Ausgabe 9 • 11/2020

EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Raphael Ophaus	Im Reich der Kleinstintervalle. Einführung in die Grundlagen der Mikrotonalität	4
Raphael Ophaus	Meister Eckhart und Suhrawardi: der Klang der Schwinge des Gabriel - hikmāt al-ishrāq. Eine Werkbetrachtung	8
	Das EGTA-Journal im Gespräch mit Michael Quell	12
Martin Sierek	Begleitschreiben zu Arithmetischer Skala und Intonationsdiagramm	19
Andreas Stevens	Die Gitarre, die Stille und die Nacht - Das Notturno von Norbert Laufer	26
Silke Lehmann	Instrumentales Lernen im Online-Modus: Zumutung oder didaktische Goldgrube?	31
	Jan Philipp Meyer - Notenbeilage	40

Vorwort

Liebe Leserinnen,
liebe Leser,

diese Zeilen erreichen Sie in wahrlich schweren Zeiten. In vielen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens spüren wir die Einschränkungen, welche uns die Pandemie auferlegt, massiv. In besonderem Maße ist auch die Musikkultur in Deutschland stiller geworden, in jedem Fall was Ihre öffentliche Stimme anbelangt. Die Gemeinschaft stiftende Kraft von Konzerten, Vorspielen, musikalischen Aufführungen, Unterrichtssituationen und Proben pausiert oder ist stark eingeschränkt. Das Fehlen des Zaubers der Präsenz originärer Kunsterfahrung, den Walter Benjamin das „Auratische" nannte, wird uns in diesen Zeiten besonders bewusst. Musikerleben ausschließlich von Tonträgern, über Internet, Radio, TV, Download oder Streaming ersetzt nicht das Musikmachen und –erfahren in geteilter Präsenz. Das Hören, Sehen, Spüren, Erleben von Musik lässt sich nicht in erfüllender Weise als Simulation erfahren. Auch das kommende Weihnachtsfest wird in diesem Sinne ein stilles Werden. Zu hoffen bleibt, dass wir im kommenden Jahr umso lauter unsere „Stimmen" wieder werden erheben können, glühend wie ein Sonnenaufgang nach dunkler Nacht.

Umso mehr hoffe ich, dass wir mit der aktuellen Ausgabe des EGTA-Journals schon jetzt, mitten im ohnehin trüben November, einen kleinen Lichtblick in Ihrem Alltag bieten können.

Schwerpunkt des Journals ist dieses Mal die Mikrotonalität, welche Ihnen Raphael Ophaus vorstellt und in einer Werkbetrachtung sowie einem Interview mit dem Komponisten Michael Quell vertieft.

Der österreichische Musiker und Komponist Martin Sierek enthüllt in seinem vor kurzem entwickelten Intonationsdiagramm theoretisch-mathematische Hintergründe unseres Intonationssystems, welche sich in vielfältiger Weise gewinnbringend in der musikalischen Praxis einbringen lassen.

Persönliche pädagogische Erfahrungen mit Distanzlernen konnten wir im Jahre 2020 gezwungenermaßen in besonderer Weise sammeln. Silke Lehmann diskutiert in ihrem lohnenswerten Artikel die Vor- und Nachteile des instrumentalen Lernens im „Online-Modus", das uns sicherlich auch zukünftig begleiten wird.

Zwei Notenbeilagen sowie kurze Werkbetrachtungen von Kompositionen von Norbert Laufer und Jan Philipp Meyer runden das aktuelle Journal ab.

Das Redaktionsteam des EGTA-Journals wünscht Ihnen auf diesem Wege einen gesunden Winter, Geduld, Nervenstärke und Zuversicht auf bessere Zeiten sowie erfüllende musikalische Momente, wenigstens im Privaten.

Herzlichst,

Ihr Fabian Hinsche
Chefredakteur des EGTA-Journal -
Die neue Gitarrenzeitschrift

©Aleksandra Karlowski

Im Reich der Kleinstintervalle. Einführung in die Grundlagen der Mikrotonalität

©Cintia Barroso Alexander

Biografie

Raphael Ophaus wurde 1989 in Hamm/Westfalen geboren. Im Anschluss an die Studiengänge „Diplommusikpädagogik" und „Master of Music" an der „Hochschule für Musik Würzburg" und an der „Musik-Akademie Basel" absolvierte er die Meisterklasse von Prof. Jürgen Ruck in Würzburg. Er ist Preisträger diverser Wettbewerbe und Stipendiat der „Studienstiftung des deutschen Volkes", des „Deutschlandstipendiums" sowie des Vereins Yehudi Menuhin „Live music now".

Als Gitarrist konzertierte er mit einigen der bedeutendsten Musikern der Gegenwart wie u.a. Dennis Russell Davies oder Ilan Volkov und gastierte dabei mit Ensembles wie u.a. dem „Ensemble modern" oder dem „Ensemble Aventure" sowie auf Festivals wie der „Ruhrtriennale".

Über seine gitarristische Tätigkeit hinaus publiziert Raphael Ophaus regelmäßig zu gitarristischen und ästhetischen Thematiken. Zuletzt veröffentlichte der renommierte „Wilhelm Fink Verlag" seinen Artikel „Lachenmann zum Staunen: Salut für Caudwell befreit wahrnehmen". Nach einem Studienaufenthalt an der Universität Zürich absolviert er derzeit einen „Master of Arts" an der musikwissenschaftlichen Fakultät der Universität Würzburg.

Weitere Informationen unter:
www.raphaelophaus.de

Einleitung

Das Thema „Mikrotonalität" ist in den vergangenen Jahrzehnten in diversen Kontexten auf die Tagesordnung von Musikschaffenden aus verschiedensten Bereichen getreten. Die Beschäftigung mit der Thematik ist nicht nur für jene, die sich mit „Alter Musik" oder der außereuropäischen Kunstmusik beschäftigen, unerlässlich, sondern gewinnt darüber hinaus auch im Kontext einer zeitgenössischen Ästhetik rasant an Bedeutung. Die Vielzahl an Publikationen ebenso wie die zahlreichen neuen Kompositionen, die in den letzten Jahren in diesem Kontext entstanden sind, belegen dies eindrücklich. Entsprechend aktuell erscheint, was John Schneider bereits in den 1980er Jahren äußerte: „Use of microtonality is a major advance toward creating a new musical language, and since it is so easily converted into a microtonal instrument, the guitar should take an active role in this development" (Schneider 1985, S. 165).

Elementare Grundbestimmungen

Eine tiefergehende Beschäftigung mit der Thematik der „Mikrotonalität" bedarf der Rekapitulation einiger elementarer akustischer Grundbestimmungen. Es gilt in Erinnerung zu rufen, dass das, was wir als Tonhöhe beschreiben und in Tonsymbolen oder Noten ausdrücken, sich akustisch als Frequenz, also als Anzahl von Schwingungen im Verhältnis zur Zeit darstellen lässt. In seiner einfachsten Form lässt sich ein solcher Ton als Sinuston beschreiben. Allerdings ist der Sinuston letztlich ein theoretisches Konstrukt, das in der Natur nicht vorkommt und sich auch elektronisch nur annäherungsweise erzeugen lässt. Töne, die mit einem Instrument erzeugt werden, sind im Vergleich zum Sinuston weitaus komplexer. Ein solcher Ton besteht neben einer Grundfrequenz (Grundton) aus einer Vielzahl von Obertönen, deren Ausprägungen die Klangfarbe dieses Tons bestimmen. Die Frequenzen dieser Obertöne zeichnen sich dadurch aus, dass sie stets ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz sind. Geht man beispielsweise von einem Grundton C mit einer Frequenz von 66Hz aus, so hat der erste Teilton der Obertonreihe eine Frequenz von 132Hz, der zweite 198Hz, der dritte 264Hz usw.

Die Frequenzverhältnisse der Intervalle, die in einer solchen Obertonreihe zur Darstellung kommen, stehen, da die Obertöne jeweils ein Vielfaches der Grundfrequenz sind, in einem ganzzahligen Verhältnis zueinander. Solche Intervalle nennt man „reine" oder „natürliche" Intervalle. Übersetzt man das vorherige Beispiel in Tonhöhen, lässt sich dies verdeutlichen: 66Hz entspricht einem C, 132Hz entspricht einem c, 198Hz entspricht einem g, 264 Hz entspricht einem c'. Das Verhältnis von c zu C entspricht 132:66 bzw. 2:1, das Verhältnis von g zu c lässt sich mit der Proportion 198:132 bzw. 3:2 beschreiben. Entsprechend gilt unabhängig von diesem Beispiel, dass das Frequenzverhältnis einer *reinen* Oktave stets 2:1 und das Frequenzverhältnis einer *reinen* Quinte stets 3:2 beträgt. Darüber hinaus entspricht die Proportion 4:3 einer reinen Quart, 5:4 einer reinen großen Terz, 6:5 einer reinen kleinen Terz, 8:5 einer reinen kleinen Sext, 5:3 einer reinen großen Sext, 16:9 einer reinen kleinen Septim, 15:8 einer reinen großen Septim, 9:8 einem reinen

Ganzton und 16:15 einem reinen Halbton.[1] Diese Proportionen der natürlichen Intervalle lassen sich auch an der Obertonreihe ablesen, die hier noch einmal in Erinnerung gerufen sei (siehe Abbildung 1).

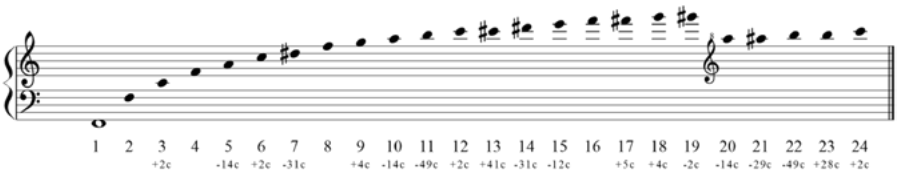


Abbildung 1: Obertonreihe auf F. https://www.oberton.org/obertongesang/die-obertonreihe/.

Fehler im System

Die Grundproblematik, mit der sich die Stimmungstheorie seit jeher beschäftigt, besteht darin, dass die natürlichen Intervalle nicht kompatibel sind. Schichtet man beispielsweise vier reine Quinten übereinander (C - G - d - a - e') und transponiert diese in eine Oktave, so ist die daraus entstehende große Terz (C - E) ungleich der reinen großen Terz der Proportion 5:4. Und zwar um ein syntonisches Komma (21,51 Cent; 1 Cent entspricht 1:100 Halbton). Ein Phänomen das sich auch bei anderen Intervallschichtungen ergibt. So unterscheiden sich 12 geschichtete Quinten von 7 geschichteten Oktaven um ein pythagoreisches Komma (23,46 Cent).

Um alle Tonarten spielen zu können und die Quintreihe zum Quintenzirkel zu schließen, gilt es die Intervalle zu „temperieren", also von der Reinheit der Intervalle abzuweichen. In der pythagoreischen Stimmung wird beispielsweise die zwölfte Quinte so weit verkleinert, dass sich der Quintenzirkel wieder schließt. Die Tonreihe besteht dann aus 11 reinen Quinten und einer um ein pythagoreisches Komma zu kleinen Quinte. Die Abweichung dieser sogenannten „Wolfsquinte" ist allerdings so massiv, dass sie „schief" klingt.[2]

Temperierung der Intervalle

In der heutzutage dominierenden gleichstufig temperierten Stimmung wird dieser Unterschied gleichmäßig auf die zwölf Quinten verteilt. Die gleichstufig temperierte Stimmung ist indes keine Erfindung der Moderne. Schon Gioseffo Zarlino beschrieb im 16. Jahrhundert eine annähernd gleichstufige Stimmung und auch Vincenzo Galilei nutzte für seine Lautenstimmung den annähernd temperierten Halbton 18:17. Die Bedeutung dieser Stimmung blieb allerdings gering, da diese Temperierung mit Ausnahme der Oktave eine mitunter massive Abweichung der Intervalle von den reinen Intervallen zur Folge hat. Die Quint weicht zwar mit 2 Cent nur geringfügig von der reinen Stimmung ab und ließe sich noch als annähernd rein auffassen, die Abweichung der Terzen hingegen ist nicht zu überhören. So ist die reine kleine Terz mit ungefähr 316 Cent um 16 Cent größer als die gleichstufige Kleinterz und die reine große Terz ist mit ungefähr 386 Cent um 14 Cent kleiner als die gleichstufige Terz. Die Abweichung der kleinen Septim beträgt sogar 31 Cent von 4:7 und der elfte Oberton, der Tritonus, weicht mit 49 Cent fast genau einen Viertelton von der temperierten Stimmung ab.[3]

Diese Unterschiede sind auch für das ungeschulte Ohr deutlich hörbar. Hans Zender schrieb in Bezug auf diese Differenz: „Daß eine reine große Terz, eine Natursepte etc. eine Leuchtkraft haben, die sich gegenüber der Farbe der temperierten Intervalle wie ein strahlendes Rot zu einem schmutzigen Rotbaum ausnimmt, ist für viele Musikfreunde eine Offenbarung" (Zender 2003, S. 169).

Zwar wären die musikalischen Entwicklungen seit Mitte des 18. Jahrhunderts ohne die gleichstufig temperierte Stimmung nicht denkbar, nichtsdestotrotz gilt es zu konstatieren, dass die spezifische Qualität reiner Intervalle ebenso wie die spezifischen Tonartencharateristiken, mit denen Komponisten früherer Epochen kalkulierten, in dieser Stimmung nivelliert werden. Entsprechend rege wurde die Norm der gleichstufig temperierten Stimmung diskutiert.[4] So ist bei-

1 Diese Frequenzverhältnisse lassen sich auch auf die Länge einer schwingenden Saite übertragen. Verkürzt man beispielsweise eine Saite um die Hälfte - auf der Gitarre geschieht dies durch Abgreifen am 12. Bund - erklingt im Verhältnis zur Leersaite eine Oktav.

2 Einen Überblick über Stimmungen bietet das folgende Video von Elam Rotem und Johannes Keller: Temperaments - What you need to know.

3 Eine grafische Darstellung mit einer Vielzahl darüber hinausreichender Proportionen liefert Martin Sierek in *Intonationsdiagramm und arithmetische Skala* (vgl. S. 17)

4 Hans Zender schreibt beispielsweise: „Die temperierten Intervalle [scheinen] sich wie ein Nebel auf die Intervallempfindung der meisten Musiker gelegt zu haben und die so wichtigen Differenzierungsmöglichkeiten zwischen größtmöglicher Entfernung und größtmöglicher Annäherung an ein bestimmtes Intervall zu verwischen. Die im Bewusstsein der alten Kulturen präsenten Unterschiede der Intervalle drohen in einem diffusen chromatischen Brei nivelliert zu werden" (Zender 2003, S. 169).

spielsweise auch für Arnold Schönberg, dessen Musik ohne die Annahme einer enharmonischen Identität der Intervalle nicht denkbar ist, die gleichstufige Stimmung keineswegs unumstößlich. Er bezeichnet das temperierte System in seiner 1911 erschienenen *Harmonielehre* daher als „einen auf eine unbestimmte Frist geschlossenen Waffenstillstand" (Schönberg 1922, S. 22).

Mikrotonalität im 20. Jahrhundert

In den bisherigen Ausführungen wurde die Funktion der Mikrotöne in einem stimmungstheoretischen Kontext beschrieben, da sie bis Mitte des 19. Jahrhunderts vorwiegend in diesem Kontext Relevanz besaßen. Erst in der Folge begannen Komponisten Mikrotöne als eigenständiges Material zu begreifen und sie als ästhetisches Phänomen zu behandeln. Ferruccio Busoni, der in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* von 1906 das zwölfstufige System als „Fall von Zurückgebliebenheit" (Busoni 1916, S. 40) bezeichnete, der nur durch eine „unendliche Abstufung" der Oktave (Busoni 1916, S. 37) überwunden werden könne, hat sich nicht nur in seinen Schriften, sondern auch in seinen Kompositionen, in denen er mit Drittel- und Sechsteltönen operierte, den Mikrotönen zugewendet.

Er tat es damit Komponisten wie Julián Carrilo, Alois Hába und Ivan Wyschnegradsky gleich, die ebenso wie Busoni das musikalische Material durch eine weitere Unterteilung der zwölfstufigen Oktave in kleinere äquidistante Tonstufen erweitern wollten. Dabei gingen diese Komponisten in der Unterteilung des Ganztons mitunter noch weiter als Busoni. So operierte beispielsweise der russische Mikrotonpionier Ivan Wyschnegradsky neben Drittel- und Sechsteltönen auch mit Achtel- und Zwölfteltönen. Er unterteilte die Oktave folglich in bis zu 72 Stufen.

Komponisten wie Charles Ives (u. a. in der vierten Symphonie und in *Three Quarter-Tone Pieces* für zwei Klaviere) und Béla Bártok (u. a. im Presto-Finale seiner *Sonata* für Solovioline) zeigten ebenfalls Interesse an den Möglichkeiten der Mikrotonalität, verwendeten diese jedoch weit weniger systematisch als beispielsweise Wyschnegradsky und Hába.

Einen anderen Weg im Umgang mit der Mikrotonalität beschritt Harry Partch. Partch, der spätestens seit der Aufführung seines Spätwerks *Delusion of the Fury – A Ritual of Dream and Delusion* durch das Ensemble „musikFabrik" bei der Ruhrtriennale 2013 einem größeren Publikum bekannt sein dürfte, bezog sein mikrotonales Material nicht aus einer weiteren äquidistanten Unterteilung des Ganztons, sondern aus der Obertonreihe. Das von Partch verwendete Tonsystem beinhaltet ungerade ganzzahlige Proportionen bis hin zum 11. Partialton. Er generierte so eine 43 Töne umfassende Skala, die ausschließlich aus reinen Intervallen besteht. Seine Partituren wirken dabei auf den ersten Blick kurios, da er seine Musik nicht in Noten, sondern in Brüchen notierte. Partch meinte: „the only clear, logical, rational terms are numbers - the relationship of numbers. That is, frequency ratios or the ratios of parts of sounding bodies. […] The word 'octave' for example, is a palpable imprecision […] used to describe a physical distance on the modern keyboard […] the aural quantity [is described by] the correct term, the ratio of two to one [2:1]" (Partch 1995). Entsprechend erinnert das

Erscheinungsbild seiner Partituren eher an Algebraformeln als an eine Musikpartitur.

Da sich die Klangvorstellungen von Partch auf den gängigen Instrumenten in der Regel nicht realisieren lassen, sind die meisten seiner Werke für eigens erfundene Instrumente wie die „Cloud Chamber Bowls" aus Pyrex oder das „Chromelodeon", ein 43 Töne pro Oktave umfassendes Harmonium, komponiert.

Die mikrotonale Gitarre

Die Problematik der klanglichen Realisierung mikrotonaler Klangvorstellungen tritt im Schaffen von Partch in besonderer Weise zutage, ist darüber hinaus aber auch auf die Mikrotonmusik im Allgemeinen übertragbar. Insbesondere auf Instrumenten, deren Tonhöhen nicht variabel sind, ist die Möglichkeit der Umsetzung mikrotonaler Strukturen limitiert. So lassen sich auch auf der Gitarre Mikrotöne aufgrund der festgefügten Bundstäbchen nur bedingt realisieren. Entsprechend gab es schon früh Versuche, die Gitarre instrumentenbautechnisch so zu modifizieren, dass mikrotonale Intervalle auf dem Instrument darstellbar werden.

Bereits 1829 konstruierte Louis Panormo eine Gitarre, die nicht über festgefügte Bundstäbchen, sondern über Steckbünde verfügte, die in eine Vielzahl unterschiedlicher Löcher auf dem Griffbrett gesteckt werden konnten. 1845 baute dann René Lacote seine sogenannte „Guitar à Tempérament réglable", auf der die Bünde einzeln positionierbar sind. Inspiriert von Lacotes Gitarre bauten auch Daniel Friedrich im Jahr 1977 und Walter Vogt im Jahr 1985 Gitarren mit individuell verschiebbaren Bünden.

Eine Tradition an die Tolgahan Çoğulu 2008 mit der Entwicklung der „Adjustable Microtonal Guitar" anschloss. Auf dieser Gitarre sind unterhalb der Saiten Kanäle eingelassen, in die eine beliebige Anzahl an kleinen, in der Breite jeweils eine Saite umfassenden Bünden eingefügt werden können. Diese Bünde können innerhalb der Kanäle verschoben werden, sodass es möglich wird, auf der Gitarre eine beliebige Stimmung einzustellen. Auch wenn es Çoğulu bei der Entwicklung des Instruments um die Darstellbarkeit türkischer Kunstmusik auf der Gitarre ging, offenbart das Instrument auch Komponisten anderer Traditionen mannigfaltige Möglichkeiten. Ein Möglichkeitsraum, der auch zeitgenössische Komponisten der westlichen Kunstmusik zu neuen Kompositionen inspiriert hat.[5]

©Tolgahan Çoğulu

Abbildung 2: Adjustable Microtonal Guitar.

5 Einen kurzen Überblick über die Geschichte der mikrotonalen Gitarre bietet Tolgahan Çoğulu im folgenden Video: History of the Microtonal Guitar.

Meister Eckhart und Suhrawardi: der Klang der Schwinge des Gabriel - hikmāt al-ishrāq. Eine Werkbetrachtung[6]

Als ein Beispiel für die Klangmöglichkeiten, die sich durch die instrumentenbautechnische Modifikation des Instruments im Kontext einer zeitgenössischen Ästhetik ergeben, soll in der Folge das 2017 entstandene Werk *Meister Eckhart und Suhrawardi: der Klang der Schwinge des Gabriel - hikmāt al-ishrāq* des deutschen Komponisten Michael Quell vorgestellt werden.[7] Das Werk für vier mikrotonale Gitarren und Klavier wurde 2019 von den Gitarristen Moritz Beck, Martin Dressler, Raphael Ophaus und Jürgen Ruck gemeinsam mit der Pianistin Akiko Okabe und unter Leitung von Hermann Beyer für das Label „Neos" eingespielt und ist unter dem folgenden Link verfügbar: Meister Eckhart und Suhrawardi: der Klang der Schwinge des Gabriel - hikmāt al-ishrāq

Disposition

Die vier mikrotonalen Gitarren, die in dem Werk Verwendung finden, unterscheiden sich in der Bauart der Griffbretter. Während die erste und zweite Gitarre mit individuell verschiebbaren Bünden ausgestattet sind, hat Quell für die dritte und vierte Gitarre konventionelle Instrumente verwendet, die durch aufzuklebende Bundstäbchen erweitert werden. Bestimmt durch die Bauweise liegt folglich der dritten und vierten Gitarre eine annähernd temperierte Stimmung zugrunde, die durch Mikrotöne ergänzt wird.

Die Griffbretter der Gitarren werden so eingestellt, dass die temperierten Intervalle durch diverse Drittel-, Sechstel- und Vierteltöne sowie in der ersten und zweiten Gitarre jeweils durch einen um 14 Cent nach unten von der temperierten Stimmung abweichenden Ton ergänzt werden. In der ersten Gitarre ist ein g' auf der vierten Saite und auf der zweiten Gitarre ein g˝ auf der dritten Saite auf diese Weise einzustellen. Diese Abweichung entspricht der Abweichung des fünften Obertons von der temperierten Stimmung und ermöglicht folglich die Verwendung einer reinen Großterz über es bzw. es'.

Schon die Disposition der Instrumente macht deutlich, dass sich im Denken von Michael Quell äquidistante und obertonbasierte Konzeptionen im Umgang mit der Mikrotonalität nicht trennen lassen.

Der Klangeindruck des Klaviers, das in

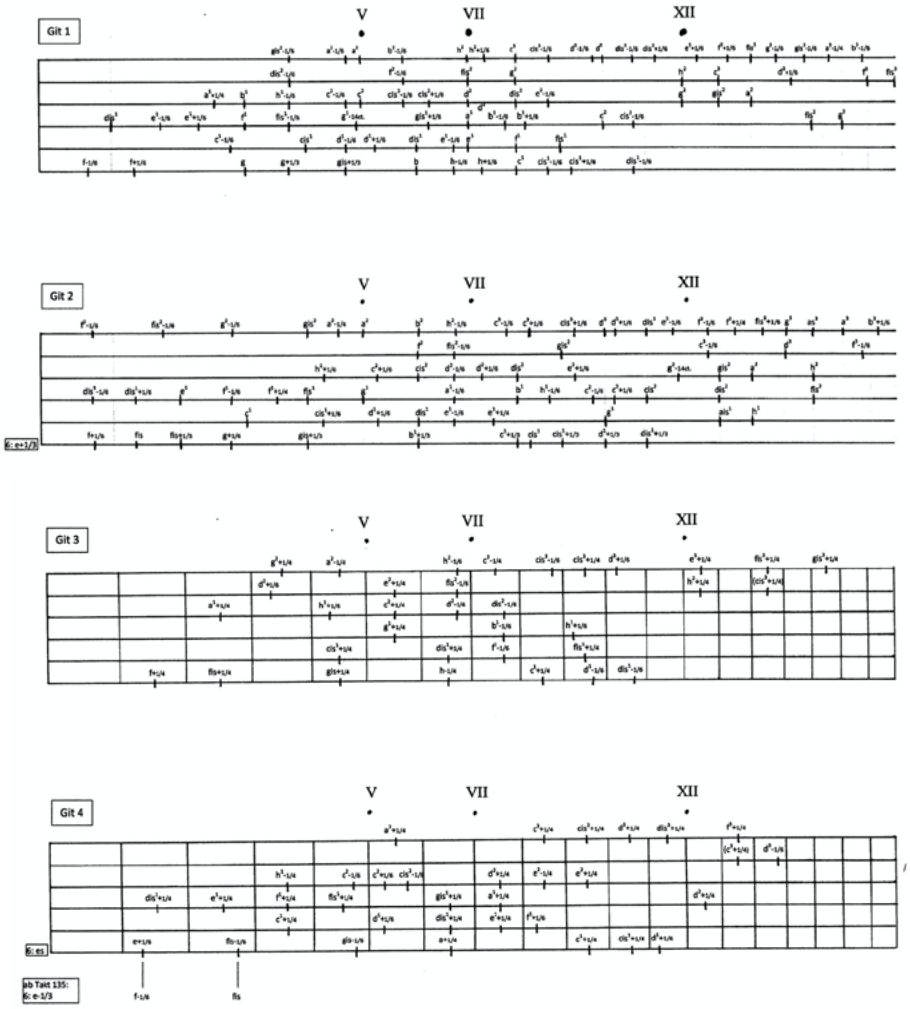


Abbildung 3: Disposition der Gitarren.

6 Die folgenden Ausführungen basieren auf meinem Aufsatz *Zwischen Intuition und Reflektion. Der Kompositionsprozess bei Michael Quell am Beispiel von Meister Eckhardt und Suhrawardi: der Klang der Schwingen des Gabriel - hikmat al-ishrāq*. Die Skizzenmaterialien, die in der Folge Erwähnung finden, können in eben diesem Aufsatz nachgelesen werden.

7 Michael Quell hat eine Vielzahl an Werken für und mit Gitarre komponiert, in denen er stets die mikrotonalen Potentiale des Instruments auszuschöpfen sucht. Zentrales kompositionstechnisches Mittel zur Umsetzung mikrotonaler Strukturen seiner vorangegangenen Werke war (neben der Verwendung eines „Mikrotonrings" wie in *Temps et couleur I*) die Verwendung von Skordaturen.

der Regel in einer von den Gitarren verschiedenen musikalischen Ebene agiert, ist durch eine Vielzahl an Spezialtechniken bestimmt, die im Innenraum des Flügels vom Spieler auszuführen sind. So erklingen neben diversen Flageoletts, die wie auch auf der Gitarre durch das Abgreifen der Saite im Flügelinneren erzeugt werden, auch ein E-Bow. Es werden darüber hinaus mehrere Bündel von Bogenhaaren zum „Anstreichen" einzelner Saiten im Flügel sowie eine Stimmgabel, die auf die Saiten aufzuschlagen ist, verwendet.

Formverlauf

Meister Eckhardt und Suhrawardi beginnt mit einem d", das verteilt auf die vier Gitarren in gleichmäßigen Vierteln aufeinander folgt. Das Material wird in der Folge um den Zentralton d" mikrotonal angereichert und erweitert. Auch die metrische Struktur wird im Verlauf immer weiter ausdifferenziert. Das Material verdichtet sich merklich und bricht später, losgelöst von dem Zentralton, abrupt ab. Quell beschreibt diesen ersten Teil in seinem Einführungstext wie folgt: „So erwächst zu Beginn des Werks aus dem vermeintlichen Nichts heraus bzw. aus einem Minimalmaterial, einem gleichmäßig in Vierteln repetierten Ton d nach und nach ein zunehmend komplex strukturiertes Netzwerk, das einerseits das 1/6-tönige Ton- und Klangmaterial immer weiter erschließt und sich andererseits auf rhythmischer Ebene stets weiter verzweigt" (Michael Quell 2018).

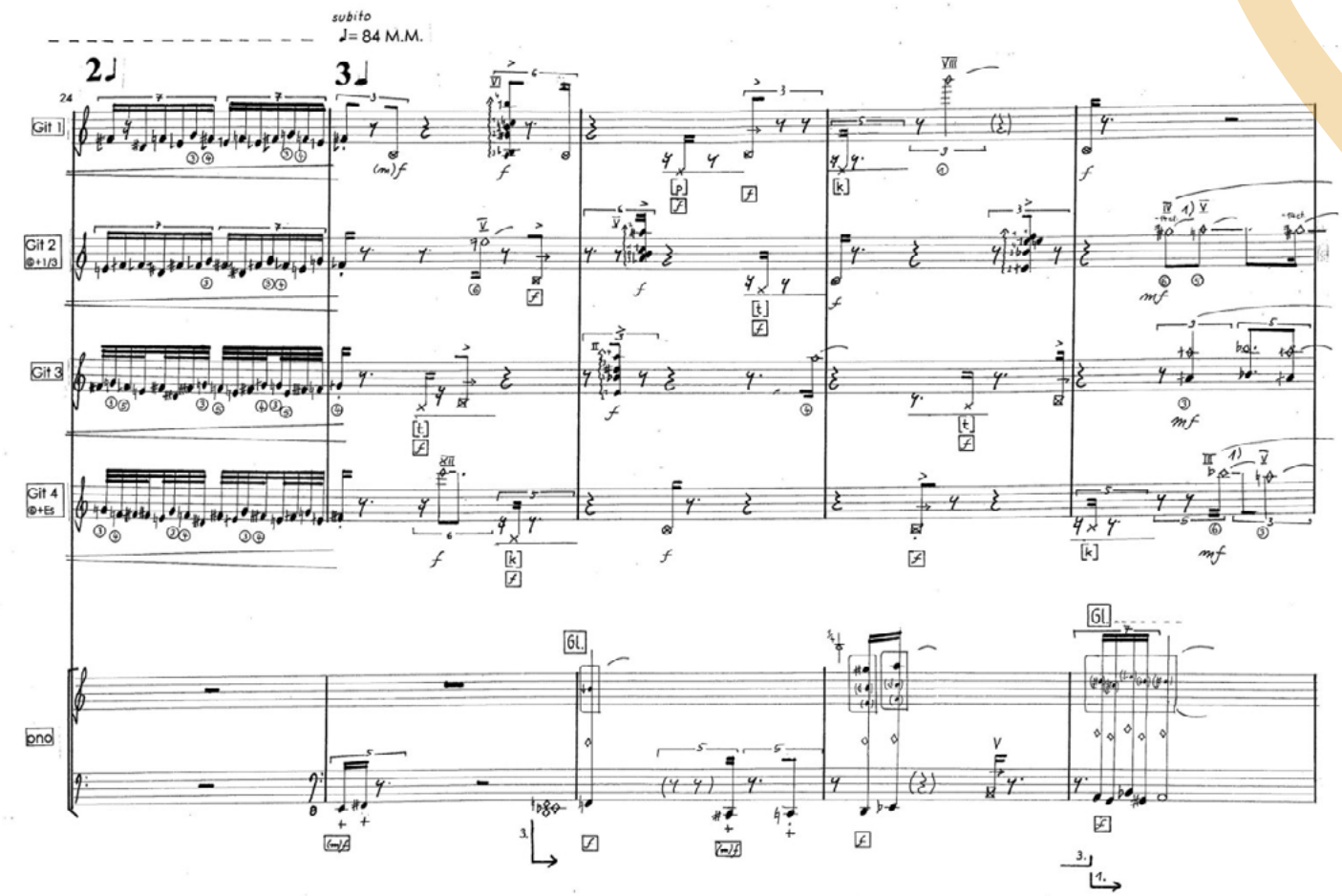


Abbildung 4: Übergang zum zweiten Formteil; Takte 24 bis 28.

Mit Einsatz des Klaviers und einer Vielzahl verschiedener, überwiegend perkussiver Spieltechniken in den Gitarren beginnt der von Quell in seinen Skizzen als „heterogen multiples Feld" beschriebene zweite Teil, der sich aufgrund der schnellen Aufeinanderfolge von Einzelimpulsen durch einen hektischen Klangeindruck auszeichnet. Unterbrochen werden diese hektischen Abschnitte durch spieltechnisch homogene Einwürfe, die quasi als Resonanzen des jeweils vorangegangenen Abschnitts fungieren.

In der Folge wird der Klangeindruck durch ein flächiges Arpeggio in sehr engem Ambitus nach und nach abgelöst. Die Töne, aus denen sich die Arpeggien zusammensetzen, umlagern mikrotonal den Ton h, entsprechend betitelt Michael Quell den Teil in seinen Skizzen mit „h-Fluktuation".

Mit einem vom Klavier repetierten Kontra-Es, dessen Nachhall über mehrere Takte ausgehalten wird und dem gleichzeitigen Abbruch der Arpeggien beginnt der vierte Teil, den Quell „als spektrale Klangsinfonie über den Ton Es" beschreibt. Die Gitarren spielen zu Beginn Obertöne aus dem Spektrum des vom Klavier vorgetragenen Kontra-Es, wodurch der Beginn des vierten Teils einen sphärischen Klangeindruck erzeugt. Im weiteren Verlauf beginnen sukzessive wieder schnelle Tonfolgen, die verschiedene Obertöne des Es mikrotonal umlagern, den Klangeindruck zu bestimmen. Diese verdichten sich, auch durch die Aufnahme verschiedener Arpeggien und werden erweitert bis in der Folge wieder eine von allen Instrumenten realisierte, überaus dichte, fast schon orchestrale Textur entsteht, die dann im Moment der höchsten Dichte abreißt und plötzlich in den stark kontrastierenden, vergleichsweise statischen fünften Teil mündet.

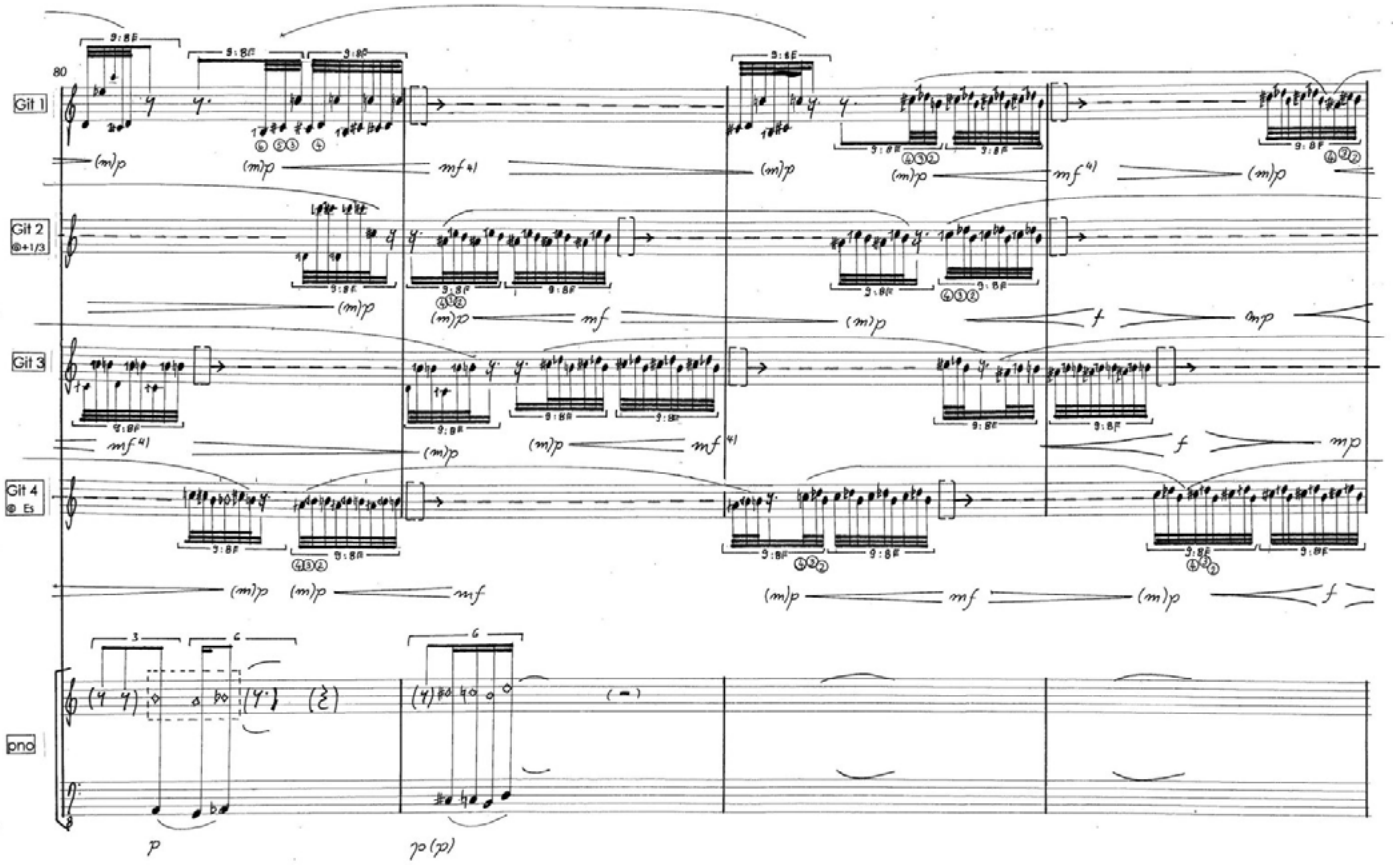


Abbildung 5: „Spektrale Klangsinfonie" über den Ton Es; Takte 80 bis 84.

Dieser wird bestimmt von tiefen Gitarren-Tönen in mikrotonaler Abweichung, die durch die ständigen Crescendi und Decrescendi den Eindruck „konkurrierender" Grundtöne erwecken. Später dominieren perkussive, metallische und sehr geräuschhafte Klänge, die sukzessive ausgeblendet werden, bis ein Moment der völligen Stille erreicht ist.

Der sechste Teil beginnt mit einer Folge von Bottleneck-Aktionen, die einen sehr tastenden Eindruck erwecken. Der sich daran anschließende Abschnitt wird von sehr obertonreichen Aktionen wie Ebow- und Flageolettaktionen im Klavier sowie durch Bogenaktionen und sehr hohen Tremoli in den Gitarren bestimmt. Diese Aktionen erzeugen einen sehr sphärischen Klangeindruck, der kein Metrum erkennen lässt. Da die Aktionen um den Zentralton e angeordnet sind und der Abschnitt im Anschluss an die Bottleneck-Aktivitäten kein erkennbares Metrum aufweist, bezeichnet Quell diesen als „multiples, heterogenes e-Netz". Die zu Beginn sehr dichte Textur wird allmählich ausgedünnt, bis am Ende des Teils lediglich Ebow-Klänge übrigbleiben, die nach und nach verklingen.

Zusammenfassend lässt sich der Formverlauf des Werks wie folgt darstellen; die Zeitangaben markieren den Beginn des jeweiligen Formteils und beziehen sich auf die unter dem oben eingefügten Link zugängliche Aufnahme:

Teil	Takte	Titel	Aufnahme
I	1-24	d-Teil / multiples, heterogenes Feld	0'01
II	25-54	heterogen, multiples Feld	1'52
III	55-96	h-Fluktuation	3'01
IV	97-130	Es-Teil, spektrale Klangsinfonie	4'42
V	131-164	Tempo 56 / perkussiver Holzstäbchen-Teil	6'46
VI	165-203	Bottle-Neck-Übergang / multiples, heterogenes e-Netz	9'09

Das EGTA-Journal im Gespräch mit Michael Quell

©Frank Neidel

Biografie

Michael Quell, geb. 1960, studierte 1981-85 klassische Gitarre, Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der Musikhochschule Frankfurt sowie Philosophie und Theologie an der J. W. Goethe-Universität. Zugleich studierte er Komposition bei Hans-Ulrich Engelmann und von 1985-89 in der Meisterklasse bei Rolf Riehm. Er lehrt seit 2008 als Dozent für Musiktheorie, Analyse und Ästhetik am musikwissenschaftlichen Institut der J. W. Goethe-Universität Frankfurt.

Quell erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge, seine Werke wurden mehrfach international mit Kompositionspreisen ausgezeichnet und werden regelmäßig auf Festivals aufgeführt wie z.B. Festival de musique Montreux/Vevey, Gaudeamus Musikwoche Amsterdam, Darmstädter Ferienkurse, Los Angeles Chamber Music America Festival etc. sowie in renommierten Konzertreihen z.B. in Berlin, London, Montréal, Chengdu etc.

Einen der Arbeitsschwerpunkte Michael Quells stellt die Beschäftigung mit den Chancen und Möglichkeiten der Komposition im interdisziplinären Dialog dar. Veröffentlichungen im TONOS-Musikverlag, Baden Baden sowie bei Edition Gravis, Berlin. CD-Aufnahmen sowie musikwissenschaftliche Publikationen im Lit- und Wolke Verlag.

Das Gespräch zwischen Michael Quell und Raphael Ophaus fand am 08. Oktober 2020 im Rahmen einer Videokonferenz statt.

Raphael Ophaus: Die Gitarre findet in zahlreichen deiner Werke Verwendung. In frühen Werken wie Alpha - Omega von 1981 für 5 Gitarren und Orgel ebenso wie zuletzt in *Meister Eckhart und Suhrawardi: der Klang der Schwinge des Gabriel - hikmāt al-ishrāq*. Welche Rolle spielt das Instrument in deinem Schaffen?

Die Gitarre spielt in meinem Schaffen eine sehr zentrale Rolle. Ich bin selbst Gitarrist und bin daher natürlich sehr nahe am Instrument. Trotz dessen habe ich aber eine Zeit lang im Kontext meines kompositorischen Schaffens die Gitarre erst einmal aussparen wollen, da man als Instrumentalist, wenn man für sein eigenes Instrument schreibt, in bestimmte Standards zu geraten droht, die mir kompositorisch gesehen gänzlich fern liegen.

Eine Problematik, die von zahlreichen Komponisten beschrieben wird. Wie gehst du mit dieser Problematik um?

Im weiteren Verlauf meines Komponierens hat es sich als nicht so problematisch erwiesen. Anfangs habe ich versucht, dem durch vollkommen andere Ästhetiken und Besetzungen - wie beispielsweise in *Alpha - Omega,* wo das Gitarrenensemble komplett orchestral verwendet wird - zu entgegnen. Dabei war ich stets sehr fasziniert von dem Instrument. Es ist sehr farbenreich und intim, hat allerdings auch seine Limiten.

Was meinst du genau mit Limiten?

Ich meine, die Möglichkeiten auf dem Instrument komplexe Strukturen umzusetzen. Wenn ich in komplexen Strukturen denke, bei denen die Einzelstimmen vollständig emanzipiert sind, das was früher Polyphonie war und heute terminologisch anders zu fassen wäre, gibt es für mich auf der Gitarre Grenzen. Das Schöne für mich ist, mit diesen Grenzen zu arbeiten. Es hat mich immer gereizt, die Möglichkeiten des Instruments im Kontext einer zeitgemäßen Ästhetik auszureizen.

Inwiefern ist dein Komponieren dabei von dem gängigen Gitarrenrepertoire beeinflusst?

Für mich gibt es da zwei Bezüge. Zum einen die Relevanz der Tradition und zum anderen die persönliche Beziehung zum Instrument.

Ich habe das Instrument in meiner Jugend gelernt und geliebt, habe das Repertoire gespielt und darin eine unheimlich tiefe Musik gesucht. Ich habe viele Stücke von Tárrega, Albéniz usw. gespielt. Und auch wenn dies zweifellos tolle Stücke sind, bewegen sie sich in einem relativ engen ästhetischen Raum. Mich hatte bereits als Jugendlicher gestört, dass ich in meinem Gitarrenunterricht nie Werke kennengelernt habe, die aus dieser Enge ausbrechen. Das Modernste, was ich in meiner Jugend habe

©Raphael Ophaus

Abbildung 6: Raphael Ophaus und Michael Quell im Atelier des Komponisten während der Arbeit an „Meister Eckhart und Suhrawardi" im Jahr 2017.

spielen dürfen, waren die *Suite für Gitarre* von Krenek und die *Tentos* von Henze. Mir haben allerdings schon damals andere Strukturen vorgeschwebt, die in einer unglaublichen Diskrepanz zu der Musik von beispielsweise Tárrega standen. Als ich dann mit 15 oder 16 Jahren im Theorieunterricht das erste Mal *Atmosphères* von Ligeti hörte, ist mir bewusst geworden, dass es schon einige Werke gibt, die meiner Vorstellung entsprechen. Ich dachte, dass das auch für Gitarre möglich sein müsste und habe dann nach entsprechenden Werken gesucht, ohne fündig zu werden. So entstand das Bedürfnis, derartige Räume mit dem Instrument zu öffnen.

Darüber hinaus ist mir die Tradition sehr wichtig. Ich habe mich intensiv mit alter Musik - also jener Musik vor 1600 - beschäftigt. Ich fand Dowland, Mudarra und Narváez unglaublich spannend und auch das schwingt in meiner Musik mit. Die Musik heute ist nicht abgekoppelt von dem, was dereinst war. Als Abstraktum ist es im Hintergrund und bestimmte abstrakte Prinzipien tauchen immer wieder auf: strukturelles Denken, formales Denken usw.

Die Frage nach der Tradition aufgreifend würde mich interessieren welche Komponisten, du hast Ligeti bereits angesprochen, für dich prägend waren und wie du dein Komponieren in der Gegenwart verorten würdest. Ernst Flammer hat dein Schaffen beispielsweise in die Nähe von Claus-Steffen Mahnkopf gerückt. Wie stehst du zu dieser Einordnung?

Historisch betrachtet bin ich von dem geprägt, was ich viel gespielt und gehört habe. Als junger Mensch hat mich die Tradition um Bach sehr fasziniert. Ich habe mich aber auch bereits relativ früh für die Musik der Renaissance interessiert. Die Sonaten von Beethoven und auch das Ringen von Wagner am Rande der Tonalität hat mich sehr begeistert. Von der Wiener Schule haben mich Schönberg und Webern am meisten beeindruckt und auch mit Wyschngradsky und seinem Umgang mit der Mikrotonalität habe ich mich früh beschäftigt.

Die Argumentation von Flammer in Bezug auf die Nähe meiner Musik zu jener Mahnkopfs ist natürlich plausibel. Mahnkopf ist jemand, der auf sehr hoher Ebene ästhetisch reflektiert und das in einen festen Zusammenhang mit seiner Musik bringt. Das ist faszinierend und ein Anspruch, den auch ich habe. Trotz dessen würde ich meine Musik anders verorten. Ich tendiere sehr viel stärker zu einer inneren Energetik, als dies etwa bei Mahnkopf im Zentrum stünde.

Wie würdest du deine Musik charakterisieren?

Für mich ist wichtig, nicht in einen reinen Subjektivismus zu geraten. Es geht mir darum, dass die harmonische Dispo-

sition und entsprechend auch die klangliche und klangfarbliche Disposition aus strukturellen Erwägungen und aus der Fantasie einer komplexen integralen Werkstruktur erwächst. Allerdings wird dies immer mit dem Ohr kontrolliert. Das ist der große Unterschied zu einer rein strukturellen Denkweise. Dieses innere Durchhören der Partitur setzt Impulse für weitere formale Fantasie frei.

Welche Möglichkeiten bieten sich dir in diesem Kontext durch die Mikrotonalität?

Ich bin schon in jungen Jahren ins Mikrotonale gegangen, um aus dem für mich schon sehr abgegriffenen chromatischen Raum herauszukommen. Ich wollte das gesamte Spektrum, also sowohl klanglich als auch vom Material her, erweitern. Zunehmend hat mich dann interessiert, dass sich daraus andere strukturelle Möglichkeiten ergeben. Nicht mehr nur in Halbtonkonstellationen zu denken, sondern beispielsweise mit so etwas wie dem Dreiviertelton oder auch dem Dreiachtelton zu arbeiten, eröffnet ganz neue Universen, die mit dem chromatischen Raum nicht begehbar wären.

Inwiefern ist darüber hinaus auch der Umgang mit den sogenannten „reinen" Intervallen für dich relevant?

Für mich ist die spektrale Musik, also jene Art von Musik, die sich mit den Proportionen der Obertonreihe auseinandersetzt und daraus ihr harmonisches Gefüge ableitet, hochinteressant, ohne dass ich dies heute puristisch wiederholen wollte. Dies wurde in den entsprechenden Zeiten von Komponisten wie Murail und Rădulescu hervorragend gearbeitet. Was mich interessiert ist die Dimension, die spektrale Klangorganisation öffnet und ermöglicht. In *Meister Eckhart und Suhrawardi* gibt es beispielsweise im dritten Teil eine große orchestrale Klangkomposition. Dieser Raum ist allerdings nicht rein spektral ausgestaltet. Das Klavier spielt mehrfach ein Kontra-Es während die Gitarren das Obertonspektrum über diesem Kontra-Es ausreizen, es aber gleichzeitig auch ständig verformen, indem sie von den Tönen des Obertonspektrums abweichen. Es gibt allerdings nicht nur Abweichungen, sondern auch Kontrastierungen in den Viertel- und Halbtonraum.

Gerade in dem von dir angesprochenen Teil in *Meister Eckhart und Suhrawardi* erscheint mir die Mikrotonalität eher als Klangfarbe. Hans Zender hatte dementgegen in seiner „gegenstrebigen Harmonik" den Versuch unternommen, die Mikrotonalität auch strukturbildend zu verwenden. Ist die Mikrotonalität für dich eher Klangfarbe oder eher strukturbildend?

Sie ist beides. Einmal ist es klar strukturell. In der „Spektralsymphonie" von *Meister Eckhart und Suhrawardi* liefert der Spektralklang die Grundstruktur, die dann weiterentwickelt und deformiert wird. Andererseits wird mit Färbungen gespielt. Das im Zentrum stehende Spektrum auf dem Kontra-Es wird ständig verfärbt und umgekehrt. Die Linearität in den Umrankungen, die sich in der ersten und zweiten Gitarre durch die heterogenen rhythmischen Strukturen ergeben, ist aus dem Drittel- und Sechsteltondenken abgeleitet. Andererseits dienen diese Umrankungen aber auch - vom Hören wahrscheinlich sogar primär - zur immer wieder sequentiellen Umfärbung des ganzen Phänomens.

Für diese Art des mikrotonalen Komponierens ist die mikrotonale Gitarre, mit ihren verschiebbaren Bünden essentiell. Welche Möglichkeiten ergeben sich durch dieses Instrument für dein Komponieren für Gitarre?

Es war eine ungeheure Möglichkeit, mit diesen Instrumenten das Stück zu entwickeln. Ich habe bisher mit Skordatur gearbeitet und damit kann man bereits sehr viel machen, allerdings sind durch diese Instrumente Dinge möglich wie ein komplett im Drittel- und Sechsteltonraum zusätzlich zum Viertel- und Achteltonraum organisiertes Stück. An eine solche Fülle an mikrotonalen Möglichkeiten ist allein durch Skordatur nicht zu denken.

Wir haben nun schon einige Details zu deinem Werk *Meister Eckhart und Suhrawardi: der Klang der Schwinge des Gabriel - hikmāt al-ishrāq* besprochen. Ein Werk, in dem du vier mikrotonale Gitarren mit einem Flügel kombinierst. Eine Besetzung, die nicht nur aufgrund der mikrotonalen Instrumente, sondern auch aufgrund der Kombination von Gitarre und Klavier bemerkenswert erscheint. Was hat dich an dieser Besetzung gereizt?

Das Klavier hat eine große Bandbreite mikrotonaler Möglichkeiten, sofern man die Tonerzeugung jenseits der Tasten mit einbezieht, die mich von jeher sehr interessiert haben. Man kann auf dem

Klavier wie auf der Gitarre durch Abgreifen im Innenraum Flageoletts erzeugen. Interessanter als die gewöhnlichen Flageoletts sind für mich allerdings jene Flageoletts, die sich jenseits der traditionelle Flageolettpunkte ergeben. Das sind insbesondere Flageoletts zwischen achtem und neuntem Oberton, zwischen siebtem und achtem Oberton sowie jene Flageoletts im sehr hohen Spektrum. Bei all diesen Flageoletts ist charakteristisch, dass sie nicht einen Ton, sondern komplexe spektrale Klänge hervorbringen. Das ist unglaublich reizvoll, hat aber den Nachteil, dass der Klang in Kombination mit Instrumenten wie etwa einem Cello oder einer Klarinette von diesen Instrumenten überdeckt wird. Die Klänge sind sehr fragil und fein. Aber das Fragile, das Feine, das Intime ist die Stärke der Gitarre. Daher wollte ich die Stärke der Gitarre mit den besonderen Klavierflageoletts verbinden und so aus der Not eine Tugend machen.

Neben der Besetzung springt auch der Titel des Werks ins Auge: *Meister Eckhart und Suhrawardi: der Klang der Schwinge des Gabriel - hikmāt al-ishrāq*. Welche Bedeutung hat dieser Titel?

Was mich inspiriert hat, als ich den Auftrag bekam, ein Stück für das Festival *Guitar Plus Microtonal* zu schreiben, war die Idee der Brücke Ost-West. Ich komme von der Philosophie und habe mich eine Zeit lang mit vorderorientalischer Philosophie beschäftigt. Die Figur Suhrawardi ist in diesem Zusammenhang für mich in besonderer Weise faszinierend. Suhrawardis *Klang der Schwinge des Gabriel* ist eine allegorische Schrift, in der er zu den traditionellen orientalischen sieben Himmelshierarchien noch eine achte hinzugefügt hat. Diese achte nennt er „aktive Imagination" und versteht sie als Raum zwischen Kognition und Intuition. Dieser Raum ist Suhrawardi zufolge der einzige Raum, in dem man die Raum-Zeit überwinden und seine Körperlichkeit abschütteln könne. Für mich, der sich viel mit Naturwissenschaften auseinandersetzt, ist dies angesichts der aktuellen neurobiologischen Forschung hochinteressant. Dort gibt es ein breites Forschungsfeld zu der Frage, was den eigentlichen kreativen Akt ausmacht und wie eine Ur-Idee, ein eigenständiger denkerischer Akt, entsteht. In diesem Kontext hat der Entwurf Suhrawardis eine wahnsinnige Aktualität. Dies mit Meister Eckhart, der ein hochprogressiver Denker war, zu verbinden, hat mich zu dieser Komposition inspiriert.

Wie spiegelt sich dieses Denken in der Komposition wider?

Da spielt z. B. die Zeitlichkeit eine Rolle. Die Zeitlichkeit in der europäischen Denkweise - auch bei Meister Eckhart - ist eine lineare, finale Zeitlichkeit. Man denkt sie als Zeitstrahl. Das spiegelt sich beispielsweise am Anfang wider, an dem sich nach und nach ausgehend von einem Ton alle Tonmaterialen entfalten. Daraus erwächst dann eine fluktuierende, strukturierte Klangwolke, die sich später aber wie ein schwarzes Loch komprimiert, in ein Loch fällt und abgerissen wird. In anderen Formteilen kommen dann Konstellationen, die im ersten Formteil bereits vorhanden waren. Diese wiederkehrenden Elemente spiegeln das orientalische Kreislaufdenken. Die Welt als große Bühne, etwas kommt, und geht, und kommt dann kreisförmig wieder. So wird in dem Werk das lineare mit dem zyklischen Zeitdenken verknüpft. Und so werden auf vielen Ebenen Gegensätze miteinander verbunden: Klang und Linie, Struktur und Strukturlosigkeit, Zeit und Zeitauflösung usw.

Meister Eckhart ist ein in der Gegenwartsmusik wenig rezipierter Autor. Inwiefern ist das Werk inspiriert von Hans Zenders *Kantate nach Worten von Meister Eckhart*?

Das Werk kannte ich bisher nicht. Es hat entsprechend auch keinen Einfluss auf meine Komposition gehabt.

Ein Blick in dein Werkverzeichnis zeigt eine auffallende Dichte an Werktiteln, die einen naturwissenschaftlichen oder philosophischen Bezug aufweisen und auch die Beschreibung deiner Werke greift auf Begriffe aus diesen Bereichen zurück. Begriffe, die ich als sehr bildlich verstehe. Man sieht in der Partitur am Ende des ersten Teil die Verdichtung, die du als „schwarzes Loch" beschreibst. Welche Rolle spielt der Bezug auf diese außermusikalischen Elemente für dich und inwiefern drückt die Musik diese Inhalte aus?

Für mich spielen diese taktilen und bildassoziativen Momente, überhaupt assoziative Dimensionen in der Musik eine große Rolle. Ich versuche allerdings nicht, irgendetwas auszudrücken, sondern die Musik resultiert aus der Struktur. Für mich ist Musik etwas, das viel weiter geht als die verbale Sprache. Die Musik

spricht aus dem reinen Klang. Man kann das Stück hören, ohne sich für Suhrawardi zu interessieren und es dennoch als autonome musikalische Kunst verstehen. Trotz dessen ist es mir ein großes Anliegen, meine Werke so anzulegen, dass man über die autonome Ebene hinaus noch vieles mehr darin erforschen kann. In dem Moment, in dem ich mich mit dem geistigen Gefüge auseinandersetze, tauche ich auch immer tiefer in das Stück ein. Mein Ziel ist es, meine Kompositionen so anzulegen, dass sie beim ersten Hören zu fassen sind, dass es aber gleichwohl möglich ist, bei einer tiefergehenden Beschäftigung, nach und nach immer tiefer einzutauchen; wie ein endloser Approximationsprozess ans Unendliche. Damit möchte ich Räume öffnen, die sich verbal nicht öffnen lassen, um so das hinter dem begrifflich Fassbaren erfahrbar zu machen.

Wie ist dieser Raum zu fassen und was vermag er mir über den im Titel dargestellten Inhalt mitzuteilen?

Zu fassen ist er eben über das strukturelle Phänomen. „Mitteilen" scheint mir allerdings von der Terminologie schwierig, da der Begriff eine sprachliche Ebene suggeriert. Und Musik ist nicht in der Lage, irgendetwas eindeutig mitzuteilen. Ich möchte nicht Suhrawardis achte Himmelssphäre in Töne fassen. Aber die Ungeheuerlichkeit, die durch die Öffnung des Raumes entsteht, der die totale Rationalität beherrscht und auch über sie verfügt und gleichzeitig eben diesen Raum übersteigt, fasziniert mich. Den Mythos konstruktiv zu verwenden und die Faszination, in das Undenkbare einzutauchen - das Denken des Undenkbaren - reizt mich.

Ich schreibe Musik, die als autonome Kunst voll funktionsfähig ist und gleichzeitig, das ist mir sehr wichtig, weitere Dimensionen beinhaltet als „nur" Töne und Klänge. Eine Musik, die eben eine geistige Dimension öffnet, mit der man sich nicht auseinandersetzen muss, um sie zu hören oder zu spielen, aber die, wenn man es tut, noch einmal zusätzliche Räume und Tiefendimensionen öffnet.

Quellenverzeichnis:

- **Busoni, Ferruccio** (1916): Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Insel.
- **Ophaus, Raphael** (2018): Zwischen Intuition und Reflektion. Der Kompositionsprozess bei Michael Quell am Beispiel von Meister Eckhardt und Suhrawardi: der Klang der Schwingen des Gabriel - hikmat al-ishrāq. Hausarbeit am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Würzburg: unveröffentlicht.
- **Partch, Harry** (1995): A Quarter-saw Section of Motivations and Intonations. In: Enclosure 2. Harry Partch. Historic Speech-Music Recordings. Innova. CD 401,2.
- **Quell, Michael** (2020): Texte. Werkkommentare. Meister Eckhardt und Suhrawardi: der Klang der Schwingen des Gabriel - hikmat al-ishrāq". http://www.michael-quell.de/. Zuletzt abgerufen am 30.10.2020.
- **Schönberg, Arnold** (1922): Harmonielehre. Wien: Universal Edition.
- **Schneider, John** (1985): The contemporary guitar. London: University of California Press.
- **Zender, Hans** (2003): Gegenstrebige Harmonik (2000). In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten. München: Richard Boorberg Verlag.

Literaturhinweise:

- **Hiekel, Jörn Peter** (Hg.): Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik. Mainz: Schott, 2007.
- **Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer** (Hg.): Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten. München: Richard Boorberg Verlag, 2003.
- **Pätzold, Claudia; Walter, Caspar Johannes** (Hg.): Mikrotonalität - Praxis und Utopie. Mainz: Schott, 2014.
- **Schneider, Sigrun**: Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungstheorien moderner Kompositionen mit Mikrotönen. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1975.

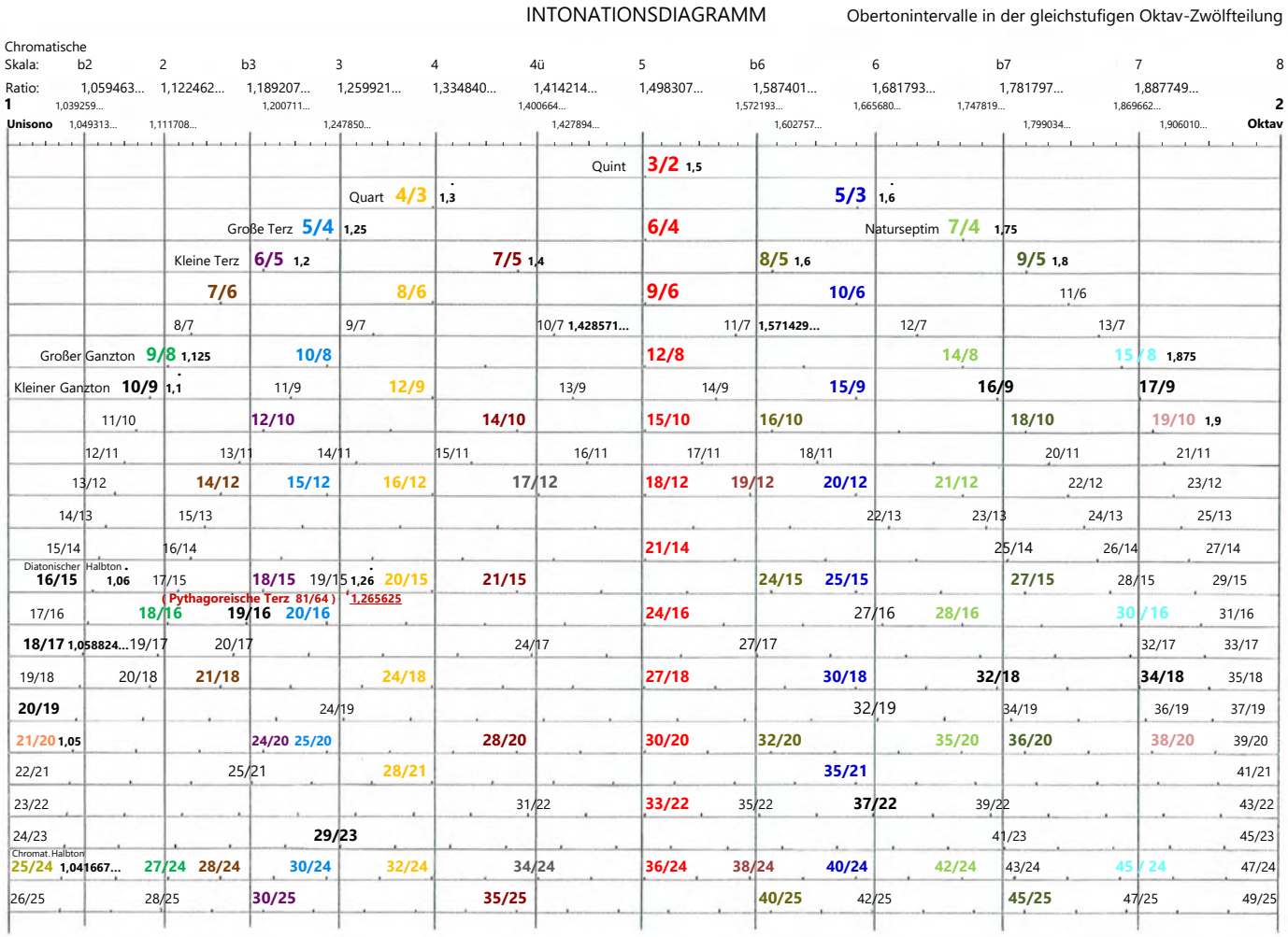
Biografie

Martin Sierek, geb. 1958 in Raabs an der Thaya/Österreich, Komponist. Er absolvierte 1979–81 einen Lehrgang für elektroakustische Musik an der Musikhochschule Wien. 1980–82 folgten Kompositions- und Kontrapunktstudien an der Musikhochschule Graz sowie ab 1989 ein Studium der Musikwissenschaft und Publizistik an der Universität Wien (1993 Mag. und 1995 Dr.). Sierek war in den 1980er Jahren als freischaffender Künstler in den Bereichen Instrumentalmusik, (Musik-)Theater, szenische Mischformen mit Literatur sowie elektroakustische Musik tätig, 1986 begann er als Audiotechniker zu arbeiten. 1993–96 und 2001–05 kirchenmusikalische Studien am Diözesankonservatorium für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien. Seither komponiert er v. a. liturgische elektronische Musik und sakrale Klanginstallationen.

Bis 2013 war er als Mitarbeiter im Behelfsdienst des österreichischen Canisiuswerks tätig.

Derzeit ist er als Organist und Kantor in der Jesuitenkirche sowie mehreren Pfarrkirchen der Erzdiözese Wien tätig.

©Martin Sierek



Arithmetische Skala mit Partialtonproportionen in der Oktav-Zwölfteilung
Musikalische Tonintervalle, inkl. „Natursepttime“ 7/4, Selektive Temperierung

A: Naturtonleiter, B: Durchgehend temperiert

	Stimmung A:		**Stimmung B:**		
48/24	2/1 = 2 = 8	c´	+0 523,3 Hz, 2/1	+0 523,3 Hz, 2/1	c´´ = 8 = 2/1 = 2 ; 40/20
					1,95 = 39/20 ; 38/19
46/23 ; 47/24					
44/22 ; 45/22 ; 46/23 ; 46/24	23/12 = 1,916				
42/21 ; 43/22 ; 44/23 ; 45/24	15/8 = 1,875 = 7	h´	-12 490,5 Hz, 15/8	+0 494,1 Hz, 17/9 (= 34/18)	h´ = 7 = 19/10 = 1,9 ; 38/20 ; 37/19 ; 36/18
40/20 ; 41/21 ; 42/22 ; 43/23 ; 44/24	11/6 = 1,83				ais´/b´ = b7 = 1,85 ; 37/20 ; 36/19 ; 35/18 ; 34/17
38/19 ; 39/20 ; 40/21 ; 41/22 ; 42/23 ; 43/24					ais´/b´= b7= 9/5 = 1,8 ; 36/20 ; 35/19 ; 34/18 ; 33/17 ; 32/16
↓	= 1,7826087...	ais´/b´	+1 466,3 Hz, 41/23	-1 465,1 Hz, 16/9 = 32/18	
36/18 ; 37/19 ; 38/20 ; 39/21 ; 40/22 ; 41/23 ; 42/24	7/4 = 1,75 = 6ü	a´	+68 457,8 Hz, 7/4		N7 = 7/4 = 1,75 ; 35/20 ; 34/19 ; 33/18 ; 32/17 ; 31/16 ; 30/15
34/17 ; 35/18 ; 36/19 ; 37/20 ; 38/21 ; 39/22 ; 40/23 ; 41/24					17/10 = 1,7 ; 34/20 ; 33/19 ; 32/18 ; 31/17 ; 30/16 ; 29/15 ; 28/14
32/16 ; 33/17 ; 34/18 ; 35/19 ; 36/20 ; 37/21 ; 38/22 ; 39/23 ; 40/24	5/3 = 1,6 = 6 = a´		+2 440,6 Hz, 32/19		a´ = 1,6842105... ↓
30/15 ; 31/16 ; 32/17 ; 33/18 ; 34/19 ; 35/20 ; 36/21 ; 37/22 ; 38/23 ; 39/24	13/8 = 1,625				1,65 = 33/20 ; 32/19 ; 31/18 ; 30/17 ; 29/16 ; 28/15 ; 27/14 ; 26/13
28/14 ; 29/15 ; 30/16 ; 31/17 ; 32/18 ; 33/19 ; 34/20 ; 35/21 ; 36/22 ; 37/23 ; 38/24	19/12 = 1,583 = b6	gis´/as´	-5 414,2 Hz, 19/12	+1 415,5 Hz, 27/17	gis´/as´=b6= 8/5 = 1,6 ; 32/20 ; 31/19 ; 30/18 ; 29/17 ; 28/16 ; 27/15 ; 26/14 ; 25/13 ; 24/12
					1,55 = 31/20 ; 30/19 ; 29/18 ; 28/17 ; 27/16 ; 26/15 ; 25/14 ; 24/13 ; 23/12
26/13 ; 27/14 ; 28/15 ; 29/16 ; 30/17 ; 31/18 ; 32/19 ; 33/20 ; 34/21 ; 35/22 ; 36/23 ; 37/24	= 5ü				
24/12 ; 25/13 ; 26/14 ; 27/15 ; 28/16 ; 29/17 ; 30/18 ; 31/19 ; 32/20 ; 33/21 ; 34/22 ; 35/23 ; 36/24	3/2 = 1,5 = 5	g´	+2 392,4 Hz, 3/2	+2 392,4 Hz, 3/2 = 27/18	g´ = 3/2 = 1,5 ; 30/20 ; 29/19 ; 28/18 ; 27/17 ; 26/16 ; 25/15 ; 24/14 ; 23/13 ; 22/12
					1,45 = 29/20 ; 28/19 ; 27/18 ; 26/17 ; 25/16 ; 24/15 ; 23/14 ; 22/13 ; 21/12
22/11 ; 23/12 ; 24/13 ; 25/14 ; 26/15 ; 27/16 ; 28/17 ; 29/18 ; 30/19 ; 31/20 ; 32/21 ; 33/22 ; 34/23 ; 35/24					
20/10 ; 21/11 ; 22/12 ; 23/13 ; 24/14 ; 25/15 ; 26/16 ; 27/17 ; 28/18 ; 29/19 ; 30/20 ; 31/21 ; 32/22 ; 33/23 ; 34/24	17/12 = 1,416				
↓	= 1,4090909...	fis´/ges´	-6 368,6 Hz, 31/22	-2 370,6 Hz, 17/12 ↓	
18/9 ; 19/10 ; 20/11 ; 21/12 ; 22/13 ; 23/14 ; 24/15 ; 25/16 ; 26/17 ; 27/18 ; 28/19 ; 29/20 ; 30/21 ; 31/22 ; 32/23 ; 33/24	11/8 = 1,375 = 4ü	fis´/ges´			fis´/ges´= 4ü=7/5 = 1,4 ; 28/20 ; 27/19 ; 26/18 ; 25/17 ; 24/16 ; 23/15 ; 22/14 ; 21/13 ; 20/12
16/8 ; 17/9 ; 18/10 ; 19/11 ; 20/12 ; 21/13 ; 22/14 ; 23/15 ; 24/16 ; 25/17 ; 26/18 ; 27/19 ; 28/20 ; 29/21 ; 30/22 ; 31/23 ; 32/24	4/3 = 1,3 = 4	f´	-2 348,8 Hz, 4/3	-2 348,8 Hz, 4/3 = 24/18	1,35 = 27/20 ; 26/19 ; 25/18 ; 24/17 ; 23/16 ; 22/15 ; 21/14 ; 20/13 ; 19/12
14/7 ; 15/8 ; 16/9 ; 17/10 ; 18/11 ; 19/12 ; 20/13 ; 21/14 ; 22/15 ; 23/16 ; 24/17 ; 25/18 ; 26/19 ; 27/20 ; 28/21 ; 29/22 ; 30/23 ; 31/24					13/10 = 1,3 ; 26/20 ; 25/19 ; 24/18 ; 23/17 ; 22/16 ; 21/15 ; 20/14 ; 19/13 ; 18/12
12/6 ; 13/7 ; 14/8 ; 15/9 ; 16/10 ; 17/11 ; 18/12 ; 19/13 ; 20/14 ; 21/15 ; 22/16 ; 23/17 ; 24/18 ; 25/19 ; 26/20 ; 27/21 ; 28/22 ; 29/23 ; 30/24	5/4 = 1,25 = 3	e´	-14 327,0 Hz, 5/4	+1 329,8 Hz, 29/23	e´ = 3 = 5/4 = 1,25 ; 25/20 ; 24/19 ; 23/18 ; 22/17 ; 21/16 ; 20/15 ; 19/14 ; 18/13 ; 17/12
10/5 ; 11/6 ; 12/7 ; 13/8 ; 14/9 ; 15/10 ; 16/11 ; 17/12 ; 18/13 ; 19/14 ; 20/15 ; 21/16 ; 22/17 ; 23/18 ; 24/19 ; 25/20 ; 26/21 ; 27/22 ; 28/23 ; 29/24					dis´/es´=b3=6/5 = 1,2 ; 24/20 ; 23/19 ; 22/18 ; 21/17 ; 20/16 ; 19/15 ; 18/14 ; 17/13 ; 16/12
↓	= 1,1904762...	dis´/es´	+1 311,4 Hz, 25/21	+1 311,4 Hz, 25/21	
8/4 ; 9/5 ; 10/6 ; 11/7 ; 12/8 ; 13/9 ; 14/10 ; 15/11 ; 16/12 ; 17/13 ; 18/14 ; 19/15 ; 20/16 ; 21/17 ; 22/18 ; 23/19 ; 24/20 ; 25/21 ; 26/22 ; 27/23 ; 28/24	7/6 = 1,16 = b3				1,15 = 23/20 ; 22/19 ; 21/18 ; 20/17 ; 19/16 ; 18/15 ; 17/14 ; 16/13 ; 15/12
6/3 ; 7/4 ; 8/5 ; 9/6 ; 10/7 ; 11/8 ; 12/9 ; 13/10 ; 14/11 ; 15/12 ; 16/13 ; 17/14 ; 18/15 ; 19/16 ; 20/17 ; 21/18 ; 22/19 ; 23/20 ; 24/21 ; 25/22 ; 26/23 ; 27/24	9/8 = 1,125 = 2	d´	+4 294,3 Hz, 9/8	+4 294,3 Hz, 9/8 = 18/16	d´ = 11/10 = 1,1 ; 22/20 ; 21/19 ; 20/18 ; 19/17 ; 18/16 ; 17/15 ; 16/14 ; 15/13 ; 14/12
4/2 ; 5/3 ; 6/4 ; 7/5 ; 8/6 ; 9/7 ; 10/8 ; 11/9 ; 12/10 ; 13/11 ; 14/12 ; 15/13 ; 16/14 ; 17/15 ; 18/16 ; 19/17 ; 20/18 ; 21/19 ; 22/20 ; 23/21 ; 24/22 ; 25/23 ; 26/24	13/12 = 1,083				
..... ↓	= 1,0536399...	cis´/des´	-10 275,6 Hz, 20/19	-1 277,0 Hz, 18/17	
2/1 ; 3/2 ; 4/3 ; 5/4 ; 6/5 ; 7/6 ; 8/7 ; 9/8 ; 10/9 ; 11/10 ; 12/11 ; 13/12 ; 14/13 ; 15/14 ; 16/15 ; 17/16 ; 18/17 ; 19/18 ; 20/19 ; 21/20 ; 22/21 ; 23/22 ; 24/23 ; 25/24	1,0416 = b2	cis´/des´			cis´/des´= b2 = 1,05 ; 21/20 ; 20/19 ; 19/18 ; 18/17 ; 17/16 ; 16/15 ; 15/14 ; 14/13 ; 13/12
1/1 ; 2/2 ; 3/3 ; 4/4 ; 5/5 ; 6/6 ; 7/7 ; 8/8 ; 9/9 ; 10/10 ; 11/11 ; 12/12 ; 13/13 ; 14/14 ; 15/15 ; 16/16 ; 17/17 ; 18/18 ; 19/19 ; 20/20 ; 21/21 ; 22/22 ; 23/23 ; 24/24	1/1 = 1 =	c´	+0 261,6 Hz, 1/1	+0 261,6 Hz, 1/1	c´ = 1/1 = 1 ; 20/20 ; 19/19 ; 18/18 ; 17/17 ; 16/16 ; 15/15 ; 14/14 ; 13/13 ; 12/12

Begleitschreiben zu Arithmetischer Skala und Intonationsdiagramm

Es betrifft:

1.) Intonationsspielräume für Solisten der Klassischen Musik

2.) (Historische) Temperaturen und Instrumentenstimmung

3.) (Stilrekonstruierende) kompositorische Stimmführung im Tonsatz

4.) Konkreten praktischen Einsatz und kompositorische Gestaltung gänzlich neuer Intervalle gemäß bisher ungebräuchlicher Arithmetischer- bzw. Intervall- bzw. Partialtonproportionen

Pythagoras´ Proportionen: **6 : 8 : 9 : 12**

Partialton- bzw. arithmetische Proportionen bzw. Frequenzverhältnisse der musikalischen Intervalle	=	Tonstufen der diatonischen Tonleiter C-Dur
1 : 2	=	c : c′
2 : 3 : 4	=	c : g : c′
3 : 4 : 5 : 6	=	c : f : a : c′
4 : 5 : 6 : 8	=	c : e : g : c′
6 : 8 : 9 : 10 : **12**	=	**c : f : g** : a : **c′**
8 : 9 : 10 : 12 : 15 : 16	=	c : d : e : g : h : c′
24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48	=	c : d : e : f : g : a : h : c′

Naturtonleiter C-Dur Proportionale Frequenzen in Hz

c		**d**		**e**		**f**		**g**		**a**		**h**		**c′**	
24		27		30		32		36		40		45		48	Partialtöne
264	:	297	:	330	:	352	:	396	:	440	:	495	:	528	Hz

Pythagoreische Stimmung und Partialtonproportionen

c		**d**		**e**		**f**		**g**		**a**		**h**		**c′**	
260,7	:	293,3	:	330	:	347,7	:	391	:	440	:	495	:	521,5	**Hz**
384	:	432	:	486	:	512	:	576	:	648	:	729	:	768	Partialtöne
256	:	288	:	324				384	:	432	:	486	:	512	
192	:	216	:	243	:	256	:	288	:	324		-		384	
128	:	144	:	162		-		192	:	216	:	243	:	256	
96	:	108		-		128	:	144	:	162		-		192	
64	:	72	:	81		-		96	:	108		-		128	
48	:	54		-		64	:	72	:	81		-		96	
-		48	:	54		-		64	:	72	:	81		-	
32	:	36				-		48	:	54				64	
24	:	27				32	:	36		-				48	
-		24	:	27				32	:	36				-	
				24						32	:	36			
12						16	:	18						24	
8	:	9						12						16	
		8	:	9						12					
				8								12			
6						**8**	**:**	**9**						**12**	
		6						8	:	9					
				6						8	:	9			
3						4								6	
		3						4							
				3						4					
2								3						4	
		2								3					
				2								3			
						2								3	
1														2	

Gleichstufige Oktavzwölfteilung
und Sechstelhalbtöne

1,0000000000…	0	1	Unisono	1,4142135609…	36	4ü	Tritonus
1,0096735332…	1			1,4278940028…	37		
1,0194406436…	2			1,4417067878…	38		
1,0293022366…	3			1,4556531812…	39		
1,0392592259…	4			1,4697344906…	40		
1,0493125345…	5			1,4839520160…	41		
1,0594630942…	6	b2	Kleine	1,4983070751…	42	5	Quint
1,0697118456…	7		Sekund	1,5128009983…	43		
1,0800597386…	8			1,5274351290…	44		
1,0905077304…	9			1,5422108234…	45		
1,1010567951…	10			1,5571294511…	46		
1,1117079046…	11			1,5721923945…	47		
1,1224620479…	12	2	Große	1,5874010498…	48	b6	Kleine
1,1333202218…	13		Sekund	1,6027568266…	49		Sext
1,1442834326…	14			1,6182611479…	50		
1,1553526964…	15			1,6339154509…	51		
1,1665290390…	16			1,6497211862…	52		
1,1778134964…	17			1,6656798189…	53		
1,1892071144…	18	b3	Kleine	1,6817928279…	54	6	Große
1,2007109489…	19		Terz	1,6980617067…	55		Sext
1,2123260661…	20			1,7144879630…	56		
1,2240535426…	21			1,7310731192…	57		
1,2358944652…	22			1,7478187125…	58		
1,2478499313…	23			1,7647262949…	59		
1,2599210490…	24	3	Große	1,7817974333…	60	b7	Kleine
1,2721089371…	25		Terz	1,7990337099…	61		Sept
1,2844147252…	26			1,8164367222…	62		
1,2968395537…	27			1,8340080831…	63		
1,3093845741…	28			1,8517494212…	64		
1,3220509493…	29			1,8696623807…	65		
1,3348398530…	30	4	Quart	1,8877486218…	66	7	Große
1,3477524707…	31			1,9060098208…	67		Sept
1,3607899989…	32			1,9244476701…	68		
1,3739536462…	33			1,9430638785…	69		
1,3872446324…	34			1,9618601715…	70		
1,4006641894…	35			1,9808382910…	71		
				2,0000000000…	72	8	Oktav

Das *Intonationsdiagramm* bietet Einblick in den Bereich einer Oktav, also dem Bereich der ein- bis zweifachen Schwingungszahl von Schallwellen, wobei die logarithmische Skala zugleich einer direkt proportionalen schematischen Darstellung der Frequenzaufteilung entlang der menschlichen „Basilarmembran" bzw. des „Cortischen Organs" für den Hörbereich einer Oktav, innerhalb der ersten fünf Oktaven des menschlichen Hörbereichs, der Frequenzen von ca. 16 Hertz – 500 Hertz, entspricht. Die fünf Oktaven des oberen Hörbereichs, also 500 Hz – 16 KHz ordnen sich im Hörorgan weitgehend linear. Im *Intonationsdiagramm* habe ich nun durch Überlagerung der musikadäquaten „Gleichstufigen Oktavzwölfteilung" und ihren bekannten zwölf möglichen und universell zwölffach transponierbaren musikalischen Intervallen, mit den „Intervallproportionen", gleich „Frequenzverhältnissen", gleich „Arithmetischen Proportionen", der Obertonintervalle untereinander, der mit jeder periodischen Grundschwingung einhergehend hervorgebrachten, als „Obertonreihe", gleich „Teiltonreihe", gleich „Partialtonreihe", prinzipiell leise mitklingenden Ober-Töne, bzw. deren untereinander gebildeten Intervallen, die jeweilige *Übereinstimmung*, die jeweilige *Verwandtschaft*, bzw. den jeweiligen *Unterschied*, zwischen physikalisch reinem Intervall, dem „Stehenden Klang", und musikalisch „temperiertem" Intervall, sowie die sich daraus ergebenden interpretatorischen Toleranzbereiche sichtbar gemacht.

Die ausprägenden Obertöne einer charakteristischen Grundwellenform einer bestimmten Tonquelle sind akustisch einzeln direkt wahrnehmbar, wenn die-

se Fähigkeit speziell trainiert wird, oder können durch „Überblasen" oder „Flageolett" vom Instrumentalisten musikalisch exklusiv spieltechnisch hervorgebracht werden, bzw. werden in ihrer Gesamtwirkung als spezifische natürliche Klangfarbe einer bestimmten damit wiedererkennbaren Tonquelle jedenfalls wahrgenommen.

Nur im Unisono und in der Oktav besteht faktische Übereinstimmung mit einem bestimmten musikalischen Intervall und Obertönen. Die Quinten und Quarten sind bekanntermaßen äußerst heikel und dürfen im Zusammenklang eigentlich ebenfalls nur rein erklingen. Für Tasteninstrumente ergab sich aus diesem mittelalterlichen Anspruch die „*Pythagoreische Stimmung*". Auch sie ist in der Obertonreihe – allerdings beinahe nur mehr theoretisch – ab dem 384-sten Partialton (in der neunten Oktav über dem Grundton!) als arithmetisches Faktum abgebildet ((Siehe Kasten!))
Die Terzen und die Sekunden wären also nunmehr variabel. Das tiefe Blech nimmt aber auch die Terzen „sauber", wegen der angestrebten klanglichen Reinheit unter den stark ausprägenden Obertonspektren, deren Intervalle sich sonst geräuschhaft störend reiben. Die Großen Terzen werden kleiner genommen, die Kleinen größer, auf Kosten prozentuell erheblicher Unterschiede in den kleineren Nachbarintervallen.

Darüber hinaus werden im *Intonationsdiagramm* durch das Gerüst der gleichstufig temperierten Skala Verwandtschaftsverhältnisse von Obertonproportionen auch unter den Parabeln verschiedener Ordnung erstmals sichtbar und laden somit zu weiteren bisher unbemerkt gebliebenen Temperier-Systematiken im Rahmen der musikalischen Theorie- und Praxisfelder ein.

Im regen Austausch mit dem Institut für Mikrotonalität am Prayner´schen Konservatorium Wien, mit Prof. Ulf Diether Soyka, sowie unter intensiver Anteilnahme von Prof. Roman Summereder vom Institut für Orgelforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, entstand in einer verfeinerten Ausführung nunmehr die Zweiundsiebzigstel-Oktavteilung, die den Halbton weiter in Halb-Halbtöne also Vierteltöne, sowie in Drittelhalbtöne, sowie eben in Sechstelhalbtöne weiter zu unterteilen gestattet.

Neben einigen anderen Intervallen, gemäß einer systematischen Aufreihung Arithmetischer Proportionen für den Bereich der „Ekmelischen Musik", die mit durch die Obertonreihe vorgegebenen Intervallen komponiert wird, erfasst die Sechstelhalbton-Teilung in stark angenäherter Form, nicht nur für die Musiktheorie, sondern eben auch für die Interpretation Klassischer Musikwerke so wichtige Intervalle wie den Chromatischen Halbton 25/24, den Kleinen Ganzton 10/9, die reine Kleine Terz 6/5 sowie die reine Große Sext 5/3, die reine Große Terz 5/4 sowie die reine Kleine Sext 8/5, die Übermäßige Quart 7/5 sowie die Verminderte Quint 10/7, schließlich die in der entsprechenden Fachliteratur obligate „Naturseptim" 7/4 gegenüber der Kleinen Septim 9/5 - und nicht aber die zahlreichen verschieden großen „Großen Septimen", die sich wiederum aus den zahlreichen unterschiedlich intonierten Leittönen von Solisten Klassischer Musikwerke ergeben und sich jenseits der hierfür viel zu groben Sechstel-Halbton-Teilung im Gesamt des Intonationsdiagramms dennoch wohl integriert und geordnet in den entsprechenden Positionen sichtbar befinden.

Allgemein ist das intakte Gehör jedenfalls in der Lage, die zehnmal zweiundsiebzig Tonstufen in ihrer jeweiligen Tonhöhe von benachbarten Tonstufen graduell gerade noch zu unterscheiden. Da ist von unserem organischen Aufbau her eine noch genauere Tonhöhendifferenzierung für die unmittelbare Zukunft angelegt, vorausgehend einer musikalischen Analytik bestimmter Intervalle und deren Zusammenhang in der musikalischen Phrase oder dem Werk als Ganzes.

Das Reizangebot aus unterschiedlich geordneten Schalleinwirkungen – jedenfalls auch der sehr einfachen Arithmetischen Ordnung des Obertonspektrums periodischer Schwingungen - zeigt sich, oder erscheint bei der organischen Entwicklung des menschlichen Hörvermögens maßgeblich mitbeteiligt, bzw. scheinen sich beide Aspekte in einer Art gegenseitiger Ergänzung zeitgleich und immerfort weiter zu entwickeln, wunderbar ähnlich einer sehr personal schöpferischen Wirkkraft, wie sie dem ungestört in sich selber vertieft spielenden Kind eignet, welches hierin mit phantasievoll erblühenden geistigen Gegenübern seine Persönlichkeit ausbildenden ernsten, vornehmen Dialoge führt.

Arithmetische Skala mit Partialtonproportionen in der Oktavzwölfteilung – Musikalische Intervalle

Einige neue Musikwerke der letzten Zeit habe ich auf eigenen Tonskalen umgesetzt, die teilweise aus den natürlichen Gegebenheiten der Obertonreihe heraus gebildet sind, andernteils aus arithmetischen Zahlenreihen, die in ihrer rigiden Systematik auch darüber noch hinausgehen. Die Zahlenbeispiele aus der Philosophenschule des Pythagoras zur Beschreibung musikalischer Intervalle brachten als Beispiele naturwissenschaftlichen Arbeitens großen Fortschritt. Gleichwohl diese Experimente ihre richtigen Ergebnisse von anschaulichen wenn auch unzutreffenden Bedingungen her erklären, verbindet sie mit Musik von heute als dynamisch künstlerisches Geschehen wenig. Die physikalischen und mathematischen Forschungen erst des 17. Jahrhunderts - eines französischen Ordenspriesters der Paulaner, Marin Mersenne - bestätigen in der Entdeckung der Obertöne in allen natürlichen periodischen Schwingungen, ja in der erstmaligen Entdeckung periodischer Schwingungen von tongebender Materie überhaupt, nochmals ihren festen Zusammenhang mit den gehörten Ergebnissen. Die berühmten Verhältniszahlen des Pythagoras stimmen mit den physisch realen Obertönen schwingender Materie und den daraus abzuleitenden Intervallen genau überein. Trotz einsetzendem intensivem Wissensaustausch unter zahlreichen Gelehrten, verlor, und verliert, sich das theoretische Expertenwissen gewöhnlich unter Menschen die zur gemeinsamen Freude miteinander musizieren und dabei mit Stimme Instrument und Notenliteratur universal aufeinander abstimmender gleichschwebender oder annähernd gleichschwebender Temperatur der zwölf chromatischen Halbtöne ausreichend präpariert sind - besonders gerade dann, wenn die Anforderungen der Praxis zum Professionellen hin steigen.

Ich bin trotzdem aber erst jetzt so richtig zufrieden, indem ich in einer systematischen Darstellung von Beschaffenheit, Herkunft und Verwendung, am eigenen Instrument alte und neue musikalische Tonintervalle vorweisen, systematisch einordnen und weitergeben kann. Mein Schaubild bietet ein lückenloses vielschichtiges Reservoir an arithmetischen Proportionen sowie meine individuelle Auswahl daraus, die dieses Angebot unter allen anderen offen bleibenden Möglichkeiten der Kombination vorstellt.
Definitiv neu ist die Zuordnung konkreter Zahlenverhältnisse zur heute üblichen temperierten zwölfteiligen Skala (Stimmung B) eines geschlossenen Quintenzirkels im Sinn J. S. Bachs. Diese ist aber nicht einfach nur temperiert, also Geschmacksache im Sinn einer praxisorientierten intuitiven Korrektur, sondern es wurden für jedes der zwölf zu beschreibenden Intervalle die niedrigstmöglichen Partialtonproportionen per simplem Größenvergleich der jeweils errechneten Ratio ermittelt und entsprechend zugeordnet. Meine Idee war es, danach zu suchen, nicht in höheren Bereichen, die die Skala mit Vergleichswerten so lang verfeinern ließe, bis schließlich alles, wie man es gerade will, begründbar und stimmig gemacht ist, sondern eben umgekehrt, streng zum Einfacheren hin. Es gab anfangs weder die Idee, noch irgend einen Hinweis, dass solcherart ausprägende Proportionen real existent auf temperierende Frequenzkorrekturen passen würden - trotz der progressiven Vergröberung des wahrlich spärlichen Angebots von dort her und noch dazu in einer äußerst spannenden und geheimnisvollen vielgestaltigen Zusammensetzung - sodass regelrecht vorstellbar wird, wie aus einer solchen Beziehungstiefe angebotener Einzeltöne der ganz konventionell oktavzwölfteilenden Klaviatur ein so reichhaltiges musikalisches Repertoire hervorgehen konnte, wie heute vorliegt. Man kann und wird gerne auch andere bestimmen und probieren und über daraus sich zeigende über jedes bisherige Maß hinausgehende übergeordnete musikalische Zusammenhänge, vor allem musikalisch in den Werken selbst, reflektieren. Jedenfalls ist es eben genau das, was ich selbst aus dem vorliegenden Datenblatt gegenwärtig für Nutzen ziehe.

Intonationsdiagramm

Das Intonationsdiagramm bietet eine lückenlose Übersicht der physikalischen Schwingungsverhältnisse der musikalischen Intervalle, der europäischen Kunstmusik, dargestellt in ihren arithmetischen Proportionen.
Erstmals sind die zwölf chromatischen gleichstufig oktavteilenden Intervallschritte in direktem Bezug zu den betreffenden, also den jeweils benachbarten physi-

kalisch stabilen arithmetischen Intervallproportionen, aber nunmehr eben auch der höheren, entsprechend der physisch real existenten Obertonreihe in periodischen Schwingungen, für den Bereich bewusster kompositorischer Vorstellungen - und vermittels auch elektronischer Hilfen eben auch praktisch - verfügbar. Eine Art Schockwirkung, wie bei A. Schönbergs und J. Hauers Zwölfton-Konzepten, mag da zunächst nicht ausbleiben. Aber, ist der Schock einmal überwunden, der auch nicht Ziel ist, so kann sich die sprunghaft gesteigerte künstlerische Ausdruckskraft neuerer Werke im musikalischen Repertoire stilbildend entfalten. Beispiele sind zahlreich. Vom einstimmigen Psalmodieren zum Parallelorganum - über Anonymus -(Alle Diese), Buxtehude, Pachelbel, Gluck, hinüber zu Händel oder J. S. Bachs wahrer Polyphonie- Revolution und weiter zur goldenen Ära der Wiener Klassik mit J. Haydn ... bis Anton Bruckner (mein absoluter Gänsehautfaktor). Ich weiß, es bleibt lückenhaft, unvollständig, sobald Werke aufgezählt und Einzelpersonen als Urheber genannt werden, schwärmerisch und zugleich zahlenmäßiges Faktum, wie man im Intonationsdiagramm sehen kann.

Wie lange hat, oder: „warum" - hat die Dur-Terz als Dissonanz gegolten, bis der erste musikalische Dreiklang der physikalischen Frequenzverhältnisse 4/5/6 als harmonikale Hauptstufe komponiert war. Wer kennt das Werk, die Person?

Lieber Christian,

Partialtöne, Teiltöne, Obertöne = alles dasselbe. Wir hören vom klingenden Ton bewusst nur die Grundwelle mit der Grundfrequenz. In der Natur - und wenn das keine Sinuswelle ist - besteht eine solche periodische Schwingung zusätzlich aus einzelnen Sinuswellen mit ganzzahligen Vielfachen der Grundfrequenzen. Diese Obertonreihe, Partialtonreihe, Teiltonreihe gleicht einer Zahlenreihe 1fach, 2fach, 3fach, 4fach etc. … bis unendlich-fach. Ich zeige es Dir einmal mit einem Springseil optisch, wie das geht...

LG Martin

P.S.:

Danke für Dein tolles Interesse. Die arithmetische Proportion 9/5 zugleich das Intervall, das der 5. und 9. Partialton miteinander bilden, zugleich eine physikalisch reine kleine Septime: b7, zugleich ein Frequenzverhältnis von 9/5, das heißt, wenn zum Beispiel der Grundton dieses Intervalls mit 500 Hertz schwingt, dann muss die kleine Septime ein Ton sein, der mit 900 Hertz schwingt. Oder ich dividiere 9/5 = 1,8. Damit weiß ich: Die kleine physikalisch reine Septim, wie sie als 5. und 9. Partialton in jeder periodischen Schwingung immer leise mitklingt, hat prinzipiell die 1,8- fache Frequenz des Grundtons dieses Intervalls usw.. kleine Sext b6 = 8/5, große Sext 6 = 5/3,... Also: …musikalische Intervalle, …Arithmetische Proportionen, …Obertöne.

Beispiel: Du singst die Note a einer Melodie. Die Luft schwingt periodisch. Der Ton hat eine bestimmte Schwingungszahl. Die Note a hat 440 Hz (Hertz - Der Luftdruck schwankt periodisch um einen mittleren Wert, also den Luftdruck, den zur Zeit hier die Luft hat, 440 mal pro Sekunde), gleich oft, wie Deine Stimmbänder - eigentlich Stimmlippen - pro Sekunde vibrieren. Die Note a ist die VI. Stufe von C-Dur. Der Grundton c muß also 5/3 = 1,6 periodisch mal weniger oft pro Sekunde schwingen. Du singst (ob Du es willst oder nicht) das c physikalisch rein also mit wieviel Hertz? Genau 264 Hertz!

Oktaven haben doppelte, Unteroktaven halbe Frequenz. Die Proportion (arithmetische wie auch Obertonproportion) ist 2/1 bzw. 1/2. In der Antike wusste man davon nichts, aber es wurde zahlenmäßig und mit den Grundrechnungsarten vieles richtig beschrieben durch äquivalente Ergebnisse aus praktischen Experimenten. (Proportionale Saitenlängen bzw. Saitenverkürzung am Monochord. Baugröße von Orgelpfeifen, oder eben unterschiedlich voluminöse klingende Metallteile. Das Doppelte vom betreffenden Grundwert erzeuge als Ton eine reine Oktav. Das 1,5 - fache eine reine Quint, das 4/3= 1,3 periodisch - fache eine reine Quart, das 5/4= 1,25 - fache eine reine große Terz, das 6/5= 1,2 - fache eine reine kleine Terz, das 7/6= 1,16 periodisch - fache wie es in der vollständigen Systematik folgt, ergab vor dem vermutlich ersten bewussten musikalischen Einsatz durch mich, kein musikalisch genütztes Intervall, ebenso 8/7= 1,1428571429 , dann folgen aber gleich 9/8= 1,125 sowie 10/9= 1,1 periodisch, als Ganztöne, großer und kleiner Ganzton. Die Musikpraxis kennt „den" Ganzton, der irgendwo dazwischen intoniert wird, wenn das Notenbild einen Ganztonschritt vorgibt.

Eine Tonleiter (diatonisch-Dur) durchmisst die Oktav in 7 Intervallstufen, das ist die Tonleiter c, d, e, f, g, a, h, c'

Du hast schon einmal eine ganze Tonleiter raufgesungen und bist sodann eine Oktav hinaufgelangt. Die Halbtöne können als reales physikalisches Frequenzverhältnis in der Praxis von Gesangssolisten auch größere Unterschiede gleich den physikalisch reinen Proportionen aufweisen. Sie sind ebenfalls als Frequenzverhältnisse der Luftschwingungen physikalisch beschreibbar. Ergibt die Wahl einzelner Intervallschritte durch Chor und Solist im Gesamt einer melodischen Phrase einen je besseren Sinn bzw. akustischen Bezug auf das ganze Werk, so ergibt das einen musikalisch allgemein erkennbaren überraschend neuen höheren Zusammenhang und bleibt dabei selbst nicht im Rahmen dessen, was der staunende Experte üblicherweise zu hören gewöhnt ist. - Ich meine dabei konkret zum Beispiel die Chorvereinigung St. Augustin an der Jesuitenkirche Wien 1 in musikalischer Wechselwirkung mit der Sopranistin Cornelia Horak, welche durch viele Jahre hindurch das Messrepertoire der Goldenen Ära der musikalischen Wiener Klassik zuerst unter der Leitung von Friedrich Wolf, anschließend Andreas Pixners, vor begeisterten Messbesuchern aus aller Welt treu dargeboten haben. - In den Noten, oder genauer gesagt „zwischen den Noten großer Komponisten und Interpreten"– nämlich im Zusammenhang richtig gelesen - steht auch Dieses, - vermute ich vage.
In weiterer Folge der Musiktheorie des Griechischen Kulturkreises, als Quelle der europäischen Kunstmusik, werden alle Bezüge oberhalb der Proportion 6, also 7 und höhere, als von zu weit hergeholt, strikt abgelehnt. Von der Übereinstimmung mit Obertönen, wie Fourier 1822 errechnete, wusste man noch lange nichts. Es schien zu komplex und nichtmehr praktisch differenzierbar, um als musikalischer Wohlklang zu gelten. Es ist aber doch eigentlich auch klar, dass das Jahr 2018 musikalisch nicht gleich das Jahr 1318 sein kann. Vor siebenhundert Jahren hat die Durterz also die „Große Terz" - ein bis heute nur sehr unbestimmtes Intervall zwischen den Proportionen 5/4 =„1,25 fache Frequenz" (reine Terz) und 81/64 = (pythagoreische Terz) = exakt und ohne Rest die „1,265625 fache Frequenz" - als Dissonanz gegolten.

P.P.S.:
Ausgegangen bin ich von dem bekannten Experiment des Pythagoras, der verschiedene Tonhöhenintervalle vergleicht, die verschiedengewichtige Schmiedehämmer hervorbringen, und der damit sogar als Begründer der modernen Naturwissenschaft (Theorienbildung und experimentelle Beweisführung) angesehen wird.

Pythagoras´ Proportionen: **6 : 8 : 9 : 12**

…das bedeutet zugleich, verstanden als Intervallkette aus Obertonproportionen entsprechenden Schwingungszahlen, eine Quart, eine GROSSE große Sekund und wieder eine Quart. Das ergibt also insgesamt einen harmonischen Zusammenklang Quart, Quint, Oktav, zugleich interpretierbar als harmonikale Hauptstufen einer diatonischen Tonleiter **I - IV - V – I** also die klassische Kadenz. Mit diesen wenigen Intervallen findet die Musiktheorie der Antike ihr Auslangen:

Partialton- bzw. arithmetische Proportionen bzw. Frequenzverhältnisse der musikalischen Intervalle	=	Tonstufen der diatonischen Tonleiter C-Dur
1 : 2	=	c : c′
2 : 3 : 4	=	c : g : c′
3 : 4 : 5 : 6	=	c : f : a : c′
4 : 5 : 6 : 8	=	c : e : g : c′
6 : 8 : 9 : 10 : **12**	=	**c : f : g** : a : **c′**
8 : 9 : 10 : 12 : 15 : 16	=	c : d : e : g : h : c′
24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48	=	c : d : e : f : g : a : h : c′

Naturtonleiter C-Dur Proportionale Frequenzen in Hz

c		**d**		**e**		**f**		**g**		**a**		**h**		**c′**	
24		27		30		32		36		40		45		48	Partialtöne
264	:	297	:	330	:	352	:	396	:	440	:	495	:	528	Hz

Pythagoreische Stimmung und Partialtonproportionen

c		**d**		**e**		**f**		**g**		**a**		**h**		**c′**	
260,7	:	293,3	:	330	:	347,7	:	391	:	440	:	495	:	521,5	**Hz**
384	:	432	:	486	:	512	:	576	:	648	:	729	:	768	Partialtöne
256	:	288	:	324				384	:	432	:	486	:	512	
192	:	216	:	243	:	256	:	288	:	324		-		384	
128	:	144	:	162		-		192	:	216	:	243	:	256	
96	:	108		-		128	:	144	:	162		-		192	
64	:	72	:	81		-		96	:	108		-		128	
48	:	54		-		64	:	72	:	81		-		96	
-		48	:	54		-		64	:	72	:	81		-	
32	:	36				-		48	:	54				64	
24	:	27				32	:	36		-				48	
-		24	:	27				32	:	36				-	
				24						32	:	36			
12						16	:	18						24	
8	:	9						12						16	
		8	:	9						12					
				8								12			
6						**8**	**:**	**9**						**12**	
		6						8	:	9					
				6						8	:	9			
3						4								6	
		3						4							
				3						4					
2								3						4	
		2								3					
				2								3			
						2								3	
1														2	

Die Gitarre, die Stille und die Nacht - Das *Notturno* von Norbert Laufer

©Anreas Stevens

Biografie

Andreas Stevens fokussiert seine Forschungen auf die Geschichte der Gitarre und ihr Repertoire im deutschsprachigen Raum. Er veröffentlichte Bücher und Artikel in deutschen und internationalen Magazinen. Er ist verantwortlich für die Wiederentdeckung der langverlorenen Sammlung der Gitarristischen Vereinigung, welche nun in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter dem Namen Gitarristische Sammlung Fritz Walter und Gabriele Wiedemann liegt. 2012 erhielt er in Alessandria den Preis Chitarra d'oro in der Kategorie „Musikforschung". Seit 2007 veranstaltet er gemeinsam mit Dr. Gerhard Penn das Lake Konstanz Guitar Research Meeting. Er hielt Vorträge in Österreich, England, Deutschland, Italien und der Schweiz. In seiner Reihe Alla tedesca: Guitar music of the German-speaking countries hat er 2 CDs mit ausgewählten Kompositionen von H. Albert und A. Stingl aufgenommen. Ausgaben der Werke Albert wurden bei Trekel und Zimmermann, sein neu entdecktes Werk von Regondi bei Chanterelle/Allegra veröffentlicht. Stevens ist Fachleiter für „Zupfinstrumente" an der Clara-Schumann Musikschule in Düsseldorf.

www.stevens-gitarre.de

Der zarte Klang der mit den Fingern angeschlagenen Saiteninstrumente hat schon seit Jahrhunderten Assoziationen zur Nacht angeregt. *Mr. Dowland's Midnight* ist ein frühes Beispiel einer nächtlichen Stimmungsbeschreibung. Zwar gilt John Field offiziell seit dem Jahr 1812 als „Erfinder" des *Nocturnes*, aber auch im Wien des frühen 19. Jahrhunderts lassen sich bereits nächtliche Klänge in *Notturnos,* (wahlweise auch in *Serenaden*) als Werktitel oder als Titelausschmückungen wie beispielsweise bei *La Lira notturna* (Giuliani op. 69 für zwei Gitarren) *Sonatines notturne* (Vincenzo Gelli für zwei Gitarren) ebenso in Paris (6 *Duos nocturnes* op. 37 von Antoine de Lhoyer) schon ab 1803 besonders in der Kammermusik mit Gitarre nachweisen. De Call, Küffner, Diabelli, Carulli und Giuliani mitunter auch weniger bekannte Gitarrenkomponisten, wie der bereits erwähnte Vincenzo Gelli, zählten zu den Nachtaktiven.[1] Besondere Bedeutung erlangte Matiegkas 1807 veröffentlichtes Trio *Notturno op. 21*, das für ziemliche Verwirrung sorgte, als es 1918 in einer von Franz Schubert in einer Handschrift zum Quartett erweiterten Fassung gefunden wurde und die gitarristische Gemeinde sich vorübergehend im Besitz einer Originalkomposition von Franz Schubert wähnte. So spannt sich ein großer Bogen in der Gitarrenliteratur für Gitarre allein und im Zusammenklang mit anderen Instrumenten, von kurzen Salonstücken bis zum Vorzeigestück dieser Gattung, dem *Nocturnal* von Benjamin Britten.

Norbert Laufer wendet sich mit seinem kurzen *Notturno* für Sologitarre, das er im Jahr 2019 geschrieben hat, an eine Zielgruppe, die zwar fortgeschritten sein sollte, aber notwendigerweise noch nicht virtuos sein braucht. Der Komponist hat als ausgebildeter Geiger ein ausgeprägtes Gefühl für Klang und Spielmöglichkeiten der Saiteninstrumente und sein Werkkatalog umfasst bereits eine respektable Liste an Werken für und mit Gitarre. Auch Norbert Laufer hat bereits 1994 mit dem *Nocturne für Gitarre und Mandoline* und mit *Nacht und Tag für Viola und Gitarre* 1992 nächtliche Klanggefilde erkundet.[2] Diese Erfahrung und Kenntnis erweist sich als sehr hilfreich für den Zugang zum Stück, das besonders diejenigen, die keine oder wenig Erfahrung mit zeitgenössischen Klangwelten haben, dazu einlädt, eine imaginäre nächtliche Atmosphäre klanglich einzufangen und umzusetzen.

Wir begegnen hier gleich zu Beginn einer melodischen Linie, die sich auf der 5. Saite schön entfalten kann. Der Wechsel vom Vierviertel- zum Dreivierteltakt verleiht ihr eine rhythmische Unbestimmtheit, die gleich die Assoziation zu den verschwimmenden Konturen nächtlicher Wahrnehmung nahe legt. Diese melodische Linie ist quasi die DNA des Stückes und wir folgen ihr in verschiedene Lagen und Erscheinungsformen *Grave, con rubato* durch das ganze Stück.

Notenbeispiel Takt 1-4 (siehe S. 28)

1 Mein Dank geht an Gerhard Penn, der mich auf diese Werke aufmerksam machte.

2 Siehe Auswahlwerkliste im Anschluss.

Es ist Norbert Laufer geglückt, die Begleitung der melodischen Abläufe weitestgehend mit leeren Saiten klanglich zu ergänzen, ohne dass dies wie eine „gitarristische Verlegenheitslösung" wirkt.
Die langsame Gangart des Stückes erlaubt es den Ausführenden, die Melodie weitgehend auf eine Saite zu legen und so diese Aspekte *cantablen* Spiels zu kultivieren. Es ergeben sich Gelegenheiten die Charakteristika der unterschiedlichen Saiten klanglich zu erkunden, hörend und fühlend und so das Klangempfinden weiter zu entwickeln. Bevor das Stück nach 45 Takten und circa drei Minuten ausklingt, sollte noch erwähnt werden, dass in den Takten 9 und 10 sowie ab Takt 20 flüchtige Momente erklingen, die jedoch wieder verschwinden, wie sie gekommen sind - nächtliche Erscheinungen.

Notenbeispiele Takte 20-23
(siehe S. 28)

Das Stück bietet eine reizvolle Gelegenheit, das Repertoire zu erweitern und die Klangmöglichkeiten der Gitarre zu erkunden, die aufgeschlossene Schülerschaft, eine interessierte Jury oder vielleicht demnächst auch wieder ein Publikum werden es zu schätzen wissen.

Einige Fragen an den Komponisten verdeutlichen, welchen Stellenwert die Gitarre für ihn hat.

Hast Du selber irgendwelche praktischen Erfahrungen des Musizierens mit Gitarre?

Gitarre ist eines der Instrumente, das ich laienhaft spielen kann. Eine Reihe von Akkord-Griffen und ein paar Fingertechniken habe ich mir als Jugendlicher selbst beigebracht. Da ging es natürlich um Popmusik und Songs von Liedermachern. Später konnte ich die Gitarre beim Singen mit meinen Kindern einsetzen, auch in Kindergarten und Kirche.

Und später als Komponist, was zieht Dich an der Gitarre an?

Professionell faszinieren mich einerseits der feine Klang des Instruments und andererseits die Möglichkeit, mehrstimmig zu spielen, also auch mehrstimmig für dieses Instrument zu komponieren.

Und wie setzt Du die Gitarre ein?

Mein Ziel ist, auszuloten, wie weit ich die zeitgenössische Harmonik mit den 6 Saiten realisieren kann. Außerdem kommen in meinen Kompositionen bisweilen stärkere Klangeffekte teils perkussiver Natur zum Einsatz.

Vielen Dank und wir freuen uns auf weitere Werke aus Deiner Feder.

Ein ausführliches Interview mit Norbert Laufer gibt es hier auf den Seiten 58-64:
https://musikverein-duesseldorf.de/wp-content/uploads/2020/10/NC33-Online-Fassung-30-09-2020.pdf

©Daniela Laufer

Biografie

Norbert Laufer, geb. 1960 in Düsseldorf, lebt in Meerbusch

1978-1984
Studium Schulmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik, Köln, sowie Englisch und Pädagogik an der Universität Köln

1983-1987
Studium der Komposition an der Musikhochschule Köln bei Prof. Jürg Baur

Unterrichtstätigkeit:

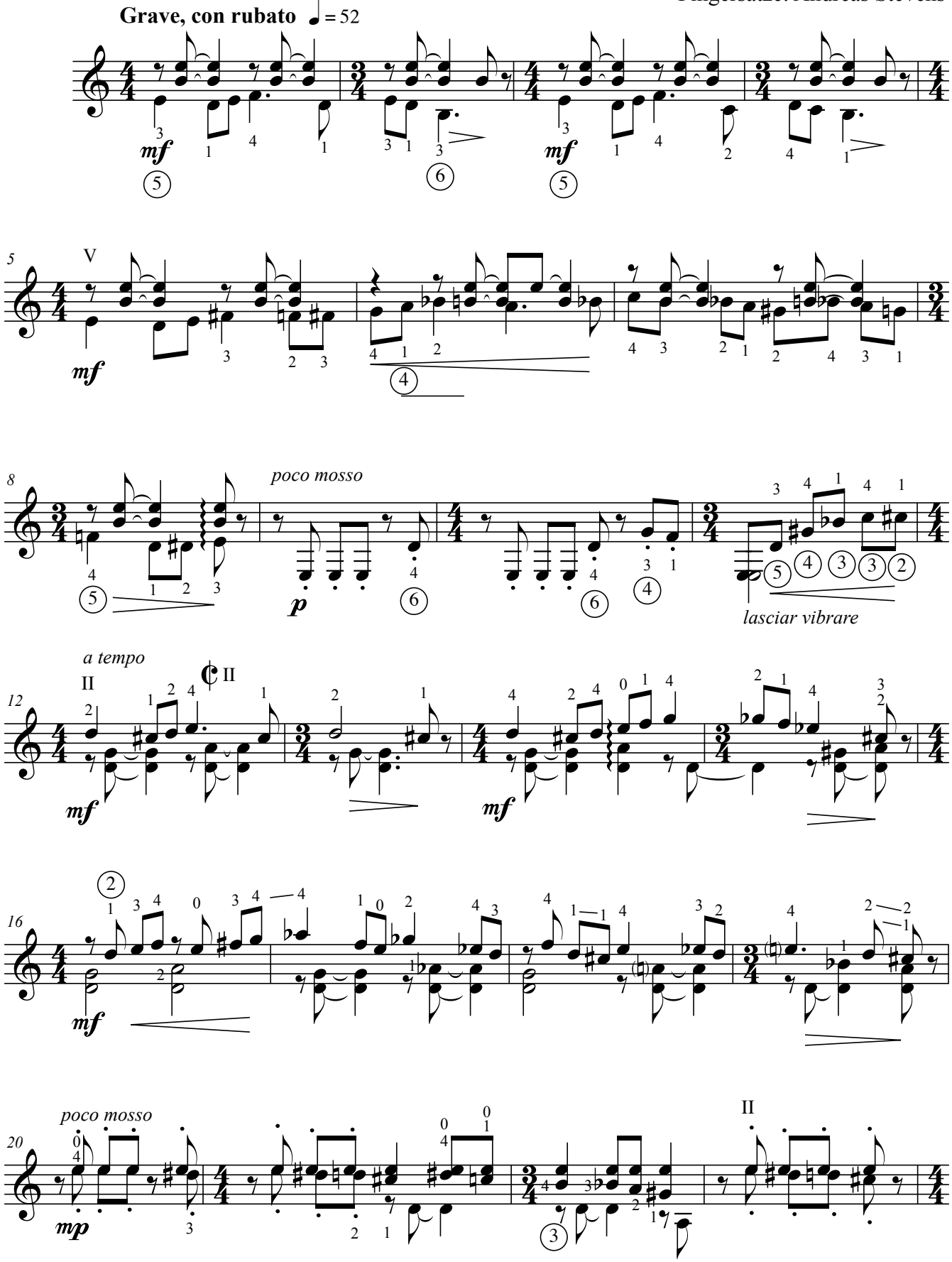
seit 1985
als Lehrer für Violine, Viola, Musiktheorie und Komposition an der Städt. Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf

seit 1980
Musikrezensent (freier Mitarbeiter) bei der RHEINISCHEN POST, Düsseldorf
seit 2011 Redaktionsleitung der Kundenzeitschrift TRIANGEL der Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf

Links:
http://www.dohr.de/autor/n-laufer.htm
http://www.meerbuscher-kulturkreis.de/kuenstlergalerie/117-laufer
http://www.komponistenlexikon.de/content/komponisten.php?id=1409

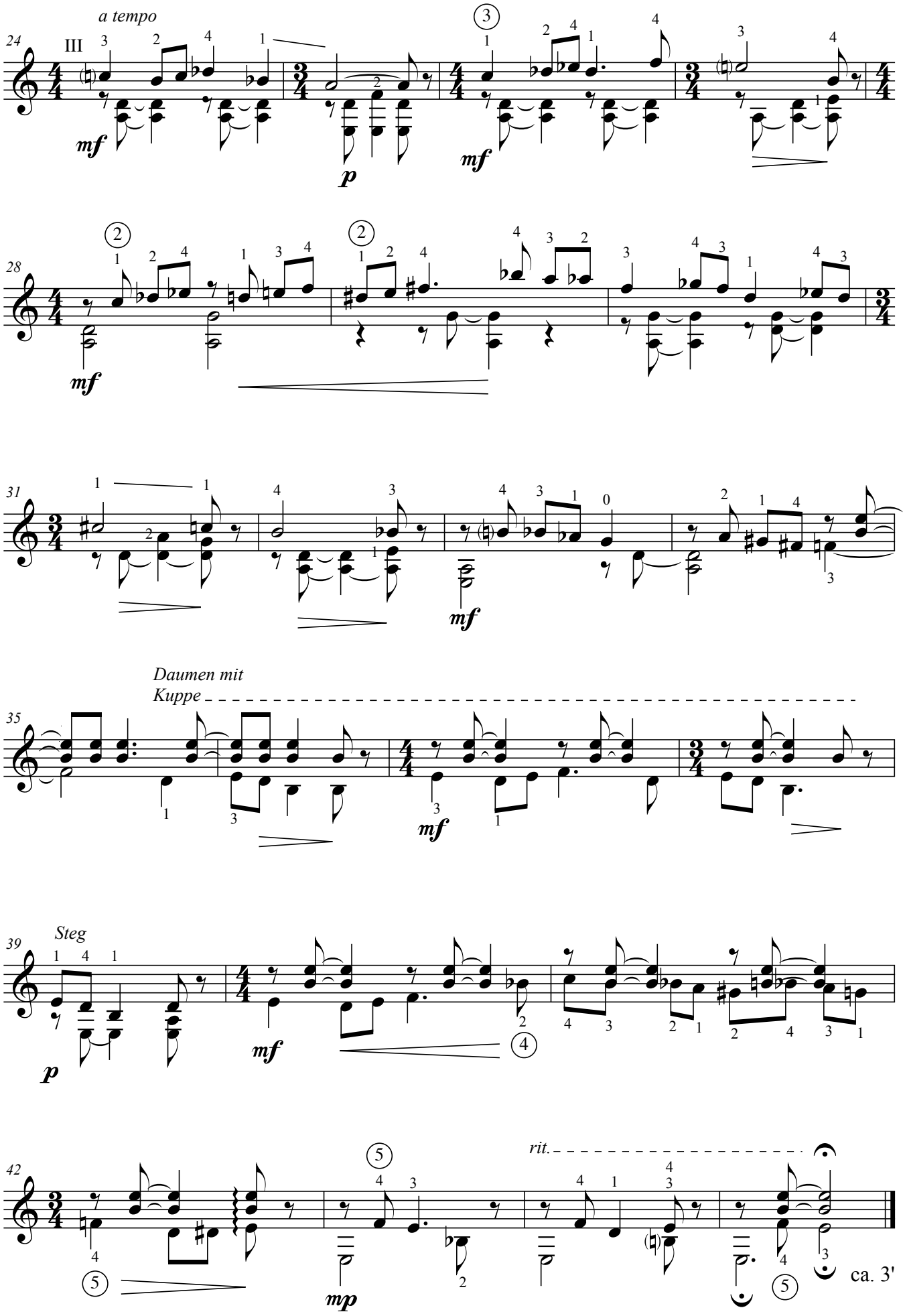
Notturno

Norbert Laufer (*1960)
Fingersätze: Andreas Stevens



© by Norbert Laufer

Notturno



© by Norbert Laufer

Norbert Laufer: Auswahl-Werkverzeichnis Gitarre Stand: Oktober 2020

„Definition eines Regenklangs ohne Heiterkeit" – Vier Inventionen nach Gedichten von Kristiane Schäffer für Gitarre (1988)	11 min Edition Dohr ISMN M-2020-0397-8	auf der CD: „Regenklang". Thomas Schäffer, Gitarre. Edition Violet CD 200.060.
in aufgelöster Zeit. drei Stücke für Gitarre nach Gedichten von Marlies Blauth (2019)	13 min Manuskript	Uraufführung: 10. November 2019 Meerbusch-Osterath, ev. Kirche Andreas Stevens: Gitarre
Notturno für Gitarre (2019)	3 min Manuskript	
Sonate mit Intermezzi für Flöte und Gitarre (1987-1988)	15 min Manuskript	
Nacht und Tag für Viola und Gitarre (1992)	8 min Manuskript	
Nocturne für Gitarre und Mandoline (1994)	9 min Edition Dohr ISMN M-2020-0186-8	Uraufführung: 14. Oktober 1995 Birkerød, Dänemark Thomas Scharkowski: Gitarre; Gisela Eibeck: Mandoline
Schumann-Übermalungen für Gitarrenquartett (2011-12)	16 min Manuskript	
Aspekte für Schlagzeug, Gitarre und Akkordeon (1995)	12 min Edition Dohr ISMN M-2020-0291-9	Uraufführung: 29. Oktober 1995; Moers: Aula Adolfinum trio bariolé: Hermann-Josef Tillmann: Schlagzeug; Volker Höh: Gitarre; Helmut C. Jacobs: Akkordeon
Schneelieder (Peter Härtling) für Tenor und Gitarre (1996)	15 min Manuskript	
St. Jakobs Pilgerlied für Mezzosopran und Gitarre (1999)	11 min Edition Dohr ISMN M-2020-0652-8	Uraufführung: 5. August 1999 Köln-Deutz: Hauptgebäude des Landschaftsverbandes Rheinland (im Rahmen einer Ausstellungseröffnung über die Jakobspilger im Rheinland) Alice Dymarz: Mezzosopran, Tobias Löber: Gitarre
am rande des wassers. vier lieder nach gedichten von gisela becker-berens für Mezzosopran (Alt), Flöte und Gitarre (2010)	11 min Edition Dohr ISMN M-2020-2417-1	Uraufführung: 15. Mai 2011 Nürnberg: Richard-Wagner-Saal des Meridian Grand-Hotel; Renate Bergmann: Mezzosopran; Wolfgang Auer: Flöte; Klaus Jäckle: Gitarre Auftragskomposition der Stiftung Studium, Wissenschaft, Kunst 2. Preis im Kompositionswettbewerb 2010
Und suche Gott (Else Lasker-Schüler) für Alt, Klarinette, Gitarre, Schlagzeug und Streichtrio (2002)	9 min Manuskript	Uraufführung: 16. November 2002 Wuppertal-Elberfeld: Alte Reformierte Kirche im Rahmen des X. Else-Lasker-Schüler-Forums Auftragskomposition der Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft

Instrumentales Lernen im Online-Modus: Zumutung oder didaktische Goldgrube?

Als im März 2020 die Ausbreitung des Corona-Virus notwendig machte, Kontakte zwischen Menschen massiv einzuschränken, waren davon auch musikalische Aktivitäten betroffen. Ich selbst befand mich als Lehrende für musikpädagogische Fächer am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück in der zweiten Semesterwoche – und stellte schnell fest, dass Seminargespräche, das Präsentieren von PowerPoint-Folien, das Anschauen und Besprechen von Video-Unterrichtssequenzen oder sogar auch Gruppenarbeiten auch online erfreulich gut umzusetzen waren. Und nicht nur das, schnell äußerten sich die Kolleginnen und Kollegen auf meine Fragen zum Gelingen ihres Instrumental- oder Gesangsunterricht mittels Konferenztools oder Video-Telefonie tendenziell positiv. Auch Studierende antworteten auf meine neugierige Frage „Wie läuft es denn im Hauptfach-Unterricht?" vielfach mit „Gar nicht so schlecht!" Und schnell lieferten auch Fachmedien Erfahrungsberichte zur gelungenen virtuellen Umsetzung von Musizierunterrichten auf Ebene der Musikschulen[1].

Dabei darf keinesfalls verschwiegen werden, welche Herausforderungen mit der neuen Situation einhergingen oder noch -gehen: So musste für den digitalen Unterricht zunächst einmal Kontakt zu den Lernenden bzw. ihren Eltern erfolgreich hergestellt und für das eigene Anliegen geworben werden. Dies musste zu einem Zeitpunkt geschehen, an dem existenzielle Nöte aufbrachen und die Schließung von Schulen und KiTas besonders Familien vor enorme Herausforderungen stellte. Es musste ein mobiles Endgerät zur Verfügung stehen (bzw. die zeitliche Nutzung über den Tagesverlauf zwischen Familienmitgliedern abgestimmt werden), musste über Datenschutz nachgedacht werden[2] und eine ausreichende Internet-Qualität vorhanden sein. Und selbst bei bester Ausstattung war (und ist) hinzunehmen, dass sich die übertragene Tonqualität eingeschränkt darstellt. So äußerte sich eine Gesangskollegin sinngemäß: „Die Frequenzen der Stimme, um die es mir in meinem Unterricht geht, werden technisch gar nicht übertragen." Und ein Kollege mit dem Fach Gitarre berichtete von der Unmöglichkeit, mit einem Studenten an einem Stück mit umgestimmten Saiten und Flageoletts zu arbeiten: „Ich konnte das *nicht* hören!" Demgegenüber standen von Beginn an zahlreiche Aussagen, in den Bereichen Gestaltung und Interpretation, Haltung und Technik gute Fortschritte vermerken zu können. All diese Beobachtungen legen nahe, dem Lernen im Online-Mo-

©Björn Löser

Biografie

Silke Lehmann ist seit 2016 Professorin für Musikpädagogik am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück. Sie studierte Instrumentalpädagogik (Blockflöte), Elementare Musikpädagogik und Erziehungswissenschaft und verfügt über langjährige Unterrichtserfahrung mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen.

Am Hamburger Konservatorium hat sie einige Jahre lang die Begabtenförderung koordiniert und war gleichzeitig Lehrkraft im Projekt „Jedem Kind ein Instrument".

Ihre Dissertation verfasste sie zum Thema „Bewegung und Sprache als Wege zum musikalischen Rhythmus" (https://www.epos.uni-osnabrueck.de/buch.html?id=77).

Als zertifizierter Musikgeragogin gilt ihr besonderes Interesse dem Musizieren mit demenziell veränderten Menschen.

1 vgl. Henkel, Theresa/Buhr-Möllmann, Maxi de: *Pragmatismus ist das Gebot der Stunde. Digitaler Instrumentalunterricht in München*. In: Neue Musikzeitung (nmz) 5/2020, S. 42; Wunder, Maria: Online-Teaching und finanzielle Sorgen. Fokus setzen in Zeiten von Corona. In: Neue Musikzeitung (nmz) 5/2020, S. 44; Herbst, Sebastian: *Onlineunterricht: Anlass zur Sprachreflexion*, in: Üben & Musizieren3/2020, S. 35; Runge, Sabine: Corona – Neue Aufgaben für Musiklehrer. In: European Recorder Teacher's Association, ERTA Bote 1/2020, S. 34 – 35; Krebs, Matthias: *Gemeinsam online Musizieren – Methoden über Distanz zusammen Musik zu machen*, Blogbeitrag auf den Internetseiten der ‚Forschungsstelle App-Musik', online: http://forschungsstelle.appmusik.de/gemeinsam-online-musizieren/[2020-04-17].

2 vgl. Sommerfeld, Jörg: *Verkaufen wir unsere Schüler? Wider die Sorglosigkeit: Datenschutz gilt auch in der Corona-Krise*. In: Üben & Musizieren 4/2020, S. 32 – 33.

dus näher auf den Grund zu gehen. Dabei soll hier nicht die Technik im Vordergrund stehen, sondern der Blick darauf gerichtet werden, ob und wie sich unter den neuen digitalen Formaten *das Lernen selbst* wandelt.

Musikalisches Lernen in der Distanz – eine Vorgehensweise mit langer Tradition

Lernen mit Hilfe digitaler Medien ist nicht erst mit Eintreten der Kontaktbeschränkungen im Frühjahr 2020 ins Leben gerufen worden. Im Musizierunterricht spielen elektronische Metronome, Stimmgeräte, Aufsuchen von Songs im Internet oder auch der Einsatz von Playalongs schon lange eine tragende Rolle. Dies macht jedoch noch nicht das Wesen digitalisierter Lehre aus. Philipp Ahner, Musikpädagoge und Spezialist für Neue Medien, konstatiert: „Im Sinne von ‚Electronic Learning' erscheint es sinnvoller, E-Learning als eine Lernform zu beschreiben, bei der sich die *Interaktion* des Lernenden vorrangig auf ein elektronisches oder digitales Artefakt (Text, Bild, Video, Klangereignis, digitales Instrument etc.) konzentriert. E-Learning wird damit synonym zu Begriffen wie Computerbasiertes Lernen, Distance-Learning oder Digitales Lernen verwendet."[3] Ein gutes Beispiel für die genannten Lernformen sind die zahllosen Tutorials, die nachdem im Jahre 2005 die Musikplattform YouTube gegründet wurde, schnell für alle denkbaren Instrumente oder Gesang und in unterschiedlichen Stilistiken entstanden[4].

Für *außer*musikalische Lehr-Lernsituationen ist in den vergangenen Jahren E-Learning vor allem im akademischen Bereich und der beruflichen Weiterbildung in den Blick genommen worden. Dabei wurden neben Aspekten von Eigenständigkeit und Selbstbestimmtheit (die weiter unten noch näher betrachtet werden) besonders die Unabhängigkeit von Ort und Zeit hervorgehoben[5]. Dabei müssen sich im Telelernen bzw.‚Teleteaching' die Beteiligten nicht zwangsläufig zeitgleich (synchron) begegnen. Praktiziert werden auch asynchrone Lehr-Lernformen, bei denen Materialien per Download in Anspruch genommen und nach freier Zeiteinteilung und auch in eigenständiger Auswahl bearbeitet werden: „Der Lerner übernimmt die Rolle seines eigenen Bildungsmanagers, der selbstständig entscheidet, wann er was in welcher Detailtiefe lernt"[6]. Die selbstständige Gestaltung des eigenen Lernprozesses mittels eigengesteuerten Zugriffs auf vorbereitete Materialien stand allerdings zu Beginn der Kontaktbeschränkungen nicht im Fokus. Denn die wenigsten Instrumentallehrkräfte verfügten aus dem Stand über Materialien zum Selbststudium, die sie anbieten konnten. Es ging zunächst eher darum, in kürzester Zeit eine – wie auch immer geartete – Versorgung der Schülerinnen und Schüler zu gewährleisten, ohne sich

3 Ahner, Philipp: *E-Learning in Musikschulen. Zwischen Freiräumen, persönlichem Kontakt, anonymen Online-Kursen und inhaltlicher Vorbestimmtheit*. In: Musikschule Direkt 1/2019, integriert in Üben & Musizieren, S. 6 – 9, Hervorhebung S.L.

4 Wissner, Georg: *Musikschule YouTube: Fähigkeiten zur Bewertung von online verfügbaren musikalischen Lerninhalten bei Instrumentalschülern – eine explorative Studie*. In: Auhagen, Wolfgang/Bullerjahn, Claudia/Georgi, Richard von (Hrsg.): Musikpsychologie – Anwendungsorientierte Forschung. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (Band 25), Göttingen: Hogrefe 2015, S. 191 – 221, hier S. 194.

5 Walber, Markus: *Selbststeuerung und E-Learning. Ein altes Prinzip im neuen Gewand?* In:Hochschule und Weiterbildung 1/2013, S. 70-78, online: https://www.pedocs.de/volltexte/201U4/8904/pdf/HuW_2013_1_Walber.pdf [23.04.2020], S. 77; Treumann, Klaus Peter/Ganguin, Sonja/Arens, Markus ([1]2012): *E-Learning in der beruflichen Bildung. Qualitätskriterien aus der Perspektive lernender Subjekte*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S.30 ff.

6 Treumann, Klaus Peter et al., a.a.O., S. 44.

mit ihnen persönlich zu treffen. So sahen sich Musiklehrende genötigt, „auf den Online-Zug aufzuspringen“[7].

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Beispiele für musikalisches Lernen auf Distanz existieren, die fast neunzig Jahre zurückreichen: Die US-amerikanische Musikpädagogin Robin Deverich[8] beschreibt, dass in den 1930er-Jahren Streichinstrumente mittels Radiosendungen unterrichtet wurden. Sie berichtet, dass die Universität von Nebraska bereits 1949 Lehrfilme für den Streicher-Unterricht anfertigte und in den USA schon 1964 entsprechende Fernseh-Kurse ausgestrahlt wurden. Obwohl Ende der 1990er-Jahre zahlreiche englischsprachige Veröffentlichungen zum Thema nachzuweisen sind[9], bedauert Deverich das Fehlen eines durchdachten didaktisch-methodischen Konzeptes für das Lernen auf Distanz[10]. Auch in Deutschland hat der digital vermittelte Unterricht schon vor Jahren Beachtung gefunden, die Zeitschrift ‚Üben & Musizieren‘ widmete 2013 dem ‚Internet‘ ein Themenheft. Dieses enthält beispielsweise einen Bericht vom „künstlerischen Fernunterricht“[11] unter Einsatz eines computerisierten Flügels, der die exakten Spielbewegungen aufzeichnet, die dann – durch spezielle Software übertragen – auf einem entsprechenden Gerät an einem anderen Ort unter Erhalt aller Qualitäten abgespielt werden kann. Und in einem weiteren Artikel zum Instrumentalunterricht per Videoübertragung hat die Geigerin Laura Palm schon festgestellt: „Inhaltlich muss sich der Unterricht per Videokonferenz nur wenig unterscheiden vom üblichen Instrumentalunterricht: Nahezu alle wichtigen Lernbereiche können mit etwas Kreativität abgedeckt werden.“[12] Um dieses videogestützte Lehren und Lernen nun näher in den Blick zu nehmen, soll das Phänomen Lernen erst einmal grundsätzlich betrachtet werden.

Charakteristik des Lernens auf Distanz

Lernen ist ein ausgesprochen komplexer Vorgang, der neben Wissenserwerb auch die (Weiter-) Entwicklung motorischer Fertigkeiten meint, aber ebenso auf die Veränderung von Verhalten abzielt. Auch die Veränderung von Einstellungen ist von Lernprozessen betroffen. In der kognitiven Psychologie wird der Lernprozess als ein – über die simplen Reiz-Reaktions-Schemata des Behaviorismus hinausgehender – Prozess angesehen, der auf im Laufe der jeweiligen Lebensgeschichte eines Menschen individuell angelegten Erfahrungen, so genannten mentalen Repräsentationen, beruht. Dabei gestalten die Lernenden den Lernvorgang (im Idealfall) aktiv mit. Eine auch im erziehungswissenschaftlichen Kontext viel beachtete Denkrichtung ist der Konstruktivismus, der davon ausgeht, dass keine objektivierbare, allgemein gültige Realität vorhanden ist, sondern jeder Mensch seine Realität auf der Basis von Vorerfahrungen sowie individueller Wahrnehmungen (und deren Einschätzung) *konstruiert*. Im Rahmen dessen wird davon ausgegangen, dass jeder Mensch über die Fähigkeit zur Selbststeuerung verfügt, allerdings mit unterschiedlicher Qualität[13]. Auch in die Musikpädagogik haben die Gedanken des Konstruktivismus Eingang gefunden, so fasst der Musikpädagoge Michael Dartsch die benannte Individualität folgendermaßen zusammen: „Lernen findet demnach in der Wahrnehmung der Welt, in der Gestaltung der wahrgenommenen Welt und in der Beziehung zu ihr statt.“[14] Festzuhalten ist hier schon einmal, dass sich mit dieser Sichtweise die Funktion von Lehrpersonen wandelt, indem diese eher als *Begleitende* von Lernprozessen angesehen werden, nicht als Führende oder gar allein Verantwortliche. Dies führt zu einem „Paradigmenwechsel vom Lehren zum Lernen – dem viel beschworenen ‚shift from teaching

7 Wunder, Maria: *Online-Teaching und finanzielle Sorgen. Fokus setzen in Zeiten von Corona.* In: Neue Musikzeitung (nmz) 5/20, S. 44.

8 Deverich, Robin Kay: *Distance Learning Strategies for Strings*, online: https://www.violaonline.com/images/distance/Distance_Learning_Strategies_for_Strings.pdf [03.07.2020], S. 2.

9 a.a.O., S. 19 ff.

10 a.a.O., S. 1.

11 Manhart, Thomas: *Piano goes online*. In: Üben & Musizieren 4/2013, S. 20 – 21, hier S. 20.

12 Palm, Laura: *Skype & Co. Instrumentalunterricht per Video – ein Leitfaden für die Praxis*. In: Üben & Musizieren 4/2013, S. 26 – 28, hier S. 28.

13 vgl. Walber, Markus: *Selbststeuerung und E-Learning. Ein altes Prinzip im neuen Gewand?* In: Hochschule und Weiterbildung 1/2013, S. 70-78, online: https://www.pedocs.de/volltexte/201U4/8904/pdf/HuW_2013_1_Walber.pdf [23.04.2020].

14 Dartsch, Michael: *Didaktik künstlerischen Musizierens für Instrumentalunterricht und Elementare Musikpraxis*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019, S. 44.

to learning'"[15]. In der Musikpädagogik wurde dieser Ansatz mit dem Begriff der ‚Ermöglichungsdidaktik' im Kontrast zu dem Versuch einer ‚Erzeugungsdidaktik'[16] erfasst. Im erstgenannten Ansatz stärkt und moderiert die Lehrperson die Ressourcen und Wachstumsbedürfnisse der Lernenden. Im zweiten Herangehen versucht der Lehrer oder die Lehrerin, die Lernenden nach ihrem eigenen Bilde zu formen oder gar Wissen ‚wie durch einen Trichter' in sie hineinzufüllen. Mit digitalisierter Lehre haben sich in der Erziehungswissenschaft – lange vor der Corona-Pandemie – Hoffnungen verknüpft, Lernen zu flexibilisieren und die Potenziale und Eigenkräfte durch spezielle Lernsoftware, Multimedia-Darstellung von Inhalten, computerisierte Lernerfolgskontrollen oder ähnliche Herangehensweisen anzuregen und zu beflügeln[17]. Dabei ist besonders der Gedanke von individueller Passung zwischen Mensch und Lerngegenstand prägend für didaktische Überlegungen. Denn im konstruktivistischen Ansatz wird davon ausgegangen, dass jeder Mensch als ein System mit einer intern regulierten Selbstorganisation gesehen werden muss. Das Individuum kann nur mit solchen Reaktionen aufweisen, die im Einklang mit der – subjektiv und vielfach unbewusst vorgenommenen – Bewertung aller Vorerfahrungen steht. Mit dieser „Subjektorientiertheit"[18] kann stichhaltig begründet werden, dass Lehrpersonen in der Lage sein sollten, eine Fülle von unterschiedlichen Lernzugängen, Lernwegen und Lernmotivationen anzubieten – nicht nur diejenigen, die vertraut und aus der *eigenen* Perspektive sinnvoll erscheinen.

Lernen macht Menschen kompetent und befähigt sie, vielfältigste Aufgaben des Lebens zu bewältigen. Mit dem virtuellen Leben wird die Hoffnung auf Begünstigung lebenslangen Lernens verbunden[19], ebenso wie die Hoffnung, einen „Wandel von instruktiven zu ko-konstruktiven Lehrpraxen"[20] zu bewerkstelligen – ganz im Sinne der oben beschriebenen Gedanken des Konstruktivismus. In der Untersuchung von so genannten „nicht traditionell Studierenden"[21] ist – wieder übereinstimmend mit den obigen Ausführungen – herausgearbeitet worden, dass Lernende sich durch zahlreiche Faktoren voneinander unterschieden, die Einfluss auf Lernverhalten und Lernprozess hatten: „Die Lernervariablen ergeben sich aus den individuellen und sozialen Faktoren und bezeichnen die Lernkonstitutionen des Individuums"[22]. Genannt werden neben Arbeitshaltung, Motivation und sprachlicher Kompetenz auch die Identifikation mit der rahmengebenden Instituti-

15 Griesehop, Hedwig Rosa/Bauer, Edith (Hrsg.): *Lehren und Lernen online. Lehr- und Lernerfahrungen im Kontext akademischer Online-Lehre*, E-Book, Wiesbaden: Springer 2017, S. VI.

16 vgl. Winkler, Christin: *Pädagogik „Als-Ob". Ein systemisch-konstruktivistischer Blick auf das Lehren und Lernen*. In: Peter Röbke und Natalia Ardila-Mantilla (Hrsg.): Vom wilden Lernen. Musizieren lernen – auch außerhalb von Schule und Unterricht, Mainz: Schott 2009, S. 99 – 116, hier S. 106.

17 vgl. Walber, Markus: *Selbststeuerung und E-Learning. Ein altes Prinzip im neuen Gewand?* In: Hochschule und Weiterbildung 1/2013, S. 70-78, online: https://www.pedocs.de/volltexte/201U4/8904/pdf/HuW_2013_1_Walber.pdf [23.04.2020].

18 a.a.O., S. 72.

19 vgl. Griesehop, Hedwig Rosa/Driemel, Ina: *Berufsbegleitend online studieren: flexible Studienorganisationsform und spezifische Unterstützungsangebote für nicht-traditionell Studierende*. In: Griesehop, Hedwig Rosa/Bauer, Edith (Hrsg.): Lehren und Lernen online. Lehr- und Lernerfahrungen im Kontext akademischer Online-Lehre, E-Book, Wiesbaden: Springer 2017, S. 31 – 53, hier S. 31 ff.

20 Griesehop, Hedwig Rosa/Bauer, Edith (Hrsg.), a.a.O., S. VII

21 Griesehop, Hedwig Rosa/Driemel, Ina, a.a.O, S. 34.

22 a.a.O., S. 37.

on[23]. Diese Erkenntnisse können ohne Weiteres mit den Erfahrungen aus dem Musizierunterricht in Einklang gebracht werden. Im Sinne der genannten Identifikation mit der Institution spielt dort womöglich die besondere Beziehung zur Lehrperson eine begünstigende Rolle, da im Musizieren schnell eine persönliche Nähe entsteht. Diese Bindung war im März 2020 vermutlich (natürlich neben handfesten ökonomischen Notwendigkeiten der Lebenssicherung) ein Grund dafür, dass Instrumentallehrkräfte so bemerkenswert schnell Unterricht umsetzen konnten. Bezeichnend dafür ist folgende tagebuchartige Notiz einer Instrumentalpädagogin über ihre Schülerinnen und Schüler: „Oftmals bin ich die erste Lehrerin, die sie sprechen und per Video sehen, der Kontakt zur Schule lief nur über Arbeitsblätter und Mails an die Eltern."[24]

Von der Meisterlehre zur Selbstermächtigung

In der aufgezeigten Subjektivität innerhalb von Lernprozessen liegt nun ein bedeutender Anknüpfungspunkt für instrumentales Lehren und Lernen in der Distanz. Auch wenn die Individualität von Herangehensweisen – gerade im Einzel- bzw. Kleingruppenunterricht – immer eine Kernkompetenz von Musizierunterricht gewesen ist, muss genauso festgehalten werden, dass das Lernen eines Instrumentes bis heute durchaus konservativ-traditionelle Elemente enthält. Denn natürlich hat die Lehrperson einen immensen Erfahrungs- und Wissensvorsprung gegenüber ihren Schülerinnen und Schülern, ist hochspezialisiert und vor allem leidenschaftlich engagiert für das eigene Instrument und die damit verknüpfte Musik. Damit einher geht allerdings häufig eine Haltung, von den Lernenden eine vergleichbare Motivation und Bereitschaft in der Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung zu erwarten. Begriffe wie ‚Meisterlehre' oder ‚Meisterkurs' stehen für diese Haltung und drücken ein „denkbar größte[s] Gefälle zwischen Lehrkraft und SchülerIn"[25] aus. Mit diesem ‚Gefälle' geht die Tatsache einher, dass ein sehr großer Teil von Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen sich dem Instrument mit eher überschaubarem Einsatz widmet. Neben dem Grad des Engagements besteht auch in Bezug auf gewählte Unterrichtsinhalte und Lernwege die Möglichkeit einer enormen Diversität. Und genau unter diesem Aspekt kann die Corona-Krise auch als Chance betrachtet werden. Als Chance, eigene Lehr-Routinen zu hinterfragen und entweder über Bord zu werfen oder zu modifizieren.

Lernen in räumlicher Distanz als Ermöglichung selbstgesteuerten Lernens

Denn die Einschränkungen, die der Unterricht mittels technischer Übermittlung kennzeichnet, haben das Potenzial zu einer didaktisch-methodischen Neuorientierung. Diese liegt beispielsweise schon in der Entschleunigung, die eine digitalisierte verbale Kommunikation mit sich bringt. Denn videogestützte Dialoge sind durch eine gewisse Zeitverzögerung gekennzeichnet. Während die Lernenden in Unterrichtssituationen in der Regel ihren Fokus auf der Lehrperson haben, neigen die Unterrichtenden (zu) häufig dazu, zu *viel* und zu *schnell* zu sprechen. Die in der Videokommunikation auftretenden Latenzen beinhalten nun die Chance, das eigene Tempo zu vermindern und die Schüler*innen besser als in der realen Unterrichtssituation im Blick zu behalten. Neben den Verzögerungen im gesprochenen Wort ist am Bildschirm die Übertragung von Körpersprache eingeschränkt. In der Folge berichten Lehrpersonen, sie hätten Schwierigkeiten, die Schülerin oder den Schüler abzubrechen, um Kommentare oder Anweisungen zu platzieren. Ich möchte fast sagen: Gut so! Denn gerade die Notwendigkeit des genauen Abspürens der Möglichkeit zum Sprech- oder Spielwechsel birgt für Lehrende die Möglichkeit, das Gegenüber in den Mittelpunkt zu stellen (und sich selbst zurückzunehmen!). Der Musikpädagoge Sebastian Herbst bemerkt treffend: „Lehrende unterbrechen das Spiel von SchülerInnen nicht selten durch Worte oder eigenes Spiel. Wenn im Unterricht dasselbe Instrument genutzt wird, greifen Lehrende teilweise regelrecht (r)ein. Onlineunterricht unterdrückt das *reflexartige Eingreifen und Unterbrechen* der Lehrenden"[26]. In einem Flur-Gespräch berichtete eine Kollegin über ihre Schülerinnen und Schüler an der Musikschule nach Beendigung des Lockdowns: „Ihre Gitarren stimmen sie nun eben selber." Auch wenn besagtes (R)Eingreifen auch Umwege vermeiden helfen kann, wenn im Stimmen der

23 vgl. Griesehop, Hedwig Rosa/Driemel, Ina, a.a.O.

24 Runge, Sabine: *Corona – Neue Aufgaben für Musiklehrer*, in: European Recorder Teacher's Association, ERTA Bote 1/2020, S. 34 – 35, hier S. 34.

25 Rittner, Hardy: *Alles nur geträumt? Wie ein Meister sein sollte – ein Traum*. In: Üben & Musizieren 3/2012, S. 17 – 19, hier S. 17.

26 Herbst, Sebastian: *Onlineunterricht: Anlass zur Sprachreflexion*. In: Üben & Musizieren 3/2020, S. 35, Hervorhebung S.L.

Kindergitarren durchaus auch ein Element der Fürsorglichkeit und musikalisch-künstlerischen Modellbildung zu erkennen ist, ermöglicht die physische Distanz einen lange und allseitig akzeptierten Grundsatz des Lehrens zu verwirklichen, nämlich *sich selbst überflüssig zu machen*.

Ebenso verunmöglicht die Distanz den schnellen Zugriff auf die Noten, um Fingersätze, Phrasierungen oder ähnliche Eintragungen zu machen. „Schnell neigt man dazu, eine Notiz in die Noten der SchülerInnen zu schreiben, ohne Raum für Fragen und Diskussionen zu geben."[27] Allein das Auffinden der betreffenden Stelle in den Noten und das Entwerfen einer passenden und aussagekräftigen Eintragung fordert den Schüler heraus und birgt somit ein Lernpotenzial. Ein weiterer Aspekt liegt darin, dass weniger gut vorgemacht – und damit Imitation eingefordert – werden kann. Selbst wenn mehr als eine Kamera zur Verfügung steht (oder der Schüler bzw. die Lehrerin einen Spiegel hinter sich positioniert, um eine weitere Perspektive zu ergänzen), erfordert die Korrektur von Spielbewegungen sprachliche Genauigkeit – und im Schritt davor überhaupt erst einmal eine (Selbst)Beobachtungs- und Reflexionsfähigkeit.

Die vielleicht größte Chance für Selbstbestimmung und Prozessgestaltung scheint jedoch in der Arbeit mit Videoaufnahmen zu liegen, die die Lernenden von sich anfertigen und der Lehrperson übermitteln. Besonders der Auftrag an die Lernenden, sich diese zunächst selbst anzusehen bzw. anzuhören, führt zu eindrücklichen Erkenntnissen. Einer meiner Kollegen (Violine) jubelte im Frühsommer geradezu euphorisch in Bezug auf seine Studierenden: „Endlich hören sie sich mal selbst zu!" Der Gitarren-Kollege wiederum steuerte einen Bericht bei, wie er vergeblich auf das angekündigte Video eines Studenten wartete: „Und dann kam nichts. Und irgendwann am Ende des Wochenendes schrieb er dann ‚Ja, ich hab' das mal aufgenommen. Aber das klingt so schlecht, das wollte ich dir nicht schicken."

Die Erziehungswissenschaftlerin Anke Grotlüschen[28] hat schon vor knapp 20 Jahren das Potenzial des virtuellen Lernens erforscht und unterscheidet dabei zwischen defensivem Lernen (welches auf Druck von außen und Orientierung an gesetzten Normen geschieht) und expansivem Lernen. Das erstgenannte ist vielen aus der Schulzeit vertraut, als Lernen primär dazu diente, den abgefragten ‚Stoff' in Tests und Klassenarbeiten zu präsentieren. Letzteres ist selbstbestimmt, prozessorientiert und subjektiv bewertet. Der dringend empfundene Wunsch ein bestimmtes Instrumentalstück zu können – ergänzt um den Wunsch, dies im Rahmen einer Video- oder Tonaufnahme auch zu beweisen – könnte illustrierend herangezogen werden. „Lernen wird nicht von Lehrenden initiiert, sondern von den Lernenden selbst, indem sie aufgrund einer Diskrepanzerfahrung aus potentiellen Lerngegenständen einen aktuellen Lerngegenstand ausgliedern."[29] Mit anderen Worten: Die ernsthafte (und durch die technische Dokumentation objektivierbare) Auseinandersetzung mit einem Musikstück geschieht dann, wenn der Lehrer eine größere Distanz einnimmt und die Schülerin selbst ihre (Etappen) Ziele steckt, mit höherer Motivation. Grotlüschen hält fest: „Die Bereitschaft, Widrigkeiten und sogar Rückschläge in Kauf zu nehmen, ist entsprechend den subjektiven Gründen relativ hoch, in jedem Fall ist sie aber höher als bei defensivem Lernen"[30]. Diese Annahme wird bestätigt durch manche Beobachtung in der Lockdown-Zeit, so stellte die Klarinettistin Maria Wunder im April fest, dass ihre Schüler*innen „aktuell viel mehr üben als zuvor"[31].

Selbstgesteuertes Lernen: eine Herausforderung

Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, dass das Aussetzen von physischem Kontakt auch Risiken birgt. Die von mir gerade eben noch propagierte Selbstermächtigung setzt voraus, dass die Betroffenen überhaupt in der Lage sind, die notwendigen Schritte ihres Lernprozesses zu erkennen und strukturiert umzusetzen. Die Bildungsforschung nimmt an: „Weder bei jüngeren noch

27 Herbst, Sebastian, a.a.O.

28 Grotlüschen, Anke: *Widerständiges Lernen im Web – virtuell selbstbestimmt? Eine qualitative Studie über E-Learning in der beruflichen Erwachsenenbildung*, Münster: Waxmann 2003.

29 a.a.O., S. 62.

30 a.a.O.

31 Wunder, Maria: *Online-Teaching und finanzielle Sorgen. Fokus setzen in Zeiten von Corona.* In: Neue Musikzeitung (nmz) 5/2020, S. 44.

bei älteren, erwachsenen Lernenden kann eine souveräne Kompetenz zum selbstgesteuerten Lernen von vorneherein vorausgesetzt werden."[32] Autonomie erfordert hohe Selbstkompetenzen und schiebt die Verantwortung, die im Normalfall die Lehrperson übernimmt, den Schüler*innen zu, da diese „ihre Lernbedürfnisse, Lernvoraussetzungen und Lernziele klären sowie Schwierigkeiten aus dem Weg räumen müssen."[33] Gleichzeitig wird „durch telematisches Lernen deutlich, inwieweit autodidaktische Kompetenzen vorhanden sind oder fehlen."[34] Mangelt es tatsächlich an entsprechenden Selbstkompetenzen, kann die Notwendigkeit des eigenständigen Lernens schnell in eine Überforderung münden. Somit darf nicht verwundern, wenn manche Schülerinnen oder Schüler unter Corona-Bedingungen eher verkümmern als aufblühen. So ist es fast beruhigend, dass bisherige Forschung nicht nachweisen konnte, dass elektronisch gestütztes bzw. multimediales Lernen zu besseren oder schnelleren Ergebnissen führt. Weder konnte es sich als nachhaltiger erweisen noch größere Motivation erzeugen[35]. Nicht umsonst gelten daher Mischformen, in denen Kontakte in Präsenz sich mit digitalen Angeboten mischen, als günstigere Variante[36]. Hier ist dann die Rede vom ‚Blended Learning' oder hybridem Lernen. Tatsächlich wird im Instrumental- und Gesangsunterricht inzwischen davon berichtet, dass trotz des mittlerweile wieder erlaubten persönlichen Zusammentreffens auf Teleteaching zurückgegriffen wird. Schließlich ist dessen Potenzial inzwischen vertraut und hilft Wegzeiten zu sparen oder ansonsten unüberwindbare Distanzen zu überbrücken. Und um noch einmal auf die unterschiedlichen Fertigkeiten im Selbstmanagement zurückzukommen: Gerade unselbstständigen Lernenden bietet das Teleteaching die Möglichkeit, die sonst einmal wöchentlich stattfindende Stunde in kleineren Einheiten über die Woche verteilt zu erhalten. Schließlich ist die Lehrperson dafür nicht darauf angewiesen, tatsächlich vor Ort zu sein. Und in diesen kleineren Einheiten kann dann exemplarisch erprobt werden, wie gute Übestrategien aussehen, um die Lernenden zu ermächtigen, diese allmählich in die eigene Verantwortung zu übernehmen.

Lockdown als Kreativitätsschub hin zum kooperativen Lernen

Während die allgemeinbildenden Schulen sich mit der Bewältigung des Distance-Learnings vielerorts schwertaten, reagierten Instrumental- und Gesangslehrkräfte in rasantem Tempo und schufen sich individuell eine wie auch immer geartete Form von Kontaktmöglichkeit. Diese reichten von Absprachen per (Video)Telefonat über das Bereitstellen von Notenmaterialien oder kleinen Lehrvideos per Mail oder auf so genannten Padlets (digitalen Pinnwänden) bis hin zum persönlichen Kontakt am Bildschirm oder Entgegennahme und Kommentierung von übersandten Videos. Weit darüber hinaus gingen jedoch Ideen, die *kooperatives Lernen* betrafen. In schlichten (aber effektiven) Formen bestand dies in der Zuordnung von so genannten Übe-Buddys, die manche Lehrkräfte einander zuordneten: Dabei wurden Paare gebildet, diese verabredeten sich zur festen Uhrzeit zum Üben am Bildschirm. Die Mikrofone wurden nach einem kurzen Befindlichkeitsaustausch ausgeschaltet. Dies erwies sich als wirksames Mittel gegen Vereinsamungstendenzen und Strukturverlust (weil der Tag und die ganze Woche plötzlich kaum mehr feste Termine enthielt). In eine ähnliche Richtung ging das Abhalten von Übe-Challenges[37], bei denen Kinder oder Jugend-

32 Iberer, Ulrich/Milling, Marc: *Was kennzeichnet „gute" Betreuung bei berufsbegleitenden Studiengängen im Blended-Learning-Format? Tragweite verschiedener Betreuungskomponenten und ihr Transfer auf andere Studiengänge. In: Hochschule und Weiterbildung*, 2013(1), 53–60, online: https://www.pedocs.de/volltexte/2014/8861/pdf/HsWb_2013_1_Iberer_Milling_GuteBetreuungBlendedLearning.pdf [23.04.2020], S. 53.

33 Treumann, Klaus Peter/Ganguin, Sonja/Arens, Markus: *E-Learning in der beruflichen Bildung. Qualitätskriterien aus der Perspektive lernender Subjekte*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 76 f.

34 Grotlüschen, Anke: *Widerständiges Lernen im Web – virtuell selbstbestimmt? Eine qualitative Studie über E-Learning in der beruflichen Erwachsenenbildung*, Münster: Waxmann 2003, S. 75.

35 vgl. Grotlüschen, a.a.O., S. 24 und 71.

36 vgl. Treumann, Klaus Peter/Ganguin, Sonja/Arens, Markus sowie Iberer, Ulrich/Milling, Marc

37 Thielemann, Kristin: *Motivation Musikpädagogik. Erfolgreich im Online-Unterricht mit der #ÜbeChallenge*, online unter: https://www.motivation-musikpaedagogik.de/post/erfolgreich-im-online-unterricht-mit-der-%C3%BCbechallenge [03.07.2020].

liche ihre tägliche Übezeit mitteilen und dabei in Konkurrenz mit anderen treten. Aber auch Vorspielsituationen wurden in den virtuellen Raum übertragen. So berichtete eine Kollegin vom Projekt ihrer Gitarren-Klasse, den wegen der Pandemie abgesagten ‚Eurovision Song Contest' zu einem *‚Corona Song Contest'* umzuwidmen. Die Beteiligten erfanden eigene Songs und führten sie – teilweise unter aktiver Mithilfe von Familienmitgliedern – am Bildschirm auf. Nach dem Vorbild des tatsächlichen ESC durfte dann eine bestimmte Punktzahl unter den Beiträgen verteilt werden, um so einen Gewinner zu ermitteln. Eine Blockflötenpädagogin wiederum schilderte folgende Ideen für ein Vorspiel im virtuellen Raum: Ein geeigneter Ort im Wohnumfeld sollte zu einer Bühne umgestaltet werden und das Spielen – in der Live-Konferenz – sollte auswendig erfolgen (um die Präsenz vor der Kamera zu erhöhen). Ein Titelbild wurde angefertigt, um es vor dem Beitrag über den Bildschirm zu teilen und so den Programmpunkt anzukündigen. In diesem Aktionsplan wird reichlich Potenzial für eine Eigenmotivation, eine hohe innere Beteiligung – ganz im Sinne des oben beschriebenen expansiven und ko-konstruktiven Lernens – deutlich. Und besonders erfreulich ist, dass das Vorhaben ein Zusammenspiel beinhaltete: „Zum Abschluß dürfen die SpielerInnen gleichzeitig ihre Mikrofone öffnen und wir werden versuchen, gemeinsam eine kurze Klanggeschichte zu eingeblendeten Bildern zu vertonen."[38] Hier, im freimetrischen und auf Klänge orientierten Musizieren, liegt sogar ein Angebot zum gemeinsamen Musizieren. Und dies ist kostbar, denn die Unmöglichkeit des gemeinsamen Musizierens ist eine der bittersten Einschränkungen durch die Hygiene-Vorgaben.

Ausblick

Kaum jemand hatte sich im Frühjahr 2020 vorstellen können, wie lange und massiv die Pandemie eine Herausforderung darstellen würde. Die aktuelle Situation (September 2020) bewegt sich zwischen Ansätzen zur mittlerweile fast routinierten Bewältigung der Auflagen und Einschränkungen und Sorge vor einer erneuten unkontrollierten Ausbreitung von Covid-19-Erkrankungen. Die Notwendigkeit physischer Distanz wird den Musizierunterricht noch lange begleiten. Unabhängig vom eigentlichen Auslöser für das Zurückgreifen auf digital ermöglichtes Unterrichten, hat sich dieses als durchaus tragfähig erwiesen. Auch wenn für uns alle die Sehnsucht nach unbeschwerten realen Kontakten, nach Zusammenspiel auch in größerer Runde, nach gemeinsamem Singen und Konzerten in ihrer gewohnten Form umtreibt, verfügen wir nach den vergangenen Monaten nun über Lernerfahrungen, zu denen uns die Situation veranlasst hat. In der Denkrichtung des Konstruktivismus werden so genannte Perturbationen positiv eingeschätzt. Die damit gemeinten Störungen

38 Runge, Sabine: *Schülerkonzert auf Distanz?* In: European Recorder Teacher's Association, ERTA Bote 1/2020, S. 38.

Quellen:

- **Ahner, Philipp** (2019): *E-Learning in Musikschulen. Zwischen Freiräumen, persönlichem Kontakt, anonymen Online-Kursen und inhaltlicher Vorbestimmtheit.* In: Musikschule Direkt 1/2019, integriert in Üben & Musizieren, S. 6 – 9.
- **Dartsch, Michael** (2019): *Didaktik künstlerischen Musizierens für Instrumentalunterricht und Elementare Musikpraxis*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- **Deverich, Robin Kay** (2012*): Distance Learning Strategies for Strings*, online: https://www.violaonline.com/images/distance/Distance_Learning_Strategies_for_Strings.pdf [03.07.2020].
- **Griesehop, Hedwig Rosa/Bauer, Edith** (Hrsg.): *Lehren und Lernen online. Lehr- und Lernerfahrungen im Kontext akademischer Online-Lehre*, E-Book, Wiesbaden: Springer.
- **Griesehop, Hedwig Rosa/Driemel, Ina** (2017): *Berufsbegleitend online studieren: flexible Studienorganisationsform und spezifische Unterstützungsangebote für nicht-traditionell Studierende.* In: Griesehop, Hedwig Rosa/Bauer, Edith (Hrsg.): Lehren und Lernen online. Lehr- und Lernerfahrungen im Kontext akademischer Online-Lehre, E-Book, Wiesbaden: Springer, S. 31 – 53.
- **Grotlüschen, Anke** (2003): *Widerständiges Lernen im Web – virtuell selbstbestimmt? Eine qualitative Studie über E-Learning in der beruflichen Erwachsenenbildung*, Münster: Waxmann 2003.
- **Henkel, Theresa/Buhr-Möllmann, Maxi de** (2020): *Pragmatismus ist das Gebot der Stunde. Digitaler Instrumentalunterricht in München.* In: Neue Musikzeitung (nmz) 5/20, S. 42.
- **Herbst, Sebastian** (2020): *Onlineunterricht: Anlass zur Sprachreflexion.* In: Üben & Musizieren 3/2020, S. 35.

oder Verwirrungen nötigen uns dazu, gewohnte Bahnen zu verlassen und Neuland zu betreten. Um auf den Titel dieses Textes zurückzukommen: Ja, musikalisches Lehren und Lernen am Bildschirm ist eine Zumutung. Aber nutzen wir diese doch als Chance und verstehen den Modus des Online-Lehrens als Möglichkeit, unsere Schülerinnen und Schüler mit *ihren* Absichten, Wünschen und Bedürfnissen in den Mittelpunkt unseres Denkens und Handelns zu stellen.

- **Iberer, Ulrich/Milling, Marc** (2013): *Was kennzeichnet „gute" Betreuung bei berufsbegleitenden Studiengängen im Blended-Learning-Format? Tragweite verschiedener Betreuungskomponenten und ihr Transfer auf andere Studiengänge*. In: Hochschule und Weiterbildung, 2013(1), 53–60, online: https://www.pedocs.de/volltexte/2014/8861/pdf/HsWb_2013_1_Iberer_Milling_GuteBetreuungBlendedLearning.pdf [23.04.2020].
- **Krebs, Matthias** (2020a): *Gemeinsam online Musizieren – Methoden über Distanz zusammen Musik zu machen*, Blogbeitrag auf den Internetseiten der ‚Forschungsstelle App-Musik', online: http://forschungsstelle.appmusik.de/gemeinsam-online-musizieren/ [17.04.2020].
- **Krebs, Matthias** (2020b): *Künstlerischer Einzelunterricht mit Zoom*, Blogbeitrag auf den Internetseiten der ‚Forschungsstelle App-Musik', online: http://forschungsstelle.appmusik.de/kuenstlerischer-einzelunterricht-mit-zoom/ [17.04.2020].
- **Manhart, Thomas** (2013): *Piano goes online*. In: Üben & Musizieren 4/13, S. 20 – 21.
- **Palm, Laura** (2013): *Skype & Co. Instrumentalunterricht per Video – ein Leitfaden für die Praxis*. In: Üben & Musizieren 4/13, S. 26 – 28.
- **Rittner, Hardy** (2012): *Alles nur geträumt? Wie ein Meister sein sollte – ein Traum*. In: Üben & Musizieren 3/12, S. 17 – 19.
- **Runge, Sabine** (2020a): *Corona – Neue Aufgaben für Musiklehrer*. In: European Recorder Teacher's Association, ERTA Bote 1/2020, S. 34 – 35.
- **Runge, Sabine** (2020b): *Schülerkonzert auf Distanz?* In: European Recorder Teacher's Association, ERTA Bote 1/2020, S. 38.
- **Sommerfeld, Jörg** (2020): *Verkaufen wir unsere Schüler? Wider die Sorglosigkeit: Datenschutz gilt auch in der Corona-Krise*. In: Üben & Musizieren 4/20, S. 32 – 33.
- **Thielemann, Kristin** (2020): *Motivation Musikpädagogik. Erfolgreich im Online-Unterricht mit der #ÜbeChallenge*, online unter: https://www.motivation-musikpaedagogik.de/post/erfolgreich-im-online-unterricht-mit-der-%C3%BCbechallenge [03.07.2020].
- **Treumann, Klaus Peter/Ganguin, Sonja/Arens, Markus** ([1]2012): *E-Learning in der beruflichen Bildung. Qualitätskriterien aus der Perspektive lernender Subjekte*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- **Walber, Markus** (2013): *Selbststeuerung und E-Learning. Ein altes Prinzip im neuen Gewand?* In: Hochschule und Weiterbildung 1/2013, S. 70-78, online: https://www.pedocs.de/volltexte/201U4/8904/pdf/HuW_2013_1_Walber.pdf [23.04.2020]
- **Winkler, Christian** (2009): *Pädagogik „Als-Ob". Ein systemisch-konstruktivistischer Blick auf das Lehren und Lernen*. In: Peter Röbke und Natalia Ardila-Mantilla (Hrsg.): Vom wilden Lernen. Musizieren lernen – auch außerhalb von Schule und Unterricht, Mainz: Schott, S. 99 – 116.
- **Wissner, Georg** (2015): *Musikschule YouTube: Fähigkeiten zur Bewertung von online verfügbaren musikalischen Lerninhalten bei Instrumentalschülern – eine explorative Studie*. In: Auhagen, Wolfgang/Bullerjahn, Claudia/Georgi, Richard von (Hg.): Musikpsychologie – Anwendungsorientierte Forschung. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (Band 25), S. 191 – 221.
- **Wunder, Maria** (2020): *Online-Teaching und finanzielle Sorgen. Fokus setzen in Zeiten von Corona*. In: Neue Musikzeitung (nmz) 5/20, S. 44.

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.
Homepage: www.egta-d.de
Mail: info@egta-d.de
Postanschrift: EGTA c/o Dr. H. Richter
Waldhuckstr. 84
D-46147 Oberhausen

Herausgeber und Chefredakteur:
EGTA D und Dr. Fabian Hinsche.
Weitere Redaktionsmitglieder:
u.a. Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansorge, Michael Koch, Dr. Helmut Richter, Raphael Ophaus

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 10.11.2020
Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.
Für eingesandte Materialien wird keine keine Haftung übernommen!
Der EGTA zur Verfügung gestellte Beiträge, Fotos, Kompositionen werden grundsätzlich als honorarfreie Beiträge behandelt und frei von weiteren Rechten zur Verfügung gestellt. Namentlich oder durch ein * gekennzeichnete Beiträge, Leserbriefe etc. geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

Copyright by EGTA D,
Nachdruck (auch auszugsweise)
nur mit schriftlicher Genehmigung.

Foto- und Abbildungsnachweis:
Autoren

Coverbild:
„Adapted Guitar II" (Quelle: wikimedia)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

©Akin Gücer

Biografie

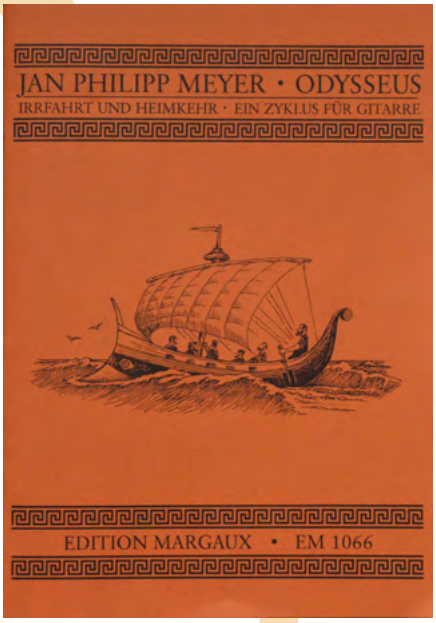
Jan Philipp Meyer ist als Komponist, wie auch als Interpret eigener Werke vor allem im deutschsprachigem Raum durch zahlreiche Aufführungen und Konzerte bekannt. Geboren in Hamburg, studierte Jan Philipp Meyer dort zunächst am *Johannes-Brahms-Konservatorium* Gitarre (Diplom - Abschlußprüfung an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* Hamburg) und danach Komposition in Berlin bei Carlo Domeniconi.

Nach Gastsemestern Instrumentation in Essen (Folkwanghochschule) und Meisterkursen (Hubert Käppel) arbeitet Jan Philipp Meyer seither als freier Komponist, Solist, Kammermusiker und Lehrer.

Seine Werke erscheinen im AMA-Verlag / Edition Margaux und Edition Nova Vita.

Weitere Informationen, Veröffentlichungen, Werkverzeichnis und Noten zum Downloaden unter:

https://www.janphilippmeyer.de



Anmerkungen zum Stück

Die Fahrt der Argonauten beschreibt die Suche Iasons und seiner Begleiter nach dem Goldenen Vlies. Die mannigfaltigen Abenteuer ihrer langen Fahrt, der Raub des Goldenen Vlies' und die glückliche Rückkehr sind in 63 kurzen Sätzen bildlich in Szene gesetzt.

Die einzelnen Sätze sind bewusst eher einfach gehalten, um möglichst Vielen den Zugang zu zeitgenössischer Gitarrenliteratur zu ermöglichen.

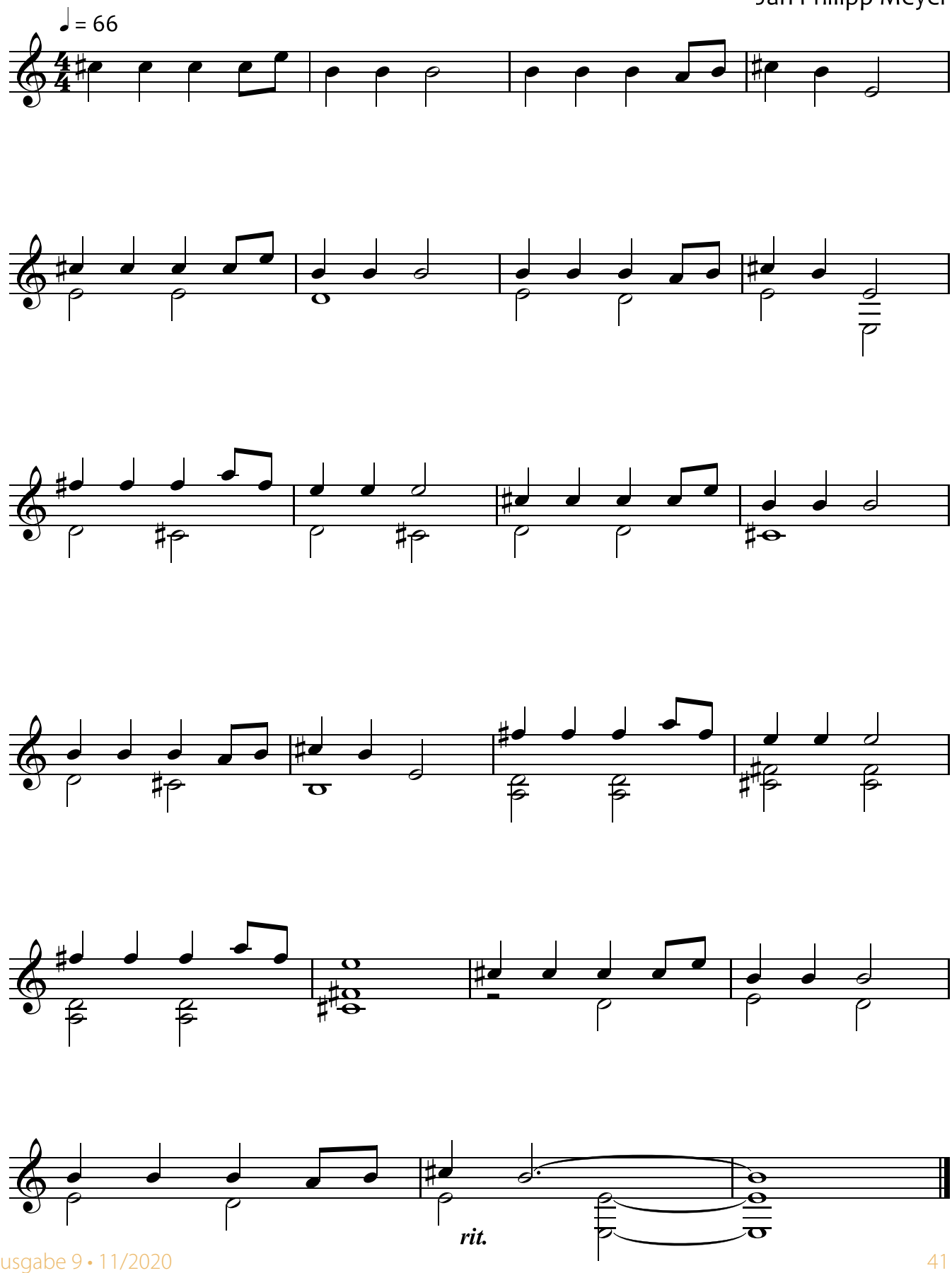
Die Fahrt der Argonauten kann genauso gut in Teilen, wie in Gänze gespielt oder aufgeführt werden. Das gesamte Werk ist auf der Homepage des Komponisten zu finden.

Die Fahrt der Argonauten

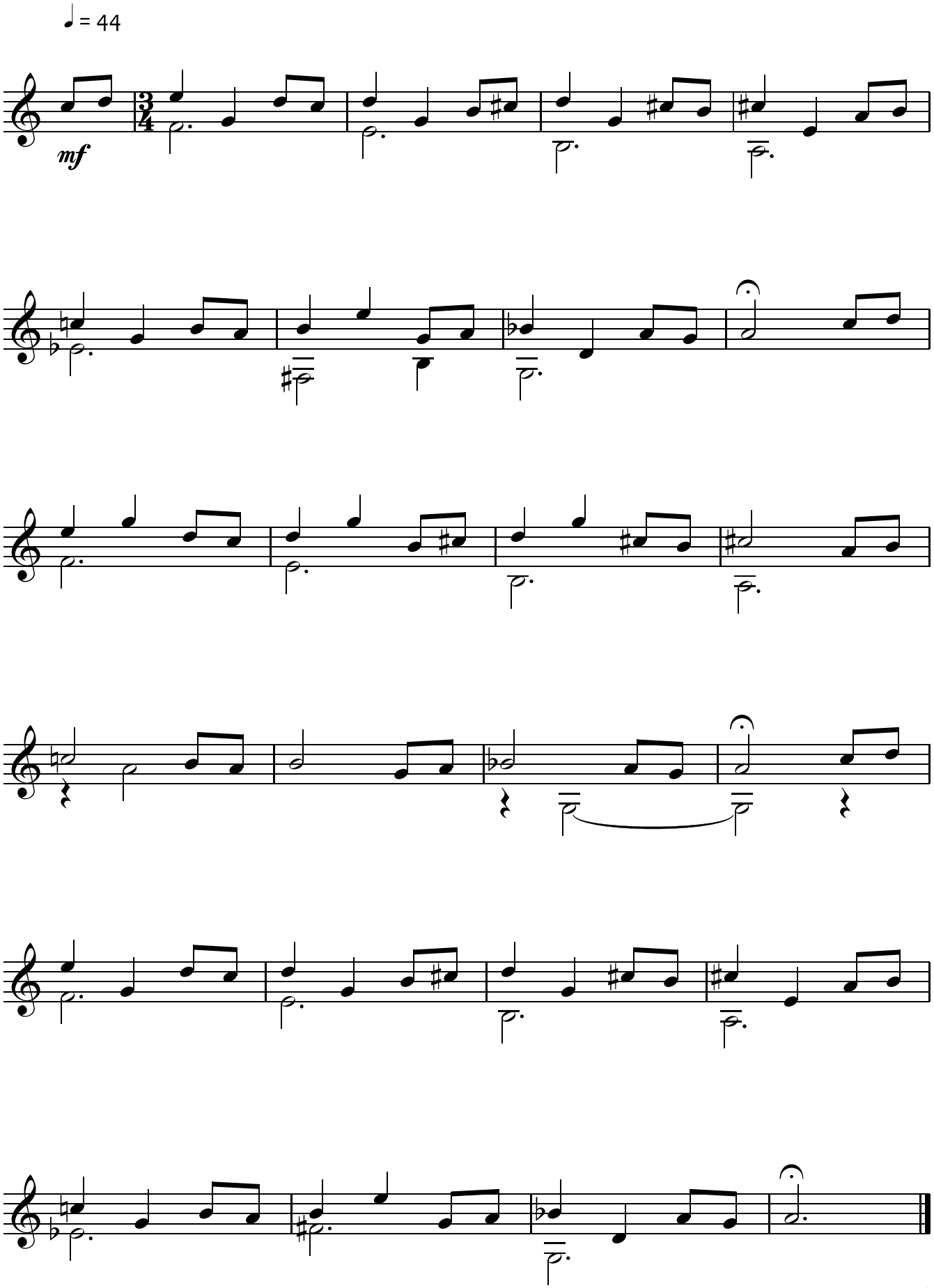
für Gitarre solo, Op. 28

1. Iason

Jan Philipp Meyer



49. Die trauernden Hesperiden



Der Gitarrist und Komponist Jan Philipp Meyer legt mit dem 63-sätzigen Zyklus *Die Fahrt der Argonauten* eines der längsten geschlossenen Werke für Gitarre solo vor. Dass Meyer das große Format liebt, zeigt schon sein Opus 1, *Odysseus – Irrfahrt und Heimkehr*, welches mit 24 Sätzen und einer Gesamtspiellänge von ca. 62 Minuten im Jahre 1993 entstanden ist. Obwohl sich das Werk formal an Domeniconis 1991 entstandenem dreiteiligen Zyklus *Sindbad – Ein Märchen für Gitarre* orientiert, zeigt Meyer seit seinem Erstlingswerk eine eigenständige Stilistik, der er mit Varianz und Ideenreichtum bis heute treu geblieben ist. Während *Sindbad* 3 Teile á 30 Minuten hat, wählt Meyer in seinem Erstling *Odysseus* mit 2 Teilen zu ca. 30 Minuten eine konzertpraktischere Form. Während sich Domeniconis Werk durch einen großen Stilpluralismus, improvisatorischen Gestus und die auskomponierten Umstimmung der Gitarre alle paar Sätze auszeichnet, sind die meisten Sätze in *Odysseus* minimalistisch inspiriert, formal strenger und – bis auf die Ausnahme des Besuchs in der Unterwelt – alle in normaler Stimmung. Was beide Werke eint, ist die umfangreiche und intime Kenntnis der Gitarre, die Meyer seitdem in jedem seiner Werke seit über 25 Jahren beweist. Auch in *Die See* (1994, ca. 47 Minuten), *Thema und Variationen* (2003, ca. 25 Minuten) oder in *Die Blinden* (2019, ca. 21 Minuten) zeigt er sich als gekonnter Erzähler, Erfinder und Gestalter neuartiger gitarristischer Klangwelten.

Meyer Kompositionen haben zumeist einen programmatischen Ansatz und stellen Szenen, Personen, Landschaften, Tiere etc. gekonnt und ideenreich vor; gleichzeitig lässt sich seine Musik auch ohne diesen „externen" Aspekt „absolut" genießen, denn die dichte kompositorische sowie rhythmische Struktur und die resonanzreichen Klänge stehen ohne abbildenden Charakter immer auch nur für sich.

Meyers Oeuvre umfasst des Weiteren Werke u.a. für Großes Orchester sowie Kammermusikalisches für Gitarren, Streicher, Bläser, E-Gitarre, Mandoline und Gesang.

Immer wieder befasst sich Meyer dabei mit Themen der griechischen Klassik, so neben *Odysseus* auch in *Herakles, Die 9 Musen* oder in *Die Fahrt der Argonauten.*

Die Fahrt der Argonauten beeindruckt zwar durch seinen Umfang, gleichzeitig jedoch dauern die Sätze zumeist zwischen 1 und 2 Minuten, so dass die Bausteine des Gesamten überschaubar sind. Verschiedene Themen, kleine Leitmotive, durchziehen in offener oder verborgener Gestalt das Werk, so bspw. das „Iason-Thema" und das „Argonauten-Thema".

Trotz des altgriechischen Themas scheut sich Meyer nicht, auch artikuliertere Rhythmen populärer Natur zu verwenden, was den Stoff vom schulmeisterlichen Kathederstaub befreit. Die Sätze sind abwechslungsreich gestaltet und dramaturgisch überzeugend aneinander gereiht.

Die Sätze sind relativ leicht zu spielen, da der Komponist mit diesem Werk auch jüngere Musiker ansprechen möchte. Aus pädagogischer Sicht weist das Stück zahlreiche Techniken auf, so dass einzelne Sätze auch als eine Art thematische Etüde gespielt werden können. Echte und unechte Zweistimmigkeit, Tonrepetitionen, Stimmtrennung, Lagenspiel, Bindungen, verschiedene Arpeggiotypen, Akkordspiel, Artikulation, Bartokpizzicato und Flageolette sind „Lerninhalte" des Werkes. Klassenabende können so mit Schülern unterschiedlichen Standes in zufriedenstellender Weise ebenso gestaltet werden wie der solistische Vortrag als Konzertabend für die reguläre Bühne.

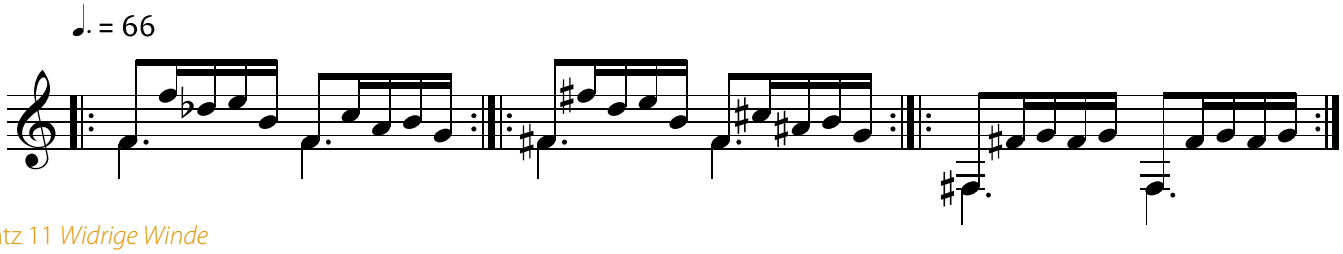
Neben den gitarristisch-technischen Inhalten gibt es auch musikalisch viel zu entdecken: Tonale Sätze mit nahezu keinen Vorzeichen in einfachen Notenwerten stehen neben rhythmisch komplexeren Sätzen mit starker chromatischer Färbung, helle und lichte Sätze neben düsteren und unheimlichen. Kompositorisch Interessantes und Originelles ist zuhauf zu entdecken, so variiert Meyer bspw. gleich im 2. Satz *Pelias* das 8-taktige Schema meisterlich und einfach zugleich, ebenso im 12. Satz *Im Lande Mysien* bei durchlaufenden Achteln und unmerklichen Taktwechseln. Seine intelligente und feine Gestaltung zeigt die Gitarre mal schlank, mal resonanzreich, aber immer als sie selbst.

Alles in allem ist *Die Fahrt der Argonauten*, wie auch die weiteren Werke Meyers, eine Bereicherung des gitarristischen Repertoires und eine ganzheitliche Erfahrung für jeden Gitarristen und Zuhörer jeden Alters.

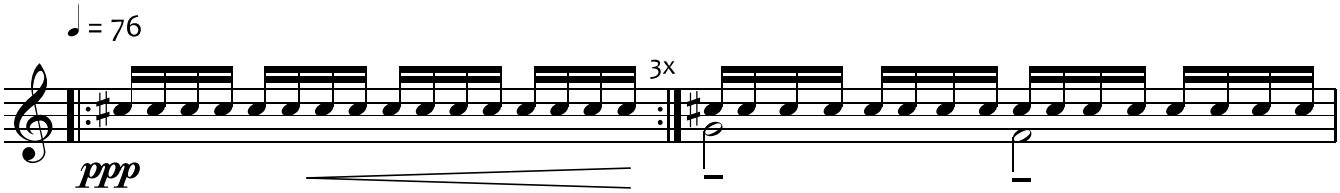
Auf der Homepage des Komponisten stehen viele Werke zum freien Download zur Verfügung.

Fabian Hinsche

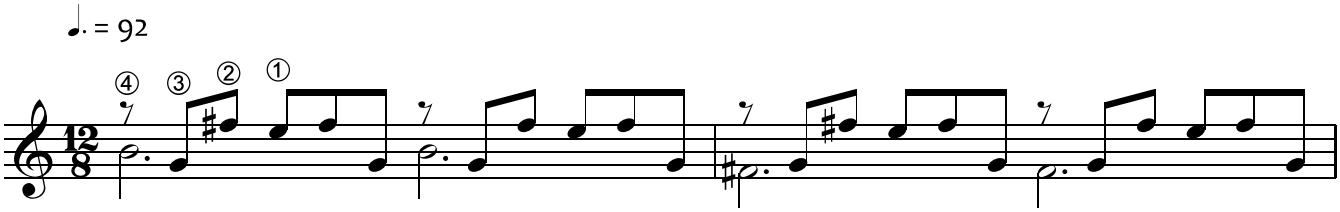
Satz 9 *Die Dolionen*



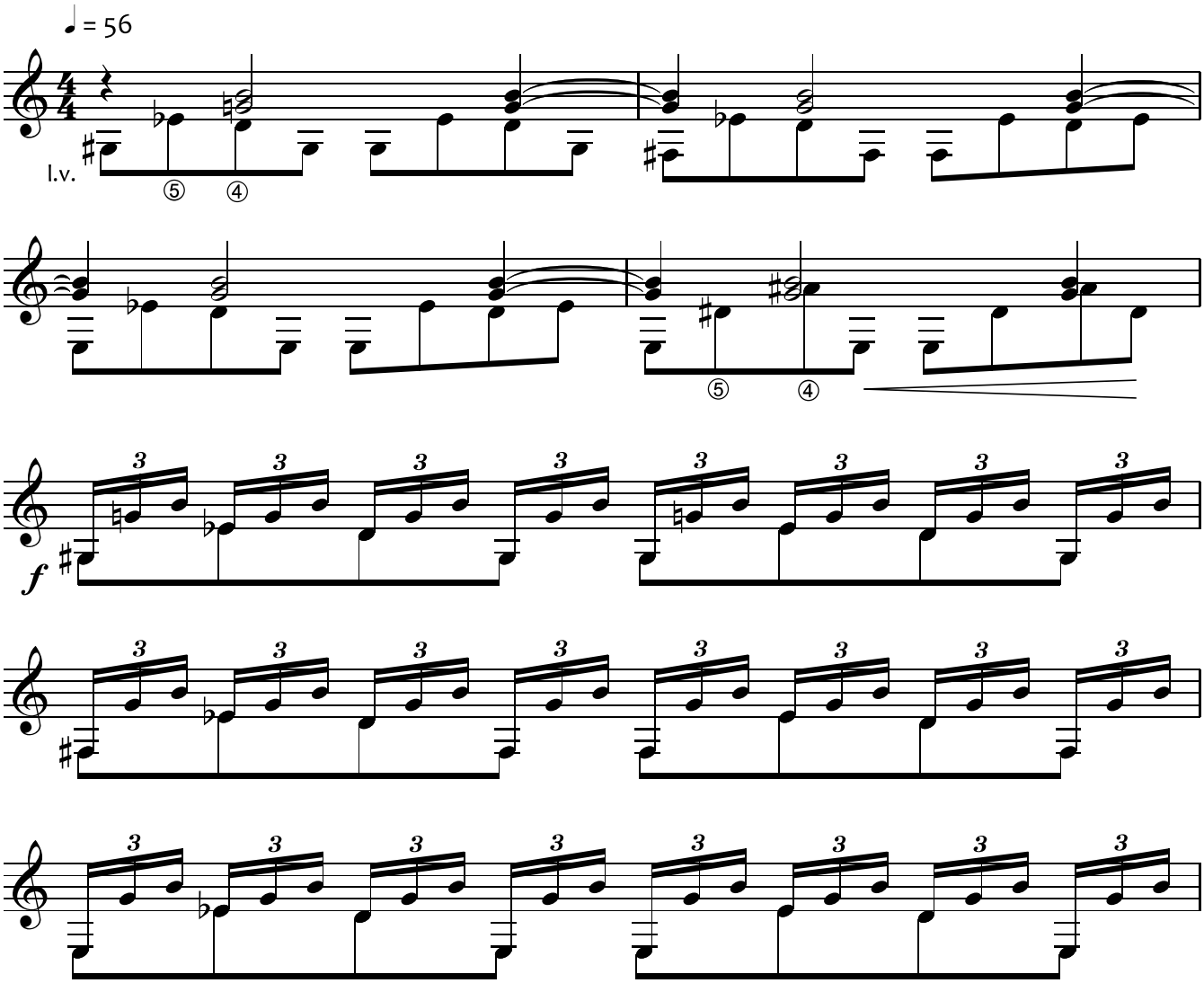
Satz 11 *Widrige Winde*



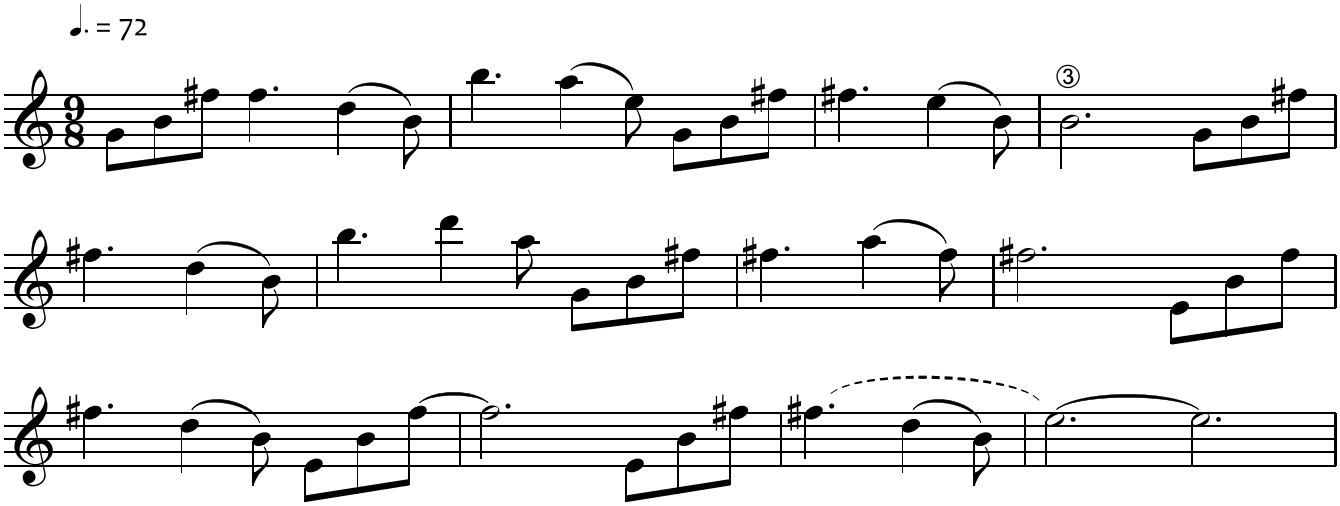
Satz 21 *Günstige Winde*



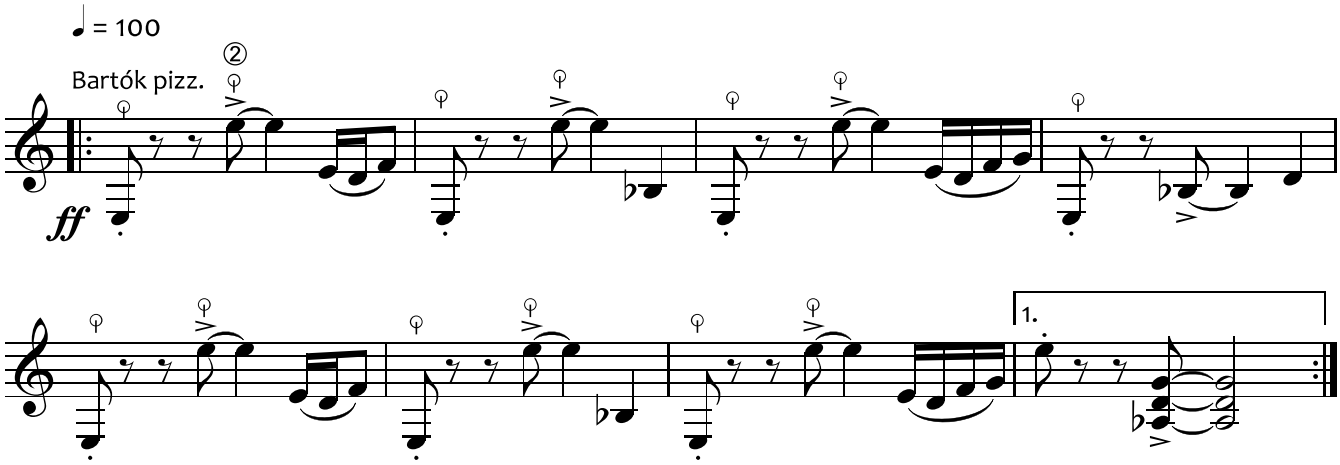
Satz 38 *Der Drache bewacht das Goldene Vlies*



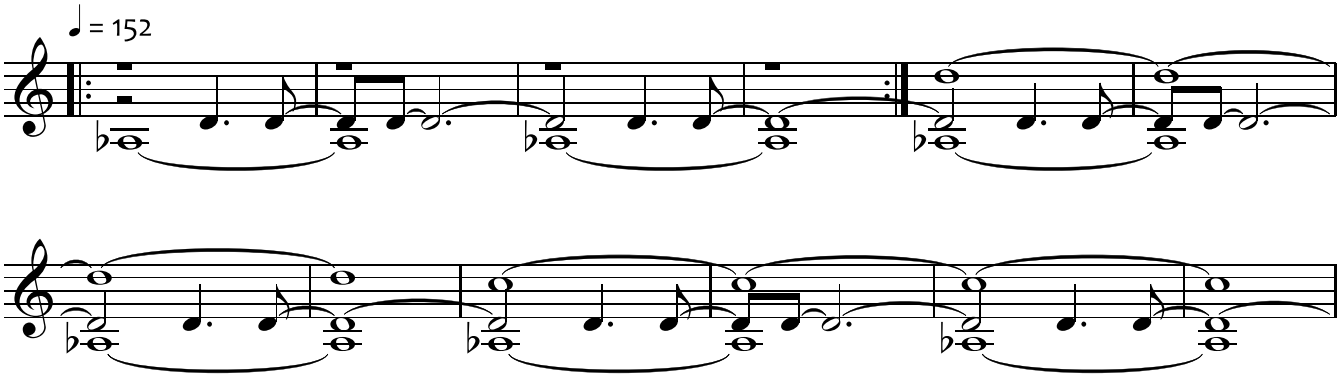
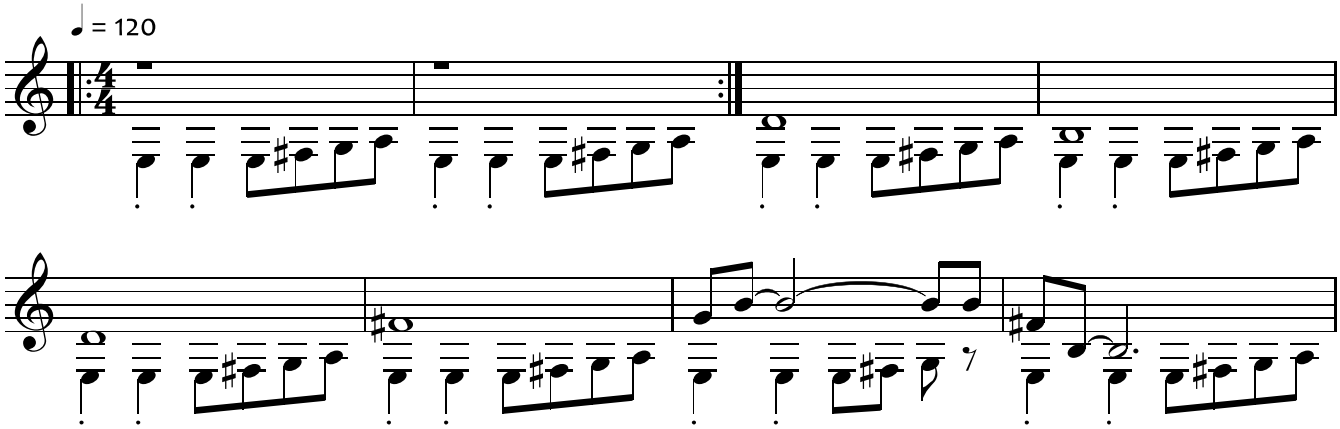
Satz 41 *Das goldene Vlies*



Satz 43 *Die Verfolger*



Satz 54 *Die Argonauten irren durch tiefschwarze Nacht*



Satz 57 *Heimfahrt*