

**Horst-Günther Scholz / Der LaienDirigent**

# Der Laiendiregent

Anweisungen und Hilfen  
mit praktischen Beispielen

Von

Horst-Günther Scholz



---

Chr. Friedrich Vieweg / Berlin-Lichterfelde

ISBN 978-3-322-98215-5      ISBN 978-3-322-98904-8 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-322-98904-8

# Inhalt

	Seite
Vorwort . . . . .	6
<b>Technische Voraussetzungen</b>	
Vom Wesen des Dirigierens . . . . .	7
Gymnastische Übungen . . . . .	8
Grundstellung des Dirigenten . . . . .	9
Die Schlagzeichen . . . . .	11
Der Schlag . . . . .	16
Die Schlagarten (Der lockere Schlag, der feste Schlag, der gestoßene oder geborgte Schlag, der gebundene Schlag, der gezogene Schlag)	17
Erweiterte Aufgaben . . . . .	22
<b>Ausdrucksmäßige Anwendung des Technischen</b>	
Ausdrucksbedeutungen des Schläges (Schlagweg und Schlagarten, Schlagstelle, Schlagbild, Armstellung, Schlag mit Arm oder Handgelenk) . . . . .	24
Zusammenfassung (Tempo und Rhythmik, Dynamik, Akzente, Phra- sierung, Charakter und Ausdruck, Instrumente und Besetzung, tabellarische Übersicht . . . . .	26
Ausdruckgeben durch den Schlag . . . . .	30
Die Tätigkeit der linken Hand (Vorübungen, die Zeichen der linken Hand, wann wird die linke Hand angewandt?) . . . . .	33
Körper und Mimik . . . . .	39
<b>Dirigiertechische Sonderprobleme</b>	
Der Einsatz . . . . .	40
Pausen . . . . .	43
Wandel des Schlagbildes . . . . .	44
Zäsur, Halt, Fermate . . . . .	44
Gleichzeitiger Tempo- und Taktwechsel . . . . .	49
Vom Einrichten der Partitur . . . . .	51

## Vorwort

Das Laienmusizieren ist die Grundlage jeder echten Musikkultur; es ist heute wieder in den Vordergrund unserer Musikpflege gerückt. Es hat keine konzertmäßigen, sondern musikerzieherische Aufgaben. Damit ist alles gesagt über den Inhalt und über die Art der Arbeit. Sache des Künstlers ist es, um die vollendete Wiedergabe des Kunstwerkes zu ringen. Gewiß steht diese auch dem Laienmusikanten vor Augen: Achtung vor der Leistung des Berufsmusikers, Ehrfurcht vor dem Kunstwerk verpflichten dazu. Entscheidend jedoch für das laienmusikalische Tun ist die Haltung, aus der musiziert wird. An ihr hat es dem Laien lange genug gefehlt. Er verstieg sich in seinen Ansprüchen und sank zum Pfuscher herab; der Pfuscher aber ist ein Volksverderber. Oder er verfiel, lebensfern in Stimmungen schwelgend, einer Scheinkunst; es gibt aber kein Erleben — und also auch kein Kunstwerk und keine Musikausübung —, das nicht von einer Gesinnung getragen wäre.

Die vorliegende Schrift, der die praktische Arbeit zugrunde liegt, wendet sich an den Dirigenten einer Instrumentalvereinigung. Sie ist im Auftrage der Fachschaft Volksmusik entstanden aus der Erfahrung, daß es unseren Laiendirigenten, wenn sie auch die rechte Musikbegeisterung und Haltung besitzen, oft genug am dirigiertechischen Rüstzeug fehlt. Dessen Besitz allerdings ist Voraussetzung für die Arbeit eines jeden Dirigenten. Und insofern geht die Schrift auch die Berufsdirigenten und die das Kapellmeisterfach Studierenden der Hochschulen an. Sie wahrt aber die im Titel bezeichnete Grenze, indem sie die Probleme, die außerhalb des laienmusikalischen Bereiches liegen, nicht behandelt. Prinzipiell aber sind an die technische Durchbildung des Laiendirigenten die gleichen Ansprüche zu stellen wie an die eines jeden Kapellmeisters.

Hohenlychen, Sommer 1937

Horst-Günter Scholz

---

## Technische Voraussetzungen

Die Laienorchester können sich oft keinen Berufsdirigenten leisten. Der beste Spieler übernimmt die Leitung. Da er selber ein Instrument spielt und meist auch schon in einem Orchester mitgewirkt hat, bringt er gewisse Kenntnisse und Erfahrungen mit, die für den Dirigenten unerlässlich sind. Er kennt nicht nur die Technik seines Instrumentes, sondern weiß auch etwas um die Spielart der anderen. Er kann die Instrumente an ihrem Klange unterscheiden, selbst wenn alle zusammenklingen. Er hat sich daran gewöhnt, beim Spielen den anderen Instrumenten zuzuhören, um sich so auch ohne Kenntnis der Partitur eine ungefähre Vorstellung von der gespielten Musik zu machen. Er hat erfahren und erlebt, welche Bedeutung die Zeichen und Bewegungen des Dirigenten haben und wie sie auf das Orchester wirken. Aber alles das nützt ihm zunächst wenig oder gar nichts, wenn er sich selber vor das Orchester gestellt sieht. Denn nun ist er nicht mehr der Geführte sondern der Führende, nun wird die Beherrschung eines Handwerks von ihm verlangt, das ihm völlig neu und ungewohnt ist. Mehr oder minder geschickt sucht er sich seiner Aufgabe zu entledigen. An der rechten Begeisterung fehlt es ihm nicht, aber zu den gewünschten Erfolgen kommt er nicht immer. Das Orchester spielt ja auch ohne ihn; er geht, statt es zu führen, mit ihm mit. Will er einmal einen eigenen Ausdruck geben, so werden seine Bewegungen von den Spielern nicht recht verstanden. Leicht kommt er sich in seiner Stellung ein wenig überflüssig vor. Allen denjenigen nun — mögen sie ein Mandolinen-, Bandonion-, Blas- oder ein Liebhaberorchester leiten — allen denen, die sich in einer ähnlichen Lage befinden, denen das Dirigieren noch einige Schwierigkeiten macht oder die sich über gewisse technische Probleme noch nicht ganz im klaren sind, sollen die folgenden Ausführungen einige Hilfen zu geben versuchen.

## Vom Wesen des Dirigierens

Die Dirigierbegabung ist eine Mischbegabung, die sich aus einer musikalischen, einer tänzerischen hinsichtlich der körperlichen Bewegungen und einer mimisch-schauspielerischen zusammensetzt. Die Aufgabe

des Dirigenten besteht darin, das Orchester durch Takt schlagen zusammenzuhalten, über die Sauberkeit des Spiels zu wachen und den inneren Gehalt der Musik auszudrücken und zu übertragen. Jede Bewegung des Dirigenten ist also technischer Zweck und Ausdruck zugleich. Wie jede Schlagbewegung an feststehende Schlagzeichen gebunden ist, so ist auch der Ausdruck der Bewegungen (in gewissem Maße auch der mimische) in seinen hauptsächlichsten Bedeutungen festlegbar. Der Charakter der Musik bestimmt den Ausdruck der Bewegung, oder anders gesagt, im Bewegungsausdruck wird die Musik sichtbar. Die Musik körperlich ausdrücken und auf das Orchester übertragen zu können, ist das Geheimnis der Tätigkeit des Dirigenten. Soweit die Kunst des Dirigierens gesetzmäßig festlegbar ist, kann sie erlernt werden. Was darüber hinausgeht, bleibt das Geheimnis der schöpferischen Begabung. Für den Laiendirigenten genügt die Beherrschung des Handwerklichen, auf das es allein hier ankommt. Da die Tätigkeit des Dirigierens immer an die körperliche Geschicklichkeit und Eigenheit des einzelnen gebunden ist, kann nur eine persönliche Anleitung und Unterweisung dieser Eigenheit gerecht werden. Einer theoretischen Unterweisung muß es vorbehalten bleiben, nur die großen Linien herauszuarbeiten, die komplizierten, größtenteils an das Individuelle gebundenen Vorgänge nicht übermäßig bewußt zu machen, um nicht zu verwirren.

### Gymnastische Übungen

Wir beginnen mit gymnastischen Übungen zur Lockerung von Schulter, Arm und Handgelenk und überhaupt des ganzen Körpers.

1. Wir beugen den Oberkörper, so daß die Arme locker herabhängen. Wir bringen die Arme in leise pendelartige oder kreisende Bewegungen. Sodann lassen wir die Arme nach beiden Seiten auseinander- und über Kreuz wieder zurückschwingen, wobei wir die Bewegungen jedesmal größer machen, so daß die Arme schließlich sehr weit auseinanderschlagen. Dann verkleinern wir die Bewegungen allmählich und schließen mit der anfänglichen Pendelbewegung.
2. Oberkörper gebeugt, Arme locker herabhängend. Wir vollführen lockere heftige Schüttelbewegungen mit Arm und Handgelenk. Wir stellen uns dabei vor, wir wollten uns Wasser abschütteln. — Die Übung ist auch in aufrechter Haltung vorzunehmen.
3. Aufrechte Stellung. Wir schwingen die Arme nach vorn hoch, drücken sie, so weit es geht, nach hinten durch und lassen sie wieder

- abwärts zurückschwingen. Nur für das Durchdrücken der Arme ist Kraft anzuwenden; im übrigen erfolgen die Bewegungen locker, durch den Eigenschwung und die Eigenschwere der Arme.
4. Aufgerichtete Haltung, die Arme seitlich ausgestreckt. Wir lassen sie locker im Schultergelenk kreisen, als wollten wir Flugversuche machen. Es ist darauf zu achten, daß die Arme auch nach hinten gut durchgedrückt werden.
  5. Wir strecken die Arme seitlich aus und schlagen fest mit den Handflächen auf die Brust. Diese Übung hat mit Energieaufwand zu geschehen.
  6. Stoß- und Vorübungen gegen den Medizinball. Wer keinen besitzt, boxt mit den Armen abwechselnd energisch in die Luft und stellt sich dabei vor, gegen einen großen, sehr schweren in Brusthöhe herabhängenden Ball zu boxen.
  7. Den Kopf locker, gleichmäßig, mit sehr ausgedehnter Bewegung kreisen lassen.
  8. Dauerlauf auf der Stelle. Die Beine stets hochreißen.

Diese Übungen haben uns das bewußte Gefühl für den Besitz unserer Gliedmaßen gegeben und sind vor allem von den für das Dirigieren körperlich weniger Geschickten oft vorzunehmen.

### **Grundstellung des Dirigenten**

Wir kommen nun zu den eigentlichen Dirigierübungen, die zur Kontrolle vor einem großen Spiegel auszuführen sind.

Die Grund-, Ausgangs- und Hauptstellung des Dirigenten ist folgende: Der Körper ist gerade aufgerichtet, leicht nach hinten geneigt; der Kopf ist stolz erhoben. Die Füße sind militärisch geschlossen; die linke Hand hängt locker herab. Falsch und unschön ist es, eine gebeugte, krumme Haltung einzunehmen, die Beine zu spreizen und die linke Hand, wie man es leider nicht selten sieht, in die Hosentasche zu stecken. Der Dirigent soll stets bedenken, daß eine gestraffte, geschlossene Haltung auch auf das Orchester disziplinierend, ermutigend, ja anfeuernd wirkt, daß er die gleiche Disziplin, die er von seinen Spielern verlangt, auch selber in seiner körperlichen Haltung zu wahren hat. Läßt er sich gehen, so spielt auch das Orchester unwillkürlich lascher, gleichgültiger. Außerdem wird bei öffentlichem Auftreten stets der Dirigent am meisten in Augenschein genommen. Eine schlechte Haltung wirkt unschön oder lächerlich. Wie das Ohr der Spielenden und der Hörer nicht verläßt



werden will durch unschöne Klänge, so auch nicht das Auge durch den Anblick einer häßlichen Haltung des Dirigenten. — Der rechte Oberarm hat stets, auch beim Dirigieren, im kleinen Winkel vom Körper abzustehen (s. Fig. 1 u. 2). Der Unterarm kann in der Ausgangsstellung zwei Haltungen einnehmen. 1. Er kann zum Oberarm rechtwinklig gebeugt sein (s. Fig. 2). 2. Er kann locker gestreckt sein (s. Fig. 1). In beiden Fällen liegt die Hand ein wenig unter Kinnhöhe, so daß die

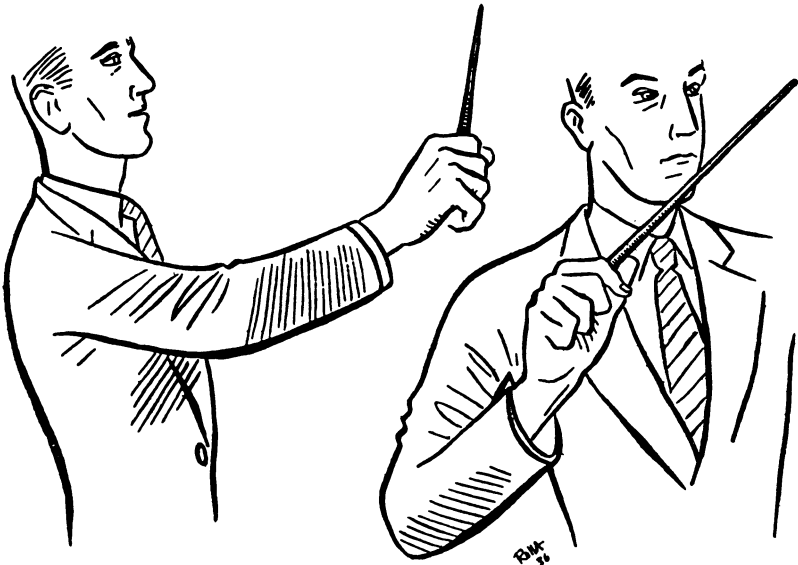


Fig. 1

Fig. 2

Spitze des Taktstöckes, den die Hand umfaßt, im Blick liegt. Der Taktstock wird an seinem unteren Ende von der Hand fest umschlossen. Nicht falsch, aber nicht so gut ist es, das Taktstockende nur mit drei Fingern anzufassen. Falsch dagegen ist es, den Taktstock in der unteren Mitte zu umspannen. In der Haltung des rechten Armes begegnet man den meisten Fehlern. Häufig wird der Oberarm angeklemt. Ein solches Dirigieren wirkt unfrei, krampfhaft, gehemmt. Freiheit, Schönheit und Größe der Bewegungen werden unmöglich gemacht. Noch häufiger begegnet man einer falschen Haltung des Unterarmes. Er wird oft in Bauchhöhe gehalten, so daß sich das Dirigieren gleichsam unter dem Tisch (Notenpult) vollzieht und die Musiker gezwungen sind, wenn

sie die Zeichen sehen wollen, sich beim Spiel von ihren Plätzen zu erheben. Alle Schlagbewegungen haben sich vor dem Gesicht des Dirigenten abzuspielen.

Der Taktstock selbst muß sehr dünn sein und federleicht, so daß sein Gewicht kaum zu spüren ist. Dicke, schwere Taktstöcke hindern die Leichtigkeit der Bewegungen. Bei kleineren Spielgruppen wird man auch ohne Taktstock auskommen, dient dieser doch vornehmlich dazu, das Taktbild weithin deutlich sichtbar zu machen, die Anschaulichkeit des Taktbildes zu erhöhen.

Der Taktstock ist das stumme und doch so empfindliche und ausdrucksfähige Instrument des Kapellmeisters, bis in die Spitze hinein zu beseelen, bis in die Spitze hinein mit Willensenergien zu laden. Der Taktstock vermag den Klang zu entfesseln, zu beschwören und zu befänftigen; er vermag über dem Klang zu schweben, ihn zu streicheln oder auf ihn aufzudrücken wie ein Violinbogen. (Die Vorstellung eines Violinbogens ist für das Ausdruckgebende der Bewegungen oft sehr nützlich.) Der angehende Orchesterleiter gewöhne sich daran, den Klang als eine Masse zu empfinden, die er mit dem Taktstock zu formen hat. Nur dann überträgt er seine Bewegungen auf das Orchester; sonst malt er nur Zeichen in die Luft.

### Die Schlagzeichen

Ehe wir mit den Schlagübungen beginnen, müssen wir uns mit den Schlagzeichen und ihrer Anwendung beschäftigen. Wir zeichnen die Schlagfiguren auf.

Zweischlag

Dreischlag

Vierschlag

Sechschlag

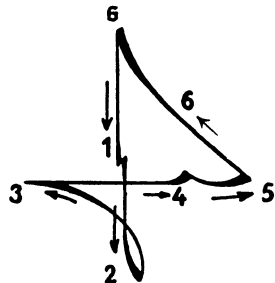
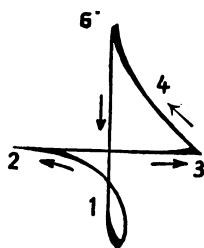


Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

⊕ = Grundstellung des Taktstockes

Wir sehen uns die Zeichen nur auf die mit einem Pfeil versehenen Striche hin an. Das erste Zeichen (Fig. 3) besteht aus zwei Schlägen, einem abwärtsgehenden und einem aufwärtsgehenden. Es wird angewandt beim  $\frac{2}{2}$ , beim  $\frac{2}{4}$  und beim  $\frac{2}{8}$  Takt; beim  $\text{C}$  oder bei einem im Sinne des *alla breve* gemeinten  $\frac{4}{4}$  Takt (z. B. schneller Marsch, Gavotte) und beim beschwingten  $\frac{4}{8}$  Takt (*Allegretto*) — die Schläge werden also hier auf die schweren Taktwerte, auf 1 und 3 gegeben —; ferner beim lebhaften  $\frac{6}{4}$  und beim beschwingten  $\frac{6}{8}$  Takt (*Allegro, Moderato*), wobei die Schläge auf die schweren Zählzeiten 1 und 4 erfolgen.

Das zweite Zeichen (Fig. 4) ist aus drei Schlägen zusammengesetzt. Der erste geht, wie bei sämtlichen Schlagzeichen, abwärts, der zweite rechts zur Seite, der dritte schräg nach oben zur Grundstellung zurück. Falsch ist es, wie man es leider nicht selten sieht, den zweiten Schlag nach links zu geben. Das Zeichen wird geschlagen beim ruhigen  $\frac{3}{4}$  Takt (*Ländler, Menuett*) und beim langsamen  $\frac{3}{8}$  Takt; beim  $\frac{3}{2}$  und bei den im Sinne des  $\frac{3}{2}$  bzw.  $\frac{3}{4}$  Taktes betonten  $\frac{6}{4}$  bzw.  $\frac{6}{8}$  Takten (betont sind hier also die Zählzeiten 1—3—5), ferner bei dem aus drei Triolen gebildeten  $\frac{9}{8}$  bzw.  $\frac{9}{4}$  Takt (Schlagzeit auf 1—4—7).

Das nächste Zeichen (Fig. 5) besteht aus vier Schlägen, führt den zweiten Schlag nach links — im Gegensatz zum vorigen Schlagzeichen (Fig. 4)! — führt den dritten Schlag nach rechts und den vierten wieder aufwärts, wie auch in Fig. 4. Falsch ist es, den zweiten Schlag nach rechts und den dritten Schlag nach links zu vollführen! Der Lernende präge sich also ein: beim Dreischlagzeichen den zweiten Schlag nach rechts, beim Vierschlagzeichen den zweiten Schlag nach links! — Das Vierschlagzeichen kommt in Anwendung beim  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{4}{4}$  und beim ruhigen  $\frac{4}{8}$  Takt, bei einem schnelleren  $\frac{8}{8}$  Takt (auf je 2 Achtel je ein Schlag), bei einem ruhigen  $\frac{2}{4}$  Takt, der auf Achtel geht und in seiner Art einem  $\frac{4}{8}$  Takt entspricht, bei dem aus Triolen bestehenden  $\frac{12}{4}$  oder  $\frac{12}{8}$  Takt, wobei der Schlag auf den betonten Zählzeiten 1—4—7—10 erfolgt.

Das vierte Zeichen (Fig. 6), aus sechs Schlägen bestehend, ist aus dem vorigen abgeleitet und unterscheidet sich von ihm dadurch, daß der erste und der vierte Schlag untergeteilt werden. Der erste und der zweite Schlag erfolgen also abwärts, der dritte links zur Seite, der vierte und fünfte nach rechts, der sechste schräg aufwärts. Andere Schlagweisen dieses Zeichens, die man leider häufig sieht, sind falsch. Auf das Sechschlagzeichen wird beim ruhigen  $\frac{6}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Takt geschlagen.

Zu den zusammengesetzten Taktarten gehören der seltener vorkommende  $\frac{5}{4}$  und der  $\frac{7}{4}$  Takt. Der  $\frac{5}{4}$  Takt wird gebildet, indem wir

Fig. 3 und Fig. 4, der  $\frac{7}{4}$  Takt, indem wir Fig. 4 und Fig. 5 aneinanderreihen. Die Reihenfolge wird durch die Art der Melodiebetonung bestimmt.

Andere zusammengesetzte Taktarten kommen für den Laiendirezenten kaum in Betracht.

Fig. 3 + Fig. 4



Fig. 4 + Fig. 3

Fast sämtliche der genannten Taktarten werden bei entsprechend schnellen Zeitmaßen auf Ganze, d. h. nur auf die Zählzeit 1 geschlagen, also z. B. ein  $\frac{2}{4}$  oder ein  $\frac{3}{4}$  Takt mit der Tempobezeichnung „Lebhaft“, ein  $\frac{4}{4}$  Takt mit der Tempobezeichnung „Presto“, ein  $\frac{6}{8}$  Takt mit der Bezeichnung „Sehr lebhaft“ usw. Das dabei zur Anwendung kommende Einschlagzeichen unterscheidet sich von Fig. 3 nur dadurch, daß der aufwärtsgehende Schlag eben nicht als Schlag gegeben wird, sondern als eine freie, lockere, dem Hauptschlag folgende und zur Grundstellung zurückführende Rückbewegung geschieht. Auch der Walzer (nicht aber der ländlerartige Walzer) wird stets auf Ganze gegeben.

Jeder Schlag der einzelnen Schlagfiguren kann in zwei oder drei Teilschläge zerlegt werden. Fig. 4 z. B. sieht untergeteilt so aus:

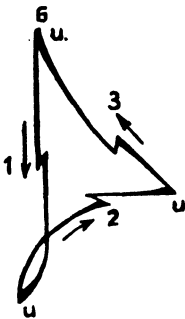


Fig. 7

oder

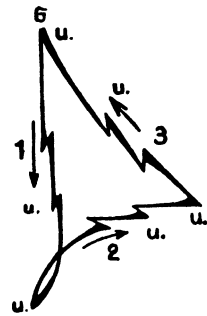


Fig. 8

Die einzelnen Schläge werden geteilt bei langsamen Zeitmaßen, wenn das Musikstück aus vielen kleinen oder untergeteilten Noten-

werten besteht. Der Unterteilung unterliegen dann auch die größeren Notenwerte.

Beispiel 1

Adagio

Zu 1): Der Schlagwert ist das Viertel. Da die Melodie sehr ruhig und vorwiegend in Achteln fließt, wird auf den untergeteilten Wert, also auf Achtel geschlagen. Auch die Viertelnote bekommt zwei Achtel-schläge, ebenso die Sechszehntelnoten. Wir schlagen also jeden Schlag der Fig. 4 mit zwei Teilschlägen (s. Fig. 7).

Beispiel 2

Sehr ruhig

Zu 2): Auch diese Melodie fließt so ruhig, daß wir jedes Achtel aus-schlagen. Wir schlagen Fig. 5, jeden Schlag mit drei Teilschlägen. (Schlage auch eine entsprechende Melodie im  $\frac{8}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  bzw.  $\frac{9}{4}$  Takt!)

Beispiel 3

Andante

Zu 3): Diese Melodie kann auf zwei Arten geschlagen werden, ent-weder nach Fig. 3 mit je zwei Teilschlägen, oder nach Fig. 5 (vgl. auch das oben Gesagte).

Bewegt sich die ruhige Melodie nur gelegentlich in unterteilten Notenwerten, so wird auch der Schlag im allgemeinen nur an den entsprechenden Melodieteilen in Teilschläge zerlegt.

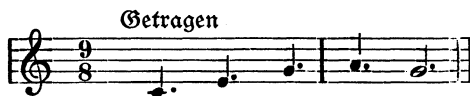
Beispiel 4

Breit

Zu 4): Diese Melodie schlagen wir auf Fig. 6 und zerlegen nur den 6. Schlag im letzten Viertel des ersten Taktes und den zweiten Schlag des 2. Viertels im 2. Takt in zwei Teilschläge.

Bewegt sich eine langsame Melodie in den Hauptnotenwerten, so werden im Schlag im allgemeinen keine Unterteilungen vorgenommen.

Beispiel 5



Zu 5): Diese Melodie schlagen wir auf Fig. 4.

Nur wenn das Orchester zu eilen droht oder wenn wir einen großen Ausdruck verlangen, schlagen wir auch in solchen Fällen mit Teilschlägen:

Beispiel 6



Zu 6): Wir schlagen Fig. 3 mit je zwei Teilschlägen.

Bei schnelleren Zeitmaßen werden keine Teilschläge mehr vorgenommen. Die zu schnell werdenden Schlagbewegungen verbieten das von selbst. Wird das Tempo so schnell, daß auch die normalen Schlagzeichen nicht mehr ausgeschlagen werden können, werden auch sie auf eine einfachere andere Form zurückgeführt, indem man nur die Hauptwerte des Taktes schlägt. Beim  $\frac{1}{4}$  Takt wird dann von Fig. 5, beim  $\frac{6}{8}$  Takt von Fig. 6 auf das Zweischlagzeichen übergegangen (Fig. 3), und wenn das Tempo noch schneller wird, werden Ganze gegeben im Sinne des Einschlagzeichens, was dann auch für den  $\frac{3}{4}$  Takt zutrifft (vgl. auch das oben Gesagte!).

Zum Schluß noch einige Beispiele für die verschiedenen Möglichkeiten, den  $\frac{6}{8}$  Takt zu schlagen:

Beispiel 7



Zu 7): Steht diese Melodie im Zeitmaß Andante, so schlagen wir sie nach Fig. 6, im Allegretto oder Allegro aber nach Fig. 3. Ist sie mit Moderato überschrieben, so wenden wir auch Fig. 3 an, doch zerlegen wir im zweiten Takt jeden Schlag in drei Teilschläge, weil das Orchester bei solchen langen Noten leicht ins Eilen gerät. (Genau so würden wir schlagen, wenn die Melodie im  $\frac{2}{4}$  Takt stünde, der erste Takt also zwei Triolen, der zweite Takt zwei Viertelnoten enthielte.)

Beispiel 8



Zu 8): Diese Melodie schlagen wir im schnellen Zeitmaß auf Fig. 4, im ruhigen Zeitmaß ebenso, nur daß wir dann jeden Schlag in zwei Teilschläge zerlegen. Fassen wir sie also als  $\frac{3}{2}$  Takt auf, so schlagen wir sie im ersten Falle normal, im zweiten Falle aber auf den untergeteilten Notenwert, auf Viertel. Fassen wir sie als  $\frac{6}{4}$  Takt auf, so geben wir im ersten Falle nur die Hauptschläge auf 1—3—5, weil wir im schnellen Zeitmaß die Viertel bewegungstechnisch nicht mehr ausschlagen können, im zweiten Falle aber schlagen wir jedes Viertel aus um der rhythmischen Genauigkeit willen.

Insgesamt stellen wir also fest, daß für die richtige Anwendung der Schlagzeichen nicht nur die Taktart, sondern auch das Zeitmaß und die rhythmische Gliederung der Melodie maßgebend sind. Im übrigen behandeln wir später noch einige praktische Beispiele, die wir auf die anzuwendenden Schlagzeichen hin durchsprechen und an denen wir das hier theoretisch Erläuterte noch eingehender und mit Berücksichtigung weiterer Feinheiten aufzeigen. Nun kommen wir erst zur praktischen Übung und Anwendung der Schlagzeichen in den Schlag- und Dirigierübungen.

## Der Schlag

Ehe wir im Sinne der besprochenen Schlagzeichen den Takt schlagen, müssen wir uns klar werden, wie wir den Schlag körperlich ausführen. Jeder Schlag besteht aus Schlagweg und Schlagstelle. Der Schlagweg ist in den Figuren der Schlagzeichen (s. Seite 11, 13) dünn gezeichnet, die Schlagstelle ist verdickt markiert. Der Schlagweg führt zur Schlagstelle, mit letzterer endet der Schlag. Die Schlagstelle ist die „Gültigkeitsstelle“ des Schlages. Auf ihr setzt das Orchester ein oder spielt den entsprechenden Taktwert bzw. Schlagwert. Sie ist stets deutlich zu markieren, auf ihr bleiben wir stehen, ehe wir den nächsten Schlag vollführen. Falsch also ist ein weiches Hinweggleiten über die Schlagstelle, was nur beim Chordirigieren oder beim Ausschlagen von Pausen gelegentlich möglich ist.

Der in den Zeichnungen an die Schlagstelle angehängte kleine Haken bedeutet die Reflexbewegung, die meist unwillkürlich auf das deutliche Markieren der Schlagstelle folgt. Das Anhalten vor dem nächsten Schläge geschieht dann nach der Reflexbewegung. Es ist aber ebenso richtig, den Schlag auf der Schlagstelle, also ohne Reflexbewegung zu schließen. In dieser Hinsicht folge der Übende seiner natürlichen Veranlagung. Falsch aber ist es, dem Schlag allerlei „schöne“ Schnörkel-

sel oder merkwürdige Zuckungen anzuhängen. Das sind scheußliche Angewohnheiten, die man leider nicht selten sieht. Sie verwischen zudem die Klarheit des Schlages und Taktbildes und bringen Unruhe in das Spiel.

Wir können den Schlag körperlich auf die verschiedenste Weise ausführen. 1. Wir können den Schlagweg schnell geben oder langsam. Geben wir ihn schnell, so verweilen wir, dem Tempo des Stückes entsprechend, länger auf der Schlagstelle; geben wir ihn langsam, so verweilen wir, dem Tempo des Stückes entsprechend, kürzer auf der Schlagstelle. 2. Wir können den Schlagweg mit Druck geben oder locker (ohne Kraftaufwand). 3. Wir können einen langen (großen) Schlagweg machen oder einen kurzen (kleinen). Der Länge (Größe) des Schlagweges entspricht die Größe des den Schlagzeichen entsprechenden Schlagbildes. Im allgemeinen geben wir bei langsamen Zeitmaßen ein großes, bei schnellen Zeitmaßen ein kleines Schlagzeichenbild. Wir nennen es kurz: Schlagbild. 4. Wir können die Schlagstelle kräftig (fest) markieren oder schwach (leicht). 5. Wir können den Schlag mit gebeugtem Arm (Grundstellung 2, s. Seite 10) oder mit gestrecktem Arm (Grundstellung 1) ausführen. 6. Wir können den Schlag vorwiegend mit dem Arme oder vorwiegend mit dem Handgelenk geben.

In jedem Schlage wirkt je eine Art dieser sechs Bestandteile zusammen. Daraus ergibt sich eine Fülle von Schlagmöglichkeiten, die natürlich durch die Art der Musik bestimmt sind. Ehe wir uns aber mit den musikalischen Ausdrucksbedeutungen der Schläge bzw. ihrer Bestandteile beschäftigen, wollen wir zunächst die gebräuchlichsten Schlagarten typenmäßig festlegen, um an ihnen die Schlagtechnik zu üben. Schon an dieser Stelle aber soll betont werden, daß die Gegenüberstellungen, die wir bei jedem der 6 Schlagbestandteile vorgenommen haben, nur Abgrenzungen festlegen, zwischen denen viele Zwischenstufen möglich und in der Praxis gebräuchlich sind.

## Die Schlagarten

Zur ersten Gruppe gehören die Schlagarten, deren Schlagweg schnell vollführt wird.

### I. Der lockere Schlag

Der Schlagweg wird schnell und locker (entspannt) genommen. Die Schlagstelle ist a) fest, b) leicht zu markieren. — Vorübung: den halb



erhobenen Arm kraftlos herabfallen lassen und in seinem Schwunge in Brusthöhe a) fest, b) leicht aufhalten. Suggestivvorstellung: einen kleinen Springball auffedern lassen.

Aufgaben: wir vollführen den Schlag [Schlagstelle a) fest, b) leicht markiert!]

mit 1. gebeugtem, 2. gestrecktem Arm bei a) unbewegtem, b) locker mitgehendem Handgelenk,

mit Handgelenk bei locker und ganz wenig mitgehendem a) gebeugten, b) gestreckten Arm.

Jede dieser Übungen nehmen wir

in ruhigem Zeitmaß auf großes Schlagbild,

in schnellem Zeitmaß auf kleines Schlagbild, indem wir die einzelnen Schlagzeichen (s. Seite 11, 13) der Reihe nach durchüben. Außerdem schlagen wir sämtliche Übungen abwechselnd mit dem rechten und mit beiden Armen.

Die erste Übung sieht also z. B. folgendermaßen aus: Schlagstelle fest, Schlag mit gebeugtem Arm bei unbewegtem Handgelenk in ruhigem Zeitmaß auf großes Schlagbild. Alle Möglichkeiten ergeben insgesamt 24 Übungen!

Haben wir einige Sicherheit im Schlagen der Schlagzeichen, so empfiehlt es sich immer je zwei Taktarten abwechselnd aneinander zu reihen, z. B.  $\frac{3}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{4}{4}$  u. a.

Zu den Schlagbildern ist noch folgendes zu sagen: Die Hand darf in der Tiefe (Schlagzeit „I“) und auf den Seiten nie unter Brusthöhe liegen. Das kleine Schlagbild hat bei gebeugtem Arm etwa folgende Ausdehnungen: nach links geht die Hand nicht über die Herzlinie, nach rechts nicht über die Schulterlinie, nach oben nicht über die Augenhöhe hinaus. Der Oberarm bleibt fast unbewegt im kleinen Winkel zum Körper. Bei gestrecktem Arm sind die Ausdehnungen naturgemäß ein wenig größer; der Oberarm geht leicht mit. Das große Schlagbild geht bei gebeugtem Arm links nicht über die Schulterlinie und nach oben nicht über Stirnhöhe hinaus; der Oberarm geht leicht mit, bleibt aber im Winkel. Bei gestrecktem Arm sind die Ausdehnungen naturgemäß größer, doch dürfen sie nach rechts nicht über eine halbseitlich gestreckte und in der Höhe nicht über eine halb nach oben gestreckte Stellung hinausgehen; der Oberarm geht mit. Bei großem Schlagbild schlagen wir mit dem Handgelenk so weit aus, wie es geht, bei kleinem Schlagbild entsprechend weniger. Der Arm geht zur Unterstützung ein wenig mit. Für die Bewegungen des linken Armes und der

linken Hand gilt das Entsprechende, nur ist zu den Schlagzeichen zu bemerken, daß die Seitenschläge denen der rechten Hand entgegengesetzt verlaufen: also im Dreischlagzeichen gibt die linke Hand den Schlag auf die Schlagzeit „2“ nach links!, im Vierschlagzeichen den Schlag auf die Schlagzeit „2“ nach rechts! und auf die Schlagzeit „3“ nach links! und im Sechschlagzeichen entsprechend.

Wir gehen nun ein Übungsbeispiel genauer durch, und zwar wählen wir die erste Aufgabe auf das Vierschlagzeichen mit dem rechten Arm allein. Die Aufgabe lautet in Worten: wir vollführen den Schlag mit gebeugtem Arm bei unbewegtem Handgelenk in ruhigem Zeitmaß auf großes Schlagbild, die Schlagstelle fest markierend. — Wir stellen uns vor den Spiegel, nehmen Grundstellung 2 ein und achten auf alles früher darüber Gesagte: Füße geschlossen, aufrechte Haltung, Oberarm im kleinen Winkel vom Körper ab, Taktstock fest umschlossen, Spitze im Blick, linker Arm locker herabhängend, da wir zunächst nur mit dem rechten Arm üben. Sodann bereiten wir uns innerlich auf das Bild des Schlagzeichens vor, in diesem Falle auf das Vierschlagzeichen, das wir mit gebeugtem Arm groß in langsamem Zeitmaß schlagen wollen und dessen Ausdehnungen wir oben festgelegt haben. Wir denken auch an die Art des Schlages, also an den lockeren Schlag mit unbewegtem Handgelenk und fest zu markierender Schlagstelle. Einen Takt laut vorzählend, legen wir das Zeitmaß fest. Zu Beginn des zweiten Taktes sind wir genau auf „1“ auf der ersten fest markierten Schlagstelle, auf der wir anhalten. Genau auf „2“ sind wir auf der zweiten Schlagstelle links usw. Wir kontrollieren im Spiegel die Ausdehnung und Schönheit des Schlagbildes und vergessen nicht, laut weiterzuzählen unter strengster Innehaltung des Tempos. Zu vermeiden sind überflüssige Bewegungen (Aus schlagen mit dem Ellenbogen usw.) Da das Zeitmaß langsam ist und der Schlagweg schnell und locker erfolgt, verweilen wir auf der Schlagstelle verhältnismäßig lange. — Beherrschen wir diese Übung mit genügender Sicherheit, so nehmen wir die linke Hand dazu und üben nun mit beiden Armen diese Aufgabe. Dann gehen wir in der eben besprochenen Art auch die anderen Schlagzeichen durch, und erst wenn wir das alles erledigt haben, üben wir die zweite oben genannte Aufgabe (das selbe bei schnellem Zeitmaß auf kleines Schlagbild) usw.

Haben wir alle Aufgaben gewissenhaft geübt, empfiehlt es sich, zwei Aufgaben beliebig auszuwählen und in einer Übung aneinanderzureihen, indem z. B. zwei Takte lang die eine, zwei Takte lang die andere geschlagen wird. Dabei ist es wichtig, den letzten Schlag vor der neuen

Schlagbewegung zu der neuen Stellung zu führen, die wir wählen. Jede neue Schlagbewegung ist einen Schlag vorher vorzubereiten! Eine Ausnahme macht die Schlagstelle, deren Stärkeveränderung wir nicht vorbereiten können. Aber Wechsel vom gebeugten Arm zum gestreckten und umgekehrt, vom lockeren Handgelenkschlag zum Armschlag und umgekehrt, vom kleinen Schlagbild zum großen und umgekehrt sind vorzubereiten. Wollen wir z. B. von der gebeugten Armlage in die gestreckte gehen, so enden wir den letzten Schlag der gebeugten Armlage bereits mit der gestreckten. Im übrigen weist uns die Natur bei allen diesen Übungen von selbst den richtigen Weg.

## II. Der feste Schlag

Er unterscheidet sich von dem lockeren Schlag nur dadurch, daß wir den Schlagweg mit Druck (Kraftaufwand) vollführen, ihn aber ebenfalls schnell gehen. Die Schlagstelle ist ebenfalls a) fest, b) leicht zu markieren. — Suggestivvorstellung für diesen Schlag bei fester Schlagstelle: mit einem Hammer fest aufschlagen; Suggestivvorstellung bei leichter Schlagstelle: einen elastischen Gummi schnell ziehen.

Aufgaben: Wir vollführen den Schlag

mit 1. gebeugtem, 2. gestrecktem Arm bei unbewegtem Handgelenk,

mit Handgelenk bei ganz wenig mitgehendem 1. gebeugten, 2. gestreckten Arm: Das Weitere bleibt alles entsprechend dem vorigen Schlage, den wir ja genauer durchgesprochen haben. Die Aufgaben mag sich der Übende nunmehr selber zusammenstellen.

## III. Der gestoßene oder geborgte Schlag

Er ist dem festen Schlag verwandt und verlangt höchsten Kraftaufwand. Der Schlagweg erfolgt heftig und stoßartig, die Schlagstelle wird gleichsam mit Vorschlag markiert. Suggestivvorstellung: gegen einen Medizinball hagen. — Es ist selbstverständlich und naturgemäß, daß wir nach erfolgtem „Vorschlag“ die Kraft sofort entspannen, um neue Kraft für den nächsten Schlag zu haben, zu dem wir jedesmal neu ausholen müssen!

Aufgaben: Wir vollführen den Schlag

mit 1. gebeugtem, 2. gestrecktem Arm bei 1. unbewegtem, 2. nach Fechterart zustoßendem Handgelenk.

Im übrigen gilt das oben Gesagte.

Wir kommen zur zweiten Gruppe der Schlagarten. Sie unterscheiden sich von den vorigen dadurch, daß der Schlagweg langsam genommen wird.

#### IV. Der gebundene Schlag

Der Schlagweg verläuft langsam und locker (entspannt). Die Schlagstelle ist 1. fest, 2. leicht zu markieren. Dieser Schlag entspricht also dem lockeren Schlage. — Vorübung: den halb erhobenen Arm langsam und kraftlos herabgleiten lassen und ihn in Brusthöhe a) fest, b) leicht aufhalten.

Aufgaben: Wir vollführen den Schlag

mit 1. gebeugtem, 2. gestrecktem Arm bei 1. unbewegtem, 2. locker mitgehendem Handgelenk,

mit Handgelenk bei ganz wenig und locker mitgehendem 1. gebeugten, 2. gestreckten Arm.

Im übrigen gilt das oben Gesagte. Hier soll nur noch darauf hingewiesen werden, daß wir auf der Schlagstelle nur sehr kurz, gleichsam vorübergehend verweilen, da der langsame Schlagweg viel Zeit beansprucht. Die Bewegung ist also eine fast gleitende, fließende.

#### V. Der gezogene Schlag

Er ist dem vorigen verwandt und entspricht dem festen Schlag. Der Schlagweg wird langsam, aber mit Druck gegeben. Die Schlagstelle wird 1. fest, 2. leicht markiert. Die Bewegung ist also voll durchströmender Kraft. — Suggestivvorstellung: breite druckvolle Pinselfriche.

Aufgaben: Wir vollführen den Schlag

mit 1. gebeugtem, 2. gestrecktem Arm bei 1. unbewegtem, 2. locker mitgehendem Handgelenk,

mit Handgelenk bei mitgehendem 1. gebeugten, 2. gestreckten Arm. Alles weitere wie früher.

Haben wir die 5 Schlagarten an ihren Aufgaben geübt, so empfiehlt es sich, einige Aufgaben auch in dem Sinne durchzuarbeiten, daß wir im langsamen Zeitmaße auf kleines Schlagbild und im schnellen Zeitmaße auf großes Schlagbild schlagen: so groß, wie es die Natur zuläßt.

## Erweiterte Aufgaben

Wichtig ist es, die einzelnen Schlagarten miteinander zu verbinden. Wir haben zwei Gruppen unterschieden, indem wir den Schlagweg das eine Mal schnell, das andere Mal langsam genommen haben, und für jede Gruppe zwei Typen dadurch gefunden, daß wir den Schlagweg einmal locker, das andere Mal mit Druck geschlagen haben. (1. Gruppe: lockerer, fester und Vorschlag; 2. Gruppe: gebundener und gezogener Schlag.) Gemeinsam war allen Schlagarten, daß wir die Schlagstelle leicht oder fest, daß wir die Schläge mit gebeugtem oder gestrecktem Arm bei unbewegtem oder (mit Ausnahme des festen Schlages) mitgehendem Handgelenk oder mit Handgelenk bei mitgehendem gebeugten oder gestreckten Arm nehmen konnten. Wir reihen nun die Schlagarten in einer beliebigen Folge aneinander, indem wir das allen Schlagarten Gemeinsame in einer beliebigen Einheit zusammenfassen. Beispiel: Wir einigen uns für sämtliche Schlagarten auf schnelles Tempo, kleines Bild im  $\frac{3}{4}$  Takt, Schlag mit gebeugtem Arm bei unbewegtem Handgelenk, feste Schlagstelle. In dieser Weise reihen wir die Schlagarten aneinander in der Folge: lockerer-fester-gebundener-gezogener Schlag. Wir schlagen jede Schlagart 4 Takte lang, so daß die Übung 16 Takte umfaßt. Weitere Übungen dieser Art bilde der Übende selber!

Wir ändern die Übung ab, indem wir in die einzelnen Schlagarten Abwechslungen bringen hinsichtlich Schlagstelle, Schlagführung (Schlag mit Arm oder Handgelenk) und Grundstellung (gebeugter oder gestreckter Arm), aber Tempo, Bild und Takt beibehalten. Beispiel: Wir einigen uns auf langsames Tempo, großes Bild im  $\frac{6}{4}$  Takt. Wir wählen die Schlagarten-Reihe: gebundener-fester-lockerer-gezogener Schlag und schlagen jede Art 4 Takte lang. Wir bringen nun in diese Reihe folgende Abwechslungen. Gebundene und lockere Schlagart: gebeugter Arm, Schlag mit Handgelenk bei wenig mitgehendem Arm, leichte Schlagstelle; feste und gezogene Schlagart: gestreckter Arm bei unbewegtem Handgelenk, feste Schlagstelle. — Weitere Übungen dieser und ähnlicher Art bilde der Übende selber!

Wir hatten schon gesagt, daß die Gegenüberstellungen, die wir bei den 6 Schlagbestandteilen vorgenommen haben (z. B. langsamer-schneller, lockerer-druckvoller Schlag usw.), nur Abgrenzungen sind, zwischen denen es viele Zwischenwerte gibt. Um diese an uns zu erfahren, üben wir in jeder der 5 Schlagarten auf Grund der dort angegebenen Aufgaben folgende Übergänge:

1. Von der leichten zur festen Schlagstelle und zurück. Wir schlagen 4 Takte. Auf Schlagzeit „1“ des dritten Taktes sind wir nach allmählichen Steigerungen auf der festesten Schlagstelle angekommen.
2. Vom gebeugten Arm zum gestreckten und zurück. Wir schlagen 4 Takte. Mit jedem Takt strecken wir den Arm etwas weiter vor bzw. zurück. Zu Beginn des dritten Taktes haben wir die gestreckte Lage erreicht.
3. Vom kleinen Schlagbild zum großen und zurück. Wir schlagen 4 Takte und wählen ein mäßig schnelles Zeitmaß.
4. Wir verbinden 1., 2. und 3., indem wir gleichzeitig von leichter Schlagstelle, gebeugtem Arm und kleinem Schlagbild auf feste Schlagstelle, gestreckten Arm und großes Schlagbild allmählich übergehen und wieder ebenso allmählich zur Anfangsstellung zurückkommen. Wir vollführen die Übung in 4 Taktten in mäßigem Zeitmaß, üben sie in allen Schlagarten und Schlagzeichen, indem wir mit dem Arm oder Handgelenk schlagen.

Wir schaffen Übergänge innerhalb jeder Schlagartengruppe, indem wir vom lockeren zum druckvollen Schlagweg gehen und wieder zurück. Wir gehen a) vom lockeren Schlag zum festen und wieder zurück und b) vom gebundenen Schlag zum gezogenen und wieder zurück. Wir vollführen jede Übung auf Grund der unter den Schlagarten angegebenen Aufgaben in 4 Taktten. — Sodann schlagen wir diese Übungen, indem wir dabei gleichzeitig von gebeugtem Arm, kleinem Bild und leichter Schlagstelle auf gestreckten Arm, großes Bild und feste Schlagstelle gehen und wieder zurück. Wir schlagen jede dieser Übungen 1. mit dem Arm, 2. mit dem Handgelenk in mäßigem Zeitmaß.

Wir schaffen Übergänge von einer Schlagartengruppe zur anderen, indem wir a) vom festen zum gezogenen und b) vom lockeren zum gebundenen Schläge übergehen (und wieder zurück) in 4 Taktten auf Grund der unter den Schlagarten angegebenen Aufgaben.

Damit haben wir den Kreis, den wir gegangen sind, wieder geschlossen. Wir hatten den Schlag in seine Bestandteile zerlegt, hatten daraus typenmäßig 5 Schlagarten gebildet, hatten diese wieder einander angenähert und so gleichsam aufgehoben. Damit ist uns das technische Rüstzeug gegeben, das uns in den Stand setzt, an die Musik selbst heranzugehen und uns mit der musikalischen Ausdrucksbedeutung der Schläge praktisch zu befassen.

---

## Ausdrucksmäßige Anwendung des Technischen

### Ausdrucksbedeutungen des Schlages

Die Art des Schlages, die wir wählen, ist durch die Musik bestimmt, die wir ausdrücken und übermitteln wollen. Jedem Schlag und jedem der sechs Bestandteile des Schlages kommen Bedeutungen zu, die sich beziehen können auf 1. Tempo und Rhythmik (rit., accel. usw.), 2. Dynamik (f, p, Akzente), 3. Phrasierung (legato, staccato usw.), 4. Ausdruckscharakter (rhythmisch-prägnant, gefänglich-gebunden usw.) und 5. auf instrumentale Besetzung der Musik. Den Ausdruckscharakter des Musikstückes müssen wir erfühlen, nur manchmal wird er durch Vortragsbezeichnungen wie z. B. ausdrucksvoll, feierlich, scherzhaft usw. näher bestimmt. Aus diesem Erfühlen ergeben sich die feinen Verschiedenheiten hinsichtlich der Auffassung eines Musikstückes.

Wir legen die einzelnen Bestandteile des Schlages auf ihre Ausdrucksbedeutungen hin fest, doch sei betont, daß das Ausdrucksgeben durch den Schlag von einem gewissen Grade ab immer gefühlsmäßig-individueller Art ist und wir hier nur das Allgemeingültige aufstellen können.

### Schlagweg und Schlagarten

Schneller Schlagweg (vgl. Schlagarten 1—3): rhythmisch-prägnante Musik, staccato und halbstaccato, kurze Akzente.

Langsamer Schlagweg (vgl. Schlagarten 4—5): gefänglich-gebundene Musik, legato und portato, Dehnungsakzente.

Druckvoller Schlagweg (vgl. Schlagarten 2, 3, 5): stetiger Klang (wenn wir gleichsam einen Druck auf den Klang geben), portato, halbstaccato, kurze schwere Akzente und ausdrucksvolle Dehnungsakzente, Dehnungssteigerungen (Ausdrucks-crescendo). Ferner um das Orchester rhythmisch fest in den Zügeln zu halten.

Lockerer Schlagweg (vgl. Schlagarten 1, 4): lockerer Klang, staccato, legato, schwere Akzente, wenn wir das Orchester rhythmisch locker halten.

Im übrigen richtet sich die Stärke des Druckes auf dem Schlagwege nach Größe und Art der Besetzung.

Hieraus ergeben sich für die Schlagarten, die, wie wir früher gesehen hatten, sich nur hinsichtlich der Schnelligkeit und der Festigkeit des Schlagweges grundlegend unterscheiden, folgende Ausdrucksbedeutungen:

Der lockere Schlag: Rhythmisch-prägnante, klanglich gelockerte Musik (z. B. leichter Marschrhythmus). Non legato, staccato. — Leichte heftige Akzente. — Gelockerter Rhythmus.

Der feste Schlag: Rhythmisch-prägnante Musik festen Klanges (fester Marschrhythmus). Non legato, halbstaccato. — Schwere Akzente (sf). — Fester Rhythmus.

Der gestoßene Schlag: Rhythmisch-prägnante Musik gestoßenen Klanges. — Schwer akzentuiertes staccato. — ff-Akzente im Tutti.

Der gebundene Schlag: Gesanglich-gebundene, klanglich gelockerte Musik. — Legato. — Leichte Drehungen. — Gelockerter Rhythmus.

Der gezogene Schlag: Gesanglich-gebundene Musik großen inneren Ausdrucks, gehaltenen Charakters. — Portato. — Ausdrucksvolle Dehnungen oder Dehnungsakzente, Ausdrucks-crescendo. — Festgehaltener Rhythmus.

### Schlagstelle

Die feste Schlagstelle geben wir bei f und ff, bei Akzenten zur deutlichen Markierung von Takt und Zeitmaß, die leichte Schlagstelle bei p und pp.

Im übrigen richtet sich die Stärke der Schlagstelle nach dem Gewicht der Klangmasse, also nach Größe und Art der instrumentalen Besetzung.

### Schlagbild

Das große Schlagbild geben wir im allgemeinen bei langsamem, das kleine bei schnellem Zeitmaß. Ausschlaggebend aber ist, daß das große Schlagbild dynamisch und ausdrucksmäßig verstärkt, das kleine Schlagbild dagegen dynamisch und ausdrucksmäßig abschwächt (innerlich verhält) und rhythmisch strafft. — Im übrigen richtet sich die Größe des Schlagbildes auch nach der Größe der Besetzung.

### Armstellung

Die gebeugte Armstellung hat dynamisch und ausdrucksmäßig abschwächende Bedeutung, die gestreckte dynamisch und ausdrucks-



mäßig verstärkende Bedeutung (innerlich freier, großer, pathetischer Ausdruck). Die gestreckte Armstellung spannt außerdem die Aufmerksamkeit des Orchesters besonders an.

### Schlag mit Arm oder Handgelenk

Mit dem Handgelenk schlagen wir bei dünnem, spitzem, zierlichem Klange und entsprechend bei kleiner oder solistischer Besetzung, mit dem Arm bei volleren Klange, bei größerer Besetzung.

### Zusammenfassung

Gehen wir von der Art der Musik und ihren Vortragsbezeichnungen aus, so kommen wir auf Grund der eben gemachten Ausführungen zu folgender Zusammenfassung:

### Tempo und Rhythmik

Rhythmische Straffung bei Eilen, Schleppen und rhythmischer Lässigkeit des Orchesters, bei rhythmisch komplizierten Stellen, bei *ritardando* und *accelerando*: durch Beschleunigen des Schlagweges in den Schlagarten 4 und 5, durch Verstärken des Schlagweges in den Schlagarten 1 und 4, durch Verstärken der Schlagstelle entsprechend der Dynamik (s. o.) und durch Verkleinern (bei *rit.* Vergrößern) des Schlagbildes bei sämtlichen Schlagarten. Bei *rit.* außerdem, wenn es nötig ist, Unterteilungen in den Schlagzeichen (vgl. das früher darüber Gesagte), bei *accel.* Vereinfachung der Schlagzeichen.

### Dynamik

f, ff: feste Schlagstelle. Zur Verstärkung der Deutlichkeit des f und ff: Vorstrecken des Armes und Vergrößern des Schlagbildes.

p, pp: lockere Schlagstelle. Zur Verstärkung der Deutlichkeit: Beugen des Armes und Verkleinern des Bildes.

Die Verstärkung der Deutlichkeit ist nötig bei plötzlichen dynamischen Gegensätzen und wenn das Orchester die beabsichtigte dynamische Wirkung noch nicht genug hergibt. (Vgl. auch das früher über das Vorbereiten einer Bewegung Gesagte!)

*cresc.*: Verstärken der Schlagstelle, Vorstrecken des Armes (von Grundstellung 2 auf Grundstellung 1), Vergrößern des Schlagbildes. Bei Ausdrucks-*crescendo* auch Verstärken des Schlagweges in den Schlagarten 1 und 4.

dim.: Abschwächen der Schlagstelle — Zurückbeugen des Armes (von Grundstellung 1 auf Grundstellung 2), Verkleinern des Schlagbildes.

Die Größe der Bewegungen bei cresc. und dim. richtet sich immer nach der Größe des cresc. bzw. dim.

Schwellton ergibt sich aus der Zusammensetzung von cresc. und dim. Vor dem Höhepunkt des Schwelltons druckvoller Schlagweg!

### Akzente

- > **A** bei Solo: kleiner lockerer Vorstoß mit Handgelenk;
- > **A** bei Tutti: kleiner lockerer Vorstoß mit Arm;
- sf bei Solo: kleiner fester Vorstoß mit Handgelenk und Arm;
- sf bei Tutti: großer fester Vorstoß mit Arm (gestoßener Schlag);
- bei Tutti: gezogener Schlag mit vorgelegtem Arm.
- bei Solo: gezogener Schlag mit vorgelegtem Handgelenk;

Im übrigen richtet sich die Größe des Vorstoßes nach der Dynamik des Akzentes (ein Akzent im p ist schwächer als im f) und nach der Besetzungsgröße des Orchesters.

### Phrasierung

legato: Schlagart 4. (Das Ende eines Phrasierungsbogens deuten wir durch leichten Druck oder durch einen kleinen Haken auf der Schlagstelle an.)

portato: Schlagart 5.

stacc.: Schlagart 1 und kleines Schlagbild!

halbstacc.: Schlagart 2.

non legato: Schlagart 1 oder 2.

pizz.: im langsamen Tempo Schlagart 2, im schnellen Tempo Schlagart 1 und kleines Bild.

### Charakter und Ausdruck

rhythmisch-prägnant: Schlagarten 1—3.

gesanglich-gebunden: Schlagarten 4—5.

Ausdruckssteigernd: Druckvoller Schlagweg (viel Ton). Großes Schlagbild (impulsierend). Gestreckter Arm (große Geste, innere Größe und Freiheit).

## Instrumente und Besetzung

Über die Beziehung des Schlages zu den Instrumenten lassen sich schwer allgemeingültige Gesetze aufstellen. Diese Dinge ergeben sich nur aus der Praxis und sind zudem durch die technischen Fähigkeiten der einzelnen Spieler mitbestimmt. Wichtig ist, daß sich der Dirigent in die Beschaffenheit jedes Instruments und in die Tätigkeit jedes Spielers gleichsam hineinversetzen kann. Er muß miterleben, welche Anstrengungen ein Posaunist und welche ein Violinist braucht, um einen Ton *f* oder einen Ton *p* zu erzeugen. Er muß fühlen, daß das Klanggewicht einer Flöte ein anderes ist als das einer Mandoline, daß die Klangmasse eines Streichorchesters ein anderes Gewicht hat als die eines Mandolinen- oder Bandonion-Orchesters. Er muß auch wissen, ob ein Instrument leicht oder schwer anspricht, ob es viel oder wenig Atem braucht. Näheres darüber bei Behandlung des Einsatzgebens! Für jetzt genügt es, daß wir bei Solo oder beim Spiel weniger Instrumente leichten Klangcharakters vorwiegend mit dem Handgelenk, bei Tutti oder beim Spiel vieler Instrumente schweren Klangcharakters mit dem Arm schlagen. Im übrigen ist die Stärke des Druckes auf dem Schlagweg (vgl. Rhythmik, *cresc.*, *dim.*, Schwellton, *Alzente*, *portato* und *halfstaccato*), die Stärke der Schlagstelle (vgl. Rhythmik und Dynamik) und die Größe des Schlagbildes (vgl. Rhythmik und Dynamik) durch Zahl und Art der gerade spielenden Instrumente mitbestimmt.

Nebenstehende Tabelle soll uns das Hauptfächlichste des über die Ausdrucksbedeutungen des Schlages Gesagten veranschaulichen.

### Zeichenerklärung zu nebenstehender Tabelle

**⊗** feste Bestandteile jeder Schlagart und jeden Schlages.

× steht nur bei den Phrasierungsbezeichnungen, die sich aus Charakter und Klangart der Musik ergeben und die zu unseren Schlagarten führen.

↑ bedeutet je nach der Spalte, in der der Pfeil steht, und je nach seiner Richtung: Beschleunigen des Schlagweges — Verstärken oder Lockern des Schlagweges — Verstärken oder Abschwächen der Schlagstelle — Vergrößern oder Verkleinern des Schlagbildes — Beugen oder Strecken des Armes.

↗ bezieht sich auf *cresc.* und ↘ auf *dim.*

↑ je nach Richtung des Pfeiles wirkt die instrumentale Besetzung ein auf Druck des Schlagweges — auf Stärke der Schlagstelle — auf Größe des Bildes. (Siehe die entsprechenden Spalten.)

⊠ Rettung bei Gefährdung der rhythmischen Genauigkeit. (Siehe später.)

### Tabellarische Übersicht über die Ausdrucksbedeutungen der Schlagbestandteile

langsam						X				Rhythmik und Tempo	
		schnell						X			
rhythmisch treffend		←		←		←		→			
non legato	halb stacc.	X		X						Phrasierung bzw. Schlagarten	
	staccato	X				X					
	portato	X		X							
	legato	X		X							
Ausdruck steigend				←				←		Ausdr. Bel. cresc	
gefühllich gebunden				X						Ausdruckscharakter bzw. Schlagarten	
rhythmisch prägnant		X									
gehaltener Klang				X							
locherer Klang						X				Ausdruckscharakter bzw. Schlagarten	
$f$ $<$ $p$						X		X		Dynamik	
Tutti				←		←		←		Instru- mente	
Solo				→		→		→			
Schlagbestandteile		Schneller Schlagweg		Schlagweg		Schlagteil		Bild		Arm	
		Langsamer									


## Ausdruckgeben durch den Schlag

Jeder Schlag setzt sich aus sechs Bestandteilen zusammen. Mit jedem Schläge können wir mindestens je eine der 5 musikalischen Ausdrucksbedeutungen gleichzeitig festlegen (z. B. Andante, staccato, rhythmisch-prägnant (lockerer Klang), *f*, Tutti). Dabei tritt alles in der Tabelle an den entsprechenden Stellen mit Kreuzen und Pfeilen Bezeichnete in lebendige, wechselvolle Beziehung zueinander. Maßgebend für die Art des Schläges, den wir auf Grund der Vortragsbezeichnungen wählen, ist alles mit einem Kreuz Versehene. Fallen dabei Schlagbestandteile zusammen, deren Bewegungen sich widersprechen (z. B. stacc.: kleines Bild und langsam: großes Bild), so suchen sie den natürlichen Ausgleich (mittelgroßes Bild). Alles mit einem Pfeil Versehene hat sich sinnentsprechend einzuordnen und auszugleichen.

Beispiel 9: Andante, stacc., *f*, Tutti.

Andante

Blechbläser  
(Tutti)



Andante: Großes Bild.

stacc. (gibt uns zugleich den Ausdruckscharakter der Musik und die Schlagart an): Schneller und druckloser Schlagweg (Schlagart 1) und kleines Bild.

*f*: Feste Schlagstelle. Zur Verdeutlichung des dynamischen Ausdrucks schlagen wir mit gestrecktem Arm und wählen großes Bild.

Tutti: Schlag mit dem Arm. Außerdem verlangt das Tutti Verstärkung des Schlagweges, der Schlagstelle und Vergrößerung des Schlagbildes. Da der Schlagweg drucklos ist (*f. stacc.*), geben wir ihm nur einen ganz leichten Druck. Da die Schlagstelle fest ist, verstärken wir sie so sehr, wie es das *f* noch zuläßt!

Es widersprechen sich noch die Größen des Schlagbildes. Sie gleichen sich aus auf mittelgroßes Bild.

Der Schlag sieht also folgendermaßen aus: Schneller, mit leichtem Druck versehener Schlagweg, recht feste Schlagstelle, mittelgroßes Bild auf das Vierschlagzeichen, Schlag mit gestrecktem Arm.

Würde das Orchester bei diesem Schläge aus irgendeinem Grunde noch nicht rhythmisch genau zusammengehen, müßten wir, den Anweisungen über die rhythmische Straffung folgend (*f. Tabelle* und das

vorher darüber Gesagte), den Druck auf dem Schlagweg noch mehr verstärken und das Bild (vielleicht bis zum Mindestmaß) verkleinern. Der schnelle Schlagweg dagegen läßt eine Beschleunigung, die recht feste Schlagstelle eine Verstärkung kaum noch zu.

Der Übende setze nun den Schlag nach Art dieses Beispiels für folgende Ausdrucksbedeutungen zusammen: Andante, stacc., f, Solo. — Andante, stacc., p, Tutti oder Solo. — Andante, halbstaccato, p oder f, Solo oder Tutti. — Sämtliche Übungsbeispiele auch im Allegro!

Der Übende nehme die Grundstellung ein, die sich auf Grund der jeweiligen Ausdrucksbedeutungen ergibt, zähle einen Takt laut vor und schlage die Beispiele mehrere Takte lang! Für alle Aufgaben ist die Tabelle und das vorher über die Ausdrucksbedeutungen Gesagte heranzuziehen!

Auch folgendes Beispiel 10 ist zu schlagen:

Mandolin (Tutti)

Marchmäßig



Charakter: rhythmisch-prägnant. Klang: 1. Takt gehalten, 2. Takt locker, 3. Takt gehalten oder locker. Phrasierung: 1. Takt schwer akzentuiertes halbstaccato, 2. Takt lockeres non legato, 3. Takt lockeres oder festes non legato. Daraus ergibt sich: 1. Takt: Schlagart 3, 2. Takt: Schlagart 1, 3. Takt: Schlagart 1 oder 2. Im 3. Takt empfindet es sich, des punktierten Rhythmus wegen die rhythmische Strafung anzuwenden. Die Einbeziehung der Dynamik und des Tutti in die gewählten Schlagarten bietet keine Schwierigkeiten. Bemerkenswert ist nur noch, daß der Übende beim Schlag auf das letzte Viertel des 1. Taktes den Arm auf die sehr gebeugte Stellung zurücktreiben muß des plötzlichen p wegen. Der Übende denke auch beim Schlagen dieses Beispiels an die verhältnismäßig leichte Klangmasse des Mandolinorchesters! Ferner:

Beispiel 11



1. und 2. Takt legato, 3. Takt portato. Die letzten beiden Achtel des 3. Taktes des rit. wegen mit Unterteilungen. Von der 3. Schlagzeit des 2. Taktes zur ersten des 3. Taktes große Bildbewegung, um das *f* vorzubereiten. Zu dem Schwellton und dem rit. (Vergrößern des Bildes!) s. das Gesagte.

Der Übende schlage auch die auf Seite 14, 15 angegebenen Übungsbeispiele und bezeichne sie selber mit passenden Angaben des Tempos, der Phrasierung und der Dynamik!

Es gibt Fälle, in denen wir in der Musik den rhythmisch-prägnanten und den gesanglich-gebundenen Charakter gleichzeitig vorfinden:

Beispiel 12

Bandion-  
Orchester

In solchen Fällen hat das Rhythmisch-Prägnante das Vorrecht über das Gesanglich-Gebundene. Wir schlagen also Schlagart 1 oder 2, nehmen aber, um auch das Gesanglich-gebundene zu seinem Recht kommen zu lassen, den Schlagweg nur mäßig schnell. Diese Schlagart ist also ein Mittelglied zwischen Schlagart 1 und 4, bzw. Schlagart 2 und 5 (vgl. das früher von den Übergängen von der einen zur anderen Schlagart Gesagte!).

Wenn auf eine Schlagzeit mehrere Notenwerte fallen, bei komplizierten Rhythmen, bei punktierten Noten, bei Synkopen, bei herübergebundenen Notenwerten oder wenn die Schlagzeit mit einer Pause beginnt, innerhalb der Schlagzeit aber noch Notenwerte folgen, wählen wir — auch bei gesanglich-gebundenem Charakter! — den rhythmisch-prägnanten Schlag.

Beispiel 13

Allegro

Beispiel 14

Adagio

Beispiel 15

Moderato

Beispiel 16

Allegro *sf* *sf* *sf*



(s. Tabelle) will also besagen, daß in solchen Fällen der rhythmisch-prägnante Schlag über den gefänglich-gebundenen das Vorrecht hat.

Von den eben angegebenen Beispielen schlagen wir Beispiel 13 (Allegro) auf Schlagart 1, Beispiel 14 (Adagio) als Mittelthing zwischen Schlagart 1 und 4 oder, wenn wir viel Ausdruck geben wollen, als Mittelthing zwischen Schlagart 2 und 5. Bei Beispiel 15 (Moderato) geben wir nur auf die Schlagzeit „3“ den schnellen Schlagweg mit rhythmischer Straffung, also Schlagart 2. Beispiel 16 schlagen wir auf Schlagart 2 oder 3.

Weitere Feinheiten werden später noch besprochen. Betont sei nur, daß der Übende die ausdrucksgebende Schlagtechnik erst dann beherrscht, wenn er die aus der Tabelle ersichtlichen Schlaggesetze mit unbewußter Sicherheit in rechter Weise auf jedes Musikstück anwenden kann!

## Die Tätigkeit der linken Hand

Viele Dirigenten wissen mit der linken Hand nicht recht etwas anzufangen. Sie gebrauchen sie fast gar nicht, oder sie lassen sie in völlig überflüssiger Weise unentwegt mechanisch mit der rechten Hand mitgehen; andere wieder wenden eine Zeichengebung an, die unverständlich bleibt. Die richtige Verwendung der linken Hand und ihrer Zeichen gehört zu dem unbedingt notwendigen technischen Rüstzeug des Dirigenten.

Wie die rechte Hand so hat auch die linke einen ganz bestimmten, in den Grundzügen festlegbaren, eigenen Aufgabekreis zu erfüllen. Die linke Hand hält keinen Taktstock; sie hat also nicht die Führung durch Angeben des Taktes. Sie unterstützt, ergänzt, entlastet die rechte Hand in ihren technischen und ausdrucksmäßigen Absichten, wobei sie sich völlig selbständig machen kann. Weil sie keinen Taktstock hält, ist sie in ihrer Zeichengebung ungebundener, unmittelbarer, sprechender. Ehe wir uns aber mit ihrer Zeichengebung näher beschäftigen, wollen wir einige technische Vorübungen vornehmen, die den Zweck haben, die linke Hand von der rechten körperlich unabhängig zu machen. Die Unabhängigkeit der Hände, die der Instrumentalist braucht, ist auch für den Dirigenten nötig.

### Vorübungen

1. Die linke Hand schlägt in Synkopen zur schlagenden rechten Hand. Wir üben der Reihe nach jede der 5 Schlagarten unter Anwendung der 4 Schlagzeichen. Es ist dabei auf das über das Schlagzeichenbild der linken Hand Gesagte zu achten (s. Seite 18). Wir



nehmen jede Übung in schnellerem und in langsamerem Zeitmaß vor. Im übrigen wird auf die bei Behandlung der Schlagarten gegebenen Aufgaben verwiesen. Die linke Hand legt den Daumen an die Mittelfinger, als wenn sie ein Stöckchen hielte.

Wir nehmen eine der beiden Grundstellungen ein. Wir zählen 1 — und — 2 — und usw. Auf „1“ hat die rechte, auf „und“ die linke Hand ihre Schlagstelle. — Die Übungen sind so lange zu wiederholen, bis sich die linke Hand mit derselben Natürlichkeit bewegt wie die rechte.

2. Linke und rechte Hand schlagen gleichzeitig eine verschiedene Schlagart auf ein gemeinsames Schlagzeichen.

a) rechte Hand fest, linke Hand locker und umgekehrt; b) rechte Hand gebunden, linke Hand gezogen und umgekehrt; c) rechte Hand fest oder locker, linke Hand gebunden oder gezogen und umgekehrt. Das sind 8 Übungen.

3. Wir üben die unter 2. genannten Aufgaben, indem die linke Hand in Synkopen zur rechten Hand schlägt. Wir zählen wieder 1 — und — 2 — und — usw. Auch diese Übungen sind bis zur natürlichsten Selbstverständlichkeit zu führen.

4. Die rechte Hand schlägt eine beliebige Schlagart auf ein beliebiges Schlagzeichen. Die linke Hand schlägt nicht, sondern gibt ein eigenes unabhängiges Zeichen.

Beispiel: Die rechte Hand schlage die feste Schlagart im  $\frac{1}{4}$ -Takt. Die linke Hand hänge locker herab. Sie gebe ihr Zeichen auf die Zählzeit „3“, indem sie energisch emporschnellt und, den Daumen an die Mittelfinger legend, die gebeugte Grundstellung einnimmt. Sie hält diese Stellung inne und gibt erst auf die Zählzeit „4“ des zweiten Taktes ein abwinkendes Zeichen, wobei sie wieder zur Ausgangsstellung zurückkehrt. Damit das Zeichen auf der Zählzeit „3“ pünktlich befolgt und vom Orchester rechtzeitig wahrgenommen werden kann, geht die linke Hand genau auf die Zählzeit „2“ in die Höhe und ist also schon vor der Zählzeit „3“ an Ort und Stelle. Wie wir jede neue Schlagbewegung einen Schlag vor ihrer Gültigkeit vorbereiten mußten, so müssen wir auch jedes Zeichen der linken Hand vorbereiten. Auch das Abwinken können wir durch eine ganz kurze Vorbewegung vorbereiten. — Der Übende bilde sich Übungen ähnlicher Art!

## Die Zeichen der linken Hand

Beobachten wir einen Redner, so sehen wir, daß er seine Worte mit außerordentlich lebhaften, „sprechenden“ Handzeichen untermalt. Ähnlicher Zeichen bedient sich auch die linke Hand des Dirigenten. Wie aber jeder Mensch seine eigene Art hat, sich zu gebärden, so hat auch jeder Dirigent seine eigene Art, mit der linken Hand zu sprechen. Wir sehen also wieder, daß auch die Tätigkeit der linken Hand an die Persönlichkeit des einzelnen gebunden ist. Dennoch gibt es eine Reihe

allgemeingebräuchlicher und allgemeingültiger Zeichen, mit denen der Laiendirektor völlig auskommt. Wir legen sie fest.

Die abwehrende offene Hand: Die Finger sind fest geschlossen (nicht gespreizt!). Sie erzwingt dynamische Abschwächung und ist insbesondere das Zeichen für *p* und *pp*.

Die hingehaltene flache Hand (Suggestivvorstellung: sich etwas in die Hand geben lassen): Sie erwirkt einen größeren Ton, einen größeren Ausdruck.

Die halboffene, gespreizte, nach oben geführte Hand und die ganz locker geschlossene, nach oben gewandte Faust: fordern sehr vollen Ton, sehr intensiven Ausdruck.

Die fest geballte Faust: hat dynamisch verstärkende Bedeutung und kommt insbesondere bei *f* und *ff* zur Anwendung.

Daumen und Zeigefinger aufeinandergelegt: rhythmische Präzision, spitzer Ton, *staccato*.

Abwinkezeichen: verlangt Abschwächung des Tones; ferner am Ende eines Phrasierungsbogens; wenn ein Musiker falsch eingesetzt hat; um den gleichzeitigen Absatz z. B. eines Bläserchores zu erzwingen; am Schluß des Musikstückes.

Hochgestreckter Zeigefinger: Achtung! Verständigung mit dem Orchester vor gefährlichen Stellen, z. B. schwierigen Einfäßen, Sprüngen, *Da-capo*-Zeichen, die man nicht befolgen will; wenn das Stück aus irgendeinem Grunde früher schließen soll usw.

Es gibt eine Reihe Zeichen, die von der Spieltechnik der Instrumente hergenommen sind und darauf Bezug haben. Dem Streicher können wir sein *Vibrato* vormachen, wenn wir einen größeren Ton, seine Strichart, wenn wir einen ausdrucksvolleren oder präziseren Strich haben wollen. Das *Pizzicato* können wir mit einer zweckentsprechenden Bewegung auffangen. Den Mandolinen können wir durch zupfartige Bewegungen ähnliche Anregungen geben, wie wir sie durch Vormachen der Stricharten den Streichern gaben. Einen vollen Harfen- oder Gitarrenakkord deuten wir an, indem wir gleichsam in die Saiten hineingreifen. Durch ziehartige Bewegungen können wir die Töne der Harmonika-Instrumente ausgestalten. Den Bläsern machen wir die gewünschte Fülle des Tones durch ein entsprechend großes Öffnen der Hand greifbar. Ein starkes *Paukentremolo* geben wir durch heftiges Schütteln des Armes und der Faust. Der findige Laiendirektor wird um weitere Ausdrucksmöglichkeiten ähnlicher Art nicht verlegen sein. Schließlich können wir auch das feine musikalische

Rankenwerk, kleine Figuren, Triller, Verzierungen mit der linken Hand in die Luft malen.

Aller der genannten Zeichen kann sich die linke Hand in einer an die Schlagzeichen gebundenen Form — indem sie also ebenfalls taktiert — oder in einer an die Schlagzeichen nicht gebundenen Form bedienen. Im letzteren Falle gibt sie ihr Zeichen unbekümmert um die Schlagzeichen der rechten Hand. Durch mehr oder minder starke Schüttelbewegungen kann sie die gestischen, durch andere geeignete Bewegungen die sich auf die Spielart der Instrumente beziehenden Zeichen eindringlicher machen. Im ersten Falle aber, wenn sie ebenfalls taktiert, trifft auf sie naturgemäß alles das zu, was wir über die Ausdrucksbedeutungen des Schlages der rechten Hand gesagt hatten. Nur muß sie, da sie ja keinen Taktstock hält, dann ein Handzeichen auswählen, mit dem sie dirigieren will, z. B. die flache Hand oder die geballte Faust oder jene Handstellung, die wir bei den Vorübungen angewandt hatten. Fragen wir uns, wie wir die verschiedenen musikalischen Vortragsbezeichnungen mit der linken Hand ausdrücken! (Vgl. auch das bei der Behandlung der Ausdrucksbedeutungen des Schlages, Seite 24/28, Gesagte.)

Tempo und Rhythmik: Bei *accol.* und *rit.*, bei Eilen und Schleppen des Orchesters schlägt die linke Hand, solange es notwendig ist, mit der rechten Hand mit. Sie dirigiert nach Art der 2. Vorübung neben der rechten Hand her, wenn sie bei wichtigen Nebstimmen oder aus später noch zu besprechenden Gründen die Führung selbständig mit übernehmen muß. Je nach dem Charakter der Musik verwendet sie dabei das Zeichen der Faust (äußerste Energie), der flach gestreckten Hand (weich gebunden), des aufeinandergelegten Daumens und Zeigefingers (präzises Zusammengehen) usw. Im allgemeinen stellt sich das richtige Handzeichen unwillkürlich ein; der Dirigent folge nur seinem natürlichen Empfinden! Beim *rit.* ist die vorbereitende Bewegung (s. o.) angebracht. Soll das *rit.* z. B. auf die Zählzeit „3“ einsetzen, so beginnt die linke Hand mit der Zählzeit „2“ zu schlagen.

Dynamik: *f*, *ff*: ruhig vorgestreckte oder (nur wenn dringend nötig) geschüttelte Faust; Taktierbewegungen nur dann, wenn das Orchester gleichzeitig aktiviert werden soll. *p*, *pp*: ruhig vorgestreckte abwehrende Hand. In jedem Falle ist beim *f* und beim *p* das betreffende Zeichen im Sinne der 4. Vorübung vorzubereiten! *Cresc.*: allmähliches Vorstrecken und Höherheben der Faust oder Mitdirigieren mit der rechten Hand unter besonderer Berücksichtigung der Vergrößerung des Schlagbildes. *Dim.*: allmähliches Zurück-

ziehen der abwehrenden Hand oder kurze abwinkende Bewegungen oder Mitdirigieren unter besonderer Berücksichtigung des Zurückziehens der Hand. Feinste Ausdrucks-cresc. bzw. -dim. geben wir durch vorsichtiges Öffnen bzw. Schließen der Hand oder durch den Wechsel zwischen hingehaltener und zudeckender (Handrücken nach oben) Hand. Dieser Zeichen aber bediene sich nur der geübtere Dirigent! Schwellton nach Art des Ausdrucks-cresc. oder durch Mitdirigieren; lang ausgehaltene Töne: Arm vorsichtig nach oben bewegen, damit die Stetigkeit des Tones nicht nachläßt. Kurze Akzente: je nach Schwere und Befestigungsstärke stoßartige Bewegungen mit der Faust oder mit aufeinandergelegten Daumen und Zeigefinger. Dehnungsakzente: Dehnungsbewegungen mit der hingehaltenen Hand.

Phrasierung: Sämtliche Phrasierungsbezeichnungen gibt die linke Hand durch Taktierbewegungen. Es trifft also alles das zu, was wir schon für die rechte Hand festgestellt hatten (s. Seite 27). Beim legato hat die linke Hand das Vorrecht, über die Schlagstelle leicht hinwegzugehen. Die Handzeichen wählt sie dem Charakter der Musik gemäß.

### Wann wird die linke Hand angewandt?

Im Gegensatz zur rechten Hand, deren Tätigkeit eine fortlaufend führende ist, ist die der linken eine eingreifend helfende. Sie greift ein, wenn es nötig ist; im übrigen ruht sie. Ihre Aufgaben sind folgende:

1. Sie beugt bei aus irgendeinem Grunde gefährdeten Stellen einer möglichen Entgleisung vor: z. B. bei leicht zu übersehenden oder schwierigen rit. oder accel., unvermittelten dynamischen Gegensätzen, schwer ausführbaren p (gerade die Bläser der Laienkapellen haben damit oft ihre Mühe!), bei im Zusammenspiel schwierigen Stellen — mögen sie rhythmisch kompliziert oder instrumentaltechnisch schwierig sein oder mögen die Spielgruppen sehr weit auseinanderstehen. In allen derartigen Fällen, die sich aus der Kenntnis der Partitur, der Eigenart der Instrumente und des technischen Könnens der Spieler ergeben, hat die linke Hand die unbedingte Pflicht, rechtzeitig (s. das über das Vorbereiten ihrer Zeichen Gesagte) einzugreifen.

2. Sie verdeutlicht oder ergänzt einen bestimmten Ausdruck der rechten Hand. Kommt es der rechten Hand z. B. ganz besonders auf ein schönes p, sehr präzise Rhythmik, sehr klare Phrasierung an, so gibt die linke Hand ihr entsprechendes Zeichen. Es ist gut, ja fast erforderlich, sie stets anzuwenden beim ff, pp, bei einem in der Be-

setzung (Tutti) oder in der Steigerung großen cresc. bzw. dim., beim Tutti-*sf.*-Akzent (geborter Schlag beider Arme), beim langsamen pizz. und beim leichten stacc. Ergänzend setzt sie in den Fällen ein, in denen eine besondere Vertiefung des Ausdrucks, eine besondere Art des Klanges erwünscht ist oder wo sie auf die Spieltechnik der Instrumente eingeht.

3. Da die rechte Hand nur den Gesamtcharakter des Stückes wiedergibt und im allgemeinen die großen Linien des musikalischen Geschehens verfolgt, kann sie sich mit den vielen Nebenstimmen der Partitur nicht hinreichend befassen. Sie überläßt das der linken Hand, die sich aber völlig klar darüber sein muß, wo sie technische Hilfen und ausdrucksmäßige Anregungen geben muß. Das hat zur Voraussetzung, daß der Dirigent seine Partitur genau kennt. Jede Stimme hat ihr eigenes Leben; sie hat ihre eigene Linienführung, ihre eigene Phrasierung, oft auch eine eigene dynamische Bezeichnung und, wenn sie wichtig ist, auch eine besondere Ausdrucksbezeichnung; immer ist sie an den besonderen Klangcharakter des Instrumentes gebunden. Es kommt häufig vor, daß bei einer *f*-Stelle die Bläser einen Akkord im *p* auszuhalten haben, daß eine Trompete in einer hohen Lage einen *p*-Ton zu blasen hat; schon ist die vorsorgende linke Hand zur Stelle. Oder es ist für den Gesamtklang wichtig, einer tiefen Füllstimme sehr viel Ton abzuverlangen: dann tut die gespreizte Hand ihre Pflicht. Oder es gilt, eine sehr wichtige Nebenstimme selbständig zu führen, was besonders schwierig ist, wenn deren Charakter ein anderer ist als der der Hauptstimme (vgl. Vorübung 2, S. 34). Zu diesem selbständigen Führen gehört schon eine gewisse Virtuosität, über die der Laiendiregent in den meisten Fällen nicht verfügen wird. Aber auf eins muß er dennoch sein Augenmerk richten: auf die vielen feinen Bezeichnungen der Partitur, auf die vielen Akzente und dynamischen Feinheiten der einzelnen Stimmen und auf ihren klanglichen Charakter. Hier muß die linke Hand einspringen. Überall wo wir in der Musik den rhythmisch-prägnanten und gesanglich-gebundenen Charakter gleichzeitig vorfinden, hat sie sich zur Ergänzung der Schlagart der rechten Hand bald mit den gesanglichen, bald mit den rhythmischen Partien zu beschäftigen (s. das Notenbeispiel 12 und das dazu Gesagte Seite 32). Auch wo die rechte Hand trotz des gesanglich-gebundenen Charakters der Musik den rhythmisch-prägnanten Schlag wählen muß (vgl. Beispiel 13—16, S. 32), hat die linke durch schön gebundene Taktierbewegungen den nötigen Ausgleich zu schaffen.

4. Die linke Hand hat Korrekturen vorzunehmen, wenn ihre eignen Anweisungen oder die der rechten Hand nicht hinreichend befolgt

werden. Auch die rechte Hand nimmt natürlich Verbesserungen vor, indem sie z. B. bei einem zu stark geratenen *p* sofort mit der Hand zurückgeht usw. Aber da sie ja die Führung hat, sind ihre Möglichkeiten, Verbesserungen vorzunehmen, begrenzt. Die linke Hand aber mit ihrer viel größeren Bewegungsfreiheit hat hier ein großes Betätigungsfeld. In jedem Falle hat sie verbessernd einzugreifen, wenn das Orchester eilt oder schleppt und wenn dynamische Vorschriften verletzt worden sind. Daß letzteres aber nach Möglichkeit nicht geschehe, dafür sorgt ihre vorbeugende Tätigkeit!

Die vollendete Beherrschung der linken Hand verlangt jahrelange Übung. Der Übende wird aber jetzt schon einsehen, daß es durchaus nicht nötig ist, einen Marsch z. B. fortwährend mit beiden Händen zu taktieren. Er gebe seine Zeichen sparsam, bestimmt, deutlich!

### **Körper und Mimik**

Schließlich noch ein paar Worte über die Teilnahme des Körpers und der Mimik am Dirigieren. Es gibt Dirigenten, die bei jedem *p* in die Kniebeuge gehen und die sich bei jedem *f* schütteln, als sollten ihnen sämtliche Haare vom Kopfe fliegen. Es gibt Dirigenten, die zu einem Walzer eine bitterböse Miene machen; anderen weicht auch bei einer ernstesten Musik ein verlegenes Lächeln nicht vom Gesicht. Es gibt Dirigenten, die das Gesicht beinahe furchtsam in die Partitur stecken, als wollten sie sich am liebsten vor den Blicken der Spieler verbergen. Alles das ist widernatürlich. Körper und Mimik nehmen teil an dem musikalischen Geschehen; sie müssen es ausdrücken und auf das Orchester übertragen können. Ein noch so straff dirigierter Marsch überzeugt nicht, wenn nicht die Haltung des Dirigenten eine soldatisch straffe ist, wenn nicht das Gesicht ein entschlossenes ist. Daß sich der Leiter bei Gelegenheit zu seinen weit außen sitzenden Spielern herumwenden kann, daß sein Körper den mehr oder minder großen Anstrengungen seiner Armbewegungen elastisch nachzugeben hat, ist eine Selbstverständlichkeit. Dennoch sei seine körperliche Haltung stets zuchtvoll und schön! — Das ängstliche Auge des Leiters wirkt sich auf das Spiel hemmend aus. Gerade der Laienspieler will in weit höherem Maße als der Berufsmusiker beim Spiel das Gefühl der Sicherheit haben und bei schwierigen Stellen ermutigt sein. An dem ruhigen Auge, der Unererschrockenheit bei gefährlichsten Klippen, dem freien Blick erkennt der Spieler die Führerpersönlichkeit.

## Dirigiertechische Sonderprobleme

### Der Einsatz

Wir hatten unsere Schlagübungen bisher so vorgenommen, daß wir die Grundstellung einnahmen, einen Takt laut vorzählten und auf den Beginn der Übung zu dirigieren begannen. Durch das Vorzählen erwarben wir uns das sichere Gefühl für das Zeitmaß des Stückes. Dieser sichere innere Besitz des Tempos ist Voraussetzung, um ein Musikstück richtig beginnen zu können. In der Praxis können wir aber weder dem Orchester den Takt laut vorzählen, noch unmittelbar auf den Beginn des Stückes den Schlag einsetzen, denn das Orchester muß sich technisch auf den Einsatz vorbereiten (z. B. Atemholen der Bläser), muß das Zeitmaß und die Ausdrucksabsichten des Dirigenten kennenlernen. Wir schicken also dem Einsatz eine vorbereitende Bewegung voraus, für die folgende Regeln gelten:

Beginnt das Stück auf einer Schlagzeit<sup>1)</sup>, so wird die vorhergehende Schlagzeit im Sinne des Schlagbildes vorausgeschlagen (Beispiel 17). Beginnt es innerhalb einer Schlagzeit, so wird die volle betreffende Schlagzeit angegeben (Beispiel 18).

Beispiel 17

Moderato

Wir schlagen den Dreischlag. Das Stück beginnt auf der Schlagzeit „3“. Also schlagen wir im Sinne des Schlagbildes die Schlagzeit „2“ genau im Zeitmaße des Stückes vor. Einfacher gesagt: Wir beginnen mit der Schlagzeit „2“ zu dirigieren.

<sup>1)</sup> Im  $\frac{3}{4}$  Takt z. B. kann die Schlagzeit auf „1“ oder auf „1“, „2“, „3“ oder auf „1“ — „u.“ — „2“ — „u.“ — „3“ — „u.“ liegen: je nachdem ich  $\text{f}^{\text{f}}$  (Einschlag),  $\text{f}$  (Dreischlag) oder  $\text{f}$  (untergeteilter Dreischlag) schlage.

Beispiel 18

3  
↑ Allegretto

Wir schlagen den Dreischlag. Das Stück beginnt innerhalb der Schlagzeit „3“. Also geben wir die volle Schlagzeit „3“ deutlich an. Wir beginnen auf „3“ zu dirigieren.

Beispiel 19

2↑ Allegro vivace

Wir schlagen auf Halbe (Zweischlag). Die Schubert-Melodie beginnt innerhalb der Schlagzeit „2“, die wir voll angeben.

Stünde Beispiel 17 im Walzerzeitmaß (Einschlag), müßten wir mit der vollen Schlagzeit „1“ beginnen, also: ↓ | |. Begänne der Walzer ohne Auftakt, also auf der Schlagzeit, müßten wir einen ganzen Takt vorausschlagen. In diesem Falle aber gäben wir das Einschlagbild nicht abwärts, sondern aufwärts, damit die pausierenden Musiker nicht einen Takt zuviel zählen. Entsprechend handeln wir in allen den Fällen, in denen wir einen vollen Takt vorausgeben müssen.

Stünden Beispiel 17 und 18 in so langsamen Zeitmaßen, daß wir in den Schlägen Unterteilungen vornehmen müßten (s. Seite 13, Fig. 7), so gälte der untergeteilte Wert () als Zählzeit; beide Beispiele begämen dann also auf der Schlagzeit und brauchten ein als Vorbereitung. (Aber setze jetzt bei Beispiel 18 statt des ersten ein : Beginn innerhalb der Schlagzeit!)

Beginnt das Stück mit Pausen, so fangen wir unmittelbar auf der Pause zu dirigieren an:

Beispiel 20

1   2   3  
↓   →   ↑

Beispiel 21

1   2  
↓   ↑

In allen Zweifelsfällen sage der Dirigent dem Orchester an, wie er zu schlagen beginnt. — Der Übende bilde sich Beispiele in anderen Taktarten und suche Beispiele in der Literatur! S. auch die Notenbeispiele auf Seite 14/15 und 30/32!



Der Beginn eines Stückes sieht folgendermaßen aus: Der Dirigent nimmt die Grundstellung ein; die Spieler nehmen die Instrumente zur Hand und blicken spielbereit auf den Dirigenten. Dieser fühlt das Zeitmaß, das er angeben will, fest in sich. Er gibt die den Einsatz vorbereitende Schlagbewegung entsprechend unseren dafür aufgestellten Gesetzen und sieht die Spieler dabei fest an. Der Einsatz erfolgt. Wichtig ist, daß der Dirigent den den Einsatz vorbereitenden Schlag rhythmisch präzise und im Sinne des Schlagbildes deutlich sichtbar gibt. Der Musiker will wissen, auf welcher Schlagzeit des Schlagbildes sich der Dirigent befindet. Gehen dem Einsatz mehrere Schläge voraus (s. die betreffenden obigen Beispiele), so ist nur der letzte Schlag vor dem Einsatz bestimmt zu geben, die anderen leicht und klein. Wichtig ist ferner, daß der Dirigent, wenn der Einsatz erfolgt ist, mit dem nächstfolgenden Schläge nicht zögere, was Anfänger gerne tun, sondern das angegebene Zeitmaß streng weiterführe. Selbstverständlich trifft auf die vorbereitende Bewegung alles früher über die Ausdrucksbedeutungen des Schläges Gesagte zu. Bei rhythmisch schwierigen Einsätzen wird die rhythmische Straffung angewandt. In besonders starkem Maße ist die Art der vorbereitenden Bewegung durch die Art der Instrumente bedingt. Der Dirigent hat darauf zu achten und dafür zu sorgen, daß die Instrumente genau zusammen einsetzen, was aus instrumententechnischen Gründen oft recht schwierig ist. Der Leiter ist in diesen Dingen auf die Erfahrung der Praxis angewiesen. Es soll aber darauf hingewiesen sein, daß die Blechbläser z. B. viel Atem brauchen, und wir infolgedessen die vorbereitende Bewegung weiter ausholen, daß bei den Holzbläsern der präzise Ansatz schwer ist, wir also knapper, gestrafter schlagen müssen. Bei großen Tutti-Einsätzen nehmen wir für die Einsatzbewegung die linke Hand zu Hilfe, überhaupt in allen den Fällen, wo ihre Unterstützung aus technischen Gründen nötig ist. Sie nimmt dann vor Beginn ebenfalls die Grundstellung ein.

Wir geben den Einsatz nicht nur zu Beginn eines Stückes, sondern auch allen im Verlauf des Stückes neu hinzutretenden Instrumenten oder Instrumentengruppen. Wir verlegen den rechten Arm bei der vorbereitenden Bewegung etwas vor und nehmen den Schlag, auf dem der Einsatz erfolgt, etwas größer. Die linke Hand setzt meist mit der vorbereitenden Bewegung ein und schließt mit dem Schläge nach dem Einsätze, wenn sie nicht die Stimme weiterführt (s. Tätigkeit der linken Hand). Unbedingt zu geben haben wir Einsätze klanglich charakteristischer oder thematisch wichtiger Stimmen, Gruppeneinsätze, Ein-

fäße an Stimmen, die lange pausiert haben (z. B. Pauken). Im allgemeinen geben wir diese Einfäße mit beiden Händen und mit dem Blick. Weichgebundene Einfäße gibt die linke Hand mit der flachen Hand, heftig gestoßene mit der geballten Faust, rhythmisch-präzise mit aufeinandergelegten Daumen und Zeigefinger. Einfäße von Füll- und Nebenstimmen geben wir nur, wenn sie aus irgendwelchen Gründen gefährdet sind. Oft genügt die linke Hand allein, oft auch nur der Blick und ein leichtes Kopfnicken. Ist die rechte Hand mit eigenen Aufgaben sehr beschäftigt, gibt die linke Hand die Einfäße selbständig. Einfäße nach sehr langen Pausen bereiten wir vor, indem wir schon einige Schläge vor dem Einfas mit der linken Hand ein Achtungszeichen geben. Der Blick, der den Einfas stets begleiten soll, ist psychologisch wichtig.

## Pausen

Pausen, bei denen das ganze Orchester schweigt, werden taktiert. Bei General-Pausen aller Art  $\underline{\quad}$  wird nur der Schlag auf „1“ gegeben und dann der Taktstock ruhig stehengelassen. Folgen mehrere Generalpausen aufeinander, schlagen wir sie, unbekümmert um das Zeitmaß des Stückes, schnell nacheinander ab und bleiben auf der letzten Pause stehen; soll die Musik wieder einsetzen, haben wir die vorbereitende Einfasbewegung zu geben. Pausen, die dem Schlußakkord eines Stückes folgen, werden nicht taktiert; wir lassen den Taktstock stehen, ehe wir ihn weglegen. Im übrigen werden sämtliche Pausen genau und deutlich im Bilde ausgeschlagen, auch bei Unterteilungen, wie wir es bei Notenwerten ja auch tun. Den Absas, den die Pause schafft, deuten wir an durch eine dem musikalischen Charakter entsprechende Abschlußbewegung vor der Pause. Auch der Schlußakkord eines Musikstückes verlangt eine Abschlußbewegung. Schlagtechnisch wichtig ist, daß wir die Pausen sehr locker und drucklos und mit kleinen Bewegungen geben. Ausgenommen sind die Fälle, in denen auf einen Schlag oder Teilschlag Pausen- und Notenwerte fallen.

### Marschtempo



Bei Beispiel 22 deuten wir die Pausen an, indem wir nur den Notenwert schlagen, hier also vier ganz kurze Schläge geben. Schlägen wir auf acht Teilschläge, würden die Nebenschläge auf die Pausen fallen. Im Beispiel 23

schlagen wir des schnellen Tempos wegen im Einschlag. Im vierten und sechsten Takt geben wir wegen der der Pause folgenden Noten den Schlag auf der Pause (auf „1“) mit äußerster Energie (s. auch das Notenbeispiel 16 S. 32).

### Beispiel 23

Rossini: Diebische Elster  
Allegro più mosso



### Wandel des Schlagbildes

Wir hatten früher gesagt, daß wir das Schlagbild für jede Taktart je nach Art des Tempos wählen müssen, daß wir bei schnellen Tempi die Schlagbilder vereinfachen (z. B. im  $\frac{4}{4}$ -Takt statt Vierschlag den Zweischlag), bei langsamen dagegen Unterteilungen vornehmen. In allen den Fällen nun, in denen ein Zeitmaß gleichsam zwischen zwei Schlagbildern liegt, in denen beim Dreischlag z. B. das gleichmäßige Auszuschlagen der drei Schläge das Tempo zu sehr hemmen, das vereinfachte Einschlagzeichen aber eine zu große rhythmische Flüchtigkeit herbeiführen würde, schlagen wir, um beim Beispiel zu bleiben, den ersten Schlag deutlich, den zweiten und dritten dagegen locker. Ebenso verfahren wir bei Temposteigerungen. So gehen wir z. B. vom Vierschlag zum Zweischlag über, indem wir beim Vierschlag eins und drei deutlich, zwei und vier locker und klein geben, bis wir den Zweischlag fassen können. Fälle dieser Art finden wir häufig in der Schluß-Stretta. Bei untergeteilten Schlägen geben wir die Hauptschläge deutlich, die untergeteilten locker, entsprechend bei langgehaltenen Notenwerten.

### Äsur, Halt, Fermate

Die Fragen, die wir jetzt behandeln, gehören zu den technisch schwierigsten. Für ihre Lösung gibt es — das sei vorweg betont — zuweilen mehrere Wege. Uns kommt es darauf an, den sichersten Weg zu finden,

wenn er auch nicht immer der nächstliegende sein mag. Diesen nämlich zu gehen, verlangt große technische Erfahrung von seiten des Dirigenten und des Orchesters und völliges Miteinandervertrautsein der beiden. Den sicheren Weg beschreiten wir, indem wir für die Lösung der folgenden Aufgaben prinzipiell beide Arme benutzen.

## I. Zäsur


Die Zäsur ist ein freier, kurzer Takteinschnitt; ihre Bezeichnungen sind folgende: ||, ||̇ oder Fermate über dem Taktstrich. Die letzten beiden Bezeichnungen gelten für die längere Zäsur.

Sie wird ausgeführt, indem wir den Schlag vor der Zäsur mit beiden Armen mit einer hakenartigen Bewegung abreißen und Taktstock und geöffnete linke Hand auf der betreffenden Schlagstelle einen Augenblick stehenlassen. Die Energie der wegreisenden Schlagbewegung richtet sich nach der Dynamik, nach Größe und Art der Besetzung. Wollen wir fortfahren zu dirigieren, so hat die rechte Hand die vorbereitende Einsatzbewegung zu geben. Während derselben bleibt die linke Hand ruhig stehen. Sie beginnt erst auf dem Ton, also unmittelbar auf dem Einsatz selbst zu dirigieren. Die Einsatzbewegung wird von der rechten Hand locker, nur wenn nach der Zäsur neue Instrumente einsetzen, fest gegeben. Beginnt das Stück nach der Zäsur auf der Schlagzeit (Beispiel 24), so geben wir die vorhergehende halbe Schlagzeit voraus, also nicht wie beim Einsatz zu Beginn eines Stückes die ganze Schlagzeit. Beginnt die Musik nach der Zäsur innerhalb der Schlagzeit (Beispiel 25), so wird die betreffende volle Schlagzeit angegeben. In diesem Falle verfahren wir also wie oben beim Einsatz besprochen. Müssen wir die Schläge unterteilen, bleibt es auch wie oben besprochen. Wichtig ist, daß wir die vorbereitende Bewegung in der richtigen Schlagrichtung im Sinne des Schlagbildes vollführen. Wir erläutern das Gesagte an einigen Beispielen:

Beispiel 24



### Erste Aufgabe:

Rechte Hand schlägt „4“, „1“, auf „2“ dirigiert die linke Hand mit. Auf „3“ wegreisende Hakenbewegung beider Hände. Beide bleiben einen Augenblick stehen. Die rechte Hand schlägt  in Schlagrichtung „3“, erst auf „4“ dirigiert auch die linke Hand mit.

Beispiel 25



## Zweite Aufgabe:

Anfang wie eben. Auf „3“ kurze (♩!) weggreifende Bewegung beider Hände. Stehenbleiben. Die rechte Hand schlägt „3“; auf „und“ dirigiert die linke Hand mit, auf „4“ beide Hände weiter.

## Dritte Aufgabe:

Beispiele 24 und 25 im C-Zeitmaß. Zweischlagzeichen. Bei beiden Beispielen stehen die der Zäsur folgenden Achtel innerhalb der zweiten Schlagzeit. Rechte Hand schlägt „2“, auf „1“ beide Hände, auf „2“ kurze weggreifende Bewegung, stehenbleiben, rechte Hand schlägt „2“ (aufwärts), linke Hand schlägt im Beispiele 16 auf „und“, in Beispiel 17 vor „und“ mit. Ihr Schlag auf „2“ setzt also erst nach der Zählzeit „2“ ein: genau auf das Spiel der Achtel!

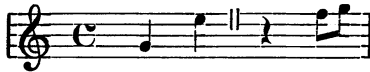
## Vierte Aufgabe:

Beispiele 24 und 25 im Largo-Zeitmaß, untergeteiltes Vierschlagzeichen, 8 Schläge. Bei beiden Beispielen gibt die rechte Hand den untergeteilten Wert (Achtel) als Vorbereitung. Die linke Hand setzt genau auf das Achtel nach der Zäsur ein.

## Fünfte Aufgabe:

Wir denken uns vor der Zäsur im Beispiel 24 eine Viertel- und im Beispiel 25 eine Achtelpause, und demgemäß das „e“ als Viertelnote. In beiden Fällen schlagen wir wie in Aufgabe 1 und 2.

Beispiel 26



## Sechste Aufgabe:

In diesem Falle brauchen wir, da der Zäsur eine Pause folgt, keine vorbereitende Bewegung. Wir bleiben also auf „2“ mit beiden Händen stehen und schlagen „3“ mit beiden Händen weiter. Entsprechend im C- und im Largo-Zeitmaß.

Wir schließen diesen Aufgaben Übungen im Tempowechsel an. Voraussetzung für das Erfassen des neuen Tempos ist, daß der Dirigent die Musik genau kennt. Nichts ist so unkünstlerisch wie das allmähliche Hinübertrudeln in ein neues Tempo, woran meist eine unsichere Dirigiertechnik Schuld hat. Die Kunst ist es, in der der Zäsur folgenden vorbereitenden Bewegung das neue Tempo sicher zu erfassen. Da wir es bei Beginn des neuen Tempos gleichsam mit einem neuen Stück

zu tun haben, gelten in diesen Fällen für die vorbereitende Bewegung die oben bei Behandlung des Einsatzes aufgestellten Regeln. Wir üben den Tempowechsel an folgen Aufgaben.

### Siebente Aufgabe:

Wir denken uns bei Beispiel 24 und 25 bis zur Zäsur ein schnelles, von der Zäsur ab ein langsames Tempo (beide Zeitmaße auf das Vierschlagzeichen). Bei Beispiel 24 geben wir als vorbereitende Bewegung ein ruhiges Viertel in Schlagrichtung „3“, im übrigen s. erste Aufgabe. Beispiel 25 entsprechend der zweiten Aufgabe. — Wir üben die Aufgaben, indem wir die hier angegebene Folge der Tempi vertauschen, und schließlich, indem wir uns bis zur Zäsur ein schnelles Tempo (Vierschlag) und von der Zäsur ein Largo-Tempo (Unterteilungen) denken. Entsprechend der vierten Aufgabe gilt auch hier der unterteilte Wert (Achtel) als Vorbereitung.

Der Dirigent übe sämtliche Aufgaben, bis er sie völlig beherrscht.

## II. Halt

Der Halt hat die Bedeutung eines verlängerten Tenuto-Zeichens, wird mit einer kleinen oder eingeklammerten über der Note stehenden Fermate bezeichnet und kommt häufig in Walzern, Operetten und bei Puccini vor. Nach dem Halt, der den Notenwert etwas dehnt, nimmt die Musik sofort wieder ihren Fortgang. Wir bleiben also auf der Schlagstelle, über der der Halt steht, mit dem Taktstock und mit der geöffneten linken Hand stehen. Umfaßt der Notenwert, über dem der Halt steht, mehrere Schläge, so bleibt die linke Hand auf dem ersten Schlagwert stehen, die rechte Hand dirigiert bis zum letzten Halt-Schlag, auf dem sie ebenfalls stehenbleibt. Nach dem Halt hat die rechte Hand wieder die vorbereitende Einsatzbewegung zu geben. Alles darüber bei der Behandlung der Zäsur Gesagte trifft auch hier zu.

Wir üben nun ebenfalls die sieben Aufgaben mit Ausnahme der fünften. Die Notenbeispiele sind so zu ändern, daß die Zäsur fortfällt und über das „e“ der Halt gesetzt wird. Die den Aufgaben beigelegten Erläuterungen sind sinngemäß abzuändern. Die linke Hand schlägt die Aufgaben von Anfang an mit. — Es sei noch darauf hingewiesen, daß wir bei der Folge mehrerer Halte ebenso schlagen, als wenn breite Tenuto-Striche über den Noten stünden!

## III. Die Fermate

Die Fermate ist ein verlängerter Halt. Nach der Fermate kann die Musik unmittelbar ihren Fortgang nehmen. Dann trifft alles zu, was wir über den Halt gesagt hatten, nur daß wir den Schlag, über dem die Fermate steht, sehr groß nehmen. Außerdem ist folgendes zu

beachten: Umfaßt der Notenwert, über dem die Fermate steht, mehrere Schläge oder Teilschläge  $\frac{2}{3}$ , so bleibt die linke Hand auf dem ersten Schlagwert hoherhoben stehen, die rechte Hand gibt den ersten Schlagwert sehr groß, die nächstfolgenden klein, leicht und unauffällig und bleibt auf dem letzten Schlagwert stehen.

Beispiel 27



Hier dirigieren beide Hände gleichmäßig bis zur letzten Fermate, auf der sie stehenbleiben. Für die vorbereitende Bewegung gilt das beim Salt Gesagte.

Wir üben die sieben Aufgaben mit Ausnahme der fünften. Bezüglich der sinngemäßen Änderungen der Notenbeispiele und der Erläuterungen zu den Aufgaben siehe das beim Salt Gesagte. Außerdem ist folgendes Beispiel zu üben:

Beispiel 28



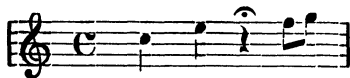
Wir bleiben mit der rechten Hand auf „3“, mit der linken Hand auf „2“ stehen und geben den Schlag auf „4“ ohne vorbereitende Bewegung unmittelbar mit beiden Händen.

Der Fermate kann eine Zäsur folgen, oder das Musikstück kann mit einer Fermaten-Note abschließen<sup>1)</sup>. In diesen Fällen müssen wir die Fermate abwinken mit einer hakenartigen Bewegung, deren Größe und Energie sich nach Dynamik und Orchesterbesetzung richtet. Die hakenartige Bewegung schließt auf der gleichen Schlagstelle, auf der wir beim Halten der Fermate stehengeblieben waren.

Wir üben die sieben Aufgaben mit Ausnahme der fünften. Die Notenbeispiele sind so zu ändern, daß wir über das „e“ die Fermate setzen, die Zäsur aber lassen. Wir führen die erste Aufgabe als Beispiel durch. Linke und rechte Hand schlagen die Taktzeiten „1“, „2“, letztere wird groß geschlagen. Auf ihr bleibt die linke Hand hoherhoben stehen. Die rechte Hand schlägt „3“ klein nach und bleibt ebenfalls stehen. Beide Hände machen die abwinkende Hakenbewegung, sie schließt damit, daß die linke Hand wieder erhoben stehenbleibt, die rechte Hand auf der Schlagstelle „3“. Damit sind wir bei der Zäsur angelangt. Die rechte Hand macht die vorbereitende Einfaßbewegung, während deren die linke Hand stehenbleibt. Erst auf „4“ schlagen beide Hände gemeinsam. In diesem Sinne sind auch die übrigen Aufgaben zu behandeln.

<sup>1)</sup> Auch aus musikalischen Gründen, wenn z. B. ein thematisch neuer Teil beginnt, kann der Dirigent nach der Fermate eine Zäsur einlegen. Nur muß er das dem Orchester anfangen.

## Beispiel 29



Beide Hände bleiben auf der Pause, die wir klein und leicht geben, stehen. Die rechte Hand gibt die vorbereitende Bewegung, die linke Hand setzt erst auf „4“ ein.

Folgen mehrere Fermaten aufeinander, wird der Dirigent selber entscheiden, ob er sie unmittelbar aneinanderreihen oder ob er eine Zäsur einlegen will.

Mit den genannten Aufgaben haben wir die hauptsächlichsten in der Praxis vorkommenden Möglichkeiten für Zäsur, Halt und Fermate erfaßt. Der Übende bilde sich nun selber Beispiele entsprechender Art, auch in anderen Taktarten und suche Beispiele in der Literatur. In allen strittigen Fällen teile der Dirigent in der Probe dem Orchester seine schlagtechnischen Absichten mit. Der erfahrene Kapellmeister wird viele der hier behandelten Aufgaben auf kürzerem, schnellerem Wege lösen. Er wird die vorbereitende Bewegung und die Fermate zuweilen freier schlagen. Zu dieser Freiheit aber gelangt nur derjenige, der die Probleme zunächst schulmäßig richtig beherrscht.

## Gleichzeitiger Tempo- und Taktwechsel

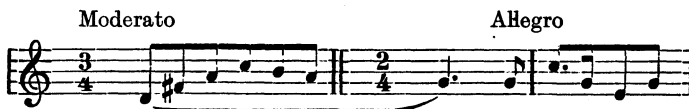
Bei Behandlung der Schlagarten hatten wir Übungen vorgenommen, in denen wir bei gleichbleibendem Tempo verschiedene Taktarten aneinanderreiheten (S. 18). Wir hatten also Wechsel im Takt, nicht im Tempo geübt. Umgekehrt hatten wir bei Behandlung von Zäsur, Halt und Fermate (Seite 46) Wechsel im Tempo bei gleichbleibendem Takte geübt. Wir müssen diese Übungen nun ergänzen und erweitern durch Aufgaben für gleichzeitigen Tempo- und Taktwechsel. Zwei Fälle sind zu unterscheiden. Im ersten Falle schließt die Musik des neueintretenden Taktes und Tempos an die des alten vorhergehenden unmittelbar an. Im zweiten Falle sind beide Musikteile durch Zäsur, Halt, Fermate, Fermate und Zäsur oder durch eine Generalpause voneinander abgegrenzt. Im zweiten Falle haben wir vor Beginn des neuen Musikteils die vorbereitende Einfaßbewegung zu geben nach den Regeln, die wir bei Behandlung des Einfaßes (Seite 40 ff.) aufgestellt hatten. Im ersten Falle aber geben wir nur dann die vorbereitende Bewegung, wenn der neue Musikteil innerhalb einer Schlagzeit beginnt; wir geben die volle betreffende Schlagzeit im Sinne des neuen Tempos und Schlagzeichenbildes deutlich und fest an. Beginnt



dagegen das neue Stück auf einer Schlagzeit, können wir keine vorbereitende Bewegung geben, sondern wir müssen das neue Tempo unmittelbar auf den Schlag fassen. Um das Orchester aber nicht zu überraschen, geben wir den letzten Schlag des alten Musikkteils etwas größer, ähnlich wie wir es auch bei der Fermate tun. Bei allen Übergängen nehmen wir aus technischen und aus Vorsichtsgründen die linke Hand zu Hilfe. Betont sei noch einmal, daß der sichere innere Besitz des neuen Tempos, das Voraushören und das strenge Weiterführen desselben, Voraussetzung ist für einen reibungslosen rhythmisch-präzisen Übergang, daß ferner die Schlagrichtung des vorbereitenden oder des unmittelbaren Schlages im Sinne des neueinsetzenden Schlagzeichens richtig sein muß.

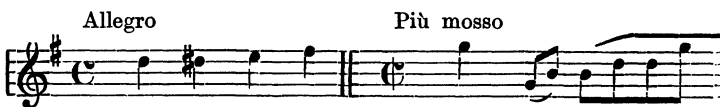
Wir erläutern das Gesagte an einigen Beispielen, zunächst für den ersten Fall:

#### Beispiel 30



Erster Takt: Dreischlag, zweiter Takt: Zweischlag. Das neue Tempo beginnt erst mit dem zweiten Viertel des zweiten Taktes, und zwar innerhalb der Schlagzeit „2“. Wir geben also den ersten Schlag des zweiten Taktes im Moderato-Zeitmaß, den zweiten Schlag klein und fest im Allegro (feste Schlagart).

#### Beispiel 31



Erster Takt: Vierschlag, zweiter Takt: Zweischlag. Das neue Tempo beginnt auf die Schlagzeit „1“. Wir müssen es unmittelbar fassen und geben darum den vierten Schlag des ersten Taktes etwas größer. Den zweiten Takt schlagen wir trotz des schnelleren Tempos ruhiger als den ersten, da wir ja das Schlagbild vereinfacht haben.

Zur Behandlung des zweiten Falles ändern wir die Beispiele ab, indem wir

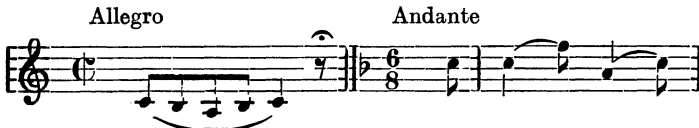
a) bei Beispiel 30 vor das Achtel des zweiten Taktes, bei Beispiel 31 nach der letzten Note des ersten Taktes eine Zäsur — oder indem wir

b) bei Beispiel 30 über das erste Viertel des ersten Taktes, bei Beispiel 31 über die letzte Note des ersten Taktes einen Halt oder eine Fermate, oder indem wir

c) bei beiden Beispielen Fermate und Zäsur setzen. Für die dirigiertechnische Ausführung trifft alles bei Behandlung von Zäsur, Halt und Fermate Behandelte auch hier zu, nur daß die vorbereitende Bewegung jetzt im Sinne des neueinsetzenden Schlagzeichens zu geschehen hat.

Steht vor dem Tempo- und Taktwechsel eine Fermatenpause, wird diese wie eine Zäsur behandelt:

#### Beispiel 32



Erster Takt: Zweischlag, zweiter Takt: Sechßschlag. Im Schlag auf „2“ im ersten Takte reißen wir mit beiden Händen ab, bleiben stehen, geben „5“ mit der Rechten als Lufttakt und dirigieren „6“ mit beiden Händen.

Stünde der  $\frac{6}{8}$  Takt im Allegro, würden wir den Zweischlag anwenden. Der  $\frac{6}{8}$  Takt begänne dann innerhalb der Schlagzeit; wir geben also nach der Zäsur den vollen Schlag „2“. Genau so schlugen wir, wenn der  $\frac{6}{8}$  Teil ohne Lufttakt anfänge.

Der Übenbe bitte sich Beispiele ähnliche Art und suche sie in der Literatur!

Damit haben wir die dirigiertechnischen Probleme, die der Laien-dirigent beherrschen muß, im wesentlichen erschöpft, und wir halten nun zum Schluß zusammenfassend eine Übersicht über die Dirigieranweisungen, indem wir uns fragen, auf welche Weise sich der Dirigent auf ein Stück vorzubereiten hat.

### Vom Einrichten der Partitur

Die erste Vorbereitung besteht im sorgsamem Durchlesen der Partitur. Dabei suchen wir Tempo und Charakter der Musik zu erfassen, die von Instrument zu Instrument wandernde Melodie von den Neben-, Begleit- und Füllstimmen zu unterscheiden; wir setzen die übereinanderliegenden Noten der einzelnen Stimmen zu Harmonien zusammen, wobei die alten Schlüssel oder die transponiert notierten Instrumente einige Schwierigkeiten machen, und wir werden eventuell

die Harmonien, die sich ergeben, in Buchstaben- oder Generalbasschrift verzeichnen. Erst wenn wir uns über die harmonischen Zusammenhänge völlig im klaren sind, lesen wir die Partitur. Vorher buchstabieren wir sie nur! Benutzt der Dirigent einen Klavierauszug oder eine Direktionsstimme, ziehe er die einzelnen Orchesterstimmen zu Rate und mache, wo es ihm nötig erscheint, Einzeichnungen musikalischer Art oder Vermerke über wichtige Einsätze. Stets sind die Orchesterstimmen auf Druckfehler hin durchzusehen. — Erst wenn wir die Partitur fließend lesen, wenn wir sie auch innerlich hören, spielen wir das Stück auf einem Instrument, nach Möglichkeit auf dem Klavier. Das Spielen einer Partitur verlangt viel Übung und Geschick. Der Laiendirigent wird sich behelfen können, indem er Melodie- und Bassstimme spielt, im übrigen, so gut es geht, die Harmonien miteinbezieht. Spielt der Laiendirigent ein Melodieinstrument, ist das Partiturspielen sehr erschwert, ja unmöglich. Er wird einige Themen zu spielen versuchen, im übrigen ist er auf seine innere Vorstellung angewiesen.

Wenn wir das Stück kennen, müssen wir uns über das Dirigier-technische klar werden. Dazu dient die Einrichtung der Partitur. Alle wichtigen Vortragsbezeichnungen machen wir an sichtbarer Stelle — oberhalb der Partitur, mitten hinein oder bei der jeweiligen Stimme — am besten mit Buntstift auffällig. Zeitmaßangaben (besonders bei Tempowechsel), rit. und accel., Taktbezeichnungen (besonders bei Taktwechsel) werden wir noch einmal einschreiben. Fermate, Halt, Zäsur, die in der Hitze des Dirigierens leicht übersehen werden können, dynamische Zeichen (besonders bei plötzlichen Gegensätzen oder wenn die einzelnen Stimmen dynamisch verschieden bezeichnet sind), Akzente vergrößern wir. Für Pausen, die nicht abgeschlagen werden (s. Beispiel 24), ist ein Zäsurzeichen zu setzen, eine Generalpause klammern wir groß ein oder wir notieren ein deutliches GP. Instrumentaltechnische Vorschriften (z. B. pizz.), Ausdrucksbezeichnungen unterstreichen wir, Phrasierungen zeichnen wir nach, wo es uns wichtig scheint. Selbstverständlich bleibt es jedem Dirigenten selber überlassen, wie weit er solche Einzeichnungen vornehmen will.

Außerdem machen wir Vermerke, die in der Partitur nicht angegeben sind, bei wichtigen Instrumenteinsätzen, zumal wenn sie leicht übersehen werden können, indem wir den Anfangsbuchstaben des einsetzenden Instrumentes notieren (z. B. O — Oboe, K — Klarinette; das Zeichen für die Pauke ist ein Dreieck). Wenn die musikalische Hauptlinie von Instrument zu Instrument wandert oder wenn sie unter vielen Nebenstimmen sichtbar hervorgehoben werden muß, wenn meh-

rere Hauptstimmen parallellaufen, bezeichnen wir die Zusammenhänge durch Schleifen, Linien, Verbindungsklammern usw. Umgekehrt können wir so auch wichtige Nebenstimmen hervorheben. Ferner nehmen wir in der Partitur Ergänzungen vor, indem wir z. B. nicht vorgeschriebene Stricharten oder Atemzeichen, Phrasierungen, feine Temporückungen, besondere Ausdrucksbezeichnungen (z. B. großer Ton) und vor allem feine dynamische Schattierungen (z. B. bei leicht zu laut klingenden Bläserakkorden) einzeichnen, doch sind derartige Eintragungen auch in den Orchesterstimmen vorzunehmen.

Am wichtigsten aber sind schlagtechnische Vermerke. Takt, Tempoangabe, Charakter der Musik und Rücksichtnahme auf die jeweiligen instrumentaltchnischen Gegebenheiten bedingen die Wahl des Schlagzeichens. Wir bezeichnen es mit nebeneinandergesetzten Strichen; der Zahl der Schläge entspricht die Zahl der Striche. Bei untergeteilten Schlagbildern markieren wir die Hauptschläge durch längere, die Nebenschläge durch kürzere Striche  $//////$ . Überall wo wir im Verlaufe des musikalischen Geschehens Unterteilungen vornehmen müssen, ferner bei Tempo- und Taktwechsel, bei Fermate, Halt und Zäsur machen wir schlagtechnische Notizen. Die vorbereitende Bewegung bezeichnen wir am besten mit einem Pfeilstrich im Sinne des Schlagbildes. Da jede Tempoüberschrift nicht absolute, sondern stets relative Bedeutung hat, müssen wir immer den Charakter, den Geist der Musik erfühlen und erfassen, um das rechte Schlagzeichen zu finden. Die Bezeichnung „Marsch“ und die Taktangabe  $\frac{4}{4}$  besagt noch nicht, ob der Marsch einen geschwinden oder einen parademäßigen Charakter trägt. Auch die Überschrift „Walzer“ besagt nicht, daß wir bei allen Teilen des Walzers den Ein-Schlag zu geben haben. Nur die rhythmisch beschwingten Teile nehmen wir auf Ganze, die gesanglichen Teile dagegen etwas langsamer (Hauptschlag auf „1“, auf „2“ und „3“ leichte Nebenschläge). Die rechte Anwendung der Schlagzeichen verlangt viel Stilgefühl und praktische Erfahrung.

Das folgende, der Fledermaus-Duvertüre entnommene Beispiel 33 gibt dem Übenden einige Richtlinien über die Einrichtung der Partitur. Die Fledermaus-Duvertüre, die zu den dirigiertchnisch schwierigsten Duvertüren gehört, sei dem Übenden zum besonderen Studium empfohlen.

Hat sich der Dirigent auf diese Weise ein anschauliches Bild von der Partitur gemacht, wird er sie zur Vorübung zu Hause dirigieren. Er stellt sich vor den Spiegel, um seine Bewegungen auf ihre Wahrheit und Schönheit beobachten zu können; er baut in Gedanken sein Or-

Beispiel 33

**I** Allegro **rit.** **III** Ritardante con moto

Flöten: *rit.*, *cresc.*

Oboen: *rit.*, *I. Solo*, *cresc.*

Klarinetten in B: *rit.*, *cresc.*

Fagotte: *rit.*, *cresc.*

I. Viol.: *rit.*, *Andante*, *pizz.*

II. Viol.: *rit.*, *pizz.*, *cresc.*

Viola: *rit.*, *pizz.*, *cresc.*

Cello: *pizz.*, *rit.*, *cresc.*

Kontrabaß: *pizz.*, *rit.*, *pizz.*

**rit.** poco rit. **a tempo.**

Flöten: *poco rit.*, *a tempo.*

Oboen: *poco rit.*, *a tempo.*

Klarinetten in B: *poco rit.*, *a tempo.*, *I Solo*

Fagotte: *poco rit.*, *a tempo.*, *(pp)*

I. Viol.: *fp*, *poco rit.*, *a tempo.*, *pp*

II. Viol.: *poco rit.*, *a tempo.*

Viola: *poco rit.*, *a tempo.*

Cello: *poco rit.*, *a tempo.*

Kontrabaß: *poco rit.*, *a tempo.*

chester auf, um jedem Instrumentalisten seinen Einsatz geben zu können. Aus der eingerichteten Partitur ersieht er jetzt sehr schnell, welche Schlagart er anwenden muß, welche Aufgaben der linken Hand zufallen, welche dirigiertechnischen Schwierigkeiten ihm begegnen. So ist aus dem Partiturbeispiel 33 schnell abzulesen, daß die rechte Hand Takt 1—3 die lockere Schlagart, Takt 4—11 die halbgebundene, Takt 12 die lockere und Takt 13 die halbgebundene Schlagart wählt und daß sie im neunten Takte mit Betonung der Schlagstelle das *fp* zu geben hat, — daß die Linke (bzw. die Rechte) im fünften Takt für das *pp* der Klarinetten, für den Tenuto-Strich der Celli, im neunten Takt für den Flöteneinsatz, im zehnten Takt für Akzent auf „1“ und im dreizehnten Takt für den Streicherakzent und für den Pianissimoeinsatz der Fagotte durch entsprechende Zeichen zu sorgen hat, — daß außerdem die Rechte bzw. beide Hände für die Beachtung der Fermate, des *poco rit.*, des *cresc.* und *dim.* zu achten haben. Der Dirigent lege sich das Beispiel dirigiertechnisch nach eigenem Ermessen zurecht!

Erst wenn der Dirigent die Partitur beherrscht, darf er sich vor das Orchester wagen. Hier sammelt er die praktischen Erfahrungen, die sein theoretisches Bemühen durchdringen und läutern, erst hier wird er zum Dirigenten. Die Beherrschung der Dirigiertechnik aber ist das Rüstzeug, ohne das er in der Praxis nicht bestehen kann.

## **Blasmusiken für Kundgebung und Feier**

1. Helmut Majewski / Fünf Stücke für Bläser  
Festliches Vorspiel / Trauermusik / Aufruf / Verpflichtung / Marsch
2. Cesar Bresgen / Bläsermusik Werk 17  
Festlicher Ruf / Mahnung / Besinnung / Ausklang
3. Hans Leo Hasler / Festmusiken für Bläser
4. Aufzüge, Tänze u. Turmmusiken des 17. u. 18. Jahrhunderts  
Zu jedem Heft: Partitur 1,50 RM. Stimmen je 30 Pf.  
Besetzung: 3—4 Trompeten, 3 Posaunen. 3. T. mit Fanfaren  
und Schlagzeug

## **Frisch geblasen!**

Blasmusiken aus alter und neuer Zeit

1. G. F. Händel / Suite aus der Feuerwerksmusik
2. Joh. Chr. Pezel / Suite in vier Sätzen
3. Hubert Schnitzler / Heroischer Marsch mit Fanfaren
4. L. v. Beethoven / Großer Militärmarsch
5. Valerius Otto, Intrade / G. F. Händel, Festlicher Marsch
6. Sigfried W. Müller, op. 59, 1 / Deutsche Tanzfolge
7. Sigfried W. Müller, op. 59, 2 / Festl. Aufmarsch u. Hymne
8. Fritz Werner-Potsdam / Werkfeier in drei Sätzen
9. Hermann Ambrosius / Fünf Stücke für Bläser
10. J. S. Bach, Feierlicher Marsch / Prätorius, Fackeltanz
11. Joh. Ph. Krieger / Lustige Feldmusik um 1704  
Grundbesetzung (14 Stimmen) ca. 3,75 RM.  
Volle Besetzung zu 1—5, 10, 11 ca. 4,50 RM.

## **Musikschätze der Vergangenheit**

Vokal- und Instrumentalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts

Die Reihe bringt Werke, die in ihrer ansprechenden Melodik, ihrer frischen Rhythmik und gesunden Harmonik und auch zufolge ihrer leichten Ausführbarkeit in erster Linie für das Laienmusikzieren bestimmt sind

*Fordern Sie unsere ausführlichen Verzeichnisse und Ansichtsendungen*

---

**Chr. Friedrich Vieweg / Berlin=Lichterfelde**