

## **Interview mit EVELYN GLENNIE**

**am 22.2.2003 in Graz.**

EG: Evelyn Glennie

ShS: Shirley Salmon

ShS: Mein Interesse gilt Ihrer musikalischen Entwicklung. Was waren die wichtigsten Momente dieser Entwicklung, die noch heute Einfluss auf Sie haben?

EG: Ich bin im Nordosten Schottlands aufgewachsen. Musizieren zu Hause im Sinne von schottischer traditioneller Musik war ziemlich wichtig. Klänge erzeugen und aktiv teilnehmen begann in der Familie. Dies geschah einfach durch traditionelle Lieder und war anfangs hauptsächlich Singen. Als ich in der Grundschule war, im Alter von 5 - 12 Jahren, hatten wir einmal wöchentlich Musikunterricht.

Die Schule war sehr sehr klein, insgesamt nur 45 SchülerInnen, so bekamen wir viel individuelle Aufmerksamkeit. Die Musiklehrerin, die einmal in der Woche kam, verwendete Lieder und Bewegung. Wir mussten auch Blockflöte lernen, in vielen Konstellationen, sodass wir nicht in das stereotype Bild von Blockflötenunterricht passten. Wir hatten einfache Schlaginstrumente wie z.B. Klangbausteine. Sie haben uns nicht sehr inspiriert, es war eher die Art und Weise des Unterrichts in einer Kleingruppe.

Unsere Bemühungen und bescheidenen musikalischen Leistungen kamen bei Schulkonzerten zur Geltung, was wichtig für uns war. Es bedeutet einem Kind sehr viel, wenn ihm Eltern, Freunde und Verwandten zuhören. Man kann die Gruppenarbeit spüren und geht nicht im System unter.

Im Alter von 12 - 16 Jahren war ich in einer viel grösseren Schule mit ca. 1500 Schülern. Das war natürlich ein ganz anderes Gefühl. Wir hatten jedoch zwei ausgezeichnete Musiklehrer, und dann fing ich auch an, Schlagzeug zu spielen. Ich bekam einmal wöchentlich Unterricht von einem Lehrer, der an vielen Schulen in Nordost-Schottland unterrichtete. Das war ein Wendepunkt für mich. Ich bin mir absolut sicher dass ich im System untergegangen wäre, wenn dieser Unterricht nicht gut gewesen wäre. Aber der Unterricht war ausgezeichnet, und ich bekam eben diese individuelle Hilfe und Aufmerksamkeit, die ich brauchte.

Unser Schlagzeuglehrer liess es nicht zu, dass wir uns nur auf ein Instrument konzentrierten. Er stellte uns viele Instrumente zur Verfügung: Pauken, kleine Schlaginstrumente, Kleine Trommel, Drum set, Stabspiele usw. Die Instrumente waren zwar nicht besonders gut, aber es war unwahrscheinlich, was er mit diesen Instrumenten machte. Er behandelte uns primär als Musiker und erst in zweiter Linie als Instrumentalisten. Das war sehr wesentlich, obwohl mir erst viel später bewusst wurde, wieviel ich damals bei ihm gelernt habe.

Jede Schülerin und jeder Schüler spielte auf ihre/seine Weise, experimentierte in individueller Form mit jedem Instrument. Die Technik, die Körperlichkeit beim Instrumentalspiel war immer mit etwas Bedeutungsvollem verbunden. Wir übten Tonleitern nicht nur im voraus, um unsere Technik zu verbessern. Wenn ich eine Tonleiter in einem Preludium oder einer Sonate von Bach, in einem Stück von Rachmaninov oder Chopin sehe, dann verwende ich diese Tonleiter Für dieses bestimmte Werk. Wir lernten Stücke und wie man aus jedem Stück

Übungen entwickeln kann. Alles war mit Musik verbunden. Wir nahmen dann auch einzelne Werke als Ausgangspunkt zur Improvisation.

ShS: Wieviele kreative Aspekte enthielt dieser Unterricht?

EG: Viele. Wir spielten nie aus Übungsheften. Der Lehrer schrieb seine eigenen kleinen Übungen, und später liess er uns selbst Übungsstücke schreiben. Mit dem Klassenlehrer machten wir viel schottische traditionelle Musik, was ihn am meisten interessierte. Manchmal schrieb er auch eigene Kompositionen. Wir hatten ein kleines Spiel: in der ersten Woche schrieb er etwas, in der nächste Woche ich usw. Wir verglichen sie und diskutierten darüber. Manchmal sagte er: "Evelyn, das ist ein sehr gutes Stück. Warum bearbeitest du es nicht für Orchester? Schreibe die Orchesterstimmen und wir werden versuchen, es beim Schulkonzert aufzuführen." Ich musste also eine Version für Kammerorchester oder grosses Orchester schreiben und durfte dann auch dirigieren. Ich musste eventuelle Fehler korrigieren, wenn sie auftauchten. Beim Schulkonzert musste ich alles machen. Dasselbe galt auch für andere Schüler, die eigene Stücke schrieben. Man war an der ganzen Reise von Anfang bis Ende beteiligt. Das war wirklich das Beste für uns, den ganzen Prozess wahrhaftig mitzerleben.

ShS: War das für alle Kinder so oder speziell für Sie?

EG: Nein, auch für andere Kinder, wenn sie Interesse zeigten. Ich interessierte mich eben für traditionelle Musik. Er erkannte dies und gab mir sofort kleine Aufgaben, um dieses Interesse wachzuhalten. Wenn jemand sich für Jazz oder einen anderen musikalischen Aspekt interessierte, wurde dies ebenso berücksichtigt.

ShS: War dies der Zeitpunkt Ihrer Entscheidung, Berufsmusiker zu werden, oder war das schon früher?

EG: Ich entschied mich mit etwa 15 Jahren zum professionellen Musiker. Ich liebte Musik und sie war sehr wichtig für mich. Obwohl es eine normale Comprehensive School (Hauptschule = ShS) war, hatte die Schule grosse Abteilungen für Sport, Schauspiel und Theater. Die Sprachabteilung war gut und auch die für Kunsterziehung, es war einfach eine gute Schule. Ich interessierte mich für viele Dinge, und all diese Fächer waren miteinander verbunden. Man konnte Musik mit Kunsterziehung verbinden, diese mit Sprache, Sprache mit Sport usw.. Es gab zahlreiche Möglichkeiten einer fächerübergreifenden Arbeit. Viele Lehrer spielten auch ein Instrument, sodass du im Schulorchester z.B. neben deinem Mathematiklehrer spieltest. Mein Mathematiklehrer war ein hervorragender Pianist und beteiligte sich immer an den Schultheaterproduktionen. Er spielte Klavier mit dem Orchester und begleitete bei allen Proben. Mein Biologielehrer spielte Horn, ein Mathematiklehrer spielte Geige etc. Obwohl wir uns mit ihnen in der Klasse vielleicht nicht verstanden haben, wir lernten sie menschlich kennen und sahen, was Musik ihnen bedeutete.

ShS: Damit gaben sie ein gutes Beispiel.

EG: Ja. Wir sahen ihre Bereitschaft, eine oder zwei Stunden nach der Schule für diese Aktivitäten zu opfern. Das war sehr wichtig zur Entwicklung eines Gemeinschaftsgefühls. Es war auch wichtig für die jungen Burschen die vielleicht gedacht hatten, dass sie bei so etwas wie Musizieren nicht gesehen werden wollten. Aber Lehrer musizieren zu sehen war ein gutes Beispiel.

ShS: Ich habe irgendwo gelesen, dass die Kleine Trommel ihr Lieblinginstrument ist. Stimmt das?

EG: Ja, das stimmt. Ich mag die Kleine Trommel, einmal weil sie kompakt und leicht zu transportieren ist. Zweitens verlangt ihr Spiel viel vom Musiker, sowohl körperlich als auch technisch, und mehr noch im musikalischen Sinn. Es gibt nicht viel Literatur für Kleine Trommel ausser den Grundlagen. Es gibt aber so viele Stilarten des Spielens und man könnte ein Leben lang jede dieser Stilrichtungen studieren. So ein reines Rhythmusinstrument ist eine grosse Herausforderung. Man denkt "Wie kann man auf diesem Instrument Musik machen?" Eben darin besteht der Anreiz für meine Konzerte.

So viel ich weiss, gibt es nur ein Konzert für Kleine Trommel und Orchester. Ich spiele es sehr gerne, und es ist einfach eine Herausforderung, sauber und gut zu trommeln. Ich meine nicht die Akrobatik mit den Schlegeln, obwohl das erstaunlich ist. Es ist das reine Trommeln, das man nicht so oft hört, das hier zählt.

ShS: Sie haben Instrumente aus der ganzen Welt. Welche haben Sie am meisten inspiriert oder angeregt?

EG: Ich weiss nicht, ob ich bestimmte Instrumente nennen kann. Ein jedes ist für sich besonders und hat seine eigene Geschichte, ob geschenkt, ausgeliehen, gekauft oder in einem Land gefunden. Zum Beispiel mein Gamelan zu Hause, bestehend aus 30 Instrumenten, ist wunderschön anzuschauen. Natürlich wird ein Gamelan fast nie solistisch gespielt sondern im Ensemble. Es war für mich eine Herausforderung, Teile des Gamelan in mein Instrumentarium einzubeziehen. Vor einigen Jahren hatten wir ein Konzert für Schlagzeug von Jonathen Harvey, das in einem Promenade Concert in London uraufgeführt wurde. Seine Kombination von Marimbaphon und Vibraphon mit Gamelan Instrumenten ist selten. Ich verwende auch Teile des Gamelan in meinen Multimedia Konzerten. Die Instrumente wurden in Indonesien handgefertigt, das ist auch etwas Besonderes. Ich habe noch ein riesiges Tam-tam, ich glaube, es gibt nur 3 oder 4 Ähnliche auf der ganzen Welt. Und noch viele andere.

ShS: Mich interessiert auch sehr der Unterschied zwischen hören und zuhören, da ich mit hörbeeinträchtigten und gehörlosen Kindern arbeite. Meiner Meinung nach bekommen sie viel zu wenig Gelegenheit, Musik kennenzulernen oder selber zu musizieren. Ich weiss, dass Sie viel über hören bzw. zuhören zu sagen haben und dass Sie meinen, dass Zuhören das Wahrnehmen mit dem ganzen Körper bedeutet.

EG: Zuhören ist etwas Aktives. Es braucht deine ganze Aufmerksamkeit und verwendet alle Sinne - hören, sehen, tasten. Für einen Musiker ist der wichtigste Sinn der Tastsinn. Wir müssen verstehen, dass ein grosser Unterschied besteht zwischen einem passiven Zuhörer im Publikum und jemandem, der aktiv den Klang produziert. Das sind unterschiedliche Erlebnisse. Auch z.B. ein Zuhörer in der ersten Reihe erlebt etwas anderes als einer in der zehnten oder neunzigsten Reihe. In dieser Weise nimmt jede Person anders wahr. Deshalb können wir nicht sagen: "Das wirst du hören können." Das wissen wir nicht. natürlich kannst du es hören, aber das wirklich wahrzunehmen ist etwas anderes. Das wird niemand jemals genau wissen können, auch nicht mit all den neuen technischen Möglichkeiten, um die Hörfähigkeit zu testen. Das heisst noch immer nicht, dass jemand zuhören und wahrnehmen kann.

Ich denke, es ist so wie bei anderen (hörenden = ShS) Kindern, manche interessieren sich für Musik und manche nicht. Manche mögen Popmusik aber nicht klassische Musik und

umgekehrt. Manche mögen Volksmusik aber nicht Latin, manche Latin aber nicht Jazz etc. Ich finde wir sollten alle junge Leute in Klang baden. Klang ist in erster Linie Emotion. Das können wir auch verbinden, z.B. wenn wir einen Bach Choral aufführen, vielleicht gesungen, warum nicht auch auf einem Marimba oder von einem Streichquartett gespielt? Wir können versuchen herauszufinden, welche Emotion, welches Gefühl in jedem Menschen entsteht, warum sie die Bearbeitung für Marimba der für Streichquartett vorziehen usw. Wir können dann weiterdenken: der Komponist war ein Mann mit 20 Kindern. Wie fand er Zeit zu komponieren? Er komponierte viel. Was haben die Menschen damals gegessen? Welche Kleider trugen sie? So beginnen manche Schüler, sich für Mode oder Kochen zu interessieren. Ideen, die von der Beschäftigung mit diesem Musikstück ausgehen und Schüler anregen, die sich sonst nicht so sehr für Musik interessieren.

Für mich war es interessant, mit zwei Brüdern aufzuwachsen von denen keiner musikalisch ist. Einer hat nicht einmal ein relatives Gehör, d.h. wenn er zwei unterschiedliche Töne hört kann nicht feststellen, welcher der beiden höher ist. Das kommt selten vor. Er kann überhaupt nicht rein singen und hat keine Ahnung, was seine Stimme macht. Mein anderer Bruder ist musikalischer, aber weniger für die Musikpraxis. Er interessiert sich für Musikgeschichte und hier war er ausgezeichnet. Es war nicht das Musizieren, das Spielen seiner Posaune. Alles andere liebte er und das wurde in der Schule gefördert. Wichtig ist einfach zu erkennen, was jemanden anfeuert, wofür er/sie sich intensiv interessiert. Das muss durchgehend gefördert werden, aber gleichzeitig müssen andere Aspekte berücksichtigt werden. Man muss versuchen, Bereiche aus der Grauzone des geringeren Interesses eines Individuums in sein jeweiliges Interessengebiet überzuführen.

ShS: Das gilt für alle Menschen, mit oder ohne Behinderung.

EG: für mich gibt es da überhaupt keinen Unterschied und ist auch nicht auf Musik beschränkt. Deshalb ist es auch so wichtig, dass Kinder zu Proben und zu Konzerten kommen. Vor drei oder vier Jahren war ich auf einer Konzerttournee mit The Kings Singers in Grossbritannien. Ich bekam einen Brief von der Gehörlosenschule mit der Frage, ob ich einen Workshop für die Kinder geben würde. An dem Tag mussten wir erst zum Konzertort reisen, alles aufstellen, proben, und nach dem Konzert zum nächsten Spielort fahren. Weil der Tag ohnehin schon sehr lang war, sagte ich für diesmal ab, fragte aber, ob die Kinder nicht zur Probe kommen wollten. Sie würden eine der weltbesten Vokalgruppen kennenlernen, mich spielen sehen, die Einrichtung der Beleuchtung erleben und ich würde ihnen alles erklären. Die Kinder könnten sehen, wie ein Konzert vorbereitet wird und würden dann beim Konzertbesuch alles besser verstehen. Die Schule schrieb zurück, dass sie sich einen Workshop wünschten. Ich antwortete erneut, dass es diesmal nicht möglich wäre und ob sie nicht noch einmal überlegen würden, die Kinder zur Probe kommen zu lassen, sie würden wahrscheinlich davon noch mehr mitbekommen. Die Lehrerin schrieb zurück: "Bitte vergessen Sie nicht, dass die Kinder gehörlos sind und die Stimmen nicht hören können." Ich konnte nicht umhin zu antworten dass mir die Hörbeeinträchtigung der Kinder wohl bewusst sei, dies jedoch eine einmalige Gelegenheit für sie wäre. Ich sagte auch, dass es sehr verallgemeinernd sei zu behaupten "sie werden die Stimmen nicht hören". Das Hören, wie schon gesagt, verwendet alle Sinne, das bedeutet auch Gesten, Bewegung, Atem. Die Kings Singers sind so freundlich, sie würden die Kinder mit ihnen mitatmen lassen und sie könnten mit auf der Bühne stehen.

Bei Orchesterproben lassen wir manchmal die Kindern neben einem Hornisten, einem Kontrabassisten oder dem Pauker sitzen. Die Perspektive ist ganz anders als vom Zuschauerraum aus. Plötzlich entdecken sie was sie alles erleben, wenn sie neben den

Hörnern sitzen, wie in einer kleinen Welt. Sie können weder die Kontrabässe noch die Geigen hören. Plötzlich sehen sie auch das Gesicht des Dirigenten, seine Hände, seinen Blick, und sind fasziniert. Dann sagen wir ihnen, sie sollen sich in den Zuschauerraum setzen und all das bedenken, was sie erlebt haben. Es ist erstaunlich, wie sie dann den Unterschied beschreiben.

ShS: Dies ist vielleicht eine bessere Form, die Kinder zu beteiligen, als manche dieser typischen Kinderkonzerte, wo sie nur im Publikum sitzen.

EG: Ja, aber diese sind auch wichtig.

ShS: Es gibt sicher gute Kinderkonzerte, aber ich habe manche erlebt wo " zu den Kinder hinuntergespielt " wurde. Alles ziemlich kindisch, die Qualität der Musik geht verloren, und das ist schade.

EG: Man kann Kindern alles vorspielen: Stockhausen, Mozart, Fat Boy Slim, Shiwaddywaddy, was auch immer. Es ist unglaublich, wenn man ihnen ein wirklich modernes "quietschendes" Stück vorspielt, und sie sagen: "Das klingt wie Papas Rasenmäher" oder " Das klingt wie das öffnen einer Coladose". Und man denkt: " Ja, sie haben recht". Es ist die Phantasie. In der Schule zeichneten oder malten wir auch die Stücke, die wir spielten. Für die Schüler, die sich Für bildnerische Kunst interessierten, war das himmlisch.

ShS: Haben Sie viel Musik und Bewegung oder Musik und Tanz gemacht?

EG: Nein, das war eine Sache, die wir nicht erlebten. Aber ich denke, es ist sehr wichtig und finde es schade, dass es nicht angeboten wurde. Ich sehe die Vorteile beides zu verbinden: den Körper öffnen und Über Atmung nachdenken, weil Leute oft beim Instrumentalspiel vergessen zu atmen. Das ist mir auch manchmal passiert. Plötzlich wird alles eng und mechanisch. Beim Schlagzeugspiel muss man sich bewegen, ständig die Position wechseln. Es ist auch eines der wenigen Instrumente mit dem man keine direkte körperliche Verbindung hat. Es gibt kein Mundstück, keine Geige unter dem Kinn oder ein Cello, das man halten muss. Beim Schlagzeug hat man oft den Schlegel, der wie eine Verlängerung des Armes ist. Aber im Grunde ist man körperlich getrennt vom Instrument, was ungewöhnlich ist.

ShS: Interessieren Sie sich für andere Instrumente als Schlagwerk?

EG: Ja, ich spiele schottischen Dudelsack . Es ist genau das Gegenteil von keinen Körperkontakt haben: man hat das Mundstück, den Sack zwischen Oberarm, Brust und Bauch, und beide Hände sind auf der Melodiepfeife. Maximaler Kontakt auch durch die drei Bordunpfeifen, die auf der Schulter direkt neben Ohr, Hals und Wange liegen. Das Instrument verschluckt dich nahezu. Dieses Instrument ist Für meine Atmung sehr wichtig, Für Klarheit, das Schlagen der Finger mit all den schnellen Verzierungen, ähnlich wie auf der Kleinen Trommel, und auch verwandt mit den schottischen Tänzen aus meiner Kinderzeit. Nun habe ich also die drei Hauptelemente schottischer Musik, von deren Zusammenhang ich nichts wusste, bis ich dieses Instrument zu spielen begann. Dann verstand ich auch mein Trommelspiel besser.

Ich erkenne nun die Beziehung des Dudelsackspielers zum Tänzer im traditionellen schottischen Tanz. Ich dachte oft: " Warum Dudelsack? Warum nicht Geige oder Ziehharmonika?" Jetzt verstehe ich den Zusammenhang des Klopfens der Finger bei all den

schnellen Tönen mit den Tanzschritten. Mit der Technik auf der Kleinen Trommel ist es genau das gleiche.

ShS: Sie sind mit verschiedenen Stiftungen verbunden und geben selbst auch ein Stipendium, ich glaube in USA. Wie ist das entstanden?

EG: Ich verbrachte viel Zeit drüben und entdeckte, dass es in diesem grossen Land verschiedene Sichtweisen gibt ( die Arbeit mit hörbeeinträchtigten Kindern betreffend - ShS). Weltweit gibt es zwei Techniken, mit gehörlosen Kindern zu arbeiten, auditiv oder mit Gesten. Ich vertrete den "zweisprachigen" Ansatz. Es macht mir Sorgen, wenn ausschliesslich mit der Gebärdensprache gearbeitet wird ohne jegliche stimmliche oder auditive Stimulierung. Andererseits gibt es viele Schulen und Zentren in USA, die auditiv arbeiten und Musik einsetzen wollen. Einige der dort geführten Gespräche gaben mir das Gefühl, dass es viel Unwissen und Ignoranz gab, was mich frustrierte. Ich dachte "Es wäre schön, eine Art Stipendium zu haben, das hörgeschädigten Kindern ermöglicht, sich ausserhalb des Systems zu entwickeln und sie beim Spielen von Musikinstrumenten unterstützt".

Bisher war das Niveau nicht hoch. Beim ersten Mal war es sehr niedrig, wir hatten einige Kinder, die nur eine Tonleiter spielten oder Ähnliches. Das ist nicht das, was wir suchen. Wir wollen Kinder, die ihr Instrument wirklich spielen können. Wir sagen nicht: "Das ist zwar nicht gut, aber er ist doch gehörlos". Das Niveau ist gestiegen, und die Kinder Müssen ihr Audiogramm mitschicken. Wenn sie einen gewissen Grad an Hörschädigung haben ist das interessant. Es melden sich viele und auch gute Pianisten. Wir suchen nicht den kommenden Ashkenasy, wir suchen Menschen die Musik lieben, die begeistert sind, ein Instrument zu spielen und sich dadurch weiterentwickeln. Es ist nicht wichtig, ob sie später Musik studieren oder Musiker werden wollen. Der Sinn der Sache ist, dass sie die Erfahrung machen, ein Instrument zu lernen.

ShS: Das Problem ist, jedenfalls hier in Österreich, dass die meisten hörbeeinträchtigte Kinder keine Möglichkeit haben, Musik zu machen oder ein Instrument zu lernen. Es ist meist nicht im Lehrplan, niemand bietet ihnen Instrumentalunterricht an und ihre Eltern denken nicht daran. Es gibt viel zu tun auf diesem Gebiet. Man muss den Menschen erklären, dass diese Kinder genauso wie hörende Kinder Musik brauchen, wenn sie sich dafür interessieren.

EG: Genau. Das funktioniert recht gut in Grossbritannien, es hat seine Zeit gebraucht und muss noch besser werden. Aber es wird anerkannt, dass diese Kinder Musik brauchen. Eine sehr gute Organisation ist "Music and the Deaf", die Paul Whittacker leitet. Er hat als Gehörloser Musik an der Universität Oxford studiert. Er ist Gebärdendolmetscher für Musicals im Londoner West End und vieles andere mehr. Seine Organisation bringt Musik zu hörbeeinträchtigten Kindern, ebenso wie der Beethoven Fund. Auch die Arbeit des Dänen Claus Bang ist interessant, eher therapeutisch.

ShS: Ich würde sagen, dass seine Arbeit eine Art funktioneller Therapie mit der Stimme ist.

EG: Genau. Es ist aber wichtig, dass die Kinder Orchester sehen und dass die Orchester flexibel genug sind. Ich weiss, dass es zeitlich schwierig ist, weil Konzerte vorbereitet werden Müssen. Aber wenn Kinder neben dem Kontrabass sitzen können, das kann ein unvergessliches Erlebnis sein. Oder wenn ein Orchestermittglied sich nach einer Probe fünf Minuten Zeit nehmen will: "Das ist Bessie die Bassgeige. Schau, was sie alles kann!"

Interessant ist, dass man eine normale Gitarre bereitstellen kann und zu einem Kind sagen. "Spiele mit der Gitarre." Vielleicht lehnt die Gitarre an der Wand, und das Kind hebt sie

nicht gleich auf und bringt sie in die normale Spielposition . Es bleibt vielleicht davor sitzen und beginnt, die Saiten zu zupfen oder mit der Hand darüberzustreichen.

Es erinnerte mich an meinen Schlagzeuglehrer, der sagte : "Hier ist ein Kleine Trommel. Nimm sie für eine Woche mit nach Hause und mache damit, was du willst ". Er sagte nicht: "Hier hast du ein Paar Schlegel, die hält man so, stelle Dich so weit hinter die Trommel, Füße auseinander" usw. So verwendete ich also meine Hände, kratzte auf dem Fell mit den Fingernägeln und erzeugte unterschiedliche Klänge. Oder er sagte: "Spiele bitte Donnerklang." So habe ich Donner erlebt. Oder: "Spiele den Klang eines ruhigen Meeres " oder " Spiele den Anblick der Sonne, die sehr hell scheint" oder " Wir sind in einem Wald, in einem unheimlichen Wald mit dunklen, knarrenden Klängen".

Phantasie kann man nicht lehren. Sie muss genährt und gefördert werden. Sie ist in keinem Lehrbuch zu finden, und man findet auch nicht immer einen Lehrer, der sich Zeit dafür nimmt. Aber wenn sie stimuliert wird, dann entdecken die Schüler , was sie alles mit ihrem Instrument machen können, und dann arbeiten sie selbst in dieser Weise weiter.

ShS: Man braucht einen Lehrer, der es wichtig nimmt.

EG: Ganz sicher. Als ich an der Royal Academy of Music in London studierte, war es für mich sehr einschränkend. Alles, was ich bisher getan hatte, war nicht mehr möglich. In der Schule durfte ich Solos beim Schulkonzert spielen und im Schlagzeug Ensemble mitwirken, ich durfte dirigieren, orchestrieren und vieles andere. Jetzt liess man mich nicht mehr Bach auf dem Marimba spielen, ich durfte keine Konzerte lernen, weder Jazz Vibraphon noch Drumset spielen. Nichts von alle dem.

Es war nur Spielen im Orchester, was sehr wichtig war, aber der Sprung von meiner vorherigen Musikpraxis war unwahrscheinlich. Ich musste also Über diese Grenzen springen und gleichzeitig versuchen, so viel wie möglich innerhalb des Systems zu schaffen.

Ich wurde noch entschlossener und es bedeutete auch, dass ich mir selber sehr aufmerksam zuhören musste, weil es niemanden gab, der sagte: " Ja, Evelyn, das ist sehr gut" oder " Das ist interessant, warum versuchst du es nicht so?" Es gab keine Führung, man musste sich auf die eigene Eingebung verlassen . Da konnte ich auf die Erfahrungen meiner Schulzeit zurückgreifen, wo jedes Kind individuell gefördert wurde und seine eigene Phantasie entwickelte. Es ging nicht darum zu tun, was der Lehrer sagte. Er hätte zum Beispiel nie gesagt: "Bitte stell dich so hin. " Ich glaube er führte uns Schüler unmerklich, und wir hatten solide grundlegende Spieltechniken, wie ich dann später bemerkte.

Die Studierenden im 4. Jahr verwendeten das gleiche Heft wie die im 1. Jahr, sie spielten die gleichen Orchesterstudien 4 Jahre lang. Ich dachte, dass ich das nicht wollte. Aber selbstverständlich schon die Erfahrung, in einem Orchester zu spielen. Die grösste Erfahrung waren die Festivals Neuer Musik, bei denen Tippett, Lutoslawski, Penderecki und andere für eine Woche kamen. Meine Stimmen waren sehr interessant, ich war damit zufrieden. Ich liebte es auch, Pauke im Orchester zu spielen, da gab es etwas für mich zu tun. Ohne dies wäre es schwierig gewesen, weil ich gewohnt war, mich selbst auszudrücken. Vielleicht ist das nicht gut, aber so ist es.

ShS: Ihre Schulzeit war also enorm wichtig .

EG: Sehr, sehr wichtig. Zu der Zeit gab es noch viele Autodidakten, die Schlagzeugunterricht gaben, eine ganze Generation von Schlagzeugern mit sehr schlechter Grundtechnik und begrenzten Möglichkeiten. Heute gibt viele jüngere Leute, die selbst bereits guten Unterricht

erhalten haben und jetzt unterrichten. Das Niveau steigt stetig an und ist in Grossbritannien ziemlich gut.

Mein Lehrer war ein guter Musiker. Es ist traurig, dass er vor 10 Jahren in Pension gegangen ist und seine Stelle nicht nachbesetzt wurde (ich weiss nicht, wie das im \_sterreichischen Schulsystem ist) . Das bedeutet, dass es heute viele Schulen - er unterrichtete an ca. 30 verschiedenen Schulen im Nordosten Schottlands - diesen Instrumentalunterricht nicht mehr haben. Stellen Sie sich vor, wie viele Schüler und Schülerinnen nicht die Möglichkeiten haben, die ich damals hatte. Das hätte auch mir passieren können, dann hätte ich nie entdeckt, dass ich mich für Perkussion interessiere.

Das erschreckt mich, und so habe ich zusammen mit James Galway, Julian Lloyd-Webber und dem Komponisten Michael Camen ein Educational Consortium gegründet, das die Regierung unter Druck setzt. Jetzt ist wirklich Schluss! Wir hatten ein gutes System, wir haben ein hervorragendes Netz von Musikklubs, Festivals usw., von und für Amateurmusiker. Das ist Äusserst wichtig, weil diese Laienmusiker und Musikliebhaber auch Mütter und Väter sind und wissen , was es bedeutet, ein Instrument lernen zu dürfen.

Jetzt aber müssen die Kinder den Instrumentalunterricht bezahlen. Wenn man zwei Schulkinder hat, eines lernt Klavier und ein Zweitinstrument, das andere spielt auch ein Instrument, dann sind das schon drei. Das summiert sich, und eine Durchschnittsfamilie kann sich das finanziell nicht erlauben. Ich bekam meine Schlagzeugstunden innerhalb des Schulsystems gratis. Jedes Kind hatte die Möglichkeit das Instrument zu lernen, das es wollte. Für Klavier musste ich Privatunterricht nehmen, weil es im Schulsystem nicht möglich war, ob man es glaubt oder nicht, alle anderen Instrumente wurden angeboten.

Jetzt müssen Kinder zahlen, und manchmal gibt es nicht einmal Instrumentallehrer an ihren Schulen. Das ist kriminell. Deshalb ist das Interesse für klassische Musik, die sowieso nur eine Minderheit anspricht, unglaublich niedrig. In einer Umfrage Ende letzten Jahres sollten Kinder zwischen 9 und 14 Jahren eine Opernsängerin bzw. Opernsänger nennen, und es wurden ihnen Bilder von einer Geige und einem Cello gezeigt . Weniger als die Hälfte erkannten das Cello. Ihre Opernsängerin war Britney Spears. Erschreckend. Wir waren sehr schockiert, und sogar die Regierung hat nachgedacht darüber. Wir müssen handeln. Das war der Anfang des Consortiums. Wir bekamen einen Brief von Tony Blair Anfang dieses Jahres. Das war das erste Mal dass ein britischer Premierminister direkt an uns geschrieben und seine Bedenken ausgedrückt hat. Früher geschah das auf anderem Wege. Es ist ein sehr guter Schritt, vielleicht weil er selbst Kinder hat und jetzt auch noch ein Baby. Vielleicht will er sicher gehen, dass auch seine Kinder durch Musik bereichert werden.

ShS: Vielen Dank für dieses Interview.

© Shirley Salmon 2003

(Evelyn Glennie Homepage: <http://www.evelyn.co.uk/>)



