

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

Peter Hoch

Trompeten-Symposium 1987

Dokumentation und Materialien
zur Methodik des Trompetenspiels und -unterrichts



Schriftenreihe der Bundesakademie

3'87

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung

Peter Hoch

Trompeten-Symposium

1987

Dokumentation und Materialien
zur Methodik des Trompetenspiels und -unterrichts

Schriftenreihe "Aus der Arbeit der Bundesakademie"
Band 3 / 1987

ISSN 0931-962X

Herausgeber: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung
Hugo-Herrmann-Straße 22, 7218 Trossingen

Druck: Lienhard-Druck GmbH., 7218 Trossingen

Vertrieb: Hohner-Musikverlag, 7218 Trossingen
Bestell-Nr. 7-075-062

Vervielfältigungen und Abdrucke, auch auszugsweise, nur
mit Genehmigung des Herausgebers.

Inhalt

	Seite
Vorwort	4
Die Dozenten und ihre Themen	7
Die Teilnehmer des Symposiums	8
Solokonzert Markus Stockhausen	10
(Programm und Pressebesprechungen)	
Die Referate:	
Herbert Frei <u>Methodik und Didaktik des Trompetenspiels</u> <u>Gedanken und Anregungen zur Pädagogik und</u> <u>zur Unterrichtsmethodik</u>	17
Wolfgang Guggenberger <u>Methodische Ansätze zur Atemtechnik</u> <u>und pädagogische Hilfsmittel</u>	37
Markus Stockhausen <u>Vorbereitung zu bewußtem Musizieren</u> <u>auf der Trompete</u>	51
Markus Stockhausen <u>Der Dämpfergürtel</u> <u>Eine neue Dämpfungstechnik</u> und ihr Einsatz in Kompositionen Karlheinz Stockhausens	72
Willie Thomas <u>Reach Out Teach Someone</u>	78
Willie Thomas <u>Angstfrei improvisieren</u> <u>Basic Jazz Improvisation</u>	83
Anschriften	87

Vorwort

Vom 27. April bis 1. Mai 1987 fand in der Bundesakademie ein TROMPETEN-SYMPOSIUM statt. Seit 1974 werden solche Instrumental-Symposien durchgeführt, die gemäß den Aufgaben der Bundesakademie pädagogisch ausgerichtet sind; 1987 war es das 3. Symposium für Trompeter. Die Veranstaltung richtete sich an Musikschullehrer, Orchestermusiker und Dozenten an Ausbildungsstätten. Sie diente der Begegnung und dem Erfahrungsaustausch von Berufskollegen, die Trompetenunterricht erteilen und somit, neben ihrer künstlerischen Tätigkeit, in besonderem Maße auch pädagogische Verantwortung tragen.

An dem Symposium nahmen 46 Trompeter aus 8 Bundesländern teil (s. Teilnehmerliste).

Die Trompete nimmt in unserem heutigen Musikleben eine Vorzugsstellung ein. Allein an den Musikschulen werden etwa 10.000 Trompetenschüler unterrichtet. Die Trompete ist nach der Querflöte das meistgespielte Blasinstrument, sie ist in allen Musiksparten vertreten: in Orchester- und Kammermusik, in Tanz- und Unterhaltungsmusik, im Jazz, in den Stilbereichen von alter und neuer Musik und im volkstümlichen Laienmusizieren der zahlreichen Blasmusikkapellen. Daraus leiten sich die unterschiedlichen Ansprüche ab, die an das Instrument, an seine Literatur und an seine Spieler gestellt werden. Die geschichtlich weit zurückzuverfolgende Tradition des Trompetenblasens wirkt bis in die heutige Praxis hinein: unterschiedliche Bauweisen und Stimmungen des Instruments, seine Spielmethodik, seine Literatur und deren Notation und anderes mehr, werfen Fragen auf und müssen aufgrund neugewonnener Erfahrungen neu überdacht werden. Und: *"Das Wichtigste ist, daß der Mensch (Musiker) seine eigene Natur studiert, analysiert, sich ständig aufmerksam beobachtet, um so seine Gesetzmäßigkeit zu erkennen und diesen folgend handelt"* (Markus Stockhausen).


Die Auswahl der Dozenten und ihrer Themen erfolgte, entsprechend der pädagogischen Aufgabenstellung der Bundesakademie, unter dem Aspekt einer gleichrangigen und gegenseitig befruchtenden Behandlung von künstlerischen und pädagogischen Problemen im Dienste eines modernen Trompetenspiels.

8. II. 86

Lieber Peter Hoch,

Sohn Markus rief eben an:
er bedauert es wirklich, wie zum
Trompetensymposium kommen zu
können, aber er muß an Pronty
für Schallplatten aufnehmen
nach New York bis Ende Februar.
Markus wollte noch einen Text
für Dämpfertechnik und Klangfarben-
interpretation der Trompete schicken,
aber ich rät ihm ab; denn ich
finde, daß so etwas demonstrativ
und unterwirft werden muß.

Ich lasse Ihnen noch
eine Anzahl Prospekti senden mit
der Bitte, diese mit Hinweis auf
die verein. Werke für Trompete
und Blechbläser zu verteilen.

Alles Gute, viel Erfolg!  Karl
Stockhausen

Brief von Karlheinz Stockhausen zur Einladung
seines Sohnes Markus zum Trompeten-Symposium

Neben der Begegnung durch Gespräche, Erfahrungsaustausch und Informationen standen Anregungen zur Verbesserung des eigenen Instrumentalspiels, die Vermittlung neuer Methoden für die Spielpraxis, pädagogische Hilfen für den Unterricht und die Motivation zur pädagogischen Arbeit im Mittelpunkt. Die Themen behandelten Grundfragen der Instrumentaltechnik wie Atmung und Ansatz, und neben der Interpretation traditioneller Werke auch Stilistik und Improvisation in der Jazzmusik, sowie neue Spieltechniken und Notationen in der Neuen Musik. In einer umfangreichen Notenausstellung und einer klingenden Literaturkunde konnten sich die Teilnehmer einen Überblick über die derzeitige Literatur für Trompete verschaffen. Das Ensemblespiel in kleinen Gruppen ergänzte das Programm und diente zum Kennenlernen neuer Werke.

Außerhalb der Referate und dem Instrumentalunterricht, in dem die Teilnehmer selbst gefordert waren, gab es Vorspiele und als Höhepunkt ein Solokonzert von Markus Stockhausen mit exemplarischen Werken für Trompete in einer exzellenten Wiedergabe.

Zwei Presseberichte veranschaulichen die konträre Reaktion der Musikkritik.

Die vorliegende Publikation beinhaltet im wesentlichen die Referate der Gastdozenten, die über die Dokumentation des Symposiums hinaus als wichtige Wegweisung zum modernen Trompetenspiel dienen mögen.

Die Bundesakademie wird die Tradition ihrer Instrumental-Symposien fortsetzen, jährlich jeweils auf ein oder zwei andere Instrumente ausgerichtet.

Peter Hoch
Leiter des Symposiums

DIE DOZENTEN UND IHRE THEMEN

Markus Stockhausen, Köln

Trompeter,
Studium an der Musikhochschule Köln,
dort 1982 Konzertexamen,
1974-84 Mitglied verschiedener Jazzgruppen,
seit 1975 intensive Zusammenarbeit mit seinem
Vater Karlheinz Stockhausen, der viele Werke für
ihn schrieb,
Gründung der Gruppe „lila“ mit Tanz,
Geometrie und Musik,
Schallplatten bei „Deutsche Grammophon“
und ECM.

- Vorbereitung zu bewußtem Musizieren auf der
Trompete:
 - Psychologische Vorbereitung
(innere Einstellung, Motivation)
 - Physische Vorbereitung
(Körper, Nahrung, usw.)
 - Musikalische Vorbereitung
(u. a. über das Auswendigspielen)
 - Instrumentale Vorbereitung
(u. a. Technik, Atmung, Instrument)
 - Mentale Vorbereitung
(u. a. Konzentrations-, Atmungs- und Stille-
Übungen)
- Der eigene Ton

Wolfgang Guggenberger, Augsburg

Trompeter.
Orchestermusiker und Musiklehrer,
Preisträger beim Deutschen Musikwettbewerb
in Bonn, 1978
Dozent am Richard-Strauß-Konservatorium
München
Ausbildung an den Musikhochschulen
München, Trossingen und bei
Prof. Vincent Cichowicz an der North-Western-
University in Chicago.

- Anregungen zur Verbesserung
von Spieltechnik und musikalischer
Gestaltung
- Pädagogische Hilfen für die
Unterrichtspraxis

Willie Thomas, USA

Jazz-Trompeter,
1982 zum „Jazz Educator of the Year“
in den USA gewählt,
Autor des Schulwerkes „Jazz Anyone“

- Jazzpädagogik
- Pädagogische Anleitungen und praktische
Übungen
- Basic Jazz Improvisation

Herbert Frei, CH-Mellingen

Musikpädagoge,
Orchestermusiker und Trompetenlehrer,
Präsident der Musikkommission des
Eidgenössischen Musikverbandes.

- Methodik und Didaktik
des Trompetenunterrichts
- Das Ensemblespiel im Bereich von
Unter- und Mittelstufe
(grundsätzliche pädagogische Überlegungen,
Literatur und Praxis)

KOORDINATION UND LEITUNG

Peter Hoch, Trossingen
Dozent an der Bundesakademie

T E I L N E H M E R L I S T E

Folgende Trompeter nahmen an dem Symposium teil:

Althammer, Eberhard	Städtische Musikschule Günzburg
Auch, Ewald	Jugendmusikschule Horb
Beck, Gerhard Julius	Musikschule Kipfenberg-Eichstätt
Begemann, Elisabeth	Musikschule Isernhagen und Lage
Belli, Günter	Stadtkapelle Hausach
Carmichael, Blair	Kreismusikschule Cloppenburg und Vechta
Dold, Helmut	Musikschule Lahr
Ebel, Frank	Jugendmusikschule Offenbach
Felthaus, Reinhold	Städtische Musikschule Meinerzhagen
Fuchs, Evelyn	Jugendmusikschule Östringen Musikhochschule Freiburg
Fürhoff, Jürgen	Städtische Musikschule Lünen
Gebhard, Ferdinand	Musikschule Neu-Ulm
Haas, Wolfgang G.	Rheinische Musikschule Köln
Häfner, Wilhelm	Städt. Musik- und Singschule Heidelberg
Haselier, Andreas	Musikschule Steinheim
Heger, Uwe	Musikschule Emden und Leer
Helble, Reinhold	Musikschule Lehr und Sigmaringen
Holzner, Georg	Musikschule Traunwalchen und Traunreut
Ilic, Ljubomir	Musikschule Bad Dürkheim/Weinheim
Joos, Max	Musikschule Dreisamtal
Klingl, Rudolf	Privatlehrer, Moosbach
Klinkhammer, Klaus	Einhardgymnasium Stolberg
Kratzer, Thomas	Jugendmusikschule Winnenden
Kunze, Joachim	Musikschule Taunus/Eschborn
Loris, Mathias	Musikschule Ludwigshafen
Maldener, Werner	Jugendmusikschule des Musikvereins Bliessen
Meixner, Fritz	Musikschule Herrenberg
Müller, Jakob	Musikschule Erkrath Musikhochschule Rhein.-Wuppertal
Münchgesang, Gerhard	Jugendmusikschule Jugenddorf Vaihingen/Enz
Neu, Willi	Kreismusikschule Nordfriesland
Nothegger, Hans	Musikschule Grassau
Pawel, Günter-Wolfram	Musikschule Wolfsburg
Pekar Vaclav	Musikschule Eching
Petersen, Ulrich	Musikschule Lüneburg
Ruf, Hans	Musikschule Laupheim

Seip, Marion	Wiesbadener Konservatorium
Singer, Gerhard	Musikschule Herrenberg
Scheideck, Bernhard	Musikschule Konstanz
Schropp, Laurentius	Privatlehrer, Müllheim/Bd.
Stecher, Anton	Institut für Musikerziehung St. Valentin/Italien
Stein, Wolfgang	Musikschule Konstanz
Steininger, Dieter	Musikschule Weil a. Rh.
Unger, Thomas	Musikschule Heilbronn
Walter, Fritz	Musikverein/Stadtkapelle Scheidegg
Windschüttel, Paul	Berufsfachschule/Staatl. Realschule, Straubing
Schmidtke, Josephina	Städt. Jugendmusikschule Erkrath

Dienstag, 28. April 1987, 20.00 Uhr c.t. Kleine Aula

K A M M E R M U S I K R E I H E

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK TROSSINGEN

KULTURGEMEINDE TROSSINGEN

in Verbindung mit der Bundesakademie Trossingen
anlässlich des TROMPETEN-SYMPIOSIUMS
vom 27. April bis 1. Mai 1987

S O L O K O N Z E R T

MARKUS STOCKHAUSEN Trompete

Kompositionen von Karlheinz Stockhausen

EINGANG UND FORMEL (1978)	Trompete solo
STUDIE II (1954)	Tonband
ARIES (1977)	Trompete und Tonband
GESANG DER JÜNGLICHE (1955 - 1956)	Tonband
OBERLIPPENTANZ (1983)	Piccolo Trompete solo
ABSCHIED (1980)	Fünf Trompeten auf Tonband

Klangregie: Peter Hoch

Licht: Ralf Pfründer

Aus dem Kulturleben

SÜDKURIER Nr. 99 / Seite 7

Donnerstag, 30. April 1987

Makellostes Trompetenspiel

Markus Stockhausen gastierte in der Musikhochschule Trossingen

Bei diesem Abend, der gemeinsam von der Kulturgemeinde Trossingen und der Musikhochschule in Zusammenarbeit mit der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung veranstaltet wurde, weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: Markus Stockhausens makellostes Trompetenspiel, das weithin seinesgleichen sucht oder die Musik seines Vaters, deren ungebrochene Aktualität an diesem Abend schier mit Händen greifbar schien, lebendige Gestalt annahm.

Aufgeführt wurden „Eingang und Formel“ (1978), „Aries“ für Trompete und Tönband“ (1977), „Oberlippentanz“ für Piccolo Trompete solo (1983) und „Abschied“ für fünf Trompeten auf Tonband (1980). Als elektronische Kompositionen erklangen „Studie II“ (1954) und „Gesang der Jünglinge“ (1955/56).

Es fällt schwer, die Faszination dieses außergewöhnlichen Abends zu beschreiben, denn die Intensität ergab sich gerade aus dem Wechsel von realen Trompetenspiel und den elektronischen Klängen, die in die Anfänge der Beschäftigung mit der elektronischen Klangerzeugung in den 50er Jahren zurückreichen und plötzlich schienen diese Klänge, wie die Versuche der „Studie II“ oder des „Gesangs der Jünglinge“, die auf rein elektronischem Material beruhen, aussagekräftig zu werden, ergab sich vielleicht gerade aus der zeitlichen Distanz so etwas wie ein Werkcharakter, wohl auch durch die Erfahrungen mit „aufgemotzter“ Live-Elektronik und künstlerisch unergiebigere Elektronik, egal in welchem musikalischen Bereich.

Die elektronischen Klänge ergaben, wohl auch durch den abgedunkelten Raum und, reduziert auf einfachste Stereo-Kanaltrennung, eine Faszination und Suggestivkraft,

der man sich hier nicht entziehen konnte. Sinn, Sinnzusammenhänge und nachvollziehbare Abläufe, vielleicht auch nur Klangstrukturen verschiedenster Art fügten sich zu einem geschlossenen Ganzen und man hörte Stockhausens Musik nicht analytisch, sondern, so wie es der Komponist wohl beabsichtigt hatte, von ihrem emotionalen Gehalt her.

Markus Stockhausen hat sich als exzellenter Trompeter schon längst einen Namen gemacht. Er beherrscht sämtliche Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes mit seltener Perfektion, aber, das ist das Erstaunliche, selbst die stupende Technik, die eine Vielzahl von Klangfacetten aus dem Instrument zaubert, dient letzten Endes der Intensivierung des musikalischen Geschehens.

Gestik, Bewegung, Licht und Musik fügen sich dabei zu einer zwingenden Einheit, die sich gerade in dem relativ kleinen Raum der Aula überzeugend mitteilt.

Prägnant das musikalische Material, aussagekräftig in seinem Aufbau, ins einem formalen Ablauf, verbunden mit verschiedenen Klangvarianten, durch Dämpfer erzeugt, oder auch durch verschiedene Geräuschelemente erweitert. Aber, wie gesagt, keine technische Demonstration, sondern höchst lebendiges, ausdrucksstarkes Musizieren.

Gleichberechtigter Partner, und symphonisch einbezogen in den lebhaften, langen dankbaren Applaus. hg

Gefangen, nichts mehr denken, nur noch „die Segel zur Sonne“ setzen – Wirklich unser großer Meister?

Auf „Teufel komm 'raus“ zu neuen Ufern des Bewußtseins: Markus Stockhausen, der hochwohlgeborene Trompetissimus

TROSSINGEN - Wir kennen ihn von Donaueschingen her als Gott-Vater, Karlheinzens emsigen Herold, ihm demütig und sogar im Liegen lobblasend. Wir erleben ihn als subtilen Jazzler, intelligent und fantasiereich sich frei, seine Mitstreiter gelegentlich ausspielend: Markus Stockhausen, der hochgeborene Trompetissimus beehrte nun auch Trossingen. Im Rahmen der Kammermusikreihe, getragen von Hochschule und Kulturgemeinde, war er am Dienstag in der „Kleinen Aula“ zu hören mit Stücken – von wem wohl?

Eine Nonstopshow mit Trompetenpiecen aus dem Umfeld von Stockhausens Opermonster und frühen elektronischen Werken ward uns da präsentiert, ohne daß über die oberflächliche Bespiegelung synthetischer und konkreter Klänge hinaus geistige Verbindungslinien hätten sichtbar gemacht werden können. Das je Genuine der

„Studie II“ (1954) oder des „Gesangs der Jünglinge im Feuerofen“ (1955/56) – zwei der wichtigsten Werke des ehemaligen Avantgardisten – verblaßte eben doch im Kontext der neueren Arbeiten des Klanggesten-Gurus aus Kürten . . .

Stockhausens Botschaften der späten siebziger und achtziger Jahre steigen hinan zu psychedelischen, transzendenten „Gefilden“, wollen auf „Teufel komm raus“ zu neuen Ufern des Bewußtseins leiten- und solches über Formen und oft tonale Formeln, rituelle Gebärden und Effekte, die direkt aus dem Jenseits, Überseits, Unterseits, den fernsten Fernen der Versöhnung zu stammen haben. Wagt da etwa jemand nach so etwas Profanem wie musikalischer Qualität zu fragen?

Bei Luzifer, nicht im geringsten!: Wir sind schon vereinnahmt nach „Eingang und Formel“ für Trompete solo

und „Aries“ (Trompete und Tonband), hinterfragen nicht die bisweilen schablonesken Motive, die gelegentlich banalen – o Verzeihung! – Rufe. Wir folgen Dir willig, großer Meister! Dein kongeniales Medium Markus meistert ja auch jeden tönenden Zauberspruch mit magischer Macht. Mätzchen mit Körperdreh und Dämpfen? Ihr Frevler! Welch eine Sybiose dann am Schluß von „Aries“; welch eruptive Kraft wird frei im Klangspektrum der Trompete: Extreme, Wimmern und Wuseln, das Ausgreifen ins Obertonspektrum, schließlich der Endzeitblick ins „Weiße Rauschen“ – all das im Klangschatten einer Begleitmaschine, die sich gegen Schluß hin selbst ad absurdum zu führen scheint.

Und dann diese Zwingburg der langen Töne: Karlheinz entdeckt sie ganz neu und Markus, rundum atmend, schließt uns in sie ein. Wir sind gefangen, „dürfen“ nichts mehr denken,

müssen nur noch „die Segel zur Sonne“ setzen . . .

Die Vollendung im „Oberlippen-tanz“: Unser Trompetissimus mutiert zum tönenden und wandelnden Menetekel. Nun sind wir ihr ganz erlegen, jener ungekannten Strahlung, möchten uns am liebsten auch hinlegen und sie gierig einsaugen. O Ihr Stockhausens, was habt Ihr nur aus uns gemacht . . .?

Wirklich ein „Abschied“ für fünf Trompeten auf Tonband! Das Akkord-Portal mit schön geschmückten, hie zärtelnd, dort trumpfenden Klang-Türen öffnet sich ganz langsam. Wir werden entlassen, hören uns noch einmal um: Nahm da überhaupt was gefangen? Hurra, wir sind wieder in der schnöden Welt und dürfen fragen: Karlheinz Stockhausen, bist Du wirklich unser großer Meister . . .?

Ulrich Dalm

R e f e r a t e

METHODIK UND DIDAKTIK DES TROMPETENSPIELS

Gedanken und Anregungen zur Pädagogik und
zur Unterrichtsmethodik

von Herbert F r e i

METHODIK UND DIDAKTIK DES TROMPETENSPIELS

Gedanken und Anregungen zur Pädagogik und
zur Unterrichtsmethodik

von Herbert F r e i

- 1.) Musik bzw. Instrumentalunterricht als
Bestandteil der Gesamterziehung
- 2.) Die Motivation im Instrumentalunterricht
- 3.) Der Unterricht
 - a) Die besondere Situation des Instrumentalunterrichts
 - b) Grundsätze des guten Unterrichts, des partner-
schaftlichen Arbeitens in der Schule, im
Instrumentalunterricht
- 4.) Gedanken zum Anfängerunterricht auf der Trompete und
zur entsprechenden Unterrichtsliteratur
- 5.) Konflikte bzw. Schwierigkeiten und ihre
möglichen Ursachen
- 6.) Das Gruppenspiel bzw. das Spiel in kleinen Gruppen
 - a) Grundsätzliches und Zielsetzungen
 - b) Die Auswirkungen des Gruppenspiels
 - c) Die Spielliteratur im Gruppenspiel

1.) Musik- bzw. Instrumentalunterricht als Bestandteil der Gesamterziehung

"Erziehung mit Musik und zur Musik" ist eine Forderung, die von den (Musik-) Pädagogen unserer Zeit immer wieder erhoben wird, denn die Erkenntnis, dass musische Erziehung ganz allgemein und musikalische im speziellen einen wesentlichen Beitrag an die Persönlichkeitsbildung leisten kann, sogar unbedingt erforderlich ist für eine gesamtheitliche Entwicklung des Menschen, ist eine Tatsache, die mindestens seit dem zweiten Weltkrieg zunehmend anerkannt worden ist und heute nicht mehr ernsthaft in Frage gestellt wird. Dem künstlerischen Element kommt in der Jugendbildung hohe Bedeutung zu, denn dem Künstlerischen ist es eigen, den ganzen Menschen, auch seine Gefühle zu erfassen und ihn bis ins tiefste Unterbewusstsein zu beeinflussen. Dies fällt doppelt ins Gewicht in einem Abschnitt der kindlichen Entwicklung (zwischen 7 und 14 Jahren), in welchem nicht das Denken sondern das Fühlen führende und auch entscheidende Seelenkraft ist.

Wenn wir uns mit Unterricht befassen, dann sind wir automatisch integriert in den Erziehungsprozess. Wir müssen dabei den Blick weiten über das reine Instrumentalspiel, über die Vermittlung der Fähigkeiten und Fertigkeiten für das Trompetenspiel hinaus ins Erzieherische ganz allgemein und ins Musikerzieherische speziell. Wenn wir einen jungen Menschen unterrichten, nehmen wir Anteil an seiner Erziehung und befassen uns mit seiner Entwicklung und nehmen Einfluss auf seine Persönlichkeitsbildung.

Wir sollen uns immer wieder klar machen und bewusst werden lassen, dass der Instrumentalunterricht, in unserem Falle der Trompetenunterricht, ein Bestandteil der Gesamterziehung ist, nämlich ein Teil jener Bemühungen, jungen Menschen Hilfe zu bieten bei der Ich-Findung, bei der Entwicklung ihrer Persönlichkeit, den Jugendlichen mit Rat und Tat bei der Förderung ihrer Anlagen und Fähigkeiten beizustehen. Wir müssen uns auch aus diesen Gründen bei all unserem pädagogischen Tun immer der Verantwortung bewusst sein, die mit der Uebernahme eines Lehrauftrages verbunden ist. Dies gilt selbstverständlich für jede erzieherische Tätigkeit und jeden Unterricht in gleichem Masse.

Bis Ende des 18. Jahrhunderts war Musikpflege und Musikerziehung ganz allgemein ein Privileg der höheren Stände, der Fürstenhöfe und der Aristokratie.

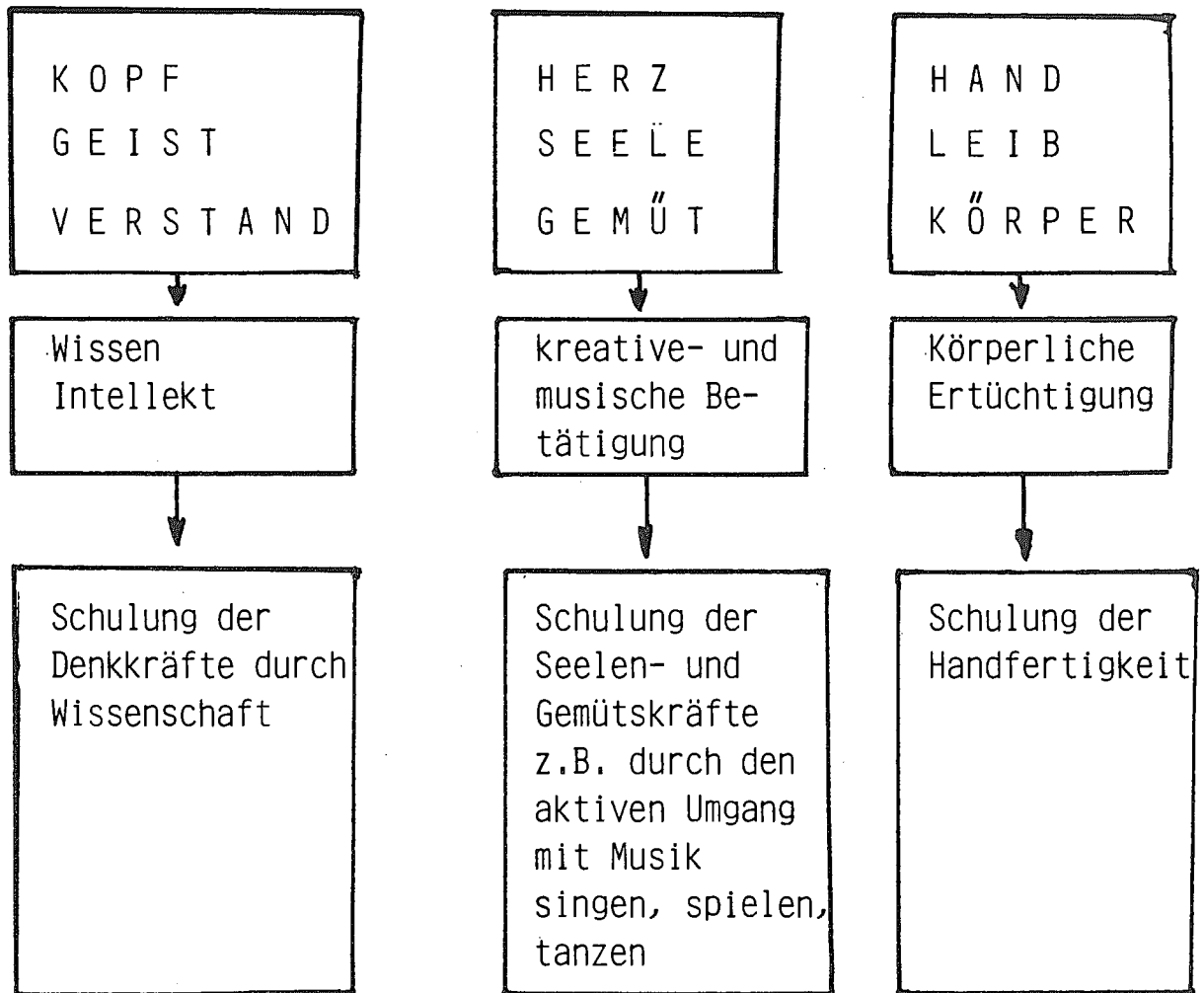
Der Wendepunkt trat mit der Französischen Revolution ein. Nun wurden die Vorrechte der Geburt beseitigt, die Ideen der Gleichberechtigung und der Demokratisierung erfassten auch das kulturelle Leben und das Bildungswesen.

Der Schweizer Erzieher und Sozialreformer Johann Heinrich Pestalozzi (1746 - 1827) verhalf der Idee der Gleichberechtigung auf dem pädagogischen Sektor zum Durchbruch. Er forderte Bildung für das ganze Volk. Sein Anliegen war eine gesamtheitliche Bildung des Menschen; unter Menschenbildung verstand er die gleichmässige Förderung sowohl der Kräfte des Kopfes (verstandesmässige Förderung in den wissenschaftlichen Fächern) wie auch jener des Herzens (Bildung des Gemütes) und jener der Hand (körperliche Ertüchtigung). Pestalozzis Erziehungsidee basiert auf der Erkenntnis, dass der junge Mensch der musischen Erziehung als sinnvollem Ausgleich zu der verstandesmässigen Förderung in den wissenschaftlichen Fächern bedarf. Er trat unmissverständlich dafür ein, "die Seelenkräfte des Kindes zu wecken und seine Fertigkeiten zu fördern", weil er zutiefst überzeugt war von der Notwendigkeit der musischen Erziehung zur Förderung einer geistigen und sittlichen Bildung des Menschen.

Weil er überzeugt war, dass die Musik echte Bildungswerte enthält, die keinem Menschen vorenthalten werden dürfen, die jedem Glied der menschlichen Gesellschaft helfen können, sich selbst zu finden, seine Persönlichkeit zu entfalten, sich selbst zu verwirklichen, darum wollte er der Musik im Volksleben einen bedeutenden Platz zuweisen.

Und diese grundlegenden Bildungsideen haben heute noch ihre Gültigkeit, die Frage ist nur, in welchem Masse sie in Lehrplandiskussionen und anderen grundsätzlichen Gesprächen über Erziehung und Bildung zum Tragen kommen und in die Praxis umgesetzt werden.

Die Grundsätze der Erziehungslehre von
Johann Heinrich Pestalozzi (1746 - 1827)



Die Kräfte KOPF, HERZ und HAND sollen gleichmässig gefördert werden = gesamtheitliche Menschenbildung.

Dem Instrumentalspiel und damit dem Instrumentalunterricht kommt im Rahmen der heutigen Erziehungs- und Bildungsabsicht eine hervorragende Bedeutung zu. Das Instrumentalspiel gibt dem Menschen (neben dem Singen) in hohem Masse die Möglichkeit, sich aktiv musikalisch zu betätigen, das ist erzieherisch in vielerlei Hinsicht sehr bedeutsam:

- Es fördert die Seelenkräfte des Menschen und trägt damit wesentlich zur gesamtheitlichen Entwicklung der Persönlichkeit des Menschen bei, denn aktives Musizieren spricht sowohl das Gemüt wie den Intellekt des Menschen an; es ist nicht zuletzt auch ein sinnvoller Ausgleich zur rein verstandesmässigen Schulung in den wissenschaftlichen Fächern.
- Aktives Musizieren ist ein grosses und nötiges Gegengewicht zum passiven Musikkonsum und der akustischen Reiz- und Musiküberflutung, die in unserer Zeit ein bedrohliches Ausmass annehmen und die Vermassung und Manipulierbarkeit der Menschen fördern.
- Aktive musikalische Betätigung ist für Menschen jeden Alters eine sinnvolle Freizeitbeschäftigung, ein nicht zu unterschätzender Ausgleich zur Alltagsarbeit und zur intellektuellen Seite der Schule. So gesehen hat der Instrumentalunterricht eine grosse Bedeutung für die Zukunft der heranwachsenden Menschen.
- Das Spiel auf einem Instrument gibt dem Menschen die Möglichkeit, sich und andern Freude zu bereiten, sich andern mitzuteilen, mit ihnen in einen Kontakt zu treten, der tiefer geht als die rein verbale Kommunikation.
- Beim gemeinsamen Singen und Musizieren wird das soziale Verhalten entwickelt und geschult. In diesem Sinne ist all unseren Sing- und Musiziervereinigungen ein wichtiger gesellschaftsbildender und -erhaltender Wert beizumessen, ja sogar eine staatspolitische Funktion.
- Musizieren und Musikerziehung bilden die Basis unseres gesamten Musiklebens, sie beeinflussen und verbessern die Lebensqualität in unserer Gesellschaft; sie ermöglichen erst unsere Musikkultur in ihrer ganzen Breite, von der Musikausübung des Volkes als absolut ernst zu nehmendem Kulturfaktor bis hin zur Kunstmusik als Ausdruck der Kultur unserer Gesellschaft und ihrer Zeit.

2.) Die Motivation im Instrumentalunterricht

Um die Motivation eines (neuen) Schülers für sein Instrument bzw. das Instrumentalspiel möglichst objektiv einschätzen zu können, bedienen wir uns eines Ansatzpunktes, der oft ausser Acht gelassen und in der Fachliteratur meist nicht oder nur nebenbei erwähnt wird, der aber sehr aussagekräftig und für Erfolg und Misserfolg entscheidend sein kann.

Wir fragen uns nämlich, welche Beweggründe ein Kind dazu veranlassen, ein Instrument lernen zu wollen. Wir unterscheiden dabei zwischen zwei Kategorien, nämlich a) den freiwilligen Instrumentalschülern und b) den unfreiwilligen Instrumentalschülern.

Der Katalog der Gründe, die zum Instrumentalspiel führen, kann etwa so aussehen:

a) freiwillige Schüler:

- das Kind hat das Instrument gehört, sein Klang gefällt ihm, dies meist in Verbindung mit einer bestimmten Melodie (für die Trompete etwa: Silberfäden, Il Silenzio, Sehnsuchtsmelodie usw).
- Kameraden spielen dieses Instrument
- eine Identifikationsperson spielt dieses Instrument (wobei es sich auch um die Eltern oder andere Familienangehörige handeln kann)
- das Idol spielt dieses Instrument
- man möchte an etwas teilhaben, was mit dem Spiel dieses Instrumentes verbunden ist (Gruppenzugehörigkeit, Lager usw)
- und viele andere ähnliche Gründe

b) unfreiwillige Schüler:

- Zwang durch die Eltern
- der Schüler muss eine Familientradition fortsetzen
- es findet sich in der Familie ein seit langem nicht mehr benütztes Instrument
- und viele andere Gründe.

Diese Beweggründe (ob freiwillig oder unfreiwillig spielt dabei keine Rolle) sind die Ursache von Erwartungshaltungen, die sich sehr oft beim Umgang mit dem Instrument und vor allem im Unterricht nicht erfüllen, nicht erfüllen können. Erschwerend kommt weiter dazu, dass sowohl in Kategorie A wie in Kategorie B die Instrumentenwahl zweitrangig ist, sie ergibt sich sozusagen per Zufall; jedenfalls stehen das Kind und die Wahl des Instrumentes nicht in direktem Zusammenhang, d.h. es wurden keine objektiven Abklärungen über Eignung und Neigung des künftigen Instrumentalisten vorgenommen.

All diese Tatsachen besagen eindeutig, dass wir es bei unseren Schülern fürs erste sozusagen immer mit sekundär motivierten Menschen zu tun haben, d.h. das Instrumentalspiel ist Mittel zum Zweck, mit dem Musizieren wird eine Nebenabsicht verbunden. Der sekundär motivierte Schüler erwartet in der Regel irgend eine Form der Belohnung für seine Arbeit;

Belohnung

- als Anerkennung
- um angenommen, akzeptiert zu werden
- um geachtet zu werden
- um gute Noten zu erhalten
- etwas zu erreichen, was man sonst nicht erreichen würde
- als direkte Belohnung in Form von Geld, Fahrrad, Mofa, Kassettenrekorder usw.
- zur Schaffung, Erhaltung oder Festigung des Selbstwertgefühls [persönliche Komponente]
- zur Schaffung, Erhaltung oder Festigung eines Status in der Klasse, in der Gruppe, in der Familie usw. [soziale Komponente]
- zur Erreichung von Sozialprestige, Ansehen usw.

Leider ist die vorwiegend sekundäre Motivation nicht dauerhaft und vor allem nicht stark genug, Krisen überwinden zu helfen und sie hält nur solange an, als die

Motive wirksam sind, aus denen sie herausgewachsen ist. Es ist darum eine der vordringlichsten Aufgaben des Instrumentallehrers, die vorhandene sekundäre Motivation schon sehr bald in möglichst hohem Masse in primäre überzuführen. Bei der primären Motivation ist das Lernen Selbstzweck, der primär motivierte Schüler hat Freude am Instrumentalspiel, das Musizieren geschieht ohne jede Nebenabsicht und gibt dem Ausführenden hohe Befriedigung.

Nun ist allerdings klar festzuhalten, dass beide Arten der Motivation sich ständig durchdringen und in unterschiedlicher, oft wechselnder Weise wirksam sind.

Im Unterricht soll möglichst viel primäre Motivation erzeugt werden, die Freude am Musizieren an sich soll geweckt und verstärkt werden.

Es gibt aber keine "Motivation in der Unterrichtssituation" ohne eine "Gesamtmotivation", eine übergreifende Motivation, welche die gesamte Lebenssituation des Schülers erfasst. Unterricht und Milieu des Schülers lassen sich nicht voneinander trennen. Antriebe, Reize müssen überall vorhanden sein auch immer wieder verstärkt werden.

Nur eine gesamtheitlich motivationsträchtige Atmosphäre im Alltag und im Unterricht bietet bestmögliche Garantie für ein gutes Gelingen des Unterrichts.

3.) Der Unterricht

a) Die besondere Situation des Instrumentalunterrichts

Obwohl für jeden Unterricht dieselben pädagogischen und didaktischen Grundsätze Gültigkeit haben, nimmt doch der Instrumentalunterricht eine spezielle Stellung ein. Es gibt fachspezifische Abweichungen, die nachfolgend zur Verdeutlichung dieser Ausnahmestellung aufgelistet werden, getrennt nach positiven und nach negativen Aspekten:

Negative Aspekte

(Die Schattenseiten des Instrumentalunterrichts)

Die Bemühungen der heutigen allgemeinen Didaktik gehen dahin, den Schüler möglichst spielerisch und lustbetont mit den Unterrichtsinhalten vertraut zu machen. In der Folge werden Lehrer von Eltern und Schülern danach beurteilt, wie gut es ihnen gelingt, den Unterricht so zu gestalten und zu führen, dass der Schüler sich möglichst wenig anstrengen muss, denn Anstrengung ist nicht gefragt und wird schon bald als Ueberforderung qualifiziert.

Der Gerechtigkeit halber muss natürlich darauf hingewiesen werden, dass unsere Kinder durch akustische und optische Reize in einem Masse überflutet und abgestumpft werden, wie das in der Vergangenheit nie der Fall gewesen ist. Das beeinflusst die Konzentrationsfähigkeit und die Belastbarkeit ganz enorm, weil die vielen Eindrücke gar nicht mehr verarbeitet werden können.

Selbstverständlich hat eine neuzeitliche Instrumentalpädagogik die neuen unterrichtswissenschaftlichen und unterrichtspraktischen Erkenntnisse und Erfahrungen übernommen und jeder verantwortungsbewusste Musiklehrer wird seine Methodik und Didaktik auf den Stand der heutigen Erfordernisse und Gegebenheiten bringen. Aber trotzdem: Instrumentalspiel verlangt nach wie vor sehr grossen Einsatz, tägliches Ueben, sich Durchbeissen, auch wenn's mal schwer fällt und schwierig wird.

Gefordert werden Ausdauer, Fleiss, Zähigkeit, Durchhaltewillen;

alles "Werte", die heutzutage nicht mehr selbstverständlich sind und auch nicht mehr unbedingt geübt und praktiziert werden. Wer gerne den Weg des geringsten Widerstandes wählt, der wird schwerlich Erfolg haben beim Erlernen des Instrumentalspiels.

Positive Aspekte

(Die Sonnenseiten des Instrumentalunterrichtes)

Mit Freude darf man festhalten, dass diesen negativen Aspekten doch ganz wesentliche positive gegenüberstehen, die dem Instrumentalunterricht eine privilegierte Stellung sichern.

Instrumentalunterricht ist Unterricht in der Kleingruppe oder gar Individualunterricht. Das hat seine enormen Vorteile und ermöglicht

- optimal schülergemässen Unterricht, dem Entwicklungsstand, den Stärken und Schwächen des Schülers angepasst.
- optimales partnerschaftliches Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer als Voraussetzung eines guten Unterrichts. Der Lehrer kann zum Berater, zum väterlichen Freund werden.
- die Arbeit kann gemeinsam geplant werden, damit kann man der Erwartungshaltung des Schülers so weit wie möglich entgegenkommen.
- es gibt keine Probleme mit der Disziplin, die vom eigentlichen Unterricht ablenken und den Unterrichtserfolg beeinträchtigen.

b) Grundsätze des guten Unterrichts, des partnerschaftlichen Arbeitens in der Schule, im Instrumentalunterricht

Guter Unterricht basiert auf gewissen Grundprinzipien, die sich auf die Erkenntnisse der allgemeinen Psychologie, der pädagogischen Psychologie und der Lernpsychologie abstützen.

In der Folge seien 10 wichtige Punkte kurz erwähnt:

1. Jedem Unterricht muss eine klare Zielsetzung, Planung und Konzeption zugrunde liegen.
2. Jeder gute Unterricht sucht das Interesse des Schülers zu wecken, seine Mitarbeit zu gewinnen. Die Teilziele, die der Lehrer anstrebt, müssen psychologisch wirksam sein, dann wecken sie das Interesse des Schülers, und damit

sind sie, neben der Motivation, eine wesentliche Hilfe beim Anstoss des Lernprozesses. Die Hauptmerkmale psychologisch wirksamer Lernziele sind folgende:

- Der Schüler soll ein erstrebenswertes Ziel vor Augen haben
 - Der Schüler soll zuversichtlich davon überzeugt sein und in dieser Ueberzeugung auch bestärkt werden, dass das Ziel für ihn erreichbar ist
 - Der Schüler soll die Gewissheit haben, dass er sich dem Ziele nähert; er soll seinen Fortschritt selber beurteilen können. Der Unterrichtsaufbau muss für ihn also transparent sein.
 - Das Ziel soll über den Rahmen der Schule hinausweisen, eine Forderung, die beim Instrumentalunterricht, im Gegensatz zu anderen Fächern, in hohem Masse erfüllt ist.
3. Der gute Unterricht orientiert sich im Aufbau, in der Methodik und Didaktik am Schüler, was im Instrumentalunterricht als Kleingruppen- oder gar Individualunterricht in optimalem Masse möglich ist.
 4. Im guten Unterricht wird die Erwartungshaltung des Schülers in Betracht gezogen und ihr nach Möglichkeit entsprochen
 5. Der Unterricht soll die Lernfreude des Schülers erhalten und verstärken, indem er ihm möglichst viele Erfolgserlebnisse vermittelt
 6. Der gute Unterricht vermeidet sowohl Ueber- als auch Unterforderung
 7. Im guten Unterricht wird alles vermieden, was Unbehagen, Angst und Misserfolg verursachen könnte
 8. Die Schülerpersönlichkeit ernst nehmen heisst auch, sich mit seiner Leistung intensiv auseinandersetzen und dabei Lob und Tadel ganz bewusst einsetzen.

Die häufigsten Ursachen von Fehlern beim Vorspielen in der Stunde können folgende sein:

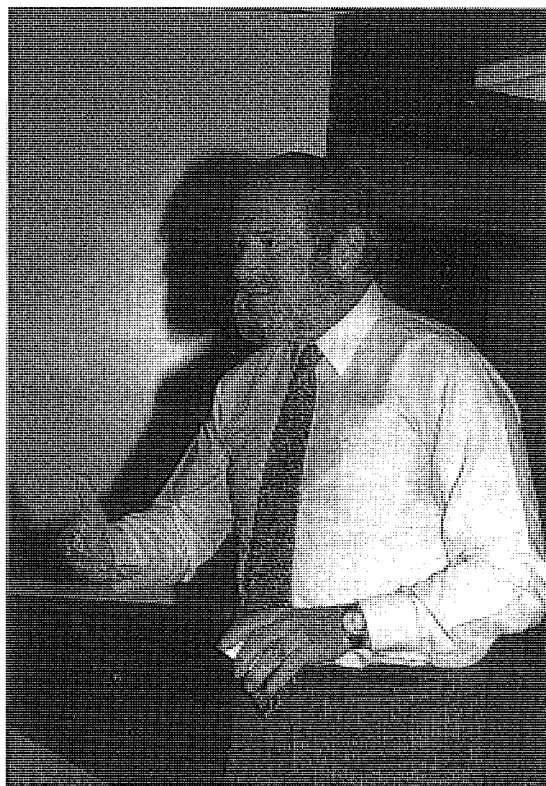
- ungenügendes Ueben
- unsystematisches Ueben
- falsches Ueben
- Ueben nur der leichteren Aufgaben
- Ueben nur dessen, was gefällt
- Vergessen der Erläuterungen des Lehrers

- zu schwere Aufgabe
- zu umfangreiche Aufgabe

(nach "Blasinstrumentunterricht" von Prof. Anton Eberst, Seite 24, Verlag Georg Bauer, Karlsruhe/Rhein 1964)

9. Voraussetzung für einen guten Unterricht ist auch die positive Einstellung und Mitarbeit des Elternhauses und der Umwelt des Schülers
10. Guter Unterricht kann sich nur entfalten, wenn seine Rahmenbedingungen ebenfalls gut sind (Instrument, Stundenplan, Unterrichtsraum)

Zusammenfassend stellen wir fest, dass ein Unterricht nur dann gut sein kann, wenn er in seiner Gesamtheit für den Schüler und für den Lehrer motivierend ist, wenn die Freude am Unterricht in jeder Phase seines Ablaufs immer wieder spürbar wird, denn: Unterricht ist Motivation, muss Motivation sein !



Herbert Frei bei seinem Referat

(Foto: Frank Ebel)

4.) Gedanken zum Anfängerunterricht auf der Trompete und zur entsprechenden Unterrichtsliteratur

Jeder Schüler bringt andere naturgegebene, milieu- und entwicklungsbedingte Voraussetzungen für das Trompetenspiel mit. Diese von Fall zu Fall verschiedenen Eingangsvoraussetzungen muss der Trompetenlehrer erkunden und sie als Basis für ein dem Schüler individuell angepasstes Unterrichtsprogramm benützen.

Mit einem Schulwerk, einer Trompetenschule, soll erst begonnen werden, wenn der Schüler in den ersten Lektionen mit dem Instrument und seiner Handhabung, mit der Tonerzeugung, der Zwerchfellatmung und dem druckschwachen, lockeren Ansatz vertraut gemacht worden ist, wenn er also die ersten Töne richtig erzeugen kann. Dann wird es dem Lehrer erst möglich sein, die dem Schüler am besten entsprechende Trompetenschule auszuwählen.

Das Schulwerk, die gewählte Trompetenschule, ist der Vermittler zwischen Lehrer und Schüler. Der Lehrer bedient sich seiner, um dem Schüler in kontinuierlichem Aufbau Fähigkeiten und Fertigkeiten beizubringen. Dem Schüler soll mit der Trompetenschule jene Hilfe angeboten werden, die nötig ist, dass er sich auch ausserhalb der Unterrichtsstunde mit dem dargebotenen Stoff befassen, ihn sich zu eigen machen, zum geistigen Besitz werden lassen kann. Aus dieser Vermittlerfunktion ergibt sich die Konsequenz, dass nicht jedes Schulwerk für jeden Schüler und von jedem Lehrer anwendbar ist. Sein methodisch-didaktischer Aufbau muss sowohl der pädagogischen Persönlichkeit des Lehrers wie den geistigen, entwicklungs- und begabungsmässigen Voraussetzungen des Schülers entsprechen. Und auch wenn es diese Voraussetzungen erfüllt, wird man nie darum herumkommen, Anpassungen und Ergänzungen vorzunehmen.

Unter Berücksichtigung der pädagogischen Ausgangssituation und der didaktischen Konsequenzen lassen sich folgende Kriterien festlegen, die Voraussetzungen dafür sind, dass ein Schulwerk

den heutigen musikpädagogischen Erfordernissen entspricht:

1. Die Schule soll einen klar gegliederten Aufbau haben
2. Sie soll den Schüler in kleinen Lernschritten vom Bekannten zum Neuen führen und den bisherigen Stoff ständig repetieren
3. Die Schule soll nicht überfordern, was vor allem am Anfang gerne geschieht.
4. Die Schule soll von allem Anfang an viel Spielliteratur, ein- und mehrstimmige, zur Motivation und zur Festigung des Gelernten, enthalten
5. Die Anweisungen über Atmung, Ansatz und Tonerzeugung sollen eine lockere, vom Zwerchfell gestützte Tongebung und einen druckschwachen Ansatz fördern.
6. Alle Belange des Trompetenspiels, gehörmässige, rhythmische sowie Ansatz-, Lippen- und Fingertechnik sollen gleichmässig und kontinuierlich gefördert werden.
7. Die Vermittlung der theoretischen Kenntnisse soll immer praxisbezogen erfolgen, nie "Theorie auf Vorrat"
8. Rein technische Uebungen ohne musikalische Aussage sollen vermieden werden
9. Die Schule soll auch Phantasie und Kreativität fördern, Impulse für improvisatorisches Arbeiten geben.

Zusammenfassend muss betont werden, dass jede Schule ihre Vor- und Nachteile hat. Sie ist immer nur Hilfsmittel, das erst durch richtige Anwendung [und Anpassung] in der Hand des Lehrers zu einem möglichst optimalen didaktischen und methodischen Hilfsmittel wird.

5.) Konflikte bzw. Schwierigkeiten und ihre möglichen Ursachen

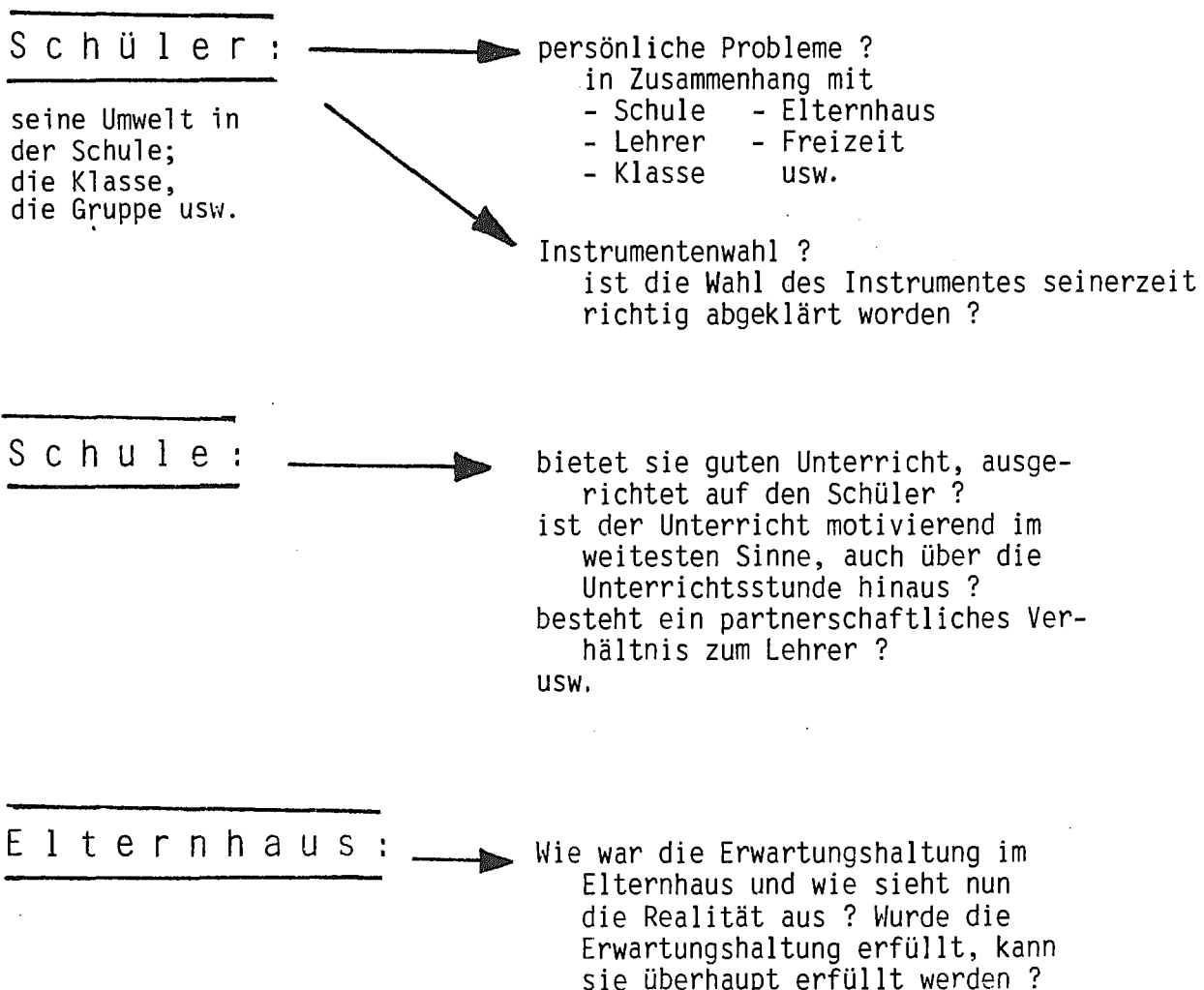
Treten Schwierigkeiten oder gar Konflikte auf, droht der Unterricht in eine Sackgasse zu geraten und unersprießlich zu werden, dann ist es selbstverständlich, dass man die Ursachen zu ergründen versucht, nur so können entsprechende Konsequenzen zur Verbesserung und Gesundung der Situation gezogen werden.

Wir stellen uns die Frage: Wo stimmt etwas nicht ?

Am Unterricht beteiligt ist der Schüler als Hauptperson, er wird vom Lehrer in der Schule unterrichtet und zu seinem Umfeld gehört zunächst das Elternhaus und dann die Kameraden, die Klasse, eine Gruppe usw.

Konflikte und Schwierigkeiten haben ihren Ursprung irgendwo in diesem Dreieck Schüler - Schule - Elternhaus.

Die nachfolgende Zusammenstellung kann helfen, den Herd der Unstimmigkeit zu finden:



Wie wird das Musizieren im Elternhaus erlebt bzw. akzeptiert ?
Wird der erzieherische Wert anerkannt, oder erachten die Eltern das Tun ihres Kindes als nutzlose Zeitverschwendung ?
Besteht ein ungesunder Leistungsdruck von zu Hause, erwartet man mehr als möglich ist, zu erbringen ?
Wird Druck ausgeübt, werden unpädagogische Strafen (oder Belohnungen) angewandt ?
Wurde bei der Instrumentenwahl Zwang ausgeübt ?
usw.

6.) Das Gruppenspiel bzw. das Spiel in kleinen Gruppen

a) Grundsätzliches und Zielsetzungen

Wenn auch das Musizieren primär die eigene Persönlichkeit bereichert und, wie oben dargelegt, die Seelenkräfte des Einzelnen weckt und die geistige und sittliche Bildung den Menschen fördert, so drängt es doch eindeutig auch dazu, sich mit andern und für andere zu entfalten. Musik ist eine Kunst, die für ihre höchste Entfaltung die Gemeinschaft braucht, die Gemeinschaft der Musizierenden einerseits und jene der Zuhörer andererseits. Der Mensch, besonders der junge Mensch ist kein Einzelgänger, er sucht die Gruppe, sucht den Kontakt mit anderen Menschen. Das gemeinsame Musizieren in der Gruppe kommt diesem Bedürfnis in hohem Masse entgegen; und darum bietet sich mit dem Musizieren in der Gemeinschaft eine echte Chance, dem Bedürfnis des Menschen nach Gemeinschaft entgegenzukommen. Diese Chance sollte mit den jungen Instrumentalschülern so bald wie möglich genutzt werden. Neben den erzieherischen Werten, die dem Gruppenspiel innewohnen, ist der musikalische Gewinn nicht hoch genug einzuschätzen. Einerseits wird die Freude an der Musik und am Musizieren geweckt und gefördert, andererseits kann nirgendwo besser als da elementare, ander Praxis orientierte Gehörschulung betrieben werden und es gibt keine bessere Gelegenheit, die in der Unterrichtsstunde erarbeiteten Fertigkeiten, beispielsweise Elemente der Rhythmik, auf spielerische Art in die Praxis umzusetzen, sie zu festigen und zum Besitz werden zu lassen.

Zusammenfassend kann das Gruppenspiel der Erreichung folgender Ziele dienen:

- dem Erlebnis der Gemeinschaft in der Musik und mit Musik
- der Motivation für das Instrumentalspiel und für die Musik ganz allgemein
- der Erlernung und Pflege des Zusammenspiels
- der Schulung und Schärfung des Gehörs
- der Repetition und Festigung des Gelernten

b) Die Auswirkungen des Gruppenspiels

Das Spiel in kleinen Gruppen, überhaupt jedes gemeinsame Musizieren hat seine Auswirkungen in vier Bereichen:

M u s i k p ä d a g o g i s c h e r B e r e i c h :

- Motivation und Geschmacksbildung fördern
- Freude am gemeinsamen Musizieren und an der Musik wecken
- aktives Musizieren ist ein Gegengewicht zum passiven Musikkonsum

M u s i k a l i s c h e r B e r e i c h :

- Schulung und Schärfung des Gehörs und des rhythmischen Gefühls
- sensibilisieren für das musikalische Geschehen in einer Gemeinschaft bezüglich Zusammenspiel, Intonation usw.
- musikalische Impulse spüren und auch selber geben

P ä d a g o g i s c h e r B e r e i c h :

- Verantwortung übernehmen und Verantwortung tragen für das Gelingen eines Gemeinschaftswerkes
- Förderung der Kommunikationsfähigkeit
- sich einordnen und anpassen im Umgang mit Kameraden und Mitmenschen
- Erleben, was Ordnung, Pünktlichkeit und Disziplin in einer Gemeinschaft bedeutet

G e s e l l s c h a f t l i c h e W i r k u n g :

- mit Musik Freude bereiten bedeutet gegenseitige Bereicherung und ist ein Erfolgserlebnis ganz besonderer Art
- stimulierende Wirkung des Publikums spüren und erleben.

c) Die Spielliteratur im Gruppenspiel

Selbstverständlich hängt sehr viel davon ab, ob es der Leiter versteht, für sein Ensemble die richtige Spielliteratur auszuwählen. Auch hierzu einige Stichworte:

- die gewählte Literatur soll den Ausführenden gefallen, wenn nicht auf Anhieb, so doch nach und nach, im Laufe der Erarbeitung
- die Spieler sollen nicht über- und nicht unterfordert werden, was oft nicht einfach zu bewerkstelligen ist, sitzen doch in einer Gruppe meist verschieden fortgeschrittene Schüler.
- mit den Anforderungen nie an die obere Grenze gehen
- die gewählte Literatur soll die Spielfreude wecken und fördern

-- die Auswahl der Spielliteratur soll abwechslungsreich, in den Stilbereichen nicht einseitig sein.

Glücklicherweise wird heute von vielen Verlagen im In- und Ausland sehr gute Spielliteratur in unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden und in verschiedener Besetzung angeboten. In der Praxis bewähren sich natürlich jene Editionen besonders gut, deren Besetzungsmöglichkeiten variabel sind, denn Schülerensembles sind meist "zufällig" besetzt.

Dem interessierten Leiter dürfte es heutzutage nicht allzuschwer fallen, geeignete Spielliteratur zu finden, wenn er sich die Mühe nimmt, sich immer auf dem Laufenden zu halten.

Dass ein Instrumentallehrer sich diese Mühe nimmt, dass er interessiert ist an allem, was mit seinem Beruf zusammenhängt, ist eine selbstverständliche Voraussetzung für einen erfreulichen und erspriesslichen, allseits befriedigenden Unterricht.

Mellingen (Schweiz) im Mai 1987

Herbert Frei

weitere Publikationen des Verfassers zu diesem Thema:

Instrumentalspiel, Lehren - Lernen, 2.Auflage 1987

Unterrichts- und Spielliteratur-Verzeichnis, z.T. kommentiert
5. überarbeitete Auflage 1985 mit Nachträgen bis April 1987

Beide Publikationen im Selbstverlag des Verfassers,
Sonnenweg 36, CH-5507 Mellingen

Methodische Ansätze zur Atemtechnik und
pädagogische Hilfsmittel

von

Wolfgang Guggenberger

EINLEITUNG

In den letzten 10 bis 15 Jahren wurde bei uns in Deutschland viel über Methodik, also Atem- und Ansatztechnik geschrieben und gesprochen. Die technischen und bläserischen Anforderungen sind zweifellos gestiegen, und wenn wir uns die Bandbreite der Literatur betrachten, die heute ein Orchestermusiker bewältigen muß - von den schwierigen Piccolopartien bei Bach bis zur Musik der Avantgarde und vom subtilen Piano bei Mozart bis zum kraftvollen Fortissimo bei Mahler - so wird deutlich, wie wichtig der physische Aspekt, also Blastechnik im weitesten Sinne ist. Nur allzuleicht werden wir allerdings dazu verleitet, durch ausschließlich technischen Drill Höhe, Kraft und Ausdauer zu erreichen, ohne zu bedenken, daß die musikalische Gestaltungsfähigkeit, ein runder offener Ton, Stilempfinden etc. die Grundvoraussetzungen sind, um Musik zu machen. Erst die Verbindung aus fundierter Technik und Musikalität ergibt den guten Musiker. Wenn wir nur Töne "produzieren", ohne individuelle Ausdruckskraft, sind wir sehr leicht durch elektronische Geräte zu ersetzen. Große Künstler wie Maurice André sind deshalb so einzigartig, weil sie ihr Instrument in einer unnachahmlichen individuellen Art spielen, die keine technische Apparatur der Welt kopieren könnte.

Technik und Musikalität dürfen nicht getrennt werden. Auch "stupide" Ansatzübungen können und müssen musikalisch gespielt werden. Wenn wir Töne aushalten, muß jeder Ton lebendig sein, sich entwickeln, eine individuelle Klangfarbe bekommen. Wir müssen denken und innerlich hören lernen wie ein Sänger. Ebenso müssen wir als Lehrer jedem Schüler einen Freiraum für seine individuelle Entwicklung lassen und diese fördern. Jeder Mensch ist eine eigenständige Persönlichkeit und wird seiner musikalischen Ausdruckskraft eine persönliche Handschrift verleihen.

Ich erwähne dies eingangs, um deutlich zu machen, daß die Blastechnik nie zum Selbstzweck werden darf. Wenn wir unser Denken ausschließlich auf abstrakte technische Details lenken, werden wir zu "Klangautomaten" ohne menschlichen Inhalt.

ATMEN, EIN NATÜRLICHER VORGANG

Ich möchte mich im Folgenden mit dem komplexen, unerschöpflichen Thema Atmung beschäftigen. Was darüber bereits gesagt und geschrieben wurde, füllt Bücherschränke und ich kann hier lediglich Anregungen und Denkanstöße geben ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder Ausschließlichkeit. Worte sind interpretierbar und manipulierbar, und ein theoretischer Vortrag kann niemals den direkten Kontakt, den Dialog und den Meinungs austausch ersetzen. Vieles, was hier gesagt wird, bedarf eigentlich der Demonstration und kann mit Worten nur unbefriedigend erklärt werden.

Die Atmung ist neben dem Herzschlag unsere wichtigste Körperfunktion und bestimmt unseren Lebensrhythmus. Wir können 40 bis 50 Tage ohne Nahrung auskommen, 4 bis 5 Tage ohne zu trinken, aber höchstens 4 - 5 Minuten ohne zu atmen. Obwohl unser Atemapparat vom ersten bis zum letzten Augenblick unseres Lebens, und Tag und Nacht in Funktion ist, gehört doch die Atmung zum schwierigsten und am schwersten kontrollierbaren Teil unserer Technik.

Atmen ist ein natürlicher Vorgang. In seinem Naturzustand braucht der Mensch keine Belehrung im Atmen. Wie das Tier, so atmet auch das Kind noch natürlich und richtig. Die falsche Atmung, die wir bei den meisten Menschen beobachten können, entsteht erst durch Einflüsse der sogenannten Zivilisation. Schlechte Gewohnheiten beim Gehen, Stehen und Sitzen und ungeeignete Körperhaltung während des weitaus größten Teils des Tages (nicht körpergerechte Möbel in Schule und Büro, Tragen schwerer Schultaschen bei Kindern etc.) berauben den Menschen seiner ihm angeborenen Fähigkeit, korrekt und natürlich zu atmen. Es ist also nicht nötig, das Atmen neu zu erlernen, sondern wir müssen uns auf natürliche angeborene Fähigkeiten zurückbesinnen.

Bei allem Wissen, das wir über die anatomischen Vorgänge beim Atmen haben, entsteht sehr oft das Problem, daß wir nicht mehr in der Lage sind, die natürlichen Körperfunktionen beim Atmen geschehen zu lassen, ohne daß unser bewußtes Denken störend eingreift. Unser Gehirn ist eine Art Schaltzentrale, ein Computer, der eine ungeheuer komplizierte Maschine, unseren Körper, steuert. Der Körper reagiert teilweise automatisch auf Befehle, die das Gehirn über die Nervenbahnen aussendet. Sind wir beispielsweise aufgeregt, steigt unser Blutdruck,

erhöht sich der Puls u.s.w., ohne daß wir darauf bewußt Einfluß nehmen. Unser bewußt denkender Teil des Gehirns muß sich nicht um diese Vorgänge im Körper kümmern. (Es sei denn, wir wollen unerwünschte Reaktionen des Körpers bewußt abstellen). Wenn wir zum Beispiel sprechen, denken wir an den Inhalt dessen, was wir sagen wollen, und nicht daran, was in unserem Körper passiert um zu sprechen: Bewegung des Kiefers, der Zunge, Funktion der Stimmbänder, etc.. Diese ungeheuer komplizierten motorischen Funktionen werden von unserem "Computer" auf einer unbewußten Ebene gesteuert.

Der Satz "Analyse ist Paralyse" besagt, daß wir durch analytisches Denken in bezug auf unsere Körperfunktionen deren natürliche Koordination stören.

Ein Beispiel: Würden wir beim Gehen versuchen, jede Teilbewegung bewußt zu steuern - Fuß heben, Bein strecken, Gleichgewicht verlagern u.s.w. - würde es uns sehr schwerfallen, ja unmöglich sein, all diese komplizierten Bewegungen zu koordinieren. Viele Körperfunktionen überschneiden sich, laufen gleichzeitig ab.

Ein Muskel arbeitet nie allein, d.h., bei einer Bewegung sind immer ganze Muskelgruppen beteiligt. Wir können höchstens an ein oder zwei Dinge gleichzeitig denken, d.h., wir sind garnicht in der Lage, die parallel ablaufenden Funktionen einzelner Muskeln bewußt zu beeinflussen. Wir müssen uns also, um unseren Körper beherrschen zu können, auf Reflexe und unbewußte Steuerung verlassen. Dazu ist es nötig, daß wir unseren "Computer" mit den richtigen Informationen und Reizen versorgen, die die gewünschte, unbewußt ablaufende Funktionskette im Körper auslöst. Unsere "Schaltzentrale Gehirn" macht es uns möglich, mit einfachsten Mitteln die komplizierteste Maschine die es gibt, unseren Körper, zu beherrschen. Ebenso, wie wir in der Lage sind, ein Auto zu steuern, nur mit dem Wissen, wie man lenkt, bremst oder Gas gibt und ohne die Notwendigkeit, genauestens über die Vorgänge im Motor Bescheid zu wissen, so können wir auch unseren

Körper beherrschen, ohne auf jede einzelne Muskelbewegung bewußt Einfluß zu nehmen. Unsere Aufgabe ist es, die Funktion des "Computers" nicht durch kompliziertes analytisches Denken zu stören. Bleiben wir beim Beispiel Autofahren: Um den Motor eines Autos zu starten, genügt es zu wissen, wie man den Anlasser betätigt. Ich brauche nicht über Benzineinspritzung und Zündung Bescheid zu wissen, da dies automatisch gesteuert wird.

Was unsere Blastechnik betrifft, dürfen wir also unser Denken nicht unnötig komplizieren. Wir arbeiten zu einem großen Teil mit Reflexen und unbewußt gesteuerten Bewegungen. Es geht darum, natürliche Körperfunktionen geschehen zu lassen, ohne diesen Automatismus durch ein Zuviel an Analyse zu stören.

In seinem Buch "Die Alexander-Technik", das sich mit dem richtigen Gebrauch des Körpers beschäftigt, schreibt Wilfried Barlow:

"Die Atmung ist ein einfacher Körpervorgang, der abläuft, und Körpervorgänge sind etwas, was man geschehen lassen und nicht stören sollte. Es gibt keine Regeln dafür, wie man diese Körpervorgänge richtig macht - es gibt höchstens Regeln darüber, was man unterlassen sollte."

ANATOMIE DER ATMUNG

Auf den einfachsten Nenner gebracht, funktioniert unsere Atmung nach dem Prinzip eines Blasebalgs: Brust- und Bauchraum weiten sich, um die Luft einströmen zu lassen, und der Körper wird wieder kleiner, wenn die Luft ausgestoßen wird.

EINATMUNG

Die Einatmung sollte in erster Linie frei sein, d.h., unser Körper muß beim Einatmen locker sein und muß die Dehnung, die nötig ist, um Raum für die einströmende Luft zu schaffen, zulassen. Auf keinen Fall dürfen unsere Einatemsmuskeln, die dafür verantwortlich sind, daß sich Brust- und Bauchraum weiten, angespannt oder verkrampft sein.

Im Hatha-Yoga, bei dem die Übungen ja ganz eng mit der Atmung verknüpft sind, gibt es zwei Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, um eine Übung zu beginnen:

1. Entspannung
2. Konzentration

Jede Tätigkeit sollte aus der Entspannung entstehen. So auch das Atmen. Dies fällt uns sehr leicht, wenn wir uns auf alltägliche natürliche Körperfunktionen zurückbesinnen, die jeder kennt und sie auch perfekt beherrscht: z.B. Gähnen. Wenn wir gähnen, haben wir eine natürliche, freie, tiefe Einatmung. Der Körper ist entspannt, Hals und Kehle sind offen und der Körper läßt die Luft einströmen.

Eine weitere gute Vorstellung für die richtige Einatmung ist das "Ansaugen" von Luft. Wir "holen" - im wörtlichen Sinne - Luft, wie wenn wir eine sehr lange imaginäre Spaghettinudel "einschlürfen". Wichtig ist, daß wir auch wirklich die Luft spüren, wie sie an den Lippen vorbei in den Körper einströmt. Oft täuschen wir uns selbst, indem wir die Atembewegung simulieren, also den Körper dehnen, ohne Luft anzusaugen.

Wenn wir uns nun an die eingangs gemachte Feststellung erinnern, wie wichtig es ist, daß wir unser Denken nicht unnötig komplizieren und daß wir uns auf natürliche Körperfunktionen zurückbesinnen, dann erkennen wir, wie hilfreich die Vorstellungen des Gähnens und Ansaugens sind, die ausreichen, um eine freie und tiefe Einatmung zu erhalten.

Eine weitere wichtige Voraussetzung für eine korrekte Einatmung ist die Haltung . Die beste Position des Körpers für eine freie und tiefe Einatmung ist das Stehen: Rücken und Hals sind gerade, Schultern und Arme hängen entspannt und Brust- und Bauchraum können sich ungehindert ausdehnen. Auch im Sitzen sollten wir diese "stehende" Haltung des Oberkörpers beibehalten. Eine kleine Übung hilft uns, dies zu kontrollieren: Unsere Wirbelsäule hat die Form eines geschwungenen "S"-Bogens. Wir stehen aufrecht und legen unseren rechten Handrücken in den unteren "S"-Bogen (in Höhe der Flanken). Wenn wir uns nun auf einen Stuhl setzen, knicken wir in den Hüften ab und halten Rücken und Kopf gerade. Die Wirbelsäule sollte ihre geschwungene "S"-Form beibehalten, der Handrücken kontrolliert, ob ein Rundrücken entsteht. Egal, ob wir vorne auf dem Stuhl sitzen oder uns anlehnen, unser Oberkörper hat eine "stehende" Position, damit die Atemmuskulatur ungehindert ihre Blasebalgfunktion (größer und kleiner werden des Körpers) ausüben kann. Auch im Sitzen muß der Oberkörper aufrecht sein, um eine freie Atembewegung zu gewährleisten, die für unsere Blastechnik so entscheidend ist.

Jede Einatmung ist mit einem Geräusch verbunden. Dieses Geräusch - es sollte ein dunkles, tiefes "hoo" sein, - ist eine gute Kontrolle dafür, ob die Einatmung frei ist. Entsteht beim Einatmen ein hoher "Zischlaut", so weist dies darauf hin, daß die einströmende Luft einen Widerstand überwinden muß (enger Hals, zu hoch stehende Zunge). Eine solche Einatmung ist oft sehr hoch und hat eine Verkrampfung zur Folge.

Hilfsmittel für die Einatmung

Um eine freie und tiefe Einatmung und die Geschmeidigkeit und Elastizität des Atemapparates zu trainieren, empfiehlt es sich, Atemübungen mit einfachen Hilfsmitteln zu machen:

1. Wir atmen durch einen 8-10 cm langen Teil eines Gartenschlauches tief ein und aus.

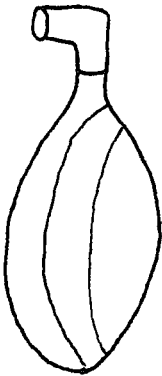
Der Gartenschlauch wirkt wie eine Verlängerung der Luftröhre. Die Luft strömt gleichmäßig ein, eine Verengung von Hals und Rachen wird vermieden und die Einatmung ist bei dieser Übung tief (Zwerchfellatmung) und entspannt.

2. Atemübung mit einem Luftsack:

Wir holen tief Luft und blasen einen ballonartigen Gummisack (3 oder 5 Liter Inhalt) auf. Wir holen die gesamte Luftmenge aus dem Ballon zurück und blasen ihn erneut auf. Diesen Vorgang höchstens drei Mal wiederholen, da sonst Sauerstoffmangel auftreten kann.

Durch diese Übung werden die Elastizität des Atemapparates und die Lungenkapazität trainiert. Der Schüler lernt mit der gesamten ihm zur Verfügung stehenden Luftmenge umzugehen.

Für diese Übung benutze ich einen Gummiballon mit einem rohrähnlichen Mundstückaufsatz (als Teil eines Beatmungsgerätes im medizinischen Fachhandel erhältlich).



AUSATMUNG

Das Wichtigste, was wir zum Blasen brauchen, ist Luftfluß, Luft in Bewegung, Wind. (Im Englischen heißen Blasinstrumente "wind instruments"). Mit unserer Atemluft müssen wir unsere Lippen in Schwingungen versetzen, wie wir eine Kerze zum Flackern bringen oder ein Blatt Papier von uns wegblasen. Was wir also brauchen ist Energie im Sinne von Bewegung, Luftfluß und nicht statisch stehenden Luftdruck. Unser Körper darf diesen Luftfluß nicht behindern.

Unsere Atemmuskulatur im Hals, im Brustkorb und in der Bauch- und Rückenpartie hat drei voneinander grundverschiedene Aufgaben:

1. Sie ist natürlich als erstes für unsere Atemfunktion zuständig. Wie schon erwähnt, funktioniert die Atmung nach dem Prinzip eines Blasebalgs. Die Einatemmuskeln weiten Brust- und Bauchraum, damit die Luft einströmen kann. Die Ausatemmuskeln wirken in die entgegengesetzte Richtung, um die Luft wieder

auszustoßen. Um genügend Luftmenge zum Spielen eines Blechblasinstrumentes zur Verfügung zu haben, muß dieser Blasebalg sehr elastisch und flexibel sein. Um der Funktion des Größer- und Kleinerwerdens des Körpers gerecht zu werden, dürfen Aus- und Einatemsmuskeln nicht starr, fest und verkrampft sein.

2. Die gleichen Muskeln erfüllen allerdings auch noch eine zweite, ganz andere Aufgabe, die des Pressens. Diese Funktion der Muskulatur wird nötig, wenn Frauen gebären, oder wenn wir auf der Toilette sitzen. Die Bauch- und Rumpfmuskeln drücken dabei nach unten und erzeugen so einen großen Druck innerhalb des Körpers. Der Hals schließt sich, um den Druck nicht nach oben entweichen zu lassen. Die Luft in den Lungen steht dabei zwar unter einem enormen Druck, aber wir können sie nicht loswerden. Da wir zum Blasen die Luft aber außerhalb des Körpers, bzw. an unseren Lippen brauchen, um diese zum Schwingen zu bringen, ist diese Art der Anwendung der Muskulatur absolut destruktiv für unsere Blastechnik.
3. Es gibt auch noch eine dritte Aufgabe, die dieselbe Muskulatur erfüllt: die Bauchmuskelpanzerung. Die Bauchmuskulatur hat hier eine Schutzfunktion, um die inneren Organe vor Verletzungen zu schützen. Diesen Bauchmuskelpanzer bilden wir instinktiv, wenn wir einen Schlag in den Magen versetzt bekommen. Die Muskeln werden in einen isometrischen Zustand versetzt, d.h., einander entgegenwirkende Muskeln, Ein- und Ausatemsmuskeln, werden gleichzeitig angespannt und heben so ihre Funktionen gegenseitig auf. Es entsteht eine starre, feste Mauer, ein Schutzpanzer, der zur Vermeidung von Verletzungen der inneren Organe notwendig ist. Allerdings ist dadurch das für unsere Atemfunktion notwendige Blasebalgprinzip ausgeschaltet. Man spürt eine große Anstrengung, aber der Luftfluß ist behindert.

Wir haben in unserem Körper 659 Muskeln, wovon 654 Antagonisten sind, d.h., zu jedem dieser Muskeln gibt es einen Gegenmuskel, der der Funktion des anderen entgegenwirkt. Werden beide gleichzeitig angespannt, so heben sie ihre Wirkung gegenseitig auf, es entsteht ein isometrischer Zustand. Kennen wir diese Zahl und die oben beschriebenen drei Funktionsweisen der Atemmuskulatur, so wird uns vielleicht

klar, wie groß die Gefahr ist, daß wir beim Blasen unnötige Muskelkraft aufwenden, die den Luftfluß behindert.

Diese Gefahr besteht auch, wenn wir unter "Stütze" nur das Anspannen der Bauch- und Rumpfmuskulatur verstehen. Es ist richtig, daß sich die Bauchdecke spannt und fest wird, wenn wir einen hohen, lauten Ton blasen. Dies ist eine ganz natürliche Folge der notwendigen Energieerzeugung. Allerdings ist die Art der Muskelspannung entscheidend. Die Muskeln dürfen nicht in einen isometrischen Zustand versetzt werden, so daß sie starr und unbeweglich sind. Die Atemmuskulatur muß immer flexibel und beweglich sein, um den Luftfluß zu ermöglichen. So ist auch die Atemstütze Luft in Bewegung, fließende Luft, die einen Ton "stützt", so wie eine Luftsäule ein Blatt Papier abstützt, das wir anblasen.

Oft helfen uns Bilder, um bestimmte Vorgänge zu verstehen oder sie zu verdeutlichen. Ein Golfspieler, der seinen Ball über eine weite Distanz schlägt, muß dafür eine enorme Energie freisetzen. Allerdings erzeugt er diese Kraft nicht mit einer starren, harten Muskulatur, wie ein Gewichtheber, sondern er holt die Energie aus dem Schwung, aus der Bewegung und aus der Geschwindigkeit des Golfschlägers.

Ein zweites Bild, das wir uns vorstellen können, ist der Bogenstrich des Geigers. Die Bewegung des Geigenbogens ist direkt mit unserer Luftführung vergleichbar. So wie der Geiger mit seinem Bogen die Saite zum Schwingen bringt, so bringt die Luft des Bläasers die Lippen zum Schwingen. Der Geigenbogen ist in ständiger, gleichmäßiger, kontrollierter Bewegung. Wenn er laut spielt ist die Bewegung sehr schnell und heftig, wenn er leise spielt langsamer und ruhiger, aber immer rund und schwungvoll. Ebenso können wir sagen: forte bedeutet schnelle Luft, piano bedeutet langsame Luft. Der Luftstrom ist allerdings immer positiv und vorwärtsdrängend und niemals zurückgehalten.

Der Luftstrom hat Energie, wenn er frei, d.h., in Bewegung ist. Wir müssen unsere Kraft, die wir aufwenden, in Bewegung umsetzen. Wenn wir unsere Atemmuskulatur in falscher Weise einsetzen, erzeugen wir Isometrie, die Luft wird im Körper eingeschlossen, wie in einer verkorkten Flasche und kann ihre Energie nicht entfalten.

Moshé Feldenkrais schreibt in seinem Buch "Bewußtheit durch Bewegung":

"Achten Sie darauf, daß jeder Kraftaufwand der Muskeln in Bewegung umgesetzt wird. Kraft, die nicht in Bewegung umgesetzt wird, führt zu Verkrampfungen, und das Ergebnis ist nicht nur ein Verlust an Energie, sondern überdies ein Zustand, in dem die vergeudete Energie den Körper selbst beschädigt"

Hilfsmittel für die Ausatmung

Wir müssen also lernen, unsere Atemmuskulatur richtig einzusetzen und dem Körper das Gefühl von frei fließender Luft zu vermitteln. Ein Lehrer sollte immer nach einfachen Mitteln suchen, die dem Körper den richtigen Impuls zur Aktivität geben, ihn eine Erfahrung machen lassen. Es geht darum, unnatürliche, falsche Angewohnheiten des Schülers wieder zurückzuführen auf natürliche Funktionen. Es ist allerdings nicht möglich, alte Gewohnheiten zu brechen; wir müssen sie durch neue, bessere ersetzen. Um das zu erreichen, möchte ich einige ganz einfache Hilfsmittel vorschlagen, mit denen man dem Schüler neue Erfahrungen des Körpergebrauchs vermitteln kann:

1. Ein Blatt Papier von sich wegblasen.

Mit dieser einfachen Übung kann man sehr leicht demonstrieren, wieviel Energie Luft in der Bewegung hat. So wie kontinuierlich gleichmäßig fließende Luft eine unsichtbare Säule bildet, die das Blatt "stützt", so bildet sie auch eine Atemstütze für die Töne.

2. Eine Kerze ausblasen

Eine altbekannte spielerische Übung, die besonders für Kinder geeignet ist. Indem der Schüler die Kerze aus verschiedenen Entfernungen ausbläst, lernt er, mit der Luftmenge und der Stärke des Luftstroms umzugehen. Wenn er angehalten wird, die Kerze nur zum Flackern zu bringen, wird er gezwungen, sehr gleichmäßig und kontrolliert zu pusten.

3. Eine Hand anblasen

Wir lernen sehr schnell und unkompliziert über unsere Sinne. Waren bei den ersten beiden Übungen die Augen beteiligt, so wird hier der Tastsinn miteinbezogen. Der Schüler spürt den Luftstrom und kann sehr leicht kontrollieren, ob er gleichmäßig und kontinuierlich ist.

4. Durch einen Strohhalm blasen

Bei dieser Übung lernt der Schüler das Umgehen mit Luftmenge- und widerstand. Die kleine Öffnung des Strohhalms bietet einen Widerstand. Wir brauchen längere Zeit, um eine bestimmte Luftmenge durch den Strohhalm zu blasen. Halbieren wir den Strohhalm und blasen durch beide Hälften, so halbiert sich der Widerstand und verdoppelt sich die Luftmenge, die wir in derselben Zeit durch den Strohhalm blasen. Schneiden wir den Strohhalm in vier Teile, so beträgt der Widerstand nur noch $1/4$ und die Luftmenge vervierfacht sich.

5. Rückwärts durch den Schaft des Mundstücks blasen

Wir spüren, wie die Luft gleichmäßig strömt. Manchmal entsteht dabei ein Pfeifton, was aber für die Wirksamkeit der Übung nicht notwendig ist.

6. Durch das Mundrohr (ohne Mundstück) ins Instrument blasen

Nachdem bisher alle Übungen ohne Instrument ausgeführt wurden, gehen wir jetzt wieder zurück zur Trompete, um die bisher gemachten Erfahrungen auf unsere Blastechnik zu übertragen.

DIE BEDEUTUNG EINES KLAREN, REINEN TONES

Das wichtigste Sinnesorgan für einen Musiker ist das Ohr. Ein klarer, singender Ton ist die Basis für die Qualität unseres Spiels. Wenn wir lernen uns selbst zuzuhören, dann können wir am Ton die Fehler in der Blastechnik, der Luftführung im besonderen hören. Ein guter Ton muß in erster Linie rein und klar sein, also ohne Luft- und Kratzgeräusche, und er muß in der hohen Lage genauso frei und offen klingen, wie im tiefen Register. Klingt der Ton stumpf und gedeckt, so weist dies auf eine forcierte Luftführung hin. Die Tragfähigkeit des Tones, Höhe, Ausdauer und dynamische Abstufungsmöglichkeiten werden darunter leiden. Ich spreche hier nicht von Klangästhetik. Ob jemand dunkel oder hell, groß oder schlank bläst, hängt vom persönlichen Geschmack jedes einzelnen ab. Es geht hier vielmehr um den Grundcharakter des Klanges, seine Klarheit und Ausgewogenheit.

Der Klang ist die beste Kontrolle für unsere Blastechnik und deshalb sollten wir auch unser Hauptaugenmerk auf einen klaren, runden, singenden Ton lenken. Je bewußter wir auf die Tonqualität bei uns selbst und bei anderen hören, desto mehr werden wir lernen, Unterschiede zu erkennen. Jeder Bläser hat eine eigene Klangvorstellung und der Ton ist wie eine persönliche Handschrift. Trotzdem werden wir bei genauem Zuhören erkennen, daß jeder gute Bläser einen spezifischen Kern, ein Zentrum in seinem Ton hat, die eine gute Technik verraten. Wir müssen also eine gute Klangvorstellung haben, innerlich lebendig hören können, was wir spielen wollen, um auf den Anfang unserer Überlegungen zurückzukommen: Wir müssen denken und innerlich hören lernen wie ein Sänger.

An den Schluß möchte ich ein Zitat von Dale Clevenger, Solo-Hornist im Chicago-Symphony-Orchestra, stellen, das das Wesentliche des Gesagten zusammenfaßt:

"Your two best friends are your ear and your air!"

In freier Übersetzung bedeutet dies etwa:

"Richtig hören und richtig atmen sind Deine zwei besten Begleiter!"

Wolfgang Guggenberger

Juni 1987

Vorbereitung zu bewußtem Musizieren
auf der Trompete

von

Markus Stockhausen



Markus Stockhausen

1957 wurde er in Köln als Sohn von Karlheinz Stockhausen in die brandaktuelle Szene der zeitgenössischen Musik geboren, der er sich bis heute zweifellos auch am stärksten verbunden fühlt. Botschafter der Musik seines Vaters, so könnte man ihn auch nennen; schliesslich hat Markus einen nicht unbeträchtlichen Teil der Stockhausen-Werke mit aus der Taufe gehoben — «Sirius», «Donnerstag» mit «Michael's Reise um die Erde» und «Michael's Heimkehr», «Samstag» aus «Licht».

Stockhausen junior spielt Stockhausen senior, und das rund um die Welt, ob in Washington, Aix-en-Provence, Tokio, Hilversum, Houston/Texas, London, Donaueschingen, Amsterdam, Berlin oder Mailand.

Recht früh reizten den ebenso brillanten wie musikalischen Trompeter aber auch die «Grenzgebiete». Da war zunächst Jazz. Im In- und Ausland nahm Markus Stockhausen an renommierten Jazz-Festivals als Mitglied von «Key», «Riot» oder der «Rainer Brüninghaus Group» teil, es ging auf grosse Deutschland-Tour, 1982 sogar nach Südamerika.

Aber auch der klassische Bereich kam nicht zu kurz. Noch während er das musische Gymnasium besuchte war Markus Stockhausen schon Jungstudent an der Kölner Musikhochschule und durchlief die traditionelle Ausbildung mit Klavier- und Trompetenunterricht.

Wie selbstverständlich wurde er Preisträger des «Deutschen Musikwettbewerbs», vollendete seine Studien an der Karajan-Akademie in Berlin und war Mitglied des «Ensemble Moderne» der Jungen Deutschen Philharmonie.

Ist es zu hoch gegriffen, wenn man behauptet, Markus Stockhausen werde fast jeder musikalischen Aufgabe gerecht, die man ihm stellt? Fest steht, dass er eine unverwechselbare Antwort zu geben weiss, sei es nun mit dem Trompetenkonzert von Haydn, einer freien Improvisation für Trompete solo, mit einem Werk seines Vaters, oder mit einem Jazz-Rhythmus.

Motto

Einleitung

Motivation

Energie - physische Vorbereitung

Das Üben - instrumentale Vorbereitung

Atmung

Mundvokale

Musikalische Vorbereitung

Musikalisches Bewegen auf der Bühne

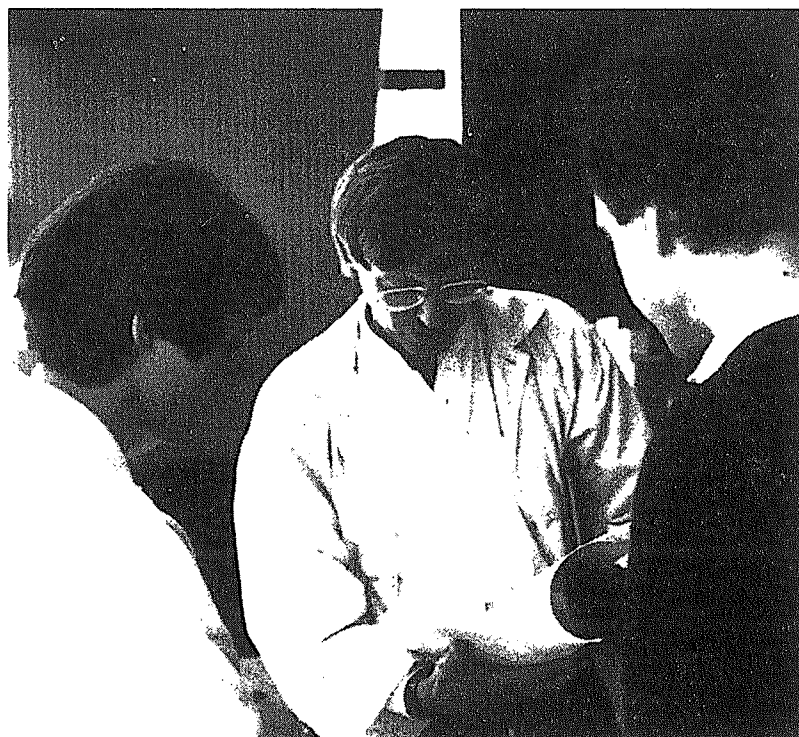
Mentale Vorbereitung

Der eigene Ton

Motto

"Erkenne Dich selbst, und Du wirst das Universum und die Götter kennen" lautet ein pythagoräischer Weisheitsspruch.

In dem Maße, wie wir uns der Gesetzmäßigkeit unserer Natur durch die Übung ständiger Beobachtung bewußt werden, können wir unsere wahre Kraft finden und diese auf unsere - musikalischen - Ziele lenken.



Markus Stockhausen, Peter Hoch, ein Teilnehmer
(von li. n. re.)

(Foto: Archiv Bundesakademie)

Einleitung

Es gibt einige Aspekte des Musizierens - auf der Trompete - über die sehr wenig gesprochen wird, die meiner Meinung nach jedoch wesentlich sind. Vergeblich wartete ich oft auf diese Informationen, dachte sie bei diesem oder jenem Lehrer zu finden, bis ich merkte, daß vieles entweder als unwichtig erachtet wird oder gänzlich unbewußt bleibt.

Manche Erfahrungen macht man offensichtlich erst in extremen Situationen. So hatte ich (und habe weiterhin) das Glück, durch die hohen Anforderungen der Musik meines Vaters vor Aufgaben gestellt zu werden, die in dieser Komplexität bisher nicht existierten, so daß ich gezwungen war (bin) 'neue' Wege zu suchen und zu gehen. Oft sind dies schmerzvolle Erfahrungen

So in Rom 1979. Ich spielte MICHAELs REISE mit Fernsehaufzeichnung. Alle Proben gingen gut, bis zum Moment der 'Wahrheit': Mein Kopf wollte wohl, aber mein Körper blockierte und wollte offensichtlich nicht so wie ich - kurz, mir fehlte die Kontrolle über ihn. Im folgenden Monat zog ich mich ganz zurück und begann Hatha Joga zu studieren, weil mir klar wurde, daß ich tiefere Kenntnisse über die Verbindung von Geist und Körper benötigte. Dies half mir in den folgenden Jahren sehr.

Leider lernen wir meist durch 'trial and error', gehen Irr- und Umwege, selten jedoch in vollem Bewußtsein und Gleichgewicht auf eine Sache zu. Hier sind zwei Stichworte, um die sich meine Darlegungen eigentlich drehen: Bewußtsein und Gleichgewicht (Balance). Damit meine ich eine Bewußtwerdung bestimmter Gesetzmäßigkeiten, quasi Tatsachen, die unser Spiel (Leben) unausweichlich bedingen. Und nur in voller Ausgeglichenheit der inneren und äußeren Kräfte können wir unser Spiel (Leben) meistern und den Zustand erreichen, nach dem wir uns vom ersten Ton (Tag) an sehnen.

Indem ich merkte, daß ich nicht der Typ war, dem alles 'in den Schoß fällt', gehörte ich also zu denen, die jedes Problem bewußt angehen müssen. Und vielleicht ist dies gut so. Denn Bewußtwerdung ist unweigerlich ein Weg zur Disziplinierung. Was ich einmal weiß, muß ich in bewußtes Handeln umsetzen. Sonst betrüge ich mich selbst, oder ich mache die selben Erfahrungen zehn, ja hunderte Male, bis ich endlich verstehe.

Im Folgenden will ich versuchen, jeden Aspekt des Musizierens, angefangen beim allgemeinsten, für mich zu erörtern. Selbstverständlich ergänzen sich alle, durchdringen und bedingen sich gegenseitig. Mancher mag einwenden, daß er es überflüssig findet, über scheinbar so nebensächliche Dinge nachzudenken. Wenn jedoch die Aufführung eines Musikstückes mißlingt, so wird es unweigerlich mit dem Nachgenannten in Beziehung stehen.

Diese kurze Schrift sei allen Trompetern gewidmet.



Markus Stockhausen (re.)
beim Unterrichts in der Bundesakademie

(Foto: Frank Ebel)

Motivation

Die erste Frage, die ich mir bewußt stellen kann, ist:
Warum spiele ich eigentlich?

Sicher ist da zunächst die reine Spielfreude, die Lust etwas schön zu gestalten, sich auszudrücken, seine Gefühle in Tönen mitzuteilen, gemeinsam zu musizieren, als Interpret im Dienste der Musik Kompositionen zum Leben zu erwecken, anderen Menschen Freude geben zu dürfen, in Hingabe zu spielen - für Gott? (Ist nicht Gott in jedem Menschen?)

Oder ich spüre, daß sich da ein Weg auftut, der mir grenzenlos die Möglichkeit nicht nur zur immer meisterhafteren Instrumentbeherrschung und damit zum besseren Musiker bietet, sondern mich als Mensch, wenn ich es anstrebe und zulasse, so fordert, daß es ein Weg zur inneren Selbsterkenntnis und Vervollkommnung sein kann. Hohe Ziele.

Je mehr der Musiker jedoch ins professionelle Leben tritt, muß er sich tagtäglich wieder besinnen, aus welcher Quelle er seine Kraft schöpft. Und da schleichen sich Gründe wie Ehrgeiz, Stolz, Geltungsdrang, Geldverdienen (immer mehr, ächz), unter Zwang musizieren sollen und so weiter, ein. Schon hier merkt man, daß, wenn man nicht hohe Ideale hat und seine Kraft vornehmlich aus dem Inneren schöpft, man leicht zum Spielball negativer Regungen werden kann, die uns die Spielfreude vereiteln. Natürlich muß man immer wieder den 'inneren Schweinehund' überwinden, aber indem wir dies bewußt tun, wird Kraft frei, die uns und unser Spiel wachsen läßt.

Energie - physische Vorbereitung

Wir kennen folgende Energiequellen:

Speise, Schlaf, Atem, Licht. Die Inder sagen jedoch: Sarvam annam (sanskrit): Alles ist Nahrung. Dazu gehören also auch unsere Gedanken und Gefühle, diejenigen unserer Mitmenschen (unserer Nächsten, und diejenigen von Menschen, die wir gar nicht kennen, deren Gedanken und Gefühle uns aber dennoch erreichen), unsere Umweltbedingungen (Lärm, Luft-, Wasser- und Nahrungsverschmutzung!), uns umgebende Farben, (Kleidungs-) Materialien, und vieles mehr.

Alles schwingt - von der scheinbar leblosen Materie über Pflanze, Tier, Mensch bis zu noch lichterem Wesen. Wir entscheiden, da, wo wir bewußt wählen, welche Schwingungen wir uns einverleiben (z.B. auch welche Musik wir hören/spielen), was wir passiv oder aktiv aufnehmen und 'verdauen' müssen.

So können wir nach immer 'lichteren' Schwingungen streben, die wir vertragen, unsere Körper-Geist-Frequenz allmählich beschleunigend. Dies bringt uns zweierlei: größere Sensibilität führt zu verstärkter Wahrnehmung, führt zu größerer Verletzbarkeit, wenn sie nicht einhergeht mit größerer Bewußtwerdung, die uns dann wieder schützt.

Ich bin jetzt vielleicht etwas zu philosophisch geworden, meine natürlich dies: Selbstverständlich halten wir uns körperlich mit Schwimmen, Laufen, Yoga oder sonstigem Training fit, lieben frische Luft, 'tanken' Sonnenlicht, essen mäßig, womöglich 'saubere' Nahrung, nehmen überhaupt wenig Giftstoffe zu uns (weißer Zucker, Narkotika, Alkohol), wenig säurebildende Nahrung (z.B. Fleisch, Weißmehle), meiden zuviel Gerede, sind möglichst aktiv (im Gegensatz zum Kino- oder Fernsehgucken) und so weiter. Allgemeine Lebensregeln, die sich aber unmittelbar auf unser Spiel-Bewußtsein auswirken.

Noch einmal zur Nahrung: Jahrelang focht ich den Kampf gegen meine Umgebung, die mir absolut sagen wollte: "Iß Fleisch, Junge, wenn Du Trompete blasen willst." Kann man als Trompeter vegetarisch leben? Ja! Es braucht eine Umstellungszeit (bis zu mehreren Jahren), aber es geht. Niemals sollte man fanatisch werden, immer auf seinen Körper (nicht seine Gelüste) hören, dann kann man sich langsam an 'schneller schwingende' Nahrung gewöhnen. (Licht schwingt schnell, Luft - Wasser - Pflanze - Tier schwingen graduell langsamer.) Es liegt an uns, auf welcher 'Wellenlänge' wir 'empfangen' und 'senden' wollen.

Als reinste Energiequelle steht uns die unmittelbare Lebens- und Schöpferkraft zur Verfügung. An sie angeschlossen zu sein bedarf jedoch gezielter Vorbereitung auf allen körperlichen und geistigen Ebenen.

Das Üben - instrumentale Vorbereitung

Der Australier Hunter J. H. Fry schlägt in seinem Artikel "Overuse Syndrome In Musicians: Prevention and Management" (The Lancet, Sept. 27, 1986) vor, der Musiker solle nicht länger als etwa 25 Minuten üben, sodann eine Entspannungspause von 5 Minuten einlegen. Wenn man viel üben muß, so sei es ratsam, viele solcher Übeeinheiten über den Tag zu verteilen, anstatt die Dauer der einzelnen Phasen zu verlängern.

Besonders für uns Blechbläser scheint mir dieses intervallische Üben ratsam, da wir ja ständig mit Muskeleermüdung zu kämpfen haben und daher aufhören sollten, bevor wir merklich abzubauen beginnen, und nicht beim Spüren unserer Grenzen zu denken: mal sehen, wie weit es noch geht.... Also, immer wieder Pausen einlegen (und die Phasenlänge ist sicher individuell ganz unterschiedlich). Auch kann es zum Beispiel gut sein, das Üben dann zu unterbrechen, wenn eine 'schwere' Stelle endlich sehr gut gelang. Anstatt sie nun noch oft zu wiederholen (was sicherlich auch manchesmal gut ist), sollte man innehalten, damit sich die erzeugten Schwingungen positiv in unser Muskelgedächtnis und in unser psychologisches Gedächtnis eingravieren. Dazu ein Beispiel: Spielt man Jazz, macht man sich meist nichts daraus, von der Trompete zum Flügelhorn oder zur Piccolo Trompete zu wechseln. Sollen wir dies aber im Bereich der 'ernsten' Musik tun, haben wir plötzlich Angst. Dies allein schon zeigt, daß viele Probleme psychologischer Natur sind. Nun, in Paris sollte ich ARIES auf der C-Trompete und in demselben Programm acht Minuten später den OBERLIPPENTANZ auf der Piccolo Trompete spielen. Beides sind sehr schwere Stücke. Ich machte mir das Muskelgedächtnis zu Hilfe: sobald ich ARIES fertig gespielt hatte, nahm ich die Piccolo Trompete und blies etwa eine Minute lang lange Töne pianissimo. Dann legte ich das Instrument fort, zog mich um, entspannte mich und nahm das Instrument erst kurz vor dem Auftritt wieder zur Hand. Schon fühlten sich die Lippen so an, als hätte ich bereits den ganzen Abend auf der Piccolo Trompete geblasen.

Nun ein paar Worte zum Thema 'Einblasen' und Vorbereitung am Konzerttag selbst. Oft weiß ich beim Einblasen mit dem Mundstück allein gar nicht, auf welchem Grundton sich meine gewählte Übung aufbaut. Greife ich dann später zum Instrument, merke ich, daß ich von Tag zu Tag ganz verschiedene Grundtöne in mir trage, so daß ich von diesen ausgehend meine weiteren Übungen mit dem Instrument fortsetze. Dies ist viel wohltuender, als tagtäglich in B- oder C-Dur zu beginnen.

Zum anderen lernte ich mit der Zeit drei bis vier in sich stimmige Einblssysteme, die ich alternierend oder kombinierend benutze. Aber, wie bereite ich mich auf ein Konzert vor? Wieviel spiele ich am Tag selbst, wieviel am Tag vorher? Hier kursieren die unterschiedlichsten Gerüchte, und es gibt keine Regel, es sei denn die der Balance. Wir müssen vieles gegeneinander abwägen: In welcher physischen Form befinde ich mich? Wie hoch sind die Anforderungen am Abend? Habe ich eine Generalprobe am Vormittag des Konzerttages, bei der ich ausspielen muß? Ein schwieriges Kapitel! Denn auch hier kann man manchmal, trotz aller Überlegungen, im begeisterten Tun seine geschätzten Kräfte weit übertreffen. Und oft geht man in die Irre, weil man zurückschaut und sich sagt: Damals - z.B. letzte Woche - habe ich es so und so gemacht, und es war gut. So nimmt man an, daß die genaue Wiederholung zum gleichen Erfolg führt. Selbstverständlich bauen wir auf unseren Erfahrungen auf, aber nie ist die Situation dieselbe. Haben mir z.B. gestern die 'Caruso'-Einblasübungen meine Form wiedergegeben, so können sie mich heute überfordern. Es ist sehr schwer, wirklich im 'Jetzt' zu leben, handeln, denken. Wir erinnern, planen voraus und verpassen den Augenblick. (Und wir wissen inzwischen, daß, wenn wir ihn auch nur für Momente zu leben vermöchten, wir im 'Zeitlosen' leben, was die tiefe Bedeutung der Ewigkeit ist.) Also versuchen wir, auf unseren Körper zu horchen - was er jetzt (!) braucht.

Der englische Trompeter John Wallace sagte mir einmal, daß er - wenn möglich - am Vortage des Konzertes überhaupt nicht spiele - im Falle eines wichtigen Solokonzertes -, damit seine Lippen beim Konzert ganz frisch seien. Die Praxis sieht aber, glaube ich, für uns alle anders aus. Als ich 1985 in London die Oper DONNERSTAG (ca. 4 Stunden Dauer) spielte, blies ich mich an manchen Aufführungstagen morgens bis zu zweieinhalb Stunden im Zeitlupentempo ein, mit vielen Pausen dazwischen, so daß ich nie ermüdete. An anderen Tagen improvisierte ich vor mich hin, und befreite mich so von Spannungen im Körper und im Kopf.

Dies möchte ich ganz allgemein jedem Musiker empfehlen: in einem Stil seiner Wahl (ob Barock, Jazz oder frei) zu improvisieren. Man findet einen anderen Zugang zum Instrument, es wird vertrauter, persönlicher. Da beim Improvisieren jeder Ton wirklich gefühlt werden muß, läßt sich dieses innere Erleben dann auch auf komponierte Musik übertragen. Denn gutes Spiel ist letztlich beseeltes Spiel, das von innen kommt.

Ein letztes Wort zum Thema Üben: Natürlich sollte man soviel wie möglich und nötig üben. Aber wieviel ist möglich, abgesehen von der zeitlichen Begrenzung, die ein jeder von uns hat? Wir können unsere Körper zu immer ausdauernderen Instrumenten machen, durch stetig ansteigendes Training, wie Sportler. Doch hat jeder irgendwann seine physische und auch nervliche Belastbarkeit erreicht. Zugegeben: in extremen Momenten scheint man Unglaubliches leisten zu können. Aber das viele Spielen allein bringt uns oft gar nicht weiter, wir drehen uns im Kreise und vergessen andere Quellen des Fortschritts. Diese können in einem wichtigen Gespräch, im Lesen eines Buches, einem Spaziergang, im Anhören von Musik u.s.w. liegen. Wir sollten uns immer wieder bis an die Grenzen fordern, und diese somit langsam immer höher schrauben. Wirklicher Fortschritt jedoch beruht auch auf innerer, das heißt geistiger Entwicklung, die sich dann im Spiel ausdrückt. Und hier spielen alle Aspekte des Lebens eine Rolle.

Atmung

Viel ist zu diesem Thema gesagt worden. Hier sei nur ein Gedanke erwähnt.

Eine Gesangslehrerin erklärte mir einmal, daß der Körper sich bei natürlicher Atmung immer die nötige Menge Luft hole, die er brauche, um dem auf ihn einwirkenden Außendruck ein entsprechendes Maß an Innendruck entgegenzusetzen. Der Körper sucht sein Gleichgewicht.

Beim Trompetespielen verlagert sich nun der Druckpunkt. Der Widerstand ist je nach Tonhöhe erheblich größer und wir müssen präziser den entsprechenden Innendruck herstellen. Gelingt es uns, auf's genaueste den verlangten Innendruck zu erzeugen, stimmt also in jedem Moment das Innen-Außen-Gleichgewicht (und was heißt das bei schnellen Läufen oder großen Sprüngen!), so ermüden wir relativ wenig. Denn dann befinden sich die Lippen in einer quasi neutralen Stellung, sie müssen nichts an Kraft hinzugeben, sind reine Schwingungs-erzeuger. Dann wird auch unser Ton klar und frei von Nebengeräuschen. So kann zuviel Luft genauso stören wie zuwenig Luft.

Dieses Prinzip des Gleichgewichts gilt auch für den Ansatz: Im Ausgleich aller Muskeln ist der Ansatz zentriert, locker, alle Muskeln arbeiten relativ gleichmäßig, die Schultern, der Hals und die übrigen Gesichtsmuskeln (Stirn!) sind entspannt.

Mundvokale

Viel zu spät leider erhielt ich Aufklärung über die Bewegungen der Zunge entsprechend den verschiedenen Tonregistern. So übte ich unnötig Lippenmuskulaturbewegungen ein, die ich dann mühevoll wieder loslassen mußte. Wie wunderbar leicht gelingt zum Beispiel eine Bindung, wenn man ganz genau die richtigen Vokale mit der Zungenstellung in der Mundhöhle bildet. Daß dies systematisch geschult werden kann, wissen leider immer noch zu wenige.

Musikalische Vorbereitung

Was hier gesagt werden müßte, könnte Bücher füllen, an anderen Stellen wird man kompetentere Kommentare finden. Ich möchte hier zwei Dinge sagen.

Für mich war es ganz wichtig, mit Lehrern anderer Instrumente zusammenzuarbeiten (wie z.B. Klavier, Flöte, Geige, Gesang, u.s.w.). Sie kennen unsere Probleme nicht und können uns ganz anders begegnen. Wir werden viel mehr musikalisch als technisch kritisiert und können gerade deswegen auch technische Mängel herausfinden und über die musikalische Zusammenhänge zu lösen versuchen, denn wenn die Musik 'stimmt', ist meistens auch unsere Technik in Ordnung. Auch weitet sich so unser musikalischer Horizont und unser musikalisches Vokabular, denn Lehrer anderer Instrumente sprechen oft eine ganz andere Sprache, die sich mehr auf die Musik bezieht als auf unsere Blechblasprobleme.

Der zweite Punkt betrifft das Auswendigspielen. Ein großes Thema, besonders was das Werk meines Vaters betrifft. Manchmal werde ich gefragt, wie man so lange Werke, wie SIRIUS (96 Min.) oder DONNERSTAG (ca. 210 Min.), auswendig spielen kann. Meine Antwort gibt sicherlich nichts Neues, ich möchte sie hier nur sehr differenziert geben.

Erstens haben wir ein Muskelgedächtnis (ich erwähnte es bereits im Zusammenhang mit dem Ansatz). Hunderte Male geübte Muskelabläufe werden vom Körper gespeichert und können ohne mentales Bewußtsein reibungslos ablaufen. (Sri Aurobindo würde sagen, sie haben ihr eigenes, das physische Mental). Dieses Gedächtnis ist eine solide Grundlage, kann aber, wenn man sich zu sehr auf es verläßt, zu ganz schönen Pannen führen. Denn wenn sich dann plötzlich das Bewußtsein einschaltet, und die sonst schweigenden (oder schweifenden?!) Gedanken mitarbeiten wollen, stolpern wir und machen Fehler. Nur zu bekannt sind die Geschichten der Pianisten, die aus ihrer Bachschen Fuge keinen Ausweg mehr finden oder plötzlich in einer anderen Tonart landen und fiebernd alle Töne neu suchen müssen, bis sie, wenn sie gut sind, irgenwann 'zurückfinden' - ein Alptraum!

Zweitens haben wir ein visuelles oder optisches Gedächtnis. Wir wissen von großen Dirigenten, daß sie ganze Partituren, mit Probeziffern und Taktzahlen perfekt wie einen Film vor dem inneren Auge ablaufen lassen können (schwer zu erlernen, und keine Garantie für musikalisches Können).

Durch das viele Üben prägt sich in jedem Falle das Notenbild eines Werkes ein. Schauen wir es uns vor einer Aufführung dann noch einmal an, kann dies in Momenten der Unsicherheit helfen ("ach ja, jetzt kommt der Teil rechts unten auf der Seite...').

Drittens haben wir ein musikalisches Gedächtnis. Der Verlauf der Musik ist uns so vertraut, daß wir das Kommende erinnern. So mag ich im Moment vielleicht noch nicht wissen, wie die Musik wenig später weiter geht. Komme ich aber an diese Stelle, so höre ich innerlich, wohin ich zu gehen habe (da hilft die Fähigkeit des Improvisierens!). Manchmal muß ich mir sogar die Intervalle schnell wieder errechnen, da mein Gedächtnis und die Finger die betreffende Note nicht mehr erinnern. (Das kann dazu führen, daß man unfähig wird, nach Aufforderung an einer beliebigen Stelle aus dem Gedächtnis zu beginnen. Man muß an eine bekannte Stelle zurück und dann, dem Gehör folgend, den Weg dorthin finden.)

Viertens haben wir ein musikalisch-rationales Gedächtnis. Wir können uns analysierend die Struktur der Musik einprägen, Harmoniefolgen, Melodieabläufe, rhythmische Muster, und so weiter. Wir versuchen die Logik der Musik zu verstehen und können uns nachher anhand dieser 'Architektur' das Bild im Gedächtnis wieder zusammenfügen. Darum ist es viel leichter, 'gute', das heißt bewußt gebaute Musik auswendig zu lernen, als mehr willkürlich, primär empfundene Musik, oder sogar gezielt ungeordnete Musik, die viele Zufallselemente beinhaltet. Oft schied sich an dieser Frage für mich die Auswahl eines Stückes, indem ich mir vorstellte, es auswendig spielen zu müssen (will ich das mit mir herumtragen?...). Natürlich durchdringen sich all diese Gedächtnisse. Immer hängen wir von mehreren gemeinsam ab. Doch schulen kann man sie getrennt.

Und fünftens: Die wichtigste Stütze ist unser Vertrauen!
Zu wissen: ich habe dies bereits auswendig gespielt, und auch heute wird es mir gelingen; ich zweifle nicht. Selbstverständlich hilft hier die Erfahrung; haben wir jedoch kein Vertrauen, so brechen wir immer wieder ein. Konzentration ist auch unentbehrlich, doch davon später.

Zum Schluß dieses Kapitels sei erwähnt, daß ich das Auswendigspielen ganz allgemein in Lehranstalten vollkommen vernachlässigt finde. Erst wenn ich mir ein Werk mit Leib und Seele zur zweiten Natur gemacht habe, kann ich es überzeugend spielen. Dies führt mich zu folgendem Kapitel.

Musikalisches Sich-Bewegen auf der Bühne

In vielen Werken meines Vaters wird das Auswendigspielen zur Voraussetzung, um sich - den Regieanweisungen folgend - frei auf der Bühne bewegen zu können. Dies berührt einen völlig neuen Ausbildungszweig des Musikers (vorbei auch die Zeit der Pianisten, die sich alle möglichen Gesichtsverrenkungen erlauben dürfen, als ob man das nicht sähe!). Wir werden studieren müssen und uns auch Kritik gefallen lassen, ob eine Körperhaltung oder -bewegung zu übertrieben, oder ungeschickt, steif, unbeholfen, falsch oder einfach blöd aussieht. (Endlich einmal neue Wege, denn die Sänger der Opernbühnen haben uns da wenig zu bieten.) Plötzlich schießt man zu den Tänzern hinüber, lernt ganz neu gehen, zum Beispiel, wie man in 11 Minuten eine Strecke von 10 Metern zurücklegt (in VISION), u.s.w.. Auch bekommt man ein Auge für alles andere Optische: Ist die Bühne aufgeräumt (der Saal??), wie stehen Stühle, Podium, Notenständer - Bewußtsein verpflichtet!

Mentale Vorbereitung

Nähern wir uns dem Konzerttag, gewinnt vor allem auch unsere mentale Verfassung an Bedeutung. Sicher: hat man sich schlecht vorbereitet, so ist es sehr schwer, gelassen ins Konzert zu gehen. Es gibt aber auch tiefere Ängste, die aufgelöst werden müssen, will man innerlich frei sein. Diese können auf ganz verschiedenen Erfahrungen beruhen.

Zu oft war man Situationen ausgesetzt, die das Musizieren unter Druck verlangten, sei es im Unterricht, in Prüfungen, Probespielen, oder ähnlichem. Selten wurden wir belehrt, wie man aus tiefer Freude am Kommunizieren Musik als Glück erfahren kann und andere an diesem Glück teilnehmen läßt. Wir wurden nicht über das Wesen und den Sinn der Musik aufgeklärt - der universellsten Sprache, fähig, das subtile Empfinden des Menschen mitzuteilen. Man verschwieg uns auch die Verantwortung, die wir auf uns nehmen, indem wir Töne in den Äther schicken, denn jede Schwingung erzeugt eine wenn auch noch so unscheinbare Resonanz im Kosmos.

Also versuchen wir, uns in unsere bestmögliche Verfassung zu begeben, unsere innere Mitte. 1980 lernte ich bei einer bemerkenswerten Amerikanerin, Ellen Foster, die 'Sonnenzentrums-Übungen', die sie mir im Alter von fünfundachtzig Jahren noch behende vorführte. Sie sagte, es seien alte ägyptische Übungen, die sie erinnert habe. Diese Übungen zentrieren Körper- und Bewußtseinskraft im Solar-Plexus und in dem auf gleicher Höhe liegenden Muskel- und Bewußtseinsgürtel um unseren Körper herum. An anderer Stelle werde ich mehr darüber berichten. -

Eine alte Weisheit lehrt uns, all das zu tun, was in unseren Kräften liegt, nicht mehr und auch nicht weniger. (Auch wahr ist selbstverständlich, daß man nur dann Kraft bekommt, wenn man sie fordert, darum bittet.) Dies erinnernd, könnte schließlich alle Angst von uns weichen. Wir akzeptieren unsere Schwäche und Unvollkommenheit, tun aber alles Mögliche, um uns gewissenhaft vorzubereiten. Das Ungewisse, das immer als Rest bleibt, geben wir hin. In ihm liegt unser potentiellles Fallen,

oder aber auch das Geschenk des plötzlichen Emporgehoben-Werdens und Über-sich-Hinauswachsens.

Den inneren Frieden, die Gelassenheit und Ruhe kann man täglich ühend in der Meditation erfahren, die als erstes Ziel hat, kein Ziel zu haben, sich so gründlich wie möglich zu LASSEN. Dann steigen Dinge in uns auf: Gedanken, Probleme führen zu Lösungen, Klarsicht, und Wichtigeres scheint von oben herabzukommen: Stille, Friede, Kraft und Licht.

Unsere Wachheit, Beobachtungsgabe, Aufmerksamkeit und Konzentrationsfähigkeit steigert sich. Ebenso unser Vertrauen und das Sich-Eingebunden-Fühlen in die Gesamtheit des Kosmos, das eines Tages in der tatsächlichen Erfahrung der Einheit alles Bestehenden gipfeln mag.

Doch gehen wir wieder eine Stufe tiefer, ins Praktische. Wir bereiten uns also innerlich auf unsere Aufführung vor, 'reinigen uns', schleppen, der oben erwähnten Verantwortung bewußt, nicht all unseren persönlichen psychologischen Ballast mit ins Konzert und stellen uns innerlich auf den Geist der zu spielenden Musik ein. Dann sind wir im Ein-Klang mit uns, mit der Musik und unserer Umgebung. Diese Harmonie zu offenbaren müßte aller Musiker höchstes Ziel sein.

Um unsere innere Stille auch während des Konzertes erhalten zu können, ist es meiner Erfahrung nach gut, am Konzerttag ab spätestens nach dem Mittagessen zu schweigen, oder zumindest nur das Allernotwendigste zu reden. Dann ebbt allmählich die um technische Vorbereitungsprobleme kreisenden Gedanken ab (die bis dahin hoffentlich insgesamt abgeschlossen sind), wir werden ruhig, die Konzentrationsfähigkeit nimmt rapide zu. Der Musiker wird empfänglicher für eine ihm zukommende überweltliche Strahlung, die sich durch ihn - und nicht nur durch uns Musiker - ständig den Weg zu bahnen sucht. Wie eine vollgeladene Batterie betreten wir das Podium. Immer öfter wird es uns gelingen, bewußt und frei da zu sein. Das Ergebnis ist erstaunlich.

Der eigene Ton

Über den Ton eines Musikers sprechen, hieße, seine Seele erkennen. Doch wie oft drückt sich im Ton eines Musikers wirklich sein Innerstes aus? Wird er nicht vielmehr nur das auszudrücken vermögen, was er in sich erkennt? Wer aber kennt seine Seele? Je mehr wir unser innerstes Wesen erfahren, suchen wir auch nach dem Ton auf unserem Instrument, der dieses Innerste wiederzugeben vermag. Mancher Musiker mag allerdings vollkommen unbewußt sein Innerstes offenbaren, es ist dies eine ihm zuteil gewordene Gabe. Meistens jedoch muß man sich durch einen Wald von Möglichkeiten hindurchkämpfen, bis man sich im eigenen Ton immer mehr findet.

Mundstück- und Instrumentwahl unterliegen einem langen Reifungsprozeß, wenn man nicht als Glücklicher sofort findet. Selbstverständlich hängt die Wahl auch unmittelbar mit den Anforderungen zusammen, die man an sich stellt und die an uns in der jeweiligen beruflichen Situation hergetragen werden. Doch je individueller die Aufgabe, desto zwingender die Notwendigkeit der absoluten Identität von Musiker und Ton. Schwierig wird es dann, wenn man viele Charaktere, Empfindungen, Möglichkeiten in sich trägt und alle auf einem Instrument zum Ausdruck bringen will. (Ich will hier außer acht lassen, daß man selbstverständlich je nach Musikstil verschiedenes 'equipment' wählen mag.)

Eine Beobachtung kann man häufig machen: daß jeder Blechbläser trotz Mundstück- und Instrumentenwechsel oft 'seinen' Ton relativ erkennbar beibehält. Dies beruht sicherlich auf der Gewebe- und Schwingungsstruktur der Lippen, des Volumens und der Gestaltung der Mundhöhle, was zusammen ein gewisses spezifisches Formantspektrum (Obertonspektrum) erzeugt. Auch das Lungen- und Rachenvolumen tragen hierzu bei. Es gibt jedoch noch einen tiefergehenden Grund, der dem Musiker dazu verhilft, seinen Ton hervorzubringen:

sein ganzer Körper stellt sich offenbar ganz automatisch auf das gewählte Instrumentarium ein, nimmt Korrekturen (gegenüber dem Gewohnten) an Lippenspannung, -öffnung, Zungen- und Kieferstellung sowie Halsöffnung vor, sodaß die gewohnten und vom Ohr kontrollierten Obertonspektren weitgehend wieder entstehen. Dies kann bei der Instrumentwahl verwirrend sein, weil es an Konstanten fehlt. (In diesem Zusammenhang sei ein Hinweis gegeben, auf die vom französischen Arzt TOMATIS entwickelte Methode, für den Musiker über spezielle Apparaturen Frequenzen hörbar zu machen, die sein Ohr aus irgendwelchen Gründen nicht in der Lage ist zu hören, wie zum Beispiel bei Gehörschäden, so daß der Musiker - oft waren es bei Tomatis Sänger - das Frequenzspektrum seines Tones vorteilhafter gestalten kann und auch Intonationsschwierigkeiten auszugleichen lernt. Es besteht auch ein frappierender Zusammenhang zwischen gehörtem Frequenzspektrum und der Körperhaltung und Körperphysionomie! Der Bogen schließt sich: nur was ich höre, kann ich wiedergeben - nur was ich mit Bewußtsein erfaßt habe, ist mir zur Erfahrung geworden, kann ich ausdrücken - ein komplexes Thema.)

So mündet die Suche darin, sich entsprechend der musikalischen Zielsetzung ein Instrumentarium zu verschaffen, das im Hinblick auf Tonqualität, Tonflexibilität, Tonansprache in allen Registern, Dynamik und Intonation befriedigt. Seit kurzer Zeit bemühen sich viele Firmen im internationalen Wettbewerb um eine hohe Qualität ihrer Produkte, zum Segen des Musikers.

Auf eine Formel gebracht könnte man sagen: man sucht sich das, womit man am besten zurecht kommt. Aber dafür all diese Worte? Vielleicht wird man etwas gelassener und bescheidener, wenn man bemerkt, daß es auch hier kein Ziel (im Sinne von Ankommen) geben kann. Das Ziel wird zum Weg (Tao). Wenn man's so nehmen kann, bleibt (oder wird) das Leben interessant.

Das soll keine Aufforderung zum ständigen Wechsel des Instrumentariums sein, doch mag es kommen - fast periodisch, in großen Bögen -, daß man sich anders fühlt - etwas hat sich im Inneren gewandelt, man ist neu geworden, und findet sich im alten Ton nicht mehr wieder. Die Suche scheint wieder von vorne loszugehen - zum Glück nicht ganz: Das Fallen, Strudeln ist bekannt, das Zweifeln, Hoffen, Leiden, Sehnen, bis sich alles auf einer höheren Stufe neu organisiert. (Und macht nicht die ganze Menschheit solch ein 'Strudeln' im Moment durch? Möge ein jeder von uns, als Teil des Ganzen, bewußt an dem sich soeben gebärenden Neuen mitwirken!)

Zurück: Allem Suchen liegt das Bestreben eines uns innewohnenden Harmoniegesetzes zugrunde, Körper, Mundstück und Instrument müssen sich im Einklang befinden. Dabei handelt es sich um Widerstände, die es auf das Genaueste aufeinander abzustimmen gilt. Da spielen das Gewicht des Instrumentes (Maschinenteil und Rohrstärke) und besonders auch das Material und die Stärke von Mundrohr und Schallstück eine große Rolle. Will man keine Verspannungen in den Lippen haben, muß gerade das Schallstück so sensibel wie möglich auf die Lippenschwingung reagieren - ein physisches Gefühl der Lippen des 'Sich-verstanden-Wissens'.

Ich komme zum Schluß, der leider kein heroischer sein kann, denn alles greift ineinander, ist ständig in Bewegung (nicht wahr: Leben heißt Bewegung, allein Stillstand ist der Tod!). Ich habe hier nur fragmentarisch Gedanken der Vorbereitung zu bewußtem Musizieren vortragen können, hoffe jedoch, daß diese Anregungen zur Entwicklung der planetarischen Trompeterschaft beitragen.

Markus Stockhausen
Köln, Ostern 1987

Der Dämpfergürtel

MARKUS STOCKHAUSEN



1978 schrieb mein Vater
Karlheinz Stockhausen das
Trompetenkonzert «Michael's
Reise um die Erde» für mich.
Das Werk dauert ca. 48 Minuten
und ist auswendig zu spielen.

Ich sollte mich frei bewegen können und ursprünglich sogar durch Bewegungen mit dem Instrument das Orchester dirigieren. Dies verlangt absolute Bewegungsfreiheit. (Das Dirigieren mit dem Instrument war dann doch zu schwierig. Am 8. Mai 1986 allerdings wird in Bremen eine neue Version desselben Stückes für 10 Instrumente uraufgeführt, in der wir diese Idee wieder aufnehmen wollen.)

So fragte mich mein Vater, ob ich nicht die sechs Dämpfer, die in «Michael's Reise...» benötigt werden, am Körper tragen könne, ähnlich wie Patronen in einem Gürtel.

Kurz darauf kaufte ich mir Leder und fertigte mir einen Dämpfergürtel an. Seitdem gibt es keine Aufführung mehr von Werken meines Vaters, in denen ich nicht den Dämpfergürtel gebrauche. Die Handhabung der Dämpfer wird so vertraut, dass man selbst mit geschlossenen Augen den richtigen Dämpfer greift und wieder wegsteckt.

Andere Werke, in denen ich ebenfalls den Dämpfergürtel verwende, sind «Aries», für C-Trompete und Tonband mit elektronischer Musik (3 Dämpfer), der «Oberlippentanz» für Piccolo-Trompete (3 kleine Dämpfer — ich machte mir einen neuen Gürtel speziell für dieses Stück) und alle weiteren Werke der Oper «Donnerstag aus Licht», in denen ich Trompete spiele («Examen», «Festival» mit dem «Drachenkampf», «Vision»).

Ich glaube, dass dieser Dämpfergürtel bald von allen Trompetern, die solistisch oder sogar szenisch auftreten, benutzt wird.



Dämpfer, Vokale und ihre Notation

Die von Karlheinz Stockhausen in seinen Werken für Trompete am häufigsten verwendeten Dämpfer sind (mit den von ihm gewählten dazugehörigen Notationszeichen):

- Ⓜ = *Harmon*-Dämpfer
(Wawa ohne Steckrohr)
- Ⓦ = *Wawa*-Dämpfer (mit Steckrohr)
- Ⓕ = «*Flüster*»-Dämpfer
(Whisper oder Whispä in englisch)
- Ⓒ = *Cup*-Dämpfer
- Ⓜ = *Mel-o-wah*-Dämpfer
- Ⓢ = *Spitz*-Dämpfer
- Ⓟ = *Plunger*-Dämpfer.

Das Notationszeichen für «Dämpfer ab» ist ∅.

Meine persönlichen Dämpfer sind:

Ⓜ, Ⓦ, Ⓕ, Ⓜ und Ⓟ von der Serie Stonelined (Humes & Berg, Chicago) Ⓒ von der Firma EMO (aus leichtem Aluminium), ein Plastik-Spitz der Firma EMO bei der Angabe «weicher Spitz», sonst nehme ich Metall-Spitz-Dämpfer von Stonelined oder Leblanc (Alessi Vacchiano). Dies sei nicht zur Werbung angegeben, sondern weil mein Vater diese Dämpfertypen unter vielen anderen aussuchte.

Einige dieser Dämpfer erzeugen bei entsprechender Handhabung bekannterweise verschiedene Klangfarben, Vokale. Diese Dämpfer sind: Ⓦ, Ⓜ, Ⓟ und in geringem Masse auch Ⓜ. Für diese Dämpfer benützt Karlheinz Stockhausen folgende Notation, entsprechend den Vokal-Zeichen des *Phonetischen Alphabets*:

[a] = ganz offen

[a]

[ɔ]

[o]

[u]



[u] = ganz mit der Hand geschlossen,
(u — a], [ɔ — o], etc. = kontinuierlicher Übergang,

[a u o] etc. = plötzlicher Wechsel.

Bei den Dämpfern Ⓦ und Ⓜ schliesst man die Trichteröffnung üblicherweise mit den Fingern der linken Hand (mit den drei mittleren Fingern). Oft genügt schon ein minimales Bewegung eines einzelnen Fingers, um eine Vokaländerung zu erzeugen. Dies gilt besonders im Bereich von [u - o]. Daher muss der Spieler ganz genau hinhören, um festzustellen, welcher Vokal tatsächlich erklingt. So wird die genaue Erzeugung der verschiedenen Vokale bald selbstverständlich, ja nahezu unterbewusst.

Eine gute Dämpfertechnik ist leider mit der sogenannten «deutschen» Orchestertrompete nicht möglich, weil man sie mit beiden Händen halten und beim Dämpfer-Aufsetzen und -Abnehmen absetzen muss. Für Vokale hat man erst recht keine Hand frei...

Es ist für mich persönlich interessant zu beobachten, ob sich in Zukunft eine einheitliche Dämpfernotation durchsetzt. Die obengenannte könnte es sein.

Markus Stockhausen

56.5 (♩=113) 45 (♩=90) 6 56.5 (♩=113) 45 (♩=90)

1. Tp. 2. Tp. 3. Tp. 1. Hrn. 2. Hrn. 3. Hrn.

80 (♩=160) 42.5 (♩=85) Schlag teilen: 56.5 (♩=113) 4 1 + 2 + 3 + 4 + | 1 + 2 + 3 + 4 + |

1. Tp. 2. Tp. 3. Tp. 1. Hrn. 2. Hrn. 3. Hrn.

56.5 (♩=113) 2 3 4 5 6 nachgeben 6 56.5 (♩=113) 4 5 Zungenstopp, kaum Ton [im Freien mehr als im Saal]

1. Tp. 2. Tp. 3. Tp. 1. Hrn. 2. Hrn. 3. Hrn.

Partiturausschnitt (Takt 20-29) vom zweiten «Michaels Gruss» für acht Blechbläser, Klavier und drei Schlagzeuger (auch «Donnerstagsgruss» genannt). Hier spielen alle drei Trompeten Wawa mit Vokalen.

3. SCHATTENSPIEL

Tempo: $\text{♩} = 60$ (97)

Performance Instructions: *langamer* (rubato, senza vibr. → vibr.), *a tempo*, normal

Lyrics: Chro- ma- o a o a o ma- tik de- [rr] See- len im E- XA- ME- N

Instrumental Parts: Tenor (Tén.), Trompete (Tp.), Tänzer (Tänz.)

Stage Directions: hoch KNIEND, auf Hacken setzen; hoch (hohe Tonhöhen ca. gr. Terz tiefer denken); schnell ins Zentrum der Lichtsneise laufen; Spitz; Stimmzug einschieben; AUFSPRINGEN

Other Markings: (bis 6. Schattenspiel), 3. Ventil ausziehen, 30, 40 20

Mel-o-wah - Dämpfer mit Vokalen im dritten Schattenspiel von «Vision»

6. SCHATTENSPIEL

Tempo: $\text{♩} = 60$ (120)

Performance Instructions: *Wawa-Dämpfer mit Vokalen im sechsten Schattenspiel von «Vision»*

Lyrics: E- ksta- se der Poly- pho- nie in der HIM- MEL- FAHR- T frei verteilen bis 7. SCHATTENSPIEL

Instrumental Parts: Tenor (Tén.), Trompete (Tp.), Tänzer (Tänz.)

Stage Directions: auf Hacken sitzen; Geste bleibt.

Other Markings: TACET 28" (WDR 29,5"); TACET 56"; (evtl. 1 Grad Leiser); l. Hand anschauen; drehen; Ellbogen hoch; Mittelfingerspitzen anschauen; Spitzen der Mittelfinger berühren sich.



MARKUS STOCKHAUSEN, TROMPETE BEREICH KLASSIK UND NEUE MUSIK/AVANTGARDE

Das Engagement des Trompeters Markus Stockhausens (Jahrgang 1957) gilt heute in gleicher Weise der Klassischen und Neuen Musik wie dem Jazz. Im Jazz tritt er insbesondere hervor als Mitbegründer der Gruppen KAIROS, APARIS und LILA.

In der Klassik und Neuen Musik machte er sich als Solist verschiedener Ensembles und Orchester einen Namen und wird oft als Botschafter der Musik seines Vaters angesehen. Drei Soloprogramme stellt er vor: eines ausschließlich mit Kompositionen seines Vaters, eines mit Werken von Johann Sebastian Bach und eine *Trompetenmeditation*. Im *Duo* tritt er mit seiner Schwester Majella (*Klavier*) sowie mit der internationalen Preisträgerin Margareta Hürholz (*Orgel*) auf. Speziell für die Aufführung und Interpretation von Bachkantaten und Messen hat Markus Stockhausen ein *Bach-Trompeten-Ensemble* zusammengestellt. In seinem Projekt *Lebendige Schöpfung* ergänzen sich Musik, Farbe und Geometrie zu einem harmonischen Ganzen.

Sein Orchester-Repertoire ist breit gefächert und reicht von J. S. Bach (Brandenburgisches Konzert Nr. 2) über Leopold Mozart und Johann N. Hummel, Joseph Haydn's Trompetenkonzert mit Kadenzen von K. Stockhausen, bis hin zu André Jolivet, Bernhard Krol und Karlheinz Stockhausen.

In allen Bereichen leistet er Außergewöhnliches, was Presse („The Wynton Marsalis of Europe“, The Oberlin Review, USA; „Das größte musikalische Ereignis . . . dürfte freilich . . . Markus Stockhausen gewesen sein.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung; „Triumphale Trompetenvirtuosität“, Lippische Rundschau) und Fachwelt einhellig bestätigen.

Künstleragentur Jörg A. Kuenzer
D-7830 Emmendingen, Scheffelweg 3
Telefon: 076 41 / 4 23 85, Fax: 076 41 / 63 90

Reach Out Teach Someone

Willie Thomas

A large number of college and university jazz educators agree that the 1985-1986 school year was indeed a banner year. Students in their program typically represent a bountiful harvest of crops well planted and carefully tended during the peak years of jazz education. Paradoxically, during the same period, an alarming number of junior and senior high school jazz directors experienced dramatic declines in enrollment, a lessening of interest, and/or the loss of their entire jazz program. While a few well-entrenched programs may have survived, one wonders for how long before suffering a visible reduction in quality. The problem is growing and concern is becoming more widespread so that something must be done to preserve jazz education in our schools.

THE COMMUNITY JAZZ CENTER

A well organized Community Jazz Center with a structured package of jazz related activities would ultimately provide a broad-based solution for keeping jazz music alive and healthy in our community schools. This concept was presented to the NAJE Executive Board at the 1985 National convention in Dallas. It was unanimously approved with a pledge of top priority support. Since then, centers in Atlanta and Central Florida have been chartered and are actively pursuing objectives to unite the various segments of community jazz interests. An outreach program to the schools is a vital part of the community jazz center concept. This program is designed to recruit and train community resource specialists to reinforce, motivate, and assist directors and students in developing their school jazz programs.

Last year, Danny Jordan, a Maynard Ferguson tenor alumnus and Outreach Director for the Central Florida Community Jazz Center, organized a group of young professionals for outreach services. Most of these musicians, tenderly referred to as Be-Bop-Buddies, are products of school jazz programs. After training workshops were scheduled and a variety of in-school clinics were attended, Buddies were soon conducting their own sessions in area schools. The response of students and directors to this program has been terrific. The Jazz Center has also formed a Student Council under the supervision of the Outreach Director and a Board of Directors from the Phi Mu Alpha Sinfonia chapter at the University of Central Florida. It's obvious that high quality interaction of this type has the potential to provide a life-support system for jazz educators in schools throughout the country. Unfortunately, every town doesn't have a Danny Jordan or a willing and able Be-Bop-Buddy system attracted by the job-related charisma of Walt Disney World. Many areas, however, do have the best jazz musicians they have ever had playing and singing in

their colleges' or universities' jazz programs. Let's put them to work now!

S.O.S.

Ships sending distress signals are often saved, if help arrives immediately. Many school jazz programs are going down without a signal. For many, the problem is where to direct the signal. A national S.O.S. (School Outreach Service) program to elementary, middle, junior and senior high schools from colleges and universities could help keep many distressed jazz programs afloat. Otherwise, the trickle down implications and consequences to upper-level jazz programs could be damaging if something isn't done now. The real question is: How can it be done in time?

Organizing and implementing an effective School Outreach Service of this magnitude will challenge the effort, dedication, and commitment of the entire NAJE membership. We must develop a master plan quickly — a real blueprint that directs energies in an effective and productive way. The ship can be saved if we all pull together!

MEETING THE CHALLENGE

Getting underway immediately is the greatest challenge we face. Let's look at a few considerations to help us meet the challenge:

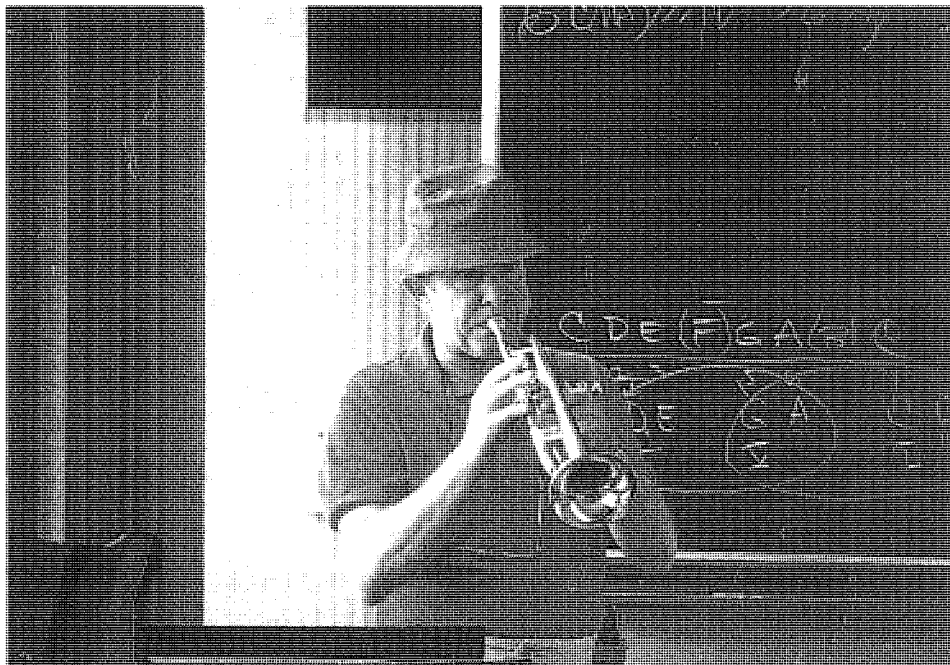
1. We must recruit strong leadership to oversee and direct the S.O.S. program.

There are any number of NAJE members qualified for various roles of leadership in the S.O.S. program. Several people with administrative capabilities could begin pooling their efforts to organize support and develop a plan to move the S.O.S. program forward. The NAJE Executive Board should identify and contact these members immediately.

2. It is important to develop and fund a control center for S.O.S. operations.

Funding for any project can be a problem. However, programs with national appeal have excellent potential for creative funding. Cooperative fund raising projects, benefits, concerts by students and professionals, increases in NAJE membership dues to support S.O.S. involvement, state and national grants or endowments, contributions from the business and private sector, surcharges on extracurricular student teaching generated by S.O.S. programs, royalties from publishers or manufacturers on materials or products included in S.O.S. teacher-training programs, and a variety of other pursuits to fund the project are all areas to consider.

Locating and developing a main control center can also be a co-op project as S.O.S. gets underway. Collecting and disseminating materials and information can initially be handled at the regional level by NAJE Regional Coordinators. A central-control directive from the National Office could provide overall organization of regional efforts.



3. We must convince music educators and administrators of the need and urgency to utilize and support the S.O.S. Program.

Jazz educators are not the only ones under the gun. Changing interests and new educational trends in a high-tech society are taking large tolls in all areas of school music, especially where students have a choice. Most music educators are ready to try anything, even jazz. They have finally discovered that jazz music is fun and young Americans like it, want it, and need it. The S.O.S. program can replicate the "Tom Sawyer" scenario, making everyone want to sing or play jazz and have their own student artist in the school. Seeing is believing, and so is hearing about successful programs sparked by the S.O.S. movement.

Big colleges and universities with wall-to-wall students will be the most difficult to recruit. They will be the last to see or feel the effects of the imminent problems, but the hardest to fall when they come. A great deal of NAJE's present strength is at this level. Hopefully, these good friends in high places will make a special effort to get down to work with grass roots jazz education.

Letters of support and endorsement, direct contact, and any other demonstrative strategies initiated by the top professionals now involved in jazz education will also help establish credibility and acceptance at all levels, including the music industry. The sphere of NAJE influence can play a vital role in selling the S.O.S. program.

One of the most exciting and promising areas in jazz education today is new jazz interest expressed by elementary and general music teachers. Through current involvement at the upper elementary level, I am convinced that any real future in jazz education must begin at the bottom. Elementary teachers and students are ready, willing, and eager for jazz and S.O.S. action now!

4. It will be necessary to select, train, and compensate S.O.S. student-teachers.

Once we're underway, success of the S.O.S. program will rely on consistent performance by its student-teachers. An NAJE committee must be formed immediately to establish criteria for selecting qualified student outreach candidates. Others must begin developing a teacher-training program. Invaluable teaching experience should be adequate compensation for any music education major. This reward, unfortunately, doesn't pay bills for students who must earn their own money for education. Good community service, properly organized and marketed, can! S.O.S. expertise can help students turn time into dollars.

Willie Thomas
beim Unterrichts in der Bundesakademie
(Foto: Frank Elbel)

5. The S.O.S. program will need relentless tracking and documentation to eventually qualify for state and federal funds. This sounds like a job for Charlie Brown. Dr. Brown, we hope you will answer the call.

A PLAN OF ACTION

Many college and university directors have expressed interest in the S.O.S. concept. It shouldn't be difficult recruiting several schools to help the program get underway. A main goal will be establishing outreach teacher credibility. Targeting appropriate pilot schools and carefully selecting materials will help insure their credibility. Situations that do not demand teaching advanced skills and teaching materials that require a minimum of explanation and a lot of playing will help student teachers maximize personal capabilities as they gain teaching experience.

A training package developed for the central Florida Community Jazz Center introducing jazz fundamentals to the entire wind ensemble, string program and choir is available now for action in middle or junior high schools.

Jazz Anyone . . . ? is currently developing a new program that will provide core curricula for upper elementary and general music S.O.S. packages. As the movement grows, comprehensive packages could be developed and offered at all levels of jazz education. Consistent and successful work in schools at early levels will eventually impact the high school jazz programs. Organizing and maintaining out-of-school jazz programs will be easier when students have early training and available S.O.S. help. Extracurricular teaching and jazz-related activities will also be more available as S.O.S. teachers make friends and acquire experience.

The S.O.S. movement could be the catalyst that stimulates the interest needed to organize and eventually develop Community Jazz Centers in America.

Willie Thomas

LESSON 3 (UNIT I)

B^b INSTRUMENT

BLUES NOTE

1. LOWERED FIFTH
b5

THE LOWERED FIFTH SCALE STEP IS A SPECIAL COLOR TONE IN THE OFFICIAL SIX NOTE BLUES SCALE. IT MAY BE USED IN A VARIETY OF WAYS. IT IS COMMON TO BEND THIS NOTE!

2. DOO DOO-N-DOO
LISTEN PLAY

SINGLE EIGHTH NOTE PICK-UPS MUST BE PLAYED PRECISELY ON THE LAST THIRD OF THE BEAT. IT'S A QUICK PICK-UP THAT MUST NOT LAG BEHIND. THE NEXT BEAT COMES FAST!

DOO DOO-N-DOO-N-DOO DOT DOO DOO-N-DOO-N-DOO DOT

3. DOO-DAH
LISTEN PLAY

AN UP-BEAT EIGHTH NOTE TIED TO A DOWN BEAT NOTE IS A SYNCOPATED FIGURE. EIGHTH NOTES PRECEDING THIS FIGURE MUST BE PLAYED LONG. USE A "DAH" SYLLABLE ON THE TIED EIGHTH NOTE UP-BEAT ACCENT.

DOT DOO DAH DOO DOT DOT DOO DAH DOO DOT

4. OO-DOO-OO-DOO-OO DOO
LISTEN PLAY

UP-BEAT EIGHTH NOTE ACCENTS ARE AN IMPORTANT PART OF THE JAZZ STYLE. FOR PRACTICE, SLUR PATTERNS USING BREATH ACCENTS ON SYNCOPATED NOTES. LEAVE OUT THE FIRST NOTE TO EMPHASIZE THE SYNCOPATION.

OO DOO OO DOO OO DOO OO DOO DOO DOO DOT OO DOO OO DOO OO DOO OO DOO DOO DOO DOT

5. DOO DOO-N-DOO-DOO
LISTEN PLAY

THE TRIPLET PICK-UP ADDS MOMENTUM TO JAZZ PATTERNS. A VARIETY OF ARTICULATION MAY BE TRIED. SLUR THEM AT FIRST FOR PRACTICE. THEY MUST BE PRECISE! TRY AN ACCENT ON THE FIRST EIGHTH NOTE OF THE TRIPLET.

DOO DOO-N-DOO DOO-DOO DOT DOO DOO-N-DOO-DOO DOO DOT

aus: Willie Thomas, Jazz Anyone ..? Basic Jazz Improvisation

B^b Part

C MINOR ETUDES : (C BLUES)

1.

C MINOR PENTATONIC SCALE

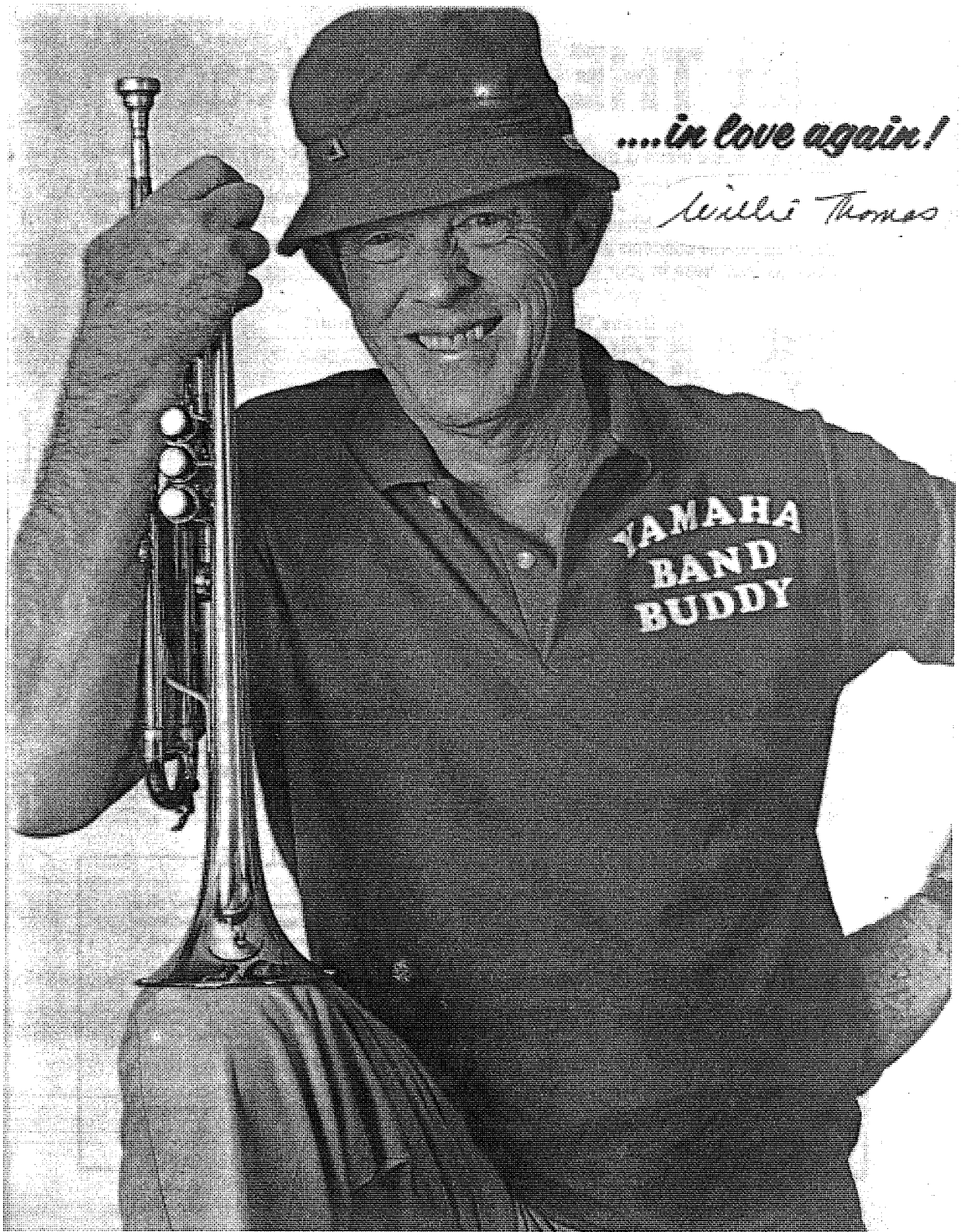
L E^b PENTATONIC SCALE

#1.

#2.

#3.

By Arranger: Willie Thomas



WILLIE THOMAS . . .

. . . began his musical career on trumpet in an Orlando elementary school band program. Since then, he has performed with the top names in jazz on three continents. Today, he is recognized as one of the country's leading jazz educators. His Jazz Anyone . . . ? series is a Florida State adopted text and is used in schools internationally. Mr. Thomas is working with the National Association of Jazz Educators Executive Board to develop the community jazz center as a national concept. Willie Thomas is co-founder and director of the ATLANTA COMMUNITY JAZZ CENTER, and plans to work closely with both centers in developing a blueprint for the future of jazz in our schools and community.

Angstfrei improvisieren

Gespräch mit dem Jazzpädagogen

Willie Thomas

Willie Thomas gab im Juni 84 an der Universität Duisburg, Jazzlabor einen 3tägigen Workshop unter dem Titel „Angstfrei improvisieren mit Uncle Willie aus Florida“. Thomas beschäftigt sich vor allem und gerne mit Anfängern, zudem ist er ein ausgezeichnete Musiker, der u. a. mit Woody Herman spielte und der für den letzten National Association of Jazz Educators Kongress in Dallas 85 eine International Combo zusammengestellt hat, die zum 1. Europäischen Kongress für Jazzpädagogik, die vom 14.-16. Juni in Remscheid stattfindet, kommen wird. Professor Ilse Storb, die Willie Thomas zum Jazzlabor einlud, führte das folgende Gespräch mit dem Jazzpädagogen, das wir in Auszügen veröffentlichen.

„Heute habe ich erkannt, daß erstens Ihre Lehrmethode im Grunde eine sehr einfache ist, d. h. vor allem für Anfänger, und zweitens habe ich gesehen, daß Sie eine Mischung aus Praxis und Theorie machen, der ich zustimme. Und eine wichtige Sache: Sie nehmen Leuten die Angst beim Spielen. Und dies ist sehr wichtig, wie ich das bei meinen Studenten gesehen habe, vor allem für die Mädchen. Deshalb meine erste Frage: Wie unterrichtet man Jazz, denn eine Menge Leute sagen und sagten uns, daß es unmöglich ist, Jazz zu lernen.“

„Ich meine, daß wir heute ein gutes Beispiel erlebt haben. Wir konnten Entwicklung und Verbesserung der Studenten innerhalb kurzer Zeit feststellen: stilistische Entwicklung, technische Fertigkeiten und die Fähigkeit, eine einfache Jazzmelodie zu kreieren, sie durch Wiederholung und Imitation zu spielen und zwar ohne Angst. Und das ist eine gute Erfahrung. Die Essenz daraus ist, daß man Jazz wie eine Sprache unterrichten muß.“

„Das ist eine wichtige Sache. Und deshalb muß man das Vokabular lernen. Wie Sie uns heute morgen sagten, ist das rhythmische Vokabular im Jazz besonders wichtig. Und durch unsere klassische Ausbildung ist dies sehr schwierig zu lernen. Ich habe gesehen, daß Sie eine spe-

zielle Methode für das rhythmische Training haben. Könnten Sie diese näher erläutern?“

„Die Idee, Jazz wie eine Sprache zu lernen, beinhaltet eine Vorgehensweise, wie ein Kind seine Muttersprache gelernt hat. Nicht wie wir eine Sprache in der Schule lernen, indem man durch Bücher komplizierte Sachverhalte wie Konjugationen, Zeiten, Fälle etc. lernt, sondern indem man mit einfachen Phrasen beginnt, mit Dingen, die man hört; die Idiome des Jazz. Mit sehr einfachen Melodien – z. B. Blues – beginnt die sehr schwierige Arbeit, das natürliche Feeling für Rhythmen zu entwickeln. Innerhalb der Jazzerziehung wissen wir, daß ein großer Unterschied zwischen einem Rhythmusgefühl im Jazz, in der Klassik oder im Rock besteht. Das Rhythmusgefühl im Rock zum Beispiel kommt aus der regelmäßigen Vertellung innerhalb des Taktes. Im Swing ist ein 12/8 Feeling, in Triolen verteilt. Das Problem ist aber nicht so sehr den Rhythmus zu fühlen, sondern zu lernen, die kleinen Muskeln (die Finger, die Zunge) zu kontrollieren und diese mit der Kontrolle des Rhythmus und der Entwicklung der Melodien zu synchronisieren. Das bedeutet, daß es für einen Anfänger sehr wichtig ist, einfaches melodisches Material zu haben. Dies erfordert nicht, sich viele Gedanken zu machen über Begriffe wie Akkordwechsel und den Versuch, in die Domänen komplizierter Skalenstrukturen vorzudringen. Man braucht eine vorgegebene Melodie, denn man bildet ja auch keine eigenen Wörter in einer Sprache. Man benutzt Wörter, die schon die Familie, Freunde etc. benutzen. Und mit diesen einfachen Wörtern lernen wir sprechen.“

„Das, was Sie gerade über melodische Phänomene erwähnt haben, ist sehr wichtig. Wenn man beim Improvisieren zu viel denken muß, kann man nicht improvisieren. Man kann sich selbst nicht ausdrücken, wenn man z. B. nach komplizierten Skalen sucht. Deshalb leuchtet mir vor allem für Anfänger Ihr pentatonisches Sy-

stem ein. Könnten Sie dies etwas näher erläutern?“

„In der grundlegenden Sprache des Jazz gibt es spezielle Idiome. Sie sind am Anfang der Musik kreiert worden. Der Einfluß von Afrikanern, Iren, Italienern, Franzosen, von allen, die in unser Land kamen, die Baptisten, die religiösen Akzente überhaupt, brachten melodisch eine sehr spezielle Musiksprache hervor. Heute analysieren wir wie viele Menschen alle Dinge und versuchen, ihnen Namen zu geben. Die pentatonische Tonleiter ist schon so alt, daß niemand weiß, wann sie zu datieren ist.“

„Das ist richtig. Man findet dieses sehr alte pentatonische System fast überall in afrikanischer Musik.“

„Die Idee basiert auf dem melodischen Aufbau vieler Phrasen von Kinderliedern/versen (1 – 1 – 6 – 2 – 1 – 6 oder 2 – 5 – 6 – 5 – 2). Diese grundlegenden Bestandteile sind deshalb so wichtig, weil sie die einfachste Sprache sind. Kinder müssen sie nicht buchstabieren oder verstehen. Alles, was sie tun müssen, ist, sie auf ihren Instrumenten zu finden. Beim Unterrichten von 20 Studenten in einem Klassenzimmer kann man nicht warten, bis jeder Student dies in einem Jahr gefunden hat. Die Studenten haben bereits 1 oder 2 Jahre Musikunterricht. Deshalb schreiben wir sie auf. Für mich ist die Essenz von Jazzpädagogik, nie mehr aufzuschreiben als unbedingt nötig.“

„Was machen Sie mit fortgeschrittenen Schülern? Sie spielen ja nicht immer nach dem pentatonischen System.“

„Dies ist ein Problem. Aber sie durchlaufen alle das gleiche System. Es gibt Dinge, die sie tun können. Etwa nach unserem alten Schulsystem, als wir Klassenräume mit Schülern von der 1. bis zur 12. Klasse hatten, und es Schüler gab, die Grundkenntnisse in Englisch, Buchstabieren, Lesen, Schreiben lernten, und andere, die in Geschichte unterrichtet wurden. Und wir lernten, damit auf einer individuellen Basis umzugehen. Dabei kam es zu einem beachtlichen Austausch von reinen Erfahrungen. Die jüngeren Studenten lernen von den älteren, die älteren Studenten haben die Verantwortung, auch einfache Dinge zu spielen, damit eben die jüngeren Studenten Erkenntnisse daraus gewinnen. Die jüngeren Studenten haben die gleiche Rücksicht zu nehmen und geduldig zu sein, während die älteren ihre Erfahrungen machen. Was dann geschieht, ist, daß sich die Gruppe fortwährend weiterentwickelt. Die jüngeren Studenten lernen mit jedem Mal schneller, die Fortgeschrittenen werden in ihrem Ausdruck vollkommener. Eines der Dinge, die ich herausgefunden habe, ist, daß eine fortdauernde Wiederbenutzung und ein Interesse an Grundlegendem vorhanden sein muß.“

„Welche Skalen verwenden Sie außer der pentatonischen Skala?“

„Später kommt alles andere dazu. Zum Beispiel: das diatonische und das pentatonische System haben sehr viel gemeinsam. Es könnte sein, daß das diatonische eine natürliche Folge des pentatonischen Systems ist, oder vielleicht ist das pentatonische ein System innerhalb eines Systems, ich weiß es wirklich nicht. Es gibt eine Menge Möglichkeiten, das pentatonische System zu benutzen, die viel weiter gehen, als es bloß für die Bluesskala einzusetzen. Heute haben wir gesehen, wie die pentatonischen und die Dur-pentatonischen Skalen aus der I., IV. und V. Tonleiterstufe jeder Dur-Tonart entwickelt werden können. Wir haben auch gesehen, wie man auf der VI. Tonleiterstufe dieser einen pentatonischen Skala beginnen kann, einige Leute nennen sie Modes der pentatonischen Skala; dies alles ist verwirrend genug, aber mit diesem einfachen Nummernsystem 1, 2, 3, 4, 5, 6 und wieder 1, wenn man bei 6 beginnt und dann von 1 bis 6 geht, erhält man eine Moll-pentatonische Skala, die ähnlich wie die parallele Molltonart ist. So erhält man eine Skala mit Durcharakter und eine mit Mollcharakter. Durch Arpeggien und Patternmuster dieser verschiedenen pentatonischen Skalen werden eine große Menge von grundlegenden Jazzidiomen entwickelt. Dies ist der Grund, warum fortgeschrittene Studenten noch mit ihnen arbeiten können, sie spielen sie nur besser und schneller. Sie können viel schneller Patterns daraus bilden. Dann beginnt die Einführung der Ausschmückungen, Verzierungen, Arpeggiobewegungen und Wechselnoten, die um die einfachen pentatonischen Noten arbeiten, um sie als Zieltöne verzierend zu benutzen. Die pentatonischen Skalen können für alle diatonischen Skalen benutzt werden und außerdem können sie auf Substitutakkorde übertragen werden.“

„Und was ist mit den sog. mixolydischen, lokrischen, dorischen etc. Skalen?“

„Dies sind alles Skalen innerhalb anderer Skalen. Die ionische ist die C-Dur Skala – die C-pentatonische Skala paßt da –, die D-dorische, die D-Moll pentatonische oder die F-Dur pentatonische Skala passen alle. Die phrygische ist die mixolydische pentatonische Skala. Das gleiche gilt für die lydische und die äolische Skala. Die lokrische ist die einzige ungebräuchliche Skala. Sie kann als eine V oder mixolydische Skala aufgefaßt werden, hat diese Funktion. Aber wenn Studenten anfangen, die verminderte Skala zu benutzen, dann beginnt man mit einigen verschiedenen Arten von Vokabular. Ich habe ein anderes System, das auf den halbverminderten Akkorden aufbaut. Und die lokrische Skala macht eine ungeheure Menge des Bebop-Vokabulars aus.“

„Und benutzen Sie auch die verminderte Skala?“

„Die ganz verminderte nur gelegentlich, aber nicht in den frühen Stadien, weil sie

eine sehr verwirrende Skala ist, weil sie sich nicht auflöst.“

„Ja, sie ist eine symmetrische Skala.“

„Sie hat einen bestimmten Klang, der z. B. woanders gefordert sein kann. Deshalb führe ich sie zuerst über das Hören durch bloßes Üben ein, ich versuche es nicht über die Theorie.“

„Wir sprachen bereits über rhythmische und melodische Dinge und Patterns. Was ist aber mit Harmonielehre? Heute versuchten wir, durch den Quintenzirkel bzw. Quartenzirkel zu gehen. Ich denke, dies war für alle eine gute Übung. Aber was machen Sie außerdem weiterführend, z. B. II-V-I-Verbindungen etc.?“

„Als wir anfangen über Turn Arounds, II-V-Verbindungen, Akkordwechsel zu sprechen, sprachen wir über Akkordbewegungen, über Tonalitäten, die sich von einem tonalen Zentrum zum anderen bewegen. Man kann innerhalb einer Tonart oder Skala sein, oder zu einer anderen Skala gehen, oder sich von der Skala entfernen. Das Stück kann modulieren und nie zur Ausgangstonart zurückkehren, es kann aber auch modulieren und wieder im ursprünglichen tonalen Zentrum münden. So hat man eine beständige Bewegung der Harmonien. Und dies ist eines der schwierigsten Dinge, die man bei den Studenten etablieren helfen muß. Denn was passiert, wenn sie anfangen Skalen und Akkorde zu lesen, dann aber, sobald nichts da ist, was sie lesen können, die Harmonien sich zu bewegen beginnen? Sie werden einen schweren Stand haben, ihren Platz zu behalten! Sie haben noch nicht ein wirklich genau bestimmtes Vokabular entwickelt. Und natürlich versuchen sie Dinge zu sagen, die sie noch nicht ausdrücken können. Die Idee ist, daß die Zeitspanne in diesem umfassenden Prozeß kritisch zu betrachten ist. Und dies ist für den Lehrer ausschlaggebend, nämlich Verständnismöglichkeiten des Kindes bzw. Studenten zu vermitteln. Als Lehrer tragen wir für jeden Studenten, der aus ganz bestimmten Gründen zu uns kommt, Verantwortung. Genauso wie wir gegen rassische und religiöse Diskriminierung kämpfen, müssen wir auch gegen den Mangel von Möglichkeiten, den Mangel an Übung etc. der Studenten kämpfen, d. h. sich für jemanden mehr verantwortlich fühlen als was das bloße Unterrichten anbetrifft. Man kann den Anfänger doch nicht einfach zum Fachlehrer zurückschicken im Glauben, er werde dann schon Fortschritte machen. In unserem Land, wo wir einen Wechsel der Systeme haben, wo man von Junior High Bands zu High School Bands geht, wo vielleicht drei schwache Junior High Bands nur eine High School Band „füttern“. Eine Junior High Band hat sehr unerfahrene Studenten: sie alle diskriminieren sich gegenseitig. Aber gelegentlich kommt das wahre Talent dieser Studenten zum Vorschein. Deshalb muß man als Lehrer sehr offen,

sich der Verantwortung, die wir tragen, sehr bewußt sein“.

„Sie sprachen über Lehren und Lehrer, Lernen usw., Sie lieben es zu unterrichten, gehen ganz darin auf. Sie haben uns erzählt, daß Sie, als Sie jung waren, sehr oft spielten – mit Woody Herman, Slide Hampton usw. Unterrichteten Sie schon während dieser Zeit oder hatten Sie von einem Moment an die Vorstellung: dies ist nun meine Arbeit und Aufgabe, das Unterrichten?“

„Als ich in der Woody Herman Band war und wir durch das Land reisten, gab es schon in den 50er Jahren viele Schulen, die begannen, Jazzprogramme zu entwickeln. Und die Schüler kamen, um die Band zu sehen und zu hören und sagten: Könnten Sie nicht zu uns kommen und unserer Band helfen, indem Sie mit ihr arbeiten? Sie fragten Woody und die anderen Jungen, ob sie ihnen etwas zeigen können.“

„Welche Leute fragten da?“

„Das waren die High School Bands und die fragten nach Woody Herman. Sie sagten: Wir haben eine High School Band...“

„Ah, sie fragten nach dem Bandleader. Und wo war das?“

„In jeder Stadt, sogar in Bloomington/Kentucky, also in den kleinen Städten kamen sie und hatten Interesse, ihre Bands wachsen zu sehen. Mein Freund Roger Pemberton, der heute viel in der Jazzpädagogik tut, und ich wurden sogar in den Hotels um 7.30 Uhr morgens oder in der Bar heimgesucht. Und wir gingen dann morgens in die Schulen, hatten eine schöne Zeit und arbeiteten mit den Kindern. Ich hatte damals keine andere Idee, als ihnen zu zeigen, wie man spielt. Ich habe mit der Band geprobt und gearbeitet, tat das Beste, was ich konnte.“

„Wann war das?“

„Das war 1956/57, als ich bei der Slide Hampton Band in New York war und sogar schon vorher mit MJT plus 3 mit Frank Strozier, Bobby Cranshaw, Walter Perkins und Harold Mabern). Ich ging hinaus zu einer Band, die sich Farmingdale Youth Band nannte. Sie gingen nach Newport und sie hatten eine Menge sehr talentierter, junger Spieler, z. B. war Eddie Daniels in dieser Band und Ronnie Cuber, einige heute sehr bekannte Musiker. Die gleiche Geschichte: sie haben mich gekapert, aber ich habe es genossen mit den Kindern zu arbeiten. Eines was ich dabei sehr früh gemerkt habe, ist, daß es meinem eigenen Spiel geholfen hat. In den letzten paar Jahren, seit ich einige wirkliche Kenntnisse gewonnen habe über das, was ich tue: ich kann es tatsächlich auf mich anwenden. Ich habe mehr Fortschritte in meinem eigenen Spiel gemacht als vorher. Und vielleicht ist dies der wirkliche Gewinn: Indem man gibt, erhält man gleichzeitig auch etwas.“

„Ja, jeder lernt selber beim Unterrichten. Wir haben über Rhythmus, Melodie und

Harmonien, Spielen und Unterrichten gesprochen. Es gibt eine Sache, die schwierig zu erklären ist, nämlich das Problem der Kreativität. Man kann sehr viel gelernt haben, Patterns zu entwerfen usw., oder jemand weiß viel über die Theorie, aber wenn man improvisieren will, muß man seine Ideen, Akzente u. ä. entwickeln. Glauben Sie, daß wir Lehrer diese Art von Kreativität lehren können?"

„Oh, absolut. Kreativität ist nicht erlernbar, Kreativität ist schöpferische Kraft, aber die Elemente dieser Kraft, die Elemente, mit denen wir schöpferisch tätig sind, können hervorgeholt und entwickelt werden. Wenn sie für mich eine Bedeutung haben... – man fängt nicht, bloß weil man verschieden und kreativ sein will, eine neue Sprache an. Einer meiner Lieblingsmusiker, der Altsaxophonist Bunky Green, ein wundervoller Lehrer, der viel an einer unserer Universitäten unterrichtet und einer der besten Spieler der USA im Mainstream und Modern ist, hat auf diesen Sachverhalt die Antwort gefunden. Er meint, eine Improvisation besteht zu 99% aus Erinnerungsvermögen und zu 1% aus Kreativität. Erinnerungsvermögen meint: verschiedene Menschen behalten Dinge auf verschiedene Art und Weise. Einige haben ein gutes visuelles Gedächtnis, sie sehen z. B. in Jamey Aebersolds Büchern seine Patterns und Akkorde und sie haben die Fähigkeit, es vom Papier in ihr Gedächtnis und auf ihr Instrument zu übertragen. Das können aber nicht sehr viele der jungen Studenten. Ein größerer Teil hat das größere Problem, sich überhaupt zu erinnern. Wenn sie sich über das Lesen erinnern, können sie nicht mehr spielen, sobald das Papier nicht mehr da ist. Tonales Erinnern ist sehr schwer, denn was geschieht, ist, etwas im Gedächtnis zu behalten, was man gewöhnt war zu spielen. Man hört es, begreift es, man kann es sich selber aufschreiben oder es von jemand anderem tun lassen, aber was schult, ist das praktische Spielen.“

„Deshalb ist auch das Hörtraining, das Sie machen, sehr wichtig. Dies bedeutet: laß die Musik unterrichten, dann hören und dann imitieren.“

„Genau dies ist meine Theorie. Eine andere Theorie heißt: Laß die Musik unterrichten. Aber die Idee, Patterns zu lernen,

Kreativität ist nicht erlernbar, Kreativität ist schöpferische Kraft, aber die Elemente, mit denen wir schöpferisch tätig sind, können hervorgeholt und entwickelt werden.

ist eine sehr komplexe Angelegenheit. Und wenn die Patterns selber zu komplex sind, gibt es keinen Weg, sie zu verarbeiten und entspannt zu benutzen. (Genauso sind gute Sprachprogramme aufgebaut.) Spielen heißt, hat jemand einmal gesagt, wir haben geduldig zu sein und dies ist das Schlüsselwort: Geduld und Verständnis.“

„Der Lehrer hat mit dem Schüler geduldig zu sein. Und der Schüler muß mit sich selber Geduld haben. Doch nun noch eine letzte Frage: Sie sind ja Mitglied der National Association of Jazz Educators, wie mir Prof. Dauer aus Graz erzählte, gibt es in den Staaten ungefähr 20 000 Jazzpädagogen oder mehr.“

„Inzwischen fast 30 000.“

„Meine Kollegen von der Universität Duisburg, das Jazzlabor und ich sind sehr daran interessiert, mit Ihnen und Ihrer Vereinigung Kontakt zu pflegen. Ist es möglich, etwas vom Konzept und den Zielen der Vereinigung zu erfahren?“

„Wir nennen sie N. A. J. E. Die Idee ist: eine spezielle Gruppe von Leuten will helfen, die Bemühungen um den Jazz zu stärken. Sie tun dies, indem sie ihre Stimme in der allgemeinen Musikbildungspolitik geltend machen. Wir haben eine sehr mächtige Organisation bei uns, die sich M. E. N. C. (Music Educators National Conference) nennt. Jedes Jahr haben sie eine landesweite Versammlung und eine Reihe von großen regionalen Versammlungen. Sie ist sehr stark, denn sie vereint die Orchester, Sänger, Bands, Musikpädagogen; die ganze Gruppe. – N. A. J. E.

kämpft für die gleichberechtigte Anerkennung Ihrer Arbeit. Matt Betton, der Direktor und eigentliche Begründer der Organisation, ein wundervoller und sehr hart arbeitender Mensch, hat unglaublich viel getan. Durch seine Anstrengungen sind wir zu einer sehr starken Organisation geworden. Sie arbeitet in jedem Bundesstaat, wir haben einen Hauptsitz in jedem Gebiet und in jedem der Distrikte haben wir eine jährliche Versammlung für den Bundesstaat. Sie treffen sich, organisieren und sprechen über alle Dinge, sie haben immer eine Jam Session und eine Reading Session für die Materialien. Und dort bin ich auch zum Jazz Educator of the Year von Florida – nicht der gesamten Vereinigten Staaten – gewählt worden. Diese Organisation hat gute Mitwirkungsmöglichkeiten, hat Materialien, gibt ein nationales Magazin heraus, führt jedes Jahr eine nationale Versammlung durch, bei der Leute aus dem ganzen Land und aus aller Welt zusammentreffen. Mit diesen internationalen Interessen wächst sie weiter. Ich hoffe, daß ich helfen kann, noch in diesem Jahr eine international besetzte Gruppe zusammenzubringen, die auf der Tagung spielen wird. Und wenn es möglich ist, werden wir davon einen Live-Mitschnitt für eine Schallplatte machen, wie ich es schon mit Bunky in Chicago gemacht habe. Wir haben einen internationalen Vorsitzenden, Dick Dunscomb, der verantwortlich war und mir geholfen hat, 1983 nach Trossingen zum Kongreß zu kommen. Die haben mich gefragt, ob ich von der N. A. J. E. komme. Ich bin ein außerordentliches Mitglied, weil ich Verleger bin; ich habe eine Verlagsgesellschaft. Wir sind sehr interessiert, europäische Gruppen und Europäer in unseren Bands zu haben, mit Musikern und Jazzpädagogen aus Deutschland Verbindungen zu pflegen. Hier gibt es die International Jazz Federation, die sehr stark ist, die mit unserer N. A. J. E. ein Bündnis geschlossen hat. Nun, es ist eine starke und gute Gruppe, wir haben viel Unterstützung, aber es ist eine kontinuierliche Anstrengung die Interessen in Bewegung und die Dinge in Gang zu halten. Weil wir immer noch für die Anerkennung des Jazz kämpfen, zur Zeit in den Schulen.“

„Sogar in den Vereinigten Staaten?!“

Anschriften der Dozenten:

Herbert Frei
Sonnenweg 36
CH-5507 Mellingen

Wolfgang Guggenberger
Alpenstr. 25
8900 Augsburg 1

Markus Stockhausen
Marienburger Str. 17a
5000 Köln 51

Willie Thomas
2682 S. Ocean Shore Blvd.
Flagler Beach, Florida 30236
USA

Veranstalter:

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung
Postfach 1158
78635 Trossingen