

Frank Elbert

PARTITUR



Basisinformation zu Grundlagen der Musizierpraxis

HERAUSGEBER

Bayerische Landeskoordinierungsstelle Musik
c/o ISB, Schellingstraße 155
80797 München

Redaktion: Christiane Franke
Oktober 2023

Die BLKM ist eine Arbeitsgemeinschaft von vier Partnern:
Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus
Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst
Bayerisches Staatsministerium für Familie, Arbeit und Soziales
Bayerischer Musikrat e.V.



Frank Elbert **Partitur**

Basisinformation für Schüler*innen, Lehrer*innen, Ensemble- und Orchesterleiter*innen

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	4
1. Definition Partitur – Particell – Klavierauszug	5
2. Beispiele verschiedener Partituren im Blasorchesterbereich	5
2.1. Bläserklassenpartitur	6
2.2. Flex-Besetzung	7
2.3. Partitur für symphonisches Blasorchester	8
3. Arbeit mit der Partitur	10
3.1. Einstieg ins Partitur lesen	10
3.2. Transponierende Instrumente	10
3.3. Transposition	11
3.4. Hintergrundinformationen zum Werk	12
3.5. Vier - T - Regel	12
3.6. Hören, Lesen, Spielen	12
3.7. Einrichten der Partitur	13
4. Partituranalyse	15
4.1. Formale Analyse	15
4.1.1. Grobstruktur	15
4.1.2. Taktgruppen	16
4.2. Detaillierte Analyse	16
4.2.1. Melodik	16
4.2.2. Harmonik	16
4.2.3. Rhythmik	17
4.2.4. Tempo	18
4.2.5. Artikulation	18
4.2.6. Dynamik	18
4.3. Instrumentation/Orchestrierung/Balance/Farbe	18
4.3.1. Allgemeine Überlegungen	18
4.3.2. Problemfelder im Einzelnen	19
5. Klangvorstellungen entwickeln – der Weg zur eigenen Interpretation	21
6. Über den Autor	22

Vorwort

„Der Anblick einer Partitur kann auf den ersten Blick verwirrend erscheinen, wenn nicht gar so abschreckend, sodass sie gleich wieder weggelegt wird. Das liegt daran, dass in einer Partitur ausnahmslos jede Einzelheit des Orchesterstückes verzeichnet ist. [...] Die Aufzeichnung scheint zunächst vielleicht wie ein großer unübersichtlicher Wirrwarr zu wirken, es ist aber das genaue Gegenteil der Fall. In einer Partitur gibt es feste Regeln dazu, was an welcher Stelle zu stehen hat, ...“¹

Was versteht man unter dem Begriff Partitur? Welche verschiedenen Partituren gibt es? Worin besteht der Unterschied zu Particell und Klavierauszug? Wie arbeitet man mit einer Partitur? Wie erfolgt die Analyse des Musikstücks anhand der Partitur, was schließlich zu einer musikalischen Interpretation führen kann? Diese Aspekte sollen im Folgenden näher erläutert werden.

¹ Quelle: https://www.helpster.de/was-ist-eine-partitur-begriffserklaerung_217316

1. Definition Partitur - Particell - Klavierauszug

Eine **Partitur** ist eine Aufzeichnungsweise von mehreren einzeln aufgeführten Stimmen in übereinanderliegenden Liniensystemen, um alle Stimmen einer Komposition darzustellen. Gleichzeitig erklingende Töne und Pausen stehen direkt übereinander. Taktstriche dienen als Orientierung. Die Anordnung der Stimmen erfolgt nach *Instrumentalgruppen*.

Innerhalb der Instrumentalgruppen erfolgt die Anordnung nach der Höhenlage der Instrumente von hoch nach tief.

Holzbläser:

Flöte, Oboe, Englisch-Horn, Fagott
Es-Klarinette, Bb-Klarinette, Bass-Klarinette
Altsaxophon, Tenorsax, Baritonsaxophon

Blechbläser:

Trompete, Flügelhorn, Horn, Posaune, Bariton, Tuba

Schlaginstrumente

Singstimmen:

Sopran, Alt, Tenor, Bass

evtl. vorhandene Solostimmen

Streicher

Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass

Particell nennt man ein notiertes Musikstück, das noch nicht zur Partitur ausgearbeitet ist. In diesem Stadium sind die Stimmen in wenigen Systemen, meist nach Gruppen geordnet, zusammengefasst. Ein Particell wird im Blesorchesterbereich in C oder in Bb notiert.

Der **Klavierauszug** basiert auf einer fertiggestellten Partitur. Im Klavierauszug werden die wesentlichen Stimmen einer Partitur für das Klavier in zwei Systeme zusammengefasst.

Im Particell und Klavierauszug werden die Stimmen der übernommenen Instrumente klingend notiert, d.h. die Noten geben an, wie das jeweilige Instrument klingt, nicht aber, wie es in der Einzelstimme notiert ist, sofern es sich um ein transponierendes Instrument handelt. In den Partituren sind die Stimmen hingegen transponierend notiert. Das bedeutet, dass der Dirigent in der Partitur die Noten so vorliegen hat, wie sie die Musiker*innen auf ihren Pulten vorfinden.

2. Partituren verschiedener Besetzungen im Blesorchesterbereich

2.1. Bläserklassen

In Bläserklassen erlernen Kinder bzw. Erwachsene gemeinsam ein Instrument des Blesorchesters. Um sich besser orientieren zu können, werden die Stimmen im Unisono (einstimmig) geführt. Deshalb führt man nicht alle Stimmen einzeln auf, sondern fasst gleich notierte Instrumente wie Klarinetten in Bb und Bassklarinetten in Bb oder Posaune, Bariton, Euphonium, Fagott und Tuba in einer Zeile zusammen. Holzbläser, Blechbläser und Schlagzeug sind jeweils in einer Akkolade zusammengefasst.

Abb. 1: Beispiel für eine Bläserklassenpartitur

Hallelujah

Words and Music by
LEONARD COHEN

The first system of the musical score for 'Hallelujah' is written in 3/4 time and B-flat major. It features the following parts:

- Flöte / Oboe
- Klarinette in B (Bassklarinetten in B)
- Altsaxophon in Es (Baritonsaxophon in Es)
- Tenorsaxophon in B
- Trompete in B / Horn in F (alternativ) / Tenorhorn/Euphonium in B
- Horn in F / Oboe (alternativ)
- Posaune / Bariton/Euphonium / Fagott / Tuba
- Snare Drum
- Bass Drum
- Glockenspiel



The second system of the musical score for 'Hallelujah' begins at measure 9. It continues with the same instrumentation as the first system:

- Flöte / Oboe
- Klarinette in B (Bassklarinetten in B)
- Altsaxophon in Es (Baritonsaxophon in Es)
- Tenorsaxophon in B
- Trompete in B / Horn in F (alternativ) / Tenorhorn/Euphonium in B
- Horn in F / Oboe (alternativ)
- Posaune / Bariton/Euphonium / Fagott / Tuba
- Snare Drum
- Bass Drum
- Glockenspiel

2.2. Flex-Besetzung

Bei einer Flex-Besetzung sind die einzelnen Instrumente in Parts (Stimmen, hier Part 1 bis Part 5) zusammengefasst, so dass die Stimmverteilung auf die Orchesterbesetzung (flexibel) zugeschnitten werden kann (Abb. 2). So kann im folgenden Beispiel Part 1 von Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete oder Geige gespielt werden.

Abb. 2: Beispiel für eine Flex 5-Besetzung

HAL LEONARD
FLEX-BAND SERIES

Duration – ca. 2:55

HALLELUJAH

Words and Music by
LEONARD COHEN
Arranged by MICHAEL BROWN

Moderately slow, in 2 (♩. = 64)

PART 1
Flute/Oboe
Ob.
Cl.
(-Tpt.)
Violin

PART 2
B \flat Clarinet/
B \flat Trumpet
E \flat Alto Sax.
Violin

PART 3
T. Sax.
Cl.
E \flat Alto Sax./
E \flat Alto Cl.
F Horn
Violin
Viola

PART 4
Moderately slow, in 2 (♩. = 64)
B \flat Tenor Sax.
F Horn
Cello/Trombone/
Baritone/Bassoon

PART 5
B \flat Bass Clarinet
(B \flat Baritone Sax.)
Cello/Trombone/
Baritone/Bassoon
Tuba
(Bass)

Percussion 1
Percussion 2
Mallet Perc.
(F, B \flat , C)
Timpani

1 2 3 4 5 6

2.3. Symphonisches Blasorchester

In einer Partitur für symphonisches Blasorchester sind alle Instrumente separat aufgeführt.

Abb. 3: Beispiel für eine Partitur Symphonisches Blasorchester

From the DreamWorks Motion Picture SHREK
HALLELUJAH
Words and Music by LEONARD COHEN
Arranged by MICHAEL BROWN

Moderately slow, in 2 (♩ = 64)

Flute/Piccolo +Picc. *mf* *f*

Oboe *mf* *f*

Bassoon *p* *f*

B♭ Clarinet 1 *Soli* *p* *f*

B♭ Clarinet 2, 3 *Soli a2* *p* *f*

E♭ Alto Clarinet *p* *f*

B♭ Bass Clarinet *p* *f*

E♭ Alto Sax. 1, 2 *p* *f* *a2*

B♭ Tenor Sax. *p* *f*

E♭ Bari. Sax. *p* *f*

Moderately slow, in 2 (♩ = 64)

B♭ Trumpet 1 *mf* *f*

B♭ Trumpet 2, 3 *mf* *f*

F Horn 1, 2 *a2* *p* *f*

Trombone 1, 2 *p* *f*

Baritone *p* *f*

Tuba (Electric Bass) *p* *f*

Drum Set *p* *f*

Percussion 1

Percussion 2 Sus. Cym. *p* *f*

Mallet Perc. Bells *p* *f*

Timpani (F, B♭, C) *p* (C to E♭) *mf*

1 2 3 4 *p* 5 *f* 6 7

04001240
Hallelujah - 2

Copyright © 1995 Sony / ATV Music Publishing LLC
This arrangement Copyright © 2010 Sony / ATV Music Publishing LLC
All Rights Administered by Sony / ATV Music Publishing LLC, 9 Music Square West, Nashville, TN 37203
International Copyright Secured All Rights Reserved

Abb. 4: Weiteres Beispiel für eine Partitur Symphonisches Bläserorchester

Commissioned by The Narashino Wind Orchestra
Nazca Lines - The Universe Drawn on the Earth Satoshi Yagisawa (2005)

Maestoso $\text{♩} = \text{ca. } 72$

Piccolo
1st Flute
2nd Flute
1st & 2nd Oboes
English Horn in F
Bassoon
Clarinet in Eb
1st Clarinet in Bb
2nd Clarinet in Bb
3rd Clarinet in Bb
Bass Clarinet in Bb
1st Alto Saxophone in Eb
2nd Alto Saxophone in Eb
Tenor Saxophone in Bb
Baritone Saxophone in Eb
1st Trumpet in Bb
2nd Trumpet in Bb
3rd Trumpet in Bb
Flügelhorn in Bb
1st & 2nd Horns in F
3rd & 4th Horns in F
1st Trombone
2nd Trombone
3rd Trombone
1st & 2nd Euphoniums
Tuba
String Bass
Timpani
1st Percussion
2nd Percussion
3rd Percussion
4th Percussion

© Copyright 2006 by Brain Co., Ltd. (Hiroshima, Japan)
All rights reserved.

3. Arbeit mit der Partitur

Die Arbeit mit einer Partitur beinhaltet viele verschiedene Facetten und Schritte, die alle berücksichtigt werden müssen, damit sich ein umfassendes Bild eines Stücks ergibt und man sich selbst eine eigene Idee zur Interpretation und eine Grundlage zur Erarbeitung des Werkes mit dem Orchester verschafft.

In diesem Kapitel wird ein möglicher Einstieg ins Partitur lesen skizziert. Grundlagen der Analyse wie transponierende Instrumente, Transposition, Hintergrundinformationen, Vier-T-Regel, Hören – Lesen – Spielen werden vorgestellt und Möglichkeiten zum Einrichten einer Partitur aufgezeigt.

3.1. Einstieg ins Partitur lesen

Es ist nicht leicht, bei einer großen Partitur den Überblick zu behalten. Unterschiedliche Einsätze, transponierende Instrumente und klein gedruckte Noten machen es schwer, alles auf einmal zu erfassen. Deshalb ist es sinnvoll schrittweise an eine Partitur heranzugehen:

- Einfache Partituren bekannter Stücke erleichtern den Einstieg.
- Im ersten Schritt eine Einzelstimme verfolgen. Dabei zunächst eine gut hörbare Stimme wählen.
- Zur schrittweisen Steigerung zwischen einzelnen Stimmen wechseln, mehrere Stimmen gleichzeitig im Blick haben, zwischen einzelnen Registern springen, allmählich zwischen dem Lesen einzelner Stimmen (selektives Lesen) und ganzer Stimmgruppen (blockweises Lesen) wechseln.
- Weitere Hilfe: Mitzählen der Takte. Ist als Einstieg in moderne Literatur geeignet. Allerdings sollte man nach und nach davon wegkommen.

Betrachtet man die vorherigen Partitur-Beispiele, fällt auf, dass nicht alle Instrumente die gleichen Generalvorzeichen haben. Das liegt daran, dass eine Partitur meistens transponierend notiert ist und der Dirigent die Stimmen in seiner Partitur so abgedruckt hat, wie sie die Musiker*innen auf ihrem Pult sehen.

Um eine Partitur richtig lesen zu können, muss ein Dirigent wissen, welche Instrumente transponierend sind, in welche Richtung und um welches Intervall gedacht werden muss, um die klingenden Noten benennen zu können.

3.2. Transponierende Instrumente

Transponierende Musikinstrumente sind Musikinstrumente, deren Notation üblicherweise nicht in der wirklichen Tonhöhe erfolgt.

Am leichtesten ist der Klang der Instrumente zu erfassen, deren notierte Töne um eine Oktave versetzt erklingen.

Folgende Instrumente klingen **eine Oktave höher als notiert**:

- Piccoloflöte, Sopranblockflöte, Glockenspiel, alle notiert im Violinschlüssel.
- Bassblockflöte, notiert im Bassschlüssel.
- Celesta, notiert in Violin- und Bassschlüssel (wie Klavier).

Folgende Instrumente klingen **eine Oktave tiefer als notiert**:

- Gitarre, notiert im Violinschlüssel.
- Kontrabass und Kontrafagott, notiert im Bassschlüssel.

Neben den oktavierenden Instrumenten gibt es zahlreiche andere Instrumente, die um ein anderes Intervall transponieren, wobei die gängigsten für symphonisches Blasorchester aufgeführt werden sollen. Dabei wird zwischen nach oben und nach unten transponierenden Instrumenten unterschieden.

Wenige Instrumente klingen höher als notiert:

- Klarinette in Es, klingt eine kleine Terz höher als notiert
- Trompete in D, klingt eine große Sekunde höher als notiert (kommt aber im Blasorchesterbereich nicht vor)

Die meisten Instrumente klingen tiefer als notiert:

- Klarinette in B, Trompete in B, Sopransaxophon in B, klingt eine große Sekunde tiefer als notiert
- Klarinette in A, klingt eine kleine Terz tiefer als notiert
- Hörner werden meist "in F" notiert, d. h. sie klingen eine reine Quinte tiefer als notiert, es gibt aber auch andere Notationen. Hörner transponieren immer nach unten
- Altsaxophon in Es klingt eine große Sexte tiefer als notiert
- Tenorsaxophon in B, klingt eine große None (Sekunde plus Oktave – so ist es leichter umzusetzen) tiefer als notiert
- Baritonsaxophon in Es (tief), klingt eine große Tredezime (große Sexte plus Oktave) tiefer als notiert
- Englischhorn klingt eine Quinte tiefer als notiert

Übung: Schreiben Sie einzelne transponiert notierte Passagen um. Welche Töne klingen?

3.3. Transposition

Unter Transposition versteht man in der Musik das Ändern der Tonhöhe eines Stückes oder Teile daraus. Die einfachste Art der Transposition ist die Oktavierung, bei der die Töne namensgleich bleiben, aber um eine Oktave nach oben oder unten versetzt werden. Eine Oktavierung wird gelegentlich durch eine 8 über oder unter dem Notenschlüssel angegeben.

Anwendung: Gelegentlich müssen einzelne Passagen für andere Instrumente eingerichtet werden, weil bestimmte Instrumente nicht zur Verfügung stehen oder der Klang verstärkt werden soll. Dabei muss man wissen, um welches Intervall man die Noten transponieren muss (siehe „Transponierende Instrumente“) und beachten, dass sich auch die Generalvorzeichen ändern.

Beispiel: Eine Passage der Oboe in C soll von einer Trompete in Bb gespielt werden. Die Stelle, die in F-Dur steht, muss um eine große Sekunde nach oben geschrieben werden. Das Generalvorzeichen b wird zum # (G-Dur).

Übung: Transponieren Sie eine Melodie für verschiedene Instrumente.

3.4. Hintergrundinformationen zum Werk

Oftmals ist es wichtig zu einem Stück Hintergrundinformationen zu sammeln, um zu wissen, welche Absicht der Komponist mit dem Werk verfolgt.

Hat der Titel des Werkes eine besondere Bedeutung? Verrät er etwas über die Gattung oder das Genre? Welche übergeordnete Thematik ist dem Titel zuzuordnen? Wie schwer ist das Stück? Wie lange dauert es?

Um etwas tiefer in die Grundidee des Werks einzudringen, helfen die im Vorwort der Partitur stehenden Erläuterungen zum Stück. Dort findet man auch Informationen zum Komponisten, wie z. B. Lebenslauf und weitere Stücke.

3.5. Vier-T-Regel

Um einen ersten Überblick von den Noten zu bekommen, sollte man die Vier-T-Regel berücksichtigen und durchgehen (Titel, Tempo, Tonart und Takt).

Der **Titel** verrät schon oft, was man sich unter dem Stück vorstellen kann. Ist es etwas Programmatisches – also ein Titel mit außermusikalischem Inhalt wie beispielsweise „Kraftwerk“ oder handelt es sich um absolute Musik wie z. B. eine „Etüde“.

Anhand der **Tempo**bezeichnung weiß man, wie schnell das Musikstück am Ende sein soll, sei es durch die Angabe einer absoluten Zahl oder durch eine Tempo-Bezeichnung wie z. B. Allegro.

Die **Tonart** erkennt man an der Anzahl und Art der Vorzeichen sowie dem Schlussston.

Die **Takt**-Bezeichnung am Anfang der Notenzeilen gibt die Taktart an und damit Aufschluss über die Schwerpunktsetzung und Ähnliches.

3.6. Hören, Lesen, Spielen

Bei der Frage, wie man am besten an eine Partitur herangeht, ob Hör- oder Leseanalyse sinnvoller bzw. gewinnbringender ist, scheiden sich die Geister. Die einen meiden jegliche Aufnahme, andere wiederum möchten auf sie nicht verzichten und sehen sie als einziges Mittel, um ein Werk zu erschließen. Fest steht:

- Hören als sinnliche Wahrnehmung geschieht im Augenblick und kann intensiver sein als das Lesen.
- Hören geschieht im Moment. Beim Lesen ist das Auge voraus und weiß, was kommen wird. Beim Lesen glättet man oft das ansonsten Außergewöhnliche.
- Hören stellt Beziehungen zu gerade Gehörtem her, dem, was man im Moment hört und dem, was man erwartet. Beim Lesen kann man beliebig hin und her springen.
- Durch das Lesen bekommt man mehr Details, die man durch das Hören allein nicht bekommt.

Diese Erfahrungen führen zu folgender Erkenntnis: Um einen ersten Eindruck zu gewinnen, kann man das Stück zunächst anhören, auch, um festzustellen, welche Wirkung die Musik auf mich hat und was ich von ihr behalten habe. Dazu sind folgende Fragen hilfreich:

- Gibt es einen roten Faden oder vernehme ich nur Einzelbilder?
- Wie sind die musikalischen Vorgänge?
- Wie ist die Atmosphäre?

Sobald man etwas tiefer einsteigen möchte, sollten einzelne Passagen auch gespielt werden, entweder auf dem Klavier oder mit dem eigenen Melodieinstrument. Dadurch erhält man Aufschluss darüber, wie etwas klingt und wie sich die Musik im Verlauf weiter fortentwickelt.

Zu guter Letzt können Interpretationsvergleiche mit vorliegenden Aufnahmen kreative Freiräume eröffnen. Aber Vorsicht: Zu früh eingesetzte CD-Aufnahmen können hinderlich sein, eine eigene Interpretation zu entwickeln, weil man sich zu früh an der vorgegebenen Aufnahme orientiert. Die Ergebnisse des Hörens können die des Lesens und umgekehrt korrigieren.

3.7. Einrichten der Partitur

Bevor mit einem Orchester geprobt werden kann, muss die Partitur eingerichtet werden. Zu viele Einzeichnungen können allerdings dazu führen, dass die Partitur unübersichtlich wird und man den Blick für das Wesentliche verliert. Die Verwendung vieler Farben machen das Werk farbenfroh und bunt, aber nicht transparent. Es empfiehlt sich einen Bleistift und maximal drei verschiedene Farben zu verwenden, z. B. blau für Einträge, die das Tempo betreffen, rot für die Dynamik und grün für einsetzende Instrumente. Zusätzlich hat man die Möglichkeit Symbole, z. B. für Instrumente oder Taktartwechsel zu benutzen.

Gängige Symbole für Taktarten



4/4-Takt



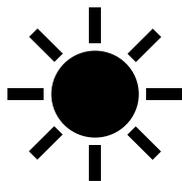
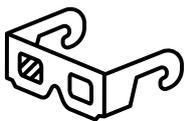
3/4-Takt



2/4-Takt

Es empfiehlt sich, um die Übersichtlichkeit zu wahren, die Symbole nur bei Taktwechsel einzuzeichnen.

Besondere Symbole



Jeder Musiker, ob Instrumentalist oder Dirigent, verwendet seine eigenen Symbole, um auf etwas Bestimmtes aufmerksam zu machen. So kann eine Brille auf eine Stelle hinweisen, bei der Blickkontakt zu einem bestimmten Register hergestellt werden muss. Die Sonne steht für eine strahlende, warme Stelle oder für einen Höhepunkt. Das Ausrufezeichen weist auf eine Stelle, der man besondere Beachtung schenken muss. Weitere Einzeichnungen könnten sein:

- Schlangenlinien für ritardando
- Bestimmte Bilder für Stimmungen
- Symbole für bestimmte Instrumente
- Zeichen für Spieltechniken

Abb. 5: Beispiel für Einzeichnungen anhand einer Partitur

From the DreamWorks Motion Picture SHREK
HALLELUJAH 

Words and Music by LEONARD COHEN
Arranged by MICHAEL BROWN

Moderately slow, in 2 (♩ = 64)

Flute/Piccolo
Oboe
Bassoon
B♭ Clarinet 1
B♭ Clarinet 2, 3
E♭ Alto Clarinet
B♭ Bass Clarinet
E♭ Alto Sax. 1, 2
B♭ Tenor Sax.
E♭ Bari. Sax.
B♭ Trumpet 1
B♭ Trumpet 2, 3
F Horn 1, 2
Trombone 1, 2
Baritone
Tuba (Electric Bass)
Drum Set
Percussion 1
Percussion 2
Mallet Perc. (F, B♭, C)
Timpani

Handwritten annotations:
- Blue circle around tempo marking: (♩ = 64)
- Green "Fl/Obo." written above Oboe staff
- Green "TRP." written above Trumpet 1 staff
- Red circles around dynamics *p* and *f* in Alto Sax. 1, 2 staff
- Red lines connecting *p* and *f* markings across saxophone staves
- Blue arrow pointing to "Sus. Cym." in Percussion 2 staff
- Blue arrow pointing to "Bells" in Mallet Perc. staff
- Blue arrow pointing to "Timpani" staff

Handwritten dynamics and markings:
- *mf*, *f*, *p*, *a2*, *Soli*, *Soli a2*, *+Picc.*, *a2*
- *B♭ maj 7*, *Am 7*, *Dm*, *F*, *B♭*, *F*

04001240
Hallelujah - 2

4. Partituranalyse

Das Wort Analyse kommt vom griechischen ἀνάλυσις *análysis* und bedeutet „Auflösung“. Dabei ist die genaue Betrachtung eines Gegenstandes (in dem Fall die Partitur), der in einzelne Bestandteile systematisch zerlegt wird, gemeint. Es besteht die Möglichkeit auf verschiedene Parameter zu achten. Diese können unterschiedlich intensiv untersucht werden. Die folgende Auflistung versteht sich wieder als Vorschlagskatalog, der bei Bedarf ergänzt werden kann:

- Formale Analyse
 - Grobstruktur
 - Taktgruppen
- Detaillierte Analyse (Melodik, Harmonik, Rhythmik, Tempo, Artikulation, Dynamik)
- Instrumentation/Orchestrierung/Balance/Farbe

4.1. Formale Analyse

4.1.1. Grobstruktur

Die Grobstruktur eines Werkes ist mit der Architektur eines Stückes gleichzusetzen. Das Wort kommt vom Lateinischen „architectura“ bzw. vom Altgriechischen „ἀρχιτεκτονία“ (architektonía) und bedeutet Baukunst. Das Wort trifft es deshalb so gut, weil wir uns zunächst mit dem Aufbau, also der Baukunst, dem Rohbau beschäftigen müssen. Bei einem Bauwerk gibt es ein Fundament, eventuell ein Keller, ein oder mehrere Stockwerke, Fenster, Türen und ein Dach. Neben dieser Grundstruktur gibt es unzählige Möglichkeiten das Bauwerk zu gestalten und einzurichten. Die Innenarchitektur zeichnet das Feinbild einer Komposition.

Um sich eine formale Übersicht zu verschaffen, geht man vom Großen zum Kleinen und kann sich folgende Fragen stellen:

- Wie ist der formale Grundriss eines Werkes angelegt?
Hinweise ergeben sich durch folgende Aspekte:
 - Tempo: Tempowechsel
 - Tonart: Tonartwechsel
 - Zäsuren: Fermaten, Generalpausen, „echte“ Zäsuren, Kadenz
 - Thematisches Material: neue Themen, Charakterwechsel, rhythmische Veränderungen (Variationen, Diminution, Augmentation), Teile von Motiven (Abspaltung)
 - Phrasierung: Beginn – Steigerung – Höhepunkt – Entspannung – Schluss
 - Instrumentation: Instrumentationsdichte, kammermusikalische Elemente
 - Dynamik: dynamische Änderungen
 - Stilistik: stilistische Änderungen (z. B. von binär zu ternär)
- Wo kehrt etwas wörtlich oder abgewandelt wieder?
Daraus wird die große Form und die Struktur eines Satzes ersichtlich (z. B. ABA-Form, Rondo, Variation, Ostinati...):
 - formal (im Thema)
 - inhaltlich
 - sinnhaft
 - Imitationen
 - Sequenzen
 - Minimal Music (Wiederholung als das Eigentliche)

- Wie sind die Übergänge von einzelnen Formteilen gestaltet?
 - z. B.: accelerando, ritardando, Modulationen

4.1.2. Taktgruppen

Die strukturelle Analyse bekommt man über eine Taktgruppenanalyse, da Größenordnungen einen elementaren, Form und Ausdruck mitbestimmenden Einfluss haben. Dabei werden die zusammengehörigen Takte gezählt und direkt in die Partitur eingezeichnet. Der Einfachheit und Übersichtlichkeit werden nur ganze Takte berücksichtigt. Meist handelt es sich um geradzahlige Takte. Abweichungen davon werden durch Erweiterung, Verkürzung, Dehnung, Wiederholung, Verschränkung erreicht. In nicht taktgebundener Musik sind Zeit – bzw. Längenverhältnisse bedeutsam.

4.2. Detaillierte Analyse

Je weniger in einer Musik geschieht, desto mehr muss man auf die Details achten. Das bedeutet, dass man auf Besonderheiten achten und darauf näher eingehen sollte und dass man das Selbstverständliche vom Wesentlichen unterscheiden muss, um die Musik auf den Punkt zu bringen. Dadurch kann man aus dem Gesehenen Konsequenzen ziehen. Was nicht in den Noten steht, darf nicht hineingedeutet werden – alle Deutungen müssen im Notentext Rückhalt finden.

Prinzipiell sollte man den Notentext systematisch schrittweise jeweils unter einem Gesichtspunkt durchgehen (z. B. Melodik, Harmonik, Rhythmik, usw.). Diese werden im Folgenden näher erläutert.

4.2.1. Melodik

Charakter

- ist die Melodie getragen, exaltiert, beschwingt, empfindsam?
- ist die Melodie vokal oder instrumental gedacht? – es gibt auch singende Instrumentalmusik – also Instrumentalmusik, die so gehaltvoll ist, dass sie keines Textes bedarf
- wohin gehen die Phrasen?
- Melodieverlauf: Beginn – Steigerung – Höhepunkt – Entspannung – Schluss

Tonsystem/Tonmaterial und Aufbau

- durmolltonal, tonal gebunden, pentatonisch, modal?
- Tonhöhenbewegungen, Tonrepetitionen, Tonleiterabschnitte, Dreiklangsbrechungen, verwendete Intervalle
- Motive
- Themen, thematische Verarbeitung

4.2.2. Harmonik

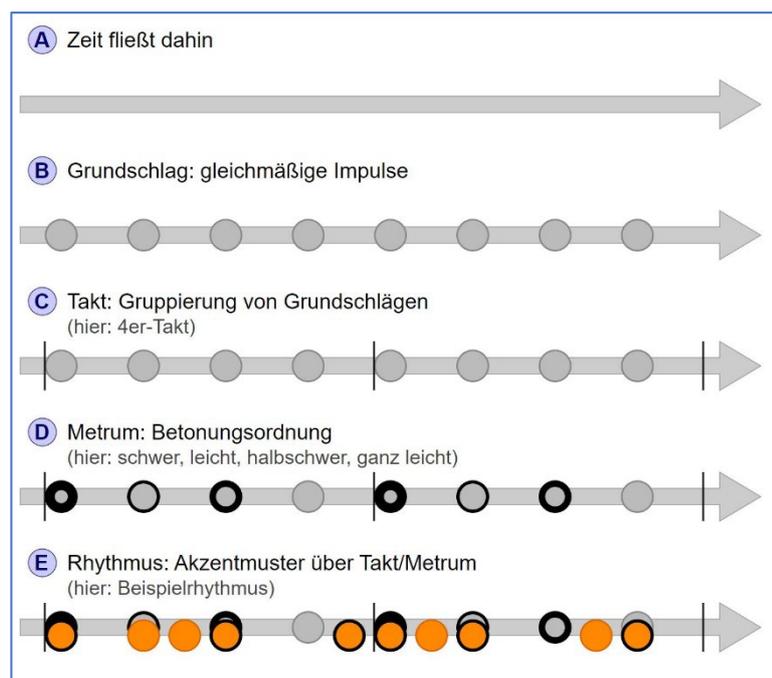
Ergänzend zur 4-T-Regel (über die die Tonart bereits festgestellt wurde), lohnt es sich nach den harmonischen Zentren eines Stücks Ausschau zu halten und herauszufinden, wie diese erreicht werden. Kommt der Komponist ohne Umschweife auf die Zentren oder verwendet er Umwege? Werden die Zentren gefestigt oder gleich wieder verlassen? Des Weiteren helfen folgende Fragen/Punkte in Bezug auf die Harmonik des Werkes:

- Charakter: stabil in sich ruhend (tonartlich fest, funktional klar aufeinander bezogen, zielgerichtet) oder labil gleitend (modulatorisch schweifend, chromatisch, usw.)

- Dichte: Passiert viel oder wenig, Harmonik gespannt/gelöst, schlicht/kompliziert, harmonischer Rhythmus [Aktivität harmonisch klanglichen Geschehens – wie weit und bunt ist die Harmonik? – Zeitabstand des Harmoniewechsels]
- Stellenwert: Welchen Rang besitzen die harmonischen Vorgänge? Sind sie anderen Dingen unter- oder übergeordnet?
- Brennpunkte: Stellen, die überraschend, ungewöhnlich sind? Welche Funktion haben sie?
- Analogien: Gibt es Analogien innerhalb eines Werkes? Bedeutung?
- Akkordanalyse: welche Akkorde werden verwendet?
- Eigenschaften der Harmonien: Klänge können grell oder dunkel sein, rund, spitz, gepresst, fahl, usw. Kräftig-anschauliches Vokabular hilft in der Probe die Klangvorstellung umzusetzen

4.2.3. Rhythmik

In puncto Rhythmik müssen mehrere Ebenen unterschieden werden (siehe Abb.). Die Zeit läuft kontinuierlich durch. In einem Grundschlag werden gleichmäßige Impulse gesetzt, die auf der Zeitleiste liegen. Durch die Einteilung von Takten werden die Grundschläge gruppiert. Das Metrum legt die Betonungsordnung fest. So ist beispielsweise in einem 4/4-Takt die Zählzeit 1 besonders betont, die Zählzeit 3 etwas weniger als die 1. Der Rhythmus setzt verschiedene Akzente über das Metrum bzw. den Takt und prägt den musikalischen Charakter eines Werks.



Jede Rhythmusveränderung hat einen bedeutenden Einfluss auf Charakter, Ausdruck, Formgebung des Stücks. Das liegt mitunter daran, dass ein Rhythmus leichter behalten werden kann als eine Melodie. Folgende rhythmische Verläufe sollten bei der Analyse bedacht werden:

- beschränkt sich der Rhythmus eines Werkes auf wenige Muster oder bringt es immer neue Ideen? Rhythmische Motive?
- gibt es eine rhythmische Beschleunigung durch Verkürzung der Notenwerte (Viertel – Achtel – Sechzehntel)?
- eine Verlangsamung führt zu auskomponiertem ritardando

4.2.4. Tempo

Die Geschwindigkeit eines Werkes ist entweder konkret in Zahlen (z. B. M.M. = 112) oder in Tempobezeichnungen (z. B. Moderato), die einen gewissen Spielraum (bei Moderato zwischen 108 und 120) zulassen, angeben. Dabei ist sicherlich nicht entscheidend, ob das Tempo absolut auf den Punkt getroffen wird oder der Dirigent ein wenig neben dem vom Komponisten Vorgegebenen liegt. Das Tempo trägt allerdings auch zum Charakter eines Werkes bei. Wählt man ein zu langsames Tempo lassen sich Linien und Phrasen kaum noch gestalten. Ähnliches passiert, wenn das Tempo zu hoch ist. Zudem sind die Musiker*innen aufgrund technischer Schwierigkeiten teilweise überfordert.

Tempowechsel können in einem Stück auf verschiedene Art und Weise erreicht werden:

- abrupt
- nach einer Zäsur
- nach einer Fermate
- während eines ausgehaltenen Tons
- fließend (nach einem ritardando oder einem accelerando)

4.2.5. Artikulation

Legato, staccato, tenuto, portato sind verschiedene Arten der Artikulation und müssen (wenn das so vom Komponisten gefordert ist) auch einheitlich umgesetzt werden. Dabei hat jedes Instrument eine andere Qualität der Artikulation und andere Schwierigkeiten diese umzusetzen. Die Anwendung der Artikulation ist also abhängig von Instrument, Stil und Raum. Ein Dirigent sollte sich mit den Instrumenten und deren Eigenschaften gründlich auseinandersetzen und Anregungen geben können, wie etwas klingen soll.

4.2.6. Dynamik

Unterschiedliche Lautstärken sollen, wenn möglich, übertrieben werden, um einen größeren Effekt zu bekommen. Häufig ist die dynamische Bandbreite eher gering und kann durch verschiedene Kniffe problemlos erweitert werden:

- mehr Risiko eingehen (es ist unwahrscheinlich, dass bei einem fortissimo nach dessen lautem Anspielen allen der Ton wegbricht)
- ausdünnen an manchen Stellen
- forte noch „schön“ spielen (viel Luft verwenden, Bauchatmung)

4.3. Instrumentation/Orchestrierung/Balance/Farbe

4.3.1. Allgemeine Überlegungen

Die Klangfarbe eines Bläserorchesters ist vielfältig und bunt. Diese Tatsache wird häufig von Komponisten symphonischer Werke ausgenutzt und z. B. durch den mannigfaltigen Einsatz gewöhnlicher, aber auch außergewöhnlicher Instrumente umgesetzt. Dadurch – und so ist die Absicht der Kreativen – wird dem Publikum ein Klangbild geliefert, das emotional berühren und bewegen, eine Botschaft darstellen und übermitteln, begeistern und mitreißen soll. Das große Spektrum an Möglichkeiten vor Augen, probiert der Schöpfer oder Arrangeur eines Stücks gerne auch mal Ungewöhnliches, um sich vom Mainstream zu unterscheiden oder einfach nur der Effekthascherei wegen. Nicht immer – oder besser gesagt fast nie – steht dem Dirigenten eines Laienorchesters die ursprünglich vom Komponisten verlangte Besetzung zur Verfügung – sei es durch die angesprochene unübliche Aufbietung mancher Instrumente oder durch fehlende Stimmen oder schwach besetzte

Register. Zwei Möglichkeiten bleiben – zumindest, wenn es unbedingt dieses vom Leiter oder Orchester auserkorene Werk sein muss: der Dirigent ist entweder gezwungen Aushilfen zu engagieren, um das Stück authentisch und detailgetreu aufzuführen oder er muss die Passage entsprechend uminstrumentieren (lassen).

Letztlich muss die Frage lauten: Wie komme ich zum besten Klangergebnis und wie mache ich das Stück zum Erlebnis für meine Musiker*innen und für das Publikum? Welche Mittel darf ich dazu einsetzen - Uminstrumentierung, Ausdünnung, Stimmen weglassen? Wie weit darf man gehen, um die musikalische Intention des Komponisten nicht zu verletzen?

In leichteren Werken (Kategorien 1a bis 3) sind häufig noch Stichnoten in anderen Instrumenten vorhanden. In den oberen Kategorien (4 bis 6) ist die Wahrscheinlichkeit vollständig und ausgewogen besetzt zu sein zwar höher, aber dennoch stellt sich häufig das Problem mit Mangel- und mit den exotischen Instrumenten.

Manche Stücke sind schon aufgrund ihrer Anlage und Instrumentierung schwer zum Klingen zu bringen. Dennoch ist es die (musikalische) Hauptaufgabe des Dirigenten einen möglichst perfekten Vortrag vorzubereiten und in den Proben etwaige Problemstellen zu meistern und vom Orchester abzurufen.

4.3.2. Problemfelder im Einzelnen

Veränderung in der Instrumentation – alles gut? Diese in der Bläserwelt so entscheidende Frage ist ad hoc nicht mit ja oder nein zu beantworten.

Die Musikgeschichte zeigt uns, dass es zu allen Zeiten hervorragende Komponisten gab, die nicht automatisch das Handwerk des Orchestrierens gleichermaßen beherrschten. Diese gaben ihre Werke Spezialisten, die die Orchestrierung übernahmen. Instrumentatorische Schwächen bzw. nicht auf das Orchester zugeschnittene Instrumentierungen können im Sinne der dramaturgischen Konzeption des Komponisten zugunsten des Klangbildes verändert bzw. an das Orchester angepasst werden.

Das setzt voraus, dass der Dirigent die Fähigkeit besitzt, die Architektur einer Partitur zu erkennen und die Retuschen im Hinblick auf die Besetzungsmöglichkeiten seines Orchesters vorzunehmen.

Die meisten Probleme liegen in der Klangbalance zwischen thematischen Passagen und dem harmonischen Unterbau. Viele Komponisten berechnen nicht, dass die Tonlage eines Instrumentes die dynamische Bandbreite beeinflusst. Tiefe Flötenstellen haben eben keine Chance gegen verdoppelte – oder gar verdreifachte Akkordblöcke präsent zu sein (extremes Beispiel).

Dass viele Dirigent*innen im Amateurbereich Respekt haben, in das vorgegebene Partiturbild einzugreifen, ist zunächst eine positive Einstellung. Aber ganz ohne „Eingriffe“ in die Klangstruktur geht es oft nicht!

Dynamische Retusche

Abgesehen von der Qualität der Instrumentation eines Werkes spielt die Besetzung im Orchester eine wesentliche Rolle. Bei zu wenigen Holzbläsern bietet sich die dynamische Retusche im Sinne von nachbessern bzw. verändern als erstes an. Damit sich die Holzbläser durchsetzen können, müssen die Blechblas- und Schlaginstrument zurückgenommen werden. Das dürfte auch für den weniger erfahrenen musikalischen Leiter ohne Probleme nachvollziehbar sein. Schwieriger wird es, wenn dieser Kunstgriff seine Wirkung dennoch verfehlt.

Uminstrumentierung

Bringt die dynamische Retusche nicht die gewünschte Wirkung, dann beginnt die Uminstrumentierung im Sinne der Klangkonzeption eines Werkes. Oft sind die 2. und 3. Klarinetten verdoppelt mit den Harmonien in den Saxophonen und Hörnern, obwohl sie dringend gebraucht werden um 16tel-Passagen der Flöten und 1. Klarinetten in Tutti-Stellen zu verstärken. Hier kann man eingreifen im Sinne von Umgruppieren, um die richtigen Klangproportionen zu erreichen.

„Ausdünnung“ in Akkorden

Saxophone, Hörner und weiches Blech sind häufig übereinander notiert, sodass die Harmonie durch Verdopplung von Tönen zu massiv erklingt. In diesem Fall sollte der Dirigent eingreifen, indem er Verdoppelungen herausnimmt, um für sein Orchester wieder die richtige Klangproportion herzustellen.

Uminstrumentierung von Solo-Stellen

Wenn ein Instrument gar nicht vorhanden ist, oder der Bläser nicht in der Lage ist, das Solo zu spielen, muss man das richtige Ersatzinstrument finden, welches klanglich dem vorgeschriebenen am nächsten kommt. Beispiel: Die nicht vorhandene Oboe wird entweder durch eine Flöte, eine Klarinette oder eine Trompete mit Dämpfer ersetzt. Das erfordert aber ein stilistisches Feingefühl wie das Ersatz-Instrument zum Charakter und zur Tonlage der entsprechenden Stelle passt.

„Aufbesserung“ im Bassbereich

Thematische Passagen sind im Verhältnis zum klanglichen Umfeld oft zu dünn instrumentiert. Das lässt sich auch nicht immer mit dynamischer Veränderung korrigieren. Dramatische Perioden kann man nicht konsequent mit der Lautstärke reduzieren. Bleibt auch hier die Uminstrumentierung zugunsten des Bassthemas. Dabei hilft das Aufspüren von Reserven innerhalb der Bassregister, indem beispielsweise Tenorhörner in tiefe Passagen mit eingebunden werden.

Sicherlich sind nicht alle Möglichkeiten, Passagen umzuinstrumentieren, aufgelistet. Die erwähnten Methoden sind mit die am gängigsten und am einfachsten umzusetzen. Eine Komposition möglichst authentisch aufzuführen ist Aufgabe des Dirigenten und diesem bleibt manchmal nichts anderes übrig, als verantwortungsvoll die Instrumentierung zu ändern oder sich fachlichen Rat zu holen.

BeNeLux-Stimmen Problematik

Ein Orchester ist immer bemüht ein optimales Klangergebnis herauszuholen. Keiner spielt absichtlich falsch und dennoch sind die Reibungen nicht zu überhören. Es könnte daran liegen, dass jemand eine so genannte BeNeLux-Stimme auf seinem Notenpult liegen hat und diese aus voller Überzeugung spielt. So könnte ein Posaunist, der normalerweise seine Stimme im Bassschlüssel aber in C bekommt, eine in Bb erwischen. Die Reibungen mit dem restlichen Orchester, weil der Spieler eine Sekunde höher spielt, ist vorprogrammiert.

Mittlerweile enthalten fast alle Stimmensätze solche Noten. Dabei handelt es sich um:

- Bb Tenor Tuba B.C. (Petite Basse Sib)
- Bb Trombone B.C.
- Bb Baritone B. C.
- Eb Bass B.C. (Contrebasse Mib)
- Bb Bass B.C. (Contrebasse Sib)

5. Klangvorstellung entwickeln – der Weg zur eigenen Interpretation

Je besser man sich in bzw. mit einem Werk auskennt, desto klarer wird die Klangvorstellung wie eine Komposition umgesetzt werden kann. Hilfreich zur Umsetzung der eigenen Idee sind neben der Analyse der obigen Punkte folgende Fragen:

- Welche Funktion hat die Musik? Als was ist sie gedacht? Was will sie bezwecken?
- Welche Instrumente haben die Melodie? Welche haben eine Begleitfunktion?
- Inwiefern hat die Begleitung eine unterstützende, kontrastierende, paraphrasierende Funktion?
- Wie kann sich die Begleitung der Melodieführung anpassen?
- Wer spielt zusammen das Gleiche?
- Wie erreiche ich Mischklänge, Klangmischungen?
- Wohin gehen die Phrasen?
- Wie gestalte ich die Dramaturgie, den Spannungsaufbau?
- Welche Emotionen sollen ausgelöst werden?

Die Umsetzung in der Probenarbeit kann nur erreicht werden, wenn man weiß, welche Ziele man verfolgt. Dabei können sich die Klangvorstellungen im Laufe der Zeit verändern und entwickeln. Um den Musiker*innen einen besseren Einblick in die eigenen Vorstellungen zu geben und diese dann gemeinsam umzusetzen, können außermusikalische Bilder, Adjektive u.a. helfen.

6. Anmerkungen zur musikalischen Interpretation

Die Beherrschung des Notentextes durch die Musiker*innen ist Voraussetzung dafür, dass der Dirigent seine Klangvorstellung, die er sich anhand der Erschließung der Partitur erarbeitet und vorgenommen hat, auch umsetzen kann.

Erwartungen an das Orchester:

- Richtige Töne im richtigen Rhythmus mit guter Intonation (Hilfsgriffe, Tipps und Kniffe für Intonationskorrekturen sollte man parat haben).
- Müheloses Musizieren (Ensemble sollte über den Noten stehen, technisch schwierige Passagen gegebenenfalls mit Hilfe von Alternativgriffen spielen).
- Gute Klangbalance.
- Logisch aufgebaute und ansprechende Phrasierung.
- Das Ensemble sollte die Interpretation verinnerlicht haben.
- Mit Herz und Leidenschaft, Freude.
- Ausdrucksvoll, mit Gefühl.
- Gutes Verhältnis von Spannung und Entspannung (Spannungsbogen, Spannungskurve).

6. Über den Autor



Musikdirektor Dr. Frank Elbert hat an der Hochschule für Musik in Würzburg die Studiengänge Diplommusik (KA) und Diplommusiklehrer (IP) mit Hauptfach Saxofon sowie die Fortbildungsklasse erfolgreich mit dem Konzertexamen abgeschlossen. Nach seinem Gymnasial-Lehramtsstudium und dem Referendariat unterrichtet er seit 2008 als OStR am Spessartgymnasium in Alzenau. 2018 schloss er die Promotion zum Dr. phil. an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz mit dem Thema „Bläserklasse in der Grundschule – Untersuchungen zu Einstiegsalter, instrumental-didaktischen Vorgehensweisen und Auswirkungen“ ab.

Seit 2006 ist er Lehrbeauftragter für "Fachmethodik, Didaktik und Lehrpraxis Saxophon" und "Literaturkunde Saxophon" an der Hochschule für Musik in Würzburg, seit 2014 zusätzlich in den Fächern „Blasorchesterpraxis“ und „Probenmethodik“ im Masterstudiengang Blasorchesterleitung sowie Dirigieren. An der Julius-Maximilian-Universität Würzburg wurde ihm 2009 der Lehrauftrag für Saxofon erteilt. Zudem hielt er Vorlesungen im Bereich „Musikpädagogik“ u. a. an der Hochschule für Musik in Weimar.

Seit 2007 bekleidet er das Amt des Verbandsdirigenten im Blasmusikverband Vorspessart und 2012 wurde er zum Landesdirigenten des Bayerischen Blasmusikverbands (BBMV) gewählt. Im gleichen Jahr bestellte ihn das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst zum Vorsitzenden im Prüfungsausschuss für die "Staatliche Anerkennung von Leitern im Laienmusizieren". Seit 2014 ist er Mitglied in der Literaturkommission der BDMV (Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände) und seit 2016 Stellvertretender Bundesmusikdirektor (BDMV). Außerdem ist er seit 2017 Präsidiumsmitglied des Bayerischen Musikrats (BMR).

Dr. Frank Elbert ist als Juror bei verschiedensten nationalen und internationalen Wettbewerben (Jugend musiziert, Bläserklassen-, Orchester- und Kammermusikwettbewerbe, Auswahlorchesterwettbewerbe, etc.) tätig. Er dirigiert diverse Auswahlorchester und gibt Kurse/Workshops u. a. im Instrumental-/Pädagogik- und Orchesterbereich. Zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften, Lexika und Monografien dokumentieren seine Erfahrungen auf diesen Gebieten.