

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von
Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015
(ISBN 978-3-487-15231-8)
(ISSN 2701-9500)



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.

Michael Langemann

Lernen um zu vergessen. Zur Methodik und Didaktik der Instrumentationslehre

Zu Beginn ein Klischee über Kunst und ihre Produktion: Kunst hat zwei Seiten: Sie ist einerseits geprägt von Genie, Inspiration, dem Moment des Unerwarteten und des Überraschenden; auf der anderen Seite stehen Handwerk, Transpiration, Schemata und Regeln. Fehlt Ersteres, ist es Kunsthandwerk, fehlt Letzteres, ist es Dilettantismus. Den richtigen Moment zu finden, in dem Regeln anzuwenden, zu ignorieren oder zu brechen sind, liegt im Ermessen des Künstlers und macht das Wesen der Kunst aus. Das Gespür für diesen Augenblick ist nicht erlernbar, während die handwerklichen Grundlagen der Kunst gelehrt werden können. In den künstlerischen Disziplinen gilt es also zu lernen, um im richtigen Moment zu vergessen.

Die Instrumentationslehre ist geprägt von diesen Annahmen wie kein anderes musiktheoretisches Fach. Bereits der Begründer der modernen Instrumentationslehre, Hector Berlioz, stellte ihr Potenzial unter Vorbehalt:

»Ich glaube bereits gesagt zu haben, daß es mir unmöglich scheint, eine Anleitung zum Erfinden schöner Orchestereffekte zu geben, und daß diese Fähigkeit [...] ebenso wie das Talent für Melodie, für Ausdruck, und selbst für Harmonie, zu jenen köstlichen Gaben gehört, welche der Komponist [...] von der Natur empfangen haben muß.«¹

Bis heute wird am Dogma der nicht lehrbaren Kreativität festgehalten. Deutlichstes Symptom ist der vorherrschende und weitgehend alternative Gebrauch von Übungen, bei denen vorgegebene Musikausschnitte instrumentiert werden sollen. Instrumentation ist insofern unnötig eng definiert und erklärtermaßen vom Kompositionsvorgang abgespalten. In meinem Beitrag möchte ich, nach einer kurzen Zusammenfassung der bisherigen Entwicklung, einen Lehransatz präsentieren.

1 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Teil II, Leipzig 1905, 434.

ren, welcher alle Ebenen der Komposition einbezieht und den Instrumentationsvorgang als Teil eines größeren Ganzen wahrnimmt. Dieser Lehransatz versteht sich als Ausgangspunkt für eine erweiterte Methodik und Didaktik des Faches.

In besonderem Maße beliebt wie verhasst war und ist die Methode der Instrumentierung von Klaviersätzen. Zu den frühen Kritikern gehört Adolf Bernhard Marx, welcher bemängelt, dass der Schüler durch diese Methode »nicht dahin gefördert« würde, »das Kunstwerk in seiner Einheit, Gedanken und Organ als ein Einiges gleichzeitig zu fassen«, sondern »förmlich genöthigt, beide abstrakt auseinander zu halten«.² Nikolai Rimsky-Korsakow bezeichnet das Verfahren als »unangenehm und wenig wünschenswert«³ und zieht ihm die Instrumentation von Particellskizzen vor. Vor diesem Hintergrund ist die einhundert Jahre später, im Jahr 2005, von Gesine Schröder formulierte Kritik beachtenswert, die Methode werde auch in »neueste[n] Ideen zum Instrumentationsunterricht« aufgegriffen und entspreche »einer verbreiteten Unterrichtspraxis«, obwohl damit »das formale Moment einer Komposition, das dem Apparat anzumessende Format und der Aspekt der idiomatischen Erfindung vernachlässigt«⁴ würden. Die Instrumentation von Particellskizzen wird zur Hauptübung einiger explizit pädagogischer Ansätze, beginnend mit *Thinking for Orchestra* von René Leibowitz und Jan Maguire. Die Autoren sehen das größte Manko des bisherigen Instrumentationsunterrichts in der fehlenden Nähe zur künstlerischen Praxis.⁵ Die Methode eines sukzessiv in seinen Ansprüchen gesteigerten Lehrgangs, welche in Ansätzen bereits bei Marx und Lobe⁶ vorliegt, wird hier zum Leitprinzip; auf Enzyklopädisches wird gänzlich verzichtet. Die Idee des »Workbooks« wird in die Didaktik der Instrumentationslehre eingeführt: In den kommenden Jahrzehnten folgt eine Reihe von – vor allem englischsprachigen – Lehrbüchern die-

2 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* 4, Leipzig 1847, 502.

3 Nikolai Rimsky-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration*, Berlin 1922, 3.

4 Gesine Schröder, »Instrumentation«, in: *ZGMTH* 2/2–3 (2005), 239–242:239.

5 René Leibowitz und Jan Maguire, *Thinking for Orchestra*, New York 1960, 2.

6 Johann Christian Lobe, *Die Lehre von der Instrumentation*, Leipzig 1855,
¹1863 (*Lehrbuch der musikalischen Komposition* 3).

sem Beispiel und ergänzt einen instrumentenkundlichen Teil durch einen Lehrgang.⁷

Gleich, ob man ein Particell zu einer Partitur ausarbeitet oder ein für eine beliebige Besetzung geschriebenes Stück umorchestriert, haben die bisherigen Ansätze allerdings gemeinsam, dass der Kompositionsprozess ausgeklammert wird. Die Instrumentation wird nicht als integraler Bestandteil des Kompositionsvorgangs gewertet.

Ein rein deskriptives Verfahren, wie es Egon Wellesz im zweiten Band seiner *Neuen Instrumentation* anwendet,⁸ umgeht diese Schwäche, verzichtet aber auch gänzlich auf Übungen. Die Methodik solcher stilgeschichtlicher Ansätze steht der Musikwissenschaft nahe und blieb für die Instrumentationslehre weitgehend folgenlos. Einzelne Ausnahmen sind Erpfs *Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation*⁹ sowie die *Geschichte der Instrumentation* von Heinz Becker.¹⁰ Auch Peter Josts *Instrumentation*¹¹ steht in dieser Traditionslinie. Sie ist wie auch Beckers Werk keine Instrumentationslehre im eigentlichen Sinne. Im Gegensatz zu den anderen Tonsatzdisziplinen hat die Instrumentationslehre insofern die in der Nachkriegszeit vollzogene Wende zu einer »neuen«, von »individueller Analyse« und »historischem Konzept«¹² geprägten Musiktheorie nur ausschnittsweise mitvollzogen. Die Musikwissenschaft bzw. die primär wissenschaftlich orientierte Musiktheorie hat hier einen methodischen Vorsprung. So greift Tobias Janz auf Erkenntnisse der Medientheorie zurück: Es geht ihm »nicht mehr um die Frage, welches klangliche Erscheinungsbild einer vorgän-

7 Vgl. Kent W. Kennan und Donald Grantham, *Technique of Orchestration* (1952), Englewood Cliffs/New Jersey 1990, ⁶2002; Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, New York 1982, ¹2002; Ertugrul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel u. a. 2005, ²2010.

8 Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 2 Bde., Berlin 1928/1929.

9 Hermann Erpf, *Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation*, Potsdam 1935 (*Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis* 2), erw. als: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959.

10 Heinz Becker, *Geschichte der Instrumentation*, Köln 1964.

11 Peter Jost, *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklangs*, Kassel u. a. 2004.

12 Clemens Kühn, »Ein Leben für Musiktheorie. Diether de la Motte zum Gedenken«, in: *ZGMTH* 7/2 (2010), 243–248:244.

gigen komponierten Struktur verliehen wird oder angemessen ist, sondern darum, wie a priori mediale Entscheidungen im Bereich der Besetzung, der Gattung und des Aufführungskontextes die komponierte Struktur mit konstituieren.«¹³

Im Zentrum der bisherigen Überlegungen stand der Zusammenhang von Komposition und Instrumentation bzw. von Inhalt, Form und Medium. Schon lange vor der Zeit der »Workbooks« war die Instrumentationslehre integraler Bestandteil der Kompositionsausbildung. Man vergleiche hierzu die Instrumentationslehren von Marx, Jadasohn und Riemann, welche den jeweiligen Abschluss einer mehrbändigen Kompositionslehre bilden und über eine intakte Verknüpfung zu den anderen Tonsatzdisziplinen verfügen. Betonen möchte ich, dass es mir hier vor allem um die Instrumentationslehre als Unterrichtsfach an Musikhochschulen geht. In diesem Zusammenhang sei ein Musikbeispiel herangezogen.

Etwas langsam

S
A
T
B

1. In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stimm be - gunnt zu kla - gen, der nächt - ge Wind hat süß und lind zuf...]

1. In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stimm be - gunnt zu kla - gen, der nächt - ge Wind hat süß und lind zuf...]

1. In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stimm be - gunnt zu kla - gen, der nächt - ge Wind hat süß und lind zuf...]

1. In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stimm be - gunnt zu kla - gen, der nächt - ge Wind hat süß und lind zuf...]

Abbildung 1: Johannes Brahms, *In stiller Nacht* (1864), aus: *14 Deutsche Volkslieder*, WoO 34, T. 1–6.

Was hat ein Chorsatz mit der Didaktik der Instrumentationslehre zu tun? Eine zeitgemäße Didaktik der Instrumentationslehre müsste erneut integrativ verfahren. Hierhin gehört auch die Einbeziehung deskriptiver Methoden: Den Satz von Brahms könnte man zunächst analysieren; Verbindungen zu Harmonielehre und Kontrapunkt, zur

13 Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners Ring des Nibelungen*, Würzburg 2006, 12.

Werkanalyse und Formenlehre, aber auch zur Textanalyse könnten gezogen werden.

Der Frage, wie Instrumentation und Komposition einander bedingen, nähert man sich besser praktisch, beispielsweise dadurch, dass der Schüler eine Übertragung in ein anderes Medium versucht und damit das Verhältnis von Satztechnik und Idiom direkt erfährt. Die zentrale Frage lautet, wie man elementare kompositorische Vorgänge in die Methodik der Instrumentationslehre einbinden kann. Die bereits erwähnte Particellmethode, d. h. die Instrumentation eines Partiturauszuges für die Originalbesetzung, vermeidet zwar die unidiomatische Übertragung in ein fremdes Medium. Je genauer der Partiturauszug gestaltet ist, desto mehr schränkt er aber den kreativen Anteil der Aufgabe ein. Dies ist dann eklatant, wenn man schon im Particell genaue Oktavlagen und Verdopplungen (inklusive Unisono) angibt oder idiomatische Figuren und Soli mit der genauen Instrumentenbezeichnung versieht.

Dagegen wäre die hier präsentierte Methode davon geprägt, für die Instrumentationslehre kreative Prozesse nutzbar zu machen. Das Verfahren der Bearbeitung dient nicht als Notlösung aus praktischen Gründen, wie die Instrumentation von Klaviermusik es meist ist, sondern als eine vom Wesen her schöpferische und zugleich didaktisch einfach gehaltene Aufgabe. Brahms' Chorsatz soll also zu einem Satz für Gesangsstimme und Klavier umgearbeitet werden. Begleitmodelle aus dem Klaviersatz können bekannt sein oder vorbereitend studiert werden. Der Phantasie sind hier keine Grenzen gesetzt. Als zusätzliche Elemente wären rhythmische Vorgaben (z. B. Begleitfigur in Achteln) oder die Transposition in eine andere Tonart denkbar. Zum Schluss erfolgt, analog zur Particellmethode, der Vergleich mit dem Original. Wir können in diesem Fall auf eine Bearbeitung aus Brahms' eigener Hand zurückgreifen (vgl. Abb. 2).

An dieser Aufgabe kann der Schüler nicht nur verschiedene Erkenntnisse über Klaviersatz und Begleitgesten gewinnen, sondern auch Reflexionen über Gattung und Form, über Medium und Inhalt anstellen sowie einiges Grundsätzliche über Kunst lernen. Etwas Richtiges mag das eingangs erwähnte Klischee also doch haben: Brahms beherrscht

das Moment des Unerwarteten bravourös – sind es doch einfachste Mittel, mit denen er dem Idiom des Klavierliedes auf verfeinerte Art gerecht wird. Keine Harmonie ist verändert, der Einsatzpunkt der Begleitung wird jedoch subtil um eine Achtel vorgezogen – ein typisches Stilmittel des späten Brahms. Der schmale Grat zwischen Kunst und Kunsthandwerk liegt in solchen Details.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' 'In Stiller Nacht' (1894). The score is in 3/8 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Langsam'. The piano part is marked 'molto legato' and 'dolce'. The lyrics are: 'i. In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stirmbe - gunnt zu kla - gen, der nächt - ge Wind hat süß und lind zu[...]'.

Abb. 2: Johannes Brahms, *In Stiller Nacht* (1894),
aus: 49 *Deutsche Volkslieder*, WoO 33, T. 1–6.

Auch wenn eigenständige künstlerische Leistungen pädagogisch nicht vermittelbar sind, gibt es doch ein weites Feld an Übergängen, eine »sekundäre Kreativität«, deren Potenzial eine zeitgemäße integrative Instrumentationslehre ausnutzen sollte. Ein möglicher Ausgangspunkt liegt in der gemeinsamen Basis von Kompositions- bzw. Tonsatz- und Instrumentationsunterricht und ist erweiterbar bis zum Instrumentieren von eigenen Kompositionen oder von Stilkopien. Selbstverständlich können diese Methoden auch für einen erweiterten Adressatenkreis nutzbringend verwendet werden, wofür unter anderem Katja Meßwarb und Edith Metzner plädiert haben. Meßwarb nennt hier die »Rezipienten«, »Musikinteressierte (Laien, Musikliebhaber, aber auch

Lehrer) und Wissenschaftler«. ¹⁴ Metzner sucht »neue Perspektiven für die Analyse« und die Interpretation, die von einer »moderne[n] Instrumentationslehre als Bindeglied zwischen verschiedenen künstlerischen Schaffensbereichen« bereitgestellt werden könnten. ¹⁵ Neben den hier erneut angemahnten deskriptiven Verfahren sollte sich eine neue Didaktik der Instrumentationslehre auf praxisorientierte Methoden konzentrieren, welche sie in ihrem ureigensten, auf die künstlerische Produktion bezogenen Wesen ernst nehmen und stärken muss.

14 Katja Meßwarb, *Instrumentationslehren im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1997, 12.

15 Metzner, Edith, »Wege zu einer neuen Instrumentationslehre«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hrsg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden 2009, 112–121:121.

© 2015 Michael Langemann (michael.langemann@netcologne.de)

Conservatorium van Amsterdam [Amsterdam University of the Arts]

Langemann, Michael (2015), »Lernen um zu vergessen. Zur Methodik und Didaktik der Instrumentationslehre« [Learning to Forget: On the Methodology and Didactics of Instrumentation Pedagogy], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 259–265. <https://doi.org/10.31751/p.151>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Adolf Bernhard Marx; Hector Berlioz; In stiller Nacht; instrumentation theory; Instrumentationslehre; Johannes Brahms; Methodik; methodology

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

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

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015