

Sinfonieorchester

OPUS 125

**MUSIK
MIT
ALLEN**
Das Magazin zum Konzert

3,50 euro

SINFONIEORCHESTER OPUS 125 E.V.

2023

Tänze der Welt.

Die Wurzeln jeder Musik liegen in der Kultur eines Volkes. Volkslieder und Tänze prägen die Musik eines Landes oder einer Region. Sie nehmen auch Einfluss auf die sogenannte Kunstmusik.

Jahrhunderte hindurch wurden klassische Komponisten von der Musiktradition ihrer Heimat sowie anderer Länder inspiriert und haben traditionelle Melodien in ihren Werken verarbeitet.

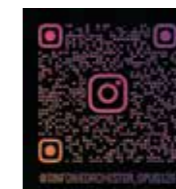
Das Programm „Tänze der Welt“ ist eine spannende Symbiose, eine individuelle Annäherung und respektvolle Integration der Stile europäischer und lateinamerikanischer Komponisten.

Musik aus Südamerika wird hauptsächlich in Verbindung gebracht mit Tango-, Salsa- oder Folkloremusik aus den Anden. Dass der südamerikanische Kontinent aber auch im klassischen Bereich höchst anspruchsvolle und interessante Musik zu bieten hat, sollen neben dem Konzerterlebnis und auch der Dialog darüber, die Interviews und die künstlerische Auseinandersetzungen in diesem Magazin zeigen.

Während der Proben- und Workshoparbeit fand nicht nur eine enge Zusammenarbeit zwischen MusikerInnen, Studierenden und SchülerInnen statt, sondern auch ein Austausch mit Dirigenten und Orchestern in Chile und Peru. Die Berichte und Arbeiten dazu sind in diesem Konzertmagazin veröffentlicht, das als Sonderausgabe des Schüler- und Jugendmagazins www.standpunktonline.com gedruckt und gestaltet wurde.

Viel Spaß beim Entdecken!

Das Projekt-Team OPUS 125



Instagram@sinfonieorchester_opus125

Das Programm.

Europa

Frankreich

J.P. Rameau (1735)
Ausschnitte aus der Suite der Oper
„Les Indes Galantes“

Österreich/Deutschland

W.A Mozart (1791)
Deutsche Tänze Nr. 2, 5 und 6 Kv: 600

Tschechische Republik

A. Dvorak (1878)
Tanz Nr. 2, Op. 72, Tanz Nr. 8, Op. 46

Ungarn

B. Bartók (1917)
Rumänische Volkstänze

Spanien

Manuel de Falla (1915)
Danza ritual del Fuego

– Pause –

Lateinamerika

Peru

Armando Guevara Ochoa
„Huayno“

Chile

Enrique Soro
„Cueca“ aus der Suite „Tres Aires Chilenos“

Argentinien

Astor Piazzolla
Oblivion und Libertango

Mexiko

A. Marquez
Danzón Nr. 2

Mehr zu den Komponisten und Werken im Heft ab S. 28.

Das
Konzert
Projekt



„Tänze der Welt“ – mehr als ein Sinfoniekonzert.

Glühende Melodien und heiße Rhythmen laden am Konzertabend das ‚Kunstwerk‘ so richtig auf und tauchen die ehemalige Fabrikhalle in Klänge voll Emotion und Leidenschaft. Im Zentrum des Konzertes stehen Werke, die klassische Musik Europas mit traditioneller Musik Lateinamerikas verschmelzen lassen: bekannte und unbekannte Tänze aus unterschiedlichen musikalischen Epochen und Ländern - vom Barock bis zur Gegenwart, von Europa bis Lateinamerika. Das Sinfonieorchester OPUS 125 unter der Leitung von Javier Alvarez präsentiert mit hinreißendem Schwung und feuriger Begeisterung am 6. Mai 2023 im Kunstwerk in Mönchengladbach Wickrath Tänze von Rameau, Mozart, Bartók und De Falla. Nach der Pause nehmen die MusikerInnen ihr Publikum mit auf eine Reise nach Lateinamerika. Hier hat der junge chilenische Dirigent die Werke von Komponisten aus Peru, Chile, Argentinien und Mexiko auf das Programm gesetzt.





Fotos: Stefan Junkers

„Ein Konzert wird eine ganz besondere Erfahrung, wenn man es als Gemeinschaftswerk erlebt und dafür muss man nicht unbedingt MusikerIn sein.“

Javier Alvarez



Das Konzert. Die Workshops.

Mit dem Programm „Tänze der Welt“ initiiert das Sinfonieorchester OPUS 125 am 6. Mai 2023 im Kunstwerk in Wickrath ein Konzert-Projekt, das Kontakte zwischen Musizierenden und Zuhörern schafft und den Austausch über Musik fördert. Das Sinfoniekonzert im Kunstwerk ist das große Finale einer gemeinsamen Arbeits- und Probenphase von Mitgliedern des Sinfonieorchesters OPUS 125 e.V., Studierenden der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf und SchülerInnen aus Mönchengladbach.

Im Rahmen einer viermonatigen Konzertvorbereitung haben Teilnehmende unterschiedlicher Jahrgangsstufen und Herkunftsländer der Gesamtschule Hardt mehr über die kulturellen Ausdrucksformen, Musik und Tänze verschiedener Länder und Epochen erfahren. Sie setzten sich in Workshops kreativ, künstlerisch und medientechnisch mit dem Konzertprogramm auseinander. Während der Projektphase fand ein enger Austausch zwischen den MusikerInnen, Kulturschaffenden, Studierenden und Jugendlichen in offenen Proben, Workshop-Gesprächen und Interviews statt. Die Beiträge der Teilnehmenden finden sich in diesem Magazin.

Das Video zum
Konzert-Projekt





OPUS 125

Das Sinfonieorchester und die 9. Sinfonie d-moll op. 125 von Ludwig van Beethoven.

Fotos: Stefan Junker



Die aufwändigen Renovierungsarbeiten der Festhalle Viersen waren Anlass für die Gründung des Sinfonieorchesters OPUS 125. Im Jahr 1997 beginnt das neue Zeitalter für die Festhalle Viersen. Highlights: die Renovierung des Eingangsbereichs, ein neues Dach in den Jahren 1998/1999 sowie die Renovierung des Innenraums im Sommer 1999.

Zur Wiedereröffnung führt das eigens für diesen Zweck gegründete Orchester OPUS 125 unter der Leitung von Josef Hillers am 1. November 1999 die 9. Sinfonie d-moll op. 125 von Ludwig van Beethoven auf. Schon im Jahre 2000 hat man im Förderverein der Festhalle begonnen darüber nachzudenken, wie man das groß angelegte Renovierungswerk durch

eine neue Bestuhlung zur Vollendung bringen kann. Eine groß angelegte Werbeaktion für die Stühle beginnt am 1. November 2002 mit dem Konzert des Orchesters OPUS 125. Es gelingt dem Verein, die gesamte Summe für die Anschaffung der Stühle einschließlich Nebenkosten zu sammeln und der Stadt zur Verfügung zu stellen.

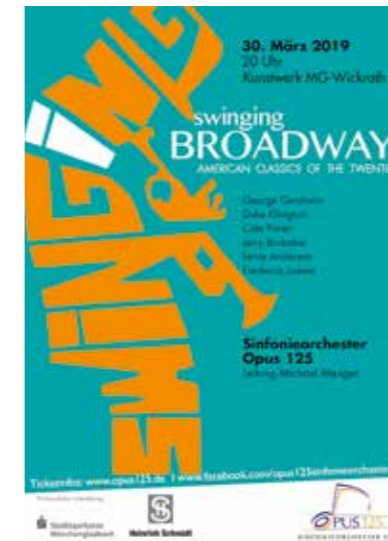
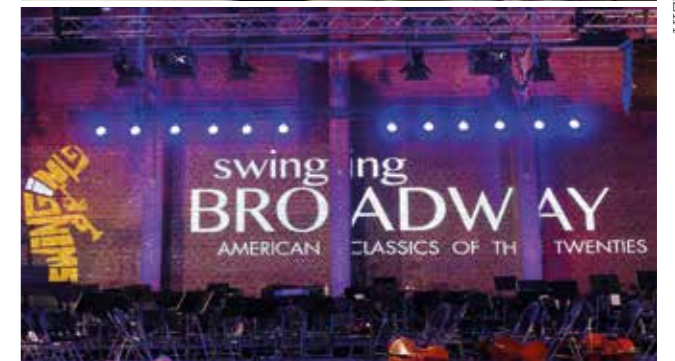


Fotos: Stefan Junkers



Foto: Ralf Eggen

Michael Mengen übernahm die Orchesterleitung. Er baute das Sinfonieorchester OPUS125 zu einem Laienorchester mit hoher Qualität auf und leitete es mit intensivem ehrenamtlichen Engagement über 20 Jahre lang mit großem Erfolg. Mit seiner Programmauswahl und der Entwicklung von außergewöhnlichen Konzertkonzepten hat er das Orchester über die Stadtgrenzen hinaus bekannt gemacht. So begeisterte das Sinfonieorchester mit unkonventionellen Programmen, wie z.B. mit dem Filmkonzert zu Nosferatu, sein Publikum. Im Frühjahr 2019 verabschiedete sich Michael Mengen mit einem großen Broadway-Konzert im Kunstwerk vom Orchester und allen Fans.





Fotos: Stefan Junker



Bei der Suche nach einem Nachfolger für die musikalische Leitung wurde der junge chinesische Masterstudent und Dirigent Lin Wei bei einem Probedirigat von den Orchestermitgliedern mehrheitlich gewählt. Die Zusammenarbeit endete coronabedingt erst einmal nach einer Konzertsaison im Januar 2020. Nachdem die Coronabeschränkungen gelockert wurden, übernahm Pierre Leibfried für die Konzertsaison 2021/22 die musikalische Leitung. Mit einem Konzert in der neu eröffneten Kantine von Scheidt&Bachmann feierte OPUS 125 unter der Leitung von Pierre Leibfried im Mai 2022 sein großes Comeback nach einer langen konzertlosen Zeit.



Über ein Probedirigat wurde im Juni 2022 der junge chilenische Dirigent Javier Alvarez mit überragender Mehrheit von den Orchestermitgliedern zum neuen musikalischen Leiter gewählt. Nach seinem erfolgreichen Debutkonzert im November finden seine innovativen Konzepte zur Orchesterentwicklung und Ideen zu Konzertgestaltungen große Aufmerksamkeit.



Design: Paula Vollmer



Foto: Stefan Junker

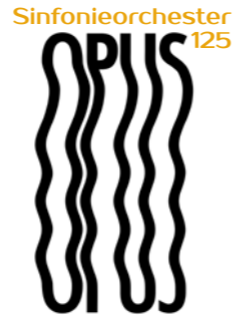


Foto: Max Zrudek

Am 4. November 2023 findet um 20 Uhr das nächste Sinfoniekonzert mit OPUS 125 in St. Jakobus in Jüchen statt. Auf dem Programm stehen ein Violinkonzert von Mendelssohn mit der Soloviolonistin Seoran Kim und die 7. Sinfonie von Beethoven.

Das Highlight des **Frühjahrskonzertes 2024** werden Studierende aus der seit vielen Jahren außerordentlich erfolgreichen Gitarrenklasse von Prof. Joaquín Clerch an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf sein. Als Veranstaltungsort für Ende April ist das Theater in Rheydt reserviert.

Für das **Herbstkonzert 2024** steht die Nachwuchsförderung im Fokus. Das Orchester ist im Gespräch mit dem jungen Pianisten Zev Sebastian als Gaststar für ein Konzert-Projekt mit jungen Talenten. Er studiert in England an der renommierten Purcell School unter der Leitung von Tessa Nicholson. 2022 gab er im Alter von 13 Jahren sein Solo-Debüt im legendären ‚1901 Arts Club‘ in London, woraufhin er von Steinway and Sons UK als „ein junger, vielversprechender Künstler, der eine glänzende Performance ablieferte“ in den sozialen Medien hochgelobt wurde. Zev wurde von Sir Philip und Lady Isabella Naylor-Leyland eingeladen, im April

2023 ein Solokonzert in der Milton Hall zur Unterstützung von United24 für die Ukraine zu geben.

In der **Konzertsaison 2025** möchte das Sinfonieorchester OPUS 125 sein 25-jähriges Bestehen mit der 9. Sinfonie von Beethoven feiern. Die Festhalle in Viersen wäre für diesen besonderen Anlass der perfekte Aufführungsort, denn hier führte das eigens für die Wiedereröffnung der Festhalle gegründete Orchester OPUS 125 unter der Leitung von Josef Hillers vor 25 Jahren die 9. Sinfonie d-moll op. 125 von Ludwig van Beethoven auf. Bis zum Redaktionsschluss stand diese Anfrage noch aus.



Foto: Vollmer-Eggen

Konzertvorschau 2024/25

Die nächsten Konzerte, Kooperationen und Musik-Projekte vom Sinfonieorchester OPUS 125 sind bereits in Planung.



Fotos: Stefan Junker

„Wenn der Komponist noch am Leben ist und man mit ihm reden kann, ist diese Erfahrung für mich ein bisschen anders. Diese Interaktion bringt immer Neues hervor.“

Javier Alvarez

Herr Alvarez, wie sind Sie zur Musik gekommen?

Eigentlich war es ein Zufall, dass ich Musiker wurde. Wir mussten damals in der Schule die Abend-Workshops wählen (vergleichbar mit den AGs in Deutschland) und ich war dafür schon mit ein paar Kommilitonen verabredet, um so etwas wie eine Rockband zu gründen. An diesem Tag hatte jeder Lehrer seinen Kurs vorgestellt, darunter auch ein neuer junger Lehrer mit dem Kurs für Querflöte. Niemand wollte den Kurs belegen, aber ich war neugierig und habe mich im letzten Moment für den Querflöten-Kurs entschieden. Und jetzt bin ich fast 14 Jahre später hier.

Ein Orchester zu dirigieren ist eine große Verantwortung. Musikalisch muss man versuchen die Vorstellungen der einzelnen Musikers zu einer Einheit zusammen

zu bringen und gleichzeitig ernsthaft und ehrlich an der Partitur zu bleiben. Menschlich ist man verantwortlich für das Wohl des Orchesters und seine Mitglieder. Auch gesellschaftlich trägt man Verantwortung, denn als musikalischer Leiter eines Orchesters hat man die Chance das kulturelle Leben der Bürger zu ändern.

Würden Sie anders sein, wenn Sie nicht in Chile aufgewachsen wären?

Ich glaube schon. Ich versuche nicht deterministisch zu sein, besonders weil ich mit den Jahren erfahren habe, wie viel sich in meinem Leben verändert hat, insbesondere weil ich bis zu meinem 18. Lebensjahr noch nie im Ausland war. Aber ich bin auch überzeugt, dass wir nicht zufällig in eine Gemeinschaft hineingeboren sind, die eine Beziehung

mit einem Land und einer Geografie hat. Wir kommen in diese Welt und wir landen in einer Gruppe mit einer bestimmten Kultur. Man kann vieles später lernen, und sogar merken, dass viele Gegebenheiten gar nicht so anders in einem anderen Land sind, aber die ursprüngliche Beziehung bleibt immer bestehen.

Wann war es für Sie klar, Dirigent zu werden?

Ich glaube die Jahre als Assistent meines Lehrers David del Pino Klinge in Argentinien waren für mich entscheidend. Da habe ich gelernt, was diese Arbeit wirklich ist und was ein Orchester in einer Gemeinschaft schaffen kann.

Wie setzen Sie sich mit der Intension eines Komponisten auseinander?

Für mich ist das Lernen einer Par-



Das Interview.

Die Schülerzeitungsredaktion Standpunkt im Gespräch mit dem musikalischen Leiter des Sinfonieorchesters OPUS 125.

titur wirklich eine Forschung. Ich versuche Spuren zu finden, die mir helfen, eine Klangvorstellung zu konzipieren. Manchmal ist es sehr selbstverständlich und manchmal braucht man sehr viel Zeit, bis man irgendeine Idee bekommt. Aber ich glaube, dass alles festgehalten und auf dem Papier ist. Und wenn Information fehlt, muss man einfach in die Bibliothek gehen und Quellen lesen. Wenn der Komponist noch am Leben ist und man mit ihm reden kann, ist diese Erfahrung für mich ein bisschen anders. Diese Interaktion bringt immer neue Sachen hervor.

Sie werden als spontan und neugierig beschrieben. In der Programmgestaltung lassen Sie sich gerne auf neue Wege ein. Wie ordnen Sie das Programm Tänze der Welt mit OPUS 125 ein?

Ich glaube, dass dieses Programm und seine Bedeutung die ganze Zeit wachsen. Ich erinnere mich an die ersten Gespräche über das Konzertprogramm und da gab es erst einmal ziemlich praktische Gedanken: „Was passt für ein Frühlingskonzert?“, „Was passt für den Saal, in dem wir spielen werden?“, „Was passt zum Charakter und bisherigen Konzept der Konzerte von OPUS 125?“. Aber mit der Zeit, merkt man, dass dieses Programm eine Möglichkeit bietet, etwas zu lernen. Musikalisch ist es nicht einfach, es gibt kein Stück, das leicht ist, alles ist sehr anspruchsvoll. Dazu kommen die sehr unterschiedlichen Charaktere und Stile der Musik und die sind wirklich eine Herausforderung für das Orchester. Mit diesem Programm hat das Orchester viel Erfahrungen gesammelt und hat sich weiter entwickelt.

Auch wenn es nur ein kleiner Ausschnitt für die Musiker, für mich und für das Publikum ist, andere Kulturen durch ihre Musik kennenzulernen. Jetzt während der Vorbereitungsphase kann man schon erkennen, dass dieses Konzert einen Entwicklungsprozess im Orchester vorantreibt. Es geht nicht mehr nur darum, wie wir besser spielen können, sondern auch wie wir von außen wahrgenommen werden, wie wir Brücken zwischen Orchester und Publikum aufbauen und wie wir in die Zukunft mehr Menschen erreichen, die zu uns kommen, als Publikum aber auch als Mitglieder. So betrachtet, zeigt dieses Programm, dass ein Laienorchester sehr interessante und spannende Ideen entwickeln kann.

Sie fahren alleine auf eine einsame Insel.**Welche drei Musikstücke nehmen Sie mit?**

Die Bach Kantate Nr. 140, Lohengrin Vorspiel und das Lied „A mi Ciudad“ von der Band „Santiago del Nuevo Extremo“.

Wo hören Sie Musik?

Meistens zuhause.

Wo entdecken Sie für sich neue Musik?

Bei Unterhaltungen mit Freunden, Internet, während Kursen in der Musikhochschule, fast immer spontan.

Wo würden Sie gerne mal Musik hören?

Während ich Musik höre, kann nicht etwas anderes machen, daher höre ich sie am liebsten zuhause. Ich genieße es aber auch sehr, wenn ich auf dem Weg Straßenmusikanten höre.

Es gibt eine Barriere zwischen jungen Leuten und klassischer Musik. Können Sie sich vorstellen, woher diese Distanz kommt?

Ich glaube, dass diejenigen, die sich mit der klassischen Musik professionell beschäftigen, eine sehr passive Haltung angenommen haben. Die musikalischen Konzepte, Programmgestaltungen, Musikakademien, Musikkritiken usw. haben sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts, als Musikdarbietungen öffentlich zugänglich und auch vom Bürgertum als Wert an sich geschätzt wurden, kaum weiter entwickelt. Damals bekam das Konzert als Veranstaltung eine neue Bedeutung, genauso wie andere Musikdarbietungen, die diesem „neuen“ Publikum die Musik verständlich machten. Bis heute haben wir alles unverändert beibehalten, aber das Verständnis dahinter ist einfach verloren gegangen. Es ist einfacher ein Konzert farbenfroh und mit „eingängiger“ Musik zu gestalten, als einen Plan zu entwickeln, wie man diese Angebote modernisiert oder sogar erneuert. Fast die ganze Musik, die heute von Orchestern gespielt wird, gehört einfach nicht mehr zu unserer Zeit. Wir sind nicht mehr die Menschen, für die diese Musik komponiert wurde. Auf viele philosophische Fra-

gestellung haben wir noch keine Antwort: Warum machen wir immer noch diese Musik? Welche Bedeutung hatte sie damals und was bedeutet sie heute für uns? Wir hören und betrachten sie als eine Mischung von Museum und Unterhaltung. Wir verstehen Musik als Kulturerbe und behandeln und konsumieren sie gleichzeitig als emotionales Thema.

Dazu gibt es heute kaum Angebote, die in der Lage wären, die Ästhetik der Musik, die heute komponiert wird, den Menschen zu erklären. Sogar innerhalb der Musikhochschulen ist dieses Thema manchmal kompliziert.

Vieles verstärkt die Trennung zwischen klassischer Musik und Gesellschaft. Dazu tragen die ungelösten philosophischen Fragestellungen bei und der Mangel an kreativen Angeboten zur Musikvermittlung. Die Menschen müssen auf die komplexen Kompositionen, die wir im Konzertsaal hören können, vorbereitet werden. Diese Musik ist nicht so direkt und alltäglich wie andere Musik. „3. Stock“ von Annen-MayKanterei ist zum Beispiel wirklich näher an der Realität vieler Menschen. Sie hören das nicht nur, weil es ihnen Spaß macht oder wegen der Qualität der Musik, sie hören sie, weil sie sich mit diesem Text identifizieren. Das wäre meine Meinung dazu.

Haben Sie schon mal Angst verspürt zu klassischer oder auch anderer Musik?

Nein. Aber ich hatte das Glück spät mit der Musik anzufangen. Und ich habe diese Welt von beiden Seiten erfahren. Als ich noch keine Kenntnisse hatte, fand ich das langweilig. Die ganze Situation des Konzerts war für mich distanziert. Aber als ich mich mit der Musik beschäftigt habe, konnte ich verstehen, worum es geht und wieso es so ist. Ich bin sehr neugierig, und deswegen höre ich vieles an, egal ob ich es danach nicht mehr höre.

**Die Gema hat Genregruppen in der Musik aufgemacht, in der sie die Wertigkeit von Musik staffelt. Wie stehen Sie dazu?**

Wussten Mozart oder Haydn, dass sie Teil des Klassizismus in der Musik waren? Wusste Beethoven, dass er die ersten Schritte in der Romantik geführt hat? Ich glaube nicht. Diese Menschen haben einfach Musik gemacht. Sie haben von der Vergangenheit gelernt und haben versucht etwas Neues, etwas Authentisches zu machen. Als Menschen brauchen wir Definitionen und Klassifikationen, um die Welt überhaupt zu verstehen. Aber sie sind nur ein Hilfsmittel und keine Bewertungsskala.

Wie gut geht Folkloremusik oder Weltmusik mit klassischer Musik zusammen?

Der Begriff „Klassische Musik“ ist problematisch. Ich mag lieber „Akademische Musik“, weil er die Musik beschreibt, die in der Akademie gelehrt wird. Folkloremusik ist volkstümlich. Sie ist im Volk entstanden. Sie spiegelt die Stimmung und die Realität der Menschen wider. „Akademische Musik“ kann durchaus von der „Folkloremusik“ inspiriert sein. Daraus können auch „manchmal“ großartige musikalische Werke entstehen. Aber sie werden nicht mehr folkloristisch sein, es bleibt nur der Hauch davon.

„Es gibt eine Barriere zwischen jungen Leuten und klassischer Musik. Können Sie sich vorstellen, woher diese Distanz kommt?“

Die Bedeutung von klassischer Musik in der Gesellschaft als Hochkultur nimmt seit längerem ab. Es gibt viele Innovationen im Musik- und Konzertwesen, die die Bedeutung von klassischer Musik in der Gesellschaft verstärken sollen, indem sie Beziehungen und Anlässe zur Kommunikation und Interaktion schaffen.

Musik kann ein Netzwerk von Beziehungen zwischen MusikerInnen, Zuhörenden und Teilnehmenden sein, in dem alle miteinander kommunizieren und interagieren.

Der Musikwissenschaftler und -ethnologe Christopher Small beschreibt seinen Musikbegriff „Musicking“ und damit eine Tätigkeit: „Music is not a thing at all but an activity, something that people do.“ Konzert-Projekte wie „Tänze der Welt“ stiften Beziehungen zwischen Musikern, Musizierenden und Publikum und intensivieren und verfeinern sie.

Das Projekt des Sinfonieorchesters OPUS 125 e.V. versteht sich wie ein Labor, das mit einem neuen Konzertformat und Angeboten zur aktiven Teilnahme ästhetische Erfahrungen ermöglicht. Es bietet Treffpunkte für SchülerInnen und MusikerInnen zwischen Musik und Lebenswelt. Im Dialog mit und über Musik und den Mitmenschen kann ein tieferes Verständnis von Musik entwickelt werden. Die Zusammenarbeit mit SchülerInnen, Studierenden und MusikerInnen haben das Ziel, musikalisch-ästhetische Erfahrungen zu initiieren, genauer: in künstlerischen Kontexten Musik berührbar zu machen und Menschen zu berühren. Durch die künstlerischen Handlungen und Hörangebote können die Teilnehmenden das

Musikalische in ihnen und die Bedeutung von Musik für das Leben der Menschen entdecken.

Das Projekt ist eine außerschulische Musikvermittlung, das von der Nachhaltigkeit des Gemeinschaftserlebnis im Konzert profitiert. Außergewöhnliche und außerschulische Projekte bleiben in der Erinnerung eher haften als kontinuierlicher Unterricht. Das Projekt kann als außerschulische Musikvermittlung nur Impulse setzen und kann keine kontinuierliche Auseinandersetzung mit klassischer Musik bieten, ist aber kein Ersatz für musikalische Bildung an Schulen und Musikschulen.

Der sprunghafte Anstieg von Musikvermittlungsprojekten steht im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Veränderungen. Der Rückgang und die Überalterung des Konzertpublikums, ein erweiterter Kulturbegriff und neue Kulturfördermodelle fordern kulturelle Teilhabe, um Subventionen für Orchester und Oper zu legitimieren. Musikvermittlungsprojekte wie „Tänze der Welt“ werden unter anderem vom Verein der Freunde und Förderer der Musik e.V. und der Elfriede Kürbel Stiftung gefördert.

Angesichts der Umwälzungen im Musikleben mussten sich Ende der 1990er Jahre viele Orchester und Ensembles mit der Frage beschäftigen, wie sie klassische Musik ‚vermitteln‘ können. Damit wurde etwas bis dahin Selbstverständliches zur neuen Aufgabe. Wenn eine Kultur nicht verloren gehen soll, muss sie sorgsam gepflegt und von früh auf weiter gegeben werden. Es gilt die individuelle Lust zur Wahrnehmung von Musik zu fördern. Über Kommuni-

kation können Brücken zwischen den Menschen auf der Bühne und im Publikum aufgebaut und neue Präsentationsformen etabliert werden.

Musikvermittlung hat sich immer mit dem Konzertwesen und der musikalischen Ausbildung entwickelt. Heutige scheinbar innovative Formate wurden in ähnlicher Form bereits in früheren Jahrhunderten praktiziert. Klassische Konzerte entsprachen auch in der Geschichte nie einer bestimmten Norm, sondern entwickelten sich in einer Wechselwirkung von sozialen und musikalischen Praktiken. Für eine erfolgreiche Musikvermittlung muss man Perspektiven wechseln, damit Musik für alle zugänglich ist. So profitieren unterschiedlichste Künste und Gesellschaftsbereiche von einer fächer- und kulturübergreifenden Zusammenarbeit.

Im deutschsprachigen Raum fordert die Kulturpolitik der 1970er Jahre die Orchester aus finanziellen und gesellschaftlichen Gründen auf, Konzerte für Kinder und ein zukünftiges Publikum zu spielen. Pädagogische Konzepte für Kinderkonzerte werden erarbeitet, um Kindern und Jugendlichen die klassische Musik und das Konzertwesen näher zu bringen, denn es fehlt bei Schülerinnen und Schülern sowohl an der Praxis des Musizierens als auch an Kenntnissen über bekannte klassische Werke. Ein weiteres Anliegen von Schülerkonzerten ist das Hören und Erleben von Musik als Primärerfahrung. Seit der Jahrtausendwende werden Kinder und Jugendliche auch aktiv in Schülerkonzerte und andere musikalische Projekte mit eingebunden.



SchülerInnen des CREATIVE SPACE der Gesamtschule Hardt, die sich unter der Leitung von Dorothee Vollmer interdisziplinär mit dem Konzert-Programm auseinandergesetzt haben. Fotos: D. Vollmer

Ist der Musikunterricht noch zu retten?

Außergewöhnliche und außerschulische Projekte bleiben in der Erinnerung eher haften als kontinuierlicher Unterricht.



„Musik ist Dialog, Musik ist Kontakt“, sagt Javier Alvarez im Workshop-Gespräch mit Jugendlichen der AG „Creative Space“ an der Gesamtschule Hardt. Sie sollen an klassische Musik herangeführt werden. Seit November setzen sie sich in Workshops mit Tänzen verschiedener Epochen und Länder auseinander.

Fotografie: Thore Karft, Schülerzeitungsredaktion Standpunkt



„Music is not a thing at all but an activity, something that people do.“
Christopher Small



TeilnehmerInnen des CREATIVE Space der Gesamtschule Hardt in einem Workshop-Gespräch mit dem Dirigenten Javier Alvarez, dem Musikschulleiter Stefan Vöding, der stellvertretenden Musikschulleiterin Annette Bauernfeind-Gormanns und der Projekt-Koordinatorin Dorothee Vollmer.

„Die Auseinandersetzung mit Musik lässt vielfältige andere Kunstformen entstehen. Das zeigen die Ergebnisse aus den Workshops zum Konzertprojekt „Tänze der Welt“. Die Arbeitsgemeinschaft (AG) „Creative Space“ an der Gesamtschule Hardt wird von der Lehrerin und Kommunikationsdesignerin Dorothee Vollmer geleitet, die das Projekt gemeinsam mit dem Sinfonieorchester seit November 2022 umsetzt.

Die AG mit rund 35 Schülern unterschiedlicher Jahrgangsstufen trifft sich regelmäßig einmal wöchentlich. Die Idee, sich mit Tänzen der Welt zu beschäftigen, entstand durch Javier Alvarez und Dorothee Vollmer, die auch Musikerin des Orchesters ist. Auf dem Programm des Frühjahrskonzerts von Opus 125 stehen Tänze aus verschiedenen musikgeschichtlichen Epochen und Ländern.

Javier Alvarez ist zu einem Workshop-Gespräch in die Schule gekommen. Er erzählt, was für ihn das Leiten eines Sinfonieorchesters bedeutet. „Ein Laienorchester ist für mich eine Lerninstanz. Das gilt für das Zusammenspiel innerhalb des Orchesters unter den Musikern. Das gilt auch für die Auseinandersetzung mit der Musik selbst.“ Während der Coronazeit hätten viele

außerdem verlernt, dass alle Themen miteinander verbunden seien und der Kontakt der Gemeinschaft sei verloren gegangen. „Deshalb ist es für mich das Wichtigste, dass Musik Dialog schafft und die Menschen verbindet“, sagt Alvarez.

Die Schüler steigen in eine Diskussion ein und tauschen sich über das Musikhören aus: „Wenn man nicht die Musik hört, die ‚in‘ ist, gehört man nicht zur sozialen Gruppe“, sagt Teodora Tunaru, die aus Rumänien stammt. Die Ausgrenzung führe dazu, dass man sich dem Trend anpasse. Für Farida Safari verändert die Musik ihre Welt. „Wenn ich etwas betrachte oder mache, nehme ich die Dinge beim Musikhören ganz anders wahr. Musik spielt für mich eine große Rolle. Die Sprache ist mir dabei egal“, sagt Farida Safari. Die 16-jährige Fabienne Esteves ist da anderer Meinung: „Für mich ist es wichtig, den Text verstehen zu können, dann kann ich mich besser mit der Musik identifizieren.“ Deswegen höre sie Musik mit deutschem oder englischem Text. Dieser Diskurs ist Teil des Projekts.

In einem anderen Zyklus des Projekts haben Schüler die Komponisten, dessen Werke im Konzert erklingen, gezeichnet oder gemalt und sich intensiv mit den Biografi-

en auseinandergesetzt. Jeder hat sich einen anderen gewählt: So gibt es Porträts von Mozart, Bartók oder Bach. Das Thema „Licht“ wurde in einem Fotografie-Workshop an fünf Samstagen ausführlich behandelt. „Im Alltag, wenn man mit dem Handy fotografiert, achtet man gar nicht auf das Licht“, sagt Fabienne. Für das Konzertprojekt lernen die Schüler den Umgang mit Bewegung und Licht, denn ein Besuch einer Orchesterprobe steht noch an, wobei sie die erlernten Fähigkeiten umsetzen können.

Das Musikhören, primär das Hören von Tanzmusik, hat vor allem das Schneidern von Kostümen begleitet und inspiriert. Ein Workshoptag führte die Schüler ins Theater, wo sie Gelegenheit hatten, ein Interview mit der Tanz- und Theaterpädagogin Silvia Behnke zu führen. Alle Bausteine dienen dazu, ein umfassendes Verständnis und eine Annäherung an das Thema „Tänze der Welt“ zu ermöglichen. „Ziel des Projekts ist es, die Schüler neugierig zu machen, sie erfahren zu lassen, dass sie selbst gestalten können“, sagt Dorothee Vollmer. Zum Abschluss des Projekts ist der gemeinsame Besuch des Konzerts geplant, um die Tänze dann live gespielt zu hören.“

Angela Pontzen, Rheinische Post
MG 20.02.2023



Den Kontakt zum Theater Mönchengladbach für die Gesamtschule Hardt pflegt Nina Kamlah, die auch für die Regie und schulinterne Bühnenorganisation verantwortlich ist. In ihrer Arbeitsgemeinschaft erhalten interessierte SchülerInnen Einblicke im Bereich der Licht- und Bühnentechnik.



Fotos: Elisabeth Bräutigam

Morgens schon die kleine Nachtmusik.

Die Niederrheinischen Sinfoniker auf dem Stundenplan der Stufe 5.

Mit einem Quartett besuchten vier Mitglieder der Niederrheinischen Sinfoniker die Musikklassen von Elisabeth Bräutigam und Angela Schroeter-Vogels der Stufe 5 der Gesamtschule Hardt. Der Klassenlehrer Robin Meis hatte kurzfristig den Kontakt hergestellt und mit den KollegInnen die Workshops für die vier Klassen organisiert. Für alle Beteiligten waren dieses musikalische Treffen ein Gewinn, denn außergewöhnliche und außerschulische Projekte bleiben in der Erinnerung eher haften als kontinuierlicher Unterricht. Die Fünftklässler haben interessiert verfolgt, wie eine Geige funktioniert, was sie von der Bratsche unterscheidet, was der Bogen für eine Funktion hat. Die OrchestermusikerInnen konnten auf anschauliche und praktische Weise die Kinder an klassische Musik

heranführen. Sie machen die Arbeit in den Schulen sehr gerne; das sei selbstverständlich, finden sie. Es zeichne die Sinfoniker doch aus, nahbar zu sein und nah an ihrem Publikum. So nah wie bei diesem Besuch, bei dem sie nicht nur etwas über Tonleitern erzählen, sondern auch Musik von Mozart und Bach vorspielen konnten. Die jungen ZuhörerInnen durften sogar mitgebrachte Instrumententeile in die Hand nehmen. Die Musiklehrerin Elisabeth Bräutigam bemüht sich, in ihrem Unterricht das zur Verfügung stehende Orff-Instrumentarium einzusetzen. „Wir spielen oder singen in jeder Stunde“, sagt sie und hat den Eindruck, dass die SchülerInnen das nicht widerwillig tun, sondern bereit sind aufzunehmen, wie sie Instrumente fürs Musizieren an die Hand bekommen. Den Musi-

kerInnen und LehrerInnen hat die große Resonanz der Kinder sehr gefallen. Die Aufmerksamkeit war recht groß, und die Fragen, Antworten und Ideen der Schüler seien um so interessanter gewesen, als Schüler heutzutage mit klassischer Musik eher seltener in Kontakt kommen. Am Ende wurde auch noch begeistert eine Zugabe vom jungen Publikum eingefordert. Das Projekt mit den Niederrheinischen Sinfonikern ist ein spannendes Angebot zur kulturellen Bildung und fügt sich innvoll in den Kontext der Konzert-Kooperation mit dem Projekt „Tänze der Welt“ des Sinfonieorchesters OPUS 125 ein.



Kulturelle Bildung durch gemeinsame Projekte.

Kulturelle Vernetzung.



V.l.n.r.: Anke Müller, Vorstand OPUS 125, Javier Alvarez, musikalischer Leiter OPUS 125, Stefan Vörding, Leiter Musikschule Mönchengladbach, Annette Bauernfeind-Gormanns, stellv. Schulleiterin, Robert Metzen, Fachbereichsleiter, Dorothee Vollmer, Projektkoordination Gesamtschule Hardt.



„Kultur braucht Kraft, muss anstrengen und sich behaupten“, meint der Leiter der Musikschule Stefan Vörding im Gespräch mit VertreterInnen des Vorstands des Sinfonieorchesters OPUS 125.

Kultur kann mit ihren vielen Sparten Menschen jeden Alters erreichen, sie berühren und aktivieren. Durch die außerschulische freiwillige Beschäftigung mit kulturellen Inhalten eröffnen sich Kindern und Jugendlichen neue Zugänge zur Bildung. Außerhalb des schulischen Kontextes können Heranwachsende in ein neues Umfeld wie Museen, Konzerthäuser oder Theater eintauchen und begegnen kreativen Menschen. Und

dabei werden die Teilnehmenden selbst aktiv und können eigene Projekte auf die Beine stellen. Wenn sich Vereine und Institutionen in einer Stadt zusammenschließen, kann daraus etwas Tolles entstehen. Der Kontakt zu Ehrenamtlichen, die in die Bildungsprojekte mit einbezogen werden können, kann für alle Beteiligten intrinsisch motivierend sein. Es stärkt den Zusammenschluss der lokalen Akteure bereits bestehende

Netzwerke und Strukturen und entwickelt diese weiter. Langfristige Kooperationen entstehen und kulturelle Bildungsangebote können nachhaltiger etabliert werden. Genau da setzt die Idee zur Kooperation von Opus als Laienorchester und Verein mit der städtischen Musikschule und allgemeinbildenden Schulen in Mönchengladbach an.

Beim Kennenlern-Treffen vom Opus 125 - Vorstand und Musikschulleitung konnten bereits tolle Ideen zu gemeinsamen Konzertmöglichkeiten und Inspirationen zu Musikprojekten und Workshops ausgetauscht werden. Wichtig ist dabei allen Beteiligten, dass Kultur gerade für Kinder und Jugendliche ansprechend gestaltet und zugänglich sein muss, damit unser Kulturleben in der Stadt eine Zukunft hat.

Für die OPUS 125-Vorstandsvorsitzende Anke Müller ist das „Generationen-übergreifende-Musizieren“ für das Sinfonieorchester OPUS 125 ist ein wichtiger Aspekt für die Kooperation mit der Musikschule. Gladbachs Musikschulleiter Stefan Vörding sieht u.a. auch viel Potential in der Elternschaft, denn hier können weitere Kräfte gebündelt und vereint werden.

Jennifer Osizugbo, Stufe 10



Vivan Othmann, Stufe 9



Alida Bajraktari, Stufe 10



Jelena Grosch, Stufe 10



Zeichnungen, Collagen, Kostümentwürfe, Stencils und Fotografien von Schülerinnen der Gesamtschule Hardt, die im Rahmen der Projektworkshops entstanden sind.

Ludwig XIV. als aufgehende Sonne im Ballet de la nuit (1653)



Foto: Wikimedia

„Ballettooper“

An den französischen Höfen blühte das Ballett im 17. Jahrhundert zunächst mit Hilfe mehrerer wichtiger Männer auf: König Ludwig XIV., Jean-Baptiste Lully, Pierre Beauchamps und Molière. Die Kombination verschiedener Talente und Leidenschaften dieser vier Männer prägte das Ballett zu dem, was es heute ist. Das am Ende des 16. Jahrhunderts am französischen Hof geborene Hofballett zeigte Poesie, Gesang und Instrumental, Choreografie und Bühnenbild. Es erreichte einen neuen Höhepunkt unter der Herrschaft des Sonnenkönigs Ludwig XIV., der die Ballettaufführungen im Schloss Versailles zur Zurschaustellung der politischen Macht Frankreichs und des Königshofes benutzte.

Tänze der Welt.

Komponisten und Werke.

- Frankreich -

Jean-Philippe Rameau

(1683-1764)

Französischer Komponist, Cembalovirtuose, Organist und Musiktheoretiker.



Jens Omland, Stufe 10

Les Indes galantes (etwa „das galante Indien“) ist die erste von insgesamt sechs Ballettopern (opéra-ballet) des französischen Komponisten Jean-Philippe Rameau. Sie enthält einen Prolog und vier Entrées (Aufzüge). Das Libretto stammt von Louis Fuzelier (1672-1752). Die Oper geriet im 19. Jahrhundert fast vollständig in Vergessenheit, gilt jedoch heute als das berühmteste Bühnenwerk des Komponisten. Die Uraufführung von Les Indes galantes erfolgte am 23. August 1735 in der Académie royale de musique in Paris. Das Werk enthielt damals nur die zwei ersten Aufzüge, worauf bei der dritten Aufführung ein dritter und bei einer weiteren Aufführung am 10. März 1736 ein vierter Teil hinzugefügt wurde. Diese relative Freiheit im Aufbau liegt im Charakter der Ballettooper begründet. Hier liegt im Unterschied zu anderen Arten von Opern der Schwerpunkt nicht auf einer schlüssigen Handlung, sondern auf einer spektakulären Inszenierung mit prunkvollen Kostümen, überraschenden Effekten der Bühnenmaschinerie und vor allem auf den Tänzen.

Innerhalb der französischen Oper war das Genre der Ballettooper von André Campra erfunden worden, dessen Werk L'Europe galante („Das galante Europa“) mit Liebesgeschichten aus Frankreich, Spanien, Italien und der Türkei 1697 uraufgeführt wurde. Rameau erweitert in seinem Werk den Gesichtskreis, wobei mit „Les Indes“ nicht das heutige Indien gemeint ist. Es werden vielmehr verschiedene Formen der galanten Liebe in „exotischen“ Ländern vorgeführt. Rameaus Ballettooper führt das Publikum in die Türkei, nach Peru, Persien und zu den Indianern Nordamerikas.

Das Werk war erfolgreich, wurde von Zeitgenossen wie Montéclair geschätzt und erlebte im 18. Jahrhundert zahlreiche Aufführungen. Bald nach dem Tod von Ludwig XV. geriet es jedoch in Vergessenheit. Erst 1925 erfolgte eine Teilaufführung in der Opéra-Comique, bearbeitet von Paul Dukas. Ab 1952 erklang das Werk in der Opéra Garnier, wurde 1957 in der Königlichen Oper im Schloss Versailles zu Ehren von Königin Elisabeth II. von England aufgeführt und seither mehrmals neu inszeniert.

„Deutsche Tänze“

Der Kontratanz und der „Deutsche Tanz“, diente nicht zur Erbauung, sondern als Kritik an der herrschenden Ständegesellschaft. Das höfisch gestellte Menuett war Etikette und wurde nur in Adelskreisen unterrichtet, während der Kontratanz der Modetanz der bürgerlichen Gesellschaft war: Von Mozart ist überliefert, dass bei Festen ab 3 Uhr früh nur mehr „deutsch“ getanzt wurde, weil der Tänzer die Möglichkeit hatte, seine Tanzpartnerin anzufassen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts erlebte der „Deutsche“ einen Aufschwung, denn hier durfte gewickelt, gewalzt und gedreht werden, was im konservativen Salzburg zu erzbischöflichen Tanzverboten und zum Erlass einer Kleiderordnung für Frauen führte. Unter Androhung von schweren Strafen mussten Kleider über die Wade reichen, damit sie sich beim Drehen nicht zu weit hoben, und Mieder hatten fest geschlossen zu sein.



Amina Wolters, Stufe 9

Caroline Bohnen, Stufe 9

Lena Bremges, Stufe 10



Alida Bajraktari, Stufe 10

Grosser Ballsaal im Hofburger Imerial Palast in Wien, wo viele Mozart- Tänze zuerst aufgeführt wurden.



Foto: Wikimedia

Der Deutsche Tanz war als Paartanz sehr beliebt. Er kam als reiner Drehtanz mit Wicklerfiguren oder als Teil eines Kontratanzes vor.

- Österreich, Deutschland -

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Salzburger Musiker und Komponist der Wiener Klassik.



Marwa Popalzal, Stufe 10

Mozart war nicht nur ein begnadeter Musiker, sondern auch ein begeisterter Tänzer. So wird über ihn geschrieben, dass er kaum eine zu unterschiedlichsten Anlässen angebotene Tanzveranstaltung ausfallen ließ. In der Zeitepoche der Wiener Klassik von etwa 1750/1770 bis etwa 1870 gehörte das Tanzen zur Allgemeinbildung. In einer Tanzschule aus dem Jahr 1796 heißt es, dass das Tanzen unter allen Leibesübungen für die jungen Menschen am dienlichsten und notwendigsten sei; „... denn sie bekommen dadurch einen natürlichen Anstand und Geschicklichkeit, sie lernen ihren Körper ohne Zwang gerade und anständig tragen, ihre Hände und Füße geschickt und manierlich bewegen, und gewöhnen sich einen leichten, zierlichen und ungezwungenen Gang an.“

Neben den weltberühmten Konzerten, Opern und Sinfonien komponierte W. A. Mozart viele jedoch weniger bekannte Auftragskompositionen, die er als Gebrauchsmusik für die Tanzkultur seiner Zeit schrieb. Er komponierte vor allem für die Tanzformen seiner Zeit: Menuette, Kontratänze und Deutsche Tänze, die jeweils in einer dem Tanz entsprechenden Gesellschaftsschicht getanzt wurden. Das Menuett galt zu Mozarts Zeit als einer der schönsten aber gleichzeitig auch einer der schwierigsten Tänze. So heißt es in einem Lehrbuch: „Ein halbes Jahr ist nicht zu lange, wenn ein Schüler die Menuett vollkommen tanzen lernen will. Und wenn er täglich zwey Stunden bey einem Lehrmeister frequentieret, so muß er doch ganz Genie seyn, um ein vollkommener Tänzer in einer halben Jahresfrist zu werden.“ Neben der Paaraufstellung beim Menuett entwickelten sich weitere geselligere und leichter zu erlernende Arten wie z. B. das Menuett zu viert und das Menuett zu acht. Hierbei wurden mit Menuettschritten verschiedene Figuren getanz, die auch beim Kontratanz wieder zu finden waren. Beim Kontratanz gab es neben der Grundaufstellung im Carré (Viereck) auch die so genannten Anglaises (Gassenaufstellugn mehrerer Paare).

Ebenso wie das Menuett entwickelte sich der Kontratanz weiter und regte immer wieder zu neuen Figurenkombinationen an. Der Deutsche Tanz war als Paartanz sehr beliebt. Er kam als reiner Drehtanz mit Wicklerfiguren oder als Teil eines Kontratanzes vor.



Felicja Esser, Stufe 10

„Slawische Tänze, op. 46 und 72“

Beim zweiten Band der Slawischen Tänze, Opus 72, hat Dvorak seine Sammlung an Volkstänzen noch weiter ausgebreitet, weniger als die Hälfte der Stücke entsprang tschechischer Quellen. Dafür, dass der Komponist zwei ukrainischen Dumkas, einer polnischen Polonaise und sogar einen Tanz aus dem Balkan einen Platz gegeben hat, stand er dennoch mit dem Vorwurf, er würde sich zu wenig mit seiner Heimat identifizieren wollen und sich mehr im Ausland beliebt machen wollen, in der Kritik. Natürlich hat sich Dvorak dagegen ausgesprochen, trotz allem musste er sich dies immer wieder von den Kritikern, beson-

ders aus der Heimat, anhören. Einer dieser ukrainischen Dumkas ist der Tanz Nummer Zwei. „Dumka“ - auf Deutsch übersetzt „kleiner Gedanke“ - ist vielmehr eine Art Volkslied, in welchem der Tanz eher eine schauspielerische Rolle erfüllt. Erzählt wird dort über alte Tage, Kriege oder Familien, wortwörtlich erinnert man sich an die Vergangenheit. Diese Geschichten werden klassischerweise auf alten Zupfinstrumenten wie einer Bandura oder einer Kobsa gespielt und von einem oder mehreren Sängern und Sängerinnen erzählt.

Hristina Tashkoska, Stufe 9



Kira Stumpf, Stufe 9

- Tschechische Republik -

Antonín Dvořák

(1841-1904)

Tschechischer Komponist der Romantik.



Flor Kabashi, Stufe 10

Antonin Dvorak gehört zu den großen Komponisten der Welt und ist der meistgespielte tschechische Komponist. Auch er hat in seiner Schaffenszeit zeitlose Werke aus den verschiedensten Gattungen für die Nachwelt hinterlassen, so auch die Slawischen Tänze. Sie sind eine Sammlung von Sechzehn Klavierstücken zu vier Händen, die in zwei Bänden zwischen 1878 und 1886 erschienen sind und erst später eine Orchesterfassung erhalten haben. Als Vorbild dienten interessanterweise Brahms' berühmte ungarische Tänze. Dvoraks Kompositionen bedienen sich der rhythmischen Muster böhmischer und mährischer Volkstänze, aber auch deren der Nachbarländer wie Tschechien oder Ukraine. Die alten Melodien nutzte Dvorak als Inspirationsquelle, den Charakter der Stücke behielt er bei. Opus 46 bildet mit acht Stücken den ersten Band und besteht, bis auf den zweiten Tanz, einer ukrainischen Dumka, nur aus tschechisch-inspirierten Stücken. Daraus ist der letzte Tanz der beliebteste und meistgespielte, ein schneller böhmischer Volkstanz, der sich durch seine ständige Taktwechsel zwischen Zweiviertel- und Dreivierteltakten auszeichnet und passenderweise den Namen „Furiant“ trägt. Es stehen sich zwei kontrastierende Teile gegenüber: Der erste in mehrere im dynamischen Kontrast zueinanderstehende Abschnitte, die Frauen drehen sich in ihren bunten Kleidern, die Männer hüpfen über die Tanzfläche. Der zweite Teil ist eher lyrisch und steht auf weiter Ebene in piano und bekommt einen fast kammermusikalischen Charakter. Vergleichbar ist es mit einem etwas freieren Wiener Walzer in traditioneller Tracht. Die Paare tanzen hier Hand in Hand zusammen, bis sie sich wieder für den stürmischeren Teil trennen. Allgemein gesagt ist dieser Tanz durch eine enorme Lebendigkeit geprägt: Sprünge, Hebefiguren, zahlreiche Drehungen, allesamt sind sie hier vertreten und strahlen eine unbändige Freude und Vitalität aus.

Text: Victoria Kellermann (Opus 125)

Vivien Sassinek, Stufe 10



Jerik Lanz, Stufe 10



Teodora Tunaru, Stufe 9

„Rumänische Volkstänze“

Der erste Tanz mit dem Namen Jocol cu bâta (Stabtanz) wird von den jungen Männern des Dorfes performt, gefolgt von einem Brâul, einer Art Rundtanz aus dem Torontal. Hier halten sich die Tänzer in einer Linie an den Schultern und lassen die Füße arbeiten. Stellenweise erinnert es an einen Can-Can oder den griechischen Zorba. Erst beim dritten Tanz werden die Tanzpaare beim Stampftanz Pe loc vereint. Wie der Name es schon andeutet, stampfen dabei die Paare immer wieder auf den Boden und bringen diesen dabei zum Beben. Tanz Vier ist ein Kettentanz aus dem kleinen Dorf Butschum, bei dem sich die gesamte Gemeinschaft zusammenfindet und eine lange Kette

bildet, die sich im Einklang fortbewegt. Der fünfte Tanz, die Poarga româneasca oder rumänische Polka, ist rhythmisch gesehen das anspruchsvollste Stück und zeichnet sich durch seinen ständigen Wechsel zwischen Zweier- und Dreiertakten aus. Auch von einem sportlichen Standpunkt aus betrachtet darf er nicht auf die leichte Schulter, oder besser gesagt aufs leichte Knie genommen werden. Die sich gegenüberstehenden Paare hüpfen viel in einer beachtlichen Geschwindigkeit, während die Männer nebenbei ständig in die Knie gehen müssen. Es folgt ein kurzes Allegro-Stück bevor zwei Schnelltänze, die als Mâruntel bekannt sind und in den rumänischen Dörfern Bihar und Torda ihren Ursprung

haben, den Schluss bilden. Auch hier ist es beim Mittanzen empfehlenswert vorher etwas zu trainieren, da das Tempo ordentlich auf die Ausdauer schlägt. Welchen Stellenwert haben denn nun diese rumänischen Volkstänze? Bartók hat durch sein unermüdliches Sammeln ein Stück Musikgeschichte festgehalten, die sonst über die Jahre hinweg in Vergessenheit geraten wäre. Besonders hiermit hat er diesen sonst so unbekannt Melodien eine Bühne gegeben und ihre Aufmerksamkeit geschenkt. Natürlich sind trotzdem unzählige Melodien in Vergessenheit geraten, aber diese hier werden noch einige Generationen überleben und eine Tradition fortsetzen.

- Ungarn -

Béla Bartók (1881-1945)

Ungarischer Komponist, Pianist und Musikethnologe.



Foto: Wikimedia

Die rumänischen Volkstänze – eine faszinierende Arbeit Béla Bartóks, die auf langer und intensiver Recherche seines Heimatlands und deren Musik basiert. Abgesehen von der Vielseitigkeit der Musik selbst ist auch ihre Entstehungsgeschichte interessant. Es ist beachtlich, wie viel Arbeit in ihnen steckt. Denn damals zu Anfang des 20. Jahrhunderts gab es noch nicht eine solch ausgefeilte Aufnahmetechnologie wie heutzutage. Ausgestattet mit einem Wanderrucksack, einem Spazierstock und seinem treuen Phonographen begab sich Bartok in das Hinterland seines Heimatlandes Rumänien (damals noch Teil des Königreichs Ungarn) zum Zwecke der Inspiration und der systematischen Sammlung von Volksliedern und hat direkt an der Quelle in den rumänischen Dörfern die Bauern nach ihnen gefragt. Über 10.000 Lieder haben es dabei geschafft so von ihm festgehalten zu werden. Entstanden sind dabei neben seinen fabelhaften Stücken auch eine vierbändige Anthologie, die bis heute auf diesem Feld eine große Bedeutung hat. 1915 erschien vom Komponisten die Klavierfassung der sieben rumänischen Volkstänze, zwei Jahre später als die heute verbreitetere Orchesterfassung. Bartok hat sich eng an die traditionelle Vorlage der ungarischen und rumänischen Bauern gehalten, die ihre Dorf tänze gewöhnlich in Fünfer- oder Siebenerfolgen aufgereihten.

Text: Victoria Kellermann (Opus 125)



Alida Bajraktari, Stufe 10



Carina Schmidt, Stufe 10



Alida Bajraktari, Stufe 10

„Danza ritual del fuego“

Die junge Zigeunerin Candela verliebt sich nach dem Tod ihres Gatten in einen jungen Mann. Allerdings lässt ihr der Geist des Verstorbenen keine Ruhe. Um sich von dem Spuk zu befreien, bildet sie mit ihren Freundinnen einen magischen Kreis. In dessen Mitte tanzt sie die „Danza ritual del fuego“, den Feuertanz, der den Geist heraufbeschwört und an dessen Ende er verbrennt.

Janina Brockmanns, Stufe 9



- Spanien -

Manuel de Falla

(1876–1946)

Komponist und Vertreter der jüngeren spanischen Musikgeschichte.



Arnesa Ibrahim, Stufe 10

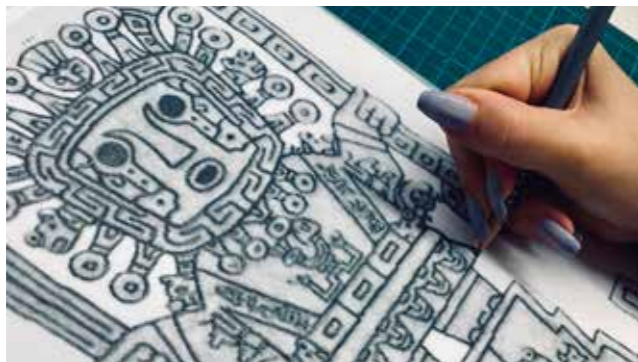


De Falla erhält eine erste musikalische Ausbildung durch seine Mutter, die Pianistin war. Es folgten Studien in Madrid ab 1896 und Paris ab 1907. Dort kommt er in Kontakt mit den französischen Impressionisten Debussy, Ravel und Dukas, deren Schaffen seinen Stil genauso beeinflussen wie die Musik seines Landsmanns Isaac Albeniz.

De Falla ist stets bemüht, die spanischen Musikformen und Musikidiome zu bewahren, sei es der Flamenco oder der Cante jondo, das melancholische Gesangs-Gegenstück zum Flamenco-Tanz. Gleichzeitig spiegelt sich in seiner Musik die Pariser Avantgarde des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts wider. In seinen Werken, die er als bekennender Perfektionist stetig überarbeitet, lassen sich somit durch und durch spanische, aber auch impressionistische und neoklassizistische Stilmerkmale finden.

Einen ersten Erfolg feiert er 1905 mit der Oper La vida breve (Das kurze Leben), mit der er den ersten Preis eines spanischen Opernwettbewerbs gewinnt. Mit den Noces en los jardines de España aus den Jahren 1909 bis 1916 liefert er einen Beitrag zur aufkommenden spanischen Sinfonik. Das hierzulande bekannteste Werk dürfte El amor brujo sein, ein 1915 entstandenes „Zigeunerstück im Flamencostil“, deren Melodien tief in der andalusischen, von orientalischen Vorbildern beeinflussten Tonsprache verwurzelt sind. In der ursprünglichen Fassung für eine Tänzerin, einen Sänger und wenige Instrumente hat es jedoch keinen Erfolg. Auch die 1916 daraus entwickelte Suite findet keine ungeteilte Zustimmung. Erst zehn Jahre später wird es in der Umarbeitung zu einem Ballett ein Welterfolg.

Text: Pierre Leibfried (Opus 125)



Melina Piolot, Sufo 9



Marie Bongartz, Stufe 10



„Huayno“ als traditioneller Tanz

Der Huayno ist vor allem in den Andengebieten Perus und Boliviens verbreitet und existiert in zahllosen lokalen und regionalen Varianten. Als Teil der Musikfolklore wird er auf traditionellen Instrumenten in verschiedenen Kombinationen begleitet, als urbanisierte Form populärer Musik eben auch in modernisierter Besetzung. Die Texte sind teils in Spanisch, teils in Quechua verfasst, in manchen Fällen auch in beiden Sprachen. Charakteristisch für alle Formen sind der Rhythmus im 2/4-Takt (Basismotiv Achtel gefolgt von zwei Sechzehnteln), die periodische Aneinanderreihung zumeist zweier Teile sowie die Melodik, der häufig (erweiterte) Fünftonskalen (Pentatonik) zugrunde liegen. Unterschiedliche Phrasenlängen und angehängte Kadenz sorgen bei durchgängigem Grundrhythmus für typische Verschiebungen im musikalischen Ablauf.

Quelle: Schlicke, Cornelius „Vielfalt der Musik in einem Land der Kont-
raste. Ein Überblick über das Musikleben“



- Peru -

Armando Guevara Ochoa (1926-2013)

Peruanischer Komponist,
Geiger und Dirigent.



Marika De Bona, Stufe 10

Armando Guevara Ochoa wurde am 17. Februar 1926 in Cusco geboren, wo er mit seiner Mutter Doña Elvira Ochoa de Guevara und mit Roberto Ojeda Campana, einem der Komponisten der indigenen Generation von Cusco, mit der Musik begann. Er setzte sein professionelles Studium in Lima bei Pablo Chávez Aguilar, Enrique Fava Ninci, Rodolfo Holzmann und Bronislaw Mitman fort. Später reiste er in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo er sein Studium fortsetzte und als Geiger in Boston und New York arbeitete. Er studierte auch in Mexiko und Paris. 1951 brachte er sein Werk Symphonic Poem No. 1 in der Carnegie Hall in New York unter der Leitung von Leon Baezin zur Uraufführung. 1953 bot das National Symphony Orchestra unter der Leitung seines Gründers Theo Buchwald ein Konzert an, das ganz seinen Werken gewidmet war, und war damit der erste peruanische Komponist, der diese Gelegenheit hatte.

Seine Arbeit setzt die nationalen Musiktraditionen fort, die eng mit der einheimischen Folklore verbunden sind. Als Komponist orientierte er sich an der tonalen Musik. Seine Werke stehen mit ihren andinen Referenzen in der Tradition des Indigenismus.



Melike Özdemir, Stufe 10



(1905ca.) Ret. Enrique Soro



Alina Soloviova, Stufe 10



(1941ca.) Sexteto Lautaro Score

- Chile -

Enrique Soro Barriga (1884-1954)

Chilenischer Komponist.



(1927) Familia Soro-Cardemil

DE LA FUNDACIÓN ENRIQUE SORO

OPUS 125 das konzertmagazin

Enrique Soro Barriga, ein uns noch unbekannter chilenischer Komponist. 2018 wurde die Enrique Soro Foundation gegründet - eingetragen als gemeinnützige Organisation und im Vorstand durch direkte Nachkommen des Musikers vertreten. Die Stiftung hat das Ziel, das umfangreiche, musikalische Schaffen zu bewahren und über die Grenzen Chiles hinaus zu verbreiten. Dazu werden enge Beziehungen zu Musikwissenschaftlern, Interpreten, Regisseuren, Orchestern, Musikschule und Konservatorien gepflegt. Ein weiteres Ziel der Soro Foundation ist es, die unbekanntesten Werke zu retten und das Repertoire zu erweitern. So gibt es immer noch Manuskripte in den Archiven, die an die Öffentlichkeit gebracht werden sollen.

Auf der Website der Enrique-Soro-Stiftung (www.fundacion-enriquesoro.cl), können Musikliebhaber Wissenswertes über die Arbeit als auch über das Leben von Enrique Soro erfahren.



Linolschnittarbeit zu folkloristischen Motiven, Stufe 9



(1909ca.) Soro y mecedora



Armesia Ibrahim, Stufe 10



Enrique Soro Barriga (1884-1954) wurde in Concepción, einer Stadt im Süden Chiles, geboren, wo er seinen ersten Unterricht von seinem Vater Giuseppe, einem italienischen Musiker, erhielt. Das frühe Talent des Jungen Soro (seine erste Arbeit stammt aus dem Jahr 1890 und in der Schule nannten sie ihn „kleiner Chopin“) bewogen seine Mutter Pilar dazu, sich um ein Stipendium der chilenischen Regierung zu bemühen. Anfang 1898 bestand er die Aufnahmeprüfung am Mailänder Konservatorium. 1904 schloss er sein erfolgreiches Studium mit Auszeichnung ab und kehrte mit mehr als 60 eigenen Werken nach Chile zurück. Als Professor am Nationalen Musikonservatorium in Santiago und 1919 auch als Direktor trug er zur Entwicklung und Verbreitung der klassischen Musik in Chile bei und knüpfte Kontakte zu bedeutenden Verlagen wie G. Schirmer aus NY, G. Ricordi aus Mailand und Evette et Schaeffer aus Paris. Er arbeitete auch mit berühmten europäischen Musikern wie Casals, Busoni, Paderewski, Rubinstein, Mascagni, Massenet zusammen. Ende 1922 wurden drei seiner wichtigsten symphonischen Werke von den Berliner Philharmonikern aufgeführt, eines davon unter seiner Leitung. 1948 erhielt er den National Art Award. Mit seinem plötzlichen Tod am 02. Dezember 1954 verlor Chile eine musikalische Grundfesten.

Roberto Doniez Soro, Fundación Enrique Soro
Concón, Valparaíso, Chile 2023

OPUS 125 das konzertmagazin



Jennifer Osizugbo, Stufe 10



Caroline Bohnen, Stufe 9

Anna Lea Ditzen, Stufe EF

Foto: Pexel

Oblivion + Libertango

Oblivion stammt aus dem Jahr 1982 und ist ursprünglich eine Filmmusik zum Film Heinrich IV. von Marco Bellocchio. Es handelt sich um eine lyrische Komposition im 4/4- Takt, die in zahlreichen Arrangements vorliegt und zu den bekanntesten Werken Piazzollas gehört. Libertango aus dem Jahr 1974 ist ein weiteres, nicht weniger berühmtes Werk aus der Feder Piazzollas, in dem sich der Bruch vom klassischen zum tango nuevo manifestiert. Das beim Konzert von OPUS 125 gespielte Arrangement stammt von Francisco Núñez Palacios.



Sara Palezani, Stufe 10



Adriano Pallonetto, Stufe 10

- Argentinien -

Astor Piazzolla (1921-1991)

Argentinischer Dirigent, Komponist und Arrangeur.



Alicia Bajraktari, Stufe 10

Astor Piazzolla ist ein argentinischer Dirigent, Komponist und Arrangeur, dessen Name untrennbar mit dem Tango und der argentinischen Musik im Allgemeinen verbunden ist. In gleichem Atemzug muss das Bandoneon als das Tango-Instrument genannt werden, das er bereits als 16-Jähriger in zahlreichen Orchestern spielt. Darüberhinaus komponiert und arrangiert er Werke für die Tango-Ensembles seiner Heimatstadt. 1944 macht er sich als Leiter eines eigenen Tango-Orchesters selbständig. In den 1950er Jahren widmet er sich verstärkt der Filmmusik. Ein Stipendium ermöglicht es ihm, 1954 in Paris bei Nadia Boulanger zu studieren. Sie ist es, die ihn dazu ermuntert, trotz aller Begeisterung für die moderne Musik seine Wurzeln nicht zu vergessen. Derart bestärkt gründet er bereits 1955 das Octeto Buenos Aires, mit dem er den tango nuevo, den neuen Tango kreiert. Der Tango erhebt sich damit zur eigenständigen, für den Konzertsaal konzipierten Gattung, die das Image der bloßen Tanzmusik hinter sich lässt. Ab den 1960er Jahren kristallisiert sich der typische Piazzolla-Stil heraus, der sich durch kontrapunktische Techniken, kammermusikalische Strukturen und freie und komplexe Rhythmen innerhalb einer weitgehend tonalen Tonsprache auszeichnet. Hinzu kommen Anleihen an die Neue Musik wie Bogenschläge bei den Streichinstrumenten, Glissandi des gesamten Ensembles, virtuose Bandoneon-Läufe und die Verwendung einer Vielzahl von Percussion-Instrumenten.

Text: Pierre Leibfried (Opus 125)



Foto: Wikimedia



Vivien Sassinek, Stufe 10



Marie Bongartz, Stufe 10

Danzon No2

Die Tanzform des Danzón hat eine lange und historisch interessante Geschichte, die von Vertreibung, Integration und kultureller Vermischung gezeichnet ist. Seine Anfänge hat er, wie so viele andere Tänze auch, beim französischen Contredanse. Mittels der Kolonialisierung schaffte es dieser Tanz in den Süden Amerikas, jedoch war er nur der weißen Oberschicht vorbehalten und wurde ausschließlich in exklusiven Privatclubs in Havanna getanzt. Erst in den 1920er Jahren hat der Tanz auch die Arbeiterklassen erreicht und in seinen Bann gezogen. Die Musik wurde immer synkopierender und freier und wanderte mithilfe der kubanischen Auswanderer während der Revolution weiter nach Mexiko. Besonders in der Region um Yucatán und Veracruz ist der Danzón bis heute noch ein äußerst wertgehaltener Tanz. Geprägt ist er durch ruhige und elegante Bewegungen, die, ähnlich wie beim Tango, mit viel Ausdruck und Leidenschaft getanzt werden.

- Mexiko -

Arturo Márquez (*20.12.1950)

Mexikanischer Komponist, bekannt für seine sinfonischen Werke, die Idiome mexikanischer Volksmusik in den Orchesterklang integrieren.

Leidenschaft, energische Tanzfiguren und eine Rose zwischen den Zähnen. Dazu den jungen Mann an der klassischen Gitarre, das Tänzerpaar in Flamenco Kleidern - Das alles assoziiert man typischerweise mit Tango und anderen lateinamerikanischen Tänzen. Dabei ist es nicht die einzige Art und Weise wie sie aussehen und natürlich klingen können. Auch mit einem großen Orchester ist es möglich, genau dieses tänzerische, dieses leidenschaftliche auf die Bühne zu bringen. Man denke in diesem Zuge vielleicht an den „Boléro“ von Maurice Ravel oder der Oper „Carmen“ von Georges Bizet, nur um ein paar zu nennen. Auch heutzutage entstehen noch immer wieder Kompositionen, die diesen Charakter erfassen und die klassische Klangfarbe eines Orchesters mit dem Geist eines Tanzes verbinden, so auch der Danzón Nr. 2 von Arturo Márquez aus dem Jahr 1994.

Arturo Marquez ist ein Komponist mexikanischen Ursprungs und ist bekannt für seine symphonischen Werke, die Idiome mexikanischer und lateinamerikanischer Volks- und Salonmusik in einen klassischen Orchesterklang integriert. Am erfolgreichsten wurde der Danzón No.2, welcher sich auf der Volksmusik aus Kuba und der Region Veracruz in Mexiko, dem Geburtsort des Komponisten, beruht. Seine Premiere fand 1994 in Mexiko City durch das Orchester der örtlichen Musikhochschule unter der Leitung von Francisco Sawin statt.

Was macht es nun so besonders und zu einem der populärsten und meistgespielten mexikanischen orchestralen Kompositionen der Gegenwart? Einfach gesagt ist es ein erstklassiges Stück, das durch seinen rhythmisch interessanten Aufbau und seiner sehr bewussten Verwendung von Akzenten und Tempi den klassischen Klang abwandelt. Es kreiert eine Symbiose zwischen Orchester und volkstümlichen (Tanz-)Liedern, dessen Art und Weise nahezu jeden Zuhörer mitreißt. Darüber hinaus erzeugt der Danzón zusätzlich das Interesse, bereits erlernte Tanzschritte aus früheren Gesellschaftstanzkursen erneut aufzufrischen.

Text: Victoria Kellermann (Opus 125)

Sara Polanzi, Stufe 10



Marie Bongartz, Stufe 10



Theo Tupayachi ist Chefdirigent des Cusco Symphony Orchestra (OSC). Er wurde in Cusco, Peru, geboren. Schon früh begann er am Cusco Regional Institute of Music klassische Gitarre und Cello zu studieren und später Komposition und Dirigieren am National Conservatory of Music of Peru. 2009 gründete er das Cusco Symphony Orchestra und ist ihr künstlerischer Leiter. Mit der Cusco Symphony hat er seitdem mehr als 600 Konzerte in allen Provinzen von Cusco und den südlichen Regionen des Landes gegeben. Für sein kulturelles Engagement wurde er mit Stipendien und Preisen ausgezeichnet. Mit dem OSC wird die Verbreitung des regionalen

und weltweiten klassischen Musikerbes im Land unterstützt. Das Cusco Symphony führt jährlich mehr als sechzig Konzerte durch und tritt zusammen mit renommierten nationalen und internationalen Gastsolisten und Dirigenten auf.

Cusco Symphony Orchestra



Fotos: Ministerio de Cultura, Peru



Interview with Theo Tupayachi, Director Titular, Dirigent des OSC, Peru.

What kind of music did you grow up with? Only Peruvian popular music. In my family we don't have musicians or artists and they don't listen to any kind of art music. Only one relative had a collection of all kinds of music, and - when I could - I listened to his cassettes. After a few years, I understood that what I was listening to, was classical music.

In classical music, the audience seems to have an expected expectation of a concert. As an artist, can you also feel negative feelings on stage, such as the disappointment or insecurity of an audience, and how does that affect your conducting? In Cuzco - Peru, the audience is not aware of classical music. For me, music critics are not a concern, because they don't exist. The expectation of the audience is only if the concert is nice or not. And, when I conduct the orchestra, I only care about the music.

Which of your concerts did you particularly enjoy? When the public never heard classical music before, because the reaction of the people is honest. In some places or schools

in Cuzco - Peru, knowledge of classical music is non-existent. When the Cusco Symphony Orchestra goes to these places or schools, people sometimes react with joy, curiosity, amazement and sincere emotion.

And what made the concert so special for you? The fact that I understood that the public doesn't need prior knowledge to enjoy classical music.

You as conductor have also worked with the National Orchestra in the Capital City Lima. Are there any difference between both audiences, Cuzco and Lima? Yes, the audience is more effusive in Lima. The same is in other cities of Peru that are in places near the sea. I think that the public that lives in tropical places near the sea, are more extroverted than the public from andean cities, with much colder weather, like Cusco.

You mentioned a travel to Brasil with the Cuzco Orchestra. What were you impressions about the audience? Did you play Peruvian music there? How was the reception of the public? Yes, we played Peruvian music in Brazil. We traveled to

Brazil with singers, and that audience really liked the Peruvian music that was sung.

Are there different age groups for concert-visitors in Latin America and Europe? In Latin America the audience is mainly Young.

How do you assess the acceptance or classification of the Latin American composers and works by the listeners of the concert with our orchestra Opus 125 on May 6 in Mönchengladbach?

In the future, orchestras will have to play all kinds of music to gain more audiences. And I believe that the „orchestra Opus 125“ program helps to achieve this purpose.





Im Februar 2020 eröffnete das Nationale Sinfonieorchester Perus seine jährliche Saison mit dem Konzert „Musik im Nabel der Welt: Cusco“, das ganz der Musik von Cusco gewidmet ist. Das Konzert wird von Theo Tupayachi, dem künstlerischen Leiter des Sinfonieorchesters von Cusco, geleitet. In einem Interview mit Luis José Roncagliolo für das Bulletin des National Symphony Orchestra of Peru anlässlich der Aufführung spricht er über die Entwicklung der akademischen Musik in Cusco und allgemein über die Bedeutung der Kaiserstadt für die Musikgeschichte Perus und Lateinamerikas.



Über die Bedeutung der Musik in Cusco.

Música en el ombligo del mundo. Entrevista a Theo Tupayachi.

Es gibt viele Chroniken, die die Bedeutung der Musik im vorspanischen Cusco erklären; Ich bin besonders beeindruckt von den Referenzen, die der Inka Garcilaso de la Vega in Los Comentarios Reales gibt, besonders wenn er über die Feier von Inti Raymi erzählt; Es wird gesagt, dass Tausende von Musikern und Tänzern aus allen Teilen von Tahuantinsuyo gekommen sind, um den Sonnengott, den „Inti“, anzubeten. Bemerkenswert ist zum Beispiel, dass die Tradition der „Pututeros“-Spieler – von „pututos“ (spondylus - Meeresschnecke) – bleiben in ihrer Tradition bis heute intakt, und wir können sie immer noch jeden 24. Juni (heute Inti Raymi) in der Qorikancha und Sacsayhuamán hören, wie sie es vor mehreren Jahrhunderten getan haben: in großen „Truppen“, die jeden Zuhörer begeistern

Kommen wir zur nächsten historischen Etappe. Kann man sagen, dass Cusco zu einem der wichtigsten Musikzentren des kolonialen Spanisch-Amerikas wurde?

Generell war Cusco schon immer eine wichtige Kunststadt. In der Malerei ist beispielsweise die Cusqueña-Schule anerkannt, die in Diego Quispe Tito ihren größten Vertreter hat. In Cusco wurden Gemälde fast industriell hergestellt, die in alle Städte des alten Vizekönigreichs verteilt wurden. Alle Kirchen hatten ihre Kapellenlehrer, Orchester, Chöre, den „Eingeborenen“ wurde einfacher Gesang

beigebracht. Etwas, das uns eine Vorstellung von der Größe der musikalischen Praxis geben kann, ist, dass die Rechnungsbücher der Zeit die Existenz mehrerer Bruderschaften dokumentieren, die verschiedene Zünfte von Musikern zusammenbrachten, die in der Stadt lebten. Zahlungen für die Komposition polyphoner Werke, Verträge für Musiker, Sänger, Kapellmeister, Einfuhr und Herstellung von Orgeln usw. wurden ebenfalls erfasst. Andererseits ist zu bedenken, dass die Kolonialzeit fast dreihundert Jahre gedauert hat, viel länger als das, was wir als Republik bisher erreicht haben, so dass die Entwicklung der Künste in der Stadt in dieser langen Zeit nicht linear war. Es gab Zeiten mit größerer Offenheit für den Synkretismus, etwa in den Anfangsjahren,

als polyphone Werke in Quechua entstanden, wie das berühmte Hanaq pachap cussicuinin. Es gab aber auch Zeiten, die von Verboten und Einschränkungen geprägt waren. Es ist auch wichtig zu verstehen, dass die Musik in der Kathedrale von Cusco und in ländlichen Gebieten sehr unterschiedlich war. Zum Beispiel sehen wir in den fast fünfhundert Werken, die im aktuellen Katalog des San Antonio Abad Archivs (dem größten Archiv der Cusco-Barockmusik) erscheinen, dass es weder ein einziges Werk in Quechua noch Instrumentalwerke gibt. All diese Musik ist polyphon und vokal und steht im Dienst der Gottesdienste. Aber Sie müssen auch wissen, dass all diese reichhaltige musikalische Aktivität fast abrupt verschwand, nachdem die Unabhängigkeit erreicht war und die Kirche die Finanzierung künstlerischer Produktion eingestellt hatte.

Die bahnbrechenden Entdeckungen der Pentaphonie der Anden von José Castro und Leandro Alviña aus Cusco wurden von Carlos Raygada als „beeindruckende Klarinade“ und „ungewöhnlicher Ausdruck, der eine unbekannte Welt enthüllt“ bezeichnet. Vielleicht haben wir die große Sensation aus den Augen verloren, die diese Entdeckungen bei den peruanischen und auch lateinamerikanischen Musikern jener Zeit auslösten, aus den Augen verloren und die Cusco erneut den Charakter eines musikalischen Epizentrums verlieh.

Überhaupt fallen die ersten musikalischen Forschungsarbeiten von Castro und Alviña - Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhun-



derts - mit den ersten weltweiten Ansätzen einer vergleichenden Musikwissenschaft zusammen, die später Ethnomusikologie genannt wird. Wenn wir beispielsweise von der Anthropologie bis zum Strukturalismus von Claude Lévi-Strauss zurückblicken, werden wir sicherlich feststellen, dass es sich um sehr schlechte und grundlegende Studien handelt; aber damals waren sie innovative Studien und haben immer noch viel dokumentarischen und historischen Wert; Darüber hinaus trugen all diese wegweisenden Werke zu einer neuen Reflexion über die peruanische Kunst des 20. Jahrhunderts bei.

Cusco ist eine Stadt, die wie wenige in Peru im Laufe ihrer Geschichte sowohl eine populäre und traditionelle Musiktradition als auch eine akademische beherbergt hat. Aber außerhalb

der Stadt ist derzeit nicht bekannt, dass es sogar eine regionale Komponistenschule aus Cusco gab, die hauptsächlich mit dem Indigenismus verbunden war. Wie breit und vital war diese Bewegung?

Es war sehr umfassend und vital, aber seine Bedeutung liegt nicht so sehr in seinem technischen oder musikalischen Beitrag, sondern eher in seinem ästhetischen Vorschlag. Musikalisch sind es nur Melodien, inspiriert von der traditionellen Musik aus Cusco jener Zeit, teilweise tonal harmonisierte Transkriptionen und schließlich für Kammerformationen orchestriert. Sein ästhetischer Ansatz ist jedoch neuartig; Meiner Meinung nach war diese ästhetische Herangehensweise an „Inka“-Musik, nach der diese Gelehrten und Komponisten aus Cusco suchten, eine Antwort auf neue Refle-

xionen über das Peruanertum, die als Folge des Pazifikkrieges auftraten. Nachdem ein Krieg verloren ist, stellt die Gesellschaft viele Konzepte in Frage; In unserem Fall, in Cusco, gab es eine Art „nach innen schauen“, um zu sehen, was wir im Wesentlichen sind, um unsere Vergangenheit zu retten, um unsere Kultur zu bekräftigen, Suche nach einem neuen Konzept von Nation, das sich von dem Denken der Kapitalgesellschaft in Lima unterscheidet. Damals sah man zum Beispiel Clorinda Matto de Turner, die Theateraufführungen in Quechua organisierte - wie das Drama Ollantay - in den Sälen der konservativen Aristokratie von Cusco, begleitet von „Inka“-Musik mit Klavier und Geigen. Das muss zweifellos ein origineller ästhetischer Vorschlag gewesen sein.

Gleichzeitig erreichte die Stadt in ihrer republikanischen Geschichte durch die Gründung verschiedener Institutionen im Laufe des 20. Jahrhunderts musikalische Reife. Wie ist dieser Prozess abgelaufen?

All dies entsteht im Grunde mit der Geburt einer intellektuellen Elite in Cusco; und wie ich bereits zuvor darauf hingewiesen habe, entstehen alle Veränderungen oder Neuerungen in der Kunst aus einem Ereignis oder einem transzendentalen sozialen Wandel. Die Geburt einer intellektuellen Klasse in Cusco entstand meiner Meinung nach durch die erste Universitätsreform 1909 in Cusco, eine primitive Studentenbewegung in Peru, die mit einem seit der Kolonialzeit wenig veränderten universitären Bildungssystem brach. Persönlichkeiten wie Luis E. Valcárcel

„Armando Guevara Ochoa ist der Höhepunkt dieser ästhetischen Strömung.“

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts herrschte eine große Lethargie in der akademischen Musiktätigkeit in Cusco, aber seit 2009, dem Jahr, in dem das Cusco Symphony Orchestra gegründet wurde, gibt es ein ungewöhnliches Interesse, sowohl für universelle Klassische Musik als auch für Cusco und peruanische Musik im Allgemeinen.





Leandro Alvina

Kann man sagen, dass sowohl diese wichtige kompositorische als auch institutionelle Tätigkeit den Grundstein für die Entstehung einer Figur wie Armando Guevara Ochoa gelegt hat?

Armando Guevara Ochoa ist der Höhepunkt dieser ästhetischen Strömung. Guevara Ochoa selbst erkannte Ojeda und Pillco als die großen Lehrer seiner Kindheit an, die ihn der Musiktradition von Cusco näher brachten. Natürlich ist seine Musik viel ausgefeilter und vollendeter als die seiner Vorgänger. Ich würde Guevara Ochoa nicht als Indigenisten bezeichnen, eher würde ich seine Musik als indigenen Expressionismus einstufen. Guevara Ochoa hatte Zugang zu einer soliden und privilegierten Ausbildung, unter seinen Lehrern finden sich Namen wie George Enescu oder Nadia Boulanger. Vielleicht ist er der akademische peruanische Komponist, der weltweit am häufigsten aufgeführt wurde. Guevara Ochoa war ein großartiger Geiger, Pädagoge, Regisseur und Komponist. Er wurde als „Amauta“ anerkannt und als erster Peruaner zum „Lebendigen Kulturerbe der Nation“ erklärt.

Was könnten Sie noch über die Cusco-Komponisten hinzufügen? Einige sind in Lima noch wenig bekannt, wie David Rozas Aragón, ein zeitgenössischer Komponist von Guevara Ochoa.

Der Fall von Komponisten wie Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra oder

kürzlich David Rozas ist äußerst interessant, da sie vielleicht mehr anerkannte Komponisten im Bereich der populären Musik als in der akademischen Musik sind. Viele Folklore- und Studentengruppen führen immer noch ihre Werke auf. Es ist auch bemerkenswert, dass die neuen Generationen von Cusqueños mit Werken wie Inti Raymi von Ojeda, Punchayniki von Zegarra oder Munay Sipas sehr gut vertraut sind. Sie sind wiederkehrende Melodien bei Feiern, Umzügen, Patronatsfesten usw.; Sie kennen jedoch wahrscheinlich die Komponisten nicht oder ordnen diese Werke gar der Folklore zu. Als Direktor des Cusco Symphony Orchestra ist es mir ein Anliegen, dies zu bekräftigen: Der Cusqueño sollte wissen, dass wir eine der wenigen Städte in Peru sind, die neben einem reichen Hintergrund an traditioneller und Volksmusik auch ihre eigene akademische „Schule“ der Musik von Cusco hat.

Was können Sie uns heute über die musikalische Aktivität in Cusco sagen?

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts herrschte eine große Lethargie in der akademischen Musiktätigkeit in Cusco, aber seit 2009, dem Jahr, in dem das Cusco Symphony Orchestra gegründet wurde, gibt es ein ungewöhnliches Interesse, sowohl für universelle klassische Musik als auch für Cusco und peruanische Musik im Allgemeinen. Derzeit gibt

es mehrere Institutionen, die sich dem Musikunterricht widmen, und mehrere Universitäts-, Schul-, Jugendorchester, Chorgruppen usw. wurden gegründet. Was mich am meisten beeindruckt, ist das Publikum, hauptsächlich Kinder und Jugendliche, die die Konzerte besuchen; Dies ist zum Teil auf das intensive Programm didaktischer und pädagogischer Konzerte zurückzuführen, die das Cusco Symphony Orchestra in Schulen auführt.

Wie ist der aktuelle Stand des dokumentarischen Erbes der Cusco-Komponisten?

Meiner Meinung nach ist die Anthology of Cusco Music: XIX–XX century noch immer das wichtigste Buch, da es auf fast 700 Seiten die Werke der wichtigsten Komponisten der Cusco-Musik dieser Zeit versammelt, geschrieben in einem einfachen und praktischen Format für Klavier. Derzeit verfügt das Cusco Symphony Orchestra auch über ein großes Archiv symphonischer Musik aus Cusco, das ebenfalls ständig wächst, da wir viele Werke digitalisiert, transkribiert und orchestriert haben. Aber es gibt auch eine sehr wichtige Initiative unter der Leitung des Kulturministeriums, nämlich die Schaffung der Cusco Music Library, die ein vollständiges Tonarchiv der Region sein wird. Natürlich bedarf es besserer Schallplatten, Notenveröffentlichungen und Aufnahmen von Werken, insbesondere von neuen Komponisten.



Meine Dienststelle ARPEGGIO ist eine soziale Einrichtung, die mithilfe von Musik Kindern und Jugendlichen aus schwierigem sozialen Umfeld neue Werte und Perspektiven vermitteln möchte und insbesondere mit dem gemeinsamen Musizieren Kinder und Jugendliche mit ganz verschiedenen sozialen, familiären und finanziellen Hintergründen zusammenbringt und den Gemeinschaftssinn fördert. Das Projekt liegt in Trujillo, einer etwa 900 000 Einwohner großen, recht übersichtlichen Küstenstadt im Norden Perus, die wie fast alle südamerikanischen Großstädte von riesigen Armenvierteln umgeben ist, jedoch über ein schmales Zentrum aus der Kolonialzeit verfügt. Schon schnell konnte ich mich im Projekt einleben und wohl fühlen. Meine Sprachvorkenntnisse halfen mir zu meinen ca. 40 Geigen- und



Bratschenschülern bald ein gutes Vertrauensverhältnis aufzubauen. So konnte ich neben meiner Aufgabe, als Musiklehrerin auf die individuellen Lernbedürfnisse und Lernfähigkeiten jedes Schülers einzugehen, auch oft eine ZuhörerIn und Ratgeberin bei persönlichen Problemen sein. Auf diese Weise erfuhr ich beispielsweise die Sorgen einer Schülerin, deren Großmutter an einem Hirntumor schwer erkrankt war: da die große Mehrheit der peruanischen Bevölkerung sich keine Krankenversicherung leisten kann, müssen im Falle einer Behandlung fast alle Kosten vom Patienten oder dessen Familie selbst übernommen werden, was oft mit großen finanziellen Schwierigkeiten verbunden ist. Zum Glück haben die Peruaner ein großes Improvisationstalent. So veranstaltete die Familie meiner Schülerin eine sogenannte „Pollada“, eine Art Grillfest, bei dem man jedem Besucher einen Teller Pollo frito con papas fritas, also Grillhähnchen mit Pommes, verkauft, um den Erlös für einen vorher ausgeschriebenen Zweck verwenden zu können wie in diesem Falle den Kauf einiger Medikamente für die Behandlung der Großmutter.

Mit der Geige nach Peru.

Ein Rückblick von Jana Frasch auf den Weltwärts-Freiwilligendienst in der kulturellen Einrichtung „ArPEGGIO“ in Trujillo, Peru.



Fotos: ArPEGGIO + Jana Frasch

„Im Orchesterspiel im „Orquesta de Barro“ (deutsch: Lehmorchester, wegen der für die Armenviertel Südamerikas typischen Lehmbauten) kommen dann alle Kinder und Jugendlichen frei von sonst herrschenden Vorurteilen musizierend zusammen – für viele ist die Orchestergemeinschaft fast wie eine Familie.“





Man hat sowieso oft das Gefühl, dass viele Menschen in Peru im Gegensatz zu uns Deutschen mehr in der Gegenwart als in einer ständigen Planung der Zukunft leben, was sicherlich auch mit der finanziellen Lage vieler Familien zusammenhängt, die eine langfristige Zukunftsplanung meist nicht ermöglicht. Viele meiner Schüler stammen aus Familien des „Mittelstands“, der sich allerdings gewaltig vom deutschen Mittelstand unterscheidet. Beispielsweise verdient ein peruanischer Lehrer im Durchschnitt 600 Soles monatlich, was ungefähr 150 Euro entspricht. Durch eine gute Einteilung eines Verdienstes dieser Größenordnung kann man vielleicht seine Familie ernähren, doch jede zusätzliche Ausgabe stellt ein großes finanzielles Hindernis dar. Unter diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass für viele Familien eine monatliche Gebühr von 80 Soles für das Erlernen eines Instruments kaum aufzubringen ist. ARPEGGIO hat deshalb das Prinzip eingeführt, dass sich die Gebühr nach den finanziellen Möglichkeiten der Eltern richtet und in vielen Fällen sogar vollständig erlassen werden kann. Das funktioniert natürlich nur solange es auch Famili-

en gibt, die gerne durch das Zahlen der vollen Gebühr auch anderen finanziell schwächeren Schülern den Instrumentalunterricht ermöglichen. In den peruanischen Sommerferien haben wir die Freizeit der Kinder und Jugendlichen genutzt, um eine intensive Orchesterprobenphase mit abschließendem Konzert im Stadttheater durchzuführen. Dank der Bereitschaft und Begeisterung der Teilnehmenden konnten wir eine Schulorchesterbearbeitung der „Peer Gynt Suite“ von Edward Grieg in täglichen Gruppen- und Gesamtproben einstudieren und schlussendlich unter dem Dirigat unseres „Mitfreiwilligen“ Niklas eine gelungene Aufführung auf die Bühne des bis in den dritten Stock ausverkauften Stadttheaters bringen. Während meines Aufenthaltes habe ich mit meinen Schülern zwei Vorspielabende vorbereitet – die erste Präsentation fand im Dezember statt und verlangte aufgrund kleinerer Unzuverlässigkeiten (dabei hatte ich doch schon die in Peru obligatorische halbe Stunde für den Konzertbeginn eingerechnet) ein wenig Improvisation und Umstellung des Programms, gelang aber letzten Endes noch ganz

„Man hat sowieso oft das Gefühl, dass viele Menschen in Peru im Gegensatz zu uns Deutschen mehr in der Gegenwart als in einer ständigen Planung der Zukunft leben...“

gut. Beim zweiten Vorspielabend, der gleichzeitig eine Art Abschluss- und Abschiedskonzert war, für das sich sowohl meine Schüler als auch ich fleißig und hochmotiviert vorbereitet hatten, haben mich meine Schüler mit ihrem mutigem Auftreten und der musikalischen Leistung richtig stolz gemacht. Am liebsten hätte ich noch viele Jahre mit meinen „alumnicos“, die ich sehr ins Herz geschlossen habe, weitergearbeitet. Der Abschied von allen war dementsprechend hart. In meiner letzten Woche in Peru standen dann noch zwei für mich sehr spannende musikalische Ereignisse an, da ich zwei Auftritte als Solistin hatte. Zunächst spielte ich ein Werk mit dem Jugendorchester von Trujillo und zwei Tage später dann ein Konzert für Violine und Viola mit dem „Orquesta Sinfónica de Trujillo“, das von Niklas dirigiert wurde. Da ich in den letzten Monaten meines Aufenthaltes in meiner

Freizeit im Sinfonieorchester schon mitgespielt hatte, freute ich mich über so einen tollen Abschluss! Wenn ich in diesem musikintensiven Jahr gerade nicht mit dem Unterrichten, dessen Vorbereitung oder dem Leiten von Ensemble- und Stimmproben beschäftigt war, war ich oft in Huanchaco, einem kleinen 20 Minuten entfernten Strandort, beim Wellenreiten anzutreffen, was für mich den idealen Ausgleich zur Musik schuf. Meine musikalische Ausbildung und Expression habe ich ein Stück weit an meine Schüler weitergeben können und umgekehrt unendlich viel von ihnen und ihrer Kultur gelernt. Meine Reisen im Land haben mich nicht nur die unberührte Natur Perus bewundern lassen, sondern mir einen Einblick in die Reichhaltigkeit der peruanischen Kultur und ein Verständnis für kulturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten verschafft.



„Mein Jahr in Peru – das sind unzählige Erinnerungen, unzählige Gemütszustände, unzählige Beobachtungen, Blicke, Begegnungen, die dieses Jahr für mich unvergesslich und ungeheuer wichtig gemacht haben.“





Fotoworkshop zum Konzert-Projekt mit dem Fotokünstler Frank Breuer.



Theater- + Konzertfotografie.



Die Verwendung digitaler Spiegelreflexkameras und lichtstarker Objektive mit unterschiedlichen Brennweiten ermöglichen es in der Theaterfotografie auf die unterschiedlichsten Lichtstimmungen auf der Bühne zu reagieren. Es wird im RAW-Format fotografiert, um Farbstiche und abweichende Farbtemperaturen im digitalen Workflow ausgleichen zu können. Die Fotografien werden hauptsächlich nur bei Proben gefertigt, damit die Aufführung nicht beeinträchtigt wird. Auf diese Herausforderungen haben sich die TeilnehmerInnen für ihre Shootings während der Offenen Probe in mehreren Workshoptagen vorbereitet.



Foto: Teodora Tunaru



Foto: Julie Hoffmann



Porträt. Bewegung.
Licht. Schatten.



Foto: Jolina Fliege



Foto: Niko Kosmeridis

Projektorientiertes Arbeiten – das ist Unterricht von Morgen, der an der Gesamtschule in Hardt bereits in vielen Fächern heute schon zum Alltag gehört. So konnten sich SchülerInnen mit dem Fotokünstler Frank Breuer an mehreren Wochenenden unter professioneller Anleitung im Rahmen des Konzert-Projektes mit Fotografie beschäftigen, Strategien zur Motiv-Auswahl entwickeln, sich mit der Aufnahmetechnik vertraut machen, Fotos bearbeiten und am Ende die Ergebnisse im Magazin veröffentlichen.



Foto: Jule Hoffmann

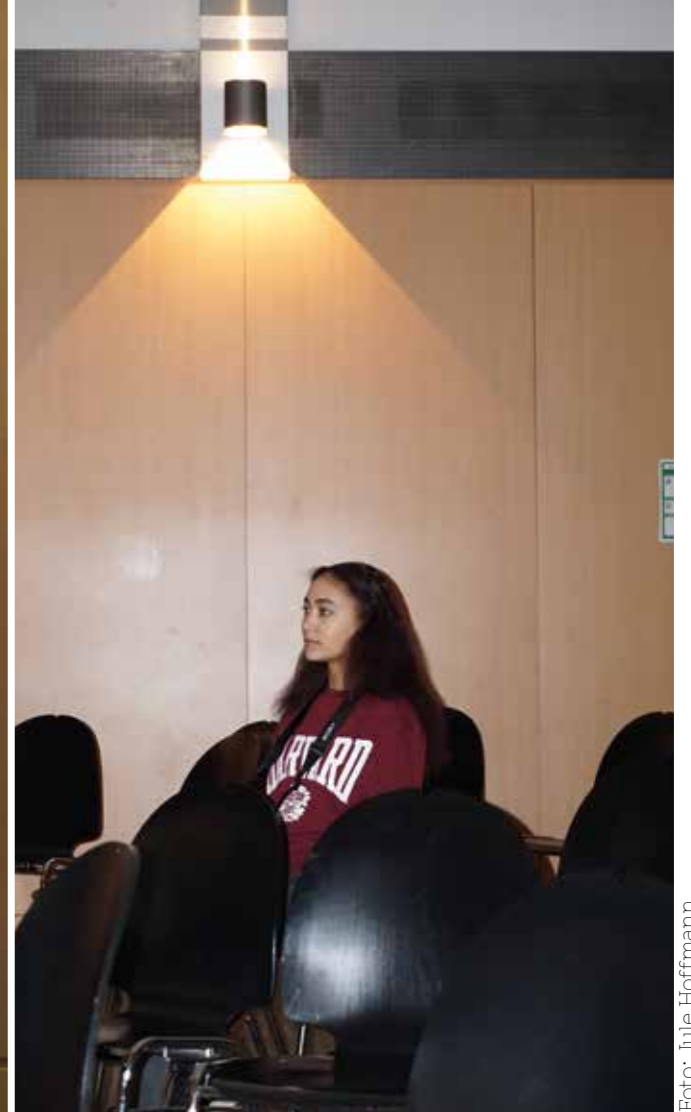


Foto: Jule Hoffmann

Dabei ging es neben der Motiv-Auswahl auch um Perspektiven und die Bildkompositionen. Zum Fotografieren wurden verschiedene Locations und Lichtsituationen genutzt. In der Fotografie ist es eine besondere Herausforderung, Musikerinnen und SchauspielerInnen in Bühnensituationen oder unter komplizierten Lichtbedingungen zu fotografieren. Das Thema der Workshops mit dem Fotokünstler Frank Breuer war die Porträtfotografie mit Spiegelreflex- und Systemkameras vor und hinter der Bühne. Beim Experimentieren mit unterschiedlichen Lichtquellen haben Jannis und Marius aus dem Regieteam der Gesamtschule Hardt assistiert. Die Ergebnisse und Bildwirkungen können sich wirklich sehen lassen und sind bühnenreif. Hilfreich waren die Studie für die Reportage des Theaterbesuch Backstage und der Fotodokumentation der Offenen Probe zum Konzert-Projekt "Tänze der Welt".

Foto: Jule Hoffmann



Foto: JFabienne Esteves



Foto: JFabienna Esteves



Foto: Thore Kraft

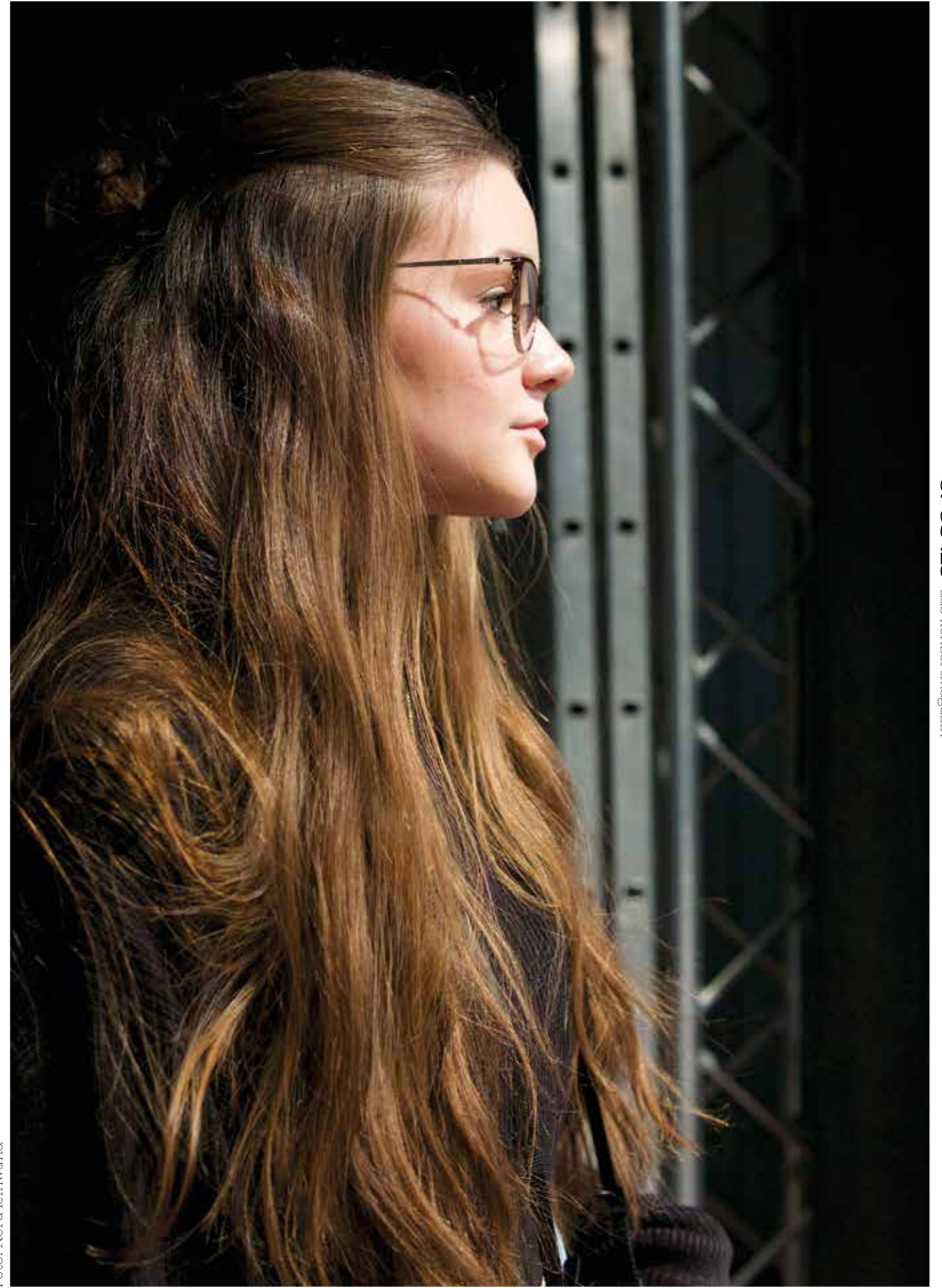
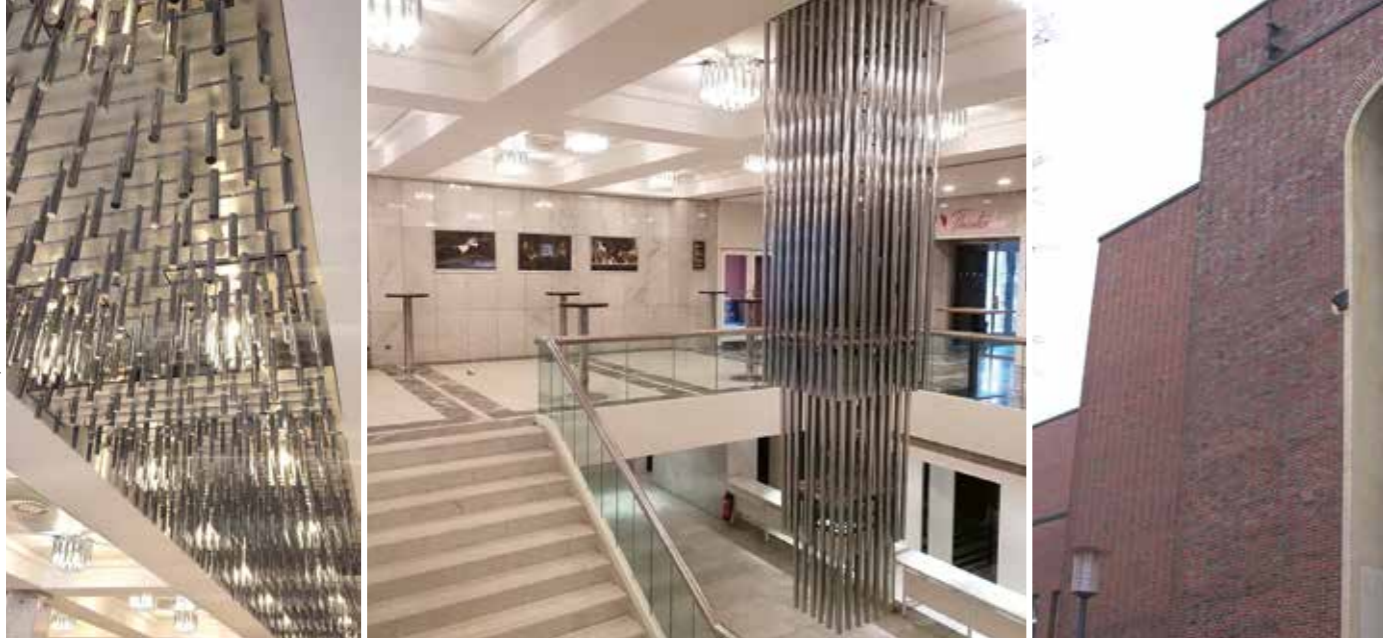


Foto: Nora Jeinwand



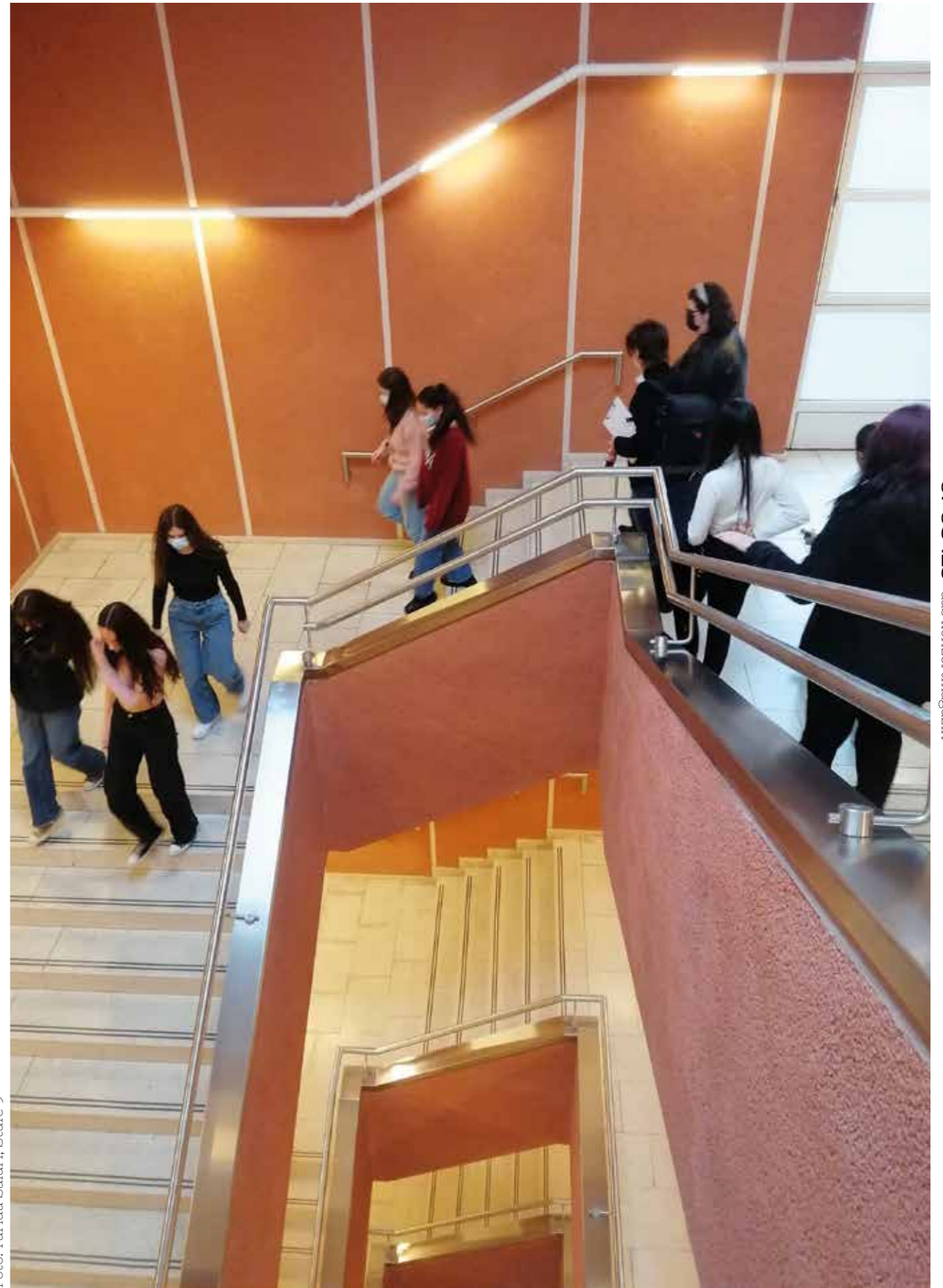
Teilnehmende des CREATIVE TEAMS und dem WP Kunst Kurs der Gesamtschule Hardt hatten die großartige Gelegenheit zu einer Führung hinter die Bühnen des Theaters Mönchengladbach. Kristina Heinen aus der Abteilung Kommunikation und Marketing präsentierte den 20 SchülerInnen die verschiedenen Arbeitsplätze und erklärte sehr anschaulich, welche Abteilungen an der Konzeption und Umsetzung einer Produktion beteiligt sind. Hinter dem Vorhang zeigen sich die jungen Besucher ziemlich beeindruckt von der imposanten Höhe der Bühne und der mächtigen Technik mit Zugstangen und Scheinwerferbrücken. Die Regieassistentin Alla Bondarevskaya saß am InspizientInnenpult und erklärte den Interessierten die Aufgaben einer InspizientIn und RegieassistentIn. InspizientInnen koordinieren den gesamten künstlerischen und technischen Ablauf einer Bühnenaufführung. Sie sind das Bindeglied zwischen Kunst und Technik. InspizientInnen müssen mit der Inszenierung vertraut sein und deshalb bereits bei den Bühnenproben organisatorisch und vermittelnd zwischen Regieteam, KünstlerInnen und den verschiedenen technischen Abteilungen tätig sind.

Hauptarbeitsplatz ist das InspizientInnenpult, von dem aus der Verlauf der Vorstellung gesteuert wird. Dieses ist mit Monitoren, Sprechverbindungen und optischen Signalanlagen ausgestattet. Vor einer Vorstellung vergewissern sich InspizientInnen, dass die Bühne korrekt und sicher eingerichtet ist. Sie regeln durch Einrufe und Klingelzeichen den zeitlichen Ablauf vor der Vorstellung, für die Mitwirkenden, aber auch für das Publikum. Als Regieassistentin unterstützt Alla Bondarevskaya die RegisseurInnen bei ihrer Arbeit. RegieassistentInnen führen das Regiebuch, in dem alle für eine Inszenierung bedeutsamen Daten notiert werden: Positionen, Gänge, Textänderungen und -streichungen, Auftritte und Abgänge etc. Diese Arbeit ist sehr wichtig und erfordert große Sorgfalt, denn das Regiebuch mit seinen Notizen ist die Grundlage für die späteren Repertoirevorstellungen und Wiederaufnahmen. Aus dem Regiebuch muss jederzeit ersichtlich sein, welches Konzept einer Inszenierung zugrunde liegt und wie das Stück verlaufen soll.

Alles Theater.

Backstage für's Konzert-Projekt.

Auf den Moment, wenn der Vorhang sich hebt, fiebern alle vor und hinter der Bühne hin. Aber wie sieht es eigentlich hinter dem Vorhang aus? Dort, wo kein Zuschauer hin kommt? Wo ist das Ensemble in den Pausen? Wer lenkt die ganze Technik und das Bühnenlicht? Wo kommen die ganzen tollen Kostüme her? Und wer kümmert sich überhaupt darum, das man erfährt, was alles so läuft im Theater?



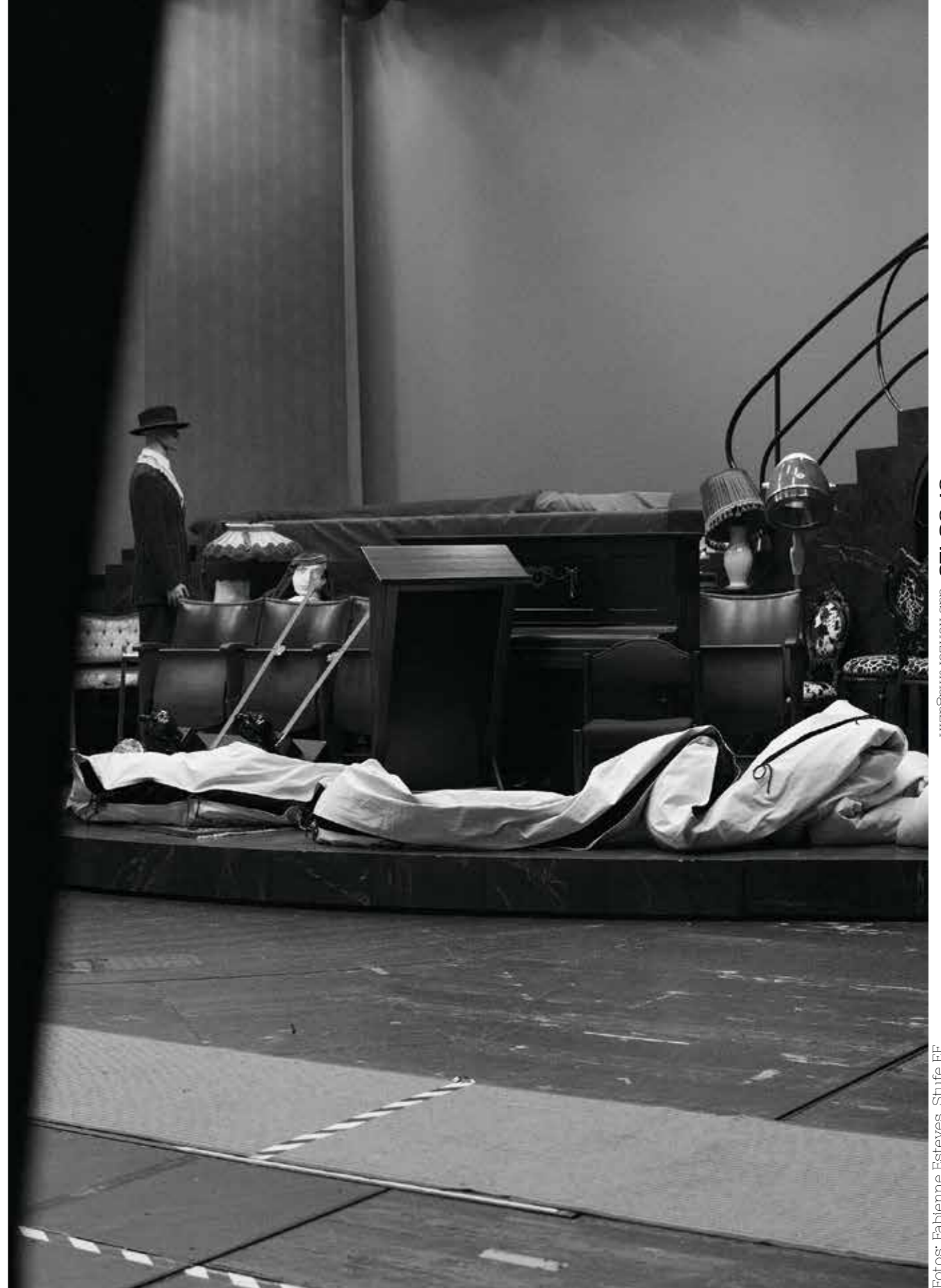




Foto: Thore Kraft, Stufe EF

Des Weiteren haben RegieassistentInnen die Aufgabe, in Absprache mit der RegisseurIn den Probenplan zu erstellen. Dabei muss man nicht nur künstlerische Aspekte, sondern auch Raum- und Dienstpläne des Theaters berücksichtigen. Jede Probe muss so effektiv wie möglich genutzt werden.

Zudem sind RegieassistentInnen die zentrale Kontaktstelle zwischen RegisseurInnen und den MitarbeiterInnen der jeweiligen Produktion sowie allen betroffenen Abteilungen im Haus.

In der Kostümabteilung konnte die langjährige Garderobiere Annette Kuhnert allerdhand Spannendes und Interessantes über ihre Arbeit und Kenntnisse berichten.

GarderobierInnen oder auch AnkleiderInnen genannt, sorgen in erster Linie dafür, dass die KünstlerInnen für die Vorstellung ordnungsgemäß angekleidet bzw. während der laufenden Vorstellung umgezogen werden. Das Umziehen muss manchmal in Sekundenschnelle erfolgen. Oft hat eine GarderobierIn viele DarstellerInnen gleichzeitig zu betreu-

en und ist für die Kostüme von verschiedenen Vorstellungen zuständig. GarderobierInnen sind ebenfalls für die Pflege der ihr anvertrauten Kostüme zuständig und bessert kleinere Schäden selbst aus. Bei größeren Schäden werden die Kostüme rechtzeitig in die Werkstatt zur Reparatur gegeben. Improvisation ist in Notfällen gefragt, wenn auf der Bühne ein Reißverschluss versagt oder eine Rockschleppe einreißt.

Oft ist der/die GarderobierIn auch von Beruf SchneiderIn. Annette Kuhnert betonte, dass handwerkliches Geschick für diesen Beruf absolut notwendig ist. Auch Einfühlungsvermögen ist wichtig, denn oft sind die KünstlerInnen vor ihren Auftritten nervös. GarderobierInnen müssen diskret sein und sollten sich nicht vor verschwitzten Kostümen ekeln. Ihr Tipp gegen lästigen Schweißgeruch: Wodka.

Im Rahmen ihrer Projekt-Mitarbeit und Workshops zum Konzert-Projekt "Tänze der Welt" mit dem Sinfonieorchester OPUS 125 hat die

Schülerzeitungsredaktion ein Interview mit der Tanz- und Theaterpädagogin Silvia Behnke vorbereitet.

In ihren Ausführungen beschreibt Silvia Behnke die Aufgaben der BühnentänzerInnen. Sie gestalten und interpretieren Tanzrollen für Ballett, Musiktheater oder Musical. Sie tanzen nach einer vorgegebenen Choreografie im Ensemble oder als SolistInnen und müssen unterschiedliche Stile vom klassischen Ballett bis zu modernen Tanzformen beherrschen.

Der Standpunkt-Redakteur Thore Kraft fragt nach den Trainingsarten der TänzerInnen. Der tägliche Arbeitsablauf der TänzerInnen besteht erst einmal aus einem mehrstündigen Training und der Probenarbeit. Zusätzliche oder alternative Sportarten, die eher dem Ausgleich dienen, wie Schwimmen oder Joggen aber auch Krafttraining im Fitnesscenter, sind persönliche Entscheidungen. Wichtig ist nur, dass jede Bewegung und Haltung auch eine ausgleichende Gegenbewegung braucht, um körperlichen Schäden vorzubeugen.

Das Ballett bildet innerhalb des Theaterbetriebs ein eigenes Ensemble - eine sogenannte Compagnie - ähnlich wie Chor und Orchester. Bei ihrem kurzen Rückblick auf die Geschichte des Balletts erfährt das Team, dass Ballett, wie wir es heute kennen, seinen Ursprung in der Zeit der italienischen und französischen Fürstenhöfe des 15. und 16. Jahrhunderts findet. Fast kann man diese Zeit als ein Ausprobieren bezeichnen, da das Ballett damals noch keine eigene Kunstform und lange den Männern vorbehalten war. Höfische Tänze weckten zu dieser Zeit nur noch wenig Interesse, die Welt war reif für neue Formen und Techniken im Tanz.

Überrascht waren die SchülerInnen zu hören, was der Sonnenkönig mit Ballett zu tun hatte. König Ludwig XIV, DER Repräsentant des Barock und wichtigster Vertreter des höfischen Absolutismus, übernahm als junger Herrscher gerne selbst die Hauptrolle im Ballett. Und so entstammt sein Spitzname „Sonnenkönig“ einem Ballettstück, in dem er 1653 den Part der aufsteigenden Sonne übernahm.

Unter seiner Regentschaft nahm die Bedeutung des Balletts immer weiter zu und so gründete der König 1671 sogar eine Musikakademie. Ihr Ziel war es Kindern - auch aus armen Familien - eine kostenfreie Ballettausbildung zu ermöglichen. Mit diesem Schritt öffnete sich das Ballett auch für diejenigen, die sich diese elegante Form des Tanzes vorher nicht leisten konnten, da Ballett nur dem Adel zugänglich war.



Foto: Fabienne Esteves, Stufe EF



Fotos: Fabienne Esteves, Stufe EF

Ballett als eigenständige Kunstform gab es erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der aus dem bis dato noch mechanischen Tanz ein Handlungstanz wurde, der ganze Geschichte zu erzählen vermag.

Silvia Behnke begann ihre Tanz-Ausbildung in Lübeck an der dortigen Ballettschule Heino Heiden. Bereits mit elf Jahren debütierte sie als Solistin am Lübecker Kindertanztheater Heino Heiden und feierte bei Gastspielen in Hamburg, Berlin, Venedig, Kopenhagen, Helsinki und Moskau in verschiedenen Partien Erfolge. Nach Abschluss der Bühnenreife wechselte sie an die Stuttgarter John-Cranko-Akademie, um dann im Anschluss noch eine tanzpädagogische Ausbildung zu absolvieren.

1988 wurde sie als Solisten ans Theater Krefeld und Mönchengladbach geholt und arbeitete hier u. a. mit bekannten Choreografinnen. Im Juli 2010 beendete Silvia Behnke ihre aktive Laufbahn als Tänzerin und arbeitet seither als Tanz- und Theaterpädagogin am Gemeinschaftstheater.

Als Tanzpädagogin vermittelt Silvia Behnke die Kunst des Tanzes. In Workshops bringt sie Jugendlichen bei, die Ausdrucksmöglichkeiten des eigenen Körpers kennenzulernen. Hier hat sie die Erfahrung gemacht, dass sie dabei viele Jugendliche begeistern und überzeugen kann, sich auf Bewegung und Tanz einzulassen und über die Körpersprache auszudrücken.



Die Bewegungsabläufe einer Choreografie werden schriftlich aufgezeichnet. Mithilfe spezieller Symbole können so auch Choreografien, die nicht mehr getanz werden, zu einem späteren Zeitpunkt rekonstruiert werden.

Als Theaterpädagogin regt Silvia Behnke am Theater Mönchengladbach insbesondere Menschen jüngerer Alters zum Theatermachen an und ermöglicht den aktiven Zugang zur Welt des Theaters. So vermittelt sie zwischen dem Theater und Bildungseinrichtungen wie Kindergärten, Schulen und Jugendhäusern. Sie berät und betreut mit ihrer Kollegin LehrerInnen und unterstützt bei der Vor- und Nachbereitung von Theaterstücken im Klassenunterricht.

Darüber hinaus leitet sie auch eigene Jugend-Theatergruppen und betreut den Theater-Jugendclub. Sie arbeitet gerne mit Jugendlichen, weil der Tanz und das Theaterspiel eine Möglichkeit ist, sich auszudrücken und die eigene Persönlichkeit zu erweitern. Unter Ihrer Leitung entstanden zum Beispiel für den Jugendclub in Mönchengladbach, in Zusammenarbeit mit Jorge Escobar viele Tanz-Theaterproduktionen. Im Juni 2022 war nun nach der Corona-Pause endlich wieder eine Jugendclub-Produktion auf der Studiobühne Mönchengladbach zu sehen, Molières Komödie „Der eingebildete Kranke“. Auf der einen Seite bringt Silvia Behnke Jugendlichen das Theater näher, auf der anderen Seite bietet sie Workshops an, die auch zur Persönlichkeitsbildung beitragen können.

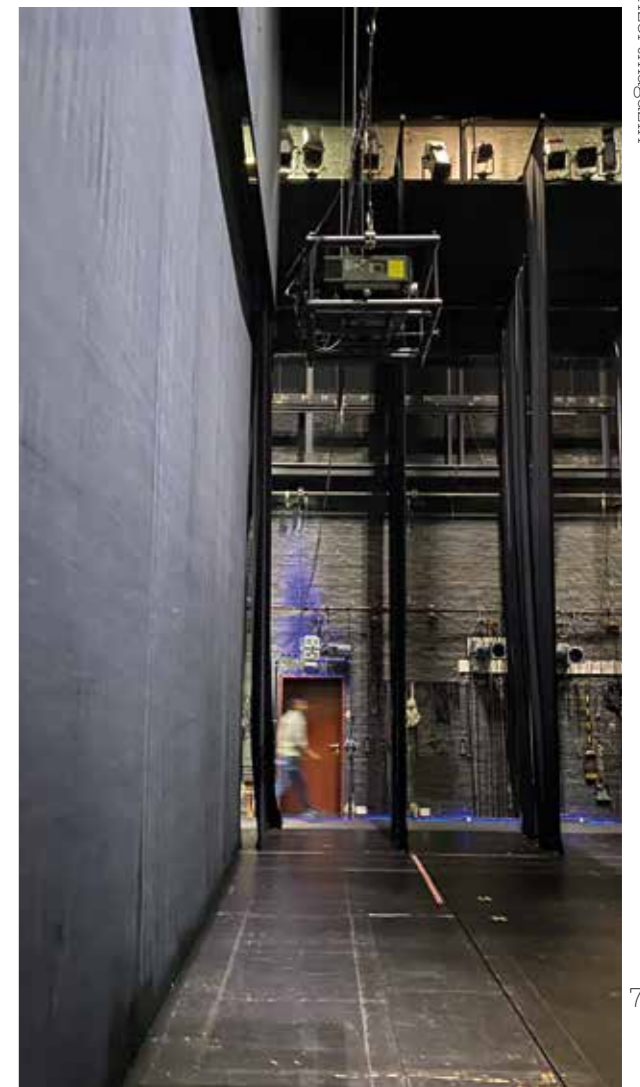


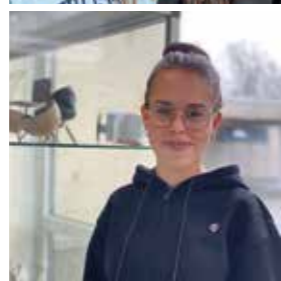
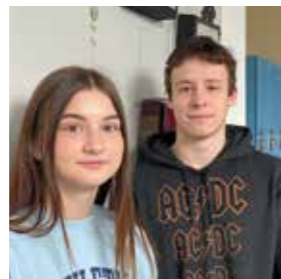
Foto: Fabienne Esteves, Stufe EF

Die Theater Krefeld und Mönchengladbach gGmbH ist ein sogenanntes Dreispartentheater: Schauspiel, Musiktheater und Ballett gehören zum Programm. Außerdem gehören die Niederrheinischen Sinfoniker zum Haus, die auch die Aufgaben als Theater- und Sinfonieorchester übernehmen.

Seit mehr als 60 Jahren betreiben die Städte Krefeld und Mönchengladbach gemeinsam „ihr“ Drei-Sparten-Theater: Aus den „Vereinigte Städtischen Bühnen Krefeld und Mönchengladbach“ ist inzwischen die gemeinnützige „Theater Krefeld & Mönchengladbach gGmbH“ geworden. 500 Mitarbeiter – vom Bühnentechniker über den Besucherservice bis hin zu den KünstlerInnen – sind in den beiden Städten beschäftigt.

Pro Spielzeit finden mehr als 500 Vorstellungen der Sparten Musiktheater, Ballett und Schauspiel statt. Hinzu kommen die vielfältigen Konzerte der Niederrheinischen Sinfoniker und die Aufführungen des Theater-Jugendclubs unter Anleitung der Theaterpädagogen. Vom großen Opernabend bis zum kleinen Rezitationsnachmittag ist für jeden Geschmack etwas dabei. Die Kinderstücke und Kinderkonzerte bieten beste Unterhaltung auch für die Kleinsten.





Das Kreativ-Team.



Fotos: D. Vollmer



Das Schüler- und Jugendmagazin
STANDPUNKT:

STANDPUNKT ist ein werbefreies
Gesellschafts- und Kulturmagazin,
das von SchülerInnen, jungen
Kreativen und Schreibern 2008
ins Leben gerufen wurde, um eine
Plattform für kulturellen und gesellschaftlichen Austausch in ihrer
Generation zu schaffen.

STANDPUNKT vernetzt Beiträge
eigener Autoren mit Gastbeiträgen
von interessierten SchülerInnen
und Schülern sowie Studentinnen
und Studenten.

STANDPUNKT kennt keine Grenzen:
keine regionalen, keine medialen
und ist spartenübergreifend.

STANDPUNKT arbeitet nicht gewinnorientiert
und ist angewiesen auf die Unterstützung
von Fördervereinen, Stiftungen und
Unternehmen.

ausgezeichnet von:

Der Spiegel
Die Zeit
Junge Presse
Jugendpresse Deutschland
BDZV
RSGV

instagram@standpunktonline
www.standpunktonline.com

Impressum

Sinfonieorchester OPUS 125 e.V., c/o
Hettweg 18, 41063 Mönchengladbach
info@opus125.de

Redaktionsleitung (v.i.S.d.P.):
Dorothee Vollmer

Auflage 500

Ein Projekt des Schüler- und Jugendmagazins
Standpunkt und des Sinfonieorchesters
OPUS 125 e.V.
www.standpunktonline.com
www.opus125.de

Mitarbeit

Mitglieder des Sinfonieorchesters
Opus 125 e.V.,
SchülerInnen der Gesamtschule Hardt,
Studierende der Robert Schumann
Hochschule

Herzlichen Dank

Javier Alvarez
Klaus Baier
Eva-Maria Baier
Silvia Behnke
Frank Breuer
CREATIVE SPACE Gesamtschule Hardt
David del Pino Klinge
Jana Frasch
Susanne Frasch
Kristina Heinen
Stefan Junker
Adelheid Klang
Victoria Kellermann
Pierre Leibfried
Anke Müller
Musikschule Mönchengladbach
Orquesta Sinfónica de Cusco
Annette Peukschat
Luis José Roncagliolo
Roberto Doniez Soro
Enrique Soro Stiftung
Theater Mönchengladbach
Theo Tupayachi
Paula Vollmer
Bärbel Vollmer-Mengen

Förderer und Unterstützer

Josef und Hilde Wilbertz-Stiftung
Rotary Club Mönchengladbach
Rotary Club MG-Niers
Lions Club Mönchengladbach

Das Kulturbüro der Stadt Mönchengladbach
unterstützte als Kooperations-Partner
die Projekt-Arbeit.

Der Druck dieses Magazins
ermöglichte die
Elfriede-Kürble-Stiftung.

Das Konzert wurde als MUSIK+ Konzert
vom Verein der Freunde und Förderer
der Musik e.V. gefördert.





SINFONIEORCHESTER OPUS 125 E.V.