

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



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



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

Bernd Redmann

Systematische Einführung in die Improvisation über Satzgerüste

Der Beitrag würdigt die Improvisation als eine die interpretatorischen und analytischen Verfahren ergänzende Perspektive des Werk- und Stilverstehens. Um die Erschrockenheit zu überbrücken, welche gemeinhin entsteht, wenn dem am Literaturspiel geschulten Instrumentalisten der sichere Boden des Notentextes entzogen wird, wird eine methodisch durchformte Improvisationsanleitung gegeben, die es ermöglicht, den neu gewonnenen Freiraum durch Begrenzung zu bewältigen, bevor es zum Überschreiten des zunächst gesetzten Rahmens kommt. Das Konzept gilt der tonalen Improvisation und orientiert sich an kompositorischen Modellen der Nach-Beethoven-Ära bis etwa 1850. Gleichwohl wird ein eher systematischer Ansatz verfolgt, der Übertragungen auch auf die Improvisation über Modelle der Wiener Klassik sowie eine Fortentwicklung zur Gruppenimprovisation, Akkordinstrument + Melodieinstrument(e)/Vokalstimme(n) gestattet.

This article addresses improvisation as a perspective complementary to interpretation and analysis in the explication of a work and its style. In order to bridge the shock that often results when an instrumentalist trained in playing literature leaves the safe haven of the printed score, a methodical guide to improvisation is offered that enables the player to conquer the newly won freedom by first introducing restraints before one eventually transgresses these initial boundaries. The method addresses tonal improvisation and is oriented around compositional models of the time following Beethoven, ca. 1850. At the same time a rather systematic approach is employed that allows crossover into improvisation over models drawn from Viennese classicism as well as extension activities involving group-improvisation and the combination of chordal instruments, melody instruments, and voice.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Akkordinstrument; Anleitung; chordal instrument; Gruppenimprovisation, group-improvisation; Melodieinstrument; melody instruments; methodical guide; musical schemata; Satzgerüste; tonal improvisation; tonale Improvisation; voice; Vokalstimme

Im Schoße der Musiktheorie fristet die Improvisation seit langem ein kümmerliches Dasein. Die Gründe hierfür liegen in der theoriegeschichtlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts, in dessen Verlauf sich ein Verschwinden der Improvisation aus dem Gesichtskreis der Musiktheorie abzeichnet. Dieser Prozess, dessen komplexe und vielschichtige Ursachen eingehender Erörterung wert wären, scheint seit langem abgeschlossen und irreversibel: Heute sind die Berührungspunkte

zwischen beiden Gebieten spärlich. Das flüchtige Tun des Improvisierens verträgt sich nur schwer mit der philosophischen Versonnenheit musiktheoretischer Reflexion. Auch die wohlerwogene, detailverliebt ausgeklügelte Stilübung des Tonsetzunterrichts steht dem improvisatorischen Handeln fern. Das Methodenrepertoire der Musikanalyse richtet sich vornehmlich auf die individualisierende Charakterisierung von Werkstrukturen; für das Herauskristallisieren von Modellen oder Typologien, die als konkreter Ausgangspunkt für Improvisationen dienen könnten, bietet auch sie nur wenig Rüstzeug. So sind systematisch entwickelte Anleitungen zur Improvisation in historischen Stilen insgesamt dünn gesät. Meist bleibt es bei propädeutischen Anregungen in Instrumentalschulen, die zwischen Literaturstücke improvisatorische Lockerungsübungen einstreuen, oder bei Rezepten zur Gestaltung von Vor- und Zwischenspielen in Veröffentlichungen zur improvisierten Liedbegleitung.

Bestand im Bereich der klassischen Musikpflege der Bezug zur Improvisation lange Zeit vor allem darin, dass man sie als Kunst eines untergegangenen goldenen Zeitalters der Musikkultur mythologisierte, so nimmt heute das Interesse an der improvisatorischen Praxis wieder spürbar zu. Zwei Gründe sind hierfür auszumachen: Zum einen die musikpädagogische Rezeption populärer und außereuropäischer Musikformen, welche ja auch auf eine tendenzielle Auflösung der festen Genre Grenzen zuläuft, zum anderen die Erstarrung und Musealisierung der klassischen Musikkultur, die eine diffuse Sehnsucht nach dem neuen, schöpferischen Zugang zum altbekannten Werkrepertoire aufkeimen lässt.

Aus meiner Sicht kann die Improvisation einen solchen eigenen Zugang zum Verstehen und Begreifen musikalischer Strukturen auch eröffnen. Sie kann neben den interpretatorischen oder analytischen Verfahren eine zusätzliche, zumindest ergänzende Perspektive des Werk- oder Stilverstehens beitragen. Improvisatorisches Handeln aktiviert ja auch die produktive Denkrichtung, aus der Werke in ihrem Entstehungsprozess dereinst hervorgingen.

In der Tat spricht vieles dafür, dass die Stegreiferfindung und improvisatorische Vorkonzeption eher den Normalfall kompositorischer Strategien im 18. und 19. Jahrhundert bildeten: Improvisieren war Bestandteil und Mittel des Komponierens, Improvisationen Skizzen und Vorstufen ausgearbeiteter Werke. Viele Komponisten beeindruckten die Zeitgenossen nicht nur mit letzteren, sondern auch – und noch spektakulärer – mit ihren Improvisationskünsten. Diese galten als Domäne auch des Instrumentalvirtuosentums bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Den Umstand, dass in der Folge »nicht nur ein Abflauen auch der solistischen Improvisation, sondern überdies eine deutliche Abkehr von ihrer Hoch-

schätzung festzustellen ist«¹, versucht Carl Dahlhaus mit dem kompositionsgeschichtlichen Übergang vom »Gerüstsatz« als der »Variation eines Melodie- oder Bassmodells oder eines harmonisch -metrischen Schemas« zur »thematischen Abhandlung«² zu erklären. Damit verknüpft sei interpretationsgeschichtlich der Wandel von »einer Aufführungspraxis, die zum Arrangement – zur Anpassung an die Gelegenheit – tendierte«, hin zu »einer ›Werktreue«, die im Buchstaben des Originals – des ›Urtextes« – dessen Geist aufbewahrt sah«.³ Beide Tendenzen entfalten ihre Geltungsansprüche im 20. Jahrhundert in zugespitzter Form, so dass die Improvisation ihre ästhetischen, sozialen und heuristischen Funktionsfelder weithin eingebüßt hat. Unabhängig von der individuellen Arbeitsweise einzelner Komponisten dominiert heute – gerade im Kontext der ›Neuen Musik« – das Vorstellungsklischee, dass die eigentliche kompositorische Arbeit im konstruktiven, ent- und verwerfenden Denken und skrupulösen Feilen am Notentext bestehe.

Vor dem Hintergrund dieser fachgeschichtlichen Tendenzen seien noch einige Vorbemerkungen zu den spezifischen Problemstellungen des Improvisationsunterrichts erlaubt: Jeder, der sich mit Improvisation beschäftigt, weiß, dass sie kultiviert, entwickelt und im pädagogischen Kontext auch gezielt gefördert und angeleitet werden will. Improvisation zu unterrichten ist eine anspruchsvolle Aufgabe, da die kreativen Potentiale der Lernenden durch eine glückliche pädagogische Hand ebenso mobilisiert wie durch eine weniger glückliche nachhaltig gehemmt werden können. Meist gilt es bereits zu Anfang, die Erschrockenheit und Leere zu überbrücken, welche entstehen, wenn man am Literaturspiel geschulten Instrumentalisten den sicheren Boden des Notentextes entzieht. Hier erscheint es förderlich, eine methodisch durchformte Improvisationsanleitung anzubieten, die es ermöglicht, anfangs schematisch und gleichsam etüdenhaft Aufgaben mit begrenztem Freiraum zu bewältigen, dann aber zur Loslösung und zum Überschreiten des zuvor gesetzten Rahmens ermuntert.

Im Sinne dieses Grundgedankens soll nun ein Konzept zur tonalen Improvisation vorgestellt werden, welches sich an kompositorischen Modellen der Nach-Beethoven-Ära bis etwa 1850 orientiert. Die Musik der Früh- und Hochromantik ist deshalb einladend, weil die improvisationsfreundlichen Kleinformen Lied und Charakterstück mit im Fokus kompositorischer Aufmerksamkeit standen. Sie

1 Ferand 1956, 1125.

2 Dahlhaus 1980, 11.

3 Ebd.

bildet ferner eine historisch zentrale Phase in der Entwicklung der Tonalität als einem System bruchloser entwicklungsgeschichtlicher Entfaltung.

Insgesamt wird auch ein eher systematischer Ansatz verfolgt: Primär soll praktisches Verständnis für die Möglichkeiten und Grenzen der Tonalität auf der im 19. Jahrhundert erreichten Entwicklungsstufe vermittelt werden. Auf dieser Grundlage kann jedoch auch eine feinere stilistische Ausdifferenzierung bis hin zu einzelnen Personalstilen erfolgen. Auf der anderen Seite sind die methodischen Grundprinzipien – in stilentsprechender materialer Ausformung – auch auf die Improvisation über Generalbassthemen oder Modelle der Wiener Klassik übertragbar. Ferner ist auch eine Fortentwicklung zur Gruppenimprovisation, Akkordinstrument + Melodieinstrument(e)/Vokalstimme(n), möglich.

Zu den propädeutischen Kenntnissen, die im Folgenden vorausgesetzt werden, ohne sie eigens zu thematisieren, gehören die tonale Kadenzharmonik wie auch die Grundlagen der Akkordlinearisierung durch Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten und Nebennoten. Mag motivische oder kontrapunktische Durchwirkung als Kennzeichen hoher Artifizialität auch im romantischen Klavier- und Liedsatz bedeutsam sein: Ein triftiges Ausgangsmodell dieses Satzes bestünde zunächst in einem Begleitstimmenkomplex vor dessen Hintergrund sich eine ausdrucksvollbeseelte oder figurativ-virtuose Melodielinie abhebt.

In dieser schlichten Satzperspektivik fungiert der Begleitsatz als Träger des Harmoniegangs. Zugleich gibt er einen rhythmisch-metrischen Grundimpuls, wie auch – durch Lage und Klangmasse – eine klangfarbliche Charakterisierung. Der Gestaltung des Begleitkomplexes soll zunächst gesonderte Aufmerksamkeit gelten: Als Übungsmaterial fungiert eine Sammlung achttaktiger kadenzieller Klangfolgen in progressivem Schwierigkeitsgrad. Hier nur ein Beispiel etwa mittlerer Schwierigkeit (Bsp. 1).

The image shows a musical score for an eight-measure cadential chord progression in G major. The notation is presented in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bass line contains the following chords: T/t, Tp/tG, S/s, D⁷, T/t, S/s⁶, D₄⁶, and D. The treble clef part shows the corresponding chord voicings.

Beispiel 1: Achttaktige kadenzielle Klangfolge

Die Notation aller Achttakter ist standardisiert in G-Dur, meist in Terzlage beginnend. Es ist darauf zu achten, dass in den Übungen dann G-Dur >statistisch< nicht häufiger als alle anderen Dur- und Molltonarten vorkommt. Die Funktions-

zeichen stehen als Überbegriff für alle Klangdifferenzierungen, welche die Funktion einschließt (Akkordumkehrungen, charakteristische Dissonanzen, Vertretungsklänge).

Auf diese Klangfolgen werden Akkordbewegungsformen aus einer anderen Sammlung übertragen. Hier – wieder stellvertretend – drei Beispiele (Bsp. 2).



Beispiel 2: Drei verschiedene Akkordbewegungsformen

Alle Bewegungsformen und Klangfolgen sind verknüpfbar. Taktart, Tempo und Satzlage sind weitere Variablen: Die Bewegungsformen müssen den verschiedenen Taktarten sinngemäß angepasst werden. Zunächst wird mit Bewegungsfiguren gearbeitet, die beide Hände beanspruchen, und zwar mit folgenden Möglichkeiten:

- Verschiedene Kadenzmodelle werden mit derselben Begleitfigur gespielt: Dies schult die Flexibilität der Übertragung des Bewegungsmusters auf verschiedener Klangfolgen.
- Verschiedene Begleitmuster werden auf ein Kadenzmodell gespielt. In diesem Zusammenhang sollte auch geübt werden, in verschiedenen Akkordlagen zu beginnen. Aufgabe kann auch sein, eine übergeordnete Auf- oder Abstiegstendenz durch Lagenwechsel zu erzielen.
- Die Transposition der Kadenzen, vor allem auch in Molltonarten ist eine Übung zur Flexibilität des harmonischen Denkens und sollte systematisch einbezogen werden.
- Eine Gesangsmelodie wird zu einer zurechtgelegten Begleitung improvisiert.
- Kleinere Formverläufe z.B. aus drei Achttaktern in der Tonartenfolge T–Tp–T (jeweils mit derselben Akkordfolge) werden konzipiert.
- Eine Melodie wird durch liegende oder zusätzlich eingeflochtene Oberstimmentöne angedeutet.
- Klangfremde Töne (Durchgänge, Wechselnoten usw.) werden in die Begleitfigur eingewoben.

Jede dieser Möglichkeiten ist wiederum mit jeder anderen verknüpfbar. Es empfiehlt sich, die einzelnen Aufgabenstellungen zu vertiefen, andererseits jedoch auch, innerhalb einer Übungssequenz wechselnde Aufgaben und Verknüpfungen zu fokussieren.

Nach dieser Vorarbeit mit verschiedenen Übungsschwerpunkten folgen Akkordbewegungen nur in der linken Hand – auch hier gibt es wieder eine Sammlung von Bewegungsformen. Der so entstehende Gestaltungsfreiraum der rechten Hand, lädt zur Erfindung kleiner Melodiebögen ein. Auch die Durchführung einfacher, ein- oder doppeltaktiger Motive ist eine sinnvolle Übung. Motivsammlungen z. B. aus Schubert-Walzern und Chopin-Klavierstücken können als Anregung dienen. Hier wiederum einige Beispiele (Bsp. 3).

The image shows three measures of piano accompaniment in 3/4 time. The first measure is labeled 'Schubert, op.67 Nr.13, D734' and shows a bass line with chords. The second measure is labeled 'nach Schubert, Deutscher Tanz D974 Nr.1' and shows a melodic line in the right hand and chords in the left. The third measure is labeled 'nach Schubert op.33 Nr.14, D783' and shows a melodic line in the right hand and chords in the left.

Beispiel 3: Bewegungsformen nach Franz Schubert, D 734/13, D 974/1 und D 783/14

Es ist von wesentlicher Bedeutung, dass Klarheit über die Struktur des jeweiligen Motivs besteht: Nur wenn das Verhältnis von linearer Bewegung und Klang und hier insbesondere die Position und Art der dissonanten Töne verstanden wird, kann das Motiv in verschiedene harmonische Kontexte und Lagen übertragen und rhythmisch-metrisch modifiziert werden.

Man sollte allerdings nicht zu viel Mühe darauf verwenden, diesen Übungen anhand von Kadenzmodellen musikalisch überzeugende Gestaltungen abzurufen. Sie sind noch keine inspirierenden Improvisationsmodelle: Denn erstens stehen die Klänge noch unverbunden nebeneinander, sie sind ›gasförmig‹ und gleichsam materiellos. Ihre Ausgestaltung und lineare Verknüpfung muss noch komplett entwickelt werden; zweitens sind die aufgezeigten Klangfolgen auch eher konventionell als originell und drittens wirkt die Kleinräumigkeit der acht Takte auf Dauer beengend.

Prinzipiell erscheint es jedoch sinnvoll, wenn gerade Anfänger lernen, mit einer vorgegebenen Harmoniefolge umzugehen, die einzelnen Klänge improvisatorisch auszugestalten, zu linearisieren und formbildend umzustrukturieren. Hilfreich ist hier jedoch, wenn die Improvisationsmodelle bereits eine lineare Über-

wölbung aufweisen, d.h. Stimmführungslinien in Oberstimme oder Bass angelegt sind, welche die einzelnen Klänge noch vor jeglicher Melodie- oder Motivbildung verknüpfen.

Es ist insgesamt wesentlich für die Qualität von Improvisationsmodellen, dass sie in einem Balancezustand zwischen ›roh‹ und ›gekocht‹, zwischen stabiler Grundkontur und variablen Gestaltungsräumen gehalten sind.

Ich gewinne solche Modelle aus Literaturstücken, und zwar zunächst mit Hilfe eines Reduktionsverfahrens, das sich unverkennbar an Heinrich Schenker anlehnt. Dies sei am ersten Teil von Schuberts Valse Sentimentale D 779/7 verdeutlicht (Bsp. 4).

Reduktion 1:

Reduktion 2:

Höherlegung

Improvisationsmodell:

Beispiel 4: Franz Schubert, Valse sentimentale D 779/7, Original und Herleitung des Improvisationsmodells durch Reduktion

In einer ersten Reduktionsstufe wird die Achteldiminution entfernt, in einer zweiten die verbleibenden Brechungstöne auf leichter Zeit, schließlich die Höherlegung vom 3. zum 4. Takt (e^2 zu d^3). Die Akkordtöne werden in enger Lage unter die Töne des Oberstimmen-Oktavzugs gelegt. So entsteht ein Notationsbild aus drei englagigen Oberstimmenlinien und einer Basslinie, das ich in ähnlicher Form für alle Improvisationsvorlagen erstelle.

Für schätzenswert an der gewonnen Darstellung halte ich, dass die individuelle Grundstruktur des Ausschnitts erhalten bleibt – hier der überspannende Oktavzug und die eigenartige, parallel angelegte Harmonik (Die Klangfolge T. 1-4 wird in T. 5-8 im Wesentlichen quintversetzt wiederholt). Andererseits aber werden durch den beträchtlichen Abstraktionsgrad vielfältige Gestaltungs- und Konkretisierungspotentiale eröffnet.

Mit demselben Verfahren struktureller Skelettierung kann man natürlich auch großräumigere Themen gewinnen, die ein ausgewachsenes Literaturstück umgreifen und völlig andere strukturelle Profile aufweisen (z. B. auch Linienzüge im Bass). Zunächst geht es in der Hauptsache aber darum, Ansätze zu vermitteln, wie man anhand einer solch nüchtern wirkenden Vorlage gestalterisch arbeiten kann. Die Grundidee besteht darin, das reduktive Prinzip gleichsam ins Produktive umzukehren, bildhaft gesprochen, das skelettöse Gerüst organisch zu überformen und mit Bewegungsenergie aufzuladen.

Als Beispiel möge wieder Schuberts Walzer dienen: Projiziert man in der Vorstellung die Akkordtöne in alle Oktavlagen und verbindet die lagengleichen Töne, so ergeben sich Stimmführungslinien, welche den Höhenlinien auf einer geographischen Karte vergleichbar sind. In dieses Gerüst können melodische Konturen gleichsam als ›Tonlandschaften‹ oder ›Wanderwege‹ verankert werden. Für den Anfang empfiehlt es sich, Bass und Akkordbewegung in die linke Hand zu legen, die Rechte ist dann frei. In der Anlage dieses Begleitapparats liegt natürlich schon entschieden, ob sich die Improvisation z. B. als dramatisches Allegro, Barkarole oder Nocturne gebärdet. Blenden wir diesen Gestaltungsfaktor aus und belassen es – Askese ühend – beim Walzer.

Sinnvollerweise geschieht das Wandern durch die Koordinaten der Stimmführungslinien mit Kalkül: Die naheliegendste Möglichkeit – das Hinabgleiten auf einer der Hauptlinien – ist zweifellos die uninspirierendste. Es ist schon ein ausgesprochen interessantes Motiv vonnöten, um die Nacktheit dieses Geschehens reizvoll zu verhüllen, z. B. folgendes delikates Chopin-Motiv aus mit Wechselnoten belegten Vorhalten und Brechungen (Bsp. 5).



Beispiel 5: Motiv nach Frédéric Chopin⁴

Allerdings kann man mit am jeweiligen Stimmführungston ›aufgehängten‹ Spielfiguren eine gewisse Lebendigkeit erzielen. Dies zu üben ist sinnvoll, da ja auch Agilität und Flüssigkeit improvisatorische Qualitäten sind, die zu Gebote stehen sollen (Bsp. 6).



Beispiel 6: Spielfiguren

Es lassen sich bestimmte, auf andere Modelle übertragbare Grundmöglichkeiten aufzeigen, Räume für den Entwurf melodischer Linien aufzuspannen. Methodisch bedeutsam ist hier, zwischen der Stimmführungsanlage und der nachfolgenden melodischen Ausgestaltung bzw. Diminution klar zu unterscheiden. Eine erste Gruppe von Stimmführungsanlagen vollführt eine Zickzack-Bewegung der Lagenwechsel.⁵ Die Stimmführungstöne fungieren als Wendemarken, durch welche die improvisierte Melodie irgendwann im Laufe des Taktes gehen soll (Bsp. 7).

Reizvoller, als die Durchgangs-Verbindung auf kürzestem Wege sind Umwege: Also z. B. zunächst entgegen der Hauptrichtung auszuschwärmen, um noch mehr Lagenspannung zu gewinnen, oder erst einmal über das angepeilte Ziel hinauszuschießen, um es ›rückwärtig‹ zu erreichen. Was hier vom Hören und Empfinden her gut ausgelotet werden kann, ist die Balance zwischen zu penetranter Wiederholung (z. B. acht mal dasselbe Eintakt-Motiv) und zu amorpher Wiederholungs-

4 Vgl. Frédéric Chopin, Valse cis-moll, op.64/2.

5 Bezugspunkt für die folgenden Ausführungen bleibt stets das Improvisationsmodell aus Beispiel 4, letztes System.

losigkeit; der notwendigen Abwechslung einerseits, der Gerichtetheit und Gestaltbarkeit der Melodie andererseits.

The image shows a musical score for piano in G minor, 4/4 time. The first system consists of two staves. The right-hand staff has a melodic line with eighth and quarter notes. Above it, there are two annotations: "Ausholen in die Gegenrichtung" (with a slur over a group of notes) and "Überschreiten des Zieltons" (with a slur over a group of notes). Below the right-hand staff, the text "usw." is written. The left-hand staff has a bass line with chords and eighth notes. The second system also consists of two staves. Above the right-hand staff, the text "oder:" is written. Below the right-hand staff, the text "oder Oktavlagenwechsel:" is written. The score ends with a double bar line.

Beispiel 7: Stimmführungsanlagen in Zick-Zack-Bewegung

Eine zweite Gruppe bilden Stimmführungsanlagen, die eine Richtungszielstrebigkeit beinhalten, indem z. B. jeweils mehrfach in die nächsthöhere oder -tiefere Stimmführungslinie gewechselt oder – noch weiträumiger – mit Höher- und Tieferlegungen (Oktavlagenwechseln) der Töne einer Stimmführungslinie gearbeitet wird (Bsp. 8).

Eine nächste Möglichkeit besteht in strukturellen Veränderungen des Satzgerüsts: Der Satz in weiter Lage, welcher durch Oktavtransposition des Alts entsteht, gibt den einzelnen Stimmen mehr Bewegungsraum. So kann etwa eine zweite Melodielinie im Innenstimmensbereich eröffnet werden, welche mit der Oberstimme duettiert. Die weite Lage bietet auch der Ansatzpunkt für einen obligaten, z. B. streichquartettartigen Satz mit durch die Stimmen wechselnden Motiven. Neue Möglichkeiten erschließen auch die Verlegung der Oberstimmenlinie in den Bass (mit Dezimensatz in den Außenstimmen) oder die Verwendung eines basslosen, dreistimmigen Satzes (Bsp. 9). Dieser bietet der linken Hand Raum zu einer eigenständigen, ›tenoralen‹ Melodielinie, deren Töne von einer Basstonfunktion entbunden sind (Bsp. 10).

Systematische Einführung in die Improvisation über Satzgerüste

The score for Example 8 consists of two systems of piano music. The first system shows a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with sustained notes. The second system is divided into three parts: 'Höherlegungen' (higher voicings) in the right hand, 'Ausführung z.B.' (example execution) in the right hand featuring a triplet of eighth notes, and 'Tieferlegungen' (lower voicings) in the right hand. The bass line continues with sustained notes and chords.

Beispiel 8: Lagenwechsel mit Richtungszielstrebigkeit

The score for Example 9 consists of two systems of piano music. The first system is labeled 'Satz in weiter Lage' (piece in higher register) and shows a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with sustained notes. The second system is labeled 'Ausführung z.B.' (example execution) and shows a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with sustained notes.

Beispiel 9: Satz in weiter Lage

The score for Example 10 consists of a single system of piano music. The right hand has a melodic line with a trill-like figure. The left hand has a bass line with sustained notes and chords. The title is 'Oberstimmensatz mit melodieführender ("tenoraler") Unterstimme'.

Beispiel 10: Oberstimmensatz mit melodieführender (>tenoraler<) Unterstimme

Eine weitere Überlegung gilt ›klavieristischen‹ Bewegungsfiguren, welche die Statik der festgefügtten Stimmigkeit zur Auflösung bringen und z.B. zwischen verschiedenen Oktavlagen changieren. Dies birgt auch die Möglichkeit zu ›orchestraler‹ Anlage im ›durchbrochenen Satz‹ (Bsp. 11).



Beispiel 11: Bewegungsfiguren

Ein letzter Komplex, auf den ich noch aufmerksam machen möchte, ist die Reharmonisierung von Stimmführungsbewegungen: Durch Harmonisierung von Durchgangstönen ergeben sich Durchgangsakkorde, welche wiederum - durch metrische Dehnung verbreitert - zu weiterer improvisatorischer Ausgestaltung einladen (Bsp. 12).



Beispiel 12: Reharmonisierung von Stimmführungsbewegungen

Dasselbe Prinzip kann bei Wechselnoten und Nebennoten (im Bass) angewandt werden. Durch dieses Verfahren kann jeder einzelne Takt des ursprünglichen Modells organisch zu drei oder vier Takten entfaltet werden. Dabei können die verschiedenen Linearisierungsformen auch wiederum kombiniert werden, wie z.B. Durchgang und Wechselnote (Bsp. 13).

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system is labeled with 'WN-Klang' and 'Ausführung z.B.'. The second system is labeled with 'NN-Klang' and 'Ausführung z.B.'. The third system is labeled with 'NN-Klang' and 'Dg-Klang' and 'Ausführung z.B.'. The bass line in the first system moves from a whole note chord to a half note chord, then to a quarter note chord, and finally to a half note chord. In the second system, the bass line moves from a whole note chord to a half note chord, then to a quarter note chord, and finally to a half note chord. In the third system, the bass line moves from a whole note chord to a half note chord, then to a quarter note chord, and finally to a half note chord.

Beispiel 13: Reharmonisierung von Stimmführungsbewegungen unter Beteiligung des Basses

Dieses Vorgehen eröffnet den Ansatz zu großräumigerer Entfaltung der achttaktigen Anlage. Eine andere Möglichkeit hierzu wäre die schlichte Wiederholung von Akkordverbindungen (z.B. Akkordpaaren oder Viertaktern). Im Übrigen besteht auch die Möglichkeit zur mehrfachen Reduplizierung der tonalen Quintaufwärts- und Quintabwärtsschritte, welche das Modell in seinen Hälften vollzieht. Es entsteht so ein tonal offener, sequenzhafter Verlauf, der zu neuer improvisatorischer Durchführung einlädt.

Schließlich kann man durch trugschlüssige Wendungen zum vierten oder achten Takt elegant neues tonartliches Terrain betreten, auf welches das gesamte Modell wiederum übertragen werden kann (Bsp. 14).

Den aufgezeigten Möglichkeiten gemeinsam ist ein Prinzip organischer Strukturentfaltung von ›innen‹ heraus. Dies gewährleistet, dass die entstehenden Verläufe wiederum tragfähig für weitere improvisatorische Ausgestaltung sind.

Reduplizierung der Quintaufwärtsschritts in T.1-4

Terzanstieg durch Trugschluß in T.4; kann mit B-Dur beginnend wiederholt werden.

usf.

Beispiel 14: Einbezug von trugschlüssigen Wendungen

Dadurch, dass die Varianten der Strukturierung des Satzgerüsts bis zu einem gewissen Grad formalisiert und zudem die Improvisationsmodelle in eine Normdarstellung gebracht sind, sind alle Varianten für alle Gerüste praktikabel. Die aufgezeigte Methodik bewirkt einerseits eine Typisierung der Möglichkeiten, welche aus didaktischen Gründen zunächst auch wünschenswert ist. Andererseits wird durch die Vielzahl der Themen, Varianten und Verknüpfungsmöglichkeiten jedoch derart multiples Gestaltungsmaterial aufgeworfen, dass die Gefahr einer unerwünschten Verfestigung von Schematismen und Stereotypen nur bei sehr selektiver Nutzung der aufgezeigten Potentiale besteht. Das letztendliche Ziel der Überarbeit besteht natürlich in einer so intensiven Verinnerlichung der verschiedenen Gestaltungsformen, dass ein unmittelbarer Zugriff zu spontaner Umsetzung und experimenteller Weiterentwicklung erreicht wird.

In der ersten Phase dieses Prozesses kann es sinnvoll sein, die Stimmführungslinie, welcher eine Melodielinie oder Satzanlage folgen soll, schriftlich zu skizzieren. Trainiert werden sollte späterhin jedoch die Fähigkeit, sich mit dem Auge die Wegmarken für eine Linie zu suchen. Schließlich aber geht es um eine strukturelle Schulung des Hörvermögens im Sinne eines inneren Vorhörens der Ziele, welches angepeilt werden sollen. Denn eines steht fest: Die Improvisationsfähigkeit ist mit der Differenziertheit und Deutlichkeit der inneren Hörvorstellung eng verknüpft.

Ein Faktor, der in diesem Zusammenhang eine Rolle spielt, sei noch erwähnt: Für den Anfänger ist es ratsam, sich ausführlich mit einem, überschaubaren Modell zu beschäftigen. Denn für das Improvisieren reicht das bloße Verständnis der Harmoniefolge nicht aus. Es geht vielmehr um ein weiterführendes operationales und intuitives Verstehen. Erst ein ›Einswerden‹ mit dem Thema erschließt den kreativen Zugriff im spontanen Impuls. Für den Fortgeschrittenen wieder ist es ein gutes Training, sich mit größeren, mehrteiligen Modellen zu beschäftigen und auch, ähnliche Gestaltungsvarianten auf verschiedene Satzgerüste zu übertragen.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass es sich bei aller Systematik um ein offenes Konzept handelt, das sich in der Praxis meines Unterrichts entwickelt hat und in permanenter Veränderung begriffen ist. Offen ist es auch in dem Sinne, dass Vorschläge und Anregungen, welche sich als Reaktion auf die skizzierte Methodik etwa ergeben, in diesen Prozess einbezogen werden können.

Literatur

- Ferand, Ernest T. (1956), »Improvisation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter, 1093–1135.
- Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber: Laaber.

© 2022 Bernd Redmann

Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Theater Munich]

Redmann, Bernd (2022), »Systematische Einführung in die Improvisation über Satzgerüste« [Systematic introduction to improvisation over musical schemata], in: *Musiktheorie – Begriff und Praxis*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 315–329. <https://doi.org/10.31751/p.232>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022