

Matthias Schlothfeldt

Eine Übung

ZITAT: Schlothfeldt, M. (2018). *Eine Übung*. In: Handreichungen zur Kompositionspädagogik (www.kompaed.de).

Abstract

Die folgende Übung ist als Einstieg ins Komponieren gedacht – für Schülerinnen und Schüler ebenso wie für Lehrerinnen und Lehrer. Sie kann im Musikunterricht in der Schule, im Instrumental- oder im Kompositionsunterricht durchgeführt werden, und zwar mit allen Instrumenten, also auch mit Gesang bzw. Stimme, sowohl im Einzel- als auch im Gruppenunterricht und mit Schülerinnen und Schülern verschiedener Altersgruppen. Sie kann der jeweiligen Unterrichtssituation angepasst und ggf. mit gerade anstehenden Lerninhalten verbunden werden. Als Lehrkraft empfiehlt es sich, im Unterricht bei der Durchführung der Übung mitzumachen und sie vielleicht vorher zu Hause auszuprobieren.

Arbeitsschritte

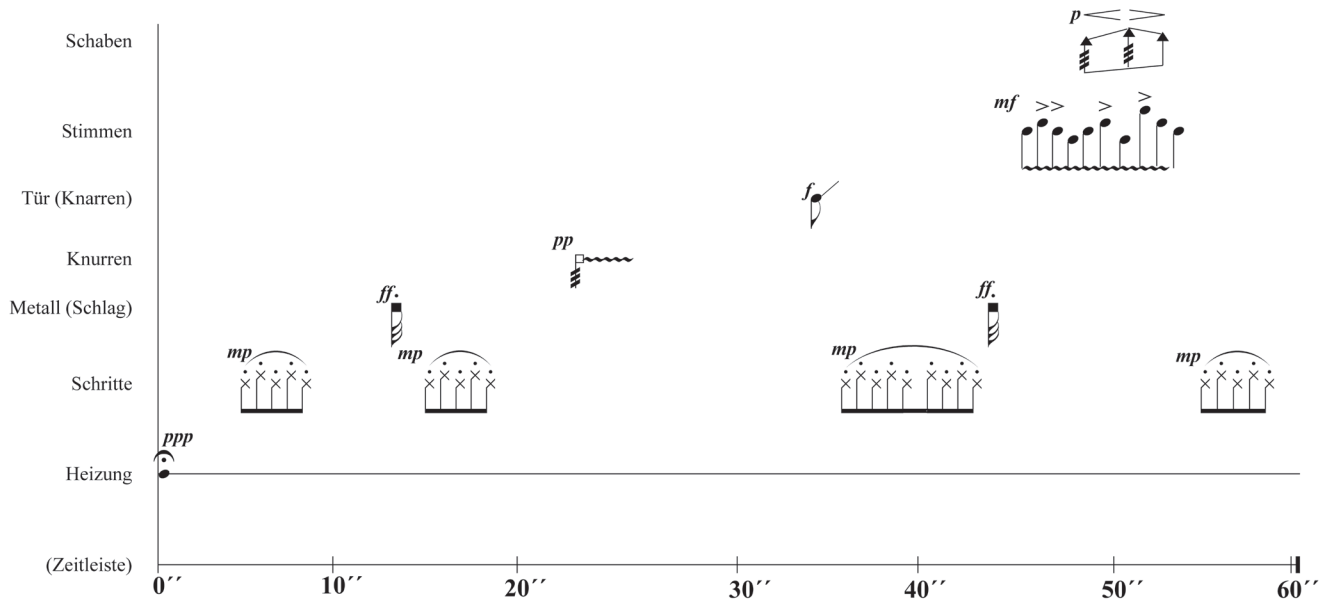
Benötigt werden Papier und Stift für jede Schülerin und jeden Schüler sowie eine geräuschlose Uhr mit Sekundenanzeige. Auf das Papier werden eine senkrechte und eine waagerechte Koordinate gezeichnet. Letztere steht für den Zeitverlauf und kann vorher bereits mit Sekundenangaben versehen werden (siehe Abbildung auf Seite 2).

1. Eine Minute hören und notieren

60 Sekunden lang wird den Klängen gelauscht, die einen umgeben. Die wahrgenommenen Klänge werden auf dem Papier eingetragen. Vor dem Hören muss entschieden werden, ob das Wahrgenommene während des Hörens oder anschließend aus der Erinnerung aufgeschrieben wird. Letzteres ist erheblich schwieriger.

Die Anordnung der nun entstehenden Partitur wird an der senkrechten Koordinate vorgenommen. Wie bei konventionellen Partituren kann die Anordnung der auftretenden Klänge von hoch nach tief bzw. von hell nach dunkel erfolgen oder nach der Richtung, aus der die Klänge kamen. Wenn beides nicht sehr signifikant ist, können die Klänge in der zeitlichen Reihenfolge, in der sie aufgetreten sind, von unten nach oben an der senkrechten Koordinate angeordnet werden. (In der abgebildeten Partitur erfolgt der Einsatz der Klänge dementsprechend von links unten nach rechts oben.) Dadurch, dass die Urheber der Klänge oder auch kurze Charakterisierungen der verschiedenen Klänge vor die senkrechte Koordinate gesetzt werden, entsteht bereits eine Anordnung in Stimmen.

zu "Arbeitstitel"
Tafelbild - schriftliche Fixierung nach 1 Min. hören



Diese Partitur hat ein Grundkurs Musik nach den Arbeitsschritten „Eine Minute Hören“ und „Notieren“ gemeinsam erstellt und an der Tafel festgehalten. Sie war Grundlage der anschließenden Arbeit, die dokumentiert ist in: Schlothfeldt, M. (2009). Komponieren im Unterricht. (S. 52–74) Hildesheim: Olms. Ein Video mit der Aufführung des Ergebnisses ist zu sehen unter: <https://vimeo.com/63658085>

Die Notation der Klänge sollte vorher an wenigen Beispielen besprochen und geübt werden. Es empfiehlt sich, Elemente (konventioneller) musikalischer Notation aufzunehmen oder sie sogar einzuführen. Die Entscheidung darüber, in welchem Maße dies geschehen soll, obliegt der Lehrkraft. Ob die Schülerinnen und Schüler bei ihren Vorschlägen auf konventionelle Notationsweisen rekurren, hängt von ihrer Vorbildung ab.

Wichtig ist, darauf zu achten, dass das Notationsniveau einheitlich ist, also z. B. nicht bei einem Ereignis eine Lautstärkeanweisung zu finden ist, bei einer anderen aber nicht. Für die verschiedenen Klänge und ihre Eigenschaften, die benannt werden sollten, werden verschiedene Symbole gewählt oder erfunden. Die folgenden Beispiele enthalten Notationsweisen, deren Einführung empfohlen wird.

In der abgebildeten Partitur sind für geräuschhaftere Klänge Kreuze, Quadrate und Dreiecke als Notenköpfe gewählt worden. Die Länge der Klangereignisse ist in der Abbildung an den verschiedenen Fähnchen und Artikulationszeichen sowie im Fall des Liegetons (Heizung) am Längsstrich erkennbar. Außerdem bieten sich leere und ausgefüllte Notenköpfe zur Unterscheidung von Klangdauern an. Einige Ereignisse wurden in der Partitur auch in der Notation durch Balken zu Gruppen zusammengefasst, die rhythmisch periodisch (Schritte) oder aperiodisch sind (weit entfernte, aber laute Stimmen).

Auch dynamische Anweisungen können jetzt bereits notiert werden. Um das Wahrgenommene hinsichtlich der Lautstärke angemessen zu notieren, genügt in der Regel **p** für leise und **f** für laut, evtl. **pp** und **ff** für noch leiser bzw. lauter und Crescendo- und Decrescendo-Gabeln für lauter bzw. leiser werden. (Natürlich kann noch weiter differenziert werden. In der Abbildung ist sogar jede Stimme durch eine eigene Lautstärkeangabe gekennzeichnet.)

2. Instrumentieren

In der ersten Partitur wurden Umweltklänge notiert. Sie bildet die Grundlage für das Musikstück, das nun entstehen soll. In der vorliegenden Form ist die Partitur kaum aufführbar. Sie wird nun uminstrumentiert – für das eigene Instrument, für mehrere Instrumente und/oder Stimmen (das ist insbesondere im Gruppenunterricht sinnvoll) oder für Geräte, die einen umgeben bzw. sich im Unterrichtsraum befinden. Nun müssen also Klänge, welche die ursprünglich wahrgenommenen ersetzen sollen, gesucht und ausprobiert werden. Ihre Notation sollte ebenfalls geübt werden, ggf. auf einem Extrablatt. Allmählich wird für das nun entstehende Stück aber eine zweite Partitur angelegt. Dabei kann die Anordnung der Klänge in Stimmen aus der ersten Partitur übernommen werden, wenn für mehrere Instrumente geschrieben werden soll. Es sollte aber die Verteilung auf die beteiligten Ausführenden berücksichtigt werden.

3. Gestalten bilden

Während neue Klänge gesucht und (auf einem Extrablatt) notiert werden, kann sich die Arbeit bereits dahin entwickeln, dass musikalische Gestalten gebildet werden. Das sollte in jedem Fall geschehen, wenn die Arbeit an der zweiten Partitur beginnt. Der Charakter der Gestalten soll sich nun wieder möglichst genau in der Notation ausdrücken. Was oben zur Notation von Geräuschen und Tönen, Lautstärken, Klangdauern und Rhythmen steht, sollte hier ebenso beachtet werden wie ein einheitliches Notationsniveau.

4. Form

In der zweiten Partitur werden die Gestalten, die erheblich differenzierter notiert sind als in der ersten Partitur, neu angeordnet. Es soll eine sinnvoll erscheinende, wahrnehmbare Gliederung bzw. ein erkennbarer Verlauf entstehen. Ob es bei einer Minute Dauer bleibt oder das Stück erheblich länger oder kürzer wird, sollte dabei ebenfalls überlegt werden, die endgültige Entscheidung kann aber auch später fallen. Zum Formen sind einige Hinweise nötig. Hier können folgende Fragen gestellt werden: Welche Gestalten sollen vorkommen? Lässt sich das Material der Komposition sinnvoll begrenzen? Ist das Repertoire an Gestalten bereits recht übersichtlich oder sollte es noch weiter reduziert werden? Wie soll das Stück anfangen? Welchen Verlauf soll es nehmen? Wie soll es enden? Soll es eine Entwicklung geben? Und an welcher Stelle hat diese ihr Ziel oder ihren Höhepunkt? Sollen Gestalten wiederholt werden? Wo und wie oft? Sollen signalartige Gestalten an Stellen gesetzt werden, an denen sie die Teile markieren, aus denen die Form besteht?

Bei der Abfolge der Gestalten sollte beachtet werden, wie sie aufeinander folgen. Zwischen ihnen kann eine Pause gesetzt sein. Sie können unmittelbar aneinander anschließen. Sie können überlappen oder überblendet werden, indem ein Ereignis ausgeblendet und das folgende eingeblendet wird. Wenn ein Ereignis auf ein anderes reagiert, bietet es sich an, das mit Hilfe von Pfeilen darzustellen.

5. Analysieren

Um sich Rechenschaft über das Komponierte abzulegen und es so einer drohenden Unverbindlichkeit zu entreißen, sollte man einige Fragen an das Stück stellen: Wie viele Teile hat das Stück? Wie viele verschiedene Elemente oder Gestalten gibt es? Wie oft treten sie auf? Gibt es benennbare Beziehungen zwischen den wiederkehrenden Gestalten, zwischen den verschiedenen Gestalten und zwischen den Formteilen? Können die Beziehungen noch deutlicher hervortreten?

Damit sind nur einige Hinweise gegeben, weil die reflektierenden Fragestellungen von der konkreten Partitur abhängen. In der Regel drängen sich analytische Fragen aber förmlich auf.

Nach dieser Analyse kann die Partitur einer weiteren Überarbeitung unterzogen werden.

6. Aufführen

Zum Schluss sollte das Ergebnis uraufgeführt werden. (Zur Koordination sind ggf. eine Uhr oder eine Dirigentin bzw. ein Dirigent hilfreich. Zu überlegen wäre auch, ob die Aufführung aufgenommen und noch einmal angehört werden soll.) Vielleicht geschieht dies erst mal im Rahmen des Unterrichts. Es sollte aber auch über eine öffentliche Aufführung z. B. im Rahmen eines Schülervorspiels nachgedacht werden. Dann kann das Stück auch von anderen als den Komponistinnen und Komponisten selbst gespielt werden. Mit dem Proben sind nämlich oft bemerkenswerte Lernerfolge verbunden. Überhaupt werden die Chancen unterschätzt, die darin liegen, dass Schülerinnen und Schüler für andere komponieren. Beim Einstudieren der Partitur wird sich herausstellen, wie präzise die Notation ist und ob die Komposition überhaupt aufführbar ist.

Sinn der Übung

Dadurch, dass in der Übung Alltagsklänge in Instrumentalklänge transformiert werden, ist vielleicht der Eindruck entstanden, dass sie als Einführung in Neue Musik konzipiert ist. So kann sie, muss sie aber nicht zwangsläufig verwendet werden. Die erste Partitur, die entsteht, ist (wie jede Notation von Klang) eine Grafik. Sie kann (wie jede Grafik) auf vielfältige Weise interpretiert werden: als Entwurf eines kurzen Orchestersatzes, als Verlauf einer abendfüllenden Techno-Darbietung oder als instrumentales Solostück. Das Ergebnis kann durchaus tonal sein, es könnte sich um einen traditionellen Klaviersatz handeln oder einfach um eine Melodie. Im Gegensatz zu jeder anderen Grafik, die hätte hinzugezogen werden können, ist diese mit klanglichen Erfahrungen gefüllt. Dies kann bei der weiteren Arbeit und der Entwicklung musikalisch-kompositorischer Vorstellungen eine große Hilfe sein. Außerdem kann die Entfernung von den ursprünglich gehörten Klängen und deren Verlauf geradezu als kompositorischer Parameter begriffen werden, denn die möglichst genaue Imitation des Gehörten ist nur eine von vielen Möglichkeiten.

Von einigen „Probanden“, mit denen ich diese Übung gemeinsam durchgeführt hatte, erfuhr ich, dass sie noch Tage danach Umweltklänge anders, bewusster wahrgenommen hätten als vorher. Dann sind durch die Übung Alltagserfahrungen in ästhetische Erfahrungen transformiert, um nicht zu sagen: überhöht worden. Das ist mit der Übung zwar auch intendiert, steht aber nicht im Vordergrund. Sie ist geeignet, verschiedene Lernziele zu verfolgen, und bietet die Möglichkeit, sich mit wichtigen Aspekten nicht nur neuerer Kompositionsweisen, sondern von Musik überhaupt zu beschäftigen: mit Eigenschaften von Klang; mit verschiedenen (auch neueren) Spieltechniken; mit Notationsformen; mit verschiedenen Formen von Zeitgestaltung; mit dem Gebrauch musikalischer Mittel, deren Funktion im musikalischen Kontext und daraus möglicherweise resultierenden Bedeutungen bzw. möglichen Bedeutungszuweisungen; mit Komponieren als „planbarer Folge revidierbarer Einzelentscheidungen“ und deren Tragweite. Im günstigen Fall wird der Horizont hinsichtlich dessen erweitert, was als Musik ästhetische Geltung erlangen kann. Es bieten sich sicher Anschlussmöglichkeiten zu anderer Musik, die bereits Gegenstand des Unterrichts ist oder werden kann.

In der Übung sind viele Bereiche musikpädagogischer Unterrichtsfächer und -methoden vereint: Die Wahrnehmung von Klängen und ihren Eigenschaften als Einstieg ist dem Bereich der Gehörbildung zuzuordnen. Wenn die Notation der Klänge im Anschluss an das Hören erfolgt, wird außerdem das Erinnern von Klang geübt.

Dem Einstieg folgt eine Einführung in die Notation bzw. in die Notenschrift, sogar in das Lesen von Partituren. Dabei kann von der bekannten, konventionellen musikalischen Notation ausgegangen werden, um zur Notation von Ungewöhnlichem vorzudringen. Oder es werden gerade umgekehrt geeignete Notationsformen für die gehörten Klänge gesucht, mit deren Hilfe die konventionelle Notation erläutert wird.

Mit der Beantwortung der Frage, wie sich die zu bildenden Gestalten und wie sich Einzelelemente und Ganzes zueinander verhalten, wird auf elementare Weise Formenlehre betrieben. An diesem Punkt setzt die kompositorische Tätigkeit im engeren Sinne ein: In eigenverantwortlichem Handeln soll eine musikalische Form gebildet werden. Hier werden auch diverse – je nach der weiteren Entwicklung verschiedene – Aspekte musikalischer Satzlehre gestreift.

Mit der anschließenden Analyse soll sich die Schülerin oder der Schüler Rechenschaft ablegen über die bisherigen Arbeitsschritte und deren Ergebnisse. Die Komposition soll auf diese Weise an Verbindlichkeit gewinnen, und das mehrfache Überarbeiten kann sich zugunsten ihrer ästhetischen Geltung auswirken. Wenn die Übung im Gruppenunterricht durchgeführt wird, ist die Verschiedenheit der Ergebnisse, die aus der „gleichen gehörten Minute“ entwickelt werden, geradezu ein Kriterium für das Gelingen der kompositorischen Arbeit.

Sicher kann von der Übung aus das Komponieren im Unterricht eine Fortsetzung finden. Hier stand keine kompositorische Intention am Beginn des Arbeitsprozesses, sondern sie entsteht im Verlauf der Arbeit. Im günstigen Fall kommen die Schülerinnen und Schüler nun mit eigenen Ideen (oder gar mit eigenen Vorstellungen von Komponieren) in den Unterricht.

Vergleichbares und Literaturempfehlungen

Die Übung habe ich zuerst vorgeschlagen in meinem Beitrag *Musik schreiben*, in: Klangform-Briefe Nr. 7, Köln 2003, S. 17–30. Weil die von mir mit herausgegebene Zeitschrift sich hauptsächlich an musikalische Laien richtete, war die Übung so konzipiert, dass möglichst wenig Voraussetzungen vonnöten sind. Wie oben bereits erwähnt, war sie außerdem Ausgangspunkt eines Kompositionsprojekts in der Schule, das ich vorstelle in *Komponieren im Unterricht*, Hildesheim: Olms (2009, S. 45–74), und dessen Endergebnis sich findet auf: <https://vimeo.com/63658085>.

Dass es ähnliche Übungen gibt, in denen das Hören und Notieren von Alltagsgeräuschen oder die Festlegung der Dauer auf eine Minute eine Rolle spielen, hat seinen Grund vermutlich darin, dass die Vorgehensweise schlicht nahe liegt. Solche Übungen haben u. a. György Ligeti und Helmut Lachenmann im Kompositionsunterricht durchgeführt. Ligeti schreibt über elementare Übungen, die er Anfang der 60er Jahre mit Kompositionsstudierenden in Stockholm durchgeführt hat: „Obwohl die Dauer der zu realisierenden Formen nicht prinzipiell festgelegt wurde, riet ich dazu, die Zeitspanne von einer Minute möglichst nicht zu überschreiten [...]“; in *Ueber neue Wege im Kompositionsunterricht*, in: Ligeti, G., Lutoslawski, W. & Lidolm, I. (1968). *Three Aspects of New Music*. (S. 11–43, hier: S. 20) Stockholm: Nordiska Musikförlaget.

Später habe ich auch Astrid Schmeling oder Burkhard Friedrich mit vergleichbaren Aufgaben erlebt. Vgl. auch die äußerlich ähnlichen, aber mit anderen Zielsetzungen verbundenen Übungen in: de la Motte D. (1996). *Wege zum Komponieren*. (S. 10–13; 4. Auflage 2004) Kassel: Bärenreiter Verlag; in: Nimczik, O., Rüdiger, W. (1997). *Instrumentales Ensemblespiel*. (S. 19–20) Regensburg: ConBrio; in: Bryner-Kronjäger, B. (2001). *Querfeldein*. (S. 90) Frankfurt a.M.: Musikverlag Zimmermann; in: Sáry, L. (2006). *Übungen zum kreativen Musizieren*. (S. 26–27) Saarbrücken: Pfau Verlag; in: Schmeling, A. & Kaul, M. (2011). *Musikerfindung in Beziehung zur Welt*, in: Lang, B. & Vandr , P (Hrsg.), *Komponieren mit Schülern*. (S. 53–67, hier: S. 55–56) Regensburg: ConBrio.

Matthias Schlothfeldt, Komponist und Gitarrist, ist Professor für Musiktheorie mit den Schwerpunkten Didaktik, Improvisation und zeitgenössische Musik an der Folkwang Universität der Künste in Essen.

Handreichungen zur Kompositionspädagogik

Herausgegeben von Michael Dartsch, Christian Rolle, Matthias Schlothfeldt, Philipp Vandr  und Julia Weber

Copyright: Jeunesses Musicales Deutschland, Weikersheim