

DAMIEN SAGRILLO

Global oder regional? Blas- und Militärmusik als nationale Spiegel kultureller Vielfalt

Die Idee des kulturellen Botschafters von Militärmusik im Besonderen und von Blasmusik im Allgemeinen ist in herausgehobenem Maße geeignet, die kulturelle Vielgestaltigkeit Europas hörbar zu machen. Was weder einem Sinfonieorchester, noch einer Rockband gelingen kann, die Blasmusik in Europa schafft es. Sie ist Spiegel musikalischer Vielgestaltigkeit in Europa.

Doch was verstehen wir unter kultureller bzw. musikalischer Vielgestaltigkeit? Ist sie eine Chimäre in den Köpfen von Kulturpolitikern oder das Ergebnis synkretischer Prozesse unterhalb der Ebene einer (nicht-existierenden) europäischen Einheitskultur?

Mein Anliegen in den folgenden Zeilen wird es sein, mich zunächst mit kultureller bzw. musikalischer Vielgestaltigkeit in Europa auseinanderzusetzen, bevor ich mich dem in der Beschreibung des Symposiums geäußerten Gedanken des kulturellen Botschafters im Zusammenhang mit Blas- und Militärmusik widme. Inwiefern vermittelt sie kulturelle Überlieferung im lokalen, regionalen, nationalen oder gar europäischen Rahmen? Dabei wird der Akzent hauptsächlich auf nationale Besonderheiten in Besetzungsfragen gerichtet. Die Frage nach europäischen Repertoires und deren Rolle als Botschafter im Konzert eines vielgestaltigen europäischen Blasmusikwesens wird nur am Rande berührt werden können.

Kulturelle und musikalische Vielfalt bzw. Vielgestaltigkeit¹

Lassen wir es mit einer positiven Note anklingen, nämlich mit Goethes Gedicht an Amerika:

Amerika, du hast es besser
Als unser Kontinent, das alte,
Hast keine verfallene Schlösser
Und keine Basalte.

¹ Ich benutze die beiden Begriffe Vielfalt und Vielgestaltigkeit als Synonyme, wohlwissend, dass Letzterer in seiner Bedeutungsdichte über den Ersteren hinausgeht. In englischsprachigen Texten geht indessen nur von „cultural diversity“ die Rede. Für Vielgestaltigkeit ist keine angemessene Übersetzung im Gebrauch. Die Begriffe „multishapedness“ und „multifigureness“ existieren im Englischen nicht.

Dich stört nicht im Innern,
Zu lebendiger Zeit,
Unnützes Erinnern
Und vergeblicher Streit.

Benutzt die Gegenwart mit Glück!
Und wenn nun eure Kinder dichten,
Bewahre sie ein gut Geschick
Vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten.²

Zunächst: Warum spricht Goethe von Basalt? Der im 18. Jahrhundert ausgetragene Basaltstreit handelte nur vordergründig um das Werden und Vorkommen dieses Gesteins. Im übertragenen Sinne geht es um Auseinandersetzungen über Weltanschauungen. Die Deutungsmöglichkeit die Goethe uns, den Europäern, an die Hand gibt, betrifft womöglich auch Europas kulturelle Vielgestaltigkeit, die verfallenen Schlösser, den überflüssigen Ballast der Erinnerung an vergangene Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten. Amerika dagegen, die tabula rasa, frei von Kultur (jedenfalls von europäischer zu Goethes Zeit), frei von Vergangenheit, lieferte seinen neuankommenden Kulturschaffenden, und nicht nur denen, die Chance, das Nichts mit Inhalten zu füllen.

Kultur, kulturelle Überlieferung und kulturelle Vielgestaltigkeit als Last oder als Herausforderung? Die Frage stellt sich heute, weil wir wissen, dass die aus Europa emigrierten Kulturschaffenden sich eine blasmusikalische Tradition in Amerika erschaffen haben, die ob ihrer heutigen schieren Größe alles zu erdrücken scheint. In anderen Bereichen verhält es sich nicht viel anders.

Überlassen wir die Annäherung an die vorausgehenden Fragen zunächst einmal nicht akademischen Köpfen, sondern schauen wir uns an, wie sich die UNESCO dazu positioniert, natürlich nicht nur in Bezug auf Europa, sondern global, sofern man diesen Begriff direkt neben den der Vielgestaltigkeit, um die es inhaltlich geht, stellen kann. Dabei, und wie könnte es anders sein, ergeht sich der Weltverband in nach Kompromiss strebenden Allgemeinplätzen.

"Globalisierung und kulturelle Vielgestaltigkeit" wird in Deutschland als Thema hauptsächlich auf akademischem Niveau behandelt. „Mondialisation et diversité

² Johann Wolfgang von Goethe, „Zahme Xenien: Den vereinigten Staaten“, in: *Nachgelassene Werke*, Band 16, Cotta, Stuttgart / Tübingen 1842, S. 96.

Sagrillo, Global oder regional?

kulturelle“, ist in Frankreich sogar Thema beim „baccalauréat“.³ Zunächst zählt die UNESCO kulturelle Vielfalt zu den Menschenrechten. Sie soll allen Menschen zugänglich sein. Als gemeinsames Erbe der Menschheit soll sie Garant sein für Identität und Pluralität. Sie soll Entwicklung unter allen möglichen Gesichtspunkten vorantreiben. Kulturelle Vielfalt führt zu internationaler Solidarität und Kooperation und eröffnet Möglichkeiten zu Synergien zwischen öffentlichem und privatem Sektor. In unserem Zusammenhang ist die Verbindung zwischen kultureller Vielfalt und Kreativität zu erwähnen. Dabei geht die Rede, dass es den nationalen Kulturpolitiken obliegt, Förderprogramme für kulturelle Produktion vorzusehen.⁴ Im Jahre 2005 wurden diese Grundsätze abermals formuliert⁵ und zwar gegen den Widerstand der USA. Grund waren ökonomische Interessen, vertreten durch die Welthandelsorganisation (WTO), in Zusammenhang mit dem „Allgemeinen Abkommen über den Handel mit Dienstleistungen“ (GATS), welches nach dem Vorbild des Zoll- und Handelsabkommens (GATT) konzipiert wurde. Auf französische Initiative hin sollte Kultur nicht nur als Ware, sondern auch unter anthropologischen Aspekten begriffen werden. Die Idee der kulturellen Vielfalt („diversité culturelle“) wird mit demjenigen der ökologischen Vielfalt in Verbindung gebracht, wissend dass letzterer in unbestrittenem Maße positiv konnotiert ist, während ersterem bei rein ökonomisch denkenden Globalisierungsbefürwortern der Makel nationaler Protektionismus anhaftet.⁶

Das Hantieren des UNESCO-Berichts mit z.T. bedeutungsleeren Floskeln deutet auf Absichtserklärungen und Verwässerungen hin und bietet zudem keine Allheilmittel, wie kulturelle Vielfalt zu schützen, sondern listet lediglich die Möglichkeiten auf, wie mit ihr umzugehen sei. Wie das erfolgen soll, läßt sie derweil unbeantwortet. Wir sollten aber dankend anerkennen, dass sich eine internationale Organisation in Zeiten von Globalisierung und drohender einseitiger kultureller Ausrichtung überhaupt mit dem Thema befasst.

³ Vgl. Ministère de l'éducation nationale; Mondialisation et diversité culturelle, auf der Internetseite <http://media.eduscol.education.fr/file/voiepro/71/8/VoiePro_Ressources_HGEC_1_Geo_02_MondialDiversCulture_162718.pdf> (8/2015).

⁴ Vgl. UNESCO, *Records of the General Conference*, 31. Sitzung, Paris, 15. Oktober bis 3. November 2001, Bd. 1 "Resolutions", Paris 2002, S. 61ff.

⁵ Vgl. UNESCO, *Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*, auf der Internetseite <<http://www.unesco.de/infothek/dokumente/uebereinkommen/konvention-kulturelle-vielfalt.html>> (8/2015).

⁶ Vgl. Georg Glasze / Aika Meyer, „Das Konzept der ‚kulturellen Vielfalt‘: Protektionismus oder Schutz vor kultureller Homogenisierung“ in: Johannes Kessler / Christian Steiner, *Facetten der Globalisierung: Zwischen Ökonomie, Politik und Kultur*, VS-Verlag, Wiesbaden 2009, S. 192, 194.

Ich will mich nun im Zusammenhang mit kultureller Vielfalt auf den Begriff der musikalischen Vielfalt fokussieren und mich weiter mit den UNESCO-Dokumenten auseinandersetzen. In einem Bericht aus dem Jahre 2006 wird die Existenz von musikalischer Vielfalt an drei Punkte geknüpft:

- 1) Zunächst müsse Meinungsfreiheit garantiert sein.
- 2) Es müsse eine Vielfalt musikalischer Strukturen bestehen.⁷ - Sollte dies im Darwinschen Sinne zu verstehen sein? Die anthropologische Sichtweise dieser These könnten wir vielleicht verstehen, indem wir das folgende Zitat zur Kenntnis nehmen. Der Auftrag des (sagen wir es bewusst) oft westlich-überheblichen Musikethnologen ist als drohender Fingerzeig zu verstehen:

*Archivieren und Denken der Musiken und dabei versuchen, sie in ihrem Produktionssystem zu verstehen, das sind also unsere Aufgaben und unsere Prioritäten.*⁸

Diese Aussage aus der Feder des bedeutenden französischen Musikologen Lortat-Jacob ist sozusagen das Glaubensbekenntnis eines jeden Musikethnologen, sollte aber in unserem Zusammenhang unbedingt in Erinnerung gerufen werden, zumal die Gefahr des Verdrängens in diesem Bereich musikwissenschaftlicher Forschung immer noch besteht und von den „Untersuchten“ auch so empfunden wird. Normativ-ontologische Ansätze sollten dabei vermieden und stattdessen deskriptives, auf Verstehen ausgelegtes Vorgehen bevorzugt werden. Der meist unreflektierten und unkritischen, ja sogar inexistenten Auseinandersetzung mit dem kommerziellen Mainstream, setzt ein UNESCO-Bericht eine kritische Note gegenüber. Die darin geäußerte Warnung sollte man durchaus ernst nehmen:

Alles, was aus dem Westen kommt (Technologie, Wissenschaft, Gesetze, Wirtschaft und politische Systeme, usw.) wird als wertvoller und von höherem Status angesehen als vergleichbare Konzepte aus ihren Ländern [d.s. die Länder, die nicht zum „Westen“ gehören]. Folglich schätzen sie ihre lokalen Produkte und Kulturen als minderwertig ein.

⁷ Vgl. Richard Letts, *The Protection and Promotion of Musical Diversity*, Vgl, Letts, a.a.O., Studie des Internationalen Musikrats, Juni 2006, S. 8, auf der Internetseite <www.imc-cim.org/programmes/imc_diversity_report.pdf> (8/2015).

⁸ Bernard Lortat-Jacob / Miriam Roving Olsen, „Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire“, in: *L’Homme. Revue française d’anthropologie* 171-172, S. 23; Originaltext: “Archiver et penser les musiques en apprenant à les comprendre dans leur système de production: tels sont donc nos devoirs et nos priorités.”

Sagrillo, Global oder regional?

*Mit der gleichen Begründung denken sie auch, dass ihre lokale Musik einen geringeren Status hat.*⁹

Die in diesem Zitat geäußerte Dialektik zwischen global und lokal – sie existiert auch in der Blas- und Militärmusik - wird vom Ethnologen festgestellt, akzeptiert werden muss sie aber von der Politik und nicht zuletzt von der (westlichen) Öffentlichkeit. Unter dem Stichwort Weltmusik geschieht das ja schon, d.h. es werden z.T. kommerzialisierbare, nicht-westliche Musikkulturen dem Markt zugeführt, aber nur, wenn sie auch zu vermarkten sind.

3) Musikalische Vielfalt existiert nicht zuletzt, wenn verschiedene Gruppen von Menschen zusammen oder in getrennten Gruppen musizieren. - Das kann natürlich vieles bedeuten. Eines bedeutet es jedoch nicht, nämlich dass verschiedene Gruppen von Menschen automatisch verschiedene Musiken haben. Aber, wie bei den Sprachen, sollte man die Koexistenz von verschiedenen Bevölkerungs- und sozialen Gruppen als gegeben akzeptieren.¹⁰

Global vs. Lokal

Im Jahre 2003 hat die UNESCO eine Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes ins Leben gerufen. Darunter fallen auch künstlerische Darstellungsformen und Bräuche im Zusammenhang mit Musik. Sogenanntes fassbares Kulturerbe wird indes schon lange von der UNESCO berücksichtigt.¹¹ Die zu erhaltenden Kulturgüter werden auf eine Liste eingetragen, aber damit ist weder ihre Verbreitung, geschweige denn ihre Vermarktung gesichert. Auch wird nicht gesagt, wie oder was man aus solchen Kulturgütern lernen kann, noch wie man mit ihnen umzugehen hat. Allerdings führt die UNESCO ein Register sogenannter guter Praxisbeispiele. Damit wird auch der Aspekt der Vermittlung berücksichtigt.¹² Eine solche Unterstützung braucht

⁹ Vgl, Letts, a.a.O. S. 96; ungekürzter Originaltext: “The members of the communities, on the other hand, due to the lack of knowledge and understanding of local music, think that their music is old-fashioned and not up-to date, and some of them say that their music is not relevant to contemporary life. As a result, they orient themselves on “foreign music”, the music that is originated from other countries... [E]verything comes from the West (technology, science, law, economy and political systems, etc.) is thought of as more valuable and has higher status than the similar concepts from their country. As a result they underestimate local products and cultures. With similar rationale they also think that local music is also lower in status.”

¹⁰ Vgl, Letts, a.a.O., S. 8.

¹¹ Vgl. UNESCO, *Intangible Heritage*, auf der Internetseite <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002>> (8/2015).

¹² Vgl. UNESCO, Register guter Praxisbeispiele der Erhaltung immateriellen Kulturerbes, auf der Internetseite <<http://unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/ike-liste/register-guter-praxisbeispiele.html>> (8/2015).

kommerzielle Musik nicht. Sie wird, nach inzwischen bewährten marktwirtschaftlichen Schemata, mediatisiert, verbreitet und verkauft, wohingegen Jahrhunderte altes, interessantes, wichtiges und erhaltenswertes musikalisches Kulturgut in die Bedeutungslosigkeit gleitet bzw. der breiten Masse vorenthalten bleibt.

So wird z.B. der Videoausschnitt von „Gangnam style“ auf You-Tube knapp 2,4 Milliardenmal angeklickt.¹³ Dieser Art von kommerziellem Mainstream versucht die UNESCO, zumindest auf dem Gebiet der Musik, eine Liste von immateriellen Kulturgütern gegenüberzusetzen. Die ungarische Tanzhaus-Methode (Tanchaz-Methode), obwohl erst 40 Jahre alt, ist ein prämiertes immaterielles Kulturgut. Die UNESCO zeichnet damit nicht die ungarische Tanzhausbewegung an sich aus, sondern das Konzept, wie dieses Kulturgut vermittelt wird. Ein entsprechender Film auf You-Tube wird allerdings nur knapp vierzig Mal angeklickt.¹⁴

Ich möchte ein weiteres Beispiel anführen, und das befasst sich mit dem „Grand prix d’eurovision de la chanson“. Anfangs, ein buntes Gemisch aus europäischen Sprachen, sind die Liedtexte heute durchwegs auf Englisch und dies aus gutem Grund. Anfangs mussten die Lieder in der Nationalsprache gesungen werden. Diese Regelung wurde im Jahre 1998 definitiv über Bord geworfen, und seit 1992 haben, mit wenigen Ausnahmen, nur mehr Lieder in englischer Sprache gewonnen.¹⁵ Der „Grand prix“ ist demnach kein Schlagerwettbewerb mehr, sondern er hat sich an den kommerziellen Mainstream angelehnt, und Beiträge werden eben nach diesen Gesichtspunkten konzipiert.

Bewirkt diese Tendenz nach Homogenisierung von Kultur nicht ein Abrutschen in die kulturelle Mediokrität oder gar in einen Zustand von Nicht-Kultur, nicht zu vergessen, dass es bei dieser, ja nennen wir sie bewusst, Jugendmusikkultur oft auch um die Infragestellung gesellschaftlich geltender, unverzichtbarer Werte und Normen geht?¹⁶ Der Kampf gegen das Vergessen von Kultur wird der klammen öffentlichen Hand überlassen und ist oft ein Kampf gegen Windmühlen. Kultusministerien verkommen dabei in den meisten Fällen zu Bollwerken gegen den Ansturm von Kulturschaffenden (oder sollte man sagen Kulturbettlern), die um finanzielle Unterstützung (oder sollte man sagen um Almosen) bitten.

¹³ Vgl. Gangnam Style, on the Internet <<https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>> (8/2015).

¹⁴ Vgl. Dance House Method, auf der Internetseite <<https://www.youtube.com/watch?v=pFcv5ngsb6c>> (8/2015).

¹⁵ Vgl. Wikipedia, List of languages in the Eurovision Song Contest, auf der Internetseite <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_languages_in_the_Eurovision_Song_Contest> (8/2015).

¹⁶ Vgl. Albert Scherr, *Jugendsoziologie: Einführung in Grundlagen und Theorien*, VS-Verlag, Wiesbaden 2009, S. 185.

Sagrillo, Global oder regional?

Blas- und Militärmusik als Beispiel

Manche Länder haben es indes verstanden, ihre musikalischen Traditionen den Militärmusiken anzuvertrauen und das Budget dazu dem Verteidigungsetat abzuluchsen. Dieses Geld könnte im Hinblick auf die Verteidigung nationaler Musiktraditionen nicht besser angelegt sein. In den Genuss dazu kommen zumindest die funktionelle Musik und die breite Masse auf öffentlichen Plätzen.

Wie das Bild der Globalisierung und Homogenisierung bis ins Blasmusikwesen hineinwirkt und welche Rolle den Militärmusiken in diesem Zusammenhang zukommt, wird jetzt zu klären sein.

Musikvereine waren zunächst kleine Mosaiksteine blasmusikalischer Kultur. Als solche kam ihnen die Rolle des musikalischen Botschafters im lokalen bzw. regionalen Rahmen zu. Diese Rolle haben sie heute durchwegs verloren oder eher, wider besseres Wissen, aufgegeben. Grund ist der Wandel hin zu einem globalisierten Repertoire, mit dem Ergebnis, dass wir in Hilden, wie in Thorn, wie an der „Eastman School of Music“, wie beim „Tokyo Kosei Wind Ensemble“ die gleichen Werke hören, überwiegend mit englischen Titeln.¹⁷ Viele davon kann man als „Blasmusik von der Stange“, wie es der Kollege Christian Glanz anlässlich der Bonner Konferenzen schon mehrfach angedeutet hat, (ab)qualifizieren.

Nicht so bei einigen europäischen Militärmusiken, ausgenommen vielleicht aus dem nord-west-europäischen Raum. Die Vereinheitlichung der westlichen Streitkräfte unter dem Schirm der NATO hat sich jedoch kaum auf die Besetzungen, Traditionen und Repertoires der Militärmusiken ausgewirkt. Viele bewahren sich, bewusst oder unbewusst, dem globalen Trend trotzend, ihre länderspezifische Ausrichtung. Als musikalischer Botschafter nach aussen sind sie gleichzeitig Träger nationaler Traditionen.

In den folgenden Beispielen möchte ich, wie bereits oben angekündigt, der Idee des kulturellen Botschafters von Blas- bzw. Militärorchestern unter Berücksichtigung zweier Aspekte – Besetzung und Repertoire - Nachdruck verleihen.¹⁸

¹⁷ Vgl. Damien Sagrillo, *Repertoirewandel. Kultureller Fluch oder existentielle Notwendigkeit*, in: *Militärmusik im Diskurs. Schriftenreihe des Militärmusikdienstes der Bundeswehr. Popularisierung und Artifzialisierung in der Militärmusik*, Bd. 7, hrsg. von Michael Schramm, Bonn 2012, S. 288f, 291.

¹⁸ Weitere wären zu nennen, würden aber den Rahmen sprengen.

L. van Beethoven "Militair-Marsch" 1816, WoO 24	Österr. Reformbesetzung (Andreas Leonhardt) 1851	Preußische Besetzung R. Strauss, arr. Pelz Königsmarsch, 1907
2 Fl. picc. C	Fl. picc. Des Fl. Des	Kleine Fl. C Große Fl. C
2 Ob.	-	2 Ob.
2 Fg.	2 Fg.	2 Fg.
Kontra-Fg.	-	Kontra-Fg.
Klar. F	Klar. As	
4 Klar. C	Klar. Es	Klar. Es
4 Hr. D	3 Klar. B	3 Klar. B
2 Hr. bassi B	4 Wald-Hr. F	4 Wald-Hr. Es
	Piston (Cornet) Es 2 Sopr.-Flügelhr. B Alt-Flügelhr. Es	
		Kornett picc. Es. Kornett Sopr. B Kornett Alt Es Kornett Tenor B
6 Trp. D	(Obligat-) Trp. Es 4 Trp. Es Baß-Trp. B	4 Trp. Es
Trp. B		
Trp. G		
Ten.-Pos.	3 Pos.	2 Ten.-Pos.
Baß-Pos.		2 Baß-Pos.
	Baß-Flügelhr. B Euphonium	Bariton (-Tuba)
Serpent	2 Bässe (Helikone)	2 Tuben

24

Abbildung 1 – Nicht standardisierte Besetzungen¹⁹

Die ersten drei Beispiele (Abb 1) zeigen, wie Komponisten im 19. Jahrhundert die Besetzungen ihren Kompositionen anpassten. Während Beethoven z.B. im Jahre 1816 noch auf Ventilblechblasinstrumente verzichten musste, konnte Richard Strauß knapp hundert Jahre später darauf zurückgreifen. Seine Besetzung zeigt schon in Richtung des heute Üblichen.

¹⁹ Wolfgang Suppan, *Neues Lexikon des Blasmusikwesens*, Schulz, Freiburg 1994, S. 24.

Sagrillo, Global oder regional?

Abbildung 2 – Konzertmarsch Amalia von Laurent Menager (1835-1902)²⁰

²⁰ Alain Nitschké / Damien Sagrillo, *Laurent Menager (1835-1902). Systematisches und kommentiertes Werkverzeichnis*, Margraf Publishers, Weikersheim 2011, S. 135; Autograph des Komponisten, Besetzung: Pikk. in Es, Solo Flh. in B, Flh. 2-4 in B, Solo Krt. in B, Krt. in 2-3 B,

Der Konzertmarsch „Amalia“ (Abb. 2) des luxemburgischen Komponisten Laurent Menager aus dem Jahre 1876 fällt indes ganz aus dem Rahmen. Mit nur einem Holzblasinstrument, der Pikkoloflöte in Des, ist die Besetzung ganz auf Blechbläser aufgebaut.

Mit der „First Suite“ läutete Gustav Holst im Jahre 1909 die Epoche der konzertanten, originalen und nicht-funktionalen Blasmusik ein. Bei dieser zum Standardwerk gewordenen Komposition lässt sich anhand von drei Neuauflagen die Tendenz hin zu einer standardisierten Besetzung herauslesen (Abb. 3). Der Urtext sieht, neben zwei Trompeten in B, zwei Trompeten ins Es und zwei Kornetten, noch eine Flügelhornstimme vor. Dazu sind Basssaxophon bzw. Kontrabassklarinetten obligat. Holst notiert bei den Blechbläsern, wie heute üblich, nur eine Tenorstimme, nämlich das Euphonium.

Urtext 1909²¹	B&Co 1921²²	B&H 1948²³	B&H 1984 revision²⁴
		Flute and Piccolo in C	Concert Flute and Piccolo
Flute and Piccolo in D-Flat	Flute and Piccolo in D-Flat	Flute and Piccolo in D-Flat	
2 Oboes (ad lib)	2 Oboes (ad lib)	Oboes	1st & 2nd Oboe
2 Clarinets in E-flat (2. ad lib)	2 Clarinets in E-flat (2. ad lib)	Clarinet in E-Flat	Clarinet in E-Flat
Solo Clarinet in B-flat	Solo Clarinet in B-flat	Solo & 1st Clarinet in B-Flat	Solo Clarinet in B-flat
1st Clarinets in B-flat (ripieno)	1st Clarinets in B-flat		1st Clarinet in B-Flat
2nd Clarinets in B-flat	2nd Clarinets in B-flat	2nd Clarinets in B-flat	2nd Clarinets in B-flat
3rd Clarinets in B-flat	3rd Clarinets in B-flat	3rd Clarinets in B-flat	3rd Clarinets in B-flat
		Alto Clarinet in B-flat	
Bass Clarinet in B-flat (ad lib)	Bass Clarinet in B-flat (ad lib)	Bass Clarinet in B-flat	Bass Clarinet in B-flat
2 Bassoons (2. ad lib)	2 Bassoons (2. ad lib)	1st & 2nd Bassoons	1st & 2nd Bassoons
Alto Saxophone in E-flat (ad lib)	Alto Saxophone in E-flat (ad lib)	Alto Saxophone in E-flat	Alto Saxophone in E-flat
Tenor Saxophone in B-flat (ad lib)	Tenor Saxophone in B-flat (ad lib)	Tenor Saxophone in B-flat	Tenor Saxophone in B-flat
	Baritone Saxophone in E-flat	Baritone Saxophone in E-flat	Baritone Saxophone in E-flat
	Bass Saxophone in B-flat Contrabass Clarinet in B-flat	Bass Saxophone in B-flat Contrabass Clarinet in B-flat	Bass Saxophone in B-flat
Urtext 1909	B&Co 1921	B&H 1948	B&H 1984 revision

Hr.1-3 in Es, Alt-Hr.1-3 in Es, Pos.1-3 in Es, Pos.1-2, Solo Bar. in B, Bar. 2-3 in B, Bass-Tba. (?), Bass-Tba. in B, Schlagzeug, Datumsangabe: 14. September 1876.

²¹ Vgl. Jon C. Mitchell, *From Kneller Hall to Hammersmith: The Band Works of Gustav Holst*, *Alta Musica*, Band 11, Schneider, Tutzing 1990, S. 25.

²² Vgl. Esmail Khalili, auf der Internetseite <<http://www.windrep.org/> Articles: First_Suite#PART_V_.E2.80.93_COLIN_MATTHEWS_AND_THE_1984_REVISIED_EDITION > (10/2015).

²³ Vgl. Mitchell, ebd.

²⁴ Vgl. Gustav Holst, *First Suite in Eb for Military Band*, revised and edited by Colin Matthews, London 1984.

Sagrillo, Global oder regional?

1st Cornets in B-flat	1st Cornets in B-flat	1st Cornet	1st Cornet in B-flat
2nd Cornets in B-flat	2nd Cornets in B-flat	2nd Cornet	2nd Cornet in B-flat
2 Trumpets in E-flat (ad lib)	2 Trumpets in E-flat (ad lib)		1st Trumpet in B-flat
2 Trumpets in B-flat (ad lib)	2 Trumpets in B-flat (ad lib)	B-flat Trumpets	2nd Trumpet in B-flat
2 Horns in F	2 Horns in F	1st & 2nd Horns in E-flat	1st & 2nd Horns in F
2 Horns in E-flat (ad lib)	2 Horns in E-flat (ad lib)	3rd & 4th Horns in E-flat	3rd & 4th Horns in F
2 Tenor Trombones (2. ad lib)	2 Tenor Trombones (2. ad lib)	1st & 2nd Trombones	1st Trombone
			2nd Trombone
Bass Trombone	Bass Trombone	3rd Trombone	3rd Trombone
Baritone in B-flat (ad lib)	Baritone in B-flat (ad lib)		
Euphonium	Euphonium	Euphonium	Euphonium
Bombardons	Bombardons	Basses	Basses (Tuba)
String Bass (ad lib)	String Bass (ad lib)		String Bass
<i>Timpani (ad lib)</i>	<i>Timpani (ad lib)</i>	<i>Timpani (ad lib)</i>	<i>Timpani</i>
<i>Bass Drum</i>	<i>Bass Drum</i>	<i>Bass Drum</i>	<i>Bass Drum</i>
<i>Cymbals</i>	<i>Cymbals</i>	<i>Cymbals</i>	<i>Cymbals</i>
<i>Side Drum</i>	<i>Side Drum</i>	<i>Side Drum</i>	<i>Side Drum</i>
<i>Triangle</i>	<i>Triangle</i>	<i>Triangle</i>	<i>Triangle</i>
<i>Tambourine</i>	<i>Tambourine</i>	<i>Tambourine</i>	<i>Tambourine</i>
Piano (wahrscheinlich als Direktionsstimme)			

Abbildung 3 – Urtext und die drei aufeinanderfolgende Ausgaben der *First Suite* von Gustav Holst

Die Instrumente in den schraffierten Feldern (in Abb. 3) haben ihren Platz in der nachfolgenden Edition, die einer standardisierten Besetzung immer näher kommt, eingebüßt. So sind z.B. die Es-Trompeten der Edition von 1921 in der Edition von 1948 nicht mehr vorgesehen, ebenso wie das „Baritone“ in B, welches wahrscheinlich nur eine in den Violinechlüssel versetzte Euphoniumstimme war. Die Altklarinette kam lediglich in der Edition von 1948 einmalig vor. Die Instrumente in den grau unterlegten Feldern (revidierte Fassung von 1984) gehören nach wie vor nicht zur Standardbesetzung.²⁵ Die Instrumente der Schlagzeuggruppe sind kursiv notiert und wurden unverändert in die drei Editionen übernommen.

Wir sollten aber nicht den Fehler begehen und in Gustav Holst den Ursprung der vereinheitlichten Besetzung sehen, denn seiner Meinung nach sollte die Instrumentation den kreativen Prozess nicht beeinträchtigen²⁶, und jede Instrumen-

²⁵ Vgl. in Abb. 6 den von mir angebotenen Vorschlag einer Standardbesetzung, welcher aber mit der Einschränkung erfolgt, dass, bei Bedarf, die Instrumentierung jederzeit angepasst werden kann.

²⁶ Vgl. Wilson, Keith. „Instrumentation is the Composer's Prerogative“, in: *The Instrumentalist* 18, N° 3, Oktober 1963, S. 84f.

tation habe sich nach der kompositorischen Vorlage zu richten. Ist diese schlecht, könnte man sie auch nicht schön färben.²⁷

In der ersten Ausgabe des Blasmusiklexikons aus dem Jahre 1976 listet Wolfgang Suppan Militärorchester und ihre Instrumente aus verschiedenen Ländern auf. Der Vergleich des deutschen Stabsmusikkorps, der Gidsen und der Harmoniemusiken der Schweiz mit der amerikanischen Army-Band zeigt den Unterschied zwischen einer großen und einer mittleren Besetzung. Er macht aber auch klar, wie die Standardbesetzung Jahrzehnte später aussehen wird. Besonders bei den Harmoniemusiken der Schweiz sehen wir, dass die Instrumentierung bereits bei der kleineren und mittleren Besetzung überaus reichhaltig und abwechslungsreich war/ist.

	D		B		NL			GB		F	USA	UdSSR	Japan
	Heer, Flotte Luftwaffe	Stabsmusik- korps	Gidsen	Heer	Königliche Militär-Kap.	Marinekapelle	Luftwaffe	Infanterie	Regiments- kapelle	Heer	Army Band	Heer (1954)	Heer
Flöte	3	4	4	2	2	2	2	3	1	2	2	2	4
Piccolo	3	3	4	2	2	2	2	2	1	1	1	2	2
Oboe / Englisch-Horn	2	2	2	1	1	1	1	2	1	1	2	3	2
Es-Klarinette	12	22	21	14	13	15	13	16	8	6	8	8	13
B-Klarinette	3	3	.	(1)	1	.	1
Baß-Klarinette	1	2	2	(1)	(1)	1	.	1
Kontrabaß-Klarinette	1
Sopran-Saxophon	3
Alt-Saxophon	2	3	2	1	1	2	1	3	1	2	2	.	3
Tenor-Saxophon	1	1	2	1	1	1	1	3	2	2	1	.	2
Bariton-Saxophon	1	1	1	1	1	1	1	.	.	1	1	.	1
Baß-Saxophon	1	1
Fagott	3	3	3	1	2	2	2	1	.	1	1	2	3
Streichbaß	2	.	1	2	1	1
Es-Piston	1	1
Piston	2	2	5	3	4	.	4	11	6	5	.	2	4
Bugel / Flügelhorn	2	2	3	2	3	.	.	.
Trompete / Kornett	4	5	5	2	4	8	4	.	.	.	7	2	4
Horn / Althorn	5	8	6	3	4	4	4	5	2	2	4	6	5
Tenorhorn	2	2	3	1	.	.	2	.	.	2	.	3	2
Bariton	1	2	3	2	3	4	1	3	1	3	2	1	3
Posaune	4	5	5	3	4	4	4	7	3	3	4	3	5
Es-Tuba (z. T. F-Tuba)	2	3	3	1	1	1	2	.	.	1	.	.	2
B-Tuba	3	4	2	2	2	2	2	5	2	1	3	2	2
Pauken	1	1	1	1	1	1	1	2
Schlagwerk	2	2	3	2	2	3	2	4	1	3	3	3	5
Klavier	1	.	.
Zusammen	60	82	84	45	50	55	50	66	30	38	44	33	69

TABELLE V

Abbildung 4 – Besetzungsmodelle von Militärorchestern²⁸

²⁷ Vgl. Clifford Bax, „Recollections of Gustav Holst“, in: *Music and Letters* XX, N° 1, Januar 1939, S. 4.
²⁸ Wolfgang Suppan, *Lexikon des Blasmusikwesens*, 1976, S. 44

Sagrillo, Global oder regional?

Die Vorgabe für das standardisierte Blasorchester ist jedoch nicht ausschließlich auf die Entwicklung in den USA zurückzuführen, sondern wurde, wie wir gesehen haben, bereits z.T. von Holst in die Wege geleitet. Dagegen liegen die Gründe ihrer Durchsetzung und Beibehaltung bis zum heutigen Tage durchaus in den USA, und sie sind nicht musikalischer, sondern, so Joseph Manfredo, rein ökonomischer Natur, nämlich den Musikverlagen das Publizieren von Literatur zu vereinfachen und aufgrund einheitlicher Ausgaben²⁹, den Kreis potentieller Käufer zu erhöhen.

Joseph Manfredo
1940 und 1941³⁰

Blasorchester der Sibelius Notensatzprogramm
Columbia-Universität³¹

Flute/Piccolo	6	6	Piccolo
Oboe	4	4	Flute
Bassoon	3	3	Oboe
E♭ Clarinet	0	1	English Horn
B♭ Clarinet	20	21	Bassoon (Contrabassoon)
Alto Clarinet	3	5	E-flat Clarinet
Bass Clarinet	3	5	B-flat Clarinet
Saxophone	7	6	E-flat Alto Clarinet
Soprano Saxophone	-	-	Bass Clarinet
Alto Saxophone	-	-	Contrabass Clarinet
Tenor Saxophone	-	-	Soprano Saxophone
Baritone Saxophone	-	-	Alto Saxophone
E♭ Cornet	0	0	Tenor Saxophone
B♭ Cornet	7	7	Baritone Saxophone (Bass Sax)
B♭ Trumpet	4	4	Cornet/Trumpet
Flügelhorn	0	0	French Horn
Alto Horn	-	-	Euphonium/Baritone
French Horn	7	8	Trombone (Bass Trombone)
Trombone	6	6	Tuba
Tenor Horn	0	0	Percussion (Drums/Bells)
Baritone Horn	3	4	String Bass
Euphonium	-	-	Piano
Tuba	5	5	Harp
E♭ Tuba	-	-	
B♭♭ Tuba	-	-	
Cello	0	0	
String Bass	2	3	
Percussion	5	5	

The image shows a musical score for a standard wind band. The instruments listed on the left side of the score are: Piccolo, Flöte, 1. Oboe, 2. Oboe, 1. Klarinette in Es, 2. Klarinette in Es, Solo-Klarinette in B, 1. Klarinette in B, 2. Klarinette in B, 3. Klarinette in B, Altsaxophon, Tenorsaxophon, 1. Fagott, and 2. Fagott. The instruments listed on the right side are: 1. Trompete in B, 2. Trompete in B, 1. Kornett in B, 2. Kornett in B, 1. Horn in F, 2. Horn in F, 3. Horn in F, 4. Horn in F, 1. Tenorposaune, 2. Tenorposaune, Bassposaune, Euphonium, and Bass in B + Es. The percussion section includes Pauken, Kleine Trommel, Große Trommel, and Schlagzeug. The string section includes Piano and Harp.

Abbildung 5 – Standardisierte Besetzungsmodelle

²⁹ Vgl. Joseph Manfredo, *Influences on the Development of the Instrumentation of the American Collegiate Wind-Band and Attempts for Standardization of the Instrumentation from 1905-1941*, Schneider, Tutzing 1995, S. 221.

³⁰ Joseph Manfredo, a.a.O., S. 220.

³¹ Vgl. Columbia University Wind Ensemble, auf der Internetseite <<http://www.columbia.edu/cu/wind/about/faq.html>> (10/2015).

In Abbildung 5 ziehe ich die Auflistung der College-Bands (nach Joseph Manfredo) und des „Wind Ensemble“ der Columbia-Universität New York sowie der kommerziellen Notensatzprogramme, wie hier „Sibelius“, als Beispiel heran. Letztere haben das standardisierte Blasorchester als Vorlage bereits gespeichert.

Auch diese sogenannten standardisierten Modelle weichen voneinander ab. Die Besetzungsliste des Blasorchesters der Columbia-Universität geht mit Englischhorn, Kontrabassklarinette, Sopransaxophon, Basssaxophon über heutige Normen hinaus. Allerdings ist dies eine Wunschliste; die tatsächliche Besetzung kommt ohne diese Instrumente aus.³² Die von Manfredo aufgestellte Liste spiegelt die Situation in den Jahren 1940/41 wider. Auffallend ist die hohe Anzahl an Es-Klarinetten. Auf der anderen Seite kommen Flügel- und Tenorhorn nicht vor. Die vom Notensatzprogramm „Sibelius“ angebotene Besetzung ist anpassbar, aber die Einteilung in 1. und 2. Oboe bzw. Es-Klarinette sowie das Fehlen des Baritonsaxophons und die Unterteilung des Trompetenregisters in Trompeten und Kornette sind unüblich.³³

In einigen europäischen Ländern, die es sich aufgrund der Größe ihrer Armeen leisten können, große Harmonieorchester zu unterhalten, werden nationale Traditionen indes beibehalten. Dem Verlust von Klangfarben durch Streichung bestimmter Instrumente u.a. dem Flügelhorn, dem Tenorhorn bzw. dem Bassflügelhorn und deren Ersetzung durch das Euphonium wird hier konsequent entgegengewirkt. Ich will das anhand von Frankreich und Italien aufzeigen. Obschon das Besetzungsmodell des Harmonieorchesters der „Garde Républicaine“ in Paris (Abb. 6) weitestgehend dem standardisierten Modell entspricht – das Tenorregister der Blechbläser besteht aus einem einzigen Instrument (chorige Besetzung ist allerdings üblich), auf Flügel- und Althörner wird verzichtet –, ist die Disposition die eines Sinfonieorchesters. Die Klarinetten, Saxophone, Baritone (Saxhorn basse) Tuben (Saxhorn contrebasse) und Kontrabässe übernehmen die Rolle der Streichinstrumente, während die übrigen Blasinstrumente – die sog. „petite harmonie“, die Blechbläser und die Schlaginstrumente die gleiche Funktion wie im Sinfonieorchester inne haben. Diese französische Eigenart erlaubt, Arrangements von bedeutenden Werken der sinfonischen Musikkultur so originalgetreu wie möglich aufzuführen.

³² Vgl. Columbia University Wind Ensemble, Members, auf der Internetseite <<http://www.columbia.edu/cu/wind/personnel/members.html>> (10/2015).

³³ Allerdings sind Programmierer von Notensatzprogrammen nicht unbedingt Experten in Sachen Blasorchester!

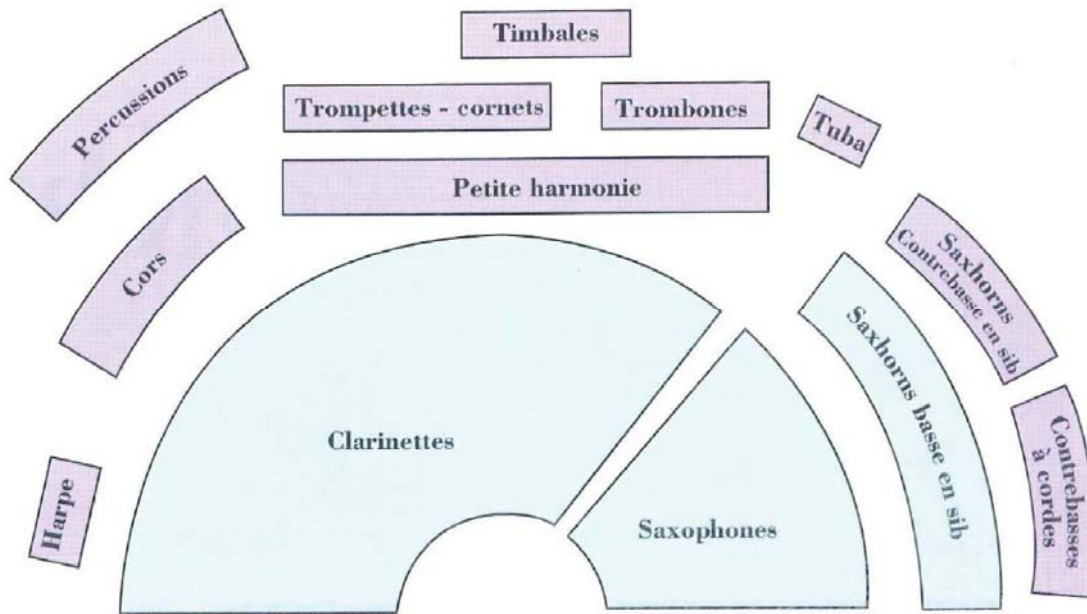


Abbildung 6 – Besetzung des *Orchestre d'harmonie de la Garde Républicaine*, Paris³⁴

Ein weiteres Beispiel von blasmusikalischer Eigenständigkeit zeigt sich in der Besetzung der „Banda dei Carabinieri“ aus Rom (Abb. 7). Nicht nur dass die Spielstärke von über hundert Musikern außergewöhnlich ist, nein, der Reichtum an verschiedenen Instrumenten ist beeindruckend. Die Holzbläser sind mit einem „Contrabasso ad Anci“ in doppelter Besetzung bis in den Kontrabassbereich erweitert. Das gleiche gilt für das Klarinettenregister, wo neben der Klarinette in Es auch noch die kleinere Pikkoloklarinette in As vorkommt. Die Saxophonfamilie ist komplett vertreten wie auch die Saxhornfamilie (flicorni). Das Trompetenregister teilt sich auf in B-, F- und Basstrompeten in B. Bei all dieser Instrumentenvielfalt verwundert jedoch, dass die Fagotte fehlen. Abbildung 7 listet die Besetzung der „Banda dei Carabinieri“ auf und stellt sie der heute gängigen standardisierten Besetzung gegenüber. Die bloße Ansicht der leergebliebenen Felder in der linken Spalte (Standardbesetzung), vermittelt visuell über das reiche Spektrum an Klangfarben des italienischen Orchesters.

³⁴ Disposition de l'*Orchestre d'harmonie de la Garde Républicaine* auf der Internetseite <http://www.gendarmerie.interieur.gouv.fr/garde_republicaine/content/download/2301/16865/file/Les+musiciens.pdf> (9/2015); es gilt zu beachten, dass das Harmonieorchester der *Garde Républicaine* kein Armeeorchester ist, sondern der *Gendarmerie nationale* unterstellt ist.

Standardbesetzung	Besetzung der Banda die Carabinieri	
		Italienische Instrumentennamen
Flöte 1-2/ Pikkoloflöte	Flöte 1-4 / Pikkoloflöte	Flauto 1-4 / Ottavino
Oboe 1-2	Oboe 1-2	Oboe 1-2
	Oboe 3 / Englischhorn	Oboe 3 (obbl. Corno Inglese)
Fagott		
	Rohrblattkontrabass 1-2	Contrabasso ad Ancia 1-2
	Pikkoloklarinette in As 1-2	Clarinetto Piccolo in Lab
	Klarinette in Es 1-2	Clarinetto Piccolo in Mib
Klarinette 1-3	Klarinette in B 1-2	Clarinetto Soprano in Sib 1-2
	Alt Klarinette in Es 1-2	Clarinetto Contralto in Mib 1-2
Bassklarinetten	Bassklarinetten in B 1-2	Clarinetto Basso in Sib 1-2
	Kontrabassklarinetten in Es	Clarinetto Contrabasso in Mib
	Kontrabassklarinetten in B	Clarinetto Contrabasso in Sib
	Sopransaxophon 1-2	Saxofono Soprano in Sib 1-2
Altsaxophon	Altsaxophon 1-3	Saxofono Contralto in Mib 1-3
Tenorsaxophon	Tenorsaxophon 1-2	Saxofono Tenore in Sib 1-2
Baritonsaxophon	Barytonsaxophon 1-2	Saxofono Baritono in Mib 1-2
	Basssaxophon 1-2	Saxofono Basso in Sib 1-2
Horn 1-4	Horn in F 1-5	Corno in Fa-Sib 1-5
Trompete 1-3	Trompete in B 1-3	Tromba in B 1-3
	Trompete in F 1-3	Tromba in F 1-3
	Basstrompete in B 1-2	Tromba Basso in B 1-2
Tenorposaune 1-2	Tenorposaune 1-3	Trobone Tenore 1-3
Bassposaune		
	Cimbasso in B	Trombone Contrabasso in Sib
	Flügelhorn in Es	Flicorno Sopranino in Mib 1-2
	Flügelhorn in B	Flicorno Soprano in Sib 1-2
	Althorn in Es 1-3	Flicorno Contralto in Mib 1-3
	Tenorhorn in B 1-3	Flicorno Tenore in Sib 1-3
Euphonium	Bariton in B 1-3	Flicorno Basso in Sib 1-3
Tuba	Tuba in F	Flicorno Basso Grave in Fa
	Tuba in Es	Flicorno Basso Grave in Mib
	Tuba in B 1-3	Flicorno Contrabasso in Sib
Schlagzeug	Schlagzeug	

Abbildung 7 – Standardisierte Besetzung vs. Besetzung der „Banda dei carabinieri“

Ein Argument für das Ausdünnen auf eine standardisierte Besetzung wird sicher sein, das unnötige Verdoppeln von Stimmen zu vermeiden. Auf der anderen Seite könnten Arrangements auf die bestehende Besetzung angepasst werden; doch genau hier liegt das Problem: Arrangements für so spezifische Besetzungen wie die der „Banda dei Carabinieri“ würden sich nicht verkaufen lassen.

Auch beim Repertoire übernimmt die „Banda dei carabinieri“ die Rolle des Botschafters ihres Landes. Allerdings wird auf Referenzen zu anderen musikalischen Traditionen (kursiv markiert) nicht verzichtet.

Concerto 2012 - I° Concorso - "R. Caravaglios"³⁵	
Werk	Komponist
Entre los montes	G. Auvras
<i>Sotto la doppia aquila</i>	<i>J.F. Wagner</i>
Pricipe Umberto	A. Ponchielli
Allegro di concerto	R. Caravaglios
Aida (Marcia, Danza e Finale II Atto)	G. Verdi
Guglielmo Tell (Allegro finale)	G. Rossini
<i>Arsenal</i>	<i>J. an de Roost</i>
<i>Toccata for Band</i>	<i>F. Erickson</i>
<i>Tapas de cocina</i>	<i>K. Vlák</i>
La Fedelissima	L. Cirenei
Inno Nazionale	M. Novaro

Abbildung 8 – Konzertprogramm der „Banda dei Carabiniera“

Schlussbemerkungen

Die Globalisierung der Blesorchester von heute birgt, meiner Meinung nach, den entscheidenden Vorteil, dass sich die Auswahl an Literatur wie nie zuvor quantitativ entwickelt hat. Zudem ist, wie am Beispiel des Blesorchesters der Columbia-Universität aufgezeigt³⁶, die Freiheit eines flexiblen Rahmens, innerhalb dessen Instrumente hinzugefügt bzw. entfernt werden können, immer gegeben. Es gibt aber auch Nachteile zu bedenken: Das Komponieren von „Blasmusik von der Stange“ hat bereits und wird in zunehmendem Maße zur Verarmung des künstlerischen Anspruchs führen: Masse statt Klasse! Die Reduzierung der Besetzung auf eine vereinheitlichte Instrumentation wird Klangfarben verschwinden lassen, die vormals den Reichtum und die Eigentümlichkeit von regionalen Blasmusikkulturen ausmachten.

Die Entwicklung des Sinfonieorchesters im 19. Jahrhundert vom kleinen klassischen zum großen romantischen Ensemble geht Hand in Hand mit der Entwicklung der Blasinstrumente. Diese wurde von den renommierten Komponisten der Zeit z.T. gefördert und beeinflusst und sie ist aus einem organologischen

³⁵ Vgl. Brani Musicali, Concerto 2012 - I° Concorso - "R. Caravaglios", auf der Internetseite <http://www.carabinieri.it/cittadino/download/brani/concerto_2012_Carvaglios> (10/2015); dies ist ein Beispiel von mehreren. Die Programme werden immer den Anlässen angepasst. Sie können auf der Internetseite <<http://www.carabinieri.it/cittadino/download/brani>> eingesehen werden (10/2015).

³⁶ S.o. Abb. 5.

Blickwinkel zu verstehen. Die Entwicklung des Blesorchesters aus regionalen Sonderformen hin zu einer standardisierten Besetzung hat indes hegemoniale Gründe. Die amerikanische Tradition von „community bands“ und von pädagogischen Blesorchestern, angefangen bei der „middle school band“ bis hin zum akademischen Blesorchester an der Universität haben sich einen Markt erschaffen, der eine Standardisierung geradezu herausfordert. Die seit dem Jahre 1946 alljährlich stattfindende „Midwest Clinic International Band and Orchestra Conference“ ist Ausdruck einer Erfolgsgeschichte und darüberhinaus eine äußerst lobenswerte Initiative, die nur in den USA Wirklichkeit werden konnte: Sie bringt musikalische Bildung und Blasmusik zusammen.³⁷ Neben all den, im musikalischen und pädagogischen, nicht im ökonomischen Sinne, gewinnbringenden Entwicklungen, die diese marktorientierte Ausrichtung über die letzten Jahrzehnte gebracht hat, wird der blasmusikalische Markt seit wenigen Jahren mit Publikationen bedacht, die nach unserem europäischen Verständnis z.T. unverständliche Ausmaße angenommen haben und die Standardisierung auf die Spitze treiben. Als Beispiel möchte ich die Buchreihe „Teaching Music Through Performance in Band“³⁸, mittlerweile in zehn Bänden erschienen, nennen. Zu kritisieren sind sicher nicht die musikpädagogischen und musikwissenschaftlichen Fachartikel, welche dem Hauptteil vorangeschickt werden, auch nicht der Hauptteil an sich, der Hunderte von Kompositionen behandelt und dazu die Biographien der Komponisten sowie die Entstehungsgeschichte des Werks liefert, ein an sich löbliches Unterfangen. Unterzieht man das Gesamtkonzept jedoch einer kritischen Durchsicht, so stellt sich die Frage, welchen Sinn es macht, dem Interpreten (Dirigenten) in Hunderten von Fällen eine vereinheitlichte pädagogische Bedienungsanleitung bei der Einstudierung und Interpretation zu liefern. Wird ihm dadurch nicht das Heft des eigenständigen musikalischen Handelns aus der Hand genommen und ihm eine vorgekaute Interpretation nahegelegt, die jede Eigeninitiative bereits im Ansatz erstickt? Ist damit nicht auch eine Grenze erreicht, die nur den Schluss zulässt, dass derartige Publikationen nur nach rein wirtschaftlichen und nicht nach fachlichen Gesichtspunkten die Druckerpresse verlassen? Schließlich sei die Frage erlaubt, ob den Autoren der Artikel in einem solch voluminösen Werk nicht eine willkommene Möglichkeit geboten wird, ihre kleinstmöglichen Publikationseinheiten (smallest publishable units, SPU) unterzubringen.

³⁷ Vgl. The Midwest Clinic, Our History - An International Band, Orchestra and Music Conference, auf der Internetseite <http://www.midwestclinic.org/about_midwest.html> (10/2015).

³⁸ Vgl. Larry Blocher, *Teaching Music through Performance in Band*, 10 Bände, GIA Publications, Chicago, 1996 – 2014.

Sagrillo, Global oder regional?

Die Masse an Blasorchestern in nordamerikanischen Schulen und Colleges als Zielgruppe mögen Projekte vergleichbaren Ausmaßes vielleicht rechtfertigen. In kleineren Ländern sind sie kaum vorstellbar. Zugebenermaßen stehen sie aber auch nicht in dieser Tradition, die an sich anerkennenswert ist. Gegen vereinheitlichte künstlerische und pädagogische Herangehensweisen ist ja nichts einzuwenden, wenn dabei die kulturelle Vielgestaltigkeit respektiert wird. Der Preis wäre aber zu hoch, stünde am Ende als Resultat Globalisierung, Standardisierung, Homogenisierung und Verlust von Tradition. Wenn Blasmusikkomponisten von ihren Kompositionen leben wollen, müssen sie sich noch mehr diesem Diktat beugen. Sie werden nicht an dem Hegemon vorbeikommen. Wenn nicht, seien sie ermutigt, Sonderwege zu gehen.