

Hans-Peter Blaser

BAND- COACHING

Band3

All In One



band-coach.ch



die top-tools für stimmige Musik

Inhaltsverzeichnis

Bezeichnung	Seite
Vorwort	5
Übungskonzept	5
1. Allgemeine Betrachtungen	6
1.1. Klangschulung	6
1.2. Erweiterung des Dynamikspektrums	7
1.3. Klanguausgleich, Balance	8
1.3.1. Obertonreihe	8
1.3.2. Klangpyramide	8
1.4. Artikulation	9
1.4.1. Artikulation in klassischer Musizierart	9
1.4.2. Artikulation im Jazz	11
1.4.3. Fazit	12
1.5. Intonation	12
1.5.1. Zahlensymbole und deren Bedeutung für die Intonation	13
2. Vorschläge zur praktischen Anwendung	14
2.1. Einspielprogramm 1	14
2.1.1. Unit 1	14
2.1.1.1. Töne aushalten	14
2.1.1.2. Dynamikspektrum erweitern	14
2.1.1.3. Dynamikspektrum erweitern und Aufmerksamkeit fördern	14
2.1.1.4. Schwelldynamik	14
2.1.1.5. Tonwiederholungen	15
2.1.1.6. Artikulationstraining	15
2.1.2. Unit 2	16
2.1.3. Unit 3	17
2.1.3.1. Variationsmöglichkeiten	17
2.1.4. Unit 4	19
2.1.4.1. Variationsmöglichkeiten	19
2.1.5. Unit 5	19
2.1.6. Unit 6	19
2.1.7. Unit 7	20
Klavierauszug von Unit 1 - 4	22
Klavierauszug von Unit 5 - 6	23
Klavierauszug von Unit 7: Ach Gott und Herr	24
2.2. Einspielprogramm 2	24
2.2.1. Unit 8	24
2.2.2. Unit 9	26
2.2.3. Unit 10	26
2.2.4. Unit 11	27
Klavierauszug von Unit 8 - 9	28
Klavierauszug von Unit 10	29
Klavierauszug von Unit 11: O wie sanft ist dein Gebot	30
2.3. Einspielprogramm 3	31
2.3.1. Unit 12	31
2.3.2. Unit 13	31
2.3.4. Unit 14	31

Bezeichnung	Seite
Klavierauszug von Unit 12	33
Klavierauszug von Unit 13	34
Klavierauszug von Unit 14: O wie selig seid ihr doch	35
2.4. Einspielprogramm 4	38
2.4.1. Unit 15	38
2.4.2. Unit 16	38
2.4.3. Unit 17	38
2.4.4. Unit 18	38
2.4.5. Unit 19	39
Klavierauszug von Unit 15	40
Klavierauszug von Unit 16: Kanon	41
Klavierauszug von Unit 17	41
Klavierauszug von Unit 18: Come, Come, Ye Saints	42
Klavierauszug von Unit 19: Herr, unser starker Held	43
3. Intonations- und Rhythustraining	44
3.1. Intonationstraining	44
3.2. Akkordsymbole	44
3.3. Zusammenspiel, Rhythmik und Metrum	47
3.3.1. Puls halten	47
3.3.2. Schlag und Nachschlag	49
3.3.3. Präzise Ausführung der Noten- und Pausenwerte	50
3.3.4. Metrum	54
3.3.5. Präzises Zusammenspiel	56
Klavierauszug von Unit 20 - 23	57
Klavierauszug von Unit 24 - 26	58
Klavierauszug von Unit 27 - 29	59
Klavierauszug von Unit 30 - 32	60
Klavierauszug von Unit 33 - 34	61
Klavierauszug von Unit 35 - 36	62
Klavierauszug von Unit 37	63
4. Rhythmuspatterns	64
Nachwort	66

Vorwort

Band Coaching Band 3 bringt sowohl eine Erweiterung und Ergänzung der Inhalte von Band 1 „Einspielen und Klangschulung“ als auch von Band 2 „Intonationstraining“. Ausserdem wartet es mit einem neuen Konzept auf. Neu sind folgende Aspekte:

- Es handelt sich um einen ganzheitlichen Ansatz (All In One). In diesem Band wird keine Trennung zwischen Übungen für das Einspielen, für die Klangschulung und für das Intonationstraining vorgenommen. Mit jeder der Übungen können alle Aspekte des Band Coachings gleichermaßen trainiert werden. Es sind dies:
 - Einspielen
 - Klangschulung
 - Arbeit am Klanguausgleich (Balance)
 - Intonationstraining
 - Gestaltung des Dynamikspektrums
 - Training der unterschiedlichen Artikulationsarten
 - Zusammenspiel, Rhythmik und Metrik
 - Phrasierung und musikalischer Ausdruck
- Neu ist weiter eine Übungsreihe mit Rhythmuspatterns. Damit sollen verschiedene Aspekte der Rhythmik und Metrik in Verbindung mit anderen Parametern des Musizierens wie Tongebung, dynamisches Spiel und Artikulation trainiert werden. Im vorliegenden Lehrmittel werden Rhythmen mit 2er-Teilung des Schläges im Drei- und Vierteltakt trainiert.
- Bei den meisten mehrstimmigen Sätzen sind in allen Stimmen die Funktionen der jeweiligen Akkordtöne mit Hilfe von Zahlen (3 = grosse Terz, -3 = kleine Terz, usw.) eingetragen. Das gibt den Musikerenden die Möglichkeit, die Intonation der Akkordtöne bewusst zu gestalten. Bei regelmässigem Training werden die Ausführenden so nach und nach in die Lage versetzt, auch bei Repertoirestücken zumindest die Grundfunktionen bei Dur- und Molldreiklängen selbständig zu erkennen, und die Intonation entsprechend zu gestalten.
- Es existieren zu den meisten Übungen Anleitungen und Vorschläge zum Variieren dieser Sätze.
- Die Gestaltung der Phrasen, insbesondere die Ausführung der Spannungsbogen beeinflusst die Tonkultur in hohem Masse. Aus diesem Grunde werden im vorliegenden Lehrmittel ausführliche Hinweise zur Interpretation der Übungssätze und Choräle hinzugefügt.

Übungskonzept

Die meisten Übungen sind offen, d.h. ohne Angaben von Tempo, Dynamik, Artikulation, usw., gestaltet. Das ermöglicht es den Dirigenten¹, die musikalischen Sätze ihren Bedürfnissen und Zielsetzungen entsprechend zu gestalten und zu variieren.

Die Ausführung der Übungseinheiten lässt sich dadurch den Bedürfnissen und dem Leistungsvermögen der Ensembles anpassen. Zudem können die Sätze in unterschiedlicher Weise gespielt werden, was für die Musiker¹ eine willkommene Abwechslung bedeutet. Der Sinn des Spiels der Übungen mit variierter Dynamik, Artikulation und in unterschiedlichen Tempi besteht darin, die Anforderungen an die Ausführenden nach und nach zu steigern.

Die Anforderungen an die Musiker sind in der Regel dann am geringsten, wenn die Übungen in ruhigem Tempo (Andante), im mf und non legato gespielt werden. Sobald eine Übung in dieser Vortragsweise gut klingt und rein stimmt, werden die Anforderungen gesteigert, indem entweder Tempo, Lautstärke oder Artikulation variiert werden.

In der Folge finden Sie zu allen Übungen ausführliche Anleitungen und Hinweise auf Variationsmöglichkeiten.

¹ Der besseren Lesbarkeit halber wurde die männliche Form verwendet. Gemeint sind damit stets auch die Dirigentinnen und Musikerinnen.

1. Allgemeine Betrachtungen

1.1. Klangschulung

Bei der Arbeit mit Ensembles unterschiedlichster Besetzungstypen und Leistungsstufen, unabhängig davon, welche technischen und musikalischen Voraussetzungen die Musiker mitbringen, muss der Ensembleklang immer wieder neu geformt und gestaltet werden. Der Orchesterklang wird einerseits durch die Art der Tongebung und die Persönlichkeit der Musiker, andererseits aber durch Persönlichkeit, Klangvorstellung, Dirigiertechnik und Körperausdruck des Dirigenten bestimmt.

Seit der Standardisierung der Orchesterbesetzung im 18. Jahrhundert am Mannheimer Hof (Mannheimer Schule) hat sich im Laufe der vergangenen 250 Jahre ein bestimmtes Klangideal herausgebildet. Auch bei der Gestaltung der Tonkultur im Blasorchester orientieren wir uns am Vorbild des klassischen und romantischen Orchesters. Die Kriterien für die Beurteilung einer überzeugenden Klangkultur lassen sich wie folgt definieren:

- Runder, voller, tragfähiger Klang
- Wenig (kein) Geräuschanteil
- Differenzierte und einheitliche Artikulation
- Einheitliche Phrasierung
- Dynamisches Spiel
- Präziser Einsatz (Beginn) aller Instrumente
- Töne werden zusammen abgeschlossen
- Gemeinsames Atmen in den Registern
- Der Klang ist in jeder Phase „elastisch“, besonders auch bei sehr lautem Spiel (ff, fff) und starken Betonungen (sf, sfz, marcato)
- Der Klang ist selbst beim sehr leisen Spiel tragfähig und spannungsvoll
- Der Klang kann moduliert – in Farbe und Intensität variiert – werden.
- Der Klang ist transparent und ausgewogen, was bedeutet, dass alle Aspekte einer Komposition gehört und alle Klangfarben wahrgenommen werden können.
- Motive und Phrasen werden mit Spannung und Achtsamkeit gespielt

Jede Zeit und Musizierform pflegt ihre eigenen Klangideale. Im Blasorchester sind die Differenzen zwischen dem klassischen Klangideal und demjenigen von Jazz/Pop besonders bei den Saxophonen offensichtlich. Je nach Stilrichtung wird das Instrument sehr unterschiedlich gespielt. Viele der jugendlichen Saxophonspieler suchen ihre Vorbilder im Bereich der Popmusik. Dort wird das Instrument oft mit Metallschnabel und offener Bahn gespielt. Das ergibt einen stark modulierbaren Klang mit hohem Geräuschanteil. Diese Art der Tongebung ist beim Spiel von Solostellen in Arrangements von Jazz- und Popmusik durchaus angebracht. Sobald aber im Satz musiziert, oder wenn Werke anderer Stilrichtungen aufgeführt werden, ist die klassische Tonkultur gefragt. Ähnliches gilt auch für Klarinetten, Trompeten und Posaunen.

Zu den vordringlichsten Aufgaben des Dirigenten gehört die Vermittlung einer stilgerechten Klangvorstellung an die Musiker. Damit die Dirigenten dazu in der Lage sind, müssen sie erst für sich selbst eine differenzierte Klangvorstellung entwickeln. Dies lässt sich auf verschiedene Arten bewerkstelligen:

- Musikunterricht bei guten Lehrern (Instrument und Dirigieren)
- Viel Musik von unterschiedlichen Orchester-, Blasorchester-, Brass Band-, Kammermusik- und Big Band-Besetzungen, sowie Chören und Vokalensembles hören und miteinander vergleichen.
- In Ensembles, welche von guten Dirigenten geleitet werden, mitspielen.
- Proben bei erfolgreichen Dirigenten besuchen und beobachten, mit welchen verbalen Anleitungen Massnahmen und Gesten diese Persönlichkeiten den Klang des Orchesters formen.
- Den Einfluss von Atemführung, Atemtechnik und Körperhaltung auf den Klang wahrnehmen
- Erleben, welchen Einfluss die Attacke der Töne, das Halten und Führen der Spannung innerhalb einer Phrase und deren Abschluss auf die Qualität des Blasorchesterklanges ausüben
- Nach Möglichkeit Gesangsunterricht belegen und sich mit Gesangstechnik auseinandersetzen
- wesentliche Einsichten zur Bläseratmung, aber auch zum Einfluss von Körperhaltung werden.

1.5.1. Zahlensymbole und deren Bedeutung für die Intonation

In Partitur, Direktionsstimme und Einzelstimmen werden die Funktionen (Grundton, Terz, Quint, usw.), welche die betreffenden Instrumente innerhalb des Akkordes auszuführen haben, mit Hilfe von Zahlen dargestellt.

Bezifferung	Bezeichnung	Abweichung	Intonationshinweis
3	grosse Terz Durterz	-13.7 Cent	eng intonieren
-3	kleine Terz Mollterz	+15.6 Cent	weit intonieren
5	reine Quint	+2 Cent	weit intonieren
2	grosse Sekund	+4 Cent	weit intonieren
4	reine Quart	-2 Cent	eng intonieren
dim5	verminderte Quint	0 Cent	temperiert intonieren
-6	kleine Sext	-15.6 Cent	eng intonieren
6	grosse Sext	+13.7 Cent	weit intonieren
7	kleine Sept	-4 Cent	in der Regel temperiert intonieren
°7	verminderte Sept	0 Cent	temperiert intonieren
+7	grosse Sept	0 Cent	temperiert intonieren
		-4 Cent	kann auch eng intoniert werden
8	reine Oktav	0 Cent	rein und temperiert

Anmerkungen:

- Bei den Bassinstrumenten wurden die meisten Töne nicht bezeichnet, da es sich um den Akkordgrundton handelt. Einzig bei Akkordumkehrungen wurden Bezeichnungen eingetragen.
- Vor allem **3, -3 und 5** werden rein intoniert, da aus ihnen die Dur- und Molldreiklänge gebildet werden.

Fazit:

Unabhängig vom gewählten Stimmungssystem wird die Intonation im Blasorchester dann als sauber wahrgenommen, wenn alle Musikerinnen und Musiker einheitlich intonieren! In jedem Fall entscheidet die Dirigentin, der Dirigent darüber, welches Stimmungssystem zur Anwendung gelangt.

Das Ziel der Bezifferung der Akkordtöne besteht darin, die Musiker darauf aufmerksam zu machen, dass jeder Ton innerhalb des musikalischen Gefüges seine eigene, spezifische Funktion hat, und folglich auch dementsprechend unterschiedlich intoniert wird. Kommen zwei c" unterschiedliche Funktionen (Grundton, Terz, Quint, usw.) innerhalb des betreffenden Akkords zu, sind sie folglich nicht identisch, wie uns die Benutzung des Stimmgerätes glauben macht. Die Annahme, dass ein c" immer die genau gleiche Tonhöhe aufweisen muss, stimmt ausschliesslich bei der Anwendung der gleichstufig temperierten Stimmung. Regelmässiges Intonationstraining führt dazu, dass die Musiker die Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Akkordtönen nach und nach immer bewusster wahrnehmen. Ein wesentliches Ziel ist bereits dann erreicht, wenn die Musiker selbständig die Dreiklangstöne der Dur- und Molldreiklänge und die unterschiedliche Art der Intonation von Dur- und Mollterzen wahrnehmen. Das bringt das Orchester dem Ziel der Umsetzung einer reinen Intonation einen wesentlichen Schritt näher. In gewissen Passagen der Partitur wurden aus Gründen der besseren Lesbarkeit die Bezeichnungen der Akkordtöne bei Einzelstimmen weggelassen. In den Einzelstimmen finden sich die Bezeichnungen bei allen Instrumenten und Stimmen.

2.1.7. Unit 7

Der Choral „Ach Gott und Herr“ stammt aus der Epoche des Frühbarock. Beim Choralspiel soll vor allem an Orchesterklang, Klangausgleich, Intonation, Phrasierung und Ausdruck gearbeitet werden. Selbstverständlich können aber auch alle Variationsmöglichkeiten, wie sie bei den vorangehenden Übungssätzen beschrieben wurden, zur Anwendung kommen.

Hinweise zur Phrasierung und zum Spannungsverlauf können aus dem Studium der Harmonik und der formalen Gliederung gewonnen werden. Ist ein Text vorhanden, soll die Art der Phrasierung davon abgeleitet werden. In der Regel folgt die Musik dem Text. Wo Sätze oder Satzteile mit einem Komma oder einem Punkt unterbrochen, bzw. abgeschlossen werden, treten in den allermeisten Fällen auch musikalische Zäsuren oder Schlussbildungen auf. Das können Halb- oder Ganzschlüsse sein.

Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein be-gang-ne Sün - den.

Da ist nie-mand, der hel - fen kann, in die-ser Welt zu fin - den.

Der Text des Chorals umfasst zwei Sätze. Diese Gliederung wird ebenfalls in der musikalischen Formbildung nachvollzogen. Der erste Formteil („Ach Gott“) führt von der Tonika B-Dur über eine Modulation zur Dominanttonart F-Dur. Der zweite Teil („Da ist niemand“) führt, ausgehend vom G-Moll-Dreiklang über verschiedene Zwischenharmonien zurück zur Ausgangstonart B-Dur. Der Text ist unterteilt in Satzteile, welche auch in der musikalischen Formbildung nachvollzogen sind.

Taktgruppenanalyse:

$$10 = 5 (2 + 3) + 5 (1 + 1 + 3) \text{ Takte}$$

In der ersten Phrase des ersten Teils erhält die Zwischendominante (Doppeldominante C-Dur) am meisten Spannung. Diese löst sich dann in den F-Dur Dreiklang auf. Die zweite Phrase („wie gross“) enthält drei unterschiedlich starke Spannungsmomente. Auf dem dritten Schlag von Takt 3 steht der Dominantdreiklang, der sich anschliessend in die Tonika auflöst. Ein weiteres, bereits etwas stärkeres Spannungsmoment stellt die Verbindung vom C-Dur- zum D-Moll-Dreiklang dar. In der Tonart F-Dur entspricht diese Verbindung dem Trugschluss (VI. statt I. Stufe), der nach einer Weiterführung des Satzes verlangt. Die stärkste Spannung ergibt sich in der ersten Hälfte des fünften Taktes. Der Dominantdreiklang erhält durch den Quartvorhalt (f), der sich auf Schlag 2 in die Terz (e) auflöst, zusätzliches Gewicht.

Der zweite Teil des Chorals ist vom Text her in drei Teile gegliedert. Bei einer instrumentalen Aufführung ist es durchaus möglich, die beiden Einzeltakte (T. 6 - 7) zu einer Phrase zusammenzufassen. Das ist vor allem deshalb naheliegend, weil der C-Dur Dreiklang am Ende von Takt 6 direkt zum F-Dur Dreiklang des folgenden Taktes führt. Die Akkordabfolge D-Dur, G-Dur, C-Dur und F-Dur ist sehr farbig und spannungsreich. Sie führt von der vierfachen Dominante über die dreifache und zweifache Dominante zur Dominante F von B-Dur.

Werden die beiden Takte zu einer Phrase zusammengefasst, so liegt der Hauptspannungspunkt auf der ersten Halben von Takt 7. Bei der letzten Phrase (ab T. 8) führt der Aufbau zielgerichtet zum Dominantdreiklang F-Dur auf Schlag 3 von Takt 9. Auch dieser Dominantakkord erhält durch den Quartvorhalt zusätzliche Spannung.

Es ist empfehlenswert, den Choral nicht nur im Tutti, sondern auch mit verschiedenen Gruppen zu proben. Besonders gut dafür eignen sich folgende Kombinationen:

- Blechblasinstrumente
- Trompete, Horn, Posaune
- Holzsatz
- Saxophone
- Klarinetten
- Flöten, Oboen, Fagotte und Klarinetten
- Holzsatz mit Horn, Euphonium und Tuba

Hinweise zur Intonation:

- In den Takten 1 - 5 spielen Flöten und 1. Klarinetten unisono, ebenfalls 2./3. Klarinetten und Oboen. Hier gilt es das unterschiedliche Intonationsverhalten der Instrumente und den Klंगाusgleich besonders zu beachten.
- In den Takten 1 - 5 haben die 2./3. Trompeten sehr oft das notierte d' zu spielen. Die Griffkombination 1+3 ergibt, wenn sie unkorrigiert verwendet wird, ein d', das viel (bis zu 50 Cent) zu hoch ist. Je nach Bauweise des Instrumentes muss mit Trigger oder Kulisse (Zug) das Rohr des dritten Ventils verlängert werden. Bei Flügelhörnern, welche über keine entsprechende technische Vorrichtung verfügen, empfiehlt es sich, den dritten Ventiltzug etwa einen Zentimeter heraus zu ziehen. Die Feineinstellung der Tonhöhe erfolgt dann über den Ansatz.

imen

USW.

Unit 7: Ach Gott und Herr

aus "Andachts Zymbeln..." von Christoph Peter, 1655, bearbeitet von Hans-Peter Blaser

54

54

Fl. 1/2

Ob. 1/2

Fg. 1/2

Kl. (Es)

Kl. 1

Kl. 2/3

B. Kl.

Asax. 1/2

Ten. Sax.

Bar. Sax.

Trp. 1

Trp. 2/3

Hn. 1/2

Hn. 3/4

Pos. 1/2

B. Pos.

Euph.

Bässe

Mallets

Timp.

Perc.

59

59

Fl. 1/2

Ob. 1/2

Fg. 1/2

Kl. (Es)

Kl. 1

Kl. 2/3

B. Kl.

Asax. 1/2

Ten. Sax.

Bar. Sax.

Trp. 1

Trp. 2/3

Hn. 1/2

Hn. 3/4

Pos. 1/2

B. Pos.

Euph.

Bässe

Mallets

Timp.

Perc.

LSW.

Unit 7: Ach Gott und Herr

aus "Andachts Zymbeln..." von Christoph Peter, 1655, bearbeitet von Hans-Peter Blaser

54

59

Unit 8

1

10

19

24

Unit 9

29

35

40

LSW.

Bedeutung der Zahlen: 2 = grosse Sekund, k3 = kleine Terz (Mollterz), 3 = grosse Terz (Durterz), 4
dim5 = verminderte Quint, k6 = kleine Sext, 6 = grosse Sext, 7 = kleine Sept, °7 = verminderte S^e
keine Bezeichnung = Grundton

Neben der Arbeit an Ausdruck, Spannungsentwicklung und Phrasierung sind besonders Tongebung, Atemführung und Intonation zu beachten. Die Übung kann selbstverständlich auch in verschiedenen Tempi mit variiertem Artikulation und Dynamik ausgeführt werden.

2.2.2. Unit 9

Unit 9 enthält Lippflexibility-Übungen und kann in vergleichbarer Art wie Unit 3 ausgeführt und variiert werden. Zur Steigerung der Ansprüche können die Rhythmen der Blechbläser verändert werden, indem anstatt der Achtelsnoten Tonwiederholungen von Sechzehntelsnoten gespielt werden. Auf diese Weise bleibt weniger Zeit für die Ausführung der Bindung. Das bedingt eine optimale Atemstütze und eine präzise Veränderung der Muskelspannung. Zudem fordert der Wechsel zwischen gestossenen und gebundenen Tönen eine erhöhte Konzentration und Beherrschung der Zungen- und Atemtechnik (s. Beispiele 10b bis 10e).

2.2.3. Unit 10

Diese Übung dient in erster Linie der Klangschulung und dem Intonationstraining. Innerhalb des musikalischen Satzes findet eine Entwicklung und Steigerung vom transparenten dreistimmigen Satz über gehaltenen Tönen hin zu einer Kadenz im vier- bis fünfstimmigen Satz statt.

Die gehaltenen Töne in den Takten 45 - 60 sollen konstant in gleicher Lautstärke und Tonhöhe gespielt werden und so eine Referenz für die reine Intonation der zwei weiteren Stimmen bilden. Falls es den Instrumentalisten nicht möglich ist, den gehaltenen Ton mit einem einzigen Atemholen durchzuhalten, wird in den Registern das chorische Atmen (stagger breathing) praktiziert. Das bedeutet, dass die Musiker abwechslungsweise atmen und sich beim erneuten Einsetzen so in den Klang einfügen, dass weder ein neuer Anstoss, noch eine Dynamikveränderung oder Intonationstrübungen zu vernehmen ist.

Beispiel 10a:

Es können Bindungen eingesetzt werden. Dies ist besonders bei den grösseren Intervallsprüngen sinnvoll und hat einen ähnlichen Trainingseffekt wie die Lippenbindeübungen zur Folge.

LSW.

Unit 8

10

19

24

Unit 9

29

35

Unit 9

29

37

3. Intonations- und Rhythustraining

Die Units 20 - 37 bestehen aus 8- bzw. 16-taktigen Akkordfolgen (Kadenzen). Behandelt werden die Tonarten mit Vorzeichen von 5b bis zu 2#. In jeder dieser Tonarten wird jeweils eine Übung in Dur und eine in Moll vorgestellt. So sollen beide Tongeschlechter gleichermaßen trainiert werden.

3.1. Intonationstraining und harmonische Analyse

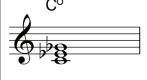


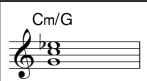

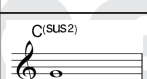
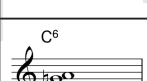
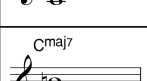
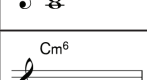
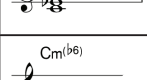
In der Direktionsstimme sind alle Akkordfolgen mit Akkordsymbolen versehen. Diese Art der Bezeichnung wird insbesondere im Jazz und in der populären Musik verwendet. Sie eignet sich besonders gut für die harmonische Analyse von Blasmusikwerken, weil damit die Akkorde mit Namen bezeichnet werden, was bei Stufen- oder Funktionsbezeichnungen nicht der Fall ist. Bei diesen Bezeichnungsmethoden muss immer zuerst überlegt werden, welcher Akkord denn auf der Subdominante, bzw. der IV. Stufe von C-Moll klingt. Diese Überlegung entfällt bei der Bezeichnung mit Akkordsymbolen, weil dort angegeben wird, dass es sich z.B. um den F-Moll Dreiklang handelt. Diese Bezeichnung erleichtert es dem Dirigenten die Richtigkeit der gespielten Töne, die Klangbalance und die Intonation unmittelbar kontrollieren zu können. Die harmonische Analyse liefert zudem wichtige Informationen zum Spannungsverlauf und zur Funktion der einzelnen Akkorde im harmonischen Verlauf.

3.2. Akkordsymbole

Es existieren verschiedene Varianten von Akkordsymbolen. Im vorliegenden Heft werden die Bezeichnungen wie folgt verwendet: Die Stammtönereihe wird mit den Buchstaben des englischen Alphabets bezeichnet. Alterierte Töne werden mit dem Buchstaben des entsprechenden Stammtones und dem zutreffenden Alterationszeichen (# und b) bezeichnet: cis = C#, es = Eb.

Alle Akkorde werden mit grossen Buchstaben bezeichnet. Wird nur der Buchstabe, welcher den Grundton des Akkords betrifft, notiert, so ist damit ein Dur-Dreiklang gemeint. Alle anderen Akkordstrukturen werden mit zusätzlichen Angaben – Buchstaben, Symbole, Zahlen – bezeichnet. Die meisten Akkorde werden durch Terzschichtung aufgebaut. Dementsprechend beziehen sich die Zahlen auch auf diese Intervalle im Terzaufbau: 5, 7, 9, 11, 13 (Quinte, Septime, None, Undezim, Tredezim).

Symbol	Bedeutung	alternative Bezeichnung	Notenbeispiel
C	C-Dur Dreiklang		
Cm	C-Moll Dreiklang	C-, Cmin	

Symbol	Bedeutung	alternative Bezeichnung	Notenbeispiel
Cdim	C verminderter Dreiklang	C°	
C+	C übermässiger Dreiklang	Caug	
C/E	C-Dur-Sextakkord		
Cm/G	C-Moll-Quartsextakkord		
C°/Eb	C-verminderter Sextakkord		
C ^(sus4)	C-Dur-Dreiklang mit Quartvorhalt		
C ^(sus2)	C-Dur-Dreiklang mit Nonvorhalt		
C ⁶	C-Dur-Dreiklang mit sixt ajoutée		
C ⁷	Dominantseptakkord (7 = kleine Sept)		
C ^{maj7}	C-Dur mit grosser Sept (major Sept)	CΔ ⁷	
Cm ⁶	C-Moll-Dreiklang mit grosser sixt ajoutée		
Cm ^{b6}	C-Moll-Dreiklang mit kleiner sixt ajoutée		

LSW.

Beispiel mit Unit 21:

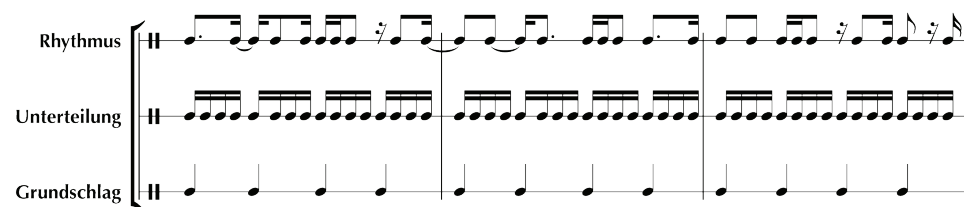


In diesem Beispiel wird der Schlag bloss von den Bassinstrumenten inklusive grosser Trommel und Becken gespielt. Es besteht aber auch die Möglichkeit, andere Gruppen zu bilden. So könnten zum Beispiel die Blechblasinstrumente den Schlag und die Holzblasinstrumente den Nachschlag ausführen.

3.3.3. Präzises Ausführen der Noten- und Pausenwerte

Jeder noch so komplexe Rhythmus bezieht sich auf den Grundschatz (Pulsschatz). Möglicherweise reicht der Grundschatz als Orientierung nicht aus, um die genaue Aufteilung der Notenwerte zu erfahren. Aus diesem Grund wird eine dritte rhythmische Ebene mit einbezogen. Bei vielen Rhythmen bilden Achtels- und Sechzehntelsnoten die Ebene, welche als Verbindung zwischen Grundschatz und Notenwerten genutzt werden kann. Folglich werden beim Rhythustraining meistens folgende drei rhythmischen Ebenen miteinander kombiniert:

- 1. Ebene: Puls, Grundschatz
- 2. Ebene: Unterteilung des Grundschatzes: durchgehende kurze Notenwerte (z.B. Achtel oder Sechzehntel)
- 3. Ebene: Rhythmen



Beim Rhythustraining im Bläserchester lässt sich diese Aufteilung in drei Gruppen sehr gut bewerkstelligen. Entweder kann das Ensemble in drei Gruppen aufgeteilt werden, oder Grundschatz und Unterteilung werden allein den Perkussionsinstrumenten zugewiesen, während die rhythmischen Motive den Bläserinstrumenten anvertraut werden.

Die Zahlen weisen auf die entsprechenden Rhythmuspatterns hin.

Die folgenden Beispiele veranschaulichen Möglichkeiten, wie mit den Units 20 - 37 in Kombination mit den Rhythmuspatterns gearbeitet werden kann.

Beispiel mit Unit 22

Bei diesem Beispiel wird das Bläserorchester in die drei Gruppen aufgeteilt: Holzbläser (Pattern 13), Blechbläser (Pattern 21) und Perkussionisten.

Beispiel mit Unit 26

In dieser Akkordfolge wechseln die Harmonien zum Teil auf jede halbe Note. Beim Training von synkopiertem Harmoniewechsel deshalb nicht genau auf Schlag 3 vollzogen werden. Der Dirigent legt deshalb fest, r' her oder aber erst später, zum Beispiel auf Schlag 4 vollzogen wird. Das erfordert von den Musikern dem Lerneffekt durchaus zuträglich sein kann.

USW.

4. Rhythmuspatterns

USW.

Intonation

Bei Blasinstrumenten kann die Tonhöhe flexibel gestaltet werden. Die Wahl des richtigen Griffs ergibt einen Näherungswert. Die genaue Tonhöhe wird über den Ansatz eingestellt. Das erfordert von den Musikerinnen und Musikern ein geschultes Gehör, eine optimale Atem- und Ansatztechnik und gute Kondition. Maßgebend für die Intonation im Bläserchester sind die folgenden Stimmungssysteme: **Reine Stimmung** und **gleichstufig temperierte Stimmung**. Bei der gleichstufig temperierten Stimmung wird die Oktave in 12 gleich grosse Halbtöne geteilt. Das ermöglicht besonders bei Tasteninstrumenten das Spiel und die Modulation durch alle möglichen Tonarten. Unser Gehör empfindet perfekt temperiert gestimmte Akkorde und Intervalle nicht als rein. Es orientiert sich an den Schwingungsverhältnissen, welche dem System der reinen Stimmung entsprechen. Für die Praxis im Bläserchester bedeutet dies, dass die Eigenheiten beider Stimmungssysteme berücksichtigt werden müssen. Insbesondere werden die **Dur- und Molldreiklänge rein** intoniert. Septakkorde können rein oder temperiert gestimmt werden. Dissonante Akkorde werden temperiert intoniert. Ebenso wird die Basstimme in der Regel temperiert gestimmt.

Bedeutung der Zahlen:

3	grosse Terz	-13.7 Cent	eng intonieren
-3	kleine Terz	+15.6 Cent	weit intonieren
	Mollterz		
5	reine Quint	+2 Cent	weit intonieren
2	grosse Sekund	+4 Cent	weit intonieren
4	reine Quart	-2 Cent	eng intonieren
dim5	verminderte Quint	0 Cent	temperiert intonieren
-6	kleine Sext	-15.6 Cent	eng intonieren
6	grosse Sext	+13.7 Cent	weit intonieren
7	kleine Sept	-4 Cent	in der Regel temperiert intonieren
°7	verminderte Sept	0 Cent	temperiert intonieren
+7	grosse Sept	0 Cent	temperiert intonieren
		-4 Cent	kann auch eng intoniert werden
8	reine Oktav	0 Cent	rein und temperiert

Bei den Bassinstrumenten erhielten die meisten Töne keine Bezeichnung. Das bedeutet, dass sie den Akkordgrundton spielen. Vor allem **3, -3 und 5** werden rein intoniert, da aus ihnen die Dur- und Molldreiklänge gebildet werden.

Wichtig:

Unabhängig vom gewählten Stimmungssystem wird die Intonation im Bläserchester dann als rein empfunden. Musikerinnen und Musiker einheitlich intonieren! In jedem Fall entscheidet die Dirigentin, der Dirigent das Stimmungssystem zur Anwendung gelangt.

LSW.

Band Coaching Band 1

Einspielen und Klangschulung

Band Coaching Band 1 enthält eine Fülle von abwechslungsreichen und sehr gut klingenden Übungen, in welchen die wichtigsten Aspekte der Klangschulung berücksichtigt sind. Dank der mehrstimmigen Satzweise ist bereits während der ersten Phase der Musikprobe ein gemeinsames Musizieren möglich. Musikerinnen und Musiker werden dafür dankbar sein.

Dirigentinnen und Dirigenten erhalten in den Anleitungen viele hilfreiche Tipps und Ideen zum Einsatz der Übungen und den vielfältigen Variationsmöglichkeiten. Diese Übungssammlung **erleichtert** ihnen die **Arbeit** und ermöglicht einen **abwechslungsreichen** und **motivierenden** Einstieg in die Musikprobe.

Kapitel:

- Töne aushalten
- Lip Flexibility
- Mehrstimmige Einspielübungen
- Tonleitertraining
- Mehrstimmige Tonleiterübungen
- Kanons und Choräle

Zu den meisten der Übungen gibt es auch Stimmen für die Perkussionsinstrumente. So können diese Instrumentalisten in das Einspielen integriert werden.

Band Coaching Band 2

Intonationstraining in Theorie und Praxis

Reines Intonieren kann gelernt werden !

Es ist Ziel dieses Lehrmittels, aufzuzeigen, dass sauberes Intonieren durchaus geschult und geübt werden kann. Dies gelingt jedoch nur, wenn der Interpret sich mit einigen grundlegenden theoretischen Aspekten der Akustik und der Instrumentenkunde auseinandersetzt, um diese Erkenntnisse darauf in der Praxis auszuprobieren und umzusetzen. Im **grosszügig illustrierten Theorieteil** werden alle Faktoren, welche die Intonation beeinflussen in verständlicher Sprache erörtert.

- Werden Leitöne hoch oder tief intoniert?
- Darf die Intonation mit dem Stimmgerät kontrolliert werden?
- Welchen Einfluss hat die Dynamik auf die Intonation?
- Muss die Kulisse der Trompeten wirklich benutzt werden?
- Gibt es Instrumente, welche rein stimmen?

Der Übungsteil enthält 54 Übungseinheiten und 5 Musikstücke. Die Übungen sind als kurze, abgeschlossene Musikstücke komponiert, was zusätzlich zum Training auch ein Musiziererlebnis ermöglicht.

Weitere Informationen unter: www.band-coach.ch