

Christfried Brödel

DIRIGIEREN FÜR CHORLEITER

Mit Beispielen auf DVD



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Über den Autor

Christfried Brödel ist Kirchenmusiker und wirkte mehr als 25 Jahre lang als Hochschul-lehrer im Fach Chorleitung. Das vorliegende Buch beruht auf dieser reichen Unterrichtserfahrung und all dem, was er selbst »von seinen Studenten gelernt« hat. Bis 2013 war er Rektor der Hochschule für Kirchenmusik Dresden und ist darüber hinaus weiterhin selbst als Dirigent sowohl Alter wie Neuer Musik tätig, unter anderem mit den Ensembles »Meißner Kantorei 1961« und »vocal modern«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

© 2014 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlagabbildungen: Christfried Brödel sowie
Studierende der Hochschule für Kirchenmusik Dresden (© Steffen Giersch, Dresden)
Einbandgestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch
Lektorat: Diana Rothaug
Korrektorat: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt
Umsetzung der Zeichnungen: edv + grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Kamera und Schnitt der DVD: Hartmut Lissner
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2286-9
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	8
1 Entwicklung und Wesen des Dirigierens	11
2 Dirigieren lernen I	12
2.1 Nur etwas für Begabte?	12
2.2 Körpergefühl und Atem	14
2.3 Bausteine für das Dirigieren	17
3 Zeit, Rhythmus und Bewegung	30
3.1 Früher, jetzt und zukünftig	30
3.2 Zeit und Musik	32
4 Dirigieren lernen II	36
4.1 Gliederung der Zeit durch Bewegungen	36
4.2 Angabe des Metrums: Der Schlag	39
4.3 Bereitschaftsstellung	52
4.4 Beginn eines Musikstücks	54
4.5 Impulse und Betonungen	58
4.6 Geben von Einsätzen	60
4.7 Dirigierstimme	61
4.8 Abschluss eines Stücks	63
4.9 Unterteilungen von Zählzeiten	65
4.10 Zusammenfassungen	70
4.11 Fermaten	71
4.12 Keine unwillkürlichen Zusatzbewegungen!	78
5 Dirigieren lernen III	80
5.1 Wechsel der Dirigiereinheit	80
5.2 Tempoubergänge	81

5.3	Accelerando und Ritardando	85
5.4	Dirigieren mit unterschiedlichen metrischen Werten	86
5.5	Dreiertakt von langsam bis schnell	88
6	Musikalische Gestaltung	91
6.1	Modifizierung der Bereitschaftsstellung	92
6.2	Differenzierter Einsatz der Hände	92
6.3	Betonung einzelner Töne und Akkorde	95
6.4	Der Schlussakkord	96
6.5	Sprachbehandlung	99
6.6	Dynamik	104
6.7	Artikulation	107
6.8	Formung des Rhythmus	108
6.9	Mimik und Mundarbeit	122
6.10	Beeinflussung des Klangs	124
6.11	Zusammenwirken verschiedener Gestaltungsmittel	126
6.12	Freie Bewegungen	127
6.13	Energiefluss	128
7	Spezifika beim A-cappella-Singen	129
7.1	Sängerische Grundhaltung	129
7.2	Bewegungshöhe	130
7.3	Handhaltung	130
7.4	Intonationsunterstützung	130
7.5	Dirigieren freirhythmischer Passagen	133
8	Orchesterdirigieren	134
8.1	Dirigieren mit Stab	136
8.2	Rezitativdirigieren	138
8.3	Ratschläge zum Umgang mit dem Orchester	140
9	Musik des 20. und 21. Jahrhunderts	146
9.1	Vermittlung	148
9.2	Vorbereitung	149
9.3	Dirigierbilder	151
9.4	Klangvorstellung	152
9.5	Probenmethodische Hilfen	152
9.6	Ein musikalisches Beispiel	153

10	Der große Zusammenhang	155
10.1	Das Werk als Ganzes	155
10.2	Üben nach Vorbildern	156
10.3	Programmgestaltung	156
10.4	Spannungsbogen und Kräftehaushalt	157
10.5	Abhängigkeit vom Raum	158
11	Aufgaben des Dirigenten	159
11.1	Führen	159
11.2	Hören	159
11.3	Reagieren	160
11.4	Planen des Proben- und Einstudierungsverlaufs	161
11.5	Supervision und kollegiale Beratung	164
12	Allein die Musik ist wichtig	165
	Verzeichnis der Beispiele auf DVD	167

4 Dirigieren lernen II

4.1 Gliederung der Zeit durch Bewegungen

4.1.1 Jetzt!

Die in Kapitel 2 »Dirigieren lernen I« vorgestellten und geübten Bewegungsbausteine sind gewissermaßen die Vokabeln des Dirigierens, die wir nun anwenden wollen. Bisher waren sie noch nicht bewusst mit dem Rhythmus verknüpft. Das geschieht in diesem Kapitel.

- ≡ Jede Bewegung braucht eine bestimmte Zeitspanne. Wir verfolgen sie von ihrem Beginn bis zu ihrem Zielpunkt; sie gliedert die Zeit.
- ≡ Andererseits wird die Zeit überhaupt nur durch Bewegung erfahrbar; man kann sie nur mithilfe von Bewegungen messen und beschreiben.

Der Ablauf der körperlichen, periodisch wiederkehrenden Prozesse ist der nächstliegende Zeitmesser. Wir zählen unsere Atemzüge, unsere Puls- und Herzschläge. Ihre Anzahl ist ein Maß für die vergangene Zeit. Auch alle Zeitmesser außerhalb unseres Körpers hängen mit Bewegungen zusammen. Die mechanische Uhr zählt die Pendelschläge bzw. die Bewegungen der Unruh; sie treiben über ein Räderwerk die Uhrzeiger an, die den Verlauf der Zeit symbolisieren. Sand- und Wasseruhren messen die Zeit, indem sie sie mit der festgelegten Dauer der körnchen- bzw. tropfenweisen Bewegung einer Sand- oder Wassermenge von oben nach unten vergleichen. Astronomische Kalender beruhen auf der Beobachtung der Drehung der Erde um sich selbst (Tage), der Bewegung der Erde um die Sonne (Jahre) und der Bahn des Mondes um die Erde (Monat).

Mit unseren Dirigierbewegungen gestalten wir Zeiträume, in denen sich Musik ereignet. Wir zeigen an, wie lange ein Ton dauert, bevor der nächste erklingt oder eine Pause eintritt. Da jeder Wechsel eine Vorbereitung braucht, müssen unsere Bewegungen erkennen lassen, wann sie ihr nächstes Ziel erreichen werden. Deshalb benutzen wir – wie in 2.3.4 beschrieben – vertraute Muster. Erstaunlicherweise haben wir ein genaues Empfinden für die Fixierung eines Zeitpunkts durch eine stetig verlaufende Bewegung. Dies erfahren wir in einer Übung.



Übung 19: Gültigkeitspunkt

Wir stehen vor einer Gruppe und kündigen an: »Bitte schaut auf die Bewegung meiner Hand. Immer dann, wenn ihr meint, dass diese Bewegung ein Ereignis auslösen könnte und sollte, sprecht ihr bitte kurz den Laut »z«.« Nun bewegen wir eine Hand in der Grundform der Pendelbewegung aus Übung 14. Das Handgelenk ist elastisch gespannt, ohne Eigenbewegung! Die Gruppe wird jeweils mitten in der Pendelfigur, am tiefsten Punkt der Kurve, in dem zugleich die Geschwindigkeit am höchsten ist, gemeinsam »z« sprechen. Diese Gleichzeitigkeit ist eine erstaunliche Erfahrung, haben wir doch gar nichts weiter erklärt!



DVD 12: Gültigkeitspunkt in einer Pendelbewegung



Übung 20: Gültigkeitspunkt in Kreis und Oval

Wir wiederholen dieselbe Übung und beschreiben einen Kreis oder ein Oval. Auch hier wird das »z« im tiefsten Punkt der Kurve erklingen.



DVD 13: Gültigkeitspunkt in einer Kreisbewegung

Bei dem beschriebenen Phänomen handelt es sich um eine Realität, die so selbstverständlich ist wie die einheitliche Deutung der Mimik des Lachens und Weinens bei allen Menschen. Die Selbstverständlichkeit hat zwei Ursachen. Die Schwerkraft macht den am weitesten unten liegenden Punkt zum stabilsten, zum Zielpunkt. Eine Achterbahn wird ohne erneuten Anschub schließlich am tiefsten Punkt des Looping-Kreises anhalten. (Das labile Gleichgewicht am oberen Umkehrpunkt können wir außer Acht lassen, denn es ist eben labil. Niemand möchte in einer Gondel sitzen, die zufällig gerade ganz oben stehen geblieben ist und bei der kleinsten Erschütterung wieder starten kann.) Zum Zweiten liegt der tiefste Punkt der Bewegung etwa in Gürtelhöhe. In gleicher Höhe befindet sich das Energiezentrum unseres Körpers. Wir empfinden dort unsere Mitte. Wenn wir »aus dem Bauch heraus« reagieren, so benutzen wir genau diese Tatsache zur Beschreibung einer Handlung, die ganz unmittelbar, also ohne distanzierte Kontrolle des Verstandes, aus uns kommt. Unwillkürlich nehmen die Zuschauer wahr, dass in diesem Punkt unsere Energie am stärksten fließt.

4.1.2 Dirigierebene

Wir benutzen die Beobachtung im vorigen Abschnitt, um einen neuen Begriff einzuführen. Alle Dirigierbewegungen geschehen in einem Höhenbereich zwischen Zwerchfell (etwas oberhalb der Gürtel Ebene) und Auge. In Zwerchfelloh e stellen wir uns die Dirigierebene (parallel zum Fußboden) vor. Auf dieser Dirigierebene liegen die G ltigkeitspunkte aller Dirigierbewegungen, also die tiefsten Punkte aller Kurven, die wir beim Dirigieren beschreiben. Die Dirigierebene begrenzt den Bewegungsraum unserer Hände nach unten.

In der Literatur heißt die Dirigierebene auch Paukenebene, weil sie sich etwa in der Höhe befindet, in der ein Paukist das Fell seiner Instrumente vor sich anordnet. Das ist ein sinnvolles Bild, denn auch dort ereignet sich das Eigentliche (der Paukenschlag) auf dieser Ebene. Auch die Bezeichnung »Nullebene« tritt auf. Sie trägt der Tatsache Rechnung, dass die Höhe der Dirigierbewegungen zur Erzielung gewisser Wirkungen nach oben oder unten wandern kann. Man quantifiziert diese Abweichungen und spricht dann von der (+2)-Ebene oder der (-1)-Ebene: deutlich höher oder ein wenig tiefer als die Zwerchfellebene (siehe Reiner Schuhenn, *Dirigieretechnik*, in: *Basiswissen Kirchenmusik*, Bd.2: *Chor- und Ensembleleitung*, Stuttgart: Carus, 2009, S.58 ff.).

Für Lernende ist es sehr wichtig, ein Gefühl für die Dirigierebene zu gewinnen. Dazu sollte man Kreis und Oval, liegende Acht und Pendelbewegung häufig so ausführen, dass deren tiefste Punkte auf der Dirigierebene liegen. Um die gedachte Ebene spürbar zu machen, bietet sich die folgende Übung an.



Übung 21: Berührung der Dirigierebene

Wir stellen uns vor eine waagerechte Fläche entsprechender Höhe. Je nach Gr o e des  benden kann das die Oberfläche eines geschlossenen Flügels sein oder ein Brett, das eventuell mit einem Polster (um die richtige Höhe zu erreichen) auf einen Tisch gelegt wird. Wir führen die Grundbewegungsformen so aus, dass der Mittelfinger unserer Hand (erst jede Hand einzeln, dann beide Hände zusammen) im tiefsten Punkt eben die Fläche berührt. Die Berührung muss angenehm sein, vergleichbar einem flüchtigen Streicheln. Man kann sich gut vorstellen, auf dieser Höhe aus einer Cremedose mit dem Mittelfinger etwas Creme aufzunehmen. Dadurch entsteht die Sensibilität der Wahrnehmung. Im zweiten Schritt bewegen wir uns zu geeigneter Musik so, dass jeweils in musikalischen Schwerpunkten die Bewegung die Dirigierebene erreicht. Wir gewinnen so ein Gefühl für die Planung des Bewegungsablaufs, die nötige Geschwindigkeit und das Ziel. Die Übung ist

nur dann sinnvoll und richtig, wenn die Bewegung absolut glatt erfolgt, es also keine Haltepunkte oder Hemmungen gibt.

Häufig führt man die Abwärtsbewegung zu schnell aus, kommt zu früh ans Ende, bremst Arm und Hand kurz vor Erreichen der Dirigierebene ab (evtl. bis zum Stillstand) und berührt diese dann zur richtigen Zeit durch eine kleine Handgelenksbewegung, die fast keine Vorbereitungszeit braucht. Damit verfehlt man den Sinn der Übung völlig. Es geht ja gerade darum, das Ziel der Bewegung vorhersehbar zu machen. Hält man früher an, kann der eigentliche Berührungszeitpunkt beliebig später erfolgen – für den Zuschauer (das musizierende Ensemblemitglied) völlig überraschend. Viele Menschen haben auch Probleme dabei, die runden Bewegungen ganz glatt, vollständig organisch auszuführen. Sie spannen die Muskeln des Schultergürtels, des Ober- und Unterarms an; dadurch entstehen Hemmungen im Bewegungsablauf. Die Bewegung muss aber vollständig locker erfolgen, die (natürlich notwendige) Muskelarbeit darf nicht unangenehm sein, vielmehr sollte sich ein körperliches Wohlgefühl ausbreiten. Nur am Anfang sehen wir unserer Hand zu, wenn sie die Dirigierebene berührt. Dann blicken wir über sie hinweg nach vorn. Unser Bewegungsapparat soll ja selbstständig ein Gefühl für die Berührung gewinnen und nicht durch das Auge kontrolliert werden. Nachdem dies erreicht ist, üben wir dieselben Bewegungen nur noch mit einer gedachten, nicht mit der materiell realisierten Dirigierebene. Dabei kontrollieren wir uns im Spiegel und achten darauf, dass die Berührungspunkte in gleicher Höhe an der richtigen Stelle liegen.

4.2 Angabe des Metrums: Der Schlag

Ein wesentliches Element des Dirigierens ist die Vermittlung von Information über einen Zeitpunkt: »jetzt!«, um die Aktionen mehrerer Personen zu koordinieren. In den vorigen Abschnitten haben wir erfahren, dass die Berührung der Dirigierebene genau diese Wirkung hat.

Man spricht dabei vom »Schlag«. Das ist eine unschöne Bezeichnung, die ich wegen ihrer negativen Assoziationen möglichst vermeide. Sie kommt vermutlich vom »Takt schlagen« und führt einen Lehrer früherer Zeiten vor Augen, der mit seinem Taktstock auf dem Katheder, auf dem Boden oder auch auf der Schulter der Sänger hör- und fühlbar den Takt schlägt. (Vielleicht hängt die Bezeichnung auch mit dem Schlag der Uhr zusammen, der einen Zeitpunkt angibt.) Es gibt leider kein anderes eingebürgertes Wort für die Vermittlung eines

einzelnen rhythmischen Impulses. Deshalb benutzen wir es auch hier, ersetzen aber die abgeleiteten Begriffe »Schlagebene«, »Schlagtechnik«, »Schlagbild« usw. durch »Dirigierebene«, »Dirigiertchnik« und »Dirigierbild«. Am besten kann man sich bei dem Wort »Schlag« den Flügelschlag eines Vogels vorstellen.

Ein Schlag besteht stets aus einer Abwärtsbewegung hin zur Dirigierebene, der Berührung derselben und der nachfolgenden Entfernung von ihr. Weil die Berührung den Zeitpunkt eines Ereignisses charakterisiert, nennen wir sie auch den **Gültigkeitspunkt** (siehe 4.1.1, Übung 19). Die Bewegung weg von der Dirigierebene bezeichnen wir mit **Rückfederung**. Dahinter steckt wiederum ein sehr sinnvolles Bild. Diese Bewegung soll elastisch, federnd sein. Man kann sich vorstellen, die Hände seien mit Expanderfedern an der Decke aufgehängt. Gegen den (leichten) Federwiderstand führen wir die Hand nach unten bis zur Dirigierebene. Nach deren Berührung wird die Hand durch die Federn »von selbst« wieder nach oben geführt. Eine andere Vorstellung beschreibt die Dirigierebene als Trampolin. Der durch die Schwerkraft nach unten kommende Schlag wird durch die Federkraft des Trampolins umgekehrt und nach oben zurückgeworfen. Alle diese Bilder enthalten wichtige Vorstellungen, sind aber nicht völlig zutreffend. Sie führen vor Augen, dass »der Schlag« einen glatten, mühelosen, elastisch federnden Bewegungsablauf darstellt. Wir haben darüber im Abschnitt »Schwungbewegungen« gesprochen. Es kommt darauf an, dass Spannung und Entspannung einander ablösen und die Schlagbewegung einen vorantreibenden Schwung, einen Impuls zeigt.



Übung 22: Einzelne Schläge

Wir dirigieren eine Folge einzelner Schläge, indem wir senkrecht ausgedehnte Ovale federnd auf der Dirigierebene beschreiben. Zweckmäßigerweise führen zunächst beide Arme und Hände die Bewegung symmetrisch zueinander in der Weise aus, dass das Oval unten nach außen führt. Die Handgelenke sind elastisch gespannt. Unbedingt müssen schlaffe Bewegungen der Hand (»Winken«) vermieden werden. Die Spannung des Arms setzt sich über die Hand bis zu den Fingerspitzen fort. Im Normalfall werden diese Bewegungen vorwiegend vom Unterarm ausgeführt.

4.2.1 Dirigierbilder in Schleifen- und Spitzenform

Wie in Übung 21 (Abschnitt 4.1.2) dargestellt, gehen wir bisher davon aus, dass die Dirigierebene im Gültigkeitspunkt in einer weichen, streichelnden Bewegung tangential berührt wird. Daraus ergibt sich, dass die dazwischenliegenden

Bewegungen rund, in Schleifen und Bögen, verlaufen. Wir sprechen bei den entstehenden Dirigierbildern von der **Schleifenform**. Die dabei ausgeübte rhythmische Führung ist vor allem auf den Fluss der Musik gerichtet, weniger auf das Herausheben einzelner Ereignisse. Um Fixierungen zeigen und mit größerer Energie auf den rhythmischen Ablauf einwirken zu können, werden wir als zweite Möglichkeit die **Spitzenform** erlernen. Dabei trifft die Bewegung in einem viel größeren Winkel, nahezu rechtwinklig, auf die Dirigierebene und wird entsprechend steil reflektiert. Die Schleifenform betrachten wir als Grundform; sie wird häufiger angewendet. Wir üben die Dirigierfiguren – in Fortsetzung der bisherigen Übungen – zunächst in Schleifenform; erst danach eignen wir uns die Bewegungsmuster der Spitzenform an.

4.2.2 Zweier-, Dreier- und Viererfigur

Jean Baptist Lully (1632–1687) ist wohl der erste Musiker, der nachweislich durch einen Arbeitsunfall ums Leben kam. Er »schlug den Takt« nach damaliger Praxis mit einem soliden Stock, am Cembalo sitzend, auf dem Boden. Versehentlich traf er dabei seinen eigenen Fuß – und das offenbar so heftig, dass er sich verletzte und an einer nachfolgenden Blutvergiftung starb.

Die Angabe einer Folge gleicher Schläge, einem Metronom vergleichbar, ist zweifellos die primitivste Form rhythmischer Koordination. Weitere Informationen und Gestaltungselemente müssen hinzukommen, um musikalische Visionen vermitteln zu können. Als nächstes geht es uns um die Bildung von Takten, also um die Zusammenfassung mehrerer Einzelschläge zu einer rhythmischen Einheit. Dabei entsteht zugleich eine Hierarchie der in einem Takt zusammengefassten Zählzeiten. Das Dirigieren muss zeigen, wann ein neuer Takt beginnt; gern möchte man außerdem erkennen, bei welcher Zählzeit des laufenden Taktes man sich eben befindet. Der Taktbeginn, die Zählzeit Eins, erhält in der Regel ein besonderes Gewicht gegenüber den anderen Taktzeiten. Deshalb hat man sinnvollerweise vereinbart, den Taktbeginn durch eine deutliche Bewegung von oben nach unten zu zeigen: »Die Eins geht nach unten!« Diese Festlegung betrifft die rationale Seite des Dirigierens (siehe Abschnitt 1 »Entwicklung und Wesen des Dirigierens«). Auch die folgenden Regeln fallen unter diese Rubrik.

≡ Das Dirigierbild eines **Zweiertaktes** hat die Form eines umgekehrten Spazierstocks. Die Rückfederung ist nach der Eins kleiner, der aufwärts-tragende Impuls bei der Zwei – zur Vorbereitung des neuen Taktbeginns – größer.

- ≡ Für den **Dreiertakt** wird ein Dreieck als Dirigierbild verwendet. Die Eins verläuft senkrecht, die Zwei waagrecht nach außen, die Drei mit einem deutlichen Impuls nach oben.
- ≡ Für den **Vierertakt** benutzen wir die Figur des Kreuzes, wiederum in modifizierter Form.

Achtung: Alle Gültigkeitspunkte liegen auf derselben Ebene, der Dirigierebene! In früheren Lehrbüchern wurden die verschiedenen Zählzeiten auf unterschiedlichen Ebenen lokalisiert, im Vierertakt beispielsweise die Eins auf der tiefsten (entsprechend unserer Dirigierebene), die Zwei und Drei etwas weiter oben, die Vier am höchsten. Bereits seit vielen Jahren wird – sowohl im Orchesterdirigieren als auch beim Chordirigieren – die hier beschriebene Form des Dirigierens gelehrt und angewendet. Ausnahmen gibt es in Einzelfällen, siehe z.B. Kapitel 4.10.

Die Dirigierbilder zeigen die Bewegungsabläufe jeweils für die rechte Hand des Dirigenten. Die linke Hand bewegt sich zunächst symmetrisch dazu. Die Dirigierbilder müssen mit beiden Armen bzw. Händen beherrscht werden.

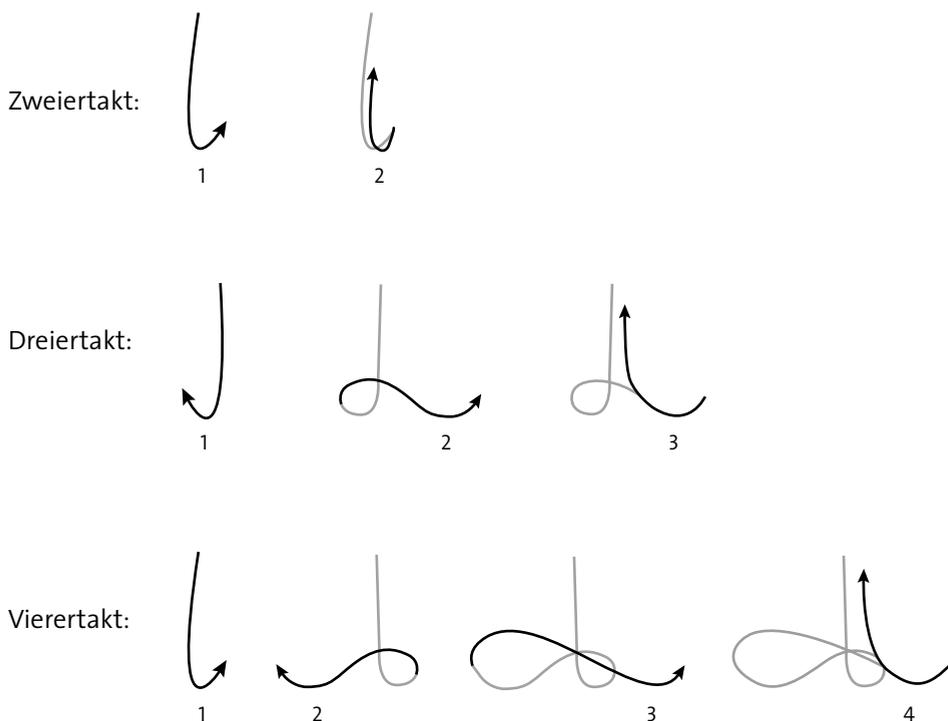


Abbildung 1: Dirigierbilder beim Zweier-, Dreier- und Vierertakt in Schleifenform

studium darf ihm nicht nur eine genaue Kenntnis des Notentextes vermitteln. Er muss sich auch fragen, welche Rolle die Einzelheiten der Komposition spielen, welches ihr musikalischer Sinn ist. Rhythmische Figuren dienen zur Hervorhebung und Betonung von Entwicklungen, zum Aufbau von Spannung. Tritt mitten in einer Achtelbewegung in einer Stimme eine punktierte Achtelnote mit nachfolgendem Sechzehntel auf, so wird dadurch ein markantes Ereignis geschaffen. Der Dirigent muss den rhythmischen Ablauf einer Komposition so verinnerlicht haben, dass er ihm selbstverständlich geworden ist. Die Musizierenden merken sehr genau, wie differenziert seine Erwartung ist. Auch ohne spezielle Aktionen sieht man dem Dirigat an, worauf der Dirigent hört.

Jedes markante rhythmische Ereignis wird im Dirigat nicht nur angemessen begleitet, sondern vorbereitet und geformt.

6.8.1 Rhythmische Führung durch Wegproportionen

Im Abschnitt 4.9 »Unterteilungen von Zählzeiten« haben wir uns bereits auf elementarer Ebene damit beschäftigt, innerhalb einer Grundsclageinheit noch einen oder mehrere zeitliche Teilungspunkte zu zeigen. Wir sprachen dabei von vollständig ausgeführter oder nur angedeuteter Unterteilung und lernten verschiedene Bewegungsformen kennen. Darüber hinaus steht dem Dirigenten ein wesentlich eleganteres und unaufwendigeres Mittel zur Verfügung, um den Zeitraum zwischen den Gültigkeitspunkten aufeinanderfolgender Zählzeiten zu gliedern und zu erfüllen. Wir benutzen dabei den Richtungswechsel der Bewegung zwischen zwei Hauptzählzeiten, also den oberen Umkehrpunkt am Ende der Rückfederung, zur Angabe des unterteilenden Zeitpunkts. Wird der Zeitraum einer Zählzeit musikalisch in zwei Teile gegliedert, so steht für den Weg aufwärts der erste Teil, für den Weg abwärts der zweite Teil zur Verfügung. Bei einer einfachen Unterteilung dauern Aufwärts- und Abwärtsbewegung gleich lang. Durch die Einhaltung dieser Wegproportion, die der Musik angemessen ist, wird die Führung dichter und genauer. Diese Methode ist auch auf Fälle anwendbar, in denen der Zeitraum nicht in zwei gleiche Teile zerfällt. Als Beispiel wählen wir den Eingangschor der *Matthäuspassion* von Johann Sebastian Bach mit dem charakteristischen Rhythmus (Viertel, Achtel, Viertel, Achtel; Notenbeispiel 17). Zu einem Takt gehören vier punktierte Viertel; diese bilden den Grundsclag.

Um den Rhythmus gut zu führen, wird der Weg von einer Zählzeit zur nächsten in der Proportion 2:1 geteilt, das heißt, zwei Achtel stehen für die Aufwärtsbewegung, eines für die Abwärtsbewegung zur Verfügung.

Notenbeispiel 17: Johann Sebastian Bach, *Matthäuspassion*, Nr. 1, T. 1–3



DVD 80: Wegproportion 2 : 1

Ist der zweite Teil der Unterteilung länger als der erste (Verhältnis 1:2), würde das beschriebene Vorgehen zu einer Verlangsamung der Dirigierbewegung im Niederschlag führen, was diesen nicht mehr zielgerichtet erscheinen lässt. In diesem Fall ist die Rückfederung nach dem einleitenden Schlag sehr schnell (sie beansprucht die Hälfte der Zeit bis zum Eintreten der dazwischen stehenden Note); anschließend bleibt die Dirigierbewegung im oberen Umkehrpunkt stehen. Erst beim dritten Teil der Zählzeit wird sie (ohne Impuls) fortgesetzt und führt zur nächsten Hauptzählzeit. Dadurch entsteht ein guter Auslöseimpuls für die zwischen den Hauptzählzeiten platzierte Note. Für die Steuerung derartiger Rhythmen empfiehlt sich auch die Verwendung der Gestaltungshand, die den Untergliederungszeitpunkt durch eine kurze, präzise, eigene Bewegung unabhängig von der Dirigierfigur anzeigt.

Einzelne rhythmische Gestalten erfahren durch das Dirigat ihre konkrete Ausformung. Darüber entscheidet die musikalische Vorstellung.

Punktierungen werden je nach ihrer Funktion unterschiedlich ausgeführt: von einer weichen Figur, die fast triolisch anmutet, bis hin zu einer überscharfen Punktierung. Durchaus nicht immer wird das Verhältnis 3 : 1 exakt eingehalten.

geübt sein. Sind beide Ensembles zusammen, geht es um noch zu klärende Probleme im Orchester (falls dieses nicht vorher einzeln geprobt hat) sowie um das Zusammenwirken beider Klangkörper (rhythmische Koordination, Intonation, Sprachgestaltung des Chores und entsprechende Artikulation der Instrumente, dynamische Balance).

- ≡ Das **Finden des richtigen Tempos** ist eine der wichtigsten und zugleich schwierigsten Aufgaben des Dirigenten. Es empfiehlt sich, in der Vorbereitung das angestrebte Tempo genau auszuprobieren und metronomisch zu fixieren. Eine gewisse Freiheit in der Aufführungssituation wird dadurch nicht beeinträchtigt.

Günstig ist es, das Tempo an einer besonders charakteristischen Stelle festzumachen und sich diese vor Beginn des Satzes innerlich vorzusingen. So gewinnt man eine konkrete Tempovorstellung.

Mit Recht erwartet das Orchester, dass das Tempo eines Stückes bei mehreren Durchläufen nur in engen Grenzen variiert. (Davon ist nicht berührt, dass bei Probenbeginn ein erster Durchlauf mit reduziertem Zeitmaß [»Gesundheitstempo«] sinnvoll sein kann.) Verschiedene Tempi bedingen unterschiedliche technische Lösungen beim Spielen. Man stelle sich vor, man solle ein Klavier- oder Orgelwerk spontan in einem innerhalb weiter Grenzen beliebigen Tempo spielen, das erst unmittelbar vor Beginn von einem anderen am Metronom eingestellt wird!

- ≡ **Schnelle Sätze** bergen eine besondere Schwierigkeit. Es liegt nahe, eine höhere Geschwindigkeit durch verstärkte, besonders kräftige Dirigierbewegungen hervorbringen zu wollen. Je größer aber das Dirigat, umso mehr Zeit beanspruchen die Wege und umso langsamer wird das Tempo. Schnelle Tempi erfordern kleine, präzise Dirigierbewegungen, leicht und beschwingt. Der Vergleich mit einem Wagen, den man durch großen Kraft-einsatz beschleunigen muss, trifft ganz und gar nicht zu.

Man stellt sich das frische Tempo vor und dirigiert es klar, federnd und elastisch. Nach dem geglückten Start geht es dann darum, dieses Tempo zu bewahren: Verlangsamungstendenzen muss man ebenso begegnen wie der Neigung, nach vorn zu stürzen. Beides geschieht durch eine Zeichengebung, deren Zeitmaß sich nicht durch das Ensemble beeinflussen lässt, die aber dennoch in Kontakt mit der erklingenden Musik bleibt.

- ≡ Da die Orchestermusiker in der Regel nur ihre Stimme vor sich haben, obliegt es dem Dirigenten, die nötigen Informationen für das **Mitzählen der Pausen** zu liefern. In einer Paukenstimme stehen z.B. 78 Takte Pause verzeichnet – mit allen eventuellen Taktwechselln. Der Spieler zählt diese

