

Matthias Hermann

Studien in zeitgenössischer Satztechnik

Inhaltsübersicht

Vorwort

Einleitung

Kapitel 1: Gestalten und Transformationen

Kapitel 2: Tonhöhe

Kapitel 3: Rhythmus

Kapitel 4: Zeitmanipulationen

Kapitel 5: Formale Strategien

Kapitel 6: Inseln

Kapitel 7: Sprache und Aspekte ihrer Vertonung

Zusammenfassung

Anhang A Arbeitsblätter - Graphiken

Anhang B Prüfungsaufgaben und Bewertungskriterien - Graphiken

Anhang C Stichworte und Fragestellungen

Anhang D Spieltechniken. Auswahl und mögliche strukturelle Bedeutung

Das komplette Heft kann beim Pfau-Verlag bestellt werden (www.pfau-verlag.de).

Einleitung

Ausgangspunkt der Entwicklung von Aufgabenstellungen zum Thema „zeitgenössische Satztechnik“ war die Frage, ob und wie Möglichkeiten gefunden werden können, Instrumentalisten und Sängern im Grundstudium Techniken der Neuen Musik auf tonsatzpraktische, d. h. schreibende Art und Weise zu vermitteln.

Es ging dabei von vorneherein bewusst nicht darum, bestimmte kompositionstechnische Modelle Neuer Musik möglichst treffend zu imitieren und etwa sogenannte Stilkopien dodekaphoner, serieller oder postserieller Musik zu schreiben. Sondern es sollte vielmehr ein Weg gefunden werden, bestimmte Verfahren in ihren Anwendbarkeiten zu zeigen, um die Studierenden von dort aus ihre eigenen Konzepte entwickeln zu lassen.

In den vorgestellten Verfahren, Mustern und Strategien spiegeln sich selbstverständlich Erscheinungen wider, die ganz bestimmten Komponisten zugeordnet werden können. Dennoch liegt das Hauptaugenmerk auf einer unhistorischen, eigenständig innovativen Anwendung dieser Muster und Strategien durch die Studierenden.

Ein wesentliches Ziel der Aufgaben besteht darin, ein satztechnisches Problembewusstsein im Umgang mit neuen Techniken zu entwickeln bzw. Fragestellungen der Studierenden an die zeitgenössischen Techniken, an die Begründung ihrer Anwendung und an die aus dieser Anwendung entstehenden Konsequenzen zu wecken.

In der ersten Stunde einer Unterrichtseinheit zum Thema „Selberschreiben“ werden zunächst verschiedene musikalische Grundgestalten diskutiert (s. Kapitel 1). Ausgehend von einer bestimmten Gestalt werden Kategorien und Qualitäten diskutiert, die charakteristische Eigenschaften der betreffenden Gestalt bestimmen. Kategorien sind hierbei jene Teileigenschaften, die für die Charakterisierung einer solchen Gestalt wesentlich sind. Veränderungen im Bereich einer dieser Teileigenschaften führen zu einer neuen Qualität der Ausgangsgestalt.

Dies sei an einem Beispiel kurz dargestellt:

Ausgangsgestalt: Triller

Teileigenschaften/Kategorien:

- Wechsel zwischen zwei Tönen
- Intervall → Sekunde
- Art des Wechsels
 - regelmäßig
 - gleichmäßig
 - mehrfach
 - schnell

Jede Veränderung in einer dieser sechs Teilkategorien führt nun - unmittelbar oder sukzessive - zu einer Änderung der Gestalt-Qualität.

Verkleinert man z. B. das Intervall auf die Prim, ergibt sich eine Repetition, vergrößert man das Intervall, bekommt man ein Tremolo, vermehrt man die Anzahl der Töne, wird man von Pattern oder Rotationsfigur sprechen, reduziert man die Anzahl der Impulse, landet man schließlich beim Einzelton. Weitere Zusammenhänge zwischen Gestalt, Kategorie und Qualität werden in Kapitel 1 (*Gestalten und Transformationen*) ausführlich dargestellt.

Mit diesem Einstieg wird die integrale Gesamtheit eines musikalischen Ereignisses aufgehoben. Allein die Phänomenologie der musikalischen Gestalt ist Gegenstand der Diskussion, losgelöst von allen weiteren Fragen (etwa nach Harmonik, rhythmischer Struktur, dynamischem Profil, Klangtechnik

etc.). Die einzige Aufgabe bis zur folgenden Stunde besteht nun darin, ein kurzes Stück (ca. 10 Takte) für ein solistisches Melodieinstrument zu schreiben, in dessen Verlauf eine Gestalt verschiedenen Transformationen unterworfen wird und dadurch neue Gestaltqualitäten erreicht, um gegen Ende wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren – dabei werden keinerlei Vorgaben in puncto Tonhöhe, Rhythmus, Dichte, Tempo usw. gemacht.

Wie sich in der darauffolgenden Woche zeigt, besteht die eigentliche Anfechtung bei der Realisation der „Selberschreiben“-Aufgabe in der Leere des vor dem Studierenden liegenden Blattes. Die alleinige Vorgabe einer Gestalt einschließlich verschiedener Transformationsvarianten lässt so viele Möglichkeiten der Gestaltung offen, dass sich häufig ein Bedürfnis nach weiteren Informationen, Strukturvorgaben oder sonstigen Hilfen einstellt. Zudem zeigt sich, dass die Entscheidungen über verwendete Tonhöhen und Intervalle grundsätzlich viel „moderner“ ausfielen als Auswahl und Gestaltung rhythmischer Strukturen. Es war offensichtlich einfacher, einen „nicht-tonalen“ Verlauf zu schreiben, als sich eine unkonventionelle rhythmische Struktur auszudenken. In den folgenden Aufgaben werden demzufolge zunächst Aspekte der Kategorien *Tonhöhe* (Kapitel 2) und *Rhythmus* (Kapitel 3) diskutiert.

Nach der Diskussion dieser eher auf ein einzelnes Ereignis bezogenen Phänomene werden in den Kapiteln 4, 5 und 6 Kategorien diskutiert, die ein Denken in größeren Zusammenhängen reflektieren, wie z. B. Veränderungen bereits bestehender Strukturen, Zeitmanipulationen, formale Strategien wie die Gestaltung von Klangraum, Dichte, Dynamik, Artikulation etc.

In Kapitel 7 werden Aspekte der Musikalisierung von Sprache diskutiert. Im Anhang finden sich Anmerkungen zu erweiterten Spieltechniken, weitere Aufgabenstellungen, eine Zusammenstellung unterschiedlicher Prüfungsaufgaben sowie eine Übersicht über mögliche Kriterien der Bewertung derartiger Aufgaben.

Dem „Selberschreiben“ gehen keine Modell-Analysen voraus – im Mittelpunkt stehen der Studierende und sein leeres Notenpapier. Seine Aufgabe besteht darin, unter Zuhilfenahme bestimmter Strukturierungsmuster eigenständig musikalische Verläufe zu gestalten, zu von ihm erzeugten, aber vielleicht nicht vorhergesehenen Konfigurationen Stellung zu beziehen bzw. diese weiterzuentwickeln, um sich schließlich von den Vorgaben zu lösen und eigene Strukturen zu entwickeln.

Der gesamte Prozess erinnert in mancherlei Hinsicht an ein Spiel bzw. an den Vorgang des „Spiel-Erfindens“ beschrieben: der Studierende setzt Rahmenbedingungen (bezüglich Gestalt, Dauer, Klangraum, Instrumenten, Tonhöhenordnung, Rhythmusnetz etc.) und trifft Basisentscheidungen (z. B. über Transformationen, Manipulationen, Kontinuität oder/und Veränderung). Durch Ausführung dieser Vorhaben entsteht eine komplexe Situation, die in ihren Details nicht vorhersehbar war, und zudem ihrerseits Bedingungen stellt (von der Entscheidung darüber, ob eine gewonnene Struktur als Ausgangspunkt für eine weitere Verarbeitung übernommen werden soll oder nicht, bis hin zur Entdeckung neuer Präferenzen). Die Frage wird dann auch sein, ob es notwendig ist, neue Vorschriften (Spielregeln) für den weiteren Fortgang des Stückes zu erfinden, oder ob bereits bestehende Regeln ein weiteres Mal in einer anderen Kategorie Anwendung finden. Zwei Extremformen solcher „Spiel-Situationen“ sind dabei besonders spannend:

- a. der Punkt, an dem sich Teilvorschriften und Rahmenbedingungen unauflösbar widersprechen (also wenn z. B. das Maximum einer Crescendo-Entwicklung und ein Dichte-Minimum „null“ zusammentreffen): Werden Rahmenbedingungen abgewandelt? Werden Präferenzen gesetzt? Welcher Grad von Inkonsistenz ist vertretbar? Welcher Grad von Konsequenz ist sinnvoll? u. a. m.
- b. der Punkt, an dem die aufgrund selbstgewählter Vorschriften entstandenen Strukturen eine Eigendynamik entwickeln, die die seither gültigen Bedingungen bedeutungslos machen bzw. völlig neue Vorschriften fordern.

In beiden Fällen spielt das Spiel mit seinem Erfinder.

Das Setzen von Vorschriften und Regeln führt zu Konsequenzen und Widersprüchen. Daraus resultiert eine Notwendigkeit, permanent Entscheidungen auf ganz verschiedenen Ebenen zu treffen, die einen jeweils anderen Fortgang des Stückes bewirken.

Selberschreiben bedeutet eine praktischen Auseinandersetzung mit kreativen Strategien in einem weitgehend vorbildfreien Raum. Wenn auch die konkreten Ergebnisse solcher Übungen sicher nicht mit ausgereiften kompositorischen Leistungen verwechselt werden dürfen, so führt doch die Reflexion kompositorischer Fragestellungen zur Entwicklung eines eigenständigen Vokabulars, das in jedem Fall eine neue Sprachfähigkeit im analytischen wie praktischen Umgang mit Neuer Musik nach sich zieht.