

Ulrich Kaiser: Harmonielehre: Was willst du mir? Eine Anleitung zur Improvisation mit satztechnischen Modellen

Ulrich Kaiser arbeitet als freiberuflicher Chorleiter und unterrichtet Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin, der Evangelischen Kirchenmusikschule in Berlin-Spandau und der Musikschule Wilmersdorf. Der folgende Aufsatz versucht, Anregungen für den Anfangsunterricht im tonal-polyphonen Improvisieren zu geben.

Die Überschrift ist provozierend. Sie pointiert eine ernstgemeinte Frage: kann bei der Anleitung zur tonalen Improvisation auf Kenntnisse der Harmonielehre verzichtet werden?

Auf der einen Seite zeigt sich im Unterricht sehr schnell, daß als Improvisationsanleitung für Anfängerinnen und Anfänger die Vorgabe einer Harmoniefolge nicht ausreichend ist. Jede sinnvolle harmonische Progression kann durch absurde Stimmführung völlig entstellend werden.

Auf der anderen Seite aber wäre ein Kontrapunkt, der den vertikalen Aspekt unberücksichtigt läßt, im historischen Sinne kein Kontrapunkt. Darüber hinaus ist er für ein tonales Improvisationsergebnis ebenso unbrauchbar wie die abstrakte Harmoniefolge.

Eine Überlegung ging dahin, eine Arbeitserleichterung zu schaffen, die es ermöglicht, musikalische Topoi nicht als Einzelfphänomene zu begreifen, sondern als Ableitungen elementarer satztechnischer Prinzipien. Musikhistorisch wie didaktisch bot sich hier die Reduktion zahlreicher Modelle auf einen zweistimmig-kontrapunktischen Tenor-Dis-cant-Gerüstsatz an. Eine solche Herleitung ermöglicht nicht nur bei vielen Modellen ein einfacheres Verständnis, sondern sie wird auch den am Tasteninstrument nicht Versierten die Möglichkeit geben, an diesem Instrument passable Ergebnisse zu erzielen.

Einen Teil meiner im Unterricht gesammelten Erfahrungen und eine Methode, die auf die Vermittlung eines dreistimmig-polyphonen Satzes um 1700 zielt, möchte ich im folgenden anhand der 7-6- und der 5-6-Synkope vorstellen.

Die 7-6-Synkope und ihre Ableitungen

Das Hauptaugenmerk sollte als erstes auf die innere, kontrapunktisch-lineare Dynamik der 7-6-Synkope gerichtet werden: Zwei Töne befinden sich zueinander in einem konsonanten Intervallverhältnis (im Beispiel 1 die kleine Sexte). Es „agiert“ nun die untere Stimme durch eine Bewegung zur metrisch schwereren Zeit, d. h. sie bewirkt

die Dissonanz indem sie die andere Stimme zu sich in ein dissonantes Septimverhältnis setzt¹. Die ohne eigenes Zutun so zur Dissonanz erklärte, „dissonierende“ zweite Stimme, „reagiert“ nun auf metrisch leichterer Zeit und löst sich – der „Schwerkraft folgend“ – stufenweise abwärts in eine unvollkommene Konsonanz auf. Ein plötzlicher Spannungswechsel zwischen Dissonanz und vollkommener Konsonanz wurde dabei als nicht schön empfunden. Soll er vermieden werden, so kann – stufenweise Abwärtsführung der Dissonanz vorausgesetzt – beim klingenden Septimintervall nur die untere Stimme agierend (konsonierend) sein, während die obere Stimme als reagierende dissonant ist. In der Sekund- bzw. Nonendissonanz verhält es sich umgekehrt, hier ist die obere Stimme die agierende (konsonant), während sich die untere reagierend (dissonant) auflösen muß (vgl. Beispiele 1 und 2, rechts).

Topoi-Herleitungen

1. Die Finalkadenz

Der Gerüstsatz der Finalkadenz wird von der 7-6-Synkope gebildet. In der Dreistimmigkeit sollte eine Zusatzstimme in Baßlage ergänzt werden. Sie orientiert sich an der konsonanten (agierenden) Stimme der Synkope und zeigt zu ihr ein Unterquintverhältnis.

Diese Baßstimme kann nun auf solche Weise diminiert werden, daß sie zur agierenden Stimme das Proportionsverhältnis 2:1 aufweist. Sehr häufige Diminutionen zeigen die folgenden Modelle mit der 6-5-Seitenbewegung der Baßstimme zur agierenden Stimme (vgl. Beispiele 4 und 5, rechts):

2. Eröffnende Kadenzen

Aus den schier unzähligen Möglichkeiten, ein Musikstück zu beginnen, kann hier nur die folgende, im 17./18. Jahrhundert jedoch sehr häufige³ berücksichtigt werden. Charakteristisch für dieses Modell ist die Lage der reagierenden Stimme im Baß (vgl. Beispiele 6 und 7, oben):

Auch eine dritte nicht als Baß fungierende Stimme sollte sich in diesem frühen Stadium des Lernens immer an die handelnde Stimme (Agens) anlehnen. Als einfachste Möglichkeit bietet sich in diesem Modell die Parallelführung der dritten Stimme in Oberterzen und Untersexten zum Agens an (Beispiele 6 und 7, oben).

3. Synkoptierte Parallelführungsmodelle (Terzen und Sexten)

a) Satz nach „faux-bourdon“-Art
Grundlage des nächsten Modells ist die 7-6- bzw. die 2-3-Synkopenkette (vgl. Beispiele 8 a+b, oben):

Auch hier bietet sich eine Parallelführung einer dritten Stimme in Oberterzen zur agierenden Stimme an. Es entsteht ein synkoptierter Satz nach „faux-bourdon“-Art (vgl. Beispiele 9 a+b, oben).

b) Synkoptiertes Parallelführungsmodell mit 3-5-Baßbewegung

Eine andere Möglichkeit, das 7-6-Modell zur Dreistimmigkeit zu komplettieren, bietet die Ergänzung einer (Baß-) Unterstimme. Auch sie orientiert sich am Agens und verhält sich zu ihm konsonant. In der Literatur findet sich häufig⁴ ein Alternieren von Unterterzen und Unterquinten.

diatonische Variante

c) Diminuiertes Modell mit 3-8-6-5-Baßbewegung

Wiederum wird nun die Baßstimme diminuiert, d. h. die Baßstimme soll zur agierenden Stimme das Proportionsverhältnis 2:1 aufweisen.



d) Diminuiert chromatisiertes Modell mit 3-8-6-5-Baßbewegung

Im späten 17. und im 18. Jahrhundert läßt sich ein „Tonikalisierungsprozeß“ beobachten⁶. Durch Chromatisierung, d. h. durch Verfärbung der Intervalle 6-5 der Progression 8-6-5-3 entstehen „tonikale Zentren“, die die Akzentienwahl der vorangehenden 6-5-Progression beeinflussen. Dabei wird die große Sexte zur kleinen und die reine Quinte zur verminderten.



Erscheint im Ablauf des Modells eine große Sexte zwischen Agens und Zusatzstimme in der Baßlage, so wird diese als Signal für eine Finalkadenz, also als Signal für den Ausstieg aus dem Modell gehört.

e) Die Quintfallsequenz

Die 7-6- bzw. 2-3-Synkopenkette läßt sich auch durch folgende, im Zick-zack verlaufende Baßstimme kontrapunktieren, die als diminuierte 6-5-Seitenbewegung zum Agens eingeführt worden ist (s. Beispiele 4 und 5). Das Modell ist in einer akkordischen Interpretation als Quintfallsequenz bekannt.



Die Quintfallsequenz sollte auch in ihrer sehr häufigen grundstelligeren Erscheinung besprochen werden:



Meine Unterrichtserfahrungen haben gezeigt, daß die Einführung der grundstelligeren Quintfallsequenzen nur in den seltensten Fällen Schwierigkeiten bereitet hat. Das Vorkommen der grundstelligeren Sequenz kann auch in Verbindung mit dem Modell Beispiel 9 a und b erklärt werden. Die Quintfallsequenz entsteht in diesem Fall durch einen dreistimmig-synkopierten Satz nach „faux-bourdon“-Art und eine in Quinten und Quarten springende Contratenorstimme in Baßlage.

Hilfreich sind die didaktischen Anweisungen für Beispiel 14 („übergabundene Terz wird Septime“ und „Septime löst sich abwärts auf zur Terz“ des nächsten „Fundaments“)⁷.

f) Sequenzmodell über dem Sekundakkord

Eine Umkehrung des Beispiels 13 ist das Sequenzmodell über dem Sekundakkord⁸. Hierbei wird die 6-5-Seitenbewegung der Baßstimme zur komplementären 3-4-Seitenbewegung der Oberstimme zum Agens. Charakteristisch in diesem Modell ist die Lage der reagierenden Stimme im Baß (s. a. Beispiele 6, 7 und 9 b).



Die Zick-zack-Stimme kann als 6-5-Seitenbewegung in der Dreistimmigkeit auch in der Mitte liegen (Stimmtausch Sopran-Alt).

4. Modulationsmodell in die Tonart der Oberquinte

Hier findet nun die erste Kombination zweier Modelle statt. Verschränkt werden (T. 1/2 + 3/4) eine 2-3-Synkope mit chromatisierter Zick-zack-Oberstimme und das Finalkadenzmodell⁹.



Verschränkung

5. Terzweise sequenzierte Finalkadenz:



Sequenz aufwärts



Sequenz abwärts



Ableitungen der 5-6-Synkope

6. Diatonische 5-6-Synkope (Beispiel 20, oben)

Eine dritte Stimme (Alt) orientiert sich auch in diesem Modell an der agierenden¹⁰ Stimme und verläuft zu ihr terzenparallel¹¹ (Beispiel 21, oben): Würde in den Beispielen 9 a + b der synkopierte und absteigende Satz nach „faux-bourdon“-Art besprochen, so könnte die aufsteigende 5-6-Synkope zu ihm quasi als Gegenstück, als ein aufsteigend synkopierter Satz nach „faux-bourdon“-Art verstanden werden.

7. Chromatische 5-6-Synkope

Wird nun der eigentliche Agenston während der Synkopendbewegung zu seiner chromatischen Variante verändert¹², so entsteht wiederum eine „Tonikalisierung“ des Modells und eine sekundweise ansteigende Sequenz:



Zur Metrik

Bei der Erklärung der inneren Dynamik der Synkope wurde besprochen, daß die Bewegung der

agierenden Stimme auf eine schwere Zeit fällt. Dadurch ergibt sich der metrische Sitz der Dissonanz und der von ihr abgeleiteten Modelle von selbst. Metrische Probleme treten im allgemeinen erst in der Kombination der Modelle auf. Da die Mechanik der Sequenzen einen unkomplizierten Lagenwechsel ausschließt, sollten die Lernenden spätestens an dieser Stelle dafür sensibilisiert werden, daß bei Ergänzung eines leichten Taktteils zur metrischen Reklifizierung die Möglichkeiten dafür notwendige Lagenwechsel gegeben sind (siehe die Takte 2, 6, 9, 11, 17, 19 und 25 des Beispiels 26). Darüber hinaus sind starre Regeln zur Metrik aus musikhistorischen wie didaktischen Gründen abzulehnen.

Motivische Diminutionen

Die Modelle wurden bisher nur in ihrer kontrapunktischen Substanz besprochen. Für die Klangsprache des 18. Jahrhunderts ist jedoch eine motivische Diminution dieser Gerüstätze typisch. Diminutionen läßt sich jede melodische Fortschreitung von einem Ton zum nächsten. Da nach meiner Unterrichtserfahrung hier die meisten Fehler gemacht werden, sollte bei der Diminution der Modelle ganz behutsam vorgegangen werden (in wesentlich kleineren Schritten, als es der Rahmen dieser Publikation erlaubt). Immer muß gewährleistet bleiben, daß die Lernenden den Gerüstatz auditiv wie kognitiv verfolgen können. Nur so kann ausgeschlossen werden, daß die Substanz (Gerüstatz) ungewollt und fehlerhaft verändert wird.

