

Zsolt Gárdonyi

Erwartungen an den Tonsatzunterricht im Hinblick auf die kirchenmusikalische Praxis

Der folgende Text ist die geringfügig veränderte Wiedergabe des Vortrags, den der Verfasser vor der Konferenz der evangelischen kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten und der Landeskirchenmusikdirektoren am 3. Mai 1984 in Berlin gehalten hat.

Nachdem das Denkendorfer Symposium¹ die Initiative zur Verdeutlichung der Effizienz der musiktheoretischen Fächer für die kirchenmusikalische Ausbildung und Praxis dankenswerterweise ergriffen hat, möchte ich einige Gedanken zu aktuellen Fragen des Tonsatzunterrichtes beitragen. Die Aktualität dieser Problematik resultiert nur bedingt aus dem gegenwärtigen Verhältnis der musiktheoretischen Fächer zur interpretatorischen Praxis: denn die Hilfestellungen, die etwa die Analyse für jegliches Partiturstudium, für das Transponieren, für das Auswendigspiel, für das Vornblattspiel, für editorische Entscheidungen und selbst für solche alltäglichen Details wie Fingersatzgestaltung oder Manualwechsel zu geben vermag, sind unbestritten. Die Frage allerdings, ob und inwieweit der Tonsatzunterricht auch eine fruchtbare Verbindung zur Kunst der Improvisation herstellt, gibt immer wieder Anlass zu ausführlichen Diskussionen. Darum beziehen sich meine Ausführungen auf diesen ausgewählten Punkt.

Der Bedeutung der gottesdienstlichen Orgelimitation gemäß sehen die entsprechenden Prüfungsordnungen für hauptberufliche Kirchenmusiker anspruchsvolle Leistungen vor: sowohl die Begleitsätze als auch die verschiedenen c.-f.-gebundenen und c.f.-freien Formen sollen hohen künstlerischen Maßstäben genügen, sie sollen stilistische Vielfalt nachweisen, jeder Satz soll in sich selbst jedoch stilistisch einheitlich sein — nur um einige Forderungen aus einschlägigen Richtlinien zu zitieren. In einem diesbezüglichen Arbeitspapier der Musikhochschule Hannover wird auch der berechtigte Wunsch deutlich ausgesprochen, über

einen „leider oft anzutreffenden Organistenzwirn-Misch-Stil“ hinauszukommen. Die Zielsetzung des Unterrichtes in Tonsatz und Improvisation dürfte und sollte auch in der Tat erheblich mehr umfassen als lediglich etwa Sätze ohne Quint- und Oktavparallelen. Gilt denn ein Begleitsatz bereits als „richtig“, wenn er vielleicht frei von Quint- und Oktavparallelen ist und im übrigen — wie auch leider oft genug zu hören — beinahe von Takt zu Takt zwischen der Klanglichkeit eines Hans Leo Haßler und eines Johannes Brahms hin- und herschwankt? Nein, er gilt nicht einmal aus studentischer Sicht als richtig, denn erfreulicherweise sind auch die Erwartungen der Studierenden an die Fächer Tonsatz und Improvisation erheblich höher, als dass sie sich mit einer jahrelang betriebenen Verhütung von Quint- und Oktavparallelen oder von vermeintlich falschen Terzverdoppelungen begnügen würden. Ich habe noch den munteren kritischen Ausruf eines Studenten im Ohr, als er während der Nachbesprechung einer gemeinsamen Gottesdienstübung zu einer Kommilitonin sagte: „Was du eben gespielt hast, das war wieder einmal ein fehlerfreier Satz von Johann Gottfried Wolfgang Amadeus Mendelssohn!“.

Aufgrund der anspruchsvollen Prüfungsordnungen werden im Bereich der Orgelimitation mit Recht stilprägende Kriterien erwartet, hier werden über handwerkliche Details hinaus wesentlichere, improvisatorisch konkret verwertbare Handreichungen für eine *stilistisch differenzierte Klanggestaltung* erbeten. Die Bemühung um solche Kriterien — auch in der Ausbildung der zukünftigen Lehrenden — vollzieht sich in vier Phasen. Sie beginnt bereits im Tonsatzunterricht mit der analytischen Erschließung ausgewählter Stilkreise und wird hier mit den daraus hervorgehenden stilbezogenen Tonsatzarbeiten

¹ „Gottesdienstliches Orgelspiel“ — Symposium der Direktorenkonferenz im Kloster Denkendorf bei Esslingen vom 9. bis 11. Januar 1984

fortgesetzt. Die dritte, der Analyse und der stilorientierten Satzübung folgende Arbeitsphase des Kirchenmusikstudenten, nämlich die praktische Umsetzung der zuvor gesammelten Erkenntnisse, findet dann im Unterricht des Faches „Orgelimprovisation und Gemeindebegleitung“ statt. Die vierte Phase umfasst ein ganzes Berufsleben auf der Orgelbank. Ob stilbezogen oder eigenschöpferisch — was und wieviel an analytisch-kompositorischer Vorinformation in Unterricht und Prüfung oder während der anschließenden jahrzehntelangen Organistenpraxis improvisatorisch umzusetzen sein wird, *entscheidet sich maßgeblich auf der Basis des jeweiligen Tonsatzunterrichtes*. Auf diesem Sachverhalt gründen sich genau umrissene Erwartungen an die musiktheoretischen Fächer.²

In der Fachliteratur der letzten Jahrzehnte sind bereits alle Ansätze vorhanden, die diese Erwartungen erfüllen könnten. Dazu gehört beispielsweise ein wiedergewonnenes einheitliches Verständnis der früher auseinanderdividierten Fächer Harmonielehre und Kontrapunkt mit der übergeordneten Fachbezeichnung Tonsatz. Aus den altüberlieferten Erläuterungen des Kontrapunkt-Begriffs ging ja seit eh und je eindeutig hervor, dass „punctus contra punctum“ zugleich eine Definition des Klanges darstellt. Johannes Tinctoris formulierte dies 1477 z. B. so: „Kontrapunkt ist ein kunstvoller *Zusammenklang*, der dadurch entsteht, dass man den einen Ton dem anderen gegenüberstellt“.³ In unserem Jahrhundert wies neben anderen insbesondere Carl Dahlhaus auf den Widerspruch in der pädagogischen Praxis hin, „dass die mehrstimmige Ausarbeitung vorbestimmter Harmonien als Übung in Harmonielehre gilt, aber zugleich eine Kontrapunktübung ist, und dass umgekehrt das Erfinden von Gegenstimmen zu einem Cantus firmus als Kontrapunktübung gilt, aber ein Bewusstsein von sinnvollen Beziehungen zwischen Zusammenklängen voraussetzt“.⁴ In diesem Zusammenhang wird auch Max Regers

einschlägiger Ausspruch seinem Lehrer und Förderer A. Lindner gegenüber verständlich: „Ich begreife nicht, was man am Kontrapunkt Besonderes finden kann! Zwischen ihm und der Harmonielehre bestehen meines Erachtens keine sonderlich großen Unterschiede“.⁵

Als weiterer, für die Improvisation auszuwertender Impuls des Tonsatzunterrichtes gilt die historische, stilbezogene Orientierung auch für jegliche satztechnische Übung. Der sogenannte „strenge Satz“ in einem stilneutralen Raum kann hier nicht mehr akzeptiert werden. Der Tonsatzunterricht kann somit im Sinne einer angewandten Musikgeschichte die komponierte Musik erschließen und zugleich über die bloße Beschreibung und Deutung hinausgehend die aktivste Form der Analyse, den stilorientierten kreativen Nachvollzug in den Satzübungen pflegen.

Die nächste Frage, welche Stile und welche Techniken für Analyse und satztechnische Übung ausgewählt werden sollen, kann sich innerhalb der verschiedenen Ausbildungsstätten sinnvollerweise nach dem jeweiligen Hauptfachrepertoire der Studierenden richten. Für einen Kirchenmusikstudenten wird z. B. die Fugentechnik Bachs, die Tonsprache Olivier Messiaens oder die Erarbeitung der modalen Harmonik im Kantionalsatz ebensowenig im Tonsatz-Curriculum fehlen dürfen wie die Kenntnis der wichtigsten *Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen modaler und dur-moll-tonaler Harmonik*. Auch und gerade hier kann der Tonsatzunterricht handfeste, improvisatorisch verwertbare Hinweise zur Klanggestaltung geben, wenn er die von Heinrich Schenker 1906 und Arnold Schönberg 1911 sowie 1954 angeregte und von anderen Musiktheoretikern weiterentwickelte *Unterscheidung zwischen den sechs möglichen Grundtonfortschreitungen* anwendet. Als hilfreicher Brückenschlag von der analytischen Forschung und Lehre zur Musizierpraxis hin kann die *stildifferenzierende Handhabung dieser drei authentischen und drei plagalen Grundtonfolgen* — jeweils als Quintschritt, Terzschritt und Sekundschritt — eine erstaunliche Stilnähe der jeweils gewünschten Richtung vermitteln. Denn die beliebige Aneinanderreihung zahlreicher plagaler Schritte und ein insgesamt ausgewogenes anteiliges Verhältnis zwischen den drei authentischen und den drei plagalen

2 Natürlich gibt es unter den Studierenden immer wieder auch besondere improvisatorische Begabungen, die für ihre gelungenen, auch stilbezogen eigenschöpferischen Improvisationen erheblich weniger Anleitung und Hilfe benötigen als der durchschnittliche Kirchenmusikstudent. Die folgenden Ausführungen haben jedoch nicht die Arbeit mit solchen seltenen Begabungen, sondern den Unterricht für die Mehrzahl der Fälle im Auge.

3 Zitiert nach Knud Jeppesen: Kontrapunkt, Wiesbaden 1965, S. 6

4 Artikel „Kontrapunkt“ im Fischer-Lexikon, Bd. 5 — Musik, Hrsg. R. Stephan, Frankfurt 1957, S. 145

5 Zitiert nach Dietrich Manicke: Der polyphone Satz, Bd. I, Köln 1965, S. 11

Grundtonfortschreitungen charakterisieren beispielsweise die Klanggestaltung eines Satzes aus dem 16. Jahrhundert, während der relativ geringe plagale Anteil und die Einbindung vereinzelt auftretender Plagalschritte in ein überwiegend authentisches Umfeld für die Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts typisch sind. Wie es in der Kompositionsgeschichte immer wieder zu beobachten ist: das Akkordrepertoire kann über längere Zeit identisch bleiben, während sich die Charakteristika der Klangverbindungen stilabhängig verändern.

Ebensowichtig erscheint auch die Einübung in *harmonische Sequenzen* authentischer Grundtonfolgen, darunter Quintfallsequenzen des 18. Jahrhunderts, auch in motivisch figurierter Form; sie bereiten die Modulationstechniken der verschiedenen zu improvisierenden Satztypen vor. Die Unterscheidung zwischen *tonaler und realer Figuration* sowie zwischen *tonaler und realer Sequenz* führt dann „spielend“ — im tatsächlichen und im doppelten Wortsinn — über die Klassik hinaus und zur Erfahrung wichtiger Stilmerkmale im romantischen Satz. Reale Sequenzen eignen sich überdies hervorragend zur spieltechnisch-improvisatorischen Vermittlung des für die Musik des 19. Jahrhunderts typischen *Distanz-Prinzips*, das eine Aufteilung des Oktavraumes in gleiche bzw. periodisch alternierende Abstände bedeutet. Ferner führen *distanziell strukturierte Akkordketten* in der Musik der letzten 150 Jahre in einer organischen Entwicklungslinie zu den späteren Modi Olivier Messiaens. Da diese Erkenntnisse in der analytischen Forschung seit geraumer Zeit vorliegen, sollten sie endlich über die Zwischenstation der satztechnischen Übung auch für die Orgelimprovisation praktisch erschlossen werden. Bis aus den Lernenden zu gegebener Zeit einige Lehrende hervorgehen, wird es ohnehin noch weitere Jahre kosten.

Einige weitere Konkretionen unserer Erwartungen an den Tonsatzunterricht: Die klassisch alterierten Akkordtypen (beispielsweise der verminderte Septimakkord oder der übermäßige Quintsextakkord), die im 18. Jahrhundert noch durch authentische Grundtonfortschreitungen aufgelöst werden, gehen im 19. Jahrhundert andere, nämlich auffallend häufig als plagal bestimmbare Wege. César Francks Harmonik wäre zum Beispiel ohne diese Idiome überhaupt nicht denkbar. Dieser harmonische Sachverhalt lässt sich auch in umgekehrter Richtung,

reproduktiv auswerten: aus solchen Wendungen entstehen — *mit einem minimalen analytischen Aufwand erschlossen und in die improvisatorische Tat umgesetzt* — verblüffend romantische Klangwirkungen. Auch hier gilt: identisches Akkordrepertoire in veränderter Klangverbindung. Schließlich sei auf ein wichtiges Idiom in der Musik des 20. Jahrhunderts hingewiesen, das die analytische Forschung der letzten Jahrzehnte in vorläufiger Ermangelung anderer, vielleicht noch besser geeigneter Termini bisher als „akustische Tonalität“ oder auch „heptatonia secunda“ beschrieben hat. Dieser Tonvorrat bestimmt die impressionistische Harmonik wesentlich mit und nimmt auch in der neueren französischen Orgelliteratur einen breiten Raum ein. Grund genug, diese Möglichkeit zur Klanggestaltung gerade durch den Brückenschlag des eigenen Hauptfach-Repertoires nun auch für die Improvisation zugänglich zu machen. Der Umgang mit diesem akustischen Modell könnte auch einen praktischen Beitrag zur Integration der Jazz-Harmonik in den Unterricht und zur effektiveren Erarbeitung von Begleitformen für das Neue Lied leisten.

Abschließend noch ein wehmütiges Zitat, wiederum aus studentischem Munde: „Analyse tut nicht weh!“. In der Tat lässt sich bei der strukturellen und deutenden Beschreibung von Musik manches zu Papier bringen, ohne dass dabei die Effizienz dieser Leistung hörbar würde. Der Nutzen einer Analyse wird dann hörbar, wenn aufgrund ihrer Ergebnisse stillklare und/oder gute eigenschöpferische Improvisationen entstehen können. Analysen ohne ausreichenden Informationswert ermöglichen allerdings nur Improvisationsergebnisse, die dann beim Zuhören tatsächlich „weh tun“.

In diesem Sinne wäre es zu wünschen, dass *Analyse und stilbezogene Tonsatzübung als optimale Grundlagen für den Unterricht in Orgelimprovisation und Gemeindebegleitung* genutzt werden können, damit dem entsprechend geschulten Organisten eine abwechslungsreiche Palette von Möglichkeiten zur Verfügung steht. Zur Erreichung dieses Zieles möchten die Lehrkräfte für Orgel Improvisation in ihrer wöchentlich allerhöchstens einstündigen Unterrichtszeit auf jene Sachinformationen aufbauen können, die die musiktheoretischen Fächer in ihrer wöchentlich insgesamt viel höheren Stundenzahl bereits vermittelt haben. Eventuelle Versäumnisse des

musiktheoretischen Unterrichtes lassen sich in der knapp bemessenen Zeit für Orgelimprovisation und Gemeindebegleitung kaum nachholen. Andererseits kann diese Disziplin die anspruchsvollen Ziele der Prüfungsordnungen erheblich besser und glaubwürdiger realisieren, wenn ein fundiertes, vor allem aber auch ein in der Improvisation verwertbares tonsetzerisches Rüstzeug vorhanden ist. Auch daher erscheint das Zusammenwirken der beteiligten Kollegen wünschenswert — bis hin zur inhaltlichen und zeitlichen Abstimmung der Stoffpläne. Die Erfahrungen zeigen auch, dass Anregungen und konkrete Wünsche der Improvisations-Fachkollegen an die Tonsatz-Lehrkräfte von diesen

oft dankbar aufgenommen und gerne erfüllt werden, denn an der künstlerisch-praktischen Relevanz der Arbeit sind alle Angehörigen einer musikalischen Ausbildungsstätte — Lehrende wie Lernende — gleichermaßen interessiert. Nicht zuletzt darin liegt die Hoffnung begründet, dass die lebendige Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis zu einer neuen Blütezeit der Orgelimprovisation und Gemeindebegleitung führen möge!