

Bertold Hummel und seine Werke für Blasorchester

Diplomarbeit

**Zur Vorlage an der Musikhochschule Basel
im Fach Blasorchesterdirektion
bei Felix Hauswirth**

eingereicht von Denis Laile



"In einer Zeit der zunehmenden Säkularisation hat der schöpferische und auch wohl der nachschöpferische Künstler die Aufgabe, seine Mitmenschen auf das Transzendente, auf das Unerklärbare und auch Unbeweisbare hinzuweisen. Der Sprache der Musik - als der vielleicht weltumfassendsten - kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu. Die Darstellung des Leides und Grauens allein kann nicht der immanente Bestandteil eines Kunstwerkes sein. Der Hinweis auf Tröstung und Hoffnung ist unabdingbar. Darüber hinaus geben Leben, Natur und für den Glaubenden auch Gotteserkenntnis genügend Anlass zu Lob und Dank. Es gibt überhaupt keinen Grund, warum man diese lebensbejahenden Eigenschaften ausschließlich den Meisterwerken der Vergangenheit zuordnen sollte, stehen wir doch unabdingbar mehr oder weniger auf den Schultern unserer Vorfahren, und war doch zu allen Zeiten menschliches Leid ebenso gegenwärtig wie die Sehnsucht nach dessen Überwindung." (Bertold Hummel, 5. August 2001)¹

¹ www.bertoldhummel.de (20.2.2009)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	S. 4
1 Biographie	S. 6
1.1 Kindheit und Jugend	S. 6
1.2 Studienjahre	S. 7
1.3 Erste Berufsjahre	S. 8
1.4 Lehrer und Professor	S. 9
2 Bertold Hummel als Komponist und Lehrer	S. 13
3 Bertold Hummels Werke für Bläser	S. 18
3.1. Kammermusik für Bläser	S. 18
3.2. Blasorchesterwerke	S. 22
3.2.1. Sinfonietta, op.39	S. 23
3.2.2. Oregonsinfonie, op. 67	S. 39
3.2.3. Symphonische Ouvertüre, op. 81d	S. 56
3.2.4. Musica urbana, op. 81c	S. 63
3.2.5. Three Hummel Figurines, op. 81f	S. 74
3.2.6. Two Salutes to Max McKee	S. 78
3.2.7. Tombeau für PJK	S. 80
3.2.8. An die Musik, Fanfare und Hymne	S. 82
Zum Schluss	S. 84
Literatur- und Quellenverzeichnis	S. 87

Vorwort

Bertold Hummel ist ohne Zweifel eine bedeutende Gestalt in der deutschen Musikwelt des zwanzigsten Jahrhunderts. Sowohl als Komponist, aber auch als Lehrer und Präsident der Musikhochschule in Würzburg hat er wichtige Aufgaben erfüllt und große Erfolge erzielt. Sein kompositorischer Schaffensschwerpunkt lag im Bereich der Kammer- und Vokalmusik. Auch eine ganze Reihe von Orchesterwerken und Solokonzerten sind entstanden. Dass Bertold Hummel außerdem Werke für Blasorchester geschrieben hat, ist wahrscheinlich nur „Insidern“ bekannt.

Aus der ursprünglichen Idee heraus, eine Arbeit über die Entwicklungen in der deutschen Bläsermusik des zwanzigsten Jahrhunderts zu schreiben, hat sich der Fokus immer stärker auf Bertold Hummel als Persönlichkeit und auf seine Werke für Blasorchester gerichtet. Diese Werke sind ein wichtiger Bestandteil deutscher Bläserliteratur, da doch gerade in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Deutschland wenige hochwertige Kompositionen entstanden sind. Es ist nicht selbstverständlich, dass ein bedeutender Komponist auch Werke in diesem Genre schreibt, wenn er sonst in erster Linie im sinfonischen Bereich anzusiedeln ist. Dennoch steht Bertold Hummel hier in einer gewissen Tradition. Wie auch sein Lehrer Harald Genzmer und dessen Lehrer Paul Hindemith, war es Hummel ein besonderes Anliegen die Amateurmusik zu fördern und somit auch Blasorchestern ein Repertoire zu geben, das Ihnen Fortschritt und Ansehen in der breiten Öffentlichkeit ermöglicht.

Paul Hindemith versuchte dies bereits im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 1926. Den Ansprüchen seiner „Konzertmusik, op. 41“ konnte aber kaum ein Orchester genügen, so dass dieses Werk zunächst nicht den durchschlagenden Erfolg erzielen konnte. Bertold Hummel geht hier einen gemäßigten Weg. Seine großen Blasorchesterwerke wie „Sinfonietta“ oder „Oregon-Sinfonie“ verlangen zwar auch ein gut geschultes und groß besetztes Blasorchester, sind aber sicherlich in stärkerem Maße praktikabel. Dies war neben den künstlerischen Aspekten immer ein wichtiges Kriterium für Hummels Kompositionen. So sind auch einfachere Werke entstanden, deren stärkeren Einzug in das Repertoire der Blasorchester man sich wünschen würde, da sie eine willkommene und qualitativ hochwertige Alternative zum bestehenden Repertoire der Blasorchester sind. So möchte ich mit dieser Arbeit einen Beitrag dazu leisten, die Blasorchesterwerke Bertold Hummels bekannter zu machen.

Die Arbeit beschäftigt sich zunächst mit dem Leben Bertold Hummels, seinem Wirken als Komponist und Lehrer und schließlich in zentraler Weise mit der Entstehung und Betrachtung seiner Werke für Blasorchester.

Mein Dank gilt in erster Linie Inken und Martin Hummel für die Unterstützung, die vielen wertvollen Informationen und Materialien sowie für die Gastfreundschaft. Es war ein ganz besonderes Erlebnis die Arbeitsräume Bertold Hummels zu erkunden und zu sehen, welcher großer Schaffensdrang bis zuletzt in ihm gesteckt haben muss. Danke sage ich auch der Stadt Hüfingen, der Stadtmusik Hüfingen, dem Musikverein „Viktoria“ Altenmittlau, Herrn Ernst Oestreicher und nicht zuletzt Herrn Felix Hauswirth für die Unterstützung bei der Erstellung der Arbeit.

Pfaffenweiler, im Mai 2009

Denis Laile

1. Biographie

1.1. Kindheit und Jugend

Bertold Hummel wird am 27.11.1925 als viertes Kind in Hüfingen bei Donaueschingen geboren. Seine Eltern sind hier im Schwarzwald aufgewachsen. Der Vater Gustav Hummel stammt aus einer Uhrmacherfamilie aus Schonach, die Mutter Cleopha Hummel, geborene Bernhard ist eine Müllerstochter aus Schönenbach bei Furtwangen.

Gustav Hummel arbeitet als Volksschullehrer in Hüfingen und ist musikalisch sehr interessiert. Im Zuge seiner Lehrerausbildung erfährt er eine intensive musikalische Ausbildung und ist neben der Lehrtätigkeit als Organist und Chorleiter aktiv. Auch die Mutter Cleopha liebt Musik und so wird im Elternhaus von Bertold Hummel oft in verschiedenen Besetzungen musiziert.

Auf diese Weise kommt Bertold Hummel früh mit klassischer Musik in Berührung. Oft begleitet er den Vater zu seinem Orgeldienst in die Kirche. Hier lernt er unter anderem den Gregorianischen Choral, der ihn prägen und in seinem späteren Schaffen immer wieder beeinflussen wird, sowie Chorliteratur von Palestrina bis zur Gegenwart kennen.

Im Jahr 1932 zieht die Familie um nach Merzhausen bei Freiburg, da der Vater Gustav dort eine Rektorenstelle übernimmt. Hier bieten sich dem jungen Bertold Hummel vielfältigere Möglichkeiten des Musiklebens als im kleinen Hüfingen und er nimmt aktiv daran teil. Vom Vater erhält er nun auch Klavierunterricht. Ein wichtiges Ereignis für die musikalische Entwicklung ist die erstmalige Anschaffung eines Radiogerätes im Jahre 1934. Dies ermöglicht Bertold und der ganzen Familie das Hören von Konzerten und sonstigen Musikübertragungen, wovon redlich Gebrauch gemacht wird.²

1936 wird Bertold Hummel Schüler an der Rotteck-Oberrealschule in Freiburg. Die Begegnung mit dem Musiklehrer Wilhelm Weis fördert die musikalische Entwicklung Bertolds in großem Maße. Er erhält von Weis Violoncello-Unterricht und auch private Lehrstunden in Musiktheorie und Komposition, wodurch der Grundstein für die Laufbahn als Komponist gelegt wird.



Zu einem einschneidenden Erlebnis wird der Besuch eines Konzertes, in welchem Anton Bruckners Dritte Symphonie gespielt wird. Bertold Hummel ist fasziniert, überwältigt und sich von nun an sicher, Komponist werden zu wollen. Neben Bruckner verehrt er in dieser Zeit

² Vgl. Klaus Hinrich Stahmer: Biographische Notizen zu Bertold Hummel. In: Komponisten in Bayern, Band 31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Suder: Tutzing: Schneider. 1998. S.14

auch besonders die Musik von Richard Wagner, da er im Knabenchor bei Parsifal-Aufführungen im Freiburger Theater mitwirkt.

Erste eigene Kompositionen entstehen und Bertold Hummel beschließt, diese dem in Freiburg lebenden Komponisten Julius Weismann vorzulegen. Dieser erklärt sich daraufhin bereit, Bertold als seinen Kompositionsschüler aufzunehmen.

Die musikalische Entwicklung wird durch den zweiten Weltkrieg unterbrochen. Mit 18 Jahren wird Bertold Hummel zum Militärdienst eingezogen und gerät anschließend in französische Gefangenschaft.

1.2. Studienjahre



1947 kehrt Bertold Hummel aus der Gefangenschaft in seine Heimat zurück und kann nun endlich wieder seiner Passion – der Musik und dem Komponieren – nachgehen. Zunächst beendet er sein Abitur um danach sein Studium an der neu gegründeten Hochschule für Musik in Freiburg zu beginnen. Er belegt die Fächer Komposition bei Harald Genzmer, Violoncello bei Atis Teichmann sowie Kammermusik und Dirigieren.

Bei Harald Genzmer, der selbst Student Paul Hindemiths war, lernt Hummel das Handwerk des Komponierens von Grund auf und erhält ein breites Wissen über das umfangreiche Repertoire der abendländischen Musik. „Von Hindemith herkommend, bringt Genzmer in dem jungen Komponisten ein Klangdenken zur Entfaltung, das sich wenig später dann bruchlos und organisch mit der völlig anders gearteten Harmonik Messiaens und Schönbergs zu einer durchaus eigenständigen Tonsprache verbinden sollte.“³

Genzmer wirkt mit seiner allgemeinen Auffassung von Musik und Komposition prägend auf Hummels gesamtes Schaffen: „Musik soll vital, kunstvoll und verständlich sein. Als erfahrbar möge sie den Interpreten für sich gewinnen, als erfahrbar sodann den Hörer.“⁴

Wichtige Impulse gehen aber auch von Strawinsky und Messiaen aus. Der eine prägt Hummel im Bereich des Formdenkens, der andere beeinflusst ihn durch seine Farbenlehre. Neben dem Studium in Freiburg besucht Bertold Hummel regelmäßig die Darmstädter Ferienkurse, um sein Wissen und seine Fähigkeiten zu erweitern. Hier lernt er vor allem auch die Zwölftonmusik Schönbergs kennen, die Genzmer außen vor lässt.

1952 tritt Hummel erstmals größer in Erscheinung, da seine „Missa Brevis“, op. 5 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wird. In der Nachbesprechung heißt es: „Der jugendliche Freiburger Komponist, der Schüler von Genzmer ist, hat hier, abgesehen von

³ ebd. S. 15

⁴ Marius Schwemmer: In Memoriam. In: Musica Sacra, Ausgabe 2002/5

dem großen handwerklichen Können – das auch eine ungewöhnliche Beherrschung der eigenwillig aber nie gesucht angewandten Satztechnik einbezieht – eine erstaunliche Reife und Selbständigkeit seiner Gestaltungskraft bewiesen und ein gültiges Werk geschaffen, in dem die zeitgenössische Syntax der Musik liturgischen Ausdruck findet.“⁵ Nach insgesamt sieben Jahren schließt Hummel seine Studienzeit an der Musikhochschule Freiburg ab.

1.3. Erste Berufsjahre

Nach dem Studium ist Bertold Hummel vor allem als aktiver Musiker tätig. Gemeinsam mit anderen jungen Künstlern begibt er sich zunächst auf eine zehnmonatige Konzertreise nach Südafrika und schreibt für diesen Anlass auch einige Kompositionen, die dort aufgeführt werden. So verbindet er das aktive Musizieren mit dem Komponieren. Auf dieser Konzertreise lernt er die Violonistin Inken Steffen kennen, die später seine Frau wird.

Mit ihr zusammen kehrt er nach Freiburg zurück und tritt dort eine Stelle als Kantor an. Außerdem wird er regelmäßig als Cellist bei groß besetzten Aufführungen im Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden sowie beim Städtischen Theater Freiburg eingesetzt.

In dieser Zeit erblicken die ersten Söhne Hummels das Licht der Welt. Insgesamt sollen es sechs Söhne werden, die fast allesamt den Beruf des Musikers ergreifen. Seine Frau Inken ist trotz der großen Familie stets als Geigenlehrerin tätig und sichert somit den Lebensunterhalt der Familie, wodurch sich Bertold Hummel dem Komponieren widmen kann. Diese Verteilung zahlt sich letztlich aus. Hummel komponiert viel und erntet erste Erfolge. Er erhält Auszeichnungen wie den Kulturpreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (1956), den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart (1959) und den Robert Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf (1960).

⁵ Dr. M. Ganter: Uraufführung einer „Missa brevis“ in Donaueschingen. In: CVO 2/1953 (Quelle: www.bertoldhummel.de, 20.2.2009)

1.4. Lehrer und Professor



Ein wichtiger Schritt und Wendepunkt im Leben Bertold Hummels ist die Berufung zum Lehrer an das Bayerische Staatskonservatorium der Musik in Würzburg im Jahre 1963. Hier unterrichtet er zunächst in den Pflichtfächern Tonsatz, Kontrapunkt, Generalbass und Gehörbildung, die jeder Student des Konservatoriums belegen muss. Komposition als eigenständiges Fach gibt es zu dieser Zeit noch nicht an diesem Institut. So baut sich Hummel nach und nach eine Kompositionsklasse auf, um auch seine wahre Leidenschaft – das Komponieren – an Studenten weitergeben zu können.

Trotz der umfangreichen Lehrtätigkeit findet Hummel noch Zeit zum Komponieren und ist sogar äußerst produktiv. In dieser Zeit lernt er Lotte Kliebert, die Tochter des früheren Institutsleiters und Komponisten Karl Kliebert, kennen. Sie ist eine große Förderin der Musik in Würzburg und äußerst einflussreich. Sie gründet das „Studio für neue Musik“ an der Musikhochschule und überträgt Bertold Hummel dessen Leitung. Von diesem Zeitpunkt an leistet Hummel wichtige und wertvolle Anerkennungsarbeit für die zeitgenössische Musik. „In betonter Liberalität, was Fragen der Stilistik und Ästhetik betrifft, verschafft er allen möglichen Komponisten von Korn, Genzmer und Büchtger über Hába, Stockhausen und Rihm bis Lachenmann eine Plattform in Würzburg.“⁶ Hummel leitet das „Studio für neue Musik“ bis 1988. Es besteht bis heute und jährlich werden ca. sechs Konzerte gespielt, „deren thematische Ausrichtung neben der Vorstellung von

⁶ Stahmer. S.17



Bertold Hummel (rechts) mit den Komponisten Hanns Reinart (links) und Alois Hába (Mitte) 1967 im Studio für neue Musik

Interpreten und Komponisten der Region sowie Jubiläen bedeutender Komponisten der Moderne als neuen Aspekt die Verknüpfung mit anderen Kunstrichtungen, neuen Medien und anderen Kulturen im Sinne eines "crossover" beinhalten. Die meisten Konzerte finden als gemeinsame Veranstaltung mit der Hochschule für Musik Würzburg statt und gehören hier zum festen Bestandteil der Konzertsaison.“⁷

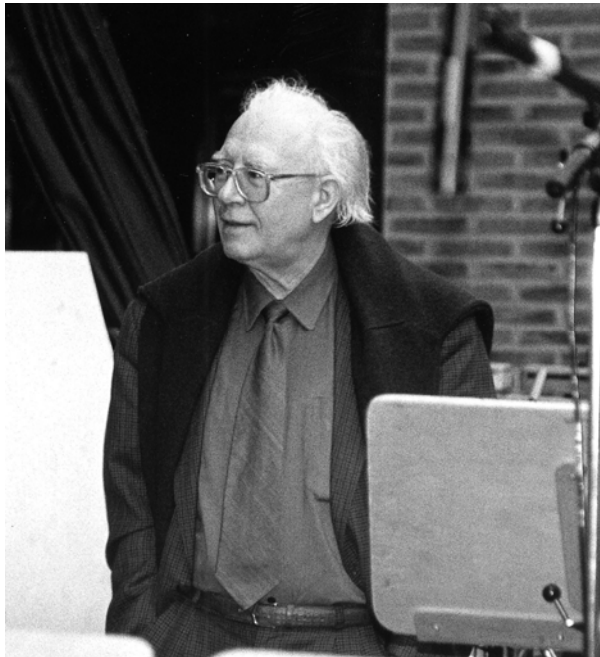
1968 nimmt Bertold Hummel eine Auszeit an der Würzburger Musikhochschule und verbringt ein halbes Jahr zu Studienzwecken in der „Cité des Arts“ in Paris. Er kehrt nach Würzburg zurück und übernimmt dort das Amt des stellvertretenden Direktors am Konservatorium. 1973 wird dieses Institut zur zweiten Bayrischen Musikhochschule umgewandelt und Hummel zum Professor und Leiter der Kompositionsklasse ernannt. Dies hat den Vorteil, dass Hummel von den Lehrtätigkeiten in den Pflichtfächern befreit wird, wodurch mehr Zeit für eigenes Komponieren sowie Erteilen von Kompositionsunterricht für seine Studenten zur Verfügung steht.

Hummel unterrichtet insgesamt 24 Jahre in Würzburg und man kann sagen, er baut in dieser Zeit eine eigene „Würzburger Komponistenschule“ auf. Besonders wichtig sind Hummel neben vielen anderen Unterrichts- und Lehrzielen das absolute Beherrschen des Komponierhandwerks sowie ein stark ausgeprägter Praxisbezug. Darin zeigt sich Hummels allgemeine Auffassung von Musik und dem Komponieren. Er will Musik schaffen für den Hörer und nicht allein um der Kunst willen. Er möchte mit seiner Musik „einen bescheidenen

⁷ www.studio-fuer-neue-musik.de (3.3.2009)

Beitrag leisten bei dem Bemühen, die Welt humaner und lebenswerter zu gestalten.“⁸ (BH, Standpunkte)

1979 wird Bertold Hummel zum Präsidenten der Würzburger Musikhochschule gewählt und muss dieses Amt mit dem des Professors und Kompositionslehrers vereinen. All diese Tätigkeiten führt er bis zur Pensionierung im Jahre 1988 aus.



Nach dem Ausscheiden aus dem Berufsleben widmet sich Bertold Hummel mit voller Hingabe dem Komponieren. Seine Werke werden in ganz Europa und Amerika aufgeführt und Hummel hat nun die Möglichkeit viele dieser Länder zu bereisen und Aufführungen seiner Werke mitzuerleben. Ihm werden viele Ehrungen zuteil, so erhält er unter anderem im Jahre 1985 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse und den Bayrischen Verdienstorden (1994). Außerdem widmet er sich in seinen letzten Lebensjahren seiner Familie. Er hat insgesamt sechs Söhne, fünf davon sind

Berufsmusiker und auch die meisten Schwiegertöchter sind Musikerinnen. So wird bei Familienzusammenkünften oft gemeinsam musiziert.

Bertold Hummel stirbt am 9. August 2002 im Alter von 76 Jahren nach kurzer, schwerer Krankheit.

Insgesamt umfasst sein Oeuvre 105 Opera, hinter welchen sich über 200 Werke unterschiedlichster Gattungen und für vielfältige Bestzungen verbergen. Im Bereich der Instrumentalmusik schrieb Hummel Orchesterwerke, darunter drei Sinfonien, Solo-Konzerte mit Orchester, Werke für Blasorchester und äußerst viele Kammermusikwerke. Im Bereich der Vokalmusik entstanden vor allem geistliche Chorwerke aber auch einige weltliche Kompositionen. Darüber hinaus schrieb Bertold Hummel eine Kammeroper, mehrere Ballette sowie Schauspiel- und Filmmusik.

⁸ Bertold Hummel: Standpunkte. www.bertoldhummel.de (19.1.2009)

Trotz des Erfolgs war Bertold Hummel zeitlebens ein bodenständiger und bescheidener Mensch, der sicherlich auch durch seinen christlichen Glauben Kraft geschöpft hat. „[...] die menschenfreundliche Seite seines Charakters, das Verständnis für Andersdenkende, Andershandelnde, sein Sinn für Übereinstimmung trotz gegenpoliger Positionen [...] waren ungewöhnlich. Dabei konnte er streng sein, vor allem wenn es um künstlerische Unaufrichtigkeit, Kollegenverachtung oder strapazierende Eitelkeiten ging. [...] Trotzdem blieb er zeitlebens zurückhaltend, trat nie mit Aufwand ins Rampenlicht [...]. Den manchen Komponisten eigenen Überwertigkeitskomplex, als Kompensation für den im [...] verloren gegangenen Geniekult, benötigte seine innere Ausgeglichenheit nicht.“⁹

⁹ Karl Heinz Wahren: Zum Gedenken an Bertold Hummel. In: Gemanachrichten NR. 166/2002, Berlin (Quelle. www.bertoldhummel.de, 19.1.2009)

2. Bertold Hummel als Komponist und Lehrer

Einen Kompositionsstil zu beschreiben ist kein einfaches Unterfangen, entwickelt sich dieser doch aus vielen Erfahrungen und ist selten statisch und gleichbleibend im Verlauf eines Komponistenlebens. Wohl ist es aber möglich übergreifende Merkmale zu finden, die im gesamten Schaffen eines Komponisten eine übergeordnete Rolle spielen – so auch bei Bertold Hummel.

Zunächst sind es natürlich die Kompositionslehrer, die den eigenen Kompositionsstil beeinflussen. Bei Hummel war dies zunächst Julius Weismann, der Hummels erster „richtiger“ Kompositionslehrer in Freiburg war. Danach folgte bereits Harald Genzmer an der Musikhochschule Freiburg, bei dem Hummel insgesamt sieben Jahre studierte und man ihn somit sicherlich als die prägendste Gestalt in Bezug auf Hummels Schaffen bezeichnen kann. Nicht nur dass er hier das Handwerk von der Pike auf gelernt hat, nein, er hat bei Genzmer auch ein breites Wissen über das gesamte Repertoire aufbauen können. Genzmer hatte enorme Partiturkenntnisse und so war neben der Kompositionslehre die Analyse und Besprechung von Werken vom Mittelalter bis zur Gegenwart ein Schwerpunkt in seinem Unterricht. Und da Genzmer ein Schüler Paul Hindemiths war, ist sicherlich auch dessen Lehre über Genzmer zu Hummel gelangt und verinnerlicht worden.

Letztlich waren auch die Besuche der Darmstädter Ferienkurse bei René Leibowitz äußerst wertvoll für Hummel, da er hier mit der Musik Schönbergs und der Zwölftonmusik in Berührung kam – ein Thema, das Genzmer nicht berücksichtigte, da er kein Freund dieser Bewegung war.

Wenn Hummel nach Vorbildern oder Wegweisern gefragt wurde, so fällt auch immer in erster Linie der Name Olivier Messiaen. Zudem ist er vielen wichtigen Zeitgenossen persönlich begegnet wie Benjamin Britten, Luigi Dallapiccola, Alois Hába, Paul Hindemith, Olivier Messiaen, Carl Orff, Igor Strawinsky u.a.

Hummel selbst sagt: „Ich fühle mich in meinem Denken Alban Berg und Olivier Messiaen verwandt. Auch das „cantus firmus“-Denken von Paul Hindemith und meines Lehrers Harald Genzmer sowie deren spontane Musizierfreude haben mich immer wieder beeindruckt. An meinem Lehrer Julius Weismann hat mich die impressionistische Klangphantasie sowie der harmonische Reichtum und die formale Vielfalt gefesselt.“¹⁰

Hummels Stil bildet sich aus diesen Begegnungen heraus als eine Art Metamorphose all dessen, was ihn aus dem musikalischen Weltrepertoire von Vergangenheit und Gegenwart besonders beeindruckt, gepaart mit einem starken persönlichen Ausdruckswillen – quasi als einen schöpferischen Eklektizismus.¹¹ Dabei versucht er immer ein Dreieck aufzubauen

¹⁰ Bertold Hummel: Standpunkte: www.bertoldhummel.de (19.1.2009)

¹¹ Vgl. Hans Schmidt-Mannheim:: Gespräch mit Bertold Hummel im Januar 1998. In: Komponisten in Bayern, Band 31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Suder: Tutzing: Schneider. 1998. S.22

zwischen Komponist, Interpret und Hörer: „Von größter Wichtigkeit für mich als Komponist ist meine soziologische Stellung in der Gesellschaft. Ich nehme nicht nur mich, sondern auch Interpreten und Publikum ernst. So hoffe ich, dass sich bei Aufführungen meiner Werke ein Dreieck des Einvernehmens einstellt – zwischen Komponist, Ausführenden und Hörern. Dies kann sich natürlich auf verschiedenen Ebenen ereignen. Hierzu gehört von Seiten des Komponisten eine genaue Einschätzung der technischen Fähigkeiten der Interpreten, eine große Erfahrung und Kenntnis im Umgang mit dem jeweiligen Instrumentarium – sowie von Seiten der Interpreten und Hörern eine unvoreingenommene Offenheit den neuen Werken gegenüber.“¹²

Bertold Hummel möchte nicht für die Schublade komponieren, er möchte, dass seine Werke aufgeführt werden und praktikabel sind. Aus diesem Standpunkt heraus erklärt sich vielleicht, dass Hummel nie ein Avantgardist war. Zwar kannte er serielle Kompositionstechniken und setzte sich auch mit Möglichkeiten der elektro-akustischen Musik auseinander, doch blieb er im eigenen Komponieren eher klassischeren Formen treu, was wiederum nicht zwangsläufig bedeutet, dass er ein neoklassizistischer Komponist war.

Claus Kühnl, ein Student Bertold Hummels, äußert sich hierzu: „Bertold Hummel hat in der Tat keines seiner Werke auf serielle Techniken gestützt. Mir gegenüber erwähnte er einmal, er hätte in seinen Anfängen Studien mit totaler Vorherbestimmung von Tonhöhen, Dauern und Klangfarben durchgeführt, sei aber von den Ergebnissen abgestoßen gewesen. Hummel sah für sich keine Notwendigkeit, den klassischen Ordnungen die Gültigkeit abzuspochen. Freilich wollte er sich ihnen auch nicht ohne weiteres fügen. Er wollte diese Ordnungen, wo es seine schöpferische Neugierde gebot, erweitern und um eigene Lösungen bereichern: Dies war seine, im Anfang meines Unterrichts bei ihm stets betonte Vorstellung von Originalität. Deshalb rang er ab den siebziger Jahren mit zunehmender Hartnäckigkeit um einen Personalstil, während die Avantgarde einem solchen Bemühen ausdrücklich abschwor und mit jedem Werk die Musik gewissermaßen neu erfinden wollte.“¹³

Wie bereits erwähnt, war es Hummel immer wichtig, dass Musik praktikabel und erfahrbar ist bzw. bleibt und somit auch realisiert werden kann. Und gerade hierin war er sehr flexibel und konnte sich auf die Interpreten einstellen. Fast all seine Werke sind auf Anregung befreundeter Künstler, Interpreten und Ensembles entstanden und meist auch von diesen uraufgeführt worden. Das bedeutet, Hummel wusste immer für wen er schreibt und berücksichtigte dies auch beim Komponieren.

¹² Ernst Oestreicher: Großer Nachholbedarf für Vermittlung neuer Klanglichkeit. In: Musik zum Lesen 04/2002

¹³ Claus Kühnl: Klassische Ordnung erweitert, Bertold Hummel – Komponist im zwanzigsten Jahrhundert. In: Neue Musik Zeitung, November 2002 (Quelle: www.bertoldhummel.de, 19.1.2009)

Gerade wenn Hummel für Laien bzw. Amateure schrieb, war dies von großer Wichtigkeit und für ihn eine Selbstverständlichkeit. Überhaupt war es für ihn unabdingbar, Musik für Amateure zu schaffen. Hier steht er auch ganz in der Tradition seiner Kompositionsväter Hindemith und Genzmer, die auch stets versuchten, der Laienmusik neue Impulse und Förderung zu verleihen. Gerade die Förderung junger Musikerinnen und Musiker lag Hummel am Herzen: „Ich habe für fast alle Orchesterinstrumente Sonatinen oder Solostücke geschrieben; dabei stelle ich mir hauptsächlich junge Spieler vor. Musik für Laienspieler hat für mich einen hohen pädagogischen Stellenwert. Es sind die Hörer von morgen.“¹⁴

Aus diesem Grund liegt es auch nahe, dass Hummel Werke für Blasorchester geschrieben hat – ist doch der überwiegende Teil aller Blasorchester im Amateurbereich anzusiedeln.

Die Förderung der zeitgenössischen Musik war immer ein Hauptanliegen Bertold Hummels, was ihm vor allem auch durch die Tätigkeit als Leiter des Studios für neue Musik in Würzburg gelang. Ihm war es wichtig, dass die zeitgenössische Musik mit all seinen Facetten und vielfältigen Ausprägungen aufgeführt wird und er bot hierfür eine Plattform in Würzburg. Dies war auch durchaus von Erfolg gekrönt: „Von bescheidenen Anfängen ausgehend, gelang es durch Beharrlichkeit eine stattliche und getreue Hörerschaft zu gewinnen, die mit aufgeschlossenem Interesse die Veranstaltungen besuchte.“¹⁵

Alle Überzeugungen und Ansprüche an sich selbst versuchte Hummel auch an seine Studenten weiterzugeben. Vor allem die Auffassung von „erfahrbarer Musik“ und nicht Schaffung von Kunst um der Kunst willen allein. Neben der handwerklichen Schulung der angehenden Komponisten war es Hummel auch immer wichtig, die individuelle Veranlagung zu fördern und den Studenten möglichst große geistige Freiheit zu geben.¹⁶ Was ihn aber sicherlich in besonderer Weise auszeichnet ist die Tatsache, dass er auch stets Möglichkeiten zur Aufführung der Kompositionen anbot. Seine Studenten hatten regelmäßig die Gelegenheit im Rahmen von Hochschulveranstaltungen ihre Kompositionen in der Praxis zu erproben.

Interessant ist Hummels eigene Äußerung über die Kompositionsweisen des 20. Jahrhunderts, die einerseits wie ein Resümee, andererseits aber auch wie ein Ausblick auf die Zukunft klingt: „Meine Auffassung ist jetzt, am Ende des Millenniums, dass nach einem Jahrhundert, in dem das Experiment eine große Rolle gespielt hat, die Sehnsucht nach einer neuen Sprachfindung weltweit an Raum gewinnt. Gegen die Orthodoxie der jeweiligen Richtung wird sich meines Erachtens eine neue Ästhetik der pluralen Möglichkeiten

¹⁴ Hans Schmidt-Mannheim, S.23

¹⁵ ebd. S. 24

¹⁶ Vgl. ebd. S. 25/26

durchsetzen. Ich bewerte diese Entwicklung durchaus positiv. Einerseits ist für den Komponisten nahezu das ganze Weltrepertoire abrufbar – dies gab es noch zu keiner Zeit – andererseits muss er im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten mit diesem Repertoire dauernd konkurrieren. Das kleine Nadelöhr in die Öffentlichkeit muss immer wieder gefunden werden [...].¹⁷

Rolf Rudin über Bertold Hummel

Rolf Rudin studierte bei Bertold Hummel und ist frei schaffender Komponist. Gerade im Bereich der Blasorchesterliteratur gehört er zu den führenden deutschen Komponisten. Er schreibt über seinen ehemaligen Lehrer Bertold Hummel folgendes:

Unsere erste Begegnung erscheint mir im Nachhinein wie eine glückliche Fügung. Denn damals - im Dezember 1985 - "schwänzte" ich eine wichtige Chorprobe, um im Frankfurter Konservatorium ein "Komponistenporträt Bertold Hummel" zu besuchen. Ich wollte in dieser Lebensphase von Frankfurt weg und suchte einen Studienort, wo ich neben einem guten Kompositionslehrer auch einen solchen für mein zweites Fach Dirigieren antreffen konnte. Nach Anhören von Bertold Hummels Orchesterwerk "Visionen" und der positiven und reifen Aura seiner Person war meine Entscheidung, nach Würzburg gehen zu wollen, nur noch Gegenstand organisatorischer Überlegungen. Ich konnte mit ihm einen Termin vereinbaren, an dem er Einblick in meine Partituren nehmen wollte. Und nach den üblichen Aufnahmeverfahren im darauf folgenden Sommer war ich Schüler seiner großen Würzburger Kompositionsklasse.

Diese zeichnete sich vor allem darin aus, dass ihr Komponistentypen unterschiedlichster Couleur angehörten. Auch die Altersstruktur war sehr weit gespannt, so dass das "ganz junge Talent" auf den "reifen Meisterklassenanwärter" stieß, denn Hummel nahm die verschiedensten Gelegenheiten zum Anlass, um die mehr oder weniger individualistisch veranlagten Charaktere in Kontakt zu bringen. So veranstaltete er fast regelmäßig Zusammenkünfte in privaterem Kreise. Zu einem solchen sommerlich netten Beisammensein - natürlich mit Gegrilltem und allem, was sonst noch dazugehört - konnte ich übrigens schon direkt nach meiner Aufnahmeprüfung dazu stoßen; so schnell konnte das bei Hummel gehen.

Auch in der wirklichen Arbeit gab es kein langes "Hin und Her": Es musste konzentriert und zügig gearbeitet werden, um seinen Wünschen gerecht zu werden. Dies betraf allerdings nicht nur das kompositorische Element, sondern erweiterte sich auch auf den Bereich der praktischen Umsetzung nach Vollendung eines Werkes. Es wurden in jedem Semester Konzerte in Würzburg veranstaltet, wo wir als Klasse unsere Arbeiten einem durchaus großen Hörerkreis nicht nur hochschulintern vorstellen konnten. In die organisatorische

¹⁷ Hans Schmidt-Mannheim, S.25

Durchführung dieser Aktionen griff Hummel allerdings nur in Notfällen wirklich handgreiflich ein. So war seine "schützende Hand" eigentlich mehr ein Netz im Hintergrund, das uns erlaubte, viele Dinge selbst zu tun: mit allem freiheitlichen Raum, aber auch mit der ganzen, oft aufwendigen organisatorischen Arbeit. Dass dies auch zum Komponistsein dazugehört, dies ließ er uns spüren und verlangte einen entsprechenden Einsatz.

Die Kompositionsabende - soweit ich sie in meiner Studienzeit erlebt habe - spiegelten immer den toleranten Pluralismus des Kompositionslehrers Bertold Hummel. Er versuchte immer den Weg jedes einzelnen Schülers zu errahnen und ihm dann auf diesem seine Hilfestellung anzubieten. Man rieb sich in vielen Punkten aneinander, nie aber aus reinem Selbstzweck zur Darstellung ästhetischer Dogmen. Seine fördernde und stimulierende Akzeptanz bekam man des Öfteren; ein wirklich begeistertes Lob war dagegen nur schwer zu erringen und deswegen umso ersehnter. Aber wenn es denn einmal kam, wurde es in voller Ehrlichkeit und aus Überzeugung ausgesprochen.

Was Hummel von kompositionstechnisch-handwerklicher Seite zu vermitteln suchte, ahnte ich schon in der ersten Stunde. Ich brachte ihm ein in Arbeit befindliches Klaviertrio mit, das ich in Ausschnitten nach der Lektüre des Notentextes auch am Klavier andeuten sollte. Ihn interessierte mein persönlicher expressiver Zugang zu meiner Musik eben auch in der eigenen klanglichen Darstellung. Nachdem wir ausgiebig über mein Trio und dessen geplante Vollendung sprachen, schrieb er mir schnell noch einige Töne in bestimmter Intervallstruktur auf einen Notenpapierfetzen. Mit diesem begrenzten Material sollte ich dann ein Englischhornsolo schreiben. Dies war meine erste gezielte Kompositionsaufgabe bei ihm. Die kurze Schilderung meiner ersten Stunde zeigt, wie wichtig es Hummel war, die Verbindung von kompositorischer Strenge bezogen auf ein Komponieren aus einem kleinen Kern heraus und eine gewünschte Expressivität, die auch beim Hörer ankommt, zu vermitteln. Dies hat bis heute mein Arbeiten geprägt und dafür bin ich dankbar.

Zum Schluss möchte ich noch auf eine weitere Komponente hinweisen, die sowohl für sein Schaffen selbst als auch für seinen Unterricht charakteristisch sind; nämlich die Frage, ob man für Amateure schreiben soll/ kann/darf oder nicht. Diese Frage stellte für Hummel kein grundsätzliches Problem dar. Für ihn hat der Komponist - so, wie ich es verstanden habe -, neben der niemals anzuzweifelnden künstlerischen Aufgabe, seine Zeit in irgendeiner persönlichen Art und Weise in seinem Schaffen zu reflektieren. Dies ist auch eine soziologisch-pädagogische Verpflichtung. Diese Verpflichtung und deren befriedigende Erfüllung auch in seinen Schülern zu erwecken und weiterzuentwickeln, war im Zusammensein mit ihm eine nicht zu gering zu beachtende Dimension. Dass diese Einstellung auch im Medium Blasorchester seinen kompositorischen Niederschlag im Schaffen Hummels gefunden hat, ist ja hinlänglich bekannt.¹⁸

¹⁸ Rolf Rudin: Das Glück in einer wichtigen Entwicklungsphase einen guten kompositorischen Mentor gefunden

3. Bertold Hummels Werke für Bläser

3.1. Kammermusik für Bläser

Im umfangreichen Schaffen Bertold Hummels nehmen die Werke für Blasinstrumente einen großen Raum ein. Für nahezu jedes Blasinstrument hat Hummel Solowerke geschrieben, meist begleitet durch Klavier, Orgel oder gar Orchester. Außerdem ist eine ganze Reihe an Kammermusikwerken in gemischter Bläserbesetzung entstanden, die im Weiteren aufgelistet erscheinen.

Bläserquintett, op. 22 (1962)

Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott

Dauer: 12´30

Uraufführung: 1962 in Freiburg im Breisgau

Verlag: Simrock

„Das *Bläserquintett* op. 22 eröffnet die Dreisätzigkeit mit einem *Rubato*, wobei die Unvorhersehbarkeit freizügiger Gestaltung hauptsächlich im fortwährenden Taktwechsel ablesbar wird. Aus den dichten Tuttiblöcken befreien sich hin und wieder einzelne der fünf Bläser zu rhapsodischen Sololinien von einschmeichelnder Melodik. Diese Art von dialektischer Spannung zwischen dem Kollektiv und dem Einzelnen setzt sich fort im zweiten Satz, einer *Lamentation* von eindringlicher Wirkung, die mit einer offenen Geste schließt und einer *Burleske* Platz macht, wo die kichernden, skurrilen Valeurs der Bläser zum Zuge kommen.“¹⁹

Fünf Bagatellen für 6 Klarinetten, op. 28 (1965)

Besetzung: Es-Klarinette, 2 B-Klarinetten, 2 Bassethörner, Bassklarinetten

Dauer: 10´

Uraufführung: 1965 in Würzburg

Verlag: Simrock

Oktett für Bläser, op. 47 (1972)

Besetzung: Flöte, Klarinette, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Posaunen

Dauer: 16´30

Uraufführung: 1972 in München

Verlag: Simrock

zu haben. In: Clarino 12/1995

¹⁹ Klaus Hinrich Stahmer: Die Kammermusik Bertold Hummels als persönliches Bekenntnis. In: Komponisten in Bayern, Band 31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Suder: Tutzing: Schneider. 1998. S. 134-135

5 Moments Musicaux, op. 48 (1973)

Besetzung: Oboe, Klarinette, Fagott

Dauer: 10´20

Verlag: Simrock

Paraphrase über ein alemannisches Volkslied, op. 59c(1984)/59d (1958)

Besetzung: 4 Posaunen (op. 59c) oder 4 Hörner (op. 59d)

Dauer: 10´

Verlag: Zimmermann

Trio, op. 60 (1976)

Besetzung: Flöte, Oboe, Fagott

Dauer: 10´30

Verlag: Schott

Eine kleine Blasmusik für 6 Blechbläser, op. 61 (1976)

Besetzung: 3 Trompeten, 3 Posaunen

Dauer: 12´30

Verlag: Schott

„Das Werk entstand 1976 und gehört zu dem unverwüstlichen Genre der an traditionellen Mustern orientierten *Spielmusik*. *Spielmusik* bedeutet wohl Musik ohne den Anspruch, dass etwas "dahinter" oder gar "darunter" läge. Die Fünffzahl der Sätze erinnert an die *Serenade* (der Titel spielt auch an Mozarts berühmtes KV 525 an, das ursprünglich fünfsätzig war). Statt des zentralen *Adagio* in der *Serenade* gruppiert der Komponist hier typische Bläser-Charaktere um ein ***Intermezzo***. Das Klangbild wird nicht zuletzt von der paarigen Besetzung (drei Trompeten, drei Posaunen) geprägt. Hummel spielt die hiermit angelegte imitative Mehrchörigkeit des Öfteren aus und erweitert damit noch die geschichtliche Tiefendimension. Der mit ***Prozession*** überschriebene vierte Satz erinnert nicht nur an ein genuines Einsatzgebiet der Blasinstrumente, sondern auch an den Wechselgesang, den Urgrund der Mehrchörigkeit, und in seinem verklingenden Schluss sodann an ein berühmtes Vorgängerstück: den Pilgermarsch aus Berlioz' "*Harold in Italien*".“²⁰

²⁰ Thomas Röder , Quelle: <http://www.bertoldhummel.de/werkverzeichnis/werkverzeichnis.html> (23.3.2009)

Burleske für Bläserquintett, op. 76b (1982)

Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott

Dauer: 4´30

Uraufführung: 1982 in München

Verlag: Schott

Noel – eine kleine weihnachtliche Suite in sechs Sätzen, op. 87e

Besetzung: Oboe (Flöte), Klarinette, Fagott oder Sopransaxophon, Altsaxophon, Tenorsaxophon

Dauer: 10´40

Verlag: Advance

Turmmusik I-IV, op. 88c (1988)

Besetzung: 2 Trompeten, 2 Posaunen

Dauer: 12´

Uraufführung: 1988 in Würzburg

Verlag: Zimmermann

Musik für 4 Saxophone, op. 88f (1990)

Besetzung: Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon

Dauer: 18´

Uraufführung: 1990 in Würzburg

Verlag: Advance

Capriccioso, op. 95g (1993)

Besetzung: Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Klavier

Dauer: 5´10

Uraufführung: 1993 in Regensburg

Verlag: Vogt & Fritz

Trio „in memoriam Olivier Messiaen“, op. 95c (1992)

Besetzung: Flöte, Oboe, Klavier

Dauer: 15´50

Uraufführung: 1992 in Freiburg i. Brsg.

Verlag: Zimmermann

Saxophonia, op. 103a (1998)

Besetzung: Große Besetzung: 2 Sopransax., 8. Altsax., 5 Tenorsax., 3 Baritonsax., 2
Basssax., 2 Schlagzeuger

Kleine Besetzung: 2 Sopransax., 6 Altsax., 3 Tenorsax., 2 Baritonsax., 2
Basssax., 2 Schlagzeuger

Dauer: 8´

Verlag: Loosmann

Tripartita, op. 103e (2000)

Besetzung: 4 Trompeten, 1 Horn, 3 Posaunen, Tuba

Dauer: 6´

Verlag: Schott (in Vorbereitung)

Säckingen, op. 103f (2000)

Besetzung: 6 Trompeten, Pauken

Dauer: 10´

Verlag: Schott (in Vorbereitung)

Quintett, op. 106 (2001)

Besetzung: Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Klavier

Dauer: 17´

Uraufführung: 2001 in Straubing

Verlag: Vogt & Fritz

3.2. Blasorchesterwerke

Wie nun öfter erwähnt, war es ein großes Anliegen Bertold Hummels Musik für Laien bzw. Amateure zu schaffen, die einerseits eine Brücke zur gehobenen zeitgenössischen Musik schlägt, andererseits aber auch praktikabel und ausführbar bleibt. Dennoch verlangen seine Werke für Blasorchester sicherlich ein Orchester auf hohem Niveau.

Claus Kühnl schreibt zu Hummels Blasorchesterwerken folgendes: „Auf diesem Gebiet steht er voll in der Tradition seiner Lehrmeister Genzmer und Hindemith, die ebenfalls die Nähe zur Praxis der nichtprofessionellen Musiker nie verloren. Naturgemäß gilt die Maxime: Je einfacher das Konzept, desto diatonischer und reduzierter sind die Bausteine und Klänge. Der Aspekt der Farbe tritt dann in den Hintergrund und die kompositorische Faktur wird stärker von zeichnerisch linearen Strukturen bestimmt, die deutlich konventioneller wirken. Von den sinfonischen Werken zählen die Stücke für Blasorchester zu den einfachen Kompositionen. Ausgesprochen für Laien komponiert wurde die Sinfonietta op. 39, 1970 entstanden, und die Musica urbana op. 81c, die Hummel 1983 komponierte und die ein Jahr später in seinem Geburtsort Hüfingen unter seiner Leitung mit ortsansässigen Spielern aus der Taufe gehoben wurde. Für etwas gehobenere Ansprüche schuf Hummel 1977 die Oregonsinfonie, die am 7. April 1978 in Ashland/Oregon (USA) in Anwesenheit des Komponisten zum ersten Mal erklang.“²¹

Auch wenn die Blasorchesterwerke Hummels im Hinblick auf sein gesamtes Schaffen sicherlich „einfacher“ in ihrer Struktur und Kompositionsweise sind, so sind sie doch im Repertoire des Blasorchesters wertvolle Kompositionen und in diesem Bereich auch qualitativ hochwertig.

²¹ Claus Kühnl: Die Sinfonischen Werke Bertold Hummels. In: Komponisten in Bayern, Band 31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Suder: Tutzing: Schneider. 1998. S.76/77

3.2.1. Sinfonietta für großes Blasorchester, op. 39

Die Sinfonietta ist Hummels erstes Werk für Blasorchester und aus seiner Sicht auch das bedeutendste in diesem Genre. Immer wieder nannte er die Sinfonietta, wenn er allgemein nach seinen wichtigsten Werken gefragt wurde.

Bertold Hummel schrieb das Werk 1970 für seinen ehemaligen Theorieschüler Simon Dach zu dessen Prüfungskonzert im Hauptfach Dirigieren. Diese ursprüngliche Fassung war jedoch im Gegensatz zu der heute erhältlichen Ausgabe noch nicht viersätzig sondern nur dreisätzig. Auch der Titel war noch ein anderer: „Sinfonische Suite“. Die drei Sätze lauteten Tempo di Valse, Intermezzo und Finale. In dieser Fassung und unter diesem Titel wurde das Werk in einem Orchesterkonzert des Hochschulinstituts für Musik in Trossingen am 3. Juli 1970 unter der Leitung von Simon Dach uraufgeführt. Gespielt wurde das Werk vom Heeresmusikkorps 10 der Bundeswehr in Ulm. Es war das Prüfungskonzert Simon Dachs im Fach Dirigieren und so erklangen neben der „Sinfonischen Suite“ von Hummel barocke, klassische und impressionistische Werke, die vom Hochschul-Sinfonieorchester aufgeführt wurden. Hummels Suite stand als zeitgenössische Komposition am Ende des ersten Konzertteils. Der zweite Teil wurde ausschließlich vom Heeresmusikkorps gestaltet, das unter der Leitung ihres Hauptmanns Josef Hober originale Blasorchesterwerke aufführte.

Hochschulinstitut für Musik · Trossingen

ORCHESTERKONZERT

Freitag, 3. 7. 1970 · 20 Uhr
Dr. Ernst-Hohner-Konzerthaus

Mitwirkende:

Das 10. Heeresmusikkorps der Bundeswehr, Ulm
Das Hochschul-Sinfonieorchester, Trossingen

Solist: Barbara Brieger-Ungelenk

Vortragsfolge:

I

Hamilton Harty	Suite aus der „Wassermusik“ von G. F. Händel Allegro Bourrée Hornpipe Andante Allegro
Josef Haydn	Konzert für Klavier und Orchester D-Dur Vivace Un poco Adagio Rondo all'Ungharese
Claude Debussy	Tänze für Klavier und Streichorchester I Danse sacrée attacca II Danse profane
<u>Bertold Hummel</u>	<u>Sinfonische Suite</u> für großes Blasorchester Tempo di Valse Intermezzo Finale

II

Willy Schneider	Sinfonische Skizze Larghetto Allegro Andante misterioso Allegro-Largo Allegro motto
Helmut Haase-Altendorf	Konzert für Blasorchester Allegro maestoso Allegro moderato Moderato cantabile Allegro scherzando
Bernard Chance	Variationen über ein koreanisches Volkslied Con moto Vivace Larghetto Allegro con brio Con slancio

Leitung: Hauptmann Josef Hoser

Erst 2001 wurde die „Sinfonietta“ bei Simrock verlegt. Sie ist in Ihrer Anlage viersätzig: Fanfare – Tempo die Valse – Intermezzo – Finale concertante. Zu der ursprünglich dreisätzigen Fassung kam also eine Fanfare hinzu, die den drei Sätzen vorangestellt wurde. Es könnte sein, dass diese Fanfare auf Wunsch Simon Dachs hinzu gekommen ist, der das Werk im Herbst 1972 in Würzburg mit dem Heeresmusikkorps 12, Veitshöchheim wieder aufführte. Im Zuge dessen wurde der Titel von „Sinfonische Suite“ zu „Sinfonietta“ geändert. *„Bei der Fanfare und der Umbenennung des ganzen Werkes wird wohl auch ein wenig die Sinfonietta von Leos Janacek besonders mit deren 1. Satz Pate gestanden haben, da ich mit den Veitshöchheimern dann auch diesen Satz in einer eigenen Instrumentierung verwendete und sie vielleicht Prof. Hummel vorher zeigte.“²²*

Simon Dach führte das Werk 1979 nochmals mit dem Heeresmusikkorps Ulm auf, nachdem er dessen Chef geworden war, nun aber mit der Fanfare. Eine weitere Aufführung folgte 1994 mit dem Luftwaffenmusikkorps 2, Karlsruhe.

Im Januar 1990 wurde die Sinfonietta von der Concert Band der Universität Hohenheim unter der Leitung von Patrick Siben gespielt. Im Programmheft zu diesem Konzert wurde dies fälschlicherweise als Uraufführung der Sinfonietta deklariert. Bertold Hummel war jedoch bei den Proben und der Aufführung der Concert Band anwesend und hat im Zuge dessen einige Änderungen an der Partitur vorgenommen. So ist es wahrscheinlich, dass diese Aufführung zum ersten Mal Änderungen Bertold Hummels realisiert hat, die auch heute in der gedruckten Ausgabe Gültigkeit haben. Beim Vergleich der Originalpartitur Hummels und der gedruckten Partitur (Simrock Verlag) wird aber schnell deutlich, dass es sich hier nur um kleine Änderungen handelt, die sich vor allem auf Artikulation und Agogik beziehen. Lediglich am Schluss des 2. Satzes und des Finales sind je zwei zusätzliche Takte eingefügt, die aber nur Wiederholungen eines bereits vorhandenen Taktes sind.

Im Konzert der Concert Band Hohenheim war Bertold Hummels „Sinfonietta“ eingebettet in folgende Bläserwerke: „Cat Suite“ von Chris Hazell, „Florian Geyer“ von Hellmut Haase-Altendorf, „New Baroque Suite“ von Ted Huggens und „March of the cute little wood sprites“ von P.D.Q. Bach.

Im Jahre 2002 war die „Sinfonietta“ Pflichtstück in der Höchststufe bei einem Wettbewerb in Bamberg im Rahmen des Bayrischen Landesmusikfestes; sicherlich dadurch begünstigt, dass 2001 das Werk erstmals in gedruckter Form bei Simrock erschienen war. Ernst Oestreicher, der für den Wettbewerb und die Wahl des Werkes verantwortlich war, hat mit Bertold Hummel im Vorfeld des Festivals ein Interview geführt. Ein Auszug daraus soll verdeutlichen, wie Bertold Hummel zu seinem Werk steht:

²² Simon Dach in Email vom 27.2.2009

Oestreicher: *Sie haben die „Sinfonietta“ als eine „in die Jahre gekommene Tochter“ bezeichnet. Was verbindet Sie mit dieser Tochter des Jahrgangs 1970 und der damaligen Generation und Zeit?*

Hummel: *Ich habe im Allgemeinen keine Probleme mit meinen älteren Musentöchtern, waren sie doch jeweils echter Ausdruck meines damaligen Musikdenkens und -erfindens. Vielleicht schimmert ein wenig mein gespaltenes Verhältnis zu falschem Pathos durch.*

Oestreicher: *Gerade Neue Musik wird immer auch auf diese Weise hinterfragt, inwieweit sie auf dem Boden historischer Kompositionsansätze steht. Ist ihre "Sinfonietta" von einem bestimmten Stil geprägt?*

Hummel: *Wir stehen immer auf den Schultern unserer Vorfahren. Mein Stil ist eine Summe dessen, was mich als Komponist "gebildet" hat. Der Versuch einer Synthese der verschiedensten kompositorischen Errungenschaften der sogenannten "modernen Musik" kann sicherlich auch als "Neue, zeitgenössische Musik" bezeichnet werden.*

Oestreicher: *Wie ordnen Sie die "Sinfonietta" im Gesamtkontext Ihres Oeuvre für Blasorchester ein?*

Hummel: *Die "Sinfonietta" stellte zur Zeit ihrer Entstehung für mich den Versuch dar, mitzuhelfen, die etwas verkrustete Blasmusikliteratur zu beleben und aufzuwerten. Sie war meine erste umfassende Arbeit im Metier Blasorchester und hat daher in meinem Schaffen eine besondere Bedeutung. Ich wünsche mir, dass möglichst viele Blasorchester sich der Herausforderung dieses Werkes stellen, insbesondere beim Wettbewerb in Bamberg.²³*

²³ Ernst Oestreicher: Großer Nachholbedarf für Vermittlung neuer Klanglichkeit. In: M-Musik zum Lesen 04/2002

Werkbeschreibung

Der Titel „Sinfonietta“ ist sicherlich klassisch geprägt. Man könnte also daraus schließen, dass Hummels Sinfonietta in neoklassizistischem Stil komponiert sei. Dies ist aber sicherlich nur bedingt der Fall, auch wenn traditionelle Kompositionsmerkmale durchaus vorhanden sind. So ist schon die viersätzliche Anlage äußerst klassisch und wie man später sehen wird, ist im Finale eine Sonatenhauptsatzform erkennbar. Die anderen Sätze sind jedoch nicht so klar einem feststehenden Formtypus zuzuordnen, sie haben mehr den Charakter von Suitensätzen.²⁴ Nicht klassisch ist die Tonsprache: Zwar überwiegt Drei- und Vierklangsharmonik, doch nicht selten werden diese in einer Art Polytonalität übereinander geschichtet oder es finden sich sogar zwölftönige Elemente. Allgemein lässt sich sagen, dass sich die Harmonik in der Sinfonietta in erster Linie aus der melodischen Linie bzw. der Überlagerung mehrerer melodischer Elemente ergibt. Das Werk ist mehr horizontal-linear als vertikal gedacht.

Was für Hummels Kompositionsstil typisch ist, ist die Verwendung von Melodien, Themen oder Motiven aus bereits vorhandenem musikalischen Material. Oft sind dies Volkslieder, Choräle oder Hymnen, die jeweils sogar einen Bezug herstellen zum Auftraggeber des Werkes. Da die Sinfonietta für Simon Dach und das Heeresmusikkorps 10, Ulm geschrieben wurde, liegt es nahe, dass im vierten Satz „Finale concertante“ ein Soldatenlied aus dem 30jährigen Krieg und ein marschartiges Thema verarbeitet werden.

Dazu ein kleiner Auszug aus einem Interview, das Patrick Siben mit Bertold Hummel geführt hat:

Siben: Die Fanfare und besonders das Finale concertante mit Marschthema und Soldatenlied tragen (ganz abgesehen von der Besetzung des Werkes) militärmusikalische Züge; im Gegensatz dazu haben die Mittelsätze defensiven Charakter. Opus 39 wurde für einen Schüler – einen Oberstleutnant der Bundeswehr – zu dessen Kapellmeisterprüfung komponiert. Sie selbst waren Soldat und in Kriegsgefangenschaft. Hat das Werk direkten Bezug zum Soldatsein?

Hummel: Zum Soldatsein hatte ich allzeit ein sehr distanzierendes Verhältnis – hat es mir doch u.a. wichtige Zeiten für mein eigenes Schaffen geraubt (1943-47). Vielleicht kommt dies bei den zum Teil ironisierten Fanfaren und Marschanklängen zum tragen.²⁵

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Patrick Siben/Bertold Hummel. Interview im Programmheft zum Konzert der Concert Band der Universität Hohenheim (21.1.1990)

Die Aufführungsdauer der Sinfonietta beträgt ca. 18 Minuten und die Komposition verlangt ein groß besetztes Blasorchester:

Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, Klarinette in Es, 3 Klarinetten in B, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Altsaxophone, Tenorsaxophon, Baritonsaxophon, 4 Hörner, 4 Kornette (oder Flügelhörner), 4 Trompeten, 4 Posaunen, Tenorhorn, Bariton, 2 Tuben, Pauken, Schlagzeug/Percussion.

Hummel verwendet ein reichhaltiges Schlaginstrumentarium, was für die Entstehungszeit nicht typisch für eine (deutsche) Blasorchesterkomposition war. Erklären lässt sich dies sicherlich durch den engen Kontakt zum Schlagzeuger Siegfried Fink, der wie Hummel sehr lange an der Musikhochschule in Würzburg unterrichtete und ein wichtiger Impulsgeber im Bereich der Percussionsinstrumente war. In der gedruckten Ausgabe von Simrock werden die einzelnen Schlaginstrumente mit Symbolen gekennzeichnet, die in einer Legende erklärt werden. Dies ist leider etwas unpraktikabel, da diese Symbole gerade im Blasorchesterbereich sonst nicht verwendet werden.

1. Satz „Fanfare“

Der erste Satz der Sinfonietta ist eine kurz gehaltene Fanfare mit 37 Takten und knapp zweiminütiger Dauer, die erst nachträglich zu den übrigen drei Sätzen hinzugekommen ist. Gleich zu Beginn erklingt das Hauptthema (A) in den Blechbläsern. Das Intervall der Quinte ist prägend für das Thema und es setzt sich aus zwei aufschwingenden Phrasen zusammen, die jeweils mit einer absteigenden großen Sekunde enden.



Der Charakter des Themas ist entsprechend der Satzbezeichnung fanfarenartig, markant und eröffnend. Die vielen Quinten geben ihm zusätzlich eine gewisse Weite und Offenheit. Insgesamt viertaktig lässt sich das Thema in 2+2 Takte gliedern, wobei der zweite Zweitakter auftaktig beginnt. Der erste wirkt öffnend, während der zweite eher schließenden Gestus besitzt.

Dieses Thema erscheint im Verlauf des Satzes sequenziert und wird verarbeitet, indem Motive abgespalten und eigenständig weitergeführt werden. So erscheint beispielsweise der Themenkopf isoliert (Takt 16).

Im Kontrast zum Hauptthema (A) erscheint in Takt 11 ein konträres Nebenthema (B), das sich mit seinem lyrischen und expressiven Charakter vom ersten Thema deutlich absetzt.



Es ist wie das Hauptthema viertaktig gestaltet. Die vier Takte bilden hier jedoch eine nicht zu trennende Einheit. Die Melodieführung baut sich hier auch aus wesentlich engeren Intervallen zusammen und verleiht dem Thema so einen gesanglichen Charakter. Es erscheint in eng geführter Imitation, wobei das Thema mit eigenen Motiven weitergesponnen wird:

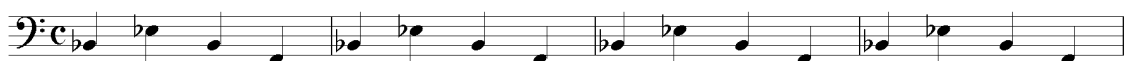


Dieses Nebenthema (B) könnte man gewissermaßen als Seitenthema bezeichnen, das kurze Beruhigung bringt, sich aber sogleich wieder steigert und überleitet zum Zitat des Hauptthemenkopfes in Takt 17. Dem folgt ein drittes Thema in Takt 19, das Nebenthema (C):



Dieses Nebenthema (C) hat starke Anlehnung an das Hauptthema (A). Es besitzt denselben fanfarenartigen und markanten Charakter, setzt sich aus 2+2 Takten zusammen, bleibt zum Schluss jedoch offen. Es wird zunächst mit dem Hauptthemenende kombiniert (Takt 20), dann mit dem Hauptthemenkopf (Takt 22).

Der Schlussabschnitt der Fanfare ist geprägt durch ein Ostinato in den Bassinstrumenten:



Das Ostinato vermittelt eine harmonische Grundlage in B-Dur. Darüber erklingt wiederum das Hauptthema, nun aber im zweistimmigen Kanon zwischen Kornetten und Posaunen. In einer wuchtigen und kurzen Steigerung findet die Fanfare ihren Abschluss mit einem F-Dur Akkord.

Der formale Aufbau der Fanfare setzt sich also wie folgt zusammen

Takt 1 bis 5	Hauptthema (A)
Takt 6 bis 10	Hauptthema (A) sequenziert (Ganzton höher)
Takt 11 bis 15	Nebenthema (B) in eng geführter Imitation
Takt 16 bis 18	Themenkopf (A) als kurze Überleitung
Takt 19 bis 22	Nebenthema (C)
Takt 23 bis 25	Nebenthema (C) sequenziert (Ganzton höher)
Takt 26	Ostinato
Takt 28 bis 37	Hauptthema A über Ostinato

2. Satz „Tempo di Valse“

Auch wenn die Satzbezeichnung einen Walzer vermuten lässt, so handelt es sich beim zweiten Satz nicht um einen Walzer in traditionellem Sinn oder gar um einen Wiener Walzer, auf den sich tanzen ließe. Es ist vielmehr ein „gestörter“ Walzer, der sich ausschließlich Walzer- und Ländlergesten zu eigen macht. Bertold Hummel setzt sich hier in kritischer Weise mit dem Walzer auseinander, wobei Maurice Ravels „La Valse“ sicherlich als Vorbild genannt werden darf.²⁶ Dies verleiht dem zweiten Satz einen grotesken und ironisierenden Charakter.

„Tempo die Valse“ dauert ca. zwei Minuten und ist in dreiteiliger Form A B A' mit angehängter Coda komponiert. Die insgesamt 90 Takte verteilen sich wie folgt:

Takt 1 bis 29: A

Takt 30 bis 59: B

Takt 60 bis 74: A'

Takt 75 bis 90: Coda

Fasst man A' und die Coda zusammen, haben alle drei Teile fast die gleiche Anzahl an Takten.

Wie bereits beschrieben, bedient sich dieser Satz Walzer- und Ländlergesten. Es sind wirklich nur Gesten und kurze Motive, ein eigenständiges Thema gibt es nicht. Wie im ersten Satz ist hier die Harmonik in erster Linie durch Drei- und Vierklänge bestimmt, die auch wiederum polytonal übereinander gelagert werden.

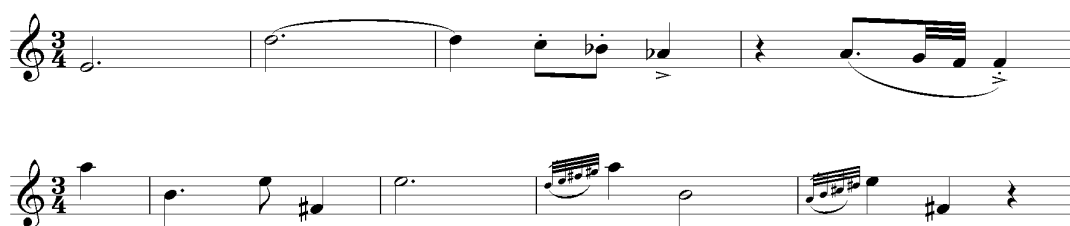
²⁶ Vgl. Ernst Oestreicher: Großer Nachholbedarf für Vermittlung neuer Klanglichkeit. In: M-Musik zum Lesen 04/2002

Als Hauptmotiv dient in den Teilen A und A' eine grotesk anmutende Ländlergeste, die sich melodisch aus einem gebrochenen Dreiklang zusammensetzt und in ihrer rhythmischen Gestaltung typisch ist für einen Ländler:



Es erscheint in erstmals in Takt 3 in dreistimmiger Ausführung in Flöten, Oboen, Klarinetten, Altsaxophonen und Xylophon, wobei drei Dreiklänge (Des, H, G) in polytonaler Art übereinandergelagert werden. Dazu erklingt ein Ges-Dur Akkord in den Blechbläsern.

Weitere Motive im Teil A sind melodisch stark geprägt durch das Intervall der Septime. Im gesamten Satz finden sich viele rhythmische Verschiebungen innerhalb des 3/4-Taktes, welcher dadurch immer wieder „verunsichert“ und gestört wird. Eine häufige rhythmische Verschiebung wird durch eine 2er Betonung innerhalb des 3er Taktes erzeugt.



Beide Motive erklingen gleichzeitig (Takt 15/16) im Kontrapunkt.

Immer wieder werden Fanfarenmotive eingestreut, die an den ersten Satz erinnern. So zum Beispiel in Takt 21 in den Trompeten:



Dieses Fanfarenmotiv erklingt zweistimmig in Sekunden. Durch diese Dissonanzen wird der scharfe und groteske Charakter des Satzes unterstützt.

Ein weiteres Walzermotiv, das von den Saxophonen und tiefen Blechbläsern gespielt wird, bringt den a-Teil zum Abschluss:



Der Teil B führt die klein strukturierte Arbeit mit vielen kürzeren Motiven fort. Es findet auch kein auffallender Charakterwechsel statt, so dass beim schlichten Zuhören nicht zwangsläufig ein neuer musikalischer Abschnitt wahrzunehmen ist.

Gehäuft und noch stärker als im A-Teil werden nun fanfarenartige Motive eingebaut, z.B. im Takt 32 in den Trompeten. Hier ist die melodische Gestaltung mit lauter aufeinander geschichteten Quartan besonders auffällig. Aber auch in „gewohnter“ und typischer Dreiklangsbrechung erscheinen Fanfarenklänge, z.B. in Takt 41:



Dieses Motiv erscheint in interessanter Instrumentierung, wobei mit Piccolo-Flöte, Bassklarinette und Kornett drei unterschiedliche Klangfarben und Lagen kombiniert werden.

Ein weiteres wichtiges Motiv ist in Takt 38 zu hören:



Der Motivkopf wird immer wieder zitiert und in sequenzierter Form wiederholt (z.B. Takt 48/49).

Eine Ländlergeste in hoher Lage (Takt 56) beschließt den B-Teil und leitet über zur „Reprise“ des A-Teils. Dieser Teil A' ist gegenüber dem Teil A um die Hälfte kürzer und variiert auch sonst in vielen Details.

So erklingt Hauptmotiv in Takt 62 einen Ganzton höher und in harmonisch verschärfter Form, da nun sogar vier Dreiklänge überlagert werden (A, H, Des, Es). Entsprechend zum Teil A wird auch hier ein Akkord unterlegt, der gegenüber Teil A ebenfalls ein Ganzton höher liegt (hier As-Dur).

Auffallend ist die häufige Verwendung von fanfarenartigen Motiven in aufsteigender Dreiklangsbrechung, die eher dem Teil B entstammen.

In der Coda werden rhythmische Verschiebungen und unübliche Walzerrhythmen zum strukturierenden Hauptelement. Die Coda baut sich aus der Tiefe heraus auf, indem ein Motiv sequenziert wird, das aus vier Achteln besteht. Dieses Motiv ist ein gebrochener verminderter Akkord:



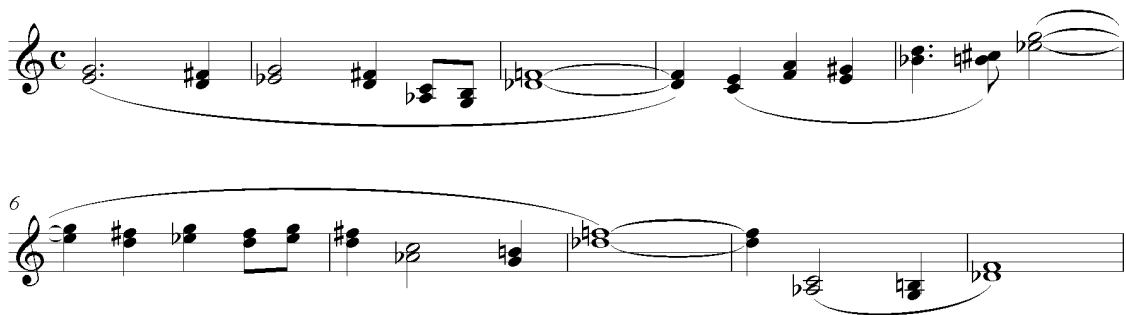
Die Verwendung dieses Motivs bewirkt zugleich eine rhythmische Verschiebung: Es ergibt sich eine 2er Betonung innerhalb des 3er Taktes.

Die Coda steigert sich, das Motiv wird immer weiter nach oben geschraubt, viele floskelartige Zitate aus bereits gehörten Motiven werden eingebaut und ein treibendes Accelerando bringt den Satz schließlich zu einem plötzlichen Ende.

3. Satz „Intermezzo“

Das Intermezzo (Zwischenspiel) ist der ruhige und getragene Satz der Sinfonietta. Es hat 92 Takte und ist aufgrund des gehenden Tempos der längste Satz des ganzen Werkes.

Am Beginn des Intermezzos steht gleich das Hauptthema (A) in Form einer Kantilene, die zweistimmig in Terzen geschrieben ist und von Klarinetten gespielt wird:



Die Kantilene im „espressivo“ beginnt ruhig und mit wenig Bewegung, die erste Phrase verklingt gewissermaßen um Platz zu schaffen für das „Aufschwingen“ in der zweiten Phrase. Der Höhepunkt in Takt 5 wird ausgekostet; es folgt ein Abstieg, der jedoch noch nicht endgültig ist sondern nochmals nach oben strebt. Wie eine Bestätigung oder ein Nachspiel wirkt die letzte Phrase, in dem die letzten drei Noten der vorangegangenen Phrase eine Oktave tiefer wiederholt werden.

Begleitet wird die Kantilene ganz schlicht durch einen Orgelpunkt auf dem Ton h.

Somit wird zu Beginn des Intermezzos eine ruhige, schwebende und etwas sphärisch klingende Atmosphäre geschaffen, die durch gestopfte und gedämpfte Hörner in Kombination eine besondere Klangfarbe erhält.

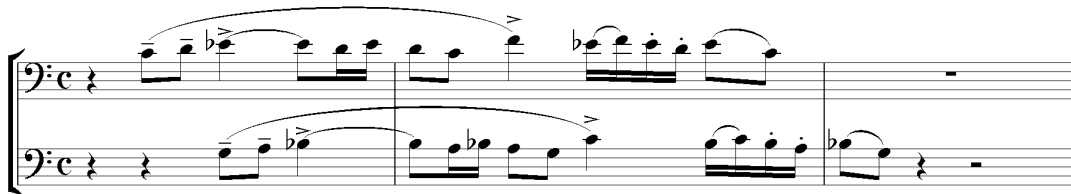
Neben dem kantilenen Thema wird dieser Satz durch drei Kurzmotive geprägt, die den gesamten Satz durchdringen und in unterschiedlichen Verarbeitungen und Kombinationen auftreten.

Das erste Motiv (M1) ist im Terzfall gestaltet und erklingt erstmals in Takt 11 in zweistimmiger Fassung. Die beiden Stimmen sind im Quartabstand komponiert:



Von diesem Motiv werden innerhalb des Intermezzos einzelne Elemente abgespalten und eigenständig eingesetzt. Vor allem der Motivkopf findet oft Verwendung (z.B. Takt 15 ff).

Gleich im Anschluss an M1 wird ein weiteres Kurzmotiv (M2) eingeführt, das im zweistimmigen Kanon von zwei Solo-Posaunen gespielt wird. Der Einsatzabstand beträgt ein Viertel, die zweite Stimme setzt in der Unterquarte ein:

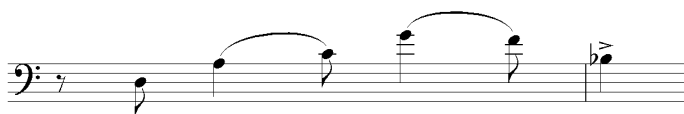


Bereits wenige Takte später wird dieses Motiv ebenfalls im Kanon von zwei Solo-Kornetten wiederholt, allerdings in sequenzierter Form.

In Takt 36 wird das Motiv erstmals nicht im Kanon verwendet, dafür in dreistimmiger Ausführung in den Trompeten. Hierbei werden Dur-Dreiklänge entsprechend dem Melodieverlauf verschoben. Wiederholt wird dies in Takt 45, hier allerdings um einen Ganzton nach oben transponiert.

Eine Variante von M 2 ist in Takt 57 zu hören, bevor es mehrmals in wortgetreuer Fassung in unterschiedlichen Instrumentenkombinationen eingestreut wird: Takt 63 Es-Klarinette und Solo-Kornett, Takt 69 Piccolo-Flöte, Es-Klarinette und Solo-Trompete. Weitere variierte Formen und verselbständigte Elemente des Motivs begleiten das Intermezzo bis zum Schluss.

Das dritte wichtige Kurzmotiv erscheint erstmals in Takt 47:



Alle drei Kurzmotive sowie das Hauptthema bestimmen den gesamten Verlauf des Intermezzos. Viele musikalische Elemente lassen sich auf eines dieser Motive zurückführen.

Formal ist das Intermezzo in viele kleine Abschnitte gegliedert. Auffallend ist, dass in der ersten Hälfte, die einzelnen Elemente vorwiegend allein auftreten, während sie im zweiten Teil miteinander kombiniert werden.

Formaler Aufbau:

- Takt 1 bis 10 Hauptthema (A) mit Orgelpunkt
- T.11 bis 12 Motiv 1
- T.13 bis 14 Motiv 2 im Kanon
- T. 15 bis 17 Kopf von M1
- T.18 bis 20 M 2 im Kanon, sequenziert
- T. 21 bis 34 A (augmentiert) + Verarbeitung von M 1
- T. 35 bis 39 M 2, dreistimmig
- T. 40 bis 43 Verarbeitung von M 1
- T. 44 bis 46 M 2, dreistimmig
- T. 47 bis 54 M 3 und dessen Verarbeitung
- T. 55 bis 59 M 2, augmentiert

-
- T. 60 bis 65 A + M 2
 - T. 66 bis 74 A + M 1 + M 2
 - T. 75 bis 80 M 2 variiert + A variiert
 - T. 81 bis 87 A + M 1 + M 2 (alles in verkürzter und variiertes Form)
 - T. 88 bis 92 M 2 + M 1 (quasi Coda)

4. Satz „Finale concertante“

Das Finale der Sinfonietta bringt in zweifacher Hinsicht eine Reminiszenz an den Auftraggeber bzw. an das Orchester, das die Uraufführung gespielt hat und trägt somit Züge der Militärmusik. Einerseits wird ein Marschthema eingebaut, andererseits wird ein Landsknechtlied aus dem Dreißigjährigen Krieg zitiert.

Dieser vierte Satz ist mit 276 Takten der umfangreichste der gesamten Sinfonietta und erhält nicht nur dadurch besonderes Gewicht. Ein drängendes Tempo, unruhiger und vorantreibender Charakter sowie groß angelegte Orchestrierung mit überwiegenden Tutti-Passagen verleihen tatsächlich finalen Charakter.

In der Struktur des Finales lässt sich eine Sonatenhauptsatzform erkennen:

Takt 1 bis 154 Exposition

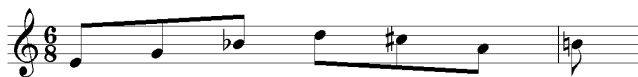
- T. 1 bis 26 Einleitung
- T. 26 bis 45 Hauptsatz, Marschthema
- T.46 bis 51 Überleitung
- T.51 bis 154 Seitensatz, Landsknechtlied
(ab T. 113 ggf. Durchführung/„Schein-Reprise“)

Takt 155 bis 258 Reprise

- T. 155 bis 171 Einleitung
- T. 171 bis 190Hauptsatz
- T. 191 bis 204Überleitung
- T. 205 bis 258Seitensatz: Soldatenlied + Einleitungsmotiv + Marschthema

Takt 259 bis 276 Coda

Das Finale entwickelt sich in der Einleitung aus einem sechs- bzw. siebentönigen Motiv heraus:



In der Tiefe beginnend schraubt sich dieses Motiv immer weiter nach oben, strebt quasi empor und öffnet das Finale für das weitere Geschehen.

Prägend für die Einleitung sind wiederum rhythmische Verschiebungen innerhalb des 6/8 Taktes, so wechseln 2er und 3er Betonungen ab oder erscheinen synchron in verschiedenen Stimmen. Auch dies erzeugt eine gewisse Unruhe und Aufregung. Hinzu kommen fanfarenartige Klänge wie zum Beispiel in Takt 6 im tiefen Holz- und Blechregister oder in Takt 17 in den Trompeten, imitiert durch die Kornette einen Takt später. Die Einleitung wird abrupt beendet mit einem abgerissenen Sforzato-Klang in Takt 26. Die anschließende Fermate, ein g im unisono, leitet den nachfolgenden Hauptsatz ein.

Als Thema für den Hauptsatz dient ein 20-taktiges marschartiges Thema, das viele ganztönige Intervallstrukturen aufweist:



Begleitet wird das Marschthema von einem Ostinato in den Bass-Stimmen mit den beiden abwechselnden Tönen c-es.

In Takt 46 wird eine kurze fünftaktige Überleitung eingeschoben, die sich am Anfangsmotiv orientiert.

Der Seitensatz benutzt als Vorlage ein Landsknechtlied aus dem Dreißigjährigen Krieg. Der Text dieses Liedes lautet wie folgt:

Es geht wohl zu der Sommerszeit, der Winter fährt dahin.

Mancher Soldat zu Felde leit, wie ich berichtet bin.

Zu Fuß und auch zu Pferd

Wie man ihr nur begehrt.

Ganz munter, besunder die beste Reiterei.

Ein' ganze werte Ritterschaft

Fussvolk ist auch dabei.

Die 7 Phrasen des Liedes werden wörtlich zitiert:

The image displays a musical score for seven staves. Staves 1 and 2 contain a melody in 6/8 time, featuring eighth and quarter notes with some slurs. Staff 3 shows a bass line in 2/4 time with quarter notes. Staff 4 shows a woodwind entry in 6/8 time, starting with a whole note and followed by quarter notes. Staves 5, 6, and 7 continue the melodic line with various rhythmic values, including slurs and accents (marked with a '2').

Das Lied wird in einer cantus-firmus Bearbeitung eingesetzt. Zwischen den einzelnen Phrasen wird das Lied stets unterbrochen; zunächst durch ungestüme Holzbläsereinsätze, die sich am Anfangsmotiv orientieren (auch wenn das Metrum von 6/8 Takt zu 2/4 Takt wechselt).

Nach der vierten Phrase erfolgt eine längere Unterbrechung des Liedes und es wird ein Abschnitt eingeschoben, der nahezu identisch zur Einleitung beginnt, dann aber anders fortgeführt wird. Man könnte hier den Beginn einer Durchführung oder einer „Schein-Reprise“ ansetzen. Da das Soldatenlied jedoch nach diesem Einschub weitergeführt wird, ist es wohl lediglich die Fortführung des Seitensatzes.

Die tatsächliche Reprise setzt dann im Takt 155 ein mit Einleitung, darauffolgendem Hauptsatz mit Marschthema, einer Überleitung, die länger ist als in der Exposition und dem Seitensatz, in dem das Soldatenlied in augmentierter Form sowie im Kanon zitiert wird. Über dem Lied erklingt in den Holzbläsern ein Achtelgeflecht, das sich am Hauptmotiv A orientiert und zwölftönig strukturiert ist. Schließlich kommt zu diesen beiden Elementen in Takt 231 auch noch das Marschthema hinzu, so dass alle drei Hauptelemente des Finales synchron übereinander liegen.

Die Coda steht im $\frac{3}{4}$ Takt, beginnt aber dennoch mit dem Einleitungsmotiv, das sich ständig wiederholt. Dazu erklingt als Zitat der Marschthemenkopf. Die letzten Takte des Finales orientieren sich am Einleitungsmotiv, es wird verbreitert und mit einem Accelerando voran getrieben. Das Stück wird nicht durch eine Kadenz beendet sondern durch dreimaliges Wiederholen eines Taktes und anschließender Fermate, die sich aus dem piano heraus aufbaut. Die Sinfonietta endet mit einem wuchtigen g, das unisono erklingt.

3.2.2. Oregonsinfonie für großes Blasorchester, op. 67

Zur Entstehung

Bertold Hummel schrieb die Oregonsinfonie im Jahre 1977, nachdem er den Auftrag hierzu von Max McKee erhalten hatte. Max McKee war Dirigent des „Southern Oregon State College Symphonic Wind Ensemble“ und besuchte Bertold Hummel im Frühjahr 1977 während eines Urlaubaufenthaltes in Europa. McKee kannte Bertold Hummels Musik, er spielte in seiner Studienzeit häufig Hummels „Suite für Klarinette solo“, op. 26a und liebte dieses Werk. So beschloss McKee Hummel aufzusuchen und ihn zu bitten, ein Blasorchesterwerk für sein Ensemble zu schreiben. Leider hatte McKee hierfür kaum Geld zur Verfügung, dennoch konnte er Hummel davon überzeugen, ein Werk für ihn zu schreiben. In einer Email an Hummels Sohn Martin erklärt Max McKee wie die „Verhandlung“ abgelaufen ist:

„I had almost no money to comission a work. I guessed that 500 Dollars was not enough to have him do something for band. So, I asked him how much money he made with each piece of music he wrote for German Radio. He answered, “about 1000 Dollars per minute of music”. I said, “Oh.....would you consider doing a 30-second piece of music for American band?” Your father thought this was so funny, he agreed to write a piece. It turned out to be the Oregon Sinfonie (based on Oregon tunes I sent him). I was completely amazed that this work was over 25 minutes in length [...]“²⁷

Schon hier lässt sich ein freundschaftliches Verhältnis der beiden Männer erkennen, das über viele Jahre anhielt. Bei seinem Besuch hinterließ McKee ein Fotoband mit Bildern aus dem Bundesstaat Oregon als Gastgeschenk. Diese Bilder waren Hummels Inspirationsquelle für die Oregonsinfonie. Zusätzlich schickte ihm McKee die Landeshymne von Oregon sowie weitere traditionelle und populäre Volkslieder, die Hummel in die Sinfonie einarbeitete.

Uraufgeführt wurde das Werk schließlich am 7. April 1978 in Monmouth, Oregon an der Western Oregon University, gespielt vom Southern Oregon State Symphonic Wind Ensemble unter der Leitung des Auftraggebers Max McKee. Die Aufführung fand im Rahmen eines Kongresses der College Band Directors National Association statt.

Bertold Hummel war zusammen mit seiner Frau Inken anwesend und sie verbrachten gemeinsam ca. zwei Wochen in Oregon. Hier lernte er auch die französische Komponistin Ida Gotkovsky kennen, deren Werk „Poeme du feu“ im selben Konzert uraufgeführt wurde. Somit wurden zwei europäische Blasorchesterwerke erstaufgeführt, beide in Auftrag gegeben von McKee.

²⁷ Max McKee in einer Email an Martin Hummel (16.2.2003)

Programm des Konzertes:

International Premiers Concert

COLLEGE BAND DIRECTORS CONVENTION
OCE, Monmouth, Oregon
2:30 P.M., Friday, April 7, 1978

MUSIC RECITAL HALL
SOSC, Ashland, Oregon
8:00 P.M., Saturday, April 8



Southern Oregon State College

Symphonic Wind Ense

M. Max McKee, Conductor

Program

Introductory Remarks

Dr. James K. Sours, President
Southern Oregon State College

- * **Poème du Feu** (Poem of Fire) Ida Gotkovsky
I. Maestoso
II. Prestissimo
Commissioned by and dedicated to the
Southern Oregon State Symphonic Wind Ensemble
- * **Festival March** Glenn T. Matthews
Commissioned by and dedicated to the
Southern Oregon State Symphonic Wind Ensemble
Randall Spicer, guest conductor
Director Emeritus, WSU Bands
- * **Oregon Sinfonie**, Op. 67 Bertold Hummel
I. Maestoso
II. Andantino
III. Adagio
IV. Allegro molto
Commissioned by and dedicated to the
Southern Oregon State Symphonic Wind Ensemble
- ❖ **Romance** from the Second Concerto H. Wieniawsky
Transcribed for winds by
Frederik Palmer and Max McKee
Dr. Frederik Palmer, violin soloist
Associate Professor of Music, SOSC
- + **Armenian Dances**, Part II Alfred Reed
I. Hov Arek (The Peasant's Plea)
II. Khoomar (The Wedding Dance)
III. Lorva Horovel (Songs from Lori)
Dr. Alfred Reed, guest conductor
Professor of Music, University of Miami

* World Premier Performance

❖ First Performance in this medium

+ West Coast debut by SOSC Symphonic Wind Ensemble

Einen Tag nach der Uraufführung wurde die Oregonsonfonia in einem weiteren Konzert mit dem gleichen Programm in Ashland, Oregon aufgeführt.

Aus dem Briefwechsel zwischen Bertold Hummel und Max McKee wird deutlich, dass es Pläne gab, die Oregonsonfonia in Amerika zu verlegen. Zumindest hat Bertold Hummel das Werk zur Edition angeboten. In einem Brief an McKee schreibt er:

„Ich habe mit Erstaunen Deine Verlegertätigkeit aus dem beigelegten Prospekt ersehen. Dies hat mich veranlasst, den Vertrag mit Simrock, der meine Oregonsonfonia drucken will, nicht zu ratifizieren. Somit biete ich dir das Werk, für das Du dich so sehr eingesetzt hast, zur Edition in Terrace Publications an!“²⁸

Zu einer Edition der Oregonsonfonia kam es jedoch nicht, die Gründe hierfür sind unklar. Das Werk geriet daraufhin in Vergessenheit, in Europa wusste man überhaupt nichts von ihrer Existenz. Erst im Nachlass Bertold Hummels wurde die autographe Partitur der kompletten Oregonsonfonia wieder gefunden und am 9. September 2005 vom Nordbayrischen Jugendblasorchester unter der Leitung von Ernst Oestreicher in Europa erstaufgeführt. Schließlich wurde die Oregonsonfonia 2006 von Schott Music gedruckt und herausgegeben. Seither ist die Oregonsonfonia Hummels meist gespieltes Blasorchesterwerk. So war es bei mehreren Wettbewerben als Pflichtstück eingesetzt, beispielsweise beim CISM-Wettbewerb im Rahmen des Deutschen Musikfestes 2007 in Würzburg.

Zum Werk

Die Oregonsonfonia ist viersätzig gestaltet und dauert ca. 25 Minuten. Die Satzbezeichnungen lauten:

1. Ouvertüre
2. Andantino
3. Adagio
4. Finale

Das Werk ist für großes Blasorchester instrumentiert:

Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen, Klarinette in Es, 3 Klarinetten in B, Bassklarinette, 2 Fagotte, 2 Alt-Saxophone, 1 Tenorsaxophon, 1 Baritonsaxophon, 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen. 1 Tenorhorn (Bariton), 2 Tuben, Kontrabass und reichhaltiges Schlaginstrumentarium, das 5 Spieler verlangt (Pauken, kleine Trommel, große Trommel, Vibraphon, Xylophon, Bongos, Holzblock, Tempelblock, Ratsche, Tamburin, Triangel, 4 hängenden Becken, Beckenpaar, Gong, Tamtam, Tomtom, Conga, Claves, Glocken ad lib.)

²⁸ Bertold Hummel in einem Brief an Max McKee (25.11.1978)

Die Besetzung entspricht weitgehend der standardisierten amerikanischen Blasorchesterbesetzung, die auch in Europa mehr und mehr verwendet wird. So verzichtet Hummel hier im Gegensatz zu seinen anderen Blasorchesterwerken auf zusätzliche Flügelhornstimmen und mehrere Tenorhorn-/Baritonstimmen.

Ernst Oesterreicher schreibt im Vorwort zur gedruckten Partiturausgabe:

„Die Sinfonie beginnt im 1. Satz unmittelbar mit einem majestätischen Thema in den Trompeten, das sich durch die gesamte viersätzigige Sinfonie zieht und in ständig verändernde Zusammenhänge gestellt wird. Der 2. Satz ist ein ruhig fließendes Scherzo, welches auch das umfangreiche Schlaginstrumentarium in die motivisch-thematische Arbeit mit einbezieht. Eine Reminiszenz an die europäische Heimat ist der 3. Satz. Der vierstimmige Chorsatz von Heinrich Isaac über das Lied "Innsbruck ich muss dich lassen" wird von einem Saxophonquartett wörtlich zitiert, unterbrochen durch meditative Einwürfe der Flöte und Oboe. Im Finalsatz findet Hummel den regionalen Bezug zu seinem Gastland durch Hinzuziehung einiger amerikanischer Volkslieder (Tom Dooley, Skip to my Lou), einer "jazzigen" Episode und der kompletten Hymne des Bundesstaates Oregon. Mit diesem großen sinfonischen Gesamtrahmen und einer auf historische Traditionen aufbauenden zeitgemäßen, aber stets verständlichen Tonsprache gelingt Hummel eines seiner großen Meisterwerke, das im Repertoire der großen und bedeutenden Harmonieorchester weltweit seinen Platz finden wird.“²⁹

1. Satz „Ouvertüre“

Die Ouvertüre hat eine Aufführungsdauer von ca. fünf Minuten und gliedert sich formal in fünf Abschnitte:

Maestoso: Takt 1 bis 14

Allegro: Takt 15 bis 40

Meno mosso: Takt 41 bis 92

Poco meno mosso: Takt 93 bis 125

Allegro: Takt 126 bis 159

Die gesamte Ouvertüre basiert auf einem Hauptmotiv. Nahezu alle musikalischen Elemente des ersten Satzes sind von diesem Hauptmotiv abgeleitet. Im ersten Abschnitt „Maestoso“ wird das Motiv in Form einer Fanfare von den Trompeten vorgestellt:

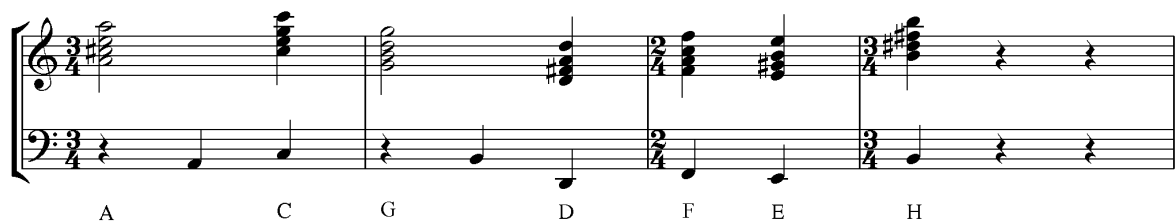
²⁹ Bertold Hummel: Oregon-Sinfonie. Schott Music



Aus sieben Tönen bestehend kommt die Fanfare in langsamem Tempo (Halbe = 60) eher behäbig daher. Auffallend ist die verhäufte Verwendung des Quartintervalls: Nach einer kleinen Terz aufwärts fällt das Motiv mithilfe zweier absteigender Quarten in die Tiefe, schwingt sich mit einer kleinen Terz wieder nach oben, fällt mit einer kleinen Sekunde kurz zurück um seinen abschließenden Ton wiederum mit einer ansteigenden Quinte zu erreichen. Das Hauptmotiv in Fanfarenform wird lediglich von einem Wirbel der kleinen Trommel begleitet, der letzte Ton wird durch die Posaunen und einen Beckenwirbel verstärkt.

Zur Bestätigung wird das Hauptmotiv daraufhin nochmals wiederholt, nun aber vom ersten Horn und dem Vibraphon gespielt und um einen Ganzton nach unten transponiert. Diese Sequenz des Motivs wird verstärkt durch die Klarinetten. Auf jedem Ton des Motivs setzt eine Klarinettenstimme ein, hält diesen Ton dann aber aus. Somit entsteht ein Klangfeld bestehend aus den ersten sechs Tönen des Hauptmotivs. Dies verleiht der Wiederholung des Motivs einen schwebenden Charakter, welcher durch den Einsatz des Vibraphons mit Pedal noch verstärkt wird. Mit einem verhauchenden Diminuendo endet der erste Abschnitt der Ouvertüre.

Nach dem ruhigen „Maestoso“, das Einleitungsfunktion übernimmt, setzt der erste Hauptteil der Ouvertüre ein. Das Tempo ist erheblich schneller (Allegro, Viertel =132) und auch der Charakter ist gegensätzlich. Das Allegro ist ein ungestümer, aufgeregter Abschnitt mit vielen Taktwechseln sowie melodischer und rhythmischer Aktivität. Ein Beckenschlag eröffnet diesen Teil und in den Klarinetten erklingt ein Sechzehntelaufstieg (immer vier Sechzehntel gänztönig, die jeweils durch einen Halbtonschritt verbunden sind), der hinführt zum Hauptmotiv in metrisch und rhythmisch variiertes Form in Takt 16:



Neben der variierten Form ist das Hauptmotiv nun auch harmonisiert: Auf jedem Melodieton wird ein Dur-Dreiklang aufgebaut. Eine rhythmisch abweichende Basslinie verstärkt das Motiv und somit gleichzeitig die Grundtöne des jeweiligen Akkordes.

In Takt 19 schließt sich ein Triolenmotiv in den Posaunen an:



Dieses Triolenmotiv erscheint zunächst eigenständig als neues Element und bringt am Ende auch ein weiteres prägendes Merkmal der Ouvertüre zum Vorschein: die Chromatik. Viele melodische Linien, die meistens als kleine Überleitungen zwischen dem Erklingen des Hauptmotivs oder als dessen Kontrapunkt auftreten, sind chromatisch gestaltet, so zum Beispiel in Takt 29:



Zuvor erklingt aber in Takt 23 wiederum das Hauptmotiv in einer weiteren veränderten Form und zum Schluss kombiniert mit dem Triolenmotiv in chromatischer Gestaltung:

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The score is divided into measures with different time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, and 4/4. The first measure contains a triplet motif. The second measure contains a chromatic line. The third measure contains a triplet motif. The fourth measure contains a chromatic line. Below the staves, the following chords are listed: D+em, F+gm, C+dm, G+am B+cm, A+hm, E+fism.

Auch hier ist das Hauptmotiv harmonisiert, allerdings erstmals in einer Art Bitonalität: Jeder Melodieton erhält zwei Akkorde, die ineinander „verschachtelt“ sind. Der Melodieton ist hierbei stets die Terz eines Moll-Dreiklangs, zu welchem ein Dur-Dreiklang hinzu kommt, dessen Grundton ein Ganzton tiefer liegt als der des Moll-Akkordes.

Das Hauptmotiv wird auch an vielen Stellen unvollständig eingesetzt, wie z.B. in Takt 31/32 und 34/35. Hierbei fehlt jeweils der letzte Ton:



Der dritte Abschnitt „Meno Mosso“ ab Takt 41 hat zunächst die Funktion des ruhigen Mittelteils, wird aber bald durch viele agogische Veränderungen bewegter. Beginnend mit zwei Quartenklängen in bitonaler Erscheinung setzt im dritten Takt ein lyrisches Thema in der Solo-Trompete ein, das wiederum in der melodischen Gestaltung dem Hauptmotiv entspricht:



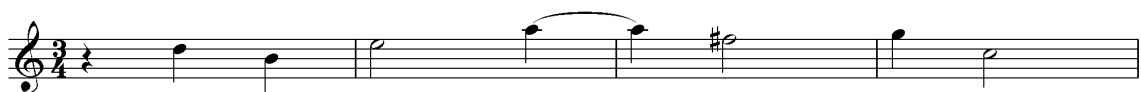
Daraufhin erklingt das Hauptmotiv (unvollständig) in den Holzbläsern in eng geführter Imitation und schließlich erscheint es im Takt 49 in den Trompeten und Hörnern als Umkehrung und mit übermäßigen Akkorden harmonisiert:



Einige Überleitungstakte, die wiederum durch Chromatik geprägt, sind führen hin zu einer variierten Wiederholung des formalen Ablaufs. Zunächst erscheint eine weitere variierte Form des Hauptmotivs in lyrischem Charakter in den Trompeten:



Dann fügt sich auch hier das Hauptmotiv in den Holzbläsern in Imitation an und schließlich folgt zweimal das Hauptmotiv in den Blechbläsern in Umkehrung und in der Art einer Fanfare (Takt 64 und Takt 72):



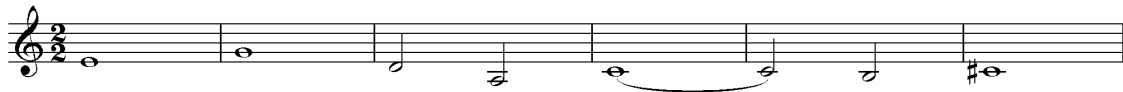
Beim zweiten Einsatz in Takt 72 erklingt eine Sequenz (einen Ganzton höher). Zwischen den beiden Einsätzen sowie nach dem zweiten Einsatz erklingen Überleitungstakte in chromatischer Gestaltung. Viele Tempoveränderungen bringen in diesem Abschnitt Unruhe und Bewegung in die Musik.

Dieser Mittelteil der Ouvertüre wird ab Takt 80 durch zitathafte Einsätze des Hauptmotivs, chromatische Wendungen, schillernden Holzbläsertrillern und großem Ritardando zu Ende

gebracht, wodurch ein fließender Übergang zum vierten Abschnitt „Poco meno mosso“ geschaffen wird.

Hier kehrt die Ausgangstaktart Alla-Breve und auch das Anfangstempo wieder zurück. Somit entsteht der Eindruck einer Reprise.

Der Teil beginnt mit übermäßigen Akkorden, die in den Holzbläsern in Form von Trillern einen „flirrenden“ Klangteppich erzeugen. In Basslage klingt ein Orgelpunkt auf dem Ton d und schließlich kehrt das Hauptmotiv in seiner rhythmischen Urgestalt zurück, allerdings eine kleine Terz tiefer als zu Beginn, aber in kräftigem forte fortissimo der Blechbläser.



Nach wenigen, meditativ wirkenden Takten mit vielen chromatischen Tonwechseln wird auch hier wie zu Beginn der Ouvertüre das Hauptmotiv durch Horn und Vibraphon einen Ganzton höher wiederholt.



Der Eindruck einer Reprise scheint also tatsächlich bestätigt.

Über einen Sechstakter, der sich aus der zweimaligen Sequenzierung eines zweitaktigen Motivs heraus gestaltet, wird der abschließende Abschnitt „Allegro“ erreicht. Auch hier wird in verschiedenster Weise das Hauptmotiv verarbeitet.

In Takt 128 und Takt 131 erscheint es in den Holzbläsern aus einem Triller heraus:



Hier ist das Motiv bitonal harmonisiert, in dem zwei übermäßige Dreiklänge übereinander gelegt sind.

Als Fragment erscheint das Hauptmotiv ständig wiederkehrend bis zum Schluss der Ouvertüre und wird somit zum prägenden Element des Schlussabschnitts. Es sind die Töne 2 bis 6, die sich hier quasi verselbständigen:



Es tritt ab Takt 138 insgesamt achtmal in Erscheinung. Umspielt wird es einerseits von Achtelfiguren, die sich ebenfalls aus dem Motiv ableiten und andererseits von Einwüfen der Solo-Trompete, die auch melodisch an das Hauptmotiv angelehnt sind:



Somit wird das Hauptmotiv in dreifacher Weise übereinander gelagert. Lediglich Triller in den hohen Holzbläsern und Schlagwerkeinsätze „schmücken“ das Hauptmotivgeschehen aus. Ein groß angelegtes Ritardando führt die Ouvertüre zum Ende, welches überraschenderweise in einen D-Dur Dreiklang mündet und so fast ein wenig versöhnlich wirkt nach vielen bitonalen, chromatischen und übermäßigen harmonischen Gestaltungen.

Es ist erstaunlich, welche abwechslungsreiche Musik entstehen kann, die nur auf ganz wenigen Elementen basiert. Nur nach eingehender Analyse wird einem der ständige Einsatz des Hauptmotivs beim Hören des Werkes bewusst.

2. Satz „Andantino“

An zweiter Stelle erwartet man in einer Symphonie gewöhnlich einen langsamen Satz. Der zweite Satz der Oregonsinfonie hat zwar ein ruhigeres Grundtempo (Andantino, Viertel = 72), doch ein ruhiger Zwischensatz mit lyrischem Charakter ist er sicher nicht.

In seiner rhythmischen Gestaltung einzelner Motive erinnert er an einen Ragtime, allerdings nicht in dem sonst typisch lebhaften Charakter. Als Gegenpol zu diesen rhythmisch geprägten Passagen erklingt ein kantilenes Hauptthema, das verarbeitet wird. Schließlich erhält das Schlagwerk eine sehr große Bedeutung in diesem Satz und ist zudem farbig und kontrastreich eingesetzt.

So beginnt der zweite Satz gleich mit der rhythmischen Hauptidee, die durch die einzelnen Bausteine, vor allem aber durch das Motiv in Takt 3 an einen Ragtime erinnern:



Vorgestellt wird diese Hauptidee durch Perkussionsinstrumente, die abwechselnd eingesetzt sind, so dass fast eine Art Melodieverlauf entsteht durch den Einsatz der verschiedenen Klangfarben. So kommen Becken, Tempelblock, Holzblock, Kastagnetten und eine Log-Drum zum Einsatz. Log-Drums sind Schlitztrommeln, die in der Regel mit gepolsterten Schlägeln gespielt werden.

Anschließend erklingt das kantilene Thema in den Flöten. Es ist dreistimmig gestaltet, indem Quartsextakkorde in Dur parallel geführt werden:



Nach der Vorstellung dieser beiden Leitideen ist der Satzverlauf sehr klein strukturiert: motivische Arbeit, viele kleine Elemente, diffiziler Einsatz der Instrumente und in seinem Charakter durchaus mit humorvollen und parodistischen Zügen gespickt.

So wie in der Vorstellung der Rhythmischen Hauptidee zu Beginn nahezu schlagweise das Perkussionsinstrument wechselt, so wird diese Orchestrierweise auch für das gesamte Orchester übertragen, was die Ausführung anspruchsvoll macht. Auf verschiedenste Stimmen und Instrumente sind die Einzelmotive verteilt und es verlangt hohe Konzentration der Spieler diese präzise auszuführen und in einer Weise, die die Einzelteile als Einheit erklingen lassen. Andererseits wirkt dieser Satz dadurch auch sehr farbig, d.h. oftmals sind Instrumente in ihrer „reinen“ Farbe eingesetzt und nicht mit einer anderen Instrumentenfarbe gemischt.

Der zweite Satz wird durch Verarbeitung der beiden Hauptelemente zu einem Höhepunkt hin entwickelt, der sich ab Takt 74 festmachen lässt, somit relativ genau in der Mitte des Satzes. Zum ersten Mal erklingt hier das Orchester im Tutti und nach all der klein strukturierten motivischen Arbeit ist hier ein durchgängiges achttaktiges Thema zu hören, das sich sehr stark an die rhythmische Hauptidee anlehnt und wiederum den Charakter eines Ragtimes

imitiert. Sogleich wird innerhalb dieses Höhepunktes ab Takt 85 auch die zweite Leitidee, die Kantilene, in einer rhythmisch veränderten Variante und in bitonaler harmonischer Gestaltung gebracht.

Es schließt sich ein Abschnitt an, in dem das Schlagwerk wieder in den Vordergrund gerückt wird. So imitieren sich ab Takt 98 die einzelnen Schlaginstrumente, die bereits zu Beginn des Satzes verwendet wurden. Sie spielen einen fünfstimmigen Kanon, während die Bläser nur Farbtupfer durch einzelne Töne oder Triller in den Holzbläser setzen. Und ganz unscheinbar schleicht sich hier auch das Hauptmotiv des ersten Satzes in der Piccolo-Flöte hinein. Somit ist auch eine Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten Satz geschaffen.

Nach weiterer Verarbeitung der Hauptelemente verklingt der zweite Satz in einem stetigen Diminuendo.

3. Satz „Adagio“

Bertold Hummel setzt den langsamen, getragenen Satz an die dritte Stelle seiner Symphonie. Er ist überwiegend in einem 3/8- Takt mit ruhigem Grundtempo gestaltet und gliedert sich formal in zwei Großteile:

Takt 1 bis 99 und Takt 100 bis 144.

Der erste Teil ist wiederum der motivischen Arbeit gewidmet, während der zweite Teil den Choralatz „Innsbruck ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaak, einem franko-flämischen Komponisten aus dem 15./16. Jahrhundert, verarbeitet.

Zu Beginn steht wie am Anfang des ersten Satzes ein Motiv, das sich sogar aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes ableiten lässt. Es sind die Töne 1, 2, 4 und 5 aus dem Hauptmotiv. Durch die Auslassung des Tones 3 entsteht das auffällige Septimenintervall. Gespielt wird das Motiv vom Horn in exponierter Lage und Vibraphon (auch dies war im ersten Satz schon so), woraufhin es in umgekehrter und rhythmisch veränderter Form im Bariton erklingt:



In den Holzbläsern baut sich gleichzeitig ein Klangfeld auf, das letztlich aus zwei überlagerten Moll-Septakkorden im Ganztonabstand besteht (dm7 und cm7).

In das Verklingen des umgekehrten Anfangsmotivs setzt eine Solo-Flöte mit einer kadenzartigen und an Vogelgezwitscher erinnernden Umspielung ein.

Harmonisch ist der erste Teil überwiegend durch bitonale Überlagerungen geprägt, die sich durch das zeitgleiche Ertönen von je zwei Drei- oder Vierklängen ergeben. Wie im zweiten Satz wird auch hier klein-gliedrig motivisch gearbeitet. Immer wieder treten Motive auf, die aus dem Hauptmotiv der Sinfonie abgeleitet sind (z.B. Takt 10/11 tiefes Holz/Blech, Takt 19/20 Piccolo und Bassklarinette). Ab Takt 48 wird ein abgeleitetes Motiv sogar in eng geführter dreistimmiger Imitation zwischen Oboen, Klarinetten und Fagotten eingesetzt. Jede Stimme ist zudem zweistimmig in Terzen geführt. Hinzu kommt, dass Stimmeneinsätze immer einen große Septime nach unten wandern; also auch hier Polytonalität.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Oboe, Clarinet, and Bassoon. The Oboe part is in the treble clef, the Clarinet in the alto clef, and the Bassoon in the bass clef. The music is in 3/8 time. The Oboe part consists of a series of chords, each followed by a melodic line. The Clarinet and Bassoon parts enter later, playing a similar melodic line in thirds below the Oboe. The overall texture is dense and polytonal.

Nach und nach wird auch das eingeführte „Vogelgezwitscher“ der Flöte bedeutender und eigenständiger. So erfährt dieses Motiv ab Takt 34 eine dialoghafte Verarbeitung zwischen Flöten und Oboen über einem „Liegeklang“ in Form eines Septnonenakkordes über dem Ton c.

Vor allem ab Takt 60 wird diese Motivik ausgebaut und auch immer größer instrumentiert. Schließlich wird es mit einem prägnanten rhythmischen Motiv (immer abwechselnd zwei Sechzehntel und eine Sechzehnteltriole) kombiniert und zu einem großen Höhepunkt geführt. Dieser wird in Takt 99 nach einer gewaltigen dynamischen Steigerung schroff unterbrochen durch einen Sforzato-Ruhepunkt in Form des Quintklangs d-a. Zuvor ist am Ende der großen Steigerung ab Takt 96 wiederum ein Motiv eingesetzt, das sich an der Melodik des Hauptmotivs der Sinfonie anlehnt:

The image shows a short musical snippet in bass clef, 3/8 time. It starts with a rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. This is followed by a dotted quarter note D2, an eighth note C2, and a quarter note B1. The snippet ends with a quarter note A1.

Der zweite Teil des dritten Satzes ab Takt 100 ist eine Reminiszenz an den Choral „Innsbruck ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaak, geschrieben Anfang des 16. Jahrhunderts und vor allem auch bekannt durch die katholischen Messlieder „O wunderbare Speise“ und „O Welt, ich muss dich lassen“.

Der Choral wird phrasenweise durch ein Saxophonquartett zitiert. Dazwischen stehen meditativ wirkende Einwüfe, die oft entweder vom Hauptmotiv der Sinfonie oder vom „Vogelgezwitscher“-Motiv abgeleitet sind. Hier wird also ähnlich verfahren wie im vierten Satz der Sinfonietta, op. 39, in welchem ein Soldatenlied phrasenweise zitiert wird.

Durch das abwechselnde Einsetzen der Choralphrasen und unterbrechender Einwüfe entsteht ein dialoghafter Abschnitt in nachdenklicher Grundstimmung. Wie in zwei unterschiedliche Ebenen, die auch harmonisch voneinander abweichen und sich gegenseitig immer wieder stören aber auch ergänzen, klingt der dritte Satz mit diesem Abschnitt aus. Die letzte Phrase des Chorals wechselt vom Saxophonquartett zum vierstimmigen Klarinettensatz, wobei die 3. Klarinette auf die A-Klarinette wechseln muss, um die geforderte Lage spielen zu können.

In den letzten Takten, nachdem der Choral vollständig zitiert ist, beruhigt sich das Geschehen endgültig. Zwei Tonarten im Ganztonabstand (D-Dur und E-Dur) prägen den Schluss und ein Arpeggio im Vraphon erklingt im erlöschenden Schlussakkord.

4. Satz „Finale“

Das Finale der Oregonsinfonie stellt den Auftraggeber ganz stark in den Vordergrund beziehungsweise deren Herkunft. So wird die Landeshymne des Staates Oregon mehrfach zitiert und verarbeitet. Darüber hinaus werden mit „Tom Dooley“ und „Skip to my lou“ zwei amerikanische Volkslieder verwendet, die äußerst populär sind und jazzige Passagen vervollständigen die Referenz an den US-Staat.

Das Finale steht im 2/4 Takt und hat ein lebhaftes Grundtempo (Allegro molto, Viertel = 132). Formal lässt sich der Satz in zwei Großabschnitte und eine Coda gliedern. Der erste Teil von Takt 1 bis 206 orientiert sich an der Verwendung der Oregon-Hymne, während der zweite Teil zunächst jazzige Abschnitte bringt und die amerikanischen Volkslieder verarbeitet, bevor auch hier die Hymne nochmals in einem „Grandioso“ aufblüht.

Der erste Teil beginnt mit einem ungestümen viertaktigen Motiv, das mehrfach Verwendung im weiteren Verlauf des Finalsatzes findet:



Betrachtet man die ersten fünf Töne dieses Motivs, ist zu erkennen, dass es wiederum aus dem Hauptgedanken der Sinfonie abgeleitet ist. Außerdem ist es unisono eingesetzt, was dem Motiv Klarheit und Durchschlagskraft gibt.

Wilde, chromatische Sechzehntelabfolgen verstärken den lebhaften und ungestümen Charakter dieses ersten Abschnitts. Unterbrochen wird dies durch eine weitere Anlehnung an den ersten Satz. Eine Fanfare in den Trompeten und Hörnern erinnert stark an das Triolenmotiv aus dem ersten Satz:



Diese Fanfare ist dreistimmig geschrieben, wobei Dur-Dreiklänge hin und her geschoben werden.

Das Wiederkehren des Anfangsmotivs in Takt 37 eröffnet einen zweiten Abschnitt innerhalb des ersten Formteils. Daraufhin erklingt zum ersten Mal ein Teil aus der Hymne des Staates Oregon.

Landeshymne von Oregon:



In den Holzbläsern und im Vibraphon wird die erste Phrase zitiert. Die Melodie ist sowohl in den Flöten dreistimmig geschrieben als auch in den Klarinetten, allerdings wiederum in bitonaler Ausführung. Die Dreiklänge werden entsprechend dem Melodieverlauf verschoben.

Von nun an wechseln sich die eingeführten Elemente (Anfangsmotiv, Triolenfanfare, Oregonhymne, Sechzehntelfiguren vom Beginn) ab und werden verarbeitet. Eine Wiederholung der ersten Hymnenphrase erklingt ab Takt 60 in Flöten, Klarinetten und Vibraphon und ab Takt 95 in Piccolo-Flöte, Fagott, Bassklarinette und 1. Trompete. Die zweite Phrase erscheint ab Takt 112 in den Flöten, die dritte Phrase ab Takt 136 in Flöten, Oboen, Es-Klarinette und Xylophon.

Hin und wieder gesellt sich auch der Hauptgedanke der Sinfonie hinzu, so zum Beispiel ab Takt 91 in den Hörnern (Töne 1 bis 5 des Hauptmotivs), in Takt 122 in der Oboe (ebenfalls Töne 1 bis 5) oder ab Takt 127 im Solo-Horn, danach in der Bassklarinette und anschließend im Fagott (jeweils Töne 2 bis 7). In Takt 149 wird es in Umkehrung in den Trompeten und Hörnern eingesetzt sowie in Originalgestalt als letztes Motiv des ersten Teils (Takt 203, Oboe).

Der zweite Großabschnitt des Finales beginnt mit einer jazzigen Episode in Takt 207. Ein „Walking-Bass“, der sich nach vier Takten stetig wiederholt und ein durchgehender Rhythmus im Becken (besser Hi-Hat) sorgen für den nötigen „Groove“:



Die Basslinie wird vom Kontrabass übernommen oder kann ad libitum sogar mit einem E-Bass gespielt werden. Es ist unschwer zu erkennen, dass dieser „Walking-Bass“ vom Hauptmotiv der Sinfonie abgeleitet ist und genau jenem melodischen Verlauf entspricht.

Thematisch wird dieser Abschnitt von zwei amerikanischen Volksliedern bestimmt:

Skip to my Lou



Tom Dooley



Bereits in Takt 210 erklingt eine augmentierte Fassung von „Skip to my Lou“ in den Altsaxophonen und darüber setzt ab Takt 215 die erste Phrase von „Tom Dooley“ in den Oboen, Trompeten und im Vibraphon ein. Schließlich kommt in der 1. Posaune und im Xylophon auch noch ein kurzes Zitat aus der Hymne hinzu, so dass hier mit der Basslinie vier Motive übereinander gelagert sind und sich gegenseitig „verschleiern“. Diese Übereinanderlagerung der Motive wird in viertaktigen Einheiten fortgeführt bis Takt 242.

Ab Takt 243 setzt eine rhythmisch veränderte und sehr frisch wirkende Variation von „Skip to my Lou“ ein, in welcher allerdings der Schlusston vorenthalten wird:



Komplementäre Rhythmik im Schlagwerk und ein verschobenes Betonungsschema (3 Achtel + Achtel + 2 Achtel) verstärken den ausgelassenen und tänzerischen Charakter dieser Stelle.

Ab Takt 250 schließt sich eine achttaktige Einheit an, die bestimmt wird durch chromatische Abläufe. Im Bass wird stets ein zweitaktiges, chromatisch gestaltetes Motiv wiederholt,

während chromatisch aufsteigende Sechzehntelketten erklingen. Dies vermittelt den Eindruck einer kurzen Überleitung oder eines Zwischenspiels, denn sogleich werden danach wieder in zitathafter Manier Motive aus den Liedern oder variierte Formen des Hauptgedankens eingesetzt. Dies führt sich fort bis Takt 307.

Im Takt 308 wird die Oregonhymne wieder in den Vordergrund gerückt. So wird deren erste Phrase in den Trompeten zitiert und ein Motiv daraus weiter geführt. Wiederum folgt ein chromatisches Zwischenspiel, das stark an chromatische Passagen im ersten Satz erinnert. Kurz darauf kehrt auch das Triolenmotiv zurück (Takt 330 ff).

Ab Takt 341 entsteht der Eindruck einer Reprise, da die ersten zehn Takte des Finalsatzes wieder aufgegriffen werden. Chromatische Linien, verarbeitende Formen des Hauptgedankens und ein Ritardando führen hin zum Höhepunkt des Finalsatzes ab Takt 374. In einem „Meno-mosso“ und im Stil eines Grandiosos wird die Oregonhymne in augmentierter und fast pathetischer Vortragsweise eingesetzt. Ein Ostinato in den Bassstimmen und umspielende Figuren und Motive, die alle aus bereits gehörtem Material abgeleitet sind, vervollständigen das Klangbild.

Nachdem die Hymne vollständig erklingen ist, setzt die Coda ein. Das ursprüngliche Tempo wird wieder aufgenommen und abermals das viertaktige Anfangsmotiv des Finalsatzes wiederholt. In der Coda wird der Hauptgedanke der Sinfonie wieder zum bestimmenden musikalischen Element. So wird die Brücke zum ersten Satz geschlagen und der gesamten Sinfonie einen Rahmen gegeben. Man kehrt dorthin zurück, wo alles begonnen hat, nämlich zum Kern der Komposition, der sich im Hauptmotiv offenbart.

So basieren ab Takt 420 sowohl Bassstimme als auch Oberstimme auf dem Hauptmotiv, beide imitieren sich im Achtelabstand. Chromatische Fanfarenklänge in den Hörnern und ein treibendes Accelerando ergänzen diesen Abschnitt bevor noch ein letztes Mal ein Zitat der Oregonhymne aufleuchtet (Takt 439 ff.). Das Tempo verlangsamt sich kontinuierlich. In einem schwerfälligen „Pesante“ hört man langgezogene Fanfarenklänge in den Trompeten und Hörnern, die dreimalige Wiederholung des Hauptgedankens in sequenzierter Form (die Wiederholung baut stets auf dem Schlußton auf) und in den Altsaxophonen Erinnerungen an „Tom Dooley“. So schleppt sich die Sinfonie fast zum Ende hin und wird schließlich durch einen wuchtigen G-Dur Akkord beschlossen.

Vor allem in diesem abschließenden Finalsatz wird die handwerkliche Kunst Bertold Hummels deutlich. Wie die einzelnen Komponenten eingesetzt, zitiert, verarbeitet und miteinander kombiniert werden, darf man sicherlich als meisterliche Arbeit bezeichnen.

3.2.3. Symphonische Ouvertüre für großes Blasorchester, op. 81d

Symphonische Ouvertüre

Symphonic Overture

für großes Blasorchester / for Concert Band

Bertold Hummel
opus 81 d

Maestoso (♩ = 60)

Piccolo

Flöte 1
2

Oboe 1
2

Fagott 1
2

Klarinette in Eb 1

Klarinette in Bb 2
3

Baßklarinetten in Bb

Altsaxophon in Eb 1
2

Tenorsaxophon in Bb

Bariton-Saxophon in Eb

Maestoso (♩ = 60)

Trompete (Cornet) in Bb a2
1 2 3

Horn in F 1
2 3 4

Posaune 1
2 3

Tenorhorn (Bariton) in Bb

Kontrabaß/
Tuba 1

Tuba 2

Maestoso (♩ = 60)

Pauken

Xylophon

Vibraphon

Schlagzeug Kl. Tr.
Beck.

Am 4. Dezember 1985 erhält Bertold Hummel einen Brief vom Präsidenten des Bayerischen Musikrates, in dem es wie folgt heißt:

Sehr geehrter Herr Hummel!

Seit langem stellt sich der Bayerische Musikrat das Ziel, professionelles Musizieren mit der Musikkultur des Laienmusizierens zusammenzubringen und in gegenseitigem Kennenlernen diese Verbindung für beide Bereiche fruchtbar zu machen. Anders ausgedrückt: die Erfahrungen der Berufsmusiker sollen ausstrahlen auf das Laienmusizieren.

Wir möchten gern das „Europäische Jahr der Musik“ zum Anlass nehmen, um Impulse auch in den nächsten Jahren weiterwirken zu lassen. Zusammen mit dem Bayrischen Rundfunk, dem auch die Weiterentwicklung des Laienmusizierens sehr am Herzen liegt, erteilt daher der Bayerische Musikrat gezielt Kompositionsaufträge für ein sehr wichtiges Gebiet: für die Blasmusik. Es gibt in Bayern ungefähr 1800 Blaskapellen, von denen etwa die Hälfte das Prädikat „Mittelstufe“ bis „Höchststufe“ in Wertungsspielen erreicht hat. Anregungen und neue Kompositionen sind für diese Gruppe gedacht, und so richten wir an Sie die Frage, ob Sie bereit sind, eine Komposition für Blasorchester zu schreiben. Wir stellen uns dabei folgendes vor:

1) Das Stück soll die Dauer von 5 bis 6 Minuten nicht überschreiten

[...]

3) Da die neu zu schaffende Musik sich verbreiten soll (kein Schubladendasein nach der Uraufführung!), wäre die Verwendbarkeit ein wichtiger Punkt der kompositorischen Überlegung. Wir haben uns dabei gedacht, dass hinsichtlich des Charakters die Anregungen in zwei Richtungen gehen könnten:

a) Musik als Auftakt zu Veranstaltungen, zu Aufzügen, zur fröhlich-festlichen Einstimmung

b) Konzertante tänzerische Musik mit Bevorzugung des Heiteren, Lustigen und „Hörfreundlichen“, wobei auch Volksmusikelemente mit einbezogen sein könnten.

4) Die Verwendbarkeit und damit die Aufführung der Stücke hängen in sehr großem Maß von der Spielbarkeit und Fasslichkeit der Kompositionen ab. Wir könnten uns denken, dass in den Stücken durchaus einzelne solistische Hervorhebungen und eine Ausschöpfung der Klangfarben möglich sind. [...]

5) Wir können Ihnen aus einem Fonds des Bayrischen Rundfunks für die Herstellung einer praxisgerechten Partitur einen bescheidenen Betrag von DM 1000.- anbieten. Einsendeschluss ist der 15. Juni 1986.

6) Wenn die Ausführbarkeit des Stückes eine größere Verbreitung zulässt, werden wir um die Aufnahme in einen bayrischen Verlag bemüht sein. Damit dürften weitere Aufführungsmöglichkeiten gegeben sein.

7) *Der Bayerische Rundfunk und der Bayerische Musikrat werden in einer repräsentativen Großveranstaltung Ende des Jahres 1986 Auftragskompositionen vorstellen. Außerdem sind entsprechende Sendungen im Rahmen der Programme des Bayerischen Rundfunks vorgesehen.*

Sehr geehrter Herr Hummel, es würde uns außerordentlich freuen, wenn Sie diese Anregungen und damit den Kompositionsauftrag annehmen würden, da damit vielleicht eine langfristige Literatur-Innovation für unsere bayerische Blasmusik eingeleitet wird.

[...]

Mit freundlichen Grüßen,

Prof .Dr. Alexander L. Suder

Präsident

Bertold Hummel nahm diesen Kompositionsauftrag an, griff dabei aber auf ein Werk zurück, das er längst geschrieben hatte, in Deutschland aber bis dahin noch nie aufgeführt worden ist und somit unbekannt war. So ist zu erklären, dass die Symphonische Ouvertüre, op. 81d identisch ist mit dem ersten Satz der Oregon-Sinfonie. Es ist anzunehmen, dass Bertold Hummel keine Zeit fand ein neues Stück zu komponieren, aber dennoch das Unternehmen des Bayerischen Musikrates und somit die Förderung des Amateurmusizierens unterstützen wollte.

Schließlich wurde das Werk von Bertold Hummel eingereicht und akzeptiert:

Sehr geehrter Herr Hummel,

heute können wir Ihnen die Mitteilung machen, dass nach eingehender Beratung der Fachleute aus den Bayerischen Bläserbünden ihr Werk Ouvertüre für großes Blasorchester als Auftragskomposition des Bayerischen Rundfunks und des Bayerischen Musikrates am 15.11.1986 in der großen Veranstaltung mit neuer, zeitgenössischer Blasmusikliteratur zur Aufführung kommen soll. [...] (Brief vom Bayerischen Musikrat an Bertold Hummel vom 11.7.1986)

So wurde die Symphonische Ouvertüre in einem Festkonzert am Samstag, den 15. November 1986 in Friedberg unter dem Titel „Blasmusik von heute“ aufgeführt. Es war Teil eines „Mammutprogramms“, in dem viele neue Kompositionen für Blasorchester vorgestellt wurden. Die Symphonische Ouvertüre wurde vom Jugendblasorchester Werneck unter der Leitung von Peter Blum gespielt.

Programmfolge des Konzertes:

=====	
1) Fanfare (Kerstin Thieme)	Jugendblasorchester Werneck
Begrüßung: Erster Bürgermeister Albert Kling	
2) Ländliche Festmusik (Jan Koetsier)	Knappschaftskapelle Peiting
3) Aufzug der Fahenschwinger (Kerstin Thieme)	Jugendblasorchester Werneck
4) Feld-, Wald- und Wiesenmarsch (Ulrich Stranz)	Blaskapelle Burglengenfeld
5) Im schottischen Hochland (Hans Hörsch)	Knappschaftskapelle Peiting
6) Prandtner Boarisch (Edwin Kammerer)	Blaskapelle Burglengenfeld
7) Ouvertüre für großes Blasorchester (Berthold Hummel)	Jugendblasorchester Werneck
Grüßworte: Professor Albert Scharf, Stellvertreter des Intendanten des Bayerischen Rundfunks	
Professor Dr. Alexander Suder, Präsident des Bayerischen Musikrats	
Karl Kling, MdL, Präsident der Bayerischen Musikbünde	
K A P E L L E N - W E C H S E L	
8) Traunsteiner Bläsermusik (Herbert Baumann)	Stadtjugendkapelle Herzogenaurach
9) Isar - Impressionen (Eugen Fülling)	Verbandsorchester Vorspessart
10) Tarantella für Blasmusik (Ernst Kutzer)	Jugend- und Trachtenkapelle Neunkirchen am Brand
11) Komisch - Vorbeimarsch eines Ländlers (Hans-Herbert Neumann)	Stadtjugendkapelle Herzogenaurach
12) Mexicana (Edmund Löffler)	Verbandsorchester Vorspessart
13) Polonaise de concert (Peter Kieseewetter)	Jugend- und Trachtenkapelle Neunkirchen am Brand
P A U S E =====	
14) Ouvertüre für Blasorchester (Harald Genzmer)	Wacker-Werkskapelle Burghausen
15) Böhmisches Zwiefach-Polka (Roland Leistner-Mayer)	Musikkapelle Diedorf
16) Meteor-Marsch (Gloria Coates)	Städtische Jugendkapelle Friedberg
17) Musica serena (Meinrad Schmitt)	Musikkapelle Diedorf
18) Mini-Ouvertüre (Gert Wilden)	Wacker-Werkskapelle Burghausen
19) Der Komet (Kurt Gäble)	Städtische Jugendkapelle Friedberg

In der Berichterstattung der Fachzeitschrift „Bayerische Blasmusik“ wird Hummels Ouvertüre besonders hervorgehoben:

„Das extremste Werk sicherlich war – und das zeigte auch die verhaltene Reaktion des Publikums – die Ouvertüre für großes Blasorchester von Bertold Hummel, Präsident der Würzburger Musikhochschule und neben Harald Genzmer der renommierteste unter den gespielten Komponisten. Hier wurde eindrucksvoll gezeigt, wie vielfältig das Instrument Blasorchester zu handhaben ist, zu dem sich in Zukunft ein breites Instrumentenspektrum aus dem Perkussionsbereich gesellen wird: Die alte Verbindung Bläser/Schlagwerk in völlig neuer, aber sehr reizvoller Art.

Erstaunlich, wie das Jugendblasorchester unter Peter Blum mit diesem schwer zu interpretierenden Werk umging, das abseits traditioneller Harmonik durch freie Intervalleinstellungen, kammermusikalische Durcharbeitung und feinsten Klangnuancen dem Laienmusiker ein völlig neues Terrain öffnet, ein neues Feld, auf das sich einzustellen und vor allem einzuhören auch für den Blasmusikfreund lohnt.“ (Ernst Oestreicher, Bayerische Blasmusik, 12/1986)

Die Aufführung führte jedoch nicht zur Verlegung der Ouvertüre. Bertold Hummel hat sie daraufhin aber bei Verlagen eingereicht. So wurde sie beispielsweise vom niederländischen Musikverlag „Molenaar“ abgelehnt (vgl. Briefwechsel 5.5.1987), erschien aber schließlich 1987 beim Musikverlag Schott und wurde danach immer wieder aufgeführt. Auch nach der Edition der Oregonsonfonia ist die Symphonische Ouvertüre weiterhin als Einzelausgabe erhältlich.

Briefwechsel mit dem Molenaar Musikverlag:

03.April 1987/Hu/S

An den
Direktor des Verlags
Molenaar's Muziekcentrale NV
P.B.19, 1520 AA,
Wormerveer
HOLLAND

Sehr geehrter Herr Direktor,

auf der Frankfurter Musikmesse sprachen wir über meine
Ouvertüre für großes Blasorchester. Leider komme ich erst
heute dazu, Ihnen die Partitur zu übersenden.
Gleichzeitig schicke ich Ihnen eine der Einzelstimmen,
aus der bisher die Aufführungen stattfanden, und die
derzeit mein Eigentum sind.

Bitte lassen Sie mich bald wissen, ob Sie das Werk
in Verlag nehmen und zu welchen Bedingungen.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr



Prof. Bertold Hummel

Molenaar's Muziekcentrale NV



Postbus 19, 1520 AA Wormerveer
Industrieweg 23, 1521 ND Wormerveer
Nederland
Tel: 075 - 286859
Telex: 19271 MOMUS NL
Handelsreg. Zaandam 7427

Hochschule für Musik Würzburg
Prof. Berthold Hummel
Hofstallstrasse 6-8
8700 Würzburg
DUITSLAND

Datum Wormerveer, 05.05.1987

Sehr geehrter Herr Hummel,

In den vergangenen Wochen haben wir die uns im letzten Halbjahr übermittelten Kompositionen auf ihre Verlagseignung beurteilt. Neben der Qualität wird im übrigen darauf geachtet, ob diese Werke unser Programm passen. Dieses Programm ist natürlich deutlich eingegrenzt und muss eine unterschiedliche Vielfalt an Werken enthalten.

Wir bedauern, Ihnen mitteilen zu müssen, dass Ihr Werk "OUVERTURE FÜR GROSSES BLASORCHESTER" nicht für unser Verlagsprogramm in Betracht kommen.

Mit Dank für den Einblick senden wir Ihnen daher beiliegend das Material zurück.

Hochachtungsvoll,

Molenaar's Muziekcentrale NV

Jan Molenaar

Eingeschl.: Manuscript

Postgirorekening 207759
Bank: AmRo Bank Wormerveer
Bankreknr.: 48.57.57.575

3.2.4. Musica urbana, op. 81c

Im Juli 1984 wurde die 900-Jahr-Feier der Stadt Hüfingen veranstaltet. Bertold Hummel, selbst in Hüfingen geboren und aufgewachsen, wurde gebeten ein Werk zu diesem Anlass zu schreiben. Dieses Werk sollte im Rahmen eines groß angelegten Festabends und, wie das gesamte Programm, von einheimischen Künstlern aufgeführt werden. So wurde frühzeitig beschlossen, dass Hummels Werk von der Stadtmusik Hüfingen unter seiner Leitung gespielt werden soll. Daher war auch der Kompositionsauftrag klar. Bertold Hummel sollte ein Werk schreiben, das mit der damaligen Besetzung der Stadtmusik aufführbar und auch im Schwierigkeitsgrad spielbar war. So war die ursprüngliche Fassung der „Musica urbana“ tatsächlich genau der Besetzung der Stadtmusik Hüfingen angepasst. Diese wurde Bertold Hummel in einem Brief des damaligen Dirigenten mitgeteilt:

Stadtmusik Hüfingen Juli 1983

Derzeitige Instrumentalbesetzung der Stadtmusik!

Instrument	Musiker
1. Flügelhorn	3
2. Flügelhorn	4
1. Trompete	3
2. Trompete	2
3. Trompete	2
1. Flöte	1
2. Flöte	1
1. Klarinette	5
2. Klarinette	4
3. Klarinette	5
1. Tenorhorn	3
Baryton	2
1. Althorn	1
2. Althorn	1
3. Althorn	1
1. Posaune	2
2. Posaune	1
3. Posaune	1
1. Tuba	2
2. Tuba	2
Pauken	1
Großes Schlagzeug	1
Kleines Schlagzeug	1

und 1 Dirigent

49

Leichte Unterhaltungsmusik, originale Blasmusiksätze, konzertante Stücke verschiedener Zeitepochen, moderne rhythmische Musik bis zur Bearbeitung klassischer Werke.

Wir versuchen in möglichst vielen Bereichen der Musik Spaß und Freude am Musizieren und an der Musik zu haben.

Etwa 65 Proben und 25 Auftritte verzeichnen wir das Jahr hindurch.

Schließlich entstand mit der Musica urbana, op. 81c eine „Stadt-Musik“ in drei Sätzen, in welcher Bertold Hummel zahlreiche Kindheitserinnerungen verarbeitet hat. Wie bei der Sinfonietta und der Oregon-Sinfonie stellt er also auch hier den Auftraggeber stark in den Vordergrund und erteilt ihm auf musikalische Weise eine Reminiszenz.

Die Bezeichnungen der einzelnen Sätze lauten wie folgt:

1. Fanfare und Choral
2. Marsch
3. Volkslied und Ausklang

Bertold Hummel hielt vor der Uraufführung am Samstag, den 14. Juli 1984 in der Stadthalle Hüfingen eine Ansprache:

„Lieber Herr Bürgermeister, meine sehr verehrten Damen und Herren, hohe Festversammlung, meine lieben Hüfinger Landsleute!

Ich wurde gebeten einige einführende Worte zur heutigen Uraufführung zu sprechen.

Wenn ein Komponist vom Bürgermeister seines Geburtsortes gebeten wird, zur 900-Jahr-Feier der Stadt eine festliche Musik zu verfassen, kann er eigentlich nur freudig zustimmen. So geschehen, als Bürgermeister Max Gilly mich vor geraumer Zeit in Würzburg aufsuchte. Der Zusage folgte schnurstracks die Frage: "Wer soll diese Musik aufführen?" Nun - im Gegensatz zu den Donaueschingern - die für ihre Musiktage immer das SWF-Orchester Baden-Baden benötigen - können die Hüfinger auf eine traditionsreiche Stadtkapelle zurückgreifen. Also wurde entschieden: für die Hüfinger Stadtmusik wird geschrieben.

Als ich nun anfang zu komponieren, kamen mir viele Kindheitserinnerungen in den Sinn, die spontan einen Bezug zu Hüfingen herstellten. Da war die Erinnerung an meinen in der Hüfinger Stadtkirche orgelspielenden Vater und die erste Bekanntschaft mit Choral- und Kirchenliedmelodien. Da waren die Erinnerungen an die flotten Märsche der Stadtmusik bei der Hüfinger Fasnet und an die getragenen Weisen bei der Fronleichnamsprozession. Auch die Volksliedpflege im häuslichen Kreise - im nebenan liegenden Schellenberghaus - kam mir wieder in den Sinn. So ist ein Werk entstanden - Musica Urbana genannt - das sich wie folgt beschreiben lässt:

Der 1. Satz - Fanfare und Choral - ist der Würde und Feierlichkeit des heutigen Anlasses angepasst. Die Chormelodie "Lobe den Herren" - drei mal ganz zitiert - wird von den verschiedensten Motiven umspielt, die aus der einleitenden Fanfare und aus dem Choral selbst gewonnen sind.

Der 2. Satz ist mit Marsch überschrieben. Hier finden Sie als Kontrasubjekt - eine Melodie, die im Hüfingen meiner Kinderzeit mit dem Text unterlegt wurde: "David wenn de Brot witt, in de Schublad liit en Aschnitt" (für die nicht Hüfinger etwa: "David, wenn du Brot begehrst, in der Schublade befindet sich ein Brotknaus"). Nach einigen turbulenten Stellen mündet der Marsch sogar in einen valse-triste - allerdings nur einige Takte. Eine auftrumpfende Schlussgeste - wischt die aufgekommene Resignation hinweg.

Im abschließenden 3. Teil des Werkes - Volkslied und Finale - wird zunächst das Volkslied "Han amenort ä Bluemli gsäh, ä Bluemli rot un wiiss" ("Ich habe an einer Stelle eine kleine

Blume erspäht, eine Blume mit rot und weißer Blüte") bearbeitet. Als Gegensatz ist der allen Hüfingern geläufige "Hans blieb do, du woascht jo nit wiäs Wetter wird" in Szene gesetzt. Mit verschiedensten Variationen dieses Themas findet die "Musica Urbana", die Hüfingen und seinen Bürgern gewidmet ist, einen quasi sinfonischen Abschluss.

Last but not least ein Wort des Dankes an die Ausführenden. Vorab an den Dirigenten der Stadtmusik Günter Walter, der nicht nur in mühsamer Arbeit das Notenmaterial hergestellt hat, sondern auch mit Akribie und Können die vorbereitenden Proben geleitet hat, so dass ich in den drei Proben, die ich selbst abhielt, gut vorbereitete Musikanten vorfand. Die gemeinsame Probenarbeit hat mir viel Freude bereitet. Die ungewöhnliche Aufgabe wurde von allen Mitgliedern der Stadtmusik mit großem Engagement angegangen und hat mir bewiesen, dass auch Laienmusiker zu anspruchsvollen Leistungen befähigt sind.

*Der Worte sind genug gewechselt - lasst uns endlich Taten sehen.*³⁰



Am darauffolgenden Sonntagmorgen trug sich Bertold Hummel im Rahmen einer Matineeveranstaltung in das Goldene Buch der Stadt Hüfingen ein. In der Berichterstattung der Badischen Zeitung vom Montag, den 16. Juli 1984 würdigte man die „Musica urbana“ großzügig:

³⁰ www.bertoldhummel.de (20.3.2009)

Der Hüfingener Komponist dirigierte die Uraufführung

„Musica urbana“

Hüfingens Musiker meisterten das schwierige Werk

Musik für die Hüfingener, komponiert von einem gebürtigen Hüfingener, von diesem auch dirigiert, gespielt von Hüfingern: die „musica urbana“, Hüfingens „Stadt-Musik“, die beim Festakt zur 900-Jahr-Feier uraufgeführt wurde. So manches marschgewöhnte Ohr mag nur zögernd diese ungewohnten Klänge akzeptiert haben. Da wurden hohe Anforderungen an jeden einzelnen Musiker gestellt.

Mögen die zahlreichen Disharmonien dem Zuhörer zunächst etliches abverlangt haben, waren es schon eher die schwierigen Rhythmen für die Musiker. Was Professor Bertold Hummel aber mit der Hüfingener Stadtmusik darbot, war ein Kunstgenuß. Es war wirkliche „Hüfingener Musik“.

Motive des Narrenmarsches waren ebenso zu hören wie heimatliche Volkslieder oder der Choral „Lobet den Herren“, der den Komponisten, so versicherte er vor der Aufführung, an seinen Vater erinnerte, der in der

Hüfingener Kirche die Orgel spielte. All das war mit verschiedensten Motiven versehen zu einem meisterlichen Werk der Tonschöpfung gelungen. Das ganze Werk war eine einzige Erinnerung an seine Kinderzeit in Hüfingen.

So war Bertold Hummel auch mit Engagement bei der Sache, nicht nur bei der Uraufführung selbst, auch in den Proben, die er mit den Hüfingener Musikern hielt. Und „seine“ Hüfingener enttäuschten ihn nicht, die als Laien so manche Schwierigkeiten bravourös meisterten, als auch das Publikum, das mit Beifall nicht sparte.

Wenn auch der wahre Wert dieser Komposition vielleicht erst in späteren Jahren jedem voll bewußt werden wird, mit der „musica urbana“ hat die Stadt Hüfingen zu ihrem Jubiläum ein würdiges musikalisches Geschenk bekommen. Dafür gebührt dem Komponisten wie den Musikern volle Anerkennung.

Hans-Josef Fritschi



Gratulation und Dank: Bürgermeister Max Gilly und Professor Bertold Hummel nach der Uraufführung der „musica urbana“ am Samstagabend beim Festakt.

Bild: Fritschi

Die Musica urbana wurde 1991 beim Loosmann Musikverlag gedruckt und verlegt. Aus diesem Grund erweiterte Bertold Hummel die ursprünglich kleinere Besetzung der Uraufführung zum großen Bläserorchester. Ein Vergleich der beiden Fassungen zeigt die Unterschiede in der Besetzung.

Urfassung (1984)

Piccolo-Flöte
 Flöte 1/2
 Klarinette in B 1/2/3
 Trompete 1/2/3
 Kornett/Flügelhorn 1/2
 Horn in Es 1/2/3
 Posaune 1/2/3
 Tenorhorn 1/2
 Bariton
 Tuba 1/2
 Pauken
 Schlagwerk:
 Kleine Trommel, große Trommel
 Becken, Triangel
 Glockenspiel

Gedruckte Fassung (1991)

Piccolo Flöte
 Flöte 1/2
 Oboe 1/2
 Fagott
 Klarinette in Es
 Klarinette in B 1/2/3
 Bassklarinette
 Sopransaxophon
 Altsaxophon 1/2
 Tenorsaxophon
 Baritonsaxophon
 Kornett/Flügelhorn 1/2
 Trompete 1/2/3
 Horn 1/2/3/4
 Posaune 1/2/3
 Tenorhorn 1/2
 Bariton
 Tuba 1/2
 Pauken
 Schlagwerk:
 Kleine Trommel, große Trommel
 Becken, Triangel
 Glockenspiel

Die Erweiterungen der Besetzung entsprechend weitgehend der Standardisierung eines großen Bläserorchesters.

Der 1. und der 3. Satz der Musica Urbana sind in der gedruckten Fassung inhaltlich unverändert, sie sind nur in der Orchestrierung erweitert worden. Im 2. Satz hat Bertold Hummel jedoch einige Änderungen vorgenommen und auf diese Weise den Satz deutlich gekürzt. Durch Weglassen einiger Abschnitte hat der 2. Satz in der gedruckten Fassung nur noch 129 Takte während es in der Urfassung noch 182 Takte waren.

Werkbeschreibung

Gegenüber den früheren Blesorchesterwerken Sinfonietta und Oregon-Sinfonie ist die Musica Urbana wesentlich traditioneller in ihrer Gestalt und ihrem Ausdruck. Auch wenn Hans-Josef Fritschi in seinem Artikel von „zahlreichen Disharmonien“ berichtet, sind diese bei realistischer Betrachtung doch eher selten anzutreffen. Die Musica urbana ist gerade harmonisch im Gegensatz zu den anderen Werken wesentlich gemäßigter.

1. Satz „Fanfare und Choral“

Der erste Satz hat eine Aufführungsdauer von ca. fünf Minuten. Hier erinnert sich Bertold Hummel an Festlichkeiten in Hüfingen und hierbei in besonderer Weise der traditionellen Fronleichnamsprozession. So bilden zwei Elemente den musikalischen Hauptinhalt: Wie der Titel schon sagt, eine Fanfare und ein Choral. Diese beiden Elemente wechseln sich zunächst ab und werden schließlich miteinander kombiniert. So erhält dieser Satz eine klare Struktur.

Als Fanfare dient ein viertaktiges Motiv, das durch Trompeten und Kornette vorgetragen wird. Zunächst in kraftvoller einstimmiger Ausführung wird es plötzlich mehrstimmig, so dass der zweite Teil in einer Quartenschichtung erklingt. Ein harmonisches Merkmal, das in der gesamten Suite häufig anzutreffen ist. Die Fanfare löst sich aber schließlich in einem C-Dur-Akkord auf und wird nochmals wiederholt, nun allerdings um eine große Terz nach oben transponiert.

Fanfare:



Als zweites Hauptelement benutzt Hummel den bekannten liturgischen Choral „Lobe den Herren“:



Wie im vierten Satz der Sinfonietta setzt Hummel den Choral phrasenweise ein, unterbricht ihn durch immer wiederkehrende Motive oder kleine Zwischenspiele, fügt einmal die viertaktige Fanfare ein und kombiniert die beiden Elemente schließlich miteinander.

Hieraus ergibt sich folgende Gliederung für den ersten Satz:

Takt 1 bis 13	Fanfare
Takt 14-37	Choral „Lobe den Herren“
Takt 38-41	Fanfare
Takt 42-80	Choral
Takt 81 bis 90	Choral und Fanfare
Takt 91 bis 128	Choral
Takt 129 bis 140	Choral und Fanfare (Coda)

2. Satz „Marsch“

Der zweite Satz wurde von Bertold Hummel vor der Edition beim Musikverlag Loosmann gekürzt und überarbeitet. Ich beziehe mich hier auf die zweite Fassung, die auch im Druck erschienen ist.

Der zweite Satz hat eine Aufführungsdauer von ca. fünf Minuten und trägt hauptsächlich groteske und parodiesierende Charakterzüge. Er basiert hauptsächlich auf einem Marschmotiv, das in Hüfingen bekannt und beliebt ist und das Bertold Hummel aus seiner Kindheit gekannt hat:



Dieses Marschmotiv zieht sich durch den gesamten zweiten Satz und wird in unterschiedliche Zusammenhänge gestellt, teilweise wird auch nur das Kopfmotiv verwendet und verarbeitet.

Bevor das Marschmotiv zum ersten Mal einsetzt, erklingt eine Einleitung, die wiederum mit einem Fanfarenmotiv beginnt, das somit einen Zusammenhang zum ersten Satz schafft. In dieser Einleitung erscheint ebenfalls ein grotesk anmutendes, abwärts geführtes Motiv in den Holzbläsern mit einem abschließenden „Aufschrei“ in hoher Lage. Dieses Motiv sowie große Teil der gesamten Einleitung werden innerhalb des zweiten Satzes mehrfach wieder aufgenommen, wodurch der Eindruck von mehreren „Durchgängen“ innerhalb des Satzes entsteht. Am Ende des Marsches wechselt das Metrum für kurze Zeit in einen 3er Takt und das Tempo verlangsamt sich. Das Marschmotiv wird verwandelt und erklingt nun wie in einem langsamen Walzer. Diese Episode bleibt aber sehr kurz. Eine knapp gehaltene Coda, die zum vorherigen Charakter zurückkehrt, beschließt diesen Satz in energischer Weise.

3. Satz „Volkslied und Ausklang“

Der abschließende Satz der Suite ist der längste und in getragenen Grundtempo gehalten. Er liefert der Musica urbana einen eher ruhigen und gehaltenen Abschluss und kein triumphales und glorifizierendes Ende.

Wie in den vorangegangenen Sätzen verwendet Hummel auch hier Melodien aus dem Hüfinger Leben. Ein liebliches Volkslied („I hab an em Ort ä Blümlü gseh“) in reizvoller Instrumentierung gestaltet den ersten Teil des dritten Satzes.



Hummel verwendete dieses Volkslied bereits in seiner Sinfonischen Dichtung „Stille vor dem Sturm“, op. 49 für großes Orchester, die er 1973 schrieb.

Ganz unscheinbar und unbemerkt wechselt der Satz vom 6/8 zum 4/8 Takt und das zweite Hauptelement, der Hüfinger Narrenmarsch, setzt ein. Zunächst wird er nur durch rhythmische Anlehnungen angekündigt, doch schließlich erklingt eine viertaktige Phrase daraus:



Weitere Phrasen des Narrenmarsches werden im weiteren Verlauf zitiert und verarbeitet. So erklingt gegen Ende des Satzes eine augmentierte Fassung mit schreitendem Charakter, der sich allmählich in ein kraftvoll schleppendes Pesante verwandelt, in welchem der Satz auch endet.

Partiturausschnitte

1. Satz „Fanfare und Choral

♩=104

5

Piccolo in C
Flöte in C
Oboe 1/2 in C
Fagott in C
Klarnette in Es
Klarnette 1 in B
Klarnette 2 in B
Klarnette 3 in B
Baßklarinete in B
Sopransaxophon in B
Altsaxophon 1/2 in Es
Tenorsaxophon in B
Baritonsaxophon in Es
Soprankornett 1 in B (Rügelhorn 1 in B)
Soprankornett 2/3 in B (Rügelhorn 2/3 in B)
Trompete 1/2 in B
Trompete 3 in B
Posaune 1/2 in C
Posaune 3 in C
Horn 1/2 in F
Horn 3/4 in F
Tenorhorn 1/2 in B
Bariton in C
Tuba 1/2 in C
Pauken in C
Glockenspiel
Schlagzeug (kl.Tr.)

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. It features 25 staves, each labeled with an instrument. The instruments listed are: Piccolo in C, Flöte in C, Oboe 1/2 in C, Fagott in C, Klarnette in Es, Klarnette 1 in B, Klarnette 2 in B, Klarnette 3 in B, Baßklarinete in B, Sopransaxophon in B, Altsaxophon 1/2 in Es, Tenorsaxophon in B, Baritonsaxophon in Es, Soprankornett 1 in B (Rügelhorn 1 in B), Soprankornett 2/3 in B (Rügelhorn 2/3 in B), Trompete 1/2 in B, Trompete 3 in B, Posaune 1/2 in C, Posaune 3 in C, Horn 1/2 in F, Horn 3/4 in F, Tenorhorn 1/2 in B, Bariton in C, Tuba 1/2 in C, Pauken in C, Glockenspiel, and Schlagzeug (kl.Tr.). The score is in 4/4 time with a tempo of ♩=104. A rehearsal mark '5' is present in the top right. The percussion part includes dynamics like *mf*, *fp*, and *sfz*.

2. Satz „Marsch“

$\text{♩} = 132$

5

Piccolo in C

Flöte 1+2 in C

Oboe 1+2 in C

Fagott in C

Klarinete in Es

Klarinete 1+2 in B

Klarinete 3 in B

Bassklarinete in B

Sopransaxophon in B

Altasaxophon 1+2 in Es

Tenorsaxophon in B

Baritonsaxophon in Es

Soprankornett 1 in B
(Flügelhorn 1 in B)

Soprankornett 2+3 in B
(Flügelhorn 2+3 in B)

Trompete 1 in B

Trompete 2+3 in B

Posaune 1+2 in C

Posaune 3 in C

Waldhorn 1+2 in F

Waldhorn 3+4 in F

Tenorhorn 1 in B

Tenorhorn 2+3 in B

Bariton in C

Bassuba 1+2 in C

Glockenspiel
(Holzr.)

Schlagzeug
(Gr. Tr., Becken, Pauke)

Schlagzeug
(HL Tr., Holzr., Trgl.)

3. Satz „Volkslied und Ausklang“

♩ = 96 5

Flöte 1 in C

Flöte 2 in C

Oboe 1+2 in C

Fagott in C

Klarinete in Es

Klarinete 1+2 in B

Klarinete 3 in B

Bassklarinete in B

Sopransaxophon in B

Altsaxophon 1+2 in Es

Tenorsaxophon in B

Baritonsaxophon in Es

Soprankornett 1 in B
(Flügelhorn 1 in B)

Soprankornett 2+3 in B
(Flügelhorn 2+3 in B)

Trompete 1 in B

Trompete 2+3 in B

Posaune 1+2 in C

Posaune 3 in C

Waldhorn 1+2 in F

Waldhorn 3 in F

Tenorhorn 1 in B

Tenorhorn 2+3 in B

Bariton in C

Bassuba 1+2 in C

Pauken in C

Glockenspiel

Schlagzeug

3.2.5. *Three Hummel Figurines, op. 81 f*

1978 reiste Bertold Hummel nach Oregon um die Uraufführung seiner Sinfonie zu besuchen. Seither stand er in Kontakt zu Max McKee, der die Sinfonie in Auftrag gegeben hatte und die Uraufführung geleitet hat.

In den Jahren 1986 und 1987 schrieb Bertold Hummel drei kleine Stücke für Max McKee, die als vierstimmige Warm-up-Choräle eingesetzt wurden, aber auch konzertant aufgeführt wurden. Die drei Choräle hatten ursprünglich keine Titel. Da zu jener Zeit in den USA die „Hummelfiguren“ sehr verbreitet und beliebt waren, wurde Bertold Hummel gefragt, ob man die Choräle „Three Hummel Figurines“ nennen dürfe. Hummel stimmte diesem Vorhaben zu.

So erhielten die einzelnen Choräle folgende Bezeichnungen:

1. Tier, Es-Dur
2. Phönix, F-Dur
3. Schöne, c-moll

Max McKee war Herausgeber der Fachzeitschrift „Bandworld“ und veröffentlichte in verschiedenen Ausgaben die Choräle mit dem gesamten Notenmaterial. Bertold Hummel dirigierte die Choräle selbst bei einem weiteren Besuch in den USA.

1998 sind die Choräle in einem Sammelband erschienen, der ebenfalls vom Magazin „Bandworld“ initiiert wurde. Dieser Sammelband umfasst 19 Choräle und wurde unter dem Titel „Warm-ups that work“ veröffentlicht. Neben Hummels Chorälen sind auch Warm-ups von Max McKee, Scott McKee, Quincy Hilliard, Ida Gotkovsky, Georgy Salnikov u.a. sowie Bearbeitungen von älteren Chorälen enthalten.

Eine Veröffentlichung der Hummel-Figurines beim Musikverlag Schott ist derzeit in Vorbereitung.

Three Hummel Figurines

Conductor

I. Tier

Bertold Hummel

Part Book Page 20

1 $\text{♩} = 80$

Flute, Oboe
Clar 1, Trumpets
Melodic Percussion

Clarinet 2 & 3
Alto Saxophone
Horn

Tenor Saxophone
Trombone 1 & 2
Baritone Horn

Bass Clarinet
Baritone Sax
Bsn, Tbn 3, Tuba

7

Flute, Oboe
Clar 1, Trumpets
Melodic Percussion

Clarinet 2 & 3
Alto Saxophone
Horn

Tenor Saxophone
Trombone 1 & 2
Baritone Horn

Bass Clarinet
Baritone Sax
Bsn, Tbn 3, Tuba

Three Hummel Figurines

II. Phönix

Bertold Hummel

Conductor

Part Book Page 21

♩=69

Flute, Oboe
Clarinet 1
Trumpets
Melodic Perc.

Clarinet 2 & 3
Alto Saxophone
Horn 1 & 2

Tenor Saxophone
Trombone 1 & 2
Baritone Horn

Bass Clarinet
Baritone Sax
Bsn, Tbn. 3
Tuba

Fl, Ob, Cl. 1
Tpts, Mel.

Cl. 2&3
A. Sax, Hns

T. Sax, Tbn 1&2
Baritone Horn

B. Cl., B. Sax
Bsn, Tbn 3, Tuba

The musical score is written in 3/4 time with a tempo marking of ♩=69. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute, Oboe, Clarinet 1, Trumpets, Melodic Perc., Clarinet 2 & 3, Alto Saxophone, Horn 1 & 2, Tenor Saxophone, Trombone 1 & 2, Baritone Horn, Bass Clarinet, Baritone Sax, Bsn, Tbn. 3, and Tuba. The second system includes parts for Fl, Ob, Cl. 1, Tpts, Mel., Cl. 2&3, A. Sax, Hns, T. Sax, Tbn 1&2, Baritone Horn, B. Cl., B. Sax, Bsn, Tbn 3, and Tuba. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. The score features melodic lines with slurs and dynamic hairpins.

Three Hummel Figurines

III. Schöne

Conductor

Bertold Hummel

Part Book Page 22

♩ = 80

1

Flute, Clar. 1
Oboe, Tpt. 1
Melodic Perc.

Clar. 2&3 (8va)
Al. Sax, Tpt. 2&3
Horn 1 & 2

Tenor Sax
Trombone 1&2
Baritone

Bass Cl., Bar. Sax
Bsn, Tbn. 3, Tuba

7

Flute, Clar. 1
Oboe, Tpt. 1
Melodic Perc.

Clar. 2&3 (8va)
Al. Sax, Tpt. 2&3
Horn 1 & 2

Tenor Sax
Trombone 1&2
Baritone

Bass Cl., Bar. Sax
Bsn, Tbn. 3, Tuba

3.2.6. Two Salutes to Nel an Max McKee

Im Jahr 1997 schrieb Bertold Hummel zwei weitere Warm-up-Choräle für Max McKee, die jedoch bisher nicht veröffentlicht wurden. Dabei widmet er den ersten Max McKee selbst, den zweiten seiner Frau Nel McKee und schlägt vor, diese in folgender Art zu spielen:

A (Salute to Max) – B (Salute to Nel) – A (Salute to Max)

Die Salutes sind für eine Blechbläser-Besetzung gedacht: Salute for Max für drei Trompetenstimmen, eine Hornstimme, drei Posaunenstimmen und eine Tubastimme.

The image shows a handwritten musical score for a brass band. The title is "Salute to Max McKee" written in cursive, with "for Brass-Band" underneath. The composer's name, "Bertold Hummel", is written in the top right. The tempo is marked as quarter note = 88. The score is written on four staves, likely representing different parts of the brass ensemble. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music consists of several measures of chords and melodic lines. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). The score ends with a double bar line and the number "27" written vertically on the right side.

Salute for Nel für zwei Trompetenstimmen, eine Hornstimme, zwei Posaunenstimmen und eine Tuba.

Salute to Nel McKee

Bestand Himmel

29.10.97

Giocoso

2 Trp.
mf

Hrn.
mf

2 Pos.
mf

Tü.
mf

Handwritten musical score for 'Salute to Nel McKee' for trumpet, horn, trombone, and tuba. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system includes parts for 2 Trumpets, Horn, 2 Trombones, and Tuba. The second system continues the parts for Horn, Trombone, and Tuba. The third system continues the parts for Trumpet, Horn, Trombone, and Tuba. Dynamics range from mf to p.

3.2.7. Tombeau für PJK

Tombeau für PJK

für Blasorchester / for Concert Band

Bertold Hummel
1925-2002

(♩ = 60)

The score is for a concert band and includes the following instruments and parts:

- Flöte (Flute)
- Oboe
- Fagott (Bassoon)
- Klarinette in B♭ (Clarinets in B-flat, parts 1, 2, and 3)
- Bassklarinetten in B♭ (Bass Clarinets in B-flat)
- Altsaxophon in E♭ (Alto Saxophone in E-flat)
- Tenorsaxophon in B♭ (Tenor Saxophone in B-flat)
- Baritonsaxophon in E♭ (Baritone Saxophone in E-flat)
- Trompete (Cornet) in B♭ (Trumpets/Cornets in B-flat, parts 1 and 2)
- Horn in F
- Posaune (Tuba) (Tubas, parts 1 and 2)
- Tenorhorn (Bariton) in B♭ (Tenor Horn/Baritone in B-flat)
- Tuba
- Glockenspiel

The score is in 3/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features a melodic line for the woodwinds and a rhythmic accompaniment for the brass and Glockenspiel. Dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo).

Tombeau bedeutet wörtlich übersetzt Grabmal, im musikalischen Sinne versteht man darunter einen instrumentalen Grabstein, eine Trauermusik. Als solche schrieb Bertold Hummel „Tombeau für PJK“ in Gedenken an den deutschen Komponisten Peter Jona Korn. Im Vorwort der gedruckten Ausgabe, die 2006 bei Schott erschienen ist, heißt es folgendes: *„Heute ist einer meiner engsten Freunde, der Komponist Peter Jona Korn gestorben. Er war wie ich ein Einzelkämpfer und hat sich zeitlebens gegen jede Geistesknebelung gewehrt. Ich möchte ihm hiermit ein ehrendes Gedenken bewahren.“ Mit diesen Worten beendet Bertold Hummel sein Tombeau für PJK am 12. Januar 1998, dem Todestag des Freundes. Ganz im Sinne des Widmungsträgers scheut sich Hummel nicht, seine persönliche Betroffenheit in einer klangschönen und wehmütigen Trauermusik auszudrücken, die in Form, Gestik und Harmonik – bis auf drei kurze Einschübe – der Musik des 19. Jahrhunderts ihre Referenz erweist. Peter Jona Korn hat diese Musik immer als den Nährboden für sein eigenes Komponieren angesehen. 1980 schrieb er eine Sinfonie für Blasorchester mit dem Titel „Salute to the lone wolves“. Wahrscheinlich wählte Hummel in Anlehnung daran für seinen letzten Gruß ebenfalls diese Instrumentation.³¹*

Das Tombeau ist für reduziertes bzw. klein besetztes Blasorchester instrumentiert: Flöte, Oboe, Fagott, Bassklarinette, Saxophone, Horn, Tenorhorn, Tuba sind je einfach besetzt, Trompeten sind zweistimmig und Klarinetten dreistimmig geschrieben. Hinzu kommt eine Glockenspielstimme. Das Werk ist demnach bereits mit 18 Spielern aufführbar. Die Aufführungsdauer beträgt lediglich 5 Minuten. Aus dem Vorwort ist herauszulesen, dass Bertold Hummel diese kleine Trauermusik in sehr kurzer Zeit geschrieben haben muss, da sie bereits am Todestag von Peter Jona Korn vollendet wurde.

Die Komposition beginnt mit einem viertaktigen Unisono, dessen erste sieben Töne dem Hauptmotiv der Oregon-Sinfonie entsprechen. Instrumentatorisch ist dieser Beginn vor allem durch den Einsatz der Trompete in sehr tiefer Lage nicht unbedingt glücklich gelöst. Die Stimme könnte beispielsweise problemlos vom Horn übernommen werden mit weniger klanglichen und intonatorischen Schwierigkeiten. Die Melodieführung wird, wie in diesem Unisonobeginn, im ganzen Stück von Flöte, Oboe, erster Klarinette, erster Trompete und Glockenspiel übernommen. Sie erscheint also immer in einer instrumental gemischten Farbe, die sich durch die Zusammensetzung der genannten einzelnen Instrumentenfarben ergibt. Alle anderen Stimmen übernehmen harmonische Stützfunktion. Die Struktur des Stückes ist somit sehr einfach gehalten: es gibt nur die zwei Ebenen der Melodie und der harmonischen Begleitung.

³¹ Martin Hummel in: Bertold Hummel: Tombeau für PJK. Schott Music. 2006

Das Stück ist choralartig angelegt und harmonisch klar festgelegt. Die Grundtonart c-moll verstärkt den Charakter der Trauermusik. Immer wieder wird das viertaktige Unisono-Thema des Anfangs eingeschoben. Zu Beginn erklingt es in c-moll, dann f-moll und wieder c-moll. Harmonisch folgt der gesamte Choral diesem Ablauf: c-moll, f-moll/F-Dur, g-moll, c-moll/C-Dur. Das Stück ist also gewissermaßen eine groß angelegte Kadenz, die jedoch nicht in c-moll sondern in einem verklingenden C-Dur Akkord endet. Dies gibt dem Choral ein helles Ende, das beim Zuhörer wohl eher aufkeimende Hoffnung und Blick in die Zukunft erwecken soll als starre Trauer. Ansonsten ist der Choral von ständigen dynamischen Steigerungs- und Entspannungswellen geprägt, wodurch eine ständige Entwicklung des harmonischen Geschehens voran getrieben wird.

3.2.8. An die Musik, Fanfare und Hymne

„Anlässlich des 1. Internationalen Blasmusikfestivals in Bamberg erhielt Bertold Hummel den Auftrag eine Europa-Hymne zu komponieren. Jeder Art von politischen Großdemonstrationen eher abgeneigt, wollte er lieber eine Hymne "An die Musik" in Töne setzen, deren Text ihm sein Sohn Martin zu diesem Anlass fertigte. Am 31. Mai 1992 erklangen Fanfare und Hymne auf dem Bamberger Domplatz mit zahlreichen Chören der Region sowie 200 Blasorchestern und Spielmannszügen verschiedenster Nationen.“³²

Der Text zur Hymne lautet wie folgt:

*Weggefährtin alles Schönen,
wo du bist, ist Harmonie,
triffst mit deinen goldnen Tönen
Freude und Melancholie.
Alle Grenzen, alle Mauern
wirst du ewig überdauern.*

*Einigst Fremde und Nationen,
tröstest Kranke, Greis und Kind,
sollst in allen Menschen wohnen,
die da guten Willens sind.
Hoffnungsvollen Friedenszeiten
wirst du froh den Weg bereiten.*

³² www.bertoldhummel.de (14.4.2009)

Diese kleine Komposition mit einer Aufführungsdauer von ca. vier Minuten wurde beim Saaleck-Verlag für Blasorchester und einstimmigen Volksgesang herausgegeben. Sie kann aber ohne weiteres auch ohne den Volksgesang in rein instrumentaler Weise aufgeführt werden.

An die Musik

Direktionsstimme in C Fanfare und Hymne Text: Martin Hummel
Musik: Bertold Hummel

The musical score is written for a brass band and includes a vocal line. It is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Trumpets and Woodwinds (Tp., Holz), Flute (Flgh.), Horns and Saxophones (Horn, Sax.), and Trombones (Trp.). The second system includes parts for Flute (Flgh.), Flute/Oboe/Saxophone (Fl., Ob., S.-Sax.), Trumpets (Trp.), Clarinet (Klar.), and Trombones (Trp.). Dynamics range from piano (p) to fortissimo (fff). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

© 1992 by Saaleck-Verlag, 97762 Hammelburg

Zum Schluss

Ich hoffe mit meiner Arbeit einen kleinen Beitrag zur Aufarbeitung des Schaffens von Bertold Hummel geleistet zu haben. Es ist sicherlich wünschenswert, dass seine Werke für Blasorchester öfter in Konzerten aufgeführt werden. Nach eingehender Betrachtung der Kompositionen kann ich dies nur empfehlen. Die musikalische Sprache Bertold Hummels ist eine willkommene und bereichernde Alternative zum oft einseitigen Klangbild vieler Blasorchesterwerke, das mittlerweile in erster Linie von amerikanischen Komponisten geprägt wird.

Zum Schluss sollen persönliche Eindrücke stehen, die sein Sohn Martin in einer Ansprache anlässlich einer Gedenkveranstaltung am 27.11.2002 in der Hochschule für Musik in Würzburg hielt:

„Liebe Anwesende,

die Sie heute zusammengekommen sind, sich an Bertold Hummel zu erinnern.

Für die meisten von Ihnen ist der Name meines Vaters mit seinen Kompositionen verbunden, viele denken gerne an seine Herzlichkeit und seinen Humor zurück, einige haben ihn als Kollege, Mentor oder Freund in glücklicher Erinnerung.

Für unsere Familie ist er aus dem Alltag genommen. Ob es nun die Kinder sind, die in der Schule Großvaters blumengeschmückten Sarg malen oder wir Erwachsenen, die wir - so kurz nach seinem für uns überraschenden Tod - im Alltag immer wieder hinterrücks von tiefer Traurigkeit überfallen werden: wir versuchen uns daran zu gewöhnen, dass wir seine Stimme, seine Bewegungen und Berührungen nicht mehr wahrnehmen können.

In dieser für uns nicht leichten Zeit, wird uns jedoch bewusst, dass wir gegenüber manchen anderen Menschen, die einen solch schweren Verlust verarbeiten müssen, dies in einer großen Gemeinschaft Gleichgesinnter tun dürfen.

Die vielen Menschen, die sich zu seinem eindrucksvollen Requiem im Dom versammelt hatten, die vielen Musiker, die ganz spontan auf uns zukamen und mit ihrer Kunst den Verstorbenen an vielen Orten ehren wollten: Sie helfen uns, dass der Schmerz in Lieder schmilzt - wie es Tagore so schön ausgedrückt hat.

Heute, an seinem 77. Geburtstag sind wir besonders dankbar, dass die Musikhochschule wie selbstverständlich dieses Konzert in memoriam Bertold Hummel veranstaltet. Wir freuen uns, dass so viele Studentinnen und Studenten bereit waren in Gemeinschaft mit den Lehrenden, sich mit seinem Werk zu befassen.

Genau so hat mein Vater Musik verstanden - als eine menschenverbindene Kunst. Musik als Ausdruck der Freundschaft und Zuneigung.

Es hat uns gefreut, dass in den zahlreichen Nachrufen erkannt wurde, dass er sein Komponieren als bescheidenen Beitrag für eine humanere Welt verstanden hatte.

Es gibt kaum eine Komposition die er nicht Jemandem widmete, ob es ein Kind, ein großer Musiker oder der liebe Gott war.

Er wusste für wen er die Stücke schrieb. Als sein Enkelkind Fabian begann Geige zu spielen, komponierte er für ihn ein kleines Violinkonzert - natürlich in der ersten Lage. Als die Berliner Philharmoniker seine "Visionen nach der Apokalypse des Johannes" bestellten, war in den Violinen etwas mehr gefordert.

Wahrscheinlich rümpfte mancher Komponistenkollege über dieses Werkverständnis die Nase. Aber er fühlte sich als ein Teil der Gemeinschaft. "Keiner ist einzig für sich auf der Welt, er ist auch für alle anderen da." Dieser Spruch hängt noch heute über seinem Klavier.

Oft gab es einen konkreten Anlass zu einer Komposition. Ich erinnere mich noch gut, wie er am 4. Dezember 1976 erschrak, als er im Radio die Nachricht vom Tode Benjamin Britzens hörte. Er zog sich zurück und nach ein paar Stunden spielte er uns das eingangs gehörte Adagio am Klavier vor.

Der rapide geistige Zerfall seines lebensbejahenden Freundes Dietrich von Bauszern erschütterte ihn zutiefst und inspirierte ihn unmittelbar zum gehörten "in memoriam".

Das "Ave maria" (in der deutschen Fassung) schrieb er 1993 unter dem Eindruck des Todes seiner Schwester Erika. Ein Jahr vor seinem Tod beschäftigte er sich noch einmal mit der Komposition und hielt die lateinische Version nun für die gelungenere.

Ich meine, man hört in diesem Werk diese geistige Klarheit, mit der es ihm dann auch vergönnt war seinem eigenen Sterben entgegenzugehen.

In seinen letzten Lebensjahren brachte er, ganz entgegen seiner Gewohnheit, Stücke ewig unveröffentlicht zu lassen, diese bei verschiedenen Verlagen unter und revidierte frühere Werke.

Die Herausgabe der "Tastenspiele", die er immer wieder zu Geburtstagen und Taufen der Enkelkinder komponierte und vortrug, nahm er ungewohnt zügig in die Hand.

Texte für einen Liederzyklus nach skurrilen Gedichten von Hermann Hesse, die ich ihm bereits vor Jahren ans Herz legte, komponierte er als letztes Werk.

Bevor ich ihn ins Krankenhaus fuhr, besprach er mit mir letzte Korrekturen. In der Regel immer einverstanden mit meiner vorgeschlagenen Reihenfolge der Lieder, war es ihm diesmal wichtig, dass folgendes Gedicht am Schluss steht:

Belehrung

*Mehr oder weniger, mein lieber Knabe,
Sind schließlich alle Menschenworte Schwindel,
Verhältnismäßig sind wir in der Windel
Am ehrlichsten, und später dann im Grabe.
Dann legen wir uns zu den Vätern nieder,
Sind endlich weise und voll kühler Klarheit,
Mit blanken Knochen klappern wir die Wahrheit,
Und mancher lög und lebte lieber wieder.*

Diese Ambivalenz des Todes erlebte er in den letzten Tagen deutlich.

Auf der einen Seite: der rasch fortschreitende körperliche Zerfall, den er mit Stoizismus akzeptierte:

Auf die Ankündigung, er werde Blutkonserven bekommen, antwortete er: bitte nicht von einem Schlagersänger.

Auf der anderen Seite: seine geistige am Leben hängende Vitalität:

Zwischen den Untersuchungen nutzte er die Zeit, um Weihnachtslieder für zwei Melodieinstrumente zu setzen und gab noch kurz vor seinem Ende letzte Anweisungen zu einem Skizzenblatt für ein Violoncellosolo.

Wahrscheinlich werden einige seiner Werke noch gespielt werden, wenn wir, die wir ihn gekannt haben, nicht mehr sind.

Dies ist für uns eine schöne Vision.

Als Dank für die Verehrung und Freundschaft, die meinem Vater und seinem Werk gerade hier in diesem Hause immer wieder entgegengebracht wurde, wollen wir der Hochschulbibliothek sein gesamtes gedrucktes Schaffen überlassen (immerhin 185 Bände) und wir wünschen uns, dass auch in Zukunft der ein oder andere die Möglichkeit wahrnimmt, den musikalischen Kosmos dieses Lebenswerkes verstehen zu wollen.

Das letzte Buch in dem mein Vater las, war "Die Reden des Seneca".

Dort hat er folgendes unterstrichen:

Durchmustere die Tage deines Lebens — und du wirst sehen, wie wenige auf deinem Konto verbleiben, die dir selbst gehören ... Wer hingegen richtig lebt, jeden Augenblick nützt und jeden Tag so einrichtet, als wäre er der letzte, der lebt im ewigen Jetzt.

Lehrer in den Künsten und Wissenschaften gibt es genug, leben aber muss man das ganze Dasein hindurch selbst lernen, bis man Meister ist.

So viele drängen stürmisch vorwärts und leiden an der Sehnsucht nach der Zukunft, am Überdruß der Gegenwart. Du bist geschäftig, dein Leben eilt dahin; inzwischen wird der Tod erscheinen, für den du, ob du willst oder nicht, Zeit haben musst ...

Das größte Hindernis glücklichen Lebens ist die Erwartung, die vom Morgen abhängt.

Du verlierst den heutigen Tag; was in der Hand des Schicksals liegt, suchst du zu ordnen; was in der deinigen liegt, lässt du fahren. Wie falsch denkst du!

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.“

Literatur- und Quellenverzeichnis

FRITSCHI, Hans-Josef: Musica urbana. In: Badische Zeitung, 16.7.1984

GANTER, M.: Uraufführung einer „Missa Brevis“ in Donaueschingen. In: CVO 2/1953
(Quelle: www.bertoldhummel.de)

HÄUßNER, Werner: Freude am kreativen Spiel. In: Main-Echo. Aschaffenburg. 27.11.1985
(Quelle: www.bertoldhummel.de)

HERMANN, Gustav: Hummel. Bertold. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2.
neubearb. Aufl. Kassel. 2003

KÜHNEL, Claus: Die sinfonischen Werke Bertold Hummels. In: Komponisten in Bayern, Band
31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Studer. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1998

KÜHNEL, Claus: Klassische Ordnung erweitert. In: Neue Musik Zeitung, November 2002
(Quelle: www.bertoldhummel.de)

MAIER, Hans: Bertold Hummel/Plädoyer für das originelle Oeuvre des zeitgenössischen
Komponisten. In: Rheinischer Merkur, Nummer 22, 30. Mai 1997)

McKEE, Max: Vielseitiges Oeuvre, Zum Geburtstag von Bertold Hummel. In: Clarino 11/2000

OESTREICHER, Ernst: Blasmusik von heute. In: Bayrischer Blasmusik. Heft 12/1986
OESTREICHER, Ernst: Großer Nachholbedarf für Vermittlung neuer Klanglichkeit. In: Musik
zum Lesen 04/2002

OESTREICHER, Ernst: Manuskriptentwurf einer Werkbeschreibung über die Oregonsinfonie.
Nicht veröffentlicht.

RUDIN, Rolf: Das Glück in einer wichtigen Entwicklungsphase einen guten kompositorischen
Mentor gefunden zu haben. In: Clarino 12/1995

SCHMIDT-MANNHEIM, Hans: Gespräch mit Bertold Hummel. In: Komponisten in Bayern,
Band 31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Studer. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1998

SCHULZ, Reinhard: Anmerkungen zu Bertold Hummel in. Programmheft der Münchner
Philharmoniker: 2. Kammerkonzert, München 1990, S.4-5 (Quelle: www.bertoldhummel.de)

SCHUMANN, Karl: Über Bertold Hummel. In: Jahrbuch 5 Bayerische Akademie der Schönen
Künste. München. 1991. S. 246-250

SCHWEMMER, Marius: In Memoriam. In: MUSICA Sacra, Ausgabe 05/2002

SIBEN, Patrick: Interview mit Bertold Hummel. In: Programmheft zum Konzert der Concert
Band der Universität Hohenheim. 21.1.1990

STAHMER, Klaus Hinrich: Biographische Notizen zu Bertold Hummel. In: Komponisten in
Bayern, Band 31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Studer. Tutzing: Hans Schneider
Verlag 1998

STAHMER, Klaus Hinrich: Die Kammermusik Bertold Hummels als persönliches Bekenntnis.
In: Komponisten in Bayern, Band 31 Bertold Hummel. Hg. v. Alexander L. Studer. Tutzing:
Hans Schneider Verlag 1998

WAHREN, Karl Heinz: Zum Gedenken an Bertold Hummel. In: Gemanachrichten NR: 166/2002, Berlin (Quelle: www.bertoldhummel.de)

Internetseiten

www.bertoldhummel.de (19.1.2009, 20.2.2009, 23.3.2009)

www.studio-fuer-neue-musik.de (3.3.2009)

Briefe/Emails

Email von Simon Dach (27.2.2009)

Emailwechsel zwischen Max McKee und Martin Hummel (16.2.2003, 28.4.2006)

Briefe vom Bayerischen Musikrat an Bertold Hummel (4.12.1985, 1.7.1986, 11.7.1986, 28.7.1986)

Briefwechsel zwischen Bertold Hummel und MaxMcKee (8.9.1977, 25.11.1978, 16.1.1987, 3.10.1986, 11.9.1986, 25.2.2000)

Briefwechsel zwischen Bertold Hummel und dem Musikerlag Molenaar (3.4.1987, 5.5.1987)

Brief der Stadtmusik Hüfingen an Bertold Hummel (Juli 1983)

Briefe der Stadt Hüfingen an Bertold Hummel (25.7.1983, 11.1.1984)

Partituren

HUMMEL, Bertold. An die Musik. Saaleck-Verlag. Hammelburg. 1992

HUMMEL, Bertold: Musica urbana op. 81c. Loosmann Musikverlag. Ettenheim. 1991

HUMMEL, Bertold: Oregonsinfonie für großes Blasorchester opus 67. Schott Music. Mainz. 2006

HUMMEL, Bertold: Sinfonietta für großes Blasorchester op. 39. Simrock. Hamburg. 2001

HUMMEL, Bertold: Symphonische Ouverture für großes Blasorchester op. 81d. Schott Music. Mainz 1987

HUMMEL, Bertold: Tombeau für PJK für Blasorchester op. 81g. Schott Music. Mainz. 2006

Bildmaterial

Quelle aller Bilder: www.bertoldhummel.de