

Didaktische Literatur im Fach *Klassisches* *Schlagzeug* nach 1950

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Klassische Philologie und Kunstwissenschaften
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Rafael Lukjanik
aus Wroclaw / Polen

Einreichungsjahr: 1999
Erscheinungsjahr: 1999

Doktorprüfung abgelegt am 26. April 1999
Gutachter: Prof.Dr.A.Goebel, Prof.Dr.G.Bastian

Meinen Eltern Sofia und Julius Lukjanik

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

I. Einleitung

1. Forschungslage
2. Forschungsbericht
 - 2.1 Primäre Quellen
 - 2.1.1 Musikverlage
 - 2.1.2 Bibliotheken und Archive
 - 2.1.3 Musikschule der Bundeswehr
 - 2.2 Sekundäre Quellen
 - 2.2.1 Fachbibliographien
 - 2.2.2 Wissenschaftliche Abhandlungen, Fachartikel und Berichte in Fachzeitschriften
 - 2.2.3 Enzyklopädien, Fachlexika und Instrumentationslehren
3. Die Entstehung und Entwicklung von Schlagzeugschulen bis 1950
 - 3.1 Die Paukenschule von J. E. Altenburg aus dem Jahre 1795 als Zeugnis der wichtigen Rolle der Pauken in der Hof - und Militärmusik des vom 16., 17. und 18. Jahrhunderts.
 - 3.2 Pauken im Orchester der Barockzeit
 - 3.3 Pauken im Symphonieorchester der Klassik
 - 3.4 Technische Entwicklung der Pauken im 19. Jahrhundert
 - 3.5 Erweiterung der Paukenzahl bei Weber, Mayerbeer und Berlioz
 - 3.6 *Paukenschule* von E. Pfundt
 - 3.7 Erweiterung der orchestralen Schlagzeugsektion um neue Schlaginstrumente im 18. und 19. Jahrhundert
 - 3.8 Entstehung von neuen Schlagzeugschulen zwischen 1850 und 1918 als Resultat der wachsenden Rolle und Anzahl der Schlaginstrumente in der orchestralen Aufführungspraxis
 - 3.8.1 Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente im Orchester von Heinrich Kling als Beispiel eines orchesterbezogenen Gesamtschulwerkes
 - 3.8.2 Schulen für einzelne Instrumente
 - 3.9 Schlagzeug in der Kammermusik und als Soloinstrument in der Zeit von 1918 bis 1950
 - 3.9.1 Setup
 - 3.9.2 Schlagzeugensemble
 - 3.9.3 Stabspiele

- 3.10 Entstehung von neuen Schlagzeugschulen zwischen 1918 und 1950
 - 3.10.1 Ein orchesterorientiertes Gesamtschulwerk - *Pauken und Kleine Trommel - Schule mit Orchesterstudien* von Franz Krüger
 - 3.10.2 *Method for Vibraharp* von Lionel Hampton - Vermittlung der Spieltechnik und Vorbereitung für das Solospiel
 - 3.10.3 Schlagzeug zwischen Jazz und Orchestermusik am Beispiel der *Schlagzeugschule* von Matyas Seiber und Paul Franke
- 4. Schlagzeug in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die neuen Aufgaben des Schlagzeugers im Orchester, in der Kammermusik und als Solist
- 5. Zielsetzung der Arbeit

II. Analyse

- 1. Moderne Schlagzeugschulen im Überblick
 - 1.1 Gesamtschulwerke
 - 1.2 Paukenschulen
 - 1.3 Schulen für Kleine Trommel
 - 1.4 Schulen für Stabspiele
- 2. Auswahl der Schule
- 3. Beurteilungskriterien
- 4. Gesamtschulwerke
 - 4.1 Eckehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk*
 - 4.2 Jozef Stojko - *Szkola na instrumenty perkusyjne*
 - 4.3 Besonderheiten bei weiteren Gesamtschulwerken
- 5. Schulen für Kleine Trommel
 - 5.1 Heinrich Knauer - *Praktische Schule für Kleine Trommel*
 - 5.2 Morris Goldenberg - *Modern School For Snare Drum*
 - 5.3 Besonderheiten bei weiteren Schulen für Kleine Trommel
- 6. Schulen für Pauken
 - 6.1 Heinrich Knauer - *Paukenschule*
 - 6.2 Alfred Friese/Alexander Lepak - *Timpani Method*
 - 6.3 Besonderheiten bei weiteren Paukenschulen
- 7. Schulen für Stabspiele
 - 7.1 Morris Goldenberg - *Modern School For Xylophone, Marimba, Vibraphone*
 - 7.2 Phil Kraus - *Modern Mallet Method for Vibes, Xylophone, Marimba*
 - 7.3 Besonderheiten bei weiteren Schulen für Stabspiele

III. Zusammenfassung der Ergebnisse

1. Gesamtschulwerke

2. Schulen für einzelne Schlaginstrumente bzw. Instrumentengruppen

2.1 Schulen für Kleine Trommel

2.2 Schulen für Pauken

2.3 Schulen für Stabspiele

3. Fazit

4. Abschlußbemerkung

Anhang **A** - Schulwerke für mehrere Schlaginstrumente bzw. das komplette klassische Schlaginstrumentarium bis 1918

Anhang **B** - Orchesterbezogene Schulen für einzelne Instrumente bis 1918

Anhang **C** - Solistisch und/oder technisch orientierte Schulwerke für Xylophon bis 1918

Anhang **D** - Orchesterbezogene Gesamtschulwerke von 1918 bis ca. 1950

Anhang **E** - Orchesterbezogene Schulen für einzelne Schlaginstrumente von 1918 bis ca. 1950

Anhang **F** - Solistisch/technisch orientierte Schlagzeugschulen von 1918 bis ca. 1950

Anhang **G** - Moderne Gesamtschulwerke

Anhang **H** - Moderne Paukenschulen

Anhang **I** - Moderne Kleine Trommel - Schulen

Anhang **J** - Moderne Malletschulen

Anhang **K** - *The 26 Standard American Drum Rudiments*

Anhang **L** - Tabulaturen von Siegfried Fink

Fachbibliographie (Verzeichnis der Schlagzeugschulen)

Literaturverzeichnis

Vorwort

Schlaginstrumente waren, trotz ihrer großen Vielfalt und der damit verbundenen Mannigfaltigkeit der Spieltechniken und Ausdrucksmöglichkeiten, über Jahrhunderte hinweg kein Gegenstand von musikpädagogischen Bestrebungen hinsichtlich einer didaktischen Erfassung des Percussionsinstrumentariums in Form von Schlagzeugschulen.

Einer der Gründe dafür könnte ein sehr verbreitetes Vorurteil gegenüber dem Schlagzeug gewesen sein demzufolge man dieser Instrumentenfamilie jegliche musikalische Selbständigkeit absprach und in die Rolle eines schlichten Begleitinstrumentes zu verbannen versuchte. Nicht zufällig schrieb der Musiktheoretiker Sebastian Virdung in seinem 1511 erschienenen Musiktraktat *Musica getutscht* über die Pauken:

Diese baucken alle synd wie sye wellen, die machen vil onruwe den Erben frummen alten leuten, den siechen und krancken, den andechtigen in den clöstern, die zu lesen, zu studieren und zu beten haben, und ich glaub und halt es für war, der teufel hab die erdacht und gemacht, dann gantz kein holtseligkeit noch guts daran ist, sunder ein vertempfung und rin nydertruckung aller süßen melodyen und der gantzen Musica...

Eine noch schlimmere Meinung über alle Schlaginstrumente äußerte Michael Praetorius in seinem Traktat aus dem Jahre 1619, in dem er die Pauken und *andere Muscowitersche, Türckische, seltzame frembde Instrumenta* als *Lumpeninstrumente* bezeichnete, die zur *Music nicht eigentlich gehören* und wo *unnötig ist, darvon etwas zu schreiben oder zu erinnern*.

Heutzutage stellt man mit Leichtigkeit fest, daß sich die Rolle der Schlaginstrumente grundlegend geändert hat und daß sie ein wesentlicher Bestandteil aller Musikrichtungen geworden sind. Neben dem Jazz und Pop, gehört zu ihren wichtigsten Einsatzgebieten der Bereich der E – Musik, in dem von einem Schlagzeuger das Beherrschen des sog. *Klassischen Schlaginstrumentariums* verlangt wird. Die Berufsausbildung eines Schlagzeugspielers erfolgt fast ausnahmslos an Musikhochschulen, wo in Anlehnung an Schlagzeugschulen spieltechnische und musikalische Kenntnisse erworben werden. Im Gegensatz zu anderen Instrumentalschulwerken, die auf eine längere Entwicklungsgeschichte zurückblicken und bei denen es zur Etablierung von allgemein akzeptierten und erprobten Unterrichtswerken gekommen ist, herrscht in der Didaktik des Schlagzeugunterrichts keine einheitliche Meinung hinsichtlich der Verwendung von bestimmten Unterrichtsmaterialien.

Die vorliegende Arbeit stellt daher einen der ersten Versuche dar, aktuelle Schlagzeugschulen einer kritischen Untersuchung hinsichtlich ihrer Eignung für den Einsatz im modernen praxisbezogenen Unterricht zu unterziehen und zugleich einen Überblick über die gegenwärtige Unterrichtsliteratur im Fach *Klassisches Schlagzeug* zu verschaffen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Albrecht Goebel für seine wertvolle Beratung und Unterstützung bei der Konzipierung und Realisierung der vorliegenden Dissertation.

Desweiteren möchte ich mich bei Herrn Heinz von Moisy, Herrn Wolfgang Basler, Herrn Michael Skinner und Herrn James A. Strain für ihre bereitwillige Hilfe bedanken.

Maintal, im Mai 1999

Rafael Lukjanik

I. Einleitung

1. Forschungslage

Eine große Bedeutung, die das sog. *Klassische Schlagzeug*¹ in der orchestralen, kammermusikalischen und solistischen Aufführungspraxis der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts erreichen konnte, fand ihren Niederschlag in zahlreichen Unterrichtswerken, die für diese Instrumentengruppe nach 1950 verfaßt wurden². Obwohl Schulen für klassische Schlaginstrumente auf eine lange Entwicklungstradition zurückblicken, die bis ins 17. Jahrhundert verfolgt werden kann³, wurden bisher in der musikpädagogischen Forschung kaum Versuche unternommen, didaktische Unterrichtsmaterialien im Fach *Klassisches Schlagwerk* umfassend vorzustellen bzw. einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Statt dessen beschränkten sich die Vertreter dieses Fachgebietes fast ausschließlich auf die Vorstellung der geschichtlichen Entwicklung der Percussionsinstrumente und ihrer Rolle in der Aufführungspraxis der jeweiligen Periode (z.B. James Blades - *Percussion Instruments and Their History*, Herbert Tobischek - *Die Pauke*), auf die praxisorientierte Werkanalyse mit Hinweisen zur Ausführung und Interpretation (z.B. Geary Larrick - *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*, Gyula Racz - *Handbuch der Schlagzeugpraxis*) oder auf den Bereich der Instrumentenkunde (z.B. Gerassimos Averginos - *Handbuch der Schlag- und Effektinstrumente*, Karl Peinkoffer/Fritz Tannigel - *Handbuch des Schlagzeugs*).

Der völlig unbefriedigende Stand der Forschung im Bereich der didaktischen Unterrichtsmaterialien im Fach *Klassisches Schlagzeug* wird auch deutlich durch den akuten Mangel an Fachbibliographien dokumentiert, die zur Zeit nur durch zwei (!) amerikanische Positionen repräsentiert werden:

- *Percussion - An Annotated Bibliography* von Dieter Bajzak (1988)
- *Published Writings on Methods for Percussion* von James A. Strain (1995) erschienen als *Appendix C* zur *Encyclopedia of Percussion* von John H. Beck

¹ Der an dieser Stelle eingeführte Begriff *Klassisches Schlagzeug* ist eine Sammelbezeichnung für fünf Hauptinstrumente: Pauken, Kleine Trommel, Xylophon, Vibraphon und Marimba, die in Anlehnung an die moderne Aufführungspraxis zum Gegenstand der Schlagzeugerausbildung an den Musikhochschulen geworden sind und entspricht weitgehend der von Prof. Siegfried Fink (Musikhochschule Würzburg) geprägten und auch von Professor Gyula Racz (Musikhochschule Stuttgart) in seinem *Handbuch der Schlagzeugpraxis* verwendeten Bezeichnung *Percussion - Studio*, vergl. Gyula Racz: *Handbuch der Schlagzeugpraxis*, S.27.

² Siegfried Fink - Auflistung der modernen Schlagzeugschulen im Artikel *Perkussion* im *Handbuch der Musikpädagogik*, Band III - *Instrumental - und Vokalpädagogik 2: Einzelfächer*, S. 505

³ Zu den ältesten nachweislich dokumentierten Schlagzeugschulen gehören die im Appendix C (*Published Writings on Methods of Percussion*) der *Encyclopedia of Percussion* von James A. Strain angeführten *Ceremoniel und Privilegia der Trompeter und Pauker* von Friedrich Friese aus dem Jahre 1650 und *Modo facile di suonare il sistro namati - il timpano* von Giuseppe Paradossi aus dem Jahre 1695, vergl. John H. Beck: *Encyclopedia of Percussion*, Appendix C, S. 387

Eine gründliche Untersuchung, in der moderne Unterrichtsmaterialien für das *Klassische Schlagzeug* zusammengestellt, auf ihren Stellenwert hin überprüft und verglichen werden könnten, ist daher zwingend erforderlich und soll, ergänzt durch eine im Laufe der Forschung auf der Basis der untersuchten Schulen erstellte Fachbibliographie, eine Grundlage für weitere Aktivitäten auf diesem bisher wenig untersuchten Fachgebiet der Musikpädagogik schaffen. Die Tatsache, daß jedes Jahr neue Schlagzeugschulen veröffentlicht werden⁴, wodurch das wissenschaftlich noch kaum untersuchte Terrain immer umfangreicher und unübersichtlicher wird, verleiht diesem Vorhaben einen zusätzlichen Nachdruck.

In Anbetracht der immer noch fehlenden Darstellung der geschichtlichen Entwicklung von Schlagzeugschulen in der Fachliteratur, deren zumindest skizzenhafte Präsentation vom Autor der vorliegenden Arbeit, auch im Hinblick auf weitere Forschungstätigkeiten auf diesem Sektor, als eine der wichtigsten Voraussetzung für das korrekte Erfassen und Einordnen der modernen Schlagzeugschulen angesehen wurde, kam es zu dem Entschluß, dem analytischen Teil der Dissertation ein Einführungskapitel voranzustellen, in dem die Entstehung und Entwicklung von didaktischen Unterrichtsmaterialien für *Klassisches Schlagwerk* vor dem Hintergrund der kontinuierlich wachsenden Aufgaben eines klassisch ausgebildeten Percussionisten in der orchestralen, kammermusikalischen und zuletzt auch solistischen Aufführungspraxis einerseits und der technischen Entwicklung des Schlaginstrumentariums andererseits anhand von exemplarisch ausgewählten Schlagzeugschulen bis 1950 geschildert wurde.

Zum einen konnte durch diese Vorgehensweise die formelle Entwicklung von historischen Schlagzeugschulen aufgezeigt werden, die direkt zur Herausbildung und Etablierung von den zwei wichtigsten Schulwerkarten der modernen didaktischen Schlagzeugliteratur geführt hat:

- Gesamtschulwerken, die das komplette klassische Schlaginstrumentarium behandeln

und

- Schulen für einzelne klassische Instrumente bzw. Instrumentengruppen⁵.

Zum anderen ermöglichte dieses Verfahren die Vorstellung der wichtigsten in den historischen Unterrichtsmaterialien vertretenen didaktischen Modelle, die teilweise die konzeptionelle Gestaltung moderner Schlagzeugschulen maßgeblich beeinflußt haben (was im weiteren Verlauf der Arbeit durch viele Beispiele belegt werden konnte).

⁴ Vergl. die Rubrik *Selected Reviews of New Percussion Literature and Recordings* in der Fachzeitschrift *Percussive Notes*: Vol.31, Nr.3, S.75, Vol.31, Nr.8, Vol.31, S.82, Vol.32, Nr.6, S.76

⁵ Unter Instrumentengruppen versteht der Autor in diesem Falle Schulwerke für engverwandte Instrumente wie z.B. Stabspiele

Die repräsentativen Vertreter der beiden o.g. modernen Schultypen - der Gesamtschulwerke und der Schulen für einzelne Schlaginstrumente bzw. - Instrumentengruppen - stellten den Hauptgegenstand der Untersuchung dar und wurden im Hauptteil der Dissertation mithilfe einer Reihe von Auswahl - und Untersuchungskriterien einer eingehenden Analyse unterzogen. Neben der für beide Schulwerkarten gemeinsamen Fragestellung bezüglich des didaktischen Aufbaus mit besonderer Beachtung der Vermittlung von spieltechnischen und musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen im Kontext der modernen Aufführungspraxis, stand bei den Gesamtschulwerken die Frage nach der Vollständigkeit der Darstellung und Erfassung des kompletten *klassischen* Schlaginstrumentariums im Vordergrund, wogegen bei der Untersuchung der Schlagzeugschulen für einzelne Percussionsinstrumente ermittelt werden sollte, auf welchem Wege die Spezialisierung auf dem jeweiligen Schlaginstrument realisiert wird.

In Anlehnung an die regelmäßigen Berichte der weltweit führenden internationalen Schlagzeugorganisation *Percussive Arts Society* mit dem Sitz in Lawton/USA in der Fachzeitschrift *Percussive Notes*⁶ und die Mitteilungen der deutschen Schlagzeugorganisation *Percussion Creativ* e.V. mit dem Sitz in Nürnberg in der Fachzeitschrift *Drums und Percussion* sowie die jährlichen Symposien der deutschen Sektion von *PAS* und von *Percussion Creativ* in Tübingen (bis 1994) und Ansbach (seit 1995)⁷, wurde besonderer Wert auf die Untersuchung der didaktischen Schlagzeugliteratur aus den auf dem Schlagzeugsektor aktivsten Ländern: Deutschland und den USA gelegt.

Trotz dieser Schwerpunktsetzung konnten im Laufe der Analyse didaktisch wertvolle Unterrichtsmaterialien aus anderen west - und osteuropäischen Ländern wie Polen, Frankreich, Spanien, Rußland, Ungarn oder Tschechien berücksichtigt und in den Untersuchungsprozeß miteinbezogen werden, wodurch das Gesamtbild der nach 1950 erschienen *klassischen* Schlagzeugschulen vervollständigt wurde.

2. Forschungsbericht

Die Erschließung der Quellen erfolgte in mehreren Schritten. Den Ausgangspunkt der Forschung bildete die Magisterarbeit des Autors unter dem Titel: *Moderne Schlagzeugschulen - Ein Vergleich ausgewählter Schulwerke*, in der bereits die wichtigsten modernen Schulen für Kleine Trommel erfaßt und ausgewertet werden konnten sowie seine Fachinformationen in bezug auf die didaktischen Unterrichtsmaterialien für *Klassisches Schlagwerk* aus den osteuropäischen Ländern: Polen, Rußland, Tschechien und Ungarn, die der Autor während seines Schlagzeugstudiums an den Musikhochschulen in Breslau und Warschau sammeln konnte.

⁶ Neben der Rubrik *Selected Reviews of New Percussion Literature and Recordings* veröffentlicht diese Fachzeitschrift regelmäßige Berichte aus der ganzen Welt über die Mitgliedsaktivitäten in der Rubrik *Chapter News*

⁷ Der Autor ist Mitglied in beiden Organisationen und nimmt an diesen Symposien seit mehreren Jahren regelmäßig teil.

Weitere Recherchen führten zu führenden deutschen, englischen, amerikanischen, französischen und spanischen Musikverlagen, von denen der Autor nach schriftlichen Anfragen oder unmittelbarer Vorsprache in den Verlagshäusern bzw. während der Internationaler Musikmesse Frankfurt aktuelle Verlagskataloge und weiterführende Informationen bezüglich des Entstehungs - und Erscheinungsdatums der meisten zur Zeit verfügbaren Schulwerke sowie in einigen Fällen auch biographische Angaben zu deren Verfassern erhalten konnte. Darüber hinaus stellten einige Verlage Frei - bzw. Leihexemplare ihrer Schlagzeugschulen für weitere Forschungszwecke zur Verfügung.

Im Bestreben das Spektrum der modernen Schulwerke um weitere, bisher nicht erfaßte Positionen zu ergänzen, setzte der Autor die Suche nach weiteren Schlagzeugschulen in den Bibliotheken und Archiven Deutschlands und Polens sowie in den USA unter Zuhilfenahme des *World Percussion Network*⁸ fort. In Deutschland und Polen konnten im Rahmen dieser Aktivitäten einige Schlagzeugschulen entdeckt werden, die bis dato von keiner Quelle erwähnt worden waren. In den USA wurde dank der Hilfe der historischen Abteilung der *Percussive Arts Society (Focus on Research)* unter der Leitung von Kathleen Kastner ein wertvoller Kontakt zu James A. Strain von der Kansas State University aufgenommen, der dem Autor seine Fachbibliographie - *Published Writings on Methods for Percussion* - zur Verfügung stellte.

Eine weitere wichtige Informationsquelle in bezug auf die Neuerscheinungen waren darüber hinaus die Berichte der *Percussive Arts Society* in der Rubrik: *Selected Reviews of New Percussion Literature and Recordings* in der Fachzeitschrift *Percussive Notes* sowie die Ankündigungen und Kritiken von *Percussion Creativ e.V.* in der *Fachzeitschrift Drums & Percussion*.

Das Gesamtbild der modernen Schlagzeugschulen konnte schließlich durch wertvolle Hinweise und Informationen von international anerkannten Schlagzeugpädagogen und Autoren von Schulwerken für Schlaginstrumente:

- Heinz von Moisy (Leiter des Percussion - Studios an der Musikschule Tübingen, Board Director von PAS, ehem. Leiter der Internationalen Percussionstagen),
- Wolfgang Basler (Lehrer an der Musikschule der Bundeswehr, Dozent bei der IGMF) und
- Michael Skinner (Vorsitzender der britischen Schlagzeugorganisation - *National Association of Percussion Teachers*)

ergänzt werden.

2.1 Primäre Quellen

⁸ The *World Percussion Network* wurde nach einer längeren Planungs - und Aufbauphase als Computer - Online - Dienst der amerikanischen Schlagzeugorganisation Percussive Arts Society vor zwei Jahren ins Leben gerufen und bietet weltweit Informationen über und um Schlagzeug, vergl. *Percussive Notes*, Vol. 32, Nr.4, S.15 - 32

Die Beschaffung und Zusammenstellung des Untersuchungsmaterials stützte sich auf die eigenen Bestände des Autors, die im Laufe der Forschung um zahlreiche Neuerwerbungen systematisch erweitert wurden, auf die von einigen Musikverlagen für Forschungszwecke zur Verfügung gestellte Schlagzeugschulen, auf Materialien, die im Rahmen von Recherchen in Bibliotheken und Archiven ausfindig gemacht werden konnten sowie auf Leihexemplare der Musikschule der Bundeswehr.

2.1.1 Musikverlage

Das aktuelle Bild des Musikmarktes konnte dank der Hilfe der im Bereich der pädagogischen Schlagzeugliteratur führenden Musikverlagen: Zimmermann Frankfurt, Gustav Bosse Regensburg, Schott Mainz, Breitkopf & Härtel Leipzig, Hofmeister Leipzig, Universal Edition Wien, Warner Bros. Miami, Henry Adler New York, Carl Fisher New York, Belwin - Mills New York, Leduc Paris, Salabert Paris und Lemoine Paris ermittelt werden. Eingehende Untersuchungen wurden dabei maßgeblich durch die Bereitstellung von Frei- bzw. Leihexemplaren durch die Verlage Universal Edition (Martin Kerschbaum - *Schlagzeug Elementar 1 - 3*), Henry Lemoine (Jean Geoffroy - *Metode de Timbales*), Editions Salabert (Robert Tourte - *Methode de Timbale*, *Methode de Tambour* und *L'Ecole du Tambour*) und Piles (Roberto Campos - *Metodo de Percussion*) ermöglicht. Desweiteren stellte der Louis Oertel Verlag Hannover ein Archivexemplar der historischen Schlagzeugschule von Heinrich Kling - *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente* - leihweise zur Verfügung.

2.1.2 Bibliotheken und Archive

Im Rahmen von Recherchen in Bibliotheken und Archiven in Deutschland konnten neben den meisten, in den Verlagskatalogen oder Fachbibliographien (vergl. *Sekundäre Quellen - Fachbibliographien*) verzeichneten aktuellen Schlagzeugschulen (vergl. *Moderne Schlagzeugschulen im Überblick*), vier historische Schulwerke erfaßt werden, die von keiner der Quellen erwähnt worden waren. Dazu gehören die Schulen von Franz Josef Breuer - *Kleine Schlagzeugschule* und Emil Leonhardt - *Schule für Glockenspiel* (Bibliothek der Hochschule für Musik in Frankfurt), *Schule für Jazzschlagzeug* von Matyas Seiber mit dem klassischen Teil *Das Schlagzeug im Orchester* von Paul Franke sowie die *Trommelschule* von Rudolf Braun (Musikabteilung der Stadt - und Universitätsbibliothek Frankfurt).

Eine Forschungsreise nach Polen ermöglichte die Beschaffung von einigen modernen osteuropäischen Schlagzeugschulen, die obwohl sie längst zur Standardliteratur im Fach *Klassisches Schlagzeug* im jeweiligen Herkunftsland gehören⁹, den westeuropäischen Forschern weitgehend unbekannt sein dürften:

⁹ Dies konnte der Autor durch die Teilnahme an zahlreichen Austauschprogrammen mit anderen osteuropäischen Musikhochschulen während seines Schlagzeugstudiums in Erfahrung bringen.

- der russischen *Schule für Schlaginstrumente* von K.M. Kupinski in der Musikbibliothek der F.Chopin - Musikhochschule in Warschau
- der polnischen *Schule für Schlaginstrumente* in der Musikabteilung der Universitätsbibliothek in Breslau
- der tschechischen *Schule für Kleine Trommel* von Josef Tuzar sowie
- der ungarischen *Schule für Schlaginstrumente* von Sandor Vigdorovits in der Musikbibliothek der Musikhochschule in Posen.

Verzeichnis der in die Recherchen einbezogenen Bibliotheken und Archiven:

- Deutsche Bibliothek Frankfurt
- Bibliothek der Musikhochschule Frankfurt
- Universitäts - und Stadtbibliothek Frankfurt
- Bibliothek der Musikhochschule München
- Bibliothek der Musikhochschule Würzburg
- Bibliothek der Musikhochschule Posen
- Musikabteilung der Universitätsbibliothek in Breslau
- Bibliothek der Musikhochschule Breslau
- Musikabteilung der Universitätsbibliothek in Warschau

2.1.3 Musikschule der Bundeswehr

Dank der freundlichen Unterstützung von Herrn Basler von der Musikschule der Bundeswehr konnten folgende Schlagzeugschulen entweder als primäre Quellen:

- Heinrich Wecking - *Paukenschule*
- Robert McCormick - *Percussion for Musicians*

bzw. als ergänzende Literatur:

- Wolfgang Basler - *Rudiment* (Schule für Kleine Trommel)
- Fritz R. Berger - *Das Basler Trommeln*
- Wilson Young - *Drum Tutor Teil 1 und 2*

in die Untersuchungen einbezogen werden.

2.2 Sekundäre Quellen

Die Untersuchungen zur vorliegenden Arbeit stützten sich im gesamten Forschungsprozeß auf Informationen, die durch die Einbeziehung von sekundären Quellen erreicht werden konnten. Neben wertvollen Literaturhinweisen, die den Fachbibliographien entnommen werden konnten, bildeten Schlagzeugzyklopädien und Fachlexika, wissenschaftliche Abhandlungen, Fachartikel und Berichte in den Fachzeitschriften sowie Instrumentationslehren die wichtigste Informationsquelle in bezug auf die geschichtliche Entwicklung der Schlaginstrumente und die moderne Aufführungspraxis.

2.2.1 Fachbibliographien

In Anbetracht der Tatsache, daß die einzige deutschsprachige Fachbibliographie von Karl Maersch - *Fachbibliographie der Schlaginstrumente* - aus dem Jahre 1987 ausschließlich dem Instrumentenbau gewidmet ist, stellten zwei amerikanische Positionen: *Percussion - An Annotated Bibliography* von Dieter Bajzak aus dem Jahre 1988 und *Published Writings on Methods for Percussion* von James A. Strain - erschienen als Appendix zur 1995 veröffentlichten *Encyclopedia of Percussion* von John H. Beck eine wertvolle Hilfe dar. Wenngleich die erste Position nur 5 Hinweise auf moderne Schlagzeugschulen enthielt (Ch. Dowd - *The Well-Tempered Timpanist*, G. Whaley - *Primary Handbook for Snare Drum* und *Primary Handbook for Mallets*, L.H. Stevens - *Method of Movement for Marimba* sowie T. Gibbs - *Method for Vibes, Xylophone & Marimba*), bot die Fachbibliographie von James A. Strain eine sehr umfangreiche und detaillierte Auflistung der gesamten pädagogischen Schlagzeugliteratur bis 1960 gegliedert nach vier Instrumentengruppen: Pauken, Marching and Military Percussion, Kleine Trommel und Stabspiele (Xylophon, Glockenspiel, Vibraphon und Marimba). In Anlehnung an diese Fachbibliographie konnten sowohl die meisten in der vorliegenden Arbeit erwähnten historische Schlagzeugschulen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, Schulwerke der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als auch moderne Unterrichtsmaterialien bis 1960 lokalisiert und erfaßt werden. Trotz des Anspruches auf Vollständigkeit mußten im Laufe der Untersuchungen einige Unzulänglichkeiten dieser Fachbibliographie in bezug auf die Vorstellung der didaktischen Unterrichtsmaterialien aus Osteuropa festgestellt werden. So konnte nur ein einziger Hinweis auf ein osteuropäisches Schulwerk - die bereits erwähnte russische *Schule für Schlaginstrumente* von K.N. Kupinski - gefunden werden.

2.2.2 Wissenschaftliche Abhandlungen, Fachartikel und Berichte in den Fachzeitschriften

Eine wichtige Informationsquelle in bezug auf Neuerscheinungen waren die Berichte der internationalen Schlagzeugorganisation *Percussive Arts Society* in der Fachzeitschrift *Percussion News* und der deutschen Schlagzeugorganisation *Percussion Creativ e.V.* in der Fachzeitschrift *Drums und Percussion*. Auf diesem Wege konnten die neu erschienenen Schlagzeugschulen von Anthony Cirone - *Simple Steps to Keyboard Percussion* und *Simple Steps to Timpani* (*Percussive Notes* Vol.31, Nr.3), Chris Barron - *Learn As You Play*, Anthony Cirone - *Simple Approach to Snare Drum* (*Percussive Notes* Vol.31, Nr.8) und John Kinyon/John O'Rielly - *Yamaha Snare Drum Student* (*Percussive Notes* Vol.32, Nr.6) erfaßt und in die Untersuchungen miteinbezogen werden.

Bei den von Schulen für Xylophon stützte sich der Autor auf die Dissertation *Published Literature For Xylophone 1980 - 1930* von James A. Strain, deren Fragmente in der Ausgabe Nr.2, Vol.31, S.66 - 99 von *Percussive Notes* abgedruckt wurden sowie auf den Fachartikel *Michal Jozef Guzikow : Nineteenth - Century Xylophonist* von John Stephen Bedford (*Percussive Notes* Vol.33, Nr.3, S.74 - 76 und Vol.33. Nr.4, S.73 - 75).

Bei der Darstellung der historischen Entwicklung von Pauken und Paukenschulen konnten die Dissertationen: *Die Pauke* von Herbert Tobischek, die im Rahmen der Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 1977 erschienen ist sowie *Pauken und Paukenspiel* von Harald Buchta hinzugezogen werden.

In bezug auf die Kleine Trommel stellten zwei Diplomarbeiten - *Die Basler Trommel* von Siegfried König (Hochschule für Musik Köln) und *Europäische Trommeltradition* von Klaus - Georg Fuchs (Universität Mainz) sowie der Fachartikel *Timeline Of Marching And Field Percussion Teil 1* von Jeff Hartsough und Derrick Logozzo (*Percussive Notes* Vol.32, Nr.4, S.48 - 52) eine wichtige Informationsquelle dar.

2.2.3 Enzyklopädien, Fachlexika und Instrumentationslehren

Schlagzeugenzyklopädien, Fachlexika und Instrumentationslehren bildeten die letzte Informationsquelle bei der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung, und der Rolle des *Klassischen Schlaginstrumentariums* in der gegenwärtigen Aufführungspraxis sowie der Aufgaben und Ziele des modernen praxisbezogenen Schlagzeugunterrichts.

Einen interessanten Einblick in diesen Themenbereich bot der Artikel *Perkussion* von Siegfried Fink im *Handbuch der Musikpädagogik, Band III – Instrumental - und Vokalpädagogik 2: Einzelfächer*, in dem sowohl die Entwicklung und die Rolle des *Klassischen Schlaginstrumentariums* in der gegenwärtigen Aufführungspraxis, als auch die Aufgaben, Ziele und Methoden des modernen praxisbezogenen Percussionsunterrichts dargestellt und um eine aktuelle Auflistung moderner Schlagzeugschulen ergänzt wurden. Bei der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Schlaginstrumente erwiesen sich *Percussion Instruments and Their History* von James Blades, *Das Schlagzeug* von James Holland, *Schlagzeug* von Friedrich Jacob und *Lexicon der Pauke* von Gerassimos Averginos sowie die Lehrbücher der Instrumentation von Hector Berlioz - *Instrumentationslehre*, Herrmann Erpf - *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde* und H.Kunitz - *Die Instrumentation* als besonders hilfreich. Die wichtige Rolle des Schlagzeugers in der gegenwärtigen Aufführungspraxis konnte dagegen in Anlehnung an *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music* von Geary Larrick, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* von Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf - Dieter Weyer, *Orchestral Percussion Technique* von James Blades und das *Handbuch der Schlagzeugpraxis* von Gyula Racz mit vielen praxisorientierten Werkanalysen und Hinweisen zur Ausführung und Interpretation der Werke der Neuen Musik dargestellt werden, wobei das *Handbuch* darüber hinaus viele interessante Hinweise zur Schlagzeugerausbildung und Unterrichtsgestaltung an deutschen Musikhochschulen enthielt, die im weiteren Verlauf der Analyse verwertet werden konnten. Im Bereich der Fachterminologie und Instrumentenkunde stützte sich der Autor auf das *Handbuch der Schlag- und Effektinstrumente* von Gerassimos Averginos, das *Handbuch des Schlagzeugs* von Karl Peinkoffer und Fritz Tannigel, auf *Schlaginstrumente im modernen Orchester* von Wlodzimierz Kotonski und auf *Encyclopedia of Percussion* von John H.Beck.

3. Die Entstehung und Entwicklung von Schlagzeugschulen bis 1950

Die Entstehung und Entwicklung von Schulen für *Klassisches Schlagwerk* mit ihrem Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann nur im Kontext der stets wachsenden Rolle der Schlaginstrumente in der orchestralen, kammermusikalischen und zuletzt auch solistischen Aufführungspraxis nachvollzogen werden. In Anlehnung an das für die Erfassung der Schlagzeugliteratur von Geary Larrick in *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music* aufgestelltes Gliederungsmodell¹⁰ kann dieser Entwicklungsprozeß in drei wichtige Abschnitte unterteilt werden, die den Stellenwert und die Aufgaben der Percussionsinstrumente in der jeweiligen Periode weitgehend widerspiegeln.

- **Phase I**

Die erste früheste Entwicklungsphase von ca. 1650 bis ca. 1850 umfaßt ausschließlich Paukenschulen, die die Pauken zuerst nur als Kriegs- und Hofinstrument (z.B. J.F. Altenburg - *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Paukerkunst*, Halle: 1795, G. Kastner - *Methode complete et raisonnee de timbales*, Paris: 1845) behandeln, um sich im Laufe der Zeit immer mehr auch auf ihren Einsatz im Sinfonieorchester der Klassik und Frühromantik zu konzentrieren (z.B. Fr. Reinhardt - *Der Paukenschlag*, Mehlis: 1848, E. Pfundt - *Die Pauken*, Leipzig: 1849)¹¹.

- **Phase II**

Das zweite Entwicklungsstadium von ca. 1850 bis 1918 reflektiert die bereits in einigen Werken der Frühklassik beobachtete Praxis der Erweiterung der bisher nur durch die Pauken vertretenen Schlagzeugsektion des damaligen Sinfonieorchesters um neue Percussionsinstrumente wie z.B. Große und Kleine Trommel, Becken, Triangel, Tam-Tam, Glockenspiel und Xylophon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den damit verbundenen Bedarf nach neuen orchesterbezogenen Schlagzeugschulen, die in dieser Periode entweder einzelne Percussionsinstrumente (vergl. Anhang B) oder als Gesamtschulwerke das komplette damalige Schlaginstrumentarium im Kontext ihres orchestralen Einsatzes behandeln (vergl. Anhang A)

Neben den orchesterbezogenen Schulwerken entstehen in dieser Phase zahlreiche solistisch ausgerichtete Xylophonschulen, was unmittelbar mit der großen Popularität des sog. vierreihigen Xylophons als gefragtes Soloinstrument¹² in der Zeit um die Jahrhundertwende zusammenhängt (vergl. Anhang C).

¹⁰ Geary Larrick - *The Past* (Beethoven), *Mainstream* (Solo - und Kammermusik für Schlagzeug 1930 - 1966), *Some Ancillaries* (zeitgenössische Schlagzeugmusik)

¹¹ John Beck: *Encyclopedia of Percussion*, Appendix C, S.387

¹² James Strain: *Published Literature for Xylophone*, S.67 in *Percussive Notes*, Vol.31, Nr.2, 1992

Aus dieser Zeit stammen ebenfalls erste rein technisch orientierte Schulwerke, die nicht mehr im Zeichen der orchestralen Verwendung des jeweiligen Schlaginstrumentes stehen, sondern sich vorwiegend oder gar ausschließlich mit der Schulung der Spieltechnik befassen (vergl. Anhang C).

- **Phase III**

Unter den Schlagzeugschulen der dritten Entwicklungsperiode von 1918 bis ca. 1950 finden sich sowohl Vertreter von orchesterbezogenen Schulwerken (vergl. Anhang D und E), als auch solistisch und/oder technisch ausgerichteten Schulen für Stabspiele (Xylophon, Vibraphon, Marimba) und Kleine Trommel (vergl. Anhang F).

Ein charakteristisches Merkmal dieser Entwicklungsetappe ist jedoch die zunehmende Beschäftigung der Autoren mit neuen bzw. neu entwickelten und oft aus dem lateinamerikanischen oder fernöstlichen Folklore bzw. Jazz stammenden Schlaginstrumenten wie z.B. dem kombinierten Jazz – Schlagzeug (Drumset)¹³ (z.B. M.Seiber - *Schule für Jazz - Schlagzeug* mit einem Anhang: *Das Schlagzeug im Orchester* von Paul Franke, Mainz: 1929), dem Vibraphon (z.B. L.Hampton - *Lionel Hampton`s Method for Vibraharp* New York: 1933) oder dem Marimba (z.B. G.H.Green - *New Series of Individual Instruction Courses for Xylophon & Marimba* New York: 1936 - 37).

3.1 Die Paukenschule von J. E. Altenburg aus dem Jahre 1795 als Zeugnis der wichtigen Rolle der Pauken in der Hof - und Militärmusik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Bereits im 13.Jahrhundert hat sich die Pauke in Verbindung mit Trompeten als angesehenes Militär - und Hofinstrument und zugleich als Symbol für die kaiserliche und kurfürstliche Macht etabliert. Zuerst als kleine Handpauke - *Naker*¹⁴ - durch die Sarazenen in Spanien und infolge der Kreuzzüge durch die Kreuzritter nach Westeuropa eingeführt, wurde sie nach und nach durch große Kesselpauken verdrängt, bis sie schließlich im 16.Jahrhundert mit Ausnahme der Provence völlig verschwand. Die großen Kesselpauken wurden zum ersten Mal in Westeuropa 1457 am Hofe Karl VII. von Frankreich von der Gesandtschaft des Ladislaus Posthumus von Ungarn vorgestellt¹⁵ und fanden seitdem im Verbund mit Trompeten auch in Deutschland eine sehr große Verbreitung als Kriegs - und Hofinstrumente. Durch den Zusammenschluß der Hof - und Feldtrompetern mit den Paukern zu einer Zunft, die 1528 von Karl V¹⁶

¹³ *Jazz-Schlagzeug* oder *kombiniertes Schlagzeug* wird in der modernen pädagogischen Literatur als *Drumset* bezeichnet und charakterisiert sich durch die weitgehend konstante Anzahl der Instrumente (Große Trommel mit Pedal, Kleine Trommel, mehrere Tom - Toms, hängende Becken und Hi - hat), Siegfried Fink - Artikel *Perkussion* im *Handbuch der Musikpädagogik*, Band III - *Instrumental- und Vokalpädagogik 2: Einzelfächer*, S.498

¹⁴ James Blades: *Percussion Instruments and their history*, S.223

¹⁵ James Blades: *Percussion Instruments and their history*, S.226
Friedrich Jacob: *Schlagzeug*, S.15

¹⁶ Herbert Tobischek: *Die Pauke*, S.32

bestätigt wurde, schuf man eine geregelte Ausbildungsgrundlage für die angehenden Pauker innerhalb der Körperschaft einerseits und die Sicherung ihrer Vorrechte und Privilegien gegenüber anderen Musikern andererseits. Obwohl die Reichsprivilegien immer wieder durch Freiheitsbriefe erneuert wurden, kam es durch die ständig zunehmende Mißachtung der kaiserlichen Privilegien durch andere Musiker, reiche Privatleute und schließlich auch Stadtmagistrate, die die Trompeten und Pauken widerrechtlich zu ihren feierlichen Anlässen heranzogen, allmählich zum Untergang der Trompeter - und Paukerkunst, der sich schließlich in der offiziellen Auflösung der Körperschaft am 8. November 1810¹⁷ manifestierte.

Der ständige Verfall der Trompeter - und Paukerkunst veranlaßte den am 15. Juni 1736 in Weißenfels als Sohn eines Hof - und Feldtrompeters geborenen Johann Ernst Altenburg¹⁸ zur Verfassung eines Lehrwerkes, in dem die Privilegien und Vorzüge der Trompeter - und Paukerzunft, charakteristische Spieltechniken auf beiden Instrumenten sowie ihre Geschichte und Bauart detailliert dargestellt wurden. Der im Jahre 1795 im Händel Verlag in Halle erschienene *Versuch einer Anleitung zur heroisch - musikalischen Trompeter - und Paukerkunst zu meherer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exemplaren erläutert*, wie der vollständige Titel lautet, besteht aus einem Trompeten - und einem Paukenteil. Obwohl das Paukenkapitel nur 8 Seiten umfaßt, enthält es viele wertvolle Informationen und Notenbeispiele, die einen tiefen Einblick in die weit entwickelte Spielkunst der damaligen Hof - und Feldpauker erlauben. Dies gilt vor allem für die sog. *Schlagmanieren* oder *Schlagzungen*, die die Grundlage der improvisierten Paukenstimme bildeten und deren korrekte Ausführung eine zum Teil virtuose Beherrschung des Instruments erforderte. Die von Altenburg vorgestellten Schlagmanieren wurden in Anlehnung an die in seinem Lehrwerk an mehreren Stellen erwähnte Abhandlung eines anonymen Heerpaukers *Vom Gebrauche und Mißbrauche der Pauken* aus dem Jahre 1768 sorgfältig aufgelistet.

Beispiel 1 – Schlagmanieren

Einfache Zungen. Doppel- oder gerissene Zungen.

Tragende Zungen. Ganze Doppel-Zungen.

Doppel-Kreuzschläge. Ertöten.

Wirbel. Doppel-Wirbel.

¹⁷ Grassimos Avgerinos: *Lexicon der Pauke*, S.69

¹⁸ Friedrich Zosch: Nachwort zum *Versuch einer Anleitung...*, S.III

Im weiteren Verlauf des Paukenkapitels finden sich zahlreiche Informationen des Autors, die von einer vielfältigen und differenzierter Verwendung der Pauken zeugen wie z.B. Hinweise zur Veränderung der Klangfarbe der Pauken durch den Einsatz von Stöcken mit Köpfen unterschiedlicher Härte oder durch das Abdämpfen der Paukenfelle mit einem Tuch. Weiterhin betont der Autor die große Bedeutung der korrekten Paukenstimmung und liefert sogar einige didaktische Hinweise zur Gestaltung des Unterrichts mit besonderer Betonung der Lautstärke -, Tempo - und Rhythmusübungen in Verbindung mit dem Studium von Orchesterpartituren zur Schulung des Notenlesens.

Das Schulwerk Altenburgs stellt neben der bereits zitierten *Ceremoniel und Privilegia der Trompeter und Pauker* von Friedrich Friese aus dem Jahre 1650 und *Modo facile di suonare il sistro namati – il timpano* von Giuseppe Paradossi aus dem Jahre 1695 eines der frühesten Beispiele eines Unterrichtswerkes für *Klassisches Schlagwerk* dar und dokumentiert gleichzeitig die hoch entwickelte Kunst des privilegierten Paukenschlagens im 17. und 18. Jahrhundert. Obwohl beim *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischer Trompeter - und Paukerkunst* noch keine Rede vom didaktisch durchdachten Aufbau sein kann, behandelt diese Schule (zumindest ansatzweise) erstaunlich viele Themenbereiche wie z.B. Stimmung, Veränderung der Klangfarbe oder Schulung der Spieltechnik in Form von Schlagmanieren, die auch heute für das Erlernen der Pauken von großer Bedeutung sind und für die Verfasser von späteren Paukenschulen wegweisend sein sollten (vergl. *Paukenschule* von Pfundt, S.21). Das Lerhwerk wurde als Reprint nach einem Exemplar aus dem Bestand der Leipziger Städtischen Bibliotheken im Jahre 1993 als gemeinsame Ausgabe des Hofmeister Musikverlags Leipzig und des Institutes für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein veröffentlicht.

3.2 Pauken im Orchester der Barockzeit

Die Verwendung der Pauken im Orchester der Barockzeit steht im Zeichen der Lockerung der engen Bindung an die Trompeten und ihrer allmählichen Emanzipation als selbständiges Orchesterinstrument.

Die Einführung der Pauken ins barocke Orchester, wo sie stets paarweise zum Einsatz kommen, kann mit großer Wahrscheinlichkeit Orazio Benevoli zugeschrieben werden, der sie bereits 1628 in der *Festmesse* und im *Hymnus* zur Einweihung des Salzburger Domes einsetzte. Die Pauken, in **c** und **G** gestimmt, wurden hier allerdings noch gemäß ihrer Tradition als Hof - und Militärintstrument zusammen mit Trompeten verwendet und fungierten ausschließlich als harmonisches Fundament, wobei die rhythmische Struktur der Trompeten- und Paukenparts nur geringfügig voneinander abwich¹⁹. Ähnliche Merkmale weist auch die Paukenverwendung in den Opern *Alceste* und *Thesee* von Lully, wo sie nur in kriegerischen Aufzügen und Märschen oder als Symbole der königlichen Macht und Würde zusammen mit Trompeten eingesetzt wurden.

¹⁹ James Blades: *Percussion Instruments and their history*, S.236
Herbert Tobischek: *Die Pauke*, S.42

- **Bach**

Bei Johann Sebastian Bach beginnt die allmähliche Auflösung der Pauken- und Trompetengemeinschaft. Beispiele dafür finden sich in den Kantaten Nr.79, 91, 100 und 195, wo die Pauken die Waldhörner begleiten sowie in der Kantate Nr.143, wo sie zusammen mit den Jagdhörnern spielen. Bach notiert die Pauken, die er als *Tamburi* oder *Tympalles* bezeichnet, stets als transponierende Instrumente in **C** im Baßschlüssel, paßt aber die Paukenstimmung stets den zu begleitenden Instrumenten an. Neben der typischen Quartestimmung in den Tonarten D - Dur und C - Dur beim Paukeneinsatz zusammen mit den Trompeten, verwendet Bach in Verbindung mit den Waldhörnern die ungewöhnliche Quintenstimmung in **G** und **d**. Ein Beispiel für den solistischen Einsatz der Pauken findet sich im *Weihnachstoratorium*.

- **Händel**

Die Verwendung der Pauken bei Händel entspricht mehr noch als bei Bach der typischen Pauken -Trompeten - Konvention. Diese Tatsache ist vor allem auf den anders gelagerten Schwerpunkt im Händels Schaffen zurückzuführen, der vorrangig die deskriptiven Möglichkeiten dieser Instrumente in seinen Opern und Oratorien nutzte. Als Beispiel für eine eher ungewöhnliche Paukenverwendung bei Händel kann dagegen seine *Feuerwerksmusik* angeführt werden, wo drei auf **d** und **A** gestimmten Pauken - Paare zusammen mit dreifach besetzten Trompeten zum Einsatz kamen²⁰.

- **Gluck**

Bis vor das Wirken der Wiener Klassiker findet man im Schaffen von Ch.W.Gluck die wichtigsten Ansätze für die Weiterentwicklung der Pauken als selbständiges Orchesterinstrument. Bekannte Beispiele für ihren im traditionellen Sinne unkonventionellen Einsatz bieten die Opern *Armide*, wo die Pauken zum ersten Mal innerhalb eines Werkes umgestimmt werden mußten und *Iphigenie enTauride*, wo sie bei der Darstellung des Gewitters zusammen mit den Streichern und ohne die obligaten Trompeten verwendet werden.

3.3 Pauken im Symphonieorchester der Klassik

Die Verwendung der Pauken im klassischen Symphonieorchester wird durch ihren zunehmenden Einsatz als Solo - und Melodieinstrumente gekennzeichnet.

- **Haydn**

Die von Gluck eingeführte Praxis der Veränderung der Paukenstimmung innerhalb eines Werkes wurde von Joseph Haydn übernommen und weiterentwickelt. So mußten in der *Symphonie mit dem Paukenwirbel* Nr.103 die Pauken von **es - B** im ersten Satz nach **c - G** im zweiten Satz umgestimmt

²⁰ James Blades: *Percussion Instruments and their history*, S.253

werden, wobei der Komponist hier bewußt mit der Tradition des Pausierens im langsamen zweiten Satz brach, der üblicherweise in einer anderen Tonart als die übrigen Teile stand und somit auf den bislang konstant gestimmten Pauken nicht realisierbar wäre. In dieser Symphonie findet sich ein sehr exponiertes Paukensolo, das zu Beginn und zum Schluß des ersten Satzes plazierte wurde und dem Werk zu seinem Namen verhalf. Die berühmte *Symphonie mit dem Paukenschlag* und die *Paukenmesse* sind zwei weitere Werke Haydns, die die wichtige Rolle der Pauken im klassischen Symphonieorchester gefestigt haben und ihre solistische Fähigkeiten unter Beweis stellten.

- **Beethoven**

Bei Beethoven wurde ein vorläufiger Höhepunkt in der orchestralen Behandlung der Pauken erreicht²¹. Im Schaffen des Komponisten finden sich mehrere Beispiele für die solistische und zum ersten Mal auch melodische Verwendung der Pauken, die in seiner motivischen Arbeit mit wichtigen Aufgaben betraut werden, wie z.B. in der V.Symphonie, am Anfang des *Violinkonzertes*, im Finale des *5.Klavierkonzertes*, in der Oper *Fidelio* oder in der IX.Symphonie, wo auch Paukenzweiklänge zum Einsatz kamen.

Neben den zahlreichen Innovationen in bezug auf die solistische und melodische Verwendung der Pauken, nutzte Beethoven weiterhin ihre deskriptiven Möglichkeiten wie z.B. bei der Naturschilderung im 4.Satz der VI.Symphonie und knüpfte sogar in der Musik zu Goethes *Egmont* sowie in *Wellington's Sieg* durch den gemeinsamen Einsatz mit Trompeten an die historische Tradition der Pauken als Kriegs- und Militärintstrumente an.

Beethoven erweiterte die traditionelle Paukenstimmung in Quinten und Quartan um neue Intervalle der Sexte im 3.Satz der VII.Symphonie (**A - f**), der Oktave im 4.Satz der VIII.Symphonie (**F – f**) und der verminderten Quinte (**A – es**) in der Oper *Fidelio* (3.Fassung, op.72, 1814, Nr.11) und legte somit den neuen Tonumfang eines Paukenpaares auf eine Oktave (**F – f**) fest.

3.4 Technische Entwicklung der Pauken im 19. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr die Pauke eine rasche technische Entwicklung, die mit der Erfindung der Maschinenpauke vom Gerhard Cramer im Jahre 1812 begann²². Mußte bei den ersten Pauken jede Schraube einzeln gedreht werden, um das Instrument umzustimmen, so wurden nach und nach Konstruktionen entwickelt, die den Tonwechsel erheblich beschleunigten. Neben des von Cramer entwickelten Systems, bei dem alle Spannschrauben mittels einer Hauptschraube gedreht werden konnten, entstanden in dieser Zeit weitere Paukenkonstruktionen, wie z.B. die Drehpauke von Stumpf (1821), die Hebelpauke von Einbiegler (1863), die Pedalpauke von Pittrich (1881)²³ und die hydraulische Pedalpauke von Ludwig

²¹ Geary Larrick: *Analytical and Biographical Writings In Percussion Music*, S.5

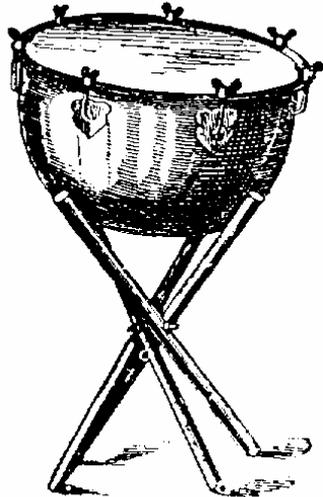
²² Hans Kunitz: *Schlaginstrumente*, S.913

²³ Karl Peinkoffer, Fritz Tannigel: *Handbuch des Schlagzeugs*, S.36 und 37

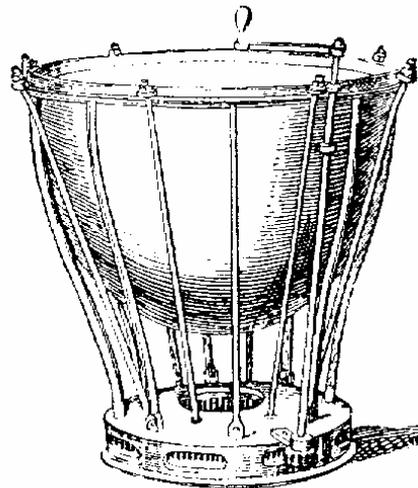
(1911), die auch heute in einer mehr oder weniger veränderten Form hergestellt werden.

Abbildung 1 - Schraubenpauke

Abbildung 2 - Pauke von Cramer



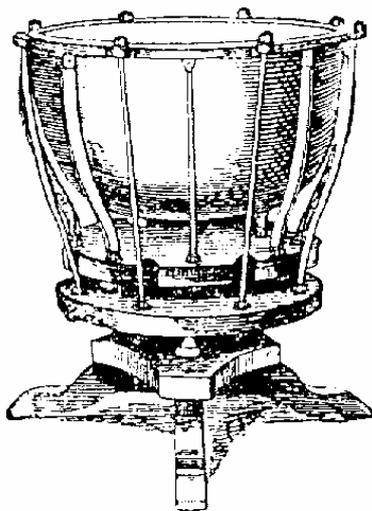
1



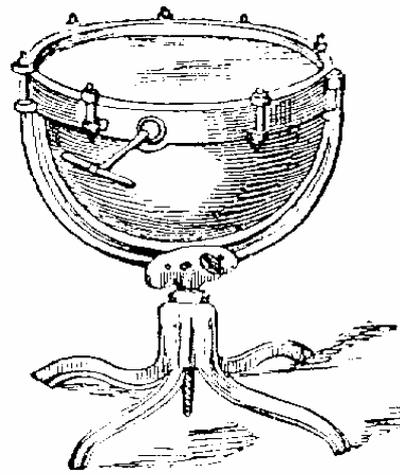
2

Abbildung 3 - Drehpauke von Stumpf

Abbildung 4 - Hebelpauke von Einbiegler



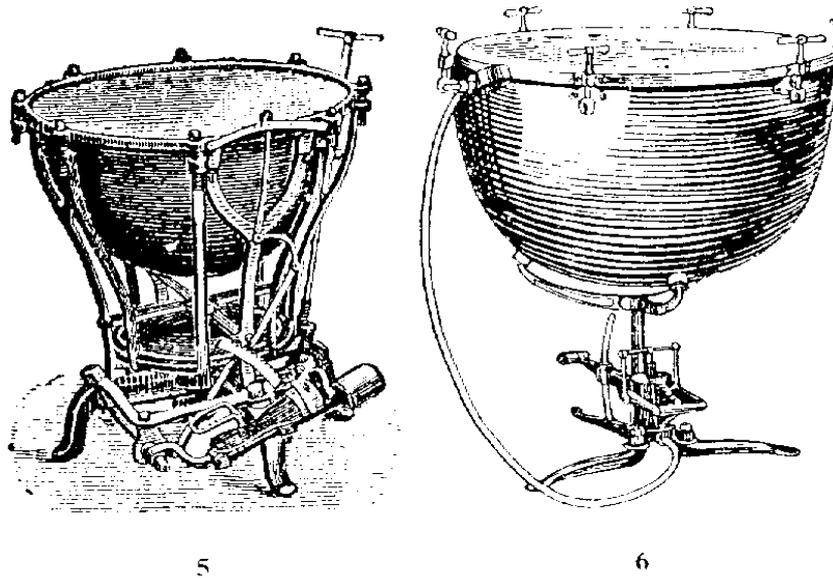
3



4

Abbildung 5 - Pedalpauke von Pittrich (Dresdner Modell)

Abbildung 6 - Hydraulische Pedalpauke von Ludwig



3.5 Erweiterung der Paukenzahl bei Weber, Mayerbeer und Berlioz

Parallel zur technischen Entwicklung der Pauken fand die Erweiterung ihrer Anzahl auf einen aus 3 Instrumenten bestehenden Satz bei C.M. v. Weber in seinem Jugendwerk *Grand Ouverture a plusieurs Instruments* op.8 (1807), bei Giacomo Mayerbeer in der Oper *Robert le Diable* (1832)²⁴ und bei Berlioz statt.

Bei Hector Berlioz erreichte der orchestrale Einsatz der Pauken nach Beethoven ihren zweiten Höhepunkt. Bereits im *Resurrexit* (1825) verwendete der Komponist 4 Pauken, die jeweils von einem Pauker bedient wurden und führte neben Wirbelakkorden auf 3 Pauken auch das klangverändernde Abdämpfen der Instrumente ein. Im *Tuba mirum* der *Grande Messe des Morts* (1837) wurden von Berlioz sogar 16 (!) Pauken eingesetzt, die von 10 Schlagzeugern bedient werden mußten und hauptsächlich als melodische Instrumente bei der Ausführung von 4 - bis 6 - stimmigen Akkorde fungierten²⁵.

In seiner Instrumentationslehre formulierte Berlioz die Forderung nach dem standardmäßigen Einsatz von mehr als 2 Pauken²⁶, deren bisheriger Tonumfang (**F** – **f**) durch speziell konstruierte kleinere Paukentypen bis **b** erweitert werden sollte, nach der Verwendung von differenzierten und je nach der erforderlichen Lautstärke verwendeten Anschlagmitteln (Schlegel mit

²⁴ Herbert Tobischek: *Die Pauke*, S. 100

²⁵ vergl. Hector Berlioz: *Instrumentationslehre*, S.398 - 405

²⁶ Die von Berlioz empfohlene Verwendung von zwei Paukenpaaren mit jeweils zwei Ausführenden, wodurch ein flexibles und schnelles Umstimmen der Instrumente innerhalb eines Stückes garantiert werden sollte, hat sich, nicht zuletzt wegen der raschen Entwicklung von verschiedenen Maschinenpaukentypen, nicht durchgesetzt.

Schwammköpfen = weicher Ton, Schlegel mit lederüberzogenen Köpfen = mittelharter Ton und Schlegel mit Holzköpfen = harter Ton) sowie nach der realen Angabe der Tonhöhe im Gegensatz zu der bis dato gebräuchlichen transponierenden Notation der Paukenstimmen.

3.6 *Paukenschule* von E. Pfundt

Die Etablierung der Pauken als selbständiges Orchesterinstrument fand in der *Paukenschule* von Pfundt aus dem Jahre 1849 ihren Niederschlag. Ernst Gotthold Benjamin Pfundt wurde am 17.06.1806 in Dommitsch bei Torgau als Sohn des Kantors geboren. Er lernte mit 6 Jahren Trommel, mit 8 Jahren Pauken, mit 9 und 10 Jahren Horn und Flöte und mit 12 Jahren Trompete und Posaune. Nach dem Studium der Theologie an der Universität Leipzig studierte er bei seinem Onkel Friedrich Wick und wurde Klavierlehrer. 1835 wurde er von Mendelssohn als Pauker für das Gewandhausorchester engagiert, in dem er 36 Jahre lang gewirkt hat und einen Ruf als Virtuose seines Instrumentes genoß. Pfundt starb in Leipzig am 7.12.1871.

Die *Paukenschule* erschien 1849 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und ist neben der *Methode complete et raisonnee* von Kastner aus dem Jahre 1845 die älteste Schule für Orchesterpauken. In dem Schulwerk von Pfundt widerspiegelt sich deutlich der Stand der orchestralen Paukentechnik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Autor knüpft sowohl an die Errungenschaften seiner Zeit, wie z.B. die nicht transponierende Stimmung (vergl. §8 - *Alte und neue Schreibart*), den gezielten Einsatz von verschiedenen Schlegelarten (vergl. §16 - *Verschiedene Schlegel*) und die Verwendung von mehr als zwei Pauken (§9 - *Drei und vier Pauken und deren Stellung*), als auch an die neu entwickelten Konstruktionen von Maschinenpauken an, die im §17 (*Drei verschiedene Arten von Maschinenpauken*) detailliert beschrieben wurden. Der hohe Wert der Schule äußert sich in den sorgfältig ausgewählten Beispielen für den technisch anspruchsvollen bzw. solistischen Einsatz der Pauken in der Orchesterliteratur im §10 (*Schlagmanieren*), im §13 (*Schwere Stellen*) und im §15 (*Einige sehr starke Forte - und sehr leise Piano - Stellen betreffend*), die vom Autor mit zahlreichen Kommentaren und Erklärungen bezüglich der Ausführung versehen wurden. Sehr aufschlußreich sind ebenfalls die im §7 (*Mißbräuche einiger Komponisten in bezug auf die Pauken*) enthaltenen Informationen, die eine weit verbreitete Praxis der damaligen Zeit dokumentieren, Pauken als Rhythmusinstrumente ungeachtet der tatsächlichen Tonhöhe einzusetzen, was zu krassen Dissonanzen mit dem übrigen Orchesterpart führte und auf die Unkenntnis der Komponisten im Umgang mit den Pauken zurückzuführen war. Im §10 wies Pfundt auch auf die mögliche Verwendung von *Schlagmanieren* hin, die er jedoch nur als ein technisches und nicht mehr als ein musikalisches Mittel²⁷ betrachtete, das es sehr sparsam und gezielt einzusetzen galt.

Die Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten wurde bei Pfundt nur an konkreten Beispielen aus der Orchesterliteratur realisiert und umfaßt die

²⁷ Diese Bemerkung dokumentiert die endgültige Abkehr von der improvisierten Paukerkunst der Zunftmusik zugunsten einer festgelegten Orchesterstimme.

Schulung der Kreuztechnik²⁸ im § 12 (*Einfacher Kreuzschlag*) und §14 (*Zweifacher Vorschlag*) sowie des Wirbels im § 4.

Beispiel 3 - Schulung der einfachen Kreuzschläge in Anlehnung an ein Fragment aus der IV. *Sinfonie* von Beethoven



Beispiel 4 - Schulung der zweifachen Kreuzschläge



Die Paukenschule von Ernst Pfundt bietet bei einer Fülle von Informationen und Notenbeispielen, die wohl alle wichtigen Aspekte der orchestralen Verwendung der Pauken in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts demonstrieren, keine Paukenübungen, die eine praktische Erprobung und Vertiefung der vorgestellten Themenbereiche ermöglichen würden und hat somit, ähnlich der bereits vorgestellten Paukenschule von Altenburg, einen durchweg deskriptiven Charakter. Trotzdem findet man bereits in diesem frühen Schulwerk einen sehr wertvollen didaktischen Ansatz des Autors in bezug auf die allgemeine Schulung der Spieltechnik, indem er im ersten Abschnitt seiner Schule unter dem Titel *Anweisung im Trommeln* einige praktische Übungen zur Schulung des Kleinen Trommel²⁹ - Wirbels plazierte, die dem Schüler grundlegende technische Kenntnisse vermitteln sollen, bevor er mit dem Erlernen der Pauken beginnt. Die Verwendung der Kleinen Trommel als Basisinstrument im Lernprozeß wurde sehr schnell zur obligatorischen Vorgehensweise bei der Gestaltung von Schulen für mehrere Schlaginstrumente und bildet bis zum heutigen Tage ein integrales Element des Schlagzeugstudiums³⁰.

3.7 Erweiterung der orchestralen Schlagzeugsektion um neue Schlaginstrumente im 18. und 19. Jahrhundert

²⁸ Bei der Kreuztechnik handelt es sich um eine spezielle Spielweise, die verwendet wird, um das zweifache Anschlagen einer Pauke mit derselben Hand bei der Ausführung von rhythmischen Folgen auf zwei und mehreren Pauken zu vermeiden. Statt dessen werden alle Figuren Hand für Hand ausgeführt und die Hände notfalls gekreuzt. Der Vorteil dieser Spieltechnik liegt vor allem in der deutlich besseren Klangqualität und in der gleichmäßigen Auslastung beider Hände.

²⁹ Die im Gegensatz zu Pauken und vielen anderen Schlaginstrumenten von bestimmter und unbestimmter Tonhöhe sehr kurz klingende Kleine Trommel ist für eine gezielte Schulung der Spieltechnik besonders prädestiniert ist, da jegliche technische Unzulänglichkeiten sofort erkannt und korrigiert werden können.

³⁰ Die wichtige Rolle der Kleinen Trommel in der modernen Schlagzeugpädagogik betonen Gyula Racz in seinem *Handbuch der Schlagzeugpraxis*, S.34 und Siegfried Fink im Artikel *Perkussion* im *Handbuch der Musikpädagogik*, Teil III, S.501

- **Große Trommel, Becken und Triangel**

Neben den Pauken, die aufgrund Ihrer Eigenschaft als Instrumente von bestimmter Tonhöhe bereits von Anfang an im sinfonischen Orchester ihren Platz als harmonische Stütze bekamen, wurden drei andere, bereits längst bekannte Schlaginstrumente - die Große Trommel, die Becken und die Triangel - erst im Zuge der raschen Verbreitung der Janitscharenmusik in Europa der 1. Hälfte des 18. Jahrhundert und der Mode auf türkische Militärkapellen für Komponisten interessant³¹. Die zwei bekanntesten Beispiele für die Verschmelzung der Kunst- und Janitscharenmusik sind die Oper *Die Entführung aus dem Serail* von Mozart (1781/82) und die *Militär - Sinfonie* von Haydn (1794), in denen alle drei Instrumente vorkommen. Besonders charakteristisch ist die Verwendung der Großen Trommel, die doppelstimmig, ganz im Sinne der janitscharen Tradition, mit zwei Schlegeln - einem weich gepolsterten Holzschlegel in der rechten und einer Rute in der linken Hand - gespielt wird. Zuerst nur in Assoziation mit dem eigenartigen Kolorit der Janitscharenmusik, erringt die Große Trommel unter Spontini in seinen Opern *Die Vestalin* und *Ferdinand Cortez* einen Platz als vollwertiges Musikinstrument um des charakteristischen dumpfen Klanges willen. Hector Berlioz verwendet die Große Trommel in seinem *Requiem* (1837) und schreibt die Verwendung von zwei gleichen Schlegel vor. Die Becken kommen bereits bei Strungk in der Oper *Esther* (1680) und bei Gluck zusammen mit der Triangel in der Oper *Iphigenie auf Tauris* (1779) als Rhythmuminstrumente vor. Die spätere Verwendung der Becken nur in der Gemeinschaft der Großen Trommel und die häufige Bedienung der beiden Instrumente durch einen Musiker verurteilte Berlioz in seiner Instrumentationslehre folgendermaßen:

Dieses ökonomische Verfahren ist unerträglich; die Becken verlieren jeden Klang und man hört nur noch einen Lärm

In seinem *Requiem* verwendete Berlioz auch 3 hängende Becken, die mit einem Schlegel gespielt werden und erweiterte die Beckenfamilie um die sog. *Cymbales antiques* - eine kleine Beckenart von etwa 8 cm Durchmesser mit bestimmter Tonhöhe, die er für die Sinfonie *Romeo et Juliette* (1839) nach pompejanischen Vorbildern nachbauen ließ. Eine weitere bekannte Stelle für die Verwendung des hängenden Beckens findet sich bei Richard Wagner in der Oper *Rheingold*. Seit ihrem solistischen Einsatz im *Klavierkonzert* Nr.1 von Liszt (1848) fand schließlich auch die Triangel einen festen Platz im Orchester.

- **Rühr - und Kleine Trommel**

Neben der Großen Trommel tauchte in den Partituren des 19. Jahrhunderts ein weiterer wichtiger Vertreter der Trommelfamilie auf: die Rührtrommel. Die Rührtrommel und ihr Vorgänger, die Landsknechtstrommel blicken, ähnlich wie die Pauken, auf eine lange Militär - und Kriegstradition zurück, die jedoch im Gegensatz zu den Pauken als Instrumente der Fußtruppen im Verbund mit den Pfeifen³² eingesetzt wurden. Durch die ständige Weiterentwicklung von

³¹ Friedrich Jacob: *Schlagzeug*, S.13

³² Klaus - Georg Fuchs: *Europäische Trommeltradition*, S.5

speziellen Schlagmanieren, die in Anlehnung an die angelsächsische Militärtradition als *Rudiments*³³ bezeichnet werden, konnte die Tradition des Trommelschlagens in Deutschland, den USA, in Schottland, in der Schweiz und in Frankreich bis zum heutigen Tag erhalten bleiben und wird weiterhin gepflegt³⁴. Die Beherrschung der mittlerweile standardisierten *Rudiments*³⁵ gehört mittlerweile zu den Grundelementen der Kleine -Trommel - Ausbildung im Fach *Klassisches Schlagzeug*, wo sie bei der Schulung der Spieltechnik und als Aufwärmübungen eingesetzt werden³⁶.

Eines der frühesten Beispiele für die orchestrale Verwendung der Rührtrommel sind die Opern *Alcyone* von Marin Marais (1705) und *Iphigenie auf Tauris* von Gluck. Diese Trommelart taucht ebenfalls in der Oper *Die Hugenotten* (1863) von Mayerbeer und im *Requiem* von Berlioz auf, wo sie mit weichen Schlegeln gespielt wird. Nach der Entwicklung des Spannmechanismus und der Spannschrauben von Cornelius Ward und der Einführung einer mit diesem Mechanismus versehenen flachen Messingtrommel in den Armeen Preußens, Sachsens und Bayerns in den Jahren 1850 und 1880³⁷ hielt dieses nun als Kleine Trommel bezeichnete Instrument Einzug in die Werke der Komponisten des späten 19. Jahrhunderts und verdrängte allmählich die Rührtrommel. Eine der wichtigsten Beispiele für die orchestrale und zugleich solistische Verwendung der Kleinen Trommel im 19. Jahrhundert sind *Capriccio Espagnol* (1887) und die *Schecherezade* (1888) von Nikolai Rimski-Korsakow.

- **Tambourin und Kastagnetten**

In den beiden Stücken kam ebenfalls eine weitere Trommelart zum Einsatz - das bereits im Mittelalter weit verbreitete und mit der kleinen Spielmannstrommel eng verwandte Tambourin³⁸ - das die Komponisten zuerst vor allem nur in Assoziation mit dem orientalischen Kolorit einsetzen.

³³ Der früheste von Frederick Fennell dokumentierte Einsatz der *Rudiments* fand vor der Schlacht bei Lexington/USA am 19. April 1775 durch den Trommler William Diamond statt (*Percussive Notes*, Vol.32, Nr.3, S.29, *The War of Rudiments*).

³⁴ Ein Beispiel dafür ist das sog. *Basler Trommeln* - eine volkstümliche Trommeltradition, die seit der Einstellung des ersten Trommlers Hans Keller von Baden als Stadttambour der Stadt Basel im Jahre 1515 gepflegt wird und im 20. Jahrhundert von Dr. Fritz Berger systematisiert und weiterentwickelt wurde. Die Schlagmanieren der Basler Trommler werden in der englischen und amerikanischen Fachliteratur im Gegensatz zu den herkömmlichen *Rudiments* als *Swiss Rudiments* bezeichnet, Siegfried König: *Die Basler Trommel*

³⁵ Die *26 Standard American Drum Rudiments* wurden 1934 von der *National Association of Rudimental Drummers* (NARD) in Anlehnung an die ursprünglichen 13 Rudiments entwickelt und bilden bis zum heutigen Tage die Grundlage bei der Schulung der Kleine Trommel - Technik. Weitere Versuche die Zahl der Rudimente auf 41 (Ron Fink) oder 81 (Don Spalding) haben sich nicht durchgesetzt: *Percussive Notes*, Vol.32, Nr.3: *The War of Rudiments* S.29, vergl. Anhang K - Donald Miller: *The 26 Standard American Drum Rudiments*

³⁶ James Blades: *Orchestral Percussion Technique*, S.13

³⁷ Klaus - Georg Fuchs: *Europäische Trommeltradition*, S.10

³⁸ Friedrich Jacob: *Schlagzeug*, S. 30

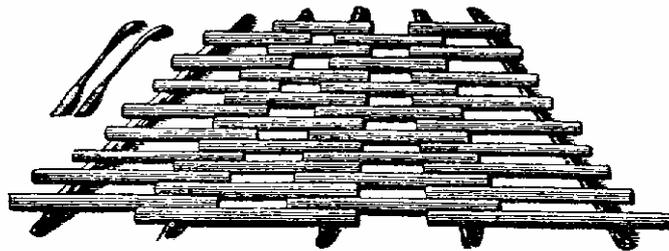
Beispiele für die Verwendung des *tambour de Basque*, wie Berlioz dieses Instrument in seiner Instrumentationslehre nennt, sind der *Arabische Tanz* aus der 2. *Peer - Gynt - Suite* (1874 - 76) von Edvard Grieg und *Capriccio italien* (1880) von Peter Tschaikowsky sowie die *Arlessiene - Suite* (1872) und die Oper *Carmen* von Georges Bizet, wo das Tambourin zusammen mit einem anderen Fokloreinstrument - den Kastagnetten - eingesetzt wurde.

- **Xylophon**

Neben Glocken, die im ganzen 18. und 19. Jahrhundert als Substitute der Kirchenglocken u.a. bei Rossini in der Oper *Wilhelm Tell* (1829), bei Mayerbeer in der Oper *Die Hugenotten* (1836) und bei Wagner im *Parsifal* (1882) fungiert haben und im Laufe der Zeit durch Röhrenglocken mit einer klaviaturähnlichen Anordnung der Töne ersetzt wurden und dem Glockenspiel, das bereits bei Mozart in der *Zauberflöte* in einer Versionen als Tasteninstrument zu finden war und in dieser Form noch bei Wagner u.a. in den *Meistersingern*, in der *Götterdämmerung* und in *Siegfried* eingesetzt wurde³⁹ (und als Vorläufer der im Jahre 1886 vom Auguste Mustel konstruierten Celesta angesehen werden kann), errang das vierreihige Xylophon als erstes „echtes“ Stabspielinstrument einen festen Platz in der orchestralen Schlagzeugsektion der Spätromantik.

Obwohl das vierreihige Xylophon bereits im 16. Jahrhundert in Europa bekannt sein durfte, wurde es erst durch einen Virtuosen dieses Instrumentes, den Russen Gusikow (dessen Spiel u.a. Mendelssohn in hohem Grade beeindruckt haben soll) und seine Konzertreisen in Europa nach 1830 wieder populär⁴⁰.

Abbildung 7- Das vierreihige Xylophon



Als ein weiterer herausragender Xylophonvirtuose dieser Periode gilt der Franzose Charles de Try, der sich einer selbst konstruierten zweireihigen Xylophonart - des sog. *Triphons* mit einer klaviertastaturähnlichen Plattenanordnung⁴¹ bediente und dessen Spiel Camille Saint-Saens veranlaßt haben soll, diesem Instrument im *Dance Macabre* (1874) und später im *Karneval der Tiere* (1886) ein wichtiges Solo anzuvertrauen⁴².

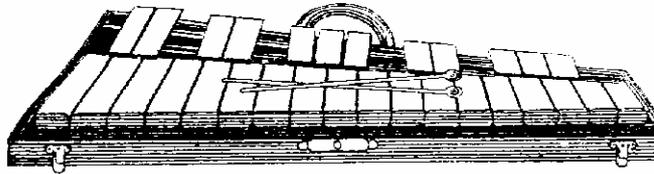
³⁹ Hector Berlioz: *Instrumentationslehre*, S. 414

⁴⁰ John Stephen Beckford: Michal Jozef Guzikow: *Nineteenth - Century Xylophonist* in *Percussiove Notes* Vol.3, Nr.3, June 1995

⁴¹ Diese Anordnung der Klangstäbe ist heutzutage bei allen modernen Stabspiel anzutreffen.

⁴² James Blades: *Percussion Instruments and their History*, S. 309

Abbildung 8 - Das zweireihige Xylophon



Von der Popularität des Xylophons als gefragtes Soloinstrument auch außerhalb des orchestralen Bereiches zeugen zahlreiche Schulen (s. Anhang F), Etüden und Sammlungen von Vortragsstücken, die in der Zeit um die Jahrhundertwende in Deutschland und den USA veröffentlicht wurden⁴³.

3.8 Entstehung von neuen Schlagzeugschulen zwischen 1850 und 1918 als Resultat der wachsenden Rolle und Anzahl der Schlaginstrumente in der orchestralen Aufführungspraxis

Die ständig wachsende Anzahl der Schlaginstrumente im Orchesterapparat - als Beispiel sei hier das Percussionsinstrumentarium der VI. *Symphonie* von Gustav Mahler (1906) angeführt: 4 Pauken, Glockenspiel, Herdenglocken, Tiefe Glocken, Rute, Hammer, Xylophon, Celesta, Große Trommel, Kleine Trommel, Triangel und Becken - stellte den Schlagzeuger vor neue Aufgaben und führte in Deutschland und in den USA zwischen 1850 und dem Ausbruch des 1. Weltkrieges zur Entstehung einer ganzen Reihe von Schlagzeugschulen.

In dieser Entwicklungsphase kam es gleichzeitig zur endgültigen Etablierung von zwei wichtigsten Schultypen, die das Gesamtbild der didaktischen Unterrichtsliteratur im Fach *Klassischer Schlagzeug* bis zum heutigen Tage prägen sollten:

- A. Orchesterbezogenen Gesamtschulwerken, die mehrere Schlaginstrumente bzw. das komplette klassische Schlaginstrumentarium behandeln (s. Anhang A) und orchesterorientierten Schulen für einzelne Percussionsinstrumente wie z.B. Pauken, Kleine Trommel, Xylophon oder Glockenspiel (s. Anhang B)
- B. Solistisch und/oder technisch orientierten Schulen für Xylophon und Kleine Trommel (s. Anhang C)

3.8.1 Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente im Orchester von Heinrich Kling als Beispiel eines orchesterbezogenes Gesamtschulwerkes

⁴³ James A. Strain - *Published Literature For Xylophon*, S.68 in *Percussive Notes*, Vol.31, Nr.2, 1992

Das erste deutsche Gesamtschulwerk für alle Schlaginstrumente des damaligen Sinfonieorchesters - *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente im Orchester : Volkstümlich - praktische Schule für alle im Orchester verwendeten Schlaginstrumente sowie die wichtigsten Fantasieinstrumente mit vielen Übungen & Abbildungen* von Heinrich Kling - ist 1886 im Louis Oertel - Verlag in Hannover erschienen. Die Schule behandelt mit Ausnahme der Kleinen Trommel (der Kling ein separates und im selben Verlag unter dem Titel *Vollständige theoretisch-praktische Trommelschule* veröffentlichtes Schulwerk widmete) alle im sinfonischen Orchesterapparat des ausgehenden 19. Jahrhunderts vertretenen Schlaginstrumente sowie ausgewählte Effekt - und Spezialinstrumente.

Die Schule gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil⁴⁴. Nach der Behandlung der wichtigsten Begriffe aus dem Bereich der Allgemeinen Musiklehre im theoretischen Teil, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des Autors im praktischen Teil der Schule auf die Darstellung der Konstruktion und der Spieltechnik der einzelnen Schlaginstrumente, die durch einige Übungen bzw. Stellen aus dem Orchesterrepertoire oder entsprechende Beispiele aus der Sololiteratur ergänzt wurde. Trotz der eingehenden und oft bis ins Detail gehenden Schilderungen von unterschiedlichen Spielarten und zahlreichen Hinweisen für die Erzeugung von Spezialeffekten, wie z.B. eines kurzen und sehr dichten Wirbels auf dem Tambourin im Kapitel 27, wo *der Daumen etwas feucht gemacht und springend über das Fell gleiten sollte* (S.28, Übung Nr.3) enthält *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente* sehr wenige Übungen und Beispiele aus der Orchesterliteratur, die eine praktische Erprobung und Vertiefung der vom Autor vorgestellten Spieltechniken ermöglichen würden. Neben herkömmlichen Schlaginstrumenten wie Pauken, Große und Kleine Trommel, Becken, Xylophon, Glocken, Tam - Tam und Tambourin wurden bei Kling auch viele Effektinstrumente- und geräte vorgestellt, die man heutzutage vergeblich in einer Schlagzeugschule suchen würde. Dazu zählen die Nachtigallpfeife, die Wachtelpfeife, die Eisenbahn (!), die Kindertrompete (!), das Posthorn, das Alpen - und Kuhhirtenhorn, das Jagdhorn und die Zither (!).

3.8.2 Schulen für einzelne Schlaginstrumente

Nahezu zeitgleich mit dem *Gesamtgebiet der Schlaginstrumente* von Heinrich Kling entstanden in Deutschland mehrere Schulen für einzelne klassische Schlaginstrumente. Eine besondere Rolle in dieser Entwicklung spielten die Verlage Hofmeister in Leipzig und Zimmermann in Frankfurt am Main, deren unten aufgelisteten Schlagzeugschulen noch bis heute entweder als Originalausgaben, oder in Form von revidierten Neuauflagen im Handel erhältlich sind :

✓ *Xylophon - Schule* von Julius Hertel (Hofmeister 1886)

⁴⁴ *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente* erwies in dieser Hinsicht insofern wegweisend, als im Laufe der weiteren Analyse festgestellt werden konnte, daß dieses Gestaltungsmerkmal für den formellen Aufbau der meisten untersuchten Schlagzeugschulen charakteristisch war.

- ✓ *Schule für Xylophon* von Otto Seele (Zimmermann 1890)
- ✓ *Schule für Pauke* von Otto Seele (Zimmermann 1895)
- ✓ *Kleine Paukenschule* von Heinrich Knauer (Hofmeister 1909)
- ✓ *Schule für Kleine Trommel* von Wassiliew (Zimmermann 1909) und
- ✓ *Kleine Trommelschule* von Heinrich Knauer (Hofmeister 1913)

• **Xylophon - Schulen**

Im Gegensatz zum orchesterorientierten Gesamtschulwerk von Kling befassen sich die *Xylophon - Schule* von Julius Hertel und die *Schule für Xylophon* von Otto Seele ausschließlich mit der solistischen Schulung und weisen mit einem theoretischen Teil, in dem die wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre vorgestellt wurden sowie einem praktischen Teil, der Übungen und Vortragsstücke enthält, einen nahezu identischen Aufbau auf.

Der praktische Teil der *Xylophon - Schule* von Seele umfaßt einen Übungsbereich, der eine Reihe von Übungen in allen Tonleitern sowie einige Beispiele für die Ausführung vom Glissando und Wirbel enthält und einen speziell der solistischen Schulung gewidmeten Teil, in dem leichte Unterhaltungs- und Vortragsstücke aus dem populären Orchester- und Opernrepertoire vom Autor zusammengestellt wurden.

Die *Xylophon - Schule* von Hertel zeichnet sich im Vergleich zum Schulwerk von Seele durch die Erweiterung des Schulungsspektrums um Doppelklangübungen sowie technische Übungen und Etüden größeren Umfangs aus und beinhaltet neben leichten Unterhaltungsstücken auch Kompositionen, die teilweise ein virtuosos Niveau erreichen.

• **Paukenschulen**

Die Schulwerke von Otto Seele und Heinrich Knauer sind zwei weitere Beispiele von orchesterbezogenen Schlagzeugschulen, die ausschließlich den Einsatz der Pauken in der orchestralen Aufführungspraxis behandeln.

Die inhaltliche Gestaltung des theoretischen Teiles der Paukenschule von Seele läßt im Vergleich zum Gesamtschulwerk von Kling sowie zu den beiden Xylophonschulen eine deutliche Erweiterung des Themenspektrums erkennen, das neben der Vorstellung der wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre zum ersten Mal detaillierte Angaben zur Konstruktion und zur Bedienung des Instrumentes enthält. Darüber hinaus finden sich hier Informationen zur Notation, zur Stimmung, zum Dämpfen und zur Pflege der Pauken und eine kurze Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Pauken mit besonderer Betonung der historischen Rolle des privilegierten Paukenschlagens.

Der praktische Teil der *Schule für Pauke* besteht aus Übungen und Beispielen aus der Literatur in Form von Orchesterstudien. Alle Übungen wurden von Seele ausschließlich für zwei, auf **c** und **g** gestimmten Pauken konzipiert und komplett mit Buchstabennamen Hände (**r** = rechte Hand, **l** = linke Hand) zur Anzeige der Reihenfolge der Hände beim Schlagen versehen. Der Orchesterstudien - Abschnitt beinhaltet sowohl Übungen, die nahezu vollständig auf den Stellen aus dem Orchesterrepertoire basieren, als auch wörtlich zitierte

Fragmente aus Orchesterwerken. Charakteristisch für die von Seele getroffene Auswahl der Ausschnitte ist der konsequente und schwer nachvollziehbare Verzicht auf die Anführung von Orchesterbeispielen, in denen mehr als zwei Pauken verwendet werden sowie die thematische Einschränkung der vorgestellten Orchesterstudien auf die Werke von Beethoven (bei weitem überwiegend), Mozart, Weber, Dionizetti und Spohr.

Die *Kleine Paukenschule* von Heinrich Knauer weist im Vergleich zum Schulwerk von Seele einige deutliche Verbesserungen auf, die sich sowohl auf die formelle Gestaltung des praktischen Teiles, der bei Knauer in vier übergeordnete und klar strukturierte Übungsbereiche: *Rhythmische Übungen*, *Übungen mit Wirbel* und *Abdämpfungen*, *Übungen für Pedalpauken* und *Übungen für 3 und 4 Pauken* gegliedert wurde, als auch die inhaltliche Gestaltung der Übungen selbst beziehen. Dies gilt vor allem für den regen Gebrauch von vielfältigen Lautstärke - und Artikulationsbezeichnungen sowie die Verwendung von unterschiedlichen Schlegeltypen wie z.B. Flanelschlegel, kleine Flanelschlegel, harte Flanelschlegel und Filzschlegel, die der Autor in einigen Fällen auch innerhalb einer Übung wechseln läßt.

Beispiel 5 - Verwendung von unterschiedlichen Schlegelarten in der Übung Nr.21

Filzschlägel, vom Zeichen * ab Flanellschlägel nehmen
 :♩. Nicht zu schnell.

The image shows a musical staff in bass clef with a 6/8 time signature. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. There are trills (tr) above the notes G4, B4, and C5. The dynamic marking 'pp' is at the beginning.

Der Orchesterstudienteil der *Kleinen Paukenschule* wurde im Vergleich zu seinem Pendant bei Seele ebenfalls deutlich aufgewertet und beinhaltet neben Ausschnitten aus Werken Beethovens zahlreiche Beispiele für die zeitgemäße Paukenverwendung bei Berlioz (*Sinfonie Fantastique*), Wagner (*Renzi* und *Der fliegende Holländer*), Richard Strauß (*Salome* und *Elektra*), Brahms (I. und IV. *Sinfonie*) und Elgar (*Variationen Nr.7*).

- **Kleine Trommel - Schulen**

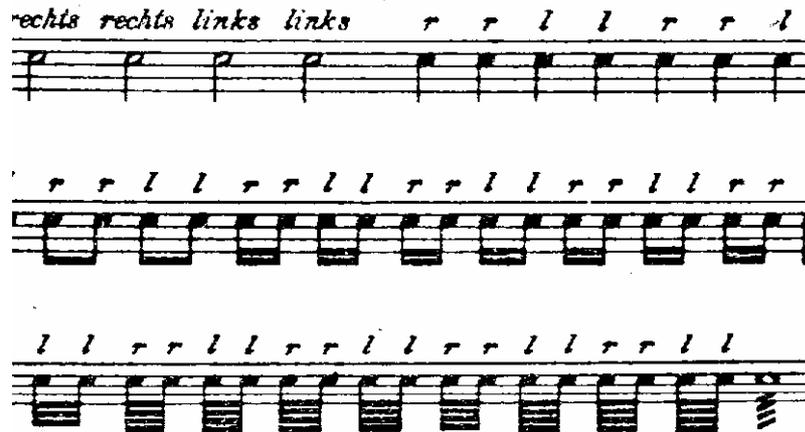
Die *Kleine Trommelschule* von Heinrich Knauer entspricht mit ihrer Gliederung in einen theoretischen und einen praktischen Teil dem bereits einige Male erwähnten typischen Gestaltungsmodell.

Der theoretische Teil beinhaltet eine kurze Darstellung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre, eine Beschreibung der Konstruktion der Kleinen Trommel, die bei Knauer ebenfalls als Militärtrommel bezeichnet wird, sowie ihrer Rolle als Militär - und Orchesterinstrument.

Der Übungsteil fängt mit einer Vorübung zum Erlernen der sog. *Mühle*⁴⁵.

Beispiel 6 - Die Entstehung der *Mühle*

⁴⁵ Die *Mühle* ist eine Form vom Kleine Trommel - Wirbel, bei der jeder Stock zweimal vom Trommelfell abprallt. Diese Wirbelart wird in der angelsächsischen Literatur als *Double Stroke Roll* (Doppelschlagwirbel) bezeichnet und den *Rudiments* angerechnet.



Diesem Abschnitt folgen Übungen ohne Wirbel, Übungen mit einfachen, zweifachen, dreifachen und vierfachen Vorschlägen sowie Übungen mit Wirbel, in denen alle bisher erlernten Spieltechniken, erweitert um Metrum- und Tempoänderungen eingesetzt wurden. Ähnlich wie in seiner Paukenschule führt Knauer bereits zu Beginn des Übungsteiles vielfältige dynamische Bezeichnungen, Artikulationszeichen und Tempovorgaben ein und verzichtet bereits in der Übung Nr.5 auf das Vorschreiben der Händereihenfolge beim Schlagen. Der Orchesterstudienteil - *Wichtige Stellen aus Orchesterwerken und Opern* - beinhaltet neben einigen wenig relevanten Ausschnitten aus den Opern von Rossini, Dionizetti, Verdi und Wagner (u.a. lange Wirbelpassagen aus *Walküre*) zwei berühmte Beispiele für den orchestralen Einsatz der Kleinen Trommel in der Oper *Die Stumme von Portici* von Auber und in *Scheherazade* von Nikolai Rimski - Korsakow.

Einen anderen Weg geht Wassiliew in seiner *Schule für Kleine Trommel*. Obwohl die allgemeine zweiteilige Gliederung in einen theoretischen und einen praktischen Teil auch in diesem Schulwerk beibehalten wurde, befaßt sich der Autor vorwiegend mit der spieltechnischen Schulung und verzichtet auf die Einführung von Orchesterstudien bzw. Übungen, die an charakteristische Stellen aus dem Orchesterrepertoire anknüpfen würden.

Der theoretische Teil der Schule beinhaltet neben der Vorstellung der wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre, eine detaillierte Beschreibung der Körperhaltung und Handhabung des Instrumentes sowie der korrekten Ausführung der *Mühle*, bei der alle Übungsphasen sehr genau dargestellt wurden.

Der praktische Teil enthält rhythmische Übungen in verschiedenen Taktarten, Übungen mit einzelnen, dreifachen und vierfachen Vorschlägen sowie Wirbelübungen, die auch den größten Teil des Übungsbereiches einnehmen. Nahezu alle Übungen wurden von Wassiliew mit Buchstabennamen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände versehen, die bezeichnenderweise der rechten Hand, selbst auf Kosten des unökonomischen zweifachen Schlagens mit dem gleichen Schlegel, eine führende Rolle bei der Ausführung von rhythmischen Figuren zuweisen. Darüber hinaus wurden vom Autor alle

Wirbelübungen mit einer Hilfsstimme ausgestattet, in der anhand von 32stel die Ausführung und die exakte Dauer der Wirbelnoten dargestellt wurde.

Beispiel 7 - Wirbelnotierung bei Wassiliew



Dieses Verfahren setzte Wassiliew ebenfalls in den Übungen mit verkürzter Notation ein, um die Ausführung der jeweiligen Rhythmen zu verdeutlichen.

Am Ende des Übungsteiles wurden größer angelegte Übungen plaziert, die in bezug auf das vorgestellte Material einen zusammenfassenden Charakter haben und im Hinblick auf den komplexen formellen Aufbau (Introduction, Coda, Trio -Teil) einer Orchestersuite ähneln.

3.9 Schlagzeug in der Kammermusik und als Soloinstrument in der Zeit von 1918 bis 1950.

3.9.1 Setup

Das klassische Schlaginstrumentarium des ausgehenden 19. Jahrhunderts erfuhr nach 1918 eine deutliche Erweiterung. Unter dem Einfluß vom *Jazz* und des lateinamerikanischen Folklore⁴⁶ fanden neue Schlaginstrumente und Instrumentenkombinationen Einzug in die Orchesterpartituren. Als erstes lenkte das *Jazz* - oder *kombinierte Schlagzeug* die Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich und wurde in den Werken von Strawinsky, Walton, Milhaud und Bartok in einer mehr oder weniger veränderten *Setup* - Form (engl. Aufstellung) eingesetzt⁴⁷.

- ***Geschichte von Soldaten von Igor Strawinsky***

Ein frühes Literaturbeispiel für die Verwendung eines vom Jazz-Schlagzeug abgeleiteten *Setup*, das (wie im Jazz) von einem einzigen Schlagzeuger bedient wird, ist die *Geschichte von Soldaten* von Igor Strawinsky aus dem Jahre 1918. In diesem für 7 Instrumentalisten konzipierten Werk findet zugleich der erste kammermusikalische Einsatz der Schlaginstrumente⁴⁸ in der Literatur statt. Das

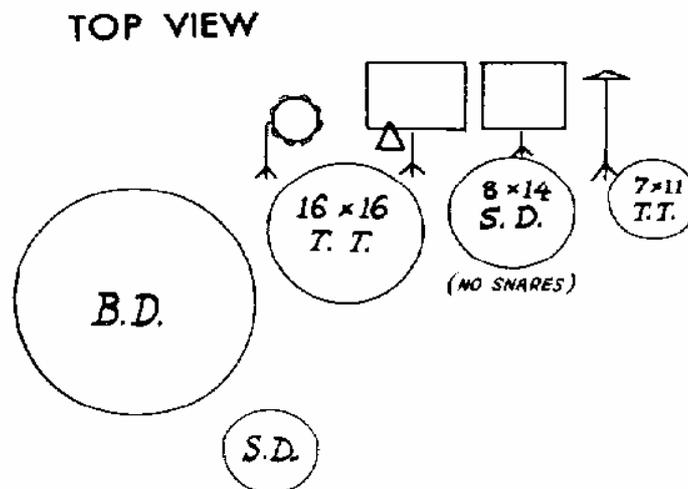
⁴⁶ James Blades: *Percussion Instruments and their History*, S.451

⁴⁷ Im Gegensatz zum Drumset kann die Anzahl der Schlaginstrumente eines *Setup* je nach Bedarf von Stück zu Stück variieren, Gyula Racz: *Handbuch der Schlagzeugpraxis*, S.60

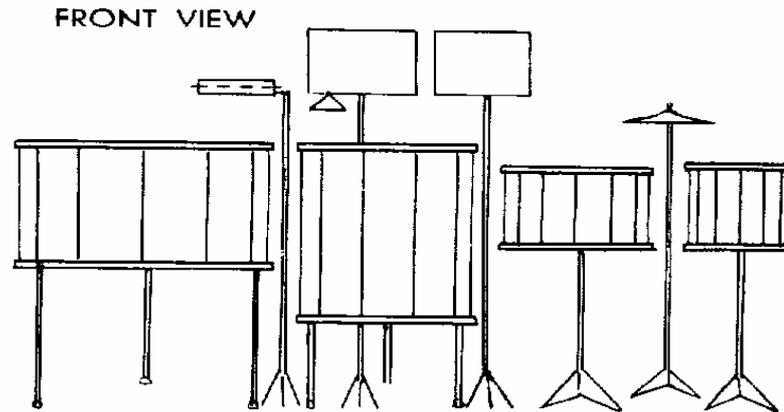
⁴⁸ James Holland: *Das Schlagzeug*, S.243

Setup besteht hier aus der Großen Trommel, 3 Kleinen Trommeln mit und ohne Schnarssaiten, dem Tambourin, dem hängenden Becken und dem Triangel, die allesamt fest befestigt sind. Strawinsky bedient sich einer partiturähnlichen, zum Teil sehr unübersichtlichen Notation der Schlaginstrumente, die jedem Percussionsinstrument eine eigene Tonhöhe innerhalb eines 5 - Linien Notensystems mit einer Zusatzlinie für die Große Trommel zuweist und markiert in den Teilen *Trois Danses* und im *Finale Marche Triomphale du Diable* die Reihenfolge der Hände beim Schlagen durch die Ausrichtung der Notenhäule. Der Komponist schreibt eine sehr differenzierte Bedienung der vorhandenen Percussionsinstrumente vor und verlangt neben der Verwendung von verschiedenen Stockarten (Trommelschlegel, Trommelschlegel mit Lederkopf, harte Filzschlegel, Schlegel mit Kunststoffkopf), das Anschlagen der Großen Trommeln in der Mitte und am Rande des Felles, um unterschiedliche Klangfarben zu erzeugen⁴⁹. Das Stück stellt im Vergleich zu Orchesterpartituren des vorigen Jahrhunderts, insbesondere in metrischer und rhythmischer Hinsicht (häufige 5/8 -, 7/8 -, 5/16 -, 7/16 - Taktwechsel, *jazzartige* Synkopenrhythmen), hohe Anforderungen an den Schlagzeuger und verlangt von ihm zusätzlich eine Auseinandersetzung mit der neuartigen Bedienung und komplizierten Notation seines Instrumentariums.

Abbildung 9 - *Setup* bei Strawinsky



⁴⁹ Morris Goldenberg: *Guide Book for the Artist Percussionist*, S.122 - 132 in *Modern School for Snare Drum*



Ein weiteres Beispiel für die frühe Verwendung des *Setup* in der Kammermusik ist die *Facade - Suite Nr.2* von William Walton aus dem Jahre 1923, die allerdings in bezug auf den Schlagzeugpart bei weitem nicht die metrische und bedientechnische Komplexität des Werkes Strawinskys erreicht⁵⁰.

- ***Concerto pour batterie et petite orchestre* von Darius Milhaud**

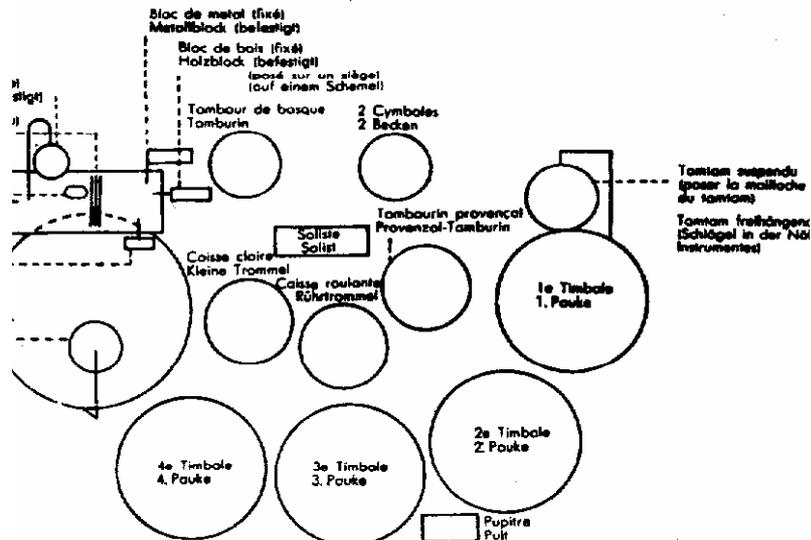
Der erste solistische Einsatz vom Schlagzeug als Konzertinstrument findet bei Darius Mlihaud in seinem *Concerto pour batterie et petite orchstre* (1929/30) statt⁵¹. Dem Schlagzeuger steht hier ein *Setup* zur Verfügung, das eine Mischung aus dem klassischen Orchesterschlagzeug (4 Pauken, 3 Trommelarten - *Caisse claire*, *Caisse roulante* und *Tambourin provençal*, Tambourin, Kastagnetten, Peitsche, Crecelle, Becken a 2, Tam - Tam) und dem Jazz - Schlagzeug der 20er und 30er Jahre⁵² (Große Trommel mit Pedal gekoppelt mit einem abnehmbaren Stab zum Anschlagen des Beckens, hängendes Becken, Wood Block, Metall Block) darstellt. Mlihaud verwendet zweiseitige Stöcke mit einem Filz - und Holzkopf und schreibt detailliert die Aufstellung und Bedienung seines *Setup* vor. Die Hauptschwierigkeit bei der Ausführung des Soloparts liegt vor allem im schnellen Wechsel der Instrumente, die sowohl mit den Händen (Tambourin , Kastagnetten, Becken a 2), als auch mit verschiedenen Stockarten gespielt werden müssen (z.B. Triangel = harte Schlegel, Pauken = weiche Schlegel, Tam - Tam = spezielle Tam - Tam - Schlegel) und der gleichzeitigen Bedienung der Großen Trommel mit Pedal.

⁵⁰ James Holland: *Das Schlagzeug*, S.247

⁵¹ Geary Larrick: *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*, S.107-108

⁵² Das Drumset der 20er und 30er Jahre beinhaltete oft zusätzliche kleinere Schlaginstrumente wie z.B. Wood Block oder Metall Block, die heutzutage mehr nicht zur Grundausrüstung gehören, vergl. S.165

Abbildung 10 - Setup bei Milhaud



- **Sonata für zwei Klaviere und Schlagzeug von Bela Bartok**

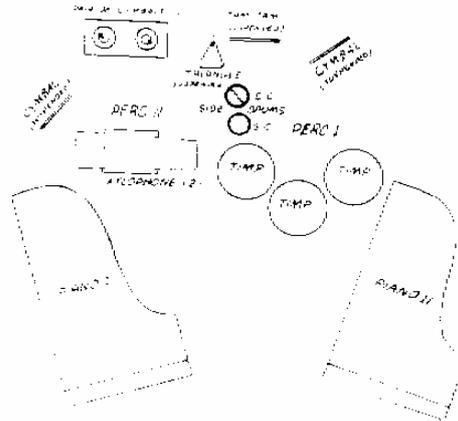
Die kammermusikalische Verwendung von Schlaginstrumenten wird von Bela Bertok in seinen zwei wichtigsten Werken mit Schlagzeug : der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) und der *Sonata für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937) fortgesetzt. Kennzeichnend für beide Werke ist die häufige Verwendung von gewirbelten Paukenglissandi, die den Einsatz von Pedalpauken erfordern⁵³ sowie der solistische Einsatz von Xylophon. Das *Setup* der Sonata: 3 Pauken, Xylophon, Kleine Trommel mit und ohne Saiten, hängendes Becken, Becken a 2, Große Trommel und Triangel, das von zwei Ausführenden bedient wird, stellt im Vergleich zu den bereits erwähnten Werken von Strawinsky oder Milhaud keine quantitative Erweiterung des Spektrums der verwendeten Schlaginstrumente dar. Zukunftsweisend ist hier aber die Suche nach neuen Klangfarben und Klangeffekten, die durch subtilere und vielfältigere Behandlung des vorhandenen Instrumentariums und raffinierte Artikulation realisiert wird und von den beiden Schlagzeugern eine sehr feinfühlig und insbesondere im Bereich der leisen Dynamik perfekt ausgewogene Ausführung erfordert. Bartok verlangt den Einsatz von drei verschiedenen Schlegelarten für die Triangel (normaler Triangelstab, dünner Holzstock, kurzer und schwerer Metalstab), den Gebrauch von vier unterschiedlichen Anschlagmitteln für das hängende Becken (Paukenschlegel, dickes Ende des Trommelstockes bezeichnet als *col legno*, dünner Holzstock und Fingernägel bzw. Messerklinge), das darüber hinaus am Rande oder auf der Kuppe gespielt werden soll und die Verwendung der Kleinen Trommel mit und ohne Schnarrsaiten, die ebenfalls in der Mitte oder am Rande

⁵³ James Holland: *Orchestral Percussion Technique*, S.67

angeschlagen wird und notiert penibel jede Veränderung der Spielweise in seiner Partitur⁵⁴.

Ein weiterer neuer Effekt ist ein Wirbel auf der Großen Trommel unter Verwendung eines Stockes mit zwei Köpfen, der durch eine propellerartige Drehbewegung einer Hand produziert wird.

Abbildung 11 - Setup bei Bartok



3.9.2 Schlagzeugensemble

- **Ionisation von Edgar Varese**

Einen Schritt weiter geht Edgar Varese in der *Ionisation* (1931). Mit diesem für 12 Schlagzeuger und einen Pianisten konzipierten Werk ruft Varese eine neue instrumentale Formation ins Leben: das Schlagzeugensemble. Der Komponist setzt ein riesiges Schlaginstrumentarium ein, das sowohl klassische Schlaginstrumente: 3 Große Trommeln, 4 verschiedene Trommel - Arten (*Tarole*, 2 *Caisse Claire*, *Tambour militaire*, 2 *Caisse roulante*), Triangel, 2 Becken, Gong, 3 Tam - Tams, Kastagnetten, Tambourin, Glocken, Schellen, asiatische Temple - Blocks und zahlreiche lateinamerikanische Percussionsinstrumente: 2 Bongos, Cow Bells (Cencerro), Guiro, Claves, Maracas, Cuica, als auch Effektinstrumente: 2 Sirenen, Anvils und Peitsche ergänzt durch Klavier und Celesta umfaßt. Bedingt durch die hohe Anzahl der Klangkörper wurde das gesamte Schlaginstrumentarium in 12 Gruppen a 2 bis 5 Percussionsinstrumente aufgeteilt, wobei jedem Schlaginstrument in der Partitur mit Ausnahme des Klaviers ein eigenes 1 - Linien - Notensystem zugeteilt wurde. Der Komponist schreibt die Verwendung von verschiedenen Stockarten vor (Paukenschlegel mit Filz -, Schaum - oder Holzköpfen) und führt eine neue Artikulation ein, indem er die Trommeln am Metallrand ohne Berührung des Felles angeschlagen läßt⁵⁵. Alle Schlagzeugparts zeichnen sich

⁵⁴ Morris Goldenberg: *Guide Book for the Artist Percussionist*, S.157 - 162 in *Modern School for Snare Drum*

⁵⁵ Morris Goldenberg : *Guide Book for the Artist Percussionist*, S.163-176 in *Modern School for Snare Drum*

durch sehr hohe rhythmische Unabhängigkeit aus, die aus der motivischen Arbeit des Komponisten und dem Operieren mit kleinsten rhythmischen Einheiten resultiert. Varese führt komplizierte rhythmische Strukturen ein (z.B. häufig eingesetzte und durch Pausen *aufgelockerte* Sechzehntelquintolen, die in den Tutti -Passagen unisono ausgeführt werden oder synkopiert verwendete 32stel - Triolen), die im Hinblick auf das Fehlen eines spürbaren Metrums und in Verbindung mit der ständig wechselnden Bedienung von unterschiedlichen, zu kleineren Gruppen zusammengefaßten Schlag- und Effektinstrumenten die *Ionisation* zu einem der in technischer und musikalischer Hinsicht anspruchsvollsten Schlagzeugwerken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts machen.

3.9.3 Stabspiele

Beschränkte sich die bisherige Erweiterung des klassischen Schlaginstrumentariums ausschließlich auf Percussionsinstrumente von unbestimmter Tonhöhe, wurden in den dreißiger Jahren bereits vereinzelte Versuche unternommen zwei weitere Vertreter der Stabspielinstrumente - das Vibraphon und das Marimba - in die Kunstmusik einzuführen.

- **Vibraphon**

Das Vibraphon wurde von Hermann Winterhoff im Jahre 1916 für den amerikanischen Instrumentenhersteller Leedy Drum Co. entwickelt und war bereits in den zwanziger Jahren ein integraler Bestandteil einer Tanz - oder Jazzband⁵⁶, wo es sowohl mit zwei, als auch vier Schlegeln (Akkordspiel) bedient wurde. Alban Berg hat als erster Komponist das Vibraphon in seiner Oper *Lulu* im Jahre 1934 verwendet.

- **Marimba**

Das Marimba(phon) - ein Instrument afrikanischen Ursprungs⁵⁷ und mexikanisches Nationalinstrument (die großen mexikanischen Marimbas werden oft von mehreren Spielern gleichzeitig bedient) - wurde in den zwanziger Jahren von den amerikanischen Instrumentenhersteller Musser und Deagan weiterentwickelt, wonach es in den USA als Solo - oder Bandinstrument (auch in Marimbabands) aufgrund seines großen Tonumfanges (bis 4,5 Oktaven) und der Möglichkeit der Verwendung von zwei und vier Schlegeln (Akkordspiel) große Verbreitung gefunden⁵⁸ hat. Obwohl das Marimba in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur ein einziges Mal von Gustav Holst in seinem *Capricio* (1932) orchestral eingesetzt wurde⁵⁹, entstand für dieses Instrument bereits 1940 ein Konzertwerk, das seine solistischen

⁵⁶ Karl Peinkoffer/Fritz Tannigel: *Handbuch des Schlagzeugs*, S.58

⁵⁷ Hans Kunitz: *Die Instrumentation - Schlaginstrumente*, S.1061

⁵⁸ James Blades: *Percussion Instruments an their History*, S.407

⁵⁹ James Blades: *Percussion Instruments and their History*, S.408

Möglichkeiten unter Beweis stellte - *Concertino for Marimba and Orchestra* von Paul Creston⁶⁰. In diesem dreiteiligen, klassisch geprägten Konzert findet eine Verschmelzung der für das Xylophon typischen *Zwei - Schlegel - Technik*, die in den äußeren, schnellen Teilen verwendet wird und durch die Bevorzugung der hohen, dem Xylophon entsprechenden Tonlage deutlich an die virtuose Xylophontradition anknüpft mit der *Vier - Schlegel - Technik* des Vibraphons in den Akkorden des langsamen, mittleren Teiles. Das *Concertino* von Paul Creston stellt neben dem *Concerto pour batterie et petit orchestre* von Darius Milhaud ein frühes Beispiel für die solistische Verwendung von klassischen Schlaginstrumenten. Zugleich leitet dieses Werk den Einzug vom Marimba in die Konzertsäle ein, das das Xylophon als das bisher wichtigste Orchesterstabspielinstrument und in seiner Funktion als populäres Soloinstrument in der Zeit nach 1950 weitgehend ablösen sollte.

3.10 Entstehung von neuen Schlagzeugschulen zwischen 1918 und 1950

Die Erweiterung des klassischen Schlaginstrumentariums um neue, aus dem Jazz und dem lateinamerikanischen Folklore stammenden Percussionsinstrumente und die allmähliche Emanzipation des Schlagzeugs in seiner solistischen und kammermusikalischen Funktion blieb nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung von Schlagzeugschulen zwischen 1918 und 1950, obwohl ihre Verfasser nur sporadisch die innovativen Neuerungen in der Behandlung der Schlaginstrumente in den Werken von Strawinsky, Milhaud oder Bartok berücksichtigten. Neben Veröffentlichungen von bereits bekannten orchesterorientierten Schulwerktypen wie Gesamtschulwerke und Schulen für einzelne Schlaginstrumente (vergl. Anhang D und E), die weiterhin das klassische Schlaginstrumentarium im Kontext seines orchestralen Einsatzes behandelten, kam es im Bereich der Schulen für einzelne Schlaginstrumente zur verstärkten Entwicklung von Schulwerken, die die Vorbereitung für solistische Aufgaben und/oder die Schulung der Spieltechnik auf dem jeweiligen Instrument (vergl. Anhang F) eindeutig in den Vordergrund stellten.

Die unterschiedlichen Wege in der Entwicklung von Schlagzeugschulen in der Zeit von 1918 bis ca. 1950 können am Beispiel von drei fast parallel in Deutschland und in den USA veröffentlichten Schulwerken illustriert werden, die die wichtigsten Tendenzen in der Konzipierung von Unterrichtsmaterialien für das klassische Schlagzeug deutlich widerspiegeln.

3.10.1 Ein orchesterorientiertes Gesamtschulwerk - *Pauken und Kleine Trommel - Schule mit Orchesterstudien* von Franz Krüger

Ein Beispiel eines Gesamtschulwerkes, das die Tradition von orchesterorientierten Schlagzeugschulen des 19. Jahrhunderts und aus der Zeit um die Jahrhundertwende fortsetzt, ist die 1942 veröffentlichte *Pauken - und Kleine Trommel - Schule mit Orchesterstudien* von Franz Krüger - dem 1. Pauker an der Staatsoper Berlin und Lehrer an der Staatlich akademischen

⁶⁰ Geary Larrick: *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*, S.145

Hochschule für Musik in Berlin - die von Kurt Ulrich ergänzt und herausgegeben wurde und im Jahre 1951 in einer Neuauflage von Kurt Schiementz erneut im Druck erschien. Die Schule widmet sich ausschließlich dem orchestralen Einsatz der beiden Titelinstrumente sowie des Glockenspiels und des Xylophons und behält sogar durch die dreiteilige Gliederung des Übungs- und Studienmaterials die typische Orchesterrangordnung (Pauken, Kleine Trommel und Stabspiele).

Das auffälligste Merkmal der *Pauken und Kleine Trommel - Schule* ist der unverhältnismäßig große Anteil von Orchesterstudien im Vergleich zum Volumen der Übungsbereiche:

- ✓ Pauken - Übungsteil S.7 - 26 ,
- ✓ Orchesterstudien für Pauken S.28 - 160
- ✓ Kleinen Trommel - Übungsteil S.162 - 178
- ✓ Orchesterstudien für Kleine Trommel S. 180 - 202
- ✓ Glockenspiel und Xylophon - Übungsteil S.204-205
- ✓ Orchesterstudien für Glockenspiel und Xylophon S.206 - 229

Der Paukenteil besteht aus einem einleitenden Kapitel, in dem die grundlegenden Informationen bezüglich des Instruments (Paukenkonstruktion und Schlegelarten, Haltung der Schlegel, Aufstellung der Pauken), der wichtigsten Spieltechniken (Paukenwirbel, Vorschläge, einfache und doppelte Kreuzschläge, Abdämpfen der Pauken und Reihenfolge der Hände bei Ausführung von verschiedenen rhythmischen Figuren) und der Notation enthalten sind. Der Paukenteil enthält keinerlei Informationen bezüglich der Allgemeinen Musiklehre, deren Kenntnisse vom Autor vorausgesetzt wurden.

Der Übungsbereich umfaßt 45 kurze Übungen, die mit Ausnahme der letzten 5 (Übungen für 3 und 4 Pauken) für zwei Pauken konzipiert wurden und unverkennbar an wichtige Paukenstellen aus dem Orchesterrepertoire anknüpfen. Krüger führte sowohl technische Übungen ein, die dem Erlernen von bestimmten Schlagtechniken in Verbindung mit komplizierteren rhythmischen Figuren dienen wie z.B. die Übung Nr.16 (Triolen in Verbindung mit Kreuzschlägen) und rhythmische Übungen mit komplizierten rhythmischen Folgen wie z.B. die Übungen Nr.35 oder Nr.39 (Triolen, Quintolen, 32stel), als auch Übungen, die einen zusammenfassenden Charakter haben und der Vertiefung der bereits erlernten Techniken in Verbindung mit vielfältigen Tempo -, Charakter - und Lautstärkebezeichnungen dienen⁶¹. In dem sehr umfangreichen Orchesterstudienteil bietet Krüger eine einmalige Zusammenstellung von wichtigen Stellen aus dem orchestralen Paukenrepertoire des 19. und der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts, die in vielen Fällen durch die vollständige Übernahme von kompletten Paukenstimmen wörtlich zitiert wurden (z.B. Franz Liszt - *Eine Faust - Symphonie* – III.Teil). Neben vielen Einzelbeispielen (wie z.B. aus der *Phantastische Symphonie* von Hector Berlioz) faßte der Autor wichtige Stellen aus dem Schaffen von Komponisten, die im Hinblick auf die Verwendung der Pauken eine besondere Rolle gespielt haben, in Form von separaten Kapiteln zusammen:

⁶¹ Der Autor machte bezeichnenderweise in keiner Übung Gebrauch von der technisch längst vorhandenen Möglichkeit des Paukenumstimmens.

- ✓ Aus Beethovens Werken (u.a. alle Symphonien),
- ✓ Aus den Symphonien von Robert Schumann (alle Symphonien),
- ✓ Aus den Symphonien von Johannes Brahms,
- ✓ Aus den Werken Richard Wagners,
- ✓ Aus den Symphonien von Peter Tschaikowsky und
- ✓ Aus den Symphonien von Anton Bruckner.

Obwohl die Ausrichtung des Übungsteils eine eher konservative Einstellung des Autors gegenüber Neuerungen in der Behandlung der Pauken vermuten läßt, finden sich im Orchestersudienteil einige Beispiele dafür, daß dem Verfasser auch die moderne Verwendung der Pauken bekannt war. Ein Beispiel dafür sind die Ausschnitte aus dem *Feuervogel* von Igor Strawinsky, aus *Dr. Faust* von Ferruccio Busoni und vor allem aus der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von Bela Bartok, wo sogar das bereits erwähnte und für die Paukenverwendung bei Bartok charakteristische Glissando in Verbindung mit einem Wirbel angeführt wurde. Trotz der Fülle des vorgestellten Orchesterstudienmaterials für Pauken vermißt man bei Krüger weitere, für die orchestrale und kammermusikalische Verwendung der Pauken dieser Periode maßgebenden Werke seiner Zeitgenossen wie z.B. *La Sacre du Printemps* von Strawinsky und vor allem die *Sonata für zwei Klaviere und Schlagzeug* von Bartok.

Der zweite Teil der Schule befaßt sich mit dem aus klassischer Sicht zweitwichtigsten Schlaginstrument im Orchester - der Kleinen Trommel. Der Kleine Trommel – Teil gliedert sich in einen kurzen Einführungsteil mit der Beschreibung der Haltung der Stöcke und der Erzeugung des Wirbels und einen Übungsteil mit 19 kurzen Übungen für Kleine Trommel, 17 Militär - Übungen sowie 10 Übungen für Kleine und Große Trommel. In den Übungen für Kleine Trommel beschäftigt sich Krüger intensiv mit der Ausführung des Wirbels und führt eine Reihe von speziellen Schlagmanieren, die allesamt der Militärmusik entlehnt wurden : den *Schleifschlag* (einfacher Vorschlag), den *Deutschen Ruf* (vierfacher Vorschlag), den *Französischen Ruf* (zwei- oder dreifacher Vorschlag) und den *Druckruf* (kurzer Presswirbel⁶²) und in *Übungen mit Schleifschlag und Ruf* sowie *Scharfen rhythmischen Übungen* (Synkopen) in Verbindung mit Tempo - und Dynamikbezeichnungen eingesetzt wurden. Die starke Anlehnung des Autors an die militärische Tradition der Kleinen Trommel bekräftigen die 17 eigens für die Verwendung dieses Instrumentes in der Militärmusik konzipierten Übungen, die eine Ansammlung von Marschmusikrhythmen (z.B. Übung Nr.1 - *Sturmarsch* oder Übung Nr.4 - *Parademarsch*) und Militärsignalen (z.B. Übung Nr.5 - *Wecken* oder Übung Nr.9 - *Großer Zapfenstreich*) darstellen. Die darauffolgenden Übungen für Kleine und Große Trommel knüpfen an die Verwendung der Schlaginstrumente in der Marschmusik und im (Salon)orchester. Der Verfasser setzte in allen Übungen die gleichzeitige Bedienung der Großen Trommel und der Becken von einem Ausführenden voraus (vergl. die Äußerungen Berlioz` zur dieser Spielpraxis)

⁶² Im Gegensatz zur *Mühle*, die durch das zweifache Abprallen der Stöcke vom Trommelfell entsteht, ist die Anzahl der Abprallschläge beim Presswirbel erheblich höher, wodurch der Eindruck eines in sich geschlossenen fortdauernden Klanges entsteht. Der Presswirbel ist die wichtigste Wirbelart, die in der modernen Orchesterpraxis verwendet wird. In der angelsächsischen Literatur wird diese Wirbelart als *Press Roll* bezeichnet und ebenfalls den *Rudiments* angerechnet.

und führte gelegentlich weitere Schlaginstrumente wie das Glockenspiel und die Triangel in der Übung Nr.7 (*Walzer*) oder das Tambourin und die Kastagnetten in der Übung Nr.10 (*Bolero*) ein, die vom Kleine Trommel - Spieler bedient werden mußten. Ein Novum in der Behandlung des Schlaginstrumentariums ist die Anweisung des Autors alle Übungen alternativ auch in einer Ein - Mann - Version unter Verwendung des kombinierten Jazzschlagzeugs zu spielen - ein unverkennbarer wenn auch vereinzelter Einfluß der Unterhaltungs - und Jazzmusik im Schulwerk von Krüger. Im Gegensatz zur größtenteils militärisch geprägten Behandlung der Kleinen Trommel im Übungsteil, widmete sich der Autor im Orchesterstudienteil ausschließlich dem orchestralen Einsatz dieses Instrumentes und bietet eine hervorragende Auswahl von wichtigsten Stellen aus dem modernen Orchesterrepertoire. Neben den Ouvertüren zu *Fra Diavolo* und *Die Stumme von Pontici* von Auber und *Pique Dame* von Franz von Suppe beinhaltet der Orchesterstudienabschnitt Fragmente aus *Bolero* und *Alborada del gracioso* von Maurice Ravel, *Nocturnes (Fetes)* und *Iberia* von Claude Debussy sowie *Scheherezade* von Nikolai Rimski-Korsakow - neben Bolero wohl dem wichtigsten Beispiel für der Verwendung der Kleinen Trommel im symphonischen Orchester des 19.Jahrhunderts. Eine Ergänzung des Orchesterstudienteiles bilden große Ausschnitte aus *Capriccio espagnol* von Nikolai Rimski-Korsakow, in denen der Einsatz einer ganzen Schlagzeugsektion mit Pauken, der Kleine Trommel, der Triangel und der Großen Trommel mit Becken dargestellt wurde.

Der dritte und letzte Teil der *Pauken und Kleine Trommel - Schule* behandelt das Xylophon und das Glockenspiel. Der vom Herausgeber der Schule Kurt Ulrich⁶³ verfaßte Übungsteil beinhaltet neben einer kurzen einseitigen Einleitung, in der u.a. die Konstruktion des zwei - und vierreihigen Xylophons beschrieben wurde und einige Hinweise zur konzertanten Sololiteratur für dieses Instrument enthalten sind (u.a. zahlreiche Bearbeitungen von Krüger), vier (!) für das vierreihige Xylophon konzipierte Musterübungen - *Übung mit Dreiklängen*, *Übung für die rechte und die linke Hand* und *Terzübung*, die laut Anweisungen von Ulrich in allen Tonarten und ebenfalls auf dem zweireihigen Xylophon und dem Glockenspiel gespielt werden sollen. Der äußerst knappe Umfang des Übungsteiles wird teilweise durch den Orchesterstudienteil kompensiert, der eine gute Auswahl aus dem modernen Orchesterrepertoire bietet und zahlreiche bekannte Beispiele für den solistischen Einsatz der beiden Instrumente beinhaltet. Orchesterstudien für Xylophon umfassen u.a. *Danse Macabre* von Camille Saint - Saens, *Feuervogel* und *Petruschka* von Igor Strawinsky und *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von Bela Bartok. Im etwas umfangreicheren Orchesterstudienteil für Glockenspiel wurden dagegen charakteristische Ausschnitte aus *Petruschka* von Strawinsky, *Jeux de vagues* und *Dialogue du vent et de la mer* aus *La mer* von Claude Debussy sowie *Fontane de Roma*, *Pini di Roma* und *Feste Romane* von Ottorino Respighi angeführt.

⁶³ Die Schule von Krüger wurde zwei Jahre nach seinem Tod im Jahre 1940 von Kurt Ulrich herausgegeben. Da dem Herausgeber nach eigenen Aussagen die Aufzeichnungen des Autors in bezug auf das Xylophon und das Glockenspiel nicht vorlagen, entschloß er sich den fehlenden Xylophon und Glockenspiel - Teil der Schule durch eigene Aufzeichnungen zu ersetzen, die in Anlehnung an die Methodik Krügers konzipiert wurden.

Das Gesamtschulwerk von Franz Krüger setzt die Tradition von orchesterbezogenen Schlagzeugschulen des 19. Jahrhunderts fort und weist sowohl in bezug auf die Behandlung des vorliegenden Übungsmaterials, als auch den großen Umfang der Orchesterstudienteile große Ähnlichkeit mit den bereits besprochenen Schlagzeugschulen von Heinrich Kling (*Gesamtgebiet der Schlaginstrumente*) und Heinrich Knauer (*Paukenschule und Kleine Trommelschule*). Die Schule von Krüger erweist sich vor allem im Bereich der Orchesterstudien als eine sehr nützliche Hilfe beim Einstudieren des Orchesterrepertoires für das klassische Schlaginstrumentarium. Der Fülle der hervorragend ausgewählten Orchesterstudienmaterialien stehen kleine Übungsteile gegenüber, die nur einen anleitenden Charakter haben können und keinen klar strukturierten methodischen Aufbau aufzuweisen haben. Im Gegensatz zu Paukenübungen, die noch einen Zusammenhang mit den darauffolgenden Orchesterstudien erkennen lassen, steht die starke Anlehnung der Kleinen Trommel - Übungen an die Militärmusik im Kontrast zum Material des Orchesterstudienteiles, dessen Inhalte weitgehend unberücksichtigt geblieben sind. Der qualitative Unterschied zwischen den Übungs - und Orchesterstudienteilen ist im Xylophon und Glockenspiel - Abschnitt der Schule besonders auffällig, wo lediglich eine kurze 2 - seitige Anleitung anstelle eines methodisch angelegten Übungsteiles untergebracht wurde. Die überwiegend orchesterbezogene Ausrichtung des Schulwerks betont der Verzicht des Autors auf Beispiele für den kammermusikalischen oder gar solistischen Einsatz der Schlaginstrumente. Desweiteren findet sich in der Schule kein Hinweis auf die Verwendung und Handhabung von neueren Schlaginstrumenten wie das Vibraphon, das Marimba oder lateinamerikanische Fokloreinstrumente.

Parallel zu klassisch ausgerichteten Schulwerken, die im engen Zusammenhang mit der Orchesterpraxis entstanden waren und bei einer Fülle von Beispielen aus dem Orchesterrepertoire dem Erlernen der Spieltechnik mithilfe von methodisch aufgebauten Übungen nur wenig Aufmerksamkeit schenken, kam es zur Entwicklung von Schlagzeugschulen, die die Vermittlung der Schlagzeugtechnik eindeutig in den Vordergrund stellten mit dem Ziel, den Schlagzeuger für solistische Aufgaben vorzubereiten und/oder seine Spieltechnik zu erweitern und zu vertiefen. Ein Beispiel für eine Schule, die ausschließlich die solistische Verwendung eines Schlaginstrumentes behandelt ist Lionel Hampton`s *Method for Vibraharp* aus dem Jahre 1933.

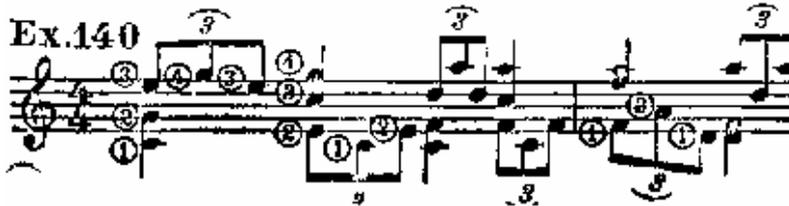
3.10.2 *Method for Vibraharp* von Lionel Hampton - Vermittlung der Spieltechnik und Vorbereitung für das Solospiel

Die Vibraphon - Schule von Lionel Hampton - einem der führenden Vibraphonisten in der Jazz - Geschichte - widmet sich ausschließlich dem solistischen Einsatz dieses Instruments und beinhaltet sowohl technische Übungen, als auch eine Reihe von Vortragsstücken, die allesamt der Jazz- und Unterhaltungsmusik entlehnt und vom Autor eigens fürs Vibraphon arrangiert wurden. Im Mittelpunkt der Schulung steht das Beherrschen der *Drei -* und der *Vier - Schlegel - Technik*, für die Doppelklangübungen für einzelne Hände mit wechselndem Abstand zwischen den Schlegeln einer Hand, Dur - Dreiklangübungen mit Umkehrungen, komplexe Molldreiklangübungen in Verbindung mit einstimmigen Melodien, Übungen mit Dominantsept -

verminderten und übermäßigen Akkorden sowie chromatische Übungen, Nonakkorde und Übungen mit alterierten Vierklängen vom Autor konzipiert wurden. Eine sehr wichtige Stufe in der Entwicklung der Vibraphontechnik stellen die von Hampton eingeführten Unabhängigkeitsübungen für beide Hände (Übungen Nr.139 und 140) dar. Die hier präsentierte Spielweise, in der sowohl Akkorde als auch einzelne Stimmen mit allen 4 Schlegeln gespielt werden, bildet die Grundlage der modernen Vibraphontechnik.

Beispiel 8 - Die Verwendung der *Vier - Schlegel - Technik* bei der Ausführung von Akkord - und Einzeltonfolgen bei Hampton

Ex.139



Obwohl die meisten technisch und solistisch ausgerichteten Schlagzeugschulen dieser Zeit im Bereich der Stabspiele angesiedelt waren, was im Hinblick auf die große Popularität dieser Instrumentengruppe als gefragte Soloinstrumente in Verbindung mit dem stets wachsendem Schwierigkeitsgrad des Repertoires leicht nachvollziehbar ist⁶⁴, findet man ebenfalls auf dem Gebiet der Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe vereinzelte Beispiele für technisch orientierte Schulwerke, wo die Vermittlung von speziellen Spielarten und die Schulung der Spieltechnik eindeutig im Vordergrund steht. Ein Beispiel dafür ist u.a. die amerikanische Schule *Stick Control for the Snare Drum* von George L.Stone aus dem Jahre 1935, die sich ausschließlich mit der Schulung der Kleine Trommel - Technik auf der Basis der *Rudiments* befaßt.

Neben den beiden wichtigsten Arten von Schlagzeugschulen - orchesterbezogenen Schulwerken und technisch/solistisch orientierten Schulen - findet man in der Zeit zwischen 1918 und 1950 pädagogische Unterrichtswerke, die eine Mischform der beiden Hauptgattungen darstellen und zugleich den bereits beschriebenen Prozeß der Erweiterung des klassischen Schlaginstrumentariums um neue aus dem Jazz und dem lateinamerikanischen Folklore stammenden Percussionsinstrumente in den Werken von Strawinsky oder Milhaud dokumentieren. Ein Beispiel für ein Gesamtschulwerk, das sowohl die Kleine Trommel und das Drumset im Kontext der Jazzschlagzeugtechnik, als auch klassische Schlaginstrumente in Verbindung mit zahlreichen Orchester- und Kammermusikbeispielen behandelt, ist die *Schule für*

⁶⁴ James A.Strain - *Published Literature for Xylophone* (ca.1880 - ca.1930), *IV Samples from the repertoire*, S.69 - 72 in *Percussive Notes*, Vol.31, Nr.2, Dez.1992

Jazzschlagzeug von Matyas Seiber - dem Leiter der Jazz - Klasse am Dr. Hoch`s Konservatorium in Frankfurt a.M. mit dem Anhang: *Das Schlagzeug im Orchester* von Paul Franke aus dem Jahre 1929.

3.10.3 Schlagzeug zwischen Jazz - und Orchestermusik am Beispiel der *Schlagzeugschule* von Matyas Seiber und Paul Franke.

Die Schule von Seiber und Franke stellt einen interessanten Versuch dar, die Spieltechnik des Jazzschlagzeugs und das Spektrum des klassischen Schlaginstrumentariums innerhalb eines einzigen Unterrichtswerkes vorzustellen. Obwohl sich der erste Teil der Schule ausschließlich mit dem kombinierten Jazzschlagzeug (Drumset) befaßt, weisen sowohl das erste theoretische, als auch das dritte Kleine Trommel - Kapitel eine hohe Universalität auf, die die beiden Abschnitte ebenfalls für einen Orchesterschlagzeuger interessant machen. Nach einer kurzen Vorstellung der in Bezug auf Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre - der Notation, der Abkürzungen und der Vortragsbezeichnungen - befaßt sich Seiber mit der Kleinen Trommel, die er als *in technischer Hinsicht für den Schlagzeuger wichtigste Instrument* bezeichnet. Der Teil ist methodisch gut durchstrukturiert und umfaßt *Rhythmische Übungen* mit einfachen, dem Jazz entlehnten Rhythmen wie punktierte Achtel in Verbindung mit Sechzehntel und Achteltriolen, *Vorschlagsübungen* mit einfachen bis vierfachen Vorschlägen, die vom Autor zusätzlich mit englischen, der *Rudiment* - Terminologie entstammenden Namen versehen wurden (einfacher Vorschlag = *Flam*, zweifacher Vorschlag = *Drag*), *Wirbelübungen* in Anlehnung an die *Mühle* und Übungen mit dem *Presswirbel* in Verbindung mit Lautstärkeveränderungen und rhythmischen Figuren, *Technische Übungen* mit verschiedenen *Paradiddle* - Arten⁶⁵ (auch hier zitiert Seiber englische Bezeichnungen: *Paradiddle* mit einfachem Vorschlag = *Flam Paradiddle*, *Paradiddle* mit doppeltem Vorschlag = *Drag Paradiddle*, *Paradiddle* im 3/4 - Takt - *Double Paradiddle*, zusammengesetzter *Paradiddle* = *Compound Paradiddle*), sowie *Gemischte Übungen* für Kleine Trommel in verschiedenen Taktarten.

Beispiel 9 - Der Presswirbel



Beispiel 10 - Verschiedene *Paradiddle* - Arten

⁶⁵ Der *Paradiddle* ist eine rhythmische Figur von insgesamt acht gleichen Schlägen mit einer festen Reihenfolge der Hände = RLRR LRLL (R= Rechte Hand, L = Linke Hand), die mit 26 weiteren Schlagarten (u.a. *Flam* und *Drag*) die Gruppe der *Rudiments* (Schlagmanieren) bildet.

a. *Paradiddle* (Grundfigur)b. *Paradiddle* mit einfachem Vorschlag (*Flam Paradiddle*)c. *Paradiddle* mit doppeltem Vorschlag (*Drag Paradiddle*)d. *Double Paradiddle*

Die Vielfalt der an die *Rudiments* angelehnten Übungen macht den Kleine Trommel - Teil gleichermaßen für den Jazz - und Orchesterschlagzeuger geeignet und ist ein frühes Beispiel für ihre Verwendung in der Schlagzeugpädagogik als universelles Mittel bei der Schulung der Kleine Trommel - Technik. Im Gegensatz zu dem technisch betonten Kleine Trommel - Kapitel mit vielen Übungen und den restlichen Kapiteln des Jazzteiles, in denen weitere Bestandteile des Jazzschlagzeugs - Große Trommel mit Pedal, Hi - hat, Becken, Tom - Toms usw. - vorgestellt wurden, widmet sich der zweite Teil der Schule - *Das Schlagzeug im Orchester* von Paul Franke - der orchestralen Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums und beinhaltet neben Beschreibungen der wichtigsten Schlaginstrumente Übungen, die an Anlehnung an wichtige Stellen aus der Orchesterpraxis entstanden sind.

Der klassische Teil der Schule wurde in drei Kapitel gegliedert :

- I. Instrumente mit unbestimmter Tonhöhe,
- II. Instrumente mit bestimmter Tonhöhe
- III. Zusammenwirken der Schlaginstrumente.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit *Trommeln und trommelartigen Instrumenten* (Kleine Trommel, Große Trommel, Rührtrommel und Tambourin), *Becken und beckenartigen Instrumenten* (Becken, Tam - Tam, Gong, Zymbeln),

Übrigen Schlaginstrumenten (Triangel, Kastagnetten, Ratsche, Hammer) und der *Schlagzeugmaschine* - einer Kombination aus der Großen Trommel mit Pedal und einem Fußbecken als eine (in der heutigen Aufführungspraxis nicht mehr praktizierte) Lösung für Orchester mit nur einem Schlagzeuger. Der Autor bietet neben Informationen zur Konstruktion und Bedienung der vorgestellten Instrumente nur wenige Übungen, die sich auf die orchestrale Behandlung der Großen Trommel, des Tambourins, der Triangel, der Kastagnetten und der Schlagzeugmaschine beschränken. Charakteristisch für die praxisorientierte Ausrichtung der Übungen ist die hohe Konzentration von technischen und stilistischen Mitteln (Wirbel, Vorschläge, zahlreiche Dynamik- und Tempobezeichnungen) bei gleichzeitigem Fehlen der methodisch angelegten Schulung der Spieltechnik.

Das zweite Kapitel - *Instrumente mit bestimmter Tonhöhe* - setzt diese Vorgehensweise fort, bietet aber viele musiktheoretische Informationen, die die im Jazzteil der Schule vorgestellten Elemente der Allgemeinen Musiklehre ergänzen. Im Abschnitt *Allgemeine Voraussetzungen* setzt sich Franke mit dem Tonsystem, den Versetzungszeichen inkl. Enharmonie, dem Aufbau der Tonleiter und dem Quintenzirkel auseinander und erweitert das erworbene Wissen um praktische Tonleiter- und Dreiklang - Übungen in allen Dur- und Molltonarten. Die nächsten Abschnitte des zweiten Kapitels befassen sich mit dem Glockenspiel, dem Xylophon, den Röhrenglocken und den Pauken, die der Autor aufgrund ihrer veränderbaren Stimmung ebenfalls der Gruppe der Schlaginstrumente von bestimmter Tonhöhe zuordnete. Franke widmet dem Glockenspiel und dem Xylophon neben Beschreibung der Spieltechnik und der Anschlagsmitteln einige kurze Übungen, die durch Ausschnitte aus dem Orchesterrepertoire ergänzt wurden. Sind es beim Glockenspiel Beispiele aus *Götterdämmerung* und *Die Meistersinger* von Richard Wagner, greift Franke beim Xylophon auf modernere Beispiele zurück, indem er drei Stellen aus der *Kammermusik Nr.1* von Paul Hindemith anführt. Im Paukenabschnitt liefert der Autor Informationen zur Konstruktion, zu den wichtigsten Schlegelarten (Filz- und Holzschlegel), zum Tonumfang und zur Stimmung der Pauken und beschreibt die Erzeugung des Paukenwirbels. Neben dem herkömmlichen Tremolo auf einer Pauke erwähnt Franke ebenfalls den in der Orchestermusik sehr seltenen Wirbel auf zwei Pauken - eine Spieltechnik, die als eine der vielen Spielmanieren in der Zunftmusik des 17. und 18. Jahrhunderts weit verbreitet war. Nach Anweisungen zum Abdämpfen der Pauken folgen fünf kurze Übungen für zwei Pauken, die wie ihre Pendants in den bereits vorgestellten Kapiteln des zweiten Teiles der Schule eine Zusammenfassung von wichtigsten Spieltechniken und Einsatzmöglichkeiten der Pauken darstellen (Wirbel, verschiedene Vorschlagsarten, differenzierte Dynamik).

Das dritte und letzte Kapitel des zweiten Teiles der Schule - *Das Zusammenwirken der Schlaginstrumente* - liefert zahlreiche Beispiele für den Einsatz und die Notation der Schlagzeugsektion im modernen symphonischen Orchester und in der Kammermusik. Der Autor betont die wachsende Rolle des Schlaginstrumentariums in der Musik nach Wagner und geht auf die Problematik der uneinheitlichen Notierung der Schlagzeugsektion in den Werken seiner Zeitgenossen ein. Franke stellt zwei Systeme vor:

- die von ihm bevorzugte Notierung der Schlagzeugsektion im Fünf - Linien - System, die u.a. von Paul Hindemith in seiner Oper *Cardillac* verwendet wurde und
- die französische Notation, bei der jedem Schlaginstrument eine eigene Linie zugewiesen wird, die u.a. in den Opernwerken von E.W. Korngold zum Einsatz kam.

Im darauffolgenden Orchesterstudienteil betont der Autor die zweckmäßige Beschränkung der Auswahl von Literaturbeispielen auf die Stücke von lebenden Komponisten und zitiert Ausschnitte aus den Werken von Paul Hindemith (*Konzert für Orchester* und *Cardillac*), Ernst Toch (*Die chinesische Flöte*) und E.W. Korngold (*Die tote Stadt* und *Das Wunder der Heliane*), die allesamt (nach Angaben des Autors) notengetreu übernommen wurden und die Notierung sowie Verwendung des erweiterten Schlaginstrumentariums bei Hindemith (Pauken, Tambourin, Kleine Trommel, Becken, Große Trommel, Triangel, Zymbeln), bei Toch (Gong, Becken, Kleine Trommel, Große Trommel, Pauken) und Korngold (Glockenspiel, Pauken, Glocken, Triangel, Kleine Trommel, Becken, Große Trommel, Tam - Tam) demonstrieren. Den Höhepunkt des Orchesterstudienteiles stellt die Vorstellung von einigen Ausschnitten aus der *Geschichte von Soldaten* von Igor Strawinsky dar. Franke beschränkt sich hier nicht nur auf die Präsentation von wichtigsten Stellen aus diesem für den kammermusikalischen Einsatz des klassischen Schlaginstrumentariums der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts revolutionären Werkes (*Marsch des Soldaten*, *Tango*, *Ragtime*, *Tanz des Teufels* und *Triumph des Teufels*), sondern liefert zahlreiche praktische Hinweise zur korrekten Ausführung in bezug auf die Verwendung von verschiedenen Schlegelarten, die wechselnden Anschlagstellen und die günstige Positionierung der einzelnen Schlaginstrumente in dem Schlagzeug - *Setup* Strawinskys. Darüber hinaus wurden vom Autor den ursprünglich französischen und englischen Bezeichnungen der Instrumente und der Anschlagmitteln deutsche Namen hinzugefügt, die das Einstudieren des vorliegenden Materials erheblich erleichtern und die zuweilen zweideutige Notierung des Schlaginstrumentariums bei Strawinsky, in der die Reihenfolge der Hände durch die Ausrichtung der Notenhäse markiert wird, erklärt. Ein einziger Minuspunkt ist das Fehlen einer Skizze, die die korrekte Aufstellung des Schlaginstrumentariums darstellen würde. Das Schulwerk ergänzen zahlreiche Abbildungen, die sowohl alle im Schulwerk behandelten Schlaginstrumente und Schlegelarten, als auch die Haltung der Stöcke bei der Kleinen Trommel und den Pauken demonstrieren.

Die *Schlagzeug - Schule* von Matyas Seiber und Paul Franke ist in vielfacher Hinsicht ein wichtiges Schulwerk. Zum einen dokumentiert es den Umbruch in der orchestralen Behandlung des klassischen Schlaginstrumentariums nach 1918 unter dem Einfluß vom Jazz (bei Strawinsky) und die Auswirkungen dieses Prozesses in bezug auf die pädagogische Schlagzeugliteratur. Zum anderen die Etablierung der Kleinen Trommel als das Ausgangs - und Basisinstrument in Verbindung mit den *Rudiments* bei der Schulung der Spieltechnik. Ungeachtet der Tatsache, daß im orchesterbezogenen Teil der Schule die systematische Vorgehensweise des ersten Teiles bei der Schulung der Spieltechnik auf den einzelnen Instrumenten des klassischen Schlaginstrumentariums nicht fortgesetzt wurde, scheint Paul Franke die

Zeichen der Zeit richtig erkannt zu haben, indem er bewußt ausgewählte Werke seiner Zeitgenossen als Beispiele für den modernen Einsatz des erweiterten Schlaginstrumentariums lieferte. Von unschätzbarem pädagogischen Wert ist vor allem die eingehende Behandlung der *Geschichte von Soldaten*, wodurch dieses komplexe Werk einem angehenden Schlagzeuger in dieser Form zum ersten Mal vorgestellt werden konnte.

4. Schlagzeug in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die neuen Aufgaben des Schlagzeugers im Orchester, in der Kammermusik und als Solist.

Die Entwicklung des klassischen Schlaginstrumentariums erreichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt, was hauptsächlich auf die massive Verwendung dieser Instrumentengruppe in den Werken der Neuen Musik zurückzuführen ist. Die nach neuen Klangfarben und Effekten strebenden Komponisten der Avantgarde fanden im vielfältigen Schlaginstrumentarium das willkommene Medium zur Verwirklichung ihrer klanglichen Ideen, das in bezug auf die Vielzahl der Erscheinungsformen und der möglichen Spieltechniken den klassischen Orchesterinstrumenten weit überlegen war. Infolge dieser Entwicklung konnten Schlaginstrumente in vielen Orchesterwerken sowie in der Kammermusik zum ersten Mal eine führende Rolle übernehmen und sich gleichzeitig als gefragte Soloinstrumente etablieren. Dieser Prozeß wurde von zahlreichen Neuerungen in der Herstellung und Konstruktion der Schlaginstrumente begleitet. Dadurch konnten sowohl die technischen Möglichkeiten vieler Schlaginstrumente stark erweitert, als auch die Welt der exotischen Folkloreinstrumente für Komponisten und Schlagzeuger weitgehend erschlossen werden, indem ihre Herstellung von der Musikindustrie übernommen wurde⁶⁶. Das breite und vielfältige Spektrum des modernen Schlaginstrumentariums kann am Beispiel der wichtigsten Instrumententypen bzw. -konfigurationen: des Setup, der Stabspiele, der Pauken und der Kleinen Trommel sowie deren Verwendung in der solistischen, kammermusikalischen und orchestralen Aufführungspraxis aufgezeigt werden.

4.1 Setup

Eine besondere Rolle in der Entwicklung des klassischen Schlaginstrumentariums hat das von Strawinsky, Milhaud und Bartok eingeführte Schlagzeug - *Setup* gespielt - *eine beliebige Kombination der Schlaginstrumente*⁶⁷, die von einem Ausführenden bedient werden - das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine sehr hohe Verbreitung fand und zu einem der beliebtesten *Instrumente* der modernen solistischen und kammermusikalischen Schlagzeugliteratur wurde. Eines der bekanntesten Beispiele für den solistischen Einsatz des klassischen Schlaginstrumentariums in Form eines *Setup* ist der *Zyklus für einen Schlagzeuger* von Karlheinz Stockhausen aus dem Jahre 1960. Dieses nach den Prinzipien der Aleatorik

⁶⁶ z.B. die Produktion von Gongs und Tam - Tams durch die Firmen Zildjan (USA) und Paiste (Schweiz): James Blades - *Percussion Instruments and their history*, S. 427

⁶⁷ Gyula Racz - *Handbuch der Schlagzeugpraxis*, S.14

konzipierte Werk stellt die verschiedenen Klangfarben der verwendeten Schlaginstrumente eindeutig in den Vordergrund, wobei die melodischen und rhythmischen Strukturen des Werkes eine untergeordnete Rolle spielen. Der Komponist setzt eine Vielzahl von Schlaginstrumenten ein, die im Kreis aufgestellt und vier Hauptgruppen bilden:

I. Holzinstrumente (Güiro, 2 afrikanische Schlitztrommel)

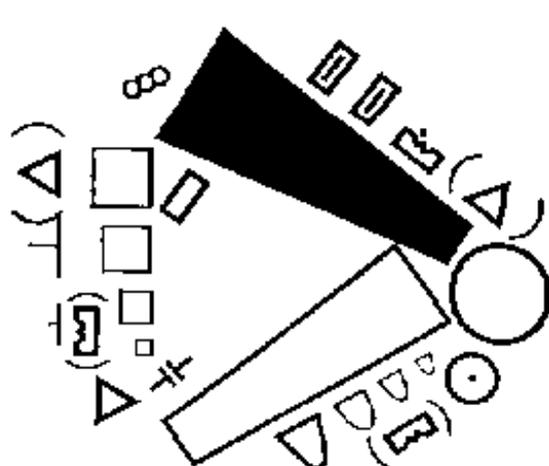
II. Metallinstrumente (Schellen, 2 Becken, Hi - hat, Triangel, 4 Almglocken, 1 Buckelgong, 1 Tam - Tam)

III. Fellinstrumente (Kleine Trommel, 4 Tom -Toms)

IV. Stabspiele (Marimba, Vibraphon).

Die kreisförmige Aufstellung des Schlaginstrumentariums unterstützt dabei die Anlage der Komposition, die je nach der ausgewählten Anfangsperiode, das *Durchnehmen* des ganzen Werkes bis hin zur ersten Note des Anfangszyklus erfordert.

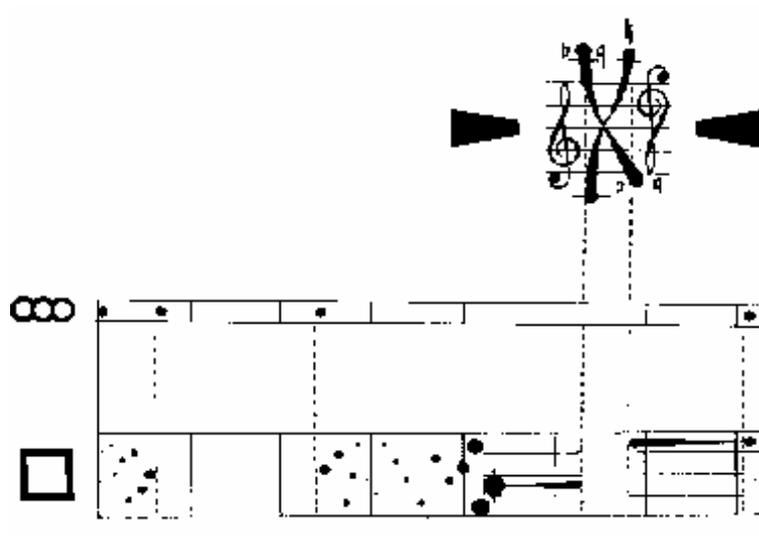
Abbildung 12 - Setup bei Stockhausen (*Zyklus*)



Die Vielfalt der eingesetzten Schlaginstrumente und der dadurch verfügbaren Klangfarben potenziert die Verwendung von verschiedenen, von Stockhausen exakt vorgeschriebenen Stockarten sowie Anschlagstellen (z.B. harte und weiche Schlegel, Eisenklöppel für Almglocken, Hi - hat geschlossen und offen, bei offener Hi - hat normales Anschlagen und Anschlagen der Hi - Hat - Kuppe). Neben der deutlichen Erweiterung und der neuartigen Behandlung des Schlaginstrumentariums als Klangfarbenquelle gegenüber der Setupverwendung in den bereits besprochenen Werken von Strawinsky, Bartok oder Milhaud setzt sich Stockhausen mit der bis dato uneinheitlichen und oft sehr verwirrenden Notation des Schlaginstrumentariums der früheren Periode auseinander und entwickelt sein eigenes System, das eine Mischung aus der graphischen Notation und der herkömmlichen Notenschrift darstellt. Bei Stockhausen wird jedem Schlaginstrument in der Partitur ein seinem Aussehen nachempfundenen graphisches Symbol zugeordnet, das den jeweiligen Einsatz

dieses Instrumentes deutlich markiert. Weiterhin verzichtet der Komponist auf die Verwendung von dynamischen Bezeichnungen, die durch die Dicke der Noten dargestellt werden⁶⁸. Mit einigen Ausnahmen (Notation von Guiro, Schellen, Becken und Hi - hat) verwendet Stockhausen ein 5 - Linien - System, das je nachdem, ob ein Instrument mit bestimmter oder unbestimmter Tonhöhe vorliegt, mit einem Notenschlüssel versehen wird. Ansonsten bedient er sich, ganz in der Manier von Strawinsky einiger Zusatzsysteme mit 2 oder 3 Linien unterschiedlichen Abstandes.

Beispiel 11 - Notation bei Stockhausen (*Zyklus*)



Die neuartige Notation des Schlaginstrumentariums bei Stockhausen fand einen wichtigen Nachahmer in einem der Pioniere der Schlagzeugpädagogik in Deutschland - dem Würzburger Professor Siegfried Fink - der in seinen an das Notationssystem von Stockhausen eng angelehnten Tabulaturen die Grundlagen der modernen Schlagzeugnotation unter Berücksichtigung nahezu aller Schlaginstrumente festgelegt hat und in seinen eigenen Werken konsequent verwendete⁶⁹.

Ein weiteres Beispiel für ein ähnliches Notationssystem bietet *Interieur I* für einen Schlagsolisten von Helmut Lachenmann aus dem Jahre 1967, das den *Klang-Gedanken* von Stockhausen weiterführend⁷⁰, sein *Setup* um neue Schlaginstrumente (Pauken, 2 Bongos, *Cimbales antiques*) und Klangfarben

⁶⁸ Die Partitur von Stockhausen ist darüber hinaus so ausgelegt, daß sie sowohl in beiden Richtungen, als auch *auf den Kopf gestellt* gelesen werden kann. Dafür sorgen vor allem die spiegelartig angebrachten Instrumentensymbole. Da die Notenschrift jedoch unverändert bleibt, ändert sich der musikalische Ablauf erheblich.

⁶⁹ Die Tabulaturen von Fink setzen die Verwendung eines 5 - Linien - Systems voraus und benutzen verschiedene Notenköpfe zur Anzeige des jeweiligen Schlaginstrumentes, Siegfried Fink - Kombinationsinstrumentarium im Artikel *Perkussion* im *Handbuch der Musikpädagogik*, Band III - *Instrumental- und Vokalpädagogik 2: Einzelfächer*, S.498 und 499, s. Anhang L

⁷⁰ G.Racz - *Handbuch der Schlagzeugpraxis*, S.75

und durch die Verwendung von differenzierteren Anschlagmitteln (Xylophon - und Vibraphonschlegel, Tam - Tam - Schlegel, Kleine Trommel - Schlegel, Reibstöcke) erweiterte.

Weitere bekannte Beispiele für die solistische Verwendung von Schlagzeug-*Setup* sind :

- ✓ *Orion M 42* von Reginald Smith (1968),
- ✓ *Alternation, Szenen und Variationen für Percussion Solo* von Siegfried Fink (1968),
- ✓ *Strutture simmetriche* von Robert Wittinger (Schlagzeugfassung 1976),
- ✓ *King of Denmark* des amerikanischen Komponisten Morton Feldman sowie
- ✓ *Psapha* des in Frankreich lebenden griechischen Komponisten Yannis Xenakis.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es ebenfalls zur Entstehung einer ganzen Reihe von konzertanten Stücken, die sich eines *Setup* nach dem Vorbild des Schlagzeugkonzertes von Darius Milhaud bedienten. Als Beispiel für diese kombinierte Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums können das *Concertino pour Percussion et Orchestre* von Jean Balissat (1972) und das *Konzert für Klavier und Schlagzeug* von Harald Genzmer (1975) angeführt werden.

Im seinem vierteiligen Konzert führt Genzmer eine klare Einteilung des Schlaginstrumentariums in drei große Gruppen ein, die jeweils einem Konzert - Teil zugeordnet wurden. Im ersten und zweiten Satz sind es 6 Tom - Toms, Triangel, Xylophon, Vibraphon, Beckenturm, kleines und großes Tam - Tam sowie Große Trommel, im 3. Teil lateinamerikanische Percussionsinstrumente: 2 Congas und 2 Bongos sowie eine Triangel und im 4. Satz ein komplettes, um Beckenturm und zwei Bongos ergänztes Jazzschlagzeug (Drumset): Kleine Trommel, 2 Tom - Toms, Crash - und Sizzle - Becken, Große Trommel mit Pedal und Hi - hat.

Das *Concertino* von Balissat weist ein ähnliches Instrumentarium auf mit 3 Becken, 4 Tom - Toms, 4 Bongos, 4 Temple-blocks, 3 Cow Bells, der Kleinen Trommel, der Tarolle und der Großen Trommel mit Pedal, bietet aber vor allem im 1. und 2. Teil vielfältigere Kombinationen von Fell -, Holz - und Metallinstrumenten. Interessant ist z.B. die Verwendung der Großen Trommel mit Pedal und der 4 Tom - Toms im ersten Teil oder im *Setup* des zweiten Teiles in Verbindung mit der Kleinen Trommel, der Tarolle (einer speziellen Kleinen Trommel - Art französischer Herkunft mit sehr hellem Klang), den 4 Bongos und dem Becken. Als ein Novum in einem Schlagzeugkonzert kann die Einführung einer, ganz im *klassischen* Sinne, nicht auskomponierten *Cadenza obligata* am Ende des dritten, überwiegend vom Xylophon dominierten Teiles betrachtet werden, die vom Solisten selbständig gestaltet werden muß.

Weitere Beispiele für die konzertante *Setup* - Verwendung:

- ✓ Zbigniew Bargielski - *Koncert na perkusje i orkiestre*
- ✓ Harry Cowel - *Concerto for Percussion*
- ✓ Andre Jolivet - *Concerto für Flöte und Schlagzeug*
- ✓ D. Morgen - *Concerto for Solo Percussion and Orchestra*
- ✓ L. Matousek - *Concerto for Percussion*

- ✓ Henry Tomasi - *Concert Asiatique*
- ✓ Marta Ptaszynska - *Koncert na kwartet perkusyjny i orkiestre*

Das Schlagzeug - *Setup* wurde ebenfalls sehr oft in Verbindung mit anderen Instrumenten oder elektronischen Medien (Band) und auch innerhalb eines Orchesterapparates eingesetzt.

Zahlreiche Beispiele für die kammermusikalische Verwendung des *Setup* in Verbindung mit anderen, nicht percussiven Instrumenten finden sich im Schaffen solcher Komponisten wie z.B. Luciano Berio (*Circles für Frauenstimme, Harfe und 2 Schlagzeuger* 1960), Ingolf Dahl (*Duettino Concertante für Flöte und Schlagzeug* 1966), Kazimierz Serocki (*Fantasmagoria für Schlagzeug und Klavier* 1971), Marta Ptaszynska (*Cadenza für Flöte und Schlagzeug* 1972) und George Crumb (*Music for a Summer Evening for Two Amplified Pianos and Percussion* 1974). Beispiele für die Verwendung vom Schlagzeug - *Setup* in der Orchestermusik bieten u.a. *The Rape of Lucretia* (1946) und *The Turn of the Screw* (1954) von Benjamin Britten, in denen ein für diesen Komponisten typisches *Setup* mit der Großen Trommel, der Tenor Trommel und der Kleine Trommel verwendet wird⁷¹ oder das vom polnischen Komponisten Augustyn Bloch für das Festival der Neuen Musik *Warschauer Herbst* 1983 komponierte *Oratorium für Orgel, Streicher und Schlagzeug*, in dem zwei komplette *Setups* eingesetzt wurden⁷².

4.2 Stabspiele (Mallets)

Neben dem Schlagzeug - *Setup*, das aufgrund seiner offenen Struktur und großen Klangvielfalt für die Zwecke der Neuen Musik prädestiniert zu sein schien, kam es parallel zur Entstehung und raschen Verbreitung der solistischen und kammermusikalischen Literatur für Mallets⁷³.

Eines der wichtigsten Beispiele für den konzertanten Einsatz der Stabspiele ist das *Concerto pour Marimba et Vibraphone* von Darius Milhaud aus dem Jahre 1947. Das in den USA komponierte Werk verbindet den klassischen Instrumentalkonzert - Stil und die Klangeigenschaften der beiden Stabspiele mit einer zeitgemäßen musikalischen Sprache und verlangt vom Solisten eine perfekte Beherrschung der *Vier - Schlegel - Technik*. Im dreiteiligen Stück - *Anime, Lent* und *Vif* - setzt Milhaud beide Soloinstrumente sowohl einzeln, als auch gleichzeitig ein (im 2. und 3. Teil) und schreibt die Verwendung von verschiedenen Schlegelarten bis hin zum Fingerkuppenspiel vor.

Die technischen Schwierigkeiten bei der Ausführung der zum Teil *pianistisch* konzipierten Passagen erhöht die Notwendigkeit eines sehr schnellen, meistens pausenlosen Wechsels zwischen den beiden Stabspielinstrumenten, was eine sehr hohe Treffsicherheit des Ausführenden erfordert.

⁷¹ James Blades: *Percussion Instruments and their history*, S.421

⁷² Augustyn Bloch: *Oratorium na organy, smyczki i perkusje*, PWM Edition Warschau

⁷³ *Mallets* (mallet = Klangplatte) ist im englischsprachigen Raum ein Sammelbegriff für alle Stabspielinstrumente.

Das Konzert von Darius Milhaud trug wesentlich zur Etablierung des Marimbas und des Vibraphons als die heutzutage wichtigsten Stabspiele im solistischen und kammermusikalischen Bereich. Die sehr hohe, bis zum heutigen Tag andauernde Popularität der beiden Instrumente manifestiert sich in zahlreichen Konzerten und Solostücken⁷⁴, die für Marimba und Vibraphon⁷⁵ nach 1950 geschrieben wurden und der Vielzahl von professionellen Marimba - und Vibraphonspieler⁷⁶.

Das Xylophon konnte im Gegensatz zum Marimba und Vibraphon seine große Popularität als Soloinstrument aus der Zeit um die Jahrhundertwende und der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert nicht aufrechterhalten und wurde, in zahlreichen Transkriptionen, hauptsächlich in der Ragtimemusik solistisch eingesetzt⁷⁷. Ein seltenes Beispiel für den konzertanten Einsatz vom Xylophon ist das *Concertino per silofono e orchestra* des ungarischen Komponisten Istvan Lang aus dem Jahre 1969. Eine große Rolle spielt dieses Instrument dagegen nach wie vor in der Orchestermusik, wo es oft mit solistischen Aufgaben betraut wird (u.a. bei Aaron Copland in *Appalachian Spring* 1945). Zahlreiche Beispiele für den kammermusikalischen und orchestralen Einsatz vom Xylophon in Verbindung mit anderen Mallets finden sich im Schaffen von Olivier Messien und Pierre Boulez. In *Chronochromie* (1963) verwendet Messien Xylophon, Marimba, Glockenspiel und Röhrenglocken. In *7 Haikai* (1962) und in *Et exspecto resurrectionem* (1964) setzt der Komponist dagegen Glockenspiel, Vibraphon, Röhrenglocken und Celesta in Verbindung mit Gongs und Becken ein, um den Klangcharakter der fernöstlichen Gamelanmusik wiederzugeben. Eine ähnlich raffinierte Behandlung der Stabspiele weist das Schaffen von seinem Schüler Messien auf. In *Le marteau sans maitre* (1954 - 57) für Flöte, Viola, Gitarre und 3 Schlagzeuger verwendet Boulez Xylophon und Vibraphon in Verbindung mit einem Schlagzeug - *Setup* (Kleine Trommel, Bongos, Maracas, 2 Cow Bell, 2 Tam - Tams, Gong, Becken, zwei kleine Becken und Triangel), wobei die Einflüsse der fernöstlichen Gamelanmusik in diesem Stück stark an die Schlagzeugbehandlung bei Messien erinnern. Einen Schritt weiter geht Boulez in *Pli selon pli*, wo einer herkömmlichen Schlagzeugsektion eines Symphonieorchesters ein riesiges Stabspielinstrumentarium mit 2 Xylorimbas,

⁷⁴ z.B. Marimbakonzerte von Robert Kurka, Ney Rosauero, Marta Ptaszynska, Nebojsa Zivkovic, Solo-Stücke von Heinz Werner Henze, Harald Genzmer, Siegfried Fink, Gordon Stout, Akira Miyoshi, Toshiya Sukegawa u.v.a.

⁷⁵ Obwohl das Vibraphon ebenfalls die *Vier - Schlegel - Technik* verwendet, wurde bislang noch kein Konzert für dieses Instrument geschrieben. Dagegen ist die Anzahl der Solostücke beträchtlich, die gemäß der Jazztradition dieses Instrumentes sehr oft starke Jazzeinflüsse aufweisen (z.B. *Solo pieces* vom führenden Jazzvibraphonisten Gary Burton oder *Blues for Gilbert* von Mark Glentworth).

⁷⁶ Eine der berühmtesten Marimbaspielderinnen ist die Japanerin Keiko Abe, die als erste Frau den Ehrenpreis (Hall of Fame Award) der amerikanischen Schlagzeugorganisation *Percussive Arts Society* für besondere Errungenschaften auf dem Gebiet der Schlagzeugpädagogik und für Ihre künstlerische Tätigkeit erhielt: *Percussive Notes*, Vol.32, Nr.3, S.8.

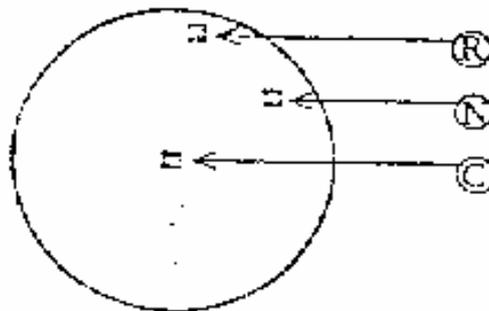
⁷⁷ *Percussive Notes* Vol.33, Nr.5: Interview mit dem Xylophonisten Bob Becker von der amerikanischen Schlagzeuggruppe *Nexus*, S.31

2 Vibraphons, Glockenspiel, etlichen Cow Bells, Röhrenglocken und Glockenplatten (hergestellt nach Anweisungen des Komponisten) hinzugefügt wurde.

4.3 Pauken

Die Techniken der Neuen Musik in bezug auf die neuartige Klangerzeugung und die unermüdliche Suche nach neuen Klangeffekten trugen wesentlich zur Erweiterung der Spieltechnik und der Palette der möglichen Klangschantierungen der Pauken bei. Ein Paradebeispiel für die innovative und zugleich virtuose Behandlung der Pauken sind die *Eight Pieces for Four Timpani* von Elliot Carter aus dem Jahre 1950: I. *Saeta*, II. *Moto Perpetuo*, III. *Adagio*, IV. *Recitative*, V. *Improvisation*, VI. *Canto*, VII. *Canaries* und VIII. *March*, von denen *Recitative* und *Improvisation* als zwei mittlere Soloteile in den *Six Pieces for Kettle Drums and Orchestra* (1966) vom Autor noch einmal verwendet wurden⁷⁸. Die Innovationen Carters erstrecken sich auf die dauerhafte Einführung von 3 verschiedenen Anschlagstellen (am Rande = **R**, in der Mitte = **C** und normal = **N**), die Verwendung von verschiedenen Schlegeltypen mit dem Höhepunkt im *March*, wo sie mehrere Male umgedreht (Folz- und Holzende) und sogar gemischt eingesetzt werden müssen (Rechte Hand - Filzschlegel, Linke Hand - Holzende), den Einsatz von Kombinationen aus abgedämpften und normal klingenden Pauken im *March* und die Einführung von *dead strokes* in *Recitative* (der Stock bleibt nach dem Anschlagen der Pauke am Fell, wodurch ein stark abgedämpfter, *toter* Klang produziert wird).

Abbildung 13 - Anschlagstellen bei Carter



Carter beschränkt sich nicht nur auf die *äußere* Behandlung der Pauken, sondern experimentiert in *Adagio* und *Canto* mit der Akustik dieser Instrumente, indem er die Erzeugung von Flageolettönen durch Pressen von zwei Fingern in aufs Fell zwischen dem Rand und der Fellmitte und gleichzeitiges Anschlagen der Pauke am Rande des Felles vorschreibt oder so die *sympathetic resonance* der Pauken (durch Anschlagen einer Pauke sollen andere Pauken beim entsprechenden Intervall in Schwingungen versetzt und zum Klingen gebracht werden) in Verbindung mit Glissando zu nutzen versucht⁷⁹.

⁷⁸ Geary Larrick: *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*, S.120

⁷⁹ Elliot Carter: *Eight Pieces for Four Timpani*, Performance Notes S.3 und 4

Die virtuose Behandlung der Pauken bei Carter konnte nur in Verbindung mit erheblichen Verbesserungen des Pedalstimmechanismus durch Schlagzeugfirmen wie Ludwig (Ausgleichspedal) oder Premier (Reibungskupplung) sowie die Einführung von wetterunempfindlichen Fellen aus Kunststoff (die eine stabile Stimmung des Instrumentes garantierten) erreicht werden⁸⁰ und beeinflusste die Entstehung einer ganzen Reihe von weiteren Solo- Stücken für einen 4 bzw. 5 Pauken - Satz, die jedoch die Komplexität der Paukenbehandlung bei Carter nicht erreichen konnten (z.B. John Bergamo - *Four Pieces for Timpani*, Siegfried Fink - *Timpani Suite*, K.Kepper - *Timpanorama*, P.Price - *Timpani Solos*) und einigen Paukenkonzerten (*Konzert für Pauken und Orchester* von Werner Thärichen 1954, *Concerto for Five Kettledrums and Orchestra* von Robert Parris 1955, *Concerto for Timpani and Orchestra* von Harold Faberman 1962). Ein Beispiel für die virtuose Verwendung der Pauken im Orchester findet sich in *Nocturne for Tenor Solo, Seven Obligato Instruments and String Orchestra* von Benjamin Britten aus dem Jahre 1958, wo der Schlagzeuger während der Ausführung von solistischen Sechzehntelpassagen alle vier Pauken umstimmen muß.

4.4 Kleine Trommel

Die Errungenschaften Carters auf dem Gebiet der differenzierten Klangerzeugung wurden sehr schnell auf die Kleine Trommel und andere Trommelinstrumente übertragen. Ein Beispiel für die innovative Behandlung der Kleinen Trommel sind die *Six Unaccompanied Solos for Snare Drum* von Michael Colgrass (1977). Colgrass führt in seinen Solos eine getrennte Notation der rechten und linken Hand u.a. bei der Notierung von zweistimmigen Passagen im ersten Solo ein und verwendet eine Vielzahl von speziellen Schlagarten wie z.B. *Rim Shot* (= Randschuß - gleichzeitiges Anschlagen des Trommelrahmens und Felles) und umgedrehter *Rim Shot* (das Ende des Stockes bleibt am Fell liegen, während der Trommelrand mit dem anderen Stockende angeschlagen wird) oder *Cross Stick* (= Kreuzschlegel - während ein Stock das Fell der Kleinen Trommel berührt, wird er mit dem zweiten Stock angeschlagen), die allesamt der Jazzschlagzeugtechnik entlehnt wurden. Der Autor unterscheidet, ähnlich wie Carter, zwischen 3 Anschlagpositionen auf dem Trommelfell (am Rande, in der Mitte und normal), verwendet sowohl normale und sehr leichte Trommelstöcke, als auch Paukenschlegel und Jazzbesen und schreibt darüber hinaus das Ein - und Ausschalten der Schnarrseiten (oft innerhalb eines Stückes) vor. Die raffinierte Artikulation Colgrass` erstreckt sich nicht nur auf die Verwendung von speziellen Schlagtechniken oder differenzierten Stockarten, sondern macht auch von den klassischen Artikulationszeichen *staccato* und *portato* nicht Halt, die durch je sehr kurzes oder *schweres* Anschlagen des Trommelfelles bzw. Verwendung von Jazzbesen (z.B. im Stück Nr.5) realisiert werden sollen. Ein Beispiel für die Kleine Trommel - Polyphonie findet sich im ersten *Solo*, wo jede Hand eine eigenständige Stimme auszuführen hat.

⁸⁰ James Holland: *Das Schlagzeug*, S.39

Beispiel 12 - Kleine Trommel - Polyphonie im Solo Nr.1



Parallel zur solistischen Behandlung der Kleinen Trommel bei Colgrass oder anderen Autoren wie z.B. Siegfried Fink (*Sonata for Snare Drum, Snare Drum Suite*) oder Bent Lyloff (*Etude Nr.9*), die an die moderne Behandlung der Kleinen Trommel in der Neuen Musik und die klassische Orchestertradition dieses Instrumentes anknüpften, kam es in den USA zur Veröffentlichung von zahlreichen technisch betonten Soli, die in Anlehnung an die Militärtradition der Kleinen Trommel und die *26 All American Standard Rudiments* entstanden sind. Die wichtigsten Autoren sind hier John S.Pratt (u.a. *24 Modern Contest Solos*), William J.Schinstein (u.a. *Southern Special Solo Drumming*) und C.Wilcoxon (*All American Drummer*).

4.6 Schlagzeugensemble

Das Schlagzeugensemble - ein Klangapparat, der bereits in der Vorkriegszeit in solchen Werken wie *Ionisation* von Edgar Varese (1931) oder *Fugue for Eight Percussion Instruments* von William Russel (1933) eingesetzt wurde, erfuhr in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert eine vielfältige und häufige Verwendung und wurde zu einer der beliebtesten Formationen in der Schlagzeugmusik⁸¹. Als einer der Pioniere gilt hier John Cage, der bereits 1939 sein erstes Stück für ein Schlagzeugensemble - *Constructions in Metal* - komponierte. Ein charakteristisches Merkmal in der Behandlung des Schlaginstrumentariums bei Cage - das Eintauchen von Gongs ins Wasser während der Tonerzeugung (*Water Gongs*) - findet sich in weiteren Schlagzeugwerken des Komponisten wieder, wie z.B. *Second Constructions* (1940), *Third Constructions* (1941) und *Double Music* (1961). Als Pendant zur experimentellen Behandlung des Schlagzeugensembles bei Cage kann das neben *Ionisation* wichtigste frühe Werk für ein Schlagzeugensemble - die *Toccata for Percussion Instruments* des mexikanischen Komponisten Carlos Chavez aus dem Jahre 1942

⁸¹ Einer aktuellen Umfrage der amerikanischen Fachzeitschrift *Percussive Notes* zufolge, die sich auf Informationen von über 40 Schlagzeuglehrer an verschiedenen Musikschulen und Universitäten in den USA gestützt hat, wurden alleine nach 1992 über 100 neue Stücke für Schlagzeugensemble in den USA veröffentlicht - *Percussive Notes*, Vol.31, Nr. 4: *Recommended Percussion Ensemble Compositions*, S.43 - 46

angesehen werden⁸². Chavez knüpft in seinem für 6 Schlagzeuger konzipierten Stück an die Schlagzeugtradition seines Landes und entwickelt ein pulsierendes rhythmisches Gebilde von ungeheurerer Motorik und Ausdruckskraft.

Die allmähliche Etablierung des Schlagzeugensembles als selbständige Musikformation führte zur Entstehung von zahlreichen Kompositionen für diese Instrumentenkonfiguration und zur Gründung von Percussionensembles - sowohl im professionellen, als auch im schulischen Bereich, wo das Schlagzeugensemble als ein wichtiges pädagogisches Mittel bei der Schulung des Kammerspiels angesehen wird. Gyula Racz sagt zu diesem Thema in seinem *Handbuch der Schlagzeugpraxis*:

Eines der wichtigsten Teile der Ausbildung ist das regelmäßige Zusammenspiel. Dafür findet man die beste Möglichkeit in der Kammermusik, im Percussion-Ensemble.

Ein Beispiel für ein professionelles Schlagzeugensemble auf dem Gebiet der Neuen Musik ist die berühmte französische *Schlagzeuggruppe Les Percussions de Strasbourg*, der zahlreiche Stücke u.a. *Etudes choreographiques* von Maurice Ohana, *Jeux 6* von Roman Haubenstock - Ramati (1960), *Signalement* von Peter Shat (1961), *Continuum* von Kazimierz Serocki (1966) oder *Persephassa* von Yannis Xenakis (1969) gewidmet wurden. Dieses wohl prominenteste europäische Schlagzeugensemble⁸³ konnte gleichzeitig einen Quasistandard von 6 Ausführenden etablieren und hat in dieser Besetzung sogar die ursprünglich für 13 Percussionisten konzipierte *Ionisation* von Edgar Varese zur Aufführung gebracht. Eine der bekanntesten Schlagzeugformationen aus Osteuropa ist die ebenfalls 6 - köpfige *Warszawska Grupa Perkusyjna*, die viele Werke zeitgenössischer polnischer Komponisten wie z.B. *Incantationi* (1973) von Zbigniew Penhersi oder *Trytony* (1979) von Zbigniew Rudzinski während der Internationalen Festivals der Neuen Musik *Warschauer Herbst* uraufgeführt hat⁸⁴. Der instrumentale Aufwand in modernen Werken für ein Schlagzeugensemble kann am Beispiel des Schlaginstrumentariums im bereits zitierten *Continuum* von Kazimierz Serocki am deutlichsten illustriert werden:

2 Xylorimbas, Marimba, 3 Vibraphone, 2 Glockenspiele, Röhrenglocken, 13 Crotales, 3 Crotales, 4 Kuhglocken, 2 Pauken, Pauke ohne Pedal, *piccolo* Pauke, 9 thailändische Gongs, 6 Maracas, 4 Triangel, 9 Flaschen, 9 Temple Blocks, 3 Claves, Raganella, 2 Peitschen, 6 Bongos, 2 Trommel ohne Saiten, Trommel mit Saiten, Caisse roulante, 3 Tambourins, 9 Tom - Toms, 2 Congas, 3 Große Trommeln, 12 Becken, 2 chinesische Becken und 6 Tam - Tams⁸⁵.

Parallel zu der durch die Werke der Neuen Musik beeinflussten Entwicklung von Schlagzeugensembles fand die folkloristische, rhythmisch betonte Behandlung

⁸² *Percussive Notes*, Vol. 32, Nr.6: *Carlos Chavez and Musical Nationalism in Mexico*, S.74

⁸³ J.Holland: *Das Schlagzeug*, S. 304

⁸⁴ Der Autor war in den Jahren 1984 - 85 Mitglied der *Warszawska Grupa Perkusyjna*

⁸⁵ Kazimierz Serocki: *Continuum*, S. 3

des Schlaginstrumentariums in der *Toccata* von Chavez sowohl unter Komponisten, als auch Percussionisten viele Nachahmer. Zu den bekanntesten Kompositionen, die infolge dieser Entwicklung entstanden waren, zählen u.a. die *Suite for Percussion* von William Kraft für Schlagzeugquartett (1963), *Three Brothers* von Michael Colgrass, *Prelude and Fugue for Four Percussionists* von Charles Wuorinen (1966), *Praca Maua* von Heinz von Moisy - ein brasilianischer Karnevallmarsch für 6 Schlagzeuger - und *Top-kapi* von Siegfried Fink (1980). Zu den bekanntesten Schlagzeugensembles auf diesem Gebiet gehören u.a.

die kanadische Gruppe *Nexus* sowie die deutschen Ensembles *Percussion Arts Quartet* aus Würzburg und *Cabaza* aus Nürnberg unter der Leitung von Wolfgang Schwander⁸⁶. Neben Originalkompositionen der Avantgarde und denjenigen aus dem Foklore - und Jazz - Bereich spielen in der modernen Schlagzeugensembleliteratur Bearbeitungen von klassischen Werken sowie Foklore -, Jazz - und Ragtimearrangements eine sehr wichtige Rolle. Die sowohl für reine Stabspielensembles, als auch Mallets in Verbindung mit weiteren Percussionsinstrumenten konzipierten Stücke werden sowohl von professionellen Ensembles wie z.B. *Nexus*, als auch im schulischen Bereich eingesetzt. Ein typisches Beispiel hierfür sind zahlreiche Bearbeitungen des Autors, die im Hofmeister Verlag Leipzig erschienen sind, wie z.B.

- ✓ Edvard Grieg/Rafael Lukjanik - *In der Halle des Bergkönigs* für Xylophon, Vibraphon, Marimba, Pauken und Schlagzeug - Hofmeister Musikverlag Leipzig: 1995
- ✓ Scott Joplin/Rafael Lukjanik - *Stoptime Rag* für Xylophon, Vibraphon, Marimba, Pauken und Schlagzeug - Hofmeister Musikverlag Leipzig: 1995

4.7 Schlagzeug im Orchester

Die revolutionäre Schlagzeugbehandlung in den Orchesterstücken von Strawinsky oder Bartok in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fand Ihre Fortsetzung in den Werken solcher Komponisten wie Carl Orff, Karl - Heinz Stockhausen, Luigi Nono, Pierre Boulez oder Krzysztof Penderecki. Da die Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums im modernen Orchesterapparat in bezug auf die Einführung von neuen Spieltechniken sowie die Vielfalt und Anzahl der verwendeten Percussionsinstrumente weitgehend der Schlagzeugbehandlung in den bereits besprochenen solistischen und kammermusikalischen Werken der Avantgarde entspricht oder bereits bei der Vorstellung der einzelnen Schlaginstrumente geschildert wurde, sollen an dieser Stelle nur die 3 wichtigsten Merkmale der orchestralen Schlagzeugverwendung im modernen Orchester erwähnt werden:

- I. Die Etablierung einer stark vergrößerten aber dennoch nicht starr vorgeschriebenen Schlagzeugsektion inkl. fernöstlichen, lateinamerikanischen und afrikanischen Fokloreinstrumente (Ein bekanntes Beispiel für die Verwendung des lateinamerikanischen Instrumentariums findet sich u.a. bei Leonard Bernstein in *West Side Story*)

⁸⁶ Regelmäßige Berichte der Schlagzeugfachzeitschriften *Percussive Notes* (USA) und *Drums & Percussion* (Deutschland)

- II. Die endgültige Emanzipation der Percussionsinstrumente als gleichberechtigte und oft führende Gruppe innerhalb des orchestralen Gesamtapparates bis hin zum reinen Schlagzeugorchester wie z.B. in den Bühnenwerken von Carl Orff (*Catulli carmina*, *Astutuli* und *Ludus de Nato Infante Mirificus*) oder in der Oper *Amerika* von Roman Haubenstock-Ramati
- III. Das Ende der dominanten Rolle der Pauken innerhalb der Schlagzeugsektion als das wichtigste Schlaginstrument zugunsten einer vielfältigen Verwendung des vorhandenen Schlaginstrumentariums.

Als zwei Beispiele für die moderne und dennoch völlig unterschiedliche Behandlung eines großen Schlaginstrumentariums innerhalb des Orchesterapparates können zwei zeitgenössische Orchesterwerke: das Oratorium *Utrenja - Grablegung Christi* von Krzysztof Penderecki (1970) und die sinfonische Dichtung *Krzesany* von Wojciech Kilar (1974) angeführt werden. Die beiden Stücke weisen ein stark erweitertes Schlaginstrumentarium auf. Bei *Utrenja* besteht die Schlagzeugsektion aus: Triangel, 4 Becken, 2 chinesische Gongs, thailändisches Gong, 2 Tam - Tams, Vibraphon, Röhrenglocken, Marimba, Große Trommel, Glocken, 2 Raganellen, Guiro, Peitsche, Claves, Pauken und Kleine Trommel. Das für 6 Schlagzeuger konzipierte Schlaginstrumentarium bei Kilar umfaßt dagegen 8 Pauken, Große Trommel, Kleine Trommel, 4 Tom - Toms, 4 Gongs, Becken a 2, 2 Cow Bells sowie *eine möglichst große Anzahl von Schellen, Tambourins und Almglocken*⁸⁷. Kennzeichnend für die Schlagzeugbehandlung bei Kilar ist die rhythmische Einfachheit (meistens Viertel - und Achtelnoten) in Verbindung mit kontinuierlicher Achtelnotenmotorik auf der Großen Trommel und Pauken in Verbindung mit 2, 4, 6 und 8 - stimmigen Paukenakkorden, die sehr stark an die Schlagzeugverwendung in *Le Sacre du Printemps* von Strawinsky erinnern. Im Vergleich zur expressiven rhythmischen Motorik Kilars ist der Schlagzeuggebrauch bei Penderecki grundlegend anders. In der Suche nach neuen Klangeffekten und -farben betrachtet der Komponist das vielfältige Schlaginstrumentarium als eine Ansammlung von verschiedenartigen Klangquellen und verzichtet fast vollständig auf die Verwendung von rhythmisierten Strukturen (eine einzige Ausnahme bildet ein kurzer 4 - taktiger Clavesrhythmus ab Ziffer 25). Statt dessen führt Penderecki neben unzähligen Tremoli und gewirbelten Clusterklängen (Klangteppiche) auf Instrumenten von bestimmter Tonhöhe inkl. Röhrenglocken spezielle Artikulationsarten und Klangeffekte wie z.B. das Anschlagen der Pauken, des Gongs und des Tam - Tams mit dem Jazzbesen, Pauken - und Beckenglissandi (!) und das Anstreichen der Becken und des Tam - Tams mit einem Bogen (in der Partitur als *arco* markiert) ein und schreibt die Verwendung von verschiedenen Schlegelarten vor (weiche und harte Filzschlegel, Kleine Trommel - Stöcke, Jazzbesen, Hammer und Triangelstab).

⁸⁷ Wojciech Kilar : *Krzesany*, S. 4

5. Zielsetzung der Arbeit

Die Entwicklung des *klassischen* Schlaginstrumentariums erreichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren vorläufigen Höhepunkt. Beschränkten sich die größtenteils orchestrale Aufgaben eines klassisch ausgebildeten Schlagzeugers noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts überwiegend auf das Beherrschen von wichtigen Stellen aus dem Orchesterrepertoire, wird er heutzutage mit einer Vielzahl von komplexen solistischen und kammermusikalischen Aufgaben, einem stark erweiterten klassischen Schlaginstrumentarium, vielen neuen Spieltechniken und nicht selten auch unkonventionellen Notationssystemen konfrontiert, die ein gründliches und vielseitiges Studium erforderlich machen.

Dieses stark erweiterte Aufgabenfeld reflektieren in unterschiedlichem Grade zahlreiche Schlagzeugschulen, die in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurden. Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar, diese Unterrichtswerke unter dem Aspekt der Vorbereitung des Schlagzeugstudenten für die Aufgaben der modernen Aufführungspraxis anhand von in tabellarischer Form zusammengestellten Beurteilungskriterien einer kritischen Untersuchung zu unterziehen, miteinander zu vergleichen und auf ihren Stellenwert hin zu überprüfen. Die Notwendigkeit einer solchen wissenschaftlichen Auswertung unterstreicht die nahezu vollkommene Vernachlässigung dieses instrumental - didaktischen Gebietes in der musikpädagogischen Forschung, was vor allem an der verschwindend geringen Anzahl von Fachbibliographien und anderen Fachpublikationen deutlich erkennbar ist. Die Tatsache, daß jedes Jahr neue Schlagzeugschulen auf den Markt gebracht werden, verleiht der Dringlichkeit einer wissenschaftlichen Zusammenfassung der bisher erschienen pädagogischen Unterrichtsmaterialien im Fach *Klassisches Schlagzeug* zusätzlichen Nachdruck.

Den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Dissertation stellten sowohl Gesamtschulwerke, die das komplette klassische Schlaginstrumentarium behandeln, als auch Schulen für einzelne Instrumente bzw. Instrumentengruppen dar, wobei insbesondere die Fragen nach dem didaktischen Aufbau und nach der Vollständigkeit der Darstellung und Behandlung des modernen klassischen Schlaginstrumentariums im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis mithilfe einer ganzen Reihe von Auswahl - und Untersuchungskriterien beantwortet werden sollten. Im Mittelpunkt der Analyse standen didaktische Unterrichtsmaterialien aus den auf dem Gebiet der pädagogischen Schlagzeugliteratur führenden Länder - Deutschland und den USA - wobei sich die Auswahl sowohl nach dem inhaltlichen Gewicht, als auch nach dem Verbreitungsgrad in Anlehnung an die regelmäßigen Berichte der weltgrößten internationalen Schlagzeugorganisation *Percussiove Arts Society* in der *Fachzeitschrift Percussiove Notes* sowie im *World Percussion Network* und

die Informationen der größten deutschen Schlagzeugorganisation *Percussion Creative* e.V. in der Fachzeitschrift *Drums and Percussion* richtete⁸⁸. Nicht zuletzt stellten die jährlichen Symposien der beiden o.g. Schlagzeugorganisationen, an denen der Autor als aktives Mitglied in beiden Vereinigungen regelmäßig teilnimmt, Informationen von bekannten Schlagzeugpädagogen und Autoren von Schlagzeugschulen wie z.B. Heinz von Moisy oder Wolfgang Basler sowie die beruflichen Kenntnisse des Autors, der sich während seines Schlagzeugstudium sowie im Rahmen der Unterrichtspraxis mit zahlreichen Schlagzeugschulen auseinandergesetzt hat, eine wichtige Informationsquelle dar.

Die Auswertung der während der Analyse gewonnenen Ergebnisse, in der die wichtigsten didaktischen Unterrichtsmaterialien im Fach *Klassisches Schlagzeug* der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorgestellt und untersucht wurden, soll die wissenschaftliche Erstellung eines Gesamtbildes dieses wichtigen, aber bisher kaum erforschten instrumental - didaktischen Fachgebietes der Musikpädagogik ermöglichen und eine Grundlage für weitere Forschungen auf diesem Sektor bilden. Zu diesem Zwecke wurden auch alle Schlagzeugschulen, die im Laufe der Analyse erfaßt werden konnten, in Form einer Fachbibliographie im Anhang der Dissertation aufgelistet.

⁸⁸ Diese Auswahlprinzipien sollen allerdings das Hinzuziehen von didaktisch wertvollen Positionen aus weiteren Ländern wie z.B. Polen, Frankreich, Rußland, Spanien oder Ungarn nicht ausschließen

II. Analyse

1. Moderne Schlagzeugschulen im Überblick

Die rasante Entwicklung des klassischen Schlaginstrumentariums in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts und damit verbundene erhebliche Vergrößerung des Aufgabenfeldes eines klassisch ausgebildeten Schlagzeugers führten zu vermehrten Aktivitäten im Bereich der pädagogischen Unterrichtsliteratur auf diesem Sektor, wobei die bereits bekannten zwei wichtigsten Schulwerktypen - orchesterbezogene Gesamtschulwerke und Schulen für einzelne Schlaginstrumente bzw. Instrumentengruppen sowie solistisch/technisch orientierte Schulwerke durch die Erweiterung des Schulungsspektrums um die Behandlung von neuen Spieltechniken, wie z.B. der *Vier - Schlegel - Technik* oder Fokussierung auf bestimmte Aspekte der Aufführungspraxis, wie z.B. die Problematik der korrekten Paukenstimmung weitere Differenzierung erfuhren.

1.1 Gesamtschulwerke

Im Bereich der Schlagzeugschulen, die das komplette klassische Schlaginstrumentarium behandeln, kann Deutschland auf eine ganze Reihe von mehrteiligen Gesamtschulwerken verweisen, dessen Bandbreite von Schulen für Anfänger (Hermann Gschwendtner - *Elementar Percussion - Ein Schulwerk für Schlagzeug und Drums* 1985 oder Martin Kerschbaum - *Schlagzeug elementar* 1992) über orchesterbezogene Schulwerke (Neuaufgabe der Schule von Franz Krüger - *Pauken und Kleine Trommel - Schule* 1951) bis hin zu universellen und für Studienzwecke unter dem Gesichtspunkt der späteren Berufspraxis im orchestralen, kammermusikalischen und solistischen Bereich geeigneten Gesamtschulwerken (Eckehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk* 1975) reicht. Ein ähnliches mehrteiliges Gestaltungsmodell verfolgen auch viele französische Schulen, wie z.B. die *Grand methode des Instruments a Percussion* von Robert Tourte aus dem Jahre 1958.

Im Gegensatz zu den mehrteiligen Gliederungskonzepten der deutschen und französischen Schulen bedienen sich die amerikanischen Gesamtschulwerke von Anthony J. Cirone (*Orchestral Techniques of the Standard Percussion Instruments* 1987) und von Robert McCormick (*Percussion for Musicians* 1983), die polnische *Szkola na instrumenty perkusyjne* (1950) von Josef Stojko und das ungarische Schulwerk *Schule für Schlaginstrumente* aus dem Jahre 1955 von Sandor Vigdorovits eines einzigsten Bandes, in dem sämtliche Schlaginstrumente behandelt wurden.

Als Beispiele für die Mischung dieser beiden wichtigsten Schulwerktypen können die russische *Schule für Schlaginstrumente* (1948) von K.M. Kupinski, in der der Paukenteil in einem gesonderten Band untergebracht wurde und die spanische *Metodo Completo de Percussion* aus dem Jahre 1986 von Roberto Campos mit der separaten Behandlung der Stabspiele angeführt werden. (s. Anhang **G** - *Moderne Gesamtschulwerke in tabellarischer Übersicht*).

1.2 Paukenschulen

Die Paukenschulen konnten nach dem starken Rückgang an Neuauflagen in den Jahren 1918 - 1945 (nur eine Position) in der Zeit nach 1950 einen stets wachsenden Zuwachs verzeichnen, wobei es neben der weiteren Veröffentlichungen von orchesterbezogenen Schulwerken, die im Zeichen der traditionellen Verwendung der Pauken stehen, wie z.B. die *Paukenschule* von Heinrich Knauer (1955) zur Entstehung von vielen völlig neuen Schultypen kam.

Dazu zählen:

- Universelle Paukenschulen, die das gesamte Spektrum des modernen Paukeneinsatzes von der technischen Schulung über Stimmen bis hin zu Orchesterstudien behandeln, wie z.B. *The Alfred Friese Tympani Method* von Alfred Friese (1954)
- Paukenschulen, die sich ausschließlich mit dem Training der Paukenstimmung befassen, wie z.B. *Timpani Tuning* von Mervin Britton (1967), *The Musical Timpanist* von Thomas N. Atkins (1974), *The Well-Tempered Timpanist* von Charles Dowd (1982) oder *Das musikalische Gehör des Paukenschlägers* von Francois Leduc (1982) und
- Technisch orientierte Schulwerke wie z.B. *Pauken - Training* von Werner Thärichen (1976), *Das Training der Paukenschlägers* von Francois Dupin (1978) oder die *Method de Timbales* von Jean Geoffroy, bei denen die Schulung der Spieltechnik und Verbesserung der Spielkondition im Vordergrund stehen (s. Anhang H - *Moderne Paukenschulen in tabellarischer Übersicht*).

1.3 Schulen für Kleine Trommel

Die Kleine Trommel - Schulen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden größtenteils durch zwei wichtigste Schulwerktypen vertreten:

- Orchesterbezogene Schulen mit umfangreichen Orchesterstudienteilen wie z.B. die *Praktische Schule für Kleine Trommel* von Heinrich Knauer (1972) sowie die amerikanischen Schulen *Modern Method For Snare Drum* von Morris Goldenberg (1955), *20th Century Orchestral Snare Drum* von Thomas McMillan (1968), *The Snare Drum in the Concert Hall* von Al Payson (1970) und *The Orchestral Snare Drum* von Anthony J. Cirone (1982).
- Kleine Trommel - Schulen, die sich speziell mit der Schulung der Spieltechnik befassen. Als Beispiele in diesem Bereich können z.B. die amerikanische Schule *Accents and Rebounds for the Snare Drummer* von George L. Stone (1961), die französische *Drum Superior Technique* von Guy Lefevre (1979) und die deutsche *Technik für Kleine Trommel* von Marcus Lonardonì (1995) zitiert werden (s. Anhang I - *Moderne Kleine Trommel - Schulen*).

1. 4 Schulen für Stabspiele

Die Ansiedlung der meisten Schulen für Stabspiele der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im solistisch-technischen Bereich ist auch in der Nachkriegszeit mit Ausnahme von einigen orchesterorientierten Schulwerken wie z.B. *The Orchestral Mallet Player* von Anthony J. Cirone (1985) ein charakteristisches Merkmal der modernen Malletschulen.

Zu den drei wichtigsten Schulwerktypen zählen:

- Schulen, die mehrere Malletinstrumente behandeln wie z.B. die *Modern Mallet Method for Vibes, Xylophone, Marimba* von Phil Kraus (1958 - 60), die *Modern School for Xylophone, Vibraphone, Marimba* von Morris Goldenberg (1950) oder die *Schule für Vibraphon, Xylophon, Glockenspiel und Marimba* von Hermann Gschwendtner (1976)
- Schulwerke für einzelne Malletinstrumente wie z.B. die französische *Methode Complete de Vibraphon* von Jacques Delecluse (1977) oder die russische *Schule für Xylophon* von K.M. Kupinski (1952) und
- Technisch orientierte Schulwerke, die spezielle spieltechnische Bereiche behandeln wie z.B. die *Vibraphon Technique - Dampening and Pedaling* von Dave Friedman (1973) oder die *Method of Movement for Marimba* von Leigh Howard Stevens (1979) (s. Anhang J - *Moderne Malletschulen in tabellarischer Übersicht*).

2. Auswahl der Schulen

Aus dem Überblick über moderne Schlagzeugschulen geht deutlich hervor, daß es im Bereich der pädagogischen Unterrichtsliteratur im Fach *Klassisches Schlagzeug* nicht zur Herausbildung eines einheitlichen Schulwerktypus gekommen ist. In Anbetracht dieser komplizierten Sachlage schien es daher notwendig, noch vor Beginn der eigentlichen Analyse, mithilfe einer Reihe von Auswahlkriterien ein Sortierverfahren einzuleiten, um die wertvollsten und zugleich repräsentativsten modernen Schulwerke für die Zwecke der weiteren Untersuchung auszuwählen. In Anlehnung an diese Konzeption wurden drei Hauptauswahlprinzipien definiert:

I. Das Prinzip der Aktualität

Der Analyse wurden ausschließlich Schlagzeugschulen unterzogen, die nach 1950 veröffentlicht wurden und gegenwärtig in Verlagsprogrammen der auf dem Gebiet der pädagogischen Unterrichtsliteratur im Fach *Klassisches Schlagwerk* bedeutenden Musikverlage geführt werden⁸⁹.

II. Das Prinzip der Universalität

⁸⁹ Diese Angaben beziehen sich auf die Informationsmaterialien der Musikverlage Zimmermann (Frankfurt), Peters (Frankfurt), Hofmeister (Hofheim - Leipzig), Schott (Mainz), Universal Edition (Wien), Belwin - Mills (New - York), Carl Fischer (New York), Booses & Hawkes (London), Leduc (Paris), Salabert (Paris), Lemoine (Paris) und PWM (Krakau).

Untersucht wurden sowohl Gesamtschulwerke, die das komplette klassische Schlaginstrumentarium behandeln, als auch Schulen für einzelne Instrumente bzw. Instrumentengruppen.

Ausgewählte Schulwerke, die sich ausschließlich mit speziellen Spieltechniken befassen, ohne das spielerische Gesamtspektrum auf dem jeweiligen Instrument abzudecken, wurden dagegen in ergänzenden Kapiteln *Besonderheiten bei weiteren Schulen* kurz vorgestellt.

III. Das Prinzip des hohen Verbreitungsgrades

In Anlehnung an die aktuellen Informationen internationaler Schlagzeugorganisationen, an Rezensionen und Berichte in der Fachpresse, an die Auskünfte von anerkannten Schlagzeugpädagogen und Fachkenntnisse des Autors wurden nur die populärsten und meist verbreiteten Unterrichtswerke für die Zwecke der weiteren Untersuchung ausgewählt.

Unter Berücksichtigung der o.g. Richtlinien wurden folgende Schlagzeugschulen zum Gegenstand der Analyse:

I. Gesamtschulwerke

- Eckehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk*

Bd. 1 Kleine Trommel

Bd. 2 Pauken

Bd. 3 Tom-Toms, Bongos, Becken ...

Bd. 4 Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Marimba, Röhrenglocken

- Josef Stojko - *Szkola na instrumenty perkusyjne* (Schule für Schlaginstrumente)

II. Schulen für Kleine Trommel

- Heinrich Knauer - *Praktische Schule für Kleine Trommel*
- Morris Goldenberg - *Modern School for Snare Drum*

III. Paukenschulen

- Heinrich Knauer - *Paukenschule*
- Friese/A.Lepak - *Timpani Method*

IV. Schulen für Stabspiele

- Morris Goldenberg - *Modern School For Xylophone, Vibraphone, Marimba*
- Phil Kraus - *Modern Mallet Method for Vibes, Xylophone, Marimba*

3. Beurteilungskriterien

Im Bestreben, die ausgewählten Schlagzeugschulen einer umfassenden Untersuchung zu unterziehen und miteinander zu vergleichen, wurde eine gemeinsame analytische Basis in Form von tabellarisch aufgelisteten Beurteilungskriterien konzipiert, nach denen jede Schule behandelt wurde. Die Tatsache, daß im Laufe der Analyse sowohl Gesamtschulwerke, als auch Schulen für einzelne Schlaginstrumente anhand eines gemeinsamen Fragekatalogs erfaßt werden sollten, führte zu dem Entschluß, auf die für moderne Schlagzeugpädagogik charakteristische Reihenfolge beim Erlernen des klassischen Schlaginstrumentariums: *Kleine Trommel - Pauken - Stabspiele* auch bei der Untersuchung der für die Analyse vorgesehenen Schulen zurückzugreifen und den analytischen Part der Dissertation nach diesem Vorbild zu gestalten. In bezug auf die Gesamtschulwerke, die im ersten Kapitel des analytischen Teiles der vorliegenden Arbeit untergebracht wurden, bedeutete diese Maßnahme, daß die jeweiligen Schlaginstrumente ebenfalls in getrennten *Kleine Trommel - , Pauken - und Stabspiele -* Abschnitten dargestellt wurden. Im Hinblick auf die inhaltliche Gestaltung der zwei für die Analyse ausgewählten Gesamtschulwerke, die entweder aus mehreren, völlig unabhängigen und den jeweiligen Instrumenten bzw. Instrumentengruppen gewidmeten Bänder bestehen (Keune) oder so konzipiert wurden, daß jeder Teil der Schule ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt und separat durchgenommen werden kann (Stojko), scheint diese Vorgehensweise legitim zu sein und garantiert eine möglichst flexible Anwendung von gemeinsamen Untersuchungsparametern.

Bei der Konzipierung von Beurteilungskriterien wurde neben allgemeinen Fragen zur Gestaltung der jeweiligen Schule, zum Aufbau des theoretischen Teiles und zur Gesamtkonzeption des Übungsteiles besonderer Wert auf die Untersuchung der Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten (zwei Fragenbereiche - *Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten* und *Weitere Spieltechniken und ihre Schulung*) und musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen (ein Fragenbereich) gelegt. Obwohl es im allgemeinen möglich war, einen für alle Schlaginstrumente gemeinsamen Fragenkatalog anzuwenden, mußten beim Erfassen des spieltechnischen Bereiches an einigen Stellen weitere Punkte hinzugefügt werden, um auf die spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Instrumente näher eingehen zu können (z.B. spezielle Fragen zur *Vier - Schlegel - Technik* beim Vibraphon und Marimba, zur *Stimmung* bei den Pauken oder zu den *Rudiments* bei der Kleinen Trommel).

Neben dieser unmittelbar auf den praktischen Umgang mit dem jeweiligen Instrument ausgerichteter Fragestellung, wurde die Untersuchung des Bezuges zur modernen Aufführungspraxis zur zweitwichtigsten Aufgabe der Analyse. Dieser Teil der Beurteilungskriterien bezog sich sowohl auf die Untersuchung der Einbeziehung und Behandlung von Orchesterstudien, als auch auf die Schulung des Kammer- und Solospiels in Form von Vortragsstücken oder speziell für diese Zwecke konzipierten Übungen mit besonderer Berücksichtigung der Verwendung von modernen (graphischen) Notationssystemen sowie neuen Klangformationen (Schlagzeugensemble) und Instrumentenkombinationen (Setup).

Die Tatsache, daß die beiden untersuchten Gesamtschulwerke von Keune und Stojko sowie die Kleine Trommel - Schule von Goldenberg über die Behandlung des Standardinstrumentariums - *Kleine Trommel, Pauken, Xylophon, Vibraphon* und *Marimba* - hinausgehen, indem sie weitere Schlaginstrumente aus dem lateinamerikanischen Bereich (Keune, Stojko und Goldenberg), Röhrenglocken (Keune) und Glockenspiel (Keune und Stojko) einbeziehen, führte zur Erweiterung der Beurteilungskriterien um einen zusätzlichen Sammelpunkt - *Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung* - um auch diese Instrumente zu erfassen.

Der letzte Punkt der Beurteilungskriterien - *Ergebnis der Untersuchung* - wurde mit dem Gedanken konzipiert, die im Laufe der Analyse des jeweiligen Schulwerkes gewonnenen Forschungsergebnisse zusammenzufassen und somit eine Grundlage für die Erstellung einer Gesamtauswertung im letzten Teil der vorliegenden Arbeit zu schaffen.

Bei den Gesamtschulwerken stand neben der für alle untersuchten Schultypen gemeinsamen Fragestellung nach dem Bezug zur modernen Aufführungspraxis vor allem der Aspekt der vollständigen Darstellung und Behandlung des kompletten klassischen Schlaginstrumentariums im Vordergrund, wobei sich der Autor im Hinblick auf den weitgehend autarken Charakter der einzelnen Teile der beiden untersuchten Gesamtschulwerke entschloß, die Zusammenfassung der Forschungsergebnisse sowohl am Ende der einzelnen Kleine Trommel-, Pauken - und Stabspiele - Unterkapiteln, als auch global für das jeweilige Gesamtschulwerk nach dem Vorliegen des kompletten Forschungsmaterials vorzunehmen. Bei den Schulen für einzelne Schlaginstrumente sollte dagegen insbesondere die Frage nach der Spezialisierung auf dem jeweiligen Instrument unter der Berücksichtigung von neuen Spieltechniken im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis beantwortet werden.

4. Tabellarische Auflistung der Beurteilungskriterien:

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule
2. Vorwort
3. Gliederung

II. Untersuchung der Schule

1. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

- Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte
- Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel
- Klangentstehung und Schlagarten
- Notation des Instrumentes
- Elemente der Allgemeinen Musiklehre
- Fachspezifische Symbole und Begriffe

2. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

3. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- Haltung der Stöcke und Körperhaltung
- Anfangsübungen
- Wirbel (außer Vibraphon)
- Tonleiter- und Akkordübungen mit zwei Stöcken (nur Stabspiele)
- Stimmung (nur Pauken)

3.1. Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

- Vorschläge
- Rudiments (nur Kleine Trommel)
- Zweiklänge und Koordinationsübungen (nur Stabspiele)
- Schulung der Akkordtechnik (nur Vibraphon und Marimba)
- Dämpfen (Pauken und Vibraphon)
- Kreuztechniken (nur Pauken)

4. Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen

- Eingeführte Noten- und Pausenwerte
- Taktarten
- Dynamik
- Artikulation
- Tempo- und Charakterbezeichnungen

5. Bezug zur Musikpraxis

5.1 Orchesterlicher Bereich

- Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien
- Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire

5.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- Schulung des Kammerspiels
- Schlagzeuger als Solist

6. Ergebnis der Teiluntersuchung (nur Gesamtschulwerke)

IV. Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung

V. Ergebnis der Untersuchung

4. Gesamtschulwerke

4.1 Ekehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk*

I. Allgemeine Angaben zum Schulwerk

Die vierteilige Schlagzeugschule von Ekehardt Keune ist in den Jahren 1975 - 1986 im VEB Deutschen Verlag für Musik in Leipzig erschienen und wurde sehr schnell zu einem der populärsten und meist verwendeten Gesamtschulwerke für klassisches Schlagwerk im deutschsprachigen Raum. Von dem hohen Bekanntheits- und Verbreitungsgrad dieser im Bereich des klassischen Schlaginstrumentariums mittlerweile als Standard angesehenen Schlagzeugschule zeugen zahlreiche, von der deutschen Schlagzeugorganisation *Percussion Creativ* e.V. und der deutschen Sektion der *Percussive Arts Society* organisierten Kurse und Seminare, in denen Keune sein Gesamtschulwerk einem breiten Interessentenkreis vorstellen konnten. Die in deutscher und englischer Sprache vorliegende Schlagzeugschule konnte ebenfalls eine hohe Popularität in einigen osteuropäischen Ländern erlangen und gehört u.a. in Polen zu beliebten Unterrichtswerken. Zum Erfolg der Schule von Keune trug in hohem Maße, neben der interessanten didaktischen Gesamtkonzeption, die umfassende und eingehende Behandlung des modernen klassischen Schlaginstrumentariums und seiner wichtigsten Vertreter: der Kleinen Trommel (Band I), der Pauken (Band II) und der Stabspiele (Xylophon, Vibraphon, Marimba, Röhrenglocken und Glockenspiel im Band IV) bei, die im Band III unter dem Titel *Tom - Toms, Becken, Bongos ...* um die Vorstellung von vielen kleineren Percussionsinstrumenten aus dem orchestralen (z.B. Becken, Triangel), folkloristischen (u.a. lateinamerikanisches Schlaginstrumentarium) und Jazzbereich (Tom - Tom, Hi - hat usw.) ergänzt wurden. In Anlehnung an die bei der Konzipierung der Beurteilungskriterien festgelegte Vorgehensweise bei der Untersuchung von Gesamtschulwerken, die aus mehreren voneinander unabhängigen Teilen bestehen, wurden die Kleine Trommel -, Pauken - und Stabspiele - Bänder in drei getrennten Kapiteln einer Analyse unterzogen. Eine kurze Vorstellung des dritten Bandes des Gesamtschulwerkes mit den Schwerpunkten Trommelinstrumente und Setup fand dagegen im Abschnitt *Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung* am Ende des Stabspiele - Kapitels Platz.

II. Untersuchung des Kleine Trommel - Teiles (Band I)

1. Das Vorwort

Dem ersten Band des Schulwerkes wurde ein Vorwort des Autors vorangestellt, das sich inhaltlich in mehrere Abschnitte gliedern läßt. Im ersten Fragment schildert Keune die Entwicklung der Schlaginstrumente in der jüngsten Zeit und spricht von immer größeren Aufgaben, die dem Schlagzeuger gestellt werden und ein vielseitiges und ausgereiftes Können für jedes Instrument erfordern. Als Ziel der Schule nennt der Autor neben der Vermittlung einer soliden spieltechnischen Grundlage, alle wesentlichen Elemente der diffizilen Rhythmik und Farbgebung der modernen Musik umfassend vorstellen zu wollen. Im weiteren Verlauf des Textes bezeichnet Keune die Kleine Trommel als eines der wichtigsten Schlaginstrumente für die Ausbildung des Schlagzeugers und sieht das intensive Studium der Trommeltechnik als Voraussetzung für das Beherrschen aller anderen Percussionsinstrumente. Den Vorworttext ergänzen eine tabellarisch dargestellte Gliederung der Schule und ein methodischer Hinweis, demzufolge ein individueller, dem Unterricht angepaßter und kreativer Umgang mit dem Übungsmaterial im Sinne des Autors sei. Worte des Dankes an alle, die bei der Vorbereitung und Herausgabe der Schule mitgewirkt haben, schließen den Vorworttext ab.

2. Gliederung

Das Schulwerk besteht aus einem theoretischen und einem praktischen Teil. Das theoretische Kapitel (Seite 9 - 30) beinhaltet Informationen zur Geschichte, Struktur, Spielweise, Klangcharakteristik und Verwendung der Kleinen Trommel und ist mit Photos und Abbildungen illustriert. Darüber hinaus beinhaltet er wichtige Informationen aus dem Bereich der Allgemeinen Musiklehre zur Notierung, Dynamik, zum Tempo und zum musikalischen Charakter. Der praktische Teil der Schule (Seite 31 - 151) setzt sich aus Vorübungen, Übungen und Etüden für Kleine Trommel sowie Übungen und Etüden für zwei Kleine Trommel zusammen und nimmt den größten Teil der Schule ein.

3. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

(Alle Informationen zum Instrument sind im theoretischen Teil der Schule enthalten.)

• Entstehungs - und Entwicklungsgeschichte

Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Kleinen Trommel wurde ausführlich im ersten Kapitel des theoretischen Teiles Aus der Geschichte der Trommelinstrumente dargestellt. Keune verzichtet auf die Rückverfolgung des geschichtlichen Ursprungs der Trommel in der Vor - und Frühgeschichte und beschränkt sich auf die Darstellung der historischen Entwicklung der Trommelinstrumente seit ihrem Erscheinen in Europa im frühen Mittelalter infolge der Kreuzzüge und des Kontaktes mit der Musikkultur des Nahen Ostens. Der Autor beschreibt die damals gebräuchlichen Trommelinstrumente und ihre spezifische Handhabung - eine aus dem 12. Jahrhundert stammende ein - oder seltener zweifellige Rahmentrommel, die mit einem oder zwei

Schlegeln gespielt und an einer Schnur getragen wurde, die sich der Spieler um den Hals legte oder am Arm befestigte sowie eine im 13. Jahrhundert sehr weit verbreitete Aufführungspraxis, wo Trommel und Einhandflöte von einem Musiker gleichzeitig gespielt wurden. Desweiteren schildert Keune die technische Entwicklung der Trommel seit dem 14. Jahrhundert - die Vergrößerung der Trommel, die Einführung eines durch Reifen und Schnüre gespannten Felles und das Anbringen von Schnarrsaiten, die der Trommel ihren charakteristischen rasselnden Klang verleihen. Neben dem Einsatz in der Militärmusik betont der Autor die wachsende Rolle der Trommel im sinfonischen Orchester des späten 18. Jahrhunderts in Verbindung mit der technischen Weiterentwicklung des Instrumentes insofern die Spannschnüre durch Schrauben, die Holzwandung durch Messing ersetzt werden konnten und man die Höhe des Zylinders verringerte. Als unmittelbaren Nachfolger der Schnurtrommel (Landsknechtstrommel) benennt Keune die heutige Rührtrommel und erklärt anschließend den Ursprung des heutigen Instrumentennamens Kleine Trommel, was die Einführung einer sehr flachen Trommelart in die preußischen Militärkapellen im 19. Jahrhundert zurückzuführen sei. Am Ende des Kapitels unterstreicht Keune die Bedeutung der Kleinen Trommel als eines der Hauptinstrumente in der Schlagzeuggruppe und zitiert einige bekannte Orchesterwerke (Meyerbeer - *Die Hugenotten*, Wagner - *Renzi*, Verdi - *Sizilianische Vesper*, Rimski-Korsakow - *Scheherazade*, Strawinsky - *Geschichte von Soldaten*, Ravel - *Bolero* und Schostakowitsch - *Leningrader Sinfonie*) als Beispiele für den charakteristischen Einsatz dieses Instrumentes.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Technische Einzelheiten zur Konstruktion des Instrumentes liefert Keune im nächsten Kapitel unter dem Titel Technische Struktur und Bestandteile der Kleinen Trommel. Neben der Angabe der Standardmaße - der Höhe des Zylinders von 14-19 cm und des Durchmessers von 35-38 cm - beschreibt der Autor die Fellsorten, die Fellbefestigung mithilfe von acht, jeweils auf einer Achse angebrachten Spannschrauben und die Bedeutung des Fellreifens. Darüber hinaus stellt er die Wirkungsweise des Hebelmechanismus zur Schnarrsaitenregulierung, die Schnarrsaiten selbst sowie die Konstruktion des Trommelständers detailliert dar.

Im gleichen Kapitel befaßt sich Keune mit den Anschlagmitteln für die Kleine Trommel und beschreibt unter Berücksichtigung von technischen Details zur Beschaffenheit eines Trommelstockes wie die Stocklänge, die Form des Schlegelhalses und Schlegelkopfes und der Sorten der zur Herstellung benutzten Hartholzarten, die Konstruktion des Trommelschlegels und weist darauf hin, welchen spielpraktischen Einfluß die Stockauswahl in bezug auf die Erzeugung von differenzierte Klangschattierungen haben kann. So unterscheidet er z.B. zwischen Stöcken mit einem gedrungenen Hals und einem kugel- oder halbkugelförmigen Kopf, die sich für die Ausführung von klangstarken Figuren gut eignen und Schlegeln mit einem langen und dünnen Hals, die wegen ihrer allzugroßen Elastizität und unkontrollierbaren inneren Schwingungen eine schlechte Auswirkung auf die Klangqualität haben können. Abschließend präsentiert Keune zwei weitere weniger herkömmliche Anschlagmittel - kleinköpfige Pauken- oder Hartfilzschlegel und Schlagbesen,

die nach Angaben des Autors aus der Jazzmusik übernommen wurden und die Form eines an einem Griff befestigten, fächerförmig auslaufenden Stahldrahtbündels haben.

- **Klangentstehung und Schlagarten**

Keune befaßt sich eingehend mit der Klangcharakteristik der Kleinen Trommel und schildert detailliert den Prozeß der Klangentstehung im gleichnamigen Kapitel als Resultat des durch Anschlagen in Schwingungen versetzten Trommelfelles. Im eingeschlossenen Luftraum wird demnach die erste Schwingung auf die gegenüberliegende Resonanzmembran übertragen, die ihrerseits das Schlagfell beeinflusst und die Schallenergie nach außen projiziert. Der Autor erklärt weiterhin den stark geräuschartigen, durch die diagonal über die Resonanzmembran gespannten Schnarrsaiten verstärkten Klangcharakter der Kleinen Trommel und führt ihn auf die Entstehung von unharmonischen Teilschwingungen und den damit verbundenen unharmonischen Partialtönen als Resultat der Schwingungen der Trommelmembranen in ungleichen Teilstrecken zurück. Zuletzt betont Keune den Einfluß der Anschlagstelle als auch die Art der verwendeten Stöcke auf die Klangqualität und Klangschattierung des Instrumentes und schlägt vor, verschiedene Anschlagmittel und Anschlagpunkte auszuprobieren.

- **Notation des Instrumentes**

Keune schlägt zwei Notationssysteme für die Kleine Trommel vor :

I. Die Kleine Trommel wird im Fünfliniensystem ohne Notenschlüssel zwischen der dritten und vierten Linie notiert

II. Die Kleine Trommel wird auf einer einzigen Linie notiert
(Im Kleine Trommel - Band kommt ausschließlich die erste Lösung zum Einsatz)

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Der Bereich der Allgemeinen Musiklehre im Kapitel Zur Notierung umfaßt bei Keune die Vorstellung von Pausen - und Notenwerte bis einschließlich Vierundsechzigstel in Verbindung mit Haltebögen (Ligaturen), Punktierungen und als unreguläre rhythmische Figuren (Duole, Triole, Quintole, Sextole und Septole), von einfachen und zusammengesetzten Taktarten und von musikalischen Abkürzungen im Notenbild, die sowohl als graphische Symbole (Wiederholungszeichen, Wiederholungen einzelner Töne oder Takte), als auch verbale Bezeichnungen wie z.B. *d.c. al fine* oder *G.P.* dargestellt wurden.

Im zweiten Abschnitt des Kapitels befaßt sich Keune mit Vortragsbezeichnungen, die er in Form einer tabellarischen Auflistung zusammengestellt hatte. Neben agogischen Termini, die in allgemeine (z.B. *adagio*) und in tempoändernde Bezeichnungen (z.B. *accelerando*) gegliedert wurden, stellt Keune eine Reihe von dynamischen (von *ppp* bis *fff*) sowie dynamikverändernden Bezeichnungen vor wie z.B. *cresc.* und *dim.* und ergänzt sie um die dynamikverändernde Angaben in Verbindung mit Tempoänderung wie z.B. *morendo*. Dem Bereich der Allgemeinen

Musiklehre fügt Keune zum Schluß eine Auswahl von 62 Bezeichnungen zum musikalischen Charakter (z.B. *veloce*) erweitert um 10 zusätzliche musikalische Angaben (z.B. *piu*) hinzu.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Der Autor führte zwei Gruppen von fachspezifischen Symbolen ein:

I. Graphische Symbole für die Anschlagmittel

- ⇒ für Trommelstöcke
- ⇒ für kleinköpfige Paukenschlegel oder kleine Hartfilzschlegel
- ⇒ für Schlagbesen

II. Buchstabenbezeichnungen für den Einsatz der rechten oder der linken Hand

- R** - für die rechte Hand
- L** - für die linke Hand

In bezug auf die Spieltechnik verwendet Keune eine Reihe von fachspezifischen Begriffen, die in der Form nur bei der Kleinen Trommel vorkommen und im Übungsteil genau erörtert wurden:

Repetition - die Trommel wird einmal angeschlagen und der Stock springt mehrmals vom Fell ab

Doppelspringvorschlag - der Stock springt nach dem Anschlagen nur zweimal vom Fell ab

Mühle - unter diesem Fachbegriff verbirgt sich eine Vorbereitungsübung für den Wirbel, die aus mehreren schnell ausgeführten Doppelspringschlägen besteht

Wirbel - ein ununterbrochener Klang als Resultat einer sehr schnellen Mühle (bei Keune)

Paradiddle - eine der Rudiment-Figuren als eine Folge von regulär wechselnden Einzel - und Doppel(spring)schlägen (RLRR LRL)

Ausgeschlagene Vorschläge - werden stets wie normale Noten einzeln ausgeschlagen (RLRL)

Springvorschläge - werden mithilfe von Doppelspringschlägen ausgeführt (RRLL)

4. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

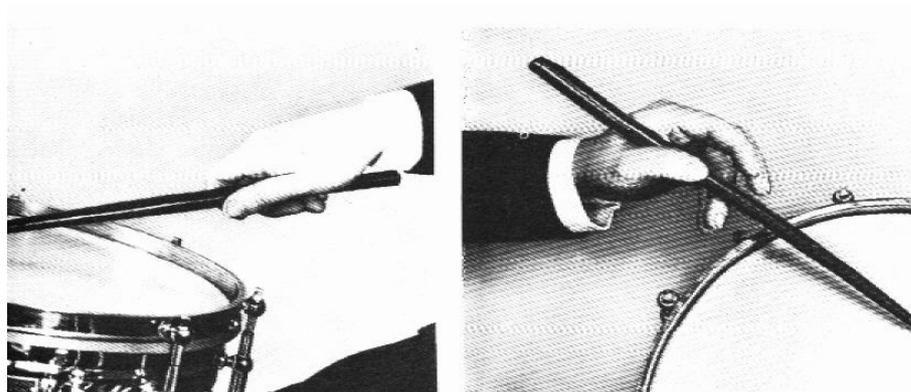
Der Übungsteil gliedert sich in einen kleinen Abschnitt mit Vorübungen und den eigentlichen Übungsteil mit insgesamt 171 Übungen und Etüden für eine, 2 Übungen für 2 Kleine Trommel (ein Spieler) und 6 Etüden für zwei Kleine Trommel (zwei Spieler). Im Übungsteil verwendet Keune ein sehr effektives Verfahren, indem er das vorhandene Studienmaterial in kleinere thematisch zusammenhängende Kapitel gliedert, die ihrerseits aus Übungen und Etüden bestehen und das nahezu parallele Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten und musikalisch-interpretatorischen Kenntnisse in seinem Schulwerk vorsieht. Die musikalischen oder technischen Grundlagen in bezug auf einen konkreten technischen, metrischen oder rhythmischen Themenbereich werden mithilfe von Übungen geschaffen, die meistens in zwei oder drei stark kontrastierenden Tempi (z.B. *allegro- andante*) und auf fünf unterschiedlichen dynamischen Stufen - *ff, f, mf, p, pp* - gespielt werden sollen. Diesen in verkleinerter Notenschrift abgedruckten und aus einzeiligen oder sogar eintaktigen Trainingsmuster bestehenden Übungen folgen Etüden, in denen das zuvor erarbeitete thematische Material aufgegriffen, zusammengefaßt und in einem breiteren musikalischen Kontext eingesetzt wird. Demzufolge bilden die meisten Etüden abgeschlossene musikalische Einheiten, zum Teil mit eigenständigem musikalischen Ausdruck (dies gilt vor allem für die letzten Etüden) und sind nur ausnahmsweise mit festen dynamischen Levels versehen zugunsten einer möglichst abwechslungsreichen Darstellung der in den Übungen erarbeiteten Themenbereiche. Allgemein läßt sich der ganze praktische Teil der Schule in einen Anfangspart (Übungen und Etüden Nr.1 - 102), dessen Schwerpunkt vor allem beim Erlernen von immer komplizierter werdenden Notenwerten und Taktarten in Verbindung mit variierender Dynamik und Agogik liegt, einen überwiegend technisch betonten zweiten Part (Übungen und Etüden 103 - 144), in dem hauptsächlich Vorschläge (alle 4 Arten), der Wirbel sowie *Double-Paradiddle* behandelt werden, und den zusammenfassenden Abschlußpart (komplexe, zum Teil mehrseitige Etüden Nr.145 - 177 inkl. Etüden für zwei Trommel und Trommel - Duette).

5. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

• Haltung der Stöcke und Körperhaltung

Die Beschreibung der Haltung der Stöcke findet sich im letzten Kapitel des theoretischen Teiles und widerspiegelt die traditionelle Einstellung des Autors gegenüber diesem Aspekt der Spieltechnik, indem Keune die klassische für beide Hände unterschiedliche Haltung der Kleine Trommel - Stöcke vorschreibt. Wenn bei der rechten Hand den Stock von oben ergriffen und zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger gehalten wird, der dritte Finger anliegt und die Haltung des Stockes unterstützt (der gekrümmte vierte und fünfte Finger kommen mit dem Stock nicht in Berührung) und die Führung des Schlegels aus Handgelenk und Fingern bei elastischem Unterarm in paralleler Position zur Fellfläche erfolgen soll, liegt der andere Stock, bei nach außen gedrehter linker Hand, zwischen dem Daumen und Zeigefinger und stützt sich auf den vierten Finger, wodurch das Anschlagen des Felles nur infolge einer Drehbewegung stattfinden kann.

Abbildung 14 - Traditionelle Haltung der Trommelstöcke bei Keune



• Anfangsübungen

Keune schlägt zwei Sorten von Vorübungen vor, die täglich wiederholt werden sollen und im getrennten Kapitel gleich zu Beginn des Übungsteiles untergebracht wurden.

- I. Übungen zur Schulung der Repetition - durch ein einmaliges Anschlagen des Trommelfelles von der abwechselnd linken und rechten Hand soll der Stock zum Springen (mehrmaliges Abprallen von der Membran) gebracht werden.

Beispiel 13 - Schulung der Repetition



- II. Anschlagsübungen ohne Taktangabe - 8 einzeilige Übungen sollen bis zum Erreichen einer absoluten Gleichmäßigkeit im Anschlag in unterschiedlichem Zeitmaß und Stärkegrad gespielt werden. Die in ganzen Noten und ohne Metrumangabe konzipierten Übungen sind mit Handbezeichnungen **R** und **L** versehen und beinhalten sowohl Folgen für jeweils nur eine Hand, als auch Handkombinationen mit einem, zwei, drei oder vier Schlägen.

• Wirbel

Der Wirbel ist eine der wichtigsten Spieltechniken auf der Kleinen Trommel und stellt die einzige Möglichkeit dar, einen lang anhaltenden Ton auf dem von Natur aus kurz klingenden Instrument zu erzielen. Als Anhänger des Doppelspringschlagwirbels sieht Keune die Vorbereitung dazu in der Übung der *Mühle* und stellt bereits im Vorübungsteil eine speziell für diesen Zweck konzipierte Übung vor, die die allmähliche Steigerung der Doppelspringschlagfolge bis zum Erreichen der Wirbelgeschwindigkeit, anschließend die Verlangsamung des Ausführungstempos vorsieht und auf fünf dynamischen Levels - *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp* - gespielt werden soll. Die praktische Umsetzung der Wirbeltechnik innerhalb konkreter musikalischer Abläufe

findet in der 5-seitigen (!) Übung Nr. 144 statt. In 73 einzeiligen Übungsabschnitten setzt Keune den Kleine Trommel - Wirbel in verschiedenen Erscheinungsformen (z.B. als übergebundener Wirbel mit Abschlag, in Form von langen gewirbelten *non legato* - Noten und als Wirbel mit Akzent) und Lautstärken (*cresc.*, *dim*, *fp*, *f* und *p*) in Verbindung mit komplizierten Pausen- und Notenwerten und unter Einbeziehung von vielfältigen Taktarten (von 4/4 bis 11/8 und sogar 5/16) ein. Der Autor schreibt darüber hinaus bei allen Übungen ohne eigene Lautstärkeangaben die Verwendung von vier dynamischen Stufen (*ff*, *f*, *p*, *pp*) und zwei Ausführungsgeschwindigkeiten (*Lento* - *Presto*) vor. Der Wirbel tritt von nun an in allen nachfolgenden Etüden (Nr. 145 bis Nr. 179) in Erscheinung und bildet einen der Schwerpunkte im letzten Abschnitt des praktischen Teiles.

Beispiel 14 - Wirbel in Verbindung mit komplizierten rhythmischen Folgen in der Übung Nr. 144



6. Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Keune beschäftigt sich sehr intensiv mit den Vorschlägen und widmet ihnen 38 Übungen und Etüden (103 - 141). Der Autor beschreibt vier Vorschlagsarten: den einfachen Vorschlag, den doppelten Vorschlag, den dreifachen Vorschlag und den vierfachen Vorschlag und bezeichnet sie als typische Schlagfiguren der Kleinen Trommel. Bei der Ausführung der drei letztgenannten Vorschlagstypen schlägt Keune zwei Ausführungsmethoden vor - Ausschlagen der Vorschlagsnoten einzeln nacheinander bei wechselnden Händen (z.B. **RLRL R** beim vierfachen Vorschlag) oder die Verwendung der Technik des Doppelspringschlages beim doppelten und vierfachen Vorschlag: **RR L** bzw. **LL R** beim Doppelvorschlag und **RRL R** oder **LLRR L** beim vierfachen Vorschlag. In bezug auf den dreifachen Vorschlag soll entweder eine Kombination von zwei Doppelspringschlägen und einem Einzelschlag **RRL R** bzw. **LLR L** oder ein dreifacher Springschlag **RRR L** bzw. **LLL R** eingesetzt werden. Die Reihenfolge der Übungen und Etüden richtet sich nach der wachsenden Anzahl von Vorschlagsnoten und gliedert das vorhandene Studienmaterial in vier Gruppen vom einfachen bis zum vierfachen Vorschlag. Die Übung Nr. 103 und die Etüden Nr. 104 bis Nr. 108 bilden die erste Gruppe mit der Überschrift *Der einfache Vorschlag*, danach folgt die zweite Gruppe mit den Übungen Nr. 110 *Der doppelte Vorschlag - als Doppelspringschlag* und

Nr. 111 *Der doppelte Vorschlag - ausgeschlagen* sowie den Etüden Nr. 112 bis Nr. 116. In den folgenden zwei Etüden soll laut Überschrift der Doppelvorschlag ausgeschlagen und alternativ als Doppelspringvorschlag ausgeführt werden. Der dreifache Vorschlag wird als Springvorschlag in der Übung Nr.119 a und als ausgeschlagener Vorschlag in der Übung Nr.119 b und der Etüde Nr.128 ausgeführt. In den Etüden Nr.120 bis Nr.127 schlägt der Autor die alternative Verwendung der beiden Spieltechniken vor. Im Rahmen der letzten Gruppe der Vorschlagsübungen kommt der vierfache Vorschlag in Form von zwei Doppelspringschlägen in der Übung Nr. 129 a und als ausgeschlagener Vorschlag in der Übung Nr. 129 b zum Einsatz. Die Etüden Nr.130 bis Nr.140 haben einen zusammenfassenden Charakter und zeichnen sich durch die Verwendung aller Vorschlagsarten in Verbindung mit variierender Lautstärke, Dynamik und Agogik aus bei vom Autor nicht festgelegter Ausführungsweise der Vorschläge. Im Gegensatz dazu legt Keune in der Etüde 141 die Ausführung aller vier Vorschlagsarten als ausgeschlagene Vorschläge fest. In den großen Etüden Nr. 144 bis Nr. 179 treten noch einmal alle vier Vorschlagsarten in Erscheinung, der Autor verzichtet jedoch auf die Festlegung der anzuwendenden Vorschlagstechnik und überläßt die Wahl dem Ausführenden.

- **Rudiments**

Der aus der amerikanischen Marschmusik und aus dem Jazz stammende *Paradiddle* ist bei Keune der einzige Rudiment, der bei der Schulung der Spieltechnik verwendet wurde. Diese Figur, die auf dem ständigen Wechsel von Einzel - und Doppelschlägen basiert, findet Keune besonders geeignet für die Erleichterung des Spielens von längeren gleichmäßigen Folgen und als Übungsform zur Förderung der Unabhängigkeit der Hände. Dieser Rudiment wird in den Übungen Nr.41 und Nr. 42 als *Einzelparadiddle* (Reihenfolge der Hände in der Grundform: **RLRR LLLL**) und in den Übungen Nr. 142 und Nr. 143 als *Doppelparadiddle* (Reihenfolge der Hände : **RLRLRR LRLLLL**) trainiert.

Beispiel 15 - Einzelparadiddle in der Übung Nr. 41

41 Andante - Presto (Dynamik: *ff, f, mf, p, pp*)

R L R R L R L L R L R R L R L L

Beispiel 16 - Doppelparadiddle in der Übung Nr. 142

42 Andante - Presto (Dynamik: *ff, f, mf, p*)

R L R L R R L R L R L L

Die ersten zwei Übungen setzen den *Einzelparadiddle* als eine Folge von Achtel - oder Sechzehntelnoten in Verbindung mit Akzenten ein, die sich jedoch

lediglich auf die Betonung der beiden Doppelschläge beschränken. Durch die kontinuierliche Verschiebung des Grundmusters um einen Notenwert, infolgedessen die Reihenfolge der Hände bei Einzel- und Doppelschlägen ständig variiert, kreierte Keune eine ganze Reihe von Variationen, dessen Schwierigkeitsgrad gegenüber der Grundform erheblich gewachsen ist. Die beiden Übungen sollen in zwei Tempi (*Andante* und *Presto*) und unter Einbeziehung der üblichen fünfstufigen Dynamik gespielt werden. In den Übungen Nr.142 und Nr.143 befaßt sich der Autor mit der um zwei Einzelschläge erweiterten Form des Doppelparadiddle und setzt ihn als eine Folge von 6 Achtelnoten sowohl im 6/8 -, als auch im 3/4 - Takt ein. Gegenüber der Übungen mit *Einzelparadiddle* sieht Keune diesmal aber von der starren Betonung der Doppelschläge ab und verwendet abwechslungsreiche ständig wechselnde Akzentuierung von Einzel- und Doppelschlägen. Alle Übungen sollen mit zwei Geschwindigkeiten (*Andante* und *Presto*) und auf vier dynamischen Levels (*ff*, *f*, *m*, *p*) gespielt werden. Der Autor sieht den einzelnen und doppelten *Paradiddle* (der dreifache *Paradiddle*: **RLRLRLRR LRLRLRL** kommt bei ihm gar nicht zum Einsatz) lediglich als ein Hilfsmittel bei der Schulung der Spieltechnik und macht von der Spieltechnik der *Paradiddle* und den Rudiments im allgemeinen (der Name Rudiment wird kein einziges Mal erwähnt) keinen Gebrauch in weiteren Übungen und Etüden.

7. Vermittlung von musikalischen Kenntnissen

• Eingeführte Noten - und Pausenwerte

Die sukzessive Einführung von immer kleiner werdenden Noten- und Pausenwerten (bis hin zum 64stel in der Etüde Nr.139) findet parallel zum steigenden Schwierigkeitsgrad ihrer gegenseitigen Verknüpfungen innerhalb von rhythmischen Figuren statt. Zuerst verzichtet Keune auf die Verwendung von Pausen und befaßt sich ausschließlich mit den ganzen, halben, punktierten halben und Viertelnoten in der Übung Nr.1 und den Etüden Nr.2 - Nr. 7 und erweitert anschließend das Spektrum der Notenwerte um die Achtelnoten in den darauffolgenden Übungen Nr.8 bis Nr.11 und in den Etüden Nr.12 bis Nr.18. Die Pausen treten zum ersten Mal in der Übung Nr.19 in Erscheinung, wobei jede Zeile dieser insgesamt vierzeiligen Übung einem Pausenpendant der bisher durchgenommenen Notenwerte gewidmet wurde. Aufbauend auf die erworbenen rhythmischen Grundkenntnisse befaßt sich Keune im weiteren Verlauf des Übungsteiles mit verschiedenen rhythmischen Figuren und kleineren Notenwerten, die in thematisch zusammenhängenden und oft mit gemeinsamer Überschrift versehenen Übungen und Etüden zusammengestellt wurden. So behandelt er die Achtelnotentriolen in der Übung Nr.30 und den Etüden Nr. 31 bis Nr. 35, die Sechzehntel in der Übung Nr. 36 und den Etüden Nr. 37 bis Nr. 39 und stellt die beiden rhythmischen Figuren in der Übung Nr. 43 und den darauffolgenden Etüden Nr. 44 bis Nr. 48 gegenüber. Im Prozeß der ständigen Verkleinerung der Notenwerte kommen zwei verwandte rhythmische Figuren der Sechzehnteltriole in der Übung Nr. 49 und den Etüden Nr. 50 bis Nr. 52 und der Sextole in der Übung Nr. 53 und der Etüde Nr.54 zum Einsatz und erscheinen sogar gleichzeitig in der Etüde Nr. 55. Die Problematik der punktierten Noten greift Keune in der Übung Nr. 56 und den Etüden Nr.57 und Nr.58 auf, wobei es gleichzeitig zur Erweiterung des Spektrums der kleinen

Notenwerte um die 32stel kommt. Eine Seltenheit in der Verwendung der punktierten Notenwerte ist in diesem Zusammenhang sicherlich die punktierte Sextole in der vorletzten Zeile der Übung Nr. 56. In den Etüden Nr.76 und Nr.77, die hauptsächlich dem *Alla breve* -Takt gewidmet sind, erscheint die rhythmisch komplizierte Figur der sog. *Großen Triole* (eine Viertelnoten- oder eine aus halben Noten bestehende Triole), die sogar in einer durch die Teilung einer der drei Hauptnoten in zwei Viertelnoten entstandenen verschachtelten Form eingesetzt wurde. In der Übung Nr.78 befaßt sich der Autor mit den rhythmischen Gruppierungen der Quintole und Septole, die anschließend in der Etüde Nr.79 in Verbindung mit Triolen, Sextolen und 32stel (zum ersten Mal als Folge von acht Noten) in Erscheinung treten. Das letzte Kapitel aus dem Bereich der Rhythmik bildet die Darstellung von Haltebögen und Synkopen in den Übungen Nr.87 und Nr.94, sowie den Etüden Nr.88 bis Nr. 93 und Nr.95 bis Nr.102. Während sich die Übung Nr.87 einfacher Notenwerte (Viertel-, Achtel- und Sechzehntelnoten sowie Achtelnotentriolen) bedient und als Hauptziel das Erlernen von Ligaturen (Haltebögen) hat, wobei die durch die Bindungen entstandenen Synkopen als Übungsgegenstand eine eher zweitrangige Rolle spielen, ist die Übung Nr. 94 eindeutig den Synkopen gewidmet und der Autor scheut nicht, komplizierteste rhythmische Strukturen aus diesem Bereich unter Einbeziehung von kleinen Notenwerten bis hin zum 64stel einzubeziehen. Im weiteren Verlauf des Heftes erweitert sich der Vorrat an Notenwerten lediglich um die Zweiunddreißigsteltriolen und die Zweiunddreißigstelstextole, die in der Übung Nr.144 und der Etüde Nr.159 eingesetzt wurden, sowie um eine vereinzelt eingeführte Zweiunddreißigstelnonole in der Etüde Nr.170.

- **Taktarten**

Die Verwendung von einfachen und komplexeren Taktarten hängt mit dem wachsenden Schwierigkeitsgrad des Übungsteiles eng zusammen und wird vom Autor stets mithilfe von speziellen Überschriften angezeigt. In den ersten 58 Übungen und Etüden bedient sich Keune der vier gebräuchlichsten Taktarten des 4/4 -, 2/4-, 3/4- und 4/8 - Taktes und erweitert sie um das 3/8- und das 6/8-Metrum in der Übung Nr. 59. In den darauffolgenden Übungen und Etüden Nr. 68 bis Nr.77 führt der Autor zusammengesetzte und unreguläre Taktarten (5/8-, 7/8-, 5/4-, 7/4-, 6/4-, 9/8- und 12/8-Takt), sowie den *Alla breve* - Takt ein und beschäftigt sich anschließend mit der Problematik des schnellen Taktwechsels innerhalb eines Stückes, indem er alle bisher durchgenommenen Metri in der mit der Überschrift *Taktwechsel* versehenen Übung Nr.80 zusammenstellt - eine Vorgehensweise, von der Keune weiterhin in den letzten 34 Etüden des Bandes sehr oft Gebrauch macht. Obwohl mit der Übung Nr.80 die Vorstellung der wichtigsten Taktarten an und für sich abgeschlossen ist, tauchen auch in weiteren Teilen des Heftes neue Taktarten auf, wie z.B. der 11/8- und 5/16 - Takt in der Übung Nr.144, der 3/2-Takt in den Etüden Nr.162 und Nr. 165 und der 6/16 - Takt in der Etüde Nr.170 . In dieser Etüde sowie in den Etüden Nr.81 und Nr.167 verwendet Keune darüber hinaus eine insbesondere für die Neue Musik charakteristische metrische Kopplung von zwei verschiedenen Taktarten, die am Anfang eines Musikstückes bzw. - abschnittes angebracht, eine kontinuierlichen Metrumänderung indizieren, die nicht mehr zu Beginn der betroffenen Takte angezeigt wird.

- **Dynamik**

Keune setzt die dynamischen Bezeichnungen in doppelter Funktion ein. Zum einen werden sie als ein willkommenes Hilfsmittel bei der Schulung der spieltechnischen Fertigkeiten in den Übungen verwendet, zum anderen spielen sie eine wichtige musikalische Rolle in den Etüden. In den Übungen kommen die dynamischen Bezeichnungen in Form von festgelegten und der jeweiligen Übung vorangestellten Lautstärkelevels zum Einsatz. Keune verwendet in der überwiegenden Mehrheit der Fälle fünf stark kontrastierende dynamische Stufen - *ff*, *f*, *mf*, *p* und *pp* - auf denen jede Übung nacheinander gespielt werden soll.

Beispiel 17 - Didaktische Verwendung von kontrastierenden Lautstärkebezeichnungen in der Übung Nr. 11

11 Lento · Allegretto · Allegro (Dynamik: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*)



Eine andere dynamische Bezeichnung, die ebenfalls bei der Schulung der Motorik eingesetzt wird, ist der Akzent, der bei Keune sowohl einen eigenständigen Übungsgegenstand in der *Akzente* - Übung Nr.29 darstellt, als auch als wichtiges Hilfswerkzeug beim Erlernen der *Paradiddle* hinzugezogen wird, die zuerst ohne Betonung und anschließend mit Akzenten in den Übungen Nr. 41 , Nr. 42 , Nr.142 und Nr.143 ausgeführt werden. Der musikalische Einsatz der Akzente findet in den Etüden statt. Der Autor führt eine ganze Reihe von dynamischen Bezeichnungen ein, die die im theoretischen Teil des Buches aufgelistete Symbolenzusammenstellung gänzlich erschöpfen. Besonders differenzierte und abwechslungsreiche Verwendung von dynamischen Bezeichnungen kann in den letzten 34 Etüden des Heftes beobachtet werden, wo oftmals punktuelle (z.B. Akzent) und fortdauernde (z.B. *cresc.*) dynamischen Bezeichnungen parallel in Erscheinung treten.

• Artikulation

Keune setzt in seiner Schule zwei Artikulationszeichen ein - den *legato* - Bogen und das *staccato* - Zeichen, die allerdings keine klangverändernde Funktion erfüllen sondern nur in Verbindung mit dem Kleine Trommel - Wirbel verwendet werden und anzeigen sollen, daß die Abschlußnote kurz und unmittelbar nach dem Wirbel ausgeführt werden soll.

Beispiel 18 - *Legato* - Bogen und *staccato* - Zeichen in Verbindung mit dem Kleine Trommel - Wirbel in der Übung 145

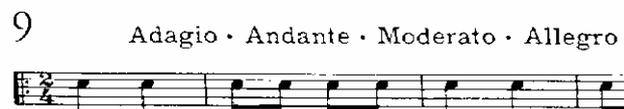


Ein Sonderfall in bezug auf die Veränderung der Klangfarbe der Kleinen Trommel ist die Behandlung des Instrumentes in den Übungen Nr.171 und Nr.172 . In diesen für zwei Kleine Trommeln und einen Ausführenden konzipierten Etüden macht der Autor von der technischen Möglichkeit Gebrauch, das Instrument mit oder ohne Schnarrsaiten spielen zu lassen. Laut seinen Anweisungen soll die erste Trommel ohne Saiten (gedämpft) und die zweite mit eingeschalteten Schnarrsaiten gespielt werden. Keune äußert sich nicht genauer, wie und in welchem Umfang das Dämpfen der Kleinen Trommel vorzunehmen wäre, wodurch der Verdacht naheliegt, daß der Autor an dieser Stelle das Ausschalten der Schnarrsaiten mit dem Abdämpfen der Kleinen Trommel mithilfe eines am oberen Trommelfell angebrachten Dämpfers (z.B. aus Filz) verwechselt, was in der normalerweise Spielpraxis durch zwei getrennte Anweisungen gekennzeichnet wird und als Resultat zur Erzeugung von zwei unterschiedlichen Klangfarben führt.

• Tempo- und Charakterbezeichnungen

Beim Einsatz von agogischen Bezeichnungen konnte bei Keune der gleiche Dualismus beobachtet werden, der bereits bei der Verwendung von dynamischen Anweisungen festgestellt wurde. Einerseits steht die Agogik in den ersten 96 Übungen und Etüden hauptsächlich im Dienste der Didaktik und fungiert als ein wichtiges Hilfsmittel bei der Schulung der Spieltechnik, indem jede Übung in zwei bis vier stark kontrastierenden Tempi wie z.B. *Andante - Allegro*, *Andante - Moderato - Allegro* oder *Adagio - Andante - Moderato - Allegro* gespielt werden soll.

Beispiel 19 - Didaktische Verwendung von agogischen Bezeichnungen in der Übung Nr. 9



Andererseits wird sie im musikalischen Sinne eingesetzt, wo Keune parallel zum steigenden Schwierigkeitsgrad bei der Auswahl der Tempo- und Charakterbezeichnungen immer mehr Rücksicht auf den musikalischen Inhalt der Etüden nimmt. Eine Fülle von Tempobezeichnungen findet sich demzufolge in den letzten mehrteiligen Etüden Nr.147, Nr.151 , Nr.162 , Nr.163 , Nr.166 bis Nr.171, Nr.177 und Nr.178. Als typisches Beispiel könnte an dieser Stelle die Etüde Nr. 163 angeführt werden, wo im Laufe eines Stückes 7 verschiedene Tempobezeichnungen - *Andantino*, *Vivace*, *Allegro*, *Presto*, *Andante*, *Allegro molto* und *Allegro* - verwendet wurden. Im Gegensatz zu den Tempobezeichnungen bleibt der Gebrauch von Charakterbezeichnungen stets sehr spärlich und beschränkt sich größtenteils auf die Ergänzung von Geschwindigkeitsangaben wie z.B. *Allegro maestoso* in der Etüde Nr.156. Einige Ausnahmen finden sich dagegen in den Etüden Nr. 97 - *Tempo di Mazurka*, Nr.104 - *Tempo di marcia*, Nr.67 und Nr.141 - *Marcia* oder in der Etüde Nr.151 *Tempo di Valse*, wo die Charakterbezeichnungen in eigenständiger Form in Erscheinung treten.

8. Bezug zur Musikpraxis

8.1 Orchesterlicher Einsatz des Instrumentes

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien.**

Die Schule enthält keine Orchesterstudien.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Orchesterrepertoire.**

Trotz des völligen Verzichtes auf die Vorstellung von Beispielen aus der Literatur in Form von Orchesterstudien hat Keune auf einem anderen Wege versucht, an die Orchesterpraxis anzuknüpfen, indem er in einigen Etüden charakteristische Stellen aus dem Orchesterrepertoire verwendete oder gar auf die Gesamtform der Orchestervorlage bei der Gestaltung einer Etüde zurückgriff. Ein Beispiel für eine nahezu vollständige (aber nicht wörtliche) Übernahme einer Kleine Trommel - Stimme ist die Etüde Nr.168, die in enger Anlehnung an wichtigste Abschnitte aus dem dritten und vierten Teil der Orchester - Suite *Scheherazade* von Nikolai Rimski - Korsakow konzipiert wurde. Kennzeichnend für diese Etüde ist ihre zweiteilige an die Originalvorlage angelehnte Hauptform mit einem tänzerischen Teil im 6/8 - Takt und einem schnellen Presto-Teil einerseits und der freie Umgang des Autors mit dem Notenmaterial der Kleine Trommel - Stimme andererseits, der sich sowohl in kleinen rhythmischen Veränderungen der übernommenen Figuren, als auch in der (in bezug auf den vierten Teil) dem Original gegenüber neuen Reihenfolge bei der Platzierung von ganzen Kleine Trommel - Passagen manifestiert. Diese Vorgehensweise kann am Beispiel der Umwandlung der berühmten Solo - Sextolen aus dem 3.Teil der Suite in normale 32stel in der 1. und 2.Zeile der Etüde (Beispiel beobachtet werden. In bezug auf den vierten Teil bedient sich Keune einer neuen Reihenfolge bei der Vorstellung von einigen charakteristischen Passagen (Partiturbereiche M bis O, Q bis R, T bis U und W bis X) und zögert nicht ihre rhythmischen Strukturen ebenfalls einigen Veränderungen zu unterziehen und teilweise zu neuen rhythmischen Einheiten zusammenzustellen.

Beispiel 20 - Sextole in *Schecherezade*



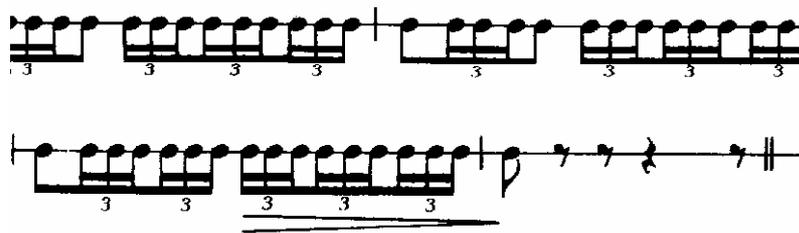
und in der Etüde Nr. 168



Die Etüde Nr.168 stellt ein einziges Beispiel für eine konsequente und umfassende Verwendung einer Orchestervorlage bei der Konzipierung eines

Übungsstückes dar. Ansonsten begnügt sich Keune mit einigen Zitaten, die allerdings in einer so stark veränderten rhythmischen Form auftreten, daß die korrekte Ermittlung der benutzten Orchestervorlage nicht immer garantiert werden kann. Als Beispiel kann an dieser Stelle die Verwendung des Kleine Trommel - Solos aus *Alborada del gracioso* von Maurice Ravel in der Etüde Nr. 154 (Zeile 6) angeführt werden, wo bei grundsätzlicher Übereinstimmung mit dem Original (Metrum, Charakter, Notenwerte) erhebliche Unterschiede bezüglich des rhythmischen Ablaufes und der Dynamik festzustellen sind.

Beispiel 21 - Kleine Trommel - Solo in *Alborada del gracioso*



und sein Einsatz in der Etüde Nr. 154



Bei anderen Übungsstücken konnten keine konkreten Hinweise entdeckt werden, die auf die Verwendung einer Orchestervorlage hindeuten würden.

8.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

• Schulung des Kammerspiels

Der Schulung des Kammerspiels widmet Keune die 6 letzten Etüden Nr.173 bis Nr.179 seiner Schule, die sowohl in spieltechnischer, als auch in musikalisch - interpretatorischer Hinsicht an das in den vorangegangenen Übungen und Etüden durchgenommene Material anknüpfen. Ein wichtiges Merkmal bei der rhythmischen Gestaltung der Etüden für zwei Kleine Trommeln ist der grundsätzliche Verzicht des Autors auf die gleichzeitige Verwendung von unterschiedlichen rhythmischen Werten im Sinne der Polyrhythmik zugunsten dialogisierender Ergänzungen auf der Basis von gleichen Notenwerten oder zahlreicher Unisono-Stellen in beiden Kleine Trommel - Stimmen. Eine der wenigen Ausnahme von diesem Gestaltungsprinzip stellt der parallele Einsatz von Achtelnotentriolen und Sechzehntel in der Etüde Nr.174 dar. Die Tatsache,

daß Keune einen großen Wert auf die Koordination und den ständigen Kontakt der beiden Spieler legt, beweisen zahlreiche Tempowechsel innerhalb einiger Etüden, die sowohl vorbereitet als Folge einer Beschleunigung (z.B. *accel.* in der Etüde Nr.177 oder *string.* in der Etüde Nr.179), als auch unvorbereitet eintreten, sowie die zur gleichen Zeit in beiden Stimmen plazierte Fermaten (Etüde Nr.179).

Beispiel 22 - *Accelerando* in der Etüde Nr. 177

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'accel.' and the bottom staff is marked 'Prestissimo'. Both staves show a transition from a 2/4 time signature to a 2/8 time signature. The music features a series of eighth notes in the first staff and a series of sixteenth notes in the second staff, both marked with a forte 'f' dynamic and an accent '>'.

• Schlagzeuger als Solist

Die Schule enthält keine Vortragsstücke, die als solche speziell mit einem Titel gekennzeichnet wären. Dennoch können die großen 2 - seitigen Etüden Nr. 162, 163, 169 und 170 durchaus als Solostücke eingesetzt werden, da ihre mehrteilige Form und die große Vielfalt der verwendeten Tempo- und Charakterbezeichnungen in Verbindung mit abwechslungsreicher Dynamik und Agogik bei weitem den Umfang einer typischen Keune - Etüde übersteigen. Als Beispiel kann an dieser Stelle die Etüde Nr.170 angeführt werden. Nach einem langsamen *Adagio* im 4/4 - Takt mit Einleitungscharakter folgt ein *Allegro* - Abschnitt im 2/4 - Metrum, der nach einem *Accelerando* von einem tänzerischen *Presto* abgelöst wird. Nach einem *Ritardando* wird dieser Teil in einen *Allegretto* - Abschnitt im 7/4 -Takt nahtlos übergeleitet, um schließlich nach einem kurzen *Presto* - Zwischenspiel im kombinierten 6/8 - und 6/16 - Takt, in einem *Marcia* zu enden.

9. Ergebnis der Teiluntersuchung

- positiv (+)

- ✓ Eingehende Darstellung der Geschichte der Trommelinstrumente und zahlreiche Informationen zur Konstruktion der Kleinen Trommel, zur Klangentstehung und zu den Anschlagmitteln im umfangreichen theoretischen Kapitel
- ✓ Vorstellung der wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre inkl. Notierung und Vortragsbezeichnungen
- ✓ Didaktisch sorgfältig angelegtes Material des Übungsteiles, das sowohl in spieltechnischer, als auch in musikalisch-interpretatorischer Hinsicht alle wichtigen Bereiche der modernen Kleinen Trommel - Kunst abdeckt
- ✓ Einführung von einigen *Rudiments* (des einfachen und zweifachen *Paradiddle*)
- ✓ Sehr gründliche Darstellung und Behandlung des Wirbels und der Vorschläge
- ✓ Einsatz von komplexen unregulären Pausen- und Notenwerte
- ✓ Häufige Verwendung von zusammengesetzten unregulären Taktarten.
- ✓ Sehr interessante methodische Vorgehensweise in bezug auf den Umgang mit dem Übungsmaterial, derzufolge spieltechnische oder musikalische Themenbereiche in speziellen Vorübungen erarbeitet werden, bevor sie in im breiteren musikalischen Kontext in den größer angelegten Übungen und Etüden praktisch zum Einsatz kommen.

- negativ (-)

- ✓ Fehlen von Orchesterstudien und weiteren Beispielen für solistische und kammermusikalische Verwendung der Kleinen Trommel
- ✓ Verzicht auf die Möglichkeiten der Klangveränderung durch den Einsatz von diversen (und in der modernen Aufführungspraxis häufig verwendeten) Anschlagmitteln oder -stellen
- ✓ Einschränkung der Ausführungsweise des Wirbels auf die Doppelspringschlagtechnik
- ✓ Fehlende Einbindung von anderen *Rudiments* wie z.B. des dreifachen *Paradiddle*
- ✓ Keine Beispiele für moderne (graphische) Notation.

III. Der Pauken - Teil (Band 2)

1. Vorwort

Das Vorwort zum Pauken -Teil ist mit dem Vorworttext des Kleine Trommel - Bandes bis auf einen kurzen und speziell den Pauken gewidmeten Abschnitt identisch. In diesem Fragment betont Keune die besondere Stellung der Pauken unter den Schlaginstrumenten aufgrund der veränderlichen Tonhöhe und die hohen technischen und klanglichen Anforderungen, mit denen das Erlernen der Pauken verbunden ist, was nur durch intensives Studium bewältigt werden kann. Um dies zu fördern, beinhaltet der Pauken - Teil, wie es Keune ausdrückt, *Übungsstoff in aller Breite und Ausführlichkeit*, wobei die konkrete Auswahl der Übungen stets in enger Anlehnung an die lebendige Unterrichtspraxis geschehen soll und weitgehend dem Schlagzeuglehrer überlassen bleibt.

2. Gliederung

Der Pauken - Band gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Der theoretische Abschnitt beinhaltet Angaben zur Geschichte, zur Konstruktion, zur Notierung und zur Schlagtechnik der Pauken, weiterhin Informationen über die Anschlagmittel, die Klangentstehung, den Klangcharakter und die Aufstellung der Instrumente und wird durch die Beschreibung des Paukenwirbels sowie eine Zusammenstellung der wichtigsten Vortrags - und Lautstärkebezeichnungen ergänzt. Zwischen dem theoretischen Teil und seiner englischen Übersetzung wurden 19 Photos untergebracht, auf denen die wichtigsten Paukentypen (Photos 1 bis 5, 7, 9 und 12), Elemente der Paukenkonstruktion (Photos 6, 8, 10 und 11), Anschlagmittel (Photos 13 bis 15) sowie die korrekte Haltung der Paukenschlegel (Photos 16 bis 19) abgebildet wurden. Der praktische Teil umfaßt 155 Vorübungen, Übungen und Etüden für zwei, drei, vier und fünf Pauken und gliedert sich in Übungen für zwei Pauken (Übungen 1 bis 106), Etüden für zwei Pauken (Etüde 107 bis 120), Etüden und Übungen für drei Pauken (Nr.121 bis 135), Übungen und Etüden für vier Pauken (Nr. 136 bis 151) und Übungen und Etüden für fünf Pauken (Nr. 152 bis 155).

3. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

(Alle Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik wurden im theoretischen Teil untergebracht)

• Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte

Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Pauken wurde im Unterkapitel *Zur Geschichte der Pauken* dargestellt. Der Autor schildert hier die technische Entwicklung der Pauken von kleinen Paukenarten arabischer Herkunft, die im 13. Jahrhundert über Spanien nach Europa gelangen und am Gürtel oder an einer um den Hals gelegten Schnur getragen wurden, über größere Kesselpauken des 15. und des 16. Jahrhunderts, deren orientalische Art der Fellspannung mittels Verschnürungen durch die Verwendung von Spannreifen und danach durch sechs bis acht Spannschrauben ersetzt wurde, bis hin zu den 3 wichtigsten Paukentypen des 19. Jahrhunderts:

- ✓ *Maschinenpauken* von Kramer (1812)
- ✓ *Drehkesselpauken* von Stumpff (1821) und
- ✓ *Pedalmaschinenpauken* von Pittrich (1872),

die die Konstruktion der modernen Pauken weitgehend geprägt haben und auch heute immer noch verwendet werden (s. unten Bau des Instrumentes).

Keune beschränkt sich nicht nur auf die Darstellung der technischen Beschaffenheit der Pauken, sondern beschreibt ebenfalls die wichtigsten Etappen in ihrer Entwicklung von Militär- und Hof- zu Orchesterinstrumenten. Der Autor schildert die Verwendung der Pauken im Verbund mit Trompeten beim Heer als Signalinstrumente und bei höfischen Festlichkeiten, ihre Aufnahme ins Orchester im 17. Jahrhundert, wo sie zuerst als Effektinstrumente, gemäß ihrer Tradition, stets in Verbindung mit Trompeten bestimmten klanglichen Effekten zugeordnet wurden und ihre allmähliche Etablierung zu vollwertigen Orchesterinstrumenten mit dem Höhepunkt im 20. Jahrhundert im Schaffen solcher Komponisten wie Richard Strauß und Batok.

Kennzeichnend für die Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Pauken bei Keune ist die richtige Hervorhebung des engen Zusammenhanges zwischen der Konstruktion der Instrumente und ihrem praktischen Einsatz in der jeweiligen Periode. Die vom Autor angeführten Beispiele dafür sind z.B. die Aufhebung der konstanten Stimmung der Pauken in den Werken der Klassik durch die Einführung der ersten Maschinenpauken, die Nutzung von außergewöhnlichen Klangeffekten in der Musik des 20. Jahrhunderts wie z.B. des Paukenglissando bei Bartok infolge der Entwicklung von Pedalpauken einerseits und die Etablierung eines Paukensatzes, der aus 4 oder 5 Pauken besteht andererseits, um den steigenden Anforderungen der modernen Komponisten nach größerem Tonumfang und der Möglichkeit einer nahezu melodischen Behandlung der Paukenstimme gerecht zu werden.

• **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Die Konstruktion der Pauken und die Anschlagmittel wurden von Keune in den Unterkapiteln *Zur technischen Struktur* und *Die Paukenschlegel* dargestellt. Der Autor beschreibt die 4 wichtigsten Paukentypen, deren Namen sich von der Art des verwendeten Stimmmechanismus ableiten:

- ✓ *Schraubenpauken*
- ✓ *Hebelmaschinenpauken*
- ✓ *Drehkesselpauken* und
- ✓ *Pedalmaschinenpauken*.

Im Gegensatz zu den Schraubenpauken, bei denen jede Schraube einzeln gedreht werden muß, um eine Veränderung der Tonhöhe zu erzielen, sind die drei anderen Paukensorten mit Zentralmechanismen versehen, wodurch alle Spannschrauben gleichzeitig mithilfe einer Hauptstimmspindel (Hebelmaschinenpauken), durch Drehen des Paukenkessels (Drehmaschinenpauken) oder durch Betätigen des Stimmpedals gedreht werden können. Keune betrachtet die Pedalmaschinenpauken als die bisher beste Paukenkonstruktion und beschreibt detailliert die Wirkungsweise des

Pedalmechanismus und weitere Elemente der Paukenkonstruktion wie z.B. die an der Innenseite der Pauken angebrachte Tonskala, die das Ablesen der aktuellen Tonhöhe ermöglicht und eine bis zum Kesselrand reichende Stimmspindel, die zur Feinstimmung der Pauke dient. Die Beschreibung der Pedalpauken wurde um die technische Charakteristik der neuen *Dresdner Pauken* ergänzt - einer modernen Pedalpaukenkonstruktion, die durch die stufenlose Pedalmechanik, Verringerung des Eigengewichts und die Möglichkeit des wahlweisen Einsatzes von Natur- und Kunststoffellen gekennzeichnet wird.

In bezug auf die Anschlagmittel bietet Keune einen kurzen geschichtlichen Überblick, der von Paukenstöcken mit lederüberzogenen Holzköpfen, die bei der ursprünglichen Paukenverwendung im Militärdienst eingesetzt wurden über Flanellschlegel und Schwammschlegel, die nach dem Einzug der Pauken ins Orchester zunehmend zum Einsatz kamen, um den harten Militärklang abzumildern, bis hin zu modernen Filzschlegel reicht, deren Stiel aus Tonkingrohr mit einem Kopf aus Kork oder Holz versehen wird und mit einer Filzscheibe überzogen ist. Der Autor betont, daß jeder Pauker spezielle *piano*- und *forte* - Stöcke, desweiteren sog. *Mikrofon* - Schlegel mit kleinen harten Köpfen und *Wagner* - Stöcke mit großen weichen Köpfen besitzen sollte, um den unterschiedlichsten Klangerfordernissen gerecht zu werden. Keune erwähnt darüber hinaus spezielle Paukenschlegel mit Holzköpfen, die von einigen Komponisten wie z.B. Berlioz, Strauß oder Strawinsky verlangt werden sowie nennt einige Beispiele für die Verwendung von ungewöhnlichen Anschlagmitteln wie z.B. der Kleine Trommel - Schlegel im Bartoks Violinkonzert oder der Fingerspitzen in Orffs *Bernauerin*.

Im praktischen Teil des Paukenbandes überläßt Keune die Auswahl der passenden Paukenschlegel in den meisten Fällen dem Ausführenden und schreibt nur selten die Verwendung einer bestimmten Schlegelart vor. Einige Beispiele dafür finden sich in den Übungen Nr. 35 (Harte Schlegel) und 41 (*bacchete di legno* = Holzschlegel) sowie den Etüden Nr. 128 (*bacchete di legno*) und 144 (Holzschlegel und Filzschlegel).

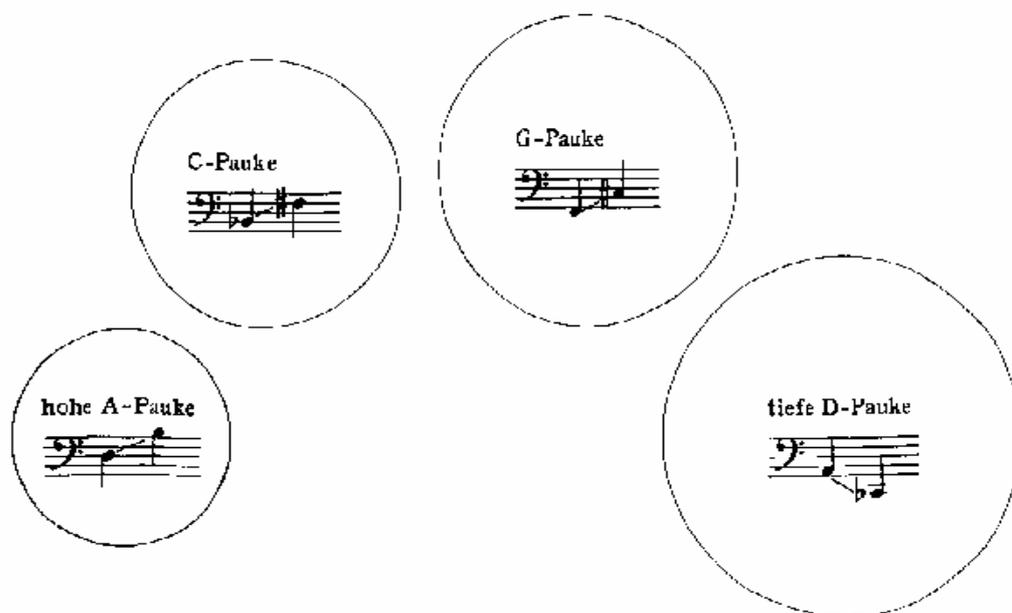
• **Klangentstehung und Schlagarten**

Die Entstehung des Paukentones wurde detailliert im Unterkapitel *Klangentstehung und Klangcharakter* beschrieben. Nach Angaben des Autors wird das Paukenfell durch Anschlagen in Schwingungen versetzt, die sich auf den im Paukenkessel eingeschlossenen Luftraum übertragen, der wiederum die von der Membran ausgestrahlte Schwingungszahl beeinflusst. Da bei den Schwingungen von Kreismembranen unharmonische Teiltöne entstehen, hat der Paukenklang einen starken Geräuschcharakter ohne bestimmbare Tonhöhe. Dieser Nachteil kann jedoch teilweise reduziert werden, wenn die Fellspannung und die Kesselgröße in einem entsprechenden Verhältnis zueinander stehen. Aufgrund der Tatsache, daß das Umstimmen der Pauken infolge der Veränderung der Fellspannung geschieht, ist die Anzahl der passenden Grundfrequenzen und dadurch gut erkennbaren Tonhöhen verhältnismäßig gering, woraus sich die Notwendigkeit ergibt, Pauken in verschiedenen Größen zu bauen, um den Tonumfang zu erweitern.

In bezug auf den Einfluß einer bestimmten Anschlagstelle oder Schlagart auf die Qualität des Klanges weist Keune lediglich auf die allgemeinen Klangunterschiede bei der Verwendung von differenzierten Anschlagmitteln und Stellen (Fellmitte und Randnähe) und liefert keine weiteren Informationen zu diesem Thema. Dafür kommt im praktischen Teil die im vorliegenden theoretischen Abschnitt nicht erwähnte *coperti* - Technik zum Einsatz, indem Keune in der Übung Nr. 59 die Verwendung von abgedämpften Pauken vorschreibt⁹⁰.

Im selben Unterkapitel wurde der Tonumfang eines aus vier Pauken bestehenden Paukensatzes anhand einer Skizze mit eingetragenen Notenangaben demonstriert. Keune verwendet das klassische rechtsseitige System, in dem im Gegensatz zur Anordnung der Klaviertastatur größere Pauken (tiefere Töne) rechts und kleinere Pauken (höhere Töne) links platziert werden. Die Gesamtskala aller vier Pauken beträgt fast zwei Oktaven von Ces bis h.

Abbildung 15 - Moderner Paukensatz



- **Notation des Instrumentes**

⁹⁰ Die *coperti* - Technik, d.h. das permanente Abdämpfen der Paukenfelle mit einem Tuch oder ähnlichem Material darf nicht mit dem herkömmlichen Abdämpfen der Pauken mit den Händen während des Spiels verwechselt werden.

Mit der Problematik der Paukennotation beschäftigt sich Keune im Unterkapitel *Zur Notierung*. Der Autor beschränkt sich hier allerdings nicht nur auf die Vorstellung der typischen Paukennotation im Fünfliniensystem mit vorangestellten Baßschlüssel im Abschnitt *Schlüssel und Notennamen*, sondern behandelt in drei weiteren Unterkapiteln alle Elemente der Allgemeinen Musiklehre, die für das erfolgreiche Durchnehmen des praktischen Übungsteiles des Pauken - Bandes erforderlich sind. Dazu gehört die Präsentation der Noten - und Pausenwerte bis einschließlich 64stel, der Ligaturen, der Punktierung und der unregulären Gruppierungen der Duole, Triole, Quartole, Quintole, Sextole und Septole im Unterkapitel *Noten- und Pausenwerte*, die Vorstellung der einfachen - geraden, einfachen - ungeraden, gerade zusammengesetzten, ungerade zusammengesetzten und zusammengesetzten Taktarten mit dreiteiliger Gliederung, des Auftaktes und der Synkopen im Unterkapitel *Taktarten* und die Auflistung einiger Abkürzungen im Notenbild und der Vorzeichen. Kennzeichnend für die inhaltliche Gestaltung des vorliegenden theoretischen Materials ist seine paukenbezogene Ausrichtung beim gleichzeitigen Verzicht auf alle aus Sicht des Paukers überflüssige Informationen. Ein auffälliges Beispiel dafür findet sich im Unterkapitel *Schlüssel und Notennamen*, wo ausschließlich der Baßschlüssel sowie Noten behandelt wurden, die sich innerhalb des typischen Tonumfangs der Pauken befinden (s. oben).

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Die Vorstellung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre wurde im Unterkapitel *Vortragsbezeichnungen* um die Zusammenstellung der wichtigsten Tempo -, Dynamik - und Charakterbezeichnungen in den Unterkapiteln *Zum Tempo (Zeitmaß)*, *Zur Dynamik (Tonstärke)* und *Zum musikalischen Charakter* ergänzt. In der guten Auswahl an gebräuchlichen Vortragsbezeichnungen vermißt man hier allerdings die bekannten *fp* - und *sfz* - Symbole.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Die von Keune eingesetzten fachspezifischen Symbole und Begriffe umfassen die in den ersten 9 Übungen und Vorübungen wie auch in einigen späteren Vorübungen (Nr. 18, 22, 25, 30 und 34) eingeführten **R** und **L** - Zeichen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände beim Schlagen, zwei gleichwertig eingesetzte Symbole für den Paukenwirbel (entweder in Form einer Wellenlinie mit dem **tr** - Zeichen oder als drei Striche über der Note), ein Kreuzzeichen (**x**) zur Markierung von Stellen im Notentext, die abgedämpft werden sollen sowie das Wort **muta** in Verbindung mit einer Tonhöhenangabe in Buchstabenform als Hinweis für das Umstimmen der Pauken.

4. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Der praktische Teil des Paukenbandes gliedert sich in 5 Übungsbereiche:

- I. *Übungen für zwei Pauken* (Übungen Nr.1 bis 106),
- II. *Etüden für zwei Pauken* (Etüden Nr.107 bis 120),
- III. *Übungen und Etüden für drei Pauken* (Nr.121 bis 135),
- IV. *Übungen und Etüden für vier Pauken* (Nr.136 bis 151) und
- V. *Übungen und Etüden für fünf Pauken* (Nr.152 bis 155).

Der Schwerpunkt des praktischen Teiles liegt eindeutig bei den *Übungen für zwei Pauken*, die nahezu zwei Drittel des gesamten Übungsmaterials ausmachen. Hier findet auch im wesentlichen die Schulung der Spieltechnik und das Erlernen der musikalischen Grundkenntnisse statt, die in den darauffolgenden *Etüden für zwei Pauken* sowie *Übungen und Etüden für drei, vier und fünf Pauken* lediglich im breiteren musikalischen Kontext eingesetzt werden, wobei Keune außer der stufenweisen Erweiterung des Paukensatzes bis auf fünf Pauken und einigen Beispielen für das Umstimmen der Pauken, für den Einsatz vom Glissando, für die Paukenzweiklänge und für die Veränderung der Klangfarbe durch das Abdämpfen der Pauken oder durch die Verwendung von verschiedenen Schlegelarten keine grundlegend neue spieltechnische Elemente mehr einführt und sich hauptsächlich auf die Erweiterung und Festigung der musikalisch - interpretatorischen Fähigkeiten konzentriert. Der Autor verwendet bei der Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten und musikalischen Grundkenntnissen in den *Übungen für zwei Pauken* das bereits im praktischen Teil des Kleine Trommel - Bandes erfolgreich eingesetzte Verfahren, indem das vorhandene Studienmaterial in kleinere, thematisch zusammenhängende Unterkapitel gegliedert wird, die stets aus *Vorübungen* und *Übungen* bestehen. Die musikalischen oder technischen Grundlagen in bezug auf einen konkreten spieltechnischen, metrischen oder rhythmischen Themenbereich werden zuerst in den Vorübungen erarbeitet, die stets in zwei bis vier stark kontrastierenden Tempi (z.B. *Andante - Moderato - Allegro - Presto* in der Vorübung Nr. 22) und auf drei bis sechs unterschiedlichen dynamischen Stufen (z.B. *fff, ff, f, mf, p, pp* in der gleichen Vorübung) gespielt werden sollen und anschließend in den dazugehörigen Übungen im breiteren musikalischen Zusammenhang in Verbindung mit anderen bereits erarbeiteten spieltechnischen oder musikalischen Elementen verwendet werden. Die Vorübungen bestehen aus vielen in kleiner Notenschrift abgedruckten und meistens 4 - taktigen Übungsabschnitten, die jeweils ein bestimmtes Übungsmuster enthalten. Die Übungen bilden dagegen größere musikalische Einheiten, die mehrere unterschiedliche musikalische oder spieltechnische Elemente beinhalten können und in höchstens zwei vorgegebenen Tempi ausgeführt werden.

Die *Übungen für zwei Pauken* umfassen folgende Themenbereiche:

- ✓ Übungen im 4/4-, 2/4- und 3/4 - Takt ohne Pausen (Nr.1 bis 14)
- ✓ Übungen im 4/4-, 2/4- und 3/4 - Takt mit Pausen (Nr.14 bis 17)
- ✓ Achtelnotenübungen (Nr.18 bis 21)
- ✓ Übungen mit Akzenten (Nr.22 bis 24)
- ✓ Achteltriolenübungen (Nr.25 bis 29)
- ✓ Sechzehntelübungen (Nr.30 bis 36)
- ✓ Übungen mit Sechzehnteltriolen (Nr.37 bis 39)
- ✓ Übungen mit punktierten Noten (Nr.40 bis 43)

- ✓ Übungen im 3/8 - Takt (Nr.44 bis 47)
- ✓ Übungen im 6/8 - Takt (Nr.48 bis 51)
- ✓ Übungen im 2/2-, 3/2- und 4/2 - Takt (Nr.52 bis 56)
- ✓ Vorschlagsübungen (Nr.57 - 59)
- ✓ Übungen im 4/8 -, 5/8 -, 7/8 -, 9/8 -, 12/8 - und 5/4 - Takt (Nr.61 bis 66)
- ✓ Übungen mit Sextolen (Nr.67 - 69)
- ✓ Übungen mit Quintolen (Nr.70 bis 71)
- ✓ Übungen mit Zweiunddreißigstel (Nr.72 bis 74)
- ✓ Haltebogen- und Synkopenübungen (Nr.75 bis 85)
- ✓ Wirbelübungen (Nr.86 bis 98)
- ✓ Übungen mit Taktwechsel (Nr.99 bis 106)

Obwohl die obige Zusammenstellung auf den ersten Blick vermuten läßt, daß hier im Gegensatz zum Kleine Trommel - Band, wo die Schulung der Spieltechnik und das Erlernen der musikalisch - interpretatorischen Kenntnisse nahezu parallel stattfand, das Hauptinteresse des Autors vor allem den rhythmischen und metrischen Aspekten der Spielpraxis gilt, bei gleichzeitiger Einschränkung des spieltechnischen Bereiches ausschließlich auf die Vorstellung des Wirbels und der Vorschläge, erweisen sich bei näherer Betrachtung nahezu alle Vorübungen als sehr gut geeignet, um bei der Schulung der allgemeinen Spieltechnik eingesetzt zu werden und können demzufolge in einer Doppelfunktion als rhythmisch - metrische oder als rein technische Übungen eingesetzt werden.

In den Etüden werden die in den Vorübungen und Übungen erarbeiteten spieltechnischen oder musikalisch - interpretatorischen Aspekte der Spielpraxis im breiteren musikalischen Zusammenhang in Verbindung mit den bereits durchgenommenen Übungselementen praktisch eingesetzt und vertieft. Obwohl eine typische Etüde im Durchschnitt eine Seite lang ist, finden sich insbesondere am Ende des jeweiligen Übungsbereiches oft 2 oder sogar 3 - seitige Etüden, die aus mehreren kontrastierenden Teilen bestehen und bezüglich der Vielfalt der eingesetzten musikalischen und spieltechnischen Mitteln durchaus als eigenständige Musikstücke vom nicht selten virtuosen Charakter betrachtet werden können.

5. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

• Haltung der Stöcke und Körperhaltung

Die Haltung der Stöcke und die Körperhaltung wurde von Keune im theoretischen Unterkapitel *Zur Schlagtechnik* beschrieben. Der Autor unterscheidet je nach der Position der Hand zwei Möglichkeiten der Schlegelhaltung:

- I. Ein System, bei dem die Hand so gedreht wird, daß der Daumen einwärts gekehrt ist und
- II. Eine Methode, wo der Schlegelstiel gewissermaßen auf dem zweiten Glied des Zeigefingers liegt und der Daumen nach oben zeigt

Angaben des Autors bezüglich der Körperhaltung beschränken sich auf die Information, daß die Arme nicht am Körper anliegen dürfen, zugleich aber nicht weiter als 10 cm abgespreizt werden sollen, um eine unnötige Belastung der Oberarmmuskeln zu vermeiden.

- **Anfangsübungen**

Der Pauken - Band enthält keine speziellen Anfangsübungen.

- **Wirbel**

Dem Wirbel wurde das Unterkapitel *Der Paukenwirbel* im theoretischen Teil sowie das Unterkapitel *Der Wirbel* im Übungsteil des Paukenbandes gewidmet. Im theoretischen Unterkapitel weist Keune vor allem auf den Unterschied zwischen dem Kleine Trommel - Wirbel, der mithilfe von Doppelspringschlägen erzeugt wird und dem Paukenwirbel hin, das aus einer schnellen Folge einzelner mit beiden Händen abwechselnd ausgeführter Schläge besteht. Als wesentliche Voraussetzung für einen ausgewogenen und wohlklingenden Paukenwirbel nennt der Autor Elastizität und Lockerheit der Anschlagtechnik, bietet aber weder im vorliegenden Unterkapitel noch im praktischen Teil seiner Schule keine speziellen Übungen, um diese Eigenschaften zu fördern. Eine einzige brauchbare Information des Autors in bezug auf die korrekte Ausführung des Paukenwirbels beschränkt sich lediglich auf den zugegebenermaßen wertvollen Hinweis, daß die Schnelligkeit der rasch aufeinander folgenden Schläge so angepaßt werden muß, daß der Nachklang des vorangegangenen Schläges nicht durch den folgenden Schlag unterbrochen wird, weil nur auf diesem Wege ein abgerundeter Wirbel entstehen kann, der als Gesamtklang und nicht als eine Folge von Einzelschlägen empfunden wird.

Das Unterkapitel *Der Wirbel* im Übungsteil des Paukenbandes beinhaltet 2 Vorübungen (Nr.86 und 90) sowie 12 Übungen (Nr.87 bis 89 und 91 bis 98) für zwei Pauken und demonstriert den praktischen Einsatz des Paukenwirbels in Verbindung mit abwechslungsreicher Rhythmik, Dynamik und Agogik. Besonders wertvoll sind die beiden Vorübungen, wo Keune sich sowohl mit der Erhöhung der Kondition beschäftigt (mehrtaktige Wirbelpassagen, die eine hohe Ausdauer erfordern), als auch nahezu alle erdenkliche Wirbelverbindung mit anderen Notenwerten auflistet, die entweder als angebundene *staccato* - Abschlagsnoten oder als separate Notenwerte in Erscheinung treten⁹¹. Der Autor macht hier nicht nur von den typischen und in allen Vorübungen des Paukenbandes modular eingesetzten dynamischen (*ff*, *f*, *p*, *pp*) bzw. agogischen (*Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto*) Übungsvorgaben Gebrauch, sondern führt auch weitere dynamische Zeichen und ihre Kombinationen wie z.B. *crescendo*- , *diminuendo*-, *fp* - und *sfz* - Bezeichnungen in Verbindung mit zahlreichen Wirbelakzenten ein. Die darauffolgenden Übungen mit Wirbel vertiefen die bereits erworbenen spieltechnischen und musikalischen Kenntnisse und zeichnen sich gegenüber den Vorübungen durch den vielfältigeren Einsatz der Dynamik und Agogik in Verbindung mit komplexeren rhythmischen Passagen wie z.B. den 32stel - Folgen in den Übungen Nr. 91

⁹¹ In dem Falle wird der Wirbel ohne Abschlußschlag ausgeführt

und 96 aus. Einige Beispiele für die spezielle Verwendung des Paukenwirbels innerhalb eines Paukenglissando finden sich in der Etüde für zwei Pauken Nr.119, in den Etüden für vier Pauken Nr. 150 und 151 und in der letzten Etüde für vier Pauken Nr. 155. Die korrekte Ausführung dieser Stellen wurde von Keune jedoch nicht näher beschrieben.

- **Stimmung**

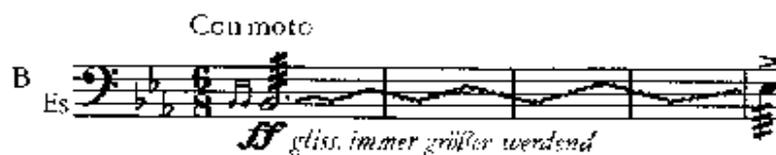
Die Problematik der Paukenstimmung wurde von Keune bis auf die Darstellung des herkömmlichen Tonumfangs der Pauken im Unterkapitel *Klangentstehung und Klangcharakter* und der typischen Paukenstimmung im Sinfonieorchester der Klassik im Unterkapitel *Zur Geschichte der Pauken* nicht näher erläutert. In allen Übungen lehnt sich der Autor eng an die traditionelle Paukenstimmung an, die dementsprechend stets in Quarten und Quinten erfolgt. Eine gewisse Auflockerung bieten einige Übungen und Etüden für drei, vier und fünf Pauken, wo auch Sekunden- und Terzabstände zum Einsatz kommen, wobei der Autor hier verhältnismäßig oft von der im theoretischen Teil des Paukenbandes beschriebenen Möglichkeit der Tonhöhenveränderung innerhalb eines Stückes Gebrauch macht. Viele Beispiele für das Umstimmen der Pauken finden sich in den Etüden Nr.108, 110, 111, 112, 113, 116, 118 119, 132, 135, 150, 151 und 155. Obwohl Keune in den meisten Fällen nur zwischen den einzelnen Teilen eines größeren Stückes (z.B. in der Etüde Nr. 108) oder in den Pausen (z.B. in der Etüde Nr. 110) umstimmen läßt, kommen auch manchmal recht virtuose Stellen vor, wie z.B. in den Etüden Nr. 116 oder 119, wo die Tonhöhenveränderung direkt während des Spiels und ohne Unterbrechung durchgeführt werden muß, was eine sehr gute Beherrschung der Pedaltechnik voraussetzt.

Beispiel 23 - Umstimmen der Pauken in der Etüde Nr. 116



Einen speziellen Fall der Tonhöhenveränderung stellen zahlreiche Paukenglissandi dar, die von Keune meistens in Kombination mit dem Paukenwirbel eingesetzt werden. Spätestens hier wird die Verwendung von den im theoretischen Teil des Paukenbandes beschriebenen Pedalmaschinenpauken unumgänglich, um komplizierte Stellen wie z.B. das mehrtaktige gewirbelte Paukenglissando in der Etüde Nr.151 oder mehrere unmittelbar aufeinanderfolgende Glissandi in der Etüde Nr.119 überhaupt ausführen zu können.

Beispiel 24 - Umstimmen der Pauken in Verbindung mit einem gewirbelten Glissando in der Etüde Nr. 151



6. Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Der Schulung der Vorschläge wurde das gleichnamige Unterkapitel im praktischen Teil des Paukenbandes gewidmet. Das Unterkapitel besteht aus einer Vorübung (Nr.57) und zwei Übungen (Nr.58 und 59) für zwei Pauken, in denen alle vier Vorschlagsarten (ein-, zwei-, drei- und vierfache Vorschläge) vorgestellt wurden. Besonders interessant sind Beispiele für die Ausführung der Vorschläge auf zwei verschiedenen Pauken, wo entweder alle Vorschlagsnoten auf der einen und die Hauptnote auf der anderen Pauke ausgeführt werden (Übung Nr. 58) oder alle Vorschlagsnoten und die Hauptnote auf beide Pauken verteilt werden (Übung Nr.58). Weitere Beispiele für die Verwendung der Vorschläge finden sich in der Etüde Nr.111 (zwei- und dreifache Vorschläge), in der Etüde Nr.120 (alle vier Vorschlagsarten) und in der Etüde Nr.150 (ein - und zweifache Vorschläge)

Beispiel 25 - Vorschläge auf einer und zwei Pauken in der Übung Nr. 59



• Dämpfen

Neben der bereits erwähnten *coperti* - Technik verlangt Keune nur in der Vorübung Nr. 14 und den Übungen Nr.15 und 16 das herkömmliche Abdämpfen der Pauken und indiziert die betroffenen Stellen mithilfe von + - Zeichen, die im Notentext platziert wurden. Die Art und Weise, wie die Pauken abgedämpft werden sollen, wurde vom Autor nicht beschrieben.

• Kreuztechnik

Die für die Spieltechnik der Pauken charakteristische Kreuztechnik bei der Ausführung von schnellen rhythmischen Passagen auf zwei und mehreren Instrumenten wurde vom Autor kein einziges Mal verwendet (!). Statt dessen führt Keune an vielen Stellen eine in bezug auf die Paukentechnik eigenartig anmutende Schlagweise ein, der deutliche Anleihen bei der Kleine Trommel - Technik der Rudiments anzumerken sind und schreibt in allen Vorübungen das

zweifache Anschläge einer Pauke mit der gleichen Hand oder lässt die gleiche Hand von Pauke zu Pauke springen, statt das Kreuzen der Hände und somit die manuell korrektere und klanglich deutlich bessere Hand für Hand - Lösung zuzulassen und führt in den Vorübungen Nr.18, 22, 25, 30 sogar komplette Paradiddle - Figuren aus dem Bereich der Kleine Trommel - *Rudiments* direkt ein, ohne die auf die grundlegenden klanglichen und spieltechnische Unterschiede zwischen der Kleine Trommel und den Pauken Rücksicht zu nehmen.

Beispiel 26 - Kreuztechnik in der Paukenschule von Heinrich Knauer (Übung Nr.1)

Beispiel 26 a - Kleine Trommel - *Paradiddle* (26 Standard American Drum Rudiments)

Beispiel 26 b - Der Einsatz vom Pauken - *Paradiddle* bei Kaune in der Übung Nr.18

7. Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen

- Eingeführte Noten- und Pausenwerte

Die überwiegende Mehrheit der im Paukenband eingeführten Noten- und Pausenwerte wurde im Abschnitt *Übungen für zwei Pauken* entweder in einem der speziellen rhythmischen

- ✓ Achtelnotenübungen (Nr.18 bis 21)
- ✓ Achteltriolenübungen (Nr.25 bis 29)
- ✓ Sechzehntelübungen (Nr.30 bis 36)
- ✓ Übungen mit Sechzehnteltriolen (Nr.37 bis 39)
- ✓ Übungen mit punktierten Noten (Nr.40 bis 43)
- ✓ Übungen mit (Sechzehntel)Sextolen (Nr.67 bis 69)
- ✓ Übungen mit (Sechzehntel)Quintolen (Nr.70 bis 71)
- ✓ Übungen mit Zweiunddreißigstel (Nr.72 bis 74)

oder metrischen Unterkapiteln

- ✓ Ganze, Halbe und Viertelnoten im Unterkapitel *Übungen im 4/4-, 2/4- und 3/4 - Takt* (Vorübungen und Übungen Nr.1 bis 17)
- ✓ Große Triolen (Viertel) im Unterkapitel *2/2-, 3/2- und 4/2 - Takt* (Vorübungen und Übungen Nr.52 bis 56)
- ✓ 32stel - Triolen, Große Triolen (Halbe Noten), Duolen (Viertel), 64stel - Quintolen und 64stel - Sextolen im Unterkapitel *Haltebogen, Synkopen* (Vorübungen und Übungen Nr.75 bis 85).
- ✓ Septolen im Unterkapitel *Taktwechsel* (Vorübungen und Übungen Nr.99 bis 106)

vorgestellt.

Das rhythmische Erscheinungsbild der meisten Übungen für zwei Pauken ist verhältnismäßig einseitig, da der Autor sich stets auf die Behandlung einer bestimmten rhythmischen Figur konzentriert und sie dementsprechend verstärkt einsetzt. Eine Ausnahme stellen hier dagegen die Vorübungen und Übungen des bereits erwähnten Unterkapitels *Haltebogen, Synkopen* (Nr.75 bis 85) dar, die zum Teil sehr komplizierte Synkopenpassagen in Verbindung mit neu eingeführten Notenwerten enthalten.

Beispiel 27 - Komplexe Synkopenfolgen in der Übung Nr.82



Die Etüden für zwei Pauken sowie die Übungen sowie Etüden für drei, vier und fünf Pauken zeichnen sich gegenüber den Zwei - Pauken - Übungen durch die größere Freiheit im Umgang mit dem rhythmischen Material aus und bieten oft ein abwechslungsreiches und lebendiges rhythmisches Bild, das durch die

vielfältige Verwendung aller bisher durchgenommenen Noten- und Pausenwerte und gelegentliche Einführung von neuen rhythmischen Figuren geprägt wird. Beispiele für die Erweiterung des rhythmischen Spektrums finden sich in der Etüde Nr.109 (64stel), in der Etüde Nr.143 (Achtelquintolen), in den Etüden Nr. 148 und 149 (verschachtelte Große Triolen, Achtelquartolen) und in der Etüde Nr.151 (Sechzehntelquintolen mit Pausen)

• Taktarten

Die Metrik bildet neben der rhythmischen Schulung einen der wichtigsten musikalisch - interpretatorischen Bereiche in der Paukenschule von Keune. Von der großen Bedeutung der Taktarten für Keune zeugen sowohl zahlreiche spezielle Unterkapitel im Abschnitt *Übungen für zwei Pauken*, die vom Autor mit dem Ziel konzipiert wurden, die wichtigsten Erscheinungen auf diesem Gebiet umfassend vorzustellen,

- ✓ 4/4-, 2/4- und 3/4 - Takt ohne Pausen (Nr.1 bis 14)
- ✓ 4/4-, 2/4- und 3/4 - Takt mit Pausen (Nr.14 bis 17)
- ✓ 3/8 - Takt (Nr.44 bis 47)
- ✓ 6/8 - Takt (Nr.48 bis 51)
- ✓ 2/2-, 3/2- und 4/2 - Takt (Nr.52 bis 56)
- ✓ 4/8 -, 5/8 -, 7/8 -, 9/8 -, 12/8 - und 5/4 - Takt (Nr.61bis 66)
- ✓ Taktwechsel (Nr.99 bis 106)

als auch die sehr abwechslungsreiche Verwendung der metrischen Bezeichnungen in den restlichen Übungen und Etüden des Paukenbandes, in denen zum Teil neue, bisher nicht durchgenommene Taktarten in Erscheinung treten. Einigen besonders interessanten Beispielen für den unkonventionellen Einsatz von verschiedenen Taktarten innerhalb eines Stückes (Taktwechsel) begegnet man u.a. in der Etüde Nr.113, wo neben des 5/8 - und 5/16 - Metrums auch eine Kombination aus dem 7/8 und 5/16 - Takt verwendet wurde, in der Etüde Nr.116 mit dem kombinierten 9/8 und 6/16 - Metrum und der seltenen 12/16 -Taktart, in der Etüde Nr. 148 mit den neuen 11/8-, 7/16 - und 9/16 - Taktarten, wie auch in der Etüde Nr.155 mit den kombinierten 4/8 und 3/8 - sowie $\frac{3}{4}$ und 6/8 - Metri.

Beispiel 28 - Häufige Taktwechsel in der Etüde Nr.148



• Dynamik

Die Lautstärkebezeichnungen werden bei Keune, wie dies bereits im Kleine Trommel - Teil seines Gesamtschulwerkes der Fall war, in doppelter Funktion

verwendet. Zum einen fungieren sie als wichtige didaktische Hilfsmittel in allen Vorübungen, die entsprechend den dynamische Vorgaben auf 3 bis 6 konstanten und stets stark kontrastierenden dynamischen Stufen gespielt werden sollen, wobei insgesamt vier Vorgabetypen zum Einsatz kommen:

1. **ff, f, p**
2. **ff, f, p, pp**
3. **ff, ff, f, p, pp,**
4. **ff, ff, f, p, pp, pp**

Zum anderen treten sie in rein musikalischer Funktion als dynamische und/oder die Dynamik verändernde Bezeichnungen in allen Übungen und Etüden des Paukenbandes in Erscheinung. Bezeichnenderweise verwendet Keune dabei auch die **Pf**- und **sf**- Symbole, die im theoretischen Teil nicht erwähnt wurden (z.B. in den Übungen Nr.96, 101 und in den Etüden Nr.106, 110, 112). Die Intensität, mit der die dynamischen Bezeichnungen in den Etüden und Übungen auftreten, ist sehr unregelmäßig. So findet man sowohl Übungen für zwei Pauken, die eine Fülle von dynamischen Bezeichnungen aufzuweisen haben wie z.B. die Übung Nr.82, als auch Etüden am Ende des Bandes, die so gut wie keine dynamischen Lautstärkeangaben enthalten wie z.B. die Etüde für fünf Pauken Nr.152.

Im Gegensatz zu den Lautstärkebezeichnungen, die entweder in ihrer Funktion als didaktische Hilfsmittel in den Vorübungen oder im breiteren musikalischen Kontext in den Übungen und Etüden sofort praktisch verwendet wurden, entschied sich Keune für die Schulung der Akzente ein spezielles Unterkapitel mit Übungen und Vorübungen (Nr.22 bis 24) einzurichten, in dem unterschiedlich betonte Achtelnoten u.a. in Verbindung mit den bereits erwähnten Paukenparadiddle eingesetzt wurden (vergl. Kreuztechnik) und konzipierte darüber hinaus zwei weitere Übungsbereiche, die überwiegend akzentuierte Achteltriolen und Sechzehntel (Übungen Nr.60 und 61) sowie die Verwendung der Akzente in Verbindung mit dem Paukenwirbel (Übungen Nr. 90 bis 96) behandeln. Der rein musikalische Einsatz der Akzente fand in den Etüden für zwei Pauken sowie Übungen und Etüden für drei, vier und fünf Pauken im weiteren Verlauf des Paukenbandes statt. Längere akzentuierte Achtelnotenpassagen, die zum Teil sehr an das Trainingsmaterial der Akzentvorübungen erinnern, finden sich in den Etüden Nr.118,119, 123 (Akzente in Verbindung mit *sfz*),132, 135 und 148 (Akzente in Verbindung mit dem Paukenwirbel).

• Artikulation

Im Bereich der Artikulation beschränkt sich Keune lediglich auf die Einführung des *legato* - Bogens und des *staccato* - Zeichens, die nur in Verbindung mit dem Paukenwirbel in Erscheinung treten und anzeigen sollen, daß die Abschlagsnote deutlich wahrnehmbar und ohne Unterbrechung ausgeführt werden soll⁹².

⁹² Daß *staccato* - und sogar *portato* - Noten auf den Pauken durchaus realisierbar sind, haben einige moderne Komponisten wie z.B. Elliott Carter in den *Eight Pieces For Four Timpani* bewiesen.

Beispiel 29 - Einsatz des *legato* - Bogen und des *staccato* - Zeichens in Verbindung mit dem Wirbel in der Übung Nr. 88



- **Tempo - und Charakterbezeichnungen**

Keune setzt die Tempobezeichnungen in doppelter Funktion ein. Einerseits werden sie als wichtige didaktische Hilfsmittel in allen Vorübungen und in den meisten Übungen für zwei Pauken verwendet, die stets in 2 (Übungen) bzw. 3 bis 4 stark kontrastierenden Tempi (Vorübungen) ausgeführt werden sollen (vergl. der didaktische Einsatz der Dynamik), andererseits kommen sie im rein musikalischen Kontext (oft in Verbindung mit den Charakterbezeichnungen) in den restlichen Übungen und Etüden des Bandes zum Einsatz. Der Autor bedient sich in allen Vorübungen festen Geschwindigkeitsvorgaben, die stets aus den Tempi *Andante*, *Moderato*, *Allegro* bzw. *Andante*, *Moderato*, *Allegro und Presto* oder *Vivace* bestehen, erweitert aber bereits in den Übungen für zwei Pauken die konstante Auswahl der Tempi, indem er entweder stellvertretend weitere Tempobezeichnungenpaare wie z.B. *Andantino - Allegro assai* in der Übung Nr.17 oder *Grave - Andantino* in der Übung Nr.43 einführt oder gar einzelne Tempo - und Charakterangaben wie z.B. *Tempo di Marcia* in der Übung Nr.19, *Tempo di Valse* in der Übung Nr.21 oder *Allgretto grazioso* in der Übung Nr.24 und die tempoverändernde Bezeichnungen *ritardando*, *rallentando*, *accelerando* und *a tempo* verwendet. Das Spektrum der Tempo - und Charakterbezeichnungen erfährt im weiteren Verlauf des praktischen Teiles keine wesentlichen Erweiterungen. Neben den herkömmlichen Tempoangaben wie *Grave*, *Adagio*, *Andantino*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*, *Vivace* und *Presto*, auf welche Keune immer wieder zurückgreift, kommen in den Etüden für zwei Pauken und Übungen und Etüden für drei, vier und fünf Pauken nur einige neue Tempo - und Charakter- wie z.B. *Allegro con fuoco* in der Etüde Nr.107, *Maestoso* und *Allegro ma non tanto* in der Etüde Nr.114, *Allegro con spirito* in der Etüde Nr.120, *Tempo di Polacca* in der Etüde Nr.129, *Con moto* in der Etüde Nr.131, *Allegro con anima* in der Etüde Nr.145, *Allegro con brio* in der Etüde Nr.146 und *Allegro ma non troppo* in der Etüde Nr.148 sowie zwei weitere tempoverändernde Bezeichnungen *allargando* und *stringendo* hinzu.

8. Bezug zur Musikpraxis

8.1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

Der Paukenband enthält keine Orchesterstudien.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Der Paukenband enthält keine Übungen oder Etüden, die eindeutig einer Orchestervorlage zugeordnet werden könnten.

8.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

Im Paukenband sind keine Übungen oder Etüden enthalten, die der Schulung des Kammerspiels gewidmet wären.

- **Schlagzeuger als Solist**

Der Paukenband enthält keine Vortragsstücke. Trotzdem könnten viele Etüden durchaus für Vortragszwecke eingesetzt werden. Dies gilt vor allem für die großen zwei - und dreiseitigen Etüden, die vom Autor am Ende des jeweiligen Kapitels plaziert wurden und einen zusammenfassenden Charakter haben. Diese meistens aus mehreren stark kontrastierenden Teilen bestehende Stücke kennzeichnet eine große Vielfalt der verwendeten musikalischen Mittel in Verbindung mit einem zum Teil sehr hohen Schwierigkeitsgrad. Zahlreiche Beispiele für die nahezu solistische Behandlung der Pauken finden sich u.a. in der vierteiligen Etüde Nr.144, wo in jedem Teil alle vier Pauken komplett umgestimmt werden müssen und darüber hinaus verschiedene Anschlagmittel - Holzschlegel im ersten Teil und Filzschlegel in den restlichen drei Teilen - eingesetzt werden, in der Etüde Nr.148, die eine virtuose Beherrschung des schnellen Taktwechsels in Verbindung mit der Ausführung von komplizierten rhythmischen Passagen erfordert und in den Etüden Nr.150 und 151, die durch die häufige Verwendung von den für die zeitgenössische Paukenliteratur charakteristischen Paukenglissandi und Paukenzweiklängen geprägt sind.

Beispiel 30 - Paukenzweiklänge in der Etüde Nr. 151



9. Ergebnis der Teiluntersuchung

- positiv (+)

- ✓ Detaillierte Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Pauken inkl. zahlreichen Informationen zur Konstruktion, Klangentstehung und zu den Anschlagmitteln

- ✓ Umfassende Vorstellung der für das Erlernen der Pauken relevanten Elemente der Allgemeinen Musiklehre
- ✓ Verwendung eines modernen, aus 5 Pauken bestehenden Paukensatzes
- ✓ Didaktisch gut angelegter Übungsteil mit Vorübungen , in denen spieltechnische oder musikalische Themenbereiche erarbeitet werden und Übungen und Etüden, wo das erarbeitete Material im breiteren musikalischen Kontext eingesetzt wird.
- ✓ Sehr gründliche Darstellung und Schulung des Pauken - Wirbels und der Vorschläge
- ✓ Einsatz von komplexen unregulären Pausen- und Notenwerte
- ✓ Häufige Verwendung von zusammengesetzten und unregulären Taktarten

- negativ (-)

- ✓ Fehlen von Orchesterstudien und weiteren Beispielen für die solistische oder kammermusikalische Verwendung der Pauken in der modernen Literatur
- ✓ Keine Erläuterungen zur Stimmung der Pauken
- ✓ Kein Einsatz von klangverändernden unkonventionellen Anschlagmitteln oder -stellen
- ✓ Verzicht auf die Schulung der für die Paukentechnik wesentlichen Kreuztechnik
- ✓ Verwendung von Pauken - Paradiddle anstelle der Kreuztechnik
- ✓ Schulung der Paukentechnik ausschließlich in Anlehnung an das rechtsseitige System⁹³ beim gleichzeitigen Verzicht auf die Vorstellung der ebenfalls verbreiteten linksseitigen Aufstellung der Pauken.

III. Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Marimbaphon, Röhrenglocken (Band 4)

1. Vorwort

⁹³ Beim rechtsseitigen System, das in vielen europäischen Ländern und auch in Deutschland zum Einsatz kommt, wird die große Pauke immer auf der rechten Seite platziert. Beim linksseitigen, vor allem in den USA populären System, steht sie links.

Das Vorwort zum 4. Band des Gesamtschulwerkes von Keune ist mit den Vorworttexten des Kleine Trommel - und Paukenbandes weitgehend identisch. Neben der bereits bekannten Aussagen des Autors zur wichtigen Rolle des Schlaginstrumentariums in der gegenwärtigen Aufführungspraxis und seinen Hinweisen in bezug auf die flexible Verwendung des vorliegenden Übungsmaterials, enthält es allerdings einige neue, speziell den Mallets gewidmete Textpassagen, in denen Keune von der großen Vielfalt der Erscheinungsformen bei den Stabspielen spricht und eine aus der Fachliteratur übernommene Gliederung dieser Instrumentengruppe in Holzstabspiele (z.B. Xylophon, Marimba), Metallstabspiele (z.B. Glockenspiel, Vibraphon) und Glocken (z.B. Röhrenglocken) zitiert. Der Autor weist im weiteren Verlauf des Vorwortes auf die spieltechnische Verwandtschaft der Mallets hin, die vor allem in der chromatischen Anordnung des Tonvorrates und in der Art der Klangerzeugung durch Anschlagen mit entsprechenden Anschlagmittel besteht und betont, daß das vorhandene Studienmaterial für Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Marimba und Röhrenglocken ebenfalls auf andere im Band erwähnte aber nicht praktisch eingesetzte Stabspiele wie z.B. das Baß- oder Trogxylophon ohne weiteres übertragen werden kann. Die Worte der Danksagung an die Komponisten Gerhard Hesse, Werner Legutke und Karl Ottomar Treibman, deren Kompositionen für Stabspiele in der Schule abgedruckt wurden und an die Mitarbeiter des Verlages schließen das Vorwort ab.

2. Gliederung

Der vierte Teil des Gesamtschulwerkes von Keune gliedert sich, im Gegensatz zu den zweiteiligen Kleine Trommel - und Pauken - Bänder, in einen theoretischen, praktischen und künstlerischen Bereich. Im theoretischen Teil seiner Malletschule stellt Keune im umfangreichen *Holzstabspiele - Metallstabspiele - Glocken* - Kapitel mit dem Untertitel *Einführung in Geschichte, Struktur, Spielweise, Klangeigenschaften und Verwendung* die wichtigsten Vertreter der im Vorwort erwähnten Gruppen der Holzstabspiele (Xylophon, Marimba, Xylorimba, Klaviaturxylophon, Baßxylophon und Trogxylophon), der Metallstabspiele (Glockenspiel, Vibraphon, Klaviaturglockenspiel, Metallophon und Baßmetallophon) und der Glocken (Röhrenglocken und Plattenglocken) in drei separaten Unterkapiteln vor, die jeweils sowohl allgemeine Informationen zur Entstehungsgeschichte der ganzen Instrumentenfamilie als auch ausführliche Angaben zur geschichtlichen Entwicklung, technischen Beschaffenheit, Klangcharakteristik und Spieltechnik der einzelnen Stabspiele enthalten und um die Beschreibung der typischen Einsatzgebiete sowie Auflistung bekannter Beispielen aus der Literatur ergänzt wurden. Die Angaben dieser Unterkapitel hinsichtlich des Tonumfanges und der Notierung der fünf im praktischen Teil des Bandes eingesetzten Stabspielinstrumente: des Glockenspiels, des Xylophons, des Vibraphons, des Marimbas und der Röhrenglocken wurden zusätzlich im darauffolgenden Kapitel *Übersicht* in tabellarischer Form zusammengestellt, um eine detaillierte Beschreibung der typischen Anschlagmittel erweitert und mit speziellen graphischen Symbolen versehen, die in den modernen Partituren zur Anzeige des jeweiligen Malletinstrumentes verwendet werden. Im theoretischen Abschnitt wurde ebenfalls die Haltung der Stöcke im Kapitel *Zur Schlagtechnik*

sowie die allgemeine Konzeption des praktischen Teiles im Kapitel *Zum Umgang mit dem Übungsmaterial* vom Autor dargestellt.

Der zweite praktische Bereich des Bandes gliedert sich in *Technische Grundübungen* mit den Übungsbereichen *Vorbereitende* (4 Übungen) und *Tägliche Übungen* (7 Übungen) und in *Studien für Glockenspiel* (25 Etüden), *Xylophon* (16 Etüden), *Vibraphon* (53 Etüden), *Marimba* (4 Etüden) und *Röhrenglocken* (11 Etüden).

Im dritten, künstlerischen Bereich unter dem Titel *Kompositionen für ein bis drei Instrumente* präsentiert Keune schließlich 3 Werke der im Vorwort zur Schule erwähnten zeitgenössischen Komponisten für verschiedene Stabspielbesetzungen:

1. Das *Duo für Vibraphon und Marimbaphon* und
2. Das *Trio für Glockenspiel, Xylophon und Vibraphon* von Werner Legutke sowie die sechsteilige
3. Die *Schlagsonata, Sechs Blätter für Peter Sylvester* von Karl Ottomar Treibmann.

3. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik⁹⁴

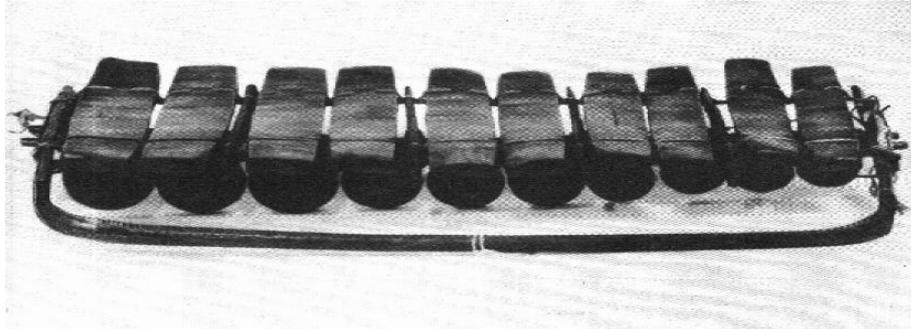
A. Holzstabspiele

Der Ursprung der heutigen Holzstabspiele ist nach Angaben von Keune im asiatischen Raum zu suchen, von wo die Vertreter dieser Instrumentengruppe nach Afrika und Amerika gelangten. Als Urform beschreibt der Autor rohe Holzbohlen, die auf die Oberschenkel des Spielers gelegt und mit zwei Keulen angeschlagen wurden. Diese einfache Art mußte bereits in der nächsten Entwicklungsphase raffinierteren Konstruktionen weichen, die im Zeichen der Verstärkung des Klanges standen. Dabei konnten sich zwei klangverstärkende Systeme etablieren, die bis zum heutigen Tage das Erscheinungsbild der modernen Stabspielinstrumente prägen:

- I. Ein System, in dem die unter den Klangstäben angebrachten Resonanzkörper in Form von Schallkürbissen oder Holz- bzw. Bambusröhren eingesetzt wurden.

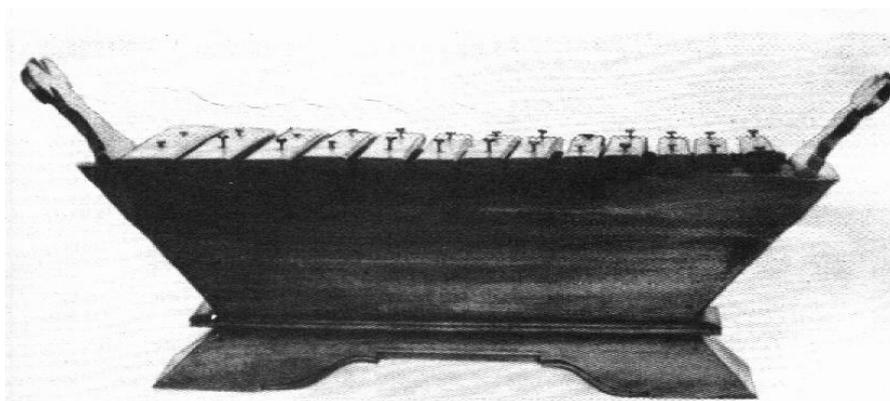
Abbildung 16 - Marimba mit Resonanzkörpern in Gestalt von Schallkürbissen

⁹⁴ Die Vorstellung der im 4. Band enthaltenen theoretischen Informationen zu den Stabspielinstrumenten und ihrer Spieltechnik wurde in Anlehnung an die dreiteilige Gliederung Keunes ebenfalls dreiteilig gestaltet. Der Autor verzichtete dabei angesichts der Vielzahl der vorgestellten Stabspielinstrumente auf die Analyse anhand des Fragenkataloges zugunsten einer allgemeinen Inhaltsbeschreibung.



II. Ein System, in dem die Klangstäbe in einer Reihe auf einem als Resonanzraum dienenden Kasten (Trog) befestigt wurden.

Abbildung 17 - Trogxylophon



Als erste in Europa um ca. 1500 nachgewiesene Formen der Holzstabspiele nennt Keune einfache, tragbare Instrumente der Wandermusikanten, die unter phantasievollen Bezeichnungen wie *hulze glechter*, *Hülzern Glächter*, *Holzfiedel*, *Strohfiedel*, *Holzharmonica*, *psalterion de bois*, *claquebois* oder *sticcati* bekannt waren und vor allem bei volkstümlichen Darbietungen verwendet wurden. Als entscheidende Wende in der lange stagnierenden Entwicklung der Holzstabspiele nennt der Autor ihre Einführung in die Kunstmusik im 19. Jahrhundert und damit verbundene Einleitung des für jede Instrumentenentwicklung charakteristischen Prozesses der Wechselwirkung zwischen den stets wachsenden spieltechnischen und klanglichen Ansprüchen der Komponisten einerseits und der zunehmenden Vervollkommnung des Instrumentariums andererseits, was allmählich zur Herausbildung und Etablierung der in der heutigen Musikpraxis vertretenen wichtigsten Holzstabspielearten: des Xylophons, des Marimbas, des Xylorimbas, des Klaviaturxylophons, des Baßxylophons und des Trogxylophons führte.

- **Xylophon**

Der Autor stellte im Unterkapitel *Holzstabspiele* zwei Xylophontypen vor: das vierreihige und das zweireihige Xylophon. Beim vierreihigen Xylophon handelt es sich um eine Xylophonart, bei der ursprünglich zwei oder drei Stabreihen auf Strohhollen gelagert wurden. In einer entwickelten Form mit vier ineinandergreifenden Reihen und ca. 32 bis 37 Klangstäben aus Palisanderholz sowie einem Tonumfang von drei Oktaven (c2 bis c5) fand dieses Instrument im 19. Jahrhundert Eingang in die Kunstmusik und wurde u.a. von Camille Saint-Saens in *Danse macabre*, Engelbert Humperdinck in *Hänsel und Gretel*, von Giacomo Puccini in *La Boheme* und Richard Strauß in *Salome* eingesetzt. Obwohl das vierreihige Xylophon nach Angaben Keunes seine Stellung in der Unterhaltungsmusik und, wie es der Autor ausdrückt, als *Solisten - und Artisteninstrument* bis zum heutigen Tag behaupten konnte, mußte es bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Orchesterplatz dem aus Amerika eingeführten zweireihigen Xylophon überlassen, bei dem die nach Art der Klaviertastatur angeordneten und auf gespannte Schnüre gefädelten Klangstäbe frei zwischen den am Xylophonrahmen angebrachten Metall- und Gummistützen hängen⁹⁵. Als typische Anschlagmittel kommen beim zweireihigen Xylophon verschiedene Schlegelarten mit kugel- oder vogeleiförmigen Köpfen aus Gummi, Kunststoff oder Holz zum Einsatz, mit denen ein relativ breites Spektrum an Klangfarben - vom typischen scharfen und durchdringenden Xylophonklang bis hin zu weicheren Klangvarianten in tieferen Lagen des Instrumentes - erzielt werden kann. Bekannte Beispiele für den orchestralen Einsatz des zweireihigen Xylophons u.a. Werke von Bela Bartok (*Der holzgeschnitzte Prinz, Der wunderbare Mandarin, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*), Aram Chatschaturjan (*Gajaneh*), Werner Egk (*Peer Gynt*), George Gershwin (*Porgy and Bess*), Paul Hindemith (*Kammermusik Nr. 1*), Zoltan Kodaly (*Hary Janos*), Carl Orff (*Antigonae, Oedipus der Tyrann*), Sergej Prokofjew (*7. Sinfonie*), Dimitri Schostakowitsch (*5., 6. und 7. Sinfonie*) und Igor Strawinsky (*Der Feuervogel, Petruschka*) ergänzen die Präsentation dieses Instrumentes.

- **Marimbaphon**

Das ursprünglich aus Afrika stammende Marimba oder Marimbaphon wurde zuerst für die Tanz- und Jazzmusik entdeckt, bevor es um 1940 in das sinfonische Orchester eingeführt wurde. Das von Keune beschriebene moderne Marimbaphon besitzt im Vergleich mit dem zweireihigen Xylophon einen größeren Tonumfang von vier bis fünf Oktaven (c bis c4 oder c5) und ist mit Resonanzröhren zur Klangverstärkung ausgestattet, deren Durchmesser der Stabbreite entspricht und die im Innern mit Metallscheiben verschlossen sind, die die Länge der schwingenden Luftsäule unabhängig von der Länge der Schallröhre den Schwingungen der Klangstäbe entsprechend anpassen. Als typische Anschlagmittel beschreibt Keune spezielle mit Gummiringen zur Milderung des Anschlages versehene Marimbaschlegel mit Köpfen aus Holz, Hartgummi oder Kunststoff, woffadenumwickelte Hartgummischlegel sowie selten verwendete Paukenschlegel. Der Autor bezeichnet den Klang des

⁹⁵ Einer der Gründe für die Verdrängung des vierreihigen Xylophons aus dem Orchester mag seine komplizierte und unreguläre Tonanordnung gewesen sein, bei der die zwei mittleren Reihen die Töne der G - Dur - Tonleiter und die zwei äußeren die chromatischen Zwischentöne enthalten.

Instrumentes als sehr weich und weist darauf hin, daß die Spieltechnik des Marimbas aufgrund der im Vergleich mit Xylophon weiter mensurierten Klangstäbe nicht die gleiche Spielbeweglichkeit, dagegen aber die Verwendung von 3 und 4 Schlegel sowie die Erzeugung eines vor allem in den tieferen Lagen des Instrumentes nahezu nahtlos ineinander schwingenden Wirbels ermöglicht. Als wichtigste Beispiele für die Verwendung des Marimbaphones im sinfonischen Orchester der letzten Jahrzehnte nennt Keune *Le marteau sans maitre* und *Pli selon pli* von Pierre Boulez, die 6., 7. und 8. *Sinfonie*, *Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug* sowie *Konzert für Viola* von Karl Amadeus Hartmann, *Elegie* und *Ode an den Westwind* von Hans Werner Henze, *Kammermusik für Jazzinstrumente* von Wilhelm Killmayer, *Jenufa* von Leo Janáček und *Antigonae*, *Oedipus der Tyrann* und *Trionfi* von Carl Orff.

- **Weitere Holzstabspiele**

Im Unterkapitel *Holzstabspiele* wurden ebenfalls einige weniger bekannte und in der Musikpraxis selten verwendete Vertreter der Gruppe der Holzstabspiele: das Klaviaturxylophon, das Xylorimba, das Baßxylophon und das Trogxylophon von Keune vorgestellt.

Bei der kurzen Beschreibung des mit einer Klaviertastatur ausgestatteten Klaviaturxylophons beschränkt sich Keune lediglich auf den Hinweis, daß der mechanische Anschlag fast keinerlei Differenzierungen des Klanges zuläßt und betont, daß diese Unzulänglichkeiten kaum durch die Vorteile der pianistischen Behandlung des Instrumentes wettgemacht werden. Detailliertere Informationen in bezug auf die Konstruktion und die klanglichen Eigenschaften liefert Keune dagegen bei der Präsentation des Xylorimbas, des Baß- und des Trogxylophons. Beim Xylorimba oder Xylomarimba handelt es sich nach Angaben des Autors um eine Xylophon - Art, die jedoch wie das Marimbaphon mit Resonanzröhren zur Klangverstärkung ausgestattet ist und einen Tonumfang von 3 bis 5 Oktaven haben kann. Das relativ selten anzutreffende Baßxylophon, dessen Entwicklung Puccini mit dem Ziel vorangetrieben haben soll, dieses Instrument in seiner Oper *Turandot* einzusetzen, ist ebenfalls mit dem Marimba verwandt, zeichnet sich aber durch wesentlich größere Ausmaße der Klangstäbe und Resonanzröhre aus, die erforderlich sind, um den bis zum großen G (!) reichenden Tonumfang des Instrumentes zu erreichen. Die vom Autor erwähnten Orchesterbeispiele für die Verwendung des Baßxylophons umfassen Werke von Werner Ege (*Columbus*) und von Carl Orff (*Die Bernauerin*, *Antigonae*, *Oedipus der Tyrann* und *Prometheus*). Dem letzten ist es auch nach Angaben des Autors zu verdanken, daß das Trogxylophon als einziger Vertreter der Holzstabspiele, die ein Resonanzkasten zur Verstärkung des Klanges verwenden, heute noch im Rahmen des *Orff-Schulwerkes* in zwei verschiedenen Größen - als Sopran-Trogxylophon mit einem Tonumfang von c3 bis g4 und als Tenor - Trogxylophon mit einer Skala von c2 bis a3 - sehr häufig zum Einsatz kommt und in den Stücken *Antigonae* und *Trionfo di Afrodite* sogar Eingang in das sinfonische Orchester gefunden hat.

B. Metallstabspiele

Die Anfänge der Metallstabspiele bildeten nach Angaben des Autors verschiedene Glockenspielarten, die in ihrer ursprünglichen Form aus vielen zu einem Ensemble vereinigten Glöckchen unterschiedlicher Größe bestanden. Eine weitere Etappe in der Entwicklung der Metallstabspiele stand im Zeichen von mechanisch angeschlagenen Glockenspieltypen, die seit dem 13. Jahrhundert in den Niederlanden und in Frankreich große Verbreitung gefunden und den Anstoß zum Bau der ersten Klavierglockenspiele gegeben haben. Diese im 17. und 18. Jahrhundert sehr populären Hausinstrumente wurden ebenfalls unter der Bezeichnung *Carillon* in die Kunstmusik eingeführt und u.a. in der Oper *Saul* von Händel eingesetzt. Als entscheidende Wende in der Weiterentwicklung der Metallstabspiele bezeichnet Keune die Umwandlung des Glockenspiels in ein Metallstabspiel infolge des ökonomisch bedingten Verzichtes auf die kostspielige und technisch sehr aufwendige Herstellung der zahlreichen Glöckchen, die durch gestimmte Bronze- und Stahlstäbe ersetzt wurden und die Konstruktionsanleihen bei den trogförmigen Metallstabspielen des malaiischen Gamelanorchesters, mit dem die Holländer im 17. Jahrhundert in Berührung kamen. Die zwei wichtigsten Vertreter der modernen Metallstabspiele: das Glockenspiel und das Vibraphon wurden im weiteren Verlauf des Unterkapitels näher beschrieben.

- **Glockenspiel**

Keune beschreibt das Glockenspiel als ein Metallstabspiel mit einem Tonumfang von fast 3 Oktaven (von g₂ bis e₅), dessen Klangstäbe in einem flachen Resonanzkasten oder über entsprechend dimensionierten Resonanzröhren angebracht sind und das bei neueren Modellen oft mit einem Dämpferpedal ausgestattet wird, das die umständliche Handdämpfung der langklingenden Glockenspielstäbe überflüssig macht. Als typische Anschlagmittel bezeichnet der Autor leichte Metallhämmerchen und Schlegel mit eingeschraubten Kunststoff- bzw. Hornköpfen, die je nach der erforderlichen Dynamik eingesetzt werden. Als Beispiele für technisch anspruchsvolle und dynamisch nuancierte Verwendung des Glockenspiels im Orchester nennt Keune Werke von Werner Egk (*Joan von Zarissa*, *Peer Gynt*), Karl Amadeus Hartmann (7. und 8. *Sinfonie*), Carl Orff (*Tronfi*, *Der Mond*, *Die Bernauerin*, *Antigonae*), Giacomo Puccini (*Madame Butterfly*, *La Bohème*, *Tosca*), Richard Strauß (*Salome*, *Der Rosenkavalier*), Igor Strawinsky (*Petruschka*) und Richard Wagner (*Die Meistersinger von Nürnberg*, *Götterdämmerung*).

- **Vibraphon**

Der Autor beschreibt kurz die Entstehungsgeschichte des Vibraphons, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Amerika als metallene Version des Marimbas konstruiert wurde und zunächst vor allem in der Tanz- und Jazzmusik unter Bezeichnungen wie *Harpaphon*, *Metallmarimbaphon* und *Vibraharp* eine große Bedeutung erlangte, bevor es in den 30er Jahren unter dem heutigen Namen *Vibraphon* fester Bestandteil im sinfonischen und im Opernorchester wurde. Im Mittelpunkt der Vibraphonpräsentation steht eine detaillierte Schilderung der ungewöhnlichen Konstruktion dieses Instrumentes, das als einziger Vertreter der Stabspiele mit beweglichen, vom Motor angetriebenen Elementen ausgestattet ist. Die Vibraphonstäbe hängen über Resonanzröhren, in denen drehbare Metallscheiben untergebracht wurden, die vom elektrischen Motor zur

Rotation gebracht werden können, wodurch die Länge der nach dem Anschlagen des Stabes entstehenden Klangsäule ständig verändert wird. Da die Drehgeschwindigkeit des Motors nahezu beliebig eingestellt werden kann, kann auf diesem Wege ein langsames oder schnelleres Vibrato erzeugt werden, dem das Instrument seinen Namen verdankt. Ein weiteres von Keune beschriebenes wichtiges Konstruktionselement ist das Vibraphonpedal, das mittels einer gepolsterten Schiene auf alle Klangstäbe gleichzeitig wirken kann und das Zusammenfließen der langklingenden Töne verhindert⁹⁶. Die von Keune erwähnte Verwandtschaft des Vibraphons mit dem Marimba erstreckt sich auch auf die Auswahl der Anschlagmittel und die Spieltechnik, in der neben dem Spielen mit zwei Schlegeln ebenfalls virtuose Schlagtechnik mit drei und vier Stöcken eine große Rolle spielt. Als wichtigste Komponisten, die sich der charakteristischen Klangmöglichkeiten des Vibraphons in ihren Werken bedienen, nennt Keune Alban Berg (*Lulu*), Pierre Boulez (*Le marteau sans maître*, *Pli selon pli*), Werner Egk (*Die chinesische Nachtigall*, *Die Zaubergeige*, *Irische Legende*, *Die Verlobung in St. Domingo*), Karl Amadeus Hartmann (*2., 6., 7. und 8. Sinfonie*, *Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug*, *Konzert für Viola*) und Hans Werner Henze (*Sinfonische Etüden*, *Elegie für junge Liebende*).

- **Weitere Metallstabspiele**

Die ausführliche Vorstellung der zwei wichtigsten Metallstabspiele: des Glockenspiels und des Vibraphons wurde durch die Präsentation anderer, weniger populärer Vertreter dieser Gruppe der Stabspiele: des Klaviaturglockenspiels, des Metallophons und des Baßmetallophons im gleichen Unterkapitel vervollständigt. Keune betrachtet das Klaviaturglockenspiel als direkten Nachfolger des bereits erwähnten Carillons, bei dem die Glöckchen durch Metallstäbe ersetzt wurden. Obwohl der Autor einige Beispiele für die orchestrale Verwendung des Klaviaturglockenspiels in Werken solcher Komponisten wie Hans Werner Henze (*Elegie für junge Liebende*) und Olivier Messiaen (*Oiseaux exotiques*) anführt, kommt er nicht umhin, auf die klanglichen Unzulänglichkeiten des Klaviaturglockenspiels in bezug auf die Ausführung von dynamisch komplexeren Passagen (vergl. Klaviaturxylophon) hinzuweisen, was einer der Gründe für die fast vollständige Verdrängung dieses Instrumentes aus den Orchesterpartituren durch die besser klingende Celesta gewesen sein mag. Die Angaben Keunes in bezug auf das Metallophon beschränken sich auf die Information, daß das Vibraphon mit abgeschaltetem Motor seine Funktion übernimmt. Merkwürdigerweise erwähnt hier der Autor mit keinem Wort, daß die Metallophone ein wichtiger Bestandteil des orffschen Instrumentariums sind und dort in verschiedenen Größen eingesetzt werden, wobei ihre äußere Form dem Trogxylophon entspricht. Eine kurze Beschreibung des Baßmetallophons, der unter dem Namen Loo-Jon in den USA entwickelt wurde, einen Tonumfang von einer Oktave besitzt (F - f) und sich eines in mehrere Klangräume eingeteilten Resonanzkasten bedient, schließt die Präsentation der Metallstabspiele ab.

C. Glocken

⁹⁶ Im neutralen Zustand bleiben alle Vibraphontöne stets im Kontakt mit der Schiene und sind abgedämpft. Erst nach der Betätigung des Pedals kann ein langklingender Ton erzeugt werden

Als letzte Gruppe der Stabspiele wurden von Keune verschiedene Glockenarten im Unterkapitel *Glocken* am Ende des theoretischen *Holzstabspiele - Metallstabspiele - Glocken* - Kapitels vorgestellt. Im ersten Abschnitt des Unterkapitels schildert der Autor die Einführung der Glocken in die Kunstmusik (vor allem auf dem Gebiet der Oper) und die frühzeitige Suche nach entsprechenden Surrogaten, die die echten, für den Einsatz im Orchester völlig ungeeigneten Kirchen- und Turmglocken ersetzen sollten. Besonders interessant ist hier die Schilderung unzähliger Versuche, den Klang der Glocken naturgetreu nachzuahmen, die mitunter wie z.B. bei den vom Autor erwähnten Experimenten mit den von Wagner geforderten Galsglocken zu mehr als zweifelhaften Ergebnissen geführt haben sollen, bevor sich die heute gebräuchlichen Glockenarten: die Röhren- und die Plattenglocken endgültig durchsetzen konnten.

- **Röhrenglocken**

Die von Keune beschriebenen modernen Röhrenglocken haben im Gegensatz zu den vom Autor erwähnten älteren Formen, bei denen nur die vom Komponisten geforderten Klangröhren von Fall zu Fall einzeln an einem Gestell aufgehängt wurden, einen festen Tonumfang von eineinhalb Oktaven (c1 bis f2) und bestehen aus 18 Metallröhren, die in übersichtlicher, an die Anordnung der Klaviertastatur angelehnten Reihenfolge an einem Rahmen befestigt sind und mittels eines Pedals abgedämpft werden können⁹⁷. Der Autor betont, daß sich die modernen Röhrenglocken längst vom Image eines simplen Glockensurrogates befreit haben und beschreibt viele außergewöhnliche Anschlagmittel (Metallhämmerchen, Gummischlegel, Trommelschlegel und Triangelstäbe neben der herkömmlichen Hämmer aus Hartholz oder Kunststoff) und Anschlagstellen (Anschlag am Röhrenkorpus neben der klassischen Anschlagstelle am oberen Rand der Röhre), die das klangliche Spektrum dieses Instrumentes wesentlich erweitern. Als Beispiele für die moderne Verwendung der Röhrenglocken wurden Werke von Werner Egk (*Peer Gynt*, *Die Zaubergeige*), Paul Hindemith (*Symphonische Metamorphosen über Themen von C.M. von Weber*, *Die Harmonie der Welt*), Carl Orff (*Die Bernauerin*, *Trionfi*, *Antigona*, *Oedipus der Tyrann*) zusammen mit bekannten Turmglockenstellen aus den Opern von Ruggiero Leoncavallo (*Bajazzo*), Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Giacomo Puccini (*La Boheme*), Richard Strauß (*Die schwigsame Frau*) und Giuseppe Verdi (*Der Troubadour*, *Ein Maskenball*), die für die traditionsgemäß programmatische Verwendung der Glocken im Orchester charakteristisch sind, am Ende des Röhrenglockenabschnittes vom Autor aufgelistet.

- **Plattenglocken**

⁹⁷ Anders als beim Vibraphon und Glockenspiel, sind alle Glockenröhre in der Grundstellung nicht abgedämpft und kommen nur nach dem Betätigen des Pedals in Berührung mit dem Dämpfer.

Die Plattenglocken bilden eine zweite Glockenart, die in der modernen Aufführungspraxis verwendet wird und sich ähnlich den Röhrenglocken vom einfachen Glockenersatz zum eigenständigen Instrument emanzipieren konnte. Nach Angaben Keunes werden die rechteckigen abgestimmten Metallplatten im Halbkreis in zwei Reihen an Schnüren aufgehängt und haben einen Tonumfang von drei Oktaven (C bis c2), wobei die Plattenanordnung der Klaviertastatur entspricht. Als typische Anschlagmittel kommen schwere abgepolsterte Metall- oder Holzschlegel zum Einsatz. Die von Keune angeführten Beispiele für die orchestrale Verwendung der Plattenglocken umfassen Werke von Pierre Boulez (*Pli selon pli*), Leos Janacek (*Aus einem Totenhaus*), Hans Pfitzner (*Palestrina*), Giacomo Puccini (*Tosca*), Arnold Schönberg (*Die glückliche Hand*) und Richard Strauß (*Also sprach Zarathustra*).

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Der 4. Band enthält keine Vorstellung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Die vom Autor eingeführten fachspezifischen Symbole umfassen vier Zeichengruppen:

I. Graphische Instrumentensymbole, die in den modernen Partituren verwendet werden, um den Einsatz eines bestimmten Stabspieles anzuzeigen und von Keune nur im Unterkapitel *Übersicht* bei der tabellarischen Zusammenfassung der wichtigsten Eigenschaften des Glockenspiels, des Xylophons, des Vibraphons, des Marimbas und der Röhrenglocken in bezug auf den Tonumfang, die Notierung und die typischen Anschlagmittel eingeführt wurden.

⇒ Glockenspiel

⇒ Xylophon

⇒ Vibraphon

⇒ Marimbaphon

⇒ Röhrenglocken

II. Graphische Symbole zur Anzeige des Härtegrades und der Anzahl der Schlegel, die vom Autor im Unterkapitel *Zur Schlagtechnik* vorgestellt und im praktischen Teil in Verbindung mit Ziffern- und Buchstabenangaben bei der Verwendung von mehr als zwei Schlegel eingesetzt wurden

- *Härtegrad der Schlegel*

⇒ weich

⇒ mittel

⇒ hart

- Anzahl der Schlegel

⇒ 2, 4 Schlegel (hart)

⇒ 2, 4 Schlegel (weich)

⇒ 2 Schlegel in einer Hand

⇒ 3 Schlegel

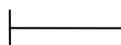
⇒ 4 Schlegel

III. Symbole zur Anzeige der Reihenfolge der Hände

R = rechte Hand

L = linke Hand

IV. Symbole zur Anzeige des Pedalgebrauches beim Vibraphon

 = Pedal treten (Stäbe schwingen lassen)

 = Pedal loslassen (dämpfen)

 = Pedalwechsel (dämpfen/klingen lassen)

4. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Die allgemeine Konzeption und der Aufbau des praktischen Teiles wurden vom Autor im Unterkapitel *Zum Umgang mit dem Übungsmaterial* ausführlich vorgestellt. Der Lehrmethode Keunes liegt die aus seiner pädagogischen Erfahrung abgeleitete und durchaus richtige Erkenntnis zugrunde, daß der Lernprozeß im Bereich der Malletinstrumente mit der Beherrschung der Stabspiele ohne Resonatoren, also des Glockenspiels und des Xylophons anfangen soll, deren Spieltechnik durch die Verwendung von zwei Schlegeln geprägt wird, bevor das Unterrichtsspektrum um das Vibraphon und das Marimba und somit den Einsatz der für diese Stabspielinstrumente charakteristischen *Vier - Schlegel - Technik* erweitert werden kann. Das vorliegende Studienmaterial wurde von Keune in enger Anlehnung an diese Methode konzipiert und in drei Hauptabschnitte aufgeteilt. Die Ausbildungsgrundlage bilden technische Grundübungen im ersten praktischen Kapitel des Bandes, die nach Aussage des Autors für alle Holz- und

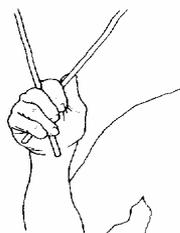
Metallstabspiele unter Beachtung des jeweiligen Tonumfanges und, im Falle der Röhrenglocken, der geringeren Beweglichkeit dieses Instrumentes anwendbar sind. Ein charakteristisches Merkmal der Grundübungen ist die von den bereits vorgestellten Bänden der Schlagzeugschule her bekannte didaktische Verwendung der Dynamik und der Agogik, wonach jede Übung jeweils auf 3 bis 4 dynamischen Levels und in 3 bis 4 kontrastierenden Tempi ausgeführt werden soll. Der Ausnutzung der speziellen spieltechnischen Möglichkeiten der einzelnen Stabspiele wurde der zweite praktische Hauptabschnitt des Bandes mit seinen zahlreichen Studien für das Glockenspiel, das Xylophon, das Vibraphon, das Marimba und die Röhrenglocken gewidmet, die zum Teil bereits den Charakter kleiner Vortragsstücke haben und auf diese Weise nahtlos in den letzten Hauptabschnitt des praktischen Teiles überleiten, der aus einer Reihe von Kompositionen für ein bis drei Instrumente besteht und dem angehenden Malletspieler die Gelegenheit bieten soll, die erworbenen Spielkenntnisse praktisch einzusetzen und um das Ensemblespiel zu erweitern.

5. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

• Haltung der Stöcke und Körperhaltung

Die Schlegelhaltung wurde von Keune im Kapitel *Zur Schlagtechnik* im theoretischen Teil des Bandes beschrieben. Der Autor unterscheidet zwei Systeme, die je nach der Mensurierung des jeweiligen Malletinstrumentes zum Einsatz kommen. Bei eng mensurierten Stabspielen wie z.B. dem Glockenspiel und dem Xylophon wird überwiegend die herkömmliche *Zwei - Schlegel - Technik* verwendet, die nach Angaben Keunes mit der Schlegelhaltung der Pauken identisch ist und daher nicht näher beschrieben wurde (Im Text befindet sich nur ein Verweis auf die entsprechende Stelle im Paukenband). Dagegen wurde die für das Vibraphon und das Marimba typische *Vier - Schlegel - Technik* detailliert dargestellt und mit vier Photos illustriert. Bei der *Vier - Schlegel - Haltung* Keunes handelt es sich um die klassische Variante dieser Spieltechnik, bei der die beiden in einer Hand gehaltenen Schlegel unterschiedliche Funktionen ausüben. Der sog. festliegende Schlegel befindet sich zwischen dem Zeige- und Mittelfinger und kreuzt den Stiel des variablen Schlegels, der auf der Außenseite des oberen Gliedes des gebeugten Daumens aufliegt, dessen seitliche Bewegungen den Abstand zwischen den beiden Schlegel verändern und der erforderlichen Tonlage schnell anpassen können.

Abbildung 18 - Traditionelle Haltung der Schlegel



Andere moderne Haltesysteme, die vor allem beim solistischen Einsatz der *Vier - Schlegel - Technik* gerne verwendet werden⁹⁸, wurden von Keune nicht erwähnt. Ebenso wenig weist der Autor auf die seit einigen Jahren praktizierte und sehr bequeme Spielweise hin, in der die zum Teil sehr großen Abstände zwischen den einzelnen Klangstäben durch das Anschlagen des Stabendes anstelle der herkömmlichen Stabmitte überbrückt werden, wodurch die Ausführung von vielen ungünstig liegenden Akkorden bei sehr geringen Klangeinbußen erheblich erleichtert wird. Im selben Kapitel wurden auch die bereits erwähnten graphischen Symbole zur Anzeige der Anzahl und des Härtegrades der Schlegel vorgestellt. Diese Symbole wurden im praktischen Teil des Bandes oft eingesetzt und in den Übungen für Vibraphon und Marimba zusätzlich mit Buchstaben- und Zifferangaben versehen, die sowohl über die Reihenfolge der Hände, als auch über die gezielte Verwendung der einzelnen Schlegel informieren.

• Anfangsübungen

Der vorliegende Band enthält 4 Anfangsübungen, die unter der Bezeichnung *Vorbereitende Übungen* ein Teil des Kapitels *Technische Grundübungen* bilden. Das Übungsmaterial der ersten 3 Übungen besteht aus viertaktigen rhythmisch - melodischen Folgen, die sich ohne Ausnahme des Tonvorrates der C - Dur - Tonleiter sowie der Notenwerte bis einschließlich Achtelnoten bedienen und jeweils auf drei dynamischen Levels (*f*, *mf*, *p*) sowie in drei kontrastierenden Tempi (*Andante*, *Moderato*, *Allegro*) ausgeführt werden sollen. Die Übung Nr.4 beinhaltet dagegen eine Zusammenstellung von Tonleitern und zerlegten Hauptdreiklängen in allen Dur - und Molltonarten, die entweder als einfache Viertelnotenfolgen mit abschließender Halben Note (alle Dur - Tonarten) oder in einer rhythmisch komplexeren Variante mit Achtel-, Viertel- und Halben Noten (alle Moll - Tonarten) notiert wurden und jeweils auf vier dynamischen Levels

⁹⁸ Die vom berühmten Jazzvibraphonisten Gary Burton eingeführte und in seinen *Four Mallet Studies* aus dem Jahre 1968 detailliert dargestellten *Burton-Haltung*, ähnelt der traditionellen Haltung sehr ähnlich, mit dem Unterschied, daß der äußere Stock sich beim Kreuzen in der jeweiligen Hand über dem inneren Stock befindet. Diese Spieltechnik verwenden zahlreiche bekannte Solo - Vibraphonisten wie z.B. David Samuels, Bill Molenhof oder David Friedman. Die *Musser - Stevens - Haltung* wurde vom Leigh Howard Stevens speziell für Marimba entwickelt und unterscheidet sich von der *traditionellen* und *Burton - Haltung* durch die Haltung des äußeren Stockes zwischen dem 3. und 4. und nicht dem 2. und 3. Finger - Dean Gronmeier - *An Evolution of Keyboard Percussion Pedagogy in Percussive Notes*, Vol.31,Nr.2,1992,S.19-24)

Abbildung - Die *Musser - Stevens - Haltung*

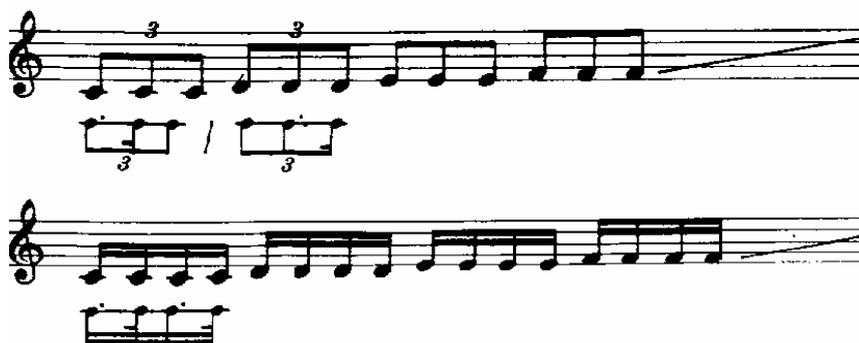


(*f, mf, p, pp*) sowie mit vier verschiedenen Geschwindigkeiten (*Andante, Moderato, Allegro, Presto*) zu spielen sind.

- **Tonleiter - und Akkordübungen mit zwei Schlegeln**

Der weiteren Schulung der Tonleiter und der zerlegten Akkorde wurden die Übung Nr. 1 *Weitere Tonleiterstudien* und die Übung Nr. 2 *Akkorde über Grundton(Dreiklang) / Quinte (Dominantseptakkord) / Septime (verkürzter Dominantseptnonenakkord)* gewidmet, die im zweiten Teil der *Technischen Grundübungen* im Unterkapitel *Tägliche Übungen* untergebracht wurden. Die Übung Nr. 1 enthält eine Auflistung von vielfältigen, am Beispiel der C - Dur - Tonleiter vorgestellten rhythmisch - melodischen Mustern, die laut Anweisungen des Autors, auf alle in der Übung Nr. 4 im Unterkapitel *Vorbereitende Übungen* aufgeführten Dur - und Molltonleiter übertragen und wie dort auf 4 dynamischen Levels und in 4 kontrastierenden Tempi gespielt werden sollen. Das rhythmische Erscheinungsbild der Muster prägen reguläre rhythmische Notenwerte bis einschließlich 16tel wie auch unreguläre Gruppierungen der Achteltriolen und der Sechzehntelquintole, die im Falle der Achtel und Sechzehntel sowie der Achteltriolen ebenfalls in einer punktierten Fassung vorliegen.

Beispiel 31 a - Übungsmuster mit Sechzehntel und Achteltriolen in normaler und in punktierter Fassung



In der Übung Nr.2 wurde das Spektrum der in der o.g. Übung Nr.4 vorgestellten Grunddreiklänge um zerlegte Dominantsept - und Dominantseptnonenakkorde in allen Dur - und Molltonarten sowie um zwei neue melodische Übungsmuster erweitert, die das Überspringen eines Akkordtones bei der Ausführung von Drei - und Vierklängen vorsehen. Am Ende dieses Übungsabschnittes wurden am Beispiel des C - Dur - Hauptdreiklangs weitere, zum Teil mit Angaben zur Reihenfolge der Hände versehene rhythmische Varianten der Übung in Gestalt von punktierten Achtel, punktierten Sechzehntel, Achtel- und Sechzehnteltriolen sowie 32stel vorgestellt, die auf das vorliegende und durch die durchgehende Verwendung von Achtelnoten geprägte Übungsmaterial übertragen werden können.

Beispiel 31 b - Rhythmische Varianten der Übung Nr. 2

Varianten · Variants

R L R L
L L R R
R R L L

Das Spektrum der Dur - und Molltonleiter wurde zusätzlich in der darauffolgenden *Chromatik* - Übung Nr.3 um die Vorstellung der chromatischen Tonleiter ergänzt.

- **Wirbel**

Kennzeichnend für die Behandlung des Wirbels bei Keune ist die Tatsache, daß der Autor sich ausschließlich auf die Präsentation des praktischen Einsatzes des Wirbels in der *Triller* - Übung Nr.5 im zweiten Teil des Kapitels *Technische Grundübungen* beschränkt - diese Übung enthält kurze, viertaktige Übungsabschnitte, die den Einsatz von gewirbelten Halben, Viertel - und Achtelnoten in Verbindung mit Akzenten und mit oder ohne Abschlagsnoten demonstrieren - ohne theoretische Informationen zur korrekten Ausführung des Wirbels zu liefern oder spezielle, nur diesem sehr wichtigen Aspekt der Spieltechnik gewidmete Übungen zu konzipieren. Dies ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß die Erzeugung eines wohlklingenden Wirbels auf den einzelnen Stabspielen zum Teil stark voneinander abweichen kann. Verwendet man in bezug auf die Ausführung des Xylophon - oder Glockenspielwirbels mit zwei Schlegeln grundsätzlich die von den Pauken her bekannte und in der Übung Nr. 5 eingesetzte Spieltechnik der schnell aufeinanderfolgenden Einzelschläge, so wird heutzutage bei der Erzeugung des Marimbawirbels mit vier Schlegeln vor allem in tieferen Registern dieses Instrumentes sehr oft eine neuartige Spieltechnik eingesetzt, bei der die Schlegel einer Hand analog zur Handbewegung bei der Ausführung eines Klaviertremolos die Klangstäbe abwechselnd berühren. Diese Spielweise führt zur Entstehung eines sehr homogenen und ausgewogenen Gesamtklanges bei dem die einzelnen Schläge, im Gegensatz zum herkömmlichen Marimbawirbel, nicht mehr direkt wahrgenommen werden und eröffnet darüber hinaus dem Ausführenden die Möglichkeit einer Tremoloerzeugung mit nur einer Hand, während die andere Hand für weitere Aufgaben zur Verfügung steht. Obwohl in den Studien und Solostücken für Marimbaphon im weiteren Verlauf des Mallet - Bandes der Vier - Schlegel - Wirbel sehr oft eingesetzt wurde, findet man keine Informationen des Autors in bezug auf die Erzeugung oder Handhabung dieser Wirbelart. Eine einzige Übung die dieses spieltechnische Problem aufgreift ist das Vierklang - Studium Nr.36 für Vibraphon bei dem alle längeren Notenwerte bei der vom Autor empfohlenen Übertragung dieser Übung auf das Marimba ebenfalls als gewirbelte Noten gespielt werden können.

6. Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Die Vorstellung der Vorschläge fand in der vom Autor speziell für diesen Zweck konzipierten Übung Nr.6 im zweiten Teil des Kapitels *Technische Grundübungen* statt, wo innerhalb von kurzen, viertaktigen Übungsabschnitten alle Vorschlagsarten mit Ausnahme des vierfachen Vorschlags in Verbindung mit einfachsten melodisch - rhythmischen Wendungen eingesetzt wurden. Die praktische Verwendung aller drei Vorschlagsarten im breiteren musikalischen Kontext erfolgte im Studium Nr.7 für Glockenspiel und im Studium Nr.15 für Xylophon im zweiten Teil der Schule.

• Zweiklänge - und Koordinationsübungen

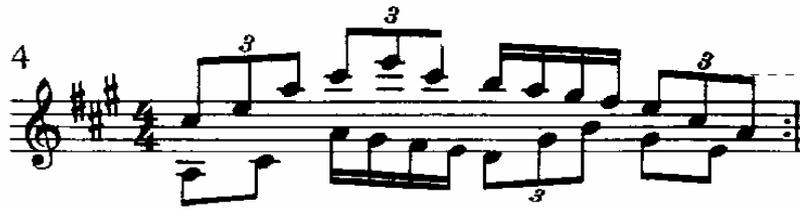
Mit der Schulung der Zweiklänge befaßt sich Keune in der Übung Nr.4 im zweiten Teil des Kapitels *Technische Grundübungen*. Im Mittelpunkt dieser Übung stehen Doppelklangfolgen in Oktaven, Sexten und Quarten, die entweder konstant auf einem Tonpaar (c1 und c2 oder e1 und e2) oder sequentiell in Anlehnung an das Klangmaterial der C - Dur - Tonleiter, des C - Dur - Dreiklanges und der chromatischen Tonleiter ausgeführt werden. Im Gegensatz zum überwiegend sehr einfachen rhythmischen Erscheinungsbild in den meisten Übungen des vorliegenden Kapitels begegnet man in der Übung Nr. 4 einem erweiterten Spektrum an regulären und unregulären Notenwerten, das hier neben regulären 32stel auch Sechzehntelquintole, - sextole und - septole umfaßt.

Beispiel 32 - Schulung der Zweiklänge in der Übung Nr.4



Eine wichtige Rolle nicht nur in bezug auf die Verbesserung der Spieltechnik, sondern auch im Prozeß der rhythmischen Schulung erfüllen bei Keune spezielle Koordinationsübungen, die unter dem Titel *Unabhängigkeit der Hände* in der Übung Nr.7 zusammengefaßt wurden. Diese Übung besteht aus 19 polyrhythmischen Übungsabschnitten, in denen unreguläre und reguläre rhythmische Folgen zum Einsatz kommen, die in zwei separaten Stimmen notiert, von beiden Händen simultan abgespielt werden müssen. Einige für Keune typische Polyrhythmenpaare sind u.a. Achtel und Achteltriolen, Achteltriolen und Sechzehntel sowie punktierte Achtel mit Sechzehntel und Achteltriolen, die sehr oft in Verbindung mit Pausen und Bindebögen und/oder in einer mehr oder weniger abgewandelten rhythmischen Form z.B. als Achtel mit zwei Sechzehntel und Achteltriolen in Erscheinung treten, was diese ohnehin spieltechnisch anspruchsvolle Übungen auch im rhythmischen Kontext als sehr komplex erscheinen läßt.

Beispiel 33 - Schulung der Unabhängigkeit der Hände in der Übung Nr.7 in Verbindung mit Polyrythmik



Eine sehr interessante Erweiterung des Spektrums der in der Schule eingeführten unregulären Notenwerte bilden die in der vorliegenden Übung polyrhythmisch eingesetzten und entweder aus Viertel oder Halben Noten bestehenden Großen Triolen sowie Sechzehnteltriolen und -sextolen. Aus rhythmischer Sicht als besonders aufschlußreich können die zahlreichen Zusammenstellungen der Großen Triolen und der Sextolen mit Achteltriolen betrachtet werden, wodurch die rhythmische Beschaffenheit der ersteren sowie ihre korrekte Ausführung veranschaulicht werden.

Beispiel 34 - Achteltriolen und Große Triolen in der Übung Nr. 7



• Vier - Schlegel - Technik

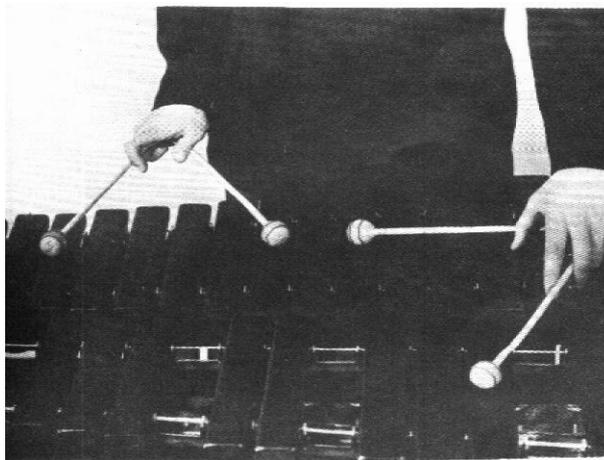
Mit der Schulung der *Vier - Schlegel - Technik* befaßt sich der Autor in den 52 Studien für Vibraphon, die nach seinen Aussagen ebenfalls auf das Marimbaphon übertragen werden sollen und auch müssen, zumal in den speziell für Marimba konzipierten Studien im weiteren Verlauf der Schule das Beherrschen der *Vier - Schlegel - Technik* vorausgesetzt wird. Kennzeichnend für die Behandlung der Akkord - Technik bei Keune ist die Aufteilung des vorliegenden Studienmaterials in drei große Übungsbereiche, in denen wichtigste Elemente dieser Spieltechnik sukzessiv durchgenommen werden.

Der erste Bereich umfaßt 19 Zweiklang - Studien, die jedoch im Gegensatz zu *Technischen Grundübungen* zu Beginn der Schule sowie den Studien für Glockenspiel und Xylophon abwechselnd mit der linken oder mit der rechten Hand ausgeführt werden, die mit je zwei Schlegeln bestückt sind. Ein großer Vorteil dieses Vorgehens liegt vor allem in der Möglichkeit die Bewegungsabläufe beider Hände getrennt kontrollieren und perfektionieren zu können, bevor sie gleichzeitig eingesetzt werden.

Eine Zwischenetappe bilden Dreiklang - Studien Nr. 20 - 35, in denen bereits zwei mit einer Hand gehaltenen Schlegel in Verbindung mit einem Schlegel der anderen Hand eingesetzt werden, wobei die Verteilung der Schlegel grundsätzlich dem Ausführenden überlassen wird.

Im dritten und letzten Bereich stellt der Autor in den Studien Nr. 36 - 52 zwei wichtigste Einsatzgebiete der *Vier - Schlegel - Technik* vor - das vierstimmige Akkordspiel und die Verwendung von vier Schlegeln bei der Ausführung von einstimmigen Passagen. Mit den Vierklängen befaßt sich Keune detailliert in den Studien Nr.36 und 37, die aus mehreren einzeiligen Übungsabschnitten bestehen und die Ausführung von vierstimmigen und mit Ziffern zur Anzeige der Anordnung der Schlegel versehenen Grund-, Dominantsept - und verkürzten Dominantseptnonenakkorden und ihren Umkehrungen in allen Dur - und Molltonarten demonstrieren. Aufgrund der vorliegenden Bezifferung kann mit Sicherheit angenommen werden, daß Keune stets das Anschlagen der Klangstabmitte vorsieht und keinen Gebrauch von moderneren Systemen macht, in denen größere Abstände oder unbequeme Lagen bei der Ausführung von Vierklängen durch das Anschlagen des Stabendes umgangen werden.

Abbildung 18 - Anschlagstelle bei Keune liegt stets in der Mitte der Klangstäbe



Die Verwendung der *Vier - Schlegel - Technik* bei der Ausführung von einstimmigen Passagen wurde im Studium Nr. 38 am Beispiel von 16tel - Folgen ausführlich vorgestellt, die ebenfalls mit den bereits bekannten Ziffern zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Schlegel versehen wurden. Das Wesen dieser Spieltechnik besteht in der geschickten Verteilung von einstimmigen Tonfolgen auf die vorhandenen vier Schlegel, wodurch größere Melodiesprünge bequemer und sicherer bewältigt werden können, als dies beim Einsatz von nur zwei Schlegeln der Fall wäre.

Beispiel 34 - Ausführung von einstimmigen Passagen mithilfe von 4 Schlegeln im Studium Nr. 38 für Vibraphon



Der zweite wichtige Vorteil ist die einfache Realisierung von kombinierten Akkord - und Melodiepassagen, ohne ständig zwischen einem Schlegelpaar und vier Schlegeln wechseln zu müssen. In den darauffolgenden Vibraphon- und Marimbastudien und in den am Ende der Schule untergebrachten Vortragsstücken für beide Instrumente finden sich unzählige Beispiele für die Verwendung der kombinierten Spieltechnik, die auch in der modernen Marimba- und Vibraphonliteratur eine sehr wichtige Rolle spielt.

- **Dämpfen**

Das Dämpfen bildet einen der wichtigsten spieltechnischen Bereiche beim Einsatz von langklingenden Malletinstrumenten wie Glockenspiel, Vibraphon und Röhrenglocken und wird entweder mithilfe des Pedals, oder durch direktes Abdämpfen der klingenden Klangstäbe mit der Hand oder mit dem anderen Schlegel (außer Röhrenglocken) realisiert. Das Pedal wird dabei meistens bei der Ausführung von kurzen Akkord - oder Melodiephrasen verwendet, wogegen das Abdämpfen der einzelnen Klangstäbe ein nahezu perfektes *legato* - Spiel bei einstimmigen Melodien ermöglicht. Der gleichzeitige Einsatz der beiden Techniken findet vor allem bei der Ausführung von kombinierten Akkord- und Melodiepassagen statt, wo harmonisch zusammenhängende Akkordstellen mit dem Pedal und einzelne Melodietöne im Sinne der Stimmführung mit den Schlegeln abgedämpft werden.

In dem vorliegenden Malletband wurde ausschließlich das Dämpfen mithilfe des Pedals und nur in bezug auf das Vibraphon erwähnt. Der Autor geht hier leider den einfachsten Weg, indem er den Gebrauch des Pedals vollständig dem Ausführenden überläßt und lediglich eine Empfehlung ausspricht, unter Anleitung des Lehrers und dann selbständig die Studien mit speziellen, bei der Vorstellung von fachspezifischen Symbolen und Begriffen bereits beschriebenen Zeichen zu versehen, die den Einsatz des Pedals in bezug auf die drei mögliche Einsatzphasen: *Treten*, *Loslassen* und *Wechseln* anzeigen sollen. Im Übungsteil der Schule findet sich kein einziges Beispiel (!) für die praktische Verwendung dieser Symbole.

7. Vermittlung von musikalischen Kenntnissen

Die Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen fand in den Studien für Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Marimba und Röhrenglocken statt, die mit Ausnahme der Marimbastudien durch den sukzessiv wachsenden Schwierigkeitsgrad gekennzeichnet werden. Am Anfang eines jeden Studienkapitels stehen kurze Übungen, die sich meistens einfacher Notenwerte bis einschließlich Achtelnoten bedienen und mit keinen oder nur wenigen Lautstärkebezeichnungen versehen sind. Im Laufe des jeweiligen Kapitels wird das Spektrum der eingeführten Notenwerte, der dynamischen und agogischen Bezeichnungen sowie der Taktarten kontinuierlich und parallel zur wachsenden Länge und struktureller Komplexität der Studien erweitert, die sich nach und nach in musikalisch eigenständige Etüden verwandeln. Einen Ausnahmefall stellen hier allerdings die Marimbastudien Nr.1 bis 4 dar, wo Keune auf die progressive Gestaltung des Übungsmaterials gänzlich verzichtet und stattdessen sofort in die Endphase der Schulung übergeht, indem er vier groß

angelegte und zum Teil mehrteilige Etüden präsentiert, die einen zusammenfassenden Charakter haben und nahezu alle Elemente der im Vibraphon - Kapitel durchgenommenen *Vier - Schlegel - Technik* enthalten. Die Vibraphon- und Marimbastudien ergänzen drei Vortragsstücke von Gerhard Hesse: *Nocturne* für Vibraphon Nr. 35 (zwei Schlegel), *Nocturne* Nr. 53 für Vibraphon (vier Schlegel) sowie *Fantasia facile* für Marimba Nr. 4 (vier Schlegel), die sowohl in musikalischer, als auch in spieltechnischer Hinsicht den Höhepunkt des jeweiligen Kapitels bilden und sich vor allem durch die vielfältige Verwendung der Dynamik, Agogik und Metrik in Verbindung mit abwechslungsreicher Melodik und Rhythmik und im Falle des Marimbastückes auch durch den mehrteiligen Aufbau auszeichnen. Diese Vortragsstücke bilden zugleich einen nahtlosen Übergang zum letzten Teil der Schule, in dem sich Keune speziell mit dem solistischen und kammermusikalischen Einsatz der Stabspiele befaßt.

- **Eingeführte Noten- und Pausenwerte**

Die Palette der im Kapitel *Technische Grundübungen* eingeführten und bereits besprochenen Noten- und Pausenwerte wurde in den Studien nicht erweitert.

- **Taktarten**

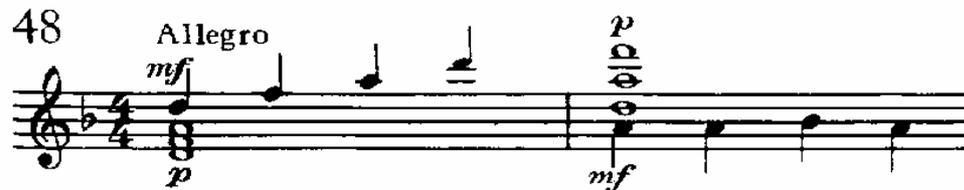
Der Autor bedient sich in allen *Technischen Grundübungen* und in den meisten Anfangsstudien der darauffolgenden Kapiteln vorwiegend des 2/4 -, 3/4- und 4/4 - Taktes. Im weiteren Verlauf der Studienteile erweitert er jedoch kontinuierlich das Spektrum der Taktarten um die populären Achtelnotenmetri (3/8, 4/8, 6/8, 9/8 und 12/8 - Metrum), um den *Alla breve* - Takt sowie um einige Vertreter von unregulären und zusammengesetzten Taktarten wie z.B. im Studium Nr.12 für Xylophon (5/8 - Takt) und im Studium Nr.12 für Glockenspiel (2/4 - und 3/8 - Takt). Beispiele für die sehr flexible Verwendung von verschiedenen Taktarten innerhalb eines Stückes finden sich in einigen der Etüden am Ende des Glockenspiel - und des Xylophon - Kapitels. So kommen z.B. im Studium Nr.16 für Xylophon vier (2/4 und 3/8 -, 5/4 -, 3/8 -, und 5/8 - Takt), im Studium Nr.23 für Glockenspiel fünf (2/4 -, 4/4 -, 3/8 -, 5/8 -, und 6/16 - Takt) und im Studium Nr.25 für Glockenspiel sechs (2/8 -, 4/8 -, 5/8 -, 7/8 -, 3/16 - und 5/16 - Takt) verschiedene Taktarten zum Einsatz. Ein metrisch ebenso abwechslungsreiches Bild bieten auch die am Ende des Vibraphon - und Marimba - Kapitels untergebrachten Vortragsstücke von Gerhard Hesse mit fünf (2/4 -, 4/4 -, 5/8 -, 8/8 -, und 11/8 - Takt in der *Fantasia facile* für Marimba), sechs (2/4 -, 3/4 -, 5/4 -, 3/8 -, 5/8 - und 6/8 - Takt im *Nocturno* - Studium Nr.35 für Vibraphon) und sogar acht (2/4 -, 3/4 -, 5/4 -, 3/8 -, 5/8 -, 6/8 -, 7/8 -, und 8/8 - Takt im *Nocturno* - Studium Nr. 53 für Vibraphon) verschiedenen Metrumarten.

- **Dynamik**

Der für den Kleine Trommel - und Paukenband charakteristische didaktische Einsatz der Dynamik mit drei bzw. vier Übungslevels (*pp*, *p*, *mf*, *f*) bei der Schulung der Spieltechnik konnte ebenfalls bei der Analyse des vorliegenden dritten Bandes festgestellt werden und wurde bereits bei der Besprechung des Kapitels *Technische Grundübungen* geschildert. In dieser Funktion wurden die Lautstärkebezeichnungen auch in einigen Studien für Glockenspiel und

Xylophon eingesetzt (z.B. im Studium Nr.7 für Glockenspiel oder Studium Nr.8 für Xylophon). Die rein musikalische Verwendung der Dynamik beschränkt sich in den meisten Studien für Glockenspiel, Xylophon und Röhrenglocken auf den Einsatz von wenigen Dynamikangaben, die nur sporadisch wie z.B. im Studium Nr.17 für Glockenspiel, im Studium Nr.13 für Xylophon und in den Studien Nr. 6 bis 8, 10 und 11 für Röhrenglocken auch um dynamikverändernde Bezeichnungen oder Akzente erweitert wurden. In den meisten Vibraphonstudien für zwei und drei Schlegel findet man so gut wie keine Lautstärkeangaben. Dagegen kommt in den Vibraphonstudien Nr.44, 48 und 50 für vier Schlegel, in den Marimbastudien sowie in den Vortragsstücken von Gerhard Hesse eine breite Palette von dynamischen Bezeichnungen zum Einsatz (*pp* bis *ff*, *crescendo*, *diminuendo*, *sf* und Akzente). Ein interessantes wenn auch vereinzelt Beispiel für die polyphone Verwendung der Dynamik findet sich im Studium Nr. 48 für Vibraphon.

Beispiel 34 - Polyhoner Einsatz der Dynamik im Studium Nr. 48 für Vibraphon



- **Artikulation**

Im Bereich der Artikulation verwendet Keune lediglich das *staccato* - Zeichen und den *legato* - Bogen um anzuzeigen, daß ein Wirbel ohne Unterbrechung mit einer Abschlagsnote endet sowie *l. v.* - Bögen in den Röhrenglockenstudien Nr.7 bis 11 bei Tönen, die weiterklingen und nicht abgedämpft werden sollen. Differenzierte Artikulationsmöglichkeiten, die z.B. beim langklingenden Vibraphon durchaus realisierbar wären, wurden von Keune nicht ausgenutzt. Dies gilt übrigens auch für die Vibraphon - Handhabung in den Stücken von Gerhard Hesse, wo ebenfalls keinerlei Artikulationszeichen zum Einsatz kamen.

- **Tempo- und Charakterbezeichnungen**

Die Tempoangaben erfüllen bei Keune eine didaktische und eine musikalische Funktion. Bei der Schulung der Spieltechnik im Kapitel *Technische Grundübungen* sowie in einigen Studien für Glockenspiel, Xylophon und Röhrenglocken verwendet der Autor stets zwei bis vier stark kontrastierende Tempovorgaben (*Andante*, *Moderato*, *Allegro* bzw. *Andante*, *Moderato*, *Allegro* und *Presto* in den Übungen sowie *Moderato*, *Allegro* oder *Moderato*, *Allegro* und *Presto* in den Studien), die die Ausführungsgeschwindigkeit des jeweiligen Übungstückes bestimmen. Beim rein musikalischen Einsatz von Tempo - und Charakterbezeichnungen in den restlichen Studien beschränkt sich Keune auf eine nur unwesentliche Erweiterung der agogischen Angaben um einige Tempo - und Charakterbezeichnungen in den Glockenspiel - und Xylophonstudien wie

z.B. *Andantino*, *Allegretto*, *Tempo di valse*, *Con moto*, *Allegro assai*, *Allegretto grazioso* und *Tempo di polacca* sowie um die Einführung von Metronomangaben in den Vibraphonstudien.

8. Bezug zur Musikpraxis

8.1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

Der Band enthält keine Orchesterstudien.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Der Band erhält keine Übungen und Etüden, bei denen das Vorhandensein einer Repertoirevorlage deutlich erkennbar wäre.

8.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

Der solistische und kammermusikalische Bereich umfaßt 3 zeitgenössische Werke von Werner Legutke und Karl Ottomar Treibmann, die im dritten und letzten Teil des Mallet - Bandes unter dem gemeinsamen Titel *Kompositionen für ein bis drei Instrumente* untergebracht wurden und sowohl in spieltechnischer, als auch musikalisch - interpretatorischer Hinsicht eine direkte Fortsetzung und Erweiterung des Übungsmaterials der Schule mit dem Schwerpunkt bei der Schulung des Ensemblespiels bilden. Diesem Bereich wurden auch die meisten Stücke des Kapitels: das *Duo für Vibraphon und Marimba* und das *Trio für Glockenspiel, Xylophon und Vibraphon* von Werner Legutke sowie 4 Teile der *Schlagsonate* von Karl Ottomar Treibmann: das *Duo I* für zwei Xylophone, das *Duo II* für Vibraphon und Glockenspiel, das *Duo III* für Xylophon und Glockenspiel und das *Duo VI* für Vibraphon und Glockenspiel gewidmet. Im Vergleich dazu spielt der solistische Bereich mit lediglich zwei kurzen Stücken für Xylophon und Vibraphon (2. und 5. Teil der *Schlagsonate*) eine eher untergeordnete Rolle, wobei man allerdings berücksichtigen muß, daß bereits im 2. Teil der Schule 3 weitere Solostücke für Vibraphon und Marimba von Gerhard Hesse vorgestellt wurden.

Die wichtigste Neuerung in bezug auf das bereits durchgenommene Übungsmaterial des Mallet - Bandes stellt die Einbindung einiger Elemente der Neuen Musik im *Duo für Vibraphon und Marimbaphon* von Werner Legutke sowie im 1., 4. und 6. Teil der *Schlagsonate* dar, wo der Student mit vielen Aspekten der modernen Aufführungspraxis wie z.B. der korrekten Interpretation der graphischen Notation, der Realisierung von Synchronstellen sowie der Improvisation innerhalb eines vorbestimmten Zeitraumes konfrontiert wurde.

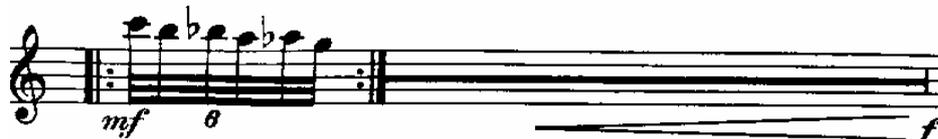
Im weitgehend klassisch notierten *Duo* von Werner Legutke kamen zwei charakteristische und in den Werken der Neuen Musik oft verwendete Gestaltungselemente zum Einsatz - ein graphisch notiertes *Accelerando* bzw. *Ritardando* auf einem Ton zu Beginn und am Ende des Stückes (vergl.

klassisch ausnotiertes *Accelerando* auf einem Ton in der *Musik für Schlagzeug, Streicher und Celesta* von Bela Bartok) sowie ununterbrochene Wiederholung einer kurzen rhythmisch - melodischen Figur innerhalb eines vorbestimmten Zeitraumes in Verbindung mit einem modifizierten Wiederholungszeichen.

Beispiel 35 - *Accelerando* auf einem Ton im *Duo* von Werner Legutke



Beispiel 36 - Erweitertes Repetitionszeichen in Verbindung mit einer 32sextole, die innerhalb eines Zeitraumes von 2 Sekunden und dann innerhalb eines Taktes möglichst oft wiederholt werden soll im *Duo* von Werner Legutke



Eine wesentlich intensivere Einbeziehung der Elemente der Neuen Musik fand in der *Schlagsonate* statt. Neben den bereits im *Duo* von Legutke eingeführten graphisch notierten *Accelerandi* und *Ritardandi* (diesmal aber nicht nur auf einem Ton), kam im 1., 4. und 6 Teil der *Sonate* eine ganze Reihe von neuen graphischen Symbolen zum Einsatz, die in der modernen Aufführungspraxis häufig verwendet werden. Dazu zählen:

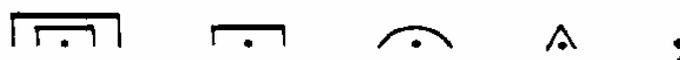
1. Graphische Symbole zur Anzeige der Notendauer (von sehr lang bis sehr kurz), die allerdings nur im 6. Teil der *Sonate* in Erscheinung traten.

Beispiel 37 - Notendauer von sehr lang bis sehr kurz im *Duo VI*



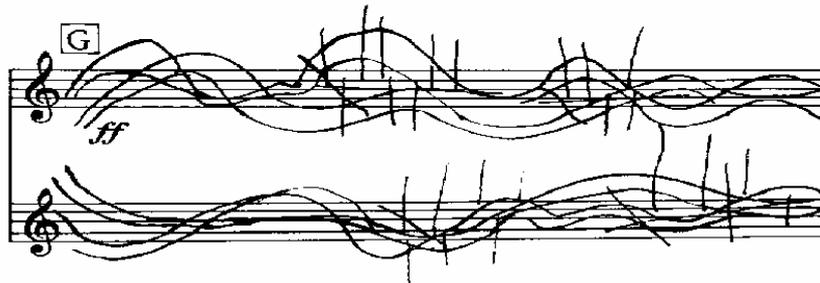
2. Verschiedene Fermatenarten (von sehr lang bis sehr kurz), die im 4. und im 6. Teil der *Sonate* eingesetzt wurden.

Beispiel 38 - Fermaten von sehr lang bis sehr kurz im 4. und 6. Teil der *Sonate*



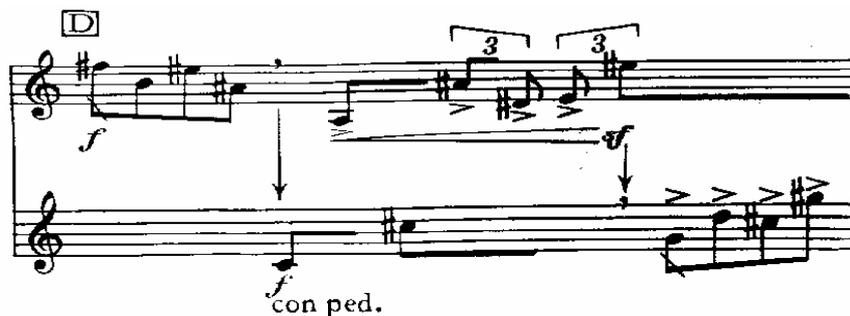
3. Unregelmäßige improvisierte Glissando- und Schleuderfiguren, die im 1. und im 6. Teil der *Sonate* zum Einsatz kamen.

Beispiel 39 - Unregelmäßige improvisierte Glissando - und Schleuderfiguren im 6. Teil der *Sonate*



4. Synchronpunkte im 6. Teil der *Sonate* in Form von nach oben oder unten gerichteten Pfeilen, die zur gegenseitigen Orientierung beim Einsatz und Zusammenspiel dienen.

Beispiel 40 - Synchronpunkte im 6. Teil der *Sonate*



Die Einbeziehung der Elemente der Neuen Musik kann als sehr positiv bewertet werden und spielt nicht nur in bezug auf die Erweiterung des musikalisch - interpretatorischen Bildungsspektrums des gesamten Schulwerks eine große Rolle, sondern erfüllt auch bei der Schulung des Ensemblespiels eine sehr wichtige didaktische Funktion. Die kammermusikalischen Fähigkeiten können bei der korrekten Realisierung von Synchronstellen, von graphisch notierten Fermaten und Notenwerten sowie von improvisierten Glissandoabschnitten, die den vorliegenden Stücken stets gemeinsam begonnen und beendet werden müssen, besser trainiert werden, als dies bei herkömmlich notierten Stücken je der Fall wäre, da hier der Student ununterbrochen die Stimme seines Partners verfolgen muß, um die gemeinsamen Einsätze zu koordinieren und den gesamten Ablauf zu gestalten.

Im Gegensatz zur vielfältigen Schulung des Ensemblespiels, präsentiert sich der solistische Bereich sehr bescheiden und kann mit nur zwei Solostücken für Xylophon und Vibraphon nicht als repräsentativ bezeichnet werden. Der größte Nachteil liegt in der Vernachlässigung des Marimbas, das zur Zeit ohne Zweifel im Bereich der E - Musik das wichtigste Solostabspiel mit reichhaltigem Konzertrepertoire ist. Desweiteren vermißt man Solo - Stücke mit Klavierbegleitung für die in der Schule vorgestellten Mallets sowie Transkriptionen von Solostücken für andere Instrumente.

9. Ergebnis der Teiluntersuchung

positiv (+)

- ✓ Umfassende Vorstellung des gesamten modernen Malletinstrumentariums
- ✓ mit besonderer Berücksichtigung des Glockenspiels, des Xylophons, des Vibraphons, des Marimbas und der Röhrenglocken
- ✓ Didaktisch interessanter Einsatz von universellen und für alle Malletinstrumente geeigneten Anfangsübungen in der ersten Unterrichtsphase
- ✓ Eingehende Schulung der *Zwei - Schlegel - Technik* auf dem Xylophon und dem Glockenspiel
- ✓ Eingehende Schulung der *Vier - Schlegel - Technik* am Vibraphon inkl. Unabhängigkeitsübungen
- ✓ Intensive Schulung des Solo - und Kammerspiels in Anlehnung an Werke der Neuen Musik
- ✓ Einführung der graphischen Notation

- negativ (-)

- ✓ Vorstellung und Schulung der *Vier - Schlegel - Technik* ausschließlich in Anlehnung an die klassische Haltung der Schlegel
- ✓ Kein Einsatz von modernen Spieltechniken in bezug auf die flexible Auswahl von Anschlagstellen bei der Realisierung von Akkorden
- ✓ Keine Beispiele für den praktischen Einsatz des Vibraphonpedals
- ✓ Keine Schulung der Vibraphon - Phrasierung in Verbindung mit verschiedenen Pedaltechniken und unter Einsatz der Schlegel
- ✓ Mangelnde Schulung der Marimba - Technik

IV. Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung (Band 3)

Alle Schlaginstrumente, die im I, II und IV Band des Gesamtschulwerkes nicht vorgestellt werden konnten, wurden im III Band unter dem Titel *Tom - Tom, Bongos, Becken ...* erfaßt. Dazu zählen vor allem Vertreter der klassischen Orchesterschlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe (u.a. Große Trommel, Becken, Triangel), lateinamerikanische und afrikanische Folkloreinstrumente (u.a. Congas, Bongos, Maracas) und Percussioninstrumente aus dem asiatischen Raum (u.a. Tamtam, Gong, Tempel - Blocks), die allesamt in der modernen Aufführungspraxis eine wichtige Rolle spielen. Dieses vielfältige und sehr uneinheitliche Schlaginstrumentarium wurde vom Autor in Anlehnung an das jeweils klingende Material - *Fell, Metall, Holz, Stein* oder *Glas* - in fünf Hauptgruppen aufgeteilt. Diese unkonventionelle Klassifizierung des Schlaginstrumentariums wurde auch weitgehend bei der Gestaltung des theoretischen Teiles des III Bandes übernommen, wobei jedes Kapitel um zusätzliche Gliederungskriterien in bezug auf die Klangerregung durch *Anschlagen, Reiben, Schütteln, Gegeneinanderschlagen* und *Blasen* erweitert wurde. Sämtliche in den insgesamt 9 theoretischen Kapiteln vorgestellte Schlaginstrumente wurden mit detaillierten Informationen zur Konstruktion, Spieltechnik und Anwendung versehen und auf Photos abgebildet. Das von Keune präsentierte Schlaginstrumentarium umfaßt eine enorme Anzahl von Percussioninstrumenten:

Klangmaterial : Gespanntes Fell

- ✓ einfellige Trommelarten (Pauken, Timbales, Bongos, Conga, Darabukka, Tablas, Rahmentrommel),
- ✓ zweifellige Trommelarten (Große Trommel, Kleine Trommel, Rührtrommel)
- ✓ Reibtrommel (Waldteufel, Brummtopf)

Klangmaterial : Gespanntes Fell in Verbindung mit Metall oder Holz

- ✓ Schellentrommel, Rasseltrommel

Klangmaterial : Metall

- ✓ Glocken und Glockensurrogate
- ✓ Metallstabspiele
- ✓ Tierschellen (Almglocke, Cow - bell)
- ✓ Gong
- ✓ Steel Drums
- ✓ Tam - Tam
- ✓ Triangel
- ✓ Amboß
- ✓ Amboßsurrogate : Stahplatten
- ✓ Becken (türkische und chinesische Becken, Nietenbecken, Hi-hat)
- ✓ Fingerzimbeln
- ✓ Cymbales antiques
- ✓ Rasselinstrumente (Sistrun, Stabpandereta, Sporen, Schellenkranz, Rollschellen, Kettenrassel, Metallfolie)
- ✓ Flexaton

Klangmaterial : Holz

- ✓ Holztrommeln (Holzblocktrommel, Röhrenholztrommel, Tempelblocks)
- ✓ Holzstabspiele
- ✓ Klappern (Peitsche, Claves, Kastagnetten)
- ✓ Schrapinstrumente (Ratsche, Guiro, Sapo cubana, Reco-Reco)
- ✓ Rasselinstrumente (Wasamba - Rassel, Cabaza, Angklung, Maracas, Schüttelrohr, Tubi di bambu)

Klangmaterial : Stein

- ✓ Litaphon

Klangmaterial : Glas

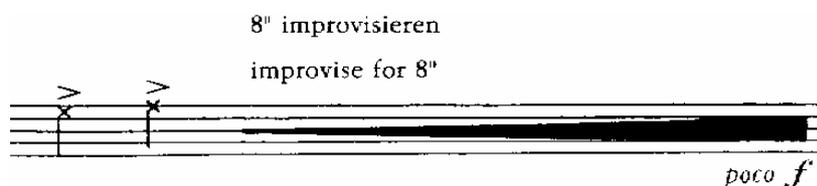
- ✓ Gläserspiel
- ✓ Bouteillophon
- ✓ Glasharmonika
- ✓ Hängende Glasstäbe und Glasplättchen,

und wurde im Kapitel *Schlaginstrumente, die keine sind* zusätzlich um einige Effektinstrumente ergänzt, die in der Praxis auch vom Schlagzeuger bedient werden (z.B. Lotosflöte, Kuckucksruf, Nachtigallenschlag oder singende Säge). Der Vorstellung der Anschlagmittel wurde von Keune ein separates Kapitel gewidmet, in dem alle erdenklichen Schlegelarten, eingeteilt in Trommel- und Timbalesstöcke, Xylophon -, Glockenspiel -, Vibraphon - und Marimbaschlegel, Röhrenglocken - und Plattenglockenhammer, Pauken -, Becken -, Große - Trommel -, Tam - Tam -, Gong - und Triangelschlegel, Schrapstäbchen, Rundholzstäbe, Hämmer, Ruten zusammengestellt, detailliert beschrieben und auf zahlreichen Photos abgebildet wurden. Im letzten Kapitel des theoretischen Teiles wurden schließlich graphische Symbolen aller im gesamten Schulwerk eingesetzten Percussioninstrumenten und Anschlagmitteln in tabellarischer Form aufgelistet.

Der praktische Teil umfaßt 80 Übungen für einen (70 Übungen) und zwei Spieler (10 Übungen). Neben einigen Übungsabschnitten, die ausschließlich einem Instrumententyp gewidmet wurden, wie z.B. Übungen für 2, 3 und 4 Tom - Toms Nr.1 bis 26, Übungen für 2, 3 und 4 Bongos Nr.26 bis 37 oder Übungen für Becken a 2 Nr.54 bis 58 (auch zusammen mit der Großen Trommel) und für hängende(s) Becken Nr. 59 bis 63, die im Falle der Bongos und der beiden Beckenarten auch Anfangsübungen enthalten, die mit der Spieltechnik des jeweiligen Instrumentes vertraut machen sollen, stehen fortgeschrittene Setup - Übungen für verschiedene instrumentale Konfigurationen im Mittelpunkt des praktischen Teiles, die sowohl in spieltechnischer, als auch musikalisch - interpretatorischer Hinsicht das Übungsmaterial des Kleine Trommel - und Paukenbandes direkt aufgreifen und um improvisatorische Elemente erweitern. Keune fängt mit einer kleinen Setup - Besetzung in den Übungen Nr.38 bis 53 an, die zuerst nur aus wenigen Tom - Toms und Bongos besteht und erweitert diese sukzessiv in den Übungen Nr.64 bis 71 durch die Hinzunahme von hängenden Becken, zusätzlichen Toms und Bongos sowie weiteren Percussioninstrumenten bis hin zum ausgebauten Setup in der Übung Nr.71 mit 2 hängenden Becken, 1 Hi-hat, 3 Bongos, 4 Tom - Toms und 1 Tam - Tam, das lediglich in den letzten 9 Übungen für zwei Spieler Nr.72 bis 80 eine weitere

Bereicherung durch Holzblocktrommel, Tempelblocks und Kleine Trommel erfuhr. Obwohl das äußere Erscheinungsbild des praktischen Teiles durch die Verwendung der herkömmlichen Musiknotation geprägt ist, enthalten die Übungen Nr.4, 23, 49 70, 71, 76 graphisch notierte Fragmente, die improvisiert werden sollen.

Beispiel 41 - Graphisch notierte Improvisation in der Übung Nr. 71



Keunes Vorstoß in Richtung Neue Musik und moderne Aufführungspraxis beschränkt sich nicht nur auf die Einführung des Setup, der graphischen Notation und der Improvisation, sondern erstreckt sich auch auf die Art und Weise, wie das Klangspektrum eines jeden Instrumentes durch die Verwendung von verschiedenen Anschlagmitteln und/oder Anschlagstellen erweitert und verändert wird. Ein typisches Beispiel für die im Vergleich zur klassischen Handhabung der Kleine Trommel, der Pauken und der Stabspiele im I, II und IV Band vollkommen neue Klangfarben - Sensibilität Keunes sind graphische Anschlagmittelangaben, mit denen alle Übungen der Schule versehen wurden und die eindeutig die Auswahl eines Anschlagmittels bestimmen. Einen Schritt weiter geht der Autor in den Becken - und Bongos - Übungen, wo zusätzlich auch verschiedene Anschlagstellen (Becken, Hi - hat) oder Anschlagarten (Bongos) eingeführt wurden. Demzufolge soll das hängende Becken am Rande, auf der Kuppe und zwischen dem Rand und Kuppe angeschlagen werden, was mithilfe von speziellen Symbolen angezeigt wird und direkt an die charakteristische Beckenbehandlung in der *Sonata für zwei Klaviere und Schlagzeug* von Bela Bartok erinnert.

Beispiel 42 - Verschiedene Anschlagstellen beim hängenden Becken

- ⊥\ Anschlag am Rand
- ⌒ Anschlag zwischen Rand und Kuppe
- ⌒ Anschlag auf der Kuppe

Bei der Hi - hat sind es vier und bei Bongos sogar fünf (!) unterschiedliche Klänge, die erzeugt werden können.

Beispiel 43 - Differenzierte Behandlung der Hi - hat

- Anschlag mit Pedal
+ offen
- + gedämpft
- Anschlag mit Schlägel
+ \ offen
- + \ gedämpft

Beispiel 44 - Praktischer Einsatz des Beckens und der Hi-hat in Verbindung mit 4 Tom - Toms, einer Holzblocktrommel und 3 Bongos in der Übung Nr. 76 für zwei Schlagzeuger.

Allegretto

f poco

sempre

f poco

Beispiel 45 - Vielseitige Anschlagmöglichkeiten bei Bongos

- Anschlag mit Zeigefinger auf Fell und Rand
- Anschlag mit Kuppe des Zeigefingers auf Fellmitte
- ◻ Anschlag mit Daumen auf Fellmitte
- Anschlag mit 4 ausgestreckten Fingern
- ◻ Tremolo mit beiden Zeigefingern

und ihre praktische Verwendung in der Übung Nr. 26

Am Ende des 3. Bandes wurden einige Beispiele zur unterschiedlichen Notierung des Schlagzeugs in Werken ausgewählter zeitgenössischer

Komponisten untergebracht. Zu den von Keune zitierten Fragmenten zählen Ausschnitte aus *Empfindsame Musik für 58 Streicher und 3 Schlagzeuger* von Georg Katzer, aus *Oboenkonzert* von Friedrich Goldmann, aus *Fire - balls* von Krzysztof Meyer, aus *Concerto for percussion* von Ivo Petric und aus *Szene für 2 Schlagzeuger* von Hermann Keller.

V. Ergebnis der Untersuchung

Die Schlagzeugschule von Keune stellt einen gelungenen und bis dato einzigartigen Versuch dar, ein orchesterbezogenes Gesamtschulwerk und eine solistisch ausgerichtete und technisch orientierte Schule für einzelne Percussionsinstrumente in einem einzigen Schulwerk zu vereinen. Obwohl die Schule von Keune der Anlage nach ein Gesamtschulwerk ist, das das gesamte klassische Schlaginstrumentarium der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts behandelt, deutet die Intensität, mit der die Schulung der Spieltechnik auf den einzelnen Instrumenten betrieben wird deutlich darauf hin, dass der Student nicht nur für den typischen Orchesteralltag vorbereitet wird, sondern eine umfassende Ausbildung bekommt, die ihn auch vor komplizierten Aufgaben der gegenwärtigen solistischen und kammermusikalischen Aufführungspraxis nicht zurückschrecken lassen wird.

Die Bemühungen Keunes, sein Schulwerk universell zu gestalten, äußern sich in der zum Teil unterschiedlichen Ausrichtung der einzelnen Bänder. Die Grundlage der Ausbildung bilden im Einklang mit der pädagogischen Schlagzeugtradition des 19. und des 20. Jahrhunderts die klar durchstrukturierten Kleine Trommel - und Paukenteile, die zugleich den meisten Bezug zur traditionell orchestralen Verwendung der beiden Instrumente aufzuweisen haben und auf die Einführung von unkonventionellen Spieltechniken weitgehend verzichten. Eine grundlegend andere Schwerpunktsetzung kann dagegen im Malletband und bei der Behandlung des restlichen Schlaginstrumentariums im 4. Band beobachtet werden, wo Keune von der klassischen Orchester Verwendung nahezu gänzlich absieht und stattdessen eine ganze Reihe von neuen Elementen einbezieht, die für den modernen solistischen und kammermusikalischen Einsatz des klassischen Schlagwerks von großer Bedeutung ist, wie z.B. die Setup - Schulung oder die Interpretation der graphische Notation.

Durch die starke Anlehnung an die gegenwärtige Aufführungspraxis, die Vielfalt der dargestellten Spieltechniken, die umfassende Vermittlung von musikalisch-interpretatorischen Kenntnissen, die ausführlichen Informationen aus dem Bereich der Allgemeinen Musiklehre und vor allem die umfassende Vorstellung des gesamten klassischen Schlaginstrumentariums erfüllt das Gesamtschulwerk von Keune die meisten Voraussetzungen für die Verwendung im modernen, praxisbezogenen Unterricht und bietet ein Gesamtkonzept, das trotz einigen wenigen im Laufe der Analyse aufgezeigten Schwachstellen überzeugen kann.

4.2 Jozef Stojko - *Szkola na instrumenty perkusyjne* (Schule für Schlaginstrumente)

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule

Die polnische *Schule für Schlaginstrumente* von Josef Stojko wurde im Jahre 1950 im Krakauer PWM - Musikverlag veröffentlicht und erfuhr bereits 9 Jahre später eine Neuauflage, die um zusätzliche Übungen für Kleine Trommel und Pauken sowie eine kurze Vorstellung von dem kombinierten Jazzschlagzeug (Drumset) und ausgewählten lateinamerikanischen Percussionsinstrumente erweitert wurde. Im Jahre 1979 erschien schließlich eine zweisprachige deutsch - polnische Ausgabe des Schulwerkes. Die Schlagzeugschule von Stojko behandelt das komplette klassische Schlaginstrumentarium mit besonderer Berücksichtigung der Kleinen Trommel und der Pauken. Trotz dieser im Vorwort eindeutig artikulierten Schwerpunktsetzung, befaßt sich Stojko im weiteren Verlauf seines Gesamtschulwerkes ebenfalls mit den wichtigsten Vertretern der Mallets: dem Xylophon, dem Glockenspiel, dem Vibraphon und den Glocken, deren Darstellung jedoch sehr oberflächlich ist und weder das Niveau der Kleine Trommel- und Paukenkapiteln hinsichtlich der Aufbereitung des vorliegenden Übungsmaterials, noch deren Umfang nicht erreicht (Stojko erschöpft sich meistens in kurzen und einfachen Tonleiter- und Akkordübungen) sowie Orchesterschlaginstrumenten von unbestimmter Tonhöhe (u.a. der Großen Trommel, den Becken, der Triangel, den Kastagnetten, dem Tambourin und dem Tam - Tam). Eine interessante Ergänzung in bezug auf das Zusammenwirken von mehreren Percussionsinstrumenten bieten *Beispiele zur Notation des Schlagzeuges in Partituren* und *Auszüge aus der Orchesterliteratur*, die die Behandlung und Notierung einer kompletten Schlagzeugsektion im Orchesterapparat der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie im Schlagzeugensemble anhand von zahlreichen Ausschnitten aus eigenen Werken des Autors und am Beispiel von Fragmenten aus Stücken zeitgenössischer Komponisten demonstrieren. Im letzten Kapitel seiner Schule beschreibt Stojko die Verwendung der Schlaginstrumente in der Jazz- und Unterhaltungsmusik und stellt sowohl die wichtigsten Elemente des kombinierten Jazzschlagzeugs (Große Trommel mit Pedal, Hi - hat, Tom - Tom usw.), als auch viele lateinamerikanische Percussionsinstrumente vor. Eine Auflistung musikalischer Bezeichnungen und fremdsprachiger Namen der Schlaginstrumente und ihrer Teile schließt die Schule ab.

Die *Schule für Schlaginstrumente* ist zweifelsohne das wichtigste polnische Schulwerk für klassisches Schlagzeug und neben dem bereits besprochenen *Schulwerk* von Keune sowie der zweiteiligen russischen *Schlagzeugschule* von Kupinski die einzige europäische Schlagzeugschule, die das komplette klassische Schlaginstrumentarium behandelt. In Anbetracht der Tatsache, daß das Gesamtschulwerk von Stojko in der polnischen Unterrichtspraxis vor allem bei der Schulung der Kleine Trommel und der Pauken eine sehr wichtige Rolle spielt⁹⁹

⁹⁹ Der Autor wurde während seines Schlagstudiums an den Musikhochschulen in Breslau und Warschau mehrmals mit dieser Praxis konfrontiert.

und dabei nur die Kleine Trommel- und Paukenkapiteln einen methodisch klar durchstrukturierten und komplexeren Aufbau aufweisen, wurden der Behandlung dieser beiden Instrumente bei Stojko separate Abschnitte im analytischen Teil der Dissertation gewidmet. Dagegen fand die Besprechung der Stabspiele und anderer Schlaginstrumente im Sammelkapitel *Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung* statt.

2. Vorwort

Im Vorwort zur ersten Veröffentlichung der *Schule für Schlaginstrumente* aus dem Jahre 1950 betont Stojko seine Absicht, ein umfassendes Schulwerk für das komplette klassische Schlaginstrumentarium herausgeben zu wollen, das den Schlagzeugstudenten für die Aufgaben der modernen Aufführungspraxis vorbereiten und alle Bereiche der modernen Schlagzeugkunst abdecken würde. Dabei sollten die bisherigen negativen Erfahrungen des Autors mit anderen, im Vorwort nicht genannten Schulen für klassisches Schlagzeug einen entscheidenden Anlaß für die Entstehung seiner Schule für Schlaginstrumente gegeben haben. Erklärtes Ziel Stojkos ist hier also die Konzipierung eines Lehrwerkes, das die Hinzunahme von Hilfsmaterialien überflüssig macht. Obwohl der Autor das komplette klassische Schlaginstrumentarium in seinem Schulwerk behandeln will, unterstreicht er von vornherein die grundlegende Rolle der Kleinen Trommel und der Pauken im Lernprozeß und in der späteren Berufspraxis und bekräftigt seine Absicht, der Beherrschung dieser beiden Instrumente besondere Aufmerksamkeit schenken zu wollen. Am Ende des Vorwortes führt Stojko die Worte des Dirigenten Artur Nikisch über die führende Rolle des Schlaginstrumentariums im modernen Orchesterapparat an.

Im kurzen Vorwort zur zweiten Ausgabe der *Schule für Schlaginstrumente* aus dem Jahre 1959 beschränkt sich Stojko lediglich auf die Aufzählung der Ergänzungen gegenüber der ersten Ausgabe, die sich vor allem auf die bessere Systematisierung der Kleinen Trommel- und Paukenübungen und auf die Erweiterung der Jazzschlagzeugsektion um einige neue lateinamerikanische Percussionsinstrumente erstrecken. Stojko weist zuletzt auf die didaktische Besonderheit seiner Schule hin bezüglich der hohen Konzentration des vorliegenden Studienmaterials und betont, daß alle Übungen sehr sorgfältig durchgenommen werden müssen, um die Vollständigkeit der Ausbildung zu gewährleisten.

II. Untersuchung des Kleine Trommel - Kapitels

1. Gliederung des Kleine Trommel - Kapitels

Das Kleine Trommel - Kapitel bildet einen unabhängigen und in sich abgeschlossenen Teil der Schule. Das Kapitel gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil, die um einen kurzen Orchesterstudienabschnitt ergänzt wurden. Der theoretische Teil beinhaltet Informationen zur Klassifizierung und Notation des klassischen Schlaginstrumentariums, zur Konstruktion der Kleinen Trommel und der Anschlagmittel sowie zur Haltung der Stöcke. Darüber hinaus wurden hier Anfangsübungen sowie die Ausführung der *Mühle* und des Wirbels beschrieben und mit einigen Notenbeispielen illustriert. Der praktische Teil umfaßt 51 Übungen, die zum Teil mit eingehenden Kommentaren des Autors in bezug auf die Ausführung von komplizierten rhythmischen oder spieltechnischen Passagen versehen wurden. Unter den 51 Übungen befinden sich ebenfalls 4 Übungen für zwei Kleine Trommel (Übung Nr.35 bis 39) und eine Übung für 3 Kleine Trommel (Übung Nr. 40). Am Ende des Übungsteiles wurde ein kurzer Orchesterstudienabschnitt mit Fragmenten aus *Bolero* und *Alborada del gracioso* von Ravel und *Scheherezade* von Rimski - Korsakow untergebracht.

2. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

- **Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte**

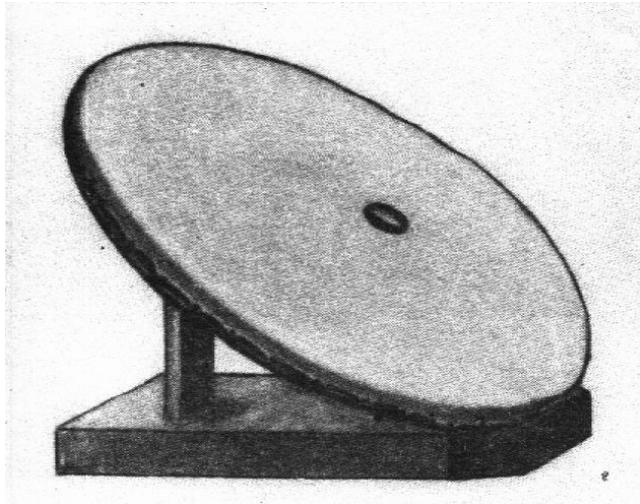
Die Schule enthält keine Angaben zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Kleinen Trommel.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Die Konstruktion der Kleinen Trommel wurde detailliert im theoretischen Teil des Kleine Trommel - Kapitels dargestellt. Stojko beschreibt dabei eine alte Kleine Trommel - Art, die noch mit Kalb - oder Esselfellen bezogen wird und bei der neben den modernen, auf dem unteren Resonanzfell untergebrachten Spiralfedern (Schnarrsaiten) noch die im Inneren des Instrumentes geführten Metallsaiten zum Einsatz kommen. Der Autor liefert zahlreiche Informationen über die Bespannung der Kleine Trommel, die mittels Griffreifen, Druckreifen und Schrauben realisiert wird und nennt einen Abstand von 2 mm zwischen dem Griffreifen und der Außenwand der Zarge, der nicht überschritten werden darf. Stojko erwähnt ebenfalls die in kleinen rundlichen Verdickungen endenden Kleine Trommel-Stöcke, die aus Ebenholz oder anderen Holzarten wie z.B. Hickory angefertigt werden können. Sehr interessant sind Stojkos Hinweise zum Bau eines Übungsgerätes, das laut Autor in der ersten Übungsphase anstelle der Kleinen Trommel benutzt werden sollte. Dabei wird aus einem ca. 3 cm dicken Holzbrett ein Kreis von ca. 30 cm - Durchmesser herausgeschnitten, darauf eine dicke Roßhaar (!) - oder Seegrasschicht (!) gelegt, worüber eine straff gespannte Leinwand festgenagelt wird. Für Übungszwecke kann das so entstandene Trainingsgerät mit einer ca. 10 - 15 cm langen Holzstütze versehen werden, um

einen bei der klassischen Haltung der Kleinen Trommel - Stöcke erforderlichen seitlichen Neigungswinkel von ca. 40 % zu erzielen.

Abbildung 19 - Übungsgerät Stojkos



- **Klangentstehung und Schlagarten**

Stojko befaßt sich mit dem Klang der Kleinen Trommel nur in Verbindung mit der Wirkungsweise der Schnarrseiten, die dem Instrument seinen charakteristischen Klang von unbestimmter Tonhöhe mit leichtem Nachklirren verleihen. Der Autor weist in diesem Zusammenhang auf die Tatsache hin, daß die Kleine Trommel ohne Schnarrseiten einen Tom - Tom - ähnlichen Klang hat und daß das Instrument selbst bei leisen Schlägen stets die richtige Klangfarbe erzeugen muß, was die gut anliegenden Schnarrseiten voraussetzt. Darüber hinaus nennt Stojko keine außergewöhnlichen Schlagarten oder Anschlagstellen.

- **Notation des Instrumentes**

Der Autor stellt im Unterkapitel Notation zwei Notationssysteme vor:

I. Ein traditionelles System, in dem das gesamte Schlaginstrumentarium im Fünfliniensystem mit zwei Notenschlüsseln notiert wird, wobei alle Holzidiophone sowie Glockenspiel, Triangel, Vibraphon, Tambourin, Tom - Tom und Kleine Trommel im Violinschlüssel und alle übrigen Instrumente im Baßschlüssel geschrieben werden.

II. Modernen Schlagzeugnotation, wo alle Instrumente von unbestimmter Tonhöhe, also auch die Kleine Trommel ohne Schlüssel auf einer Linie und Instrumente von bestimmter Tonhöhe dagegen nach wie vor im Fünfliniensystem mit entsprechenden Notenschlüsseln notiert werden¹⁰⁰.

¹⁰⁰ In der Schule wurde ausschließlich die moderne Variante der Schlagzeugnotation verwendet.

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Die Schule enthält keine separate, in einem speziellen Kapitel zusammengefaßte Vorstellung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre. Statt dessen wurden viele Übungen mit ausführlichen Erläuterungen des Autors versehen, die speziellen rhythmischen (z.B. der Große Triole), metrischen (z.B. dem *Alla breve* - Takt) oder agogischen Aspekten der Spielpraxis gewidmet ist und stets im Kontext ihrer praktischen Umsetzung in den Übungen stehen. Einen kleinen Einblick in die Instrumentenkunde gewährt Stojko dagegen im vorletzten Abschnitt des theoretischen Teiles, indem er im Unterkapitel *Einteilung der Schlaginstrumente* sowohl die von Curt Sachs etablierte Systematik des Percussionsinstrumentariums mit der Einteilung in *Idiophone* und *Membranophone* und die Gliederung in Schlaginstrumente von bestimmter und unbestimmter Tonhöhe, als auch die Gruppierungweise aufgrund der Klanglänge in Kurz- und Langklinger anführt.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Neben der Fachbezeichnung *Mühle* für einen Doppelspringschlagwirbel taucht bei Stojko der Begriff *Viererschlag* bei der Beschreibung des Wirbels auf. Dabei handelt es sich um eine Abprallschlagart, wo der Stock nach dem Anschlagen der Kleinen Trommel viermal vom Trommelfell abspringen soll.

Desweiteren verwendet der Autor in vielen Übungen zwei Symbole zur Anzeige der Reihenfolge der Hände:

- = rechte Hand
- l = linke Hand

3. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Den Übungsteil des Kleine Trommel - Kapitels charakterisiert eine eingehende Darstellung der wichtigsten Erscheinungen aus dem rhythmischen, metrischen, dynamischen und agogischen Bereich bei gleichzeitiger Einschränkung der Schulung der Spieltechnik auf verhältnismäßig wenige Wirbel - und Vorschlagsübungen. Das Interesse des Autors gilt dabei eindeutig der Vorstellung von vielfältigen Pausen- und Notenwerten inkl. Triolen, Duolen und Quintolen, die jedesmal in theoretischen Unterkapiteln ausführlich erklärt und oft in Verbindung mit abwechslungsreicher Metrik, die parallel zum wachsenden Schwierigkeitsgrad der rhythmischen Folgen ebenfalls komplexer wird, in den darauffolgenden Übungen praktisch eingesetzt werden. Stojko entwickelt dabei ein erstaunliches Tempo beim Durchnehmen des vorliegenden Übungsmaterials, indem bereits in der Übung Nr. 8 komplizierte Rhythmen mit 32stel und 64stel in Erscheinung treten. Im weiteren Verlauf des Kleine Trommel - Kapitels führt der Autor sukzessiv neue Elemente aus dem dynamischen und agogischen Bereich ein und erweitert das Aufgabenfeld um weitere rhythmische und metrische Aspekte (z.B. *Legato*, *Alla breve*), um die Schulung der Spieltechnik durch die Einbindung von verschiedenen Vorschlagsarten und des Wirbels, um den kammermusikalischen Aspekt in Form von Etüden für zwei und drei Schlagzeuger, sowie um

praxisorientierte Übungen zum Notenlesen in abgekürzter Schreibweise und Übungen mit Wiederholungszeichen. Die meisten Übungen Stojkos bilden abgeschlossene musikalische Einheiten, die nicht selten die Länge einer Seite erreichen. Eine Ausnahme von diesem Gestaltungsprinzip stellen die Übungen Nr.1, 2, 3 und 11 dar, die aus kurzen, ein- (Übung Nr.1, 2 und 11) bzw. zweizeiligen Trainingsabschnitten (Übung Nr.3) bestehen. Ein ähnliches Verfahren konnte bereits im Schulwerk von Keune beobachtet werden, bezog sich aber meistens auf die Schulung der Spieltechnik, wogegen bei Stojko ausschließlich die Ausführung von bestimmten rhythmischen Figuren exerziert wird. Obwohl die letzten 5 Übungen (Nr.47 - 51) der Schule im Hinblick auf die Vielfalt der von Stojko verwendeten rhythmischen, dynamischen und agogischen Mitteln durchaus einen zusammenfassenden Charakter haben, gelingt es dem Autor bis zum Schluß neue, bisher nicht eingesetzte Elemente aus den 4 o.g. Bereichen zu integrieren, wodurch seiner im Vorwort zur zweiten Ausgabe der Schule für Schlaginstrumente geäußerten Empfehlung, alle Übungen der Schule gewissenhaft und lückenlos durchzunehmen, ein zusätzlicher Nachdruck verliehen wird.

4. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- **Haltung der Stöcke und Körperhaltung**

Die Haltung der Stöcke wurde im gleichnamigen Unterkapitel im theoretischen Teil dargestellt. Der Autor beschränkt sich hier nicht nur auf die detaillierte Beschreibung der klassischen Haltung der Kleine Trommel - Schlegel, sondern geht auch auf eine neue Spielweise ein, die die gleiche Haltung der Stöcke für beide Hände vorsieht, indem die linke Hand die Haltung der rechten übernimmt. Die Vorteile dieser Methode sieht Stojko vor allem in der Tatsache, daß die gleiche Haltung beider Hände bei allen anderen Schlaginstrumenten (Pauken, Stabspiele) ebenfalls verwendet wird und dem Schüler das mühevoll Erlernen der abweichenden Haltung der linken Hand erspart bleiben kann. Der Autor macht keine Angaben zur Körperhaltung.

- **Anfangsübungen**

Die Anfangsübungen umfassen zwei Übungsbereiche:

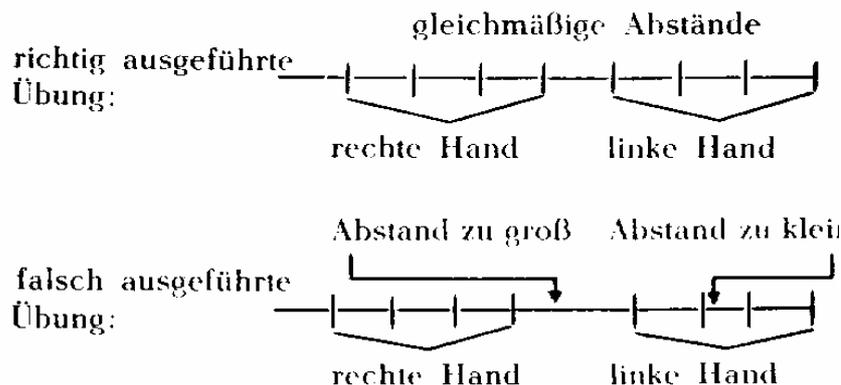
A. Erste Übungsphase - Einzelschläge

In der ersten Übungsphase kommen ausschließlich einzelne Schläge zum Einsatz, die abwechselnd mit jeder Hand in Gruppen zu viert auf der Kleinen Trommel oder auf dem bereits erwähnten Übungsgerät ausgeführt werden. Bereits in dieser frühen Phase sollen alle vier Schläge rhythmisch und gleichmäßig gespielt werden, was von einer dem Text beigefügten Skizze demonstriert wird. Dies gilt auch für die Abstände zwischen dem vierten Schlag der rechten Hand und dem ersten Schlag der linken Hand, die nicht größer als der Zwischenraum zwischen dem ersten und zweiten Schlag der rechten Hand sein dürfen. Charakteristisch für die Reihenfolge der Hände bei Stojko ist die dominante Rolle der rechten Hand, die sowohl in den Vorübungen und bei der Ausführung der *Mühle* und des *Wirbels*,

als auch in den meisten Übungen zur Geltung kommt, wonach jede 16telgruppe und jede Triole stets mit der rechten Hand angefangen werden sollen. Die vom Autor gestellten Bedingungen, die bei der Ausführung der einzelnen Schläge erfüllt werden müssen, umfassen drei Forderungen:

1. Jeder Stock soll nach dem Schlag ca. 15 cm hochfedern
2. Alle Schläge müssen sehr kurz sein
3. Alle Schläge sind innerhalb eines Kreises von ca. 4 cm auszuführen

Beispiel 46 - Erste Übungsphase



In gleicher Weise werden dann acht Schläge mit jeder Hand ausgeführt, wobei darauf zu achten ist, daß die Geschwindigkeit bei gleichbleibender Lautstärke kontinuierlich erhöht wird.

B. Zweite Übungsphase - Abprallschläge (Doppelspringsschläge)

Nach dem Erlernen der Einzelschläge befaßt sich Stojko mit den Doppelspringsschlägen, die zugleich als Vorbereitung des Wirbels betrachtet werden. Das Hauptziel der Übung besteht darin, die von jeder Hand ausgeführten Doppelspringsschläge so aneinanderzureihen, daß die Abstände zwischen den jeweiligen Doppelschlägen denjenigen zwischen dem ersten und zweiten Schlag innerhalb eines Doppelschlages entsprechen ein gleichmäßiger Klang entsteht. Das Beherrschen dieser Übung betrachtet Stojko als Voraussetzung für die korrekte Ausführung des Wirbels, betont aber, im Gegensatz zu Keune, der bereits diese Phase als Endgestalt des Wirbels betrachtet, daß der so entstandene Doppelspringsschlagwirbel lediglich als eine Vorübung bei der Schulung des eigentlichen Kleine Trommel - Wirbel anzusehen ist.

• Wirbel

Die Schulung des Wirbels stützt sich auf die bereits erlernten Doppelspringsschläge. Da Stojko eine perfekte Beherrschung des Doppelspringsschlagwirbels¹⁰¹ als Voraussetzung für die richtige Erzeugung des

¹⁰¹ Der Doppelspringsschlagwirbel wird in der englischsprachigen Literatur als *Long Roll* bezeichnet und gehört der Gruppe der *Rudiments* an.

Kleine Trommel - Wirbels ansieht, entwickelt er eine Vorübung, die zuerst eine schnellstmögliche Ausführung von zwei Abprallschlägen mit der rechten und linken Hand vorsieht, denen ein einzelner Abschlußschlag mit der rechten Hand folgt. Durch die kontinuierliche Erhöhung der Anzahl der Abprallschläge, die stets mit höchster Geschwindigkeit gespielt und stets mit der rechten Hand begonnen und beendet werden sollen, erreicht man im Endeffekt einen sehr schnellen Doppelspringschlagwirbel, der von Stojko als die *Mühle* bezeichnet wird.

Beispiel 47 - Ein schnell ausgeführter Doppelspringschlagwirbel bei Stojko (*Mühle*)



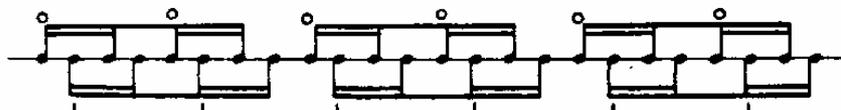
Beispiel 48 - *Long Roll*

The Long Roll



Der eigentliche Kleine Trommel - Wirbel besteht bei Stojko aus Viererschlägen, die erzeugt werden, indem bei der Ausführung der Doppelschläge die Stöcke stärker ans Trommelfell gepreßt werden, wodurch sich die Anzahl der Abprallschläge von 2 auf 4 erhöht. Aufgrund der Tatsache, daß die jeweiligen Schläge schnell hintereinander ausgeführt werden, kommt es zu einer Verkettung und Überlagerung der Viererfolgen, was einen im Vergleich zum *Long Roll* dichteren und kompakteren Klang zur Folge hat¹⁰².

Beispiel 49 - Der Kleine Trommel - Wirbel bei Stojko

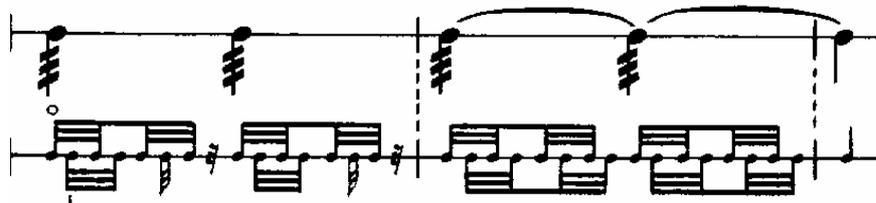


Der Schulung des Wirbels im musikalischen Kontext wurde der theoretische Abschnitt *Der Wirbel* und die Übungen Nr.44 bis 46 im Übungsteil des Kleine Trommel - Kapitels gewidmet. Das Hauptinteresse des Autors gilt hier sowohl dem Einsatz des Wirbels in Verbindung mit abwechslungsreicher Dynamik, als auch

¹⁰² Der Wirbel Stojkos entspricht weitgehend dem amerikanischen *Press Roll* bei dem die Anzahl der Abprallschläge jedoch nicht festgelegt und bei gleichbleibender Lautstärke möglichst hoch sein soll.

der korrekten Einhaltung von gewirbelten Notenwerten. Stojko führt einige Notenbeispiele für kontinuierliche (*cresc.* und *dim.*) und plötzliche Veränderungen (*ff sub.* und *pp sub.*) der Wirbellautstärke an und liefert zahlreiche Hinweise zur Dynamikverteilung bei langen *crescendo* oder *diminuendo* Passagen, die in der *Übung mit wechselnder Dynamik* (Nr.44) praktisch umgesetzt wurden. In bezug auf die korrekte Einhaltung der Notenlänge bei gewirbelten Noten stellte Stojko eine Notentabelle auf, in der die Ausführung des Wirbels mithilfe von 32stel in Form von den bereits aus dem theoretischen Teil bekannten Viererschlägen mit nach oben (für die rechte Hand) und unten (für die linke Hand) gerichteten Notenhälsen sehr genau demonstriert wurde. Besonders wertvoll ist hier die Illustration der korrekten Ausführung von gebundenen und nicht gebundenen Wirbelnoten, als auch Wirbelnoten in Verbindung mit gebundenen und nicht gebundenen Einzelschlägen.

Beispiel 50 - Notentabelle zur korrekten Ausführung des Wirbels



Kennzeichnend für Stojkos sture Handhabung der Händereihenfolge bei der Ausführung des Wirbels, ist seine Anweisung, jeden Wirbel stets mit der rechten Hand zu beginnen und falls er mit einer einzelnen Note endet, auch mit dieser Hand abzuschließen. Der Wirbel wurde in allen darauffolgenden Übungen (Nr.44 bis 51) eingesetzt.

5. Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Die Schulung der Vorschläge bildet neben den Anfangs- und Wirbelübungen den dritten wichtigen spieltechnisch orientierten Bereich des Kleine Trommel - Teiles und umfaßt das theoretische Unterkapitel *Verzierungen* und die darauffolgende *Übung im 2/4 - Takt mit einfachem Vorschlag* (Nr.24), *Übung mit einfachem und doppeltem Vorschlag* (Nr.25), *Übung im 6/8 - Takt mit Vorschlägen* (Nr.26) und *Übung im 3/4 - Takt mit Vorschlägen* (Nr.27). Im theoretischen Abschnitt wurde von Stojko die Ausführung von ein -, zwei -, drei - und vierfachen Vorschlägen geschildert und um ein Hinweis des Autors bezüglich der rhythmisch korrekten Platzierung von Verzierungen ergänzt, die die rechtzeitige Ausführung der Hauptnote nicht beeinträchtigen dürfen. In bezug auf die Reihenfolge der Hände verwendet Stojko ein System, in dem geradzahlige Gruppen von Vorschlagsnoten (zweifacher und vierfacher Vorschlag) mit der rechten und ungeradzahligen (einfacher und dreifacher Vorschlag) mit der linken Hand angefangen werden, wobei der vierfache Vorschlag sowohl mithilfe von einzelnen

Schlägen (**RLRL R**) in langsamen und von Doppelspringschlägen (**RRL R**) in schnellen Tempi ausgeführt werden soll.

Die einfachen und zweifachen Vorschläge wurden in Verbindung mit vielfältiger Rhythmik in den vier folgenden Vorschlagsübungen Nr.25 bis 27, in den Übungen Nr. 35 und Nr. 36 für zwei Schlagzeuger und in den letzten 5 Übungen (Nr.47 bis 51) des Kleine Trommel - Kapitels eingesetzt. In dieser Übungsgruppe trat ebenfalls, wenn auch nur wenige Male, der dreifache Vorschlag in den Übungen Nr. 47, 49 und 51, sowie der vierfache Vorschlag in der Übung Nr. 49 in Erscheinung.

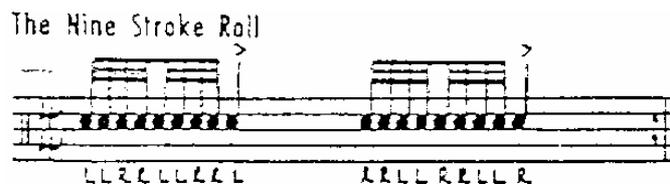
- **Rudiments**

Die Figuren der *Rudiments* wurden im Kleine Trommel - Kapitel nicht verwendet und kein einziges Mal namentlich erwähnt. Eine verblüffende Ähnlichkeit mit den kurzen Wirbelfiguren der *Rudiments* wie z.B. *Five Stroke Roll* (**RRL R**) oder *Nine Stroke Roll* (**RRLRRL R**) mit abgesetztem Einzelschlag kann allerdings beim Betrachten der Vorübungen zum Wirbel festgestellt werden, obwohl es kaum nachvollziehbar ist, ob dem Autor diese Spielmanieren bekannt waren.

Beispiel 51 - *Five Stroke Roll*



Beispiel 52 - *Nine Stroke Roll*



Beispiel 53 - Stojkos Vorübungen zum Wirbel

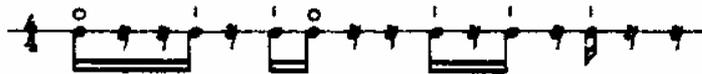


6. Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen

- **Eingeführte Noten- und Pausenwerte**

Das Spektrum der von Stojko eingeführten Noten- und Pausenwerte umfaßt reguläre Werte bis einschließlich 64stel sowie unreguläre Figuren der Duole, Triole, Quintole, Sextole und Septole. Der Autor scheint diesem Bereich eine sehr große Bedeutung beizumessen und widmet der rhythmischen Schulung nahezu die Hälfte aller Übungen. In den ersten 15 Übungen befaßt sich Stojko mit regulären Noten- und Pausenwerten. Im Mittelpunkt steht hier das Beherrschen von komplizierten rhythmischen Figuren bis hin zu punktierten 32stel und 64stel in Verbindung mit sehr differenzierter Verwendung von Pausen. Der Autor liefert zahlreiche praktische Hinweise zur Ausführung von komplizierteren rhythmischen Folgen und bietet vor allem in bezug auf die korrekte Einhaltung der Pausen zahlreiche Hilfslösungen. So schlägt er u.a. vor, die Pausenabstände zwischen den Noten durch sog. stumme oder blinde Noten zu ersetzen, die auf einem auf dem Trommelfell untergebrachten und zu einer dicken Schicht zusammengelegten Tuch gespielt werden und illustriert dieses Verfahren an vielen Notenbeispielen, wo Pausenwerte als durchgekrenzte Noten dargestellt wurden. In bezug auf die Reihenfolge der Hände bedient sich Stojko seines rechtsorientierten Systems, in dem fehlende und durch Pausen ersetzte Noten trotzdem mitgerechnet und *stumm* gespielt werden müssen, um den Beginn jeder Sechzehntel - oder Achtelnotengruppe mit der rechten Hand zu garantieren.

Beispiel 54 - Eine komplizierte rhythmische Folge



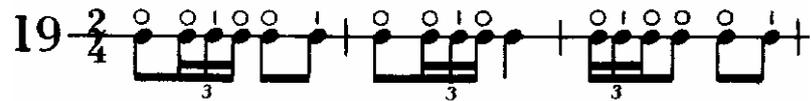
und ihre korrekte Ausführung mithilfe von *stummen* Noten



Um allen Mißverständnissen vorzubeugen, wurden die ersten 8 Übungen, die Übung Nr.11 sowie die Übungen Nr.16, 19 und 20 zusätzlich mit den Zeichen zur Anzeige der Händereihenfolge versehen (o = rechte Hand, I = linke Hand). Wenngleich das rechtsorientierte System von Stojko bei regelmäßigen Notenwerten einigermaßen funktioniert, erweist sich die vom Autor vorgeschriebene dominante Rolle der rechten Hand bei der Ausführung von Achtel- und Sechzehnteltriolen als verhängnisvoll, da dadurch einige völlig

unpraktische Lösungen zustande kommen, die die rechte Hand unnötig stark belasten und die korrekte Ausführung dieser Figuren zusätzlich erschweren¹⁰³.

Beispiel 55 - Starke Belastung der rechten Hand bei der Ausführung von Sechzehnteltriole in der Übung Nr. 19



Der Schulung der Achteltriole wurde die *Übung mit Triolen* (Nr.16) gewidmet, wo diese Figur u.a. auch in verschachtelter Form (Sechzehntel anstelle von Achtelnoten innerhalb der Triole in Verbindung mit Sechzehntelpausen) eingesetzt wurde. Die Sechzehnteltriole kam dagegen in den Übungen Nr.19 und 20 zum Einsatz. Obwohl die spieltechnischen Hinweise Stojkos in bezug auf die Reihenfolge der Hände teilweise vom zweifelhaften Wert sind, bietet der Autor im theoretischen Bereich einige interessante Informationen, die sich vor allem auf die rhythmisch korrekte Ausführung der Duole und der Großen Triole beziehen. Stojko schlägt in beiden Fällen die Verwendung von kleinen Notenwerten vor - Sechzehntel bei der Erfassung der Duole im 6/8 - Takt und Achteltriole bei der Festlegung der Großen Triole bestehend aus halben oder Viertelnoten - und illustriert diese sehr wirkungsvolle und zugleich einfache Methode anhand von zahlreichen Notenbeispielen.

Beispiel 56 - Ausführung der Großen Triole unter Zuhilfenahme von Achteltriole



In den darauffolgenden Übungen mit der Duole (Nr. 22) und der Großen Triole (Nr.23) macht Stojko auch von rhythmischen Verschachtelungen innerhalb der beiden Figuren reichlich Gebrauch. Besonders interessant und rhythmisch sehr kompliziert sind z.B. die Umwandlungen der Achtelnoten der Duole in Sechzehntel oder Sechzehnteltriole oder der halben Noten der Großen Triole in Viertel- und Achtelnoten in Verbindung mit Pausen. Von den übrigen vom Autor erwähnten unregulären Notenwerten der Quintole, Sextole und Septole wurde lediglich die Quintole in der Übung mit Quintolen (Nr. 31) praktisch eingesetzt.

Parallel zur Einführung der unregulären Notenwerte beschäftigt sich Stojko mit der abgekürzten Schreibweise und widmet diesem Aspekt der Spielpraxis die *Übung zum Notenlesen in abgekürzter Schreibweise* (Nr. 18). Der Autor beschränkt sich nicht nur auf die abgekürzte Notierung von Achtelnoten und Sechzehntel, die jeweils durch einen oder zwei Schrägstriche indiziert werden, sondern verwendet diese Schreibweise ebenfalls bei Triolen (die dann zusätzlich mit der Ziffer 3

¹⁰³ Seltsamerweise erlaubt der Autor bei mehreren unmittelbar aufeinanderfolgenden Quintolen, jede Gruppe abwechselnd mit der rechten und linken Hand zu beginnen - eine Spieltechnik, die auch bei Triolen eingesetzt werden sollte.

versehen wurden) sowie innerhalb von rhythmisch verschachtelten Duolen und Großen Triolen.

- **Taktarten**

In der überwiegenden Mehrheit der Übungen verwendet Stojko den einfachen 2/4-, 4/4- oder 6/8 - Takt, der einige Male durch das 3/4 -, 3/8 -, 9/8 und einmal durch 4/8 - Metrum in der Übung im 4/8 - Takt (Übung Nr.7) ersetzt wurde. Zusammengesetzte unreguläre Taktarten wie z.B. das 5/8 - Metrum tauchen bei Stojko überhaupt nicht auf. Eine gewisse metrische Abwechslung bieten lediglich drei *Übungen mit Taktwechsel*, wobei nur bei der Übung Nr.17 von vielfältiger Verwendung verschiedener Taktarten die Rede sein, indem sowohl der 6/8 - und 9/8 - Takt, als auch das 3/4 - Metrum in Erscheinung treten, wogegen in den Übungen Nr.13 und 15 ausschließlich engverwandte Metri (3/8 -, 6/8 -, 9/8 - und 12/8 - Takt) vom Autor eingeführt wurden. Eine besondere Stellung nimmt bei Stojko der *Alla breve* - Takt ein, dem ein theoretisches Unterkapitel gewidmet wurde. Der Autor erklärt anhand von einigen Notenbeispielen die korrekte Handhabung des *Alla breve* - Metrums, in dem alle Noten im doppelten Tempo gespielt werden und demonstriert die praktische Verwendung dieser Taktart in der folgenden *Übung im Alla breve - Takt* (Nr.43).

- **Dynamik**

Die Schulung der Dynamik findet bei Stojko in den *Übungen mit Akzenten* und in den *Übungen mit wechselnder Dynamik* statt. Das äußere Erscheinungsbild der *Übungen mit Akzenten* (Nr.28 bis 30) prägen Achtel- und Sechzehntelfolgen, die vom Autor mit zahlreichen Akzenten versehen wurden. Vielfältige dynamische Bezeichnungen kommen dagegen in den *Übungen mit wechselnder Dynamik* (Nr. 32 bis 34) zum Einsatz und umfassen alle Lautstärkestufen von *pp* bis *ff*, sowie *crescendo* und *diminuendo*. Auffallend ist die Vorliebe Stojkos für plötzliche Veränderungen der Dynamik, die sowohl in Form von längeren unmittelbar aufeinanderfolgenden *p* - und *f* - Passagen, als auch als kurze *pp subito* und *ff subito* - Stellen in Erscheinung treten. Abwechslungsreiche Lautstärkebezeichnungen wurden darüber hinaus in den *Übungen mit wechselnder Dynamik* (Nr. 44- 46), wo sie eine sehr wichtige Rolle bei der Schulung des Wirbels spielen, und in den letzten 5 Übungen des Kleinen Trommel - Kapitels (*Übungen mit Wiederholungszeichen* Nr. 47 bis 51) eingesetzt.

- **Artikulation**

Der Autor führt keinerlei Artikulationszeichen oder Spieltechniken ein, die die Klangfarbe der Kleinen Trommel beeinflussen würden. Stojko befaßt sich zwar mit dem *Legato* im gleichnamigen kurzen Unterkapitel und setzt es praktisch in den Übungen Nr.41 und 42 ein, behandelt aber den Bindebogen ausschließlich im rhythmischen Kontext und betont, daß auf einem so kurz klingenden Instrument alle angebundnen Noten als Pausen ausgeführt werden und daß der volle Wert nur bei gewirbelten *legato* - Noten akustisch wiedergegeben werden kann.

- **Tempo- und Charakterbezeichnungen**

Tempo - und Charakterbezeichnungen spielen bei Stojko eine untergeordnete Rolle und tauchen erst am Ende des Kleine Trommel - Kapitels auf. Im kurzen Unterkapitel *Die Agogik* erklärt Stojko die Vorteile der Tempoangabe mithilfe von Metronomzahlen gegenüber relativen und meistens sehr unpräzisen herkömmlichen Tempobezeichnungen (meistens) italienischer Herkunft. In den darauffolgenden *Etüden für zwei und drei Schlagzeuger* (Nr.35 bis 40) verwendet Stojko größtenteils Metronomangaben, die zuweilen durch italienische Tempoangaben ersetzt (Übung Nr. 36 - *Moderato*) oder ergänzt (Übung Nr.35 - *Allegro moderato*) wurden. Mit Ausnahme der Übung Nr.51, die sowohl mit einer Metronomtempoangabe, als auch der Bezeichnung *Presto* versehen wurde, setzte Stojko in den letzten 5 Übungen ausschließlich italienische Tempobezeichnungen *Largo*, *Allegro*, *Allegro molto* und *Prestissimo* ein. Eine ausführliche Auflistung und eine Übersetzung italienischer Tempo -, Dynamik - und Charakterbezeichnungen wurde am Ende der Schule untergebracht.

7. Bezug zur Musikpraxis

7.1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

Drei Beispiele für die orchestrale Verwendung der Kleinen Trommel wurden im Unterkapitel *Auszüge aus Orchesterwerken* am Ende des Kleine Trommel - Teiles untergebracht. Neben einem kurzen zweizeiligen Ausschnitt aus *Bolero* von Maurice Ravel mit dem berühmten Begleitrhythmus wurden hier zwei Kleine Trommel - Passagen aus *Alborada del gracioso* des gleichen Komponisten, sowie alle Kleine Trommel - Einsätze aus dem 3. und 4. Teil von *Scheherazade* Rimski - Korsakows abgedruckt. Mit Ausnahme von zwei Alternativvorschlägen Stojkos bezüglich der Ausführung von zwei komplizierteren rhythmischen Motiven im 3. (Abschnitt G - H) und im 4. Teil (Abschnitt T - V) von *Scheherazade*, die er in Form von kurzen Notenbeispielen unter dem eigentlichen Notentext plazierte, wurden die vorgestellten Orchesterausschnitte mit keinen weiteren Erläuterungen des Autors versehen. Die kammermusikalische und orchestrale Verwendung der Kleinen Trommel in Verbindung mit anderen Schlaginstrumenten in der Neuen Musik sowie im Jazz wurde in den letzten drei Unterkapiteln der Schule.

- ✓ *Beispiele zur Notation des Schlagzeuges in Partituren*
- ✓ *Auszüge aus Orchesterwerken* und
- ✓ *Das Schlagzeug im Jazz-Ensemble*

an vielen Beispielen demonstriert.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Das Kleine Trommel - Kapitel enthält keine Übungen, die eine erkennbare Anlehnung an eine Orchestervorlage aufweisen.

7.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

• Schulung des Kammerspiels

Der Schulung des Kammerspiels wurden die *Übungen für zwei Schlagzeuger* (Nr.35 bis 39) und die *Übung für drei Schlagzeuger* (Nr.40) gewidmet. Obwohl Stojko bis zu diesem Zeitpunkt nahezu das gesamte rhythmische Übungsmaterial des Kleinen Trommel - Kapitels durchgenommen hat, umfaßt das Spektrum der in den Übungen verwendeten Notenwerte größtenteils (punktierte) Sechzehntel und Triolen in Verbindung mit 32stel sowie Sechzehntel innerhalb von verschachtelten Achteltriolen und wurde nur in der Übung Nr. 38 durch die Einführung der Großen Triole und der Quintole unwesentlich erweitert. Die auffälligsten Beispiele für die rhythmische Kargheit sind die Übungen Nr.39 und 40, wo ausschließlich Viertelnoten, Achtel und Sechzehntel in Erscheinung treten. Die rhythmische Gestaltung der Kleinen Trommel - Parts charakterisiert die Unisono - Verwendung von regulären oder unregulären Notenwerten in beiden Stimmen beim völligen Verzicht des Autors auf den Einsatz der Polyrythmik.

Weitere Beispiele für die Verwendung der Kleinen Trommel in Verbindung mit anderen Schlaginstrumenten innerhalb der orchestralen Schlagzeugsektion und im Percussionensemble wurden in den *Kapiteln Beispiele zur Notation des Schlagzeugs in Partituren* (Beispiele Nr.1 - 4, J.Stojko - *Etüde für drei Schlagzeuger* und S. Wiechowicz - *Weihnachtslied in einer Großstadt*) und *Auszüge aus Orchesterwerken* (A. Malawski - *Sinfonische Etüden*, K. Sikorski - *Konzert für Klarinette und Orchester* und T. Baird - *Vier Essays*) am Ende der Schlagzeugschule untergebracht.

• Schlagzeuger als Solist

Das Kleine Trommel - Kapitel enthält keine Solo - Stücke. Einen solistischen Charakter kann man dagegen den letzten *Übungen mit Wiederholungszeichen* (Nr. 47 bis 50) bescheinigen, die sowohl im Hinblick auf ihre mehrteilige Form, als auch die Vielfalt der verwendeten rhythmischen, dynamischen und agogischen Mitteln in Verbindung mit allen vier Vorschlagsarten und dem Wirbel musikalisch sehr abwechslungsreich und für Vortragszwecke gut geeignet sind. Der Autor nimmt in dieser letzten Übungsgruppe zugleich die Gelegenheit wahr, verschiedene Wiederholungs- und Schlußzeichen einzubeziehen und verwendet sowohl herkömmliche Wiederholungszeichen mit Doppelstrich und Doppelpunkt in den Übungen Nr. 47 und 48, als auch kompliziertere Formen wie *D.C. al fine* in der Übung 48, *D.S. al fine* in der Übung Nr. 49 und *D.S al fine al O e poi coda* in der Übung Nr. 50.

8. Ergebnis der Teiluntersuchung

- positiv (+)

- ✓ Moderne Einstellung Stojkos gegenüber der Haltung der Kleine Trommel - Stöcke und die Gleichstellung des traditionellen (unterschiedliche Haltung der rechten und linken Hand) und des modernen (gleiche Haltung beider Hände) Systems
- ✓ Eingehende Darstellung und Schulung von regulären und unregulären Noten- und Pausenwerten mit vielen gut aufbereiteten Informationen und Notenbeispielen mit besonderer Berücksichtigung der korrekten Ausführung von kleineren regulären Notenwerten in Verbindung mit Pausen sowie unregulären Duolen, Sextolen und Großen Triolen in verschiedenen Erscheinungsformen
- ✓ Ausführliche Behandlung des Kleine Trommel - Wirbels
- ✓ Detaillierte Darstellung aller Lernphasen von einfacher *Mühle* bis hin zum fertigen Tremolo
- ✓ Genaue Anzeige der korrekten Notenlänge bei der Ausführung von gewirbelten Notenwerten mithilfe von 32stel
- ✓ Schulung des in der orchestralen Aufführungspraxis weit verbreiteten vierfachen Wirbels

- negativ (-)

- ✓ Dogmatische Bevorzugung der rechten, wodurch die Entwicklung der Spieltechnik für beide Hände zwangsweise ungleichmäßig verlaufen muß und aus manueller Sicht absolut nicht korrekt ist.
- ✓ Mangelnde Schulung der Spieltechnik, die sich nur auf die Vorstellung des Wirbels sowie einiger Vorschlagsarten beschränkt und keine methodisch angelegte Vorgehensweise, geschweige denn ein ausgearbeitetes Übungssystem erkennen läßt, das dem Studenten eine systematische Schulung und kontinuierliche Verbesserung der Spieltechnik ermöglichen würde.
- ✓ Keine Verwendung von *Rudiments*, die sich bei der Schulung der Spieltechnik sowohl im klassischen, als auch Jazzbereich etabliert haben und mittlerweile als fester Bestandteil der Schlagzeugerausbildung angesehen werden.

- ✓ Verzicht des Autors auf den Einsatz von klangverändernden Spieltechniken wie z.B. die Verwendung von verschiedenen Schlegelarten neben den herkömmlichen Kleinen Trommel - Stöcken und unterschiedlichen Anschlagstellen sowie anderen klangverändernden Maßnahmen wie z.B. das Ein - und Ausschalten der Schnarrsaiten oder das Abdämpfen der Kleinen Trommel.

III. Untersuchung des Paukenkapitels

1. Gliederung des Paukenkapitels

Die Behandlung der Pauken bildet nach den Aussagen Stojkos (s. Vorwort) neben der Darstellung der Kleinen Trommel den zweiten wichtigen Bereich seines Schulwerkes. Dementsprechend weist das Paukenkapitel einen didaktisch gut durchdachten Aufbau auf und besteht ebenso wie der Kleine Trommel - Teil aus einem theoretischen und praktischen Abschnitt sowie einem umfangreichen Orchesterstudienteil. Im Mittelpunkt des theoretischen Abschnitts steht eine ausführliche Beschreibung der Konstruktion von verschiedenen Paukentypen im Kontext ihres praktischen Einsatzes im Orchester. Desweiteren liefert Stojko wichtige Informationen zu verschiedenen Schlegelarten, zum Schlagpunkt und zur korrekten Aufstellung der Pauken, zur Stellung des Paukers und Haltung der Stöcke, zur Notation und schließlich zum Abdämpfen der Pauken. Im theoretischen Abschnitt wurden darüber hinaus Anfangsübungen und Übungen zur Vorbereitung des Wirbels detailliert dargestellt und anhand von kurzen Notenbeispielen illustriert.

Der praktische Abschnitt umfaßt 24 Übungen für 2, 3 und 4 Pauken und 11 kurze ein- bis dreizeilige *Beispiele zur Notation des Tempos*, die in enger Anlehnung an Beispiele aus der Orchesterliteratur entstanden sind. Der abschließende Orchesterstudienteil bietet eine große Auswahl an Auszügen aus den in bezug auf die Verwendung der Pauken bekanntesten Orchesterwerken von Beethoven, Mayerbeer, Berlioz, Grieg, Rimski-Korsakow, Tschaikowsky, Strawinsky, Prokofiew, Rachmaninow, Lalo und Ravel.

2. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

Alle Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik wurden im theoretischen Teil des Paukenkapitels untergebracht.

- **Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte**

Das theoretische Kapitel enthält keinerlei Informationen zur Entstehungs- und historischen Entwicklung der Pauken.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Der Autor bietet in bezug auf die Konstruktion der Pauken eine detaillierte Beschreibung der wichtigsten Paukentypen: der Schraubenpauken, Drehpauken, Kurbelpauken und Pedalpauken, wobei seine Aufmerksamkeit vor allem der

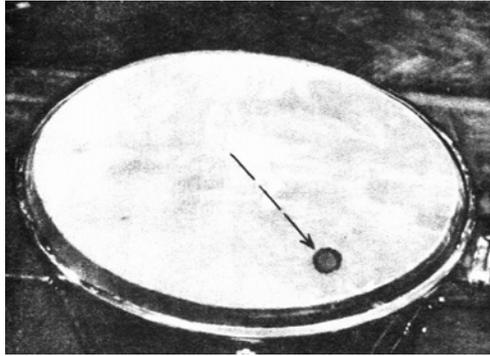
letzten Paukenart gilt, die er aufgrund der Möglichkeit des schnellen und einfachen Umstimmens mittels eines Stimmpedals für den orchestralen Einsatz geradezu für prädestiniert hält. Die Tatsache, daß Stojko der Rolle des Stimmpedals eine sehr große Bedeutung beimißt, beweist ein spezielles diesem Thema gewidmetes Unterkapitel mit dem Titel *Die Pedale zum Stimmen der Pauken*, in dem Bau- und Funktionsweise des Paukenpedals eingehend geschildert wurden.

Der Autor beschreibt hier sowohl die zwei wichtigsten Bestandteile des Paukenpedals: den *Stabilisator* und die sog. *Zunge*, als auch stellt drei verschiedene Pedalsysteme vor, die im Beiheft abgebildet wurden. Ein zweiter wichtiger Themenbereich im theoretischen Abschnitt des Paukenkapitels betrifft die Aufstellung der Instrumente, die **linksseitig** oder **rechtsseitig** sein kann. Beim in Europa und auch in Deutschland sehr verbreiteten rechtsseitigen System steht die größere Pauke stets auf der rechten und die kleinere auf der linken Seite. Das besonders in den USA populäre linksseitige System lehnt sich dagegen an die Tonhöhenanordnung der Tasteninstrumente an und sieht die Platzierung der größeren (tieferen) Pauke(n) auf der linken und der kleineren (höheren) Pauke(n) auf der rechten Seite vor. Im Hinblick darauf, daß die Paukenkonstruktion bezüglich der Montierung des Stimmpedals oft nur einem der beiden Systeme entspricht (links oder rechts des Paukenkessels, selten mittig), wodurch die Veränderung der vorgefundenen Aufstellung der Pauken die Spielbedingungen erheblich erschweren kann (schlechter Zugang zum Stimmpedal), empfiehlt Stojko das sichere Beherrschen beider Systeme. Die Problematik der zwei unterschiedlichen Aufstellungsarten der Pauken prägt auch den praktischen Teil des Kapitels, wo nach Anweisungen des Autors das ganze vorliegende Übungsmaterial stets links- und rechtsseitig ausgeführt werden soll. Im theoretischen Abschnitt, im Unterkapitel *Die Schlegel* wurden ebenfalls Informationen über verschiedene Anschlagmittel untergebracht. Die von Stojko empfohlenen Paukenschlegel sollen steif und unbiegsam sein und einen Schlegelkopf aus kugelförmigen Kork besitzen, der mit weichem Filz umwickelt ist. Desweiteren weist der Autor auf die Notwendigkeit des Einsatzes von unterschiedlichen Schlegelarten für *piano* - (weiche Schlegel mit einem kleinen und leichten Kopf) und *forte* oder *fortissimo* - Stellen (harte Schlegel, deren Korkenkopf mit dünnem Stoff anstelle von Filz umwickelt ist).

- **Klangentstehung**

Die Informationen zur Klangentstehung und zu verschiedenen Schlagarten sind im Unterkapitel *Der Schlagpunkt* und die *Aufstellung der Pauken* zu finden und beschränken sich größtenteils auf die Festlegung der korrekten Anschlagstelle, die etwa ein Drittel des Felldurchmessers vom Rande und zwischen den Spannschrauben liegen soll. Obwohl der Autor darauf hinweist, daß der Ton beim Anschlagen der Fellmitte sehr kurz und dumpf klingt und beim Verlagern der Anschlagstelle in Richtung Druckreifen zunehmend heller wird, macht er von dieser Erkenntnis keinen praktischen Gebrauch in seinen Übungen.

Abbildung 20 - Anschlagstelle der Pauken



- **Notation des Instrumentes**

Alle Paukenübungen wurden im Einklang mit der vom Autor propagierten und in der Schlagzeugschule verwendeten modernen Notation der Schlaginstrumente stets im Fünfliniensystem, im Baßschlüssel und in tatsächlicher Tonhöhe inkl. Versetzungszeichen notiert. Zusätzlich wurden vom Autor im Unterkapitel *Die Notation der Pauken* einige ältere Notationssysteme vorgestellt, wie z.B. die Verwendung der C und G - Noten stellvertretend für alle Paukentöne in Verbindung mit tatsächlichen Tonhöhenangaben in Form von Buchstaben zu Beginn des Stückes bei Haydn und Mozart oder die etwas spätere Notierung der Paukennoten als Stammtöne ohne Versetzungszeichen mit den am Anfang des Werkes plazierten vollständigen Buchstabennamen. Eine interessante Information in bezug auf die Notation des Paukenwirbels findet sich im Unterkapitel *Die Notation des Wirbels* im praktischen Teil des Paukenkapitels. Stojko geht hier auf die Doppeldeutigkeit des dreifachen Durchstreichens eines Notenwertes, was in bezug auf die Werke der Klassik und Romantik stets als rhythmische Unterteilung der Hauptnote in kleinere Notenwerte interpretiert werden muß, heutzutage jedoch meistens als ein Wirbel - Symbol verstanden wird. Der Autor weist bei dieser Gelegenheit auf die Tatsache hin, daß die Notierung des Wirbels in den Werken der Klassik und Romantik stets mithilfe eines **tr** - Zeichens (Triller), eines **tr** - Zeichen und einer Wellenlinie oder nur einer Wellenlinie erfolgt. Sollten in modernen Werken beide Zeichentypen eingesetzt werden, ist dies laut Stojko ein deutliches Indiz dafür, daß durchgestrichene Noten in rhythmisierter Form als kleinere Notenwerte und nicht als Wirbel auszuführen sind.

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Der theoretische Abschnitt behandelt keine Elemente der Allgemeinen Musiklehre.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Die fachspezifischen Symbole umfassen die bereits aus dem Kleine Trommel - Teil bekannten Symbole zur Anzeige der Reihenfolge der Hände:

- = rechte Hand
- l = linke Hand

Desweiteren verwendet Stojko in Übungen mit Umstimmen und in einigen Orchesterstudien das italienische Fachwort **mutà** bzw. **mutà in** (ändere nach) in

Verbindung mit einer neuen Tonhöhenangabe in Buchstabenform, um das bevorstehende Umstimmen des Instrumentes anzuzeigen.

3. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Der Übungsteil umfaßt 19 Übungen für zwei, 1 Übung für drei und 4 Übungen für vier Pauken sowie 14 kurze ein - bis vierzeilige Übungsabschnitte im Unterkapitel *Beispiele zur Notation des Tempos*, das am Ende des Übungsteiles unmittelbar vor den Orchesterstudien für Pauken untergebracht wurde. Wie aus der obigen Zusammenstellung leicht zu ersehen ist, konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Autors auf Übungen für zwei Pauken mit bei näherer Betrachtung leicht erkennbarer Schwerpunktsetzung im rhythmischen Bereich. Von den Elementen der Agogik oder Dynamik macht Stojko lediglich in 2 Übungen für zwei Pauken (Übungen Nr.16 und 17), in den Übungen für vier Pauken (Übungen Nr.19 bis 22) und in den *Beispielen zur Notation des Tempos* Gebrauch, was diesen Übungen einen zusammenfassenden Charakter verleiht. Die für den bereits besprochenen praktischen Teil des Kleine Trommel - Kapitels charakteristische hohe Konzentration des Übungsmaterials, wodurch der Studierende in beinahe jeder Übung mit einem neuen spieltechnischen oder musikalisch - interpretatorischen Aspekt konfrontiert wurde, ist auch hier für die inhaltliche Gestaltung des vorliegenden praktischen Teiles des Paukenkapitels kennzeichnend und erfordert ein sehr genaues und sukzessives Durchnehmen aller Übungen.

4. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- **Haltung der Stöcke und Körperhaltung**

Der Haltung der Stöcke und der Körperhaltung wurde das Unterkapitel *Die Stellung des Paukers* und die *Haltung der Schlegel* im theoretischen Abschnitt des Paukenkapitels gewidmet. Stojko schreibt grundsätzlich die Bedienung der Pauken im Stehen vor. Eine Ausnahme bilden hier allerdings die Pedalpauken, wo die beiden Füße wegen des häufigen Umstimmens auf den Pedalen bleiben müssen, was nur im Sitzen bewerkstelligt werden kann. In bezug auf die Haltung der Paukenstöcke, die beim Autor weitgehend der Stockhaltung der rechten Hand bei der Kleinen Trommel entspricht, liefert Stojko eine detaillierte Darstellung der Schlegelpositionen und der Handbewegungen bei der Ausführung von Paukentönen in verschiedenen dynamischen Abstufungen, die mit Ausnahme von *ff* - Schlägen ohne Einsatz der Arme realisiert werden sollen. Darüber hinaus empfiehlt der Autor die Verwendung von schweren Holzstöcken in der ersten Übungsphase, die durch ihr Gewicht bei der Korrigierung von falschen Bewegungen der Hände wie z.B. des Zeichnens von Kreisen oder Ellipsen in der Luft behilflich sein können.

- **Anfangsübungen**

In der ersten Übungsphase (erster Kontakt mit dem Instrument), die im Unterkapitel *Erste Übungen* vom Autor festgehalten wurde, sieht Stojko die Ausführung von einfachen und zweifachen nicht abgeprallten Schlägen (im Gegensatz zur Kleinen Trommel) abwechselnd mit beiden Händen vor, die zuerst im langsamen Tempo und dann stufenweise immer schneller ausgeführt werden sollen. Eine zweite Gruppe der Anfangsübungen bilden 21 kurze zweizeilige rhythmische Übungsabschnitte, die unter der Sammelbezeichnung *Erste Übungen* (Übung Nr.1) zusammengefaßt wurden und sowohl als rhythmische, als auch technische Übungsmuster fungieren können und jeweils im links- und rechtsseitigen System mit entsprechenden Symbolen zur Reihenfolge der Hände notiert wurden. Neben einigen wenigen Übungsabschnitten, deren Erscheinungsbild von einem einzigen Notenwert geprägt wird (es kommen ausschließlich reguläre Notenwerte bis einschließlich 16tel und Achteltriolen zum Einsatz) führt Stojko meistens gemischte rhythmische Folgen ein und nutzt sie ebenfalls zur Schulung der Spieltechnik. In bezug auf die Reihenfolge der Stöcke, der das Unterkapitel *Die Reihenfolge der Schlegel* gewidmet wurde, muß angemerkt werden, daß Stojko von seiner im Kleine Trommel - Kapitel vertretenen nahezu dogmatischen Bevorzugung der rechten Hand Abstand nimmt und diesmal kein einheitliches System entwirft. Vielmehr soll die Reihenfolge der Hände der gegebenen Spielsituation angepaßt werden und laut Anweisungen des Autors im Falle von komplizierteren Passagen, ähnlich einem komplexen Fingersatz im Violin- oder Klavierpart, schriftlich ausgearbeitet und festgelegt werden.

- **Wirbel**

Der Schulung des Wirbels wurde das Unterkapitel *Der Wirbel* im theoretischen Teil des Paukenteiles sowie die Übung Nr.4 gewidmet. Darüber hinaus wurde das Paukentremolo in der Übung Nr.5 und in allen Übungen ab Nr.13 vom Autor verwendet. Stojko weist auf die Tatsache hin, daß der Paukenwirbel sich im Gegensatz zum Kleine Trommel - Tremolo ausschließlich aus einzelnen Schlägen zusammensetzt, deren Schnelligkeit für die Qualität des Wirbels von entscheidender Bedeutung sind. Aus diesem Grunde stellt der Autor drei Arten von Übungsmustern vor, deren Beherrschen dem angehenden Schlagzeuger das Erlernen dieses Grundelementes der Paukentechnik erleichtern sollen.

- I. Die erste Übung besteht aus 8 und 16 einzelnen Schlägen, die abwechselnd mit der rechten und der linken Hand ausgeführt werden sollen.

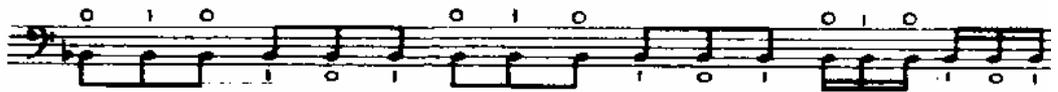
Beispiel 57 - Vorübungen zum Paukenwirbel





- II. Bei der zweiten Übung sollen zuerst drei als 32stel notierte Noten abwechselnd mit der rechten und der linken Hand möglichst schnell nacheinander ausgeführt werden, bis durch Hinzufügen von jeweils zwei weiteren Noten ein wohlklingendes Paukentremolo erreicht worden ist.
- III. Der Autor beschränkt sich nicht nur auf die Ausführung des Wirbels auf einer Pauke, sondern stellt noch ein drittes Übungsmuster vor, mit dem Ziel, einen schnellen Tremolowechsel zwischen zwei (und mehreren) Pauken zu perfektionieren. In dieser Übung wird ein aus Triolen bestehender Wirbel abwechselnd auf zwei gleich gestimmte Pauken ausgeführt, um so einerseits die Gleichmäßigkeit der Schläge besser kontrollieren und andererseits das unabhängige Beginnen des Wirbels mit beiden Händen trainieren zu können.

Beispiel 58 - Wirbel auf zwei gleich gestimmten Pauken



Die praktische Verwendung dieser Spieltechnik fand in der Übung Nr.4 statt. Der Paukenwirbel kam, wie bereits erwähnt, in nahezu allen Übungen des Paukenkapitels zum Einsatz. Besonders interessant ist die Verwendung des Paukentremolo in Verbindung mit differenzierter Dynamik in den Übungen Nr.16, 17, 19 und 21, mit dem Glissando in der Übung Nr.22 sowie die parallele Einführung von verschiedenen Wirbelsymbolen (*tr* - Zeichen, Wellenlinie) in den Übungen Nr.13 und 14.

• Stimmung

Mit der Problematik der Paukenstimmung setzte sich Stojko im theoretischen Unterkapitel *Das Stimmen der Pauken* auseinander. Der Autor geht hier von der typischen Verwendung eines Paukenpaares in den meisten Orchesterwerken der Klassik und Romantik mit einem Tonumfang einer Oktave von *F* bis *f* aus und erwähnt nur am Rande die Möglichkeit der Tonumfangerweiterung durch Hinzunahme von speziellen Paukenarten wie z.B. des sog. *timpano piccolo*. Bei der Stimmung der Pauken unterscheidet Stojko zwei Phasen. Die erste Tätigkeit des Paukers vor dem eigentlichen Stimmen besteht im Ausgleichen der Tonhöhe an einzelnen Punkten des Felles mithilfe der Spansschrauben des Druckreifens.

Nachdem die Pauke auf die Art und Weise abgestimmt wurde, kann sie in der zweiten Stimmphase auf die gewünschte Tonhöhe gebracht werden.

Der Autor betont, daß prinzipiell nur nach der einfachen Stimmgabel oder dem eingestrichenen *a* der Oboe bzw. des Klaviers im Orchester gestimmt werden darf und verbietet die Verwendung von mehrtönigen Klangquellen. Ebenso wenig soll sich der Pauker auf die laut Autor stets relativen Informationen des in den meisten neueren Pedalpaukenmodellen montierten Tonanzeigers, auf dem ein mit dem Stimmhebel verbundener Zeiger das Umstimmen auf die jeweilige neue Tonhöhe anzeigt. Stojko ergänzt das Unterkapitel um einige praktische Hinweise zum Heraushören von erforderlichen Paukentönen aus Orchesterakkorden und schlägt sogar Gehörübungen am Klavier vor, um die Unabhängigkeit des Gehörs und das Tonhöhengedächtnis des Paukers zu trainieren. In den meisten Übungen Stojkos werden die Pauken in einfachen Quarten oder Quinten gestimmt. Eine Ausnahme bilden hier Übungen für drei und vier Pauken, in denen ebenfalls Terzen zum Einsatz kommen. Mit dem Aspekt des Paukenumstimmens während des Spiels befaßt sich der Autor in der *Übung mit Umstimmen und Taktwechsel* Nr.17 für zwei Pauken, in der beide Pauken mehrmals umgestimmt werden müssen. Einen speziellen Fall der Tonhöhenveränderung findet man in *der Übung für vier Pauken unter Einbeziehung des Glissando*, wo das schnelle Umstimmen der Pauke und die Rückkehr zur ursprünglichen Tonhöhe unmittelbar aufeinanderfolgen.

5. Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Im Übungsteil wurden keine Vorschläge verwendet. Der zweifache und der dreifache Vorschlag kamen dagegen im Orchesterstudienteil im *Prophet* von Giacomo Meyerbeer und in der *Virtuosen Etüde* Sergej Prokofiew zum Einsatz.

• Dämpfen

Der Autor beschreibt das korrekte Abdämpfen der Pauken im gleichnamigen Unterkapitel im theoretischen Abschnitt des Paukenteiles. Die Entscheidung, ob die Noten- und Pausenwerte genau ausgehalten und abgedämpft werden sollen, hängt laut Stojko vor allem vom Stil der einzelnen Komponisten und von den charakteristischen Merkmalen bestimmter musikalischen Formen ab und kann nicht global für alle Spielsituationen getroffen werden. Generell sollen aber kurze Noten- und Pausenwerte in gemischten rhythmischen Folgen durch korrektes Abdämpfen hervorgehoben werden, wogegen bei schnellen homogenen Rhythmen mit abwechselnd eingesetzten gleichartigen Pausen- und Notenwerten das Abdämpfen zugunsten der flüssigen Ausführung meistens unterlassen werden darf. Im Orchesterstudienteil wurden einige typische Beispiele für das Abdämpfen der Pauken abgebildet und mit Kommentaren des Autors. In den Übungen finden sich dagegen keinerlei Hinweise zum korrekten Abdämpfen.

• Kreuztechniken

Stojko beschreibt das Kreuzen der Paukenschlegel im Unterkapitel *Die Reihenfolge der Schlegel*. Der Schulung der Kreuztechnik wurden keine speziellen Übungen im praktischen Teil des Paukenkapitels gewidmet. Dagegen kommen in zwei einzigen Übungen des Paukenkapitels, die im links- und rechtsseitigen System notiert und komplett mit Zeichen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände versehen wurden (Übung Nr.1 und 4) verhältnismäßig viele Beispiele für die Verwendung der Kreuztechnik vor.

Beispiel 59 - Verwendung der Kreuztechnik in der Übung Nr. 1 (Übungsabschnitt 20)

The image shows two staves of musical notation for a drum exercise. The top staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It contains four groups of eighth notes, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. Below the notes are circles containing the numbers '1' and '0', representing the sequence of hands used for each stroke. The bottom staff is also in bass clef with a 4/4 time signature and contains four groups of eighth notes, each marked with a '3' above it. Similar to the top staff, circles with '1' and '0' are placed below the notes to indicate the hand sequence.

Die obere Zeile wurde im rechtsseitigen und die untere im linksseitigen System notiert. Die Kreuztechnik wurde ausschließlich in der unteren Zeile verwendet, wogegen in der oberen Zeile die rechte Hand stets zweimal schlagen muß.

6. Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen

• Eingeführte Noten- und Pausenwerte

Die von Stojko in den Paukenübungen eingeführten Noten- und Pausenwerte umfassen reguläre Werte bis einschließlich 32stel und unreguläre Achtel - und Sechzehnteltriolen sowie die Große Triole. Die bereits im Kleine Trommel - Kapitel durchgenommenen 64stel und andere unreguläre Notenwerte treten lediglich in der Übung Nr. 8 (Qunitolen) und in einigen Auszügen aus Orchesterwerken im Orchesterstudienteil in Erscheinung (Quintolen und Sextolen in der *Virtuosen Etüde*). Das rhythmische Erscheinungsbild der Paukenübungen Nr.1, 2, 4, 5, 6, 7, 9 und 18, die aufgrund der Unterteilung in kleinere Übungsabschnitte einen Vorübungscharakter haben, gestaltet sich wenig abwechslungsreich und wird vor allem durch die häufige Verwendung von punktierten Achtel und Sechzehntel sowie Achteltriolen geprägt. In anderen Übungen dagegen, wie z.B. in den Übungen Nr. 10 und 12 tauchen oft rhythmische Passagen auf, die teilweise einen hohen Schwierigkeitsgrad erreichen und durchaus an kompliziertere rhythmische Folgen aus einigen Kleine Trommel - Übungen erinnern. Der rhythmische Bereich wurde im weiteren Verlauf des Pauken - Kapitels um die Vorstellung der Synkopen in der Übung Nr.23 und um den praktischen Einsatz der großen Triolen in Form von halben und Viertelnoten in Kombination mit verschachtelten Achtelnoten in der Übung Nr.24 erweitert.

• Taktarten

Der Autor bedient sich in fast allen Übungen des 2/4 -, 3/4-, 4/4- und 6/8 - Metrums und macht nur in der Übung mit Umstimmen und Taktwechsel Nr. 17 von der Metrumänderung innerhalb eines Stückes vom 4/4 - zum 6/8 - Takt Gebrauch. Eine weitere Auflockerung der steifen Taktstrukturen bietet die *Übung mit Triolen im 5/4 - Takt* Nr.15 und die Übung Nr.24 im *Alla breve* - Takt. Darüber hinaus setzte Stojko einige neue Metri in den Übungsabschnitten Nr.1 im 4/8 - Takt, Nr.9 im 3/2 - Takt und Nr.12 im 5/4 - Takt bei der Vorstellung der *Beispiele zur Notation des Tempos* im gleichnamigen Unterkapitel ein.

- **Dynamik**

Die Lautstärkebezeichnungen kamen in den Übungen Nr.16, 17, 19, 20, 21, 22 sowie in den *Beispielen zur Notation des Tempos* zum Einsatz und umfassen alle dynamische Abstufungen von *pp* bis *fff* sowie *crescendo* - und *diminuendo* - Zeichen in verbaler und graphischer Form. Kennzeichnend für die Verwendung der Dynamik ist die geringe Rolle der Akzente, die nur in der Übung Nr.21 und im Übungsabschnitt Nr.15 in den *Beispielen zur Notation des Tempos* in Erscheinung treten.

- **Artikulation**

Als einziges Artikulationszeichen wurde das *staccato* - Symbol im Übungsabschnitt Nr.7 in den *Beispielen zur Notation des Tempos* verwendet. In den restlichen Übungen des Paukenkapitels macht Stojko keinen Gebrauch von den Artikulationsbezeichnungen.

- **Tempo- und Charakterbezeichnungen**

Der eingehenden Darstellung von vielfältigen Tempobezeichnungen wurde das Unterkapitel *Beispiele zur Notation des Tempos* gewidmet. Im theoretischen Teil des Unterkapitels stellte Stojko vielfältige Tempobezeichnungen vor, die um Notenwertangaben ergänzt wurden, um anzuzeigen, wie die vorliegende Taktart dirigiert wird. In den darauffolgenden 14 kurzen ein - bis vierzeiligen Übungsabschnitten, die laut Aussage des Autors allesamt Orchesterwerken entnommen wurden und den nächsten Orchesterstudienteil quasi vorwegnehmen, stellte Stojko vielfältige Tempo - und in zwei Fällen in den Abschnitten Nr.8 (*Allegro scherzando*) und 10 (*Maestoso*) auch Charakterbezeichnungen vor. Italienische Tempobezeichnungen wurden darüber hinaus vom Autor in der *Übung für vier Pauken* Nr.19 (*Moderato*), in der Übung Nr.20 (*Allegro*), in der Übung Nr.21 (*Moderato*) und in der Übung Nr.22 (*Andante*) verwendet.

7. Bezug zur Musikpraxis

7. 1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

Ein umfangreicher Orchesterstudienteil wurde am Ende des Paukenkapitels untergebracht. Die angeführten Beispiele für die orchestrale Verwendung der Pauken umfassen charakteristische Auszüge aus Sinfonien Beethovens (ausgenommen die II., VI. und VII. Sinfonie), aus dem 5. *Klavierkonzert* sowie den Overtüren zu *Egmont* und *Fidelio*, weiterhin Ausschnitte aus der *VI. Sinfonie* von Peter Tschaikowsky, aus *Scheherezade* und der *II. Sinfonie* von Nikolai Rimski-Korsakow, der *Peer - Gynt - Suite Nr. 2 (Der Brautraub)*, dem *Prophet* von Giacomo Meyerbeer, der Oper *Tosca* von Giacomo Puccini, der *V. Sinfonie* von Antonin Dvorak, dem 3. *Klavierkonzert* von Sergej Rachmaninow, der *Spanischen Sinfonie* von Eduard Lalo und der *Rhapsodie espagnole* von Maurice Ravel. Besonders interessant sind die Auszüge aus der *Phantastischen Sinfonie* von Hector Berlioz und aus *Sacre du printemps* von Igor Strawinsky, die eine unkonventionelle Verwendung von 4. bzw. 2 Paukenpaaren innerhalb eines Werkes illustrieren.

Beispiel 60 - Unkonventionelle Verwendung von 4 Paukenpaaren in der *Phantastischen Sinfonie* von Hector Berlioz

The image shows a musical score for four drum parts. The top staff is in treble clef and contains four measures with dynamic markings: *p cresc.*, *sf dim.*, *p*, and *pp*. The second staff is in bass clef and contains four measures with dynamic markings: *pp*, *cresc.*, *sf dim.*, and *p*. The third and fourth staves are empty. The bottom staff is in bass clef and contains two measures with dynamic markings: *sf dim.* and *p*.

und von 2 Paukenpaaren in *Sacre du printemps* von Igor Strawinsky

The image shows a musical score for two drum parts. The top staff is labeled 'I B, F, Es' and has a tempo marking of $\text{♩} = 126$. It contains two measures with dynamic marking *f* and triplet markings. The bottom staff is labeled 'II B, F' and contains two measures with dynamic marking *f* and triplet markings. The middle staff is labeled 'Tmp.' and is empty.

Einige Orchesterbeispiele wurden zusätzlich mit Anmerkungen des Autors bezüglich der Ausführung von komplizierteren Passagen versehen. Dies gilt vor allem für die im Orchesterstudienteil angeführten Sinfonien Beethovens, deren Darstellung um die Hinweise Stojkos zur korrekten Ausführung des Wirbels in der *IX. Sinfonie*, zur Interpretation des *Alla breve* - Metrums in der *V. und VIII. Sinfonie* oder zum Abdämpfen der Pauken in der *V. Sinfonie* erweitert wurde sowie für die

VI. *Sinfonie* von Tschaikowsky, wo der Autor auf die ungewöhnliche Verwendung des dynamischen *pppp* - Zeichens aufmerksam macht.

Weitere Beispiele für die Verwendung der Pauken in Kombination mit anderen Schlaginstrumenten im Schlagzeugensemble und innerhalb der orchestralen Schlagzeugsektion wurden in den Kapiteln *Beispiele zur Notation des Schlagzeugs in Partituren* (Beispiele Nr. 1 - 4, J. Stojko - *Etüde für drei Schlagzeuger* und S. Wiechowicz - *Weihnachtslied in einer Großstadt*) und *Auszüge aus Orchesterwerken* (A. Malawski - *Sinfonische Etüden*, K. Sikorski - *Konzert für Klarinette und Orchester* und T. Baird - *Vier Essays*) am Ende der Schlagzeugschule plaziert.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Eine vom Autor selbst bestätigte Anlehnung an charakteristische Paukenstellen aus dem Orchesterrepertoire weisen die bereits erwähnten 14 Übungsabschnitte aus dem Unterkapitel *Beispiele zur Notation des Tempos*. Eine genaue Zuordnung der verwendeten Fragmente zu den entsprechenden Orchestervorlagen war aufgrund ihrer Kürze leider nicht möglich.

7. 2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

Im Paukenkapitel wurden keine Übungen zur Schulung des Kammerspiels untergebracht. Einige Beispiele für die kammermusikalische Verwendung der Pauken im Schlagzeugensemble und innerhalb einer ausgebauten Schlagzeugsektion finden sich dagegen in dem bereits erwähnten Kapitel *Beispiele zur Notation des Schlagzeugs in Partituren*, das im weiteren Verlauf der Arbeit im Abschnitt *Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung* besprochen wurde.

- **Schlagzeuger als Solist**

Ein einziges Beispiel für den solistischen Einsatz der Pauken ist die am Ende des Orchesterstudienteiles vorgestellte *Virtuose Etüde* für 5 (!) Pauken und Orchester von Sergej Prokofiew. Dieses virtuose Stück beinhaltet viele komplizierte Passagen, deren flüssige Ausführung eine perfekte Beherrschung der Kreuztechnik erfordert. Darüber hinaus kommen in dem Stück einzelne und dreifache Vorschläge zum Einsatz, die sowohl auf einer, als auch auf zwei Pauken gespielt werden. Hinsichtlich der Stimmung der Pauken sprengt Prokofiew den herkömmlichen Tonumfang von einer Oktave und verwendet neben den 3 mittleren auf G, c und e gestimmten Pauken zusätzlich eine sehr hohe Pauke (h) und eine sehr tiefe Pauke (E), die jeweils eine Quarte oberhalb und eine Sekunde unterhalb der typischen Paukenskala liegen.

Beispiel 61 - Komplizierte Passage aus der *Virtuosen Etüde* für fünf Pauken von Sergej Prokofiew



8. Ergebnis der Teiluntersuchung

- positiv (+)

- ✓ Praxisorientierte Ausrichtung des theoretischen Kapitels mit besonderer Berücksichtigung der Konstruktion der Pauken
- ✓ Eingehende Darstellung der Problematik der Paukenstimmung u.a. im Kontext ihrer Verwendung bei Komponisten unterschiedlicher Epochen
- ✓ Vorstellung des links- oder rechtsseitigen Systems bei der Aufstellung der Pauken in Verbindung mit praktischer Verwendung in den Übungen
- ✓ Verzicht auf die für das Kleine Trommel - Kapitel charakteristische Bevorzugung der rechten Hand bei der Ausführung von rhythmischen Figuren zugunsten einer gleichmäßigen Belastung beider Hände.
- ✓ Eingehende praktische Schulung des Paukenwirbels in Verbindung mit theoretischen Informationen zur Interpretation der Wirbelnotation
- ✓ Verwendung und Schulung der Kreuztechnik
- ✓ Gute rhythmische Schulung
- ✓ Ein umfangreicher Orchesterstudienteil mit vielen charakteristischen Beispielen für die orchestrale Verwendung der Pauken, die zum Teil mit Erläuterungen des Autors versehen wurden

- negativ (-)

- ✓ Sehr kompakte Darstellung einiger Übungsbereiche, wodurch viele wichtige Aspekte der modernen Spielpraxis wie z.B. das Umstimmen der Pauken innerhalb eines Stückes oder das Paukenglissando sehr kurz und oberflächlich behandelt wurden.
- ✓ Keine Schulung der Vorschläge und der Akzente

- ✓ Kein Einsatz von komplexen Taktarten
- ✓ Ein sehr hoher Anteil an Übungen für zwei Pauken mit deutlicher Vernachlässigung des heutzutage typischen und aus 5 Pauken bestehenden Paukensatzes.
- ✓ Keine Übungen für 5 Pauken
- ✓ Verzicht auf die Verwendung von klangverändernden Spieltechniken durch den Einsatz von unkonventionellen Anschlagstellen und -mitteln

III. Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung

Im Gegensatz zur eingehenden Behandlung der Kleinen Trommel und Pauken spielt die Vorstellung der Stabspiele und der Orchesterschlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe in der Schlagzeugschule von Stojko eine deutlich untergeordnete Rolle und beschränkt sich im theoretischen Bereich auf eine kurze Vorstellung der Konstruktion, der Anschlagmittel und ggf. des Tonumfangs des jeweiligen Instrumentes.

Der praktische Teil besteht entweder aus kurzen Übungen, die einen allgemeinen Überblick über die Spieltechnik ohne Anspruch auf Vollständigkeit vermitteln sollen, wie dies bei den Stabspielen der Fall ist oder beinhaltet Notenbeispiele, die die orchestrale Verwendung des jeweiligen Percussionsinstrumentes demonstrieren.

Die Vorstellung des klassischen Schlaginstrumentariums wurde im letzten Kapitel der Schule um die Präsentation des Jazzschlagzeugs (Drumset) sowie einiger typischer lateinamerikanischer Schlaginstrumente ergänzt.

A. Stabspiele

Das Spektrum der von Stojko vorgestellten Mallets umfasst die Celesta, das Xylophon, das Glockenspiel, das Vibraphon und die Glocken, wobei sich das Celesta - Kapitel lediglich auf eine kurze Beschreibung der technischen Beschaffenheit dieses Tasteninstrumentes beschränkt.

• Xylophon und Glockenspiel

Das gemeinsame Xylophon/Glockenspiel - Kapitel enthält neben der Schilderung der klanglichen Eigenschaften, der Anschlagmittel und des Tonumfangs der beiden Stabspielinstrumente rund 30 Übungen, die wahlweise auf dem Xylophon oder dem Glockenspiel gespielt werden können, sowie ein Vortragsstück für das Glockenspiel. Der praktische Teil gliedert sich in Übungen mit Ein- (Übung Nr.1 bis 20) und Zweiklängen (Übung Nr.21 bis 30). Das melodische Material der Übungen mit Einklängen stützt sich stets auf den Tonvorrat der zugrundeliegenden Tonleiter und der drei Hauptdreiklänge, wobei jede Übung in einer anderen Durtonart steht. Interessanter gestaltet sich dagegen die rhythmische Seite der meisten Übungen,

in denen nahezu alle im Kleine Trommel - Kapitel durchgenommenen Notenwerte bis einschließlich 32stel vom Autor eingesetzt wurden. Die Übungen Nr.2, 3, 4, 6, 8 und 14 wurden darüber hinaus mit speziellen Übungsmustern versehen, wonach alle Viertel, Achtel und Sechzehntel wahlweise durch ihre punktierten Pendanten ersetzt werden können.

Beispiel 61 - Übung Nr. 6



und ein von Stojko vorgeschlagenes rhythmisches Übungsmuster



Im Gegensatz zu Übungen mit Einklängen, wo Stojko bei der Auswahl der Durtonarten den Tonleitervorrat des Quintenzirkels gänzlich erschöpfen konnte, kamen bei den Übungen mit Doppelklängen größtenteils Dur -Tonarten mit bis zu vier Vorzeichen sowie zum ersten Mal einige Moll -Tonarten zum Einsatz. Eine einzige Ausnahme bildet die Übung Nr.29, deren zweite Hälfte in der Tonart Ces - Dur steht. Eine besondere Rolle spielt bei Stojko die chromatische Tonleiter, der die erste Übung des Xylophon/Glockenspiel - Kapitels gewidmet wurde. Diese Übung besteht aus 8 kleineren Übungsabschnitten, in denen chromatische Tonfolgen in Verbindung mit differenzierten Notenwerten (Achtel, Triolen und Sechzehntel) und verschiedenen Repetitionsmustern (zwei- bis vierfache Tonrepetition auf jeder Tonleiterstufe) verwendet wurden. Am Ende des Kapitels wurde ein Vortagsstück unter dem Titel *Silberglöckchen* von W. Ramthor untergebracht, in dem nahezu das gesamte Übungsmaterial des Xylophon/Glockenspiel - Kapitels (u.a. in Form von Doppelklängen und schnellen Sechzehntelfigurationen auf der Basis von zerlegten Dreiklängen) praktisch zum Einsatz kam.

- **Vibraphon**

Das darauffolgende Vibraphon - Kapitel knüpft direkt an das Übungsmaterial des Xylophon/Glockenspiel - Kapitels an, indem Stojko auf die identische Spieltechnik bei der Verwendung von zwei Stöcken auf dem Xylophon, dem Glockenspiel und dem Vibraphon hinweist. Der Autor liefert in einem kurzen theoretischen Abschnitt eine detaillierte Beschreibung der Konstruktion des Vibraphons und befaßt sich besonders genau mit dem charakteristischen vibrierenden Klang des Instrumentes, der durch das Rotieren der am Ende der Resonanzröhre angebrachten propellerartigen Verschlüsse erzeugt wird.

Der praktische Teil des Vibraphon - Kapitels beinhaltet kurze einzeilige Akkordübungen in allen Dur - und Molltonarten des Quintenzirkels. Die veraltete

Handhabung des Vibraphons bei Stojko äußert sich vor allem in der Tatsache, daß der Autor auf den Einsatz der heutzutage typischen *Vier - Schlegel - Technik* bei der Ausführung von Akkord - und Melodiepassagen völlig verzichtet und statt dessen eintönige, ausschließlich in Ganzen Noten gehaltene Dreiklangsübungen präsentiert, die wahlweise sogar als Arpeggios (!) mit nur zwei Schlegeln ausgeführt werden sollen. Im praktischen Teil finden sich ebensowenig Beispiele für das korrekte Abdämpfen des langklingenden Instrumentes, obwohl Stojko selber auf die wichtige Rolle der korrekten Pedalisierung hinweist.

Beispiel 62 - Übung mit Dreiklängen

C-dur



- **Röhrenglocken**

Die Vorstellung der Röhrenglocken schließt die Präsentation der Stabspielinstrumente im Gesamtschulwerk Stojkos ab. Der Autor beschreibt hier zwei gebräuchliche Röhrenglockenarten, die entweder in einer Reihe (älteres Modell) oder in Anlehnung an die Anordnung der Klaviertastatur aufgehängt werden und liefert weitere Informationen zum Tonumfang, zur korrekten Anschlagstelle und zur Notation der Röhrenglocken.

Der Übungsteil besteht aus 12 Übungen, die sowohl einstimmige Passagen, als auch einige Doppelklangfolgen beinhalten. Alle Übungen zeichnen sich durch die ausgiebige Verwendung der chromatischen Vorzeichen aus, die in Anlehnung an die von Stojko beschriebene Notation des Instrumentes stets als zufällige Vorzeichen notiert werden. Im praktischen Teil wurde ebenfalls ein Orchesterauszug aus *Vineta - Glocken* von J. Lindsay - Theimer untergebracht.

Beispiel 62 - Komplexe Chromatik in der Übung Nr. 11



B. Orchesterschlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe

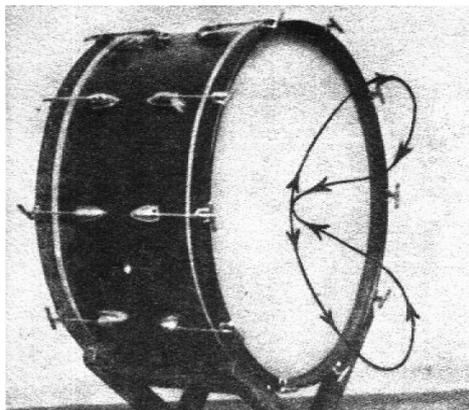
Nach der Behandlung der Kleinen Trommel, der Pauken und der Stabspiele wurden in der Schlagzeugschule von Stojko Orchesterschlaginstrumente von

unbestimmter Tonhöhe in kurzen Kapiteln vorgestellt und ihre praktische Verwendung an zahlreichen Notenbeispielen und Auszügen aus Orchesterpartituren illustriert, wobei sich der Autor bei der Gestaltung der Reihenfolge offensichtlich nach der Größe der einzelnen Instrumente richtete.

- **Große Trommel**

Stojko befaßt sich zuerst mit der Großen Trommel und weist auf erhebliche Unterschiede im Bau dieses Instrumentes bei seiner Verwendung im Orchester und im Jazz hin. Wie schon Berlioz vor 100 Jahren in seiner Instrumentationslehre, prangert auch Stojko die weit verbreitete Praxis der Beckenbefestigung an der Großen Trommel an und betont, daß beide Instrumente stets von zwei Percussionisten und im Stehen bedient werden müssen. In bezug auf die Spieltechnik führt der Autor verschiedene, vom Tempo abhängige Schlagarten an. Dazu gehören sowohl Schläge, die von oben nach unten im langsamen Tempo und in beiden Richtungen im schnellen Tempo ausgeführt werden, als auch sehr kurze senkrechte *secco* - Schläge. Die Ausführung aller drei Schlagarten wurde im Beiheft abgebildet und mit Hilfspfeilen zur Anzeige der korrekten Schlagrichtung versehen.

Abbildung 21 - Große Trommel - Schläge in beiden Richtungen beim schnellen Tempo



- **Becken**

Das darauffolgende Beckenkapitel zeichnet sich durch eine ähnlich detaillierte Darstellung der Spieltechnik aus. Stojko schildert die Ausführung von Beckenschlägen auf verschiedenen dynamischen Levels (*p*, *mf*, *f* und *ff*) und illustriert die korrekten Bewegungen der beiden Arme anhand von zahlreichen Photos mit besonderer Berücksichtigung des *ff* - Schlages. Weiterhin liefert der Autor viele interessante Informationen zur Konstruktion der *türkischen* und *chinesischen* Becken und weist auf die unterschiedliche Klangcharakteristik dieser beiden wichtigsten Beckenarten hin. Der orchestrale Einsatz der Großen Trommel in Verbindung mit Becken *a 2* wurde im Abschnitt *Auszüge aus Orchesterwerken* an Fragmenten aus der *2. Ungarischer Rhapsodie* von Franz Liszt und aus *Petruschka* Igor Strawinskys demonstriert und um einige Beispiele

für alte (im Fünfliniensystem mit Baßschlüssel) und neue (auf einer Linie ohne Notenschlüssel) Notation der beiden Instrumente ergänzt.

- **Tam - Tam und Gong**

In bezug auf die Vorstellung des Tam - Tams und des Gongs im darauffolgenden Kapitel sowie des javanischen Resonanzgongs im nächsten Abschnitt beschränkt sich Stojko auf die Beschreibung der Konstruktion und des charakteristischen Klanges der drei engverwandten Idiophone und nennt sowohl die typischen Anschlagstellen, als auch die wichtigsten Anschlagmitteln - spezielle mit Leder oder Filz bezogene Stöcke - ohne dabei praktische Beispiele für ihren orchestralen Einsatz anzuführen. Statt dessen finden sich hier einige Notenbeispiele für die Notierung des Tam -Tams und des Gongs innerhalb einer Schlagzeugsektion.

- **Triangel**

Nach der Vorstellung der großen Vertreter des Orchesterschlagwerks beschäftigt sich Stojko mit kleineren Percussionsinstrumenten. Im Triangel - Kapitel beschreibt Stojko eine spezielle Spieltechnik, derzufolge normale Schläge in einer Richtung bei einer senkrechten Bewegung des Triangelstabes nach unten, schnelle rhythmische Folgen in zwei Richtungen bei einer waagerechte Bewegung des Stabes in der oberen Triangelecke und Vorschläge mithilfe eines Schrägschlags von oben nach unten ausgeführt werden. Zahlreiche, mit Pfeilen zur Anzeige der korrekten Richtung versehene Notenbeispiele, sowie vier Photos im Beiheft demonstrieren diese verhältnismäßig komplizierte Spieltechnik, die in der gegenwärtigen Orchesterpraxis meistens durch die Verwendung von zwei Triangelstäben ersetzt wird. Das Triangel - Kapitel ergänzen Orchesterauszüge aus *Capriccio espagnol* und *Scheherzade* von Nikolai Rimski - Korsakow, aus dem 1. *Klavierkonzert* von Franz Liszt mit dem berühmten Triangelsolo und aus *Alborada del gracioso* von Maurice Ravel.

Beispiel 63 - Das berühmte Triangelsolo aus dem 1. *Klavierkonzert* von Franz Liszt



- **Kastagnetten**

Im kurzen Kastagnetten - Abschnitt schildert Stojko die Konstruktion der *einfachen* und *doppelten* Kastagnetten und ihre Handhabung. Wenngleich die vom Autor verwendeten Kastagnettentypen für die Ausführung von einfachen Rhythmen gut geeignet sind, werden sie heutzutage bei schnellen rhythmischen Folgen meistens durch die sog. *mechanischen* Kastagnetten ersetzt, die ein präziseres Spiel ermöglichen. Der orchestrale Einsatz der Kastagnetten wurde an Auszügen aus *Carmen* von Georges Bizet und *Alborada del gracioso* von Nikolai Rimski-Korsakow demonstriert.

- **Tambourin**

Die Präsentation des Tambourins wurde im gleichnamigen Kapitel im Anschluß an die Vorstellung der Kastagnetten untergebracht. Neben wichtigen Informationen zur Konstruktion des Instrumentes sowie der (verwandten) Schellen befaßt sich hier Stojko eingehend mit unterschiedlichen Schlag- und Wirbelarten. Abhängig von der erforderlichen Lautstärke unterscheidet der Autor einen *piano* - und einen *forte* - Schlag, sowie zwei Arten von Wirbel - ein sehr dichtes und kurzes Tremolo, das durch Reiben des leicht angefeuchteten Daumens auf dem Fell des Tambourins erzielt werden kann und eine Wirbelart, die durch Schütteln des Instrumentes erzeugt wird. Das Tambourin - Kapitel wurde um Beispiele für den orchestralen Einsatz des Instruments in *Capriccio espagnol* und *Scheherezade* von Nikolai Rimski - Korsakow, in der *Peer-Gynt-Suite Nr.2* von Edvard Grieg und in *Carmen* von Georges Bizet erweitert .

Die Vorstellung der klassischen Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe beendet eine kurze Beschreibungen der Holztrommel, des Tom - Toms und der Peitsche.

Eine interessante Ergänzung in bezug auf das Zusammenwirken von mehreren Orchesterschlaginstrumenten in der modernen Aufführungspraxis bieten *Beispiele zur Notation des Schlagzeuges in Partituren* und *Auszüge aus der Orchesterliteratur*, die die Behandlung und Notation einer kompletten Schlagzeugsektion demonstrieren. Im Kapitel *Beispiele zur Notation des Schlagzeuges in Partituren* zitiert Stojko mehrtaktige Passagen aus eigenen Werken (*Etüde für drei Schlagzeuger*, *Skizzen für Schlaginstrumente und Streichorchester*, Teil 3) sowie aus zwei Stücken des Komponisten Stanislaw Wiechowicz (*Rhythmen* und *Weihnachtslied in einer Großstadt*) und verwendet überall die bereits erwähnte und von ihm empfohlene neue Schlagzeugnotation, in der Percussionsinstrumente von unbestimmter Tonhöhe auf einer Notenlinie ohne Notenschlüssel und diejenigen von bestimmter Tonhöhe im Fünfliniensystem mit einem der tatsächlichen Tonlage entsprechenden Notenschlüssel notiert werden. In den ausgewählten Fragmenten treten alle in der Schule dargestellten Schlaginstrumente in verschiedenen Besetzungen - von zwei Kleinen Trommeln am Anfang des 3. Teiles der *Rhythmen* von Wiechowicz über eine Triobesetzung mit Xylophon, 2 Tom -Toms und 2 Pauken in der *Etüde* bis hin zu voll ausgebauten Schlagzeugsektion (Pauken, 3 Kleine Trommeln, Becken, Große Trommel und Tam - Tam) im *Weihnachtslied in einer Großstadt* von Wiechowicz - in Erscheinung. Darüber hinaus nimmt hier Stojko die Gelegenheit wahr, einige in der Schule nicht erwähnte Spieltechniken vorzustellen, wie z.B. den Besenwirbel auf der Kleinen Trommel sowie den Einsatz der Kleinen Trommel mit und ohne Schnarssaiten (*con corda*, *senza corda*) im 2. und 3. Teil der *Rhythmen*.

Beispiel 64 - Moderne Schlagzeugnotation am Beispiel von *Rhythmen* von S.Wiechowicz

Allegro moderato

Timpani
mf

Tamburo
f
bacchetta d. Tmp

Piatto sospeso (wisząca)
mp

Dem Kapitel folgen kurze Auszüge aus Orchesterwerken mit Beispielen für die Verwendung einer kompletten Schlagzeugsektion in den *Sinfonischen Etüden* von Artur Malawski, im Konzert für Klarinette und Orchester von Kazimierz Sikorski und in den *Vier Essays* von Tadeusz Baird. Obwohl es sich bei allen drei Werken um zeitgenössische Kompositionen handelt, weisen sie keine Neuerungen oder Besonderheiten in bezug auf die Behandlung der Schlagzeugsektion auf und es bleibt unverständlich, warum sich Stojko eben für diese drei relativ unbekannt Positionen entschieden hat.

C. Jazzschlagzeug und lateinamerikanische Percussionsinstrumente

Die Verwendung des Jazzschlagzeugs (Drumset) und einiger lateinamerikanischen Percussionsinstrumente im Jazz und in der Unterhaltungsmusik wurde im letzten Kapitel der Schlagzeugschule von Stojko unter dem Titel *Das Schlagzeug im Jazz - Ensemble* kurz dargestellt. Der Autor beschreibt sowohl die wichtigsten Bestandteile eines Drumset: die Hi - hat, die Jazztrommel, die Große Trommel mit Pedal und die Tempelblocks, als auch einige lateinamerikanische Percussionsinstrumente: die Sapo (Güiro), die Maracas, das Schüttelrohr, die Claves und die Bongos und beschäftigt sich besonders intensiv mit der Schulung der Koordination zwischen der Kleinen Trommel, Großen Trommel mit Pedal und dem Becken (*Übung für Große Trommel, Kleine Trommel und Becken, Übung mit Akzenten für Kleine Trommel und Übung mit Akzenten für Kleine Trommel und Große Trommel*), sowie dem Tanzrhythmus *Rumba*, dem eine Vorübung für Holztrommel, Kleine Trommel und Große Trommel mit Pedal sowie 2 kurze Übungen für ein Percussionensemble bestehend aus Drumset, Claves und Bongos (*Übung für drei Schlagzeuger*) und Drumset, Claves, Sapo und Schüttelrohr (*Rumbabeispiele für vier Spieler*) gewidmet wurden.

Beispiel 65 - Rumba - Vorübung für Holztrommel, Kleine Trommel und Große Trommel mit Pedal

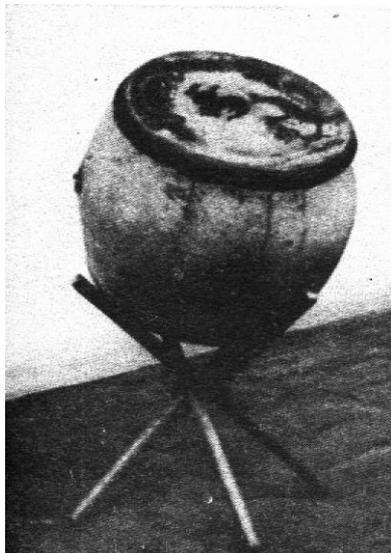
bębenek

Die von Stojko verwendete Drumsetvariante kann alles andere als modern bezeichnet werden, zumal die heutzutage allgemein als Tom -Toms bezeichneten Jazztrommeln äußerst selten einzeln eingesetzt werden (ein modernes Drumset hat mindestens 2 bis 3 Tom - Toms unterschiedlicher Größe) und die Tempelblocks längst nicht mehr zur Grundausstattung eines Jazzschlagzeugs gehören.

Ebenso ist die Auswahl der lateinamerikanischen Percussionsinstrumente aufgrund der fehlenden Darstellung von einigen wichtigen Vertretern dieser Instrumentenfamilie wie z.B. Conga, Timbales, Agogo und Cow-Bell nicht repräsentativ und deutet auf eine eher zufällige Zusammenstellung des beschriebenen Instrumentariums.

Abbildung 21 - Veraltete Bestandteile des Jazzschlagzeugs bei Stojko

a. Tom - Tom



b. Tempel - Blocks montiert an der Großen Trommel

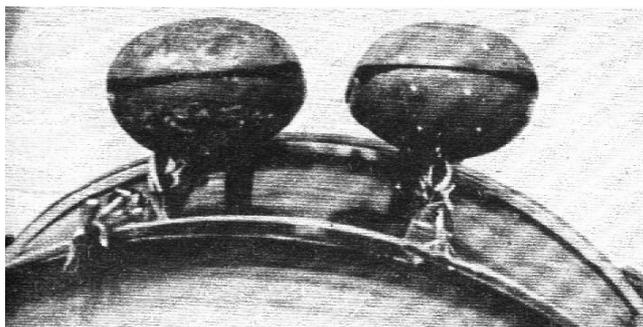


Abbildung 22 - Modernes Drumset



4. Ergebnis der Teiluntersuchung

A. Stabspiele

Die vom Autor im Vorwort zur Schule bekundete Absicht, seine Aufmerksamkeit vor allem der Schulung der Pauken und der Kleine Trommel widmen zu wollen, ist vor allem in der flüchtigen Behandlung der Stabspiele spürbar. Das vorliegende Übungsmaterial erfüllt zwar äußerlich einige Voraussetzungen, um die Schulung der Spieltechnik zu gewährleisten, erweist sich aber beim näheren Betrachten als sehr oberflächlich und für das tatsächliche Beherrschen der vorgestellten Stabspiele bei weitem nicht ausreichend. Dies gilt vor allem für das Vibraphon, bei dem das Beherrschen der *Vier - Schlegel - Technik* einen der wichtigsten Lernziele ausmacht und dem Stojko lediglich einige Dreiklangsübungen ohne jegliche Angaben zur Anordnung und korrekten Haltung der Schlegel widmete. Kennzeichnend für die unzureichende Darstellung der Stabspiele ist ebenfalls das Fehlen eines Marimbakapitels sowie von Beispielen für die solistische Verwendung des Vibraphons und des Marimbas in der modernen Aufführungspraxis.

B. Orchesterinstrumente von unbestimmter Tonhöhe

In bezug auf die Behandlung der Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe erweist sich die nahezu lexikale Form ihrer Präsentation als sehr geglückt, zumal es Stojko gelingt, in diesem Teil seines Schulwerkes sehr viele Orchesterschlaginstrumente vorzustellen und ihre praktische Verwendung anhand von kurzen Erläuterungen sowie zahlreichen Orchesterbeispielen treffend zu charakterisieren.

Ein großer Nachteil dieser Vorstellung ist dagegen die fehlende Darstellung vom Schlagzeug - Setup und von Literaturbeispielen für solistische und kammermusikalische Verwendung der Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe in den Werken solcher Komponisten wie z.B. Bartok, Strawinsky oder Milhaud. Darüber hinaus finden sich im Gesamtschulwerk von Stojko keinerlei Beispiele für den Einsatz der graphischen Notation.

C. Jazzschlagzeug und lateinamerikanische Percussionsinstrumente

Das Drumset - Kapitel, in dem ebenfalls einige lateinamerikanische Percussionsinstrumente beschrieben wurden, stellt einen leider nicht ganz gelungenen Versuch Stojkos, den Einsatz der Schlaginstrumente im Jazz und in der Unterhaltungsmusik zu schildern. Der vom Autor in verschiedenen Besetzungen zitierte Rumba kann nicht stellvertretend für den ganzen Bereich der Jazz- und Unterhaltungsmusik fungieren und bekräftigt den allgemeinen Eindruck einer zufälligen Zusammenstellung des vorliegenden Übungsmaterials. Ebenfalls entspricht das von Stojko beschriebene kombinierte Jazzschlagzeug in bezug auf die Auswahl der Bestandteile nicht den heutigen Maßstäben.

IV. Ergebnis der Untersuchung

Das Gesamtschulwerk von Jozef Stojko setzt in vielerlei Hinsicht die Tradition von orchesterorientierten Gesamtschulwerken des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fort. Dies spiegelt sich vor allem in der charakteristischen bevorzugten Behandlung der beiden wichtigsten Orchesterschlaginstrumente - der Kleinen Trommel und der Pauken - bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Stabspiele (deren Darstellung bei Stojko weder vollständig noch erschöpfend ist), in der mangelnden Schulung der Spieltechnik in Verbindung mit dem Fehlen einer didaktischen Gesamtkonzeption in bezug auf den Umgang mit dem Übungsmaterial, weiterhin in der eindeutigen Betonung der rhythmischen Schulung sowie der dominanten Rolle der Orchesterstudien wider, die nahezu die Hälfte des vorliegenden Studienmaterials ausmachen.

Betrachtet man das Gesamtschulwerk von Stojko unter dem Aspekt der Vollständigkeit der Darstellung des modernen klassischen Schlaginstrumentariums, scheint es äußerlich die meisten Voraussetzungen zu erfüllen. Bei näherer Betrachtung stellt man aber an vielen Stellen fest, daß Stojkos Angaben in bezug auf die einzelnen in der Schule vorgestellten Instrumente zum großen Teil veraltet sind und ihrer modernen Verwendung insbesondere in solistischen und kammermusikalischen Bereichen der gegenwärtigen Aufführungspraxis nicht mehr entsprechen. Dies gilt nicht nur für die Stabspiele und das Setup, sondern äußert sich auch in der konservativen Behandlung der Kleinen Trommel und der Pauken, die nur im Kontext des traditionellen orchestralen Einsatzes dieser beiden Instrumente vorgestellt wurden. Über diese Tatsache können auch die im Schulwerk vorgestellten Beispiele für die Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums im Rahmen eines Percussionensembles und in der ausgebauten orchestralen Schlagzeugsektion in

einigen modernen Werken nicht hinwegtrösten, deren Auswahl nicht repräsentativ sind und weder die Verwendung der graphischen Notation noch den Setup - Einsatz demonstriert.

Nichtsdestotrotz finden sich im Gesamtschulwerk von Stojko vor allem im spieltechnischen Bereich einige interessante Vorschläge, die den Wert der Schule erhöhen und für ihre partielle Verwendung im modernen praxisbezogenen Unterricht sprechen. Dazu zählt vor allem die Schulung des Kleine Trommel - Wirbels, der bei Stojko korrekterweise als Folge von mehreren Abprallschlägen vorgestellt wurde sowie die flexible Verwendung des rechts- und linksseitigen Systems bei den Pauken, die eine universelle Ausbildung auf diesem Instrument ermöglichen.

4.3 Besonderheiten bei weiteren Gesamtschulwerken

Neben den beiden wichtigsten Typen von Gesamtschulwerken, die am Beispiel der Schulen von Keune und Stojko dargestellt wurden, konnten im Laufe der Analyse weitere Schulen ermittelt und untersucht werden, die zum Teil sehr individuelle Eigenschaften aufweisen und vor allem in Bezug auf die Auswahl und Behandlung des klassischen Schlaginstrumentariums erheblich von den beiden Hauptmodellen abweichen. Dazu zählen die französische *Grande Methode des Instruments a Percussion* von Robert Tourte, die spanische *Metode Completo de Percusion* von Roberto Campos und die russische *Schule für Schlagzeug* von K.M.Kupinski.

- **Behandlung der Kleine Trommel als Militärinstrument in der *Grande Methode des Instruments a Percussion* von Robert Tourte**

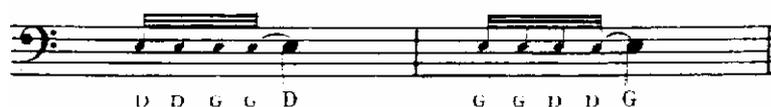
Wenngleich die meisten Teile des Gesamtschulwerkes im Zeichen der orchestralen Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums in der Literatur des 19. und der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen:

- ✓ **Teil I - Methode de Timbale**
(Pauken)
- ✓ **Teil III - Methode de Xylophone, Timbres, Vibraphone, Marimba**
(Xylophon, Glocken, Vibraphon, Marimba)
- ✓ **Teil IV – Grosse Caise, Cymbales, Accessoires et Extraits**
(Große Trommel, Becken, Zusatzinstrumente)

behandelt der Autor die Kleine Trommel im 2. Teil der Schule (**Le Tambour**) vor allem im Kontext ihres Einsatzes in der französischen Militärmusik und widmet der Schulung der französischen Schlagmanieren, die teilweise eine große Ähnlichkeit mit den bereits mehrmals zitierten angelsächsischen *Rudiments* besitzen und deren praktische Verwendung am Beispiel von Kleine Trommel - Stimmen aus zahlreichen Märschen aus der Zeit um die Jahrhundertwende (z.B. *Marches Reglementaires de la Legion de la Garde Republicaine*) demonstriert wurde, ca. $\frac{3}{4}$ (!) des gesamten Bandvolumens.

Beispiel 66 – Die französischen Versionen von *Five Stroke Roll* :

a. Ra de Cinq



b. Ra de Six



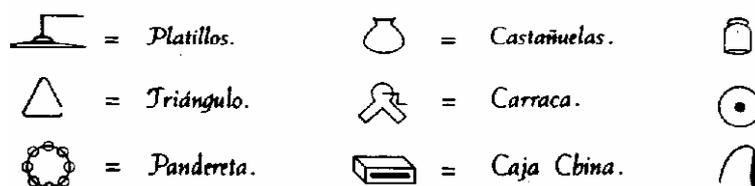
Gegenüber der umfangreichen Vorstellung der Rolle der Kleinen Trommel in der französischen Militärmusik wurde der orchesterbezogene Bereich auf 56 kurze, meistens einzeilige Übungen reduziert, in denen nur ausgewählte Aspekte der modernen Kleine Trommel – Technik wie z.B. der Wirbel oder die Vorschläge behandelt werden konnten.

Die im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis völlig unzureichende und oberflächliche Behandlung des wichtigsten Instrumentes in der Ausbildung des klassischen Schlagzeugers bei Tourte, die vor allem durch die unzeitgemäße und von den meisten modernen Autoren nicht mehr praktizierte Verlagerung des Schwerpunktes der Schulung in den Bereich der Militärmusik gekennzeichnet wird, mindert in hohem Maße den Wert der *Grand Methode* als Gesamtschulwerk und prädestiniert sie nicht für die Verwendung im modernen praxisbezogenen Schlagzeugunterricht.

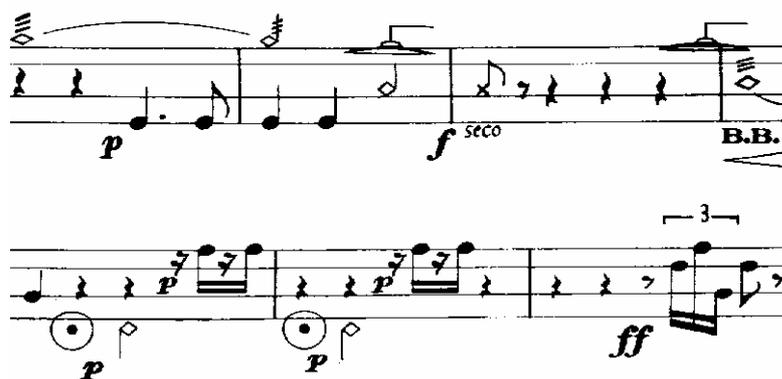
- **Setup – Behandlung in der *Metodo Completo de Percussion* von Roberto Campos**

Ein charakteristisches Merkmal der *Metodo Completo* ist die Setup – Schulung in speziellen Übungsbereichen, die die Bezeichnung *Musica Contemporanea* (Moderne Musik bzw. Neue Musik) tragen. Der erste Übungsbereich wurde vom Autor am Ende des 1. Bandes untergebracht und umfaßt 10 Setup - Übungen für einen Schlagzeuger, in denen überwiegend Latin Percussion in verschiedenen Kombinationen mit klassischen Orchesterinstrumenten zum Einsatz kam. Ein typisches Setup besteht aus einer Großen und Kleinen Trommel, die durch weitere Schlaginstrumente: hängendes Becken, Bongos, Timbales, Triangel, Kastagnetten, Gong, Wood Block, Ratchet, Cow Bell und Tambourin ergänzt werden und erinnert somit an die von Igor Strawinsky in der *Geschichte von Soldaten* verwendete Instrumentenkombination, wo die Große Trommel in Verbindung mit verschiedenen Trommelarten, dem Becken und weiteren kleineren Schlaginstrumenten eingesetzt wurde. Das äußere Erscheinungsbild der Übungen wird durch die für die moderne Schlagzeugnotation charakteristische Verwendung von separaten Notensystemen mit einer Linie für Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe gekennzeichnet und wurde an einigen Stellen mit zusätzlichen und dem Aussehen der verwendeten Instrumente nachempfundenen graphischen Symbolen versehen, die die Orientierung im Notenbild erleichtern und zugleich Instrumentenwechsel anzeigen sollen. Die Auflistung der in den Etüden verwendeten Symbole wurde am Anfang des Übungsbereiches untergebracht.

Beispiel 67 – Die Auflistung der graphischen Symbole

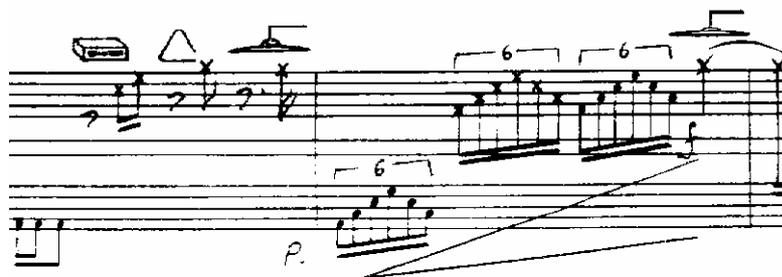


Beispiel 68 – Partiturähnliche Schlagzeugnotation in der Etüde Nr. 2 mit graphischen Symbolen für das Becken und den Gong

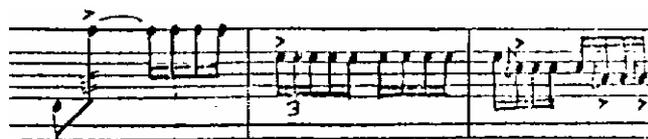


Der Übungsbereich am Ende des 2. Bandes der Schule umfaßt 5 Setup – Kompositionen für einen Schlagzeuger. Das von Campos eingesetzte Instrumentarium beinhaltet diesmal sowohl lateinamerikanische und orchestrale Percussionsinstrumente: 4 Wood Blocks, 4 Cow Bells, Bongos und Timbales sowie Kleine Trommel, Becken, Gong und Triangel, als auch Schlaginstrumente von bestimmter Tonhöhe: 4 Pauken, Xylophon und Vibraphon. Die 5 Stücke zeichnen sich im Vergleich zu den 10 Setup - Übungen aus dem 1. Band bei gleich hoher Komplexität in bezug auf die verwendeten Notenwerte und Taktarten durch viel flexiblere Behandlung der Agogik und Dynamik und bilden somit eine ideale Plattform zum Einstieg in die konzertante Setup – Literatur, was im Kontext der modernen Aufführungspraxis eine interessante Ergänzung des Schulwerks darstellt.

Beispiel 69 – Setup – Einsatz im Stück Nr.1



Beispiel 70 – Zum Vergleich: Setup – Einsatz im *Concertino pour Percussion et Orchestre* von Jean Balissat aus dem Jahre 1972



- **Glockenspiel – Schulung in der russischen Schule für Schlaginstrumente von K.M. Kupinski**

Das Schulwerk von Kupinski aus dem Jahre 1957 weist sowohl in bezug auf die Auswahl des behandelten klassischen Schlaginstrumentariums, als auch die Art und Weise der Darstellung der einzelnen Percussionsinstrumente erstaunliche Ähnlichkeit mit der polnischen Schule von Jozef Stojko auf, mit der es nahezu zeitgleich erschienen ist. Der Hauptunterschied liegt in der zweiteiligen Gliederung der Schlagzeugschule von Kupinski mit separatem Pauken – Band und in der Behandlung der Stabspiele, die beim russischen Autor solistisch orientiert ist und auf die Vorstellung des Glockenspiels reduziert wurde, was allerdings dadurch erklärt werden kann, daß Kupinski bereits im Jahre 1948 eine Xylophon – Schule veröffentlicht hatte, in der das gesamte Spektrum der Xylophon – Technik ausführlich behandelt wurde. Das Glockenspiel – Kapitel enthält neben Übungen und Etüden sowie zahlreichen Beispielen für die orchestrale Verwendung des Glockenspiels in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts mit der besonderen Berücksichtigung des Schaffens russischer Komponisten Glier, Rimski – Korsakow, Glasunow, Rachmaninow, Skriabin, Prokofjew, Schostakowitsch mehrere Vortragsstücke mit Klavierbegleitung, die allesamt von Kupinski für das Glockenspiel adaptiert wurden. Dazu zählen sowohl Bearbeitungen bekannter Orchesterwerke:

Chatschaturjan – Fragmente aus dem Ballett *Gajane*
Prokofjew – Fragmente aus der Oper *Liebe zu drei Orangen*
Prokofjew – Fragmente aus dem Ballett *Romeo und Julia*

als auch Adaptationen von Klavierstücken:

Rameau – *Tambourin*
Beethoven – *6 Ecossaises*
Glinka – *Walzer*
Ljadow – *Walzer*
Dargomischski – *Walzer*

Beispiel 71 – *Tambourin* von Rameau in der Version für Glockenspiel und Klavier

The image shows a musical score for 'Tambourin' by Jean-Baptiste Rameau, adapted for xylophone and piano. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system shows the xylophone part on a single treble clef staff and the piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The xylophone part begins with a melody of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a whole rest in the right hand and a bass line of eighth notes. The second system continues the xylophone melody and the piano accompaniment, which now features chords in the right hand, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The tempo is indicated as 'Allegro moderato'.

Beispiel 72 – *Ecossaise* von Beethoven adaptiert für Glockenspiel und Klavier

Повторяется после каждого



Obwohl die solistische Behandlung des Glockenspiels ein Novum ist, was sicherlich zur Verbesserung der Spieltechnik auf diesem Instrument führt und in Verbindung mit der Klavierbegleitung auch bei der kammermusikalischen Schulung eine Rolle spielen kann, muß die Einschränkung des im Gesamtschulwerkes von Kupinski vorgestellten Stabspielpektrums auf ein einziges Instrument, bei dem ausschließlich die *Zwei – Schlegel – Technik* zum Einsatz kommt im Kontext der modernen Aufführungspraxis, in der sowohl auf dem orchestralen, als auch kammermusikalischen und solistischen Gebiet eindeutig die *Vier – Schlegel – Instrumente* Vibraphon und Marimba dominieren, als negativ bewertet werden und entspricht nicht den aktuellen Anforderungen.

5. Schulen für Kleine Trommel

5.1 Heinrich Knauer - *Praktische Schule für Kleine Trommel*

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule

Die erste Fassung der *Praktischen Schule für Kleine Trommel* erschien bereits 1913 im Friedrich Hofmeister - Verlag in Hofheim am Taunus in der Reihe Hofmeisterschulen unter dem Titel *Kleine Trommelschule* und wurde vom Dresdner Kammermusiker und Lehrer am Konservatorium Heinrich Knauer verfaßt. Die aktuelle Version der Schule, überarbeitet und vervollständigt von Gerhard Behsing, wurde im Jahre 1972 im VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag in Leipzig im Rahmen der Reihe Hofmeister - Schulwerke herausgegeben und stellt einen Versuch dar, das Schulwerk den Anforderungen der modernen Unterrichts - und Aufführungspraxis anzupassen. Zu den Hauptmerkmalen der neuen Version im Vergleich zur alten Vorlage gehören die Kürzung des theoretischen Teiles, eine wesentliche Erweiterung des Übungsteiles von 42 auf 77 Übungen und die Ergänzung der Orchesterstudien um einige neue Beispiele.

2. Das Vorwort

Die Schule hat kein Vorwort .

3. Gliederung

Die Schule gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Der theoretische Teil beinhaltet die wichtigsten Informationen aus dem Bereich der Allgemeinen Musiklehre zur Notierung, Dynamik und Agogik. Darüber hinaus wurde hier die Konstruktion der Kleinen Trommel sowie die Schlegel - und Körperhaltung beschrieben. Der praktische Teil gliedert sich in vier Hauptabschnitte:

I. Übungen ohne Wirbel (Übungen Nr.1 bis Nr.40),

II. Übungen mit Wirbel (Übungen Nr.1 bis Nr.34),

III. Übungen für zwei Trommel (Übungen Nr.35 bis Nr.37) und

IV. Orchesterstudien.

II. Untersuchung der Schule

1. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

- **Entstehungs - und Entwicklungsgeschichte**

Die Schule enthält keine Informationen zu diesem Thema

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Die Konstruktion der Kleinen Trommel wurde in der Einleitung zur Schule dargestellt. Der Autor betont den Unterschied zur Großen Trommel aufgrund des kleineren Durchmessers und der geringeren Höhe des Kessels bei der Kleinen Trommel, der hier aus Messing oder Holz angefertigt wird. Desweiteren beschreibt Knauer die Spannung des mit einem Reifen festgehaltenen Kalbfells durch Schrauben und die Entstehung des charakteristischen Kleine Trommel - Klanges durch Vibrieren der an der Außenseite des unteren angebrachten Schnarrsaiten. Als letztes Konstruktionselement erwähnt Knauer einen am Saitenhalter angebrachten Hebel zum schnellen Abdämpfen der Kleinen Trommel. Die Schule enthält keine Informationen über Anschlagmittel.

- **Klangentstehung und Schlagarten**

Die Schule enthält keine Informationen über verschiedene Schlagarten bzw. Anschlagstellen. In Bezug auf die Veränderung des Klanges des Instrumentes erwähnt Knauer lediglich die Möglichkeit, die Kleine Trommel mithilfe eines auf dem oberen Fell angebrachten Tuches oder durch Ausschalten der Schnarrsaiten abzdämpfen und verwechselt an dieser Stelle offensichtlich das Abdämpfen der Kleinen Trommel mit dem Ausschalten der Schnarrseiten.

- **Notation des Instrumentes**

Die Notierung der Kleinen Trommel erfolgte ausschließlich im Fünfliniensystem zwischen der 3. und 4. Linie im Violinschlüssel. Diese Notierungsweise wurde ebenfalls bei der Darstellung der wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre im Abschnitt *Das Wichtigste aus der Elementar - Musiklehre* verwendet.

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Einige in bezug auf die Kleine Trommel wesentliche Elemente der Allgemeinen Musiklehre wurden im kurzen Kapitel *Das Wichtigste aus der Elementar - Musiklehre* im theoretischen Teil der Schule vorgestellt. Der Autor beschäftigt sich zuerst mit regulären Noten - und Pausenwerten bis einschließlich 32stel, die in einer Tabelle zusammengestellt wurden. Danach folgen Beispiele für ausgewählte unreguläre rhythmische Gruppierungen, die verschiedene Triolenarten sowie die Achtelquintolen und Sechzehntelsextole umfassen. Anschließend befaßt sich Knauer mit Ligaturen, Synkopen sowie dem Metrum und präsentiert im weiteren Verlauf des Kapitels gebräuchliche dynamische Bezeichnungen, Wiederholungs - und Schlußzeichen sowie Abkürzungen in der Notenschrift. Nach der Erklärung der Bedeutung der Fermate und der Auflistung

der wichtigsten, in drei Geschwindigkeitsgruppen - *langsam, mäßig und schnell* - zusammengefaßten Tempo - Bezeichnungen, folgte die Darstellung von agogischen Bezeichnungen zur Vergrößerung bzw. Verringerung des Bewegungsgrades (z.B. *assai, piu*) und zur Rückkehr in das vorhergehende Zeitmaß (*a tempo, l'istesso tempo*).

• **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Zu den wichtigsten in der Kleine Trommel - Schule von Knauer eingesetzten fachspezifischen Begriffen gehören die in der Einleitung eingeführten fremdsprachigen Namen der Kleinen Trommel - *tamburo, tambour petit* und *tambour piccolo*, sowie die im Zusammenhang mit der Aufführungspraxis der Werke von Bittner, Strauß und Ravel im Orchesterstudienteil vom Autor verwendeten Begriffe *Rührtrommel* oder *tambour rullante* als Bezeichnung einer zweiten, tiefer gestimmten Kleine Trommel - Art. Im praktischen Teil der Schule wurde darüber hinaus der Begriff *Mühle* als Bezeichnung für eine schnelle Folge von Doppelspringschlägen einige Male eingesetzt. Die Verwendung von fachspezifischen Symbolen beschränkt sich bei Knauer auf die **R** und **L** - Buchstaben zur Anzeige der Reihenfolge der Hände, die vor allem in den ersten 6 Übungen sowie bei der Ausführung der *Mühle* zum Einsatz kamen.

2. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Der praktische Bereich gliedert sich in zwei getrennt durchnummerierte Übungsteile: *Rhythmische Übungen ohne Wirbel* und *Übungen mit Wirbel*.

Die rhythmischen *Übungen ohne Wirbel* (Übungen Nr.1 bis Nr.40) haben einen Einführungscharakter und sollen sowohl spieltechnische Fertigkeiten vermitteln, als auch mit den wichtigsten Aspekten aus den Bereichen: Rhythmik, Metrik, Dynamik und Agogik vertraut machen. Eine sehr wichtige Rolle scheint Knauer dem Erlernen der Vorschläge zuzuschreiben und widmet Ihnen 19 Übungen (Nr.27 bis Nr. 40). In diesem Abschnitt des Übungsteiles kommen hauptsächlich zwei Übungstypen vor. Einerseits sind es Übungen, die aus mehreren kleinen Abschnitten bestehen und sich ausschließlich mit einem spieltechnischen Problem befassen (z.B. mit den Vorschlägen). Andererseits führt Knauer schon in dieser Phase Übungen ein, die in musikalischer und spieltechnischer Hinsicht komplexer sind und zum Teil einen Vortragscharakter haben (z.B. Übung Nr. 22 mit dem Titel *Bolero*).

Im zweiten Übungsteil - in den *Übungen mit Wirbel* (Nr.1 bis Nr. 37) - verwendet Knauer das im ersten Kapitel erarbeitete Material und ergänzt es um die Einführung des Wirbels. Alle Übungen sind im Vergleich zum ersten Kapitel erheblich länger und zeichnen sich durch einen vielfältigen Einsatz von musikalischen und spieltechnischen Mitteln aus. Eine Sondergruppe bilden die drei letzten Übungen, die für zwei Kleine Trommeln konzipiert wurden.

3. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- **Haltung der Stöcke**

Der Schlegelhaltung wurde das Unterkapitel *Die Schlegel - und Körperhaltung* im theoretischen Teil der Schule gewidmet. Knauer als Anhänger der klassischen Kleine Trommel - Haltung sieht unterschiedliche Lage der Stöcke bei der rechten und der linken Hand vor. Bei der rechten Hand wird der Stock vom Daumen und Zeigefinger gehalten. Die restlichen Finger berühren den Stock, ohne ihn festzuhalten. Die linke Hand ist dagegen mit der Innenfläche nach oben gerichtet, der Stock befindet sich in der Daumenvertiefung und wird auf das zweite Glied des Ringfingers aufgelegt, wobei der Zeige - und Mittelfinger leicht gekrümmt bleiben. Allgemein empfiehlt der Autor das ungezwungene Hinunterhängen der Oberarme und das Spielen aus dem Handgelenk.

- **Anfangsübungen**

Diese Rolle erfüllen die Übungen Nr.1 bis Nr.7 aus dem Kapitel *Rhythmische Übungen ohne Wirbel*, deren Hauptaufgabe in der Schulung der Koordination der Hände und der Kontrolle der Anschlagstärke liegt. Die Übungen Nr.1, Nr.4 und Nr.6 wurden mit variierenden Bezeichnungen zur Reihenfolge der Hände versehen, die bei jeder Wiederholung abwechselnd eingesetzt und laut Anweisungen des Autors in unterschiedlichen Tempi und in allen Lautstärkegraden in Verbindung mit Akzenten gespielt werden sollen.

Beispiel 73 - Variierende Bezeichnungen zur Reihenfolge der Hände in der Übung Nr.4

Erst langsam beginnen, dann schneller werden.



Eine selten anzutreffende Spielweise kommt in der Übung Nr. 3 vor, wo der Autor ein gleichzeitiges Anschlagen der Kleinen Trommel mit beiden Händen vorschreibt - eine Spieltechnik, die sonst nur bei den Pauken verwendet wird.

Beispiel 74 - Doppelte Schläge in der Übung Nr.3

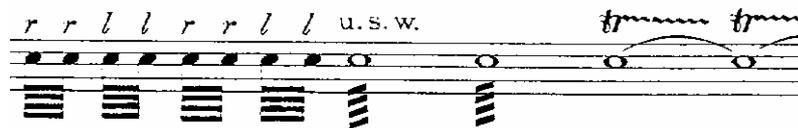


Eine Übersicht über viele rhythmische Strukturen - von punktierten Achteln mit Sechzehnteln über Achteltriolen bis hin zu Sextolen - findet sich in der Übung Nr.6, die aus 21 Übungsabschnitten besteht.

- **Wirbel**

Als Voraussetzung für einen guten Wirbel bezeichnet Knauer das Beherrschen der *Mühle*, d.h. einer schnellen Folge von Doppelspringschlägen und widmet diesem wichtigen Aspekt der Kleine Trommel - Spieltechnik die Übung Nr.1 im Kapitel *Übungen mit Wirbel*. Die Übung besteht aus zwei Teilen. Im Teil **a** wird die Beschleunigung der Mühle von ausgeschlagenen Doppelschlägen bis hin zu Doppelspringschlägen und das anschließende Verlangsamen bis hin zur Ausgangsgeschwindigkeit geübt. Dieser Übung ist leicht zu entnehmen, daß bei Knauer der Wirbel als eine schnelle Folge von Doppelspringschlägen betrachtet wird.

Beispiel 75 - Übergang von schnellen Doppelspringschlägen zum Wirbel



Im Teil **b** kommt dagegen der Wirbel in kurzen Übungsabschnitten (1 - 16) in Verbindung mit anderen Notenwerten in verschiedenen Erscheinungsformen (mit und ohne Abschlag, mit Akzent) und auf unterschiedlichen dynamischen Levels zum Einsatz.

3.1 Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Der Autor führte vier Vorschlagsarten (den ein-, zwei-, drei- und vierfachen Vorschlag) ein und befaßte sich mit ihnen eingehend in den Übungen Nr.27 bis Nr.40 im ersten Abschnitt des praktischen Teiles. Alle vier Vorschlagsarten wurden in separaten Kapiteln untergebracht, die stets den gleichen Aufbau aufweisen. Demzufolge befinden sich am Anfang des jeweiligen Kapitels Erläuterungen des Autors bezüglich der Reihenfolge der Hände bei der Ausführung der Vorschläge, denen eine in mehrere kleinere Abschnitte geteilte Übung folgt, in der die jeweilige Vorschlagsfigur geübt wird und die noch mit keinerlei dynamischen oder agogischen Bezeichnungen versehen ist. Anschließend wird die erarbeitete Vorschlagsart in weiteren, größer angelegten Übungen eingesetzt, die die praktische Verwendung der Appogiatur in einem breiteren musikalischen Kontext demonstrieren. Dem einfachen Vorschlag wurden die Übungen Nr.27 bis Nr.31, dem doppelten die Übungen Nr.32 bis Nr.34, dem dreifachen die Übungen Nr.35 bis Nr.37 und dem vierfachen Vorschlag die Übungen Nr.38 bis Nr.40 gewidmet. Alle vier Vorschlagsarten wurden ebenfalls in den Wirbel - Übungen eingesetzt.

In Bezug auf die Reihenfolge der Hände bei der Ausführung der Vorschläge lassen sich zwei wichtigste Tendenzen bei Knauer feststellen. Bei den

einfachen und zweifachen Vorschläge schreibt der Autor die abwechselnde und der modernen Praxis entsprechende Ausführung der Vorschläge mit beiden Händen vor.

Beispiel 76 - Die Ausführung des ein - und zweifachen Vorschlags bei Knauer



Bei der Ausführung des dreifachen Vorschlages und als eine Alternative bei der Ausführung des vierfachen Vorschlages werden dagegen bei Knauer dreifache und vierfache Abprallschläge eingesetzt, deren praktischer Stellenwert gering ist und die in der modernen Spielpraxis durch Kombinationen aus einzelnen und Doppelspringschlägen ersetzt werden.

Beispiel 77 - Die Ausführung des drei - und vierfachen Vorschlags bei Knauer



- **Rudiments**

Die *Rudiments* wurden in den Übungen nicht eingesetzt.

4. Vermittlung von musikalisch -interpretatorischen Kenntnissen

- **Eingeführte Pausen - und Notenwerte**

Die Reihenfolge der Einführung von Pausen- und Notenwerten entspricht in etwa dem steigenden Schwierigkeitsgrad der Übungen. Neben Übungen, die hauptsächlich dem Erlernen einer bestimmten unregulären oder regulären rhythmischen Figur gewidmet wurden (z.B. der Achteltriole in den Abschnitten *k*, *l* und *m* der Übung Nr.6 und in der Übung Nr.8, der Sechzehntelsextole in den Abschnitten *s* und *t* der Übung Nr.6 und in der Übung Nr.20 oder der Sechzehnteltriole in der Übung Nr.20), konzipierte Knauer Übungen, die gleichzeitig mehrere Arten von regulären und unregulären Notenwerten beinhalten (z.B. Achteltriole, Sextolen, Achtolen, sowie punktierte Achtel und Sechzehntel in der Übung Nr.19 oder Sechzehnteltriole und 32stel in der Übung Nr.21). Darüber hinaus widmete der Autor der Ausführung von im

theoretischen Teil beschriebenen Synkopen die Übungen Nr.24 und Nr.25. Der zweite Übungsteil *Übungen mit Wirbel* bringt keine Erweiterung des Spektrums der bereits in den *Übungen ohne Wirbel* eingesetzten Noten - und Pausenwerte, wobei Knauer lediglich versucht, die Art und Weise ihrer gegenseitigen Verknüpfungen möglichst vielfältig zu gestalten. Zu einigen Notationsfehlern, die ihm dabei unterlaufen sind, zählt der unkorrekte Einsatz von 32steltriole anstelle von Sechzehnteltriole in den Übungen Nr.22 und Nr.23 sowie die unverständliche Verwendung von Achtolen in der Übung Nr.30 anstelle von acht 32stel (der gleiche Fehler konnte bereits in der Übung Nr.19 bei den rhythmischen *Übungen ohne Wirbel* festgestellt werden). Darüber hinaus wurden von Knauer nicht alle rhythmischen Figuren in seinen Übungen verwendet, die er im Rahmen des theoretischen Teiles vorgestellt hatte. Ein Beispiel dafür ist z.B. der fehlende Einsatz der Achtelquintole.

Beispiel 78 - Falsch eingesetzte 32steltriole in der Übung Nr. 22



• Taktarten

Bei der Einführung von verschiedenen Taktarten stützte sich der Autor an die im theoretischen Teil der Schule von ihm aufgelisteten metrischen Einheiten. Zu den gebräuchlichsten Taktarten in seinen Übungen gehören demzufolge der 2/4 -, 3/4 -, 4/4 -, 3/8 -, 6/8 -, 9/8 - sowie der *Alla breve* - Takt. Nur einmal verwendet Knauer den 12/8- Takt (in der Übungen Nr.17 im ersten Übungsteil) und den 3/2-Takt (in der Übung Nr.40). Von den unregulären Taktarten benutzt der Autor den 5/4-Takt in den Übungen Nr.31, Nr.32 und Nr.33 sowie den 7/4 - Takt in der Übung Nr.34 (alle 4 Übungen befinden sich im zweiten Übungsteil). Mit Ausnahme der Übung Nr.21 aus dem ersten Übungsteil, in der ein ständiger Wechsel zwischen dem 3/8 -, 6/8 -, 9/8 - und 12/8 - Takt stattfindet, setzt Knauer stets ein für die ganze Übung geltendes Metrum ein.

• Dynamik

Die im theoretischen Teil des Schulwerks vorgestellten dynamischen Bezeichnungen wurden vom Autor im unterschiedlichen Grade in seinen Übungen eingesetzt. In den ersten 7 Übungen bediente sich Knauer nur der Akzente und beschränkte sich bei der Festlegung der Lautstärke zu Beginn des Kapitels auf einen allgemeinen Hinweis, daß alle Anfangsübungen in möglichst vielen unterschiedlichen Stärkegraden gespielt werden sollen. Hier spielt die Dynamik also eine ähnliche didaktische Hilfsfunktion, wie dies bereits bei Keune der Fall war. Im weiteren Verlauf des ersten Übungsteiles wurden die dynamischen Bezeichnungen zunehmend im musikalischen Sinne eingesetzt mit Ausnahme von Übungen, die aus mehreren kleineren Übungsausschnitten bestehen, wo die Lautstärkeangaben nur sporadisch anzutreffen sind. Im zweiten Übungsteil *Übungen mit Wirbel* machte der Autor von der Dynamik, insbesondere in Verbindung mit dem Wirbel, häufigen und vielfältigen Gebrauch. Beispiele für die abwechslungsreiche Verwendung der

Lautstärkebezeichnungen finden sich in den Übungen Nr.2, Nr.3, Nr.4, Nr.5, Nr.16 und Nr.30.

- **Artikulation**

Zu den wichtigsten Artikulationsbezeichnungen gehören die vom Autor sehr häufig verwendeten *staccato* - Zeichen, die eine besonders kurze und deutliche Ausführung der damit gekennzeichneten Noten anzeigen (z.B. in der Übung Nr.17 im zweiten Übungsteil) und *legato* - Bögen in Verbindung mit einer *staccato* - Note, die bei der Notierung eines Wirbels mit Abschlag und der vierfachen Vorschläge herangezogen werden. Die in der Einleitung erwähnte *con sordino* - Spielweise auf einer abgedämpften Trommel wurde in den Übungen nicht praktisch eingesetzt.

- **Tempo- und Charakterbezeichnungen**

Mit Ausnahme der Bezeichnungen *Marschtempo* und *Marsch* in den Übungen Nr.3, Nr.14, Nr.30, Nr.37 (im 1. Teil), den Übungen Nr.5, Nr.11, Nr.12 (im 2. Teil), *Tempo di Valse* in der Übung Nr.18 (im 1. Teil) und den Übungen Nr.4, Nr.6, Nr.12 (im 2. Teil), *Polkatempo* in der Übung Nr.27 (2. Teil) und *Allegro maestoso* in der Übung Nr.18 (im 2. Teil) beschränkt sich die Verwendung von Tempo- und Charakterbezeichnungen bei Knauer auf schlichte Geschwindigkeitsangaben zu Beginn jeder Übung. Zu den immer wieder vorkommenden Tempobezeichnungen gehören *Allegro*, *Allegretto*, *Moderato* und *Andante*. Neben italienischen Tempobezeichnungen benutzt Knauer auch die deutschen Angaben *langsam*, *ziemlich schnell*, *nicht zu schnell* und *schnell*, die manchmal die italienischen Angaben ergänzen (z.B. *Allegretto*, *nicht zu schnell* in der Etüde Nr. 23). Auffallend ist die häufige Verwendung der Bezeichnung *Marsch* anstelle einer herkömmlichen Tempoangabe, was sicherlich auf die Entstehungszeit der Schule und die damals sehr starke Bindung der Kleinen Trommel an die Militär - und Marschmusiktradition zurückzuführen ist.

5. Bezug zur Musikpraxis

5.1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

Eine Zusammenstellung von Orchesterstudien für die Kleine Trommel befindet sich am Ende der Schule. Ausgenommen *Scheherazade* von Rimski - Korsakow, wurden hier ausschließlich Ausschnitte aus Opernwerken untergebracht. Neben den in Bezug auf den orchestralen Einsatz der Kleinen Trommel wertvollen Positionen wie z.B. *Fra Diavolo* und *Die Stumme von Portici* von Auber oder *Rienzi* von Wagner, entschied sich Knauer auch andere Opernwerke, wie z.B. *Die Macht des Schicksals* von Verdi oder *Die diebische Elster* von Rossini vorzustellen, in denen die Verwendung der Kleinen Trommel nicht besonders charakteristisch ist.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Das Schulwerk enthält keine Übungen, die in Anlehnung an bekannte Stellen aus dem orchestralen Kleine Trommel - Repertoire entstanden sind.

5. 2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

Der Schulung des Kammerspiels wurden die letzten drei Etüden der Schule Nr.35, Nr.36 und Nr.37 gewidmet, wobei der Autor an die in der Einleitung dargestellte Verwendung von zwei Kleinen Trommeln in der Musikpraxis angeknüpfte. Obwohl die Übungen in Anlehnung an das durchgenommene Übungsmaterial konzipiert wurden, nutzen sie nur in Bezug auf die Verwendung des Wirbel und der einfachen Vorschläge die bereits erarbeiteten spieltechnischen Fertigkeiten aus und sind auch in rhythmischer Hinsicht nur auf den Einsatz von regulären Notenwerte bis einschließlich Sechzehntel in der Übung Nr. 35 und der Achteltriolen in der Übung Nr.36 reduziert. Alle drei Etüden beinhalten sowohl dialogisierende Fragmente (z.B. in den zwei ersten Zeilen der Übung Nr. 37, wo dem 4-taktigen Wirbel in der ersten Stimme ein ebenfalls 4-taktiger Wirbel in der zweiten Partie folgt, wonach es zur ständigen Verkürzung der gewirbelten Abschnitte kommt), als auch Stellen, die eine gleichzeitige Ausführung von rhythmischen Figuren in beiden Stimmen verlangen (z.B. die Unisono - Folgen in den Übungen Nr.36 und Nr.37). Die Übungen enthalten keinerlei polyrhythmische Stellen.

Beispiel 79 - Dialogisierende Wirbelpassagen in der Übung Nr.37



6. Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung

In der Schule wurden keine weiteren Trommelinstrumente behandelt.

III. Ergebnis der Untersuchung

Obwohl die vorliegende Neuausgabe der *Praktischen Schule für Kleine Trommel* von Heinrich Knauer aus dem Jahre 1972 im Vergleich zur alten

Vorlage - der *Kleinen Trommel - Schule* aus dem Jahre 1913 (die in der Einleitung bereits kurz beschrieben wurde) völlig überarbeitet und vervollständigt wurde, ist es dem Bearbeiter Gerhard Behsing nur teilweise gelungen, das Schulwerk an die Aufgaben der modernen Unterrichts- und Aufführungspraxis anzupassen

Zu den wichtigsten Vorteilen der Schule gehören ein konzeptionell einheitlicher zweiteiliger Aufbau des Übungsteiles mit eingehender Darstellung und Behandlung aller Vorschlagsarten und des Wirbels, der vielfältige Einsatz der Dynamik und die Darstellung der in Bezug auf die Kleine Trommel wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre. Auch hinsichtlich der Informationen zum Instrument enthält die Schule eine relativ genaue Beschreibung der Konstruktion des Instrumentes, die zusätzlich um fremdsprachige Bezeichnungen der Kleinen Trommel ergänzt wurde.

Ein wesentlicher Nachteil des Schulwerks ist die mangelnde oder gar fehlende Berücksichtigung von neueren Erscheinungen auf dem Gebiet der modernen Aufführungspraxis, selbst wenn man die Schule nicht bei der Vorbereitung für solistische Aufgaben verwenden möchte. Dies bezieht sich nicht nur auf die Auswahl von Orchesterstudien, die auffallend viele Positionen aus dem Opernrepertoire des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber keine Beispiele für kammermusikalische oder orchestrale Verwendung der Kleinen Trommel in der gegenwärtigen Aufführungspraxis beinhalten, sondern betrifft auch die Schulung der Spieltechnik mit teilweise veralteter Ausführungsweise der dreifachen und vierfachen Vorschläge und dem Verzicht auf die Einführung der *Rudiments* sowie die Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen, die durch den äußerst sparsamen Umgang mit unregulären Taktarten und die Einschränkung der unregelmäßigen Notenwerte auf die Figuren der Triole und der Sextole gekennzeichnet wird. Ebenfalls mangelhaft im Kontext der modernen Aufführungspraxis erscheint die auf lediglich zwei Übungen begrenzte Schulung des Kammerspiels und der Verzicht des Autors auf die Einführung von klangverändernden Spieltechniken (obwohl einige von Ihnen wie z.B. das Abdämpfen der Kleinen Trommel durch Ein- und Ausschalten der Schnarrsaiten im theoretischen Teil der Schule beschrieben wurden) sowie der modernen (graphischen) Notation.

Aus der Analyse geht deutlich hervor, daß der von Gerhard Behsing unternommene Versuch, die Kleine Trommel - Schule von Heinrich Knauer zu modernisieren und auf den aktuellen Stand zu bringen, wegen des in vielfacher Hinsicht veralteten Inhaltes nicht völlig gelungen ist, obwohl die zahlreichen Unzulänglichkeiten durch die sorgfältig ausgearbeitete Gesamtkonzeption und die Fülle des Übungsmaterials zum Teil wettgemacht werden. Daher erfüllt die *Praktische Schule für Kleine Trommel* nur teilweise die Bedingungen, die einem modernen Schulwerk für Kleine Trommel gestellt werden.

5.2 Morris Goldenberg - *Modern School For Snare Drum* (Moderne Schule für Kleine Trommel)

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule

Die *Modern School For Snare Drum* wurde im Jahre 1955 bei der Chappel Music Company in New York herausgegeben und gehört neben der *Modern School For Xylophon, Vibraphon and Marimba* und den *12 Progressive Solos For Snare Drum* zu den wichtigsten pädagogischen Werken von Morris Goldenberg. Das Schulwerk wurde in einem Band mit dem *Guide Book For The Artist Percussionist* untergebracht. In dieser einzigartigen, in mehrere Untersektionen gegliederten Sammlung von Orchesterstudien mit zahlreichen kommentierten Beispielen für die moderne Verwendung der Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe und detaillierten Informationen zu ihrer Konstruktion und Spieltechnik wurden ebenfalls einige theoretische Angaben zur Konstruktion der Kleinen Trommel sowie die Beschreibung von außergewöhnlichen Spieltechniken auf diesem Instrument untergebracht. Trotzdem bildet die *Modern School For Snare Drum* ein in sich konzeptionell abgeschlossenes Ganzes, das mit dem Ziel konzipiert wurde, auch ohne Hinzunahme des *Guide Book* durchgenommen zu werden.

2. Das Vorwort

Im kurzen Vorwort betont Goldenberg den praktischen Charakter seines Kleine Trommel - Schulwerks und erklärt, warum er auf die spezielle Schulung der Spieltechnik gänzlich verzichtet. Als Grund dafür nennt der Autor eine Vielzahl von verschiedenen, seines Erachtens gleichwertigen Unterrichtsmethoden, die sich mit dem Erlernen der Kleine Trommel - Technik eingehend befassen und bezeichnet das Erzielen eines guten Klanges als das wichtigste Unterrichtsziel, ohne jedoch den Weg aufzuzeigen, wie diese Aufgabe praktisch bewerkstelligt werden kann. Goldenberg sagt:

It is the sound that counts, not the way one gets on.

In Anbetracht der Tatsache, daß der Autor auf kein einziges konkretes System hinweist, das beim Erlernen der Kleine Trommel - Technik hinzugezogen werden könnte, eine wenig verantwortungsvolle Einstellung.

3. Gliederung

Die Kleine Trommel - Schule enthält keinen theoretischen Teil und besteht ausschließlich aus Übungen, Etüden und Duetten. Die Gliederung des Übungsteiles wurde im Abschnitt *Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles* genau dargestellt.

II. Untersuchung der Schule

1. Informationen zum Instrument

- **Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte**

Die Schule enthält keine Informationen zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Kleinen Trommel.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Die Konstruktion der Kleinen Trommel in bezug auf die wichtigsten Bestandteile und ihre Funktion wurde im Kapitel *The Snare Drum* im *Guide Book* ausführlich beschrieben. Besonders genau befaßt sich Goldenberg mit den auf Spannreifen befestigten Kalbfellen, deren Spannung mittels Spannschrauben verändert werden kann. Das obere Fell bezeichnet er als *batter head* (Schlagfell), das untere als *snare head* (Schnarrsaitenfell) und nennt die Standardmaße der Kleinen Trommel (6,5 bis 8 Zoll x 14 bis 15 Zoll), die in der modernen Aufführungspraxis eingesetzt wird. Die herkömmlichen Trommelschlegel wurden in diesem Kapitel mit keinem Wort erwähnt. Der Autor befaßt sich hingegen, in Anlehnung an die Orchesterpraxis, mit außergewöhnlichen Stockarten, wie z.B.: *timpani mallet* (Paukenschlegel), *sponge stick* (Schwammeschlegel), *leather stick* (Lederschlegel) und *hard felt stick* (harte Filzschlegel), die bei der Kleinen Trommel verwendet werden können. In diesem Kapitel wurde ebenfalls die Verwendung von Jazzbesen und die Ausführung des Besenwirbels beschrieben. Bezeichnenderweise hat Goldenberg in seiner Kleinen Trommel - Schule keinen Gebrauch von den im *Guide Book* beschriebenen außergewöhnlichen Anschlagmitteln gemacht.

- **Klangentstehung und Schlagarten**

Im Kapitel *The Snare Drum* sind keine Informationen über die Entstehung des Kleinen Trommel - Klanges enthalten. In bezug auf die Veränderung der Klangfarbe des Instrumentes stellt der Autor hingegen zwei Systeme vor: *Muffling* und *Dampening*. Unter *Muffling* versteht Goldenberg das Ausschalten der Schnarrsaiten, was der Kleinen Trommel einen Tom - Tom - ähnlichen Klang verleiht und verwendet alternativ den Begriff *Without snares* (ohne Schnarrsaiten). Bei *Dampening* handelt es sich hingegen um das Abdämpfen des Instrumentes, was durch das Anbringen eines Dämpfers (z.B. eines Handtuchs) auf dem oberen Trommelfell erreicht werden kann.

Als eine weitere Möglichkeit der Veränderung der Klangfarbe der Kleinen Trommel beschreibt Goldenberg zwei der Jazzmusik entlehnte Schlagarten: *Rim Shot* und *Near the Edge*, die in der modernen Aufführungspraxis oft verwendet werden.

Beim *Rim Shot* (Randschlag) schildert Goldenberg zwei gebräuchliche Ausführungsmöglichkeiten:

- I. Die *Stick Over Stick* (Stock über Stock) - Variante, in der ein Stock auf dem Trommelfell ruht und von dem anderen angeschlagen wird

Abbildung 23 - *Stick Over Stick*



- II. Die *Head and Rim* (Fell und Rand) - Ausführungsart, die ein gleichzeitiges Anschlagen des Trommelfelles und Trommelrandes mit einem Stock vorsieht.

Abbildung 24 - *Head and Rim*



- III. Bei der *Near the Edge* (Am Fellrand) - Spieltechnik handelt es sich dagegen um das Anschlagen des Trommelfelles am Fellrand, wodurch - laut Autor - ein weicherer Klang entstehen soll.

Abbildung 25 - *Near the Edge*



Keine der oben beschriebenen Spieltechniken wurde in der Kleine Trommel - Schule praktisch eingesetzt.

- **Notation des Instrumentes**

Bei der Notierung der Kleine Trommel bedient sich Goldenberg des Fünfliniensystems mit vorangestelltem Baßschlüssel, wobei die Kleine Trommel - Noten zwischen der 3. und 4. Linie plaziert werden. Im Allgemeinen verwendet der Autor keine Abkürzungen im Notenbild. Eine Ausnahme stellt hier der Einsatz der verkürzten Notation in *Etude in 9/8* (S.50), der Wiederholungszeichen in *Study of flams I*, (S.24) und in *Etude in 6/8* (S.48).

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Die Schule enthält keine Informationen aus dem Bereich der Allgemeinen Musiklehre.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Zu den wichtigsten in der Kleine Trommel - Schule eingeführten Fachbegriffen gehören:

1. *Roll* als englische Bezeichnung für den Wirbel
2. *Flam* als englische Bezeichnung für den einfachen Vorschlag

Die Verwendung von fachspezifischen Symbolen beschränkt sich auf die Bezeichnungen **L** und **R** für die linke und rechte Hand am Anfang der Schule.

2. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Der Übungsteil setzt sich aus drei Übungsarten zusammen. Den größten Teil beanspruchen Übungen (*Study*) und Duette (*Duet*), die jeweils einem bestimmten rhythmischen, metrischen oder technischen Problem gewidmet wurden. Darüber hinaus verwendet Goldenberg die Bezeichnung *Roll Exercise* für Wirbelübungen, *Etude* für größer angelegten Etüden am Ende der Schule und *Flam Duet* für Duette mit Vorschlägen.

Der Übungsteil gliedert sich in folgende Abschnitte:

1. Übungen und Duette o. Vorschläge (*Studies and Simple Duets*, S.3 bis 23)
2. Übungen und Duette mit Vorschlägen (*Studies and Flam Duets*, S.24 bis 43)
3. Wirbelübungen (*Roll Exercises*, S.44 bis 47)
4. Etüden mit Wirbel (*Etudes*, S.48 bis 51)
5. Letzte Duettgruppe (S.52 bis 63)
6. Etüden in unregulären Taktarten (S.64 bis 68)

Alle Übungen (*Studies*) und Wirbelübungen (*Roll Exercises*), die sich mit einem bestimmten rhythmischen, metrischen oder spieltechnischen Aspekt befassen, wurden mithilfe von römischen Zahlen durchnummeriert und mit gemeinsamen

Überschriften versehen. Als Beispiele können an dieser Stelle z.B. *Study in Quarter Notes* (Übungen mit Viertelnoten, S.3 und 4), *Study in 3/4 I - II* (Übungen im 3/4 - Metrum, S.8 und 9), *Roll Exercises in 4/4* (Wirbelübungen im 4/4 - Takt, S.46 und 47) und *Flam Studies I - VII* (Übungen mit Vorschlägen, S.24 bis 29) angeführt werden. Im Gegensatz zu den Studien und Übungen tragen alle Duette und Etüden eigene Namen, die sich entweder auf das Metrum der Stücke (bei allen Etüden und einigen Duetten wie z.B. in *Duett in 3/4*, S.20) oder auf das Metrum in Verbindung mit einem bestimmten technischen Problem (wie z.B. in *Flam Duet in 6/8*, S.38) beziehen.

3. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- **Haltung der Stöcke**

In der Schule finden sich keine Informationen zur Haltung der Stöcke.

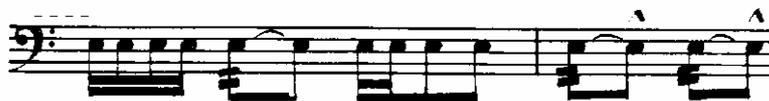
- **Anfangsübungen**

Die Schule enthält keine Anfangsübungen.

- **Wirbel**

Goldenberg setzt die Beherrschung des Wirbels voraus und verwendet ihn im Zusammenhang mit anderen rhythmischen und spieltechnischen Erscheinungen in *Roll Exercises*, in den Etüden und der letzten Gruppe der Duette. Der Autor bedient sich sowohl eines Wirbels ohne Abschlag, als auch mit Abschlagsnote. Die Tatsache, daß die Abschlagsnoten bei Goldenberg nicht mit dem üblichen *staccato* - Zeichen versehen werden, suggeriert eine sehr weiche und unbetonte Ausführung. Betonte und mit speziellen Akzentsymbolen (^) versehene Wirbelabschlagsnoten setzte der Autor nur in der *Etude in 7/8* (S. 68) ein.

Beispiel 80 - Betonte und unbetonte Wirbelabschlagsnoten in *Etude in 7/8*



3.1 Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

- **Vorschläge**

Der Behandlung der Vorschläge widmete Goldenberg *Studies of Flams I - VII* (S.24 bis 29) und die *7 Flam Duets* (S.30 bis 43), in denen er sich ausschließlich mit dem einfachen Vorschlag (*Flam*) befaßt und ihn in Verbindung mit regulären und triolischen Notenwerten bis einschließlich Sechzehnteltriolen einsetzt. Den Vorschlagsübungen wurde ein kurzer theoretischer Abschnitt vorangestellt, in dem der Autor zwei Ausführungsmethoden für den einfachen Vorschlag anbietet:

- I. Eine Spielweise in Anlehnung an die Verwendung des einfachen Vorschlags innerhalb der Gruppe der *Rudiments*, wo die Vorschlags- und Hauptnote stets abwechselnd mit beiden Händen geschlagen werden.

Beispiel 81 - Die Ausführung des einfachen Vorschlags als *Rudiment (Flam)*



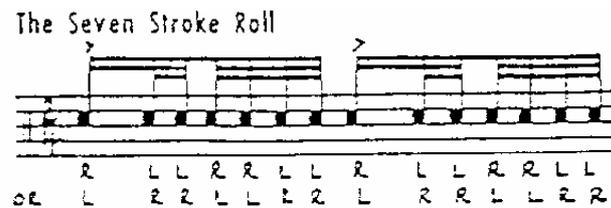
- II. Eine freie und von Goldenberg bevorzugte Ausführungsweise, in der beide Noten je nach Situation ohne festgeschriebene Reihenfolge der Hände gespielt werden sollen

Im Gegensatz zur vielfältigen Behandlung des einfachen Vorschlags schenkt der Autor allen anderen Vorschlagsformen wenig Aufmerksamkeit und läßt sie erst in *Roll Exercise in 4/4* (S.46) zum ersten Mal in Erscheinung treten. Neben zwei-, drei- und vierfachen Vorschlägen wurde in dieser Übung auch ein sechsfacher (!) Vorschlag eingesetzt - eine Vorschlagsart, die in der modernen Aufführungspraxis eher selten anzutreffen ist und sehr stark an die Figur *Seven Stroke Roll* aus der Gruppe der *Rudiments* erinnert. Vorschläge wurden mit Ausnahme von *Etude in 7/8* (S.67) und *Etude in 5/8* (S.68) in allen darauffolgenden Etüden und Duetten eingesetzt.

Beispiel 82 - Der zwei-, vier- und sechsfache Vorschlag in *Roll Exercise in 4/4*



und *Seven Stroke Roll*



- **Rudiments**

In der Kleine Trommel - Schule wurden mit Ausnahme des von Goldenberg beschriebenen einfachen Vorschlags (*Flam*) keine *Rudiment* - Figuren eingesetzt. Im Hinblick auf die fehlenden Erläuterungen des Autors kann daher nicht festgestellt werden, ob weitere in der Schule eingesetzten Vorschlagsarten oder der Kleine Trommel - Wirbel in Anlehnung an die Spieltechnik der *Rudiments* unter Verwendung der charakteristischen Reihenfolge der Hände (Wirbel als *Long Roll*, vierfacher Vorschlag als *Five Stroke Roll*, usw.) ausgeführt werden sollen.

4. Vermittlung von interpretatorisch -musikalischen Kenntnissen

- **Eingeführte Noten - und Pausenwerte**

Das Spektrum der Pausen- und Notenwerte beschränkt sich bei Goldenberg auf die regulären Gruppierungen bis einschließlich 32stel, sowie Achtel - und Sechzehnteltriolen. Darüber hinaus wurde die Große Vierteltriolen in *Etude in 5/4* (S.64) eingesetzt. Zuerst befaßt sich Goldenberg mit den Viertelnoten in *Study in Quarter Notes I - II* (S.3 bis 4), den Achtelnoten in *Study in eight Notes I - II* (S. 4 bis 5) und ihren Kombinationen in *der Übung Quarter and Eight Notes Combined I - II* (S.6 bis 7). Danach folgt die Einführung der Sechzehntel in *Study in 3/4 I - II* (S.8 bis 9) und der punktierten Achtel und Sechzehntel in *Studies in Dotted Quarter and Eights I - II* (S.10 bis 11). Im weiteren Verlauf der Schule führt der Autor die Achteltriolen in der Vorschlagsübung II (*Introducing the triplets*, S.25), die Sechzehnteltriolen in der Vorschlagsübung IV (S.27) und die 32stel in der Wirbelübung II (S.47) ein. Der Ausführung von Sechzehnteltriolen und 32stel wurden ebenfalls zwei Duette: *Emphasizing the triplet* (S.58 bis 59) und *Emphasizing the thirty-second note* (S.60 bis 61) gewidmet. Alle bisher durchgenommenen Pausen - und Notenwerte wurden in der letzten Gruppe der Duette, insbesondere im Duett mit wechselnden Rhythmen (*Emphasizing alternating rhythms*, S.62 bis 63) und in den Etüden eingesetzt.

- **Taktarten**

Bei der Einführungen von Taktarten bedient sich Goldenberg eines konstanten Musters, demzufolge stets die gleiche metrische Reihenfolge - vom 2/4 - Metrum über den 3/4 -, 4/4 -, 3/8 -, 6/8 - und 9/8 -Takt bis hin zum 12/8 - Metrum - bei der Präsentation von thematisch zusammenhängenden Übungen und Etüden beibehalten wird. Diese charakteristische Verwendung von Taktarten findet in allen Übungen und Duetten (mit und ohne Vorschläge), in Übungen

und Etüden mit Wirbel sowie in der letzten Gruppe der Duette statt und erinnert an den didaktischen Einsatz von konstanten agogischen und dynamischen Bezeichnungen bei der Schulung der Spieltechnik im Schulwerk von Keune. Mit den unregulären Taktarten befaßt sich Goldenberg in den letzten 5 Etüden der Schule (S.64 bis 68), wobei in jeder Etüde eine der 5 Taktarten - 5/4 -, 7/4 -, 9/4 -, 5/8 - oder 7/8 - eingesetzt wurde. In keinem der Übungsstücke der Kleine Trommel - Schule kommt ein Metrumwechsel vor (!).

- **Dynamik**

Die dynamischen Bezeichnungen wurden von Goldenberg in *Roll Exercise II in 4/4* (S.47), in den Etüden mit Wirbel (S.48 bis 51), in zwei Duetten der letzten Gruppe (S.52 bis 53 und 54 bis 55) und in zwei Etüden mit unregulären Taktarten (*Etude in 5/4*, S.64 und *Etude in 7/4*, S.65). Das Spektrum der verwendeten dynamischen Bezeichnungen reicht von *pp* bis *ff* und wird vor allem durch den häufigen und vielfältigen Einsatz von Akzenten gekennzeichnet. Dabei führt Goldenberg neben der herkömmlichen Akzentbezeichnung (<) ein neues Symbol (^) ein, das eine besonders scharfe Betonung anzeigen soll und im Zusammenhang mit der Ausführung des Wirbels mit Abschlag in *Etude in 7/8* (S. 68) zum Einsatz kam. Mit den Akzenten befaßt sich Goldenberg ebenfalls in der speziell diesem Thema gewidmeten Duett *Emphasizing the accent* (S.56 bis 57).

- **Artikulation**

Mit Ausnahme des *legato* - Bogens, der bei Goldenberg nur den Abschluß des Wirbels mit einer Abschlagsnote anzeigt und keine Bedeutung als Artikulationszeichen hat, wurden in der Kleine Trommel - Schule keine weiteren Artikulationszeichen eingeführt. Der Autor machte ebenfalls keinen Gebrauch von den im Kapitel *The Snare Drum* im *Guide Book* präsentierten klangverändernden Schlagtechniken *Near the Edge* und *Rim Shot* sowie weiteren Verfahren zur Klangveränderung wie *Muffling* oder *Dampening*.

- **Tempo - und Charakterbezeichnungen**

Goldenberg hat in seiner Schule mit Ausnahme der Bezeichnungen *Moderato* in der Wirbelübung II (S.47) und *March tempo* in *Etude in 6/8* (S.48 bis 49) keine weiteren Tempo - bzw. Charakterbezeichnungen eingeführt.

5. Bezug zur Musikpraxis

5.1 Orchesterlicher Bereich

- Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien

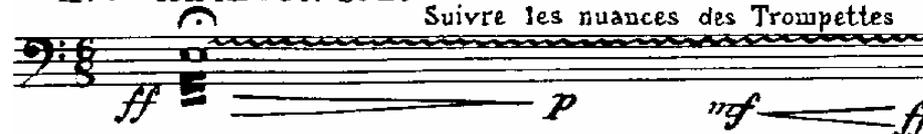
Die *Modern School For Snare Drum* beinhaltet keine Orchesterstudien. Einige vom Autor kommentierte Beispiele aus dem Orchesterrepertoire wurden dagegen im Kapitel *The Snare Drum im Guide Book For The Artist Percussionist*. Der solistische Einsatz der Kleinen Trommel in der orchestralen Aufführungspraxis wurde an acht Beispielen demonstriert, die zum Teil mit Erläuterungen des Autors versehen wurden. Als erste zwei Beispiele stellt Goldenberg *Bolero* von Maurice Ravel und *Capriccio Espagnol* von Nikolai Rimski - Korsakow. Im Gegensatz zum kurzen zweitaktigen Notenausschnitt aus *Bolero* mit dem berühmten rhythmischen Ostinato, gliedert der Autor die Präsentation von *Capriccio Espagnol* in drei Teile, die verschiedene spieltechnische Aspekte des Kleinen Trommel - Parts in diesem Orchesterstück veranschaulichen:

- a. Verwendung des Kleinen Trommel - Wirbels in Verbindung mit Akzenten
- b. Solistischer Einsatz des Kleinen Trommel - Wirbels
- c. Einsatz der Kleinen Trommel innerhalb einer Schlagzeugsektion

Beispiel 83 - Solistischer Einsatz des Kleinen Trommel - Wirbels in *Capriccio Espagnol*

N°4 TAMBOUR SOLO

Suivre les nuances des Trompettes



Copyright by Editions M. P. Belaieff. Sole Agents: Boosey

Die korrekte Ausführung von solistisch eingesetzten 32stelstolen steht im Mittelpunkt der Vorstellung von *Schelomo* von Ernest Bloch und des 3. Teiles von *Scheherazade* Rimski - Korsakows. Der Autor schlägt hier alternativ die klassische Hand für Hand - **RL RL RL R** - Ausführung der Figur oder die Verwendung der *Rudiment* - Technik durch den Einsatz von *Seven Stroke Roll* mit der **LL RR LL R** - Reihenfolge der Hände vor. Die Orchesterstudien komplettieren zwei kurze Ausschnitte aus *Nocturnes* von Claude Debussy, einige Kleine Trommel - Passagen aus dem *Ungarischen Tanz* von Hector Berlioz, längere Fragmente aus der *III. Sinfonie* von William Schuman und aus der Ouvertüre zu *Pique Dame* von Franz von Suppe sowie der vollständig abgedruckte (!) 4. Teil von *Scheherezade*.

Beispiel 84 - 32stelstolen in *Schelomo* von Ernest Bloch



- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Es konnten in keinem der Übungsstücke Hinweise auf die Verwendung einer Orchestervorlage entdeckt werden.

5. 2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

Der Schulung des Kammerspiels wurden drei Gruppen von zweiseitigen Duetten für zwei Kleine Trommeln gewidmet. Jede Gruppe steht in enger Verbindung mit dem durchgenommenen Übungsmaterial und hat einen festigenden und wiederholenden Charakter. Die erste Gruppe besteht aus drei Duetten: *Simple Duet in 2/4*, *Simple Duet in 3/4* und *Simple Duet in 4/4*, die sich sowohl in rhythmischer, als auch in metrischer Hinsicht, sehr eng an die Inhalte der vorangegangenen Übungen anlehnen. Die zweite Duettgruppe bilden die im Anschluß an die Vorschlagsstudien angebrachten sieben Vorschlagsduette (*Flam Duets*, S. 30 bis 43). Diese Übungsstücke stehen im Zeichen des praktischen Einsatzes vom einfachen Vorschlag und wurden in bezug auf die verwendeten Taktarten nach dem bereits geschilderten Metrummuster zusammengestellt (*Flam Duet in 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 9/8 und 12/8*). Die letzte Gruppe der Duette besteht aus sechs Übungen (S.52 bis 62) und faßt mit Ausnahme von unregulären Taktarten nahezu das ganze Übungsmaterial der Schule zusammen. Jedes Duett wurde einem speziellen rhythmischen oder technischen Problem gewidmet und mit einer kurzen, in runden Klammern unterhalb des Titels *Duet* angebrachten Inhaltsangabe versehen. Goldenberg beschäftigt sich hier mit dem Wirbel im Duett *Emphasizing the roll* (S.52 bis 53), mit den Synkopen im Duett *Emphasizing syncopation* (S.54 bis 56), den Akzenten im Duett *Emphasizing the accent* (S.56 bis 58), den Triolen im Duett *Emphasizing the triplet* (S.58 bis 60), den 32stel im Duett *Emphasizing the thirty-second note* (S.60 bis 61) und mit den wechselnden Rhythmen im Duett *Emphasizing alternating rhythms* (S.62 bis 64). Mit Ausnahme des fehlenden 3/8 - Taktes wurde das in der Schule vorherrschende Metrummuster auch bei der Festlegung der Reihenfolge dieser letzten Duettgruppe beibehalten. In kammermusikalischer Hinsicht haben alle Duette einen dialogisierenden Charakter und zeichnen sich durch die Verwendung von ergänzenden rhythmischen Folgen und viele Unisonostellen aus.

- **Schlagzeuger als Solist**

Die *Modern School for Snare Drum* enthält keine Solostücke für Kleine Trommel. Ein Solo - Charakter kann jedoch *Etude in 6/8* (S.48 bis 49), *Etude in 5/4* (S.64) und *Etude in 7/4* (S.65) bescheinigt werden, die im Hinblick auf ihre rhythmische Komplexität in Verbindung mit abwechslungsreichen Dynamik durchaus für Vortragszwecke geeignet wären. Ein Nachteil ist hier allerdings die einteilige Form der Etüden in Verbindung mit dem Fehlen jeglicher agogischen Bezeichnungen und dem Verzicht des Autors auf den Einsatz von unterschiedlichen Taktarten innerhalb eines Stückes.

6. Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung

In der Kleine Trommel - Schule wurden außer der Kleinen Trommel keine weiteren Schlaginstrumente vorgestellt. Dagegen befaßt sich Goldenberg detailliert mit Percussionsinstrumenten von unbestimmter Tonhöhe im *Guide Book For The Artist Percussionist*, das nach Aussagen des Autors mit dem Ziel konzipiert wurde, den Studenten und angehenden Berufsschlagzeuger mit den Erfordernissen der modernen Aufführungspraxis zu konfrontieren und mit dem vielfältigen orchestralen Schlaginstrumentarium vertraut zu machen. Goldenberg beschäftigt sich ausschließlich mit Schlaginstrumenten von unbestimmter Tonhöhe, die er in Membranophone und Idiophone gliedert und verzichtet bewußt auf die Präsentation der Pauken und der Stabspiele, die ohnehin im zweiten wichtigen Schulwerk von Goldenberg - in der *Modern School for Xylophone, Marimba, Vibraphone* - behandelt wurden. Nach einer kurzen Vorstellung der geschichtlichen Entwicklung des klassischen Schlagzeugs folgen Besprechungen einzelner Percussionsinstrumente bzw. Instrumentengruppen, die in Anlehnung an die vom Autor im Vorwort zum *Guide Book* vorgestellte Vorgehensweise stets aus einer allgemeinen Beschreibung der Konstruktion des Instrumentes und der Schilderung seiner Spieltechnik bestehen und durch zahlreiche Notenbeispiele für die Verwendung des jeweiligen Instrumentes in der gegenwärtigen Aufführungspraxis sowie Auflistung anderer wichtigen Positionen aus dem Orchesterrepertoire ergänzt werden.

• Kleine Trommel und verwandte Instrumente

Zuerst befaßt sich Goldenberg im Kapitel *The Snare Drum and Related Instruments* mit der Kleinen Trommel und verwandten Trommeltypen: der Militärtrommel (*Field Drum / Parade Drum*), der Tenortrommel (*Tenor Drum / Caisse Roulante*), dem Tambur (*Tabor/Tambour de Provence/Tambourin Provençal*) und dem Tom - Tom. Obwohl den größten Teil dieses Kapitels selbstverständlich die Vorstellung des wichtigsten Trommelinstrumentes - der Kleinen Trommel - einnimmt, finden sich hier auch in bezug auf die anderen Vertreter dieser Instrumentenfamilie viele wertvolle Informationen und zahlreiche Literaturhinweise. Der Autor zitiert dabei viele berühmte Musikbeispiele wie z.B. *Peter und der Wolf* von S. Prokofiew bei der Vorstellung der Militärtrommel oder *Pacific 231* von A.Honneger als Beispiel für die orchestrale Verwendung der Tenortrommel und beschäftigt sich eingehend mit der musikalischen Terminologie beim Orchestergebrauch dieser relativ exotischen Trommeltypen. Ein glänzendes Beispiel für Goldenbergs

Kenntnisse auf diesem Gebiet ist u.a. sein Hinweis auf einen Übersetzungsfehler in der Schlagzeugstimme zu *L'Alesienne Suite Nr.2* von G.Bizet, wo anstelle des Tambourines (*Tambour de Basque*), fälschlicherweise ein Tambur (*Tambour de Provence*) verwendet wird - eine hohe zylindrische Trommelart aus der Provance, die mit Stöcken gespielt wird und mit dem Klangcharakter der baskischen Handtrommel nichts gemeinsam hat. Bei der Beschreibung des Tom - Toms weist Goldenberg auf das häufige Hinzuziehen dieses Instrumentes im Orchester als Substitut für Trommeltypen exotischer Kulturen wie z.B. *Indian Drums* und seine wichtige Rolle in der Tanzmusik. Als typisches Beispiel für die Verwendung des Tom - Toms im exotischen Kontext nennt der Autor *Sensemaya* von Silvestre Revueltas, dessen Ausschnitt im Kapitel *Percussion Scores* untergebracht wurde. Als Beispiel für die Verwendung des Tom -Toms innerhalb vom Schlagzeug - Setup verweist Goldenberg dagegen auf die *Geschichte von Soldaten* von I.Strawinsky, deren Schlagzeugstimme im Kapitel *One Player For Multiple Percussion* vollständig (!) abgedruckt wurde.

Beispiel 85 - Tom - Tom - Gebrauch in der *Geschichte von Soldaten (Danse du Diable)*

Im weiteren Verlauf des Kapitels stellt der Autor die Große Trommel, verschiedene Beckenarten inkl. Becken a 2, hängende Becken und Antique Cymbals, das Tambourin und die Triangel vor. Goldenberg beschäftigt sich eingehend mit der Konstruktion und der Spieltechnik dieser Instrumente und führt zahlreiche Orchesterbeispiele an, die ihren praktischen Einsatz illustrieren. Besonders interessant sind die Informationen des Autors über spezielle oder ungewöhnliche Spieltechniken, die in der Aufführungspraxis zum Einsatz kommen wie z.B. über den Wirbel auf der Großen Trommel, der mit 2 Pakenschlegel ausgeführt wird, den Becken a 2 - Wirbel, der durch Aneinanderreiben der beiden Beckenflächen entsteht, über verschiedene Schlag- und Wirbelarten auf dem Tambourin und das Abdämpfen der Triangel sowie einige Daten zur Herkunft der Instrumente wie z.B. der *Antique Cymbals* (Fingerbecken), die nach antiken griechischen Vorbildern hergestellt werden. Die wichtigsten Zitate umfassen Musikbeispiele für die orchestrale Verwendung der Großen Trommel (u.a. N.Rimski - Korsakow - *Scheherezade*, I.Strawinsky - *Le Sacre du Printemps*, P.I.Tschaikowsky - *Ouverture 1812*), der Großen Trommel und Becken a 2 (u.a. N.Rimski - Korsakow - *Scheherezade*, I.Strawinsky - *Petruschka*, P.I.Tschaikowsky - *Romeo und Julia*), des Tambourins (u.a. E.Grieg - *Arabischer Tanz* aus *Peer Gynt*, N.Rimski - Korsakow - *Scheherezade*, G.Bizet - *Carmen*) und der Triangel (u.a. Franz Liszt - *Kalvierkonzert Nr. 1*, N.Rimski - Korsakow - *Scheherezade* und zusammen mit dem Tambourin in *Pini di Roma* von Ottorino Respighi), wobei im Falle von *Scheherezade* jedesmal der komplette (!) 4. Teil des Werkes

abgedruckt wurde. Das Kapitel ergänzen zwei kurze, einzeilige Beispiele für die orchestrale Verwendung von *Antique Cymbals* in *Nachmittag des Fauns* von C. Debussy und *Le Sacre du Printemps* von I. Strawinsky.

- **Andere Schlaginstrumente**

Das Spektrum der im Kapitel *Snare Drum and Related Instruments* präsentierten Schlaginstrumente erweiterte Goldenberg um die Vorstellung des Tam - Tams, des Gongs, der Holztrommel (Wood Block) und der Kastagnetten im Kapitel *Miscellaneous Section* (gemischte Sektion), wo u.a. 3 Beispiele für den orchestrale Einsatz des Tam - Tams (in Verbindung mit der Großen Trommel) in *Le Sacre du Printemps* von I. Strawinsky und ein Beispiel für die wohl früheste Verwendung der Holztrommel im Orchester in *Alexander Newsky* von S. Prokofiew untergebracht wurden.

Beispiel 86 - Die Verwendung des Tam - Tams und der Großen Trommel in *Le Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky

Gong and Bass Drum

(♩ = ♪ = 126)

176

Tam-tam

Gr. Cassa

Im selben Kapitel wurden ebenfalls einige Effektinstrumente wie z.B. Amboß, Taxihupe, Sirene, Peitsche, Handratsche, Windmaschine, Brummtopf und Thunder Drum beschrieben. Im darauffolgenden Kapitel *Miscellaneous Idiophones* (verschiedene Idiophone) stellte der Autor weitere Kleininstrumente wie z.B. Temple Blocks und Slightbells vor und befaßte sich darüber hinaus mit der orchestrale Verwendung und der Terminologie von *Rute* und *Jazzbesen*.

Die Präsentation des klassischen Schlaginstrumentariums beendet ein kurzes Kapitel *Latin American Instruments*, in dem lateinamerikanische Percussionsinstrumente Maracas, Claves, Bongos, Guiro, Cow Bell, Timbales, Vibraslap, Conga, Shaker und Cabasa kurz vorgestellt wurden.

- **Setup**

Der Orchesterstudienteil besteht aus zwei Kapiteln: *One Player For Multiple Percussion* und *Percussion Scores* und beinhaltet zahlreiche Beispiele für die solistische, kammermusikalische und orchestrale Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums. Das Kapitel *One Player For Multiple Percussion* wurde speziell dem Schlagzeug - Setup gewidmet und enthält komplett (!) abgedruckte Schlagzeugparts aus *Geschichte von Soldaten* von Igor Strawinsky und *Facade Suite* von William Walton. Goldenberg weist bei der Besprechung der *Geschichte von Soldaten* auf die Verwandtschaft des von Strawinsky entworfenen Schlagzeug - Setup mit dem typischen Jazz - Schlagzeug der

ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hin und sieht den größten Unterschied in der Tatsache, daß das Schlaginstrumentarium Strawinskys von vornherein im Stehen bedient werden mußte, im Gegensatz zur sitzenden Position bei der damaligen und jetzigen Drumset - Handhabung. Die Vorstellung des Werkes ergänzt eine Tabelle mit Übersetzungen der vom Komponisten verwendeten französischen Bezeichnungen der Schlaginstrumente und der Anschlagmittel, die in Anlehnung an die Hinweise von Jean Morel von der Julliard School konzipiert wurde, der bei der Uraufführung des Werkes als Schlagzeuger mitwirkte. Im selben Abschnitt wurde eine vom Autor angefertigte Zeichnung untergebracht, die die Aufstellung der einzelnen Instrumente des Setup unmißverständlich illustriert und eine große Hilfe beim Einstudieren dieses sehr komplexen Stückes darstellt. Die von Goldenberg vorgeschlagenen Modifikationen am Setup von Strawinsky, die sich vor allem im Ersetzen der seltenen Tamburs durch moderne Tom - Toms äußern, entsprechen der modernen Aufführungspraxis und erleichtern das Zusammenstellen des erforderlichen Instrumentariums, ohne Klangverluste in Kauf nehmen zu müssen.

- **Schlagzeugsektion im Sinfonieorchester**

Im letzten Kapitel des *Guide Book* befaßt sich Goldenberg mit der Schlagzeugsektion des sinfonischen Orchesters und führt zahlreiche Beispiele für die vielfältige Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums an. Unter zahlreichen Auszügen finden sich u.a. die *Militärsinfonie* von Joseph Haydn mit der charakteristischen und der türkischen Janitscharen - Tradition entsprechenden Verwendung der Großen Trommel, dessen erste Viertel mit einem weichen Schlegel und drei andere mit der Rute gespielt werden in Verbindung mit Becken und Triangel, Fragmente aus *Prinz Igor* von Alexander Borodin, *Capriccio Espagnol* von Nikolai Rimski - Korsakow, *Islamey* von Mili Balakirjew und *Pacific 231* von Artur Honneger als Beispiele für die Verwendung einer großen Schlagzeugsektion mit Pauken, Kleine Trommel, Becken, Große Trommel und Kastagnetten.

Beispiel 87 - Verwendung der Großen Trommel in Verbindung mit den Becken a 2 und der Triangel in der *Militär - Sinfonie* von J. Haydn in Anlehnung an die Janitscharen - Tradition

Allegretto

The musical score shows three staves for percussion instruments. The top staff is labeled 'Triangolo' and contains six quarter notes, each with a sharp sign (#), and a fortissimo (ff) dynamic marking. The middle staff is labeled 'Piatti' and contains a continuous eighth-note pattern with a fortissimo (ff) dynamic marking. The bottom staff is labeled 'Tamburo grande' and also contains a continuous eighth-note pattern with a fortissimo (ff) dynamic marking. The tempo is marked 'Allegretto'.

Darüber hinaus zitiert Goldenberg Ausschnitte aus der V. *Symphonie* von Sergej Prokofiew, aus *Le Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky und aus *Sensemaya* von Silvestre Revueltas, wo u.a. Schlaginstrumente außereuropäischer Musikkulturen wie z.B. Wood Block, Guiro oder *Indian Drum* zum Einsatz kamen. Im Kapitel *Percussion Scores* wurden ebenfalls zwei Werke vorgestellt, die zur Etablierung des Schlaginstrumentariums in seiner solistischen und kammermusikalischen Funktion wesentlich beigetragen haben: *Sonata für zwei Klaviere und Schlagzeug* von Bela Bartok und *Ionisation* für Schlagzeugensemble von Edgar Varese.

- **Kammermusikalische Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums**

Die *Sonata* wurde mit zahlreichen Kommentaren des Autors hinsichtlich der korrekten Aufstellung des vielfältigen Schlaginstrumentariums und der beiden Klaviere versehen und zusätzlich mit einer Aufstellungsskizze illustriert, die laut Goldenberg auch für die Schlagzeugpositionierung in der Orchesterfassung des Werkes (*Konzert für zwei Klaviere und Orchester*) geeignet ist. Neben der genauen Auflistung der benötigten Percussionsinstrumente beschäftigt sich der Autor mit den von Bartok sehr genau vorgeschriebenen differenzierten Anschlagmittel - und stellen bei der Großen - und Kleinen Trommel, der Triangel und den Becken (Becken a 2 und hängendes Becken) und beschreibt eingehend ihre korrekte Handhabung. Die Präsentation des Werkes ergänzen umfangreiche Ausschnitte aus allen drei Teilen der *Sonata*, in denen typische Merkmale der Schlagzeugbehandlung bei Bartok wie z.B. die Verwendung der Kleinen Trommel mit und ohne Schnarrsaiten, Anschlagen des Trommelfelles in der Mitte und am Fellrand sowie der Einsatz von Trommelstöcken unterschiedlichen Gewichtes aufgezeigt wurden.

Beispiel 88 - Differenzierte Schlagzeugbehandlung im 2. Teil der *Sonata*

Lento, ma non troppo (♩ = ca. 60)
with a thin wooden stick . . .
on the extreme edge

The score is divided into two parts: Percussion I and Percussion II. Percussion I has a Cymbal part with a 4/4 time signature, a 3/2 time signature, and a 4/4 time signature. Percussion II has Side Drum c.c. and Side Drum s.c. parts with 4/4, 3/2, and 4/4 time signatures. Dynamic markings include pp, ppp, and p. A legend at the bottom indicates that an asterisk (*) means 'in the centre' and a circled asterisk (⊙) means 'on the extreme edge'.

• **Schlagzeugensemble**

Das letzte Notenbeispiel im *Guide Book* umfaßt ein großes, 13 - seitiges (!) Fragment aus der für 12 Schlagzeuger und Klavier konzipierten *Ionisation* von Edgar Varese. Die Anmerkungen des Autors beschränken sich hier lediglich auf die Übersetzung der französischen Auflistung des verwendeten Schlaginstrumentariums und der Aufführungshinweise des Komponisten.

Beispiel 89 - Das riesige Schlaginstrumentarium der *Ionisation*

♩ = 80

1. { Grande Cymbale Chinoise
Grosse Caisse (très grave)

2. { Gong
Tau-tau clair
Tam-tam grave

3. { 2 Bongos { clair
grave
Caisse Roulante
2 Grosses Caisses { moyenne
grave

4. { Tambour militaire
Caisse roulante

5. { Sirène claire
Tambour à corde

6. { Sirène grave
Fouet
Güiro

7. { 3 Blocs Chinois { clair
moyen
grave
Claves
Triangle

8. { Caisse claire (d'ombres)
2 Maracas { Clair
Grave

9. { Table
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. { Grelots
Cymbales

11. { Güiro
Castagnettes

12. { Tambour de Basque
Enclumes...

13. ... Piano

III. Ergebnis der Untersuchung

Die Analyse der *Modern School For Snare Drum* von Morris Goldenberg ergibt ein Gesamtbild, daß in vielerlei Hinsicht unbefriedigend ist.

Bereits im Vorwort zu seiner Schule betont Goldenberg die zweitrangige Rolle der Spieltechnik (was bei einem so extrem technisch orientierten Instrument wie die Kleine Trommel einen eher fragwürdigen Wert hat) und verzichtet vollkommen auf die Schulung der Spieltechnik, was zu Folge hat, daß das Schulwerk keinen autarken Charakter hat und der Student von Anfang an auf fremde, technisch orientierte Übungsmaterialien angewiesen ist, um z.B. den Wirbel oder die *Rudiments* zu erlernen

Trotz der bewußten Einschränkung des vorliegenden Übungsmaterials auf das sog. *praktische Trommeln*, was als Hauptziel der Schule vom Goldenberg im Vorwort bezeichnet wurde, weist das Schulwerk im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis zahlreiche Unzulänglichkeiten auf.

Dies gilt sowohl für die völlig unzureichende Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnisse, was sich vor allem in der ausschließlich auf die Achteltriole reduzierten Vorstellung von unregulären Notenwerten und der sehr spärlichen Verwendung von unregulären Taktarten äußert, als auch für die Ungleichmäßigkeit der spieltechnischen Schulung (falls vorhanden), was u.a. am Beispiel der sehr knappen Behandlung von zwei -, drei - und vierfachen Vorschlägen im Vergleich zu dem in vielen Übungen und Duetten mehrfach eingesetzten einfachen Vorschlag beobachtet werden kann. Desweiteren verwendet Goldenberg keine klangverändernden Spieltechniken und macht keinen Gebrauch von der modernen (graphischen) Notation.

Zu den wichtigsten Vorzügen des Schulwerks gehören dagegen die übersichtliche Gliederung des Übungsteiles, die sukzessive und didaktisch gut angelegte Einführung der regulären Notenwerte und der Triolen, die eingehende Schulung des Kammerspiels in Form von vielen Duetten für zwei Kleine Trommel und die eingehende Behandlung der einfachen Vorschläge.

Unklar ist der didaktische Zusammenhang mit dem im selben Band untergebrachten *Guide Book For The Artist Percussionist*, das durchaus als Ergänzung der *Modern School* betrachtet werden könnte und wo im speziellen Kleine Trommel - Kapitel sowohl die Konstruktion der Kleinen Trommel in Verbindung mit einigen unkonventionellen Anschlagmitteln und Spieltechniken detailliert beschrieben, als auch umfangreiche und zum Teil vom Autor kommentierte Beispiele für die orchestrale Verwendung dieses Instrumentes untergebracht wurden. Gegen die gemeinsame Behandlung der *Modern School* und des Kleine Trommel - Kapitels im *Guide Book* spricht vor allem die Tatsache, daß Goldenberg nicht den geringsten Versuch unternimmt, das zum Teil sehr komplizierte Material der Orchesterstudien in seinen Übungen zu verwenden, die bei weitem nicht das hohe technische Niveau der Beispiele aus der Orchesterliteratur erreichen.

Zusammenfassend muß festgestellt werden, daß die *Modern School For Snare Drum* im Hinblick auf den unvollständigen Charakter ihre didaktische Aufgabe nur teilweise erfüllen kann und nicht als einziges, leitendes Schulwerk in der modernen Unterrichtspraxis eingesetzt werden sollte. Vielmehr bietet sich ihre Verwendung als eine Etüdensammlung, die in bestimmten Lernphasen hinzugezogen werden.

Das *Guide Book For The Artist Percussionist* bietet dagegen eine einzigartige Zusammenstellung von Orchesterstudien, in dem mit wenigen Ausnahmen alle vor 1955 (Erscheinungsjahr des Bandes) komponierten Werke angeführt wurden, die für die moderne solistische, kammermusikalische und orchestrale Verwendung der klassischen Schlaginstrumente von unbestimmter Tonhöhe von Bedeutung sind.

5.3 Besonderheiten bei weiteren Schulen für Kleine Trommel

- **Kleine Trommel - und Setup - Schulung in der *Le Sablier - Methode de Caisse Claire* von Jean Geoffroy**

Einen im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis sehr interessanten didaktischen Ansatz bietet die *Le Sablier - Methode de Caisse Claire* von Jean Geoffroy aus dem Jahre 1978, die die Kleine Trommel nicht mehr als ein einzelnes Instrument, sondern nur im Rahmen eines Setup zusammen mit einem hohen und einem tiefen Tom - Tom behandelt. Dementsprechend wurden alle Übungen der Schule für diese drei Instrumente konzipiert und mit speziellen Zeichen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände versehen:

- für die linke Hand
 - für die rechte Hand

Beispiel 90 - Eine typische Übung für Kleine Trommel (in der Mitte) und 2 Tom -Toms mit speziellen Zeichen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände



Die nähere Analyse der Übungen ergibt, daß der Autor hauptsächlich an der technischen Beherrschung des vorgegebenen Setup - Instrumentariums anhand von verschiedenen Übungsmustern, zu denen auch einige Figuren der *Rudiments* zählen, interessiert ist, ohne sein Schulwerk an eine konkrete Stilistik binden zu wollen und keinerlei Beispiele für die Verwendung des Setup in der gegenwärtigen Literatur liefert. Somit ist die Schule im Kontext der modernen Aufführungspraxis von geringem Wert und kann trotz des interessanten pädagogischen Ansatzes, der in dieser Form nur im Gesamtschulwerk von Keune anzutreffen ist, lediglich als Übungssammlung fungieren. An dieser Tatsache können auch nichts vereinzelt Beispiele für die kammermusikalische Verwendung des Setup in Verbindung mit dem Vibraphon oder Marimba ändern, die in Gestalt von kurzen Vortragsstücken in der *Methode* untergebracht wurden.

Beispiel 91 - Setup - Einsatz in Verbindung mit dem Marimba (2 Spieler) im letzten Stück der Schule unter dem Titel *Indicatif*



- **Behandlung der Kleinen Trommel in Verbindung mit anderen Fellinstrumenten in der *Metodo per Strumenti a Membrana* von Luigi Torrebruno**

Die *Metodo per Strumenti a Membrana* von Luigi Torrebruno aus dem Jahre 1973 ist ein weiteres Beispiel für die Erweiterung einer Kleinen Trommel - Schule um weitere Vertreter der Membranophone: die Große Trommel, das Tambourin, die Bongos, die Congas und die Tom - Toms, die jedoch im Gegensatz zur *Methode de Caisse Claire* von Jean Geoffroy nicht zum einem Setup zusammengestellt, sondern in separaten Kapiteln behandelt wurden. Die gemeinsame Verwendung der in der Schule vorgestellten Fellinstrumente fand dagegen lediglich im Rahmen der kammermusikalischen Schulung am Ende des Große Trommel - Kapitels im Duett für Große und Kleine Trommel (*Esercizio per tamburo e grancassa*), am Ende des Tambourin – Kapitels im Duett für Tambourin und Große Trommel (*Esercizio per tamburello e grancassa*) sowie am Ende des Tom - Toms - Kapitels in 4 Duetten für Kleine Trommel und 2 Tom - Toms (*Esercizi a duetto per tamburo e tom tom*) statt.

Beispiel 92 - Der gemeinsame Einsatz der Großen und Kleinen Trommel in der *Esercizio per tamburo e grancassa*

Allegro

Tamburo

Grancassa

Beispiel 93 - Der gemeinsame Einsatz der Kleinen Trommel und 2 Tom - Toms in der *Esercizio a duetto per tamburo e tom tom* Nr.2

Allegretto (♩ = 128)

Tamburo

Tom tom

Aufgrund der Tatsache, daß in der *Metodo per Strumenti a Membrana* keinerlei Orchesterstudien enthalten sind, die den praktischen Einsatz des vorgestellten Instrumentariums anhand von konkreten Beispielen aus der Literatur demonstrieren würden, kann der Sinn und Zweck der gemeinsamen Behandlung der Kleinen Trommel in Verbindung mit anderen Fellinstrumenten nicht ganz nachvollzogen werden und hinterläßt, ähnlich wie dies bereits bei der *Methode de Caisse Claire* von Jean Geoffroy der Fall war, trotz einer an sich interessanten didaktischen Grundkonzeption, schließlich einen unbefriedigenden Eindruck.

6. Schulen für Pauken

6.1 Heinrich Knauer - *Paukenschule*

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule

Die bereits im Kapitel *Entstehung von neuen Schlagzeugschulen zwischen 1850 und 1918...* der vorliegenden Arbeit kurz vorgestellte *Kleine Paukenschule* von Heinrich Knauer aus dem Jahre 1909 wurde unter dem neuen Titel *Paukenschule* 1955 in einer von Gerhard Behsing überarbeiteten Fassung im VEB Friedrich Hofmeister Verlag in Leipzig herausgegeben. Behsing, der bei Knauer Schlagzeug studiert hatte und seine Unterrichtsmethoden bestens gekannt haben muß, übernahm im wesentlichen sowohl die orchesterorientierte Gesamtkonzeption der Schule, als auch ihre inhaltliche Gliederung in einen theoretischen und praktischen Bereich mit einem umfangreichen Orchesterstudienteil. Im Zuge der Modernisierung wurde sowohl der praktische Bereich, der in der *Kleinen Paukenschule* ausschließlich rhythmische Übungen umfaßte, gründlich überarbeitet und um rein technische Übungen erweitert, wodurch sich die Gesamtzahl der Übungen von 27 auf 76 Übungen erhöhte, als auch der theoretische Teil vervollständigt und um die Schilderung der geschichtlichen Entwicklung der Pauken, um eine Auflistung ausgewählter historischen Paukenschulen und theoretischen Schriften über Pauken sowie um die Darstellung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre ergänzt. Der Orchesterstudienteil der *Kleinen Paukenschule* wurde dagegen fast unverändert übernommen, wobei lediglich die für die orchestrale Verwendung der Pauken nicht unbedingt repräsentativen Ausschnitte aus der Oper *Die Regimenttochter* von Dionizetti sowie aus der weitgehend unbekanntem *Sinfonie A - Moll* von Striegler durch zusätzliche Fragmente aus der *Symphonie fantastique* von Berlioz und aus der Oper *Der fliegende Holländer* Wagner ersetzt wurden.

2. Vorwort

Im Vorwort wurde von Behsing die Vorbereitung des Studenten für die Aufgaben der orchestralen Aufführungspraxis als das wichtigste Ziel der *Paukenschule* definiert, wobei das vorliegende Schulwerk als eine Übergangslösung bezeichnet wurde, *bis zu dem Zeitpunkt gedacht, an dem der Musikwelt das große umfassende Paukenschulwerk geschenkt wird, das diesem wichtigen Instrument gerecht wird.*

Behsing bezeichnet den Pauker als den *musikalischsten Musiker* im Orchester, an den sowohl sehr hohe musikalische, als auch körperliche Anforderungen gestellt werden und betont, daß jeder Schlagzeuger nicht nur sein Instrument beherrschen muß, sondern auch über sehr gute Kenntnisse musikalischer Fachausdrücke und musiktheoretischer Begriffe verfügen und mit dem Klavierspiel vertraut sein sollte. Als letzte und wichtigste Phase der Ausbildung betrachtet Behsing die Orchesterpraxis, die durch kein Schulwerk ersetzt werden

kann und dem angehenden Schlagzeuger das richtige Gefühl für die wichtige Rolle seines Instrumentes im Orchesterapparat zu vermitteln vermag.

Als Ergänzung zum Übungsmaterial der *Paukenschule* wurden von Behsing die ebenfalls von ihm neu überarbeiteten *85 Übungen für Pauken* Heinrich Knauers empfohlen, die 1955 im gleichen Verlag veröffentlicht wurden.

3. Gliederung

Das theoretische und praktische Material der gegenüber der Vorlage aus dem Jahre 1909 von 40 auf 87 Seiten angewachsenen *Paukenschule* wurde in zwei Hefte aufgeteilt. Im ersten Heft wurde der gesamte theoretische Bereich mit der Beschreibung der Konstruktion, der Aufstellung und des Tonumfanges der Pauken, der Schlegeltypen - und haltung, der wichtigsten Spieltechniken inkl. Wirbel, Vorschläge, Kreuztechnik und Abdämpfen sowie mit der neu hinzugekommenen Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Pauken, des Paukenschrifttums und der wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre untergebracht. Im selben Heft fanden ebenfalls wesentliche Teile des praktischen Bereiches Platz. Dazu zählen die für zwei Pauken konzipierten Anfangsübungen, Übungen mit Achtel, Sechzehntel und Triolen, Synkopen - und Bindebogenübungen, Übungen mit Vorschlägen und Abdämpfungen, Übungen in verschiedenen Taktarten sowie Übungen mit Wirbel. Im zweiten Heft fand die Fortsetzung des praktischen Bereiches in Beethoven - Übungen sowie in Übungen für drei und vier Pauken und Pedalpauken - Übungen statt, wonach der Orchesterstudienteil plazierte wurde, der die Schule abschließt.

II. Untersuchung der Schule

1. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

- **Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte**

Die historische Entwicklung der Pauken mit besonderer Berücksichtigung der ersten Entwicklungsphase bis ca. 1600 wurde im Kapitel *Zur Geschichte der Pauke* im theoretischen Teil der *Paukenschule* detailliert geschildert. Im vorliegenden Kapitel wurden die Begleitumstände der Einführung der ursprünglich im Orient beheimateten Pauken nach Europa (Kreuzzüge, Kontakte der Spanier mit den Mauren und Vordringen über Rußland, Polen und Ungarn), ihre wichtige Rolle als Militär- und Hofinstrument im Verbund mit Trompeten, gebräuchliche Paukenamen wie z.B. *Timpani*, *Timbales*, *Kettledrums* oder *Litavri* sowie die zwei wichtigsten Paukentypen der damaligen Zeit - eine kleine am Gurt getragene Paukenart, die mit dem Ausgang des Mittelalters verschwand und ein großer Paukentyp als Vorläufer der heutigen Paukenarten eingehend dargestellt. Im weiteren Verlauf des Kapitels wurde ebenfalls eine tabellarische und mit Jahreszahlen versehene Auflistung untergebracht, in der bedeutende historische Ereignisse wie z.B. die Einführung der Pauken am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund im Jahre 1384 oder das Auftreten der Pauken auf dem Reichstag zu Augsburg im Jahre

1518 und wichtigste Erwähnungen der Pauken in den Überlieferungen wie z.B. in den Berichte des Franzosen Joinville, der 1309 von *lauttönenden Pauken und Hörner der Sarazenen* spricht, chronologisch zusammengestellt wurden.

Unverhältnismäßig umfangreich ist die Darstellung der historischen Entwicklung der Pauken in Rußland, wo nach Angaben des von Behsing zitierten Musikwissenschaftlers Bessaraboff bereits im 11. Jahrhundert viele Paukentypen unterschiedlicher Größe existiert und auch dort eine wichtige Rolle beim Militär und im Dienste der Zaren gespielt haben sollen.

Im Gegensatz zur eingehenden Schilderung der Paukengeschichte bis 1600, ist die Beschreibung der Weiterentwicklung der Pauken im 17., 18. und 19. Jahrhundert sehr sprunghaft und erschöpft sich in der Aufzählung von Beispielen für die zum großen Teil solistische und für jene Zeit im Grunde ungewöhnliche Verwendung der Pauken bei Graupner, Reicha, Berlioz, Gerster, Striegler und Geier, ohne ihre eigentliche und wichtigste Funktion als Orchesterinstrument umfassend dargestellt zu haben. Unverständlich ist in diesem Zusammenhang ebenfalls die Tatsache, daß Behsing auf die Schilderung der Paukenentwicklung im 20. Jahrhundert völlig verzichtet hat, obwohl erst diese Periode die wichtigsten Neuerungen in bezug auf die Verwendung der Pauken als eigenständiges Soloinstrument aufweisen kann.

Eine sehr interessante Ergänzung des vorliegenden Kapitels bildet der nachfolgende Abschnitt unter dem Titel *Auszug aus dem Schrifttum über die Pauke*, in dem sowohl die wichtigsten theoretischen Aufsätze aus der Zeit zwischen 1700 und 1943 über die Konstruktion, Bedienung und Aufgaben der Pauken in verschiedenen Klangformationen vom Hof- und Militärinstrument im Verbund mit Trompeten über Blas- und Militärkapellen bis hin zum Sinfonieorchester wie z.B. *Ceremoniel und Privilegia der Trompeter und Pauker* von Friese aus dem Jahre 1720 oder die französische *Methode complete et raisonnee de Timbales a l'usage des Executans et des Compositeurs precedee d'une notice historique et suivie de considerations sur l'emploi de cet instruments dans l'orchestre* von Kastner aus dem Jahre 1845, als auch einige Pauken- und Schlagzeugschulen aus dem 18. und 19. Jahrhundert wie z.B. der in der Einleitung bereits vorgestellte *Versuch einer Anleitung zur heroisch - musikalischen Trompeter - und Paukerkunst* von Altenburg aus dem Jahre 1795 oder *Die Pauken und Trommeln in ihren neueren und vorzüglicheren Konstruktionen nebst einer ausführlichen Anleitung diese Instrumente mit Gewandtheit, Feinheit und Präcision schlagen zu lernen* von Fechner aus dem Jahre 1862 aufgelistet wurden.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Die Paukenkonstruktion wurde in den Kapiteln *Die Bestandteile der Pauke* und *Die gebräuchlichen Systeme der Pauke* im theoretischen Teil der Schule dargestellt und enthält neben der Beschreibung der wichtigsten Bestandteile der Pauke - des Kessels, des Felles, des Fellreifens und des Oberreifens - und ihrer Funktion eine Vorstellung der vier wichtigsten Paukenarten: der Schraubenpauke, der Drehkesselpauke, der Maschinenpauke und der Pedalpauke, deren Abbildungen im selben Kapitel untergebracht wurden.

Im Kapitel *Die gebräuchlichen Systeme der Pauke* wurden ebenfalls einige Paukenarten erwähnt, deren Konstruktionen sich nicht durchsetzen konnten, die aber aus historischer Sicht sehr interessant sind wie z.B. die sog. Pariser Pauken mit einem speziellen Stimmpedal oder die leicht tragbaren Holzkesselpauken von Gärtner und Lorenz, die 1934 speziell für die Zwecke der Marschmusik entworfen wurden.

In bezug auf die Paukenschlegel, die im gleichnamigen theoretischen Kapitel beschrieben wurden, unterscheidet Behsing grundsätzlich die *p* und *mf* - Schlegel mit Köpfen aus weichem Filz, weiterhin *marcato* - Schlegel mit noch kleineren Filzköpfen, die *f* - und *ff* - Schlegel bei denen der Schlegelkopf aus zusammengesetzten Flanellstreifen besteht sowie spezielle Schlegel mit Holzköpfen, die von Komponisten wie z.B. R. Strauß oder Orff verlangt werden. Die für viele zeitgenössische Werke charakteristische Verwendung von außergewöhnlichen Anschlagmitteln wie Kleine Trommel - Stöcke oder Jazz - Besen wurden von Behsing nicht erwähnt.

- **Klangentstehung und Schlagarten**

Die Informationen zur Klangentstehung und zu Schlagarten beschränken sich auf die im theoretischen Kapitel *Die Schlegelhaltung und der Anschlag* enthaltenen Angaben zur korrekten Platzierung der Anschlagstelle eine Handbreite vom Rand des Paukenfelles sowie einen Hinweis, daß der Paukenton je nach Verschieben des Schlagflecks in Richtung Fellmitte zunehmend dumpfer und höher wirkt. Die daraus resultierende Möglichkeit für die Veränderung der Klangfarbe des Instrumentes wurde nicht praktisch verwertet.

- **Notation des Instrumentes**

In der Paukenschule kam ausschließlich die modernere, nicht transponierende Variante der Paukennotation in Verbindung mit richtigen Vorzeichen und Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Stimmung der Pauken zum Einsatz. Die für die zeitgenössischen Werke typische rein melodische Notierung der Pauken ohne Buchstabenangaben wurde nur in den Übungen für Pedalpauken im zweiten Heft der Schule verwendet.

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Die Behandlung der wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre erfolgte im gleichnamigen Kapitel am Ende des theoretischen Teiles, das nach Angaben Behsings in enger Anlehnung an die inhaltliche Gestaltung dieses Bereiches in der Paukenschule von Adolf Deutsch aus dem Jahre 1894 konzipiert wurde und umfaßt die Vorstellung der Musiknotation in Verbindung mit allen Schlüsselarten inkl. F -, G - und C (!) - Notenschlüssel im Unterkapitel *Von den Tönen und Noten*, der Noten- und Pausenwerte bis einschließlich 32stel im Unterkapitel *Vom Wert der Noten- und Pausen* sowie der Punktierungen, der Bindebögen und der unregulären Notenwerte (Duolen, Triolen, Quartolen, Quintolen und Sextolen) im Unterkapitel *Punkt, Bindungsbogen, Triole*. Darüber hinaus enthält dieses Kapitel eine Auflistung von geraden, ungeraden, einfachen und zusammengesetzten Taktarten im Unterkapitel *Der Takt* sowie die Präsentation

der Versetzungszeichen, der Intervalle, der Tonarten und ihren Vorzeichen, der Fermaten, der Synkopen, der Wiederholungszeichen, der Tempo - Bezeichnungen und der Abkürzungen in der Notenschrift, die jeweils in kurzen gleichnamigen Unterkapiteln behandelt wurden.

Die Ausrichtung des vorliegenden theoretischen Materials ist nicht eindeutig paukenorientiert und enthält viele musikalische Elemente, die zwar das allgemeine Bildungsniveau des Studenten z.B. in bezug auf die Notenschlüsselkenntnisse erhöhen, aber für das Erlernen der Pauken nicht zwingend erforderlich wären. Andererseits kann die Behandlung vieler Bereiche nicht als erschöpfend bezeichnet werden und deutet deutlich auf die Existenz einer über 50 Jahre alten Vorlage als Vorbild für die inhaltliche Gestaltung des ganzen Bereiches. Dies gilt sowohl für den veralteten Umgang mit dem Metrum, dessen auf die wichtigsten Vertreter reduzierte Darstellung beim gänzlichen Fehlen von so wichtigen Taktarten wie z.B. das 5/8 und 7/8 - Metrum nicht als erschöpfend bezeichnet werden kann, als auch für die sehr oberflächliche Behandlung der unregulären Noten - und Pausenwerte.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

In der Paukenschule wurden ausschließlich die Buchstabenbezeichnungen **I** und **r** zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Hände bei der Ausführung von rhythmischen Figuren verwendet.

2. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Der praktische Teil der Schule gliedert sich in mehrere Übungsbereiche, die sich entweder mit speziellen rhythmischen und spieltechnischen Erscheinungen befassen oder der Schulung bestimmter interpretatorischen Aspekten gewidmet wurden.

Der rhythmisch orientierte Bereich umfaßt *Anfangsübungen, Übungen mit Achtelnoten, Übungen mit Sechzehntelnoten, Übungen mit Triolen und Übungen mit Synkopen und Bindebögen* im ersten Heft der Schule. Ein charakteristisches Merkmal bei der Gestaltung dieser Übungsgruppen ist die Tatsache, daß jeder zusammenhängende Bereich stets mit einer technischen Übung beginnt, die aus mehreren zwei- bis viertaktigen und stets mithilfe von Buchstaben numerierten Übungsgabschnitten besteht, in denen die Ausführung der jeweiligen rhythmischen Erscheinung auf vielfältige Art und Weise perfektioniert wird, bevor sie im breiteren musikalischen Kontext in Verbindung mit Lautstärke- und Tempobezeichnungen in den darauffolgenden Übungen eingesetzt werden.

Das gleiche Gestaltungsprinzip kam ebenfalls bei der Konzipierung der *Übungen für drei und vier Pauken* sowie *Übungen für Pedalpauken* im zweiten Heft der Schule zum Einsatz, wobei die spieltechnischen Aspekte der Bedienung von drei und vier Pauken bzw. der Pedalpauken auch hier in speziellen technisch orientierten Übungen am Anfang des jeweiligen Übungsbereiches erarbeitet wurden, bevor man die im ersten Heft der Schule erworbenen musikalisch - interpretatorischen Kenntnisse auf drei und vier Pauken bzw. Pedalpauken in den darauffolgenden Übungen übertrug.

Im Gegensatz zum zweiteiligen Aufbau der o.g. Übungsbereiche werden die technisch orientierten *Übungen mit Vorschlägen und Abdämpfungen* sowie die *Übungen mit Wirbel* im ersten Heft der Schule durch sofortige Einbindung des jeweiligen spieltechnischen Aspektes gekennzeichnet.

Die gleiche Gestaltungsweise prägt ebenfalls das Erscheinungsbild der *Übungen in verschiedenen Taktarten* im ersten Heft der Schule sowie der *Beethoven - Studien* im zweiten Heft, die speziell der Vorstellung des Paukeneinsatzes in ausgewählten Werken Beethovens gewidmet wurden.

3. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- **Haltung der Stöcke und Körperhaltung**

Die Haltung der Paukenschlegel wurde im Kapitel *Die Schlegelhaltung und der Anschlag* im theoretischen Bereich der Schule beschrieben und entspricht weitgehend ihrer typischen Handhabung, indem der Schlegel nach Anweisungen Behsings mit dem Daumen und Zeigefinger gehalten wird, während der dritte Finger leicht anliegt und der Daumen einwärtsgerichtet ist.

In bezug auf die Körperhaltung empfiehlt Behsing im Kapitel *Die Aufstellung der Pauken und die Haltung des Paukers* generell das Spielen im Sitzen, ungeachtet dessen, daß dadurch die Bewegungsfreiheit des Paukers deutlich eingeschränkt wird und daß die sitzende Position eigentlich nur bei der Ausführung von komplizierteren melodischen Passagen auf Pedalpauken zwingend erforderlich ist.

Bei der im selben Kapitel beschriebenen Aufstellung der Pauken bedient sich Behsing ausschließlich des traditionellen rechtsseitigen Systems, in dem größere Pauken auf der rechten und kleinere auf der linken Seite plaziert werden und weist darauf hin, daß die einzelnen Instrumente stets schräg gegeneinander aufgestellt werden sollten, um auf diese Weise den Wechsel zwischen den Pauken zu erleichtern.

- **Anfangsübungen**

Die Anfangsübungen umfassen 22 viertaktige von *a* bis *v* durchnummerierte Übungsabschnitte, die unter dem Sammeltitle *Technische Anfangsübungen für Pauken* die erste Übung der Schule bilden. In der überwiegenden Mehrheit der Übungsabschnitte kamen ausschließlich Viertelnoten ohne Pausen zum Einsatz, die komplett mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Hände versehen wurden und nach Anweisungen Behsings in allen Lautstärkegraden mit besonderer Berücksichtigung der *p*- und *pp*-Dynamik mehrmals wiederholt werden sollen. Der Autor bedient sich in den meisten Übungsabschnitten der *Hand für Hand - Technik*, in der beide Hände stets abwechselnd bei der Ausführung von rhythmischen Figuren eingesetzt werden und führt bereits in dieser frühen Übungsphase Kreuzschläge ein, um das zweimalige Anschlagen der Pauke(n) mit der gleichen Hand zu umgehen.

Beispiel 94 - Frühe Verwendung der Kreuztechnik im Übungsabschnitt k



Als Alternative zur Kreuztechnik wurden in einigen Übungsabschnitten Doppelschläge mit einer Hand eingeführt, aber selbst dann zieht Behsing das Anschlagen von zwei verschiedenen Pauken dem akustisch nachteiligen zweimaligen Anschlagen derselben Pauke vor.

Beispiel 95 - Akustisch vorteilhafte Anschlagen von zwei verschiedenen Pauken mit einer Hand im Übungsabschnitt s



- **Wirbel**

Die Ausführung des Paukenwirbels wurde im theoretischen Kapitel *Der Wirbel* beschrieben und beschränkt sich trotz vieler Notenbeispiele, die die Wirbelnotation in Form eines Trillersymbols in Verbindung mit einer Wellenlinie oder in Anlehnung an die verkürzte Notation (drei Striche über der gewirbelten Note) in Verbindung mit vielfältigen dynamischen Bezeichnung inkl. Akzentzeichen, *fz*, *sfz*, *ffp*, *fp* sowie *crescendo* und *diminuendo* demonstrieren, größtenteils auf allgemeine Hinweise, daß der Paukenwirbel in jeder Lautstärke *gleichmäßig vollendet* klingen und mit verschiedenen Schlegeln geübt werden sollte. Die Art und Weise wie die erforderliche *größtmögliche* Geschwindigkeit erreicht werden kann, wurde von Behsing nicht näher erläutert und lediglich mit einem Notenbeispiel illustriert, das immer kleiner werdenden Notenwerten enthält, die die Entstehung des Wirbels infolge stufenweiser Beschleunigung von langsamen Schlägen bis hin zum wohlklingenden Paukenwirbel veranschaulichen sollen.

Der praktischen Schulung des Paukenwirbels im breiteren musikalischen Kontext wurden *Übungen mit Wirbel und Abdämpfungen* mit dem Untertitel *Wirbel in verschiedener Schreibweise* Nr.47 bis 54 im ersten Heft der Schule gewidmet, in denen der Paukenwirbel in Verbindung mit abwechslungsreicher Dynamik und vielfältigen Notenwerten bis einschließlich Sechzehntelsextolen eingesetzt wurde. Kennzeichnend für die Notation der Abschlagsnoten in Verbindung mit dem Wirbel ist die Tatsache, daß Behsing drei verschiedene Notationssysteme verwendet:

A. Wirbel in Verbindung mit einer gebundenen Abschlagsnote ohne *staccato* - Zeichen

Beispiel 96 - Wirbel in Verbindung mit einer gebundenen Abschlagsnote ohne *staccato* - Zeichen in der Übung Nr. 51



B. Wirbel in Verbindung mit einer gebundenen Abschlagsnote, die mit einem *staccato* - Zeichen, einem Akzent oder einem *sfz* - Zeichen versehen ist

Beispiel 97 - Wirbel in Verbindung mit einer gebundenen Abschlagsnote, die mit einem *staccato* - Zeichen in der Übung Nr. 48



C. Wirbel in Verbindung mit einer nicht gebundenen Abschlagsnote, die jedoch mit einem *staccato* - Zeichen, einem Akzent oder einem *sfz* - Zeichen versehen wurde

Beispiel 98 - Wirbel in Verbindung mit einer nicht gebundenen Abschlagsnote, die mit einem *staccato* - Zeichen versehen wurde in der Übung Nr. 47



von denen nur die letzte Variante im theoretischen Wirbel - Kapitel näher dargestellt wurde, wonach die Abschlagsnote stets separat nach Abschluß des Wirbels ausgeführt werden muß.

• Stimmung

Die theoretischen Grundlagen der Paukenstimmung wurden im Kapitel *Das Stimmen der Pauken* kurz dargestellt. Behsing beschreibt die Erweiterung der typischen Quartan - und Quintenstimmung um verminderte Quinten und Oktaven bei Beethoven und Terzen bei Meyerbeer und betont, daß in der modernen Aufführungspraxis alle Intervalle verwendet werden.

Trotz dieser Feststellung beschränkt sich die Auswahl der Stimmungsvarianten in allen Übungen für zwei Pauken ausschließlich auf die Quartan- und Quintenstimmung. Eine deutliche Erweiterung des Intervallspektrums bieten erst Übungen für drei und vier Pauken, in denen zusätzlich Sekunden, Terzen und Sexten zum Einsatz kamen.

Eine besondere Rolle in der Schulung der Paukenstimmung spielen *Übungsbeispiele für Pedalpauken* im zweiten Heft der Schule, in denen die Pedalpauken in der Funktion eines melodischen Instrumentes eingesetzt wurden. Neben spieltechnisch sehr anspruchsvollen Übungen, die gänzlich ohne Buchstabenangaben zur Anzeige der jeweiligen Stimmung auskommen und in rein melodischer Form konzipiert wurden (Übungen Nr.73 bis 76), enthält dieser Übungsbereich ebenfalls einige nicht durchnummerierte Stimmübungen, in denen jeder Wechsel der Stimmung auf klassische Art und Weise mithilfe von entsprechenden Buchstabenangaben angezeigt wurde.

3.1 Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

- **Vorschläge**

Alle vier Vorschlagsarten (ein -, zwei -, drei - und vierfache Vorschläge) wurden im Kapitel *Die Vorschläge* im theoretischen Teil der Schule beschrieben und anhand von komplett mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände beim Schlagen versehenen kurzen Notenbeispielen illustriert, die die Ausführung aller vier Appogiaturvarianten demonstrieren. Die Handhabung der Vorschläge entspricht nur zum Teil dem von Behsing in den meisten Übungen der Schule verwendeten *Hand für Hand* - Prinzip. Wenngleich ein- und dreifache Vorschläge nach Anweisungen des Autors stets abwechselnd mit beiden Händen anzufangen sind, verzichtet Behsing bei der Realisierung von zwei- und vierfachen Vorschlägen auf die *Hand für Hand - Technik* und läßt sie stets mit der rechten Hand beginnen.

Der praktischen Schulung der Vorschläge wurden *Übungen mit Vorschlägen und Abdämpfungen* Nr.43 und 44 gewidmet, in denen jedoch nur ein- und zweifache Vorschläge verwendet wurden. Die beiden Vorschlagstypen kamen ebenfalls in Verbindung mit dreifachen Vorschlägen in der Übung Nr.45 und der Übung Nr.69 für vier Pauken zum Einsatz. Der vierfache Vorschlag wurde in der Schule nicht praktisch verwendet.

- **Dämpfen**

Beim Abdämpfen der Pauken unterscheidet Behsing zwei grundlegende Techniken, die im theoretischen Kapitel *Das Abdämpfen der Pauken* dargestellt wurden.

Das herkömmliche Abdämpfen der Pauken wird durch Drücken des Handballens oder der Fingerspitzen auf das Fell nach dem Anschlagen des Instruments realisiert und soll nach Anweisungen des Autors vor allem in den Pausen und überall dort eingesetzt werden, wo das Nachklingen der Pauken unerwünscht ist, wie z.B. beim von Behsing angeführten Übergang des Orchesters nach einem Tutti - Akkord in eine andere Tonart. Ein spezielles Symbol zur Anzeige der abzudämpfenden Stellen in Form eines im Notentext untergebrachten Sternchen (*) wurde vom Autor nur ein einziges Mal in einem der bereits erwähnten, nicht nummerierten *Übungsbeispiele mit Pedalpauken* im zweiten Heft der Schule eingeführt.

Beispiel 99 - Einsatz des speziellen * - Zeichens zur Anzeige des Paukenabdämpfens in einem der nicht numerierten *Übungsbeispiele mit Pedalpauken* im 2. Heft der Schule



Im Abschnitt *Übungen mit Wirbel und Abdämpfungen* (Nr.47 bis 54) im ersten Heft wurden dagegen viele Noten, die abgedämpft werden sollten, mit einem *staccato* - oder einem *sfz* - Zeichen in Verbindung mit Akzent versehen.

Beispiel 100 - Einsatz von *staccato* - Zeichen zur Anzeige des Paukenabdämpfens in der Übung Nr. 47



Bei der zweiten im vorliegenden theoretischen Kapitel vorgestellten Dämpfungstechnik handelt es sich um den Einsatz von *con sordino* oder *coperto*, wo die Pauke(n) dauerhafter abgedämpft werden, indem man ein weiches Tuch auf dem Paukenfell plaziert. Als Gegenstück zu den beiden o.g. Bezeichnungen fungieren *senza sordino* oder *scoperto*, die ihrerseits darauf hinweisen, daß der ursprüngliche offene Klang des Instrumentes durch Entfernen des Tuches wiederhergestellt werden soll.

Die *coperto* - Technik, die von Behsing am Beispiel eines Paukenfragmentes aus der *Sinfonie fantastique* von Berlioz veranschaulicht wurde, wurde in den Übungen der Schule nicht praktisch eingesetzt.

• Kreuztechnik

Als wichtigstes Merkmal der Kreuztechnik bezeichnet Behsing im kurzen theoretischen Kapitel *Die Kreuzschläge* eine Ausführungsweise, in der die rechte Pauke mit der linken Hand oder die linke Pauke mit der rechten Hand angeschlagen wird. Diese Spieltechnik, die unerklärlicherweise nach Empfehlung des Autors *möglichst vermieden werden sollte* (!), ist nur bei komplizierten Passagen anzuwenden, um ihre Realisierung zu erleichtern.

Behsings Interpretation ist nicht ganz korrekt, zumal die wichtigste Aufgabe der Kreuztechnik vor allem darin besteht, den Einsatz von Doppelschlägen bei der Ausführung von technisch komplizierten Stellen zu vermeiden, was sowohl in manueller Hinsicht wegen der zusätzlichen Handbelastung beim Wechsel von einer Pauke zu der anderen, als auch im Hinblick auf den schlechteren Klang beim zweimaligen Anschlagen derselben Pauke vom großen Nachteil ist.

Die Kreuztechnik wurde trotz der nicht ganz zutreffenden Darstellung ihrer wichtigsten Funktion im theoretischen Teil der Schule in allen Übungsbereichen gemäß ihrer Bestimmung korrekt eingesetzt.

Die entsprechenden Stellen wurden dabei vom Autor entweder mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Hände versehen, die ihre Ausführung unmißverständlich anzeigen oder mit * - Zeichen markiert.

Beispiel 101 - Markierung der Kreuzschläge mit dem * - Zeichen in der Übung Nr. 19



4. Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen

- **Eingeführte Noten- und Pausenwerte**

Der rhythmischen Schulung wurden mehrere zusammenhängende Übungsbereiche im ersten Heft der Paukenschule gewidmet, die allesamt durch die sukzessive Einführung von immer kleiner werdenden Noten- und Pausenwerte gekennzeichnet werden. Zuerst befaßt sich der Autor mit Ganzen, halben und Viertelnoten und ihren Pausenpendants in den Anfangsübungen (Übungen Nr.1 bis 6) und erweitert nach und nach das Spektrum der Noten- und Pausenwerte in den unmittelbar darauffolgenden Übungsbereichen um Achtelnoten (Übungen Nr. 7 bis 13), punktierte Achtelnoten (Übungen Nr.14 bis 17), Sechzehntel (Übungen Nr.18 bis 25) und Triolen (Übungen Nr.26 bis 34). Als besonders komplex erweist dabei der letzte Übungsbereich, in dem neben Achteltriolen in den Übungen Nr. 26 bis 30 weitere unreguläre Gruppierungen (Große Triole, Sechzehnteltriole, Sechzehntelquintole und Sechzehntelsextole) sowie punktierte Sechzehntel in den Übungen Nr. 32 bis 34 vorgestellt wurden. Im Gegensatz zum relativ flexiblen Einsatz der regulären Notenwerte sowie aller Triolenarten in Verbindung mit entsprechenden Pausen, wurden die Quintolen und Sextolen in allen Übungen stets nur komplett eingesetzt.

Eine interessante Ergänzung des rhythmischen Bereiches bieten die ebenfalls im ersten Heft der Schule untergebrachten *Synkopen und Bindebögen* - Übungen Nr.35 bis 42, die speziell die Ausführung von Synkopen in Verbindung mit Notenwerten bis einschließlich Sechzehntel behandeln.

Eine wichtige Rolle in der Synkopenschulung spielt die Übung Nr.35, in der verschiedene Synkopenarten in kurzen zwei - bis viertaktigen Übungsabschnitten (a bis g) zusammengestellt und auf zwei- bzw. dreifache Art und Weise sowohl in herkömmlicher, als auch in zerlegter Form unter Verwendung von kleineren Notenwerten und Bindebögen notiert wurden.

Beispiel 102 - Synkopenschulung in der Übung Nr. 36 (Übungsabschnitt f)



Durch diese Vorgehensweise konnte der Aufbau der jeweiligen Figur veranschaulicht und folglich ihre korrekte Interpretation wesentlich erleichtert werden. Ein besonderes Lob gilt vor allem der umfassenden Vorstellung der Großen und Achteltriolen in den Abschnitten *j*, *k*, *m*, *n*, wo der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Triolenarten sehr deutlich aufgezeigt werden konnte.

Das Spektrum der Noten - und Pausenwerte wurde im weiteren Verlauf der Schule lediglich um die Einführung von 32stel und 32steltriolen in der Übung Nr.55 (*Beethoven - Studien*) im zweiten Heft der Schule erweitert. Weitere unreguläre Notenwerte wie z.B. die im theoretischen Kapitel *Die Elemente der allgemeinen Musiklehre* erwähnten Duolen oder Quartolen wurden nicht praktisch eingesetzt.

- **Taktarten**

Das metrische Erscheinungsbild der meisten Übungen der Schule ist sehr eintönig und wird vor allem durch die allzu häufige Verwendung des 2/4 -, 3/4 - und 4/4 - Taktes geprägt, die nur selten durch andere Taktarten wie z.B. das 3/8 -, 6/8 -, 9/8 - oder 12/8 - Metrum ersetzt werden. Mehr Abwechslung bieten lediglich speziell der metrischen Schulung gewidmete *Übungen in verschiedenen Taktarten und Tempi* Nr.45 und 46 im ersten Heft der Schule, in denen sowohl häufiger Taktwechsel innerhalb eines Stückes stattfand, als auch teilweise neue bisher nicht benutzte Metrumarten eingeführt wurden (wie z.B. der 5/4 - Takt oder das *Alla breve* - Metrum in der Übung Nr.46). Eine ähnlich hohe Komplexität in bezug auf den Umgang mit verschiedenen Taktarten innerhalb eines Stückes kann ebenfalls einigen Übungen im zweiten Heft der Schule bescheinigt werden. Dazu zählt vor allem die Übung Nr.71, die durch den häufigen Wechsel zwischen dem 2/2 -, 3/2 -, 3/4 -, 4/4 - und 6/8 - Metrum gekennzeichnet wird, weiterhin die Übungen Nr.72 und 76 sowie die nicht nummerierten Übungen am Ende dieses Übungsbereiches, in denen allerdings nur der 2/8 - Takt als eine neue Metrumart hinzukam.

- **Dynamik**

Die im theoretischen Kapitel *Die Elemente der allgemeinen Musiklehre* vorgestellten gebräuchlichen dynamischen Bezeichnungen - *ppp* bis *fff*, *fp*, *sfz*, *crescendo* und *diminuendo* bzw. *decrescendo* wurden mit Ausnahme von technischen Übungen, die generell mit keinen dynamischen Angaben versehen wurden, im vollen Umfang in allen Übungsbereichen der Schule eingesetzt. Wenngleich statische Lautstärkeangaben wie *p* oder *f* bereits von Anfang an in den ersten Übungen der Schule präsent sind, treten die dynamikverändernden Bezeichnungen *crescendo* und *diminuendo* sowie weitere Lautstärke Symbole wie *sf*, *fp* und der Akzent vor allem in Verbindung mit dem Paukenwirbel in Erscheinung. Demzufolge finden sich Beispiele für die besonders intensive und vielfältige Verwendung der Dynamik in den *Übungen mit Wirbel und Abdämpfungen* Nr.47 bis 54 im ersten Heft der Schule. Im zweiten Heft dagegen sind vor allem in den letzten nicht nummerierten Übungen viele Beispiele für flexible Verwendung von Lautstärkebezeichnungen anzutreffen.

Beispiel 103 - Vielfältige Verwendung von Lautstärkebezeichnungen in der Wirbelübung Nr.50



• Artikulation

Im Bereich der Artikulation spielt vor allem die *staccato* - Technik eine sehr wichtige Rolle und wurde sowohl in Verbindung mit dem Paukenwirbel zur Anzeige der getrennt zu spielenden Abschlagsnoten und im Rahmen der Dämpfungstechnik als Substitut für das fehlende Zeichen zum Abdämpfen der Pauken, als auch in selbständiger Funktion in vielen Übungen eingesetzt.

Im Vergleich zur vielfältigen Verwendung der *staccato* - Technik machte Behsing nur sporadisch Gebrauch von der *portato* - Spielweise. Einige wenige Beispiele für den Einsatz dieser Technik finden sich nur in der Übung Nr.54 im ersten Heft der Schule sowie in den *Beethoven - Studien* (Übung Nr.55) sowie in der Übung Nr.56 a im zweiten Heft.

Viele Übungen der Schule wurden im Einklang mit den im theoretischen Kapitel *Die Schlegel* enthaltenen Informationen über die Verwendung von bestimmten Schlegeltypen zum Erzielen verschiedener Klangscharfungen - und wirkungen mit Anweisungen des Autors versehen, die die Auswahl der Schlegel eindeutig festlegen. In der Paukenschule kamen fünf Schlegelarten zum Einsatz:

- ✓ Filzschlegel in den Übungen Nr.3, 5, 6, 12, 22, 34, 39, 58 und 63
- ✓ Harte Filzschlegel in der Übung Nr.40)
- ✓ Flanellschlegel in den Übungen Nr.21, 24, 28, 30, 31, 36, 41, 56 b, 59, 60 und 62
- ✓ Kleine Flanellschlegel in den Übungen Nr.20 und 55
- ✓ Weiche Flanellschlegel in der Übung Nr.56 a

Vom Schlegelwechsel innerhalb einer Übung machte Behsing dagegen nur in den Übungen Nr.58 (Flizschlegel - weiche Flanellschlegel) und Nr.70 (Filzschlegel - Flanellschlegel) Gebrauch.

- **Tempo- und Charakterbezeichnungen**

Alle Übungen der Schule mit Ausnahme von rein technisch orientierten Übungsabschnitten (vergl. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles) wurden mit Tempoangaben versehen, die in der Regel italienischer Herkunft sind. Neben der sehr häufig verwendeten populären Bezeichnungen wie *Adagio*, *Andante*, *Andantino*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*, *Vivace* und *Presto*, die teilweise um zusätzliche Charaktermerkmale wie z.B. *con moto* in der Übung Nr.55, *assai* in der Übung Nr.56 a, *ma non troppo* in der Übung Nr.13, *sostenuto* in der Übung Nr.47, *con brio* in der Übung Nr.46, *appassionato* in der Übung Nr.57, *maestoso* in der Übung Nr.29 erweitert wurden, führte Behsing in einigen Übungen auch deutsche Tempo- und Charakterbezeichnungen wie z.B. *Nicht zu schnell* (Übungen Nr.22 und 70), *Marschtempo* (Übung Nr.31), *Langsam* (Übungen Nr.34, 53 und 59), *Das Tempo etwas schneller* (Übung Nr.36), *Lebhaft* (Übungen Nr.60 und 72) oder *Gemessen* (Übung Nr.76) ein.

Viele Beispiele für die Verwendung von verschiedenen Tempi innerhalb eines Stückes auch in Verbindung mit tempoverändernden Angaben finden sich vor allem im zweiten Heft der Paukenschule. Dazu zählen neben der *Beethoven - Studien* (Übung Nr.55), in denen im Einklang mit der Orchestervorlage (V.Sinfonie) 4 verschiedene Tempi zum Einsatz kamen (*Allegro con brio*, *Andante con moto* und zwei verschiedene *Allegri*), die mehrteiligen Übungen Nr. 56 a und b, in denen tempoverändernde Bezeichnungen *stringendo*, *poco animato*, und *ritardando* verwendet wurden sowie die Übung Nr.66, die mit drei verschiedenen Tempoangaben (*Allegretto*, *etwas langsamer* und *marcia*) versehen wurde.

In keiner Übung machte Behsing von Metronomangaben Gebrauch. Statt dessen wurde neben jeder Tempobezeichnung ein Notensymbol plaziert, dessen Notenwert darauf hinweist, wie die jeweilige Tempoangabe interpretiert werden soll.

5. Bezug zur Musikpraxis

5.1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

Zahlreiche Beispiele für die orchestrale Verwendung der Pauken wurden im umfangreichen Orchesterstudienteil *Übungsbeispiele und wichtige Stellen aus Symphonien, Opern und Orchesterwerken* im 2.Heft der Schule untergebracht und umfassen überwiegend Werke der Klassik und Romantik.

Im Mittelpunkt des Orchesterstudienteiles steht die Präsentation des Paukeneinsatzes in den Werken Beethovens, der am Beispiel von charakteristischen Stellen aus der Oper *Fidelio*, aus den Ouvertüren *Egmont* und *Prometheus*, aus den Symphonien III bis IX, aus dem 5.Klavierkonzert, dem Violinkonzert und aus der *Missa solennis* vorgestellt wurde. Ebensoviele Aufmerksamkeit wurde der Vorstellung der Paukenverwendung im Schaffen von Berlioz gewidmet, das im Orchesterstudienteil durch Fragmente aus den Ouvertüren zu *König Lear*, *Le carnaval romain*, *Benvenuto Cellini*, aus der Symphonie *Harold en Italie* sowie durch die nahezu vollständig angeführte Paukenpartie aus der *Symphonie fantastique* repräsentiert wird.

Beispiel 104 - Der von Behsing zitierte berühmte Einsatz von zwei Paukenpaaren im 4.Teil der *Symphonie fantastique*

in F u. B
1. Pauker
in D u. G
2. Pauker

Allegro non troppo
* > 6 > 6
p
gedämpft
* > 6 > 6
p

Im Vergleich zur umfassenden Präsentation der Paukenverwendung bei Beethoven und Berlioz wurde ihr Einsatz bei Mozart, Wagner, Richard Strauß und Brahms am Beispiel von je zwei Werken vorgestellt (Mozart, Ouvertüre zur Oper *Die Zauberflöte* und *Requiem*, Wagner - Fragmente aus den Opern *Rienzi* und *Der fliegende Holländer*, Richard Strauß - Ausschnitte aus den Opern *Salome* und *Elektra*, Brahms - kurze Fragmente aus der 1. und 4.Symphonie) und bei Elgar und Spohr gar auf ein Stück reduziert (Elgar - Paukensolo aus der Variation Nr.7, Spohr - Paukensolo aus dem 2. Teil des Violinkonzertes Nr.7).

- **Übungen angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Die Paukenschule von Behsing enthält eine Übung, die in enger Anlehnung an eine Orchestervorlage konzipiert wurde. Dabei handelt es sich um die mehrteilige Übung Nr.55 im 2.Heft der Schule mit dem Untertitel *Beethoven-Studien*, die sich vollständig auf das Tonmaterial der Paukenstimme aus der V.Symphonie von Beethoven stützt. Der Autor übernahm sowohl die vierteilige Form der Symphonie, die als Grundlage der Formgestaltung fungierte, als auch eine hohe Anzahl von Originalpassagen, die entweder wörtlich zitiert oder als motivische Basis für den Entwurf von neuen, mit dem Ursprungsmaterial aber weiterhin eng verwandten Tonfolgen dienten. Ein charakteristisches Beispiel für die Einbindung eines kompletten Fragmentes der Paukenstimme findet sich beim Übergang vom 3. zum 4.Teil der Übung, wo die berühmte Paukensonolüberleitung vom Scherzo zum Finale der V. Symphonie von Behsing in unveränderter Form übernommen und angeführt wurde.

5.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

In der Paukenschule von Behsing fand keine kammermusikalische Schulung statt.

- **Schlagzeuger als Solist**

Die solistische Rolle des Schlagzeugers wurde in der Schule von Behsing nicht beschrieben.

III. Ergebnis der Untersuchung

Die Neuausgabe der *Kleinen Paukenschule* von Heinrich Knauer aus dem Jahre 1909, die von Gehard Behsing überarbeitet und 1955 unter dem Titel *Paukenschule* herausgegeben wurde, stellt neben der bereits im Kapitel *Schulen für Kleine Trommel* der vorliegenden Dissertation beschriebenen Modernisierung der *Kleine Trommel – Schule* von Heinrich Knauer einen weiteren Versuch Behsings dar, ein älteres Schulwerk aus der Zeit um die Jahrhundertwende an die Aufgaben der modernen Unterrichts- und Aufführungspraxis anzupassen.

Wenngleich dieses Vorhaben bei der *Kleinen Trommel - Schule* zumindest teilweise vom Erfolg gekrönt war, erweist sich die Übernahme der alten Inhalte bei der Gestaltung der *Paukenschule* als weniger vorteilhaft, was vor allem auf die im Vergleich zur *Kleinen Trommel* viel stärkere Erweiterung der orchestralen, kammermusikalischen und solistischen Aufgaben der Pauken und die technische Weiterentwicklung ihrer Konstruktion in der Zeit nach 1950 zurückzuführen ist. Somit können die zahlreichen Unzulänglichkeiten des Schulwerkes nur bedingt durch die im Vorwort zitierten Aussagen des Autors relativiert werden, der die vorliegende Neufassung als eine Übergangslösung bezeichnet, *bis zu dem Zeitpunkt gedacht, an dem der Musikwelt das große umfassende Paukenschulwerk geschenkt wird, das diesem wichtigen Instrument gerecht wird* und die Vorbereitung des Studenten für die Aufgaben der orchestralen Aufführungspraxis als einziges Lernziel nennt.

Zu den wichtigsten Nachteilen der *Paukenschule* gehört vor allem die auf die Vermittlung von grundlegenden Kenntnissen reduzierte Behandlung der Rhythmik und Metrik, die in Anbetracht der heute herrschenden Komplexität auf diesen Gebieten völlig unbefriedigend ist. Desweiteren kann weder die im Zeitalter von 5 – teiligen Standardpaukensätzen der modernen Orchesterapparate hauptsächlich auf die Verwendung von zwei Pauken ausgerichtete Gestaltung des Übungsteiles in Verbindung mit unzureichender Schulung der Paukenstimmung, noch die völlig überholte Auswahl der Beispiele für die orchestrale Verwendung der Pauken als zeitgemäß bezeichnet werden.

Trotz dieser im Kontext der modernen Aufführungspraxis schwerwiegenden Mängel weist die *Paukenschule* von Behsings auch einige positive Merkmale auf, die dieses Schulwerk für die Verwendung in der ersten Unterrichtsphase geeignet erscheinen lassen. Dazu zählt die gut durchdachte und gelungene Gesamtkonzeption des Übungsteiles mit der Gliederung in zusammenhängende technische und rhythmische Übungsbereiche in Verbindung mit eingehender Schulung des Paukenwirbels sowie der Vor - und Kreuzschläge auf zwei Pauken, die umfassende Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen im dynamischen und agogischen Bereich sowie nicht zuletzt die umfassende Vorstellung des Paukeneinsatzes bei Beethoven und Berlioz, die für die geschichtliche Entwicklung der Pauken als Orchesterinstrument von großer Bedeutung sind.

6.2 Alfred Friese/Alexander Lepak - *Timpani Method*

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule

Die *Timpani Method* von Alfred Friese und Alexander Lepak wurde 1954 im Henry Adler - Verlag in New York herausgegeben und erschien 1966 erneut im Druck, veröffentlicht im Belwin - Verlag in Rockville Centre. Die Entstehung der Paukenschule geht auf die Initiative von Alfred Friese zurück und bildet eine Zusammenfassung von Erfahrungen, die der Hauptautor des Schulwerkes während seiner über 50 - jährigen Tätigkeit im künstlerischen Bereich als Solo - Pauker in vielen berühmten amerikanischen Orchestern und auf dem Gebiet der Paukenpädagogik sammeln konnte. Alfred Friese widmete sich unmittelbar nach Abschluß des Leipziger Konservatoriums 1900 im Hauptfach Bratsche dem Erlernen der Pauken und wurde bereits 1902 von Fritz Scheel nach Amerika eingeladen, um in einem neu entstehenden Orchester als Pauker mitzuwirken, das heute als *Philadelphia Symphony* bekannt ist. Nach einem kurzen Engagement bei *Pittsburgh Symphony* unter der Leitung von Emil Pauer folgte Friese 1909 einer Einladung von Gustav Mahler nach New York, um am Vorspiel bei *New York Philharmonic* teilzunehmen, wo er anschließend als Solo - Pauker tätig war und mit vielen berühmten Dirigenten wie z.B. Fritz Reiner, Arturo Toscanini, Richard Strauß, Arthur Fiedler, Eugene Ormandy, Igor Strawinsky, Leopold Stokowski und Georges Enesco zusammenarbeitete.

Frieses Erfolge im künstlerischen Bereich stehen seine großen Errungenschaften auf dem pädagogischen Sektor im Nichts nach. Dazu zählt u.a. die Eröffnung der weltweit ersten Paukenschule (*School for Timpani*) im Jahre 1926, seine über 15 - jährige Lehrtätigkeit als Leiter der Schlagzeugabteilung an der *Manhattan School of Music*, wo Friese eine ganze Reihe von Pauker ausbilden konnte (u.a. den Autor einer weiteren bekannten Paukenschule Saul Goodman), die bis zum heutigen Tage an den wichtigsten amerikanischen Sinfonieorchestern wie z.B. *New York Philharmonic*, *Boston Symphony*, *New Orleans Symphony*, *Pittsburgh Symphony*, *Indianapolis Symphony* und *Washington D.C. Symphony* als Solo - Pauker mitwirken, weiterhin die weltweit erstmalige Erstellung von speziellen Paukentonaufnahmen (*Timpani Studies*) im Jahre 1950, die die korrekte Handhabung der Pauken demonstrieren und schließlich die Konzipierung der vorliegenden *Timpani Method*, die in Kooperation mit Alexander Lepak entstanden ist, der aufgrund seiner vielfältigen Ausbildung (u.a. Schlagzeugstudium bei Henry Adler in New York, Paukenlehre bei Friese, Aufbaustudium am Julius Hartt College of Music in Hartford) von Friese als Co - Autor ausgewählt wurde.

2. Vorwort

Im Vorwort zur *Timpani Method* bezeichnen beide Autoren das Stimmen der Pauken als den wichtigsten und kompliziertesten Aspekt der modernen Paukentechnik und weisen auf die Tatsache hin, daß zeitgenössische Komponisten die Pauken nicht mehr zur Verstärkung der anderen Orchestersektionen heranholen, sondern zunehmend als melodisches Instrument einsetzen. In Anbetracht dieses neuen Aufgabenfeldes soll die vorliegende Paukenschule nach Wunsch der beiden Autoren eine Lücke zwischen der herkömmlichen Paukentechnik und dem modernen Repertoire schließen und den angehenden Pauker für die Anforderungen der gegenwärtigen Aufführungspraxis so vorzubereiten, daß er imstande ist, alle ihm gestellten Aufgaben souverän zu bewältigen.

3. Gliederung

Die Gliederung der *Timpani Method* widerspiegelt die im Vorwort artikulierten wichtigsten Lernziele - Schulung der Paukenstimmung und der Spieltechnik im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis - und weicht vom zweiteiligen bzw. dreiteiligen Aufbau (mit einem theoretischen und einem praktischen Teil und ev. Orchesterstudien) der meisten bisher durchgenommenen Schlagzeugschulen ab. Statt dessen besteht die Paukenschule von Friese und Lepak aus vier Teilen, die sich mit speziellen Bereichen der Paukenschulung befassen.

Im ersten theoretischen Teil - *Basic Theory* - wurden alle Elemente der Allgemeinen Musiklehre vorgestellt, die für das Beherrschen der Pauken und die korrekte Paukenstimmung von Bedeutung sind. Demzufolge findet man in diesem Abschnitt sowohl eine ausführliche Beschreibung von paukenrelevanten rhythmischen, melodischen, agogischen und dynamischen Erscheinungen, als auch eine kurze Einführung in die *Tonika - Do - Methode*, die nach Meinung der Autoren bei der Paukenstimmung behilflich sein kann.

Im Mittelpunkt des zweiten praktischen Teiles - *Technique and Facts* - der ebenfalls einige theoretische Informationen zur korrekten Behandlung der Paukenfelle, zur Körperhaltung, zur Haltung der Stöcke und zur Anschlagstelle beinhaltet, steht die Schulung der Spieltechnik. Dieser Bereich umfaßt eine ausführliche und mit vielen Notenbeispielen illustrierte Darstellung nahezu aller Elemente der modernen Paukentechnik inkl. Dämpfen, Wirbel, Vorschläge und Kreuztechnik.

Der dritte Teil der Paukenschule - *Intonation* - wurde speziell der Schulung der Paukenstimmung gewidmet. Die Tatsache, daß die Autoren diesem Bereich der Spielpraxis eine sehr große Bedeutung beimessen, äußert sich in einer Fülle von vielfältigen und sehr gut konzipierten Übungen und Etüden, die die Problematik der Paukenstimmung erschöpfend behandeln (u.a. in Verbindung mit Glissando).

Im vierten und letzten Teil der *Timpani Method (Repertoire)*, der mit 80 Seiten über die Hälfte der Schule ausmacht, wurden Beispiele für die orchestrale Verwendung der Pauken untergebracht. Kennzeichnend für alle angeführten Ausschnitte ist der hohe Anteil an amerikanischen Literaturbeispielen aus dem 20. Jahrhundert sowie die Tatsache, daß alle zitierten Paukenstimmen in bezug auf das jeweilige Werk stets komplett (!) abgedruckt wurden.

II. Untersuchung der Schule

1. Informationen zum Instrument und zur Spieltechnik

- **Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte**

Die Schule enthält keinerlei Angaben zur Entstehung oder zur geschichtlichen Entwicklung der Pauken.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

In bezug auf die Konstruktion der Pauken erfährt man im Kapitel *Care of Timpani Heads* (Pflege der Paukenfelle) im zweiten praktischen Teil der Schule (*Technique and Facts*) nur beiläufig, daß es sowohl Pedalpauken, als auch Schraubenpauken gibt. Die ganze Aufmerksamkeit der Autoren konzentriert sich hingegen auf die Schilderung der korrekten Behandlung der Paukenfelle. Die von den beiden Autoren vorgeschlagenen und ausführlich beschriebenen Pflegemaßnahmen, die u.a. das Aufweichen der Paukenfelle umfassen, müssen allerdings als überholt bezeichnet werden, da sie bei den heutzutage sehr populären Kunststoffellen nicht angewendet werden können.

Der Tonumfang der Pauken wurde von Friese und Lepak im Kapitel *Range of Timpani* (Tonumfang der Pauken) definiert. Beide Autoren unterscheiden bei einem herkömmlichen Paukenpaar, das normalerweise aus einer großen Pauke mit 28 Zoll - Durchmesser und einer kleinen Pauke mit 25 Zoll - Durchmesser besteht, den **normalen** Tonumfang von **F** bis **f** sowie den **erweiterten** Tonumfang von **E** bis **g**. Bei der Verwendung weiterer Paukengrößen erweitert sich die Paukenskala jeweils nach oben bis zum **c1** beim Einsatz einer kleineren 20 Zoll - Pauke und nach unten bis zum **C** bei der Verwendung einer größeren 32 Zoll - Pauke.

Bei der Aufstellung der Pauken beschrieben beide Autoren ausschließlich das in den USA sehr verbreitete linksseitige System, in dem größere Pauken auf der linken und kleinere auf der rechten Seite plazierte werden. Das vor allem in Deutschland sehr populäre rechtsseitige System wurde mit keinem Wort erwähnt, obwohl diese Aufstellung der Pauken Alfred Friese sicherlich bekannt sein mußte.



Zu den wichtigsten von Friese und Lepak genannten Typen von Paukenschlegeln gehören:

- a. Universelle Stöcke mit einem auswechselbaren diskusförmigen Kopf
- b. Stöcke mit einem runden ballförmigen Kopf

Je nach den klanglichen Anforderungen empfehlen Friese und Lepak den Einsatz von Schlegeln mit kleinen Köpfen (a), die die Erzeugung eines trockenen und klaren Klanges ermöglichen oder von Stöcken mit größeren und weicheren Köpfen (b), falls ein weniger percussiver, dafür aber tragender Klang verlangt wird. Die Verwendung von Paukenschlegeln mit Köpfen aus anderen Materialien wie Holz, Filz oder Kork erfolgt gegen, nach Anweisungen der Autoren, stets im Einklang mit den Forderungen des jeweiligen Komponisten.

Weitere unkonventionelle Paukenanschlagmittel wie z.B. Kleine Trommel - Stöcke oder Jazz - Besen, die in der modernen Literatur ebenfalls zum Einsatz kommen, wurden in der *Timpani Method* nicht beschrieben.

• Klangentstehung und Schlagarten

Die Beschreibung der Klangentstehung im Kapitel *Striking the head* (Anschlagen des Paukenfelles) im 2. Teil der Schule beschränkt sich nur auf die Feststellung, daß der Schlegel unmittelbar nach dem Anschlagen der Pauke zurückgezogen werden muß, um das für die Qualität des Paukenklanges entscheidende freie Vibrieren des Felles nicht zu behindern. Als Anschlagstelle definieren beide Autoren den Bereich ca. 4 Zoll vom Paukenrand. Außergewöhnliche Schlagarten in der Mitte oder am Rande des Paukenfelles wurden von Friese und Lepak nicht erwähnt.

• Notation des Instrumentes

Einige interessante Informationen über die Notierung der Pauken finden sich im Kapitel *Tuning Designation* (Stimmenanweisung) im 2. Teil der Schule. Hier beschreiben beide Autoren sowohl die alte transponierende Paukennotation, wo die Pauken gemäß ihrer einst typischen Verwendung als harmonische Stütze stets in **G** und **c** (Tonika und Dominante) notiert wurden und die Angabe der tatsächliche Tonhöhe mithilfe von Buchstaben erfolgte, desweiteren eine modernere Variante dieses Systems, in der reale Notenhöhen in Verbindung mit Buchstabenangaben zum Einsatz kamen und schließlich das von den meisten zeitgenössischen Komponisten verwendete Notationssystem, in dem die Pauken wie jedes andere melodische Instrument notiert werden.

Beispiel 105 - Transponierende Paukennotation in Verbindung mit Tonhöhenangaben



Beispiel 106 - Tatsächliche Paukennotation in Verbindung mit Tonhöhenangaben



Beispiel 107 - Moderne Paukennotation



In der *Timpani Method* wurde ausschließlich die moderne Notierung der Pauken verwendet.

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Die Vorstellung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre fand im ersten Teil der Schule (*Basic Theory*) statt und umfaßt sowohl eine Zusammenstellung von wichtigsten melodischen, rhythmischen, agogischen und dynamischen Erscheinungen in Verbindung mit Artikulations- und Wiederholungszeichen sowie Abkürzungen im Notentext, als auch eine Einführung in die Intervall- und Skalenlehre, die um eine kurze Präsentation der *Tonika - Do - Methode* erweitert wurde.

Die Auswahl der Elemente der Allgemeinen Musiklehre erfolgte in enger Anlehnung an die Eigenschaften der Pauken und beinhaltet ausschließlich Bereiche, die für das Erlernen des Instrumentes erforderlich sind:

- ✓ Notenschrift in Verbindung mit dem Violin- und Baßschlüssel
- ✓ Vorzeichen
- ✓ Taktarten
- ✓ Noten - und Pausenwerte
- ✓ Artikulations - und Wiederholungszeichen
- ✓ Abkürzungen in der Notenschrift und
- ✓ eine tabellarische Zusammenstellung von Tempo- und Charakterbezeichnungen.

Wenngleich einige Gebiete der Allgemeinen Musiklehre, wie z.B. der rhythmische Bereich mit tabellarischer Zusammenstellung von punktierten und gebundenen Notenwerten bis einschließlich 32stel und von unregulären Gruppierungen der Triole, Duole, Quartole, Quintole, Sextole und Septole oder das Gebiet der Artikulation mit eingehender Beschreibung von vielfältigen Artikulationszeichen inkl. Akzent, *staccato*, *mezzo - staccato*, *martellato* und *tenuto* sehr ausführlich dargestellt wurden, hinterläßt vor allem die Metrumpräsentation einen unbefriedigenden Eindruck, da beide Autoren hier ausschließlich reguläre Taktarten behandeln, ohne die in der modernen Aufführungspraxis oft verwendeten unregulären Metri wie z.B. den 5/8 - oder den 7/8 - Takt zu erwähnen.

Der theoretische Teil beinhaltet ebenfalls eine Einführung in die Skalen- und Intervallenlehre sowie eine Beschreibung der *Tonika - Do - Methode* und steht somit im engen Zusammenhang mit dem Übungsmaterial des 3. Teiles der Schule (*Intonation*), dessen Schwerpunkt vor allem im Intonations - und Stimmbereich liegt. Die Vorstellung der Intervalle umfaßt alle Intervallarten bis zur Oktave und wurde durch zahlreiche Notenbeispiele illustriert, die allesamt innerhalb der typischen Paukenskala von **F** bis **f** untergebracht wurden. Diese *paukengerechte* Darstellungsweise kam auch bei der Präsentation der Skalen (Dur - Tonleiter sowie natürliche, harmonische und melodische Moll - Tonleiter) sowie der chromatischen Tonleiter zum Einsatz, wobei Friese und Lepak bei der Gestaltung der Notenbeispiele diesmal vom gesamten Paukentonumfang von **E** bis **c1** Gebrauch machten.

Den theoretischen Teil schließt die Vorstellung der *Tonika - Do - Methode* im Kapitel *Solfège systems* (Solmisationssysteme) ab. Die in der *Tonika - Do - Methode* verwendeten Solmisationssilben inkl. Silbennamen von Haupt- und Zwischentönen wurden von Friese und Lepak anhand der typischen Paukenskala von **F** bis **f** als Beispiel für die Solimisierung einer Durtonart bzw. des erweiterten Paukentonumfangs von **A** bis **a** bei einer Moll - Tonart demonstriert. Im weiteren Verlauf des Kapitels wurden zwei wichtigste Einsatzmöglichkeiten der *Tonika - Do - Methode* geschildert, die sich aus der stationären oder beweglichen Verwendung der DO - Silbe ergeben, indem man sie der tatsächlichen Tonhöhe C fest zuordnet (stationär) oder mit der jeweiligen Tonika stets verschiebt (beweglich). Am Anfang des dritten Teiles wurde ebenfalls Informationen über weiterführende Literatur in diesem Bereich untergebracht.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Die fachspezifischen Symbole, die in der *Timpani Method* zum Einsatz kamen, umfassen **R** und **L** - Buchstaben zur Anzeige der Reihenfolge der Hände sowie das **x** - Zeichen, das in den Übungen mit Kreuzschlägen (*Cross Sticking Exercises*) im Kapitel *Cross Sticking* im 2. Teil der Schule eingesetzt wurde und auf das Kreuzen der Schlegel im Notentext hinweist.

In Verbindung mit dem Paukenwirbel wurden weiterhin fachspezifische Begriffe **Tied Roll** - für einen gebundenen Wirbel mit Abschlagsnote, **Cut Roll** - für einen nicht gebundenen Wirbel mit Abschlagsnote und **Double Roll** für Paukenwirbel auf zwei Pauken eingeführt.

Bei der Beschreibung der Konstruktion der Pauken sowie der Haltung der Stöcke wurden von Friese und Lepak zwei weitere Begriffe eingeführt, die außermusikalischen Ursprungs sind und in diesem Kontext nur im vorliegenden Schulwerk verwendet wurden. Zum einen handelt es sich um das Wort **collar** (Kragen) als Bezeichnung für einen Teil des Paukenfelles, der sich zwischen dem Kesselrand und dem äußeren Ring befindet und nach der Betätigung des Stimpfpedals oder der Spannschrauben die Gestalt eines *Kragens* annimmt. Zum anderen verwenden die Autoren den Begriff **fulcrum point** (Drehpunkt) bei der Beschreibung der Haltung der Paukenschlegel als Bezeichnung für den Bereich zwischen dem Zeigefinger und der Daumeninnenfläche, wo der Stock gehalten werden soll.

Im Kapitel *Tuning Designation* (Stimmenweisungen) im 2. Teil der Schule wurden darüber hinaus englische (**C**, **C#** usw.), deutsche (**C**, **Cis** usw.), italienische (**Do**, **Do diesis** usw.) und französische (**Ut**, **Ut diese** usw.) Tonhöhenbezeichnungen tabellarisch aufgelistet, die bis auf die englische Variante von Friese und Lepak nicht praktisch eingesetzt wurden.

Desweiteren wurde im 3. Teil der Schule (*Intonation*) im Kapitel *Set Pitch or Open Tone* der Begriff **Open Tone** als Bezeichnung für die Grundstimmung der Pauke (analog zu leeren Saiten eines Streichinstrumentes) eingeführt. In den im selben Teil der *Timpani Method* in den 36 *Tuning Exercises* wurde ebenfalls ein **o** - Zeichen eingeführt, um anzuzeigen, daß eine Note nicht abgedämpft und weiterklingen soll.

2. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Ein charakteristisches Merkmal der *Timpani Method* ist die Aufteilung der gesamten praktischen Schulung in zwei unabhängige Übungsgebiete: den spieltechnischen Bereich im 2. Teil der Schule (*Technique and Facts*) sowie den Intonations - und Stimmbereich im 3. Teil der Schule (*Intonation*), die sich gegenseitig ergänzen und somit das nahezu gesamte Spektrum der modernen Paukentechnik abdecken.

Der Teil *Technique and Facts* setzt sich aus theoretischen Kapiteln, die Informationen zur Pflege der Paukenfelle, Haltung der Schlegel, Position beim Spielen, korrekten Anschlagstelle und Notation der Pauken beinhalten sowie

aus fünf praktischen Übungsbereichen zusammen, in denen die wichtigsten Aspekte der modernen Paukentechnik behandelt wurden.

- I. Dämpfen der Pauken
(Kap. *Muffling* und *Muffling Exercises*)
- II. Ausführung und Interpretation von *staccato* - Noten
(Kap. *Staccato Notes*, *Staccato Exercises*, *Sticking* und *Excerpts Employing Single Sticking*)
- III. Paukenwirbel
(Kap. *Interpretation, Roll, Exercise for the Development of the Roll, Roll Notation, fp Roll - sfz Roll, Crescendo and Decrescendo Rolls, Rolling Smoothly From One Drum to Another* und *Roll Exercises*)
- IV. Kreuztechniken
(Kap. *Cross Sticking*, *Cross Sticking Exercises* und *Excerpts Employing Cross Sticking*)
- V. Vorschläge
(Kap. *Grace Note Embellishments* und *Grace Notes Exercises*)

Jeder Übungsbereich besteht aus einem oder mehreren theoretischen Kapiteln mit Erläuterungen zur jeweiligen Spieltechnik, die zum Teil durch Beispiele aus der Literatur illustriert wurden sowie aus einem oder mehreren Übungsblöcken. Kennzeichnend für die inhaltliche Gestaltung der kurzen, meistens ein - bis vierzeiligen und stets nur für zwei Pauken konzipierten Übungen ist die Konzentration der Autoren auf die Schulung der jeweiligen Spieltechnik bei starker Vereinfachung des rhythmischen und metrischen Bereiches und völligem Verzicht auf die Einbindung von Tempo - und Charakterbezeichnungen.

Den zweiten praktischen Bereich der *Timpani Method* bilden die in vier Hauptgebiete gegliederten und zum Teil mit Erläuterungen versehenen Stimm- und Intonationsübungen im 3. Teil der Schule (*Intonation*), die sich mit unterschiedlichen Aspekten der Paukenstimmung befassen:

- I. Schulung der Intervalle bis einschließlich Oktave
(Kap. *Tuning of Intervals*)
- II. 17 Skalenübungen für zwei Pauken
(Kap. *Scale Exercises*)
- III. 9 Glissandoübungen für zwei Pauken
(Kap. *Glissando Exercises*)
- IV. 36 Stimmübungen für zwei, drei und vier Pauken (Kap. *Tuning Exercises*)

Trotz der eindeutig definierten Schwerpunktsetzung im Intonationsbereich, finden sich vor allem unter den letzten 36 Stimmübungen (*Tuning Exercises*) viele Beispiele für die teilweise sehr vielfältige Verwendung von vielen im ersten

Teil der Paukenschule (*Basic Theory*) beschrieben, aber bisher kaum genutzten Elementen der Allgemeinen Musiklehre (insbesondere aus dem agogischen Bereich) in Verbindung mit komplexer Rhythmik und Dynamik, flexibler Behandlung der Metrik, kontinuierlich wachsendem Schwierigkeitsgrad und Umfang der Übungen (von vierzeiligen Übungen am Anfang des Kapitels bis hin zu mehrteiligen und bis zu einer Seite umfassenden Übungen am Ende des Teiles) und Erweiterung des Paukensatzes von 2 bis auf 4 Pauken.

3. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- **Haltung der Stöcke und Körperhaltung**

Die Haltung der Paukenschlegel wurde von Friese und Lepak im Kapitel *Holding the Sticks* im 2. Teil der Schule beschrieben und mit zwei Photos illustriert. Friese und Lepak weisen den einzelnen Fingern unterschiedliche Aufgaben zu. Der Daumen und der Zeigefinger bilden den sog. *fulcrum point* (s. oben) und sollen als einzige einen direkten Druck auf den Paukenstock ausüben. Der dritte und vierte Finger dagegen ergänzen die Haltung um die Kontrolle der Stockbewegungen und werden durch den fünften Finger verstärkt, der allerdings nur selten mit dem Schlegel in Berührung kommen soll.

Abbildung 27 - *Fulcrum point*

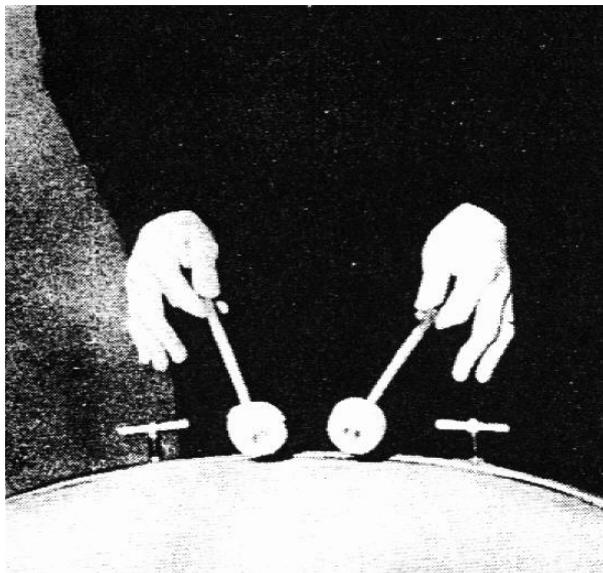
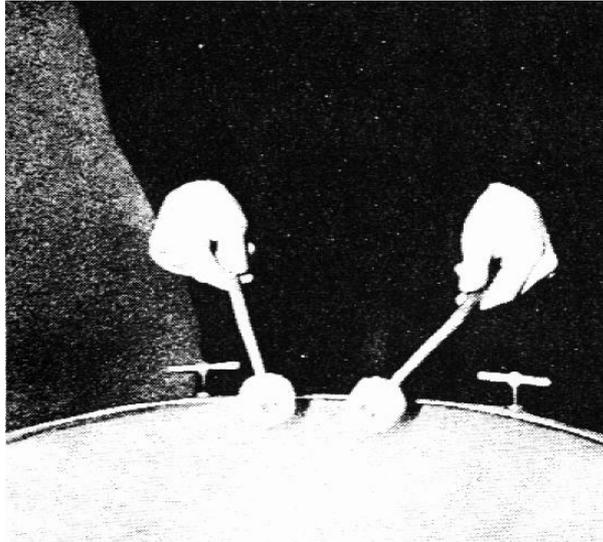


Abbildung 28 - Endphase der Haltung



Beide Autoren beschreiben ebenfalls mögliche Veränderungen der Haltung der Paukenschlegel, die je nach der erforderlichen Lautstärke zwischen bloßer Fingerhaltung in leiser Dynamik, erweitert um Handgelenkbewegungen bei wachsender Lautstärke und dem Finger-, Handgelenk- und Vorderarmeinsatz in *f* und *ff* variieren kann. Als wichtigste Bedingung gilt dabei, daß der *fulcrum point* zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger, ungeachtet des jeweiligen dynamischen Levels, nicht verändert werden darf.

Als oberstes Gebot bei der Ausführung aller in der Schule vorgestellten Spieltechniken gilt bei Friese und Lepak die gleichberechtigte Verwendung beider Hände nach dem *hand to hand* (Hand für Hand) - Prinzip. Einige wenige Ausnahmen von dieser Regel bilden spezielle, im kurzen Kapitel *Sticking* im 2. Teil der Schule vorgestellten Beispiele aus der Literatur wie z.B. die berühmten Paukensoli im *Violinkonzert* von Beethoven oder in *Romeo und Julia* von Tschaikowsky, wo der gleichmäßigeren Ausführung mit einer Hand stets Vorrang gegenüber der manuell korrekteren, aber klanglich unterlegenen Realisierung mit beiden Händen gegeben wird.

In bezug auf die Position beim Spielen betonen Friese und Lepak an vielen Stellen der Schule, daß die Pauken prinzipiell im Stehen bedient werden sollen, was gegenüber einer sitzenden Position den Vorteil einer größeren Bewegungsfreiheit bietet. Eine Ausnahme bilden allerdings Situationen, in denen zwei und mehr als zwei Pedalpauken sehr schnell nacheinander umgestimmt werden müssen, was nur im Sitzen realisierbar ist.

- **Anfangsübungen**

Die Anfangsübungen umfassen 4 einzeilige Übungsabschnitte im Kapitel *Striking the head* (Anschlagen des Paukenfelles) im 2. Teil der *Timpani method*, die nach Aussagen beider Autoren mit dem Ziel konzipiert wurden, anhand von einfachen rhythmischen Folgen bis einschließlich Achtelnoten das korrekte und gleichmäßige Anschlagen des Paukenfelles in Verbindung mit der Stärkung des *fulcrum point* zu trainieren. Alle 4 Übungen wurden mit drei verschiedenen Systemen von Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände sowie zwei kontrastierenden und global verwendeten Lautstärkeangaben (*p* und *f*) versehen, wonach jede Übungszeile mit der linken und der rechten Hand bzw. abwechselnd mit beiden Händen und stets auf zwei kontrastierenden dynamischen Levels ausgeführt werden muß. In den Anfangsübungen verzichteten Friese und Lepak auf die gleichzeitige Verwendung von zwei Pauken und schrieben am Anfang der jeweiligen Übung die Größe der einzusetzenden Pauke in Zoll vor.

Beispiel 107 - Anfangsübung auf der großen 28 Zoll - Pauke

p-f

1. R	R
2. L	L
3. R	L

• Wirbel

Der umfassenden Vorstellung des Paukenwirbels, den Friese und Lepak als neben der Paukenstimmung die wichtigste Spieltechnik bezeichnen, wurden mehrere Kapiteln im 2. Teil der Paukenschule (*Technique and Facts*) gewidmet, in denen sowohl die Ausführung, Notation und Interpretation des Wirbels im Kontext der modernen Aufführungspraxis detailliert geschildert wurden, als auch die praktische Schulung der Wirbeltechnik stattfand.

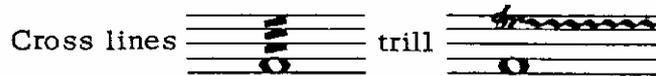
Im Gegensatz zur weit verbreiteten Meinung anderer Autoren, bei denen die Qualität des Wirbels nur an der Geschwindigkeit der einzelnen Schläge gemessen wird, betonen Friese und Lepak im theoretischen Kapitel *Roll* völlig zurecht, das die Wirbelschnelligkeit stets der jeweiligen Fellspannung angepaßt werden muß, um so die klangliche Charakteristik der Pauken am effektivsten nutzen zu können. Auf einem tief gestimmten Instrument, dessen Fellschwingungen gering sind, bedarf es daher langsamerer Wirbelausführung, um einen anhaltenden und abgerundeten Klang zu erzeugen, als auf einer hoch gestimmten Pauke, die erheblich schneller angeschlagen werden muß, um die gleiche Wirbelqualität zu erzielen.

Die Wirbelnotation wurde in den Kapiteln *Roll Notation* und *Interpretation* detailliert beschrieben. Im Kapitel *Roll Notation* stellten die beiden Autoren zwei typische Notierungen des Paukenwirbels auf einer und zwei Pauken vor:

- ✓ Als Triller in Form einer über der gewirbelten Note untergebrachten Wellenlinie mit den tr - Buchstaben

- ✓ Unter Einsatz des 32stel - Symbols aus der verkürzten Notation in Gestalt von drei über der Hauptnote bzw. oberhalb und unterhalb des Doppelklanges beim Wirbel auf zwei Pauken plazierten Schrägstrichen

Beispiel 108 - Wirbelnotation in der *Timpani Method*



Als drei wichtigste Wirbeltypen bezeichnen Friese und Lepak den gebundenen Wirbel (*Tied Roll*), bei dem die Abschlagnote unmittelbar als letzter Wirbelschlag ohne Pause gespielt wird, den ungebundenen Wirbel (*Cut Roll*), der beendet werden muß, bevor die Abschlagnote ausgeführt wird sowie den Doppelwirbel (*Double Roll*) auf zwei Pauken.

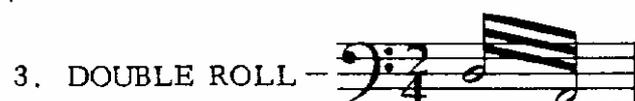
Beispiel 109 - *Tied Roll*



Beispiel 110 - *Cat Roll*



Beispiel 111 - *Double Roll*



Die Problematik der korrekten Interpretation der Wirbelnotation beim gebundenen und nicht gebundenen Wirbel sowie in Verbindung mit *fp* - und *sfz* - Lautstärkebezeichnungen wurde von den beiden Autoren ebenfalls in den Kapiteln *Interpretation* und *fp Roll - sfz Roll* aufgegriffen.

Als Hauptproblem bei der richtigen Deutung der Wirbelnotation bezeichnen Friese und Lepak die Tatsache, daß viele Komponisten zwischen dem gebundenen und nicht gebundenem Paukenwirbel nicht unterscheiden können und beide Arten verwechseln. Als Faustregel bei der Interpretation von ungebundenen und gebundenen Wirbelnoten schlagen daher die beiden Autoren ihre Ausführung in gebundener Art und Weise, falls keine anderweitigen Anweisungen des Komponisten vorliegen.

Eine Ausnahme bilden allerdings kurze gewirbelte Notenwerte oder Gruppen von rhythmisch getrennten Wirbelnoten auf der gleichen Tonhöhe, die laut Friese und Lepak stets in ungebundener Form auszuführen sind.

In bezug auf die Wirbelausführung in Verbindung mit *fp* und *sfz*, weisen Friese und Lepak auf den Unterschied zwischen der *fp* - Bezeichnung hin, die ein lautes Anschlagen der ersten Wirbelnote und die Fortführung des Wirbels in *p* anzeigt, im Gegensatz zum *sfz* - Zeichen, das wie ein Akzent fungiert, wonach der Lautstärkeumfang zum ursprünglichen dynamischen Niveau vor dem Zeichen zurückkehren soll.

Der praktischen Schulung des Wirbels wurde die *Exercise for the Development of the Roll* (Übung zur Entwicklung des Wirbels), ein kurzes Kapitel *Rolling Smoothly From One Drum to Another* (Weicher Übergang von einer Pauke zur anderen) sowie 10 Wirbelübungen im Kapitel *Roll Exercises* gewidmet.

Die nur vierzeilige *Exercise for the Development of the Roll* veranschaulicht die Entstehung des Paukenwirbels, indem in jeder Zeile immer kleiner werdende und mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände versehene Notenwerte (von Viertelnoten in der ersten bis hin zu 32stel in der letzten Zeile) eingesetzt wurden. Die Anfangsübung wurde von Friese und Lepak ebenfalls dazu genutzt, um neben dem Geschwindigkeitstraining die Anpassung der Schlaghöhe an die Lautstärke des Wirbels zu schulen und wurde mit Anweisungen der beiden Autoren versehen, wonach sie abwechselnd auf einem von drei stark kontrastierenden dynamischen Stufen (*ff*, *mf* und *p*) mehrere Male hintereinander wiederholt werden soll.

Im kurzen Kapitel *Rolling Smoothly From One Drum to Another*, das direkt vor den *Roll Exercises* plazierte wurde, beschrieben Friese und Lepak die Wirbelausführung bei zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden und gebundenen Wirbelnoten auf zwei verschiedenen Pauken. Die von den beiden Autoren vorgeschlagene und mit einem Notenbeispiel illustrierte Ausführungsweise, in der die letzten zwei Schläge des ersten Wirbels mit einer Hand in der *Paradiddle* - Manier gespielt werden, während die zweite Hand bereits die Schlagposition an der zweiten Pauke einnimmt, kann nicht als universell bezeichnet werden und eignet sich ausschließlich für sehr leise Stellen, wo das Schwingen des Paukenfelles für eine kurze Zeit sogar mit einer Hand aufrechterhalten werden kann. Für der Ausführung von lauterem Wirbelpassagen ist diese Technik allerdings völlig ungeeignet.

Beispiel 112 - Die von Friese und Lepak vorgeschlagene *Paradiddle* - Verwendung bei der Ausführung von gebundenen Wirbelnoten auf zwei verschiedenen Pauken

May be played:

R L R L R L R R L R L R L R L R L

In den darauffolgenden 10 zwei- bis vierzeiligen Wirbelübungen (*Roll Exercises*) wurden alle bisher nur theoretisch beschriebenen Arten des Wirbels in

Verbindung mit abwechslungsreicher Dynamik eingesetzt. Im Mittelpunkt der Schulung steht die Ausführung des Wirbels in allen Erscheinungsformen (*Tied Roll*, *Cut Roll* und *Double Roll*) in Verbindung mit Notenwerten bis einschließlich Achtelnoten auf konstanten dynamischen Levels von *ppp* bis *fff* in den Übungen Nr.1 und 2 und in Kombination mit *crescendo* und *diminuendo* in den Übungen Nr.3, 4 und 8, die in den Übungen Nr.6, 9 und 10. um die *fp* und *sfz* - Bezeichnungen erweitert wurden.

- **Stimmung**

Der Schulung der Paukenstimmung wurde der gesamte 3. Teil der Schule (*Intonation*) gewidmet, der ein Einführungskapitel sowie vier groß angelegte Übungsbereiche und kleinere theoretische Abschnitte beinhaltet.

Die theoretischen Grundlagen der Paukenstimmung wurden von Friese und Lepak im Einführungskapitel *Tuning* (Stimmung) beschrieben. Die beiden Autoren gliedern die Stimmprozedur in zwei wichtige Phasen:

- Die Justierung der Grundstimmung der Pauke (in F bei der größeren 28 - Zoll - Pauke sowie in B bei der kleineren 25 - Zoll - Pauke), die an den Paukenschrauben bei tiefster Pedalposition (=tiefstmögliche Tonhöhe) global vorgenommen werden muß sowie
- Die normale Stimmung, die je nach der erforderlichen Tonhöhe mithilfe des Stimmpedals realisiert wird.

Das Kapitel enthält darüber hinaus viele wertvolle und der Spielpraxis entlehnte Informationen, die auf den Erfahrungen der beiden Autoren basieren. Dazu zählt u.a. der Hinweis, daß die Pauke während des Stimmens nicht allzu oft angeschlagen werden sollte, um das Gehör nicht ermüden zu lassen, daß beim Tiefstimmen die gewünschte Tonhöhe stets von einem tiefer liegenden Ton erreicht werden muß, um eine konstante Stimmung zu erzielen oder daß ein sehr schnelles Umstimmen auch durch festes Andrücken des Paukenfelles mit der Handfläche erreicht werden kann, was eine geringfügige Vertiefung des Klanges zur Folge hat.

Der methodisch sehr gut angelegte praktische Bereich umfaßt vier Gruppen von Stimm- und Intonationsübungen:

- ✓ Intervallübungen
(Kap. *Tuning of Intervals*)
- ✓ Skalenübungen
(Kap. *Scale Exercises*)
- ✓ Glissandoübungen
(Kap. *Glissando Exercises*)
- ✓ Stimmübungen
(Kap. *Tuning Exercises*)

sowie einige kleinere theoretische Abschnitte, in denen wichtigste Aspekte der modernen Stimmpraxis - von einfacher Intervallstimmung, über schnelles

Umstimmen bei der Realisierung von Skalen und vom Glissando bis hin zur freien Stimmung auf zwei, drei und vier Pauken - behandelt wurden.

Ein charakteristisches Merkmal bei der inhaltlichen Gestaltung aller Stimm- und Intonationsübungen (ausgenommen die Glissandoübungen) ist die Einbindung der gesanglichen Erfassung von Tonhöhen in Anlehnung an die von Friese und Lepak im theoretischen Teil der Schule (*Basic Theory*) vorgestellte *Tonika - Do - Methode* als fester Bestandteil der Schulung - ein innovatives Verfahren, das in dieser Form nur in der *Timpani Method* anzutreffen ist.

Die Intervallübungen im Kapitel *Tuning of Intervals* bilden die Grundlage der Stimm- und Intonationsschulung im 3. Teil der *Timpani Method* und gliedern sich in Übungen mit steigenden (*ascending*) und fallenden (*descendig*) Intervallen, die in einer Reihenfolge behandelt wurden, die genau ihrem wachsenden Schwierigkeitsgrad entspricht. Zuerst befassen sich Friese und Lepak mit reinen Intervallen der Quarte, Quinte und Oktave, anschließend mit großen und kleinen Terzen, Sexten, Sekunden und Septimen und zuletzt mit verminderten Quinten und übermäßigen Quartan. Jedem Intervall wurde ein separater Übungsabschnitt gewidmet, der stets aus zwei Gesangsübungen und einer Paukenübung besteht. Das Ziel der zwei Gesangsübungen ist die korrekte Erfassung des jeweiligen Intervalls mithilfe der *Tonika - Do - Methode*, indem es sowohl mit Zwischentönen in der ersten Phase als auch ohne Zwischentöne in der endgültigen Form gesungen wird. Nach dem erfolgreichen Abschluß der Intonationsphase und der korrekten Erfassung des jeweiligen Tonabstandes folgt das eigentliche Stimmen der Pauken, die je nach der Ausrichtung des Intervalls (steigend oder fallend) mit der großen oder kleinen Pauke beginnen soll.

Beispiel 113 - Drei Phasen in der Intervallschulung am Beispiel der reinen Quinten

Phase A - Erfassen der Quinte mithilfe der *Tonika - Do - Methode*

Sing:

Do	Re	Mi	Fa
1	2	3	4
AH	AH	AH	AH

Phase B - Erfassen der Quinte ohne Zwischentöne

Sing two
outer notes:

Do	Fa
1	4
AH	AH

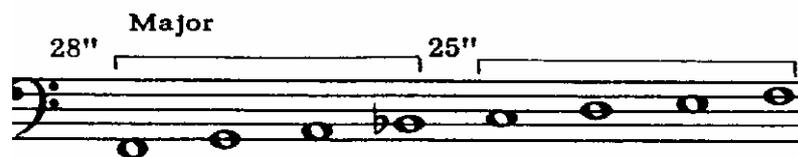
Phase C - Singen und Spielen der Quinten auf den Pauken

Using this procedure sing and tune the following:



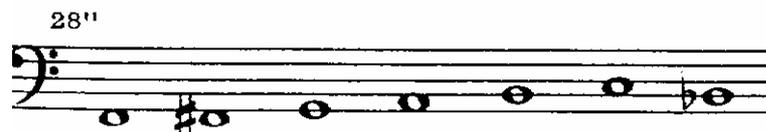
Die Schulung der Paukenstimmung wurde im darauffolgenden Kapitel *Scale Exercises* (Skalenübungen) um die Ausführung von Skalen sowie kurzen Melodien auf einer oder zwei in **F** und **c** gestimmten Pedalpauken erweitert. Diese sehr fortgeschrittene Spieltechnik erfordert eine perfekte Beherrschung der Paukenpedalisierung und ist vor allem für die moderne Verwendung der Pauken als melodisches Instrument charakteristisch. In den ersten 7 Übungen des Kapitels wurden alle im theoretischen Teil der Schule (*Basic Theory*) vorgestellten Tonleitertypen - *Dur, natürliches, harmonisches und melodisches Moll, chromatische Tonleiter, Ganztonskala* und *Penthatonik* - innerhalb des typischen Paukentumfangs von **F** bis **f** eingesetzt und ihr Tonmaterial meistens gleichmäßig nach dem Schema 4 + 4 auf die beiden Pauken verteilt.

Beispiel 114 - Ausführung der F - Dur - Skala auf zwei Pauken



Die Ausführung von kurzen Melodiepassagen auf der großen in **F** oder der kleinen in **B** gestimmten Pauke bildet den inhaltlichen Schwerpunkt des zweiten Übungsbereiches (Übungen Nr.8 bis 17). Alle Melodien wurden so konzipiert, daß sie immer mit einem *Open Tone* (Offener Ton) d.h. in der Grundstimmung der jeweiligen Pauke anfangen und enden und sich meistens des Tonvorrates einer auf diesem Ton aufgebauten Dur - (Übung Nr.8 und 9) oder Moll - Skala (Übung Nr.10 und 11) bedienen. Eine Ausnahme bilden die chromatischen Übungen Nr.12 und 13 sowie die Übungen Nr.14 bis 17, in denen größtenteils atonales Material verwendet wurde.

Beispiel 115 - Eine atonale Melodie auf einer Pauke in der Übung Nr.14 (*Open Tone* = F)



Die für einige zeitgenössische Komponisten charakteristische Verwendung des *Open Tone* als Paukenvariante der leeren Saiten eines Streichinstrumentes sowie als Referenzton bei der Ausführung von komplizierten Melodie - und Glissandopassagen wurde von Friese und Lepak im kurzen theoretischen Abschnitt *Set Pitch or Open Tone* (Festlegung der Tonhöhe und des offenen Tones) beschrieben und mit einigen Notenbeispielen illustriert.

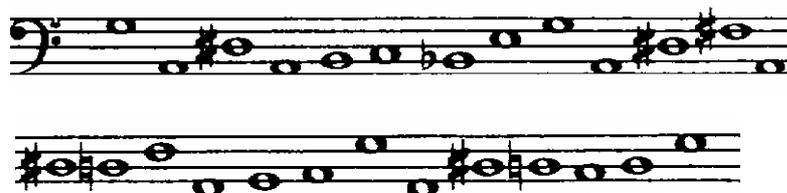
Der praktische Einsatz der *Open Tone* -Technik fand in den 9 Übungen des anschließend folgenden Glissandokapitels statt. Dieser Übungsbereich gliedert sich in Grundübungen (Nr.1 bis 4), die die Ausführung von einfachen Aufwärts- und Abwärtsglissandi in Form von einzelnen, auf dem jeweiligen *Open Tone* (**F** bei der großen Pauke bzw. **B** bei der kleinen) aufgebauten Intervallen in einer Wirbelversion und ohne Wirbel demonstrieren sowie fortgeschrittene Übungen, in denen sowohl lange Wirbelpassagen in Verbindung mit dem Glissando (Übungen Nr.5 und 6) und kurze Glissandostellen in verschiedenen Tonlagen auf einer Pauke (Übungen Nr.7 und 8), als auch komplexe Glissando- und Wirbelpassagen auf beiden Pauken in der Übung Nr.9 behandelt wurden.

Beispiel 116 - Komplexer Glissando - und Wirbeleinsatz auf zwei Pauken in der Übung Nr.9



Die letzte Gruppe der Stimm- und Intonationsübungen bilden die 36 *Tuning Exercises* (Stimmübungen) für zwei, drei und vier Pauken, denen ein kurzer theoretischer Abschnitt mit Erläuterungen der beiden Autoren vorangestellt wurde. Als erklärtes Ziel, das nach dem Beherrschen des vorliegenden Übungsmaterials erreicht werden soll, bezeichnen Friese und Lepak die Vorbereitung des Studenten auf einem virtuosen Niveau für die Aufgaben der gegenwärtigen Aufführungspraxis. Alle *Tuning Exercises* wurden daher im Einklang mit der modernen Handhabung der Pauken melodisch, d.h. ohne Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der jeweiligen Stimmung notiert, was in Verbindung mit dem vielfältigen Einsatz von sämtlichen im theoretischen Teil der Schule vorgestellten rhythmischen, dynamischen, metrischen und agogischen Erscheinungen höchste Anforderungen an den Ausführenden stellt. Jede Übung wurde mit einer Hilfsstimme versehen, in der alle erforderlichen Stimmtöne zusammengestellt wurden, um laut Anweisungen der Autoren mithilfe der Solmisation erfaßt zu werden, bevor die eigentliche Übungsphase am Instrument beginnt. Ein Blick in die Hilfsstimmen der Übungen für zwei Pauken ab Nr.10 sowie Übungen für drei und vier Pauken veranschaulicht die zum Teil enorme Anzahl von Umstimmungen, die innerhalb mancher Übung vorgenommen werden müssen.

Beispiel 117 - Hilfsstimme der Übung Nr.34 mit sämtlichen Umstimmungen, die in der Übung vorgenommen werden müssen



und ein Ausschnitt der Übung



3.1 Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Der Schulung der Vorschläge wurde das Kapitel *Grace Note Embellishments* (Vorschlagsnotenverschönerungen) im zweiten Teil der Schule gewidmet, in dem einfache, zweifache und dreifache Vorschläge behandelt wurde. Der vierfache Vorschlag kam weder im vorliegenden Kapitel noch in weiteren Übungen der Schule zum Einsatz.

Als Voraussetzung für die korrekte Ausführung der Paukenvorschläge wurden von Friese und Lepak drei Bedingungen genannt:

- ✓ Einhalten der dynamischen Proportion zwischen dem Vorschlag und der Hauptnote
- ✓ Korrekte rhythmischen Plazierung der Vorschläge und
- ✓ Flexibler Einsatz beider Hände bei der Ausführung der Vorschläge

In den darauffolgenden 4 zweizeiligen *Grace Note Exercises* (Vorschlag - Übungen) wurde die praktische Verwendung aller drei Vorschlagsarten in Verbindung mit einfachen Notenwerten bis einschließlich Achtelnoten demonstriert und zum Teil mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Hände versehen.

Beispiel 118 - Ausführung der einfachen Vorschläge in der Übung Nr.1



Alle drei Vorschlagsarten wurden ebenfalls im 3. Teil der Schule (*Intonation*) in den 36 *Tuning Exercises* eingesetzt (der einfache Vorschlag in den Übungen Nr.8, 24 und 32, der zweifache Vorschlag in der Übung Nr.24 sowie der dreifache Vorschlag in den Übungen Nr.10 und 29).

• Dämpfen

Das Dämpfen der Pauken wurde im Kapitel *Muffling* (Dämpfen) im 2. Teil der Schule (*Technique and Facts*) behandelt, wobei die Darstellung dieses sehr wichtigen spieltechnischen Bereiches um viele unmittelbar der Spielpraxis entlehnte Informationen von Friese und Lepak ergänzt wurde.

Die praktische Schulung des Paukendämpfens fand in drei *Muffling Exercises* (Dämpfungsübungen) statt, die komplett mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände versehen wurden. In jeder Übung kamen nach Anweisungen der beiden Autoren drei verschiedene Dämpfungstechniken zum Einsatz:

- A. Dämpfen mit derselben Hand, die die Pauke angeschlagen hat
- B. Dämpfen mit der anderen Hand
- C. Kombination beider Methoden in Verbindung mit dem Abdämpfen beider Pauken

Noten, die bewusst nicht abgedämpft und weiterklingen sollen, wurden von Friese und Lepak in den 36 *Tuning Exercises* im 3. Teil der Schule mit einem über der betroffenen Note platzierten \circ - Zeichen oder alternativ mit einem nicht abgeschlossenen *legato* - Bogen versehen.

• Kreuztechnik

Das Wesen der Kreuztechnik besteht in der Hand für Hand - Realisierung von Melodiepassagen auf zwei und mehr Pauken, was stets mit Kreuzen der Hände verbunden ist. Als wichtigsten Vorteil dieser im Kapitel *Cross Sticking* (Kreuzschläge) dargestellten Spieltechnik gegenüber anderen Schlagkombinationen bezeichnen Friese und Lepak die Erzeugung eines sehr gleichmäßigen Gesamtklanges. Der praktischen Schulung dieser Kreuzschläge widmeten die beiden Autoren 26 *Cross Sticking Exercises* (Kreuzschlagübungen), in denen drei typische Erscheinungsformen dieser Technik behandelt wurden:

a. Zweifache Kreuzschläge

Beispiel 119 - Zweifache Kreuzschläge in der Übung Nr.2



b. Dreifache Kreuzschläge

Beispiel 120 - Dreifache Kreuzschläge in der Übung Nr.11



c. Vierfache Kreuzschläge

Beispiel 121 - Vierfache Vorschläge in der Übung Nr.1



In die Schulung der Kreuztechnik wurden beide Hände gleichermaßen miteinbezogen und alle Figuren so ausgelegt, daß sie sowohl mit der linken Hand auf der größeren Pauke, als auch mit der rechten Hand auf der kleineren angefangen werden müssen. Um allen Mißverständnissen vorzubeugen, wurden alle Kreuzstellen durch ein spezielles x - Zeichen angezeigt und jeder Übungsanfang zusätzlich mit einer Buchstabenbezeichnung der zu beginnenden Hand versehen.

Das Kapitel ergänzen vier Beispiele aus der Orchesterliteratur, in denen die Verwendung der Kreuztechnik in der Aufführungspraxis demonstriert wurde. Die Zitate umfassen kurze Fragmente aus der *Ouvertüre Zampa* von Herold, aus der *I. und IX. Sinfonie* von Beethoven sowie aus der Oper *Manon Lescaut*, und wurden ebenfalls mit Kreuz- und Buchstabenbezeichnungen versehen.

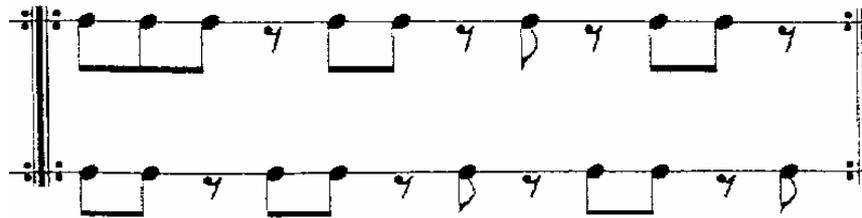
4. Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen

• Eingeführte Noten- und Pausenwerte

Die im theoretischen Teil der Schule vorgestellten regulären Noten- und Pausenwerte bis einschließlich 32stel sowie unreguläre Figuren der Duole, Triole, Quartole, Quintole, Sextole und Septole kamen vor allem im 3. Teil der *Timpani Method* in den rhythmisch komplexen 36 *Tuning Exercises* in verschiedenen Kombinationen und in Verbindung mit *legato* zum Einsatz. Der Umgang mit regulären Notenwerten zeichnet sich hier vor allem durch eine sehr sparsame Verwendung von Punktierungen zugunsten zahlreicher Bindebögen aus, die weitgehend das äußere Erscheinungsbild der meisten Übungen des Kapitels prägen. Ein charakteristisches Merkmal in bezug auf die Handhabung von unregulären Notenwerten ist dagegen der vollkommene Verzicht der beiden Autoren auf die Einbindung von Verschachtelungen oder Pausen innerhalb dieser Figuren, was vor allem im Kontext der rhythmischen Vielfalt in der modernen Literatur vom Nachteil ist. Zeitgemäßer ist dagegen der Einsatz von rhythmischen Bausteinen in den Übungen Nr.15, 29, 32, 35 und 36,

was ein wenig an die motivische Verwendung von kurzen rhythmischen Figuren in der von Steve Reich etablierten *Minimal Music* erinnert.

Beispiel 122 - Rhythmische Bausteine in der *Clapping Music* von Steve Reich



und in der Übung Nr. 15



In den restlichen Übungen der *Timpani Method*, die sich vor allem mit speziellen spieltechnischen Aspekten befassen, wurde das rhythmische Spektrum auf den Einsatz von einfachen Noten- und Pausenwerten bis einschließlich 16tel reduziert.

• Taktarten

Das Spektrum der im theoretischen Teil der *Timpani Method* aufgelisteten regulären Taktarten (2/4, 3/8, 6/4, 9/8, 12/8, 2/2 und 4/4) wurde nur in den 36 *Tuning Exercises* im 3. Teil der Schule (*Intonation*) im vollen Umfang eingesetzt und zusätzlich um das 5/4 - Metrum in der Übung Nr.13, den 12/16 - Takt in der Übung Nr.16, das 12/4 - Metrum in der Übung Nr.23 den sowie den 3/2 - Takt in den Übungen Nr.28 und Nr.33 erweitert. Darüber hinaus wurden in einigen größer angelegten Übungen dieses Kapitels verschiedene Taktarten innerhalb eines Stückes wie z.B. in der Übung Nr.21 (6/8 -, 9/8 - und 3/4 - Takt), Nr.26 (*Alla breve* -, 3/4 - und 4/4 - Takt) oder Nr.29 (2/8 -, 3/8 -, 2/4 -, 4/4 - und 4/2 - Takt) verwendet.

Das metrische Erscheinungsbild der technischen Übungen im 2. Teil der Schule (*Technique and Facts*) ist dagegen sehr eintönig und durch den sehr häufigen Einsatz des 2/4 -, 3/4 - und 4/4 - Metrums geprägt. Mit Ausnahme des 5/4 - Taktes wurde in der *Timpani Method* kein Gebrauch von anderen unregulären oder gemischten Taktarten gemacht.

• Dynamik

Die dynamischen Bezeichnungen wurden in der *Timpani Method* sowohl in didaktischer, als auch melodischer Funktion eingesetzt.

Die didaktische Verwendung der Dynamik fand vor allem im 2. Teil der Schule (*Technique and Facts*) statt, wo die Lautstärkeangaben von *ppp* bis *fff* inkl. *crescendo* und *diminuendo* sowie *fp* und *sfz* eine sehr wichtige Rolle in den Anfangsübungen im Kapitel *Striking the head* sowie bei der Schulung des Wirbels in den *Roll Exercises* spielen.

Im musikalischen Kontext kamen die dynamischen Bezeichnungen erweitert um die bisher nicht eingeführten Akzente in den 36 *Tuning Exercises* im 3. Teil der Schule zum Einsatz.

• Artikulation

Von den vielen im theoretischen Teil der Schule (*Basic Theory*) vorgestellten Artikulationsbezeichnungen (u.a. *staccato*, *mezzo - staccato*, *martellato* und *tenuto*) wurden lediglich zwei Symbole im weiteren Verlauf der *Timpani Method* praktisch eingesetzt - das *staccato*- und das *tenuto*- Zeichen. Im Gegensatz zur wirbelbezogenen Verwendung vom *staccato* in der überwiegenden Mehrzahl der untersuchten Schulwerke, wurde diese Artikulationstechnik bei Friese und Lepak eigenständig behandelt und im Kapitel *Staccato Notes* (Staccato Noten) im 2. Teil der Schule (*Technique and Facts*) detailliert beschrieben.

Nach Angaben der beiden Autoren gibt es drei verschiedene Wege, um ein korrektes *Staccato* zu erzielen:

- ✓ Sofortiges Abdämpfen aller *staccato* - Noten kurz nach der Ausführung unabhängig von der jeweiligen Tonlänge
- ✓ Besonders kurzes Anschlagen des Paukenfelles, das der Note einen *staccato* - Charakter verleiht ohne ihre Länge tatsächlich zu verändern
- ✓ Verringerung der Schwingungen des Paukenfelles durch permanentes Abdämpfen der Pauke mit der Hand während der Ausführung von *staccato* - Noten

Die *staccato* - Spieltechnik wurde sowohl in den im selben Kapitel untergebrachten zwei *Staccato Exercises* (Staccatoübungen), als auch vereinzelt in den 36 *Tuning Exercises* im 3. Teil der Schule eingesetzt. Dagegen kam die nicht näher beschriebene *tenuto* - Technik nur in den 2 o.g. Übungen zum Einsatz.

Beispiel 123 - Einsatz von *Staccato* und *Tenuto* in der Übung Nr.1



• Tempo- und Charakterbezeichnungen

Die Tempo - und Charakterbezeichnungen spielen in der *Timpani Method* eine deutlich untergeordnete Rolle und beschränken sich in den meisten Fällen auf einfache Metronomangaben. Einige italienische und englische Tempo - und Charakterbezeichnungen wurden dagegen in der Übung Nr.6 und Nr.21 (*Slow*), Nr.9 (*Allegro*), Nr.10 und Nr.35 (*Largo*), Nr.13 (*Andante sostenuto*), Nr.17 (*Gaily* = fröhlich), Nr.19 (*Andante*), Nr.22 (*Vivace*), Nr.26 (*Fast* = schnell), Nr. 28 (*Furioso*) Nr.29 (*Tempo I* und *Lento*) und Nr.34 (*Tempo I* und *Presto*) im 3.Teil der Schule (*Intonation*) im Kapitel *Tuning Exercises* eingeführt. Darüber hinaus kamen in einigen Übungen dieses Kapitels tempoverändernde Bezeichnungen zum Einsatz, wie z.B. *ritardando* in der Übung Nr.29, *accelerando* in den Übungen Nr.34 und 35 sowie der englische Begriff *slightly faster* (ein wenig schneller) in der Übung Nr.36

5. Bezug zur Musikpraxis

5.1 Orchesterlicher Bereich

• Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien

Zahlreiche Beispiele für die orchestrale Verwendung der Pauken wurden im 4.Teil (*Repertoire*) der *Timpani Method* zusammengestellt, wobei alle Paukenstimmen komplett (!) abgedruckt wurden.

Ein auffallendes Merkmal bei der inhaltlichen Gestaltung des Orchesterstudienteiles, der mit keinerlei Erläuterungen der beiden Autoren versehen wurde, ist die Einschränkung der für andere Paukenschulen typischen umfangreichen Darstellung des klassischen und (spät)romantischen Repertoires auf einige wenige Orchesterwerke:

- ✓ *XI. Sinfonie* von Beethoven
- ✓ *I. Sinfonie* von Brahms
- ✓ *Siegfrieds Trauermarsches* aus *Götterdämmerung* von Wagner
- ✓ *IV. Sinfonie* von Tschaiowsky sowie
- ✓ *Tod und Verklärung* und
- ✓ *Burlesque* für Klavier und Orchester von Richard Strauß,

zugunsten einer umfassenden Präsentation der orchestralen Paukenliteratur im 20. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung der Werke moderner russischen und vor allem amerikanischen Komponisten:

- ✓ Schostakowitsch (*I. Sinfonie*)
- ✓ Rachmaninow (*Isle of the Dead*, *Sinfonie in E - Moll*)
- ✓ Walton (*I. Sinfonie*)
- ✓ William Schuman (*Circus Overture*, *Undertow*)
- ✓ Hanson (*III. Sinfonie*, *Nordic Symphony*)
- ✓ Barber (*Essay for Orchestra*, *Symphony in One Movement*)
- ✓ Randall Thomson (*II. Sinfonie*) und
- ✓ Franchetti (*The Princes*, *The Game of Cards*)

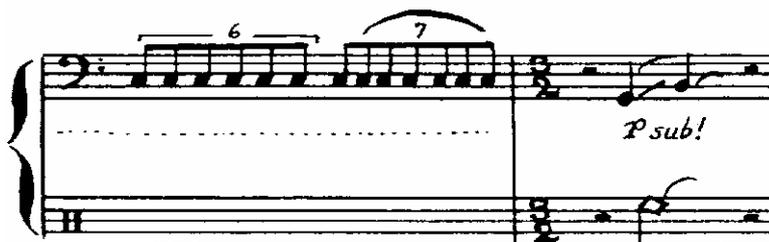
Obwohl die von Friese und Lepak vorgestellten Orchesterstudien vor allem in bezug auf den zeitgenössischen Bereich nicht als repräsentativ bezeichnet werden können, zumal so wichtige Beispiele für die orchestrale Verwendung der Pauken wie z.B. *Le sacre du printemps* von Strawinsky oder *Sonata* von Bartok gar nicht zitiert wurden, weisen die meisten angeführten Positionen viele spieltechnische Merkmale auf, die für den Paukeneinsatz in der modernen Aufführungspraxis charakteristisch sind und ebenfalls in den Übungsteilen der *Timpani Method* eingehend behandelt wurden. Dies gilt vor allem für die zum Teil virtuose Verwendung der Pauken als melodisches Instrument in Verbindung mit freier Stimmung, erweitertem Tonumfang und komplizierten Passagen auf drei, vier und sogar fünf Pauken.

Im 4. Teil der *Timpani Method* wurde ebenfalls die im Kontext der modernen Aufführungspraxis sehr interessante Verwendung der Pauken innerhalb eines Schlagzeug - *Setup* am Beispiel von *The Game of Card* von Franchetti präsentiert, wo 3 Pauken zusammen mit zwei Militärtrommeln und einem Gong eingesetzt wurden. Darüber hinaus enthält dieses Stück als einziges der vorgestellten Beispiele improvisierte *ad libitum* - Stellen, die mithilfe einer Kombination aus graphischer und herkömmlicher Notenschrift dargestellt wurden.

Beispiel 124 - Freie Notation in *The Game of Cards*



Beispiel 125 - Einsatz der Pauken zusammen mit dem Gong im Rahmen eines Schlagzeug - *Setup* in *The Game of Cards*



- **Übungen angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Es konnten keine Übungen entdeckt werden, die in Anlehnung an eine Orchestervorlage entstanden sind.

5.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

In der *Timpani Method* fand keine kammermusikalische Schulung statt.

- **Schlagzeuger als Solist**

Als einziges Beispiel für den solistischen Einsatz der Pauken wurde im Orchesterstudienteil (*Repertoire*) das *Rondo for Timpani and Piano* von Fred Noak untergebracht, das dem Hauptautor der *Timpani Method* Alfred Friese gewidmet wurde. Das für 5 Pauken konzipierte Stück kennzeichnet melodische Verwendung der Pauken ohne feste Zuordnung der Tonhöhen, die insgesamt in vier tonale Bereiche aufgeteilt wurden (A - Dur, g - Moll, E - Dur und A - Dur), die auch die einzelnen Teile des Stückes bilden. Das *Rondo* hat keinen virtuosen Charakter und erreicht weder in spieltechnischer noch in musikalischer Hinsicht das hohe Niveau der komplexen *Tuning Exercises* aus dem 3. Teil der Schule (wenige Passagen, einfache Notenwerte bis einschließlich 16tel, kein Glissando), wobei es nicht auszuschließen ist, daß das Gesamtbild in Verbindung mit dem Klavier, dessen Stimme leider nicht abgedruckt wurde, positiver ausfällt.

III. Ergebnis der Untersuchung

Die *Timpani Method* von Alfred Friese und Alexander Lepak ist ein Beispiel für die Erweiterung eines orchesterbezogenen Paukenschulwerktypus um neue Merkmale, die für die moderne Behandlung der Pauken in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristisch sind.

An erster Stelle steht unumstritten die einzigartige Schulung der Paukenstimmung in enger Anlehnung an die *Tonika - Do - Methode*, was in dieser Form nur in der vorliegenden Schule realisiert wurde. Die konsequente und eingehende Behandlung des Stimmbereiches widerspiegelt deutlich die wachsende Rolle der Pauken als melodisches Instrument und bietet dem angehenden Schlagzeuger eine solide Grundlage für die Bewältigung von nahezu allen erdenklichen Aufgaben der modernen Aufführungspraxis.

Einen ebenso guten Eindruck hinterläßt der spieltechnische Bereich der Schule, in dem nahezu alle wesentlichen Aspekte der Paukentechnik mit Ausnahme von klangverändernden Maßnahmen durch den Einsatz von verschiedenen Anschlagstellen im Kontext des modernen Einsatzes des Instrumentes ausführlich behandelt wurden.

Im Gegensatz zur eingehenden spieltechnischen Schulung in Verbindung mit der Paukenstimmung, steht sowohl die Behandlung des musikalisch-interpretatorischen Bereiches, als auch die Auswahl von Beispielen aus der Literatur im Zeichen der orchestralen Verwendung der Pauken in der Zeit um die Jahrhundertwende und erweist sich im Kontext der modernen Aufführungspraxis in vielerlei Hinsicht als unvollständig und überholt. Dies gilt vor allem für die oberflächliche Gestaltung des rhythmisch - metrischen

Bereiches, in dem die Komplexität dieses Gebietes in den Werken der Neuen Musik so gut wie gar nicht berücksichtigt wurde und den Verzicht auf die Vorstellung von charakteristischen Beispielen für die orchestrale und kammermusikalische Verwendung der Pauken in der modernen Literatur in Verbindung mit der modernen (graphischen) Notation.

Zusammenfassend kann die *Timpani method* trotz Unzulänglichkeiten im musikalisch - interpretatorischen Bereich und auf dem Gebiet der Orchesterstudien durchaus als innovativ bezeichnet werden und markiert deutlich den Beginn einer neuen Phase in der Entwicklung von Paukenschulen, die vor allem durch die intensivere Beschäftigung der Autoren mit der Problematik der Paukenstimmung im Kontext der Paukenverwendung als melodisches Instrument gekennzeichnet wird.

6.3 Besonderheiten bei weiteren Schulen für Pauken

- **Methode de Timbales** von Jean Geoffroy

Die französische *Methode de Timbales* von Jean Geoffroy aus dem Jahre 1990 weist mehrere Merkmale auf, die vor allem für die solistische Behandlung der Pauken in der modernen Schlagzeugliteratur charakteristisch sind:

- ✓ Verwendung von verschiedenen Anschlagstellen
- ✓ Paukenpolyphonie
- ✓ *Melodisches* Dämpfen

a. Verwendung von verschiedenen Anschlagstellen

Die Schule von Geoffroy befaßt sich als einziges der im Laufe der Analyse untersuchten Paukenschulwerke speziell mit der Technik der Klangveränderung durch die Verwendung von verschiedenen Anschlagstellen, die u.a. in den bereits erwähnten Solostücken für Pauken von Elliot Carter (*Eight Pieces for four Timpani*) mehrfach zum Einsatz kam. In der Schule wurde diesem Aspekt der Spieltechnik ein separates Kapitel gewidmet, in dem drei wichtigste Anschlagstellen - **normal, in der Mitte** und **am Rande** - ausführlich dargestellt wurden. Besonders interessant ist das von Geoffroy entwickelte System zur Anzeige der gewünschten Anschlagstelle, das in dieser Form einmalig sein dürfte und im Gegensatz zu den in den *Eight Pieces* verwendeten und unmittelbar über dem Notentext platzierten Buchstabenangaben **N** (normal), **R** (am Rande) und **C** (in der Mitte), in der *Methode de Timbales* direkt mit der Notenschrift gekoppelt wurde.

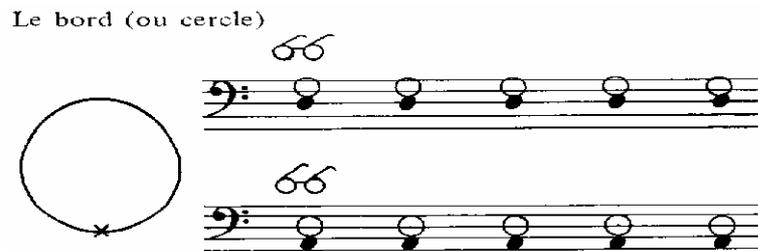
Beispiel 126 - Notation der normalen Anschlagposition bei Geoffroy



Beispiel 127 - Notation der Anschlagposition in der Fellmitte bei Geoffroy



Beispiel 128 - Notation der Anschlagposition am Rande des Felles bei Geoffroy



b. Paukenpolyphonie

Die Paukenpolyphonie ist eine weitere moderne Spieltechnik, die in zahlreichen Solowerken für Pauken wie z.B. in den *Eight Pieces for Four Timpani* von Elliot Carter zum Einsatz kam und in der *Methode de Timbale* ebenfalls behandelt wurde. Das Wesen dieser Technik besteht in der zweistimmigen Gestaltung von Paukenpassagen anhand von wechselnden Ein- und Zweiklangfolgen, wodurch dem, seinem Wesen nach, einstimmigen Instrument zusätzliche polyphone Qualitäten verliehen werden. Ein typisches Beispiel für die praktische Verwendung der Paukenpolyphonie findet sich in der *Etude avec double notes* (Etüde mit Zweiklängen), wo jeder Stimme stark kontrastierende dynamische Werte zugewiesen wurden, die den zweistimmigen Charakter des Stückes bekräftigen.

Beispiel 129 - Paukenpolyphonie in der *Etude avec double notes Nr.2* auf zwei Pauken



Beispiel 130 - Paukenpolyphonie in der *Etude avec double notes Nr.6* auf drei Pauken

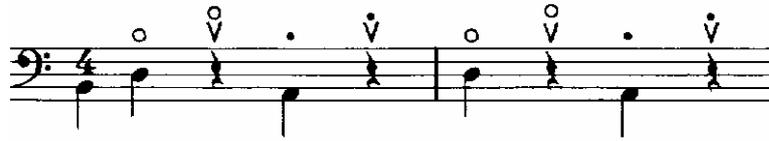


c. Melodisches Dämpfen

Beim herkömmlichen Dämpfen der Pauken, das bei allen untersuchten Paukenschulwerken in gleicher Art und Weise dargestellt und auch in der vorliegenden Schule von Geoffroy beschrieben wurde, handelt sich um eine Spieltechnik, die eingesetzt wird, um das weiterklingen der Pauken in den Pausen zu unterbinden und somit die vom Komponisten vorgeschriebenen Notenwerte genau einzuhalten.

Beispiel 131 - Herkömmliches Dämpfen der Pauken in den Pausen bei Geoffroy

a. mit beiden Händen abwechselnd

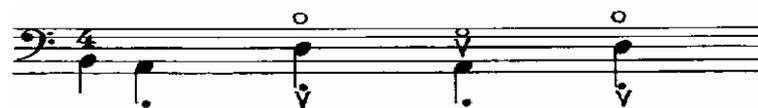


b. mit beiden Händen gleichzeitig

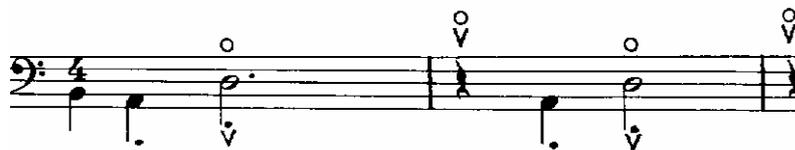


Im Gegensatz zum herkömmlichen Dämpfen der Pauken steht beim *melodischen* Dämpfen, das in dieser Form nur in der *Methode de Timbale* dargestellt wurde, das Erzeugen eines *legato* - Effektes während des Paukenspiels im Vordergrund, indem beim Paukenwechsel die Töne der ersten Pauke sofort abgedämpft werden, damit der Klang der zweiten Pauke nicht durch die weiterklingenden Noten der ersten beeinflusst wird. Durch den Einsatz dieser neuartigen Spieltechnik, erreicht der Paukenklang eine neue Klangqualität, die das melodische Dämpfen vor allem für die Verwendung in Solowerken für Pauken geradezu prädestiniert.

Beispiel 132 - *Melodisches* Dämpfen der Pauken in der *Methode de Timbale*



Beispiel 133 - Gleichzeitiger Einsatz des herkömmlichen und des *melodischen* Dämpfens in der *Methode de Timbale*



In der *Methode de Timbales* von Jean Geoffroy wurden viele neue Spieltechniken behandelt, die in keiner der untersuchten Paukenschulen berücksichtigt wurden und in der Paukenpraxis von heute, insbesondere im solistischen Bereich, eine große Rolle spielen. Somit ist dieses Schulwerk trotz des Verzichtes des Autors auf die Vorstellung von Beispielen aus dem Repertoire sowie der oberflächlichen Behandlung des musikalisch - interpretatorischen Bereiches für den Einsatz im modernen Unterricht als ergänzendes Schulwerk besonders geeignet und bietet eine im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis interessante Erweiterung des Lernspektrums.

7. Schulen für Stabspiele

7.1 Morris Goldenberg - *Modern School For Xylophone, Marimba, Vibraphone*

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule

Die amerikanische *Modern School For Xylophone, Marimba, Vibraphone* von Morris Goldenberg wurde 1950 im Chappel Verlag veröffentlicht und ist sein erstes pädagogisches Lehrwerk für Schlagwerk, dem 5 Jahre später die im selben Verlag erschienenen *Modern School For Snare Drum* (s. Schulen für Kleine Trommel) und die *12 Progressive Solos For Snare Drum* folgen sollten. Das Übungsmaterial der *Modern School* basiert auf praktischen Erfahrungen und didaktischen Erkenntnissen des Autors, die er während seiner langjährigen pädagogischen Tätigkeit als Privatlehrer und *Instructor of Percussion Instruments* an der bekannten *Julliard School of Music* sowie als Schlagzeuger im Orchester der *Radio Station WOR* sammeln konnte und wurde zusätzlich durch eine Auswahl von Beispielen aus der Orchesterliteratur ergänzt, die im zweiten Teil der Schule unter dem Titel *Excerpts for Xylophone, Bells, Vibraphone, etc. from renowned orchestral works* Platz fanden.

Die *Modern School For Xylophone, Marimba, Vibraphone* wurde im Laufe der Nachkriegszeit zu einem der populärsten Schulen für Stabspielinstrumente und fand sowohl in den USA, wo sie längst zum Standardschulwerk avanciert ist, als auch in vielen west- und osteuropäischen Ländern eine sehr hohe Verbreitung. Als besonders wertvoll erwies sich dabei ihr Einsatz in der ersten Ausbildungsphase und als eine Sammlung von Übungen und Etüden.

2. Das Vorwort

Im Vorwort zur Schule wurde die Konzipierung einer kompletten Malletmethode für Xylophon, Vibraphon und Marimba in Anbetracht des akuten Mangels an derartigen Schulwerken, mit dem Goldenberg nach eigenen Aussagen während seiner pädagogischen Praxis mehrmals konfrontiert wurde, als das wichtigste Ziel der *Modern School* vom Autor genannt. Das Übungsmaterial der Schule stützte sich dabei auf zahlreiche Übungen und melodische Studien, die Goldenberg ursprünglich für seine eigenen Studenten entworfen und niedergeschrieben hatte und durch die vorliegende Veröffentlichung einem breiten Interessentenkreis zugänglich gemacht werden sollten. Die Schule wurde nach Worten von Goldenberg so angelegt, daß Personen mit musikalischen Grundkenntnissen auch ohne Hilfe des Lehrers das Übungsmaterials des Schulwerks beherrschen können. Andernfalls verweist der Autor auf weiterführende, namentlich jedoch nicht erwähnte Literaturpositionen aus dem Bereich der Allgemeinen Musiklehre, betont dabei aber, daß eine fachliche Anleitung beim Durchnehmen der *Modern School* selbständigem Lernen in jedem Fall vorgezogen werden sollte.

3. Gliederung

Die *Modern School For Xylophone, Vibraphone, Marimba* enthält keinen theoretischen Teil und gliedert sich in einen praktischen sowie einen Orchesterstudienbereich. Der praktische Teil umfaßt kurze Übungen, Studien und Melodien in allen Tonarten, in denen die Grundlagen der Spieltechnik erarbeitet werden sollen, 39 größer angelegte Etüden, die das durchgenommene Übungsmaterial zusammenfassen sowie 3 Vortragsstücke, die die solistischen Möglichkeiten der Stabspiele demonstrieren. Der genaue Aufbau dieses Teiles wurde im Punkt *Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles* im weiteren Verlauf des Kapitels näher dargestellt. Im Mittelpunkt des Orchesterstudienteiles, der von Goldenberg mit *Excerpts for Xylophone, Bells, Vibraphone from renowned orchestral works* (Ausschnitte aus berühmten Orchesterwerken für Xylophon, Glockenspiel, Vibraphon) betitelt wurde, steht die Präsentation von bekannten Beispielen für die orchestrale Verwendung des Xylophons, des Glockenspiels, des Vibraphons und des Marimbas mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens russischer und amerikanischer Komponisten des 20. Jahrhunderts.

II. Untersuchung der Schule

1. Informationen zum Instrument

- **Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte**

Die Schule enthält keine Informationen zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Malletinstrumente.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Die Schule enthält keine Informationen zum Bau der Malletinstrumente und zu den gebräuchlichen Anschlagmitteln.

- **Klangentstehung und Schlagarten**

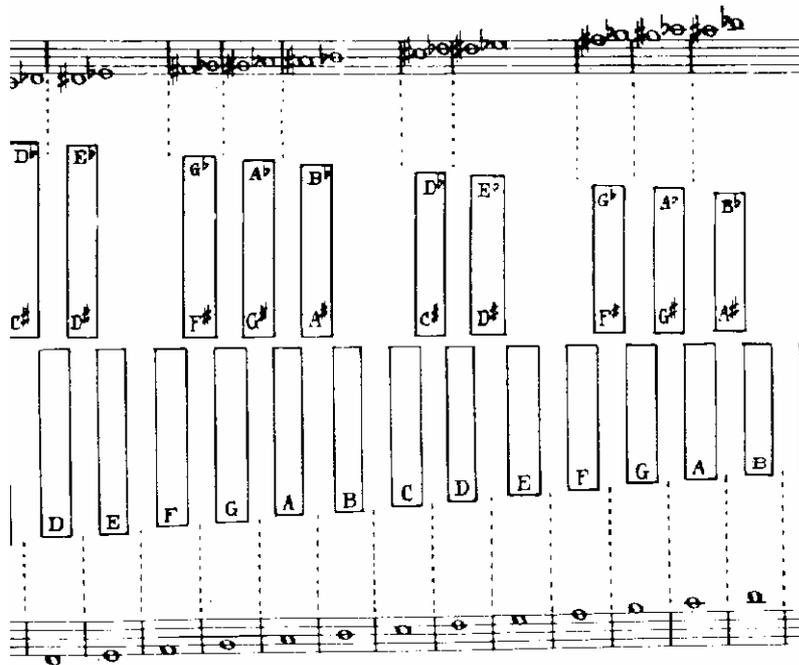
Die Schule enthält keine Informationen zur Klangentstehung und zu den wichtigsten Schlagarten.

- **Notation des Instrumentes**

Die Notation und zugleich der Tonumfang der drei im Titel der Schule genannten Stabspiele stellte der Autor am Anfang des praktischen Teiles vor. Zu diesem Zwecke wurde hier eine komplette Mallettastatur mit einem Tonumfang von 3,5 Oktaven (**f** bis **c3**) abgebildet, bei der sämtliche Klangstäbe mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Tonhöhe versehen und von zwei Notensystemen umrahmt wurden, in denen die entsprechenden Notensymbole Platz fanden. Goldenbergs Versuch ein in bezug auf den Tonumfang und die damit verbundene Notation für alle drei Mallets geltendes Modell zu schaffen kann leider nicht als universell bezeichnet werden, da die

abgebildete Tastatur nur die Skala und die Notation des Xylophons mit 3,5 Oktaven (f bis c3) und des Vibraphons mit 3 Oktaven (f bis f2) abdeckt, ohne beim Marimba mit seinem Tonumfang 4 und mehr Oktaven (c bis c4) angewendet werden zu können. Ungenau sind ebenfalls die Angaben Goldenbergs bezüglich der Notation des Marimbas, das heutzutage nicht im Violinschlüssel, wie der Autor behauptet, sondern meistens in zwei Notensystemen mit vorangestelltem Violin- und Baßschlüssel notiert wird.

Abbildung 29 - Das Modell Goldenbergs (Ausschnitt)



Im darauffolgenden Abschnitt *The Roll* wurde von Goldenberg ebenfalls die Notation des Wirbels vorgestellt, der in der Schule ausschließlich in Anlehnung an die verkürzte Notation als eine Folge von 32stel dargestellt wird.

Beispiel 134 - Die Wirbelnotation bei Goldenberg (aus dem Übungsabschnitt *Whole Note Rolls*)



- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Die Schule enthält keine Vorstellung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Die Verwendung von fachspezifischen Symbolen und Begriffen beschränkt sich auf den Einsatz von **R** - und **L** - Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der korrekten Ausführung von komplizierteren Passagen in einigen Übungen und Orchesterstudien der Schule.

2. Allgemeine Konzeption und Aufbau des Übungsteiles

Der praktische Teil der *Modern School* gliedert sich in drei deutlich voneinander abgegrenzte Übungsbereiche.

I. Der erste Bereich hat einen einführenden Charakter und beinhaltet mehrere Übungsabschnitte, die stets aus Studien (*Studies*), Übungen (*Exercises*), kleinen Stücken (*Melodies*) sowie Etüden (*Etudes*) bestehen und mit dem Ziel konzipiert wurden, den Studenten mit den wichtigsten Aspekten der Spieltechnik vertraut zu machen. Die spieltechnische Schulung beschränkt sich bei Goldenberg ausschließlich auf die Einführung in die *Zwei - Schlegel - Technik* und umfaßt folgende melodisch orientierte Bereiche:

- ✓ Die Schulung des Wirbels in den Übungsabschnitten *The Roll, Whole Roll Notes* (Wirbel in ganzen Noten), *Half Note Rolls* (Wirbel in halben Noten), *Quarter Note Rolls* (Wirbel in Viertelnoten), *A Combination of Whole, Half & Quarter Note Rolls*, der in den *Eleven Short Melodies* (11 kurze Melodien) im breiteren musikalischen Kontext eingesetzt wurde.
- ✓ Die Skalenschulung in allen Dur- und Molltonleitern sowie in der chromatischen Tonleiter in den Übungsabschnitten *Scale and Simple Melodies in All Keys* (Skalen und einfache Melodien in allen Tonarten), *Scale Studies and Melodies In All Minor Keys* (Tonleiterstudien und Melodien in allen Molltonarten), *Chromatic Scales* (Chromatische Tonleiter) und *Melodic Studies Based On Chromatic Scales* (Melodische Studien basiert auf der chromatischen Tonleiter)
- ✓ Die Ausführung von zerlegten Drei- und Vierklängen inkl. verminderten und Dominantseptakkorden sowie verminderten und übermäßigen Dreiklängen und ihrer Umkehrungen in den Übungsabschnitten *Chordal Studies and Melodies In All Keys* (Akkordstudien in allen Tonarten), *Additional Chordal Studies in All Minor Keys* (Zusätzliche Akkordstudien in allen Molltonarten), *Chordal Studies In All Major Keys* (Akkordstudien in allen Durtonarten), *Chordal Studies In All Minor Keys, Chordal Exercises, Arpeggiated Chords On The Augmented Triad and On The Diminished Triad* (Arpeggierte Akkorde über übermäßigen und verminderten Akkorden) und *Exercises On The Diminished Seventh Chord and The Dominant Seventh Chord* (Arpeggierte Akkorde über verminderten und Dominantseptakkorden).
- ✓ Die Schulung der Doppelklänge in den Übungsabschnitten *Preparation for Double Stops* (Vorbereitung für Zweiklänge), *Studies In Double Stops* (Zweiklangstudien), *Studies in Oktaves* (Oktavstudien), *Etudes In Successive Thirds* (Etüden in sukzessiv fortschreitenden Terzen), *Seven Melodic Studies* mit dem Untertitel *Combining double stops with single notes* (Kombinieren von Ein- und Zweiklängen) *Melodies Combining Double Stops and Rolls* (Melodien mit Kombinationen von Zweiklängen und Wirbelnoten).

Parallel zur melodischen Schulung fand im Einführungsbereich des praktischen Teiles die rhythmisch - metrische Schulung statt, der im Gegensatz zum melodischen Bereich nur wenige spezielle Übungsabschnitte gewidmet wurden. Goldenberg verzichtet auf die Einführung von komplizierteren rhythmischen oder metrischen Strukturen und beschränkt sich vorerst auf die sukzessive Erweiterung des Spektrum der regulären Notenwerte bis inkl. 16tel in den Übungsabschnitten *Studies In Dotted Eights and Sixteenths* (Studien mit punktierten Achtelnoten und 16tel), *Melodic Studies In Sixteenths* und *Syncopated Studies* sowie der Triolen im Übungsabschnitt *Triplet Studies*. Die Vorstellung der Taktarten umfaßt dagegen die Präsentation des 2/4 -, 6/8 - und 9/8 - Metrums, die in speziellen Übungsabschnitten *Studies In Dotted Eights and Sixteenths in 2/4 - Meter*, *Melodies In 6/8 - Rhythm* und *Exercise In 9/8- Rhythm* behandelt wurden.

II. Den zweiten Bereich des praktischen Teiles bilden 39 Etüden (*39 Etudes*), die, wie der Untertitel *Based on all previous problems* (Basiert auf allen früheren Aspekten) suggeriert, das Übungsmaterial des Einführungsbereiches zusammenfassen sollen. In Wirklichkeit erreichen viele von diesen Etüden ein sehr hohes spieltechnisches Niveau und überraschen mit vielen neuen spieltechnischen oder rhythmischen Elementen wie z.B. den ein -, zwei - und dreifachen Vorschlägen oder neuen Notenwerten bis inkl. 32stel, die im Einführungsbereich von Goldenberg nicht vorgestellt wurden.

III. Im dritten und letzten Bereich des praktischen Teiles der *Modern School* wurden zwei Beispiele für den solistischen Einsatz der Mallets untergebracht. Dabei handelt es um die Transkriptionen des *Violinkonzertes in a - Moll* von J.S.Bach und *Violinkonzertes* von N.Paganini, die vom Autor für Xylophon adaptiert wurden und auf eindrucksvolle Art und Weise die virtuoson Möglichkeiten dieses Instrumentes demonstrieren.

Im Verlauf des ganzen Buches sucht man vergebens nach Kommentaren oder Erläuterungen des Autors, die beim Durchnehmen der einzelnen Übungsabschnitte zu Rate gezogen werden konnten oder weiterführende Informationen liefern würden. Goldenbergs Unterstützung beim Beherrschen des Übungsmaterials beschränkt sich statt dessen nur auf die Einführung von Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Hände bei der Realisierung von komplizierteren Passagen.

3. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

- **Haltung der Stöcke**

In der Schule sind keine Informationen zur Haltung der Stöcke enthalten.

- **Anfangsübungen**

Die Schule enthält keine speziellen Anfangsübungen. Diese Rolle übernehmen Wirbelübungen sowie Tonleiter - und Akkordübungen im Einführungsbereich des praktischen Teiles.

- **Wirbel**

Die Ausführung des Wirbels auf dem Xylophon und dem Marimba wurde von Goldenberg in einem kurzen Abschnitt *The Roll* am Anfang der Schule anhand eines vierzeiligen Notenbeispiels demonstriert, wo in jeder Zeile immer kleiner werdende und mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände versehene Notenwerte plazierte wurden, die die Entstehung des Wirbels als Folge von schnell wechselnden Einzelschlägen veranschaulichten. Darüber hinaus enthält dieser Abschnitt keinerlei Informationen oder Hinweise, die dem angehenden Schlagzeuger die Ausführung des Wirbels erleichtern würden.

Beispiel 135 - Die Entstehung des Wirbels als Folge von schnell wechselnden Einzelschlägen bei Goldenberg



Der praktischen Schulung des Wirbels wurden die darauffolgenden Übungsabschnitte *Whole Roll Notes* (Wirbel in ganzen Noten), *Half Note Rolls* (Wirbel in halben Noten), *Quarter Note Rolls* (Wirbel in Viertelnoten) und *A Combination of Whole, Half & Quarter Note Rolls* (Kombination aus gewirbelten ganzen, halben und Viertelnoten) gewidmet, die aus mehreren ein - bis zweizeiligen Übungen bestehen, in denen ausschließlich gewirbelte Noten in dem vorgegebenen Wert eingesetzt wurden.

Beispiel 136 - Gewirbelte Viertelnoten im Übungsabschnitt *Quarter Note Rolls*



Der Wirbel wurde zum ersten Mal in Verbindung mit nicht gewirbelten Noten in den ein- bis dreizeiligen *Eleven Short Melodies* (11 kurze Melodien) eingeführt, mit dem Ziel, den Studenten mit der Verwendung dieser Spieltechnik im breiteren musikalischen Kontext vertraut zu machen (worauf auch der Untertitel dieses

Übungsabschnittes *Utilizing the roll* - Gebrauch des Wirbels hinweist) und kam im weiteren Verlauf der Schule in nahezu allen Übungsstücken oft zum Einsatz.

Neben der herkömmlichen Wirbelart auf einem Ton wurde von Goldenberg ebenfalls eine weitere Wirbelvariante - ein Wirbel auf zwei Tönen in Verbindung mit Doppelklängen - eingesetzt, wie z.B. in den Übungsabschnitten *Studies In Double Stops* (Zweiklangstudien) und *Studies in Oktaves* (Oktavstudien). Der Schulung dieses spieltechnischen Bereiches widmete der Autor einen speziellen Übungsabschnitt *Melodies Combining Double Stops and Rolls* (Melodien mit Kombinationen von Zweiklängen und Wirbelnoten).

- **Tonleiter- und Akkordübungen mit zwei Stöcken**

Die Akkord - und Tonleiterübungen bilden die Grundlage bei der Schulung der *Zwei - Schlegel - Technik* in der *Modern School* und beanspruchen auch den größten Teil im ersten Bereich des praktischen Teiles der Schule.

Der Tonleiterbereich umfaßt eine Vorstellung aller Dur - und Molltonleiter sowie der chromatischen Tonleiter in den Übungsabschnitten *Scale and Simple Melodies in All Keys* (Skalen und einfache Melodien in allen Tonleiter), *Scale Studies and Melodies In All Minor Keys* (Tonleiterstudien und Melodien in allen Molltonarten), *Chromatic Scales* (Chromatische Tonleiter) und *Melodic Studies Based On Chromatic Scales* (Melodische Studien basiert auf der chromatischen Tonleiter). Ein charakteristisches und für die drei ersten Übungsabschnitte gemeinsames Merkmal ist die Kombination von einfachen Tonleiterübungen, die im Falle von Durskalen auch in gewirbelter Form ausgeführt werden müssen mit kurzen zweizeiligen melodischen Übungen, die auf dem Tonvorrat der jeweiligen Tonleiter basieren und ihn somit festigen.

Beispiel 137 - Eine Tonleiterübung in Es - Dur aus dem Abschnitt *Scale and Simple Melodies in All Keys...*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "E^b Major" and shows a sequence of chords corresponding to the notes of the E-flat major scale: E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C, D, E-flat. The bottom staff shows a melodic line in 4/4 time, starting with a roll (R) on the first note (E-flat) and then proceeding through the notes of the scale: E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C, D, E-flat.

...und die entsprechende Melodie



Ein ähnliches Verfahren verwendete Goldenberg ebenfalls bei der Präsentation der Drei - und Vierklänge und ihrer Umkehrungen in allen Dur - und Molltonarten in den Übungsabschnitten *Chordal Studies and Melodies In All Keys* (Akkordstudien in allen (Dur)Tonarten), *Additional Chordal Studies in All Minor Keys* (Zusätzliche Akkordstudien in allen Molltonarten) sowie ihrer Varianten mit hinzugefügter Sexte in den *Chordal Studies In All Major Keys* (Akkordstudien in allen Durtonarten) und *Chordal Studies In All Minor Keys*, der verminderten und Dominantseptakkorden inkl. Umkehrungen in den Übungsabschnitten *Arpeggiated Chords On The Augmented Triad and On The Diminished Triad* (Arpeggierte übermäßige und verminderte Akkorde) sowie verminderten und übermäßigen Dreiklängen samt Umkehrungen in den Übungsabschnitten *Exercises On The Diminished Seventh Chord and The Dominant Seventh Chord* (Arpeggierte verminderte und Dominantseptakkorde), die ungeachtet der vom Autor ausgewählten Bezeichnung *Akkord* stets in gebrochener Form in Erscheinung treten und mithilfe der *Zwei - Schlegel - Technik* auszuführen sind. Alle Übungsabschnitte mit Ausnahme von *Arpeggiated Chords On The Augmented Triad and On The Diminished Triad* (Arpeggierte Akkorde über übermäßigen und verminderten Akkorden) weisen dabei den gleichen Aufbau auf, wo einer Vorstellung des jeweiligen Drei- oder Vierklanges und seiner Umkehrungen in der ausgewählten Tonart mehrere kurze zwei- bis fünfzeilige Melodien folgen, die den praktischen Einsatz des zerlegten Akkordes in allen Erscheinungsformen (Umkehrungen) demonstrieren sollen.

Beispiel 138 - Zerlegter c- Moll – Dreiklang aus dem Übungsabschnitt *Additional Chordal Studies in All Minor Keys...*



...und sein praktischer Einsatz innerhalb einer Melodie



3.1 Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

- **Vorschläge**

Im praktischen Teil der *Modern School* finden sich sehr wenige Beispiele für den Einsatz der Vorschläge. Die Tatsache, daß Goldenberg diesem Aspekt der Spieltechnik keine allzugroße Bedeutung beimißt, wird vor allem daran erkennbar, daß ihre korrekte Ausführung in keinem einzigen Übungsabschnitt demonstriert wurde. Statt dessen wurden verschiedene Vorschlagsarten direkt in einigen Etüden im zweiten Bereich der Schule (*39 Etudes*) eingesetzt. Dazu gehören einfache Vorschläge in den Etüden Nr.16 und 19, zweifache Vorschläge in der Etüde Nr.20 sowie dreifache Vorschläge in der Etüde Nr.22.

Beispiel 139 - Einsatz der dreifachen Vorschläge in der Etüde Nr.22



- **Zweiklänge und Koordinationsübungen**

Die Zweiklangübungen bilden nach den Tonleiter - und Akkordstudien die drittichtigste Gruppe von Übungen, die sich mit der Schulung der *Zwei - Schlegel - Technik* befassen. Goldenberg unterscheidet dabei zwei Arten von Übungen. Die erste Art umfaßt Übungsabschnitte, in denen die Zweiklänge ausschließlich melodisch, d.h. als sukzessive Folge von Intervallen ausgeführt werden, wie z.B. in den Übungsabschnitten *Preparation for Double Stops* (Vorbereitung für Zweiklänge) und *Etudes In Successive Thirds* (Etüden in sukzessiv fortschreitenden Terzen). Eine zweite Gruppe bilden dagegen Übungsabschnitte, in denen die Doppelklänge überwiegend harmonisch eingesetzt werden. Dazu gehört vor allem der auf den Intervallen der Terz, Quarte und Sexte basierende Übungsabschnitt *Studies In Double Stops* (Zweiklangstudien), weiterhin die *Studies in Oktaves* (Oktavstudien), *Seven Melodic Studies* mit dem Untertitel *Combining double stops with single notes* (Kombinieren von Ein -und Zweiklängen) sowie *Melodies Combining Double Stops and Rolls* (Melodien mit Kombinationen von Zweiklängen und Wirbelnoten).

Eine besondere Rolle bei der Schulung der *Zwei - Schlegel - Technik* spielen die sog. *Hammer Studies* (Hammerstudien). Im Mittelpunkt der Schulung steht hier die Verwendung von Doppelschlägen, die im Gegensatz zur herkömmlichen *Hand für Hand* - Spielweise mit einer Hand ausgeführt werden und vor allem bei der Realisierung von komplizierteren Passagen eingesetzt werden können. Diesem spieltechnischen Aspekt wurden die Übungsabschnitte *Hammer Studies* sowie *Five Hammer Studies* gewidmet. Das letzte Übungsabschnitt enthält darüber hinaus viele Beispielen für die Kombinationen der *Hammer - Spieltechnik* mit der *Hand - für - Hand* - Ausführungsweise.

Beispiel 140 - Kombination der *Hand für Hand* - Spielweise mit der der *Hammer* - Technik in den *Five Hammer Studies*



- **Schulung der Akkordtechnik**

In der *Modern School For Xylophone, Marimba, Vibraphone* fand keine Schulung der *Vier - Schlegel - Technik* (Akkordtechnik) statt (!), obwohl ihr Einsatz für die moderne Handhabung des Vibraphons und des Marimbas charakteristisch und aus der gegenwärtigen solistischen und orchestralen Aufführungspraxis nicht wegzudenken ist.

4. Vermittlung von interpretatorisch -musikalischen Kenntnissen

- **Eingeführte Noten - und Pausenwerte**

Im Vergleich zur zahlreichen melodisch orientierten Übungsabschnitten präsentiert sich der rhythmische Bereich viel bescheidener und scheint völlig im Dienste der melodischen Schulung zu stehen. Der Autor bedient bei der Vorstellung der Skalen und zerlegten Akkorden einfachster Notenwerte bis einschließlich Achtelnoten und führt erst am Ende des ersten Bereiches kompliziertere rhythmische Notenwerte wie z.B. 16stel in den *Studies In Dotted Eights and Sixteenths* (Studien mit punktierten Achtelnoten und 16tel), *Melodic Studies In Sixteenths* (Melodische Studien mit 16tel) und *Syncopated Studies* (Studien mit Synkopen) sowie die Achteltriolen im Übungsabschnitt *Triplet Studies*. Eine deutliche Erweiterung erfährt das Spektrum der Noten - und Pausenwerte erst im zweiten Bereich des praktischen Teiles. So finden sich in vielen der *39 Etudes* vollkommen neue und bisher noch nicht eingeführte rhythmische Werte wie z.B. die 16teltriolen und 16telsextolen sowie punktierte 16tel in Verbindung mit 32stel in der Etüde Nr.18 oder längere 32stel Passagen in den Etüden Nr.22 und 24.

- **Taktarten**

Das metrische Bild des ganzen praktischen Teiles der Schule ist sehr schlicht und von der allzuhäufigen Verwendung einfachen Metri des 2/4 -, ¾ -, 4/4 -, 3/8 -, 6/8 - und 9/8 - Taktes geprägt, die stets für den Gesamtverlauf des jeweiligen Übungsstückes gelten. Einige wenige Ausnahmen bildet der Einsatz des 2/2 - und 3/2 - Taktes im Übungsabschnitt *Additional Chordal Studies In All Minor Keys* (Zusätzliche Akkordstudien in allen Molltonarten) und des 2/8 - und des 4/8 - Metrums im Übungsabschnitt *Three Short Melodies* (Drei kurze Melodien) im ersten Bereich sowie des *Alla breve* - Taktes in den Etüden Nr.3, 4 und 39 und des 5/4 - Metrums in der Etüde Nr.36 im zweiten Bereich des praktischen

Teiles. Von der sehr schlichten Behandlung des metrischen Bereiches zeugt die Tatsache, daß der Autor nur ein einziges Mal (!) vom Metrumwechsel innerhalb eines Stückes in der Etüde Nr.34 Gebrauch machte und zwischen dem 2/4 -, $\frac{3}{4}$ -, 4/4 -, 2/4 -, 6/8 - und 2/4 - Metrum wechseln ließ. Obwohl drei Übungsabschnitte der Schule von Goldenberg, dem Namen nach zu urteilen, speziell mit dem Gedanken konzipiert wurden, eine bestimmte Taktart eingehender zu behandeln, entpuppen sich die mit *Studies In Dotted Eights and Sixteenths in 2/4 - Meter* (Studien mit punktierten Achtelnoten und 16tel im 2/4 - Takt), mit *Melodies In 6/8 - Rhythm* oder mit *Exercise In 9/8 – Rhythm* betitelten Übungsabschnitte beim näheren Betrachten als ganz normale Übungen, deren Bezeichnung lediglich durch das vorgegebene Metrum legitimiert wird.

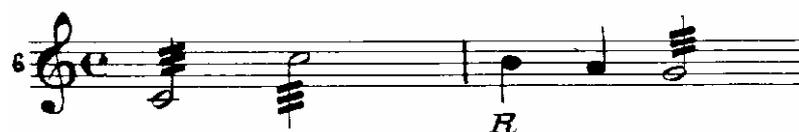
- **Dynamik**

Die meisten Übungsstücke der Schule wurden mit keinerlei dynamischen Angaben versehen. Dies gilt sowohl für die kurzen ein- bis vierzeiligen Übungen und Studien im ersten Bereich des praktischen Teiles, als auch für die komplexen 39 *Etudes*. Einige seltene Beispiele für den Einsatz von Lautstärkebezeichnungen finden sich neben der vereinzelt Verwendung von graphischen *crescendo* - und *diminuendo* - Symbolen in einigen Übungsabschnitten im ersten Bereich des praktischen Teiles u.a. in der *Exercise In 9/8 Rhythm* und in den 5 *Melodies Combining Double Stops And Rolls* sowie in den Etüden Nr.6 und 27 und umfassen die bereits erwähnten *crescendo* - und *diminuendo* - Zeichen, die hier sowohl in verbaler, als auch in graphischer Form in Erscheinung treten, Lautstärkeangaben von *pp* bis *f* sowie Akzente.

- **Artikulation**

Das Gebiet der Artikulation beschränkt sich in der *Modern School* auf den sporadischen Einsatz vom *legato* - Bogen bei der Notierung des Wirbels in Verbindung mit einer Abschlagsnote in ausgewählten *Eleven Short Melodies*, in den *Melodies Combining Double Stops And Rolls* und in den Etüden Nr.9, 18, 19 und 34. Ansonsten wurden von Goldenberg keinerlei Artikulationszeichen verwendet. Als besonders störend erweist dieser Mangel bei der Realisierung von Wirbelübungen zu Beginn der Schule, weil man aufgrund der verwendeten Notation nie erkennen kann, ob die benachbarten Wirbelnoten bzw. Wirbelnoten und Einzelschläge gebunden oder ungebunden zu interpretieren sind.

Beispiel 141 - Zweideutige Wirbelnotation im Übungsabschnitt *A Combination Of Whole, Half And Quarter Note Rolls*



- **Tempo - und Charakterbezeichnungen**

Im Gegensatz zu äußerst spärlich eingesetzten und bis auf den *legato* - Bogen reduzierten Artikulationsangaben bilden die Tempo - und Charakterbezeichnungen ein integraler Bestandteil der meisten Übungen, Studien und Etüden der Schule. Eine einzige Ausnahme bilden hier lediglich die reinen Tonleiterübungen, die von Goldenberg stets ohne Tempoangaben notiert werden. Das Spektrum der Tempo - und Charakterbezeichnungen umfaßt sowohl verbale und sehr häufig eingesetzte herkömmliche Angaben wie z.B. *Adagio, Largo, Andante, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace und Presto* und Charakterbezeichnungen wie *Gigue, Valse, Scherzo, Marcia, Allegro con brio, Allegro assai* und *Allegro molto*, als auch Metronomangaben oder Kombinationen von beiden wie z.B. in den Etüden Nr.6,13,16 - 19, 21, 22, 27 und 33 - 35). Ein auffallendes Merkmal bei der Handhabung von Tempo - und Charakterbezeichnungen bei Goldenberg ist der fast vollkommene Verzicht des Autors auf die Einführung von tempoändernden Angaben. Einzige Beispiele für die Tempoveränderung innerhalb eines Stückes angezeigt durch *ritardando* oder *ritardando* und *a tempo* finden sich in den *Melodies In 6/8 Rhythm* (Melodie Nr.3) und in der *Exercise In 9/8 Rhythm* im ersten Bereich des praktischen Teiles.

5. Bezug zur Musikpraxis

5.1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

Zahlreiche Beispiele aus der Orchesterliteratur wurden von Goldenberg in Form von Orchesterstudien im zweiten Teil der Schule unter dem gemeinsamen Titel *Excerpts for Xylophone, Bells, Vibraphone from renowned orchestral works* (Ausschnitte aus berühmten Orchesterwerken für Xylophon, Glockenspiel, Vibraphon) zusammengestellt. Im Mittelpunkt dieses Teiles der Schule steht eindeutig die Vorstellung des orchestralen Einsatzes des Xylophons und des Glockenspiels in Werken russischer, amerikanischer und französischer Komponisten des 20. Jahrhunderts. Dies wird besonders deutlich, wenn man die zahlreichen Ausschnitte aus modernen Kompositionen mit der geringen Anzahl von Fragmenten aus Werken der Klassik und Romantik vergleicht, die lediglich durch vier Beispiele vertreten werden. Dazu zählen die von Goldenberg angeführten Glockenspielstimmen aus der *Zauberflöte* von W.A.Mozart, der *II. Ungarische Rhapsodie* von Franz Liszt sowie aus *Siegfried* und der *Götterdämmerung* von Richard Wagner.

Beim Betrachten der vom Autor getroffenen Repertoireauswahl in bezug auf das 20. Jahrhundert fällt vor allem die deutliche Bevorzugung gewisser Instrumententypen sowie Werke amerikanischer Komponisten auf.

Einerseits konzentriert sich die ganze Aufmerksamkeit Goldenbergs auf die Vorstellung des orchestralen Einsatzes des Xylophons und des Glockenspiels, wogegen die beiden wichtigsten Vertreter des modernen Malletinstrumentariums - das Vibraphon und das Marimba - weitgehend unberücksichtigt bleiben und nur durch einige unbekanntere Stücke wie z.B.

Shepherd's Spoon River von Percy Grainger, *Harvest* von Morton Gould oder *Drum Tune Nr. 7* von Robert Russell Bennett repräsentiert werden¹⁰⁴.

Andererseits werden neben namhaften russischen und französischen Komponisten, deren Werke die Musik des 20. Jahrhunderts nachhaltig geprägt haben und auch in bezug auf den Einsatz der Malletinstrumente charakteristisch sind, zahlreiche Vertreter der amerikanischen Musikwelt, deren Schaffen einen lokalen Charakter hat und auch im Stabspielbereich keine besonderen Merkmale aufweisen kann.

A. Werke russischer Komponisten

Igor Strawinsky - *Petruschka*, *Les Noces* (Xylophon)
Sergej Prokofiew - *Scythian Suite* (Xylophon), *Alexander Newsky* (Glockenspiel und Xylophon)
Dimitrij Kabalewsky - *Colas Breugnon* (Xylophon), *Goldenes Zeitalter* (Xylophon)
Dimitrij Schostakowitsch - V., VI. und VII. *Sinfonie* (Xylophon)
Aram Chatschaturjan – *Gayane* (Xylophon) mit dem berühmten Säbeltanz

B. Werke französischer Komponisten

Maurice Ravel - *Ma Mere L'Oye* (Xylophon)
Leo Delibes - *Lakme* (Glockenspiel)

C. Werke amerikanischer Komponisten

Leo Soweby - *Irish Washerwomen* (Xylophon)
Percy Grainger - *Shepherd's Hey* (Xylophon und Glockenspiel), *Spoon River* (Marimba, Xylophon, Glockenspiel)
George Gershwin - *Progy and Bess* (Xylophon)
George Kleinsinger - *Tubby the Tuba* (Xylophone), *Pewee the Piccolo* (Xylophon, Glockenspiel)
Morton Gould - *Latin American Symphonette* (Xylophone)

Eine einzige Ausnahme bildet hier die Ouvertüre zur Oper *Porgy and Bess* von George Gershwin, deren virtuose Xylophonpartie eine der technisch anspruchsvollsten in der ganzen orchestralen Xylophonliteratur ist.

¹⁰⁴ Goldenberg bietet darüber hinaus ausschließlich Ausschnitte an, die lediglich den Einsatz der vor allem für das Xylophon und das Glockenspiel typischen *Zwei - Schlegel - Technik* demonstrieren. Orchesterfragmente mit Beispielen für den modernen Gebrauch des Vibraphons und des Marimbas in Verbindung mit der für beide Mallets charakteristischen *Vier - Schlegel - Technik* wurden von Goldenberg nicht zitiert.

Beispiel 141 - Virtuoser Einsatz des Xylophons in der Ouvertüre zu *Porgy and Bess* von George Gershwin

The image shows three staves of musical notation for xylophone. Each staff contains a series of notes with stems pointing upwards, indicating a specific rhythmic pattern. Below each staff, there are handwritten letters 'R' and 'L' indicating the right and left hands for the xylophone. The first staff has the sequence: R L R L R R L R R L R R R. The second staff has: R L R L R R L R R L R L R. The third staff has: R L R L R L R L.

Die von Goldenberg angeführten Orchesterbeispiele wurden in der Manier der ganzen Schule mit keinerlei Kommentaren oder Erläuterungen versehen, wobei sich die Hilfestellung des Autors auch hier lediglich auf die Einführung von Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Hände bei besonders komplizierten Passagen beschränkt, wie dies z.B. bei der Xylophonstimme in der Ouvertüre zu *Porgy and Bess* der Fall war.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Die Schule enthält keine Übungsstücke, deren Inhalt auf das Vorhandensein einer Orchestervorlage hindeuten würde.

5. 2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

Die Schulung des Kammerspiels fand in der *Modern School* nicht statt.

- **Schlagzeuger als Solist**

Die *Modern School* enthält drei Kompositionen, die vom Autor speziell mit dem Ziel ausgewählt wurden, die solistischen Möglichkeiten der Stabspiele aufzuzeigen. Dazu zählen das *Violinkonzert in a - Moll* (Teil I und III) von Johann Sebastian Bach und Fragmente aus dem *Violinkonzert* von Niccolò Paganini, die von Goldenberg für Xylophon adaptiert wurden sowie das im Orchesterstudienteil abgedruckte *Prelude In G* für Xylophon (Marimba) von Sylvian Levin.

Beide Konzertbearbeitungen kennzeichnet ein virtuoser Einsatz des Solo - Instrumentes, der bei der Ausführung von gebrochenen Akkorden im dritten Teil des Violinkonzertes von Bach sowie schnellen Zweiklangpassagen im Konzert von Paganini seinen Höhepunkt erreicht und vom Ausführenden eine perfekte Beherrschung der *Zwei - Schlegel - Technik* erfordert.

Beispiel 143 - Gebrochene Akkorde im dritten Teil des *Violinkonzertes* von Bach



Beispiel 144 - Schnelle Zweiklangfolgen im *Violinkonzert* von Paganini



Obwohl die beiden Konzertadaptationen die solistischen Möglichkeiten des Xylophons auf eindrucksvolle Art und Weise unter Beweis stellen, ist ihr praktischer Wert als Vorführungsstücke angesichts der Tatsache, daß Goldenberg kein Äquivalent für die weggelassene Orchesterbegleitung zur Verfügung gestellt hat (z.B. in Form eines Klavierauszuges), verhältnismäßig gering, so daß die beiden Bearbeitungen letztlich nur für Übungszwecke geeignet sind¹⁰⁵.

Diese Einschränkung gilt allerdings nicht für das *Prelude In G Major* von Sylvan Levin, dessen Entstehung laut Untertitel von der *Etüde Nr. 1, Op. 25* Frederic Chopins inspiriert worden sein soll. Diese unkonventionelle Komposition, die nahezu ausschließlich aus gebrochenen und als 32stel notierten Akkorden besteht, wurde von Anfang an als eigenständiges Solostück konzipiert, das nach Anweisungen Goldenbergs wahlweise auf dem Xylophon oder dem Marimba gespielt werden kann. In Anbetracht der vom Komponisten geforderten *Slow and Free* - Ausführung scheint es jedoch für das länger und viel weicher klingende Marimba in Verbindung mit dem Einsatz der *Vier - Schlegel - Technik* (die die Ausführung der oft sehr weit liegenden gebrochenen Akkorde wesentlich erleichtern würde) prädestiniert zu sein und ist in dieser Form für Vortragzwecke bestens geeignet.

¹⁰⁵ Das sehr kurz und scharf klingende Xylophon ist für rein solistische Verwendung ohne Begleitung nur bedingt geeignet, da der spitze Klang des Instrumentes meistens durch Schnelligkeit kompensiert wird, was bereits nach kurzer Dauer zur Gehörermüdung führt.

Beispiel 145 - Charakteristische gebrochene Akkordpassagen im *Prelude in G Major* von
Sylvan Levin



6. Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung

Außer der drei im Titel der Schule erwähnten Malletinstrumente - Xylophon, Marimba und Vibraphon wurden im Orchesterstudienteil einige Beispiele für den orchestralen Einsatz des Glockenspiels plaziert. Eine Schulung auf diesem Instrument fand in der *Modern School* nicht statt (wobei man allerdings bedenken muß, daß die Spieltechnik auf dem Xylophon und dem Glockenspiel beinahe identisch ist).

III. Ergebnis der Untersuchung

Der Titel der Schule - *Modern School For Xylophone, Marimba, Vibraphone* - suggeriert eine umfassende Behandlung aller drei Stabspiele, was vom Autor im Vorwort zur Schule bekräftigt wurde, der als Ziel der vorliegenden Veröffentlichung das Schaffen einer kompletten Mallet - Methode nannte.

In diesem Kontext erweist sich der Name jedoch als irreführend, weil im gesamten Schulwerk ausschließlich die für das Xylophon und Glockenspiel charakteristische *Zwei - Schlegel - Technik* behandelt wurde beim gleichzeitigen Verzicht Goldenbergs auf die Vorstellung der für die moderne Verwendung des Vibraphons und des Marimbas typischen *Vier - Schlegel - Technik*.

Der Verdacht, daß der Autor in Wirklichkeit eine Xylophon - Schule konzipierte, die lediglich durch die Namengebung auf alle drei im Titel genannten Malletinstrumente künstlich erweitert wurde, erhärtet eine ganze Reihe von Fakten, die den von Goldenberg angestrebten universellen Charakter der Übungen in Frage stellen:

- ✓ der Tonumfang der Übungen entspricht nicht der typischen Marimbaskala, was eine Übertragung des Tonmaterials auf das tiefer klingende Instrument nicht ohne weiteres möglich macht
- ✓ in keiner Übung wurde die typische Marimbanotation mit Baß- und Violinschlüssel eingeführt
- ✓ keine Übung wurde mit speziellen Symbolen für das Vibraphon wie z.B. Pedal - oder Dämpfungszeichen versehen
- ✓ in viele Übungen und allen Etüden kam Wirbel zum Einsatz, der nur bei kurz klingenden Instrumenten wie Xylophon oder Marimba verwendet wird und beim lang klingenden Vibraphon so gut wie nie zum Einsatz kommt

Aufgrund dieser Tatsachen kann die *Modern Method* kaum als universelles Schulwerk für alle drei im Titel genannten Stabspiele betrachtet werden und ist eigentlich nur für die Xylophon - und ev. Glockenspiel - Schulung geeignet.

Auf diesem Gebiet kann die Schule von Goldenberg viele Vorteile aufweisen und bietet eine kontinuierliche und eingehende Behandlung der *Zwei - Schlegel - Technik*. Einen musikalischen und spieltechnischen Höhepunkt des Schulwerks bilden dabei sowohl die zum Teil virtuosen *39 Etudes*, in denen nahezu alle Aspekte der modernen Xylophon - Technik abgedeckt wurden, als auch einige interessante Beispiele für den solistischen und orchestralen Einsatz des Instrumentes im Orchesterstudienteil.

Als Vibraphon - oder Marimba - Schule besitzt die *Modern School* dagegen einen sehr geringen Wert und sollte im modernen praxisbezogenen Unterricht nicht verwendet werden.

7.2 Phil Kraus - *Modern Mallet Method for Vibes, Xylophone, Marimba*

I. Allgemeine Kriterien

1. Angaben zur Schule und zum Autor

Die dreibändige *Modern Mallet Method for Vibes, Xylophone, Marimba* von Phil Kraus wurde in den Jahren 1958 - 1960 im Henry Adler Verlag in New York veröffentlicht. Im Jahre 1966 erfolgte eine Neuauflage des Schulwerks, nachdem die Belwin Mills Publishing Corp. die Verlagsrechte erwarb.

Der aus New York stammende Phil Kraus begann bereits im Alter von 8 Jahren mit dem Xylophonunterricht bei Milton Schlesinger und setzte sein Schlagzeugstudium bei Al Broemel an der berühmten Julliard School of Music fort. Unmittelbar nach dem Studienabschluß startete Kraus eine Karriere als professioneller Malletspieler und wirkte bei unzähligen Rundfunk-, Fernsehen-, Filmmusik- und Musicalproduktionen mit, wo er u.a. unter der Leitung von Jazzgrößen wie Sid Caesar, Benny Goodman und Morton Gould sowie Leonard Bernstein arbeitete. Das künstlerische Schaffen von Phil Kraus als Solist wurde auf zwei Alben festgehalten: *The Percussive Phil Kraus* und *Conflicts*, die im Golden Crest Verlag veröffentlicht wurden.

2. Das Vorwort

Im Vorwort zur *Modern Mallet Method* wurde in Anbetracht der hohen Anforderungen, die in der modernen Aufführungspraxis an die Stabspieler gestellt werden, die Konzipierung eines Schulwerkes, das aus mehreren progressiven Studieneinheiten besteht, in denen die Vermittlung von spieltechnischen Kenntnissen mit dem Studium der Theorie und der Harmonielehre kombiniert werden könnte, als das wichtigste Ziel der vorliegenden Schule bezeichnet. Die vom Autor ausgewählte Gestaltungsweise in Form von kurzen aufeinander aufbauenden Studieneinheiten (*Lessons*) sollte dabei sowohl dem Lehrer, als dem Studenten den Umgang mit dem Übungsmaterial wesentlich erleichtern und die genaue Kontrolle des Lernprozesses ermöglichen.

3. Gliederung

Die Schule gliedert sich in drei Bänder - *Elementary*, *Intermediate* und *Four Mallets* - die sich sowohl mit der *Zwei* -, als auch *Vier* - *Schlägel* - *Technik* befassen und somit alle Aspekte der modernen Stabspieltechnik abdecken.

Der erste Band mit der Zusatzbezeichnung *Elementary* (Grundlagen) wendet sich an den Anfänger und behandelt ausschließlich die *Zwei* - *Schlägel* - *Technik*. Der theoretische Teil des 1. Bandes enthält eine Zusammenfassung der wichtigsten Elemente der Allgemeinen Musiklehre, die für das Durchnehmen des vorliegenden Bandes erforderlich sind, sowie kurze Informationen zum Tonumfang und zur Konstruktion des Xylophones, Marimbas, Vibraphones und

Glockenspiels. Weiterhin wurden hier Grundlagen der *Zwei - Schlägel - Technik* und die Ausführung des Wirbels kurz dargestellt. Der praktische Teil des 1. Bandes besteht aus 27 Studieneinheiten (*Lessons*), in denen alle Dur- und Molltonleitern, Intervalle von Terz bis zur Oktave in melodischer und harmonischer Form, wichtigste Akkordtypen angefangen bei Dur-, Moll-, verminderten und übermäßigen Dreiklängen über Dominantseptakkorde bis hin zu verminderten Septakkorden und Mollseptakkorden in allen Dur- und Molltonarten sowie der Wirbel ausführlich behandelt wurden.

Der zweite Band der Schule, das vom Autor mit der Bezeichnung *Intermediate* (Fortgeschritten) versehen wurde, knüpft nahtlos an das Material des ersten Teiles an und setzt die Schulung der *Zwei - Schlägel - Technik* in den 38 Studieneinheiten fort, die vor allem durch sukzessive Einführung von neuen Skalen-, Intervall- und Akkordtypen sowie Vertiefung der bisher erworbenen Kenntnisse im Bereich der Dur- und Molldreiklänge in Verbindung mit unteren und oberen Nachbartönen gekennzeichnet werden. Der erweiterte Skalenbereich umfaßt die Ganztonskala, die pentatonische Tonleiter in einer Dur- und Mollform, die von Kraus als *modern* bezeichnete Septskala auf der Basis von verminderten Septimen und die chromatische Tonleiter. Desweiteren führte der Autor im zweiten Band der Schule viele neue Akkordarten ein, die nahezu ohne Ausnahme dem Jazzbereich zugeordnet werden können. Dazu gehören Durseptakkorde, Dur- und Mollsextakkorde, übermäßige Septakkorde, Septakkorde mit erniedrigter Quinte, Dominantnonakkorde, Dominantundezimakkorde, übermäßige Undezimakkorde, Dominantterzdezimakkorde, Dominantundezimakkorde mit erniedrigter None, halbverminderte Septakkorde, Mollseptakkorde mit erniedrigter Quinte sowie Dominantseptakkorde mit erhöhter None, die sowohl in der Grundform, als auch in allen Umkehrungen vorgestellt und von Kraus in der überwiegenden Mehrheit der Fälle zusätzlich mit speziellen Jazzakkordsymbolen versehen wurden. Neben der deutlichen Erweiterung des melodischen Bereiches, legte Kraus auch im zweiten Band der *Modern Mallet Method* weiterhin viel Wert auf die Schulung des Wirbels und führte darüber hinaus neue spieltechnische Elemente wie z.B. verschiedene Vorschlags- und Trillerarten ein.

Im Gegensatz zum 1. und 2. Band der Schule, die einen engen inhaltlichen Zusammenhang aufweisen und sich ausschließlich mit der Schulung der *Zwei - Schlägel - Technik* befassen, steht die Vermittlung der *Vier - Schlägel - Technik* im Mittelpunkt des weitgehend autarken dritten Teiles der *Modern Mallet Method*, der vom Autor mit der Zusatzbezeichnung *Four Mallets* (Vier Schlägel) versehen wurde. Der Band besteht aus einem kurzen theoretischen Abschnitt, in dem die Grundlagen der *Vier - Schlägel - Technik* beschrieben wurden und einem umfangreichen praktischen Bereich mit 41 Studieneinheiten (*Lessons*), die durch die konsequente Einführung von immer komplexer werdenden Akkorden in allen Tonarten sowie eine gegenüber dem 1. und 2. Teil der Schule viel stärkere Anlehnung des Autors an den Jazzidiom in Verbindung mit der Erweiterung des Studienspektrums um spezielle, ebenfalls im Jazzbereich verwurzelte Kadenz- und Harmonisierungsübungen gekennzeichnet werden.

II. Untersuchung der Schule

1. Informationen zum Instrument

- **Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte**

Die Schule enthält keine Informationen zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Malletinstrumente.

- **Bau des Instrumentes und die Anschlagmittel**

Die Konstruktion des Xylophones, des Marimbas, des Vibraphones und des Glockenspiels wurde im Kapitel *Description and Range of the Mallet Instruments* (Beschreibung und Tonumfang der Stabspiele) in den theoretischen Teilen des 1. und 3. Bandes geschildert. Die Angaben Kraus' sind sehr knapp und beschränken sich größtenteils auf die Beschreibung des Materials, aus dem die Klangstäbe des jeweiligen Instrumentes hergestellt werden (Holz beim Xylophon und Marimba sowie Metall beim Vibraphon und Glockenspiel), sowie den Hinweis auf das ev. Vorhandensein von Resonanzröhren. Eine einzige Ausnahme stellt hier die eingehende Darstellung der Konstruktion des Vibraphons dar, das aufgrund seiner komplexeren Bauart ausführlicher behandelt wurde. Die Tastatur der Stabspiele wurde zusätzlich im Abschnitt *Keyboard* im selben Kapitel beschrieben, wobei der Autor vor allem auf die identische Anordnung der Kalviertastatur und der Klangstäbe bei allen vier Mallets hinwies, die nach seinen Angaben beim Xylophons, Marimba und Glockenspiels stets höhenversetzt und zwei Reihen montiert werden, im Gegensatz zum Vibraphon, dessen Klangstäbe flach angeordnet sind. Diese Angabe ist nicht ganz korrekt, da heutzutage alle vier Stabspielinstrumente in einer höhenvesetzten und einer flachen Version hergestellt werden.

- **Klangentstehung**

Die Klangentstehung wurde in der *Modern Mallet Method* nicht beschrieben.

- **Notation des Instrumentes**

Die Notation des Xylophones, des Marimbas, des Vibraphones und des Glockenspiels wurde von Kraus in Verbindung mit der Beschreibung ihres Tonumfanges in dem bereits erwähnten Kapitel *Description and Range of the Mallet Instruments* (Beschreibung und Tonumfang der Stabspiele) behandelt. Der Autor schreibt grundsätzlich für alle vier Mallets die Notierung im Violinschlüssel vor. Eine Ausnahme bildet lediglich das Marimba, dessen tiefer Register (*c* bis *c1*) Kraus zufolge ebenfalls im Baßschlüssel notiert werden darf. Die Angaben zur Notierung der Stabspiele wurden durch Informationen zum Tonumfang des jeweiligen Instrumentes ergänzt, die in Form von Notensystemen mit eingetragenen Grenznoten dargestellt wurden. Darüber hinaus wurde im gleichen Kapitel die transponierende Notierung des Xylophones und das Glockenspiels beschrieben, die stets eine (Xylophon) bzw. zwei Oktaven (Glockenspiel) höher klingen als notiert. Die vom Autor beschriebene Praxis, in der das Marimba eine Oktave höher notiert wird, um den Einsatz des Baßschlüssel zu vermeiden, kann

nicht als typisch bezeichnet werden. Vielmehr ist für die moderne Marimbanotation die Verwendung von zwei Notensystemen mit vorangestelltem Violin- und Baßschlüssel charakteristisch.

- **Elemente der Allgemeinen Musiklehre**

Ausgewählte Elemente der Allgemeinen Musiklehre wurden im Kapitel *The Rudiments of Music* (Grundlagen der Musik) im theoretischen Teil des ersten Bandes beschrieben. Ein auffallendes Merkmal dieser Darstellung ist ihr zweckorientierter Charakter, indem der Autor ausschließlich zwei grundlegende Bereiche behandelt, die für das Durchnehmen der vorliegenden *Modern Mallet Method* zwingend erforderlich sind:

- A. Die Notation** (Notenschlüssel, Notennamen in Verbindung mit der Notenschrift, Vorzeichen, Notensystem und seine Bestandteile sowie Wiederholungszeichen)
- B. Die Rhythmik** (reguläre Noten- und Pausenwerte bis einschließlich 32stel, punktierte Noten- und Pausenwerte)
- C. Die Metrik** (Taktarten des 2/4 -, 3/4 -, 4/4 -, 2/2 -, 6/8 - und des 3/8 - Taktes)

und vollkommen auf die Präsentation der Dynamik und Agogik verzichtet.

Im Gegensatz zur umfassenden Darstellung der Malletnotation, kann die Behandlung des rhythmischen und des metrischen Bereiches nicht als erschöpfend bezeichnet werden, da viele wichtige Elemente wie z.B. unreguläre Notenwerte oder komplexere Taktarten von Kraus gar nicht berücksichtigt wurden.

- **Fachspezifische Symbole und Begriffe**

Die Verwendung von fachspezifischen Symbolen und Begriffen umfaßt den Einsatz von **R** - und **L** - Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der korrekten Reihenfolge der Hände bei der Ausführung von komplizierteren Passagen in vielen Studieneinheiten der Schule sowie der auf- und abwärtsgerichteten und über den Noten platzierten **Pfeile**, die die Bewegungen der Stöcke beim Einsatz der *Downup* - Technik (s. Haltung der Stöcke) darstellen sollen. Desweiteren wurden alle speziell für das Vibraphon konzipierten Pedalübungen im 3. Band der Schule mit der vor allem in der Klavierliteratur populären *ped* - Abkürzung in Verbindung mit einer Wellenlinie versehen.

2. Allgemeine Konzeption und Aufbau der Übungsteile

Die Gestaltung der Übungsteile der *Modern Mallet Method* wird von der konsequenten Aufteilung in klar strukturierte und mit theoretischen Erläuterungen des Autors versehene Studieneinheiten, die sog. *Lessons* geprägt, in denen sich Kraus mit verschiedenen Aspekten der Spieltechnik befasst, die stets parallel behandelt werden. Ein charakteristisches Merkmal in bezug auf die Organisation des Übungsmaterials ist die kontinuierliche Erweiterung des Tonleiter - und Akkordspektrums in enger Anlehnung an die Reihenfolge der Tonarten im Quintenzirkel sowie die Gesetze der Harmonielehre in Verbindung mit eingehender Intervall- und Wirbelschulung bei gleichzeitiger starker Vereinfachung des rhythmischen und metrischen, völliger Vernachlässigung des agogischen und dynamischen Bereiches sowie dem Verzicht auf den praktischen Einsatz der erworbenen spieltechnischen Kenntnisse im breiteren musikalischen Kontext in Etüden oder Vortragsstücken.

Die konstante Gliederung der Studieneinheiten tritt besonders stark im Übungsteil des 1. Bandes zutage, wo in jeder *Lesson* vier grundlegende Übungsbereiche vertreten werden:

- I. Skalenbereich mit zahlreichen Tonleiter- und Sequenzübungen
- II. Intervallbereich mit melodischen und harmonischen Intervallübungen
- III. Akkordbereich inkl. Übungen mit zerlegten Akkorden
- IV. Wirbelbereich

Die gleichen Gestaltungsprinzipien bestimmen auch das äußere Erscheinungsbild des 2. Bandes des Schulwerks, dessen Studieneinheiten jedoch von Kraus teilweise um neue Übungstypen erweitert wurden. Dazu zählen sowohl rein technisch orientierte Übungsbereiche wie z.B. die Doppelschlagübungen (*Double Malleting*) auf der Basis von Dreiklängen oder Übungen mit Verzierungen, als auch Übungsgruppen, in denen Kraus die bislang stets getrennt behandelten Skalen und Akkorde gleichzeitig einsetzt wie z.B. die Akkordübungen unter Einbeziehung von Nachbartönen (*Lower and Upper Neighbors*), die sog. Variationen auf der Basis von Dominant-, Moll-, Dur-, Non - und verminderten Septakkorden sowie Dur- und Mollsextakkorden (*Variations*) und die Kadenzübungen (*Exercises on Progression*). Alle Übungen des 1. und 2. Bandes sind nach Aussagen des Autors gleichermaßen für die Schulung der *Zwei - Schlägel - Technik* auf dem Xylophon, Glockenspiel, Vibraphon und Marimba geeignet und haben somit einen universellen Charakter.

Die *Lessons* im 3. Band der *Modern Mallet Method* erreichen nicht die strukturelle Komplexität der Studieneinheiten aus dem 1. und 2. Teil der Schule in bezug auf die parallele Behandlung von verschiedenen Aspekten der Spieltechnik und enthalten meistens nur 3 akkordbezogene Übungstypen:

- I. Übungen mit vierstimmigen Akkorden in der Grundform und in allen Umkehrungen in enger und weiter Lage, die sowohl chromatisch, als auch in Anlehnung an den Quintenzirkel und zum Teil in gewirbelter Form ausgeführt werden
- II. Kadenzübungen (*Exercises on Progressions*)
- III. Harmonisierungsübungen (*Harmonizing*)

Obwohl neue Übungstypen wie z.B. Übungen mit Durchgang- und Vorhaltstönen (*Passing Tones*) oder Blues - Übungen (*Blues Progression*), die vor allem am Ende des Übungsteiles von Kraus untergebracht wurden, die schematische Behandlung des vorliegenden Studienmaterials ein wenig auflockern, sucht man auch hier vergeblich nach Etüden oder Vortragsstücken, die den praktischen Einsatz der *Vier - Schlägel - Technik* demonstrieren würden.

3. Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten

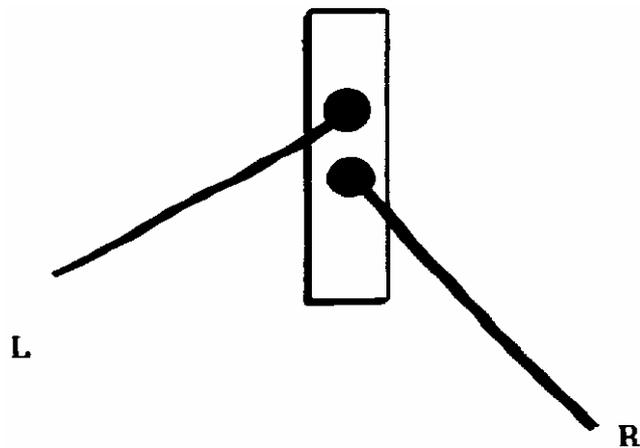
- **Haltung der Stöcke**

Die Haltung der Stöcke in bezug auf die *Zwei - Schlägel - Technik* wurde von Kraus detailliert im theoretischen Teil des 1. Bandes im Kapitel *Technique* beschrieben. Die klassische Haltung der Mallets zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger mit unterstützender Funktion der restlichen drei Fingern wurde von Kraus weitgehend übernommen und um die sog. *Downup* - Technik (Ab- und Aufwärtstechnik) erweitert, die genau die Position der Schlägel ca. 10 cm über den Klangstäben vor und nach dem Anschlagen des Instrumentes definiert. In Verbindung mit der vom Autor vorgeschriebenen unbeweglichen Haltung der Arme bei der Ausführung der *Downup* - Schläge mutet diese Spielweise ein wenig künstlich an und ist manuell nicht begründet. Weitere Ungereimtheiten finden sich bei der Darstellung der Anschlagstelle der Klangstäbe. Neben dem korrekten Anschlagen der Klangstabmitte bei der diatonischen Tonreihe, empfiehlt Kraus stets das Ende der chromatischen Klangstäbe anzuschlagen, was jedoch im Hinblick auf eine deutliche Verschlechterung der Klangqualität gegenüber der mittleren Lage nicht korrekt ist und durch die vom Autor als Argument angeführte deutliche Verkürzung der Spielwege nicht gerechtfertigt werden kann. Ebenfalls fraglich ist die von Kraus vorgeschriebene konstante Anordnung der Schlägelköpfe bei der Ausführung von Tonfolgen auf einem Klangstab, deren praktischer Nutzen von geringem Wert sein dürfte.

Abbildung 30 - Unterschiedliche Anschlagstellen bei den Klangstäben der diatonischen und chromatischen Reihe im System von Kraus

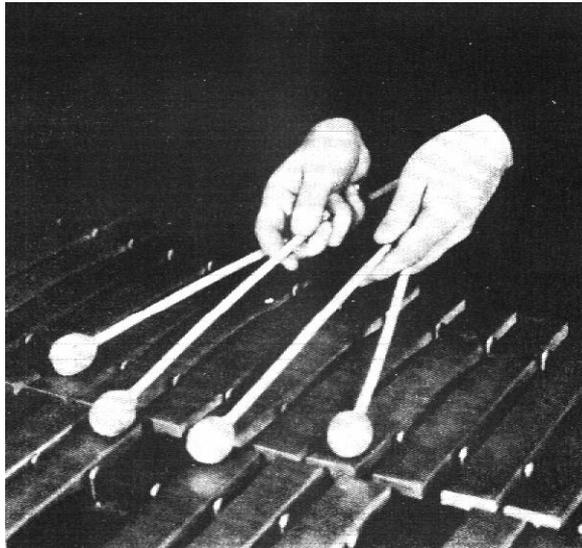


Abbildung 31 - Die vom Autor vorgeschriebene mit der unten abgebildeten Zeichnung illustrierte Anordnung der Schlägelköpfe bei der Ausführung von Tonfolgen auf einem Klangstab.



Die Haltung der Stöcke bei der Verwendung von vier Mallets wurde von Kraus im Kapitel *Technique* im theoretischen Teil des 3. Bandes beschrieben und entspricht der klassischen Haltung mit der Plazierung der zwei Mallets zwischen dem Daumen, dem Zeigefinger und dem Mittelfinger der linken und rechten Hand. Bis auf die Darstellung der Haltung der Stöcke ist der Inhalt des Kapitels mit dem Text des Kapitels *Technique* aus dem 1. Band identisch. Wenngleich der Einsatz der *Downup* - Technik auch bei der Verwendung von vier Mallets keine nennenswerten Vorteile bringt und manuell nicht korrekt ist, kann das von Kraus bevorzugte Anschlagen der Klangstabenden der chromatischen Reihe die Ausführung von bestimmten Akkordtypen wesentlich erleichtern und wird in der Praxis oft verwendet.

Abbildung 32 - Vier - Schlägel - Einsatz am Ende der Klangstäbe bei der Ausführung des verminderten Septakkordes



• Anfangsübungen

Die Schule enthält keine speziellen Anfangsübungen. Diese Aufgabe übernehmen zum Teil zwei Übungsbereiche in den beiden ersten *Lessons* der Schule, die mit dem Ziel konzipiert wurden, den Schüler mit der *Downup* - Technik vertraut zu machen. Dabei handelt es sich um einfache Tonwiederholungen auf den Stufen der C - Dur - Tonleiter, die in Gruppen a 4 und a 8 Schläge abwechselnd mit der rechten und der linken Hand ausgeführt werden sollen und sowohl mit Buchstabenbezeichnungen zur Anzeige der Reihenfolge der Hände, als auch mit Pfeilen, die die Auf- und Abwärtsbewegungen der Stöcke veranschaulichen sollen, versehen wurden.

Beispiel 146 - Anfangsübung in der Studieneinheit Nr. 1.



• Wirbel

Die Ausführung und die Notation des Malletwirbels wurden im Kapitel *The Roll* im theoretischen Teil des 1. Bandes ausführlich beschrieben. Der Autor bezeichnet den Wirbel als eine der wichtigsten Spieltechniken auf den Malletinstrumenten und weist auf die Tatsache hin, daß diese Art der Klangverlängerung hauptsächlich bei kurz klingenden Malletinstrumenten mit Holzklangstäben wie das Xylophon und das Marimba zum Einsatz kommt.

Das Tremolo besteht bei Kraus aus einer schnellen Folge von Einzelschlägen (*Single Strokes*), die mit beiden Händen abwechselnd ausgeführt und mithilfe der verkürzten Notation als 32stel notiert werden.

Im Hinblick auf den vom Autor betonten direkten Zusammenhang zwischen der Schnelligkeit und Gleichmäßigkeit der Einzelschläge und der Qualität des Wirbels steht die ständige Verbesserung dieser beiden Elemente im Mittelpunkt der Wirbelschulung, die ein integraler Bestandteil des gesamten Lernprozesses bildet und in nahezu jeder Studieneinheit vertreten ist.

In der *Modern Mallet Method* wurden von Kraus drei Wirbelarten behandelt:

- ✓ der Wirbel auf einem Ton (Einklangwirbel) im 1. Band der Schule
- ✓ der gebundene und nicht gebundene Wirbel auf zwei Tönen (Zweiklangwirbel) im 1. und 2. Band sowie
- ✓ der Akkordwirbel (Vierklangwirbel) im 3. Band

Die Behandlung des Einklangwirbels im 1. Band der *Modern Mallet Method* ist von einer methodischen Vorgehensweise geprägt, die deutliche Anleihen bei der Kleinen Trommel – Technik der *Rudiments* aufweist. Dies gilt sowohl für die charakteristische stufenweise Erweiterung der Wirbellänge in den aufeinanderfolgenden Übungsbereichen von 5 Schlägen, über 7 und 9 Schläge bis hin zum kompletten Wirbel, die im Gegensatz zu ihren Kleinen Trommel - Pendants jedoch stets als Einzelschläge ausgeführt werden, als auch für die vollständige Übernahme der typischen *Rudiments* - Terminologie mit den Bezeichnungen *Five Stroke Roll* (Fünfschlagwirbel), *Seven Stroke Roll* (Siebenschlagwirbel), *Nine Stroke Roll* (Neunschlagwirbel) und *Long Roll* (kompletter „langer“ Wirbel). Alle Einklangwirbelübungen weisen einen ähnlichen Aufbau auf und bestehen aus Tonrepetitionen in Form von Achteltriolen oder 16tel auf der Stufen einer Dur- oder Mollskala und sollen laut Anweisungen des Autors abwechselnd mit beiden Händen angefangen und in allen Tonarten gespielt werden.

Beispiel 147 - *The Five Stroke Roll* in der Studieneinheit Nr.5



Beispiel 148 - *The Seven Stroke Roll* in der Studieneinheit 6



Beispiel 149 - *The Nine Stroke Roll* in der Studieneinheit Nr. 7



Beispiel 150 - *The Long Roll* in Form von Achteltrioleten in der Studieneinheit Nr. 4



Beispiel 151 - *The Long Roll* in Form von 16tel in der Studieneinheit Nr. 8



Die Schulung des Zweiklangwirbels, dessen korrekte Ausführung in einer nicht gebundenen Version (*Broken*) im Übungsbereich *Double Note Rolls* in der Studieneinheit Nr. 9 im 1. Band der Schule und einer gebundenen Version (*Slurred*) in der *Lesson* Nr.1 im 2. Band der *Modern Mallet Method* demonstriert wurde, läßt im Vergleich zur vielfältigen Behandlung des Einklangwirbels keine methodisch angelegte Vorgehensweise erkennen. Vielmehr beschränkt sich Kraus auf den Einsatz von gewirbelten Intervallen der Terz, Quarte, Quinte und Sexte, die nicht gebunden (1.Band) oder in einer nicht gebundenen und gebundenen Version chromatisch oder diatonisch auf den Stufen aller Dur- und Molltonleitern ausgeführt werden sollen.

Beispiel 152 - Ausführung des Zweiklangwirbels in einer nicht gebundenen Version in der *Lesson* Nr. 1 im 2. Band der Schule



Beispiel 153 - Ausführung des Zweiklangwirbels in einer gebundenen Version in der *Lesson* Nr. 1 im 2. Band der Schule

SLURRED

(Written)

(Played)

Die Behandlung des Vierklangwirbels, dessen Aufbau im Übungsbereich *Rolls* in der Studieneinheit Nr. 6 im 3. Band des Schulwerks anhand eines Notenbeispiels veranschaulicht wurde, entspricht weitgehend der schematischen Vorgehensweise bei der Behandlung des Zweiklangwirbels, indem alle im vorliegenden Band vorgestellten Akkordtypen (s. Schulung der Akkordtechnik) in Form von ganzen Noten chromatisch innerhalb einer Oktave gespielt werden.

Beispiel 154 - Zwei von Kraus vorgeschlagene Ausführungsarten des Vierklangwirbels in der Studieneinheit Nr. 6 im 3. Band der Schule:

a. als 16tel

WRITTEN

PLAYED

R L R L R

b. als Sextolen

WRITTEN

PLAYED

R L R L R L R

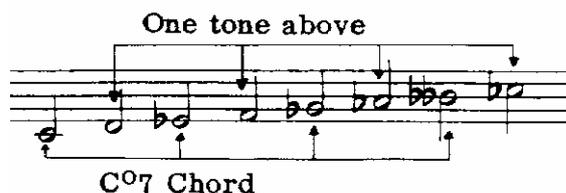
• Tonleiter- und Akkordübungen mit zwei Stöcken

Die Tonleiter- und Akkordübungen bilden neben den Intervallübungen die Grundlage bei der Schulung der *Zwei - Schlägel - Technik* im 1. und 2. Band der Schule. Das vorliegende Übungsmaterial wurde von Kraus didaktisch sehr sorgfältig aufbereitet und so auf mehrere Studieneinheiten verteilt, daß kontinuierliche Erweiterung des Lernspektrums durch die ständige Hinzunahme von neuen Skalen- und Akkordtypen in Verbindung bei gleichzeitiger Festigung der bereits erworbenen Kenntnisse in speziellen Wiederholungsübungen (*Reviews*) erzielt werden konnte.

A. Tonleiterübungen

Der Tonleiterbereich umfaßt eine eingehende Vorstellung und Schulung aller Dur- und Molltonleitern (harmonisch und melodisch) im 1. Band sowie der Ganztonskala, der pentatonischen Tonleiter in Dur und Moll, der chromatischen Tonleiter und einer auf der Basis von zwei verminderten Septakkorden aufgebauten und von Kraus als *modern* bezeichneten Skala im 2. Band der Schule.

Beispiel 155 - Aufbau der *modern* Skala auf der Basis von zwei verminderten Septakkorden im Abstand eines ganzen Tones



Die Präsentation der jeweiligen Skala findet stets nach einem sorgfältig durchdachten Muster statt und umfaßt in der 1. Phase ausführliche und mit zahlreichen Notenbeispielen illustrierte theoretische Erläuterungen des Autors. Die 2. Phase bilden dann einfache Skalenübungen über eine und zwei Oktaven, denen mehrere als *Forms* genannten Übungen folgen, die aus kurzen ein- bis viertaktigen und ausschließlich auf dem Tonmaterial der Skala basierenden Sequenzfolgen bestehen und entweder in allen Tonarten des Quintenzirkels oder auf jeder Stufe der chromatischen Tonleiter geübt werden sollen.

Beispiel 156 - Eine Sequenzübung (*Form III* in der Studieneinheit Nr.14 im 1. Band der Schule) auf der Basis der harmonischer Molltonleiter



B. Akkordübungen

Die Gestaltung des Akkordbereiches weist eine komplexe Struktur auf und wurde vom Autor in mehrere Übungsphasen gegliedert. Wie bei den Skalenübungen findet zuerst eine genaue und mit Notenbeispielen illustrierte theoretische Darstellung der neuen Akkordart samt Umkehrungen statt mit anschließend plazierte einfachen Akkordübungen innerhalb einer und zwei Oktaven, die nach Anweisungen des Autors in allen Tonarten des Quintenzirkels ausgeführt werden müssen. In der zweiten Lernphase werden die erworbenen Kenntnisse in speziellen Wiederholungsübungen (*Reviews*) gefestigt, in denen Kraus nun die chromatische Ausführung des Akkordes innerhalb einer Oktave vorschreibt. Auch hier ist eine genau festgelegte Vorgehensweise des Autors deutlich erkennbar, indem jeder Akkord zuerst aufwärts, dann abwärts und anschließend in gemischter Form (auf- und abwärts) gespielt werden soll.

Beispiel 157 - Die theoretische Darstellung des übermäßigen Dreiklanges in der *Lesson Nr. 14* im 1. Band der *Modern Mallet Method*



und seine praktische Schulung in der darauffolgenden Übung



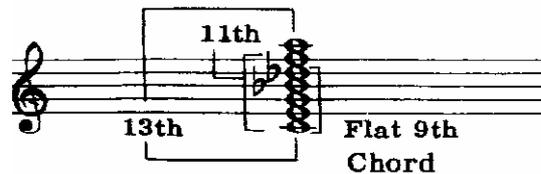
Eine spezielle Art von Akkordübungen bilden die sog. *Exercise on Progressions*, die sich beim näheren Betrachten als zerlegte Kadenzentuppen, die in allen Tonarten des Quintenzirkels gespielt werden sollen und von einfachen *D - T* - Folgen im 1. Band bis hin zu komplexen Jazzkadenzen inkl. Akkorden auf Nebenstufen im 2. Band der Schule mutieren.

Beispiel 158 - Einfache *D7 - T* - Kadenz in der Studieneinheit Nr. 23 im 1. Band der Schule

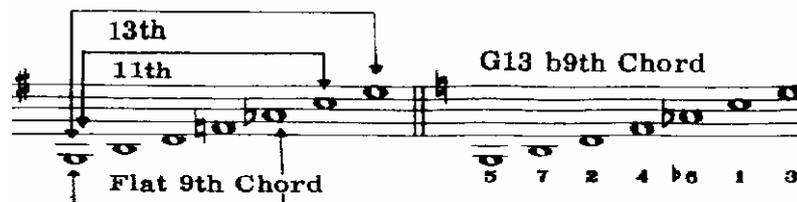


Beispiel 159 - Komplexe Jazzkadenz in der Studieneinheit Nr. 24

a. als Akkord



b. in zerlegter Form



und seine praktische Schulung in der darauffolgenden Übung



3.1 Weitere Spieltechniken und ihre Schulung

• Vorschläge

Die Vorstellung der Vorschläge umfaßt die Präsentation der einfachen, zweifachen und dreifachen Appoggiatur in den Übungsbereichen *Grace Notes* (Vorschlagsnoten) in den Studieneinheiten Nr. 31 bis 36 am Ende des 2. Bandes und spielt eine deutlich untergeordnete Rolle. Merkwürdigerweise wurden alle drei Vorschlagsarten nur in Verbindung mit Dur- und Molldreiklängen eingesetzt (die laut Anweisungen des Autors in allen Tonarten des Quintenzirkels ausgeführt werden sollen) und je nach der Position der Vorschlagsnote(n) gegenüber der Hauptnote in:

- a. Einfache Vorschläge mit einer oberhalb oder unterhalb der Hauptnote platzierten Vorschlagsnote in den Lessons Nr. 31 und 32
- b. Zweifache Vorschläge in Form von Wechselnoten oder mit unterhalb und oberhalb der Hauptnote positionierten Vorschlagsnoten in den Lessons Nr. 33 und 34
- c. Dreifache Vorschläge mit unterhalb der Hauptnote und die Hauptnote von unten umspielenden Vorschlagsnoten in den Lessons Nr. 35 und 36

Gegliedert.

Beispiel 163 - Schulung der zweifachen Vorschläge auf der Basis des C - Dur - Dreiklages in der Studieneinheit Nr. 33 im 2. Band der Schule



- **Schulung der Vier - Schlägel - Technik**

Der Vermittlung der *Vier - Schlägel - Technik* wurde der ganze 3. Teil der Schule gewidmet. Das Übungsmaterial des Bandes stützt sich nahezu vollständig auf die bereits im 1. und 2. Teil der *Modern Mallet Method* durchgenommenen Intervall- und Akkordtypen und ist nach Aussagen des Autors für die Schulung der *Vier - Schlägel - Technik* auf dem Vibraphon und auf dem Marimba gleichermaßen geeignet. Eine Ausnahme bilden lediglich Wirbelübungen, die speziell für das kurz klingende Marimba konzipiert wurden und ebenfalls in einer in bezug auf das Tonmaterial identischer aber nicht gewirbelten Version als Pedalübungen für das Vibraphon vorliegen.

Die erste Phase der Schulung bilden Intervallübungen in den *Lessons* 1 bis 5, die chromatisch im Bereich von c1 bis c2 mit der rechten und linken Hand getrennt und anschließend mit beiden Händen gleichzeitig im Abstand einer Oktave ausgeführt werden.

Beispiel 169 - Die Ausführung von kleinen Terzen mit der rechten bzw. der linken Hand in der Übung *Minor Thirds* in der Studieneinheit Nr. 1



Beispiel 170 - Die Ausführung von kleinen Terzen mit beiden Händen gleichzeitig in der Übung *Minor Thirds In Octaves (Both Hands)* in der Studieneinheit Nr. 1



Im Mittelpunkt der Schulung der *Vier - Schlägel - Technik* in der zweiten Übungsetappe steht die Ausführung von verschiedenen, überwiegend im Jazzbereich angesiedelten Akkordtypen in den Studieneinheiten Nr. 6 bis 28. Dazu zählen der Dur-, Moll-, verminderte und übermäßige Dreiklang, der Dominantseptakkord, der verminderte Septakkord, der Mollseptakkord, der Durseptakkord, der Dur- und Mollsextakkord, der übermäßige Septakkord, der Septakkord mit erniedrigter Quinte, der Dominantnonakkord, der Dominantundezimakkord, der übermäßige Undezimakkord, der Dominanterzundezimakkord, der Dominantundezimakkord mit erniedrigter None, der halbverminderte Septakkord, der Mollseptakkord mit erniedrigter Quinte und

der Dominantseptakkord mit erhöhter None, die sowohl in Grundform, als auch in allen Umkehrungen und ausschließlich in enger Lage präsentiert wurden.

Eine typische Studieneinheit in der 2. Lernphase besteht aus einer kurzen und mit Notenbeispielen illustrierten Beschreibung des jeweiligen Akkordtypus, aus Akkordübungen auf den Stufen der chromatischen Tonleiter innerhalb einer Oktave und in allen Tonarten des Quintenzirkels sowie Pedalisierungs- und Wirbelübungen, in denen die gleichen Akkordfolgen noch einmal in einer speziell für Marimba vorgesehenen gewirbelten Fassung oder als Vibraphonübungen mit festgelegtem Pedaleinsatz wiederholt wurden.

Beispiel 171 - Folgen von Durakkorden in einer Marimba- und einer Vibraphonfassung in der Studieneinheit Nr. 6

a. Gewirbelte Marimbaversion



b. Vibraphonversion unter Einsatz des Pedals



Ab Studieneinheit Nr. 15 wurde das Übungsspektrum um die bereits aus dem 2. Band der Schule bekannten Kadenzübungen *Exercises on Progressions* erweitert, die hier die Bildung von kurzen Jazzkadenzen in allen Tonarten des Quintenzirkels unter Verwendung der bereits durchgenommenen Akkordtypen demonstrieren, die auch in Verbindung mit Durchgangsnoten eingesetzt wurden.

Beispiel 172 - *Exercises On Progressions* in der Lesson Nr. 21

a. Ohne Durchgangstöne



b. Mit Durchgangstönen



Eine weitere Übungsart bilden die sog. Harmonisierungsübungen (*Harmonizing*), die zum ersten Mal in der Studieneinheit Nr. 24 in Erscheinung treten und sich mit der Harmonisierung der Stufen einer Dur - oder Mollskala

mithilfe von diatonisch oder chromatisch verwendeten Dur- Moll, Sept- und Sextakkorden befassen. Trotz des vielversprechenden Titels steht auch bei den Harmonisierungsübungen eindeutig der spieltechnische Aspekt, d.h. die korrekte Ausführung von Akkordfolgen im Vordergrund.

Beispiel 173 - Die Übung *Harmonizing The Minor Scales Using Diatonic Triads* (Harmonisieren der Molltonleiter mithilfe von diatonischen Dreiklänge) in der Lesson Nr. 25

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes on the staff are: Cm (C minor), D° (D diminished), Eb+ (E-flat augmented), Fm (F minor), G (G major), and Ab (A-flat major). Below the staff, Roman numerals are listed: Im, II°, III+, IVm, VM, and VIM.

Den Beginn der letzten Phase bei der Schulung der *Vier - Schlägel - Technik* markiert die Einführung der weiten Lage in der Studieneinheit Nr. 28. Dieser letzte Übungsabschnitt beinhaltet neben der Vorstellung der wichtigsten Akkordtypen in der weiten Lage inkl. der Dur- und Mollakkorde, des Sextakkordes, des Dominant- und verminderten Septakkordes, des Durseptakkordes, des Septakkordes mit erniedrigter Quinte und des übermäßigen Septakkordes in allen Tonarten des Quintenzirkels einige neue Übungstypen, zu denen Kadenzübungen mit gemeinsamen Tönen (*Progressions Using Common Tones*), Übungen im Blues - Schema (*Blues Progression* und *Modern Blues Progression*), spezielle *Voicing* - Übungen sowie Übungen mit gebrochenen Akkorden zählen. Darüber hinaus wurde das ohnehin schon sehr reichhaltige Akkordspektrum um die Präsentation des 6/9 - Akkordes in der Studieneinheit Nr. 36 und des Quartenakkordes (*Chord Built in Fourth*) in den Studieneinheiten Nr. 36 und 37 ergänzt.

Ein auffallendes Merkmal der letzten Studienphase ist die allmähliche Lockerung der bisher fast ausschließlich akkordmäßiger Verwendung der *Vier - Schlägel - Technik* zugunsten einer gemischten ein- und vierstimmiger Spielweise. Zahlreiche Beispiele für den Einsatz dieser vor allem für die moderne Verwendung des Vibraphons und des Marimbas charakteristischen Technik finden sich vor allem in den sog. *Voicing* (Stimmführung) - Übungen, wie z.B. in der Übung *Seventh Chords Using An Inner Moving Voice* (Septakkorden in Verbindung mit innerer Stimmführung) in der Studieneinheit Nr. 36, in den Kadenzübungen *Progression Using Common Tones* (Kadenz mit gemeinsamen Tönen) in der Studieneinheit Nr. 39 und *Exercise On Progressions* in der Studieneinheit Nr. 40, in den Harmonisierungsübungen *The Diminished Seventh Scale In Two Part Harmony* (verminderte Septskala in Form von zweiteiligen Harmonien) in der Studieneinheit Nr. 37 und *The Diminished Seventh Scale In Three Parts* (verminderte Septskala in Form von dreiteiligen Harmonien) in der Studieneinheit Nr. 38 sowie in den Übungen *Suspending The Fourth* (Quartvorhalt) und *Passing Tones* (Durchgangstöne) in der Lesson Nr. 41.

Beispiel 174 - Einsatz der gemischten ein- und vierstimmigen Spieltechnik in der Übung *Seventh Chords Using An Inner Moving Voice* in der Studieneinheit Nr. 36



Beispiel 175 - Gemischte ein- und vierstimmige Spieltechnik in der Übung *The Diminished Seventh Scale In Three Parts* in der Studieneinheit Nr. 38



Beispiel 176 - Verwendung der gemischten ein- und vierstimmigen Spielweise in der Übung *Suspending The Fourth* in der Lesson Nr. 41



Beispiel 177 - Gemischte ein- und vierstimmige Spieltechnik in der Übung *Passing Tones* in der Studieneinheit Nr. 41



• Dämpfen

Die Anwendung von verschiedenen Dämpfungstechniken in bezug auf das langklingende Vibraphon wurde vom Autor in den Abschnitten *Pedaling* (Pedalisierung) und *Muffling* (Dämpfen) im theoretischen des 3. Bandes beschrieben. Als die wichtigste Dämpfungstechnik bezeichnet Kraus das Abdämpfen mithilfe des Pedals, dessen Einsatz in allen speziell für das Vibraphon vorgesehenen *Pedal* - Übungen des Bandes mit der aus der Klavierliteratur bekannten *Ped* - Abkürzung in Verbindung mit einer Wellenlinie zur Anzeige der Klangdauer markiert wurde. Beim *Muffling*, das in allen *Voicing* - Übungen und sowie in den bereits erwähnten Übungen *Suspending The Fourth* (Quartvorhalt) und *Passing Tones* (Durchgangstöne) in der Lesson Nr. 41 zum Einsatz kam, handelt es sich dagegen um das Abdämpfen von einzelnen Tönen eines Akkordes mithilfe der Hände oder der Stöcke, wodurch einzelne Akkordtöne verändert werden können, ohne daß der ganze Akkord mithilfe des Pedals global abgedämpft und erneut angeschlagen werden muß. Die Verwendung dieser vor allem für die Zwecke der separaten Stimmführung sehr nützlichen und auch in der modernen Vibraphonliteratur weit verbreiteten Technik wurde vom Autor in keiner Übung der Schule mit keinem speziellen

Symbol angezeigt und muß stets aus dem musikalischen Kontext heraus ermittelt werden.

4. Vermittlung von interpretatorisch-musikalischen Kenntnissen

Die Vermittlung von interpretatorisch - musikalischen Kenntnisse fand in der *Modern Mallet Method* nicht statt. Der gesamte interpretatorisch - musikalische Bereich der Schule wurde von Kraus stattdessen auf einige grundlegende rhythmische und metrische Elemente reduziert, die völlig im Dienste der spieltechnischen Schulung stehen.

- **Eingeführte Noten- und Pausenwerte**

Das rhythmische Erscheinungsbild der Schule wird durch die Verwendung von ganzen, halben und Viertelnoten sowie Achtel, Achteltriolen und Sechzehntel geprägt, die in der überwiegenden Mehrheit der Übungen homogen (nicht gemischt) eingesetzt wurden. Seltene Beispiele für die Auflockerung der meistens monotonen Rhythmik finden sich in einigen Übungen des 2. und 3. Bandes, die vor allem durch die Verwendung von Synkopen in Verbindung mit punktierten Notenwerten gekennzeichnet werden. Dazu zählt u.a. die Übung *Review of the Augmented Eleventh Chord* (Wiederholung des übermäßigen Dezimakkordes) in der Studieneinheit Nr. 19 im 2. Band der Schule sowie die Übungen *The Blues Progression - Rhythmic Backgrounds* (Blueskadenz - rhythmische Grundlagen) in der Studieneinheit Nr. 33 und *Progressions Using Common Tones* (Kadenzen mit gemeinsamen Tönen) in der *Lesson* Nr. 39 im 2. Band der Schule, die sich allesamt sehr stark an die Jazzrhythmik anlehnen.

Beispiel 178 - Einsatz der typischen Jazzrhythmik in der Übung *The Blues Progression - Rhythmic Backgrounds* in der Studieneinheit Nr. 33 im 3. Band der Schule



und in der Übung *Progression Using Common Tones* in der *Lesson* Nr. 39 im 3. Band der *Modern Mallet Method*



- **Taktarten**

Das Spektrum der Taktarten beschränkt sich auf den globalen Einsatz des 4/4 - Metrums in allen Übungen der Schule.

- **Dynamik**

In der Schule wurden von Kraus keine Lautstärkebezeichnungen verwendet.

- **Artikulation**

In der Schule kamen keine Artikulationszeichen zum Einsatz.

- **Tempo - und Charakterbezeichnungen**

In der Schule wurden keinerlei Tempo- oder Charakterbezeichnungen eingesetzt.

5. Bezug zur Musikpraxis

5.1 Orchesterlicher Bereich

- **Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien**

In der *Modern Mallet Method* finden sich keine Beispiele aus der Literatur in Form von Orchesterstudien.

- **Übungen und Etüden angelehnt an charakteristische Stellen aus dem Repertoire**

Die Schule enthält keine Übungen oder Etüden, die an charakteristische Stellen aus dem Repertoire angelehnt wären.

5.2 Solistischer und kammermusikalischer Bereich

- **Schulung des Kammerspiels**

Die kammermusikalische Schulung fand in der Schule nicht statt.

- **Schlagzeuger als Solist**

Die Rolle des Malletspielers als Solist wurde in der *Modern Mallet Method* in keinerlei Art und Weise dargestellt.

6. Weitere Schlaginstrumente und ihre Schulung

In der Schule wurden nur die drei im Titel erwähnten Malletinstrumente und das Glockenspiel behandelt. Weitere Schlaginstrumente von bestimmter Tonhöhe wie z.B. Röhrenglocken wurden in der *Modern Mallet Method* nicht erwähnt.

III. Ergebnis der Untersuchung

Ein charakteristisches Merkmal der *Modern Mallet Method* ist der vollkommene Verzicht des Autors auf die Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen, daß mit dieser Konsequenz nur in dem vorliegenden Schulwerk realisiert wurde. Daher konzentrierte sich die Analyse der Schule auf die Untersuchung des spieltechnischen Bereiches im Kontext der modernen Aufführungspraxis.

Als der größte Vorteil der *Modern Mallet Method* kann eine umfassende und detaillierte Tonleiter-, Akkord-, Zweiklang- und Wirbelschulung im Bereich der *Zwei - Schlägel - Technik* auf dem Xylophon und Glockenspiel sowie Akkord- und Wirbelschulung im Bereich der *Vier - Schlägel - Technik* auf dem Vibraphon und Marimba betrachtet werden, die innerhalb von sorgfältig konzipierten und sehr gut abgestimmten Studieneinheiten (*Lessons*) stattfand und durch zahlreiche theoretische Informationen aus dem Bereich der Allgemeinen Musiklehre und der (Jazz)Harmonielehre ergänzt wurde.

Wenngleich der *Zwei - Schlägel - Bereich* (Band 1 und 2) nahezu alle Aspekte der modernen Xylophon- und Glockenspieltechnik abzudecken vermag, weist der *Vier - Schlägel - Bereich* (Band 3) im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis viele Unzulänglichkeiten auf, die zum Teil auf die allzu universelle Gestaltung der Übungen zurückzuführen sind, die vom Autor so konzipiert wurden, daß die Vibraphon – und Marimbaschulung anhand des gleichen Übungsmaterials betrieben werden kann. Dies äußert sich sowohl in der Vernachlässigung der umfassenden Vorstellung der Dämpfungstechniken beim Vibraphon, als auch in der Einschränkung der Marimbaskala auf den Tonumfang des Vibraphones. Darüber hinaus wurde in keiner Übung die typische Marimbanotation mit Baß- und Violinschlüssel verwendet.

Einen weitaus größeren Nachteil stellt jedoch die einseitige Vorstellung der *Vier - Schlägel - Technik* durch ihre Einschränkung auf die nahezu ausschließlich akkordmäßige Ausführung von vierstimmigen Akkorden in den meisten Übungen der Schule beim gleichzeitigen Verzicht auf die Präsentation des modernen Einsatzes dieser Technik bei der Realisierung von gebrochenen Akkorden oder gemischten ein – bis vierstimmigen Passagen.

In Anbetracht der Tatsache, daß in der *Modern Mallet Method* keinerlei Etüden, Vortragsstücke oder Beispiele aus der Literatur enthalten sind, die eine praktische Erprobung der erworbenen spieltechnischen Kenntnisse im breiteren musikalischen Kontext ermöglichen wurden und daß der Autor auf die Einbeziehung von so wichtigen musikalischen Elementen wie Agogik oder Dynamik gänzlich verzichtet hat (bei gleichzeitiger starker Vereinfachung des rhythmischen und metrischen Bereiches) sowie unter Berücksichtigung der zum Teil nicht ganz zeitgemäßen Behandlung der *Vier - Schlägel - Technik* sollte das vorliegende Schulwerk nur als Übungssammlung oder als ergänzende Schule im modernen praxisbezogenen Unterricht verwendet werden und eignet sich nicht, um als Hauptschulwerk zu fungieren.

7.3 Besonderheiten bei weiteren Schulen für Stabspiele

- **Moderne Behandlung der *Vier - Schlegel - Technik* und umfassende Vorstellung von verschiedenen Dämpfungstechniken in der *Contemporary Vibraphone Technique* von Dave Samuels**

Ein charakteristisches Merkmal dieser technisch orientierten Schule, die speziell dem Vibraphon gewidmet wurde, ist der durchgehende Einsatz der *Vier - Schlegel - Technik* bei der Realisierung von einstimmigen Passagen und Akkorden beim gleichzeitigen konsequenten Verzicht auf die traditionelle Verwendung von zwei Schlegeln bei der Ausführung von einstimmigen Melodien. Damit rückt Samuels entschieden von dem in nahezu allen untersuchten Malletschulen vertretenen didaktischen Modell ab, das das Beherrschen der *Zwei - Schlegel - Technik* als Voraussetzung und Vorstufe für das spätere Erlernen der *Vier - Schlegel - Technik* vorsieht, wodurch diese für die moderne Verwendung des Vibraphons typische Spielweise zum ersten Mal auch in der didaktischen Literatur im Fach *Klassisches Schlagzeug* einen selbständigen und autarken Status erlangt.

Besonders interessant sind daher diejenigen Übungsabschnitte der *Contemporary Vibraphone Technique*, die die praktische Anwendung der *Vier - Schlegel - Technik* und ihre Vorzüge bei der Ausführung von einstimmigen Passagen demonstrieren wie z.B. *Holding Four Mallets While Playing A Single Line* (Haltung der vier Schlegel bei der Ausführung von einstimmigen Passagen) oder *Double Sticking* (Doppelschläge).

Beispiel 179 - Einsatz der *Vier - Schlegel - Technik* bei der Realisierung von einstimmigen Melodien im Kapitel *Holding Four Mallets While Playing A Single Line*

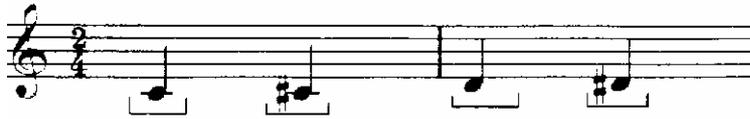


Neben der umfassenden Schulung der *Vier - Schlegel - Technik* im Kontext ihres universellen Einsatzes bei der Realisierung von einstimmigen Passagen und Akkorden bildet eine eingehende Vorstellung von verschiedenen Dämpfungstechniken den zweiten Schwerpunkt der *Contemporary Vibraphone Technique*.

Im Gegensatz zu den meisten im Laufe der Analyse untersuchten Malletschulen, in denen dieser essentielle Bereich der Vibraphontechnik größtenteils eine sehr oberflächliche oder gar marginale Behandlung erfuhr, schenkte Samuels der ausführlichen Präsentation von verschiedenen Dämpfungstechniken größte Aufmerksamkeit und stellte als einziger Autor alle Dämpfungsarten vor, die in der modernen Aufführungspraxis zum Einsatz kommen:

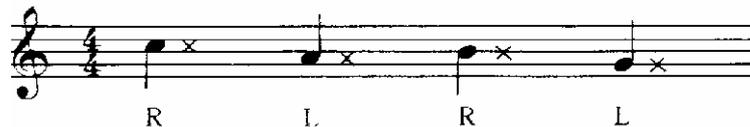
A. *After - Pedaling* - das klassische Abdämpfen mithilfe des Vibraphonspedals

Beispiel 180 - Das klassische Abdämpfen des Vibraphons mithilfe des Vibraphonspedals



B. *Mallet Dampening* - das Abdämpfen der klingenden Klangstäbe bei getretenem Pedal mit Vibraphonschlegeln

Beispiel 181 - Das Abdämpfen der klingenden Klangstäbe mit Vibraphonschlegeln



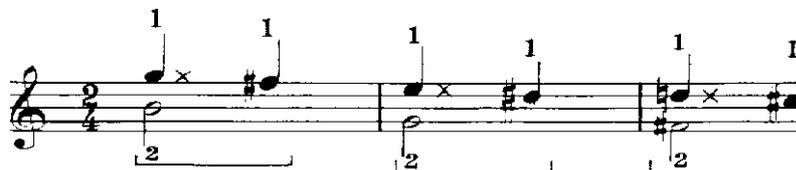
C. *Scalar Dampening* - eine spezielle Form von *Mallet Dampening* mit einem Schlegel bei der Ausführung von Skalen (bei getretenem Pedal)

Beispiel 182 - das Abdämpfen mit einem Schlegel bei der Ausführung von Skalen



D. *Hand Dampening* - Abdämpfen mit der Hand (bei getretenem Pedal)

Beispiel 183 - Das Abdämpfen mit der Hand



E. *Slide Dampening* - das Abdämpfen von diatonischen Nachbartönen durch seitliche Verschiebung der Schlegel (bei getretenem Pedal)

Beispiel 184 - Das Abdämpfen von diatonischen Nachbartönen durch Schlegelverschiebung



F. *Ghost Notes* - das Abdämpfen des angeschlagenen Tones durch Verbleib des Schlegels auf dem Klangstab nach dem Anschlagen

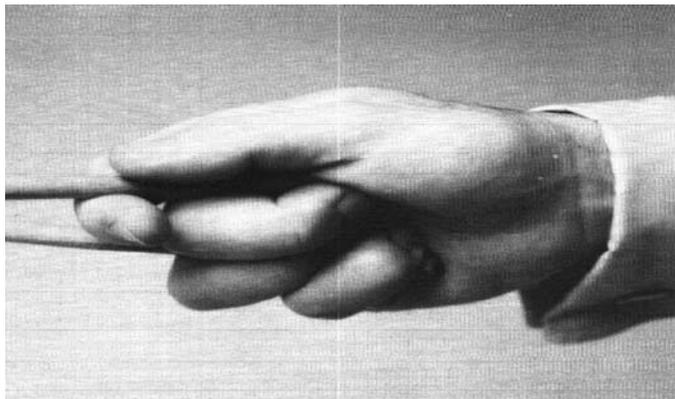
Beispiel 185 - Das Abdämpfen durch den Einsatz von *Ghost Notes*



- **Schulung der korrekten Bewegungsabläufe in der *Method of Movement for Marimba* von Leigh Howard Stevens**

Die *Method of Movement for Marimba* ist ein weiteres Beispiel für ein technisch orientiertes Schulwerk, das sich jedoch im Gegensatz zur *Contemporary Vibraphone Technique* nicht mit bestimmten Spieltechniken, sondern allgemein mit der Haltung der Schlegel und der Optimierung der Bewegungsabläufe beim Einsatz der *Vier - Schlegel - Technik* auf dem Marimba befaßt. Im Mittelpunkt der Schulung steht das Beherrschen einer neuen Haltungsart, die vom Autor auf der Basis der sog. *Musser - Haltung* speziell für Marimba entwickelt wurde und sich von der *traditionellen* sowie der *Burton - Haltung* (die vor allem beim Vibraphon zum Einsatz kommen) durch die Plazierung des äußeren Stockes zwischen dem 3. und 4. und nicht dem 2. und 3. Finger unterscheidet. Durch den Einsatz der *Musser - Stevens - Haltung* wird eine erheblich größere Reichweite im tiefen Register des Instrumentes in Verbindung mit flexiblerer Handhabung von sehr kleinen Abständen erzielt, was diese Technik insbesondere beim solistischen Einsatz des Marimbas sehr nützlich macht.

Abbildung 33 - Die *Musser - Stevens - Haltung*



Die praktische Schulung der *Musser - Stevens - Haltung* fand in speziellen Übungsbereichen statt, die in Anlehnung an die vom Autor im theoretischen Teil der *Method of Movement for Marimba* vorgestellte Gliederung der Schlagtechniken konzipiert wurden. Stevens unterscheidet dabei in bezug auf jede Hand vier grundlegende Schlag - und Bewegungsarten beim Einsatz der *Vier - Schlegel - Technik*, denen jeweils ein gleichnamiger Übungsbereich gewidmet wurde:

- a. *Single Independent Strokes* (Unabhängige Einzelschläge), die mit jedem der vier Schlegel einzeln ausgeführt werden

Beispiel 186 - Einsatz von *Single Independent Strokes* im gleichnamigen Übungsabschnitt



- b. *Single Alternating Strokes* (Wechselnde Einzelschläge), die abwechselnd mit beiden Schlegeln der gleichen Hand ausgeführt werden

Beispiel 187 - Einsatz von *Single Alternating Strokes* im gleichnamigen Übungsabschnitt



- c. *Double Vertical Strokes* (Senkrechte Doppelschläge), die gleichzeitig mit den Schlegeln der gleichen Hand ausgeführt werden

Beispiel 188 - Einsatz von *Double Vertical Strokes* im gleichnamigen Übungsabschnitt



- d. *Double Lateral Strokes* (Verzögerte Doppelschläge), die mit einer kleinen Verzögerung (wie bei einem Vorschlag) mit den beiden Schlegeln der gleichen Hand ausgeführt werden

Beispiel 189 - Einsatz von *Double Lateral Strokes* im gleichnamigen Übungsabschnitt



Die *Contemporary Vibraphone Technique* von Dave Samuels und die *Method of Movement for Marimba* von Leigh Howard Stevens vertreten einen neuen solistisch/technisch orientierten Schultypus, bei dem zum ersten Mal speziell ausgewählte Aspekte der Spieltechnik im Mittelpunkt der Schulung stehen beim gleichzeitigen Verzicht auf die Vorstellung des gesamten spieltechnischen Spektrums auf dem jeweiligen Mallet - Instrument. Die völlig unterschiedliche Schwerpunktsetzung in beiden Schulen, die am Beispiel der Behandlung der *Vier - Schlegel - Technik* am deutlichsten zutage tritt, dokumentiert zugleich die Weiterentwicklung und Emanzipation des Vibraphons und des Marimbas in der Zeit nach 1950 als zwei selbständige Klangkörper, deren Erlernen eine gezielte und an das jeweilige Instrument angepaßte Schulung erfordert.

III. Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Laufe der Analyse wurden repräsentative Gesamtschulwerke und Schulen für einzelne Schlaginstrumente bzw. Instrumentengruppen im Fach *Klassisches Schlagzeug* aus den auf dem Gebiet der Schlagzeugliteratur führenden Ländern: Deutschland und den USA sowie ausgewählte Positionen aus Frankreich, Spanien, Polen und Rußland, die nach 1950 erschienen sind, anhand einer ganzen Reihe von Beurteilungskriterien einer eingehenden Untersuchung unterzogen.

Im Hinblick auf den völlig unzureichenden Stand der Forschung in diesem Bereich (vergl. Kap. *Forschungslage* in der Einleitung, S. 5) wurde dem eigentlichen analytischen Teil der vorliegenden Arbeit ein umfangreiches Einführungskapitel vorangestellt, in dem die Entwicklung von *klassischen* Schlagzeugschulen von ca. 1650 bis 1950 am Beispiel von exemplarisch ausgewählten Schulwerken vor dem Hintergrund der kontinuierlich wachsenden Rolle und Anzahl der Percussionsinstrumente in der zuerst orchestralen, dann kammermusikalischen und schließlich auch solistischen Aufführungspraxis sowie ihrer ständigen technischen Vervollkommnung geschildert wurde.

Am Ende dieser Entwicklung stand die Herausbildung von zwei heutzutage wichtigsten Schulwerktypen:

- der Gesamtschulwerke und
- Schulen für einzelne Schlaginstrumente bzw. Instrumentengruppen,

die auch den Hauptuntersuchungsgegenstand der vorliegenden Dissertation darstellten.

Im Mittelpunkt der Analyse stand die für alle Unterrichtsmaterialien gemeinsame Untersuchung ihres didaktischen Aufbaus mit besonderer Berücksichtigung der spieltechnischen Schulung und der Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnisse im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis.

Die Aufmerksamkeit des Autors konzentrierte sich dabei vor allem auf die Behandlung von neuen Spieltechniken, wie z.B. der *Vier - Schlegel - Technik* im Bereich der Stabspiele oder klangverändernden Spieltechniken bei Trommelinstrumenten (Pauken und Kleine Trommel), auf die Gestaltung des rhythmisch - metrischen Bereiches in Anbetracht der Komplexität dieses Gebietes in den Werken zeitgenössischer Komponisten und auf die Einbeziehung von aktuellen Literaturbeispielen in Verbindung mit der Vorstellung von modernen (graphischen) Notationssystemen sowie neuen Klangformationen (Schlagzeugensemble) und Instrumentenkombinationen (*Setup*).

Im Bestreben charakteristische, schultypusbezogene Gestaltungsmerkmale der ausgewählten Schulen herauszustellen, wurde das analytische Spektrum der Arbeit um einige spezielle Themenbereiche erweitert.

Auf dem Gebiet der Gesamtschulwerke spielte der Aspekt der vollständigen Erfassung und Darstellung des kompletten *klassischen* Schlaginstrumentariums eine sehr wichtige Rolle und wurde bei der Ermittlung des Stellenwertes des jeweiligen Gesamtschulwerkes als eines der wichtigsten Kriterien betrachtet.

Bei den Schulen für einzelne Instrumente bzw. Instrumentengruppen stand dagegen insbesondere die Frage nach den Wegen der Spezialisierung und nicht zuletzt nach der Existenzberechtigung dieser Schulgattung gegenüber modernen Gesamtschulwerken im Vordergrund.

Die dritte und letzte analytische Ebene umfaßte schließlich einen für alle untersuchten Schulen gleichermaßen geltenden Fragenbereich, der sich hauptsächlich mit der konzeptionellen Ausrichtung der vorliegenden Unterrichtsmaterialien in bezug auf die Berücksichtigung und Vermittlung der Elemente der Allgemeinen Musiklehre, die Einbindung und Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des klassischen Schlaginstrumentariums sowie Informationen aus dem Bereich der Instrumentenkunde beschäftigte, mit dem Ziel, die Qualität der angebotenen Schulung im breiteren musikalischen Kontext zu untersuchen.

Die Auswertung der Ergebnisse der Analyse bildete eine wissenschaftliche Grundlage für die Ermittlung des Stellenwertes der jeweiligen Schule und folglich für die Erstellung eines Gesamtbildes der didaktischen Literatur im Fach *Klassisches Schlagzeug* nach 1950.

1. Gesamtschulwerke

• Darstellung des kompletten Schlaginstrumentariums

Die Überprüfung der Vollständigkeit der Darstellung des kompletten klassischen Schlaginstrumentariums in den untersuchten Gesamtschulen führte zur Feststellung, daß lediglich die Kleine Trommel und die Pauken als feste Bestandteile eines modernen Gesamtschulwerkes angesehen werden können.

Bereits im Bereich der Stabspiele, der zugegebenermaßen in allen Gesamtschulwerken präsent war, konnte man erhebliche Unterschiede bei der Auswahl des vorgestellten Malletinstrumentariums konstatieren. Waren in der Schule von Keune (*Schlaginstrumente - Ein Schulwerk*) mit dem Xylophon, dem Glockenspiel, dem Vibraphon, dem Marimba und den Röhrenglocken alle wichtigen Vertreter der modernen Stabspiele repräsentiert, so wurde dieser Bereich in anderen Gesamtschulwerken auf die Vorstellung von ausgewählten Mallets reduziert:

- ✓ des Xylophons, des Glockenspiels, des Vibraphons und der Röhrenglocken in der polnischen *Szkola na instrumenty perkusyjne* von Stojko

- ✓ des Xylophons und des Vibraphons in der spanischen *Metodo Completo de Percussion* von Campos sowie
- ✓ des Glockenspiels in der russischen *Schule für Schlaginstrumente* von Kupinski.

Auf dem Gebiet der Zusatzinstrumente unterschieden sich die analysierten Unterrichtsmaterialien vor allem hinsichtlich der Behandlung des Jazzschlagzeugs (*Drumset*), das entweder überhaupt nicht (Keune und Kupinski) oder nur sehr oberflächlich (Stojko und Campos) behandelt wurde. Eine Ausnahme bildet hier allerdings die *Grande Methode des Instruments a Percussion* von Robert Tourte, wo der *Drumset* - Schulung ein separater Band dieser insgesamt fünfteiligen Schule gewidmet wurde.

Wenngleich der Verzicht der meisten Autoren auf die Einbindung bzw. umfassende Behandlung des Jazzschlagzeugs vernachlässigbar ist, zumal diese Instrumentenkombination nur sporadisch in reiner Form in der modernen Aufführungspraxis zum Einsatz kommt und in den meisten Fällen durch ein mehr oder weniger verändertes *Setup* (s. weiter) vertreten wird, kann eine vollständige Erfassung und Darstellung der zusätzlichen Percussionsinstrumente inkl. *Latin percussion* eigentlich nur dem Gesamtschulwerk von Keune bescheinigt werden, wo diese Instrumentengruppe nahezu erschöpfend präsentiert wurde

• Didaktischer Aufbau

In bezug auf den didaktischen Aufbau der untersuchten Gesamtschulwerke konnten ähnlich wie bei der Überprüfung der Vollständigkeit der Darstellung des kompletten klassischen Schlaginstrumentariums zum Teil erhebliche Unterschiede festgestellt werden.

Ein Teil der untersuchten Schulen setzte deutlich die Tradition von orchesterbezogenen Gesamtschulwerken des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fort (vergl. die Behandlung des klassischen Schlaginstrumentariums in der *Pauken und Kleine Trommel - Schule mit Orchesterstudien* von Franz Krüger, Kap. 3.9.1 der Einleitung). Dies äußerte sich vor allem in der Betonung der wichtigen Rolle der Pauken und der Kleinen Trommel als traditionelle Orchesterinstrumente im gesamten Lernprozeß in Verbindung mit der Konzentration auf den musikalisch - interpretatorischen Bereich und das Beherrschen von wichtigen Stellen aus dem Orchesterrepertoire (die von den Verfassern meistens in Form von umfangreichen Orchesterstudien zur Verfügung gestellt wurden) bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Schulung der Spieltechnik und marginaler Behandlung der Stabspiele²⁰⁶.

²⁰⁶ die auch in der didaktischen Schlagzeugliteratur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem mit dem solistischen Einsatz des Schlagzeugs assoziiert und in der überwiegenden Mehrheit der Fälle in speziellen, solistisch ausgerichteten Schulen behandelt wurden (vergl. Kap. 3.7.2 der Einleitung - *Schulen für einzelne Schlaginstrumente*).

Einen völlig individuellen didaktischen Weg schlug dagegen Keune in seinem mehrbändigen Schulwerk ein, indem er von der orchesterbezogenen Behandlung des *klassischen* Schlaginstrumentariums nahezu gänzlich absah und statt dessen alle Schlaginstrumente einer eingehenden spieltechnischen und musikalisch - interpretatorischen Schulung in Verbindung mit einer umfassenden Behandlung des solistischen und kammermusikalischen Bereiches beim nahezu vollständigen Verzicht auf die Einbindung von Orchesterstudien unterzog²⁰⁷

Ein wichtigstes gemeinsames Merkmal aller untersuchten Schulen war dagegen die Bestätigung und Festigung der bereits in der Schlagzeugschule von Pfundt aus dem Jahre 1849 (vergl. Kap. 3.6 der Einleitung - *Paukenschule* von E. Pfundt) initiierten und in den meisten Gesamtschulwerken des 19. sowie der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (vergl. Kap. 3.7.1 der Einleitung - *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente im Orchester* von Heinrich Kling... und Kap. 3.9.1 der Einleitung - *Pauken und Kleine Trommel - Schule mit Orchesterstudien* von Franz Krüger) fortgesetzten didaktischen Verwendung der Kleinen Trommel als das universelle Übungsmedium bei der Verbesserung der Spieltechnik und im Dienste der rhythmischen Schulung im gesamten Lernprozeß.

- **Bezug zur gegenwärtigen Aufführungspraxis**

Die Analyse der Gesamtschulwerke hinsichtlich ihrer Anpassung an die Anforderungen der gegenwärtigen Aufführungspraxis, die sich vor allem mit der Untersuchung der Einbeziehung von modernen (graphischen) Notationssystemen sowie neuen Klangformationen (z.B. Schlagzeugensemble) und Instrumentenkombinationen (z.B. *Setup*) beschäftigte, ergab, daß dieser Bereich in der überwiegenden Mehrheit der älteren Schulen entweder überhaupt nicht, oder nur unzulänglich behandelt wurde, wobei sich die meisten Autoren mit der Anführung von willkürlich ausgewählten und daher oft nicht adäquaten Beispielen für die orchestrale Verwendung des klassischen Schlaginstrumentariums in den Werken moderner Komponisten begnügten, wie dies u.a. am Beispiel der *Szkola na instrumenty perkusyjne* von Stojko (1950) beobachtet werden konnte, ohne einen Versuch zu unternehmen, diesen Bereich umfassend vorzustellen oder gar zum integralen Teil des Lernprozesses zu machen. Einige interessante Ansätze auf diesem Gebiet, die ein deutliches Indiz für das allmähliche Aufkommen eines neuen Verständnisses für die Aufgaben eines klassisch ausgebildeten Schlagzeugers in der modernen Aufführungspraxis darstellen, finden sich erst in neueren Gesamtschulwerken von Keune (1975 - 86) und Campos (1986), in denen mehrere Beispiele für die moderne kammermusikalische und solistische Verwendung der Stabspiele und des *Setup* in Verbindung mit Elementen der graphischen Notation in speziellen Übungsbereichen vorgestellt wurden.

²⁰⁷ Diese unkonventionelle didaktische Gesamtkonzeption stellte ein absolutes Novum auf dem Gebiet der Gesamtschulwerke dar und fungierte als Gestaltungsmodell für viele deutsche Gesamtschulen jüngeren Datums wie z.B. *Elementar Percussion - Ein Schulwerk für Schlagzeug und Drums* von Hermann Gschwendtner (1985) oder *Schlagzeug elementar* von Martin Kerschbaum aus dem Jahre 1992.

2. Schulen für einzelne Schlaginstrumente bzw. Instrumentengruppen

2.1 Schulen für Kleine Trommel

Die Untersuchung der aktuellen Kleine Trommel - Schulen führte zu der Feststellung, daß dieser Bereich der didaktischen Literatur im Fach *Klassisches Schlagzeug* einen immer noch sehr geringen Bezug zur gegenwärtigen Aufführungspraxis aufweist.

Die im Laufe der Analyse untersuchten Schulwerke standen meistens im Zeichen des herkömmlichen Einsatzes der Kleinen Trommel in der Orchesterliteratur und berücksichtigten keine neueren Spieltechniken, die für die kammermusikalische und solistische Verwendung dieses Instrumentes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristisch sind, wie z.B. klangverändernde Maßnahmen in Verbindung mit verschiedenen Anschlagstellen und Stockarten.

Eine der wenigen Ausnahmen stellte die fortschrittliche Behandlung der Kleinen Trommel im Orchesterstudienteil (*Guide Book*) der *Modern School For Snare Drum* von Morris Goldenberg, in dem die moderne Verwendung dieses Instrumentes am Beispiel der *Sonata* von Bela Bartok ausführlich vorgestellt wurde.

Als sehr interessant, wenn auch unkonventionell, kann ebenfalls der innovative Vorstoß von Jean Geoffroy bewertet werden, der in seiner *Method de Caisse Claire* die Kleine Trommel zum ersten Mal nicht mehr als selbständiges Instrument, sondern ganz im Sinne der Praktiken der Neuen Musik ausschließlich als Bestandteil eines *Setup* zusammen mit 2 Tom - Toms behandelte.

Der weitgehende Verzicht auf die Einbeziehung von Elementen der modernen Aufführungspraxis wurde in keinem der untersuchten Schulwerke durch eine erschöpfende Behandlung des klassischen orchestralen Bereiches sowie umfassende spieltechnische und musikalisch - interpretatorische Schulung wettgemacht.

Vielmehr konnten in den beiden populärsten Unterrichtswerken für Kleine Trommel: der *Praktischen Schule für Kleine Trommel* von Heinrich Knauer und der *Modern School For Snare Drum* von Morris Goldenberg viele Unzulänglichkeiten festgestellt werden, die entweder, wie im Schulwerk von Knauer, auf einen nicht ganz gelungenen Versuch zurückzuführen sind, eine alte, aus dem Jahre 1913 (!) stammende Schule an die Anforderungen der modernen Unterrichtspraxis anzupassen, ohne tiefgreifende Änderungen bei der inhaltlichen Gestaltung des spieltechnischen und musikalisch - interpretatorischen Bereiches sowie bei der Auswahl von Orchesterstudien vorzunehmen (was sich u.a. darin äußert, daß die meisten Literaturbeispiele ebenfalls aus der Zeit um die Jahrhundertwende stammen) oder, wie in der Schule von Goldenberg, ihre Ursache in einer mehr als fragwürdigen didaktischen Gesamtkonzeption haben, indem der Autor programmatisch auf die Schulung der Spieltechnik zugunsten der im Kontext der modernen

Aufführungspraxis angeblich viel wichtigeren Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen gänzlich verzichtet (deren Darstellung sich im Laufe der Analyse letztlich als unvollständig und zum großen Teil als überholt erwies) oder den im Grunde sehr gelungenen Orchesterstudienteil (*Guide Book*) ohne jegliche inhaltliche Abstimmung direkt dem Studienteil seiner Schule, was unweigerlich die Frage nach dem didaktischen Zweck einer solchen gemeinsamen Unterbringung aufkommen läßt.

Beim Vergleich der beiden populärsten Kleine Trommel - Schulen mit dem Kleine Trommel - Band aus dem Gesamtschulwerk von Keune wird deutlich, daß der Vorteil eines speziellen Schulwerkes, das sich mit der Problematik eines einzelnen Schlaginstrumentes beschäftigt hier offensichtlich verspielt wurde, zumal die Behandlung der Kleine Trommel bei Keune sowohl in puncto Schulung der Spieltechnik, als auch Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnisse deutlich fortschrittlicher ist und viel mehr den aktuellen Stand der Kleine Trommel - Technik widerspiegelt. Die einzigen wahren Vorteile der Schulen von Goldenberg und Knauer liegen somit eigentlich nur in der Vorstellung von Orchesterstudien, deren Auswahl, wie bereits erwähnt, nur bei Goldenberg als zeitgemäß bezeichnet werden kann.

2.2 Schulen für Pauken

Auf dem Gebiet der Paukenschulen konnten neben Positionen, die diese Instrumente weiterhin nur im Kontext ihres traditionellen Einsatzes im Orchesterapparat mit der Schwerpunktsetzung im musikalisch - interpretatorischen sowie Orchesterstudienbereich behandelten, wie z.B. die *Paukenschule* von Heinrich Knauer (die wie seine vorhin erwähnte *Praktische Schule für Kleine Trommel* ebenfalls neu bearbeitet wurde und leider mit nahezu identischen negativen Merkmalen behaftet ist), neue Schulwerktypen ermittelt werden, deren inhaltliche Gestaltung in zunehmendem Maße durch die Berücksichtigung der wachsenden Rolle der Pauken als melodisches Instrument in der modernen Aufführungspraxis geprägt wurde.

Die Erweiterung des Lernspektrums um neue Unterrichtsbereiche beim gleichzeitigen Fortbestehen von traditionellen Lerninhalten konnte besonders gut am Beispiel der *Timpani Method* von Alfred Friese und Alexander Lepak beobachtet werden, in der neben der Schulung der Paukenstimmung und der Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten, die die Autoren bewußt im Mittelpunkt des Lernprozesses plazierten, auch der Vorstellung der Orchesterstudien ein umfangreicher Bereich des Schulwerks gewidmet wurde.

Obwohl das Schulwerk von Friese und Lepak bereits Bereiche behandelt, die für die moderne Verwendung der Pauken von großer Bedeutung sind und in vielen später erschienenen Paukenschulen bereits zu festen Bestandteilen des Unterrichtsspektrums gehörten (was der wichtigen Rolle der *Timpani Method* in der gesamten Entwicklung von didaktischen Unterrichtsmaterialien für Pauken zusätzlichen Nachdruck verleiht), konnten weder in diesem noch in anderen neueren Paukenschulwerken spezielle Beispiele für die Verwendung von klangverändernden Schlagtechniken entdeckt werden, die vor allem für den

solistischen und kammermusikalischen Einsatz der Pauken in der gegenwärtigen Literatur charakteristisch sind.

Der bis dato einzige Versuch auf diesem Gebiet wurde von dem bereits erwähnten französischen Autor Jean Geoffroy in seiner im Jahre 1990 erschienenen *Methode de Timbales* unternommen, in der sowohl verschiedene Anschlagstellen, als auch moderne Dämpfungstechniken im Kontext der melodischen Verwendung der Pauken umfassend vorgestellt und einer gezielten Schulung unterzogen wurden.

2.3 Schulen für Stabspiele

Auf dem Gebiet der Schulen für Stabspiele konnte eine sehr große Vielfalt an verschiedenen Schulwerktypen festgestellt werden, die teilweise in sehr unterschiedlichem Grade die modernen Spieltechniken und das aktuelle Malletinstrumentarium berücksichtigten.

Ein auffallendes Beispiel für das starre Festhalten an überkommenen didaktischen Konzeptionen war die sehr verbreitete *Modern School For Xylophone, Marimba, Vibraphone* von Morris Goldenberg, in der entgegen dem vielversprechenden Titel ausschließlich die Schulung der vor allem für das Xylophon und das Glockenspiel charakteristischen *Zwei - Schlegel - Technik* stattfand (was deutlich an die inhaltlichen Schwerpunkte der solistisch orientierten Schulen für Stabspiele aus der Zeit um die Jahrhundertwende erinnert - vergl. Kap. 3.7.2 der Einleitung - *Schulen für einzelne Schlaginstrumente - Xylophon - Schulen*), ohne die *Vier - Schlegel - Technik* auf dem Vibraphon und dem Marimba zu behandeln, die in der modernen Aufführungspraxis eine eindeutig dominierende Rolle eingenommen und das Xylophon als den wichtigsten Vertreter der Mallets im solistischen und kammermusikalischen Bereich weitgehend abgelöst haben.

Am Beispiel der *Modern Mallet Method* von Phil Kraus konnte dagegen eine allmähliche Erweiterung des Unterrichtsspektrums beobachtet werden, wo neben der umfassenden Vermittlung der spieltechnischen Fertigkeiten auf dem Xylophon und dem Glockenspiel auf der Basis der *Zwei - Schlegel - Technik*, ein spezieller Band der Schulung der *Vier - Schlegel - Technik* auf dem Vibraphon und dem Marimba gewidmet wurde, wenngleich dieser Übungsbereich noch einen universellen Charakter hatte, ohne auf die spezifischen konstruktionsbedingten spieltechnischen Eigenschaften der beiden Malletinstrumente näher einzugehen.

Die separate Behandlung des Vibraphons und des Marimbas in Verbindung mit der gezielten und auf das jeweilige Instrument speziell abgestimmten Schulung der Spieltechnik mit besonderer Berücksichtigung der *Vier - Schlegel - Technik* sowie verschiedenen Dämpfungstechniken beim Vibraphon ist dagegen für die konzeptionelle Gestaltung von neueren Malletschulen, wie z.B. der *Method of Movement for Marimba* von Leigh Howard Stevens (1979) oder der *Contemporary Vibraphone Technique* von Dave Samuels (1982) kennzeichnend und stellt einen Beweis für die weitere Differenzierung und Spezialisierung auf dem Gebiet der modernen Schulen für Stabspiele dar.

3. Fazit

Das im Laufe der Untersuchung ermittelte Gesamtbild der didaktischen Literatur im Fach *Klassisches Schlagzeug* nach 1950 ist sehr vielschichtig und reflektiert in unterschiedlichem Grade sowohl die zahlreichen Veränderungen, denen Schlagzeugschulen während der langen Entwicklungsgeschichte unterlagen, als auch die neue Rolle des klassischen Schlaginstrumentariums in der modernen solistischen, kammermusikalischen und orchestralen Aufführungspraxis.

- **Alte und neue Schultypen**

Ein auffallendes Merkmal der aktuellen Schlagzeugschulen ist die große Vielfalt von parallel vertretenen Schultypen, die einerseits im Zeichen der kontinuierlichen Weiterentwicklung von bereits etablierten Modellen früherer Perioden stehen, andererseits aber viele individuelle Gestaltungsmerkmale aufweisen können, die ihnen zunehmend einen formell eigenständigen Charakter verleihen. Somit entzieht sich das Gesamtspektrum der modernen didaktischen Literatur im Fach *Klassisches Schlagzeug* der noch bis 1950 nahezu universell geltenden Gliederung in orchesterbezogene Gesamtschulwerke und Schulen für einzelne Instrumente einerseits sowie technisch/solistisch orientierte Schulen andererseits und wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts um einige neue Schulwertypen erweitert, die entweder eine unterschiedlich proportionierte Mischung der beiden Hauptformen darstellen oder aber vollkommen neue didaktische Themenbereiche behandeln.

- ✓ **Inhaltliche Annäherung von orchesterbezogenen Gesamtschulwerken und technisch orientierten Schulen**

Die inhaltliche Annäherung von orchesterbezogenen Gesamtschulwerken und technisch orientierten Schulen konnte u.a. am Beispiel der Unterrichtswerke von Keune (*Schlaginstrumente - Ein Schulwerk*) sowie Friese und Lepak (*Timpani Method*) beobachtet werden, die im Zuge der Anpassung des Lernspektrums an die Anforderungen der modernen solistischen und kammermusikalischen Aufführungspraxis um rein spieltechnisch orientierte Inhalte erweitert wurden.

- ✓ **Etablierung von neuen Schultypen**

Zu den vollkommen neuen Schultypen, die sich entweder mit speziellen Aspekten der Spieltechnik auf dem jeweiligen Instrument befassen oder aber in bezug auf die Auswahl des vorgestellten Instrumentariums neue Kombinationen verwenden zählen dagegen u.a. die Malletschulen von Stevens und Samuels oder die *Methode de Caisse Claire* von Jean Geoffroy, in der die Kleine Trommel konsequent nur in Verbindung mit zwei Tom -Toms behandelt wurde.

Trotz dieser Weiterentwicklung muß eindeutig festgestellt werden, daß die überwiegende Mehrheit der aktuellen Schlagzeugschulen einen sehr starken inhaltlichen Bezug zu den Vorbildern früherer Perioden, vor allem aus der Zeit um die Jahrhundertwende, aufweist. Dies konnte besonders deutlich am

Beispiel der immer noch im Handel erhältlichen *historischen* Pauken - und Kleine Trommel - Schulen von Heinrich Knauer veranschaulicht werden.

- **Vielfalt der didaktischen Modelle**

Ebenso vielfältig wie die formelle Gestaltung der Schlagzeugschulen sind die didaktischen Konzepte, die den modernen Unterrichtswerken *Fach Klassisches Schlagzeug* zugrunde liegen. Im Laufe der Analyse konnten drei grundlegende Lernmodelle ermittelt werden, die leicht variierender Form in allen untersuchten Schulen vertreten waren:

Modell I - Schwerpunktsetzung im musikalisch - interpretatorischen sowie Orchesterstudienbereich

In diesem Modell wurde die Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen in Verbindung mit einer umfassenden Vorstellung von Beispielen aus der Literatur in Form von Orchesterstudien eindeutig in den Vordergrund gestellt. Diese didaktische Vorgehensweise konnte vor allem bei älteren Schulwerken entdeckt werden, die die Tradition der orchesterbezogenen Unterrichtswerke des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortsetzten, wie die Schulen von Knauer und Goldenberg oder die *Schule für Schlaginstrumente* von Stojko. Ein charakteristisches Merkmal dieses Modells ist der nahezu vollständige Verzicht auf die Schulung der Spieltechnik, infolgedessen weitere spieltechnisch orientierte Lernmaterialien hinzugezogen werden müssen, um das Unterrichtsspektrum zu vervollständigen.

Modell II - Gleichmäßige Vermittlung der spieltechnischen und musikalischen - interpretatorischen Kenntnisse unter ev. Einbeziehung von Orchesterstudien

Diese noch verhältnismäßig selten vertretene aber sicherlich sehr interessante didaktische Konzeption wurde u.a. im Gesamtschulwerk von Keune sowie in der *Timpani Method* von Friese und Lepak realisiert und bietet dem angehenden Schlagzeuger wohl die größten Vorteile, da innerhalb eines Schulwerkes nahezu alle Unterrichtsgebiete abgedeckt werden. Daraus resultiert auch die Autarkie der jeweiligen Schule, die besonders deutlich am Beispiel des Gesamtschulwerkes von Keune beobachtet werden konnte.

Modell III - Schwerpunktsetzung im spieltechnischen Bereich

Bei diesem Konzept wird der musikalisch - interpretatorische Bereich auf das notwendigste reduziert und vollkommen der Vermittlung von spieltechnischen Fertigkeiten unterordnet, die faktisch den einzigen Unterrichtsgegenstand darstellt. Dieses didaktische Modell war insbesondere für die inhaltliche Gestaltung von vielen Schulen für Stabspiele, wie z.B. die *Modern Mallet Method* von Phil Kraus oder die Malletschulen von Stevens und Samuels kennzeichnend, die sich im Laufe der Spezialisierung mit bestimmten ausgewählten Aspekten der Spielpraxis befaßten, ohne den Anspruch zu

erheben, das gesamte spieltechnische oder musikalisch - interpretatorische Spektrum auf dem jeweiligen Instrument umfassend darstellen zu wollen.

- **Bezug zur modernen Aufführungspraxis**

Das Gesamtbild der didaktischen Schlagzeugliteratur in bezug auf die Behandlung des klassischen Schlaginstrumentariums im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis wird durch die immer noch unzureichende Berücksichtigung von modernen (graphischen) Notationssystemen, von neuen Klangformationen (z.B. Schlagzeugensemble) und Instrumentenkombinationen (z.B. *Setup*) sowie von speziellen Spieltechniken (z.B. klangverändernde Maßnahmen, *Vier - Schlegel - Technik*) geprägt.

Dies gilt vor allem für ältere Schlagzeugschulen, wie die Schulwerke von Knauer, Kupinski, Goldenberg oder Stojko, in denen zwar einige für den modernen Einsatz des klassischen Schlagwerks charakteristische Elemente bereits erwähnt, aber in den Lernprozeß nicht direkt einbezogen wurden. Ein typisches Beispiel für diese didaktische Vorgehensweise findet sich u.a. in der *Modern School For Snare Drum* von Goldenberg, wo die spieltechnischen und musikalisch - interpretatorischen Aspekte der im Orchesterstudienteil vorgestellten Literaturbeispiele für die kammermusikalische *Setup* - Verwendung in der *Sonata* von Bartok und der *Facade Suite* von Walton sowie für den Einsatz des Schlagzeugensembles in der *Ionisation* von Varese im Übungsteil der Schule weder erwähnt noch behandelt wurden.

Im Gegensatz zu älteren Schulwerken stehen viele Schlagzeugschulen jüngeren Datums zunehmend im Zeichen der allmählichen Erweiterung des Unterrichtsspektrums um Übungsbereiche, die sich mit ausgewählten Aspekten der gegenwärtigen Aufführungspraxis befassen, wie dies bereits am Beispiel der Gesamtschulwerke von Keune und Campos beobachtet werden konnte oder aber sich gar vollständig der Behandlung von speziellen Spieltechniken widmen, was insbesondere für die inhaltliche Gestaltung von vielen aktuellen Schulen für einzelne Schlaginstrumente, wie z.B. der *Method of Movement for Marimba* von Leigh Howard Stevens, der *Contemporary Vibraphone Technique* von Dave Samuels oder der *Method de Timbales* von Jean Geoffroy kennzeichnend war.

Obwohl die steigende Berücksichtigung verschiedener Bereiche der gegenwärtigen Aufführungspraxis in den neueren Schlagzeugschulen das wachsende Interesse der Autoren an der Erschließung dieses Gebietes für die Zwecke des modernen praxisbezogenen Unterrichts und somit an der Anpassung ihrer Schulwerke an die Anforderungen, die heutzutage an den klassisch ausgebildeten Schlagzeuger gestellt werden, deutlich dokumentiert, besteht hier in vielerlei Hinsicht ein sehr starker Nachholbedarf.

Dies betrifft vor allem die in den meisten Fällen nicht mehr zeitgemäße Auswahl von Literaturbeispielen, die für das heutige Schlagzeugrepertoire nicht repräsentativ sind, was alleine an der Tatsache erkennbar wird, daß in keiner der untersuchten Schulen so grundlegende Werke, wie z.B. der *Zyklus* von Karl - Heinz Stockhausen, Stücke für Schlagzeugensemble von John Cage (z.B.

Amores), Schlagzeug - Konzerte von Darius Milhaud oder Solo - Stücke für Pauken von Elliot Carter (*Eight Pieces*) weder erwähnt noch behandelt wurden.

- **Stillkunde und Werkinterpretation**

Obwohl sich die Untersuchung der modernen Schulwerke für klassisches Schlagzeug vorwiegend mit dem praktischen instrumentenbezogenen Aspekt der dargebotenen Lernmodelle befaßte, konnten im Laufe der Analyse einige Erkenntnisse in bezug auf die allgemeinmusikalische Ausbildung des Schlagzeugers gewonnen werden, die einen sehr interessanten Einblick in die Denkweise der Autoren vermitteln.

Eine weit verbreitete Tendenz, die in nahezu allen untersuchten Schulen beobachtet werden konnte, war der vollkommene Verzicht der Autoren auf die Schulung im interpretatorischen Bereich und auf dem Gebiet der Stillkunde. Die Vermittlung von musikalisch - interpretatorischen Kenntnisse beschränkte sich hingegen in der überwiegenden Mehrheit der Fälle auf die Vorstellung von ausgewählten Elementen der Allgemeinen Musiklehre, die Schilderung der geschichtlichen Entwicklung des jeweils behandelten Schlaginstrumentes sowie Angaben aus dem Bereich der Instrumentenkunde in bezug auf seine Konstruktion, Tonumfang und Bedienung.

Ebensowenig wurden in den zum Teil sehr umfangreichen theoretischen Bereichen der analysierten Schulwerke umfassende interpretatorische Angaben zu den vorgestellten Werken, Hintergrundinformationen zu den Komponisten und ihren stilistischen Merkmalen sowie weiterführende Literaturhinweise untergebracht, die den angehenden Schlagzeuger sowohl bei der korrekten Interpretation des klassischen Repertoires, was vor allem in bezug auf die korrekte Auswahl der Anschlagmittel ein fundiertes Wissen erfordert, als auch bei der Auseinandersetzung mit den meist sehr komplexen Werken der Zeitgenossen unterstützen und gleichzeitig zur Ergänzung seiner allgemeinmusikalischen Bildung beitragen würden.

Einige vereinzelte Ansätze auf diesem Gebiet, die jedoch bei weitem nicht als erschöpfend bezeichnet werden können, finden sich in der *Praktischen Schule für Kleine Trommel* und der *Paukenschule* von Knauer, in der *Timpani Method* von Alfred Friese und Alexander Lepak sowie in dem bereits mehrmals erwähnten Orchesterstudienteil (*Guide Book*) der *Modern School for Snare Drum* von Morris Goldenberg.

Waren es in den beiden Schulwerken von Knauer überwiegend Angaben zur korrekten Auswahl der Schlegel sowie sporadische Beschreibungen von komplizierteren Stellen in den Werken der Klassiker, konnte am Beispiel der neueren Schulen von Friese/Lepak und Goldenberg ein gewisser Fortschritt hinsichtlich der darin vorgestellten Orchesterstudien beobachtet werden, indem verhältnismäßig genaue interpretatorische Hilfen, die die korrekte Ausführung der präsentierten Literaturbeispiele wesentlich erleichtern und einen flüchtigen Einblick in die stilistische Werkstatt der Komponisten gewähren, dem angehenden Schlagzeuger zur Verfügung gestellt wurden.

- **Stellenwert**

Im Laufe der Untersuchung konnte bewiesen werden, daß keine der aktuellen Schlagzeugschulen alle Anforderungen erfüllt, die vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Aufführungspraxis an ein modernes Schulwerk für *Klassisches Schlagwerk* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gestellt werden.

Trotz dieser Tatsache kann einigen Schlagzeugschulen eine besondere Stellung bescheinigt werden, die sie nahezu uneingeschränkt für den Einsatz im modernen praxisbezogenen Schlagzeugunterricht prädestiniert.

Auf dem Gebiet der Gesamtschulwerke gilt dies vor allem für die deutsche Schule *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk* von Eckehardt Keune, die durchaus das Prädikat *Standardschulwerk* verdient und in bezug auf die bis dato einmalige uneingeschränkte Einbindung der spieltechnischen Schulung in den Lernprozeß und die lückenlose Vorstellung und Behandlung des kompletten klassischen Schlaginstrumentariums im Kontext der gegenwärtigen Aufführungspraxis im solistischen, kammermusikalischen und orchestralen Bereich zukunftsweisend war und als Gestaltungsmodell für viele deutsche und ausländische Gesamtschulwerke jüngeren Datums fungierte.

Eine ähnlich herausragende Rolle in der Sparte der Schulen für einzelne Instrumente spielte dagegen die amerikanische *Timpani Method* von Alfred Friese und Alexander Lepak, deren melodische Behandlung der Pauken in Verbindung mit eingehender Schulung der Gehörbildung und der Spieltechnik revolutionär war, sowie die technisch orientierten amerikanischen Malletschulen von Stevens und Samuels, in denen zum ersten Mal das Vibraphon und das Marimba getrennt und unter Berücksichtigung ihrer konstruktions- und spieltechnischbedingten Eigenarten behandelt wurden.

Neben einer ganzen Reihe von Schlagzeugschulen, die in kleinerem oder größerem Maße das aktuelle Bild der gegenwärtigen Aufführungspraxis widerspiegeln und deren zumindest partielle Verwendung als begleitende Unterrichtsmaterialien empfohlen werden konnte, wie dies u.a. beim polnischen Gesamtschulwerk *Szkola na instrumenty perkusyjne* von Jozef Stojko oder der *Paukenschule* von Heinrich Knauer der Fall war, wurden im Laufe der Untersuchung ebenfalls Lehrwerke erfaßt, deren Existenzberechtigung als didaktische Unterrichtsmaterialien im Fach *Klassisches Schlagzeug* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trotz ihrer zum Teil sehr großen Verbreitung und dem Standardwerkstatus ernsthaft in Frage gestellt werden muß. Dies betrifft nicht nur die Neuauflagen von Schulwerken älteren Datums wie z.B. der *Kleine Trommel - Schule* von Heinrich Knauer aus der Zeit um Jahrhundertwende, sondern auch einige Schlagzeugschulen der Nachkriegszeit. Dazu zählen insbesondere die amerikanische *Modern School for Snare Drum* von Morris Goldenberg und die französische *Grande Methode des Instruments a Percussion* von Robert Tourte, die zuweilen einen

ausgesprochen anachronistischen Eindruck hinterlassen und für den Einsatz im modernen praxisbezogenen Unterricht nicht geeignet sind.

4. Abschlußbemerkung

Die vorliegende Untersuchung der didaktischen Unterrichtsliteratur im Fach *Klassisches Schlagzeug* nach 1950 mit besonderer Berücksichtigung der Vermittlung von spieltechnischen und musikalisch - interpretatorischen Kenntnissen im Kontext der modernen Aufführungspraxis stellt nach Kenntnis des Autors einen der ersten Versuche dar, dieses bisher kaum erforschte Fachgebiet der Musikpädagogik einer wissenschaftlichen Analyse zu unterziehen.

Aus diesem Grunde erhebt die Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern versteht sich als der Beginn einer ganzen Reihe von weiteren Forschungsvorhaben in diesem Bereich der musikpädagogischen Forschung, die sich mit anderen Aspekten dieses Fachgebietes, wie z.B. der Darstellung von historischen Schlagzeugschulen vor 1950, dem Vergleich der Schlagzeugschulen mit didaktischen Unterrichtsmaterialien für andere Instrumente oder der Untersuchung der Einflüsse der in der allgemeinen Musikpädagogik vertretenen Unterrichtsmodelle auf die konzeptionelle Gestaltung von Schlagzeugmethoden befassen könnten.

Der Autor hofft, daß auf der Basis der in der vorliegenden Dissertation erbrachten Forschungsergebnisse, insbesondere der wissenschaftlichen Erfassung und Auswertung der modernen Schlagzeugschulen nach 1950 sowie auf der Grundlage der im Laufe der Untersuchung erstellten aktuellen Fachbibliographie der kompletten didaktischen Unterrichtsliteratur im Fach *Klassisches Schlagzeug* die Erschließung dieses instrumental - didaktischen Fachgebietes der Musikpädagogik wesentlich erleichtert und beschleunigt wird.

Anhang A

Schulwerke für mehrere Schlaginstrumente bzw. das komplette klassische Schlaginstrumentarium bis 1918

Deutschland

1862 Georg Fechner - *Die Pauken und Trommeln*
Weimar: B.F.Voigt

1886 - 91 Heinrich Kling - *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente* op. 402
Hannover: Louis Oertel

1904 - 08 M. Eichler - *Theoretisch - praktische Schule für Pauken, Becken, Triangle*

USA

1880 Jean White - *White`s New Method for the Side Drum, Xylophone, Timpani*
Boston: Jean White

1897 J.M. Flockton - *New Method for the Side Drum, Xylophone and Timpani*
1. Auflage Boston: Jean White
2. Auflage New York: Carl Fischer 1908

1898 Harry A. Bower - *The Imperial Method for Drums, Timpani, Bells ect.*
Cincinnati: John Church

1900 Otto Langey - *Carl Fischer`s New and Revised Tutor for Drum , Xylophone, Timpanies and Castanets*
1. Auflage New York: Carl Fischer
2. Auflage 1948

1902 Paul de Ville - *Universal Method for the Drum, Timpanies, Xylophone ect*
New York: Carl Fischer

Anhang B

Orchesterbezogene Schulen für einzelne Instrumente bis 1918

1.Schulen für Pauken

Deutschland

1894 Adolph Deutsch - *Pauken - Schule zum Selbstunterricht geeignet*
Leipzig: Carl Merseburger

1895 Otto Seele - *Pauken - Schule zum Selbstunterricht*
Leipzig: Breitkopf & Härtel (Zimmermann/C.F.Peters)

1909 - 13 Heinrich Knauer - *Kleine Paukenschule*
Hochheim am Taunus: Friedrich Hofmeister

1914 - 18 Paul Merkelt - *Paukenschule*
Hamburg: Domkowsky & Co.

USA

1911 Harry A. Bower - *The Bower System for Percussion, Vol. 3 - Timpani*
New York: Carl Fischer
2.Auflage 1938

2.Schulen für Kleine Trommel

Deutschland

1886-91 Franke - *Trommel-Schule*

1891 Kietzer - *Trommelschule op. 89*
Frankfurt am Main: Zimmermann

1892 - 97 C.Fromann - *Schule für Trommel*
Hamburg/Leipzig: Domkowsky & Co.

1892 - 97 H. Wahls - *Trommel - Schule*

1898-1903 Otto Seele - *Schule für kleine Trommel*
Leipzig: Zimmermann

1913 Heinrich Knauer - *Kleine Trommel - Schule*
Hofheim am Taunus: Hofmeister

USA

1880 J.W.Pepper - *J.W. Pepper`s Self Instructor for the Snare Drum*
Philadelphia: Pepper

1911 Harry A. Bower - *The Bower System for Percussion Vol. 1 Drums*
1.Auflage Boston: Bower
2.Auflage 1938 New York: Carl Fischer

3. Schulen für Xylophon und Glockenspiel**Deutschland**

1880 - 85 Lohr - *Neue Schule* op. 99

1885 - 86 Albert Roth - *Methode für Xylophon* op.34
Vevey: Agence Internationale a Vevey

1886 - 91 Steffen - *Xylophon-Schule* op. 116

1898-1903 M.A. Jantzen - *Xylophonschule*
Hamburg/Leipzig: Domkowsky & Co.

1898-1903 L.Rose - *Schule für Tubaphon*

1898-1903 L.Rose - *Xylophon - Schule*

1909 - 13 Eichler - *Neue praktische Schule*

1909 - 13 R. Köhler - *Schule für Glockenspiel*

1909 - 13 W.R.Merkel - *Schule für Glockenspiel*

USA

1910 T.H. Rollins - *Rollin`s Modern School for Orchestra Bells*
Boston: Ditson

1911 Harry A. Bower - *The Bower System for Percussion, Vol.2 Bells and Xyl.*
1.Auflage Boston: Bower
2.Auflage New York: Carl Fischer

1911 Paul de Ville - *Carl Fischer`s Celebrated Tutor for Bells and Cathedral Chimes with Appendix of 20 Modern Solos for Bells*
1.Auflage New York: Carl Fischer
2.Auflage 1950

Anhang C

1. Solistisch und/oder technisch orientierte Schulwerke für Xylophon bis 1918

Deutschland

1886 - 91 Julius Hertel - *Xylophon-Schule*
Leipzig: Hofmeister

1890 Otto Seele - *Schule für Vibraphon, Tubaphon und Vibraphon*
1. Auflage Leipzig: Zimmermann
15. Auflage 1933

1903 Heinrich Kling - *Leichtfassliche praktische Schule mit vielen Übungen und Votragsstücken*
Hannover: Oertel

Emil Leonhardt - *Schule für Glockenspiel*
Leipzig: Zimmermann

USA

1892 Otto Langey - *Method for Xylophone*
Philadelphia: Harry Coleman

1906 Paul de Ville - *Universal Method for Xylophone*
New York: Carl Fischer

1912 Charles Fisher - *Course of Instructions for Bells and Xylophone*
Chicago: Charles Fisher

2. Technisch orientierte Schulwerke für Kleine Trommel bis 1918

Deutschland

1892 - 97 E. Harnisch - *Schule für Wirbel-Trommel*
Bonn/Wiesbaden: Erdmann

1909-1913 A. Wassiljew - *Praktische Schule für Kleine Trommel*
Leipzig: Zimmermann

USA

1900 Sidney Ryan - *Ryan`s True Drum Instructor*
Cincinnati; New York: London : John Church

Anhang D

Orchesterbezogene Gesamtschulwerke von 1918 bis ca. 1950

1919 Carl E. Gardner - *Modern Method for the Instruments of Percussion*

Vol. 1 Drums, Cymbals, Accesories

Vol. 2 Bells, Xylophon, Marimba and Chimes

Vol. 3 Timpani

New York: Carl Fischer

1924 William Foden - *Paramount Method for Drums, Bells and Xylophone*

New York: William J. Smith

1928 H.E. Atkins - *Bossey & Company`s Complete Modern Tutor for Drums, Xylophone, Tubaphone, Glockenspiel and Accessory Instruments*

London: Boosey & Co.

1928 Frank E. Dodge - *Dodge Drums School for Drums, Bells, Xylophone and Tympani* bearbeitet von G.L. Stone

Boston: Stone & Son

1934 Clyde E. Black - *Play Quick Method for Drums* (Bells, Chimes, Marimba and Xylophon)

Black

1934 T.H. Rollinson - *Rollinson`s Modern School for the Drum* (mit Xylophon)

Boston: Ditson

Anhang E

Orchesterbezogene Schulen für einzelne Schlaginstrumente von 1918 bis ca. 1950

1. Schulen für Pauken

1930 Otto Kristufek & Joseph Zettelman - *The Ludwig Timpani Instruktor*
Chicago: Ludwig & Ludwig

1945 Harvey Whistler - *Elementary Method for Tympani*
Chicago: Rubank

2. Schulen für Kleine Trommel

1921 G.Wittman - *Methode elementaire pour casse claire*
Paris: Evette und Schaeffer

1929 William F. Ludwig - *Drum Technique in the Band and Orchestra*
Chicago: Ludwig & Ludwig

1931 Nic Lagas - *Moderne methode voor kleine trom, door Nic Lagas*
New York: Alpha Music

1932 O.F. Rominger - *The Rominger Drum Method*
New York: Carl Fischer

1934 G.R. Prescott - *The Snare Drum*
New York: Carl Fischer; Minneapolis: Paul Schmitt

1934 T.H. Rollinson - *Rollinson`s Modern School for the Drum*
Boston: Ditson

1935 Paul Yoder - *Rubank Elementary Method*
Chicago: Rubank

1938 Haskell W. Harr - *Haskel W. Harr Drum Method*
Chicago: M.M. Cole

1940 Benjamin Podemski - *Podemski`s Standard Drum Method*
New York: Belwin - Mills

1941 Robert Buggert - *Method for Snare Drum*
New York: Belwin - Mills

Anhang F

Solistisch/technisch orientierte Schlagzeugschulen von 1918 bis ca. 1950

1922 George H. Green/Joe Green - *Green Brothers Beginning Method for Xylophone*

Indianapolis: Leedy

1924 George H. Green - *Advanced Instructor*

New York: Green

1924 - 26 George H. Green - *Georges Hamilton Green`s Instruction Course for Xylophon*

New York: Green

1925 Hawkes & Sons - *Simplicity Instruction Book for the Xylophone*

London: Hawkes & Son

1931 Harry C. Thompson - *Elementary Instructor for Vibraphone and Vibra-Celeste*

Indianapolis: G.B.Tuthill/Leedy

1933 Lionel Hampton - *Method for Vibraharp and Xylophone*

New York: Big Three (Robbins)

1936 Harry Breuer - *Xylophone Technique*

New York: Hansen/Alfred

1936 - 37 George H. Green - *New Series of Individual Instructions Courses for Xylophone & Marimba*

New York: Green

1937 Howard A. Green - *Marimba Method*

Kansas City: Jenkins

1937 Art Joliff - *Intermediate Method for Marimba, Xylophon, or Vibes*

Chicago: Rubank

1938 E. Farnlund - *The Howell-Aretta System of Modern Marimba Study*

Glendale: Howell & Aretta

1938 Haskell Harr - *Marimba and Xylophone Method*

Chicago: M.M. Cole

1938 C.O. Musser/Paul Yoder - *Modern Marimba Method for Beginners*

Park Ridge: Kjos

1938 Howard M. Peterson - *Rubank Elementary Method for Xylophone and Marimba*

Chicago : Rubank

1939 C.O. Musser/Paul Yoder - *Modern Vibraharp Method for Beginners*

Park Ridge: Kjos

1939 Gerald R. Prescott - *Prescott Technic Dydtem Vol.2 Bells and Xylophone*
New York: Carl Fischer

1942 Robert W. Buggert - *Buggert Method for Xylophone and Marimba Book*
New York: Belwin - Mills

1944 - 49 Emil Farnuld - *Lowe Marimba Method*
1. Auflage Los Angeles: Marimba Publishing Co.
2. Auflage Flint: Lowe Publishing Co

Anhang G

Moderne Gesamtschulwerke

Deutschland

1951 Franz Krüger - *Pauken und Kleine Trommel - Schule mit Orchesterstudien*

2. Auflage neu überarbeitet von Kurt Schiementz

1956 Heinz Junghans - *Das Schlagzeug 1 x 1*

1975 Ekehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk*

Bd.1 Kleine Trommel

Bd.2 Pauken

Bd.3 Tom - Toms, Bongos, Becken ...

Bd.4 Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Marimba, Röhrenglocken

1985 Hermann Gschwendtner - *Elementar Percussion - Ein Schulwerk für Schlagzeug und Drums*

Bd.1

Bd.2 Stabspiele

Bd.3 Pauken

Bd.4 Kleine Trommel

Bd.5 Drumset

1992 Martin Kerschbaum - *Schlagzeug elementar*

Bd.1 Kleine Trommel

Bd.2 Pauken

Bd.3 Stabspiele

USA

1978 Anthony Cirone - *Orchestral Techniques of the Standard Percussion Instruments*

1983 Robert McCormick - *Percussion for Musicians*

Frankreich

1958 Robert Tourte - *Grande methode des Instruments a Percussion*

Bd.1 Les Timbales

Bd.2 Le Tambour

Bd.3 Methode de xylophone, timbres, vibra, marimba

Bd.4 La grosse caisse, les cymbales, les accessoires

Bd. 5 Le parfait drummer

Spanien

1986 Roberto Campos - *Metodo Completo de Percussion Bd. 1 und 2*

Polen

1950 Josef Stojko - *Szkola na instrumenty perkusyjne*

Ungarn

1955 Sandor Vigdorovits - *Schule für Schlaginstrumente*

Rußland

1948 - K.M. Kupinski - *Schule für Schlaginstrumente*

Bd.1 Kleine Trommel, Orchesterschlaginstrumente, Glockenspiel
Bd.2 Pauken

Anhang H

Moderne Paukenschulen

Deutschland

- 1949 Heinrich Wecking - *Paukenschule*
- 1955 Heinrich Knauer - *Paukenschule*
- 1976 Werner Thärichen - *Pauken-Training*

USA

- 1945 Harvey Whistler - *Elementary Method for Tympani*
- 1948 Saul Goodman - *Modern Method for Tympani*
- 1953 Sidney Berg - *Belwin Tympani Method*
- 1954 Alfred Friese/Alexander Lepak - *The Alfred Friese Tympani Method*
- 1957 William F.Ludwig - *Timpani Instructor*
- 1967 Mervin Britton - *Timpani Tuning*
- 1974 Thomas N.Akins - *The Musical Timpanist*
- 1980 Anthony J.Cirone - *The Orchestral Timpanist*
- 1980 Georg Whaley - *Primary Handbook for Timpani*
- 1982 Ch.Dowd - *The Well - Tempered Timpanist*
- 1993 Anthony J.Cirone - *Simple Steps to Timpani* Bd.1 und 2

Frankreich

- 1978 Francois Dupin - *Das Training des Paukenschlägers*
- 1982 Francois Leduc - *Das musikalische Gehör des Paukenschlägers*
- 1987 J. Chauviere - *Methode Technique de Timbales*
- 1990 J. Geoffroy - *Methode de Timbales*

Holland

- 1992 Gert Bomhof - *Method for Timpani*

Italien

- 1954 Luigi Torrebruno - *Il Timpano*
- 1957 Pietro Pieranzovini - *Method for Timpani*

Anhang I

Moderne Kleine Trommel - Schulen

Deutschland

- 1950 Heinrich Wecking - *Trommelschule*
 1972 Heinrich Knauer - *Praktische Schule für Kleine Trommel*

Neuaufgabe der Kleinen Trommelschule aus dem Jahre 1913
 überarbeitet und herausgegeben von Gerhard Behsing

- 1995 M. Lonardoni - *Technik für Kleine Trommel* Bd.1 und 2

USA

- 1955 Morris Goldenberg - *Modern School for Snare Drum*
 1955 Paul Price - *Beginning Snare Drum Method*
 1961 George L.Stone - *Accents and Rebounds for the Snare Drummer*
 1967 Vic Firth - *Snare Drum Method*

Bd. 1 - Elementary
 Bd. 2 - Intermediate

- 1968 Thomas McMillan - *20th Century Orchestral Snare Drum*
 1970 Al Payson - *The Snare Drum in the Concert Hall*
 1981 Georg Whaley - *Primary Handbook for Snare Drum*
 1982 Anthony J.Cirone - *The Orchestral Snare Drum*
 1985 Burns - *Elementary Drum Method*
 1985 Burns/Felds - *Intermediate Drum Method*
 1993 Anthony J.Cirone - *Simple Approach to Snare Drum* Bd.1 und 2
 1994 J.Kinyon/J.O`Reilly - *Yamaha Snare Drum Student*

Frankreich

- 1956 Robert Tourte - *Methode de tambour et caisse claire d`orchestre*
 1969 Jacques Delecluse - *Methode de Caisse Claire*
 1979 Guy Lefevre - *Drum Superior Technique*
 1987 Jean Geoffroy - *Le Sablier - Methode de Caisse Claire*

Holland

- 1989 Gert Bomhof - *Method for Snare Drum* Bd.1 und 2

Polen

- 1974 Ryszard Kosmala - *Nowa metoda gry na malym bebnie*

Tschechien

- 1976 Josef Tuzar - *Schule für Kleine Trommel*

Anhang J

Moderne Malletschulen

Deutschland

1976 Hermann Gschewndtner - *Schule für Vibraphon, Xylophon, Glockenspiel und Marimba*

USA

1949 George L.Stone - *Mallet Control for Xylophon*

1950 Morris Goldenberg - *Modern School for the Xylophone, Marimba and Vibraphone*

1953 William Dorn - *A Simple and Practical Method for Xylophone, Marimba and Bells*

1953 William Streslin - *New method of Velocity for Xylophone, Marimba and Vibraphone*

1958 Florence Schaefer - *Xylophone and Marimba Method*

1960 Phil Kraus - *Mallet Method Bd.1, 2 und 3*

1973 David Friedman - *Vibraphon technique - Dampening and Pedaling*

1975 Ron Delp - *Vibraphone Technique*

1979 Leigh Howard Stevens - *Method of Movement for Marimba*

1980 Georg Whaley - *Primary Handbook for Mallets*

1980 Terry Gibs - *Mehod for Vibes, Xylophone & Marimba*

1981 Lionel Hampton/Jean-Claude Forestier - *The New Lionel Hampton Vibraphone Method*

1985 Anthony J.Cirone - *The Orchestral Mallet Player*

1985 Thomas McMillan - *Percussion Keyboard Technique*

1991 Jerry Tachoir - *Contemporary Mallet Method*

1993 Anthony J.Cirone - *Simple Steps to Keyboard Percussion*

Frankreich

1977 Jacques Delecluse - *Methode Complete de Vibraphon Bd.1 und 2*

1979 Francois Dupin - *Methode rapide pour Xylophone Bd.1 und 2*

Holland

1990 Gert Bomhof - *Method for Marimba*

Rußland

1952 K.M. Kupinski - *Schule für Xylophon*

Anhang K

The 26 Standard American Drum Rudiments nach Donald Miller

1. Paradiddle und einfache Vorschläge

<p>The Single Paradiddle</p> <p>L R L L R L R R</p>	<p>R L R R L R L R R L R L R L L R L R R L</p>
<p>The Double Paradiddle</p> <p>L R L R L L R L R L R R</p>	<p>R L R L R L R L L R L R L R R L R L R L L</p>
<p>The Flam</p> <p>L R R L L R R L</p>	<p>L R R L L R R L L R R L R L R L R</p>
<p>The Flam Tap</p> <p>L R R L L L R R R L L</p>	<p>L R R L L R R L L R R R L L R R R L L</p>
<p>The Flam Accent</p> <p>R L R R L R L</p>	<p>R L R L R L L L R L R R L R L</p>
<p>The Flamacue</p> <p>L R L R L L R L R L R L R L R L OR R L R L R L R L R L R L R L R L</p>	<p>R L L R L R L R L R L R L R L R L R L R L</p>
<p>The Flam Paradiddle</p> <p>L R L R R R L R L L L</p>	<p>L R R L L R L R R R L R L L R L L L R L R R R L</p>
<p>The Flam Paradiddle-Diddle</p> <p>L R L R R L L R L R L L R R</p>	<p>L R L R R L R L L R L R L L R L R L L R R</p>

2. Verschiedene Wirbelarten

2

The Single Stroke Roll

L R L R L R L R L R L R L R L R
 OR
 R L R L R L R L R L R L R L R L

The Long Roll

L L R R L L R R L L R R L L R R
 OR
 R R L L R R L L R R L L R R L L

The Five Stroke Roll

L L R R L R R L L R

The Seven Stroke Roll (Or)

L L R R L L R R L L R R L L R R
 OR
 R R L L R R L L R R L L R R L L

The Seven Stroke Roll

R L L R R L L R L L R R L L
 OR
 L R R L L R R L R R L L R R

The Nine Stroke Roll

L L R R L L L R R L L R R L L R R

The Ten Stroke Roll

L L R R L L R L R L L R R L L R R L
 OR
 R L L R R L L R R L L R R L L R

The Eleven Stroke Roll

R L L R R L L R R L L R R L L R R
 OR
 L R R L L R R L R R L L R R L L R

The Thirteen Stroke Roll

L L R R L L R R L L R R L L R R L L R

The Fifteen Stroke Roll

L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R
 OR
 R R L L R R L L R R L L R R L L R R

ROLLS

R L R L R L R L R L R L R L R L

R L L R R L L R R L L R R L L R R

R R L L R R L L R R L L R R L L

R L R L R L R L R L R L R L R L

R L R L R L R L R L R L R L R L

R R L L R R L L R R L L R R L L R R

R L L R R L L R R L L R R L L R R L

R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R

R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R

R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R

3. Zweifache Vorschläge

The Ruff

LLR RRL LLR RRL

LLR RRL LLR RRL LLR RRL

The Single Drag

LLR L RRL R LLR

R L R L R L R LLR L RRL

The Double Drag

LLR LLR L RRL RRL R

L RRL R LLR LLR LLR L RRL RRL R

The Drag Paradiddle No. 1

L RRL R L L R LLR L R R

R L RRL R L L R LLR L R R L RRL

The Drag Paradiddle No. 2

L RRL RRL R L L R LLR LLR L R R

R L RRL R L R L RRL R LLR LLR L RRL RRL RRL

Lesson 25

LLR L R LLR L R
or RRL R L RRL R L

R LLR L R LLR L R RRL RRL RRL RRL R L

The Single Ratamacue

LLR L R L RRL R L R

R L R L RRL R L RLL R LLR L RRL RRL RRL RRL

The Double Ratamacue

LLR LLR L R RRL RRL R L R

R L R L R L R L RRL RRL RRL LLR LLR L R

The Triple Ratamacue

LLR LLR LLR L R RRL RRL RRL

R L R L R L R L RRL RRL RRL LLR LLR L R

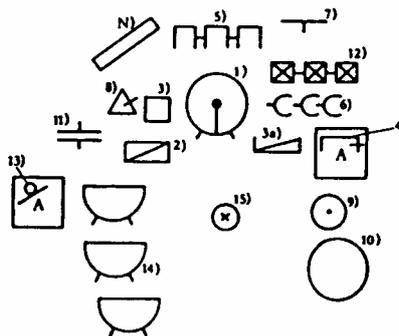
Anhang L

Tabulaturen und Setup - Notation bei Siegfried Fink

Tabulatur

1) 1 Gr. Trommel + Pedal Bassdrum Bombo		9) 1 Gong Gong Gongo	
2) 1 Kl. Trommel Snare drum Tambor pequeño		10) 1 Tam Tam Tantán	
3) 1 kl. Tom Tom		11) 1 Beckenmaschine Hi Hat Plato Charles	
3a) 1 Rührtrommel Field drum Tambor redoblante		12) 3 Templeblocks	
4) 1 Schellentrommel Tambour de basque Tambor vasco		13) 1 Ratsche auf Ablage Ratchet Carraca	
5) 3 Bongos		14) 3 Pauken (evtl. Tom Tom, sehr tief klingend) Timpani Timbales	
6) 3 Almglocken Cowbells low Campanas de vaca		15) Spielposition Position to play Posición de tocar	
7) 1 Becken (Ø18" crash) Cymbal Platillo		A) Ablage depot depósito	
8) 1 Triangel Triangle Triángulo		N) Noten music música	

Set-up



Fachbibliographie

Verzeichnis der Schulen

Paukenschulen

- 1795 Johann F. Altenburg - *Versuch einer Anleitung zur heroisch - musikalischen Trompeter - und Paukenkunst zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exemplaren erläutert*
1. Auflage Halle: J.Ch.Hendel
2. Auflage Dresden: Bertling 1911
3. Auflage Leipzig: Hofmeister 1993
- 1842 Carlo A. Boracchi - *Manuale pel timpanista*
Mailand: Luigi di Giacomo Picola
- 1845 Georges Kastner - *Methode complete et riasonee de Timbales ; a l'usage des Executans et des Compositeurs*
Paris: Schlesinger
- 1848 Fr. Reinhardt - *Der Paukenschlag*
Mehlis: Johann Christoph Klett
- 1849 Ernst G.B.Pfundt - *Die Pauken*
1. Auflage Leipzig: Breitkopf & Härtel
2. Auflage Friedrich Hentschel 1880
3. Auflage H.Schmidt
- 1862 Georg Fechner - *Die Pauken und Trommeln*
Weimar: B.F.Voigt
- 1880 Jean White - *White`s New Method for the Side Drum, Xylophone, Timpani*
Boston: Jean White
- 1886-91 Heinrich Kling - *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente op. 402*
Hannover: Louis Oertel
- 1894 Adolph Deutsch - *Pauken-Schule zum Selbst-Unterricht geeignet*
Leipzig: Carl Merseburger
- 1895 Otto Seele - *Pauken-Schule zum Selbstunterricht*
Leipzig: Breitkopf & Härtel (Zimmermann/C.F.Peters)
- 1897 J.M. Flockton - *New Method for the Side Drum, Xylophone and Timpani*
1 Auflage Boston: Jean White
2. Auflage New York: Carl Fischer 1908
- 1898 Harry A. Bower - *The Imperial Method for Drums, Timpani, Bells ect.*
Cincinnati: John Church
- 1900 Otto Langey - *Carl Fischer`s New and Revised Tutor for Drum, Xylophone, Timpanies an Castanets*
1. Auflage New York: Carl Fischer
2. Auflage 1948
- 1902 Paul de Ville - *Universal Method for the Drum, Timpanies, Xylophone ect.*
New York: Carl Fischer
- 1904-08 M. Eichler - *Theoretisch - praktische Schule für Pauken, Becken , Triangle*
- 1906 T. H. Rollinson - *Modern School for the Drum, Timpani, Xylophon ect.*
Boston : Ditson
- 1909-13 Heinrich Knauer - *Kleine Paukenschule*

- Hochheim am Taunus: Friedrich Hofmeister
- 1911 Harry A. Bower - *The Bower System for Percussion, Vol.3 Timpani*
New York: Carl Fischer
2.Auflage 1938
- 1914-18 Paul Merkelt - *Paukenschule*
Hamburg: Domkowsky & Co.
- 1919 Carl E.Gardner - *Modern Method for the Instruments of Percussion, Vol.3 - Timpani*
New York: Carl Fischer
- 1928 Frank E. Dodge - *Dodge Drums School for Drums, Bells, Xylophone and Tympani* bearbeitet von G.L.Stone
Boston: Stone & Son
- 1930 Otto Kristufek & Joseph Zettelman - *The Ludwig Timpani Instruktor*
Chicago: Ludwig & Ludwig
- 1942 Franz Krüger - *Pauken und Kleine Trommel-Schule mit Orchesterstudien*
1. Auflage Kurt Ulrich
2. Auflage neu überarbeitet von Kurt Schiementz 1951
Berlin: Arthur Parrhysius
- 1945 Harvey Whistler - *Elementary Method for Tympani*
Chicago: Rubank
- 1948 Saul Goodman - *Modern Method for Tympani*
Melville: Belwin - Mills
- 1948 K.M. Kupinsky - *Schule für Schlaginstrumente, Bd.2 Pauken*
Moskau/Leningrad
- 1949 Heinrich Wecking - *Paukenschule*
Köln: Dr. Hans Gerig
- 1950 Josef Stojko - *Szkola na instrumenty perkusyjne*
1. Auflage Krakau: PWM
2. Auflage 1959
- 1953 Sidney Berg - *Belwin Tympani method*
New York: Belwin - Mills
- 1954 Alfred Friese & Alexander Lepak - *The Alfred Friese Tympani Method*
New York: Henry Adler
- 1954 Luigi Torrebruno - *Il Timpano ; Tecnica dello Stromento ad uso die compositori, dei direttori d'orchestra e degli ececutori*
Mailand: Ricordi
- 1955 Heinrich Knauer - *Paukenschule, Heft 1 und 2*
überarbeitet von Gerhard Behsing
Leipzig: Hofmeister
- 1956 Heinz Junghans - *Das Schlagzeug 1 x 1*
Hamburg: Sikorski
- 1957 William F. Ludwig - *Timpani Instructor*
Chicago: Ludwig Music
- 1957 Pietro Pieranzovini - *Method for Timpani*
Mailand: G. Ricordi (herausgegeben von Luigi Torrebruno)
- 1958 Robert Tourte - *Methode de timbale*
Paris: Salabert
- 1967 Mervin Britton - *Timpani Tuning*
New York: Belwin - Mills
- 1974 Thomas N. Akins - *The Musical Timpanist*

- Delevan: Kendor
- 1975 Eckehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk, Bd. 2 - Pauken*
Leipzig: VEB Verlag für Musik
- 1976 Werner Thärichen - *Pauken - Training*
Berlin: Bote & Bock
- 1978 Francois Dupin - *Das Training des Paukenschlägers*
Paris: Leduc
- 1978 Anthony J. Cirone - *Orchestral Techniques of the Standard Percussion Instruments*
New York: Belwin - Mills
- 1979 Roberto Campos - *Metodo de Percussion*
Valencia: Piles
- 1980 Anthony J.Cirone - *The Orchestral Timpanist*
New York: Belwin - Mills
- 1980 Georg Whaley - *Primary Handbook for Timpani*
Ft. Lauderdale: Meredith
- 1982 Francois Leduc - *Das musikalische Gehör des Paukenschlägers*
Paris: Leduc
- 1982 Ch.Dowd - *The Well-Tempered Timpanist*
New York: Belwin - Mills
- 1983 Robert McCormic - *Percussion for Musicians*
New York: Belwin - Mills
- 1985 Hermann Gschwendtner - *Elementar Percussion - Ein Schulwerk für Schlagzeug und Drums, Bd.3 Pauken*
Mainz: Schott
- 1986 Roberto Campos - *Metodo Completo de Percussion*
Valencia: Piles
- 1987 J. Chauviere - *Methode Technique de Timbales*
Paris: Leduc PAS 1987
- 1990 L. Geoffroy - *Methode de Timbales*
Paris: Lemoine
- 1992 Gert Bomhof - *Method for Timpani (Dutch Percussion Series)*
Ad Deurne: Musica Mundana Publishers
- 1992 Martin Kerschbaum - *Schlagzeug elementar , Vol.2 Pauke*
Wien: Universal Edition
- 1993 Anthony J.Cirone - *Simple Steps to Timpani, Vol. 1 und 2*
Miami: Belwin PAS 1993

- 1880 J.W.Pepper - *J.W. Pepper`s Self Instructor for the Snare Drum*
Philadelphia: Pepper
- 1880 Jean White - *White`s New Method for the Snare Drum, Xylophone, Timpani*
Boston: Jean White
- 1886-91 Franke - *Trommel-Schule*
- 1886-91 H. Kling - *Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente*, op. 402
Hannover: Louis Oertel
- 1891 Kietzer - *Trommelschule* op. 89
Frankfurt am Main: Zimmermann
- 1892-97 C.Fromann - *Schule für Trommel*
Hamburg/Leipzig: Domkowsky & Co.
- 1892-97 E. Harnisch - *Schule für Wirbel-Trommel*
Bonn/Wiesbaden: Erdmann
- 1892-97 H. Wahls - *Trommel - Schule*
- 1897 J.M. Flockton - *New Method for the Side Drum, Xylophon and Timpani*
1. Auflage Boston: Jean White
2. Auflage New York: Carl Fischer 1908
- 1898 Harry A. Bower - *The Imperial Method for the Drums, Timpani, Bells ect*
Cincinnati; New York; London: John Church
- 1898-1903 Otto Seele - *Schule für kleine Trommel*
Leipzig: Zimmermann
- 1900 Otto Langey - *Carl Fischer`s New and Revised Tutor for Drum, Xylophone, Timpani and Castanets*
1. Auflage New York: Carl Fischer
2. Auflage 1948
- 1900 Sidney Ryan - *Ryan`s True Drum Instructor*
Cincinnati; New York; London: John Church
- 1902 Paul de Ville - *Universal Method for the Drum, Timpanies, Xylophone*
New York: Carl Fischer
- 1906 T. H. Rollinson - *Modern School for the Drum, Timpani, Xylophon ect.*
Boston : Ditson
- 1909-13 A. Wassiljew - *Praktische Schule für Kleine Trommel*
Leipzig: Zimmermann
- 1911 Harry A. Bower - *The Bower System for Percussion, Vol. 1 Drums*
1. Auflage Boston: Bower
2. Auflage 1938 New York: Carl Fischer
- 1913 Heinrich Knauer - *Kleine Trommel - Schule*
Hofheim am Taunus: Hofmeister
- 1914-18 Paul Merkelt - *Schlagzeugschule. Praktische Anleitung zur Bedienung sämtlicher Schlaginstrumente*
Hamburg/Leipzig: Domkowsky & Co.
- 1919 Carl E. Gardner - *Modern Method for the Instruments of Percussion Vol.1 - Drums, Cymbals , Accesories*
New York: Carl Fischer
- 1920 Rudolf Braun - *Trommel.Allgemeine Musiklehre für Trommel*
- 1921 G.Wittman - *Methode elementaire pour casse claire*
Paris: Evette und Schaeffer
- 1924 William Foden - *Paramount Method for Drums, Bells and Xylophone*
New York: William J. Smith

- 1928 H.E. Atkins - *Bossey & Company`s Complete Modern Tutor for Drums, Xylophone, Tubaphone, Glockenspiel and Accessory Instruments*
London: Boosey & Co.
- 1928 Frank E. Dodge - *Dodge Drums School for Drums, Bells, Xylophone and Tympani* bearbeitet von G.L.Stone
Boston: Stone & Son
- 1929 William F. Ludwig - *Drum Technique in the Band and Orchestra . The School Drummer`s Manual*
Chicago: Ludwig & Ludwig
- 1929 Paul Franke - *Das Schlagzeug im Orchester*
Schott: Mainz
- 1931 Nic Lagas - *Moderne methode voor kleine trom, door Nic Lagas*
New York: Alpha Music
- 1932 O.F. Rominger - *The Rominger Drum Method*
New York: Carl Fischer
- 1934 G.R. Prescott - *The Snare Drum*
New York: Carl Fischer; Minneapolis: Paul Schmitt
- 1934 T.H. Rollinson - *Rollinson`s Modern School for the Drum*
Boston: Ditson
- 1935 George L. Stone - *Stick Control for the Snare Drum*
Boston: Stone & Son
- 1935 Paul Yoder - *Rubank Elementary Method*
Chicago: Rubank
- 1938 Haskell W. Harr - *Haskell W. Harr Drum Method*
Chicago: M.M. Cole
- 1940 Benjamin Podemski - *Podemski`s Standard Drum Method*
New York: Belwin - Mills
- 1941 Robert Buggert - *Method for Snare Drum*
New York: Belwin - Mills
- 1942 Franz Krüger - *Pauken und Kleine Trommel-Schule mit Orchesterstudien*
1. Auflage Kurt Ulrich
2. Auflage neu überarbeitet von Kurt Schiementz 1951
Berlin: Arthur Parrhysius
- 1948 K.M. Kupinsky - *Schule für Schlaginstrumente, Bd.1 - Kleine Trommel, Orchesterschlaginstrumente , Glockenspiel*
1.Auflage Moskau/Leningrad
2. Auflage 1971 Moskau : "Muzyka"
- 1950 Josef Stojko - *Szkola na instrumenty perkusyjne*
1. Auflage Krakau: PWM
2. Auflage 1959
- 1950 Heinrich Wecking - *Trommelschule*
Köln: Dr. Hans Gerig
- 1955 Sandor Vigdorovits - *Schule für Schlaginstrumente*
1. Auflage Budapest: Editio Musica
2. Auflage London: Bossey & Hawkes
- 1955 Morris Goldenberg - *Modern School for Snare Drum*
New York: Chappell
- 1955 Paul Price - *Beginning Snare Drum Method*
1. Auflage New York: Morris

2. überarbeitete Auflage New York: Music for Percussion
- 1956 Robert Tourte - *Methode de tambour et de caisse claire d'orchestre*
Paris: Salabert
- 1956 Heinz Junghans - *Das Schlagzeug 1 x 1*
Hamburg: Sikorski
- 1961 George L. Stone - *Accents and Rebounds for the Snare Drummer*
Boston: Stone & Son
- 1967 Vic Firth - *Snare Drum Method, Vol. 1 - Elementary*
1. Auflage New York : Carl Fischer
Neuaufgabe London: Boosey & Hawkes
- 1968 Vic Firth - *Snare Drum Method, Vol. 2 - Intermediate*
1. Auflage New York: Carl Fischer
Neuaufgabe London: Boosey & Hawkes
- 1968 Thomas McMillan - *20th Century Orchestral Snare Drum*
Crative Music
- 1969 Jacques Delecluse - *Methode de Caisse Claire*
Paris: Leduc
- 1970 A. Payson - *The Snare Drum in the Concert Hall*
Payson Percussion Products
2. Auflage Ft.Lauderdale: Meredith
- 1972 Heinrich Knauer - *Praktische Schule für Kleine Trommel*
vervollständigt und neu bearbeitet von Gerhard Behsing
Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister
- 1974 Raszard Kosmala - *Nowa metoda gry na malym bebnie*
Krakau: PWM
- 1975 Eckehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk, Bd. 1 - Kleine Trommel*
Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- 1976 Josef Tuzar - *Kleine Trommel - Schule*
Prag: Supraphon
- 1978 Anthony J. Cirone - *Orchestral Techniques of the Standard Percussion Instruments*
New York: Belwin - Mills
- 1979 Guy Lefevre - *Drum Superior Technique*
Paris : Leduc
- 1979 Roberto Campos - *Metodo de Percussion*
Valencia: Piles
- 1981 Georg Whaley - *Primary Handbook for Snare Drum*
Ft.Lauderdale: Meredith
- 1982 Anthona J. Cirone - *The Orchestral Snare Drum*
New York: Belwin - Mills
- 1983 Robert McCormic - *Percussion for Musicians*
New York: Belwin - Mills
- 1985 Hermann Gschwendtner - *Elementar Percussion - Ein Schulwerk für Schlagzeug und Drums, Bd. 4 - Kleine Trommel*
Mainz: Schott
- 1985 Burns - *Elementary Drum Method*
New York: Belwin – Mills
- 1985 Burns / Felds - *Intermediate Drum Method*
New York: Belwin - Mills

- 1986 Roberto Campos - *Metodo Completo de Percussion*
Valencia: Piles
- 1987 L.Geoffroy - *Le Sablier - Methode de Caisse Claire*
Paris: Lemoine
- 1989 Gert Bomhof - *Method for Snare Drum (Dutch Percussion Series),
Vol.1,2*
Ad Deurne: Musica Mundana Publishers
- 1992 Martin Kerschbaum - *Schlagzeug elementar, Vol.1 - Kleine Trommel*
Wien: Universal Edition
- 1993 A. Cirone - *Simple Approach to Snare Drum, Vol. 1 und 2*
Miami: Belwin PAS 1993
- 1994 J. Kinyon/J. O`Reilly - *Yamaha Snare Drum Student : A Beginning
Method for Individual Instruction*
Van Nuys: Alfred Publishing
- 1995 Die Kleine - *Trommel*, Bd. 1 und 2
Güglingen : Schywar

Schulen für Stabspiele

- 1880 Jean White - *White`s New Method for the Side Drum, Xylophone, Timpani*
Boston: Jean White
- 1880-85 Lohr - *Neue Schule* op. 99
- 1885-86 Albert Roth - *Methode für Xylophon*, op.34
Vevey: Agence Internationale a Vevey
- 1886-91 Julius Hertel - *Xylophon-Schule*
Leipzig: Hofmeister
- 1886-91 Steffen - *Xylophon-Schule*, op. 116
- 1890 Otto Seele - *Schule für Vibraphon, Tubaphon und Vibraphon*
1. Auflage Leipzig: Zimmermann
15. Auflage 1933
- 1892 Otto Langey - *Method for Xylophone*
Philadelphia: Harry Coleman
- 1897 J.M. Flockton - *New Method for the Side Drum, Xylophone and Timpani*
1 Auflage Boston: Jean White
2. Auflage New York: Carl Fischer 1908
- 1898 Harry A. Bower - *The Imperial Method for Drums, Timpani. Bells ect.*
Cincinnati: John Church
- 1898-1903 M.A. Jantzen - *Xylophonschule*
Hamburg/Leipzig: Domkowsky & Co.
- 1898-1903 L.Rose - *Schule für Tubaphon*
- 1898-1903 L.Rose - *Xylophon - Schule*
- 1900 Otto Langey - *Carl Fischer`s New and Revised Tutor for Drum, Xylophone, Timpanies an Castanets*
1. Auflage New York: Carl Fischer
Neuaufgabe 1948
- 1902 Paul de Ville - *Universal Method for the Drum, Timpanies, Xylophone ect*
New York: Carl Fischer
- 1903 Heinrich Kling - *Leichtfassliche praktische Schule mit vielen Übung - und Vortragsstücken*
Hannover: Oertel
- 1906 Paul de Ville - *Universal Method for Xylophone*
New York: Carl Fischer
- 1906 T. H. Rollinson - *Modern School for the Drum, Timpani, Xylophon ect.*
Boston: Ditson
- 1909 A. Merckel - *Schule für Glockenspiel*
Leipzig: Domkowsky & Co.
- 1909-13 Eichler - *Neue praktische Schule*
- 1909-13 R. Köhler - *Schule für Glockenspiel*
- 1909-13 W.R.Merkel - *Schule für Glockenspiel*
- 1910 T.H. Rollins - *Rollin`s Modern School for Orchestra Bells*
Boston: Ditson
- 1911 Harry A. Bower - *The Bower System for Percussion, Vol.2 Bells and Xyl.*
1. Auflage Boston: Bower
2. Auflage New York: Carl Fischer

- 1911 Paul de Ville - *Carl Fischer`s Celebrated Tutor for Bells and Cathedral Chimes with Appendix of 20 Modern Solos for Bells*
1. Auflage New York: Carl Fischer
2. Auflage 1950
- 1912 Charles Fisher - *Course of Instructions for Bells and Xylophone*
Chicago: Charles Fisher
- 1919 Carl E. Gardner - *Modern Method for the Instruments of Percussion, Vol. 2 - Bells, Xylophon, Marimba and Chimes*
New York: Carl Fischer
- 1922 George H. Green/Joe Green - *Green Brothers Beginning Method for Xylophone*
Indianapolis: Leedy
- 1924 George H. Green - *Advanced Instructor*
New York: Green
- 1924-26 George H. Green - *Georges Hamilton Green`s Instruction Course for Xylophon*
New York: Green
2. Auflage Ft. Lauderdale: Meredith
- 1925 Hawkes & Sons *Simplicity Instruction Book for the Xylophone*
London: Hawkes & Son
- 1928 H.E. Atkins - *Bossey & Company`s Complete Modern Tutor for Drums, Xylophone, Tubaphone, Glockenspiel and Accessory Instruments*
London: Boosey & Co.
- 1929 Paul Franke - *Das Schlagzeug im Orchester*
Schott: Mainz
- 1931 Harry C. Thompson - *Elementary Instructor for Vibraphone and Vibra-Celeste*
Indianapolis: G.B. Tuthill / Leedy
- 1933 Lionel Hampton - *Lionel Hampton`s Method for Vibraharp*
New York: Robbins
- 1933 Lionel Hampton - *Method for Vibraharp and Xylophone*
New York: Big Three (Robbins)
- 1934 Clyde E. Black - *Play Quick Method for Drums (Bells, Chimes, Marimba and Xylophon)*
Black
- 1934 T.H. Rollinson - *Rollinson`s Modern School for the Drum (mit Xylophon)*
Boston: Ditson
- 1936 Harry Breuer - *Xylophone Technique*
New York: Hansen / Alfred
- 1936-37 George H. Green - *New Series of Individual Instructions Courses for Xylophone & Marimba.*
New York: Green
- 1937 Howard A. Green - *Marimba Method*
Kansas City: Jenkins
- 1937 Art Joliff - *Intermediate Method for Marimba, Xylophon, or Vibes*
Chicago: Rubank
- 1938 E. Farnlund - *The Howell-Aretta System of Modern Marimba Study*
Glendale: Howell & Aretta
- 1938 Haskell Harr - *Marimba and Xylophone Method*
Chicago: M.M. Cole

- 1938 C.O. Musser/Paul Yoder - *Modern Marimba Method for Beginners*
Park Ridge: Kjos
- 1938 Howard M. Peterson - *Rubank Elementary Method for Xylophone and Marimba*
Chicago: Rubank
- 1939 C.O. Musser/Paul Yoder - *Modern Vibraphone Method for Beginners*
Park Ridge: Kjos
- 1939 Gerald R. Prescott - *Prescott Technic Dydtem, Vol.2 Bells and Xylophone*
New York: Carl Fischer
- 1942 Robert W. Buggert - *Buggert Method for Xylophone and Marimba, Book 1*
New York: Belwin - Mills
- 1942 Franz Krüger - *Pauken und Kleine Trommel-Schule mit Orchesterstudien*
1. Auflage Kurt Ulrich
2. Auflage neu überarbeitet von Kurt Schiementz 1951
Berlin: Arthur Parrhysius
- 1944-49 Emil Farnuld - *Lowe Marimba Method*
1. Auflage Los Angeles: Marimba Publishing Co.
2. Auflage Flint: Lowe Publishing Co
- 1948 K.M. Kupinsky - *Schule für Schlaginstrumente, Bd.1- Kleine Trommel, Orchesterschlaginstrumente, Glockenspiel*
1. Auflage Moskau/Leningrad
2. Auflage 1971 Moskau: "Muzyka"
- 1949 George L. Stone - *Mallet Control for Xylophon*
Boston: Stone
- 1950 Heinrich Wecking - *Die Schlaginstrumente - Lehrgang für alle Schlaginstrumente: Glockenspiel, Vibraphon, Lyra, Xylophon, Marimbaphon*
Köln: Dr. Hans Gerig
- 1950 Morris Goldenberg - *Modern School for the Xylophone, Marimba and Vibraphone*
New York: Chappell
- 1950 Josef Stojko - *Szkola na instrumenty perkusyjne*
1. Auflage Krakau: PWM
2. Auflage 1959
- 1952 K.M. Kupinsky - *Schule für Xylophon*
Moskau
- 1953 William Dorn - *A Simple and Practical Method for Xylophone, Marimba and Bells*
New York: Schirmer
- 1953 William Streslin - *New Method of Velocity for Xylophone, Marimba and Vibraphone*
New York: Carl Fischer
- 1955 Sandor Vigdorovits - *Schule für Schlaginstrumente*
1. Auflage Budapest : Editio Musica
2. Auflage London : Bossey & Hawkes
- 1956 Heinz Junghans - *Das Schlagzeug 1 x 1*
Hamburg: Sikorski
- 1958 Robert Tourte - *Methode de xylophone, timbres, vibra, marimba*
Paris: Salabert

- 1958 Florence Schaefer - *Xylophone and Marimba Method, Bd. 1*
New York: Harms (Adler)
- 1960 Phil Kraus - *Mallet Method (Doug Allen)*
New York: Adler
- 1973 D. Friedman - *Vibraphon Technique - Dampening and Pedaling*
Boston: Berklee Press
- 1975 Eckehardt Keune - *Schlaginstrumente - Ein Schulwerk, Bd. 4*
Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- 1975 Ron Delp - *Vibraphone Technique*
Berklee: Berklee Press Publications
- 1976 Hermann Gschwendtner - *Schule für Vibraphon. Xylophon, Glockenspiel und Marimbaphon*
Frankfurt: Peters
- 1977 Jacques Delecluse - *Methode Complete de Vibraphon, Vol. 1 und 2*
Paris: Leduc
- 1979 Francois Dupin - *Methode rapide pour Xylophone, Vol. 1 und 2*
Paris: Leduc
- 1979 Roberto Campos - *Metodo de Percussion, Bd.5 -Vibraphon und Xylophon*
Valencia: Piles
- 1979 L. H. Stevens - *Method of Movement for Marimba*
Marimba Productions
- 1980 Georg Whaley - *Primary Handbook for Mallets*
Ft. Lauderdale: Meredith
- 1980 T.Gibbs - *The Terry Gibbs Method for Vibes, Xylophone & Marimba*
Pacific: Mal Bay
- 1981 Lionel Hampton/ Jean-Claude Forester - *The New Vibraphon Method*
Zürich: Hug
- 1983 Robert McCormic - *Percussion for Musicians*
New York: Belwin - Mills
- 1985 Hermann Gschwendtner - *Elementar Percussion, Bd.2 - Stabspiele*
Mainz : Schott
- 1985 Anthony Cirone - *The Orchestral Mallet Player*
New York: Belwin - Mills
- 1985 McMillan - *Percussion Keyboard Technique*
Miami: Belwin - Mills
- 1986 Roberto Campos - *Metodo Completo de Percussion*
Valencia: Piles
- 1990 Gert Bomhof - *Method for Marimba (Dutch Percussion Series)*
Ad Deurne: Musica Mundana Publishers
- 1992 Martin Kerschbaum - *Schlagzeug elementar, Vol. 3 - Stabspiele*
Wien: Universal Edition
- 1993 A. Cirone - *Simple Steps to Keyboard Percussion*
Miami: Belwin PAS 1993

Literaturverzeichnis

Hector Berlioz - *Instrumentationslehre*
Leipzig: Peters

Fritz R. Berger - *Das Basler Trommeln*
Basel: Trommel - Verlag 1928

Matthias Seiber - *Schule für Jazz-Schlagzeug*
Mainz: Schott 1929

Buddy Rich, Henry Adler - *Buddy Rich`s Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments*
Embassy Music Corporation: 1942

Donald Miller: *The 26 Standard American Drum Rudiments*
Chicago: Ludwig 1946

Morris Goldenberg : *Guide Book for the Artist Percussionist in Modern School for Snare Drum*
New York: Chappel 1955

Robert Tourte - *L`Ecole du Tambour*
Paris: Salabert 1956

Heinrich Kunitz - *Die Instrumentation, Teil 10: Schlaginstrumente*
Breitkopf & Härtel : Leipzig 1960

Grrasimos Averginos - *Lexicon der Pauke*
Frankfurt: Verlag "Das Instrument" 1964

Grrasimos Averginos - *Handbuch der Schlag - und Effekttinstrumente*
Frankfurt: Verlag "Das Instrument" 1967

Wlodzimierz Kotonski - *Schlaginstrumente im modernen Orchester*
Mainz: Schott Verlag 1968

Karl Peinkoffer/Fritz Tannigel - *Handbuch des Schlagzeugs - Praxis und Technik*
Mainz: Schott Verlag 1969

Herrmann Erpf - *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*
Mainz: Schott 1959

James Blades - *Percussion instruments and their history*
London 1970

Wilson Young - *Drum Tutor Teil I und II*
Glasgow: Hardie & Weatherston 1972

James Blades - *Orchestral Percussion Technique*

London: Oxford University Press 1973

Herbert Tobischek - *Die Pauke*
Tutzing: Hans Schneider Verlag 1977

Friedrich Jakob - *Schlagzeug*
Bern: Hallwag 1979

Sandy Feldstein - *Snare Drum Rudiment Dictionary*
Sherman Oaks 1980

Gyula Racz - *Handbuch der Schlagzeugpraxis*
Wilhelmshaven: Heinrichshofen`s Verlag 1982

James Holland - *Das Schlagzeug*
Unterägeri: Edition Sven Erik Bergh 1983

Walter Gieseler, Luca Lombardi, Rolf-Dieter Weyer - *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*
Celle: Moeck 1985

Loris Francesco Lenti - *Dizionario Enciclopedico degli Strumenti a Percussione*
Toscanella: Edizioni Musicali Rodi 1986

Karl Maersch - *Fachbibliographie Schlaginstrumente*
Markneukirchen: VEB Forschungszentrum 1987

Dieter Bajzak - *Percussion - An Annotated Bibliography*
Metuchen: The Scarecrow Press 1988

Geary Larrick - *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*
New York: Peter Lang 1989 (American University Studies)

Wolfgang Basler - *Rudiment - Schule für Kleine Trommel*
Münster: LYRA - Musikverlag 1991

H. Gschwendtner/ H.J.Ulrich - *Orchester-Probespiel Pauke/Schlagzeug*
Mainz: Schott 1993

Klaus - Georg Fuchs - *Europäische Trommeltradition*
Dauchingen: 1993

Sigfried König - *Die Basler Trommel*
Hilden: 1994

John H.Beck - *Encyclopedia of Percussion*
New York: Garland 1995

Fachartikel

James Strain: *Published Literature for Xylophon in Percussive Notes*
Vol.31, Nr.2,1992

James A.Strain - *Published Literature for Xylophone (ca. 1880 - ca.1930),
IV Samples from the repertoire in Percussive Notes, Vol.31, Nr.2, 1992*

Recommended Percussion Ensemble Compositions in Percussive Notes,
Vol.31, Nr. 4, 1992

Siegfried Fink - *Perkussion im Handbuch der Musikpädagogik,*
Band III - *Instrumental - und Vokalpädagogik 2: Einzelfächer*
Kassel, Basel, London: Bärenreiter 1994

Frederick Fennel - *The War of Rudiments in Percussive Notes,*
Vol 32, Nr.3,1995

John Stephen Beckford: *Michal Jozef Guzikow: Nineteenth-Century Xylophonist*
in *Percussive Notes, Vol.32, Nr.3, 1995*

Bericht über die Verleihung des *Hall of Fame* - Preises an Keiko Abe in
Percussive Notes, Vol.32, Nr.3, 1995

Carlos Chavez and Musical Nationalism in Mexico in Percussive Notes,
Vol. 32, Nr.6, 1995

Interview mit dem Xylophonisten Bob Becker von der amerikanischen
Schlagzeuggruppe Nexus in *Percussive Notes Vol. 33, Nr.5, 1996*

Lebenslauf

Rafael Lukjanik * 1965

- 1983 - 86 Schlagzeugstudium an den Musikhochschulen in Breslau und Warschau
- 1985 - 86 Solo - Schlagzeuger im Orchester der Warschauer Staatsoper (*Teatr Wielki*)
- 1985 - 86 Mitglied des Schlagzeugensembles *Warszawska Grupa Perkusyjna* (Neue Musik)
- 1987 - 93 Studium der Musikpädagogik an der J.W.Goethe - Universität in Frankfurt am Main mit Magisterabschluß (M.A.)
- 1988 - 1990 Dozent in der Konservatoriumsabteilung der Paul - Hindemith - Musikschule in Hanau
- 1991- 93 Künstlerischer Leiter des 1. Hessischen Schlagzeugfestivals *Internationale Percussion Maintal*
- seit 1992 aktives Mitglied (u.a. Beirat für Xylophon) in *Percussion Creativ* (Deutschland) und *Percussive Arts Society* (USA)
- 1995 - 97 Lehrauftrag am Institut für Musikpädagogik der J.W.Goethe - Universität in Frankfurt am Main
- 1993 - 97 Leiter der Musikgruppe *Claire de Luxe*, CD-Produktionen und Konzerte (u.a. in der Alten Oper Frankfurt)
- seit 1993 Zusammenarbeit mit der Schlagzeugfirma *SONOR* (u.a. Konzerte während der *Internationalen Musikmesse Frankfurt*)
- seit 1996 Leiter von Percussion - Workshops in Zusammenarbeit mit dem Verband deutscher Musikschulen (VdM)
- seit 1996 Zusammenarbeit mit dem *Hofmeister Verlag Leipzig* als Herausgeber der Schlagzeugreihe *Percussion* mit insgesamt 17 eigenen Kompositionen und Bearbeitungen
- seit 1999 Konzerttätigkeit als Solist (Xylophon, Vibraphon) mit dem
- *Rafael Lukjanik Ensemble*