

Heinrich Unterhofer

# SHANTI MANTRA

Peace Prayer for Symphonic Wind Orchestra  
Friedensgebet für Symphonisches Bläserorchester

## Full Score Partitur

Grade/Grad: 4,5 I / D/E

Duration/Dauer: ca. 14 min

"Musica oltre i confini" Erasmus Project ("Music beyond Borders")  
World premiere 22.04.2023  
Auditorium "Nino Rota" Conservatory "Niccolò Piccinni" Bari, Italy  
International Wind Orchestra  
conducted by Prof. Antonio Tinelli

"Musica oltre i confini" Erasmus Projekt ("Musik über Grenzen")  
Uraufführung am 22.04.2023  
Auditorium "Nino Rota" Konservatorium "Niccolò Piccinni" Bari, Italien  
International Wind Orchestra  
dirigiert von Prof. Antonio Tinelli



## Short biography

**Heinrich Unterhofer**, born in 1958 in Sarentino (BZ/Italy), began his studies of music at the Conservatory Monteverdi of Bolzano (I) and afterwards earned the Diploma in composition at the Conservatory "G. Verdi" in Milan, studying under Maestro Azio Corghi. He studied also conducting with Maestro Edgar Seipenbusch in Innsbruck (A).

He is a composer of orchestral music, chamber music and Symphonic Band music which has been performed in several countries of Europe and America, and has won several prizes of national and international level such as "L'Ulivo D'Oro" ("The golden olive-tree") in Imperia (I), the "Tiroler Gedenkjahr 84" ("The memory year 84 of Tyrol") in Bolzano (I), the "G.B.Viotti" prize in Vercelli (I), the "La Ville de Bagneux" ("The city of Bagneux") in Paris (F), the "Città di Trieste" ("The city of Trieste") (I), the "Ibla Award" in New York (USA) and 2021 the 4th International competition for band composition "Angelo Inglese" Bari (I) with the Symphonic Piece "The Descent of Inanna into the Netherworld".

He has composed also pieces of music for theatre such as a musical comedy for children "Ufo" and the opera "Der grosse Mäuseprozess zu Glurns" ("The big mice-trial of Glorenza"). His experimental music has been performed in important exhibitions like "Musica x occhi" ("Music for eyes") and "Words Place" at the Museum of Modern Art of Ginevra (CH) and the "Exhibition seven sins" at the "Museion" of Bolzano (I).

Unterhofer has extended his work to the medium of film and video art, and is very successful in both disciplines, as attested to by his performances at the "TV Zero" festival in Merano, at "Rimusicazioni Harlock" in Bolzano and at the international "Religion Today" festival in Trento. His work "Train" from his multimedia opera "Borderline" will first be broadcast exclusively by ORF (Austrian Broadcasting and Television). Beside his important activity as a composer he is also a conductor of orchestra, and he is keen to realise new musical projects as much as possible together with repertoire music. Examples of this work are the "multimedia" opera "Borderline", the Swedish Musical "Elvira Madigan", which he orchestrated and conducted, and the sacred opera "Requiem-Genesis", which he composed, conducted and stage-set.

His music is present in important festivals of contemporary music. Heinrich Unterhofer had several recordings made for Rai (Italian Broadcasting and Television), for the "ORF" and is published by Pizzicato-Helvetia (Udine-Horgen) and M. Boario (Turin). Since 2023 he has been working with the South Tyrolean music publisher MUNODI Edition.

From 1993 to 1995 Heinrich Unterhofer was Artistic Director of the Music Department at the SKB (Südtiroler Künstlerbund - South Tyrolean Artists' Association) in Bolzano. From 2014-2017 he was Director at the conservatory "C. Monteverdi" of Bolzano. For the school year 2018/19, he received a teaching assignment in the department of media production "Freies Projekt" at the Hochschule OWL in Detmold (Germany). Since 1992 he has been professor of composition at the Conservatory "C. Monteverdi" of Bolzano.

## Kurzbiographie

**Heinrich Unterhofer**, geboren 1958 in Sarnthein (BZ/Italien), begann sein Musikstudium am Konservatorium Monteverdi in Bozen (I) und erwarb anschließend das Kompositionsdiplom am Konservatorium "G. Verdi" in Mailand, wo er bei Maestro Azio Corghi studierte. Er studierte auch Dirigieren bei Maestro Edgar Seipenbusch in Innsbruck (A).

Er ist Komponist für Orchestermusik, Kammermusik und Symphonische Bläserorchesterwerke, die bereits in mehreren Ländern Europas und Amerikas aufgeführt wurden. Dabei hat er zahlreiche nationale und internationale Preise gewonnen, wie "L'Ulivo D'Oro" ("Der goldene Olivenbaum") in Imperia (I), das "Tiroler Gedenkjahr 84" in Bozen (I), den "G.B.Viotti"-Preis in Vercelli (I), den "La Ville de Bagneux" ("Die Stadt Bagneux") in Paris (F), den "Città di Trieste" ("Die Stadt Triest") (I), den "Ibla Award" in New York (USA) und 2021 den 4. Internationalen Wettbewerb für Bläserorchesterkomposition "Angelo Inglese" in Bari (I) mit der Symphonischen Dichtung "The Descent of Inanna into the Netherworld".

Er hat auch Musikstücke für das Theater komponiert, wie die Kinderoper "Ufo" und das Singspiel "Der große Mäuseprozess zu Glurns". Seine experimentelle Musik wurde in wichtigen Ausstellungen wie "Musica x occhi" ("Musik für die Augen") und "Words Place" im Museum für moderne Kunst in Genf (CH) und der "Exhibition seven sins" im "Museion" in Bozen (I) aufgeführt.

Unterhofer hat seine Arbeit auf das Medium Film und Videokunst ausgeweitet und ist in beiden Disziplinen sehr erfolgreich, wie seine Auftritte beim Festival "TV Zero" in Meran, bei "Rimusicazioni Harlock" in Bozen und beim internationalen Festival "Religion Today" in Trient belegen. Sein Werk "Train" aus der Multimedia-Oper "Borderline" wird erstmals exklusiv vom ORF (Österreichischer Rundfunk und Fernsehen) ausgestrahlt. Neben seiner bedeutenden Tätigkeit als Komponist ist er auch als Orchesterdirigent tätig, wobei er bestrebt ist, neue musikalische Projekte so weit wie möglich zusammen mit Repertoiremusik zu realisieren. Beispiele für diese Arbeit sind die "multimediale" Oper "Borderline", das schwedische Musical "Elvira Madigan", das er orchestrierte und dirigierte, und die sakrale Oper "Requiem-Genesis", die er komponierte, dirigierte und inszenierte.

Seine Musik ist bei wichtigen Festivals für zeitgenössische Musik zu hören. Heinrich Unterhofer hat mehrere Aufnahmen für die Rai (Italienischer Rundfunk und Fernsehen) und für den ORF gemacht. Seine Werke sind bei Pizzicato-Helvetia (Udine-Horgen) und M. Boario (Turin) erschienen. Seit 2023 arbeitet er mit dem Südtiroler Musikverlag MUNODI Edition zusammen.

Von 1993 bis 1995 war Heinrich Unterhofer künstlerischer Leiter der Abteilung Musik im SKB (Südtiroler Künstlerbund) in Bozen. Von 2014-2017 war er Direktor des Konservatoriums "C. Monteverdi" in Bozen. Für das Schuljahr 2018/19 erhielt er einen Lehrauftrag im Fachbereich Medienproduktion "Freies Projekt" an der Hochschule OWL in Detmold (Deutschland). Seit 1992 ist er Professor für Komposition am Konservatorium "C. Monteverdi" in Bozen.

### SHANTI MANTRA

Peace Prayer for Symphonic Wind Orchestra  
Friedensgebet für Symphonisches Blasorchester

#### Short work introduction

The Om Shanti Mantra means peace in mind, speech and body. I believe that if we could all be truly at peace and bring peace into our lives, our energy could travel like this to others, without words, becoming contagious. In ancient Hebrew peace is called *Shalom*, in Sanskrit *Shanti*, in Aramaic *Heshusha*, and they have the same root as: *Yeshua, Shiva, Krishna, Krishtos, Shaman*, everything that brings stillness in the mind has this sound. Even in Nature the wave emits the same sound and this has the ability to create peace within ourselves, because this sound vibrates like the thought of peace. The piece I composed on the melody and text of the Shanti Mantra was born as a vibrating instrument for an expansion of Peace.

#### Kurze Werkeinführung

Das Om Shanti Mantra bedeutet Frieden im Geist, in der Sprache und im Körper. Ich glaube wenn wir alle wirklich in Frieden leben und Frieden in unser Leben bringen könnten, dann würde unsere Energie auch zu anderen reisen, ohne dass Worte nötig wären und ansteckend werden. Im alten Hebräischen bedeutet Frieden *Shalom*, im Sanskrit *Shanti*, im Aramäischen *Heshusha*, und alle haben die gleiche Wurzel: *Yeshua, Shiva, Krishna, Krishtos, Schamane*; alles was dem Geist Frieden bringt hat diesen Klang. Sogar in der Natur strahlt die Welle den gleichen Klang aus, und dieser hat die Fähigkeit, in uns selbst Frieden zu schaffen, denn dieser Klang schwingt wie der Gedanke an Frieden. Das Stück, das ich über die Melodie und den Text des Shanti-Mantra komponiert habe, ist eine Schwingung, die Frieden verbreitet.

#### Shanti Mantra

ॐ सह नाववतु सह नौ भुनक्तु  
सह वीर्यं करवावहै  
तेजसवी नावधीतमस्तु मावद्विषावहै  
ॐ शान्तिः शान्तिः  
शान्तिः

OM SAHA NAAVAVATU  
SAHA NAU BHUNAKTU  
SAHA VIRYAM KARAVAAVAHAI  
TEJAS VINAA VADHI TAMASTU  
MAA VIDVISHAAVAHAI  
OM SHANTI SHANTI  
SHANTI

INSTRUMENTATION		
Full Score	1	Partitur
Piccolo	1	Piccolo
Flute 1	2	Flöte 1
Flute 2	2	Flöte 2
Oboe	1	Oboe
English Horn	1	Englischhorn
E♭ Clarinet	1	Klarinette in Es
B♭ Clarinet 1	3	Klarinette in B♭ 1
B♭ Clarinet 2	3	Klarinette in B♭ 2
B♭ Clarinet 3	3	Klarinette in B♭ 3
B♭ Bass Clarinet	1	Bassklarinette in B
E♭ Alto Saxophone 1	2	Altsaxophon in Es 1
E♭ Alto Saxophone 2	2	Altsaxophon in Es 2
B♭ Tenor Saxophone	1	Tenorsaxophon in B
E♭ Baritone Saxophone	1	Baritonsaxophon in Es
Bassoon 1	1	Fagott 1
Bassoon 2	1	Fagott 2
F/E♭ Horn 1	*1	Horn in F/Es 1
F/E♭ Horn 2	*1	Horn in F/Es 2
F/E♭ Horn 3	*1	Horn in F/Es 3
F/E♭ Horn 4	*1	Horn in F/Es 4
B♭ Trumpet 1	2	Trumpete in B♭ 1
B♭ Trumpet 2	2	Trumpete in B♭ 2
B♭ Trumpet 3	2	Trumpete in B♭ 3
C/B♭ Trombone 1	*1	Posaune in C/B♭ 1
C/B♭ Trombone 2	*1	Posaune in C/B♭ 2
C/B♭ Trombone 3	*1	Posaune in C/B♭ 3
C Bass Trombone	1	Bassposaune in C
B♭ Flugelhorn 1	2	Flügelhorn in B♭ 1
B♭ Flugelhorn 2	2	Flügelhorn in B♭ 2
B♭ Tenor Horn (Euphonium 1)	1	Tenorhorn in B♭
C/B♭ Baritone (Euphonium 2)	*2	Bariton in C/B
C/E♭ Tuba 1	*2	Tuba in C/Es 1
C/E♭ Tuba 2	*3	Tuba in C/Es 2
Double Bass	1	Kontrabass
Timpani	1	Pauken
Percussion Score	1	Schlagzeugpartitur
Triangle	1	Triangel
F-G Tubular Bells with Hammer and wooden shaft	1	Röhrenglocken F-G mit Hammer und Holzschäft
Glockenspiel	1	Glockenspiel
Vibraphone with mallets and 2 bows	1	Vibraphon mit Schlägel und 2 Bögen
Marimba	1	Marimba
Bass Drum	1	Große Trommel
Suspended Cymbal	1	Hängebecken
Crash Cymbals	1	Becken
G Gong	1	Gong in G
D Gong (low)	1	Gong in D (tief)
Tam-Tam	1	Tamtam
Transposition on reverse page	*	Transposition auf Rückseite

### SHANTI MANTRA

Peace Prayer  
for  
Symphonic Wind Orchestra

HEINRICH UNTERHOFER 1958

FULL SCORE

Meditativo ♩ = 76

35

ME2228

42

ME2228

45

*heads of wood*

ME2228

52

*with mutes*

ME2228

Musical score for page 7, measures 61-70. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), and strings (Str.). The instrumentation includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1, 2, & 3, Trombone 1, 2, & 3, Horn 1, 2, & 3, Percussion, and strings (Violin 1 & 2, Viola, Cello, Double Bass).

Musical score for page 8, measures 71-80. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), and strings (Str.). The instrumentation includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1, 2, & 3, Trombone 1, 2, & 3, Horn 1, 2, & 3, Percussion, and strings (Violin 1 & 2, Viola, Cello, Double Bass).

Musical score for page 9, measures 81-90. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), and strings (Str.). The instrumentation includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1, 2, & 3, Trombone 1, 2, & 3, Horn 1, 2, & 3, Percussion, and strings (Violin 1 & 2, Viola, Cello, Double Bass).

Musical score for page 10, measures 91-100. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), and strings (Str.). The instrumentation includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1, 2, & 3, Trombone 1, 2, & 3, Horn 1, 2, & 3, Percussion, and strings (Violin 1 & 2, Viola, Cello, Double Bass).

100

ME2228

101

ME2228

111

ME2228

121

ME2228

130

ME2228

134

ME2228

138

ME2228

144

ME2228



143

ME2228

152

\* Sing - The musicians who don't play sing the melody together in adjusted voice pitch.

ME2228

153

ME2228

164

play

ME2228

168

ME2228

172

ME2228

173

free length

ME2228



# Work analysis

## SHANTI MANTRA

### The Mantra

This work for wind orchestra was based on the "Om Shanti Mantra", which is a peace-evoking sacred Indian chant used in yoga practices and worship. Originally, it was a chant that brought about peace between teacher and student. Unterhofer's basic idea was to use the ancient melody of the mantra to create a new composition, just as the Renaissance composers of the 16th century did for a "Cantus Firmus" or "Canto Fermo". The similarity of the basic approach thereby created a close connection between the past and present in his composition as well. At that time, it was believed that sacred music could only be recreated based on an existing sacred chant and not freely, as is almost always the case with new compositions today. The mantra uses a repeating rhythmic formula and melodic line, as it is also common in religious and meditative practices. In this way, the practitioner detaches himself from the earthly world to attain a very deep inner peace through meditation (in some cases even in a kind of trance). It is said that in this state he can also transfer the feeling of peace to his surroundings (comparable to Christian prayers, which are also repeated many times, e.g. the rosary, which is very similar in some respects). From the structural point of view of the composition, the composer has thus made use of a technique that can be found almost throughout Western music.

### The repetition

In musical themes, one often finds the repetition of small rhythmic and melodic elements, also called thematic cells, which facilitate the memorization and remembering of the theme or melody. An example of this is the insistent minor third motif and its concept of compositional development in Beethoven's Fifth Symphony.

Another compositional style used in SHANTI MANTRA is minimalism, in which the concept of repetition is strongly apparent. Unlike the composers of American minimalism, whose basic technique is the temporal slippage of rhythm and thus superimposition as in Philip Glass' and Steve Reich's works, Unterhofer defines minimalism as European in his composition. He sees himself as more connected to the classical music tradition of the past and stylistically closer to the music of French Impressionism, with more elaborate chordal sonorities given by harmonic rather than rhythmic superimpositions of the same melodic cell.

The first version of the present work was originally composed for a three-part female choir and string orchestra. However, since Unterhofer is fascinated by the timbral-orchestral color of the symphonic wind orchestra, he dealt with the question of how this music could sound for a wind orchestra and he would solve the characteristic features of the strings by transferring them to a completely different ensemble. This interesting challenge has resulted in a completely new work for the wind orchestra literature, which can hardly be found in concert programs in this form yet.

Strings and vocal parts can produce a glissando in a simple way, unlike the wind players who, due to the nature of the instrument, usually have to proceed in steps when changing from one note to the next. This was one of the main difficulties of transcribing the piece for the wind orchestra. In addition, strings, like choristers, unlike wind players, have no difficulty sustaining long notes. So the sound is not interrupted. There was also the question of how the sonority of the orchestra could coexist with the intimacy of the sound of the individual voice: the breath of OM, the original breath of the living being and the chanting of the voice, the ancient words of the mantra, and so on. The OM or AUM that precedes the mantra is the purest expression of totality. Its vibration generates and creates the primordial sound that gave rise to the universe. A direct alignment with the whole is established.

### THE EXPOSITION

In the first part of the composition, the exposition, the main theme of the mantra is introduced several times in a simple way and as a central part of the composition. The melody begins with a light glissando reminiscent of the enunciation of OM, which for any prayer or mantra symbolizes the primordial breath, the beginning of everything existing in the universe. It is important that this first part approaches the essence of this primordial sound and that the performer imagines it as a breath from the depths of the soul that spreads out towards infinity. A sound that produces vital energy and creates a deep inner peace.

### THE EXPANSION

From bar 24, the static musical form begins to move slowly. The rhythmic choice of triplets in the bass clarinet creates precisely this oscillation, which conveys the physical idea of a vibration, something that begins to move in the air. From bar 35 onwards, there is then a harmonic superimposition of the transposed mantra lines. You can recognize a sonority typical of French Impressionism, thinking for example of Debussy's "Nocturnes" and especially of the 3rd movement "Song of the Sirens" (mythological mixed creatures of man and fish).

### THE DEVELOPMENT

The exposition gives way to the development from bar 42 onwards, which, with the elements used as described above and a very focused and concentrated orchestration, leads to an intensification of both the line elements and the sound mixtures until an increasingly rich atmosphere is created. In this part, the instrumentalists must try to listen not only to their sound but also to that of the instruments in their register and try to maintain the clarity of their line without overpowering that of the others. The sound should be homogeneous, as in a choir where individual voices do not stand out, but the whole becomes a floating cloud of sound. From bar 57 onwards, you can notice a cross-bar phrasing in the clarinets and the bass clarinet, which is aimed at obtaining an upbeat phrasing in contrast to the other instruments. Note the importance of the accentuation of certain notes in the bass clarinet, which thus gives the impression of irregularities in the sequence of notes. This rhythm almost imperceptibly destabilizes the composition with its percussive dimension of sounds as if this sound is bouncing off the corners of the temple walls. This creates a floating effect of harmonic layers and superimpositions of sound that emerge freely and fade away over time, with playing with and without mutes constantly changing the character of the sound mixture.

While the sound of the gong remains constant throughout the work as a pedal sound, the performer needs to be in tune with the orchestra in terms of the attack and spread of the sound and the maintenance of the sound heaven that his instrument produces. In his voice there is a symbol for this, which means to revive the gong again, but never too loudly, in the event of a decrease in the strength of the sound. Only in the final section is it necessary to increase the volume of the cymbals and gongs. In bar 57, the vibraphone played with mallets comes into play, reinforcing the aforementioned bouncing of the sounds off the walls. The vibraphone is also played alternately with two double bass bows (see bars 27 and 32), the resulting sound being similar to the harmonics of a string instrument. The orchestration in the development is based on superimpositions and overlaps involving the various instrumental families so that the sounding notes appear to the listener as a single cloud of sound. The orchestral and formal development extends to bar 84.

### THE VARIED RECAPITULATION

From bar 85, a varied recapitulation of the exposition begins, which extends to bar 118. From bar 119, with a descending transposition of the melodic theme, the harmonic section conveys a sense of flying or floating. This chordal transposition affects different sound fields and has a choral character. The voices move homorhythmically. Therefore, on the one hand, correct breathing and, on the other hand, the clean separation and restarting of the chords are very important to avoid

### The form

Each composition has its form. In this work, it can be recognized a kind of geometric figure, consisting of different parts that are linked together and give the work a certain continuity from beginning to end. These different sections are marked on the additional score sample pages in the appendix, allowing the conductor to identify them and see their structural sequences as a whole. This also helps him to guide the musicians through the labyrinth of sound and to lead them to a balanced interpretation, which is thus informed by an objective knowledge of the work and not just by personal-subjective musical feeling.

### The world of sound

Franz Schubert was not only a great composer but also possessed the ability to create a sound environment through his music in which the text or poetic tale develops. Just think, for example, of his "Lieder", in which the texts are not only sung but the environment for them is also created through music. Or the setting of J. W. Goethe's "Erlkönig" Op.1, D.328, where the wild gallop of the horse running for life and death for the dying son is represented by the pressing rhythm of the piano accompaniment. Or to the musical contrast between the initial rush and the excitement of the maiden, who tries in every way to counteract the looming and icy calm of the figure of death in "Der Tod und das Mädchen" (Op.7 No.3, D.531, after a text by M. Claudius). The dark figure that will take the body of the dying maiden without hesitation is traced with almost calm chords. Another very interesting song in this respect is "Gretchen am Spinnrad" Op.2, D.118 after a text by J. W. Goethe. Here Schubert succeeds in capturing and musically reproducing the sound and movement of the spinning wheel, triggered by the recurring light tread of the protagonist, through sextuplets and the repetition of the accompaniment. It spins like time and her thoughts as she works, creating two parallel time levels, but far apart.

It should thus be mentioned that one of the most important components of a sound image consists precisely in musically recreating, for example, the above-mentioned environment of the forest with the galloping horse or the room with the spinning wheel.

In SHANTI MANTRA, Unterhofer wanted to create a sonic space that would transport performers and listeners alike back to a monastery temple of bygone times, where the sparse, simple melody would reverberate on the ancient walls, echoing in every corner until it spread everywhere.

In the exposition, this sound ambience is also found through another kind of repetition, that of the echo, in which the theme is repeated several times at staggered intervals by different instruments. These compositional procedures reproduce the effect and atmosphere explained above (see the score from bar 1 to bar 24). Therefore, the respective instrument should be used at this point with precise intonation and the reproduction of the concept of breath should become a deep voice of the OM that arises from nothingness to vibrate and carry the feeling of tranquility into the distance.

The orchestration of these simple lines is carefully thought out, also using mutes to change the sound and thus "disguise" its origin. The repetitions and the echo effect create the mystical atmosphere typical of an Indian temple or a sacred place. Furthermore, in addition to the very sober use of percussion instruments, a gong is used, representing the place and the typical sound of temples, where they are still used in sacred ceremonies. In addition, the color of the tubular bells is played, but with the wooden shaft of the bell hammer in the form of a tremolo between the two tubular bells. This is accompanied by the timpani, whose glissando and clear intonation support the depth of the harmony of the exposition.

cue delays. The striking articulation of bars 137-138 in the flutes and the divided first clarinet part should be emphasized, while the accents in the other instruments remain unchanged. This emphasizes and rhythmizes these bars before everything returns to a fluctuation. Note bars 137-138 in trumpet parts 1-2-3, where the echo effect is created by the crescendo and the transition to the notes of the flugelhorn, tenor horn, and baritone with the crescendo from mezzo forte to forte. This passage must be played very legato so that the sound of the trumpets transitions seamlessly into the other instruments mentioned above.

### THE MODULATING BRIDGE

From bar 143, the section is repeated, which could be described as a modulating bridge; similar to the piano sonatas of the classical music era, where the playing switches back and forth between the different harmonies, creating a step-like one that moves harmonically away from the thematic and harmonic fulcrum. From bar 144, the idea of the modulating bridge is taken up again until an orchestral climax in bar 151. This is abruptly interrupted at bar 152 to return to the main idea, the mantra.

At this point the composer comes up with something very special. On the melody, which is played by a few supporting instruments, all the other performers sing the original text of the mantra in unison in their respective registers, with the percussionists playing and singing at the same time. In this part, the intonation and vocal technique of the choir is of great importance. The vocal melody is written in C in all voices and thus not transposed. The timpanist, like all the percussionists, also sings the melodic line and adds the crescendo roll on the note G in the last bar of the chant (bar 163).

### THE FINAL

From bar 164 the finale begins, which resumes the climax interrupted by the chorale chant. The piece ends after the repetition in the second exit with the word "Shanti" whispered by all the orchestra members, which with the two final i's indicates a positive conclusion to the mantra, a kind of "Amen" of the Christian religion.

# Werkanalyse SHANTI MANTRA

## Das Mantra

Das vorliegende Werk für Bläserorchester entstand auf der Grundlage des "Om Shanti Mantra", das aus einem Frieden beschwörenden heiligen indischen Gesang besteht, der in Yoga-Praktiken und Gottesdiensten Verwendung findet. Ursprünglich war es ein Gesang, der Frieden zwischen Lehrer und Schüler herbeiführte. Unterhofers Grundgedanke war es, die alte Melodie des Mantras zu verwenden, um eine neue Komposition zu schaffen, wie es auch die Renaissance-Komponisten des 16. Jahrhunderts auf der Grundlage eines „Cantus Firmus“ oder „Canto Fermo“ taten. Die Ähnlichkeit des Grundsatzes schuf dabei auch in seiner Komposition eine enge Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Damals war man der Meinung, dass geistliche Musik nur auf der Grundlage eines bestehenden geistlichen Gesangs neu geschaffen werden kann und nicht frei, wie es heute bei Neukompositionen fast immer der Fall ist. Das Mantra basiert auf einer sich wiederholenden rhythmischen Formel und melodischen Linie, wie sie auch in religiösen und meditativen Praktiken üblich sind. Auf diese Weise löst sich der Praktizierende von der irdischen Welt, um durch Meditation (in manchen Fällen sogar in einer Art Trance) einen sehr tiefen inneren Frieden zu erlangen. Es heißt, dass er in diesem Zustand das Gefühl des Friedens auch auf seine Umgebung übertragen kann (vergleichbar mit den christlichen Gebeten, die ebenfalls viele Male wiederholt werden, z. B. dem Rosenkranz, der in mancher Hinsicht sehr ähnlich ist). Vom strukturellen Standpunkt der Komposition aus gesehen hat sich der Komponist somit einer Technik bedient, die man fast in der gesamten westlichen Musik wiederfindet.

## Die Wiederholung

In musikalischen Themen findet man häufig die Wiederholung kleiner rhythmischer und melodischer Elemente, die auch als thematische Zellen bezeichnet werden und so das Einprägen und Merken des Themas oder der Melodie erleichtern. Als Beispiel sei hier das eindringliche kleine Terz-Motiv und dessen Konzept der kompositorischen Entwicklung in Beethovens fünfter Sinfonie genannt.

Ein weiterer kompositorischer Stil, der in SHANTI MANTRA verwendet wurde, ist der Minimalismus, in dem das Konzept der Wiederholung deutlich zum Ausdruck kommt. Anders als die Komponisten des amerikanischen Minimalismus, deren grundlegende Technik das zeitliche Entgleiten des Rhythmus und damit die Überlagerung wie in Philip Glass' und Steve Reichs Werken ist, definiert Unterhofer in seiner Komposition den Minimalismus als europäisch. Er sieht sich der klassischen Musiktradition der Vergangenheit eher verbunden und stilistisch näher an der Musik des französischen Impressionismus, mit ausgefeilteren Akkordlagen, die durch harmonische statt rhythmische Überlagerungen derselben melodischen Zelle entstehen.

Die erste Version des vorliegenden Werkes wurde ursprünglich für dreistimmigen Frauenchor und Streichorchester komponiert. Da Unterhofer jedoch von den Klangfarben des sinfonischen Bläserorchesters fasziniert ist, beschäftigte er sich mit der Frage, wie diese Musik für ein Bläserorchester klingen könnte und er die charakteristischen Eigenschaften der Streicher lösen würde, indem er sie auf ein völlig anderes Ensemble überträgt. Aus dieser sehr interessanten Herausforderung ist ein komplett neues Werk für die Bläserorchesterliteratur entstanden, das in dieser Art noch kaum in Konzertprogrammen wiederzufinden ist.

Streicher und Singstimmen können auf sehr einfache Weise ein Glissando erzeugen, im Gegensatz zu den Bläsern, die aufgrund der Natur des Instrumentes beim Wechsel von einem Ton zum nächsten meist stufenmäßig vorgehen müssen. Dies war eine der Hauptschwierigkeiten bei der

Die Orchestrierung dieser einfachen Linien ist sorgfältig durchdacht, wobei auch Dämpfer eingesetzt werden, die den Klang verändern und so seinen Ursprung "verschleiern". Die Wiederholungen und der Echo-Effekt schaffen die mystische Atmosphäre, wie sie für einen indischen Tempel oder einen heiligen Ort typisch ist. Darüber hinaus kommt neben der sehr nüchtern gehaltenen Verwendung von Schlaginstrumenten ein Gong zum Einsatz, der den Ort und den typischen Klang von Tempeln repräsentiert, wo sie noch immer bei heiligen Zeremonien verwendet werden. Hinzu kommt die Farbe der Röhrenglocken, die jedoch mit dem härteren Griff des Glockenbammers in Form eines Tremolos zwischen den beiden Röhrenglocken bespielt werden. Dazu erklingen die Pauken, die mit dem Glissando und ihrer klaren Intonation die Tiefe der Harmonik der Exposition unterstützen.

## Die Exposition

Im ersten Teil der Komposition, der Exposition, wird das Hauptthema des Mantras mehrmals auf einfache Weise und als zentraler Teil der Komposition vorgestellt. Die Melodie beginnt mit einem leichten Glissando, das an die Aussprache des Om erinnert, das für jedes Gebet oder Mantra den ursprünglichen Atem symbolisiert, den Anfang von allem, was im Universum existiert. Es ist wichtig, dass dieser erste Teil sich dem Wesen dieses Urklangs anpasst und dass der Ausführende ihn sich als einen Atem aus den Tiefen der Seele vorstellt, der sich in Richtung Unendlichkeit ausbreitet. Ein Klang, der Lebensenergie erzeugt und eine tiefe innere Ruhe schafft.

## Die Entwicklung

Ab Takt 24 beginnt sich die statische musikalische Form langsam zu bewegen. Die rhythmische Wahl der Triolen in der Bassklarinette erzeugt genau diese Oszillation, die die physische Vorstellung einer Schwingung vermittelt, etwas, das sich in der Luft zu bewegen beginnt. Ab Takt 35 kommt es dann zu einer harmonischen Überlagerung der transponierten Mantra-Linien. Hier erkennt man eine für den französischen Impressionismus typische Klangfülle. Man denke dabei an Debussy, an die „Nocturnes“ und speziell daraus an den 3. Satz „Lied der Sirenen“ (mythologische Mischwesen aus Mensch und Fische).

## Die Durchführung

Die Exposition weicht ab Takt 42 der Durchführung, die mit den weiter oben beschriebenen verwendeten Elementen und einer sehr zielgerichteten und konzentrierten Orchestrierung zu einer Intensivierung sowohl der Linienelemente als auch der Klangmischungen führt, bis eine immer reichere Atmosphäre entsteht. In diesem Teil müssen die Instrumentalisten unbedingt versuchen, nicht nur auf ihren eigenen Klang zu hören, sondern auch auf den der Instrumente in ihrem eigenen Register und versuchen, die Klarheit ihrer eigenen Linie beizubehalten, ohne die der anderen zu überlagern. Der Klang sollte homogen sein wie bei einem Chor, bei dem einzelne Stimmen nicht hervortreten, sondern das Ganze zu einer schwebenden Klangwolke wird. Ab Takt 57 stellt man bei den Klarinetten und der Bassklarinette eine taktübergreifende Phrasierung fest, die darauf abzielt, dass man zum Unterschied zu den übrigen Instrumenten eine auftaktige Phrasierung erhält. Man beachte die Wichtigkeit der Akzentuierung bestimmter Noten in der Bassklarinette, die so den Eindruck von Unregelmäßigkeiten in der Tonfolge erweckt. Dieser Rhythmus stabilisiert die Komposition fast unmerklich mit seiner perkussiven Dimension von Klängen, so als ob dieser Klang an den Ecken der Tempelwände abprallen würde. Dabei entsteht ein schwebender Effekt harmonischer Klangschichtungen und -überlagerungen, die frei entstehen und mit der Zeit verklingen, wobei das Spielen mit und ohne Dämpfer den Charakter der Klangmischung ständig verändert.

Während der Klang des Gongs das gesamte Werk hindurch konstant als Pedalklang bleibt, ist es für den Ausführenden sehr wichtig, mit dem Orchester im Einklang zu sein, was den Anschlag und die Ausbreitung des Klangs und die Aufrechterhaltung des Klanghimmels, den sein Instrument erzeugt, angeht. In seiner Stimme ist hierzu ein Symbol vermerkt, das bedeutet, den Gong im Falle einer Abnahme der Tonstärke erneut, aber nie zu laut, anzuschlagen. Erst im Schlussteil ist

Einrichtung des Stücks für das Bläserorchester. Zudem haben Streicher wie Chorsänger, im Unterschied zu Bläsern, keine Schwierigkeiten, lange Töne zu halten. Der Klang wird also nicht unterbrochen. Zu lösen galt auch die Frage, wie die Klangfülle des Orchesters mit der Intimität des Klangs der einzelnen Stimme koexistieren könne: Dem Atem des Om, dem ursprünglichen Atem des Lebewesens und dem Gesang der Stimme, den uralten Worten des Mantra usw. Das Om oder AUM, das dem Mantra vorausgeht, ist der reinste Ausdruck der Totalität, seine Schwingung erzeugt und erschafft, es wird tatsächlich als der ursprüngliche Klang angesehen, aus dem das Universum entstanden ist. Es schafft eine direkte Ausrichtung auf das Ganze.

## Die Form

Jede Komposition hat grundsätzlich ihre eigene Form. In diesem Werk kann man eine Art geometrische Figur erkennen, bestehend aus verschiedenen Teilen, die miteinander verbunden sind und dem Werk vom Anfang bis zum Ende eine gewisse Kontinuität verleihen. Diese verschiedenen Abschnitte sind auf den zusätzlichen Partitur-Beispielseiten im Anhang eingezeichnet und lassen sich so für den Dirigenten klar identifizieren und ihre strukturellen Abläufe in der Gesamtheit erkennen. Das hilft ihm auch die Musiker durch das Klanglabyrinth zu führen und sie zu einer ausgewogenen Interpretation zu leiten, die somit von objektivem Wissen um das Werk und nicht nur von persönlich-subjektivem musikalischen Empfinden geprägt wird.

## Die Klangwelt

Franz Schubert war nicht nur ein großer Komponist, sondern besaß auch die Fähigkeit, durch seine Musik eine Klangwelt zu erschaffen, in der sich der Text oder die poetische Erzählung entwickelt. Man denke zum Beispiel an seine "Lieder", in denen die Texte nicht nur gesungen werden, sondern mittels Musik auch das Ambiente dazu geschaffen wird. Oder an die Vertonung von J. W. Goethes "Erlkönig" Op.1, D.328, wo der wilde Galopp des Pferdes, das für den sterbenden Sohn um Leben und Tod rennt, durch den drängenden Rhythmus der Klavierbegleitung dargestellt wird. Oder an den musikalischen Kontrast zwischen der anfänglichen Heftigkeit und der Aufregung des Mädchens, das in jeder Hinsicht der drohenden und eisigen Ruhe der Gestalt des Todes in "Der Tod und das Mädchen" (Op.7 No.3, D.531, nach einem Text von M. Claudius), entgegenzuwirken versucht. Die dunkle Gestalt, die den Körper des sterbenden Mädchens ohne zu zögern an sich nehmen wird, wird mit fast ruhigen Akkorden nachgezeichnet. Ein diesbezüglich weiteres sehr interessantes Lied ist "Gretchen am Spinnrad" Op.2, D.118 nach einem Text von J. W. Goethe. Hier gelingt es Schubert durch Sechstolen und die Wiederholung der Begleitung des Geräusch und die Bewegung des Spinnrads, ausgelöst durch den wiederkehrenden leichten Tritt der Protagonistin, einzufangen und musikalisch wiederzugeben. Es drückt sich wie die Zeit und ihre Gedanken während der Arbeit, wodurch zwei parallele Zeitebenen entstehen, die aber weit voneinander entfernt sind.

Es sei somit erwähnt, dass eine der wichtigsten Komponenten eines Klangbildes genau darin besteht, z. B. die oben genannte Umgebung des Waldes mit dem galoppierenden Pferd oder das Zimmer mit dem sich drehenden Spinnrad musikalisch nachzubilden.

In SHANTI MANTRA wollte Unterhofer einen klassischen Raum schaffen, der Ausführende wie Zuhörer in einen Klostertempel vergangener Zeiten zurückversetzt, wo die karge, schlichte Melodie an den alten Mauern und in jedem Winkel erklingt, bis sie sich überall ausbreitet.

In der Exposition findet man dieses Klangambiente auch durch eine andere Art von Wiederholung wieder, nämlich die des Echos, bei der das Thema in versetzten Abständen durch verschiedene Instrumente mehrmals wiederholt wird. Diese kompositorischen Verfahren reproduzieren die oben erläuterte Wirkung und Atmosphäre (siehe Partitur von Takt 1 bis Takt 24). Daher sollte das jeweilige Instrument an dieser Stelle präzise intoniert eingesetzt werden und die Wiedergabe des Konzeptes des Atems zu einer tiefen Stimme des Om werden, die aus dem Nichts entsteht, um zu vibrieren und das Gefühl der Ruhe in die Welt zu tragen.

Die Zunahme der Lautstärke der Becken und Gongs erforderlich. In Takt 57 kommt das mit Schlägeln gespielte Vibraphon zum Einsatz, welches das bereits erwähnte Abprallen der Klänge von den Mauern verstärkt. Das Vibraphon wird abwechselnd auch mit zwei Kontrabass-Bögen bespielt (siehe Takte 27 und 32), wobei der resultierende Klang der Flageolette eines Streichinstruments ähnlich ist. Die Orchestrierung in der Durchführung basiert auf Überlagerungen und Überschneidungen, an denen die verschiedenen Instrumentenfamilien beteiligt sind, so dass die erklingenden Töne dem Zuhörer als eine einzige Klangwolke erscheinen. Die orchestrale und formale Entwicklung erstreckt sich bis Takt 84.

## Die variierte Reprise

Ab Takt 85 beginnt eine variierte Reprise der Exposition, die sich bis Takt 118 erstreckt. Ab Takt 119 beginnt mit einer absteigenden Transposition des melodischen Themas ein harmonischer Abschnitt, der ein Gefühl des Fliegens oder Schwebens vermittelt. Diese akkordische Transposition betrifft verschiedene Klangfelder und hat eindeutig einen chorischen Charakter. Die Stimmen bewegen sich homorhythmisch. Daher ist einerseits das richtige Atmen sowie andererseits das saubere Trennen und neu Anspielen der Akkorde sehr wichtig um Einsatzverzögerungen zu vermeiden. Hervorzuheben ist die markante Artikulation der Takte 137-138 in den Flöten und in der geteilten ersten Klarinettenstimme, während die Akzente in den anderen Instrumenten unverändert bleiben. Das betont und rhythmisiert diese Takte, bevor alles wieder zu einem Schweben zurückkehrt. Zu beachten sind die Takte 137-138 in den Trompetenstimmen 1-2-3, wo der Echo-Effekt durch das Crescendo und der Übergang zu den Noten der Flügelhörner, des Tenorhorn und Bariton mit dem Crescendo von mezzo forte bis forte erzeugt wird. Diese Passage muss sehr legato gespielt werden, damit der Klang der Trompeten in die anderen oben genannten Instrumente nahtlos übergeht.

## Die modulierende Brücke

Ab Takt 143 wird der Abschnitt wiederholt, den man als modulierende Brücke bezeichnen könnte; ähnlich wie in den Klaviersonaten der klassischen Musikepoche, wo das Spiel zwischen den verschiedenen Harmonien hin- und herwechselt und ein stufenartiges schafft, das sich harmonisch vom thematischen und harmonischen Kernstück entfernt. Ab Takt 144 wird die Idee der modulierenden Brücke wieder bis zu einem orchestralen Höhepunkt in Takt 151 aufgenommen. Mit Takt 152 wird dieser abrupt unterbrochen, um zum Hauptgedanken, dem Mantra, zurückzukehren.

Dabei lässt sich der Komponist etwas ganz Besonderes einfallen. Auf der bis von einigen Instrumenten zur Unterstützung gespielten Melodie singen nämlich alle restlichen Ausführenden den Originaltext des Mantras im Unisono in ihrer jeweiligen Stimmhöhe, wobei die Schlagzeuger gleichzeitig spielen und singen. In diesem Teil ist die Intonation und Stimmtechnik des Chores von großer Bedeutung. Die Gesangsmelodie ist in allen Stimmen in C notiert und somit nicht transponiert geschrieben. Der Paukist spielt, wie alle Schlagzeuger, ebenfalls die melodische Linie und fügt im letzten Takt des Gesangs (Takt 163) den crescendoierten Wirbel auf die Note G hinzu.

## Das Finale

Ab Takt 164 beginnt das Finale, das den durch den Choralgesang unterbrochenen Höhepunkt wieder aufnimmt. Das Stück endet nach der Wiederholung im zweiten Ausgang mit dem von allen Orchestermitgliedern geflüsterten Wort "Shantii", das mit den beiden abschließenden 's' einen positiven Abschluss des Mantras anzeigt, eine Art "Amen" der christlichen Religion.

1 **EXPOSITION** SHANTI MANTRA

OM  
ECHO  
WITH MUTE  
TIMPANI  
TUBULAR BELLS

2

EXPANSION  
TRIPLETS MOVEMENT  
TRIPLETS MOVEMENT  
WITH BOW

10 **VARIED RECAPITULATION**

13 **MODULATION**

4 **DEVELOPMENT**

CHORUS HARMONY IN THIRDS

6

ACCENTS  
WITH MALLETS TREMOLO

15 **MODULATING BRIDGE**

DESCENT LINE

16

ACCENTS  
ACCENTS  
FUSION ELEMENTS

20 **SINGING MANTRA**

SING AND PLAY

21

22 **FINALE**

TRIPLETS WITH ACCENTS ONLY

25 **WHISPER**