernehmen Violoncello, 1.Violine, 2.Violine, Viola das a' des Konzertmeisters. Erst dann stimmen sie ihre Instrumente durch.
4. Jetzt wird noch den Holzbläsern, schließlich auch den Blechbläsern Gelegenheit zum Intonieren gegeben.
5. Aushören von Akkorden, speziell Bläserintonation:
Die Intonation von Dreiklängen, mehrstimmigen Akkorden sollte in der Regel nach folgendem Prinzip erfolgen: der Grundton in den tiefen Registern zuerst anspielen, dann die Oktaven nach oben aushören, anschließend die Quinten, Terzen usw. dazufügen. Lautstärke mezzoforte.

Wichtig:

Intonation der Bläser ist primär eine Frage des Ansatzes und interner Abstimmung. Mit dem Justieren eines einzelnen Tones ist es bei weitem nicht getan! Bläser müssen atmen! Der Ansatz eines Bläusers braucht Zeit! Bläser sind Solisten, behandle sie auch so.

Anhang

I. Rezitative

Beim Dirigieren von Rezitativen stellt sich für den Dirigenten die Aufgabe, den Solopart einer Gesangsstimme/eines Instrumentes mit dem Orchester zu koordinieren. Auf einen einfachen (wohlgemerkt: gelegentlich stark verkürzenden) Nenner gebracht:

den Solisten begleiten, das Orchester leiten.

Selbstverständlich ist es nicht immer möglich, einem Solisten uneingeschränkt zu folgen ohne den Gesamtablauf zu stören. Es erfordert daher ein gutes Reaktionsvermögen und waches Gespür für musikalisch-dramaturgische Abläufe. Rezitativdirigieren lebt von der ständigen Wechselwirkung zwischen Solisten und Dirigent/Orchester.

Tricks und Tips:

- Bei neuen Einsätzen des Orchesters nach Möglichkeit zwei Schläge vorher stehen bleiben, also nicht immer schlichtweg „durchdirigieren“. Siehe auch die Beobachtungen im Abschnitt „Übergänge“ S. 10.
- Aufgabenteilung der Hände: rechte Hand für das Orchester, linke Hand für die „gestische Verständigung“ mit dem Solisten (z.B. Einsätze, Anhalten, Verzögerungen u.v.a.m.)
- Wichtig: Jeder neue Takt muss dem Orchester angezeigt werden, mindestens die neue „1“. Auch Leertakte müssen gegeben werden. Längere Pausen können „gebündelt“, d.h. außerhalb des Metrums zusammengefasst werden (z.B. 10 Takte auf einmal in schneller Folge nacheinander abschlagen).²
- Leertakte werden mit dem Taktstock angezeigt. Dabei zeigt die Taktstockspitze deutlich unterhalb der Grundlinie nach unten (Handgelenk!).

Wichtig:

Vor den Orchesterproben sollte man unbedingt die Rezitative mit den Solisten durchsprechen!

² Bei längeren Begleitpassagen in Instrumentalkonzerten werden die neuen Takte jeweils „zur richtigen Zeit“ angegeben.

Dirigiertechnische Analyse eines Rezitativs am Beispiel der Sprecher-Szene aus dem 1. Akt der Oper ‚Die Zauberflöte‘ von W.A. Mozart. Bei der Ausführung ist streng darauf zu achten, den Impuls der Sprachmelodie zu erfassen. Die dirigentischen Impulse für das Orchester folgen den Silben ‚Kna-‘, ‚gra-‘, ‚nun‘ usw.

Rezitativ

Tamino

Die Weis - heits - leh - re die - ser Kna - ben sei e - wig

Klavier

Impulsdiagramm

mir ins Herz ge - gra - ben. Wo bin ich nun?

Was wird mit mir? Ist dies der Sitz der Göt - ter hier?

p

fp

▼ Impuls

△ Ausholbewegung

△ ausholen, an der Schlagposition oben stehen bleiben

▼ leere Eins zeigen, unten stehen bleiben

● Zählzeit schlagen

II. Grundlagen für die Arbeit mit Streichern

Im Folgenden werden die wichtigsten Strichtechniken aufgeführt. Grundsätzlich ist zu beachten, dass dem Abstrich, der ja (entsprechend dem schlagtechnischen Impuls) der Schwerkraft folgt und zu Beginn der Bogenführung mit dem Gewicht der Bogenhand ausgestattet ist, ein größeres Gewicht zukommt als dem Aufstrich. Als Faustregel kann somit festgehalten werden:

Kräftiger Einsatz	Abstrich (am Frosch)	abtaktig	▣
Dezenter Einsatz	Aufstrich (an der Spitze)	auftaktig	∇
Crescendo	Aufstrich		∇
Decrescendo	Abstrich		▣

Typisches Beispiel für die Disposition von Auf- und Abstrich:

Crescendo im Aufstrich, Decrescendo im Abstrich.

Andante

Wolfgang A. Mozart, Don Giovanni, Overture

Die Spieltechniken

1. **Détaché** (frz. „abgetrennt“) war im 18. Jahrhundert gleichbedeutend mit „staccato“, bezeichnet heute jedoch, dass bei jeder Note ein Strichwechsel stattfindet (zwischen Ab- und Aufstrich gewechselt wird). Im Gegensatz zur Praxis des 18. Jahrhunderts versteht man heute unter Détaché eine Strichart, die dem Legato nahekommt („dicht spielen“).
2. **Legato**. Hier werden mehrere Noten analog zum notierten Legato-Bogen in einer Strichrichtung gebunden gespielt. Im 18. Jahrhundert wurden die Legato-Bögen aber auch oftmals als Phrasierungsbögen eingesetzt. Dadurch entstanden zum Teil Legato-Bögen in einer Länge, die nicht mehr sinnvoll zu spielen war. Es obliegt dem Dirigenten, mit zu entscheiden, an welcher Stelle Bogenwechsel stattzufinden haben.

Vorschläge zur strichtechnischen Umsetzung von Phrasierungsbögen:

Un poco sostenuto

f *espressivo e legato*

Johannes Brahms, Symphonie Nr. 1

Largo

ppp

cresc.

dim.

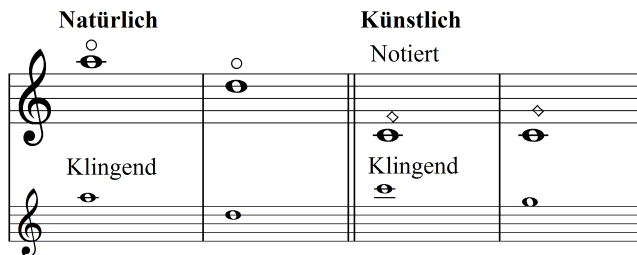
Antonín Dvorák, Symphonie Nr. 9, e-Moll

3. **Staccato** (ital. „abgerissen“ und Spiccato (ital. „deutlich“) sind Bezeichnungen von kurzen Stricharten, die ursprünglich die gleiche Bedeutung hatten. Heute versteht man unter Spiccato eine Spielart, bei der Bogen an der Stelle des Schwerpunktes des Bogens von der Saite abgehoben wird. Der Schwerpunkt befindet sich im unteren Drittel des Bogens.
4. **Martelé**. Beim Martelé (franz. „gehämmert“) wird der Bogen mit Druck auf die Saite gelegt, so dass bei der plötzlich einsetzenden Streichbewegung bereits der volle Bogendruck da ist. Es entsteht ein leicht perkussiver Tonbeginn, vergleichbar dem Glottisschlag beim Singen und Sprechen.
5. **Ricochet** ist eine virtuose Strichart, bei der der Bogen auf die Saite geworfen wird und einige Male in derselben Strichrichtung ab- und wieder aufprallt.
6. **Portato**: Hier werden in gleichbleibender Strichrichtung durch wechselnden Bogendruck, mitunter verstärkt durch unterbrochene Bogenführung abgesetzte Noten erzeugt.

Portato

7. **Flageolett** („im Flötenton“): Mit Hilfe der Flageolett-Spielart können aus der Obertonreihe der Saite luftige Klangfarben erzeugt werden. Es gibt natürliche und künstlich erzeugte Flageolettöne. Bei den natürlichen Flageolettönen wird der Finger lose auf den Teilungspunkten der Saite (1:1, 1:2, 1:3) aufgesetzt. Bei den künstlichen Flageoletts geschieht die Teilung durch Hilfsgriffe. Hierbei setzt man neben dem fest gedrückten Finger im Abstand der Oberquarte bzw. Oberquinte einen zweiten Finger lose auf. Dies ermöglicht auch das Spiel virtuoser Passagen.

Flageolett



8. **Tremolo**: Auf- und Abstrichbewegung im schnellen Wechsel. Das Tremolo wird eher in der oberen Hälfte des Bogens ausgeführt.
9. **Sautillé** („Springbogen“). Sehr schnelle, tremoloartige Bewegung des Bogens in der Mitte oder der unteren Hälfte des Bogens, wobei der Bogen von selbst ein von der Saite abspringt und wieder zurückfällt. Das Sautillé, das daher nur in sehr schnellem Tempo ausführbar ist, wird für Läufe verwendet, für die die Spiccato-Bewegung zu aufwändig wäre.
10. **Sul tasto** („am Griffbrett“) ergibt sehr weichen Klang, **sul ponticello** („am Steg“) erzeugt einen metallischen, geräuschvoll pfeifenden Tonfall.
11. **Con sordino**. Hier wird ein Dämpfer auf den Steg des Instruments aufgesetzt. Es ergibt eine gedämpfte, nieselnde Klangfarbe.
12. **Pizzicato**: Hier wird die Saite (meist mit dem Zeigefinger der Bogenhand) gezupft. Es besteht auch die Möglichkeit, Akkorde zu arpeggieren wie bei der Gitarre. Beim sogenannten Bartok-Pizzicato wird die Saite so stark angerissen, dass sie mit einem lauten, schnarrenden Geräusch auf das Griffbrett schnalzt. Sehr starker Effekt besonders bei den tiefen Streichern (Notation: ✚ über dem Notenkopf).
13. **Col legno**. Hierbei wird die Saite mit der Bogenstange gestrichen oder mit der Bogenstange auf die Saite geschlagen.
14. Anmerkung zu **historisch** informierten Spielarten. In der Musik des 18. Jahrhunderts wurden - entgegen weit verbreiteter Praxis im 20. Jahrhundert - die französisch zu punktierenden Rhythmen „hin und her“, also mit wechselndem Ab- und Aufstrich gespielt. Dabei wird der Bogen vor dem Aufstrich in der Luft zurückgeholt. Dies ergibt einen luftigen, leichten Duktus.

Französische Punktierung

Ausführung, Variante 1

Ausführung, Variante 2

Johann S. Bach, Ouvertüre Nr. 2, BWV 1067

15. **Vibrato.** Mit dem Aufkommen der historisch informierten Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde auch das Vibratospiel thematisiert. Die anfänglich vertretene - historisch nicht haltbare³ - radikale Auffassung, die jegliche Anwendung von Vibrato in der Musik des 17., 18., bisweilen sogar des 19. Jahrhunderts ausschloss, wich mittlerweile einer eher gemäßigten Sichtweise. Der Einsatz des Vibratos ist - wie übrigens alle musikalische Qualität (Tempo, Dynamik, Balance, Artikulation) - letztlich eine Frage des guten Geschmacks.

³ "Es gibt solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten." (Leopold Mozart, Gründliche Violinschule, 3. Auflage 1789, S. 245)

III. Übungen zur Unabhängigkeit der Hände

rechte Hand

linke Hand

$\text{♩} = 72$

p

sf *sf* *sf* *sf* *p*

p *ff*

A Bei Wiederholung *accelerando*

p *p* *ff*

B $\text{♩} = 108$

C

The image shows three exercises for piano, labeled A, B, and C. Each exercise consists of two staves: a right hand (treble clef) and a left hand (bass clef). Exercise A is in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 72. The right hand plays a steady eighth-note pattern. The left hand plays a pattern of quarter notes with accents, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*) by the end. Exercise B is in 3/2 time, with a tempo marking of quarter note = 108. The right hand plays a steady eighth-note pattern. The left hand plays a pattern of quarter notes with accents, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*) by the end. Exercise C is in 6/4 time. The right hand plays a steady eighth-note pattern. The left hand plays a pattern of quarter notes with accents, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*) by the end. The score includes various dynamics such as *p*, *sf*, and *ff*, and articulations like accents (>). Exercise A includes a section marked 'Bei Wiederholung accelerando'.

NB: Die rechte Hand führt konsequent die Schlagfigur aus während die linke Hand völlig frei die Einsätze gibt!
Achte auf die unterschiedliche Schlagfigur des 3/2 - Taktes gegenüber dem 6/4 - Takt!

