

Individuelle Ratschläge zur Orgelimprovisation

KIRCHENMUSIK-PRAXIS-AKTUELL

8.-12.2.1999

in Ilbenstadt (Niddatal)

Leitung: Dr. Heinz Bremer, Düsseldorf

Referenten: Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider, Bonn; Dr. Engelbert Felten, Trier; Kantor Karl-Bernhardin Kropf, Henstedt-Ulzburg; Prof. Fritz Schieri, Dachau/München

Kantor Karl-Bernhardin Kropf legte seinem Arbeitskreis Orgelimprovisation das folgende Arbeitspapier mit Anleitungen zur Orgel-improvisation vor.

„Pfingsten – Heiliger Geist“

Arbeitskreisthema: Entwerfen kleiner Formen, individuelle Ratschläge

Versuch einer geistlichen Annäherung an einen musikalischen Themenkreis

Oft gebrauchte Gedanken: Der Heilige Geist wirkt in allem, alles Handeln im Glauben ist Werk des Heiligen Geistes, so auch liturgisches Handeln, liturgisches und außerliturgisches, spirituell orientiertes Musizieren und Komponieren. Der Heilige Geist wirkt durch seine Gaben, die unter uns unterschiedlich verteilt sind und denen wir am besten entsprechend Gott dienen sollen. Wir sollen im Herzen Lieder, Psalmen und Hymnen singen, wie sie der Geist eingibt.

Verständlichkeit

Menschen, die gerne hemmungslos musikalisch improvisieren, berufen sich gern und zurecht auf diese Aussagen. Doch wenn wir nicht nur für uns, sondern auch für andere sprechen wollen, müssen wir uns Gedanken um die Sprache machen.

So sind wir angehalten, an unseren musikalischen Aussagen sprachlich, also musikalisch, zu arbeiten. Doch sollten wir darüber nie das Geisteswirken vergessen und aus Scheu vor Fehlern in den musikalischen „Worten“ bzw. übersteigter Suche nach Perfektion die Beziehung zur Quelle, zur (Spiel)Freude, zum Gefühl verlieren.

Die Suche nach Verständlichkeit ist uns sogar biblisch aufgegeben, vgl. 1 Kor 14, z. B. aus den Versen 9-19. „So auch ihr, wenn ihr in Zungen redet und nicht mit deutlichen Worten, wie kann man wissen, was geredet ist? (...) Es ist mancherlei Sprache in der Welt, (...). Wenn ich nicht weiß der Sprache Bedeutung, werde ich den nicht verstehen, der da redet und der da redet, wird mich nicht verstehen. (...) Trachtet danach, dass ihr sie (die geistlichen Gaben) reichlich habt, auf dass ihr die Gemeinde erbaut. Darum, welcher in Zungen redet, der bete, dass er's auch auslegen könne. (...) Wie soll es aber denn sein? Ich will beten im Geist und auch verständlich beten; ich will Psalmen singen im Geist und will Psalmen auch verständlich singen. Wenn du lobpreist im Geist, wie soll der, der dabeisteht und begreift es nicht, das Amen sagen auf deine Danksagung, da er doch nicht weiß, was du sagst?“

Dies wollen wir zunächst so stehen lassen und eine weitere Komponente betrachten. Es geht dabei im weitesten Sinne um

Schönheit

Wer improvisiert, besonders wenn er es mit großer „Freiheit“ tut, setzt sich häufig dem Kommentar aus: Das war aber nicht schön. Neue Musik wird ebenfalls meist nicht als „schön“ empfunden. Welchen Sinn hat die „Schönheit“ in der Musik und in der Improvisation, wie kann sie erscheinen?

„Musica praeludium vitae aeternae“ – Die Musik ist Vorspiel zum ewigen Leben. Dieser alte Spruch sagt neben verschiedenen Bibelstellen Wesentliches aus: Die Musik ist das Einzige, was wir vom Himmel jetzt schon besitzen. (Einer der besten „Beweise“ dafür ist neben der unübertroffenen Fähigkeit, Emotionen zu wecken, die Tatsache, dass sie eigentlich nicht da ist. Sowie wir sie hören, ist sie Vergangenheit. Jeder Tonträger, jede Schallwelle – nur kleinste Wiederholungen zeitlicher Abläufe, doch nichts ist „wirklich“ greifbar da. Ein elektronisch erzeugtes Schnipsel einer Schallwelle ergibt keine Musik, nicht mal einen Klang oder Ton. Nur der zeitliche Ab-Lauf zählt, und damit ist Musik schon nicht mehr

fassbar, sie zerläuft uns unter den Händen. Für Improvisation gilt dies besonders, da sie im allgemeinen wenig vorausgeplant wird, und, abgesehen mittels Tonaufnahmen, nicht mehr reproduzierbar ist.)

Sie sollte also das „Himmlische“ abbilden, das Vollkommene. Danach kann sie aber nur streben, denn gäbe es hier vollkommene Musik, wären wir ja schon im Himmel. So ist ihr auch immer das Unvollkommene beigegeben, der menschliche Faktor, die Dissonanz usw.. Doch darin liegt auch eine Stärke: **Die Dissonanz weckt und bestätigt unsere Sehnsucht nach dem Transzendenten, dem Vollkommenen, und so erwarten wir die Auflösung der Spannung, akustisch, musikalisch, menschlich, geistlich.**

Nun ein Wesentliches: Man könnte nun daraus ableiten, dass z. B. der Schluss einer Musik in „Dur“ (dem der Obertonreihe am ehesten ent-

sprechenden Tongeschlecht) oder in einer vollkommenen Oktave oder gar in einem einzigen Ton enden müsse; oder, dass nur gewisse Schärfen zulässig wären, da die Empfindung des Hörers ansonsten so gestört würde, dass die Sehnsucht nach dem Vollkommenen gar in einen Angstzustand gegenüber der Dissonanz übergehen könnte.

Die Auflösung von Spannung kann aber auf verschiedene Art und in verschiedenem Umfang geschehen.

Sehen wir uns eine Skizze an: Die Höhe der Balken zeigt die Schärfe eines Klanges an – ein niedriger Balken ist also z. B. eine leere Quinte, ein hoher ein Septnonakkord o. ä.. Obwohl wir unterschiedliches Spannungsgefälle haben und in unterschiedlichen Spannungsgehalten schließen, haben wir es jedesmal mit Auflösungen zu tun:



z. B. mittelalterliche
Zweistimmigkeit

Bach-Choral

romantische Symphonie

Jazz

Man könnte vom letzten Beispiel nicht sagen, dass nicht eine Auflösung (vor allem durch die Bass-Stimme) erfolgte, obwohl die beiden Klänge für manchen Hörer insgesamt unerträglich wirken können.

Wer aber diese Tonsprache versteht, wird auch die letzte Kadenz als „schön“ empfinden. Dabei geht es weniger um Geschmacksfragen, vielmehr ist der allgemeine Weg (mit Ausnahmen) derjenige, dass man sich mit der Zeit in unterschiedlichem Maße Musikstile verschiedener Schärfegrade nach oben (also zur Gegenwart) hin erarbeitet bzw. vertraut macht.

Auch sehr dissonant scheinende Musik hat, wenn sie qualitativ gearbeitet ist, strenge Ordnungsprinzipien und erfüllt damit auch die Bedingung des zuvor Gesagten betreffend der Spannung von Unvollkommenheit/Vollkommenheit. (Eine

interessante Analyse dazu bietet P. Hindemith in der „Unterweisung im Tonsatz“). Verbindet man diese Erkenntnis mit dem Bibelwort von vorhin, ist eine Grundfrage der Improvisation, gerade auch der im liturgischen/kirchlichen Raum, berührt und zugleich weitgehend beantwortet.

Die Grundlage aller geistlich-liturgischer Improvisation

Jeder Stil kann die Aufgabe der Abbildung der göttlichen/kosmischen Ordnung erfüllen. Kein uns heute bekannter Musikstil kann per se davon ausgeschlossen werden. Entscheidend ist, ob die Tonsprache des Musikers vom Hörer verstanden werden kann und das Streben nach einer sinnvollen Beziehung von Spannung und Auflösung – also nach einem möglichst tauglichen Abbild göttlicher Ordnung – merkbar ist.

Es ist gerade aus kultureller Sicht aber auch ein legitimes Mittel, den Wortschatz des Hörers mit pädagogischem Geschick zu erweitern. Dem Improvisierenden verbleibt auf jeden Fall die Erkenntnis:

Jeder Stil, jede Technik und jede von mir gewählte Form kann dem Gottesdienst, der Verkündigung und der gemeindlichen Erbauung dienen. Ich bin angehalten, eine dem Hörer verständliche Sprache zu benutzen und mich sprachlich – also musikalisch – weiterzuentwickeln.

Meine Musik ist so gut und „sinnvoll“ wie mein Streben nach der Vollkommenheit. Denn durch das erwähnte Streben werde ich nichts auszuführen versuchen, was mir eigentlich (noch) nicht möglich ist. Andererseits erlaubt mir das Prinzip der Freiheit zur geistgewirkten Improvisation („Zungenrede“), durch gelegentliches Überschreiten dieser Grenze des für mich Machbaren neue Entdeckungen zu machen. Es ist, besonders in Ermangelung von vorbildlichen Tonbeispielen oder guten Unterrichts, auch der einzige Weg. Für die gemachten Entdeckungen gilt: „Prüfet alles, das Gute behaltet!“ Wollte ich stets den Maßstab der Vollkommenheit an mein Spiel legen, dürfte kein Mensch einen Ton von sich geben. Wie soll aber dann auf Erden das Himmlische verkündet werden?

So ist man also hin- und hergeworfen zwischen dem Anspruch des Himmlischen, dem ich nicht genügen kann, und dem Auftrag zu Gotteslob und Verkündigung. All jenen, die skeptisch auf ihren Wandel als Christ und ihr Singen und Spielen als Musiker blicken, sei gesagt, dass im Versöhnungswerk Christi auch diese Unvollkommenheiten getilgt sind, wenn wir uns zu ihm bekennen. Und so sollen wir beides tun und nicht das eine aus Sorge ums andere zurückstellen:

ÜBEN
als Streben nach
dem Bild der
Wahrheit

SINGEN und SPIELEN
mit Spontaneität und in
Freiheit, in Freude und
auch Ausgelassenheit

Praktischer Teil

Dieser Behelf ist speziell für diese Veranstaltung verfasst. Interessierte sollten trotz unterschiedlicher Grundlagen das Gefühl bekommen, einen

Weg gegangen zu sein. Dass dabei viele Stufen einer traditionell umfassenden Ausbildung übersprungen werden, ist natürlich. Jeder kann sich aber selbst um das Nachholen kümmern.

Im Folgenden werden immer wieder Abschnitte mit der Überschrift „Was kann ich üben?“ auftauchen. Zum Üben lohnt es sich, zu bedenken: Üben ist nicht Spielen. Ich stelle mir eine Aufgabe, die gelöst werden muss (alles andere wäre wieder Spielen, Versuchen), nur dann entsteht auch durch wiederholtes Gelingen der Übungseffekt. Jede musikalische Problemlösung gelingt, wenn ich genügend Zeit habe. Die Frage des Gelingens ist vor allem die Frage der Tempo-Wahl und des Halten des Tempos (*Ein Amateur-Organist kann nach einmaliger Erklärung auch eine vierstimmige Fuge spielen – allerdings dauert dann eine Viertel evtl. 10 Sekunden*). Das Lösen der Aufgabe (Vermeiden von Fehlern) ist alleiniges Ziel. Alles andere ist das Spielen, das Freie, Freudigere. Beides ist gut, aber es soll nicht gemischt werden. All dies gilt auch für das Üben von Literatur.

Unter „Was kann ich in der Praxis verwenden?“ finden sich Vorschläge, wie die zunächst technischen Anweisungen in musikalisch-liturgisch verwertbare Musik übergeführt werden können. Damit soll auch gezeigt werden, mit welch geringen Mitteln brauchbare Musik auskommen kann.

Die Spannung von Vollkommenheit und Unvollkommenheit, ihre Entsprechung in Formen und Klängen als Grundlage musikalischer Aussagen wird unsere Betrachtungen begleiten. Die Polarität von Regel und Ausnahme bestimmt die Gestaltung von Formen und klanglichen Abfolgen (Harmonik, Melodik).

Zunächst muss eine Regel erkennbar und gefestigt sein, dann darf die Ausnahme erscheinen.

Kompositionen oder kunsthandwerkliche Produkte, welche ausschließlich die Regeln erfüllen, werden nicht von starker Wirkung sein. Sie brauchen die Ausnahme, um Spannung und Sehnsucht nach dem Geregelt zu erzeugen.

Um eine den Hörer bewegende musikalische Aussage zu machen, muss die Regel von einer Ausnahme durchbrochen werden.

Typische Gegensatzpaare sind: Spannungsakkord – Auflösungsakkord, Dominante –

Tonika, in der Fuge freies Zwischenspiel – strenge Themenexposition, Seitenthema – Hauptthema, Solo/varierende Strophe, Ritornell/Refrain, Moll – Dur sowie die allgemeinen Gegensätze lang – kurz, hoch – tief, laut – leise usw.

Die Meisterschaft großer Komponisten besteht darin, wie sie (von ihnen) aufgestellte Ordnungen durchbrechen bzw. erweitern und damit Spannung schaffen, ohne die Ordnung zu zerstören.

1. Form

Betrachten wir zwei unterschiedliche Elemente A und B. Dies können Motive, Klänge, Themen oder größere Abschnitte sein, ganz egal. Es sind verschiedene zeitliche Folgen (einschließlich Kombination) möglich:

1. ungeordnet – damit langweilig:

AAAAAA AA AAAAAA AAAAAA AAAAAA AAAAAA
BBBBBBB BBBB BBBBBBBB BBBB BBBBBBBBBBBBBBBBBBBB

2. geordnet – damit auch langweilig:

AAAAA AAAAA AAAAAA AAAAAA AAAAAA
BBBBBB BBBBB BBBBB BBBBB BBBBB BBBBB

3. geordnet mit Ausnahme – dadurch interessant:

AAAAA AAAAA AAAAAAAAAA AAAAA
BBBBBB BBBBB BBBBBBBBBBBB

AAAAA AAAAA AAAAA AAAAA
BBBBBB BBBBB BBBBB

CCCCC

Die Folge von zwei Paaren A-B in jeweils gleicher Länge der Elemente reicht, um die Ordnung zu stabilisieren. Schon ein Paar mehr kann zu Vorhersehbarkeit und Langeweile führen. Deshalb ist dann der Eintritt der Ausnahme angebracht. Wird im weitesten Sinne nicht zur Ordnung zurückgekehrt, ist unklar, was die Regel und was die Ausnahme ist – das Verhältnis ist gestört, die Aussage der Musik fraglich.

Die Grundfolgen A - B - A sowie alle Rondoarten wie A - B - A - C - A oder auch A - B - A - C - B - A' ... usw. sind aufgrund ihrer **Reprisenbildung** (ein Teil, der bereits einmal gefallen hat, kommt immer wieder) besonders für die Improvisation wichtig, weil sie vom Gedächtnis des Spielers und des Hörers noch leicht nachvollzogen werden können.

2. Klang und Melodik

a) „gregorianische“ Einstimmigkeit

Die Melodik lebt im Kleinen von den Intervallbeziehungen und im Großen von der Einbindung derselben in Tonsysteme (Tonleitern/Skalen). Im Abendland beweist der Gregorianische Choral, dass allein aus den Beziehungen der Intervalle innerhalb einer Tonskala (Modus) intensive Musik entstehen kann, wenn man im System dieser feinen Spannungsunterschiede zu Hause ist. Er beweist aber in seiner Entwicklung auch, dass bald Bedürfnis nach modalen Ausweichungen durch Einführung von Vorzeichen (b/h) bestand und schließlich dem Drang nach Mehrstimmigkeit nachgegeben werden musste.

Was kann ich üben?

Ich bestimme einen Modus (Tonleiter) zunächst ohne schwarze Tasten (allein im Dorischen darf man auch mit einem b anstelle von h experimentieren) mittels eines gewählten Grundtones (Finalis), z. B. von d'-d'' (dorisch), e'-e'' (phrygisch), f (lydisch), g (mixolydisch) – diese vier genügen. Ich will mich etwa im Raum von eineinhalb Oktaven aufhalten, meist mit dem gewählten Grundton beginnen und am Ende zu ihm zurückkehren.

Ich erfinde nun Melodien mit diesen Tönen und versuche, die Spannungen, die möglichen, unmöglichen und die notwendigen Fortschreitungen zu erfühlen. Dabei ist das **Gesetz von Versuch und Irrtum wirksam**. Doch nur, wenn ich viel ausprobieren und „irre“, kann ich das Bessere kennenlernen und mich darin festigen.

Eine Tonstufe wird in jeder Tonart neben dem Grundton besondere Bedeutung erlangen (Rezitationston), man wird sie öfter ansteuern und als zweites Standbein für melodische Bewegungen verwenden: dorisch (d): a, phrygisch (e): a, lydisch (f): c, mixolydisch (g): c/d. (NB: Dies ist eine stark vereinfachte Darstellung.)

In der Bewegung sollten überwiegend benachbarte Töne angesteuert werden, Sprünge sollen die Minderheit bilden, große Sprünge (max. Quinte) eine Besonderheit. Den Schlussston soll man immer stufenweise steigend oder fallend erreichen.

Zur rhythmischen Gliederung: Entweder freie Längen und Kürzen oder ein System aus Dauer und doppelter Dauer. Besonders zu beachten ist die Gliederung: Nie längere Linien spielen, als man auf einen Atem singen könnte. Besonders in halligen Räumen soll man viele Pausen einbauen und den Nachhall genießen. Dass vor allem die erwähnten besonderen Töne und Grundtöne als letzte Töne vor den Pausen geeignet sind, erkennt man bald.

Es ist hilfreich, anhand des „Gotteslobs“ oder eines Graduales gregorianische Melodien zu spielen. (GL-Melodien in Tonarten ohne schwarze Tasten transponieren!)

Was kann ich in der Praxis verwenden?

Wenn ich das Gefühl habe, einer Melodie durch mehr der weniger bewusste Wahl der Intervall-

folge einen von mir gewünschten Ausdruck verleihen zu können, sind einstimmige Soli (evtl. auch abschnittsweise aufgeteilt auf zwei Manuale/Registrierungen) möglich. Ich kann von einem gregorianischen Stück, z. B. einem Hymnus, den Anfang einer Zeile bzw. des Stücks als Beginn meines Themas/meiner Melodie verwenden. Unter Anwendung von Pausen gliedere ich die Musik, vielleicht verwende ich formale Muster, wie sie weiter oben gezeigt wurden.

Pfingsten: Übe/spiele mit GL 241, 243, 246, evtl. auch 247, 248

b) „klassische“ Tonarten

Mit moderneren Tonarten (Dur/Moll) kann ich ebenso verfahren wie mit der Gregorianik zuvor.

Ich sollte zunächst beginnen, nur leitereigene Töne (keine zusätzlichen Vorzeichen zwischen-durch) zu verwenden. Die moderneren Tonarten verlangen auch nach modernerer Musik, nämlich nach rhythmischer Ordnung in traditionellen 2er/3er/4er-Taktbildern. Diese Takte verlangen auch gleich nach sinnvoller Gruppierung, nach Periodenbau.

Hier will vor allem die Regel geübt werden, damit die Ausnahme bewusst gewählt werden kann und nicht als Versehen auftritt.

Was kann ich üben?

Ich versuche, zweiteilige, insgesamt viertaktige Abschnitte zu bilden. Am Ende des zweiten Taktes (auf betonter Zeit z. B. 3 in 4/4) erreiche ich die V. Stufe der Tonart (Dominante), am Ende des letzten Taktes die Grundstufe (Tonika).

Weiterentwicklung: Am Ende des zweiten Taktes erreiche ich eine beliebige Tonstufe, danach (Beginn 3. Takt) muss eine andere folgen. Aus den unterschiedlich brauchbaren Ergebnissen lerne ich, sinnvolle Möglichkeiten zu erkennen.

(siehe Seite 28 oben)

3. Die Grundlage der Form

Die Achttaktige Periode

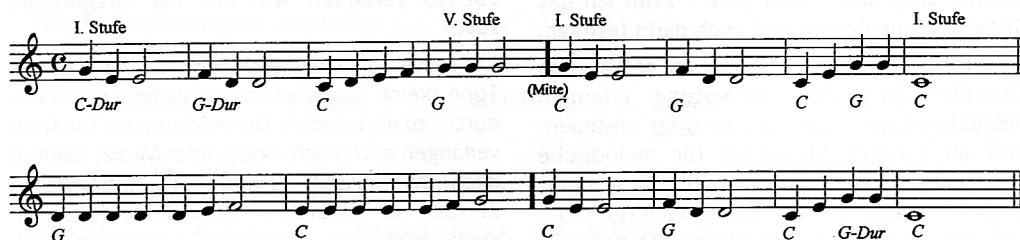
Diese Form sollte man sich aneignen, egal ob einstimmig oder mit Begleitstimmen. Sie ist eine sehr brauchbare Grundlage schlüssiger Formen. Wenn sie erkennbar ist, sind „falsche“ Noten



von untergeordneter Bedeutung. Umgekehrt verliert ein an und für sich geschickter Melodiebau an Wirkung, wenn er insgesamt keine ausgewogene Form hat.

Es handelt sich um eine Verdopplung des vorher Gesagten – **zwei Abschnitte zu vier Takten: Der erste endet auf der Dominante, der zweite auf der Tonika**, mit der er auch meist beginnt (da gibt es auch andere Möglichkeiten). Die **erste**

Zeile des folgenden Beispiels („Hänschen klein“) ist einerseits sehr geeignet, die Periode zu zeigen, allerdings beginnen die Abschnitte nicht mit dem Grundton der Tonleiter (c), sondern mit g - e. Hier tritt aber bereits unser „modernes“, harmonisches Hören auf den Plan (schließlich kann eine solche Melodie nicht älter als 300 Jahre sein), und wir empfinden in diesem Takt C-Dur, also die Grundstufe.



Betrachten wir die zweite Zeile des Liedes mit, und geben wir den erkennbaren Abschnitten einen Buchstaben (Takt 1-4 „A“, Takt 5-8 „A'“ (A-Strich), Takt 9-12 „B“, Takt 13-16 „A'“), so erhalten wir die Folge A-A'-B-A', eine sehr häufige Liedform, die auch für die Improvisation als Grundlage geeignet ist.

Was kann ich üben?

Ich suche mir zunächst viertaktige Abschnitte aus vorhandenen Themen (Lieder) und versuche, den zweiten Abschnitt selbständig und abweichend vom Original zu bilden. Später erfinde ich auch den ersten Abschnitt jeweils selbst.

Wer darin bereits gute Erfahrungen gemacht hat und auch Grundsätzliches vom Harmonisieren einer Melodie versteht, der versuche, mit Akkorden (ruhig erst mal lange Noten, nur bei Bedarf wechseln) oder einer Bass-Stimme aus den Akkordgrundtönen (Funktionsbass) diese

Melodien zu begleiten. Was man sich an Geschick aus den folgenden Abschnitten (Stimmführung) angeeignet hat, wird auch diese Begleitungen verbessern.

Was kann ich in der Praxis verwenden?

Diese Modelle sind, einzeln oder zu größeren Gebilden gereiht, vor allem für Liedintonationen bzw. Choralvorspiele geeignet. Sie wirken nicht immer angebracht bei Stücken, die dem Periodenbau fernstehen, z. B. Melodien von vor ca. 1650 oder bestimmten neuen Melodien.

Pfingsten: Verwende z. B. die erste Liedzeile von GL 245. Wir betrachten das Stück als im durchgehenden 4/4-Takt stehend. (s. unten)

4. Allgemeines zur Harmonisation (Harmonische Begleitung einer Melodie)

Dieser Abschnitt könnte viele Dutzend Unterrichtsstunden umfassen. Für alle, denen solches



nicht möglich ist, nochmals zur Erinnerung die Grundregel, dass unter einen Melodieton als begleitender Akkord einer gelegt wird, der den Melodieton enthält.

Der häufigste Fehler in der Harmonisation ist weniger ein „falscher“ bzw. ungeeigneter Akkord an sich, sondern (und damit meist die Ursache davon) der Zeitpunkt eines Harmoniewechsels. Allgemein wird zu oft gewechselt. Lerne zu fühlen, wann ein Harmoniewechsel zwingend erforderlich ist. Wenn dieses Gefühl sicherer geworden ist, kann wieder öfter – und damit evtl. interessanter – harmonisiert bzw. der Akkord gewechselt werden. Zunächst aber sollen die Schwerpunkte gefunden werden.

Was kann ich üben?

Das Üben von Harmonisation kann vor allem relativ „schulmäßig“ (Unterricht mit Lehrer, Erarbeitung diverser Regeln) erfolgen oder aber durch viel Versuchen und Hören. Je nach Begabung sind auch hierbei Erfolge möglich, ein Kurzrezept gibt es nicht und daher hier auch kein Übbeispiel.

Zweistimmigkeit

Wir betrachten zunächst einmal eine Zweistimmigkeit im Sinne des historischen Kontrapunktes. Wir erfinden eine Gegenstimme zu einer vorhandenen Stimme (cantus firmus), meist eine

gregorianische Melodie. Diese sehr reglementierte Kunst kann für eine einfache Praxis z. B. wie folgt reduziert werden:

1. Die Kontrapunktstimme (Ober- oder Unterstimme) hat die gleichen Notenwerte wie der cantus firmus (1:1). Am Anfang und am Ende soll der Abstand der Stimmen einen Einklang, eine Quinte oder Oktave betragen. Terzen und Sexten können beliebig oft verwendet werden, Sekunden und Septimen müssen zunächst fehlen.
(Zur Frage der Quart wie auch zu den Parallelen wird hier bewusst nicht Stellung genommen, um dem weniger geschulten Musiker nicht die Freude am Spiel zu nehmen. Hier geht es vor allem um Hörerfahrung.)
2. Die Kontrapunktstimme hat doppelt so viele Noten wie der cantus firmus. Nun dürfen auf den „Zwischennoten“ auch die bisher nicht zulässigen Zusammenklänge verwendet werden. Beim Versuchen wird man bald erkennen, dass diese Intervalle bevorzugt stufenweise – also nicht durch Sprünge – erreicht bzw. verlassen werden wollen.
3. Die Kontrapunktstimme hat viermal so viele Noten wie der cantus firmus.
4. An einigen Stellen im Kontrapunkt werden schnellere Notenwerte eingeführt.

Beispiele zu GL 241 (transp.):

Was kann ich üben?

Zweistimmiges nach oben stehenden Prinzipien. Man sollte auch oft den cantus firmus als untere Stimme wählen. Das oftmalige Üben und Spielen solcher Modelle bringt enorme Fortschritte auch für andere Bereiche (z. B. Außenstimmführung

im mehrstimmigen Satz). Mit zunehmendem Geschick in der Stimmführung kann dann auch anstelle der Verwendung eines cantus firmus einfach zweistimmig „bunt“ improvisiert werden. Hier empfiehlt sich die Herausbildung rhythmischer Motive, die sich nur wenig verändern sollen.

(= Wenn die Melodik frei wird, muss eine rhythmische Ordnung für das ausgewogene Verhältnis von Strenge und Freiheit sorgen.)

Was kann ich für die Praxis verwenden?

Die obigen Modelle können so variiert werden, dass der cantus firmus die Stimme wechselt, z. B. 1. Hymnuszeile in der Oberstimme, 2. dann in der Unterstimme usw. Dies alles sind schon kleine Choralbearbeitungen, wie sie im 15. und 16. Jh. üblich waren. Je nach Tonsystem bleibt diese Form bis in moderne Stile anwendbar.

Drei Stimmen

Hier könnte man wieder viel von Regeln sprechen. Doch als Ermunterung zur eigenen Entdeckung sollte auf zwei Möglichkeiten hingewiesen werden: Ich beschränke mich zunächst auf drei Stimmen. Eine davon soll untergeordnet sein, damit ihre Ausführung mich nicht zu sehr belastet, z. B. der Bass oder die Mittelstimme. Weil der Sopran immer gut gehört wird, kann er nie besonders vernachlässigt werden.

Was kann ich üben?

Einfacher Bass: Das sind natürlich lang gehaltene Töne (Orgelpunkte) oder eben wenig bewegte Bass-Stimmen. Bei den oberen beiden Stimmen kann eine einen cantus firmus tragen. Sind beide frei, versuche ich, darauf zu achten, dass nicht immer beide gleich „wichtig“ sind, sondern schnellere Noten etc. mal in der einen, dann in der anderen Stimme vorkommen. Pausen nicht vergessen!

Einfache Mittelstimme: Dies kann als Erweiterung des zweistimmigen Spiels verstanden werden. Eine mittlere Stimme, die klanglich auch zurücktreten sollte, ergänzt zwei Außenstimmen, auf deren gelungene Führung ich besonders achte (eine davon kann auch ein c. f. sein). Sollte die zurückhaltende Innenstimme nicht gut gelingen, fällt dies durch ihre geringere Lautstärke nicht so ins Gewicht.

Gregorianische oder modale Melodien (gerne ohne zusätzliche Vorzeichen) eignen sich besonders als cantus-firmus-Quelle für die ersten Versuche. Dabei kann man sich auch in den Begleitstimmen auf die Töne der Tonleiter/des Modus beschränken.

Was kann ich davon in der Praxis verwenden?

Trägt eine Stimme einen cantus firmus, entstehen Choralbearbeitungen mit all ihren Anwendungsmöglichkeiten. Dreistimmigkeit mit „leichtem“ Bass erlaubt auch kleinere freie Stücke (Zwischen- und Begleitmusiken etc.).

Mehr als drei Stimmen

Versteht man hierunter die konsequente Führung von vier oder mehr Stimmen, wäre auf eine „traditionelle“ Ausbildung mit all ihrem Aufwand hinzuweisen. Die gelegentliche Ergänzung von Tönen aus einem gerade klingenden Dreiklang (in traditionell-harmonischer Musik) geht natürlich viel leichter von der Hand. In diesem Behelf wird vor allem von all jenem gesprochen, was schnell zu hörbaren und motivierenden Resultaten führt. In diesem Sinne kann nur dazu ermutigt werden, Dreistimmigkeit nicht als Beschränkung, sondern als Chance (nämlich alles besser kontrollieren zu können und weniger Problemquellen zu haben) zu sehen.

5. Imitationstechniken

Hat man etwas Sicherheit darin gefunden, die Zusammenklänge von zwei, evtl. sogar drei Stimmen in etwa vor auszuhören, kann man sich mit Imitationsformen beschäftigen. Auch hier könnte man große Regelwerke aufstellen, doch das ist hier nicht am Platz. Folgende Grundsätze helfen bei Entdeckungsreisen im Bereich Imitation:

Thema: Auf rhythmische Einprägsamkeit achten (dann ist es nicht so problematisch, beim wiederholten Auftreten des Themas die Intervalle exakt wiederzugeben).

Streng/frei: Solange ein Thema in einer Stimme erklingt, ist man daran gebunden. Die Zwischenspiele sollten in den Motiven (besonders im Rhythmus!) Abwechslung bringen. Sind die Zwischenspiele zu lang, entsteht Beliebigkeit/Ziellosgigkeit.

Stimmenzahl: Eine dreistimmige Imitationsform (z. B. Fugato) braucht nur ganz selten dreistimmig zu sein, z. B. am Ende jeder Themendurchführung, wenn die 3. Stimme das Thema hat.

Was kann ich üben?

Das Improvisieren von Fugen kann jahrzehntelang geübt werden. Fürs Erste ist es wichtig,

kurze, markante Themen (für ihre Beschaffenheit betrachte leichte Beispiele aus der Literatur) zu bilden und diese zu transponieren. In traditionellen Stilen treten die Themen hauptsächlich auf der Tonika und der Dominante auf, später

kann man weiteres ausprobieren. Es ist keine Schande, diese beiden Themenlagen schriftlich vorliegen zu haben. Bei drei Stimmen gibt es verschiedene Möglichkeiten der Einsatzfolge:

(Zweistimmigkeit ist auf zwei Möglichkeiten beschränkt)

- | | | |
|----|--------------------------------------|------------------------------|
| 1. | Thema (I)----- | Thema (V)-----fr. Begl.----- |
| 2. | Thema (V)----freie Begleitung | Thema (I)-----fr. Begl.----- |
| 3. | Thema (I) -----freie Begleitung----- | Thema (I)- |
- sowie: Thema (I) fr. Begl.----- und Thema (I)
 Thema (V) fr. Begl.- Thema (I) fr. Begl.-----
 Thema (I) Thema (V) fr. Begl.

Diese Möglichkeiten können alle in einem Stück auftreten.

Wie gesagt: unmittelbar nach dem Abschluss des Themas in der 3. Stimme beginnt das Zwischenspiel, das den Themen unähnlich sein soll, um ihre Wirkung nicht zu verringern.

Was kann ich davon in der Praxis verwenden?

Für Intonationen kann der Kopf eines Liedes imitatorisch bearbeitet werden. Führt man der Reihe nach alle Zeilen eines Liedes imitatorisch durch, könnte man von einer Motette sprechen.

Übrigens: Alle bisher besprochenen Formen und Techniken können auch miteinander zu neuen Gebilden kombiniert werden!

6. Erweiterung des klanglichen Repertoires

Wenn man sich einen gewissen klanglichen Wortschatz erarbeitet hat (z. B. eine barock-frühklassische Tonsprache für kleine, freie Orgelstücke oder kleine Choralbearbeitungen etc.), drängt sich bald die Frage nach der Erweiterung des Stils auf. Dies wirkt sich ganz überwiegend auf die Harmonik aus, denn stimmungsführungstechnisch kommt nichts grundsätzlich Neues hinzu.

Vom Kantionalsatz zu Spätbarock/Frühklassik (Bach und später)

Wir verwenden als Beispiel eine Konstruktion (aus gewissen Gründen) aus der ersten und letzten Zeile von GL 247 „Komm Heiliger Geist, Herre Gott“.

Im Kantionalsatz um 1600 (keine Quartsextakkorde, keine Vierklänge) würde es z. B. so aussehen:



Ein im weitesten Sinne an J. S. Bach angelehnter Satz erlaubt bereits Achteldurchgänge, abspringende Leittöne, Quartsextakkorde usw.



Bis hierher sind viele Musiker in der Lage, relativ „fehlerfreie“ Sätze zu spielen oder zu schreiben. Die nachfolgenden Epochen bringen immer mehr Vierklänge ins Spiel. Der verminderte Septakkord sollte übungshalber einmal sehr exzessiv ange-

wendet werden, denn er bietet viele Auflösungs-möglichkeiten. Die zunehmende Verwendung von Vierklängen bringt eine Harmonisierung stilistisch in das 19. Jh..



Für die Zeit um die und nach der Jahrhundertwende, z. B. des Impressionismus, ist im tonalen Bereich die Anwendung von Vier- und Fünfk-längen Mode. Die Akkorde erscheinen nicht mehr als Schichtung selbständiger Stimmen, sondern als Farben. „Verbotene“ Parallelen ver-

lieren hier an Bedeutung. Vierklänge entstehen durch Hinzufügung der Sexte oder Septime zu einem Dreiklang. Einfach bleibt es, wenn man nur leitereigene Töne ergänzt, so würden diese Zutaten für C-Dur folgendermaßen aussehen:



Der Choralatz könnte sich dann so entwickeln:



Für die tonalen Stile der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts und einiger Bereiche auch danach werden die relativ „neutralen“ Farben von Quarten und Quinten, die gerne auch länger

parallel geführt werden, bedeutend. Zwischen den untersten beiden Stimmen ist die Quinte meist geeigneter. Der Choralatz könnte sich so verändert haben:



Was kann ich üben?

Je nachdem, wo meine harmonisch-stilistische Grenze zur Zeit liegt, kann ich versuchen, anhand der erwähnten einfachen Merkmale

meinen Stil zu erweitern. Speziell für das letzte Beispiel ist viel Ausprobieren hilfreich, denn nicht alles, was in Quinten und Quarten parallel läuft, klingt brauchbar.

Was kann ich davon in der Praxis anwenden?

Dies ist die Praxis ...

7. Tonale Verfremdung

Ein Weg, relativ traditionelle Themen (aus der Zeit von 1750-1900) auch moderneren Stilen nutzbar zu machen, ist die tonale Verfremdung derselben. Dabei werden einzelne Töne um einen

Betrag (Halbton reicht meist aus) in ihrer Höhe verschoben. Dies kann für eine Stufe einer Skala einheitlich geschehen (wenn z. B. aus allen h ein b werden soll) oder individuell für einzelne Noten.

Die erste Zeile von GL 245 erscheint nachfolgend zunächst mit einer zum f erniedrigten VII. Stufe (statt fis), danach werden zusätzlich individuell die vorletzte und vorvorletzte Note erniedrigt.



Was kann ich üben?

Die derartige Veränderung von Melodien ist recht leicht, mit der Zeit gewinnt man Sicherheit über das richtige Maß.

Was kann ich davon in der Praxis verwenden?

Auf diese Weise kann ich thematisch Bekanntes neu erscheinen lassen und für Improvisationen in tonal freieren Stilen, die zum Originalthema weniger gepasst hätten, verwenden. Diese Themen bieten Grundlagen für alles bisher Besprochene.

Über der Basslinie führen beliebig viele Oberstimmen variierte Begleitungen aus, wobei diese Form mit einer guten Dramaturgie gewinnt. Das Prinzip der Steigerung überwiegt, aber auch Wachsen und Schwinden der Dichte ist eine sinnvolle Abfolge.

Was kann ich üben?

Zunächst die Bildung von geeigneten Themen, danach eine zunächst an Beschränkung orientierte Gestaltung von Oberstimmen – erst eine, dann zwei hinzutreten lassen usw. Am sichersten ist es, für jede Variation ein eigenes rhythmisches Motiv zu wählen, das nur selten verlassen werden soll.

8. Ostinato-Formen

Eine bis in zeitgemäßere Tonsprachen aktuelle historische Form ist die des Bass-Ostinatos, einer gleichbleibenden, wiederholten Linie im Bass. Traditionelle Formen sind „Ciacona“ und „Passacaglia“. Pauschal kann man sagen, dass beide meist im Dreiertakt beginnen (die Passacaglia gerne mit Auftakt), die Ciacona 4 und die Passacaglia 8 Takte lang ist – die Passacaglia wirkt wie zwei Ciaconenthemen hintereinander. Auch werden die Variationen über einem Ciacona-Thema meist paarig ausgeführt (immer zwei ähnliche/gleiche nacheinander), so dass eine Schein-Achttaktigkeit entsteht. Als rhythmisches Motiv ist die Folge lang-kurz innerhalb des Taktes überwiegend. Die Themen dürfen nicht zu bewegt sein, weil sonst für die Oberstimmen wenig Entwicklungsraum besteht. Einfachste Themen sind auf- oder absteigende Tonleiterausschnitte (für die Passacaglia z. B. eine absteigende, äolische Molltonleiter).

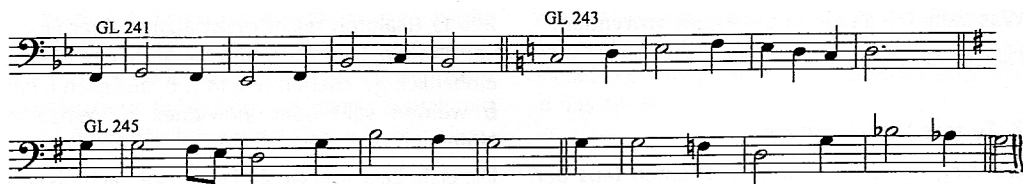
Was kann ich davon in der Praxis verwenden?

Ostinato-Formen können einerseits sehr meditativ wirken, sind aber auch als größere Orgelmusik geeignet. Das Ostinato wirkt ordnend und führend, die Gefahr des Abschweifens ist nicht so groß.

Die Themen können auch (unter Einbeziehung des Inhalts des vorigen Abschnittes) aus cantus firmi (Gregorianik, Lieder) gewonnen werden, hier Beispiele für viertaktige Themen aus GL 241, 243 und 245. *(siehe Seite 34 oben)*

9. Einfache Wege zur Entdeckung neuer Klanglichkeiten

Zu Übungszwecken sollte man sich einmal eine strenge Materialauswahl nehmen. Wir wollen hier ein Beispiel betrachten für eine kleine Improvisation über GL 241, transponiert nach



C-Dur bzw. in mixolydisch auf G. Die Zutaten sind:

1. Eine fast unbewegte Bass-Stimme aus Orgelpunkten, abschnittsweise aufsteigend C-D-E-F-G, gleich bedeutend fünf Abschnitten.
2. Ein kleines Thema, fast nur Motiv: Die ersten vier Noten des Hymnus mit einer Pause, in Quartparallelen. Vielleicht gestatten wir uns zur Eröffnung des vierten und fünften Abschnittes, nicht nur die ersten vier Töne zu verwenden.
3. Eine (auch rhythmisch recht) freie Stimme (vgl. Abschnitt 2.a), die fantasierend ein Solo über den Orgelpunkten ausführt, dabei sparsam Motive des Hymnus streift und diesen am Ende evtl. sogar einmal vollständig bringt.

Die Stimmen sollen sich in der Klangfarbe unterscheiden.

Ablauf:

Basston erklingt – Thema 2 erklingt, danach beginnt, zunächst nicht sehr bewegt und eher kurz die Stimme 3 und kommt zu einem Abschluss.

Nächster Basston erklingt – Thema 2 folgt – Stimme 3 beginnt, etwas bewegter und länger.

Nächster Basston erklingt usw. Mit der Zeit wird das Modell vorhersehbar. Um der Langeweile des Hörers zu begegnen, empfiehlt sich, wie gesagt, das Thema 2 etwas zu verlängern, Stimme 3 mit der Zeit wieder kürzer werden zu lassen.

Beim 5. Basston könnte entweder z. B. das Thema 2, unterbrochen von kurzen Soli der Stimme 3, den gesamten Hymnus durchführen. Dies könnte auch alternativ in der 3. Stimme geschehen, jedenfalls muss gegen Ende eine Erweiterung (die Ausnahme von der Regel) erfolgen, um das Stück interessant zu halten.

Skizze des Anfangs:



Was kann ich üben?

Ich versuche, aus allen hier besprochenen Elementen, evtl. auch angeregt durch andere Kompositionen, eng umrissene Baupläne zu

machen. Diese Formen will ich „streng“ und ohne Abweichung vom Konzept (Übungstempo gering halten!) erarbeiten. Dieses bewusste Üben schult mein unbewussteres Spiel, z. B. im

Gottesdienst, bei dem ich keine „Fehler ausbessern“ kann und mitunter durch äußere Einflüsse abgelenkt bin. Es soll aber durch zuviel Planen nicht die Freude und Spontaneität behindert werden!

© 1999 Karl-Bernhardin Kropf
e-mail: kbkropf@aol.com Internet: www.edition-kbk.de

Schlussbemerkung:

Dieser Behelf wurde ohne größere Vorbereitung für eingangs erwähnten Zweck erstellt. OrganistInnen unterschiedlicher Fertigkeit sollen hier Anstöße für eine motivierende, selbstständige und der Praxis dienliche Beschäftigung mit der Improvisation erhalten.