

# MUSIK FORUM

Heft 1/1986 · 31. Jahrg. · Preis 1,40 M



Zeitschrift für alle Gebiete  
des musikalischen Volksschaffens

lichen Einfluß nicht mehr gesprochen werden kann.

Zu den subjektiven, schaffenspsychologischen Vorbedingungen für das Zustandekommen dieses Einflusses gehören ein hohes Niveau improvisatorischen und spieltechnischen Könnens, gepaart mit entsprechender Schöpferkraft, souveräne Beherrschung der kompositorischen Techniken und Formen, ein vorzügliches Gedächtnis und schließlich die Dominanz des Bewußten beim Gestalten (eine Erleichterung für die Aufzeichnung ist heutzutage die Tonbandaufnahme). Die Aufzeichnung einer Improvisation setzt demnach ein entsprechend qualitatives Improvisationsergebnis voraus. Nur dann ist eine schriftliche Fixierung überhaupt erst gerechtfertigt und sinnvoll. Daß solche Ergebnisse erzielt werden kön-

nen, läßt sich in Einzelfällen nachweisen und wurde auch schon von bedeutenden Komponisten bestätigt. So ist es besonders aufschlußreich, wenn (u. a.) gerade Arnold Schönberg, einer der wichtigsten Repräsentanten strenger Zwölftonmusik, anerkennt, daß unter günstigen Umständen eine Improvisation die gründliche Ausführung einer sorgfältig durchgearbeiteten Komposition besitzen könne.<sup>4</sup>

Zusammenfassend stellen wir fest, daß die Improvisation, darin eingeschlossen das Experimentieren, den kompositorischen Schaffensprozeß in vielfältiger Weise produktiv beziehungsweise stimulierend beeinflussen kann, daß sie sich dann als Anregerin und Helferin der Komponisten versteht. Treffend meint einer der großen Komponisten

unseres Jahrhunderts, Igor Strawinsky, der nach eigenen Worten stets am Klavier komponierte: „Man soll die Finger nicht verachten, sie geben uns viele Anregungen, und im Kontakt mit dem klingenden Instrument erwecken sie Ideen, die im Unterbewußtsein schlummern und sonst verborgen bleiben würden.“<sup>5</sup>

Herbert Schramowski

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Eine reiche Auswahl an Belegen für die verschiedenen improvisatorischen Einflußmöglichkeiten findet sich in meiner Habil.-Schrift „Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang und das Schaffen des Komponisten“, Leipzig 1968 (Kurzfassung in: Beiträge zur Musikwissenschaft, XIII, 1/1971, S. 2 ff.)

<sup>2</sup> F. Hiller: Briefe an eine Unbenannte, Köln 1877, S. 11

<sup>3</sup> Vgl. Georg Klaus: Kybernetik und Erkenntnistheorie, 2. Aufl., Berlin 1967, S. 39 ff.

<sup>4</sup> A. Schönberg: Die formbildenden Tendenzen der Harmonie, Mainz 1957, S. 171

<sup>5</sup> I. Strawinsky: Leben und Werk – von ihm selbst, Zürich/Mainz 1957, S. 84

## Lernend spielen und spielend lernen

### Anregungen zu Improvisationsübungen

Obwohl zur Zeit recht viel über das Thema Improvisation gesprochen oder geschrieben wird – soeben ist ein umfangreiches und bedeutendes Buch von Günter Philipp „Klavier, Klavierspiel, Improvisation“ zu diesem Thema erschienen (1) –, so gibt es m. E. noch zu wenig Anregungen, Improvisation in verständlichen Notenbeispielen sichtbar und in Konzerten hörbar zu machen. (Improvisation ist eine Live-Kunst, die durch ihre Konservierung [Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen] viel an ihrer Erlebbarkeit einbüßt.) Im Bereich der Alten Musik wird inzwischen schon nicht mehr nur über Verzierungen und Improvisation gesprochen, sondern es gibt hier engagierte Vertreter dieser Musikrichtung, die auch in Konzerten beispielhaft und fantasievoll die Theorie in die Praxis umsetzen. Bei anderen Musikgruppen, aber auch beim Unterricht in den Musikschulen und in den Kindergärten, ist die Improvisation noch nicht an die Stelle gerückt, die sie eigentlich einnehmen sollte. Durch Improvisation kann man lernend spielen und spielend lernen. Hier ist aber der Lehrende, der Leiter, der Pädagoge gefordert, sich zuerst mit dieser Materie auseinanderzusetzen. Gibt es noch Vorbehalte gegen diese Spontan-Kunst, weil wir doch eigentlich gewöhnt sind, alles genau zu planen und festzulegen? Beim Improvisieren geht dies aber nicht! Hier leben wir vom Zufall, vom plötzlichen Einfall, vom nicht genau Erfassbaren und Begreifbaren.

Sorge muß kaum vorhanden sein, daß sich ein ungezügelter Improvisationsstrom über uns ergießen könnte, wird dieser Kunst erst einmal Tür und Tor geöffnet! Improvisation und deren Beherrschung erfordern ja eine langwierige Arbeit, und doch sind die Ergebnisse so wenig faßbar! Selbst eine Tonbandaufnahme ist nur ein Zeuge nach dem Spiel! Die sofortige Kontrolle durch Reaktionen des Ohres und danach des Spielapparates ist durch medientechnische Errungenschaften (Aufnahmegeräte) nicht zu ersetzen. Zu Blütezeiten der Improvisation in vergangenen Jahrhunderten gab es ja diese technischen Hilfsmittel auch nicht, und wir tun gut daran, unsere Sinnesorgane zu trainieren, um so eine optimale und geistesgegenwärtige Überwachung während des Spiels zu erreichen. Improvisation verlangt zudem auch Mut, zum Beispiel bei einem öffentlichen Auftritt. Man kann sicher sein, daß außer den Organisten im Kirchenraum und im Konzertsaal andere Musiker der sogenannten „ernsten“ Musikrichtung trotz eventueller anregender Unterweisung nicht so schnell einen Programmteil in ihren Konzerten mit Improvisationen bestreiten werden. Auf den Seiten 368–378 beschreibt G. Philipp im oben genannten Buch anschaulich, wie in vergangenen Jahrhunderten auch im Konzert improvisiert wurde und welchen Eindruck diese Vortragsform auf ihre Hörer gemacht hat. Mit Sicherheit könnte ein Pianist seine Hörer heute ebenso überraschen, wenn

er zwischen seinen üblichen Programmteilen eine Improvisation spielen würde.

Da ich in diesem Beitrag einige Anregungen zu Improvisationsübungen geben wollte, suchte ich nach Lehrwerken, die meine eigenen Ideen in ähnlicher Form unterstützen oder ergänzen könnten. Ich traf aber vorwiegend auf Literatur, die sich mit einfachen Übungen vorwiegend für Anfänger oder Kinder beschäftigt. Anleitungen zur Weiterbildung oder Improvisationsübungen für Fortgeschrittene gibt es recht wenig. Eine qualifizierte Improvisationsausbildung gibt es nur an den Hochschulen für Musik in der DDR. Sie basiert auf internem Unterrichtsmaterial. Zu der Hauptgruppe derer, die in einer fast ununterbrochenen Traditionslinie in den Genuß eines regulären Improvisationsunterrichtes kommen, gehören die Organisten. Einen Mangel gibt es aber auch hier: Überwiegend werden überlieferte Formen und Stilarten zum Maßstab für eine derartige Ausbildung gemacht. Zum Beispiel gehören Formen wie Fantasien und Passacaglien zum Übungspensum eines Organisten. Drei Hauptrichtungen in stilistischer Hinsicht stehen dabei im Vordergrund: Der Bach-Händel-Stil, der Reger-Stil und der (pauschal) moderne Stil. Daß hier in einem hohen Niveau die besten musikalischen Stilrichtungen der Vergangenheit und eventuell der Gegenwart im Bewußtsein erhalten werden und wichtige Spieltechniken im Besitz

dieser Musikergruppe bleiben, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß dies insgesamt eine retrospektive Kunstausübung ist, deren Inhalt mehr die Kopie eines bestimmten Stiles ist, als die Entwicklung kreativer, eigenschöpferischer Fähigkeiten. Einflüsse von zeitgenössischer Unterhaltungsmusik, von Jazz-Strukturen und von internationaler Folklore bleiben weitestgehend unberücksichtigt. Bei der Verwendung der Orgel als kirchliches Instrument sollte die Improvisation den festgelegten Rahmen auch nicht unbedingt sprengen, beim Orgelspiel im Konzertsaal eröffnet sich für den Organisten eine ganz andere Möglichkeit in bezug auf die Einbeziehung aller musikalischen Strukturen.

Zur anderen Gruppe der qualifizierten Improvisatoren gehören die Pianisten, Ballettkorrepetitionen und Musikpädagogen an den Hochschulen für Musik. Diese Studentengruppe erhält im Rahmen des Hauptfachkomplexes einen dreijährigen Unterricht im Fach Improvisation. Auch für viele andere Fachrichtungen (z. B. Dirigieren, Komposition und Korrepetition) wurde dieses Fach wenigstens fakultativ in den Lehrplan aufgenommen. Mit dieser Entscheidung und deren Durchführung sind wir vielen entsprechenden Ausbildungsinstitutionen auch im kapitalistischen Ausland ein ganzes Stück voraus, da ein so kontinuierlich durchgeführter Unterricht dort nicht stattfindet.

Nun ein kurzer Überblick über einige Schwerpunkte, die zur Erlernung der Improvisation nicht zu umgehen sind. Es sind dies Übungen aus dem sogenannten Grundkurs, die von allen betreffenden Fachrichtungen absolviert werden sollen. Es sind auch einige Übungen dabei, die ich in dieser Art seit 1974, dem Beginn meiner Unterrichtstätigkeit, selbst entwickelt habe. Sie sind demzufolge in meinem persönlichen Methodiklehrplan enthalten und als Bereicherung des Unterrichts zu verstehen.

An erster Stelle der Übungsfolgen steht die Improvisation mit der Kadenz, einem musikalischen Grundmaterial. Man probiere einmal – möglichst mit einem Partner und einem zweiten Instrument – folgende Übungsfolge durch:

#### A Kadenz-Spiel (Anweisung erfolgt in Stichworten)

1. Linke Hand spielt wiederholt Grundton, rechte Hand spielt erfundene Melodie dazu;
2. linke Hand spielt Grundton und Dominantton nacheinander evtl. in ganzen oder halben Noten, rechts Melodie dazu;
3. zur linken Hand kommen rechts aufgelöste Harmonien, z. B. zum Baß-Ton „d“ rechts D-Dur oder d-Moll, zu „a“ A-Dur;
4. Taktart und Taktzahl nach und nach feststellen, nicht vorher festlegen;

5. zum Dominant-Akkord, kommt die Septime oder der Quart-Vorhalt oder der Quartsext-Vorhalt;
6. jetzt kann die Subdominante dazu kommen! Sie kann mit der Quinte und Sexte als Subdominantquintsext-Akkord gespielt werden;
7. jetzt können alle drei Akkorde zu Folgen wie TSDT oder TDDTSDT (nach den Funktionszeichen) verbunden werden. Der Fantasie sind dabei keine Grenzen gesetzt!

Eine gelungene Funktionsfolge kann man mit Funktionszeichen oder Klangbuchstaben aufschreiben. Erfolgt dies in doppelter Ausführung, kann ein zweiter Spieler mit einem anderen Instrument mitspielen. Ein Instrument wird zum Baßspielen benutzt, das andere erfindet dazu eine Melodie. Eine Harmoniefolge sollte auch transponiert werden, oder das Tempo und die Taktart können während des Spielens verändert werden. Der Melodiespieler kann an einem zweiten Klavier auch mit beiden Händen eine Melodie improvisieren, indem sie parallel geführt und ein Abstand von zwei Oktaven beibehalten wird. Der Begleitende wird am anderen Klavier darauf achten müssen, daß er mit seinen Begleitakkorden nicht zu oft in die Melodie-Lage hinein kommt, da sonst störende Stimmführungen entstehen können. Daß eine solche Spielform besonders auch zur rhythmischen Schulung dienen kann, soll ein Beispiel deutlich machen (NB 1, Melodie am Klavier, evtl. in 2 Oktaven Abstand spielen).

Es wird gut sein, dynamische Entwicklungen nicht außer acht zu lassen.

B Aus meinem Unterricht heraus entstanden einige weitere Übungsbeispiele, die noch zu den kadenzierenden Spielformen zu rechnen sind, die aber auch schon zu eigenständigen Improvisationsformen anregen sollen:

1. Harmonisierung einer Diskant-Melodie. Die Tonfolgen können durchaus erweitert werden. Ich mache bei den Beispielen jeweils einen Spielvorschlag, der dann in ähnlicher Weise weitergeführt werden kann (NB 2).
2. Harmonisierung einer Baß-Melodie (NB 3).
3. Improvisation nach Generalbaß-Ziffern (NB 4).
4. Harmonieergänzung nach Klangbuchstaben, zu rhythmisieren und zu transponieren (NB 5).
5. Improvisation nach notierten Akkordfolgen, linke Hand kann variiert werden (NB 6).
6. Kadenzfolge mit notierten Klangbuchstaben (NB 7).

NB 1

NB 2

7. Möchte jemand seine Kenntnisse im Generalbaßspiel weiter vervollständigen, so kann er dies auch mit einer nur in Ziffern und Baß-Noten komponierten Fantasie von C. Ph. E. Bach<sup>2</sup> probieren (NB 8).

8. Zu Übungen im harmonischen Bereich – er ist unumstritten die beste Grundlage für eine meisterhafte Improvisation – gehört auch das Harmonisieren von Tonleitern – Akkorde improvisatorisch auflösen! – (NB 9). Die Tonleiter soll auf und ab und auch in der linken Hand gespielt, harmonisiert und transponiert werden.

9. Um über den schon im 18. Jahrhundert geläufigen Akkordaufbau (Zusammensetzung der Tonabstände, der Intervalle) informiert zu sein, empfehle ich folgende Übung: Man suche sich zuerst über einem gleichbleibenden Grundton alle gebräuchlichen Akkorde als Vorübung zum Generalbaßspiel. Man benenne dabei die angeführten Akkorde und versehe sie mit Ziffern (NB 10).

Diese Akkorde lassen sich natürlich auch unter einem gleichbleibenden Melodieton bilden, als Vorübung zur Liedharmonisierung; dazu Baß-Töne finden (NB 11)!

Diese Akkordfolgen können von jedem Ton aus gebildet werden! Wie man sich leicht ausrechnen kann, ergibt sich hier eine große Menge von Übungsmöglichkeiten. Diese Folgen sind auch improvisatorisch zu verbinden. Erst wenn man diese verschiedenen Tonartenfolgen geschickt verbinden kann, wird man in der Lage sein, beim freien Improvisieren die entstehenden Zufallswendungen richtig zu überschauen und in den „Griff“ zu bekommen.

**C** Das Liedspiel mit kurzem Vorspiel, Harmonisierung, Nachspiel, mit Variationen, der Modulation und Transposition gehört ebenfalls zum Hauptbestandteil dieses Grundkurses. Zur weiteren Anregung gibt es hierfür die meisten Lehrwerke.<sup>3</sup>

Liedspiel läßt sich methodisch in vielen Varianten erarbeiten. Die eigenschöpferische Beschäftigung mit dem Lied sollte aber nicht zu lange hinausgezögert werden! Als Ziel einer Unterrichtsmethodik sollte auch angestrebt werden:

1. Improvisiertes Liedspiel an zwei Klavieren oder mit anderen Instrumenten wie beim Kadenzspiel. Der Baß-Spieler muß die richtigen Grundtöne und Harmonien finden und den Melodie-Spieler begleiten.
2. Melodie und Begleitung können im Variations-Stil verändert werden. Dabei können die „Rollen“ natürlich vertauscht werden.

NB 3

NB 4

5 6 5b 7 8 8 5 4 4 6 7 6 7 8  
3 4 3 5 4 3 5 4 3

NB 5

F F6 B6 C7 Gm F3 B7 C7 F

NB 6

NB 7

Hm Em7 Fis7 Hm Em9b Cis5b Fis9b G7

Cism5b Fis7 Hm43

NB 8  
C. Ph. E. Bach Freie Fantasie  
Allegro

6 5 7 2 8 7 4 3  
8 7 2 4 6 4 6 2 4 7 2 6 b7 6  
2 5b 7 6 5 8 7 b 4 6 4 8  
5 4 3 2 3

3. Freie Fantasien sollten über ein Lied improvisiert werden.
4. Der Text eines Liedes kann zu unterschiedlichen Variationen anregen!
5. Eine auf einem Soloinstrument gespielte Melodie ist nach Gehör auf dem Klavier auch umspielend zu begleiten. Wer hier sein Gehör nicht genügend geschult hat, wird diese Übungen nicht mitmachen können! Manch versierter Pianist versagte schon bei diesen so leicht klingenden Übungen!

**D** Im zeitgenössischen Teil des Kurses stehen folgende Improvisationsthemen zur Auswahl:

1. Zweistimmige kontrapunktische Übungen (Imitationsformen). Diese sollen zuerst ohne Rücksicht auf gute Melodieführung oder entstehende Harmonien einfach vom motorischen Bewegungsablauf her gesehen werden. Der Weg geht dabei vom Einfachen zum Komplizierten. Am Schluß steht eine kontrapunktische Imitationsform im Sinne einer modernen Invention.

2. Improvisation nach einer thematischen Vorlage. Hier soll in zwangloser Form eine musikalische Erzähl- und Schilderungsform erarbeitet werden. Die Anweisungen lauten etwa: „Der rauschende Bach“, „Spaziergang im Mondschein“, „Sehnsucht nach Frieden“, „Der lange Weg“, „Eine zänkische Person“ usw. Hier schließen sich Improvisationen nach kleinen musikalischen Themen ebenso an wie kleine Form-Improvisationen, z. B. „Intermezzo, Präludium, Suite“ usw. Die Stilart soll möglichst ein „Produkt“ eigener Fähigkeiten sein, ohne etwas nur nachmachen zu sollen oder zu wollen.

3. Improvisation in weniger gebräuchlichen Taktarten. Schon beim Durchhalten eines  $\frac{5}{4}$ -Taktes versagt bei den meisten Spielern das musikalische Vermögen. Hat man die einseitig festgefahrene Spielweise im  $\frac{2}{4}$ -Takt ( $\frac{2}{4}$ -,  $\frac{3}{4}$ -Takt) erst einmal überwunden, werden auch die erweiterten „unregelmäßigen“ Taktarten gemeistert:  $\frac{7}{8}$ -,  $\frac{10}{8}$ -Takte und kombinierte Taktarten. Ihre Beherr-

schung ist ja eine Grundvoraussetzung beim Spiel südosteuropäischer Folklore!

4. Auch die Bekanntmachung mit den am und im Klavier vorhandenen Spielmöglichkeiten steht auf dem Programm. Wer sich erst einmal – bei aller gebotenen Vorsicht – mit dem inneren Klangraum, den Saiten und dem Resonanzboden des Flügels beschäftigt hat, wird erstaunt sein, was neben den üblichen Cluster-Bildungen am Klavier noch so alles möglich ist. Am Flügel können dabei sogar drei Spieler gleichzeitig improvisieren! Auch die in skizzierter Form notierte (graphische Notation) Improvisation gehört als Versuch in diesen Komplex.

Gerade dieser Teil, der mehr die Fantasie beschäftigen als die ablesbare Form einer Anleitung sein soll, bereitet dem Studierenden immer wieder die meiste Freude. Hier kann jeder auch mit noch so geringen Fähigkeiten mitwirken. Das Selbstbewußtsein wird gestärkt, und es gibt Erfolgserlebnisse. Es ist immer wieder etwas Neues zu entdecken und zu erleben. Die am Anfang immer vorhandene Scheu vor sogenannten „Zufallsklängen“ verschwindet bald, und ein neues „Klaververständnis“ entsteht, da das Klavier nun auch zum „Produktionsinstrument“ für eigene, selbst geformte Werke wird.

Ich bin der Überzeugung, daß wir heute mehr denn je für neue Improvisationsformen bereit sind. Wir werden auch nicht mehr nur in avantgardistischen Versuchen stecken bleiben. Die Improvisationsform, die wir uns erarbeiten können, muß natürlich auf vorangegangene Musikformen aufbauen und diese verarbeiten. Völlige Loslösung von der Tradition wird nur in den seltensten Fällen eine brauchbare Musik hervorbringen können. Die Beherrschung harmonischer Bereiche der romantischen und impressionistischen Musik ist für eine eigenständige Musik ebenso wichtig, wie die Verwendung jazz-spezifischer Spielweisen. Hier macht sich allerdings die Trennung der Musikrichtungen in sogenannte „Ernste Musik“ und „Unterhaltungsmusik“ besonders negativ bemerkbar. Kaum ein Pianist an den Hochschulen ist in diesem Bereich ausgebildet. Das Interesse an jazziger Improvisation wächst jedoch deutlich, obwohl viele Studenten nicht locker und gelöst genug an die durch den ganzen Körper gehende rhythmische Gestaltung herangehen können. Auch die Haltung der Studenten zum Tanz und zur rhythmischen Bewegung spielt dabei eine Rolle. Die Gefahr ist natürlich vorhanden, daß

NB 9

NB 10

NB 11

Pianisten durch zu langes Sitzen am Klavier steif und unsportlich werden. Nach alternativen Bewegungsformen muß jeder Musiker darum selbst suchen und die Angebote an Bewegungs-Unterrichts-Formen auch ernst nehmen und für sich nutzen. Spielübungen im Jazz-Bereich gehören aufgrund der erkannten Notwendigkeit nun auch zum Ausbildungsprogramm im Fach Improvisation für die sogenannte „Ernste Musik“-Richtung! Die Improvisation ist auf dem Wege, in unserem Leben wieder eine ihr gebührende Stellung einzunehmen. Sie ist ja auch eine der reiz-

vollsten Spontan-Künste, die wir uns vorstellen können! Sie ist für den Improvisator wie für die Zuhörer gleichermaßen interessant und belebend. Sie ist eine der schönsten Kreativitätsformen, in der sich der Mensch ausdrücken kann.

Ein meist langer und steiniger Weg führt von den Improvisationsanfängen bis zu einer Meisterschaft. Selbst ein Hochschulstudium von fünf Jahren kann dabei nur eine Anregung sein. Ein ganzes Leben ist oft notwendig, um in dieser besonderen Kunst die nötige

Sicherheit und Überzeugung erlangen zu können.

Armin Thalheim

#### Anmerkungen, Literaturangaben

- <sup>1</sup> Günter Philipp: „Klavier, Klavierspiel, Improvisation“, Leipzig 1984
- <sup>2</sup> C. Ph. Emanuel Bach: „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, 41. Kapitel, S. 325–341. Faksimile-Ausgabe VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1969
- <sup>3</sup> Herbert Schramowski: „Schöpferisches Gestalten am Klavier“, Leipzig 1977; Helmut Böhmer: „Liedspiel und Liedbegleitung“, Berlin 1971; Werner Reichel: „Schulpraktisches Musizieren“, Berlin 1961; Wolfgang Hütter: „Tanzmusik im schulpraktischen Musizieren“, Berlin 1979; Wieland Ziegenrucker: „Die Tanzmusikwerkstatt“, Leipzig 1972; Herbert Gadsch: „Liedbegleitung einmal anders“, Berlin 1974

## Freie Tonalität als zentrales Diskussionsthema

### Gedanken zu Arbeiten von Amateurkomponisten

Erstmalig wurden in diesem Jahr die Amateurkomponisten zu einer „Werkstatt der komponierenden Werkstätten“ innerhalb der Arbeiterfestspiele aufgerufen – Grund genug, in vorbereiteten Zusammenkünften Gedanken auszutauschen. Seit Jahren betreuen professionelle Komponisten und Musikwissenschaftler wie Dr. Günter Habicht und Dr. Herbert Schramowski im Auftrag des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR komponierende Werkstätten in regelmäßig durchgeführten Werkstätten. Eine davon fand im September letzten Jahres in Gera statt und vermittelte bereits etwas von der schöpferisch-kritischen Atmosphäre im Vorfeld der Arbeiterfestspiele. Fünfzehn Arbeiten standen zur Diskussion, etwa ebensoviele Amateurkomponisten warteten auf helfende Hinweise am jeweils konkreten Stück. Die handschriftlichen Notate untergliederten sich genremäßig in zwei Klavierkompositionen, drei Sololieder mit Klavierbegleitung, ein Chorlied mit kammermusikalischer Begleitung, vier Chorlieder a cappella, vier reine Kammermusiken und eine Bearbeitung. Diese Einteilung läßt zumindest keine kompositorischen Anfänger vermuten, die ihre schöpferische Mission in der Komposition überdimensionaler Messen und Sinfonien sehen. Im Gegenteil – alle Komponisten wählten wohlweislich kleinere Formen, in denen sie ihre kompositorischen Mittel bewußt und konzentriert zur Anwendung bringen konnten. Das spricht zweifellos für die Amateure.

Die Wahl der Genres scheint mir überdies mit der Beherrschung eines Instrumentes im Zusammenhang zu stehen. Die solide Notation von klanglich Kon-

trollierbarem kann als besonderer Vorzug der Arbeiten gelten. Praktische Aufführungsmöglichkeiten stehen außer Zweifel: Die Chorlieder für Chöre der mittleren Leistungsstufe, Kammermusik für verschiedene Instrumente und Klavierzyklen können Interpreten im Amateur- wie Profibereich finden.

Der Musikwissenschaftler sucht hinsichtlich der klanglich-strukturellen Gestalt von Kompositionen aus unserem Jahrhundert natürlich nach Bezügen zur zeitgenössischen professionellen Musik. Grundsätzlich muß hier bei den Amateuren eine gewisse Scheu vor Dissonanzen als bewußt eingesetzte Ausdrucksmittel registriert werden. Zu oft bestimmen Terz- und Quintketten die Kompositionen, befolgen Begleitstimmen artig die Gesetze der Funktionsharmonik. Zu selten gilt, was Arnold Schönberg bereits 1911 in seiner Harmonielehre über die emanzipierte Dissonanz schrieb, nämlich: „Dissonanz und Konsonanz hören auf, einander als Gegensätze gegenüberzustehen. So wenig das Dur-Moll-System ein Naturgesetz darstellt, verglichen mit den uns fremden Tonreihen anderer Völker, so sehr sind die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen Gegensatz bezeichnen, falsch.“ Auch der Amateurkomponist sollte ständig seine Hörerfahrung erweitern und sich mit theoretischen Schriften, wie zum Beispiel Karl Ottomar Treibmanns 1981 im DVfM erschienenen „Strukturen in neuer Musik – Anregungen zum zeitgenössischen Tonsatz“ beschäftigen. Daneben kann auch die Aneignung alter oder fremdländischer Kompositionssysteme wie die der Pentatonik und modalen Leitern zur schöpferischen Modifikation anregen.

Hindemiths chromatische Halbtonreihe und Schönbergs Ordnung mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen sollten freilich auch zum Rüstzeug eines Amateurkomponisten gehören. Nicht das Verharren in alten Ordnungen, auch nicht die exzeptionellen Vorstöße in die Atonalität, sondern beide im Verein werden neue Wege beschreiten helfen. Das betrifft den Amateur ebenso wie die Berufskomponisten!

Im folgenden sollen charakteristische Merkmale einzelner Kompositionen von regelmäßig an den Werkstätten teilnehmenden Amateuren dargestellt werden, die die breite Palette der unterschiedlichen Handschriften erkennen lassen. Zu den produktivsten Amateuren gehört der Bauingenieur Günter Goldhan (geb. 1933). In seinem Allegro für Klarinette, Violine, Violoncello, Kontrabaß und Klavier erweist er sich als praktisch geübter Musiker, der das Hauptthema geschickt einführt und versteckt im Quintettspiel wiederkehren läßt. Der Komponist kommt dem Hörer dabei bewußt entgegen, indem er ihn an der Entstehung des Hauptthemas teilhaben läßt, ohne dem Publikums-geschmack durch bloße Banalität Rechnung zu tragen. Die ersten drei abgehackten Takte bringen das Allegro-Geschehen in Gang, und während noch Violine und Violoncello eifrig mit Sechzehntelketten beschäftigt sind, erklingt das Hauptthema bereits im Klavier. Erst zwölf Takte später wird es von der Klarinette deutlich exponiert vorgetragen, erscheint in den Stimmen in unterschiedlicher Gestalt und wird zu einem wirkungsvollen Fortissimo-Abschluß geführt (Notenbeispiel 1).