



Tuning für Konzerte und Wertungsspiele

LITERATURAUSWAHL
PARTITUR- UND NOTENMATERIALVORBEREITUNG
PROBENMETHODIK ANHAND DER WERTUNGSKRITERIEN
EFFIZIENZ IN DER PROBENPHASE

BENEDIKT EIBELHUBER



1. Literatúrauswahl

Was passt zu meinem Orchester?

SCHWIERIGKEITSGRAD: Wie schwer soll das gewählte Stück sein?

- Orchester fordern aber nicht überfordern
- Nicht blind auf Einstufungen vertrauen
- Stücke unabhängig von der Leistungsstufe detailliert erarbeiten
- Stärken und Schwächen des Orchesters berücksichtigen
- Besetzung: exponierte Stellen unbesetzter Instrumente vermeiden (siehe 2. Notenmaterialvorbereitung)
- Das Werk soll dem Dirigenten und den MusikerInnen Freude bereiten!

SCHLÜSSELSTELLEN: Welche Stellen sind besonders fordernd?

- kammermusikalische Besetzung
- Technisch anspruchsvolle Passagen
- Exponierte Tonhöhen
- Rhythmische Komplexität
- Ungewöhnliche Harmonik (Modulationen und Kreuztonarten)

QUALITÄT: Woran erkenne ich eine gute Komposition?

- Melodieentwicklung statt Wiederholung
- Verwendung von Motiven und Themen statt Aneinanderreihung von Ideen
- Harmonische Besonderheiten statt Hauptstufen
- Verschiedene Klangfarben statt Einheitsbrei

2. Partitur- und Notenmaterialvorbereitung

Nach dem Motto: „Weniger ist mehr“

PARTITUR: Wie richte ich mir eine übersichtliche Partitur ein?

- Individuell nach eigenen Bedürfnissen
- „Weniger ist mehr“ – kein Malbuch
- Phrasierungen und Höhepunkte
- Besonders wichtige Artikulationen
- Emotionen & Hintergründe
- Wichtigste Einsätze (kammermusikalisch, solistisch, leise, untypisch)
- Schlagzeug nicht vergessen (Notiz in Partitur-Mitte)
- Harmonik und Akkordfunktionen (1=Grundton, 3=Terz, ..., ↑↓= Intonationshinweis)
- Probenpartitur vs. Konzertpartitur



Kompositionsauftrag der Österreichischen Blasmusikjugend (ÖBJ) 2010

Armin Kofler

SCHMELZENDE RIESEN

Adagio (♩=64) *mystisch* [3] *majestatisch*

Piccolo

Flute 1 + 2

Oboe

Bassoon

Clarinet 1 in B

Clarinet 2 in B

Clarinet 3 in B

Bass Clarinet in B

Alt Saxophon 1 + 2 in Es

Tenor Saxophon in B

Bariton Saxophon in Es

Trumpet 1 in B

Trumpet 2 + 3 in B

Flugelhorn 1 + 2

Horn 1 + 2 in F

Trombone 1 + 2 in C

Euphonium in B

Bariton in B

Tuba

Timpani

Mallets

Percussion 1

Percussion 2

Percussion 3

2 3 4 5

F-Dur



INSTRUMENTATION: Wie komme ich zu einem besseren Gesamtklang?

- Stellen ausdünnen (nur ein Spieler pro Stimme) – „Weniger ist mehr“
- Oktavieren lassen (Bässe nach oben, hohe Stimmen nach unten)
- Dynamische Effekte durch Aufteilen der Stimme vereinfachen (zB. *fortepiano/piano subito*)
- *Marcato* von einzelnen Spielern machen lassen damit der Spielfluss nicht verloren geht
- Technische Stellen durch Aufteilen der Stimme vereinfachen (Balance beachten) → Wer es gut beherrscht soll durchspielen!

fortepiano

Original *fp*

Spieler A *f*

Spieler B *p*

marcato

Original

Spieler A

Spieler B

Technische Stellen*

Original

Spieler A

Spieler B

* vom Komponisten bei „Schmelzende Riesen“ Takt 68 so gemacht – evtl. einzelne Spieler durchspielen lassen, falls technisch möglich



Instrumentation bei Wiener Musik (od. diversen Transkriptionen von Sinfonieorchester-Werken)

- Immer mit Originalpartitur vergleichen (zu finden unter: imslp.org)
- Saxofone, Flügelhörner, Euphonium und Tuba oft im Original nicht besetzt
 - Was bedeutet das für mein Orchester?
 - Welche Funktion übernehmen sie im Arrangement?
 - Ist das für mein Orchester/meine Besetzung/meine Qualität der MusikerInnen passend?
- Vor allem bei Kammermusikalischen Stellen gutes Konzept überlegen
- Instrumentation je nach Aufführungsort
 - Open Air vs. Konzertsaal

Instrumentation bei Chorälen

- Unterschied zwischen Tutti – und Kammermusikklang
- Gedanken zu verschiedenen Klangfarben:
 - Homogener Gesamtklang
 - Betonung einzelner Melodielinien
 - Exponierte Lage oder Wohlfühlzone der Instrumente
 - Dynamische Bandbreite

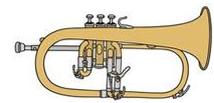
KONKRETE FALLBEISPIELE:

Was mache ich, wenn ich sehr viele (teilweise weniger gute) Flöten habe?



- Erstellung einer „Tutti-Flöte“ Stimme (siehe Beispiel „Tutti-Flöte“ S.5)
(Achtung vor Motivationsverlust durch Unterforderung)
- Mischung aus Pausen, Vereinfachungen und Oktavierungen
 - Pausen bei offenen, leisen Stellen
 - Vereinfachungen von technischen Passagen (z.B. Achtel statt Sechzehntel)
 - Oktavierungen nur, wenn diese auch tatsächlich vorkommen (z.B. Oboe)

Was mache ich, wenn ich sehr viele Flügelhörner habe?



*Flügelhorn oft keine eigenständige Stimme, sondern Verdoppelung! **

- Wenn möglich, nicht immer besetzen (z.B. Bei Wiener Musik), sondern auf Trompete wechseln
- Flügelhornstimme teilweise komplett streichen, vor allem bei offenen Stellen wo Holzbläser dominieren sollen → so kann ein klanglicher „Einheitsbrei“ vermieden werden
- Natürlich kann das Flügelhorn als Unterstützung auch sehr positiv zu einem voluminösen Gesamtklang beitragen (vor allem Open-Air)
- Wenn es keine Flügelhornstimme gibt:
 - Trompetenstimme mit Flügelhorn oft problematisch – Klangunterschied
 - Bei typischen Trompetenstellen (fanfarenartig/signalhaft) nur Trompeten spielen lassen

* bei „Schmelzende Riesen“ sehr gut eingesetzt:

Klangliche Ergänzung (Takt 42, Takt 37 noch ohne) und Kontrast zu Trompeten (Takt 46)



Schmelzende Riesen

Flöte

Adagio
(nur Solo 1. und 2.)

3 4 7 10 (Oboe) 2

14 14 3 rit. (2. Flöte) 18 a tempo 25

29 rit. 2 meno mosso 32 **Allegro Vivace**
(nur Solo 1. und 2.) *p leggiero*

36 37

41 42 *mf* *p*

46 46 *mf* *f*

50 50 *mf*

55 56 (Artikulation in Originalstimme fehlt) *f*

60 62 (Oktave tiefer - statt fp nur Achtelnote) *f* *mf*

66 66 (Vereinfachung - nur eine Note, dafür *mf*) (Kombination aus Fl 1 und Oboe) *mf*



3. Probenmethodik

Anhand der 10 Wertungskriterien

STIMMUNG UND INTONATION

In erster Linie MusikerInnen individuell gefordert, ABER DENNOCH:

- Immer wieder thematisieren & erarbeiten
- Stimmgerät zu Hilfe nehmen
- Balance des Akkordes beachten (1. Grundton, 2. Quinte, 3. Terz, 4. Septime,...)
- Bei Umkehrungen: zur Übung Bass den Grundton spielen lassen
- Oft schwieriger je „fremder“ die Tonart → Tonleitern (+Dreiklänge) spielen (Siehe S. 9)
- Versetzungszeichen deuten auf heikle Stellen hin (z.B. Takt 160)
- Je höher umso schwieriger, aber Problem liegt oft im Unterbau

TON- UND KLANGQUALITÄT

- Eng verbunden mit Intonation und Dynamik
- Auch im *pianissimo* und *fortissimo* einfordern
- Atmung und Körperhaltung
- „Klangpyramide“

PHRASIERUNG UND ARTIKULATION

- Einheitliche Artikulation – Eigenheiten verschiedener Instrumente beachten
- Extreme ausreizen – kein Einheitsbrei: „sehr deutlich sprechen“
 - *Marcato* nicht zu grob
- Phrasierung: Zieltöne suchen – mit Dynamik und Agogik unterstützen

SPIELTECHNISCHE AUSFÜHRUNG

- Technische Stellen immer wieder präzise üben
- Wie im Instrumentalunterricht
 - Langsam üben
 - Anders rhythmisieren: swing und lombardisch
 - *Legato*-Stellen im *staccato* üben

The image displays three staves of musical notation for a melodic line in a key with one flat (B-flat). The first staff, labeled 'Original', shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the first six notes. The second staff, labeled 'Swing', shows the same sequence with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The third staff, labeled 'Lombardisch', shows the sequence with a dotted eighth note (G4), a dotted quarter note (A4), and a dotted eighth note (B4), followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4).



RHYTHMIK UND ZUSAMMENSPIEL

- Rhythmus oft das grundlegende Problem für andere Kriterien
- Erstellung von Rhythmusübungen zum Einspielen
 - Zuerst sprechen/singen dann spielen (auch selbst üben)
- Zusammenspiel bei Wertung oft aufgrund der ungewohnten Bühnensituation schwierig
 - Kurze rhythmische Passagen aus dem Programm zum Einspielen
 - „freie Sitzplatzwahl“ in der Probe
 - Ohne Dirigat spielen lassen

DYNAMISCHE DIFFERENZIERUNG

- Ans Limit gehen, Mut zum Risiko nach unten
- Ausdünnen, aber auf Klang achten (*subito piano*)
- nicht immer nur Dynamik ansprechen, aber dann kompromisslos
- Dynamische Effekte durch gegenteilige Vorbereitung verstärken
 - Leichtes *decresc.* vor *cresc.*
- Nicht auf Kosten der Intonation
- Dirigat: verschiedene Größen und Ebenen, *piano* nicht passiv sondern fordernd

TEMPO UND AGOGIK

- Klare Tempodefinition in der Vorbereitung
- Kontrolle durch Aufnahme der Probe
- Entweder bewusst langsamer proben oder im Originaltempo
- Agogik eher vorsingen als erklären („organisch“)
 - Bei rit. Achtung vor Spannungsverlust
- Agogik im Ernstfall ausstrapazieren
 - Vorstellung: Orchester will nach vorne - Dirigent hält zurück
- Alla Breve dirigieren - Tempofluss

KLANGAUSGLEICH UND REGISTERBALANCE

- Blech und Schlagzeug oft zu laut
- „Klangpyramide“: mehr Tiefen als Höhen
 - Unterstimmen
 - Hohe Holzbläser in tiefer Lage
- Ausdünnen

INTERPRETATION UND STILEMPFINDEN

- Auf Vortragsbezeichnungen eingehen oder selbst definieren
- Emotionen auch MusikerInnen mitteilen
- Bei Wiener Musik – Orientierung an Originalaufnahmen

KÜNSTLERISCHER GESAMTEINDRUCK

- Spielfreude
- Energie
- Bühnenpräsenz
- Professionalität



TONLEITERÜBUNGEN IN MOLL

- Um die richtigen Töne zu finden in der parallelen Durtonleiter (C-Dur) beginnen und beim Grundton noch zwei Töne weiter nach unten spielen:

- Jetzt von diesem Ton (neuer Grundton, a) zur Oktave und zurück:

- Nun kann man noch das Orchester in drei Gruppen teilen und versetzt beginnen lassen, um verschieden Dreiklänge zu erhalten (unten angekommen bleiben die ersten beiden Gruppen am Grundton liegen):

a-Moll h-verb. C-Dur d-Moll e-Moll



4. Effizienz in der Probenphase

Tipps für eine effektive Probenzeit

PROBEN-VORBEREITUNG

- Top Vorbereitung bereits zur ersten Probe
- Vorbereitung des Notenmaterials
- Einteilung des Schlagwerks und der Solisten
- DEMO - Aufnahmen (pro und contra)

PROBEN-PLANUNG

- Teil- und Registerproben einplanen
- Externe Dozenten (für Register- oder Tuttiproben) einladen
- Intensivere Probenphase (z.B. Proben-Wochenende) organisieren
- Aushilfen (Unterstützung und Ansporn, aber kein künstlich hohes Niveau)

PROBEN-ARBEIT

- Detailliertes Proben aber auch Durchspielen
- Von Beginn an Fokus auf schwierige Stellen
- Arbeiten an allen Parametern
- Tonaufnahme der Probe zur Analyse
- Anpassung der Sitzordnung
- Ermutigung zur individuellen Verbesserung → Üben
- Konkrete „Hausübung“ geben: Balance zwischen Herausproben und Üben-Lassen
- Kurzes, konkretes, zielgerichtetes Feedback
- Ermutigung statt Erniedrigung
- Stücke erklären - Stimmung vermitteln
- Flexibilität (wenn z.B. ein Register schwach besetzt ist – Ursprungs-Plan über Board werfen)
- Information über aktuellen Stand: wo stehen wir – wohin wollen wir
- Proben-Dirigat vs. Konzert-Dirigat