

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie

herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Konstanze Franke und David Mesquita

Von der Improvisation zum Tonsatz – ein Unterrichtsversuch zum 20. Jahrhundert

I

»Ich habe das ausgefüllt«, war der Kommentar eines Studenten, der mit seinen Hausaufgaben in den Theorieunterricht kam; dabei handelte es sich jedoch nicht um einen Lückentext oder ein Kreuzworträtsel, sondern um die Stilkopie eines Bachchorals.

Die Äußerung veranlasste uns dazu, zu überdenken, welche Funktion der traditionelle Tonsatz im Theorieunterricht einnimmt und was beim Anfertigen von Stilkopien gelernt werden soll und tatsächlich gelernt wird. Dazu befragten wir zunächst Studierende und ehemalige Studierende. Zu hören bekamen wir vor allem Kritik: Der Tonsatz sei mehr eine »mathematische« Aufgabe, wobei es vor allem darauf ankomme, möglichst wenig Fehler zu machen; das komplizierte Regelwerk schaffe dabei erhebliche Hemmungen. Einige Studierende gaben zu, vor allem auswendig gelernte Regeln zu beachten, sich aber meist nicht vorstellen zu können, wie das, was sie geschrieben haben, eigentlich klingt. Hinzu komme das Gefühl, an den nachgeahmten Stil sowieso nie heranzureichen. Ein Student bemerkte treffend: »Du kannst eigentlich nur verlieren!« Kritisiert wurde weiterhin das Übergewicht des akkordischen Denkens, das sich auch auf die Analyse auswirke, bei der allzu oft über die Etikettierung verschiedener Akkorde nicht hinausgegangen worden war.

Darüber hinaus wurde in der Diskussion festgestellt, dass sich der Tonsatzunterricht der Befragten fast ausschließlich mit barocker Musik auseinandersetzte, was in gewisser Weise ein Paradoxon darstellt: Sie befassten sich mit einer Musik, zu deren Entstehungszeit Improvisation und schöpferischer Umgang mit der zeitgenössischen Musik eine Selbstverständlichkeit war; waren dagegen selbst hauptsächlich mit der Reproduktion älterer Musik beschäftigt. Die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts bleibt vielen Musikern fremd; Übungen zur neueren Musik werden an den Hochschulen oft erst für höhere Semester angeboten und beschränken sich mitunter auf Satztechniken, die selbst schon historisch sind (z.B. die Dodekaphonie).

Die Fülle an Kritikpunkten, die wir im Gespräch mit den Musikstudierenden und -studierten zu hören bekamen, zeigt, dass die Ziele, die deren

grundständiger Tonsatzunterricht verfolgt hatte, sehr einseitig waren: Alles, was zeitlich über Bach hinausgegangen wäre, war ausgeklammert worden; es überwog der vierstimmige Akkordsatz; gearbeitet wurde stets mit einer vorgegebenen Form, die dann »auszufüllen« war; Probieren und Experimentieren hatten meist keinen Platz im Unterricht, da durch trockene Übungen auf dem Papier die Klangvorstellungen geschult werden sollten; der Schwerpunkt lag auf dem Nachahmen, das im Unterricht leider häufig auf das Beachten von Regeln und Verboten reduziert worden war.

II

»Man sieht die Höhe, die der Künstler erreicht hat, nicht lebhafter, als wenn man versucht, ihm einige Stufen nachzuklettern.«¹ Diese Aussage von Goethe drückt das vorrangige Ziel des traditionellen Tonsatzunterrichts treffend aus. Man kann sicherlich durch »Nachklettern« die Höhe der Kunst nachvollziehen lernen, und das ist zweifellos eine sehr wichtige Aufgabe der Musiktheorie; das Nachahmen geht aber, wie auch die Erfahrungsberichte der Studierenden zeigen, an der schöpferischen Seite der Musik weitgehend vorbei. Aus diesem Grund haben wir einen anderen, ergänzenden Zugang zum Tonsatz entwickelt, der von der Improvisation ausgeht. Damit verfolgen wir eine ganz elementare Absicht: sinnliche Erfahrungen sollen im Mittelpunkt stehen.

Einem auf Harmonie und Kontrapunkt fixierten Tonsatzunterricht möchten wir ein Konzept entgegensetzen, das von der Musik der Moderne ausgeht, bei der Rhythmus, Form oder Dynamik mindestens so relevant wie die Tonhöhen sind. Dadurch erweitert sich der Horizont; der Tonsatz wird mit anderen Bereichen der Musiktheorie (Formenlehre, Analyse, Gehörbildung) vernetzt.

Ein universelles Vorbild, wie es J.S. Bach für die Stilistik des barocken Kontrapunktes ist, gibt es im 20. Jahrhundert nicht, da jeder Komponist seine eigene Satztechnik entwickelte; solche »Stilvorlagen« sind in unserem Konzept auch gar nicht gefragt. Natürlich ziehen auch wir Beispiele heran: Diese sollen aber eher als Anregung denn als Vorbild dienen. Von den unzähligen Möglichkeiten, die die Musik des 20. Jahrhunderts bietet, werden wir uns in diesem Rahmen auf Béla Bartóks *Mikrokosmos* konzentrieren, da sich der Komponist hier durch seine pädagogische Intention – nämlich für Klavier-

¹ An Ferdinand Kobell, 05.02.1781, zitiert nach Kaiser 2002, 7.

anfänger zu schreiben – selbst gewisse Beschränkungen auferlegt. Dadurch ergeben sich einfache und übersichtliche Strukturen, die durch begrenztes Material und die Thematisierung einzelner kompositorischer Probleme auf engem Raum bedingt sind. Die Stücke sind also als Ausgangspunkte für Improvisationsübungen und eigene Kompositionsversuche sehr gut geeignet.

III

Während einzelner Lehrveranstaltungen und im Rahmen eines Workshops mit fortgeschrittenen Studierenden haben wir einige unserer Ideen umgesetzt. Eine Unterrichtseinheit, angeregt durch Bartóks Klavierstück Nr. 83 aus *Mikrokosmos*, möchten wir hier genauer vorstellen:

Abb. 1: Béla Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 83

The musical score for Béla Bartók's *Mikrokosmos*, No. 83, is presented in four systems. The tempo is marked 'Risoluto e pesante' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is in 4/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and rests, often marked with 'marc.' (marcato). The lower staff (bass clef) features a dense, rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth-note patterns, marked with 'f' (forte) and 'marc.'. The piece concludes with a final chord marked 'ff' (fortissimo) and 'poco allarg.' (poco allargando).

Nach dem Anhören folgte eine kurze Analyse: Das Stück beinhaltet zwei Klangebenen,² die sich abwechseln: eine akkordisch und eher unkonturiert, die andere melodisch und prägnanter; die Formidee ist ein Verdichtungsprozess zum Schluss hin.

² Weitere Beispiele mit zwei Klangebenen: Nrn. 40, 66, 69, 70, 76, 83, 97, 107, 113, 148.

An die Analyse schloss sich eine Improvisationsübung für zwei Spieler am Klavier an, die an das Bartók-Stück anknüpfte. Die Aufgabenstellung war folgende: Ein Spieler sollte sich einen Klang aussuchen, war also für die Akkordebene verantwortlich, der andere Spieler einen Pentachord für die melodische Ebene – dabei durfte erst einmal ausprobiert werden, was klanglich interessant ist. Zunächst sollten die Spieler regelmäßig in ein- oder zweitaktigem Abstand abwechseln, sich dann gegenseitig überlagern und probieren, aufeinander einzugehen. Anschließend wurde mit verschiedenen formalen Abläufen experimentiert.

Nach diesen Übungen, die mehrheitlich mit großer Begeisterung und Kreativität ausgeführt wurden, sollten die Studierenden eigene kleine Stücke schreiben, in denen sie in irgendeiner Weise mit der Kompositionsidee »zwei Klangebenen« arbeiteten. Bartók war ausdrücklich nur Anregung, es sollte nicht unbedingt eine Stilkopie entstehen. Anstatt einen bestimmten Formverlauf auszufüllen und sich gewissermaßen von Klang zu Klang zu hangeln, waren die Studierenden bei dieser Aufgabenstellung gezwungen, sich von Anfang an mit der Form auseinander zu setzen. Am Ende der Unterrichtseinheit stand der Austausch über die entstandenen Kompositionen. Eine Korrektur im Sinne von richtig oder falsch war hier nicht nur sehr schwer, sondern auch unerwünscht. Vielmehr wurde über die Sätze diskutiert: Wie wirkt die Musik? Warum? Welche formale Idee steckt hinter dem jeweiligen Stück? Welche gestalterischen Mittel werden eingesetzt? Was könnte man auch anders machen? Was fehlt vielleicht (z. B. Anweisungen fürs Pedal, Tempoangaben)? Einige der Studierenden überarbeiteten ihr Stück anschließend noch einmal.

Abb. 2: Zwei Tonsätze von Studierenden

The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The left hand (bass clef) plays a pentachord accompaniment: G3, A3, B3, C4, D4. The dynamic marking 'dim.' is placed above the second measure. The bottom staff is also in 4/4 time. The right hand (treble clef) has a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The left hand (bass clef) plays a pentachord accompaniment: G3, A3, B3, C4, D4. The dynamic markings 'pp' and 'cresc.' are placed above the first two measures, and 'fff' is placed above the final measure.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system shows a steady accompaniment of chords in the bass and a melodic line in the treble with triplets. The second system continues this pattern with more complex rhythmic figures and triplets. The third system concludes the piece with a final chordal texture and a melodic flourish.

IV

Nachdem wir eine Unterrichtseinheit exemplarisch vorgestellt haben, möchten wir nun im Folgenden weitere mögliche Inhalte skizzieren, zu denen die Stücke aus dem *Mikrokosmos* wunderbare Anregungen bieten. Es handelt sich nicht um eine feste Reihenfolge, sondern um bestimmte Aspekte, die in Improvisations- und Tonsatzübungen thematisiert werden können.

*Imitation*³

Die Disziplin »Kontrapunkt« ruft die Vorstellung von Komplexität und von einer Fülle von Regeln und Verboten hervor. Aber im 16. Jahrhundert war es eher üblich, Gehör und kontrapunktische Fähigkeiten durch die Improvisation von Kanons zu schulen.⁴ Um eine solche Spontaneität für den Tonsatz wieder zu gewinnen, haben wir im Unterricht Aufgaben mit Imitationen für zwei Spieler oder Sänger folgendermaßen strukturiert:

1. Kanon im Einklang: Die Spieler beschränken sich auf einen Pentachord und wechseln sich taktweise ab. Nach und nach kann die Aufgabenstellung durch Erweiterung des Tonraums und zunehmende Überlagerung der beiden Stimmen erweitert werden.

³ Beispiele für Imitationen in der Oktave im *Mikrokosmos*: Nrn. 23, 25, 36; in anderen Intervallen: Nrn. 22, 26, 30, 51, 60, 71, 122, 123; polytonal/polymodal: Nrn. 29, 64, 109, 150; variierende Kanonabstände: Nrn. 28, 31, 35, 37, 39, 57, 58.

⁴ Vgl. Sancta María 1565, 64–69.

*Polytonalität/ Polymodalität*⁷

Abb. 6: Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 59



Anhand von Anregungen dieser Art haben wir die Studierenden mit Tonvorräten experimentieren lassen, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen:

Abb. 7: Tonsatz eines Studierenden



⁷ Beispiele: 50, 59, 64, 70 90, 99, 101, 103, 105, 109, 119, 141.

Abb. 9: Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 95

Allegro con brio $\text{♩} = 120$

f

poco a poco più tranquillo

mf

e rallentando

p

al ca. 88

f

Tempo I

V

Unsere Konzentration auf Bartóks *Mikrokosmos* bedeutet natürlich nicht, dass nicht auch Stücke anderer Komponisten herangezogen werden können. Weitere Sammlungen, die Anregungen für Improvisations- und Tonsatzübungen enthalten, sind beispielsweise Hindemiths *Kleine Klaviermusik: Leichte Fünfstückchen* (1928/29), Strawinskis *Les Cinq Doigts* (1921) oder Prokofjews *Musiques d'enfants* (1935). Da der Schwierigkeitsgrad in der Regel nicht sehr hoch ist, können sie auch von Nicht-Pianisten gespielt und leicht erfasst werden. Sehr interessant ist aufgrund des experimentellen Umgangs mit beschränkten Tonvorräten Ligetis *Musica Ricercata* (1953).

Uns ist bewusst, dass Unterrichtszeit knapp bemessen ist und der Vorschlag, noch mehr Inhalte zu vermitteln, vielen Lehrenden unrealistisch erscheinen muss. Warum aber sollen etwa kontrapunktische Prinzipien immer am Beispiel Bachs oder Palestrinas, warum die entwickelnde Variation stets in Bezug auf Brahms oder die Mixtur bei Debussy gezeigt werden? Auch mit Hilfe neuerer Musik lassen sich grundsätzliche musikalische Prinzipien aufzeigen und vermitteln.

Literatur

Kaiser, Ulrich (2002), *Der vierstimmige Satz*, Kassel: Bärenreiter.

Sancta María, Fray Thomás de (1565), *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565, Reprint Barcelona: CISC 2007.

© 2014 Konstanze Franke (konstanze.franke@gmx.de), David Mesquita (david.mesquita@fhnw.ch)

Hebel-Gymnasium Lörrach; Fachhochschule Nordwestschweiz

Franke, Konstanze / David Mesquita (2014), »Von der Improvisation zum Tonsatz« [From Improvisation to Composition], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 33–41. <https://doi.org/10.31751/p.107>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Béla Bartók; composition; Improvisation; improvisation; Methodik; methodology; Mikrokosmos; Stilkopie; style-copy; Tonsatz

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014