

# Vorwort

Die „*First Dynamic Suite*“ wurde nach pädagogischen Gesichtspunkten verfaßt und kann sehr gut zu Beginn einer Probe sowohl als Einspielübung wie auch für die Orchesterschulung eingesetzt werden. Die einzelnen Sätze der Suite können aber auch als wirkungsvolle Konzertstücke dienen, z.B. der vierte Satz „*Fanfare*“ als festliche Eröffnung. Wie der Titel „*First Dynamic Suite*“ andeutet, ist hier in erster Linie der Dynamik besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Zuerst jedoch will ich Ihnen meinen Ausgangspunkt verdeutlichen:

## Was ist Musik?

Musik ist ein Mittel der Kommunikation, wobei diese durch den Wechsel von Spannung und Entspannung entsteht. Der Komponist steht am Anfang – eine Verbindung zum Publikum sollte über den Dirigenten und die Musiker hergestellt werden, wozu jeder der Beteiligten eine aktive Rolle übernehmen sollte. Um eine ideale Verbindung zu schaffen, ist es notwendig, jegliche Ablenkung der Aufmerksamkeit (beispielsweise Unsauberkeit, schlechtes Zusammenspiel und Mangel an Homogenität) zu vermeiden. In bezug auf die Dynamik ist die Homogenität das wichtigste Element beim Orchesterspiel. Kommt es bei Aufführungen zu unkontrollierten individuellen „Auswüchsen“, sind Spannung und Kommunikation zerstört.

Es gibt drei Hauptarten der Dynamik:

1. Die „**stabile**“ **Dynamik** – sie bleibt stets konstant. Alles hängt von einer guten Atemtechnik (oder Stockhaltung beim Schlagzeug) ab. Das Orchester soll besonders bei Begleitharmonien wie ein ruhiges Meer wirken, über dem sich ein Albatros – die Melodie – frei bewegen kann.
2. Die **Übergangsdynamik** – sie bewegt sich stufenlos von leise bis stark und umgekehrt. Dieser Form der Dynamik liegt die „stabile“ Dynamik zu Grunde.  
Im Orchesterspiel muß sich jeder stets bewußt sein, welches Instrument er spielt und Instrumente, die zu großer Bandbreite in der Tonstärke ausgelegt sind, dürfen den Gesamtklang nicht beherrschen.
3. Die **Registerdynamik** – Je größer die Anzahl der Instrumente, desto größer ist die Klangstärke. Wissenschaftlich ist belegt, daß fünf Instrumente erforderlich sind, um die Tonstärke eines Instrumentes zu verdoppeln. Die dreifache Klangstärke wird von 15 Instrumenten erzielt.  
Weiterhin zu beachten ist auch das einzelne Instrumentalregister: So klingt das Saxophon in der tiefen Lage lauter als in der hohen.

## Satz 1 – Contrasts

Die ersten beiden Takte stecken die Grenzen ab, innerhalb derer normalerweise musiziert wird. Im *ff* soll man nie so laut spielen, daß sich der Klangcharakter eines Instrumentes verändert – ein Bariton soll beispielsweise nicht wie eine Posaune klingen – und im *pp* soll man nie so leise spielen, daß dadurch der Instrumentalcharakter verloren geht. Alle anderen Abstufungen sollen zwischen diesen beiden Extrempunkten angesiedelt sein.

Die stärker klingenden Instrumente des Orchesters, normalerweise handelt es sich um jene Instrumente, die nicht im Vordergrund plaziert sind, müssen die leiseren Instrumente beachten und sich ihnen anpassen. Eine Flöte in der Mittellage muß bei *f* bereits mit voller Stärke spielen, während eine Trompete erst die Hälfte ihrer Tonstärke erreicht hat. Werden diese Grundsätze beachtet, bleibt der Gesamtorchesterklang erhalten.

Im Crescendo von Takt 5 bis 13 beginnen demzufolge zunächst die leiseren Instrumente, und jene mit der größeren Tonstärke folgen ihnen. Läßt man die Instrumentalregister außer acht, gilt folgende allgemeine Abfolge von geringer bis großer Tonstärke: Flöte, Klarinette, Fagott, Piccolo, Saxophon, Oboe (Englischhorn), Waldhorn, Tenorhorn, Flügelhorn, Bariton, Kornett, Trompete, Tuba, Posaune, Stabspiele, Pauken und (ungestimmtes) Schlagzeug.

Im Diminuendo von 13 bis 20 gilt die umgekehrte Reihenfolge. Es ist wichtig, sich bei dieser Übergangsdynamik nochmals die „stabile“ Dynamik ins Gedächtnis zu rufen, denn gleichmäßiger Auf- und Abbau sind von großer Wichtigkeit.

Nach 21 wird neben der Übergangsdynamik wieder die „stabile“ Dynamik – gruppenweise – geübt. Hier ist eine saubere Trennung erforderlich, d.h. bei 21 bis 24 weder crescendo noch diminuendo blasen, auch nicht andeutungsweise am Ende.

Wichtig sind Atmung und Wirbeltechnik.

Es ist nicht zu vermeiden, daß sich der Klang bei 52 halbwegs im *ppp* verliert.

## Satz 2 – Caprice

In diesem Satz geht es um ganz spezielle Dynamik-Angaben. Der Dirigent sollte nicht viel im voraus erklären, sondern mit eindeutigen Dirigiergesten die beabsichtigte Wirkung erzielen.

Eine häufige Fehlerquelle sind Akzente:

- Bei einem > (schwacher Akzent) wird nur der Anfang, nicht jedoch die gesamte Note verstärkt. Der vorgeschriebenen Dynamik und dem Charakter der Musik ist zu folgen.
- Ein ^ (starker Akzent) entspricht oft einem Staccato; nur wenn die Noten länger als eine  $\text{♩}$  Viertelnote sind, ist der Klang zu halten.
- Auch die Portato-Bezeichnung führt bisweilen zu Mißverständnissen: Ein Strich – heißt tenuto (breit spielen), während ein Strich mit Punkt – ein Portato ist, d.h. weicher Ansatz, kein kurzes Abstoßen, aber dennoch Trennung von der folgenden Note.

Merke: Einen Auftakt spielt man immer leise, manchmal auch mit kleinem Crescendo, vor einem folgenden schweren Taktteil, besonders wenn hierfür *espressivo* angegeben ist wie bei 75.

Die „stabile“ Dynamik zwischen 75 und 91 sollte wieder ins Gedächtnis gerufen werden, wobei die Phrasierung in großen Bögen einzubringen ist. Der Akzent bei 79 bedeutet Nachdruck und darf keinesfalls aggressiv gesetzt werden. Bei 81 folgt natürlich kein zweiter Akzent – oder erzählen Sie denselben Witz zweimal? Im Adagio ist bei 92 das Marcato als sehr deutlich im Ansatz, keinesfalls aber als scharfer Akzent zu verstehen.

### Satz 3 – Menuett

Beim dynamischen Klanguausgleich spielt die Artikulation eine wichtige Rolle. Da längere Töne eine größere Resonanz besitzen, sind die akustischen Verhältnisse des Aufführungssaales genau zu beachten, besonders bei einer Kombination von legato und staccato.

Hinzu kommt, daß die Spielweise nicht immer kontrolliert ist, weil man bisweilen zu oft und zuviel atmet. Hier werden dann längere Noten zum Ausatmen „benutzt“. Bei 105 und 106 erweist sich dies noch nicht als problematisch, da ein Menuett – ein Tanz – einen leichten Nachdruck auf dem schweren Taktteil zuläßt, während bei 108 und 111 ein Nachdruck auf den längeren Noten die Phrasierung gänzlich zerstören würde.

Bei 113 ist das Baßregister deutlich zurückzunehmen, damit der Klanguausgleich erhalten bleibt und dennoch piano geblasen wird.

Der folgende Teil ist von mir etwas „widerborstig“ komponiert, da er stets umgekehrt aufzufassen ist und die Staccati mehr Atmung erfordern. Bei 145 ist es schon sehr schwierig geworden, da die Legati geradezu beherrschend wurden. Die Piano-Staccati sind deshalb insgesamt zu betonen und die Legati müssen im Grunde pianissimo gespielt werden. Bei 129 ist besonders auf die Mittelstimmen zu achten, sie spielen ab hier das Thema. Werden mehrere Noten (z.B. Achtel gegen Viertel) gespielt, sind die schnelleren etwas zurückzunehmen. Achten Sie bei 137 auf die Bezeichnung *sempre leggiero*. Sie soll erreichen, den Tanzcharakter nicht mit schwerfälligem Spiel zu zerstören.

### Satz 4 – Fanfare

Ist die Artikulation gleichmäßig geschrieben, kann es dennoch erforderlich sein, der Interpretation der schnelleren (kürzeren) Noten besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Die schnelleren Noten kann man als die „Mitläufer“ der Musiksprache bezeichnen. Im Verhältnis zu Achtelnoten sind die Sechzehntel verstärkt hervorzuheben. Dies gilt besonders dann, wenn eine Einzelstimme Sechzehntel gegen längere Noten der übrigen Stimmen zu spielen hat, z.B. Takt 156 und 157. Bevor Sie diesen Teil proben, ist es ratsam, die (klingend Es-Dur) Tonleiter in folgendem Rhythmus und Dynamik durchzuspielen:

Folgen Notenbeispiele

① 

② 

③ 

④ 

⑤ 

\* Um bei dieser Gruppierung einen markanten Rhythmus und eine entsprechende Artikulation zu erzielen, sind die Sechzehntelnoten besonders zu akzentuieren.

In diesem Stück werden natürlich auch die Vorschläge im Schlagzeug markant gespielt. Schnellere Noten sind besonders deutlich auch im langsamen Abschnitt *Meno Mosso* ab Takt 186 zu spielen.

Da dieser Teil sich leicht unübersichtlich gestalten kann, ist dem Dirigenten zu empfehlen, während der Probe an dieser Stelle einmal den Taktstock an den Konzertmeister zu übergeben und sich zum Anhören der Musik in den rückwärtigen Teil des Saales begeben.

Auch das Zusammenspiel ist für den dynamischen Ausgleich von Bedeutung. Ein Ton, der zu spät kommt, klingt immer schwach. Besonders die Bässe sollen genau auf den Schlag spielen, da dies dem Ganzen Energie verleiht. (Dies kann man bereits beim Tonleiterspiel proben.)

Bei Takt 202 kann das Zusammenspiel besonders gut kontrolliert werden. Hier ist vor allem die zweite Note des Taktes wichtig, denn ist beispielsweise der Baß „etwas zu faul“, ergibt das ein Tempo ohne Energie.

Im *Grandioso* muß die kleine Trommel sehr deutlich artikulieren, da sie mit ihrem Rhythmus ganz auf sich alleine gestellt ist.

## Schlußbemerkungen

### Frage:

Was bedeuten Hinweise bzw. Bezeichnungen wie Dynamik, Charakter u.s.w. denn genau?

### Antwort:

Natürlich das, was der Komponist damit ausdrücken möchte, was wiederum bedeutet, daß es - und damit ist das nicht für alle Komponisten das gleiche ist.

Hierzu ein Beispiel:

In meinen Kompositionen gebe ich die relative Dynamik an, ohne dabei der Tonstärke der Instrumente im einzelnen Rechnung zu tragen.

Wenn beispielsweise in „The New Village“ das Stück mit einem Beckenwirbel ***p*** beginnt und eine Baritonstimme tritt ***pp*** hinzu, muß das Bariton hier leiser sein als das Becken. Man kann also nicht behaupten, daß ich das Becken lauter geschrieben hätte, da es von Natur aus schwächer klingt. Bezeichne ich eine Melodie ***mf*** und die Begleitung mit ***p***, dann geschieht dies nicht, weil ich den Dirigenten für unfähig halte, sondern ich wünsche dann, daß die Melodie besonders deutlich aus dem Gesamtspiel heraustritt.

Ich wünsche Ihnen mit der Kommunikation viel Erfolg.

**Kees Vlak**