

# GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
und

27. Arbeitstagung der  
Gesellschaft für Populärmusikforschung  
Graz 2017

herausgegeben von  
Christian Utz



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.

Krystoffer Dreps

# Transkriptive Höranalyse von Geräuschk Musik im Gehörbildungsunterricht

## Ein Erfahrungsbericht zur Anwendung von Klangfeld- Transkriptionen auf die Musik Amon Tobins und Helmut Lachenmanns<sup>1</sup>

ABSTRACT: Ein Großteil zeitgenössischer Musik und insbesondere solche, die sich nicht primär auf Tonhöhenrelationen stützt, findet zu wenig Platz im Gehörbildungsunterricht an Musik(hoch)schulen. Das liegt möglicherweise auch daran, dass es kaum methodische Zugänge oder Hilfestellungen dazu gibt. In diesem Artikel wird die Klangfeld-Transkriptionsmethode vorgestellt, mit der Musik zum Unterrichtsthema werden kann, die mit Geräuschen und anderen nicht tonhöhenbasierten Klangtexturen arbeitet. Die Methode geht davon aus, dass die Studierenden das Gehörte als akusmatisch rezipieren, dass sie also die Hervorbringung oder Erstellung der Klänge nicht auf Anhieb nachvollziehen können. Sie verbindet verschiedene Ansätze zum Umgang mit elektroakustischer Musik, *musique concrète instrumentale* und elektronischer Popmusik im Kontext des Transkribierens. Nach einer kurzen Übersicht über Lehrwerke zur Gehörbildung sowie einem Abriss verschiedener Analyseansätze zu nicht-notierter Musik werden drei Ausschnitte von Werken Amon Tobins und Helmut Lachenmanns mit Hilfe der Klangfeld-Transkriptionsmethode erläutert und abschließend auf ihr Potenzial hin ausgewertet.

A large part of contemporary music, especially music which is not primarily based on pitch, seems to be missing from current ear training classes in German music academies and music schools. One possible reason for this shortcoming could be the lack of methodological access or support. This article introduces the method of sound-field transcription, which makes music with a high degree of foley, noise, or other non-pitched features accessible for teaching in music

1 Der im Titel gewählte Terminus ›Geräuschk Musik‹ bezieht sich hier auf diverse Stilistiken, insbesondere elektroakustische Musik, *musique concrète instrumentale* und elektronische Popmusik, und bezeichnet allgemein eine musikalische Klangwelt, die primär den akustischen Aspekt vor den der Tonhöhenbeziehungen stellt, letztere eventuell sogar überflüssig macht. Der Einbezug von Kompositionen Helmut Lachenmanns unter Verwendung des Begriffs ›akusmatische Musik‹ träge nicht den Kern. Zwar mag die Musik Lachenmanns einem Großteil der Studierenden allenfalls rudimentär bekannt sein und daher für ein im weiteren Sinn akusmatisches Hörerlebnis sorgen. Es existieren jedoch Partituren. In diesem Artikel wird der Begriff des Akusmatischen deshalb stets für jene Musik verwendet, deren Hervorbringung für eine bestimmte Hörschaft nicht spontan nachvollziehbar ist.

classes. The method assumes that students receive aural material primarily acoustically, not being able to identify the creation or production of the sounds at first hearing. It combines various approaches from different musical genres such as electroacoustic music, *musique concrète instrumentale*, and popular electronic music on the basis of musical transcriptions. After a short outline of ear training textbooks and various analytical approaches to non-notated music, three excerpts from works by Amon Tobin and Helmut Lachenmann are explicated by the method of sound-field transcription. By conclusion, these analyses are evaluated for their potential.

Schlagworte/Keywords: Amon Tobin; ear training; electronic music; elektronische Musik; Gehörbildung; Helmut Lachenmann; Höranalyse; listening analysis; transcription; Transkription

»Imitate, assimilate, create, innovate«<sup>2</sup>

## Akustische Aspekte in der Gehörbildung

### Deutschsprachige Gehörbildungslehren

Allgemein befasst sich die deutschsprachige Literatur zur Gehörbildung, so scheint es, zuvorderst mit Problemen von tonalen Tonhöhenrelationen in verschiedenen Schwierigkeitsstufen, deren ausführliche Behandlung in der Regel in einer gewissen Diktatfähigkeit der Studierenden münden soll und welche die besonders Fleißigen darüber hinaus auch im Bereich atonaler Hörbeispiele herausfordert.<sup>3</sup> Gehörbildung erinnert hier ein wenig an eine Fitnessübung, welche nur selten den Bogen zurück zu musikalischen Zusammenhängen spannt.<sup>4</sup> Als Beispiele seien die Lehrbücher von Volker Bendig, Monika Quistorp, Lars Edlund oder Roland Mackamul genannt,<sup>5</sup> im Bereich Populärmusik jene von Sigi Busch oder Tom van der Geld. Solche Herangehensweisen erweisen sich jedoch gerade für Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als problematisch.

Zwar gibt es auch Lehrbücher, die allgemein musikalische Zusammenhänge beim Hören in den Vordergrund stellen. Dazu zählen die beiden *Orlando*-Bände von John Leigh<sup>6</sup> oder die zweibändige Gehörbildung von Ulrich Kaiser<sup>7</sup> sowie das

2 Jazztrompeter Clark Terry, zit. nach Sikora 2003, 427.

3 Vgl. Kaiser 2005, 197.

4 Unbestritten bedarf es in dieser Disziplin auch eines wiederholenden und vertiefenden Übens.

5 Vgl. dazu auch Kaiser 2005, 199 f.

6 Leigh 2009/13. Vgl. Rokahr 2010, 110.

7 Kaiser 1998.

Kapitel »Hören« aus Frank Sikoras *Neue Jazzharmonielehre*.<sup>8</sup> Kaiser erwähnt einen Vortrag, in dem Irene Matz berichtete, wie sie Studierende »Klangskizzen« von Musikbeispielen aus der Neuen Musik formulieren ließ, um sich anschließend dem Gehörten über das Nachimprovisieren zu nähern. Dadurch würden mehrere Prozesse angestoßen: Ausprobieren, Selbermachen, Vergleichen sowie Einblicke in die Notationskunde.<sup>9</sup> Dieser Hinweis bleibt jedoch, versteckt auf knapp zwei Seiten in einem fast 500 Seiten umfassenden Lehrwerk zur Gehörbildung, Kaisers einziger zur Neuen Musik.

Im Bereich der Populärmusik ist die Auswahl an allgemeinen Unterrichtsmethoden für die Gehörbildung überschaubar und der Fokus richtet sich auch hier eindeutig auf Tonhöhenbeziehungen. Dabei wird das Thema »Sound« als Analysegegenstand in der Populärmusikforschung schon seit längerem kontrovers diskutiert.<sup>10</sup>

In der Einleitung seines Aufsatzes »Höranalyse zeitgenössischer Musik, Wege zum kreativen Hören?« beschreibt Benjamin Lang 2013 eine auch heute noch aktuelle Situation in Bezug auf »methodisch-didaktische Ansätze zum höranalytischen Verfassen und Reflektieren der Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts im Rahmen des Gehörbildungsunterrichts in der Grundausbildung an Musikhochschulen«: Es herrsche ein Mangel an solchen Ansätzen.<sup>11</sup> Während didaktische Vorgehensweisen für andere Musikepochen teils auf der Hand lägen, sieht Lang eine wesentliche Problematik für zeitgenössische Musik in der Vielfalt verschiedener »Kompositionstechniken und Individualstile«, die sich zunächst kaum »in allgemeingültig lehrbare musikalische Parameter« übertragen ließen.<sup>12</sup> Er fordert daher, »Begrifflichkeiten zur Annäherung an die (Neue) Musik« zu finden, um vergleichenden Erkenntnissen über musikalische Sinnzusammenhänge näherzukommen.<sup>13</sup> Lang betont, dass eine spezifische Lehrmethode, die auf bestimmte zeitgenössische Techniken eingeht, nicht sinnvoll sei, denn sie stehe im Gegensatz zu einem eher ganzheitlichen Ansatz, den er selbst proklamiert. Sein methodischer Zugang dient vorwiegend dem Erfassen

8 Sikora 2003, 368–469.

9 Kaiser 1998, 128.

10 Vgl. Tagg 1982, Auslander 2004, Schönberger 2006, Helms/Phleps 2012, Butler 2014. Der Begriff »Sound« wird im weiteren Verlauf des Textes als Synonym für Klang und Klangfarbe in der Musik verwendet.

11 Lang 2013, 91.

12 Ebd.

13 Ebd., 92.

einer übergeordneten Kategorie, aus einem Hörausschnitt wird auf den weiteren möglichen Verlauf des Satzes, auf ein komplettes Stück oder gar auf mehr oder weniger deutliche Verbindungen zwischen verschiedenen Komponisten verschiedener Dekaden geschlossen. Es geht daher auch um Vergleiche und Vergleichbarkeit. Völlig neu ist diese Methode indes nicht. Hartmut Fladt entwarf bereits 1998 im zweiten Band der Gehörbildung von Ulrich Kaiser eine Konzeption von Formenanalyse, in der er die Notwendigkeit von Grundbegriffen betonte und Musikbeispiele aus unterschiedlichen Epochen und Stilen analysierte.<sup>14</sup> Lang überführt nun diese Methodik in den Kontext zeitgenössischer Musik.

### Zum allgemeinen Umgang mit akusmatischer Musik

Neben den bereits genannten Quellen existieren Aufsätze, die mit Vorschlägen zur Handhabung bestimmter Klangphänomene direkt oder indirekt Berührungspunkte für den Gehörbildungsunterricht herstellen. Helmut Lachenmann stellte bereits 1966 eine schematische Übersicht über verschiedene »Klangtypen in der Neuen Musik« vor, die zwar »spekulativ« und als »Provisorien« angelegt waren, sich für den Einsatz im Unterricht jedoch als sehr fruchtbar erwiesen haben.<sup>15</sup> Lachenmann betont die »Befreiung des akustischen Aspekts«<sup>16</sup> in der Neuen Musik und rahmt seinen Versuch einer Typologie definitorisch folgendermaßen ein:

Zur Definition eines akustisch vorgestellten Klangs sind gewiß Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke und Dauer unentbehrlich, darunter besonders die Klangfarbe als Summe und Resultat verschieden hoher und verschieden lauter natürlicher oder künstlicher Teiltöne. Genau so wichtig aber wie diese vier Bestimmungen ist die Unterscheidung zwischen Klang als Zustand einerseits und Klang als Prozeß andererseits, anders gesagt: Klang als beliebig lange, in ihrer Dauer von außen her zu begrenzende Gleichzeitigkeit, und Klang als zeitlich aus sich selbst heraus begrenzter charakteristischer Verlauf.<sup>17</sup>

Daraus leitet Lachenmann verschiedene Klangtypen der Neuen Musik ab, die sich jedoch nicht auf Geräuschmusik beschränken, sondern ebenso für tonhöhenbezogene Musik verwendet werden können. Zur Veranschaulichung nutzt der Komponist graphische Schemata.<sup>18</sup>

14 Kaiser 1998, Bd. 2, 408–475. Fladt gelingt hier etwas, was in der Didaktik des Hörens von Populärmusik bisher nicht gelungen ist: Er zeigt neue Perspektiven auf das Hören von Populärmusik auf.

15 Lachenmann 1996, 20. Vgl. auch Kocher 2013, 196 f.

16 Lachenmann 1996, 1.

17 Ebd.

18 Ebd., 3–8, 10–12, 15–16, 18. Vgl. auch Kocher 2013, 196 f.

Die Visualisierung von Klang ist auch im Bereich der Analyse elektroakustischer Musik, insbesondere bei Pierre Couprie und Denis Smalley, ein zentrales Hilfsmittel für analytische Zwecke. Couprie behandelt verschiedene Möglichkeiten graphischer Repräsentation (ikonische Repräsentation, Erweiterung eines Sonograms durch eigene Notizen, Hüllkurvenvorlagen) in didaktischen Kontexten sowie die damit verbundenen Schwierigkeiten.<sup>19</sup> In einem aktuellen Aufsatz stellt Couprie verschiedene Werkzeuge zur graphischen Repräsentation elektroakustischer Musik vor,<sup>20</sup> die sich aufgrund ihrer hochwertigen graphisch-digitalen Aufbereitung – welche notwendig, aber zeitaufwendig ist – meines Erachtens jedoch allenfalls bedingt im Gehörbildungsunterricht anwenden lassen.

Denis Smalley entwickelt eine Darstellungsform mit Hilfe von Symbolen und deren graphisch-räumlicher Anordnung. Seine *spectromorphology* sieht Klangspektrum und Klangveränderung als Einheit: »Spectromorphology is not a compositional theory or method, but a descriptive tool based on aural perception. It is intended to aid listening, and seeks to help explain what can be apprehended in over four decades of electroacoustic repertory.«<sup>21</sup> Sein vielbeachteter Aufsatz stellt die Grundlagen der Idee zur graphischen Repräsentation elektroakustischer Klangphänomene sehr ausführlich vor, nimmt aber nur vereinzelt Bezug zu didaktischen Fragestellungen.

Erik Nyström stellt ein Modell zur Qualifizierung und Unterscheidung von »textural processes as the root of organisation, causality and gesture in electroacoustic music«<sup>22</sup> vor. Interessant sind hier die von ihm benannten Parameter, die eine Textur ausmachen können (temporal, spectral, dynamic, panoramic/circumspatial, distribution [centres and peripheries], density, spatiotemporal contours [angularity – curvature], entropy<sup>23</sup>), sowie die graphische Skizze zu einem Aus-

19 Vgl. Couprie 2004, 111 f.

20 Vgl. Couprie 2018. Allerdings sei an dieser Stelle auch auf das Programm iAnalyze hingewiesen. Mit etwas Übung lassen sich hier anschauliche und gut modifizierbare Präsentationen von Klंगाusschnitten oder Stücken erstellen, die Partiturausschnitte, Hüllkurven oder sonstige Notizen miteinbeziehen

21 Vgl. Smalley 1997, 107 f.

22 Nyström 2009, 45.

23 Ebd., 47.

schnitt aus Nyströms Komposition *Multiverse*.<sup>24</sup> Diese Vorschläge zur Darstellungsweise und Parametrisierung elektroakustischer Klänge werden weiter unten erneut aufgegriffen.

Mark J. Butler befasst sich mit prozessorientierten Analysen von Electronic Dance Music (EDM). Mit Hilfe von Interviews mit verschiedenen Protagonisten der Szene zeigt er auf, wie die Künstler ihre Performances erarbeiten, welche Prozesse vorab durchlaufen werden und welchen Stellenwert Improvisation und Publikumsinteraktionen in diesem Kontext haben. Butler recherchiert außerdem zu den technologischen Voraussetzungen für Produktion und Performances von EDM, insbesondere aber auch im Kontext von »sonic organization. I seek to imagine these technologies as principles of design affording certain kinds of performative interaction.«<sup>25</sup>

Nahezu allen oben genannten Quellen fehlt ein direkter Bezug zur Handhabung der verschiedenen Hörwerkzeuge in didaktischen Kontexten. Ausführlich fragt allerdings Philippe Kocher in seinem »Versuch einer Anleitung zum reduzierten Hören« nach den Koordinaten des Hörens elektroakustischer Musik und macht ebenfalls auf die Wichtigkeit von angemessenen Begrifflichkeiten aufmerksam,<sup>26</sup> da in dieser Musik »Schriftlichkeit« weit hinter einem »rein perzeptiv[e] Zugang« rangiere.<sup>27</sup> Inspiriert von Ansätzen Pierre Schaeffers, stellt Kocher zunächst verschiedene Hörhaltungen vor:

- Ursachenhören (>Klang als Verweis<);
- semantisches Hören (Bedeutungssuche);
- reduziertes Hören (nach Schaeffer bedeutet dies, den Fokus auf Eigenschaften des Klingenden unter Ausschluss jeder realen oder symbolischen Assoziation zu legen).<sup>28</sup>

Anschließend schlägt Kocher verschiedene Begriffskategorien vor, mit denen höranalytisch gearbeitet werden kann: Assoziationen, Gesten und Ereignisse, Metaphern, Klangfarbe, technischer Jargon, Klangtypologien (nach Lachenmann, Schaeff-

24 Ebd., 55.

25 Butler 2014, 175.

26 Vgl. Kocher 2013, 162.

27 Ebd., 157 f.

28 Vgl. ebd., 159 f.

fer, sowie Spektromorphologie nach Smalley), musiktheoretische Begriffe.<sup>29</sup> Es folgen spezifisch elektroakustische Hörübungen: Erkennen und Unterscheiden von Frequenzspektren und Wellenformen, Lautstärken (Pegel), Klangfarben (Synthese) und zudem Richtungshören bzw. das Erlernen von Raumwahrnehmung. Kocher spricht von einer »Vorlage [...] zur Strukturierung des Unterrichts oder des Selbststudiums der Höranalyse elektroakustischer Musik.«<sup>30</sup> Diese Anregungen Kochers greife ich auch im folgenden Abschnitt auf und zeige Erweiterungsmöglichkeiten.

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass nur wenige anwendungsbezogene Beiträge zu Geräuschmusik im Gehörbildungsunterricht existieren. Bezüge zur Musik nach 1945 sind generell in deutschsprachigen Gehörbildungslehrwerken selten auf Anhieb zu finden. Zwar gibt es bereits einige Aufsätze zum analytischen Umgang mit elektroakustischer Musik und damit verbundenen Darstellungsformen, jedoch keinen aus popularmusikalischer Perspektive. Letztere befasst sich zwar intensiv mit dem Faktor ›Sound‹ als Analysegegenstand, kann aber keine Vorschläge zu Anwendungsmöglichkeiten, etwa für den Gehörbildungsunterricht, vorweisen.<sup>31</sup> Auch aus den diversen Aufsätzen zur Visualisierung von Klangereignissen in der elektroakustischen Musik weisen nur wenige Impulse in Richtung einer Didaktik des Hörens.

## Zur Praxis des Akusmatischen im Gehörbildungsunterricht

### Vorüberlegungen

Ausgangspunkt für die folgende Darstellung war das Bedürfnis des Autors, Literatur abseits von harmonischen, rhythmischen oder ähnlichen Relationen in den Unterricht mit einzubeziehen. Daneben stand der akusmatische Aspekt im Vordergrund. In Anlehnung an Kochers »Anleitung« stelle ich nun meine Erfahrungen im Zusammenhang einer selbst entwickelten Methode vor, die einige der oben genannten Aspekte mit einbezieht.<sup>32</sup> Am Beginn stand zunächst die Überle-

29 Vgl. ebd., 162–191.

30 Ebd., 205.

31 Vgl. auch Huschner 2017, 164–170.

32 Die vorgestellte Methode ähnelt in einigen Zügen stark der Kochers, wurde aber zunächst vollkommen unabhängig und ohne Kenntnis von dessen Ansatz entwickelt.



gung, wie Studierende der Populärmusik Transkriptionen von elektronischer Musik anfertigen könnten. Daraus entwickelte sich eine Versuchsreihe mit Studierenden verschiedener Hochschulen und Studienschwerpunkten, in der die genannten Ansätze in Form einer Transkription dargestellt werden sollten. In der populärmusikalischen Ausbildung, insbesondere im Jazz, wird häufig auf das Transkribieren als Lernmethode zurückgegriffen: »Transkription [...] bedeutet [...] abhören, notieren, analysieren [...], üben. [Transkriptionen] sind die wohl umfassendste und effektivste Form der Gehörbildung.«<sup>33</sup>

Sikora bezieht sich damit u. a. auf die erforderliche intensive Beschäftigung mit dem analysierten Hörbeispiel. Anders als bei Diktaten im Unterricht eröffnet das Transkribieren ein eigenständiges Erarbeiten von Passagen etc., da diese im Regelfall allein und dadurch in individuellem (Lern-/Arbeits-)Tempo angefertigt werden. Das erlaubt eine länger andauernde, intensive Beschäftigung mit dem Stoff. Diese ›Effektivität‹ des lernenden Hörens wurde zum Anlass genommen, das Transkribieren als methodische Grundlage für das genannte Anliegen zu wählen, wobei jedoch eine prinzipielle Änderung der Notationsart notwendig war.

Dies soll hier zunächst durch den Anfang von Amon Tobins *Surge* (2011) illustriert werden (Audiobsp. 1). Liest man beim Hören die Transkription (Bsp. 1), stößt man bald auf Hindernisse.

The image shows a musical score for guitar and bass. The top system is labeled 'Gitarre' and 'E-Bass'. The guitar part is in treble clef with a 4/4 time signature, starting with a tempo marking of ♩=85. The bass part is in bass clef. The score consists of two systems of music, each with a guitar staff and a bass staff. The first system has five measures, and the second system has five measures. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals.

Beispiel 1: Amon Tobin, *Surge*, Beginn, Transkription des Autors

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03\\_audio\\_01.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03_audio_01.mp3)

Audiobeispiel 1: Amon Tobin, *Surge*, Beginn (*ISAM*, ZEN 168, 2011, © Ninja Tune, Track 4, 0:00–0:23)

<sup>33</sup> Sikora 2003, 427 f. Couprie weist auf Transkription als einen »pre-analytical step« hin, bemerkt aber auch: »transcription remains a primarily descriptive tool« (2018, 8).

Die herkömmliche Transkriptionsmethode, welche Melodieverlauf, Harmonik, Rhythmik und Form im Notensystem darstellt, kann diesem Ausschnitt von *Surge* kaum Rechnung tragen. Eine solche übliche Transkription umfasst in der Regel Tonhöhen, Notenwerte, ggf. Gesangstext sowie Hinweise auf Instrumentation, Ausführung und ggf. Form. Dabei fehlt nun allerdings eine entscheidende Eigenschaft dieser Musik: der ›Sound‹. Damit ist nicht nur das instrumentale Timbre gemeint, sondern auch technische Parameter wie Frequenzspektren, Verzerrung usw., kurz: alle weiteren Parameter der Musik, die zu deren Erleben und Hervorbringung notwendig sind und den Klang charakteristisch machen. Es wird sofort hörbar, dass diese Elemente dem Hörerlebnis immanent, aber den grundlegenden ›Klangwurzeln‹ später hinzugefügt wurden: Eine E-Gitarre klingt zum Beispiel nicht per se verzerrt, der Verzerrer muss zugeschaltet werden. Erst die klanglich sich voneinander unterscheidenden Elemente verleihen diesem Abschnitt seine künstlerische Aussagekraft. Jeder Ton unterscheidet sich vor allem durch die spezifische Klanggestaltung von den übrigen und enthält jeweils individuelle Merkmale, die ihn ausmachen. Es handelt sich bei *Surge* um eine rhythmisierte Klangmontage. Eine Ergänzung der Transkription, die solche Dimensionen berücksichtigt, könnte nun etwa so aussehen (Bsp. 2).

In dieser Version wurden zunächst die vermuteten Klangquellen indiziert, dann die einzelnen Noten durch entsprechende Tonhöhenvariationen ergänzt (Bendings, Vibrato) und anschließend wird ihre Klangcharakteristik skizziert (Geräuschanteil im Klang, Verzerrungsgrad, Filtertypen). In einem weiteren Schritt wurden die Klangquellen des Hintergrunds andeutungsweise beschrieben und rhythmisch eingegliedert. Auch hier wird über die Klangquellen eher spekuliert, zu einer definitiven Einordnung fehlt eine entsprechende Quelle.

Neben *Surge* gibt es eine Vielzahl an Stücken von Amon Tobin, die sich noch deutlich schwieriger in ein Raster aus Tonhöhen und Rhythmen transkribieren lassen. Hier wird schnell deutlich, dass Sound als ein wesentliches Merkmal von Tobins Personalstil und der sogenannten Intelligent Dance Music<sup>34</sup> insgesamt gelten kann und mit einer gängigen Transkriptionsmethodik<sup>35</sup> nur unzureichend beschreibbar ist.

34 Vgl. <https://musicmap.info>; vgl. auch Butler 2014, 21 und Künstler\*innen wie Tipper, Björk, Daedalus, Thom Yorke, Eskmo, Caribou oder Alison Wonderland.

35 Vgl. Sikora 2003, 428–435.

## Krystoffer Dreps

♩=85

Gitarre  
Retro-Amp  
Sound

E-Bass  
mehrere Osz.

X 1

X 2

d n h d n h d n h

d n h d n (h) d n h

(bitcrushed)

Atmosphäre-Synth

kl. Blechtrommeln

"Messer schärfen"  
"Hubschrauber"

d n h d n h d

gr. elektrifizierte  
Trommeln

"Messer schärfen"

Atmo-Synth

"reversed Rascheln"

Beispiel 2: Amon Tobin, *Surge*, Beginn, erweiterte Transkription des Autors (n: noise, hoher Geräuschanteil; h: Hochpassfilter, heller Klang; d: distortion, hoher Verzerrungsgrad)

Während dem Sound ganz allgemein in der Populärmusik eine große künstlerische Bedeutung zukommt – bei einer in der Regel relativ überschaubaren Instrumentierung mit Drums, Bass, Gitarre, Keyboards, Gesang –, wird er in der elektronischen Musik<sup>36</sup> zum zentralen Merkmal schlechthin. Zwar gibt es auch hier übergeordnete Kategorien wie Rhythmus, Harmonik und Tonhöhenbeziehungen,

36 Gemeint ist mit diesem Begriff die Populärmusik, die primär mit elektronischen Instrumenten oder deren Emulationen am Computer produziert wurde.

Verbindungen zu akustischen Instrumenten bestehen jedoch häufig eher assoziativ (z. B. »Bass«: Kontrabass? E-Bassgitarre? Synthesizer? etc.). Bei Künstlern wie Tobin gibt es zudem eine Vielzahl von Beispielen, in denen harmonische oder tonhöhenbezogene, teils sogar rhythmische Elemente nur noch als blasse Paraphrase – wenn überhaupt – vorkommen.<sup>37</sup>

Für den dargestellten Versuch, klangbildende Parameter gezielt zu transkribieren, bieten sich Beispiele wie oben und darüber hinausgehende an. Hier besteht ein direkter Anknüpfungspunkt an die Analyse elektroakustischer Musik, die ebenfalls erweiterte Formen der Transkription erfordert, denn »die Trennung von Tonhöhe als primärer und Klangfarbe als sekundärer Information ist [...] ein Konzept der traditionellen Musik und besonders für nicht-tonhöhenorganisierte oder geräuschhafte Klänge unzuweckmäßig.«<sup>38</sup> Auch in der elektronischen Populärmusik gibt es neben Beats, harmonischen und melodischen Parts ganze Formabschnitte, die zum Teil ähnliche Klanggewebe entwickeln wie in der elektroakustischen Musik. »Electro-acoustic sound-shapes and qualities frequently do not indicate known sources. Gone are the familiar articulations of instruments and vocal utterance; gone is the stability of note and interval [...].«<sup>39</sup>

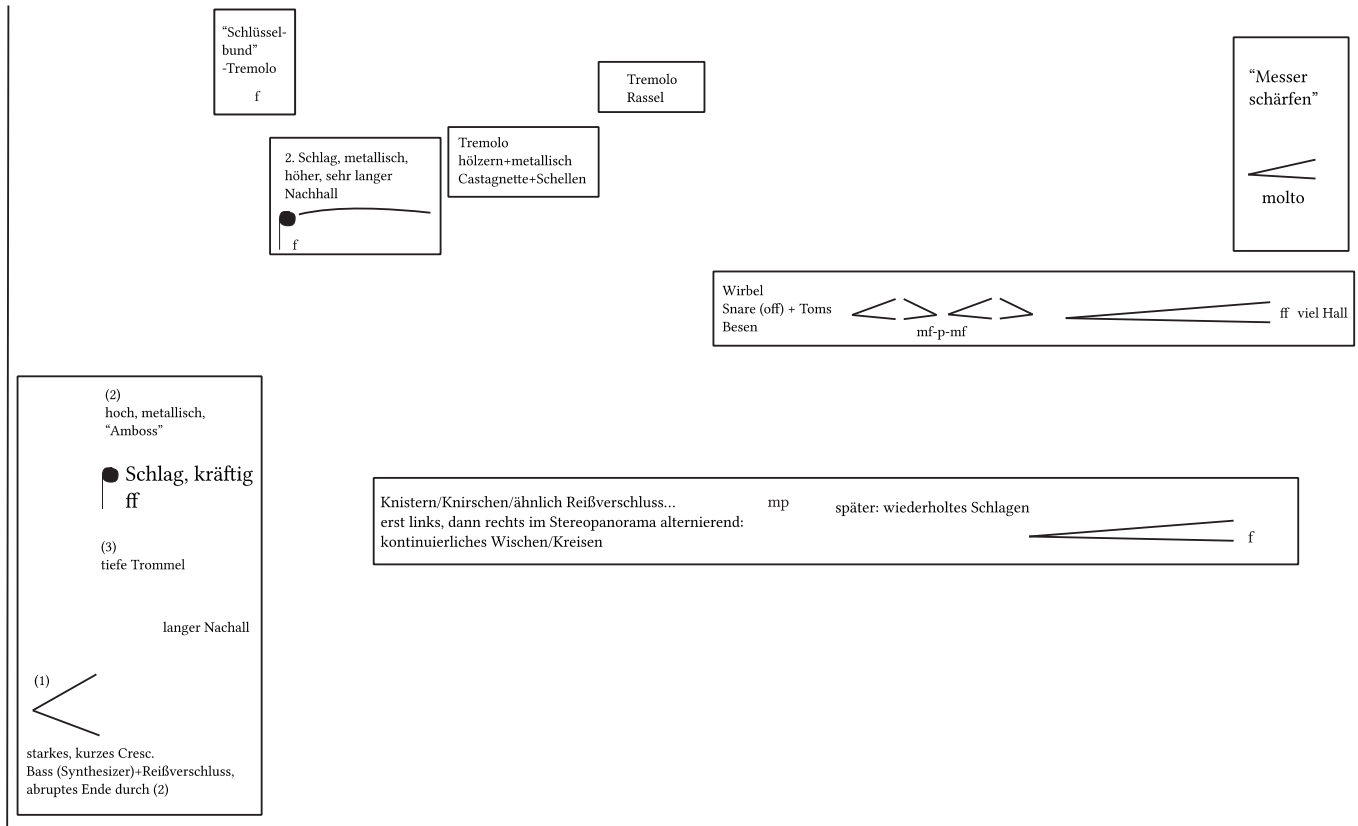
## Transkription mit Hilfe von Klangfeldern

Wie also lassen sich solche Klangstrukturen transkribieren? Das Konzept der Klangfelder verbindet einige der oben genannten methodischen Ansätze und bündelt sie in einer Transkription. Teils unabhängig vom Genre können bestimmte Begrifflichkeiten verwendet, Hörhaltungen eingenommen, graphische Darstellungsformen genutzt und Klangtypologien eingesetzt werden. Ein Klangfeld ist demnach eine Sammelbox für diverse Herangehensweisen des Hörens und des Beschreibens von Klang; ein Notizzettel, der sowohl singuläre als auch kontextuelle Klangereignisse auf mehrfache Weise beschreibt. Die Transkription eines Studenten eines Ausschnittes von Tobins *Foley Room* (2007) soll dies verdeutlichen (Abb. 1/Audiobsp. 2).

37 Zum Beispiel in Tobins Musik zum Videospiel *inFAMOUS* für Playstation 3. Vgl. Dreps 2018, 373–380.

38 Kocher 2013, 166.

39 Smalley 1997, 107.



00'28''

Abbildung 1: Amon Tobin, *Foley Room*, Klangfeld-Transkription eines Studenten (2017)

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03\\_audio\\_02.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03_audio_02.mp3)

Audiobeispiel 2: Amon Tobin, *Foley Room* (*Foley Room*, ZEN 121, © Ninja Tune, 2007, Track 7, 02:33–03:05)

Die einzelnen Kästchen in dieser Graphik bezeichne ich als ›Klangfelder‹. Jedes repräsentiert ein einzelnes Klangereignis. Nachdem diese in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge auf der horizontalen Achse lokalisiert und, entsprechend ihrer ungefähren Dauer, skaliert wurden, können sie (meist) anschließend auch auf der vertikalen Achse auf einer Skala von ›hell‹ (oben) bis ›dunkel‹ (unten) geordnet werden.<sup>40</sup> Man kann sich nun der Beschreibung des Klangs auf verschiedene Arten – Hörperspektiven – hypothetisch nähern: graphisch-visuell, frei-assoziativ, Klangkörper- oder Material-assoziierend (›Geige‹, ›metallisch‹), gestisch oder Motorik-assoziierend (welche Bewegung müsste zur Klangerzeugung ausgeführt werden?) sowie unter Einbezug konventioneller musikalischer Parameter wie Dynamik, Artikulation oder Rhythmik. Besonders für die elektronische Musik kommen noch die Aspekte ›Wellenform‹ (bei Synthesizern, LFO-Prozessen) und ›virtuelle Räumlichkeit‹ hinzu.<sup>41</sup> Die bei Kocher bereits vorgestellten Hörhaltungen werden hier gemischt. Außerdem werden dessen Vorschläge zu höranalytischen Begriffskategorien wieder aufgegriffen, allerdings Hörperspektiven genannt. Der Hörer lauscht von verschiedenen Standpunkten oder Blickwinkeln aus.<sup>42</sup>

Der Blick auf Tobins *Foley Room* zeigt, dass sich die einzelnen Klangereignisse in ihren Beschreibungen sowohl quantitativ als auch qualitativ unterscheiden können. Das akusmatische Erlebnis beim Hören tritt hier deutlich hervor, was vor allem an den verschiedenen Stadien der ›Klangmontage‹<sup>43</sup> und der damit verbundenen Verfremdung des Klangobjekts liegt. Die Klangereignisse sind zwar gut zu lokalisieren, im Detail bieten sie jedoch für Nicht-Experten zum Teil nur eine überschaubare Menge an Anknüpfungspunkten. Weiter unten wird allerdings gezeigt, warum dies für die Verwertbarkeit im Unterricht kein Nachteil sein muss.

Der Transkriptionsansatz lässt sich in Teilen auch auf die *musique concrète instrumentale* anwenden. Viele Studierende kennen diese Musik und ihre kompositionstechnischen Grundlagen zu Beginn ihres Studiums (und häufig auch an dessen Ende) nicht, und sie haben beim erstmaligen Hören hier ebenso wie bei elektroakustischer Musik zunächst nur wenige Anknüpfungsmöglichkeiten. Ein

40 Eine weitere Orientierung im Layout ist eine Anordnung wie in einer klassischen oder auch einer Pop-Partitur. Die Höhe der Kästchen hat hier keine weitere Bedeutung als die, genügend Platz zur Beschreibung zu schaffen.

41 Vgl. auch Nyström 2009, 47.

42 Dreps 2018, 375 f., 379. Vgl. Kocher 2013, 162–170.

43 Frisius 2016.

Klangfeld-Transkriptionsversuch eines Studenten zu einem Ausschnitt aus *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71) von Helmut Lachenmann sieht folgendermaßen aus (Abb. 2/Audiobsp. 3).

Das erste Klangfeld links verdeutlicht hier verschiedene Hörperspektiven:

In (2) stellt »tick, tock« eine freie onomatopoetische Assoziation des Klangs dar. Es gibt Hinweise zum verwendeten Material (Holz) sowie ein graphisch arrangiertes Aufgreifen herkömmlicher Notationsweisen (die beiden Viertelnoten auf unterschiedlichen Positionen). Bei (1) gibt es nähere Vermutungen zu den instrumentalen Klangfarben und es wird der Versuch einer Notation mit den dafür nötigen Parametern (Notenwerte, Dynamik, Spieltechnik) unternommen. Das dritte Klangelement (3) scheint wieder weniger greifbar zu sein und wird daher assoziativ und dynamisch beschrieben sowie durch seine Häufigkeit und sein Vorkommen im Raum eingegrenzt.

Es fällt auf, dass hier drei unterschiedliche Klangereignisse in einem einzigen Klangfeld notiert werden. Ihre Vereinzelnung erschien dem Studenten nicht sinnvoll, es wurde der Kontext als ein einziges Ereignis wahrgenommen. Daher erhielt dieses Klangfeld die Typisierung »Strukturklang« nach Lachenmann.<sup>44</sup> Dieser setzt sich immer aus mehreren anderen Klangtypen zusammen. In diesem Fall sind das (1) Impulsklang, (2) Farbklang und (3) mehrere Impulsklänge, die wiederum einen Texturklang ergeben.

Der Einbezug von Lachenmanns Klangtypen ermöglicht einerseits eine weitere, genauere Deskription einzelner Ereignisse und andererseits eine kontextuelle Bezugnahme. Dieser Aspekt birgt bereits ein interpretierendes Moment in sich, da solche Klangtypen gerade in Lachenmanns eigenen Kompositionen nicht nur als Einzel-, sondern viel häufiger als Mischklänge aus unterschiedlichen Klangerzeugern und -ebenen verstanden werden können (und sicherlich sollen). Insbesondere der sogenannte Strukturklang bezeichnet ein »Gesamtbild, das sich aus einer charakteristischen Anordnung von Details ergibt.«<sup>45</sup> Die Etikettierung durch Klangtypen lässt sich daher sowohl auf Einzelereignisse als auch (und vor allem) auf die kontextuelle Dimension anwenden und erfordert neben einem Detailfokus gleichzeitig auch ein Verständnis für Zusammenhänge. Daraus ergeben sich im Übrigen immer wieder auch Diskussionen über die Genauigkeit der Begriffe bzw. deren Abgrenzung.

44 Vgl. Lachenmann 1996, 17–20.

45 Kocher 2013, 197.

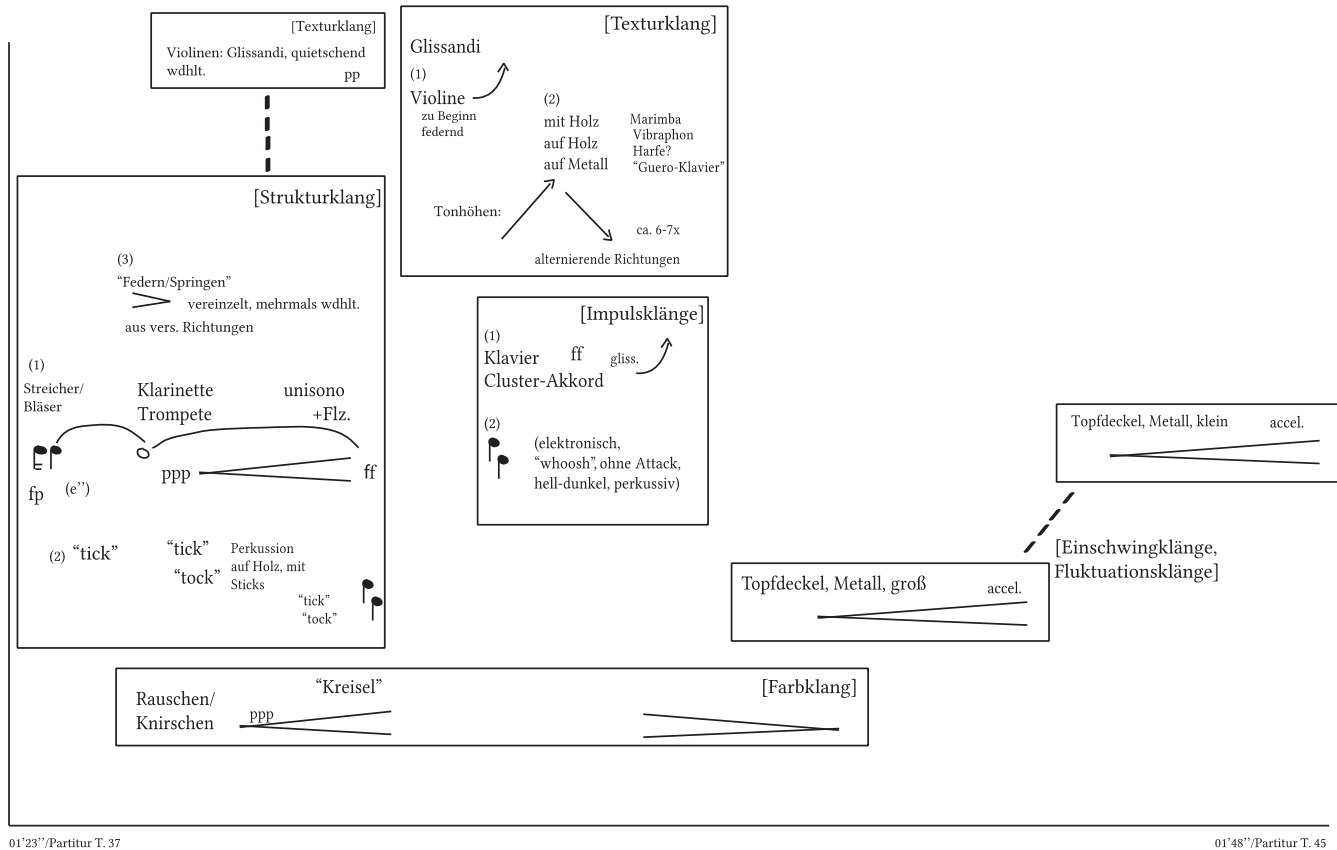


Abbildung 2: Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71), T. 37–45, Klangfeld-Transkription eines Studenten (2017)

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03\\_audio\\_03.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03_audio_03.mp3)

Audiobeispiel 3: Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71), T. 37–45 (*Helmut Lachenmann: Concertini, Kontrakadenz*, Ensemble Modern Orchestra/Markus Stenz, EMSACD-001, EM Medien 2007, Track 2, 01:22–01:52)



Zusammengefasst bietet eine nach solchen Kriterien erstellte »Klangfeld-Transkription« eine bestimmte räumliche Anordnung von Klangfeldern unterschiedlicher Ausdehnung, die als deskriptive, heterogene Stellvertreter für Klangereigniselemente eine visuelle Übersicht über eine Passage eines Stückes geben (Abb. 3).

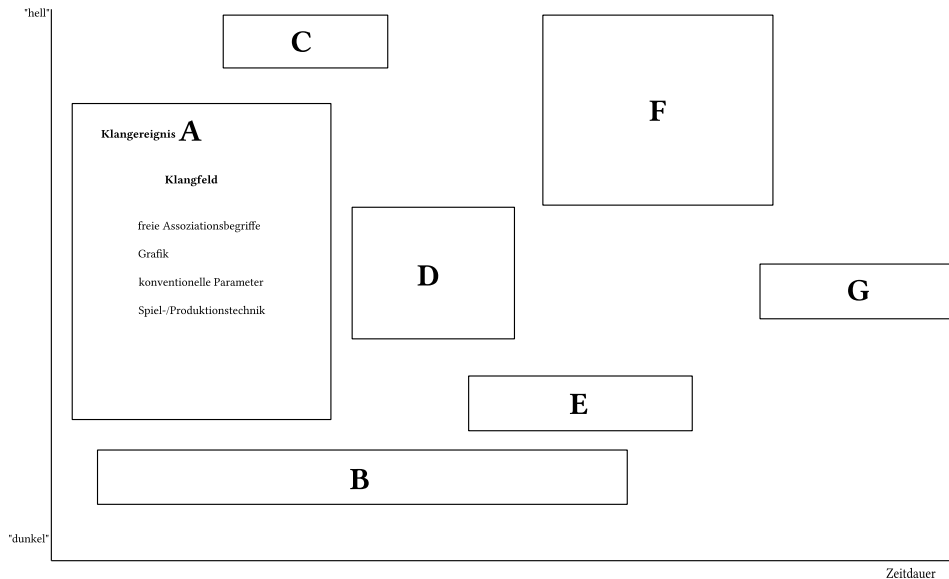


Abbildung 3: Klangfeld-Transkription, Schema

Im Rahmen des Gehörbildungsunterrichts war der Prozess hin zu diesen Ergebnissen folgender: Zunächst wurden die einzelnen Klangereignisse festgehalten und für jedes Ereignis wurde ein Klangfeld im Koordinatensystem erstellt. Anschließend folgte ein ausführliches Detail-Hören zu jedem Klangfeld, wobei währenddessen möglichst viele Hörperspektiven eingenommen wurden, um das Klangereignis ausführlich zu beschreiben. Dies war der zeitaufwändigste Teil des Prozesses. Zum Schluss wurden alle Klangfelder so skizziert, dass die Transkription auch für uninformierte Leser\*innen übersichtlich und lesbar war (Abb. 4).

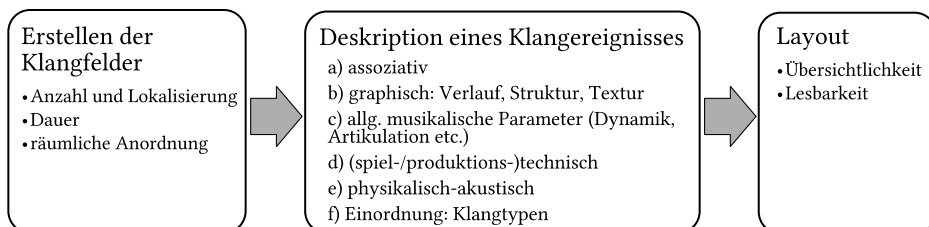


Abbildung 4: Arbeitsprozess zum Erstellen einer Klangfeld-Transkription

Die Ergebnisse können bis zu einem gewissen Punkt sehr individuell sein. Das leitet zu der Frage, inwiefern bei dieser Methode Genauigkeit oder Richtigkeit als Faktoren eine Rolle spielen (sollen oder müssen) und welche Aspekte oder Arten von Musik über die bloße Beschäftigung mit Geräuschmusik hinaus mit ihr erfasst werden können.

## Diskussion und Ausblick

Eine Klangfeld-Transkription ist zunächst eine »aural score«, eine »non-codified notation«. <sup>46</sup> Diese sollte kein Selbstzweck sein im Sinne einer bloßen Neunotierung einer Komposition. Ich verstehe sie als didaktisches Instrument, um sich noch tiefer mit einem Stückausschnitt zu beschäftigen. »We need to be able to discuss musical experiences, to describe the features we hear and explain how they work in the context of the music«. <sup>47</sup>

Deskriptive Notizen zum Akustischen werden besonders dann verwertbar und für den Unterricht sinnvoll, wenn sie neben dem frei Assoziativen ein gewisses Maß an Genauigkeit hinsichtlich der musikalisch-technischen Gestaltung eines Klangereignisses erreichen. Wie bereits erwähnt, dient das Material einer Klangfeld-Transkription auch einer genaueren Kenntnis der Herstellung von Klängen und von deren musikalisch-formalen Einbindung in einen Kontext. Damit lässt sich ein praktischer Bezug zu anderen Fächern eines Musikstudiums schaffen, etwa zur Komposition, Improvisation, Partiturlkunde, zum instrumentalen Hauptfach, den Grundlagen der Akustik oder zur Musikgeschichte. Insbesondere Beispiele der *musique concrète instrumentale* erlauben durch die Gegenüberstellung von Originalpartituren und Klangbeispielen ein Beurteilen von »angemessenen« und »weniger angemessenen« Beschreibungen der Erzeugung eines Klangs. Beispiele elektroakustischer und elektronischer Musik sind aus dieser Perspektive komplizierter, ermöglichen aber durch ein Erlernen physikalischer Grundlagen der Akustik ebenfalls eine gewisse Objektivität. <sup>48</sup>

Ein im Gehörbildungsunterricht mögliches weitergehendes Verfahren ist das Imitieren von einzelnen Klangphänomenen auf einem Instrument. Dadurch las-

46 Cox 2006, 6, sowie 120.

47 Smalley 1997, 107.

48 Vgl. Kocher 2013, 167.

sen sich direkte Vergleiche zwischen Gespieltem und Gehörtem ziehen, die wiederum Teil des Unterrichts werden können – Exaktheit von Beschreibung und Rekonstruktion auf dem Instrument wäre hierbei ein mögliches Thema. Im Vordergrund steht insgesamt jedoch weniger eine genaue Reproduzierbarkeit, sondern ein eher grundsätzliches Verstehen der ›Gemachtheit‹ einzelner Klänge durch physikalisch-elektronische oder digitale Werkzeuge, woraus auch Inspiration für die eigene künstlerische Arbeit entstehen kann.

Eine Klangfeld-Transkription hat daher eher eine ›Trigger‹-Funktion. Auf Basis einer intensiven Beschäftigung mit Klang abseits von Tonhöhenbeziehungen wird ein genaueres ›Erhorchen‹ und Beschreiben geübt und mit Hilfe eines visuell-verschriftlichten Resultats in verschiedene Kontexte instrumentaler, improvisatorischer oder deskriptiv-differenzierender Praktiken eingewoben. Dadurch lassen sich Verknüpfungen betonen, die sowohl ein interpretatorisches Handwerkszeug erweitern als auch die künstlerischen Perspektiven von Studierenden vergrößern. Der ganzheitliche Ansatz der Klangfeld-Transkription gestaltet sich also vor allem über die didaktische Dimension (Abb. 5).

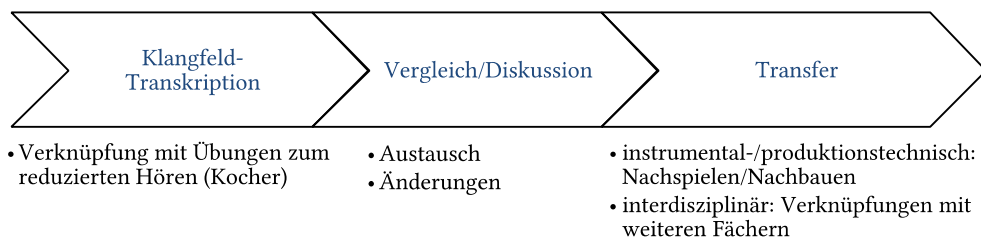


Abbildung 5: Didaktisches Potential der Klangfeld-Transkription

Ich habe diese Transkriptionsmethode mit Studierenden aus unterschiedlichen Hochschulen, Semestern und Studiengängen ausprobieren können. Dazu gehörten Anfänger\*innen ohne jegliches Vorwissen, angehende Orchestermusiker\*innen, Studierende des Faches Musikproduktion, motivierte Gehörbildungsbesucher\*innen, Interessierte und weniger Interessierte. Die Kurse waren inhaltlich teils genreübergreifend (Geräuschmusik), teils wurde die Methode in den üblichen Gehörbildungsunterricht im Pop- oder Klassikbereich integriert, zum Teil sogar mit direkter Gegenüberstellung von zunächst entfernt scheinenden Genres. Nach einer einleitenden Vorstellung des benötigten Handwerkszeugs war die Schwelle zum Mitmachen grundsätzlich niedrig, da nahezu jede\*r zunächst frei assoziativ an den Hörausschnitt herangehen konnte. Eine schrittweise Sensibilisierung für Klänge sowie deren Gestaltung und Entstehungsbedingungen er-

folgte durch gezieltes Nachfragen, Einfordern weiterer Aspekte des Hörperspektivenkatalogs und durch häufiges Hören. Nicht zuletzt halfen auch Hinweise auf verschiedene Beiträge auf YouTube.<sup>49</sup>

Die allgemein häufig im Unterricht genutzte Methode des Diktierens lässt sich theoretisch auch hier integrieren, hat jedoch einen entscheidenden Nachteil: Gerade bei größeren Kursen ist es oft kaum möglich, Klangdetails einzufordern, da einzelne Abschnitte je nach Musikanlage, Akustik und Geräuschkulisse im Unterrichtsraum nicht deutlich genug hörbar werden, wodurch man die Aufnahme überproportional häufig erneut abspielen muss. Die Aufgabenstellung sollte daher eher kurze bis sehr kurze Ausschnitte umfassen. Alternativ kann man jedoch auf die weitverbreiteten digitalen Endgeräte der Studierenden setzen und die Audiodatei etwa über die E-Learning-Plattform der Hochschule oder andere Sharing-Möglichkeiten zur Verfügung stellen. Ein kurzer Hinweis, stets die eigenen Kopfhörer mitzubringen (und zur Sicherheit ein Ersatzpaar im Schrank) reichte aus, um die Studierenden mit einer mehrminütigen Höranalysearbeit zu beschäftigen. Im Vordergrund des Unterrichts stand allerdings stets die Diskussion über das Transkribierte und das anschließende Ausprobieren (am Instrument, am Computer mit Hilfe einer Digital Audio Workstation). Daher waren die meisten Aufgaben in diesem Bereich kursvorbereitende ›Hausaufgaben‹, die zur nächsten Sitzung mitgebracht und dort bearbeitet wurden (*Inverted-Classroom-Prinzip*).

Neben den Diskussionen über einzelne zu lokalisierende Klangfelder, die darin enthaltenen Assoziationen und die Vermutungen bezüglich der Klangentstehung, wurde – im Falle Lachenmanns – die Klangfeld-Transkription mit der Partitur verglichen, die Notationsweise des Komponisten analysiert und anschließend das Gehörte auf den entsprechenden Instrumenten ausprobiert. In einigen Fällen entwickelten sich daraus sogar eigenständige Improvisationen, die auch den Studierenden Raum für neue Ideen zur Klangerzeugung auf ihrem Instrument boten. Insbesondere die Notation in Lachenmann-Partituren bot direkte Anknüpfungspunkte an den Tonsatz-Unterricht (z. B. in Form von Satzstudien). Es ergab sich

49 Die Videos zeigten entweder (idiosynkratische) Visualisierungen oder Musiker live bei der Ausführung von Spieltechniken. Diese wurden gerade zu Beginn eines Semesters bzw. einer Arbeitsphase eingesetzt. Vgl. z. B. Helmut Lachenmann, *Mouvement... vor der Erstarrung* (1982–84), Konzertmitschnitt Ensemble Intercontemporain, Matthias Pintscher, Philharmonie de Paris, 11.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GWEuqv-9z3w>, Wired, *Amon Tobin and The Music of »inFamous«*, <https://www.youtube.com/watch?v=yqWvheuVf6w>.

durch das Nachspielen der verschiedenen Klänge und Techniken zudem ein verfeinertes Hören und eine genauere Urteilsfähigkeit bezüglich gewisser Klangeigenschaften.<sup>50</sup>

In den Populärmusik-Studiengängen dienten die Analysen zu Amon Tobin dazu, verschiedene Phänomene aus dem Bereich Musikproduktion zu besprechen und auszuprobieren. Dazu zählte der Einsatz von Filtern, Delays und anderen Effekten, räumliche Gestaltungsoptionen, das – im Falle von Studierenden mit Schwerpunkt Musikproduktion – Nachbauen einzelner Tobin-Klänge und ein damit verbundener Bericht für alle Teilnehmenden oder auch das eigenständige Samplen und Musikalisieren von nicht-instrumentalem Material (z. B. der Klang von ›Stühlerücken‹), sowie dessen produktionstechnische Nachbearbeitung.<sup>51</sup>

Die vorgestellte Transkriptionsmethode ist didaktisch oder methodisch ein *work in progress* mit einigen losen Enden. Ein höranalytisches Hybrid aus Ungefährem und Genauem, ist es zunächst ein Experiment mit ›Lücken und Tücken‹. Seine Nomenklatur muss zuerst adaptiert werden, die visuelle Umsetzung bedarf der Übung, insbesondere auf dem Weg zum finalen Layout. Durch die Anbindung an weitere Aktivitäten wie Improvisation etc. ist sie zeitaufwändig und erst nach einigem Üben als ein etwa zwanzigminütiger Einschub in einer 60-Minuten-Einheit unterzubringen. Vor allem aber ist sie auf Einzelheiten aus und mag daher den ›Blick aufs Ganze‹ leicht verlieren. Die Methode ist nicht ›ganzheitlich‹ im Sinne eines Erkennens oder Aufdeckens kompositorisch-großformaler Zusammenhänge, denn es zeigt sich hier vielmehr eine Dichotomie aus ›Lokalem‹ und ›Globalem‹, aus Vereinzelung und ganzheitlich wahrnehmbaren »Soundscapes«. <sup>52</sup> Zum Hören und Beschreiben globaler Dimensionen eignen sich eher Ansätze wie sie von Fladt oder Lang vorgestellt wurden. Für wissen-

50 Ein Beispiel: Beim Erzeugen eines »Knirschens« auf der Geige (tonloses Spielen mit Halbflageolettgriff und Flautato-Bogenstrich (vgl. u. a. *Gran Torso* von Lachenmann) ändert sich die Klangfarbe je nach Bogendruck, Fingerdruck oder Ansatzpunkt auf der Saite deutlich. Das konnte im Laufe eines Semesters von den Studierenden immer genauer identifiziert und beschrieben werden.

51 Zum ›Nachbauen‹ von Klängen oder ganzen Musikstücken im Sinne einer Klangkopie kann man u. a. in Fachzeitschriften wie *Recording* oder *Sound & Recording* Beiträge von Größen der Musikproduktionsbranche nachlesen. Siehe auch die »De/Constructed«-Serie der Zeitschrift auf YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_rGgv2V1ZKU](https://www.youtube.com/watch?v=_rGgv2V1ZKU), sowie <https://www.soundandrecording.de/stories/deconstructed-kendrick-lamar-king-kunta>.

52 Vgl. Truax 2008, 6.

schaftliche Zwecke halte ich die Klangfeld-Transkription, wenn überhaupt, für nur bedingt brauchbar.

Die Methode enthält aber auch Potenziale. Das assoziative ›klingt wie‹ hält die Einstiegsschwelle in die Thematik ›Geräuschmusik‹ niedrig. Dadurch wird einem engeren Kontakt mit einer für viele Studierende schwierigen und fernen Klangästhetik Raum gegeben. Ferner erleichtern und verstärken die Vernetzungen mit diversen anderen Unterrichtsfächern diesen Kontakt. Wie hier gezeigt, erlaubt der Ansatz einen nahezu bedingungslosen Umgang mit vollkommen verschiedenen Musikstilen,<sup>53</sup> was einerseits speziell für Lehramtsstudierende von Bedeutung sein kann. Andererseits kann eine Verbindung oder Gegenüberstellung von teils entgegengesetzten ›musikalischen Philosophien‹ (das ›U‹ und das ›E‹...)<sup>54</sup> hergestellt werden. Bereits dieser Umstand ist in Zeiten einer wachsenden Bedeutung von Interdisziplinarität – auch im Curricularen – hervorzuheben.

Vor allem aber halte ich die Methode für pragmatisch, sie ist ein ›hands-on approach‹, ein leicht zu verstehendes Werkzeug, das den Studierenden den Weg hin zur Musik öffnet, ohne bereits vorab eine Vielzahl an Bedingungen oder Einschränkungen durchdeklinieren und überwinden zu müssen. Die Komplexität von akustischen Ereignissen, von geräuschhaften Klängen abseits von Tonhöhenbeziehungen, wird im Verlauf des Erarbeitens, d. h. durch das deskriptive Erfassen-Wollen, die Diskussionen und das Nachahmen, bald durchhörbar und somit wenigstens teilweise bewältigbar. Durch wiederholtes Üben an verschiedenen Beispielen ergibt sich auch hier nach einiger Zeit eine gewisse Grundkenntnis bis hin zur Expertise.

Damit spanne ich den Bogen zurück zu Kochers »Übungen zum reduzierten Hören«: Ich verstehe die in diesem Artikel präsentierte Methode als Ergänzung zu Kochers Übungen, als Erweiterung der Perspektive mit popularmusikalischem Hintergrund und Repertoire. Das Erstellen von Transkriptionen erfordert eine intensive Beschäftigung mit der musikalischen Vorlage, die dadurch auch außerhalb des wöchentlichen Unterrichts als vertiefende und erweiternde Aufgabe zu betrachten ist und sich gerade deshalb didaktisch als hilfreich erweist. Ein niederschwelliger Zugang, der trotzdem nicht auf Komplexität und Kompliziertes ver-

53 Anregungen für weitere Transkriptionen: Musik von Bernd Alois Zimmermann oder Krzysztof Penderecki sowie weitere Beispiele aus dem Artikel »Klangtypen der Neuen Musik« von Helmut Lachenmann, Robert Henke (monolake) oder Eskmo.

54 Vgl. auch Butler 2014, 21 f.

zichtet, ist die Grundvoraussetzung für eine dauerhafte Implementierung von Geräuschkunst im Unterricht. Das Wissen über, das Erkennen von und der eigenständige Umgang mit diversen Herstellungsverfahren von geräuschhaftem Klangmaterial ermöglicht ein Sich-vertraut-Machen mit einer für viele ästhetisch grundsätzlich neuen Musik. Nicht zuletzt die anschließende Integration in andere Fächer der Hochschulausbildung eröffnet möglicherweise ein neues Verhältnis von Gehörbildungsdidaktik zum emanzipierten Akustischen. Der Anspruch ist dabei letztlich ein auch von aktueller Musik geprägter Unterricht, der gerne die Möglichkeiten digitalen Lernens mit einschließen darf.<sup>55</sup> In diesem Sinne waren die hier dargestellten Versuche und die damit verbundenen didaktischen Schritte bereits Teil eines möglichen Paradigmenwechsels im Gehörbildungsunterricht.

## Literatur

- Auslander, Philipp (2004), »Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto«, *Contemporary Theatre Review* 14/1, 1–13.
- Butler, Mark J. (2014), *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation and Composition in DJ and Laptop Performance*, New York: Oxford University Press.
- Couprie, Pierre (2004), »Graphical Representation. An Analytical and Publication Tool for Electroacoustic Music«, *Organised Sound* 9/1, 109–113. <https://doi.org/10.1017/S1355771804000147>
- Couprie, Pierre (2018), »Methods and Tools for Transcribing Electroacoustic Music«, in: *Proceedings of the 4th International Conference on Technologies for Music Notation and Representation – TENOR '18, Montreal 2018*, hg. von Sandeep Bhagwati und Jean Bresson, Montreal: Concordia University, 7–16. [https://www.tenor-conference.org/proceedings/2018/02\\_Couprie\\_tenor18.pdf](https://www.tenor-conference.org/proceedings/2018/02_Couprie_tenor18.pdf)
- Cox, Cathy (2006), *Listening to Acousmatic Music*, Ph.D., Columbia University, New York.
- Dreps, Krystoffer (2018), »Höranalytische Perspektiven auf die Musik Amon Tobins: Untersuchungen zu Tom Clancy's Splinter Cell: Chaos Theory und inFAMOUS«, in: *Digitale Spiele. Interdisziplinäre Perspektiven zu Diskursfeldern, Inszenierung und Musik*, hg. von Christoph Hust, Bielefeld: transcript, 367–382.
- Frisius, Rudolph (2016), »Musique concrète« [1997], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15057>

55 Siehe dazu u. a. Programme wie iAnalyse, Transcribe!, Sonic Visualiser, Adobe Illustrator, aber auch damit verbundene didaktische Konzepte wie den *inverted classroom*.

- Helms, Dietrich / Thomas Phleps (Hg.) (2012), *Black Box Pop – Analysen populärer Musik*, Bielefeld: transcript.
- Huschner, Roland (2017), »Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, 161–187. <https://doi.org/10.31751/900>
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse – Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Kaiser, Ulrich (2005), »Zur Gehörbildung in Deutschland«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3, 197–202. <https://doi.org/10.31751/527>
- Kocher, Philippe (2013), »Versuch einer Anleitung zum reduzierten Hören«, in: *Ganz Ohr? Neue Musik in der Gehörbildung*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: Con Brio, 157–206.
- Lachenmann, Helmut (1996), »Klangtypen der Neuen Musik« [1966/93], in: *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.
- Lang, Benjamin (2013), »Höranalyse zeitgenössischer Musik, Wege zum kreativen Hören?« in: *Ganz Ohr? Neue Musik in der Gehörbildung*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: Con Brio, 91–139.
- Leigh, John (2009/13), *Orlando. Ein multimediales Gehörbildungsprogramm von John Leigh*, Bd. 1: *Gregorianischer Gesang, Bicinium, Renaissance-Tanz, Kantionalsatz* [2013], Bd. 2: *Trio-sonate, Konzert, Choral, Sinfonie* [2009], Dresden: Fahnauer.
- Nyström, Erik (2009), »Texture and Entropic Processes in Electroacoustic Music«, in: *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play 2009. Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts, De Montfort University Leicester, United Kingdom, 6–8 May 2009*, hg. von Motje Wolf, Leicester: De Montfort University, 45–58.
- Rokahr, Tobias (2010), »John Leigh, Orlando – ein multimediales Gehörbildungsprogramm, Dresden: Fahnauer 2009«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 111–112. <https://doi.org/10.31751/504>
- Schönberger, Martin (2006), »Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse. Billy Joels *New York State of Mind*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1, 107–125, <https://doi.org/10.31751/218>
- Sikora, Frank (2003), *Neue Jazz-Harmonielehre*, Mainz: Schott.
- Smalley, Dennis (1997), »Spectromorphology. Explaining Sound Shapes«, *Organised Sound* 2/2, 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>
- Tagg, Philipp (1982), »Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice«, *Popular Music* 2, 37–65.
- Truax, Barry (2008), »Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape«, *Organised Sound* 13/2, 103–109. <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>



Krystoffer Dreps

© 2021 Krystoffer Dreps (krystoffer@posteo.de)

Musikhochschule Münster, Universität Oldenburg

Dreps, Krystoffer (2021), »Transkriptive Höranalyse von Geräuschk Musik im Gehörbildungsunterricht. Ein Erfahrungsbericht zur Anwendung von Klangfeld-Transkriptionen auf die Musik Amon Tobins und Helmut Lachenmanns«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 33–56.  
<https://doi.org/10.31751/p.40>

eingereicht / submitted: 15/12/2018

angenommen / accepted: 07/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021