



**Erweiterte Methoden der ‚improvisierten Liedbegleitung‘
unter Berücksichtigung aktueller Strömungen des Jazz
und der Neuen Musik**

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

‚Doctor scientiae musicae (Dr. sc. mus.)‘

an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Vorgelegt von

Clara Haberkamp

Hamburg 2024

**Als Dissertation genehmigt von der Hochschule für Musik und
Theater Hamburg**

Erstgutachter: Prof. Dr. Jan Philipp Sprick

Zweitgutachter: Prof. Dr. Manfred Stahnke

Datum der Disputation: 25. März 2024

Diese Arbeit ist meinen Eltern und meiner Schwester Sophie gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Problemstellung	5
1.2 <i>Mein Zugang zur Improvisierten Liedbegleitung</i>	11
1.2.1 Eigene musikalische Sozialisation	11
1.2.2 Entwicklung einer eigenen Improvisationssprache durch die Kombination unterschiedlicher Strömungen	12
2. Generalisierung bisher angewendeter Kompositionstechniken	14
2.1 <i>Zugang durch Adaption und Modifizierung vorgegebener musikalischer Strukturen</i>	15
2.2 <i>Assoziativ tonmalerischer Zugang</i>	19
2.3 <i>Empfindungsorientierter Zugang (Klang-forschend)</i>	22
2.4 <i>Komponieren nach dem Zufallsprinzip</i>	23
2.5 <i>Generalisierung der Methoden</i>	24
3. Die improvisierte Liedbegleitung in der Literatur	26
3.1 <i>Übersicht der Lehrliteratur – Ermittlung eines status quo</i>	26
3.2 <i>Wie wird das epochenspezifische musikalische Material der Werkbeispiele für die Improvisation anwendbar/nutzbar gemacht</i>	30
3.3 <i>Gegenüberstellung Literatur – künstlerische Praxis anhand des Jazzstandards Blue Monk (Monk, 1954)</i>	37
3.4 <i>Lehrliteratur mit pianistischem Schwerpunkt</i>	41
3.5 <i>Fazit – status quo</i>	45
3.6 <i>Das Medium der Improvisation: Ausbildung von Kompetenzen zur Entwicklung eines persönlichen Ausdrucks</i>	47
4. Kompositorische Verfahren in der Neuen Musik und ihre Verwendbarkeit für Liedbegleitung	51
4.1 <i>Satztechniken</i>	52
4.1.1 (Mikro-) Bewegungen innerhalb polytonaler Gewebe	53
4.1.2 Kontrapunktische Entwicklungen und harmonische Dichte	60
4.1.3 Akkordaufbau/Intervallschichtung und ihre harmonische Umcodierung	72
4.1.4 Die Verwendung „neuartiger“ Akkorde für Jazzinterpretationen	78
4.2 <i>Texturen</i>	81
4.2.1 Arpeggien	81
4.2.2 ‚Zirkulierende‘ Figuren	107
4.2.2.2 Klangmetamorphosen	116
5 Verfahren ohne Vorlage	123
5.1 <i>Patterns</i>	123
5.1.2 Rhythmische Anordnung	124
5.1.3 Kontrapunktische Herangehensweise	127
5.1.4 Das Auffüllprinzip	129
5.3 <i>Harmonische Syntax und Reharmonisation</i>	134
5.3.1 Musiktheoretisch hergeleitete Reharmonisation	135
5.3.2 Reharmonisation mit Grifferinnerung	137
5.3.3 Freitonale Reharmonisation	139
6 Reflexion und Fazit	144
6.1 <i>Künstlerische (Selbst-)Reflexion</i>	144
6.2 <i>Kompositionsprozesse in der Entwicklung von Liedbegleitungen</i>	145
6.3 <i>Anwendungsgebiete und Ausblick</i>	151
7. Literaturverzeichnis	155
8. Verzeichnis der in der Arbeit erwähnten und analysierten Musikwerke	157
9. Aufnahmenverzeichnis	157
10. Anhang: Eigener Liederzyklus	157
11. Danksagung	158
12. Lebenslauf	158
13. Erklärungen	159

1. Einleitung und Problemstellung

Vermutlich stellt der musikalische Gebrauch der menschlichen Stimme die früheste Form des Musizierens in der Geschichte dar. So ist auch die Begleitung einer gesungenen Melodie etwas ureigen Menschliches. Unabhängig von Herkunft und Kultur fanden schon Urvölker organische Herangehensweisen einen Gesang durch Klänge auf selbstgebaute Instrumenten aus Knochen, Steinen oder Geweihen, durch das Trommeln auf dem eigenen Körper und Gegenständen oder auch durch andere Gesangsstimmen rhythmisch zu stützen und zu harmonisieren. Die Begleitung als solche hat einen starken Einfluss auf den künstlerischen Ausdruck einer Melodie. In ihrer den Gesang unterstützenden Funktion kann sie kontrastieren, untermalen, aufwühlen oder beruhigen; sie kann Formteile voneinander abgrenzen und dem ‚Lied‘ motivisch charakteristische Merkmale verleihen. Die Art der Begleitung kann zudem eine inspirierende oder motivierende Funktion für die Sängerin/den Sänger einnehmen. Gerade in einer spontan improvisierten Begleitung, die in der Interaktion mit dem Gesang direkte Auswirkungen auf dessen emotionale und dynamische Gestaltung hat, liegt ein kraftvolles atmosphärisch-energetisches Potential, das auch ein hohes Maß an Feinfühligkeit der begleitenden Person erfordert. Es sind hier oft kleinste Elemente, wie eine melodische Wendung oder eine rhythmische Zelle in der Begleitfigur, die das Gesamtkonstrukt dramaturgisch lenken können.

In der Musikgeschichte durchlief die Gesangsbegleitung als strukturgebendes Element vielfältige Umwandlungsprozesse, die das Rollenverhältnis zwischen Gesang und Begleitung stets neu definierten. Im späten Mittelalter entwickelte sich in der geistlichen Musik aus den zunächst einstimmig gesungenen gregorianischen Chorälen eine Mehrstimmigkeit, die in den Messevertonungen im 12. und 13. Jhd. (in den *Notre-Dame-Handschriften* überlieferte drei- bis vierstimmigen „Choralbearbeitungen [*organa*] und Festlieder [*conducti*])¹ immer kunstvollere Ausmaße annahm. Die gesungene Begleitung einer feststehenden Hauptstimme, des ‚cantus firmus‘, durch mehrere weitere (Gegen-)Stimmen war eine Begleitform, die ihren Höhepunkt in der franko-flämischen Vokalpolyphonie, z.B. im kontrapunktischen Vokalstil eines Guillaume Dufay (kurz vor 1400 – 1474) oder eines Josquin Deprez (zwischen 1450 und 1455 – 1521) fand. Doch auch die instrumentale Gesangsbegleitung kennt einen frühen Ursprung: Etwa Mitte des 12. Jahrhunderts entstand der auf strophischer

¹ Finscher 2016, *Begriff und Bedeutung*

Dichtung basierte Minnegesang („von mhd. *minne* ‚liebevolltes Gedenken‘“). Die Minnesänger und Troubadoure (franz.: Dichter, Komponist, Sänger) besangen mit ihrer Liebeslyrik höhergestellte Frauen (die ‚hohe Minne‘) der höfisch-adligen Gesellschaft. Sie begleiteten ihre Liedkunst auf Zupfinstrumenten (Laute, Harfe, Leier) meist einstimmig und bordunartig mit vereinzelt Akkordeinwürfen. Allmählich entwickelte sich im 15. und 16. Jhd. mit der homophonen Ausharmonisierung volkstümlicher und geistlicher Lieder (Kantionalsatz) ein Übergang vom „kontrapunktisch-linearen zum vertikal-akkordlichen Akkorddenken“.² Mit Aufkommen der Monodie und der Festigung des Dur/Moll funktionalen Systems im 16. Jhd. wurden auch Tasteninstrumente (Cembalo, Orgel) für die akkordische Begleitung von Sologesängen eingesetzt. Durch den Generalbass wurde der Begleitung eine, den Gesang stützende und gleichzeitig harmoniegebende Funktion vorgegeben. Volkstümlicher Gesang und kunstvolle Arien jener Zeit waren frühe Vorboten der späteren Gattung des Kunstliedes.³ Im Hochbarock und vor allem in den Bach’schen Chorälen erhalten die Einzelstimmen trotz der Gesangsbegleitung homophoner Satztechnik ein „hohes Maß an Eigenleben“.⁴ Bei aller Kunstfertigkeit und harmonischem Genie geschah dies immer im Dienste der Melodie; die Solosänger:innen und ihr „Virtuosentum“⁵ standen stets im Vordergrund. Es war wohl die musikphilosophische Auffassung der Liedkunst des Barock und vor allem der Anreiz der, von den Berliner Liederschulen⁶ des volkstümlichen Singens geprägten Wiener Klassik, das Lied müsse auch „ohne Baß vollkommen seyn“,⁷ so „daß die Melodie allenfalls ohne [die Begleitung] bestehn könnte“⁸. Mit seiner Maxime, dem [vertonten] Gedicht solle eine stark zurückgenommene musikalische Gestalt verliehen werden, „deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihm sinkt, die, wie ein Kleid dem Körper, sich der Declamation und dem Metro der Worte anschmiegt“,⁹ traf Joh. Abr. P. Schulz in seinem Buch *Lieder im Volkston* auch den Ton der Zeit.

Mit der Erfindung des Hammerklaviers Anfang des 18. Jahrhunderts, bei welchem die Saiten nicht gezupft sondern mit Hämmerchen angeschlagen wurden, veränder-

² Frank 2007, 21

³ Vgl. ebd., 22.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Die *Berliner Liederschulen* kennzeichneten Phasen der Liedkomposition in Berlin von 1750 bis Anfang des 19. Jahrhunderts, vgl. Ottenberg 1994

⁷ Sulzer 1792–99, 278.

⁸ Brief Zelter an C. Loewe 1824, 263.

⁹ Schulz 1785, Vorbericht

ten sich auch die musikalische Richtung in der Begleitung des Sologesangs. Durch die Hammertechnik war nun eine Einteilung in ‚laut‘ und ‚leise‘ und somit ein dynamisch nuanciertes Begleitspiel möglich. Franz Schubert war mit seinen Goethevertönungen im Jahr 1817 wohl seiner Zeit voraus; und doch stieß er mit seinem Werk eine Entwicklung an, in der die Klavierbegleitung den Gesang nicht nur stützte, sondern auf eine kunstvolle Weise mit ihm interagierte. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts war es noch die „ästhetische Forderung der Zeit“,¹⁰ die Klavierbegleitung müsse „eigentlich ganz einfach sein [und] nur den harmonischen Untergrund geben“,¹¹ doch Schubert etablierte seine kompositorische Manier des Kunstliedes so nachhaltig, dass der Weg für kommende Generationen von Komponisten wie Robert Schumann, Johannes Brahms, Gabriel Fauré, Richard Strauss, Edvard Grieg und Gustav Mahler geebnet war. Goethe selbst zeigte kein besonderes Interesse an Schuberts Liedkunst – waren ihm doch die Liedformen eines Carl Friedrich Zelter genehmer: „Zelter trifft den Charakter eines [...] in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Teile wieder geföhlet wird, da wo andere, durch Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten störe.“¹² Und doch war die Entwicklung in der Gesang und Begleitung als künstlerisch gleichwertig gehandhabt wurden nicht mehr aufzuhalten. So hält der Musikwissenschaftler Arnold Feil 1975 in seinem Buch zu Franz Schubert *Die schöne Müllerin, Winterreise* fest: „‚Melodie‘ und ‚Begleitung‘ [...] sind seit Schubert nicht mehr zu trennen – und bleiben doch unvermischt, ein jedes eigenständig nach seiner Herkunft, Vokales und Instrumentales getrennt haltend und zugleich im neuen Satz des neuen Liedes zur Einheit binden.“¹³ Laut Nägeli (Musikpädagoge, Verleger und Komponist, 1773–1836) vereinen sich in einer gelungenen zeitgemäßen Liedkomposition Sprache, Gesang und Klavierspiel in einem melodischen, harmonischen und rhythmischen Gewebe zu einem „Kunstganze[n]“¹⁴, das gleichzeitig von der Eigenständigkeit jedes Einzelelementes und von ihrer Einheitsbildung lebt. Dieses *Kunstganze* definierte im Laufe des 19. Jahrhunderts bereits eine neue Epoche der „Liederkunst“¹⁵, die u.a. Liederzyklen für Gesang und Klavier, wie die *Winterreise* (Schubert, 1827), *Dichterliebe* (Schumann, 1840), sämtliche Lieder des Johannes Brahms,

¹⁰ Steinbeck 1989, 208.

¹¹ Von Dommer 1865, 512.

¹² Brief Goethe an Humboldt 1803

¹³ Feil 1975, 23.

¹⁴ Nägeli 1817, 761 ff.

¹⁵ Ebd.

darunter *Liebestreu* (1853) das *Wiegenlied* (1868), *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Mahler, 1883–1885) und *Ruhe, meine Seele!* für Gesang und Klavier (Strauss, 1894) umfasste.

Es fällt auf, dass die äußere Faktur des Liedes – dies meint vor allem die Textur der Begleitung – Einblick in seine epochale Verortung gibt. Wo musikalisch epochale Strömungen bis ins 20. Jhd. in ihrer Ganzheit durch klare Gattungen abbildbar waren, umso zergliederter zeigt sich die aktuelle Musik mit ihren Kombinationen aus Elementen der Neuen Musik, der Avantgarde- und experimentellen Musik, den Stilikonventionen des modernen Jazz und der Populärmusik im Allgemeinen. An der Stelle, wo der Terminus ‚neu‘ seine Definition sucht, tritt das interdisziplinäre Denken als Abbild unserer Zeit ein. Gerade im ‚modernen Jazz‘ vereinen sich viele dieser musikalischen Strömungen zu einer interdisziplinären Herangehensweise. In diesem Habitat entdeckte ich das Potential der Definition einer aktuellen Gattung des Liedes, die möglichst viele Teilströmungen vereint. Aktuell nennenswerten Jazzpianist:innen und Songkünstler:innen muss auch in Form von musiktheoretisch analytischer Arbeit mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden, um eine Weiterentwicklung für die Liedbegleitung anzustoßen. Schlüsselfiguren wie der amerikanische Pianist Fred Hersch (geb. 1955), der britische Songwriter James Blake (geb. 1988) und viele andere Künstler:innen revolutionieren mit ihrer jeweiligen Komponier- und Spielart die Liedbegleitung in improvisatorischer und produzierter (elektronischer) Form. Die stilistische Zergliederung bewirkt jedoch, dass sich spannende Texturen, harmonische Neuzusammensetzungen und formal gestalterische Wagnisse in der Vielfalt und Koexistenz künstlerischer Einzelphänomene erschöpfen und gegenseitig begrenzen

Die Gegenüberstellung meiner Erfahrungen als freischaffende Jazzpianistin mit meiner Arbeit als Lehrbeauftragte für „Improvisierte Liedbegleitung“ (Schulpraktisches Klavierspiel) an der Universität der Künste Berlin, hat zudem gezeigt, dass die „improvisierte Liedbegleitung“ im Bereich Jazz und „experimentelle bzw. Neue Musik“ vor allem in ihrer pädagogischen Ausführung verallgemeinert und auf wenige praktische Methoden beschränkt wird. Ist es ein Mangel an Berührungspunkten mit der jeweiligen Sparte? Oder ist die Schwierigkeit, diese Musikformen für die Lehre ‚anwendbar‘ zu machen, ein Hindernis?

Der Vergleich mehrerer relevanter Lehrbücher über improvisierte Liedbegleitung verleitet mich zu der Annahme, dass im pädagogischen Kontext auf Klavierbegleitmethoden aus früheren Musikepochen mit einer größeren Differenziertheit eingegangen wird. Hier möchte ich besonders Bernd Franks Buch *Klavierimprovisation, Liedbegleitung vom Choral bis zum Popsong* (2007) hervorheben, in welchem die Liedbegleitung des Mittelalters, des Barock, der Wiener Klassik, der Romantik und des frühen 20. Jahrhunderts anhand einer Fülle von Beispielen anschaulich vermittelt wird. Die Darstellung der Bereiche Blues, Spirituals, Latin/Swing, Tanzlieder und Folklore¹⁶ bleibt im Gegensatz zur ausdifferenzierten Bearbeitung barocker, klassischer oder romantischer Werke in diesen Lehrbüchern hinter den Erwartungen zurück. Zeitgemäße Strömungen, wie sie von aktuellen Künstler:innen des Singer-Songwriter und der Popmusik praktiziert werden, sind in diesen Abhandlungen ebenfalls nicht auffindbar.

Überspitzt ausgedrückt entwickle ich mit dieser Arbeit eine ‚Gegenmaßnahme zum Pragmatismus‘ auf diesem Gebiet. Dies soll nicht nur den pädagogischen und musiktheoretisch-wissenschaftliche Bereich beeinflussen, sondern auch Impulse für künstlerisch praktizierende Ausführungen in der aktuellen Musikszene geben. Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt nicht hauptsächlich darin, bestehende Methoden von Liedbegleitung und Improvisation in Frage zu stellen; vielmehr ist es mein Anliegen, das zur Verfügung stehende Spektrum an Improvisationsmaterial für Liedbegleitung zu erweitern, um die künstlerische Relevanz dieser Kunst zu erhalten.

Die Verortung der Liedbegleitung in der heutigen Zeit erfordert ihre Definition innerhalb aktueller künstlerischer, pädagogischer und musiktheoretischer Strömungen. Diese Positionierung findet inmitten eines größeren stilistischen Zusammenhangs aktueller Genres statt. Im Kern erfordert die Entwicklung neuartiger musikalischer Liedbegleitungsansätze zunächst eine Integration möglichst vielfältiger aktueller Strömungen (in ihrer Kombination und unter Einbeziehung ihrer jeweils eigenen Mehrfachcodierung und der Heterogenität ihres Materials).¹⁷ Kompositorische Verfahren, die allgemein hin der ‚Neuen Musik‘ zugewiesen sind, jedoch in sich jenseits von Kategorisierungen einzig und allein der Kunstfertigkeit und Errungen-

¹⁶ Ralph/Tenni 2014

¹⁷ Noeske 2015, 186–197.

schaft der Komponist:innen selbst zugeordnet werden sollten, präsentieren ein weit aufgefächertes Material an Schemata. Aufgrund ihres vielschichtigen Charakters eignen sie sich gut zur Verbindung mit anderen musikalischen Sprachen, so auch mit derjenigen des modernen Jazz. Mein Ziel ist es, die Weiterentwicklung im Bereich der improvisierten Liedbegleitung von einem individuell künstlerischen Standpunkt aus zu fördern. Eigene Liedkompositionen und Improvisationsansätze sollen Impulse für die progressive Weiterentwicklung der Disziplin ‚Liedbegleitung‘ im künstlerisch-wissenschaftlichen Diskurs setzen und gleichzeitig für die Vermittlung in musikpädagogischen Kontexten einsetzbar sein.

1.2 Mein Zugang zur Improvisierten Liedbegleitung

1.2.1 Eigene musikalische Sozialisation

Durch ein musikalisch praktizierendes Elternhaus kam ich früh mit diversen Musikrichtungen in Berührung. Bei meinen Eltern, die als Saxophonisten jeweils eine klassische und eine poplarmusikalische Ausbildung absolviert hatten und sowohl in klassischen Orchestern, kammermusikalischen Besetzungen, als auch in Big Bands und Rockbands im Ruhrgebiet gleichermaßen musikalisch integriert waren, stellte sich die Frage einer stilistisch festgelegten Verortung nicht. Das Swing-Feeling des Jazz oder gewisse Grooveelemente jazzverwandter Musik musste ich weder analysieren, noch kognitiv verstehen, um sie am Klavier wiedergeben zu können. Ich habe sie durch unterbewusste Hörerfahrungen in meinem unmittelbaren Umfeld bereits früh internalisiert. Ebenso intuitiv konnte ich Agogik und Gestus klassischer Stilikonzepte verinnerlichen. Parallel zu meiner klassischen Klavierausbildung hörte ich früh die Jazzmusik, die die häusliche Schallplattensammlung hergab. Das waren Teddy Wilson (1912–1986), Phil Woods (1931–2015), Miles Davis (1926–1991) und später auch Oscar Peterson (1925–2007), Lennie Tristano (1919–1978) und Keith Jarrett (*1945), deren Improvisationssprache ich durch Transkribieren zu verstehen versuchte. Mit der Notwendigkeit zur Eingrenzung der musikalischen Disziplinen wurde ich im Alter von 17 Jahren erstmalig konfrontiert: Bei einem Wettbewerb für klassisches Klavier gab es Unstimmigkeiten in der Jury zur Platzierung meiner Darbietung, aufgrund meiner parallel laufenden diversen Aktivitäten im Jazzbereich. Vielleicht war dies ein Schlüsselerlebnis, mich vollends dem Jazzstudium in Berlin zu widmen und vorerst Abstand von der rein klassisch orientierten Ausbildung zu nehmen. Während des Studiums nahm ich den Unterricht in klassischem Klavier der Hanns Eisler Hochschule wieder auf und entdeckte meine Vorliebe für impressionistische Komponisten wie Skrjabin und Ravel. Weitere musikalische Sozialisierungsprozesse wurden in meiner Jugend durch die Mitgliedschaft in diversen Big Bands und Jazz Ensembles angestoßen. Obwohl diese Ensembles, das Landesjugendjazzorchester NRW und das Bundesjazzorchester, Auswahlorchester waren und die Mitgliedschaft mit einer gewissen Leistungserwartung von außen einherging, war diese Zeit vor allem von einem unbeschwerten jugendlichen Miteinander geprägt.

Diese musikalische Lebensphase, die sich durch gemeinsame abenteuerreiche Tourneen nach Südostasien, Israel, Malta etc. auszeichnete, symbolisiert für mich bis heute eine umfassende musikalische Leichtigkeit. Das stilistisch variierende interaktive Bandspiel bei konstanter Möglichkeit zur Selbstreflexion durch die gegebenen Auftrittssituationen trug einen großen Teil zur Entwicklung meiner Improvisationsfähigkeiten bei. Neue Impulse durch die Kritik der Kolleg:innen waren in dem Prozess des Suchens und Findens einer eigenen Improvisationssprache sehr förderlich.

Ein Relikt aus dieser fruchtbaren Zeit ist das Bewusstsein, das Jazzimprovisation zum größten Teil im Zusammenspiel mit anderen Musiker:innen erlernt und optimiert werden kann – dies setze ich bis heute mit diversen Formationen der internationalen Jazzszene fort. Das Erforschen und Ausprobieren im Bandkontext ist bis heute die höchstgewichtete Komponente meines musikalischen Schaffens. Besonders mit meinem Trio erkunde ich seit ca. vierzehn Jahren stetig neue Klangverbindungen, hebe Kategorisierungen auf, kombiniere Musikformen miteinander und verbinde das Abstrakte mit dem Einfachen. Im heutigen Jazzgeschehen ist all dies möglich. Daher eignet sich diese Sparte wie keine andere zur Entfaltung der eigenen Kreativität. Innerhalb dieses (aktuellen) musikalischen Bereiches, der mit dem Überbegriff ‚Jazz‘ zusammenzufassen ist, kann noch etwas mitgestaltet, etwas verändert werden; denn hier gilt nicht die Person als progressiv, die zwingend etwas Neues erschafft, hier ist es erstrebenswert, die eigene Note und somit ein Alleinstellungsmerkmal zu etablieren.

1.2.2 Entwicklung einer eigenen Improvisationssprache durch die Kombination unterschiedlicher Strömungen

Wie in Punkt 1.2.1 erwähnt nahm ich schon früh klassischen Klavierunterricht und verfolgte bis zu meinem Jazzstudium den Wunsch, mir sowohl die klassische als auch die jazzstilistische Spielweise auf Konzertniveau anzueignen. Im Laufe meines Studiums am Jazzinstitut Berlin (UdK/Hanns Eisler) mit dem Hauptfach Jazz Piano verschob sich diese Priorität zugunsten eines neuen Ziels, nämlich der Entwicklung einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit. Das soziale Umfeld in der Jazzszene Berlins ist vielfältig und progressiv. Das Spielen auf hohem Niveau ist in der Szene eine Selbstverständlichkeit und reicht nicht aus, um sich nachhaltig einen Namen zu machen. Deshalb war mir schon früh klar, dass ich einen eigenen Stil entwickeln

musste. Das Auswendiglernen möglichst vieler Jazzstandards war ebenfalls eine Grundvoraussetzung in der Szene. Da ich keine ‚first call‘ Pianistin werden wollte, sondern von Studienbeginn an Bandleaderin war und eigene Musik schrieb, arrangierte ich die Standards direkt so, dass sie eine eigene, auf die Stärken der Band zugeschnittene, Note bekamen. Aus dieser Vorgehensweise entwickelte ich einen individuellen Zugang zur Reharmonisation, woraus letztendlich ein individuelles Verständnis für harmonische Zusammenhänge entstand. Mein stilistischer Hauptfokus lag dabei in der Symbiose bereits verinnerlichter Strömungen. Bis heute schöpfe ich Ideen aus der Verbindung scheinbar gegensätzlicher Strömungen. Vor allem impressionistische Werke (von Ravel, Skrjabin etc.) und Strukturen der zeitgenössischen Klaviermusik (*Argentinische Tänze*, Alberto Ginastera, *Piano Etudes*, Ligeti) wurden Inspirationsgeber für meine Improvisationen. In einem Kombinationsstudium für Neue Musik- und Jazzkomposition in Hamburg kam zudem eine große Affinität zur Kompositionsweise serieller Musik, vor allem in ihrer Verbindung mit Jazzimprovisation auf. Die Integration vielfältiger Musikformen in meine Improvisationsansätze ist nicht auf die Bereiche Klassik, bzw. Neue Musik und Jazz beschränkt, sondern lässt auch Kombinationen mit Elektronische Musik, R&B und Hip Hop, Singer-Songwriting etc. zu. Seid jeher extrahiere ich in meinen Arbeitsprozessen Texturen aus Werken, die mich motivisch, vor allem aber strukturell interessieren. Diese Texturen werden aufgefächert, dekonstruiert und für die Improvisation neu zusammengesetzt. Die melodiose und harmonische Grundlage meiner Improvisationen stützt sich auf reine Hör- und Spielerfahrung, wohingegen sich meine harmonische Sprache eher durch experimentelle Reharmonisationen weiterentwickelt. Ich möchte diese Erkenntnisse über die Entwicklung einer eigenen Improvisationssprache für weitere Arbeitsschritte in dieser Promotion nutzbar machen. Daher beinhaltet der folgende Abschnitt den Versuch einer Systematisierung meiner bisher angewendeten Ansätze und Techniken.

2. Generalisierung bisher angewendeter Kompositionstechniken

Die eigene Improvisationssprache ist an vielschichtige Internalisierungsprozesse geknüpft und bleibt ein sich stetig wandelndes durchlässiges Medium. Im Hinblick auf das Entwickeln eigener Liedbegleitungen und Lieder unter Einbeziehung aktueller Strömungen der Neuen Musik und des Jazz sollen neben den improvisatorischen Ansätzen auch bisher verwendete kompositorische Konzepte herausgearbeitet werden. Oft finden in meinen Kompositionen Grenzverschiebungen zwischen Komposition und Improvisation statt. Um diese Grenzen klar herauszuarbeiten und einen status quo für den künstlerischen Teil der Dissertation zu schaffen, untersuche ich bereits von mir vervollständigte Kompositionen für Stimme und Klavier auf ggf. wiederkehrende und somit greifbare Kompositionskonzepte. Diese Generalisierung von Methoden wird dem eigentlichen, sehr vielschichtigen künstlerischen Prozess der Komposition nicht gerecht. Sie ist jedoch für den weiteren Verlauf der Promotion notwendig, um eine Basis für neue Konzepte zu schaffen.

In den Jahren 2015 bis 2018 veröffentlichte ich drei Alben mit Songs für Stimme und Klavier, in denen ich starke Akzente auf die Coexistenz von Stimme und Begleitung setzte. Meine Motivation für diese Lieder war die gleichwertige Verarbeitung und Präsentation der Elemente Stimme und Klavierbegleitung. Beide Ebenen sollten eine eigene Aussagekraft entfalten, voneinander unabhängig sein und sich dennoch wechselseitig bedingen. Der jeweils erste Schritt des Kompositionsvorganges bei der Entstehung unterschiedlicher Lieder kann rückblickend bereits in vier Unterkategorien aufgeteilt werden:

1. Konzeptionell-adaptierend: Zugang durch Übernahme und Umstrukturierung von Texturen aus Werken anderer Komponist:innen und/oder aus Improvisationen anderer Interpret:innen.
2. Emotional, Affekt-orientiert: Erster klanglicher Impuls wird durch eine Stimmung bzw. eine Emotion hervorgerufen.
3. Assoziativ, tonmalerisch: Inspiration durch Wechselwirkung von Text und Musik oder durch rein bildliche Vorstellungskraft.
4. Zufällig: Oft werden musikalische Motive beim Improvisieren oder Experimentieren am Klavier durch Zufall gefunden und dann weitergeführt.

Die Kategorien beschreiben zunächst den individuellen Zugang zum jeweiligen Kompositionsprozess in Form eines unmittelbaren musikalischen Impulses.

Anhand von Notenextrakten und Soundbeispielen werde ich nun retrospektiv analysieren, welche Arbeitsschritte zwischen diesem ersten Impuls und der fertigen Komposition unternommen wurden. Anhand einer Systematisierung verschiedener Ansätze können Techniken für zukünftige Kompositionsprozesse nutzbar gemacht, weiterentwickelt oder auch in Frage gestellt werden.

2.1 Zugang durch Adaption und Modifizierung vorgegebener musikalischer Strukturen

Als Beispiel für den strukturell-adaptierenden Zugang kann hier der Song *I capitulate*, Titel Nr. 6 des Albums *Neon Hill*, das 2018 beim Berliner Label Traumton Records¹⁸ erschien, angeführt werden. Die Hauptinspiration für den Song *I capitulate*¹⁹ war eine Komposition der US-amerikanischen Komponistin, Pianistin und Sängerin Robin Holcomb: *Deliver me*.²⁰ Der 1990 durch das Musiklabel Elektra veröffentlichte und von Holcomb selbst eingespielte Song inspirierte mich durch seine künstlerische Originalität. Vor allem die individuelle Harmonik und Satztechnik Holcombs machen ihre Musik zu einer stilistischen Ausnahmeerscheinung. Ihre Kompositionen leben durch Kombinationen unterschiedlicher, auch scheinbar gegensätzlicher musikalischer Strömungen. Holcombs Kompositionssprache deutet auf einen Schwerpunkt der Neuen Musik hin und lässt ein Studium der Herangehensweisen von Komponisten wie Charles Ives und George Crumb vermuten, die mit Einflüssen aus dem American Folk und Jazz fusionieren. Ihre Werke werde ich in Punkt 4 dieser Arbeit (*4 Kompositorische Verfahren in der Neuen Musik und ihre Verwendbarkeit für Liedbegleitung*) im Hinblick auf Harmonik und Kompositionstechnik näher analysieren und dementsprechend auf die Entwicklung meiner eigenen Lieder übertragen. Der hier abgebildete Auszug aus meiner nachträglich angefertigten Transkription von *Deliver Me* zeigt eine sich wiederholende Klavierfigur in Verbindung mit der Gesangslinie. Vor dem Einsatz der Stimme im Auftakt zu Takt 3 wird die Klavierfigur bereits viermal vorweggenommen und wie hier abgebildet unter der Gesangsmelodie weitergeführt.

¹⁸ Traumton Records, Stefanie Marcus und Wolfgang Loos GbR, wurde 1992 als Musikproduktionsfirma gegründet und ist auf die Bereiche Jazz/Worldmusic/Ambient spezialisiert.

¹⁹ Clara Haberkamp Solo, Traumton Records, © 2018, Nr.6.

²⁰ Robin Holcomb, Elektra, © 1990, Nr.10.

Abb. 1: Robin Holcomb, *Deliver me*, T. 3-6, Transkription

Das Notenbild bestätigt meinen ersten subjektiven Höreindruck, der mir ein Gefühl der Unendlichkeit und Ruhe suggerierte.

- Diese Wahrnehmung kann von folgenden kompositorischen Merkmalen gestützt werden:
- Rhythmisch und tonal gleichbleibende Textur = *Gefühl von Unendlichkeit*
Langsames Tempo = *Ruhe*
- Tondichte verändert sich wellenförmig, wiederkehrende Struktur = *,Trance'-ähnliche Wirkung*
- Langer Melodieton, der in einem Nonen-Spannungsverhältnis zur Begleittextur steht = *Spannung, Sehnsucht*

Diese Informationen, die ich durch Höranalyse intuitiv bündelte, übertrug ich auf meine Komposition *I capitulate*, mit eigenen ‚lyrics‘.

Abb. 2: HaberKamp, *I capitulate*, T. 9-12

„I capitulate to your love, no need to fight against the doves, I set them free. (...)“

Für die Klavierbegleitung suchte ich eine strukturell wiederkehrende Linie und kreierte durch improvisatorisches Experimentieren ein Pattern, das sich bei gleichbleibender Textur taktweise tonal verändert. Das kreisförmige Unendlichkeitsgefühl blieb durch die konstante rhythmische Kongruenz der Textur erhalten. Die Melodie entstand versetzt oder parallel zum Fertigstellen eines Taktes der Begleitfigur. Ich bettete die Melodie schrittweise in die Begleitfigur in dem gewünschten Spannungsverhältnis zur Harmonik ein.

In Takt 10 steht die Melodie in einem $b13$ Verhältnis zur Harmonie (C7#11) und erzeugt so eine Reibung, die dann in Takt 11 in einen weichen Mollakkord mündet, dessen Grundton der Melodieton ist. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die charakteristischen kompositorischen Merkmale aus Holcombs Song *Deliver Me* tonal und rhythmisch modifiziert und diminuiert auf *I capitulate* übertragen wurden. Der Grundgedanke des beruhigten und wiederkehrenden Momentes blieb erhalten. Für *I capitulate* waren also rein auditive Informationen Inspirationsquelle und Impulsgeber.

Eine im Vergleich zur Höranalyse häufig von mir angewendete Herangehensweise war das Studium von Partituren unter Berücksichtigung tonaler Schemata. Hier ist vor allem die Anordnung von Tönen innerhalb eines Satzes gemeint. Die Satzstruktur in den ersten Takten von Alban Bergs *Klaviersonate Op. 1* gefiel mir aufgrund der Chromatik in der linken Hand, welche die Harmonik im Viertelrhythmus zu bestimmen scheint. Mein Eindruck war, dass sich über jedem Ton der linken Hand ein Tongerüst vertikal aufbaut, das wie ein Sog, verstärkt durch das *accelerando*, harmonisch und melodisch zur Dominante in Takt zwei und dann zur Tonika in Takt drei führt. Die Achtelbewegung in der Oberstimme setzt auf jeden harmonischen Eckpunkt melodische ‚Seufzer‘, die der Linie einen aus meiner Sicht unerbittlichen, spannungsreichen Charakter verleiht.

СОНАТА

А. БЕРГ, соч.1
(Австрия)



Abb. 3: Alban Berg, *Klaviersonate Op. 1, T. 1-3*

Für meine eigene Komposition, *You Sea!*²¹ eine Gedichtvertonung von Walt Whitmans *Song of Myself*²², übernahm ich diesen Eindruck des schneller werdenden Sogs, der durch Viertelschwerpunkte zustande kommt, die durch eine Achtellinie verbunden sind und von chromatischen Bewegungen der linken Hand geleitet werden. Der Text, „*You Sea! I resign myself to you*“²² impliziert diesen Sog, denn es geht inhaltlich darum, sich der Kraft des Meeres in seiner unerbittlichen (Natur-) Gewalt hinzugeben.

Abb. 4: Haberkamp, *You Sea!*, T. 4-6

Die harmonische Modifizierung dieser Orientierungsschablone aus Alban Bergs *Klaviersonate Op.1* erfolgte nicht durch Reharmonisation. Die Harmonik der Anfangsfigur wurde nicht in den Prozess der Umdeutung mit einbezogen, hauptsächlich wurde die Textur der Passage übernommen. Für *You Sea!* harmonisierte ich die Gesangsmelodie zunächst durch eine chromatische Basslinie in der linken Hand. Die harmo-

²¹ Clara Haberkamp Solo, Laika Records, © 2015, Nr.3.

²² Whitman 1884, 46.

nischen Schwerpunkte bildeten sich durch das Ertasten dreistimmiger Verbindungslinien zwischen Gesangsmelodie und Basslinie. Die Akkordgebilde wurden dann nach Gehör modifiziert, um die gewünschte harmonische Spannung zu erzeugen. Vor dem Hintergrund der harmonischen Spannung wurde die linke Hand dann teilweise aus ihrer Chromatik gelöst und entsprechend angepasst.

Analysierte man nun im Nachhinein die Harmonik des neu entstandenen Liedes, so fiel ein Wechselspiel zwischen atonalen Linien und Akkordverbindungen mit teils leittönigem Auflösungsstreben auf. Im zweiten Takt von *You Sea!* findet sich eine klar erkennbare kadenzielle Akkordverbindung: der Akkord Abm13 führt in den Db-Dur Akkord, indem er hier eine Vorhaltsfunktion übernimmt. Der Db-Dur Akkord hat nun kurzfristig einen Tonikacharakter und impliziert für einen kurzen Moment eine starke Grundtönigkeit. Diese wird aber schnell durch dessen Umwandlung in einen Dominantakkord aufgehoben, um in erneute freitonale Akkordverbindungen überzuleiten. Im B-Teil des Songs, der in Punkt 2.5.1 in einem anderen Zusammenhang vorgestellt wird, gibt es über längere Passagen klar erkennbare harmonische Zentren und Akkordverbindungen, die sich aufeinander beziehen lassen.

2.2 Assoziativ tonmalerischer Zugang

Beim Vergleich meiner Eigenkompositionen für Stimme und Klavier aus den Jahren 2015 bis 2018 ist vor allem bei der Vertonung von Lyrik ein assoziativer Zugang zum Kompositionsprozess zu verzeichnen. Es wurden klangliche Szenerien erzeugt, die in direkter Verbindung zur Textaussage der vertonten Lyrik stehen. Musikalische Entscheidungen wurden demnach davon beeinflusst, welche Wirkung die Worte und Textphrasen auf mich hatten und welche Empfindungen und Imaginationen dabei ausgelöst wurden. Das ausschließlich improvisatorisch erzeugte klangliche oder rhythmische Material wurde in einem weiteren Schritt kompositorisch verarbeitet. In der oben genannten Schaffensperiode verwendete ich überwiegend Lyrik des U.S. amerikanischen Dichters Walt Whitman. Textgrundlage für den folgenden Song *Orchestra* waren Fragmente aus Walt Whitmans Gedicht *Song of myself* Nr. 26.²³

²³ Whitman 1884, 51.

„Now I will do nothing but listen, (...) I hear (...) the sound of the human voice, (...) sounds of the day and night, (...) I hear the violoncello, [quickly] glide [...] in through my ears (...)“

Meine Assoziationen zu diesem Textfragment waren Bewusstseinsströme, die sich in Form von Klanglinien um die ‚Ich Perspektive‘ herumwinden. In meiner Vorstellung werden diese Linien lauter und leiser, fließen an die Oberfläche und versiegen wieder, auch ändern sie stetig ihre Richtung. Die Umsetzung dieser Assoziation ist graphisch erkennbar: Die gesungene Stimme befindet sich inmitten von Klangfäden, die um sie herumfließen.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in the top staff, starting in 4/4 time and changing to 5/4 and then 4/4. The piano accompaniment is in the bottom two staves, also in 4/4, 5/4, and 4/4. Blue arrows are drawn over the notes, indicating a continuous, winding melodic line that flows through the vocal line and the piano accompaniment. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Abb. 5: Haberkamp, *Orchestra*, T. 1-2

Das Tonmaterial entstand intuitiv aus der Bewegung heraus und wurde schrittweise harmonisch in Bezug zur Gesangsmelodie gesetzt.

Die Grenzen zwischen improvisatorischer und kompositorischer Umsetzung der assoziativ gesteuerten Impulse meiner Kompositionsprozesse verschwimmen hier, denn beide Abläufe stehen in Wechselwirkung zueinander. Die Vorgehensweise kann als stark verlangsamte Improvisation beschrieben werden, die sukzessiv und durch Hörkontrolle in Form gebracht wird.

Hier zum Vergleich die Veranschaulichung eines rein improvisatorischen Zugangs aus einer Interpretation des in Abbildung 4 skizzierten Songs *You Sea!*. Diese Transkription fertigte ich im Anschluss an eine im Jahr 2015 entstandenen Tonaufnahme an.

You Sea! (Transkription vom Album)

Abb. 6: Haberkamp, *You Sea!*, Transkription, Minute 0:58–1:10²⁴

In dem hier transkribierten Part wurde über ein feststehendes harmonisches Gerüst improvisiert. Zur Darstellung dieses Gerüsts wähle ich hier die jazztypische Akkordsymbolschrift. Diese bildet allerdings nur eine verallgemeinerte Übersicht der in der Improvisation verwendeten Harmonik ab, in der auch *Cluster*-artige Strukturen vorkommen. Meist werden die maj7 Akkorde durch die Optionstöne 11 und 13 ‚angedickt‘.

Dmaj7 | *Gma7(#11)* | *F#add9* | *F#add9* |

Dmaj7 | *Gma7(#11)* | (...)

²⁴ Clara Haberkamp Trio, Laika Records, © 2015, Nr. 3

Die Improvisation entwirft Wellen, die hier durch Verlangsamung und Beschleunigung der Figur in der rechten Hand zustande kommen. Der Charakter des unbeständigen Meeres wird zusätzlich durch dynamische Nuancen verstärkt. Es fällt auf, dass der Wechselbass der linken Hand metrisch recht konstant bleibt und so einen Anhaltspunkt für die flexible Ausführung der rechten Hand bildet. Die intuitiv entstandene Figur der rechten Hand wurde nach der Aufnahme als fester Bestandteil der Komposition verschriftlicht.

2.3 Empfindungsorientierter Zugang (Klang-forschend)

Mein erster Zugang zum Entstehungsprozess eines Liedes wird oft durch eine emotionale Stimmung ausgelöst. Eine dazu passende Klangfarbe soll spürbar mein inneres Empfinden bzw. die atmosphärische Stimmung verstärken oder zumindest abbilden. Wenn die Verbindung zwischen Empfindung und Klang nicht spürbar ist, so müssen weitere Klänge oder Motive gesucht werden. Dieses klangliche Forschen wird fortgeführt, bis das Gespielte das subjektive Empfinden bestmöglich unterstützt. Die Festlegung auf ein Motiv wird also hier durch Klang-forschendes Experimentieren erreicht.

Das Anfangsmotiv für den Song *You and I*²⁵ bestand zu Beginn aus zwei Akkordstrukturen, die nur in der hier abgebildeten Umkehrung den von mir gewünschten Charakter des Songs wiedergegeben haben (s. Abb. 7). Das Motiv ist hier also nicht nur harmonisch, sondern auch satztechnisch festgelegt. Da die Notenschrift in populären Stilen oft im Rahmen der Harmonie satz-



Abb. 7: Ausgangsmotiv für *You and I*

lären Stilen oft im Rahmen der Harmonie satztechnisch frei interpretiert wird, muss das ausgeschriebene Motiv stets mit ‚(play) as written‘ gekennzeichnet werden.

Der Songtext ist durch Wechselwirkung zum Klang, der durch den b9-Abstand in den Außenstimmen etwas ‚Groteskes‘ impliziert, entstanden: „All too grotesque my dreams are at night (...)“.

²⁵ Clara Haberkamp Solo, Traumton Records, © 2018, Nr. 9

Diese Zeile war zunächst eine klanglich zur harmonischen Wendung passende Kunstsprache, die ich dann nachträglich mit syntaktischem und inhaltlichem Sinn versehen habe.

2.4 Komponieren nach dem Zufallsprinzip

Der Prozess der Inspiration wird oft als ungreifbares metaphysisches Phänomen deklariert. Der Bewusstseinszustand, in dem Inspiration empfangen werden kann, ist sehr subjektiv. Die Frage, ob und wann sich jemand inspiriert fühlt, ist an eine Reihe von internalisierten Sozialisierungsprozessen, emotionalen Zuständen, Hör- und Spielerfahrungen, Wissen- und Vorstellungsvermögen geknüpft. Aus eigener Erfahrung kann ich jedoch feststellen, dass eine Bewusstseinsenerweiterung, ausgelöst durch unterschiedliche Faktoren wie z.B. durch das Gefühl von Weite in der Natur, durch andere Menschen, durch den Wechsel der Umgebung/Atmosphäre, durch Gebäude, Gerüche, Gedanken ausschlaggebend für das Erlangen eines Inspirationszustandes ist. Das Wort *Inspiratio*, lateinisch *inspiratio* ‚Beseelung‘, Einhauchen, auch *in* ‚hinein‘ *spirare* ‚atmen‘, beschreibt aus meiner Sicht das Phänomen der Durchlässigkeit, des Zulassens von Eindrücken. Das Inspiriert-Sein ist also ein Zustand, der weder geplant noch erzwungen werden kann. Dies lässt ihn übersinnlich erscheinen. Der vierte kreative Impuls, das Zufallsprinzip, ist daher am schwierigsten zu erfassen. Dieser Zufall oder Einfall ist unmittelbar an den Inspirationszustand geknüpft. Einer dieser Einfälle war eine Melodiekurve, die mir zunächst nur als graphisches Bild in den Sinn kam. Geleitet von der Textaussage aus Walt Whitmans Gedicht *To a Stranger*: „Passing Stranger you don’t know how longingly I look upon you“²⁷ habe ich an eine melodische Amplitude gedacht, die durch eine sequenziell ansteigende Linie schnell an Spannung gewinnt und sich dann in einer zügig herabsteigenden Phrase entlädt.

Diese Spannungskurve habe ich in eine Tonabfolge übersetzt und anschließend harmonisiert. Diese Amplitude war Ausgangspunkt des Liedes *Passing Stranger*²⁸, welches ich dann später am Klavier vervollständigt habe.

²⁷ Whitman 1884, 135.

²⁸ Clara Haberkamp Trio, Laika Records, © 2015, Nr.5.

A

Bmaj7 D° C#7(sus4) C#maj7/B# Bmaj7 G#m7

Pas-sing stranger___ you don't know how long___ ing ly I look u-pon you___

Abb. 8: Auszug aus *Passing Stranger*, Gedichtvertonung: *To a Stranger* (Whitman), T. 1-4

Bei rückwirkender Betrachtung steigert die Abwesenheit von Atmungspausen und Ruhepunkten in der dreitaktigen Phrase den Charakter der Sehnsucht („longing“), der durch den Text vermittelt wird. Auch das mäßige Tempo unterstützt den Ausdruck des Gedehnten in der Melodie.

2.5 Generalisierung der Methoden

Die folgende Tabelle zeigt den Versuch, eine Kontinuität in den Abläufen der vier Zugänge zu entdecken. Die Gemeinsamkeit der vier Methoden liegt in der Gewichtung der improvisatorischen und der kompositorischen Anteile. Die Improvisation wird in den Zugängen 2 und 4 als Medium der Ideenfindung verwendet. Die ‚Klangforschung‘ in Zugang 3 ist auch improvisatorischer Natur, die jedoch sehr auf das Finden einer Klangfarbe eingegrenzt wird. Beim adaptierenden Zugang dient die Improvisation der Verarbeitung des zuvor analytisch erfolgten Extraktionsprozesses. Jeder Vorgang erzeugt ein Resultat in Form einer musikalischen Information (in der Abbildung fettgedruckt, als Essenz, Sequenz, Harmoniefolge, oder Motiv). Diese musikalische Information wird nun im Kompositionsprozess individuell verarbeitet und weitergeführt.

Tabelle 1: Kompositionszugänge

1. Adaption	2. Assoziation	3. Empfindung	4. Zufall
<div style="border: 1px solid green; padding: 5px; text-align: center;"> Extrahieren von Texturen </div> <p style="text-align: center;">Filtern und Modifizieren der musikalischen Faktur</p> <p style="text-align: center;">⋮ ▼</p>	<div style="border: 1px solid blue; padding: 5px; text-align: center;"> Assoziative Improvisation </div> <p style="text-align: center;">Verschriftlichung einer relevanten Sequenz</p> <p style="text-align: center;">⋮ ▼</p>	<div style="border: 1px solid blue; padding: 5px; text-align: center;"> Klangforschung </div> <p style="text-align: center;">Improvisatorische Verarbeitung zu einer Harmoniefolge</p> <p style="text-align: center;">⋮ ▼</p>	<div style="border: 1px solid blue; padding: 5px; text-align: center;"> Freie Improvisation </div> <p style="text-align: center;">Festlegung auf ein Motiv</p> <p style="text-align: center;">⋮ ▼</p>
Komposition			

Die daraus entstehenden Lieder haben entweder eine auskomponierte Klavierbegleitung, bestehen aus Melodie und Akkordsymbolen oder sind eine Kombination aus beidem. Einige Akkordgerüste können nicht mit Akkordsymbolschrift ausgedrückt werden, da sie in einer bestimmten Satzstellung gespielt werden müssen, um die gewünschte atmosphärische Wirkung zu erzeugen. Bei anderen Passagen ist eine freiere Auslegung der Akkorde erwünscht, die je nach Interpretation variieren darf. Oft dokumentierte ich eine Improvisation über Akkordsymbole mithilfe einer Tonaufnahme und notierte sie im Nachhinein als feststehende Klavierbegleitung für ausgewählte Passagen.

Diese Methode werde ich im künstlerischen Teil der Dissertation anhand von ausgeschriebenem (improvisierten) Begleitungen eigener Liedkompositionen detailliert veranschaulichen.

3. Die improvisierte Liedbegleitung in der Literatur

Um in diesem Themenkomplex einen Ansatzpunkt für meine Arbeit zu finden, muss ich zunächst einen Überblick über die Literatur zu Klavierimprovisation und Liedbegleitung gewinnen. Nach Durchsicht einer Zusammenstellung ausgewählter Abhandlungen zu diesem Thema kann bereits eine Kategorisierung vorgenommen werden. Der Fundus besteht aus folgenden Inhalten, die sowohl gesondert als auch in Kombination auftauchen:

- a) Extraktion und Generalisierung von Begleitfiguren aus Werkbeispielen und die damit einhergehende Hervorhebung musiktheoretischer Besonderheiten
- b) Direkte Praxisanleitung zur Improvisation, basierend auf Melodieentwicklung, Harmoniegerüsten und Rhythmus („Groove“)
- c) Lehliteratur mit pianistischem Schwerpunkt: Umsetzung von Satztechniken, Ausbildung technischer Fähigkeiten, Erläutern und Verarbeiten des musiktheoretischen Materials, Automatisieren von Akkordverbindungen etc.

3.1 Übersicht der Lehliteratur – Ermittlung eines status quo

Im pädagogischen Kontext fokussiert sich die Vermittlung von improvisatorischer Liedbegleitung größtenteils auf stilgetreue Handhabbarkeit der pianistischen Begleitfiguren- und Harmoniefolgen und weniger auf ihre ausdifferenziert-künstlerische Umsetzung. Im Hinblick auf die pädagogische Vermittlung von Liedbegleitung haben sich in den Epochen und Strömungen der Musikgeschichte (Renaissance, Barock, Klassik, Romantik, Spätromantik, Jazz, Pop etc.) stilspezifische Begleitschemata etabliert, die sich durch die Häufigkeit ihrer Anwendung durchgesetzt haben. Typisch für die Wiener Klassik ist z.B. der Alberti-Bass, der zugunsten der Herausstellung der Melodie in der rechten Hand in unterschiedlichen Ausführungen häufig eingesetzt wurde. Diese ‚Patterns‘ dienen der Generalisierung vielschichtiger Liedbegleitungsfiguren und Satztechniken, die in den jeweiligen musikhistorisch geprägten Strömungen charakteristisch waren. Dieser Verallgemeinerungen bedienen sich viele Interpreten unterschiedlicher Wirkungsbereiche, im pädagogischen Kontext aber auch in anderen Bereichen der ‚Gebrauchsmusik‘, um ein Abrufen des ausgewählten Stils in variablen Spiel- und Lehrsituationen gewährleisten zu können.

Im musikbezogenen Lehramtsstudium wurde die Wichtigkeit des stilistisch variablen improvisatorischen Begleitens für den Schulgebrauch Mitte der 1970er im Rahmen der „Curriculumsdiskussionen im Sinne einer zeitgemäßen Neuerung der Musikdidaktik“²⁹ formuliert und unter Berücksichtigung parallel entstandener populär-musikalischer Strömungen an den Schulmusikabteilungen deutscher Hochschulen eingeführt. Das Fach „Schulpraktisches Klavierspiel“, 1980 erstmals an der Hochschule Osnabrück eingeführt, umfasst u.a. Populäres Liedspiel, Volksliedspiel, Improvisation, Partiturspiel und „definiert sich über einen notengebundenen Teil und einen notenungebundenen improvisatorischen Teil“.³⁰ Zu dem improvisatorischen Teil des Fachs „Schulpraktisches Klavierspiel“ gibt es eine Reihe von Lehrbüchern und Abhandlungen. Für dieses Fach wurden Disziplinen festgelegt, die sich in unterschiedlichen Ausführungen in den Musik-Lehramtsstudienplänen der Musikhochschulen und Universitäten wiederfinden. Diese ‚Richtlinien‘, bestehend aus Liedbegleitenspiel (‚Selbstbegleitung‘), Liedspiel, Volksliedharmonisation, Partiturspiel, freier Improvisation etc., orientieren sich an den Wettbewerbsanforderungen des „Bundeswettbewerbs Schulpraktisches Klavierspiel Grotrian-Steinweg“.³¹

Schulpraktisches Klavierspiel ist als Hochschulfach eng mit dessen Anwendung in allgemeinbildenden Schulen verbunden. Die Anwendung dieser Disziplin ist jedoch hier sehr viel universeller aufzufassen, findet man sie doch in jeglicher Form der musikalischen Darbietung, in Form der angewandten Musik und in ihrer sich ständig verändernden künstlerischen Ausführung. Diese unterschiedlichen Anwendungsbereiche schließen sich nicht aus, und doch hilft es, sie gesondert zu betrachten, um einen Perspektivwechsel vornehmen zu können. Bei der Durchsicht der Literatur zu improvisierter Liedbegleitung im pädagogischen Kontext fällt zunächst auf, dass die Betitelung der Lehrliteratur stark variiert und auf vielfältige Herangehensweisen an das Thema hinweist: *Elementare Liedbegleitung* (Volker Bendig), *Klavierimprovisation* (Ralph Abelein, Bernd Frank), *Improvisiertes Liedspiel*, (Herbert Wiedeman), *Moderne Liedbegleitung* (Christoph Wunsch), *Praxis Klavierbegleitung* (Tilman Jäger) etc. Für den weiteren Verlauf der Dissertation scheint mir der Terminus „improvisierte Liedbegleitung“ zutreffend, da er keine Einschränkungen in Stil und

²⁹ Vgl. Bialek 2012, 12.

³⁰ Ebd., 21.

³¹ Bei dem 1991 in Weimar erstmalig ausgeführten und bis heute im zweijährigen Tonus praktizierten „Bundeswettbewerb Schulpraktisches Klavierspiel Grotrian-Steinweg“ stehen auch „künstlerische vielfältige“ Fähigkeiten im Vordergrund (vgl. Bialek, 2012, 27.) wie z.B. „assoziativ-intuitive Kreativität“ (vgl. Bialek, 2012, 29.)

Herangehensweise suggeriert und für jegliche Interpretationen durchlässig ist. Die Variationsbreite der Titel ist durch die vielen Teilbereiche des musikalischen Feldes, bestehend aus Musiktheorie, Satztechniken, Improvisationsmuster, Blattspiel und Harmonisationen etc. begründbar. Der individuelle musikalische Hintergrund der Autor:innen bestimmt hier merklich, welchen „pädagogischen Filter“³² sie anwenden. Es wird daraus auch ersichtlich, in welcher Weise die Schreiberin oder der Schreiber sein praktisches und theoretisches Wissen in ihrem/seinem beruflichen Wirken vereint. Die Tatsache, ob nun praktizierende Jazzmusiker:innen, Musiktheoretiker:innen oder Arrangeur- bzw. Komponist:innen ihre Lehrmodelle verschriftlichen, ist in die Evaluation miteinzubeziehen. *Liedbegleitung und Klavierimprovisation*,³³ geschrieben von Prof. Ralph Abelein und Jyri Tenni, verfolgt hingegen einen sehr individuell kreativen und vor allem praktischen Ansatz der improvisatorischen Selbsterfahrung. Ralph Abelein ist als Arrangeur, Dirigent und Jazzpianist aktiv und bringt viel Erfahrung aus seiner Tätigkeit als Professor für Improvisierte Liedbegleitung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main in die Schrift mit ein. Sein Co-Autor, Jyri Tenni, verfasste erfolgreich mehrere Lehrbücher und entwickelte Lehrmethoden zum Thema Liedbegleitung und Klavierimprovisation. In *Liedbegleitung und Klavierimprovisation* wird deutlich, dass die darin enthaltenen Konzepte die Kreativität in der Improvisation als stärkste Komponente herausstellen. Musiktheoretische Inhalte, die auf Akkordverbindungen der Bereiche Swing, Latin, Rock und Pop eingegrenzt sind, werden hier ‚spielerisch‘ und nicht analytisch vermittelt. Beinahe jedes Notenbeispiel ist mit einer Aufforderung zum eigenständigen Improvisieren zu Audioplaybacks (in Form von einer Rhythmusgruppentonaufnahme) versehen. In diesem Lehrbuch wird viel Wert auf die Komponenten ‚Time‘, ‚Groove‘ und das Entwickeln einer eigenen Phrasierung gelegt; aus meiner Sicht sind dies – in Verbindung mit dem eigenen ‚Sound‘ – , die Grundsteine für Improvisation im Jazz/Rock/Pop Bereich. Ebenso wie das weit verbreitete Jazzplayback von Jamey Aebersold,³⁴ in dem eine Jazzrhythmusgruppe (Bass und Schlagzeug ggf. mit

³² Börner/Vogel 1976, 7-39.

³³ Abelein/Tenni 2014

³⁴ Der Saxophonist Jamey Aebersold veröffentlichte mehr als 100 „Play-A-Long“ Lehrhefte. Die dazugehörigen Tonaufnahmen beinhalten Begleitungen in Form von einer Rhythmusgruppe, bestehend aus Bass, Klavier und Schlagzeug. Damit auch Pianist:innen und Bassist:innen das „Play-A-Long“ als Improvisationsgrundlage nutzen können, besteht die Möglichkeit, Klavier und Bass entsprechend stumm zu schalten.

Harmonieinstrument) Jazzstandards des Great American Songbooks (Real Book) begleitet, ist dies eine gute Übung, in ein authentisches ‚Jazzfeeling‘ spielerisch einzusteigen. Diese Playbacks ersetzen aber keinesfalls die persönliche Interaktion mit Musiker:innen, da die Aufnahme nicht auf die Spielerin/den Spieler reagieren kann.

Einem historisch-musiktheoretischen Konzept hingegen wird in Bernd Franks³⁵ *Klavierimprovisation. Liedbegleitung vom Choral bis zum Pop song*³⁶ nachgegangen. Unter den hier benannten Büchern beinhaltet dies die stilistisch ausdifferenziertesten Tonsatzbeispiele und Improvisieranleitungen. Durch ein großes Angebot von Werkbeispielen vielfältiger Musikrichtungen gelingt es Frank hier, einen gesamtheitlichen Überblick über die Gattungen der Liedbegleitung zu vermitteln. Er präsentiert eine große Spannweite an Begleitvarianten, die ein stilistisch-authentisches Abbild der jeweiligen Epochen gewährleisten. Passend zu den Werkbeispielen benennt und systematisiert Frank die Begleitoptionen, um sie für eigenständige Improvisationen anwendbar zu machen. Frank geht chronologisch vor und leitet jedes neue Kapitel mit einer Benennung der Besonderheiten in der Liedbegleitungsausführung der jeweiligen Gattung ein. „Als Gegenreaktion auf die komplexe a capella-Polyphonie [...] entstand Ende des 16. Jh. die Monodie. Die Musik wurde zur Dienerin des Textes.“³⁷ Er bringt der Leserin/dem Leser die jeweilige Epoche zusätzlich näher, indem er musiktheoretische Regeln und Merkmale berücksichtigt: „Der Stimmumfang der Einzelstimmen hat sich [im Bachschen Choralatz] an dem der Chorstimmen zu orientieren.“³⁸ Das Aufzeigen von vermeintlichen ‚Regeln‘ dient hier der Charakterisierung einer Musikrichtung. Durch thematisch festgelegte formale und harmonische Analyse stiltypischer Liedextrakte gelingt es Bernd Frank, die musikalische Sprache der jeweiligen Epoche für die Leser:innen seines Lehrbuchs greifbar zu machen. Hierbei wird deutlich, dass er eine stiltypische Allgemeingültigkeit in Melodik, Satztechnik und Harmonik herausstellen möchte, die als Basis für die improvisatorische Verarbeitung dienen soll. Jedoch geschieht dies stets unter Berücksichtigung der Vielfältigkeit der

³⁵ Bernd Frank ist ein Jazzpianist, Komponist und Dozent, der in den Bereichen Schulpraktisches Klavierspiel, Klavierimprovisation, Komposition/Arrangement und Chorleitung tätig ist. Er ist Autor stilistisch variierender Werke für Klavier, Improvisation und Arrangement.

³⁶ Vgl. Frank 2007

³⁷ Ebd., 99.

³⁸ Ebd., 125.

individuellen Ausführungen von Liedbegleitungen in den veranschaulichten Liedern. Hierzu weist Frank drauf hin, dass „bei der Herauslösung von Strukturen die Problematik berücksichtigt werden [muss], dass Melodie und Begleitung als Einheit komponiert wurden“.³⁹ Sein Respekt gegenüber den Vorlagewerken drückt sich darin aus, dass er auch im Extrahiervorgang von Begleitfiguren auf eine große Variationsbreite achtet.

3.2 Wie wird das epochenspezifische musikalische Material der Werkbeispiele für die Improvisation anwendbar/nutzbar gemacht

Literaturbeispiele:

- ❖ Bernd Frank (2007), *Klavierimprovisation Liedbegleitung vom Choral bis zum Popsong*
- ❖ Volker Bendig (2005), *Elementare Liedbegleitung*

Im weiteren Verlauf vergleiche ich anhand der oben benannten Lehrmaterialien, in welcher Weise aus den jeweils angeführten Werkbeispielen eine Anwendbarkeit für stilgebundene Improvisationen abgeleitet wird. Das Kapitel „Die Zeit der Liederschulen und Wiener Klassik (ca. 1750 – ca. 1820)“ aus Bernd Franks *Klavierimprovisation Liedbegleitung vom Choral bis zum Popsong (Band 1)* soll hierzu exemplarisch untersucht werden: In mehreren Textabschnitten wird zunächst auf die charakteristischen Merkmale der Liedbegleitung zur Zeit der Wiener Klassik hingewiesen: Die Melodien in dieser Zeit sollen einprägsam sein und auch ohne die Begleitung existieren können. Zudem sollen sie den „harmonischen Sinn in sich tragen (...) [und], den Schein des Bekannten‘ (J.A.P. Schulz) haben“.⁴⁰ Als Ergebnis einer Analyse mehrerer Melodien aus dieser Zeit, wie z.B. „Der Mond ist aufgegangen“ von J.A.P. Schulz oder „Ich weiss nicht was soll es bedeuten“ von Friedrich Silcher (1789–1860), entwirft Frank eine Tabelle, die gemeinsame Elemente der Melodiegestaltung zusammenfasst. Diese beziehen sich auf die Form, den Umfang und die Intervallgestaltung der Melodie. Merkmale wie ein „Geringer

³⁹ Ebd., 166.

⁴⁰ Ebd., 152.

Ambitus“, eine „Symmetrie“ oder „einfache Stufenmelodik“⁴¹ in der Tonabfolge werden hier benannt. Zudem wird ein Melodiemuster (s. Abb. 9) festgehalten und dessen häufiges Vorkommen durch Beispiele aus „Heinrich W. Schwab’s Buch ‚Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied‘ (Bosse Verlag)“⁴² begründet.



Abb. 9: Bernd Frank, *Vom Choral bis zum Popsong*, 153

Die erste an den Leser/die Leserin gerichtete Aufgabe dieses Kapitels liegt in der Ausharmonisierung der angeführten Beispiele, welche auf dem in Abb. 9 abgebildeten „melodischen ‚Urtypus‘“⁴³ basieren: Dies sind Extrakte aus Volksliedern jener Zeit, z.B. Johann Philipp Kirnbergers Melodie *Der Ehre stolzer Glanz, der alle Welt beneidet* (172–1783) und aus dem Lied *Vom Hügel seh ich vor mir Felder* (1703/04–1759). Der Ausgangspunkt für die eigenständige Harmonisierung ist hier die Verallgemeinerung einer melodischen Wendung, die zeitgemäß kadenziert wird: „T/3 D/7 T/3 D7/5 T D7 T (z.B. *Der Mond ist aufgegangen*)“. In einem weiteren Abschnitt des Kapitels benutzt Frank die Worte „Analysieren, Transponieren, Generalisieren“.⁴⁴ Er motiviert zum Verinnerlichen der Stimmführungsregeln, Satztechniken und Harmonisationen, indem er Liedextrakte mit Funktionssymbolen versieht und dann die harmonischen Besonderheiten beschreibt:

„Im ‚Erlkönig‘ von Reichardt taucht lediglich in der Schlusskadenz ein versteckter subdominantischer Anteil, der Quartvorhalt im Dominantakkord, auf. (...) Die für Moll-Lieder allgemein typische Wendung zum parallelen Dur und zurück erfolgt hier äußerst direkt.“⁴⁵

Für das Volkslied *Nähe des Geliebten* in einem Arrangement von Karl Friedrich Zelter (1758–1832) soll von der Leserin/dem Leser eine eigenständige Analyse mit anschließender Transposition angefertigt werden.⁴⁶ Die Übung beinhaltet auch das

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., 154

⁴⁴ Ebd., 161.

⁴⁵ Ebd., 159.

⁴⁶ Vgl. ebd., 161.

Generalisieren der analysierten Satztechnik des Volksliedes, wobei nicht genau beschrieben wird, wie diese Generalisierung aussehen soll oder erreicht werden kann. Dieser Arbeitsschritt ist schwer greifbar und scheint an die Eigeninitiative der Zielgruppe zu appellieren. Wie Frank selbst Generalisierungen von Begleitmethoden vornimmt, habe ich in der folgenden Tabelle zusammengefasst. Diese Tabelle, in der ich Franks Begleitvarianten zur Gattung Kunstlied aufführe, zeigt seine Akribie, eine möglichst vielfältige und stilgetreue Palette an Improvisationsmöglichkeiten aufzuzeigen. Dies vermeidet zu starke Eingrenzungen in der improvisatorischen Umsetzung und inspiriert zum eigenständigen Erforschen und Experimentieren.

Tabelle 2, Zusammenfassung Begleitmuster, Bernd Frank, *Vom Choral bis zum Pop-song*, 161–181

Überleitungsformeln	Terzen und Sexten	Akkordische Begleitung	Arpeggio-Technik
<p>Figuren in der r.H.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sechzehntelläufe • Tonumspielungen • Terzenläufe <p>Unisono</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kurze Sequenzen einstimmig und akkordisch (zur Manifestierung von Motiven) • Längere Sequenzen einstimmig mit gelegentlicher Oktav-dopplung [luftig] 	<ul style="list-style-type: none"> • homophoner Satz drei/vierstimmig • Terzen über Orgelpunkt Terzen mit nachschlagendem Bass • Außenstimmen-Terzierung • Sexten über Funktionsbass Außenstimmen in Sexten und Terzen Orgelpunkt in der Mittelstimme (dreistimmig?) • Terzen in Oktavdopplung und auftaktiger Gegenbewegung • Terzen r.H., Ergänzungsstimmen l.H. 	<p>Stützakkorde</p> <ul style="list-style-type: none"> • vierstimmige Stützakkorde mit Melodie in der Oberstimme • dreistimmige Stützakkorde, die selten die Melodie mitmarkieren <p>Nachschlagende Akkorde</p> <ul style="list-style-type: none"> • nachschlagende Akkorde über Funktionsbass in der l.H. oft bei 6/8 Takt • dreistimmige nachschlagende Akkorde in der r.H • Verteilung 2:2 r.H. Sext und Terzen, l.H. nachschl. Akkordergänzende Stimmen, • l.H. Tanzbegleitformel, r.H. eigenst. Melodik mit Skalen und Arpeggios <p>Wechselschlag-Akkorde</p> <p>Akkord und Basston im Wechsel</p> <p>Akkordischer Begleitsatz</p> <ul style="list-style-type: none"> • Terzen, Sexten oder dreistimmige Akkorde (r.H.) und Arpeggi mit gegenläufigem Basslauf (l.H.) • rhythmische Akkordbegleitung durch Achtelbewegung (l.H.), Dreiklang (staccato) über jeder Achtel (r.H.) <p>1. Oberstimme bildet Gegenmelodie zur Gesangsmelodie</p> <p>2. Melodie wird mitgespielt</p>	<p>Arpeggioformeln</p> <ul style="list-style-type: none"> • Anlehnung an <i>Passus duriusculus</i> • standardisierte 6/8 Begleitformel (r.H.) über Basstönen nachprüfen • Arpeggio als Bogenform Begleitung von Tonwiederholungen <p>Alberti Bass</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alberti Bassformel mit 1. zweistimmiger Akkordmarkierung in der linken Hand 2. mit Melodiedopplung 3. mit Orgelpunkt <p>Tonmaterial</p> <p>Arpeggien terzlos (1 5 8), Standardformel (1 3 5) 1 5 7, 1 7 8, 5 7 8, 3 5 1</p> <p>freie Arpeggien</p> <ul style="list-style-type: none"> • bogenförmige Arpeggioformel mit Tonwiederholung in der Taktmitte (auch ohne 1) • kreativer Einsatz der Arpeggien S. 178 + 179 „freie Arpeggiengestaltung als Begleitprinzip für ein ganzes Lied“

Durch die Analyse relevanter Werke für Stimme und Klavier können Zusammenhänge theoretisch und rein cognitiv nachvollzogen werden. Anhand eigens arrangierter Liedbegleitungen und modulatorischer Zwischenspiele im Lösungsteil des Lehrwerkes (Band 1) bietet Frank exemplarisches Material der stilgebundenen improvisatorischen Verarbeitung an. Für die improvisatorische Umsetzung des Materials im Hinblick auf die Zielgruppe muss zudem eine individuell-intuitive Herangehensweise entwickelt werden. Dies geschieht am besten über das eigene Hören. Meine Improvisationserfahrung hat zudem gezeigt, dass auch die gefühlte Verortung des Klangs im Körper zu diesem Internalisierungsprozess beiträgt. Die Klangverbindung wird so in das ganz persönliche Erinnerungsrepertoire der improvisierenden Person aufgenommen, sei es über das Gehör, das Gefühl (Stimmung) oder sogar über die Bewegungsrichtung der einzelnen Finger beim Akkordwechsel. Deshalb ist Franks Ansatz der harmonischen Analyse einer Passage mit anschließender Transposition aus meiner Sicht sehr hilfreich. Sie erfordert eine musikalisch sinnästhetische Selbsterfahrung der Zielgruppe und hat dadurch einen hohen pädagogischen Gehalt. Franks ganzheitlicher Blick auf die improvisatorische Liedbegleitung unter Berücksichtigung umfassender cognitiver, kreativer und technischer Fähigkeiten wird in diesem Schaubild aus dem ersten Band seines Lehrbuches, *Klavierimprovisation. Vom Choral bis zum Popsong* auf Seite 10 deutlich.

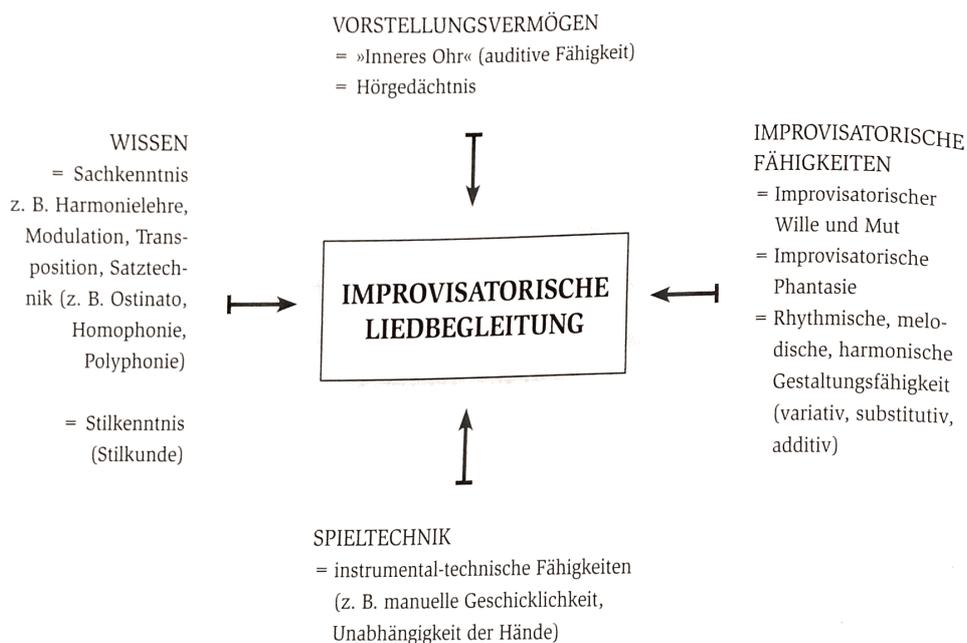


Abb. 10: Frank, *Vom Choral bis zum Popsong*, Band 1, 10

Volker Bendig hingegen geht in seinem Buch nicht chronologisch nach Epochen vor sondern thematisch nach musiktheoretischen Gesichtspunkten. Das musikalische Material wird in Schemata und Muster unterteilt, die dann anhand von Werkbeispielen veranschaulicht werden. Es werden vier harmonische Grundmuster festgelegt, die laut Bendig in den meisten Liedern unabhängig der Musikrichtung „-in immer neuem Gewand-ständig wiederkehren“ (...): Die Grundkadenz, die Erweiterte Grundkadenz, das Pachelbelmuster und die Quintfallsequenz.⁴⁷ Bendig nimmt eine Einteilung des Improvisationsmaterials in rhythmische, strukturelle, harmonische, dynamische und melodische Parameter vor: Intervall-Parallelen (Terzen, Sexten etc.), Dreiklänge und Akkordumkehrungen jeweils diatonisch und chromatisch fortschreitend, Akkordbrechungen in vielen Varianten, gebrochene Akkorde, Intervalle, Artikulationen, Bordun, Stützzakorde, ‚off beat‘- Motive, Motive mit punktierten Notwerten etc. Weiterhin zeigt er Begleitmethoden auf, die hauptsächlich aus klassischen und romantischen Werken extrahiert und generalisiert wurden. Er führt Beispiele von Schubert, Brahms und Chopin an, z.B. *die Krähe* aus der Winterreise aus Brahms vier Gesängen Op.43, I. *Von ewiger Liebe*, aber auch Popsongs und Volkslieder, wie *mein Hut der hat drei Ecken*. Diese verallgemeinerten Begleitfiguren werden als gegebenes und nun nutzbares Improvisationsmaterial deklariert: „Einfache Brechungen, Albertibass, Wechselbass, Ballistische Kurven etc.“⁴⁸

Diese Eingrenzungen der Begleitmethoden treten als kleinster gemeinsamer Nenner einer ursprünglich variablen Palette an Begleitvarianten auf und dienen der schnellen Abrufbarkeit von Improvisationsmöglichkeiten in unterschiedlichen Spielsituationen, wobei die Bezeichnung ‚Improvisation‘ in diesem Fall eher durch ‚spontanes Arrangieren‘ ersetzt werden sollte. Das verwendete Tonmaterial ist zu festgelegt, um wirklich eigene kreative Ideen in der Begleitung zu etablieren.

Der Pragmatismus in Bezug auf stilistisch passende Klavierbegleitungen wird von Bendig selbst in Kapitel 7.2.1 *Pragmatismus versus Hirnakrobatik* gerechtfertigt. Obgleich er im Resümee dieses Kapitels beipflichtet, es ginge „letztlich (...) um die Balance zwischen Theorie und Praxis“,⁴⁹ betont er doch unmissverständlich, dass die „funktionale Musiktheorie der Musikpraxis häufig im Wege“ stehe und „komplexere (...) Akkorde zudem oft erst dann ‚betriebsfertig‘ [seien], wenn die Messe schon ge-

⁴⁷ Vgl. Bendig, 29.

⁴⁸ Ebd., 47.

⁴⁹ Ebd., 283.

lesen [sei].⁵⁰ Anhand des Grundmusters der Quintfallsequenz zeigt er hingegen eine hohe Flexibilität in der Ausführung verschiedener Begleitmusterkombinationen.⁵¹

Bendig präsentiert elf verschiedene Improvisationsvariationen über ein Passacaglia-Modell in G-moll (S. 216–218), das er zunächst mit Händels *Passacaille* thematisch veranschaulicht. Die Variationen sind allesamt sequenzieller Natur und weisen eine große Symmetrie auf. Die Variationen neun bis elf bieten zwar unterschiedliche Satztechniken innerhalb der vier Takte an, jedoch folgen auch diese einem klar definierten System. Freie melodische Ausschweifungen sind nicht erkennbar.

Bendig wendet die zuvor beschriebenen und teils extrahierten Begleitmuster auch auf den Gospel *Go down Moses* (S. 85–91) an, indem er sie in der zum Lied passenden Harmonik kombiniert. Dieser Spiritual, der die Befreiung des jüdischen Volkes aus dem ägyptischen Sklaventum beschreibt, verdient allerdings zumindest eine Gospel/Blues-artige Begleitung, um den Song stilgetreu wiedergeben zu können. Bendigs Pragmatismus steht hier im starken Widerspruch zu einer authentischen Wiedergabe des Liedes. Ließe man das Gospel- ‚Feeling‘ zunächst außer Acht, gäbe es doch Merkmale, die auch dem Laien einen Eindruck davon vermitteln, wie ein Gospel klingen könnte. Diese wären die Verwendung von Oktavbässen, Stride-Piano und Walking Bass-Elementen in der linken Hand und Vorschlagsnoten, Triolen und zwei- bis dreistimmige Melodien in der rechten Hand, oft mit gleichbleibender ‚Topnote‘ und Elementen der Bluestonleiter. Eine Gospelklavierbegleitung lebt von satztechnischer Abwechslung bei einem immer gleichbleibenden ternären Grundgefühl. Diese Variationsbreite in der Liedbegleitung ist eine Voraussetzung, um dem Freiheitsgedanken in der Grundaussage des Spirituals annähernd gerecht zu werden. In seinen 19 Begleitvariationen zu *Go down Moses* wird deutlich, dass Bendig Begleitpatterns verwendet, die aus Liedern der Romantik oder der Wiener Klassik stammen, Albertibass (s. Var. 10), aufsteigende Arpeggien (s. Var. 9) oder eine symmetrische Eigenkonstruktion von Akkordmaterial, bestehend aus Basston mit drei Umkehrungen des Akkordes in der linken Hand (s. Var. 13).

Obgleich Bendig anhand dieser Beispiele lediglich die Anwendungen von figuralen Schablonen auf ein und dieselbe Melodie demonstriert, zeigt diese Herangehenswei-

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. Bendig, 216-218.

se im Vergleich zu Franks Ausführung des Liedes – die eine große Variabilität in stilgetreuer Manier demonstriert – Einbußen in der stilgetreuen Authentizität. Auch im Vergleich zu Christoph Wünschs Darstellung von *Go down Moses* in seinem Lehrbuch *Moderne Liedbegleitung*⁵² wirkt Bendigs Version weniger ausdifferenziert und bleibt selbst für den Schul- und Kirchenmusikgebrauch hinter den Erwartungen zurück. Im Gegensatz dazu qualifiziert sich vor allem Wünschs rhythmisch ausdifferenzierte Figur der linken Hand, einer Kombination aus Oktavbass, Walking Bass und punktierten Vierteln, für diese Anwendungsbereiche.

3.3 Gegenüberstellung Literatur – künstlerische Praxis anhand des Jazzstandards *Blue Monk* (Monk, 1954)

Literaturbeispiel: Christoph Wunsch (1994), *Moderne Liedbegleitung*

Um beurteilen zu können, wie ausdifferenziert der Standard im Hinblick auf eine authentische und stilgetreue Darstellung des Improvisationsmaterials in Wünschs Lehrwerk bearbeitet wird, muss die Komposition *Blue Monk* zunächst analytisch beleuchtet werden.

Blue Monk ist ein bekanntes Bluesthema, das in variierenden Besetzungen interpretiert und aufgenommen wurde. Die Melodie ist technisch leicht umsetzbar und zugleich rhythmisch/motivisch informativ. Deshalb ist der Standard bis heute eine beliebte Wahl bei ‚Jam Sessions‘. *Blue Monk* hat eine klar definierte zwölftaktige Bluesform und weist in seiner von Monk komponierten Ursprungsauslegung keine harmonischen Reharmonisationen auf. Der Standard enthält rhythmische Verschiebungen einer zunächst immer gleichen und sich dann zur Dominante öffnenden Linie. Das Blues-typische „call, response, conclusion“ Prinzip wird im melodischen Aufbau klar abgebildet.

Bei diesem sehr charakteristischen Monk-Standard stellt sich oft die Frage, wie weit sich die Interpreten vom ursprünglichen Geist des Originals entfernen wollen. Möchte die/der Improvisierende mit der jeweiligen Darbietung an die ursprüngliche Intention des Komponisten erinnern, und wenn ja, in welcher Art und Weise? Soll imitiert, paraphrasiert, kontrastiert oder sogar persifliert werden? Oder ist es sogar

⁵² Vgl. Wunsch 1994, 122.

möglich und wünschenswert, sich ganz vom Stile Monks zu lösen? Thelonious Monk hat eine unverwechselbare improvisatorische und harmonische Sprache etabliert, die meist in Form von Intervallen und Skalen mit einem hohen Spannungsgrad (z.B. Tritoni, kleine Sekunden, kleine Nonen) ihren Ausdruck findet – ein Beispiel dafür ist die Ganztonskala, die sich wie ein roter Faden durch seine Improvisationen zieht. Sein eigener Stil ist durch ein besonderes Gespür für rhythmische Verschiebungen, Pausen und Zwischenräume⁵³ und eine ausgeprägte Vorliebe für Dissonanzen geprägt. Arrigo Polillo schreibt in seinem Buch *JAZZ* über Monk: „Fest steht, dass seine Musik voll von ‚falschen‘ Noten ist, die zufällig und irrtümlich entstanden sein könnten und dann von Monk selber akzeptiert, zweckmäßig eingesetzt und geordnet wurden, bis sie am Ende Unterscheidungsmerkmale (...) seiner besonderen musikalischen Ausdrucksweise darstellten“.⁵⁴

Das Thema von *Blue Monk* wird auf der Aufnahme *The Thelonious Monk Trio*, (1954) in Terzen gespielt, die in einem rhythmischen Motiv auf der Dominante der Bluesform durch die übermäßige Quinte ergänzt wird (zeitweise auch als Vorschlagsnote). Diese Akkordergänzung bildet eine für Monk typische Dissonanz. Monks Soloversion von *Blue Monk* auf der Aufnahme: *Thelonious Alone in San Francisco*, Riverside 1959, zeigt seinen Begleitstil in der linken Hand sehr authentisch. Monk geht in seiner Improvisation zeitweise in einen durchgängigen Stridepiano-Stil, setzt jedoch meistens Orgelpunkte und Akkordakzente, die im zweiten ‚Chorus‘ sogar über einen bizarren ‚b9-Querstand‘ auf der Subdominante führen. Die linke Hand ergänzt die improvisatorischen Achtel- und Sechzehntelbewegungen und die rhythmischen Akkordmotive mit Liegetönen, Quinten und Septimen im Bass. Auch in den Stridepiano ähnlichen Passagen werden höchstens vierstimmige, meistens zwei- bis dreistimmige Akkordakzente eingesetzt. Der ‚Puls‘ der Interpretation wird also nicht nur von durchgängigen Patterns in der linken Hand, sondern maßgeblich durch die ‚time‘ des Pianisten erzeugt. Monk hat einen revolutionären eigenen Stil geprägt und ist dennoch vom Stridepiano-Stil seiner Zeit beeinflusst, wie u.a. auf seinem Album *Solo Monk* (1965), bei seiner Interpretation von *Dinah* zu hören ist.

⁵³ Polillo 1978, 529.

⁵⁴ Ebd., 528 f.

Die Wichtigkeit der Komponenten ‚time‘ und ‚sound‘ lässt sich auch bei einer aktuelleren Einspielung von *Blue Monk* durch den Pianisten Fred Hersch und den Gitarristen Bill Frisell feststellen.⁵⁵ Beim Duospiel, insbesondere bei Abwesenheit des Kontrabasses, muss zunächst eine Art Ersatz für den immerwährenden Puls der Rhythmusgruppe geboten werden. Auf dieser Aufnahme beweisen Hirsch und Frisell, dass eine ‚time‘-gebende Begleitung nicht durchgängig sein muss, um den Rhythmus zu transportieren. Sowohl Frisell als auch Hirsch haben ihre eigene ‚time‘, die sie nun interaktiv miteinander in Einklang bringen, mal sehr genau, mal elastisch. Sie ist der Rahmen, der Formgeber der Darbietung. Das Bewusstsein darüber lässt ein Verteilen der Verantwortung für die ‚time‘ zu und eröffnet somit eine größere Freiheit für Begleitstil und Improvisation. Es kommt zuweilen vor, dass Pausen entstehen; die imaginäre ‚time‘ läuft jedoch innerlich stets weiter. Auch werden spannende Registerwechsel vorgenommen, zuweilen treten Frisell und Hirsch aus der Bassfunktion aus oder lassen den Duopartner solistisch agieren. Alles geschieht interaktiv, mit einem großen Bewusstsein für Groove, Klang und Phrasierung. Aus dieser Interpretationsweise entsteht eine freie Form der Improvisation über ein festgelegtes Harmoniegerüst, welche sich nur fragmentarisch an den historisch geprägten Stilen des Jazz orientiert. Kategorisierungen, wie Anlehnungen an Ragtime, Blues, Swing etc., werden stets gekonnt aufgebrochen; die Aufnahme wirkt dadurch aktuell und modern.

Die Darstellung von *Blue Monk* in Christoph Wünschs nur vier Jahre zuvor erschienenem Buch *Moderne Liedbegleitung* (1994) ist hingegen klar durch Bassfiguren definiert. Das Thema wird zunächst mit Boogie Woogie-Begleitfiguren ausgesetzt. Der Boogie Woogie bildet allerdings eine andere Ära des Jazz ab. Entstanden in den 1920er Jahren, fungiert er zunächst als Klavierbegleitung für den Boogie Woogie-Tanz. Präsentiert auf vielen Aufnahmen in den 1930 und 1940 Jahren, von Turner und Ammons, von den Andrew Sisters, von Count Basie etc., ist er seither ein fester Bestandteil von Bluespianisten und durch seine repetitive Bassfigur klar definiert. Genau wie der Walking Bass und das Stridepiano-Modell lässt sich diese Bassfigur stilistisch gut kategorisieren.

⁵⁵ Bill Frisell und Fred Hersch; CD *We Know*, Nonesuch Records © 1998, Nr. 5
Clara Haberkamp Trio: CD „Passing Stranger“, auf: *You Sea!*, Laika Records 2015, Nr.5.

Monk prägte jedoch einen Stil, der sich gerade von diesen Kategorisierungen löste. Es stellt deshalb einen Widerspruch dar, dass Wunsch das Bluesthema (*Blue Monk*) mit durchgängigen Boogie Woogie-Ostinati, Walkingbass-Figuren und Stridepiano-Elementen aussetzt. Seine Stridepiano-Begleitung aus Beispiel 5/14, die zwar nicht als solche benannt, sondern von Wunsch in einem vorherigen Kapitel als Wechselbass definiert wird, lässt Fragen der stilistischen Zugehörigkeit offen. In einer stiltypischen Stridepiano-Begleitung, wie von Jazzpianisten wie Art Tatum, Erroll Garner, Oscar Peterson, Fats Waller etc. praktiziert, würde die Bassfigur aus Einzelnoten, Quinten, Sexten oder Dezimen bestehen, die sich durch Sprünge mit zwei- bis vierstimmigen Akkorden im mittleren Register abwechseln. Dreistimmige ‚spread‘-Voicings im Bassregister, bestehend aus Grundton, Septime und Dezime wären ebenfalls möglich, nicht jedoch Oktaven, wie sie Wunsch hier verwendet. Die Verwendung von Oktavbässen im Jazzkontext ist ein weitverbreiteter Fehler, der sich vermutlich über jahrelange Verallgemeinerung und vermeintliche Stridepiano-Imitationen im Laienmusik- oder Schulmusikkontext eingeschlichen hat. Es könnte allerdings auch sein, dass Wunsch hier auf einen Stil verweist, der durch den Pianisten Jerry Roll Morton (ca. 1890–1941) geprägt wurde und als Ragtime bezeichnet wird, denn hier sind Oktavbässe aufzufinden.

In beiden Fällen bleibt nach wie vor die Frage offen, warum sich Wunsch in seinem Buch mit dem selbstgewählten Titel *Moderne Liedbegleitung*, einer Spielweise bedient, die aus einer Zeit stammt, in der der Jazz als solcher erst entstanden ist. ‚Modern‘ wäre in diesem Kontext eher eine Anleitung zum freieren Umgang mit Elementen des Jazz, der moderne Jazzharmonik einbezieht, ohne ihren Bezug zum ‚Swing‘ zu ignorieren. Auch der fehlende Bezug zu Monks Spielweise in Wunschs Ausführungen schafft einen Verlust an Authentizität des dargestellten Stils. Daraus ergibt sich eine Diskrepanz zwischen der künstlerischen Ausführung des Jazz und seinem Auftreten in der hier beschriebenen pädagogischen Literatur.

3.4 Lehrliteratur mit pianistischem Schwerpunkt

Nicht außer Acht zu lassen im Kanon der Liedbegleitungsliteratur ist das Buch *Begleiterin, Partnerin und Solistin*⁵⁶ von dem Pianisten und Pädagogen Arvid Kapuscinski. Der Autor fokussiert sich hier auf das Phänomen der Linkshändigkeit beim Klavierspielen. Das Werk wurde auf Anregung des Verlegers geschrieben, der in Kompositionen, die ohne Zusatz der rechten Hand gespielt werden können, ein ‚Faszinosum‘ sieht: Die „Kompensation eines Defizits [durch den Mythos um eine Verletzung oder Bewegungsunfähigkeit der rechten Hand] [löse] Bewunderung und Erstaunen [aus].⁵⁷ In dieser Dissertation interessiert mich weniger das Phänomen der reinen Linkshändigkeit, sondern vielmehr die Komplexitätsfähigkeit der linken Hand im Kontext der Beidhändigkeit.

Meine pianistischen Erfahrungen im Bereich der Populärmusik bringen mich zu der Auffassung, dass den Gestaltungsmöglichkeiten der linken, vor allem in spontanen Jazz- und Popliedbegleitungen, nur unzureichend Aufmerksamkeit geschenkt wird. Vor allem im Jazz gilt weitverbreitet die Annahme, die linke Hand sei nur als harmonische und rhythmische Stütze für die improvisatorischen Girlanden der rechten Hand zuständig. Doch es sind insbesondere der individuelle Einsatz und die Flexibilität der linken Hand, die aktuelle Jazzpianist:innen wie Brad Mehldau, Craig Taborn oder Fred Hersch so einzigartig machen. Denn diese unabhängige Stimmführung suggeriert einen orchestralen und somit allumfassenden Zugang zum Klavierspiel. Kapuscinski führt unter anderem zwei Beispiele aus Carl Czerny's *Schule der linken Hand*, op. 399 an, die auf eine klare Gleichberechtigung beider Hände abzielt, da Czerny die linke Hand die rechte dominieren lässt und diese zuweilen auch solistisch einsetzt. Spannend ist die Aussage des Autors, Czerny habe stets, auch bei seinen Lehrwerken, die „künstlerische Faktur“⁵⁸ berücksichtigt. Inspiriert von dieser Idee, die Komposition auch als graphisches Kunstwerk zu betrachten, werde ich in Kapitel 5 und 6 auch das Notenbild als künstlerisches Element in das Gesamtbild der Kompositionen einbeziehen.

Kapuscinski gibt durch ausgewählte Werkbeispiele Haydns, Mozarts, Czernys, Bartoks und anderen einen umfassenden Überblick über die Gestaltungsmöglichkeiten der linken Hand. In seinem Abschnitt über technische Übungen zur motorischen und

⁵⁶ Vgl. Kapuscinski/Großmann/Mahlert 2020

⁵⁷ Ebd., Vorwort

⁵⁸ Ebd., 32

muskulären Ausbildung der linken Hand (S. 92–113) suggeriert er subtil, dass die linke in ihrer technischen Virtuosität nicht hinter der rechten zurückstehen muss. Da „die linke Hand mit den starken Fingern Mittel-, Zeigefinger und Daumen abschließ[e], [könne] die Melodie viel besser gesteuert werden“,⁵⁹ so Kapuscinski. Dies könne vor allem klanglich gut genutzt werden, z.B. von *Thalbach*, der in seiner ‚Fantasie‘ „die starken Finger [verwende], um mit diesen die Melodie als Träger herauszubilden und [so] einen Dreihandeffekt [zu realisieren]“.⁶⁰

Moderne Liedbegleitung (Wünsch 1994) ist in der von mir berücksichtigten Literatur zur Liedbegleitung das einzige Buch ohne Werkbeispiele. Es werden zwar Melodien bekannter Lieder wie *Go, tell it on the mountains* oder Jazzstandards wie *The Girl from Ipanema* verwendet, sie sind jedoch alle von Christoph Wünsch selbst ausgesetzt. Der Leitfaden dieses Buches ist der Komplexitätsgrad der Jazzharmonik in ihrer satztechnischen Ausführung mit stiltypischen beidhändigen Rhythmusmodellen. Die angeführten Beispiele offenbaren einen jazzpianistischen Schwerpunkt, da sie für den modernen Jazz typische II-V-I Akkordkadenzen in unterschiedlichen Varianten beinhalten, mit Anleitung zum Üben und Transponieren. Das Auswendiglernen von II-V-I Verbindungen ist eine Grundvoraussetzung für das Jazzpiano-Spiel. Interessant hierbei ist, dass beim Erlernen von Jazzpiano nicht nur Harmonik und Tonmaterial, sondern die Akkordsätze selbst als gegebene Struktur verinnerlicht werden. So gibt es die ‚So What Voicings‘, die ‚Spread Voicings‘, die ‚Quartvoicings‘, die ‚drop-2-Voicings‘, die ‚George Shearing Voicings‘ etc. Diese Akkordstrukturen repräsentieren unterschiedliche Strömungen des Jazz oder sind sogar an Persönlichkeiten geknüpft, die durch ihr Spiel einen bestimmten Stil geprägt haben. Wünsch verwendet in seinen Beispielen vorwiegend Strukturen des ‚Modern Jazz‘ in Form von vier- bis achtstimmigen Voicings in beidhändiger Ausführung. In seiner Darstellung der Stile Blues, Latin und Gospel beschränkt er sich auf stiltypische, drei- bis vierstimmige Akkorde mit entsprechender Bassfigur.

Im ersten Kapitel seines Buches gibt er einen musiktheoretischen Überblick über die Akkordsymbolschrift des Jazz und leitet die Modi des Jazz aus den Kirchentonleitern ab. Er erklärt Optionstöne und Alterationen und schafft eine Basis des akkordischen Verständnisses anhand der Quintfallsequenz.

⁵⁹ Ebd., 95.

⁶⁰ Ebd.

Wie wird das Material nun für die improvisatorische Verarbeitung anwendbar gemacht?

Wünsch beginnt mit Anleitungen zum Modulieren, die er in einer Tabelle zusammenfasst. Hier wird deutlich, dass sein Hauptansatz für die Modulation auf der Umdeutung und Neupositionierung von Akkordfunktionen beruht (I der einen Tonart wird zur VI der neuen Tonart etc.). Aus dem darauffolgenden Kapitel *Harmonisierung von Melodien* geht hervor, dass Wünsch innerhalb des musikalischen Materials nach Antworten sucht und keinerlei externe Satztechniken und Arrangements auführt. Er fokussiert sich eher auf innermusikalische Parameter wie den harmonischen Rhythmus oder den Spannungsgrad in der Begleitung. Dazu fertigt er zunächst eine Analyse der Melodie mit Phraseneinteilung an, um die Platzierung der Akkorde abstimmen zu können. Diese Systematisierung des Materials führt er fort, indem er vier Ausharmonisierungsvarianten für ein Melodiefragment aus *Londonderry air* anbietet und diese durch vier- bis sechsstimmige bzw. freistimmige Klaviersätze exemplarisch untermauert.⁶¹

Wünschs dezidierte innermusikalische Herangehensweise an die Liedbegleitung zeigt sich auf Seite 31. Hier evaluiert er das Verhältnis des Melodietones zur Harmonik. Der Blick für Dissonanz- bzw. Konsonanzgrad des Melodietones, unterteilt in Basiston, Optionston oder Alteration, sowie die „Qualität der Melodietöne im Bezug zur Harmonik“,⁶² wird hier durch Wünschs Erläuterungen geschärft. Er vermittelt dabei reines Handwerkszeug zur Harmonisierung von Melodien und Intervallen unter Berücksichtigung akkordeigener und akkordfremder Töne. Es werden stets mehrere Methoden der Harmonisierung angeboten, die unterschiedliche harmonische Betonungen und Schwerpunkte implizieren. Im Verlauf seines Buches finden sich mehrere Skizzen-ähnliche Entwürfe, die das Ausmaß an Möglichkeiten und die große Variabilität von Harmonisation, Modulation und Improvisation aufzeigen. Wünsch bietet ausschließlich eigene Arrangements an und modifiziert seine beidhändigen Liedbegleitungen je nach Genre. Diese Begleitmodelle werden immerfort analysiert und dabei Bezüge zwischen Melodietönen und Harmonien hergestellt; musikhistorische Zusammenhänge werden kurzgehalten.

⁶¹ Wünsch, 38–39.

⁶² Ebd., 31.

Im 8. Kapitel seiner Abhandlung wird ein Zugang zur melodischen, harmonischen und „frei[n] melodischen Improvisation“⁶³ geschaffen. Auf stilistische Einordnungen und exemplarisch ausnotierte Improvisationen wird hier vollständig verzichtet. Als Vorlage dienen die ersten vier Takte von „Way down upon the Swanee River“, der einstigen Hymne Floridas, 1851 von Stephen Foster geschrieben. Dieser Songanfang ist von Wunsch gekonnt gewählt, da er sehr gehaltvolles melodisches und rhythmisches Material zur improvisatorischen Verarbeitung enthält. Er zeigt einen großen melodischen Ambitus und abwechslungsreiche Notenwerte. Die Skizzen zur Improvisation beleuchten jeweils einzelne Elemente der melodischen Vorlage, die von Wunsch in „Tonalität, Taktart, Tempo, melodisches Gerüst, Tonhöhenbewegung (...), Rhythmus, Bewegungsintensität, Konsonanzverhältnisse, Umfang und Lage des Umfangs“⁶⁴ unterteilt werden. Diese Herangehensweise suggeriert einen freien und richtungsoffenen Zugang zur Improvisation, da die Anleitungen, „Tonumspielungen[,] (...) Kombination von Motivteilen[,] (...) Auflösung der Achtelkette“ etc., übertragbar und somit individuell umsetzbar sind. Aus dieser Vorlage erschafft Wunsch, nach vorhergehender Analyse der einzelnen Elemente, mehr als fünfzig Skizzen mit unterschiedlichen melodischen, harmonischen und rhythmischen Schwerpunkten.

Dieses Prinzip der Eingrenzung von musikalischem Material zugunsten der daraus entstehenden Vielseitigkeit an Gestaltungsmöglichkeiten ist eine bewährte Kompositionsmethode, die mir von meinem ehemaligen Lehrer, John Hollenbeck (Schlagzeuger und Komponist) am Jazzinstitut Berlin bereits nahegebracht wurde. Bei dieser Methode wird ein Element aus dem Gesamtkontext extrahiert, z.B. ein Motiv, ein rhythmisches Pattern oder ein Melodiesegment. Dieses Fragment wird nun ‚seziert‘, es wird umgedreht, rückwärts gespielt, abschnittsweise vertauscht, transponiert, augmentiert, diminuiert etc.. Daraus ergibt sich eine große Ideenvielfalt für Kompositions- und Improvisationszwecke. Das Zergliedern des musikalischen Materials hat also einen entgegengesetzten Effekt: die Variabilität der Gestaltungsmöglichkeiten wird durch diesen Prozess nicht eingeschränkt, sondern gerade durch die Eingrenzung erweitert.

⁶³ Wunsch, 112.

⁶⁴ Wunsch, 100.

3.5 Fazit – status quo

Wie bereits im Unterkapitel 2.4 beschrieben liegt der Hauptfokus meines eigenen Zugangs zur Komposition von Liedern und Liedbegleitungen im Zusammenspiel von improvisatorischen Impulsen und der kompositorischen Ausarbeitung. Um die vier benannten Kompositionszugänge (Adaption, Assoziation, Empfindung und Zufall) auf einen Begriff zu bringen, ist es hilfreich, eine Gemeinsamkeit in den Ansätzen zu formulieren. Alle Ansätze sind richtungsoffen, es gibt also keine satztechnischen ‚Regeln‘. Bis auf den ersten Ansatz (adaptierend, modifizierend) entstehen alle Zugänge aus improvisatorischen Prozessen. Die unterschiedlichen Herangehensweisen in der Literatur zu improvisierter Liedbegleitung bieten zu diesen Prozessen eine sinnvolle Ergänzung. Obgleich auf die Themen Inspiration, Hören und Fantasie stellenweise eingegangen wird (s. Abelein/Tenni S. 12 und Frank Abb. 11), liegt der Hauptfokus der Autoren nicht auf dem intuitiven Ansatz der Ideenfindung sondern auf Methoden der Ausarbeitung und Abrufbarkeit von Liedbegleitungen. Die Auseinandersetzung mit den größtenteils ‚systematischen‘ Ansätzen in den Lehrwerken, der Abstraktion harmonischer und figuraler Elemente aus epochal-historischen oder musiktheoretischen Kontexten, hat meine in Kapitel 2 herausgearbeiteten Kompositionsansätze in einen größeren Zusammenhang gestellt. Basierend auf den Erkenntnissen dieses Kapitels kann nun eine äußere Form für den folgenden künstlerisch gewichteten Teil meiner Arbeit formuliert werden:

1) Beschaffung des Kompositionsmaterials

- a) Extraktion von Schemata aus Werken der Neuen Musik für Stimme und Klavier
- b) Verwendung harmonischer Muster oder zeitgenössischer Tonsätze aus musiktheoretischen Abhandlungen zu Neuer Musik (z.B. Lendvai, *Symmetrien in der Musik*, 1995)
- c) ‚Erfinden‘ eigener Harmoniefolgen, Satztechniken und Akkordstrukturen basierend auf der Auseinandersetzung mit aktueller Musik
- d) Eingrenzung und Abstraktion musikalischer Parameter
- e) Ideen durch Klangforschung, richtungsoffene Improvisation und das Zufallsprinzip

2) Methoden der Anwendung auf den Kompositionsprozess

- a) Modifizieren von zuvor extrahierten Faktoren: figural, satztechnisch und harmonisch
- b) Analysieren, Transponieren, Generalisieren⁶⁵
- c) Arrangieren einer Liedbegleitung für ein bestehendes Lied/eine vorgegebene Melodie
 - i) Harmonisation einer Einzelmelodie
 - (1) Durch Improvisation entstehende ‚richtungsoffene‘ Arrangements
 - (2) Weiterführung der Klangforschung aus **1) e)**:
 - (3) Integrieren der Melodie in den Klang unter Berücksichtigung der Wirkungsveränderung des Melodietones durch die Klangfarbe
- d) Aussetzen eines Liedes mit Harmonien
 - i) Mehrere Skizzen und Variationen zu ein und demselben Lied durch Hervorhebung unterschiedlicher musikalischer Schwerpunkte (innermusikalische Parameter)
 - ii) Reharmonisation

3) Textvertonung (Gedichte oder Textpassagen anderer Autoren)

- a) ‚Verlangsamte‘ Improvisation, Text als Vorgabe: sukzessive, durch das Ohr kontrollierte Zusammensetzung von Text, Melodie und Begleitung
- b) Tonmalerisch-assoziierende Ausarbeitung von Klangfarben/Figuren zu einzelnen Wörtern oder Phrasen

4) (Neu-)Komposition von Text und Musik

- a) Wechselwirkung zwischen Gesang und Klavier und zwischen Textaussage und Begleitung nutzen
 - i) Inspiration durch ‚Laute‘: Einsatz einer Kunstsprache, die zum Klang passt mit anschließender Findung eines ähnlichen Wortes mit Bedeutung
 - ii) Klangliche Stimmungserzeugung oder rhythmische Motive verfestigen Textidee

⁶⁵ Frank 2007, 161.

5) Entwicklung einer eigenen Improvisationssprache für zeitgemäße Liedbegleitung

Die folgende Grafik (Abb. 11) zeigt eine Art Schulung zum Erlangen einer Grundkompetenz für Improvisation. In einer klassischen Klavierausbildung kann eine gewisse Professionalität und ein hohes spielerisches Niveau nur durch jahrelanger Überarbeit erreicht werden. Das Wissen um pianistische Abläufe und Werke allein reicht nicht aus, um eine Virtuosität auf dem Instrument zu erlangen. In der Disziplin der ‚Improvisation‘ ist dies nicht anders. In Abbildung 11 veranschauliche ich den komplexen Vorgang von Arbeitsschritten mit dem Ziel der Herausbildung einer eigenen zeitgemäßen Improvisationssprache. Die Ausbildung von Improvisationsfähigkeiten im Allgemeinen ist eine Grundvoraussetzung für einen individuellen Zugang zur zeitgemäßen improvisatorischen Liedbegleitung.

3.6 Das Medium der Improvisation: Ausbildung von Kompetenzen zur Entwicklung eines persönlichen Ausdrucks

Der Ausgangspunkt für das Erlernen von Improvisation ist der eigene Zugang zum Thema und im besonderen die individuelle musikalische Sozialisierung und Hör- bzw. Spielerfahrung. Die Spielherangehensweise der Teilnehmer:innen meines Jazzimprovisationskurses an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg war hauptsächlich durch klassische Musik und Popmusik geprägt. Ein Großteil der Studierenden hatte sich nur wenig mit Jazz und seiner Phrasierung beschäftigt. Nach einigen Unterrichtsstunden konnte ein Grundgerüst an Skalen, Akkorden und jazztypischen Wendungen vermittelt werden, die im Seminar auch ideenreich umgesetzt wurden. Die Improvisationen der Studierenden klangen jedoch nicht nach Jazzmusik, da die jeweilige Betonung ihrer erfundenen Melodien von der mit klassischer Musik assoziierten Agogik beeinflusst war. Diese Erfahrung verdeutlichte nochmals, dass die Auseinandersetzung mit der Phrasierung historisch relevanter Jazzmusiker:innen, das Anfertigen von Transkriptionen und Höranalysen oder schlichtweg die Auseinandersetzung mit Jazzmusik in ihrer musikhistorischen Ganzheit für die individuelle Jazzimprovisation eine Grundvoraussetzung ist.

Im Mittelpunkt der Entwicklung stehen das stetige Ausprobieren harmonischer und melodischer Wendungen am Instrument und die Interaktion innerhalb verschiedener Ensemblekonstellationen. Im Jazz ist das Zusammenspiel mit einer Rhythmusgruppe bestehend aus Bass und Schlagzeug zum Verinnerlichen des ‚Swingfeels‘ sehr wichtig. Alternativ kann hier auch mit einer Person zusammengespielt werden, die die entsprechende Phrasierung bereits verinnerlicht hat und als Adaptionsvorbild dient – z.B. ließe sich ein Kontrabass sehr gut durch einen Walking Bass am Klavier imitieren. Die Auswahl der Instrumente richtet sich nach der Stilistik, in der improvisiert werden soll. Es können sich auch sehr inspirierende – für die jeweilige Musikform eher untypische – Konstellationen ergeben, die zur Weiterentwicklung des eigenen Ausdrucks beitragen. Die in Abb. 11 dargestellte Grafik zeigt einen durchlässigen, sich drehenden Kreis, der den Kern („Hören, Spielen, Experimentieren“) erweitert. Die vier Teilbereiche des Kreises beschreiben Kompetenzen, die durch die permanente interaktive und solistische Hör- und Spielerfahrung unterfüttert werden. Der Inhalt des Kreises wird wiederum durch äußere Faktoren erweitert und ergänzt.

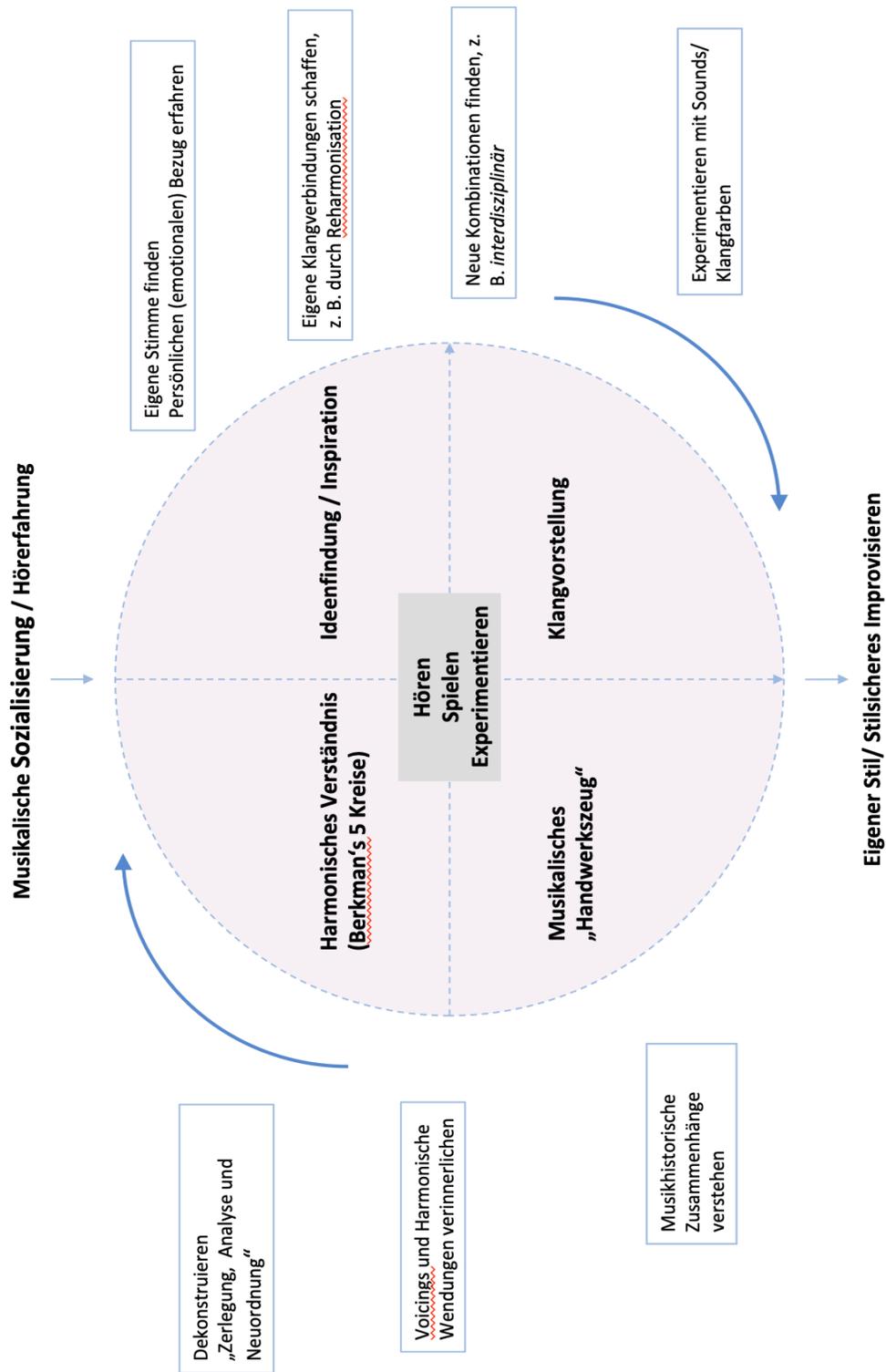


Abb. 11: Entwicklungsschritte zum Erlangen einer eigenen Improvisationssprache, Grafik

Die Auswahl der äußeren Faktoren bestimmt die individuelle Entwicklung der Improvisationssprache. Im Jazz gibt es zunächst feststehende musiktheoretische Gegebenheiten, wie die von den Kirchentonleitern abgeleiteten Skalen, die Dur- und Mollmodi, die Optionstöne sowie die II-V-I Kadenz, die Bluesform, die ‚Rhythm Changes‘ etc. Zum Verinnerlichen der Jazzphrasierung ist es unumgänglich, sich eingehend mit diesen Elementen zu beschäftigen, entweder in Form von Höranalyse und oder Transkriptionen von Jazzsoli. Das Mitspielen zu Aufnahmen ist ebenfalls eine bewährte Methode der Adaption. Die Auswahl, welche Stücke bekannter Protagonist:innen transkribiert werden sollen, unterliegt nun bereits dem Geschmack der Zielperson. Dies ist also bereits ein erster Schritt der Eingrenzung und Individualisierung.

Diese Individualisierung wird nun durch den Einfluss weiterer Faktoren weiterentwickelt. Dies können interdisziplinäre Zugänge oder ein eigener Ansatz der Reharmonisation sein, mit dem man sich einen Jazzstandard durch Verfremdung ‚zu eigen‘ macht. Analyse stilistisch vielfältiger Werke oder das Dekonstruieren musikalischer Schemata tragen zum eigenen künstlerischen Profil und Improvisationsvermögen bei. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die persönliche improvisatorische Sprache nur durch einen autonomen Prozess zustande kommen kann, indem die Zielperson individuelle und von institutionellen oder pädagogischen Regeln losgelöste Entscheidungen trifft.

4. Kompositorische Verfahren in der Neuen Musik und ihre Verwendbarkeit für Liedbegleitung

Für den Prozess der künstlerischen Forschung im Rahmen der Neuentwicklung von Liedbegleitungen ist eine Eingrenzung des Analysematerials notwendig. Aus der großen Vielfalt von Werken, die im musikhistorischen Kontext unter dem Oberbegriff „Neue- und zeitgenössische Musik“ zusammengefasst sind, werden nun die Elemente ausgewählt, die aus meiner Sicht das Potenzial für eine Verbindung mit jazzspezifischen Improvisationselementen beinhalten. Der Kompositionsprozess muss die Komponente des ‚Intuitiven‘ und ‚Virtuellen‘ miteinbeziehen, um ihn für jegliche musikalische Richtung offen zu halten. Das Auswählen des Analysematerials muss deshalb auch intuitiv und im Hinblick auf mögliches Inspirationspotential ausgewählt werden. Um die Übertragung bereits existierender Schemata auf die Konzipierung neuer harmonischer und satztechnischer Ideen zu systematisieren, bietet sich eine Einteilung in musikalische Parameter an. Hierfür grenze ich die Bearbeitungsprozesse in die Bereiche *Satztechniken*, *Texturen*, *Form*, *Patterns* und *Harmonisation* ein.

Der Teilbereich der Satztechniken umfasst jegliches lineare Voranschreiten von Akkordgebilden und die damit einhergehende Stimmführung, kontrapunktische Abläufe, harmonische und rhythmische Dichte und die Besonderheiten im Akkordaufbau (vertikal). Unter Texturen fasse ich alle figuralen Abläufe, wie Arpeggien und Tonfolgen-, aber auch akkordisch horizontale Anordnungen auf. Der Tonumfang und die Auswahl des Registers sind hier mit eingeschlossen.

Der Oberbegriff ‚Form‘ meint die Art der Verwendung und Anordnung des musikalischen Materials innerhalb einer Komposition: gibt es eine Heterogenität des Materials? Ist die Form organisch oder dezentral, abgeschlossen oder offen? Gibt es einen stringenten oder einen zergliederten Aufbau?

Für die Analysen und Übertragungen/ ‚Umcodierungen‘ der Satztechniken, Texturen und Formen nutze ich ausschließlich Werke der Neuen Musik, der Postmoderne und der Avantgarde als Vorlage (wobei zu beachten ist, dass nicht jeder Komponist/jede Komponistin in diese Kategorisierungen einzuordnen ist). Die beiden anderen Bereiche *Patterns* und *Harmonisation* sollen frei, also ohne Vorlage, entwickelt werden.

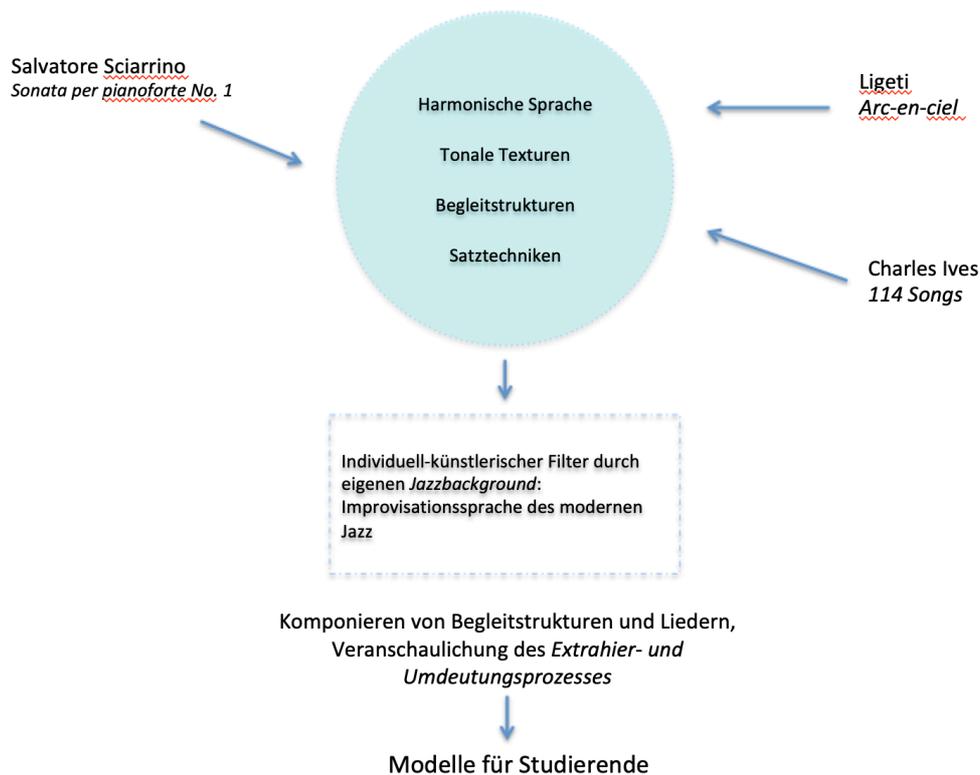


Abb. 12: Veranschaulichung einer möglichen Umsetzung des ‚Umcodierungs‘-Prozesses (mit Werbebeispielen)

4.1 Satztechniken

Der Überbegriff ‚Satztechnik‘ öffnet ein weites Feld der historisch geprägten musiktheoretischen Anknüpfungspunkte. Dies erfordert dahingehend eine Eingrenzung, dass der Zweck der jeweiligen Technik thematisch herausgestellt wird. Wird die Satztechnik als Rahmenbedingung verstanden, die jeweilige Komposition stilistisch einzugrenzen, oder kann das Setzen von Stimmen als losgelöster, der atmosphärischen Gestaltung einer (Vokal-) Komposition dienlicher, Prozess angesehen werden? In meiner Arbeit verwende ich die Satztechnik ausschließlich im Hinblick auf ihre harmonische Wirkung und ihren atmosphärischen Effekt auf die Gesamtkomposition. Sie dient ausschließlich als Werkzeug der künstlerischen Gestaltung.

4.1.1 (Mikro-) Bewegungen innerhalb polytonaler Gewebe

Bei meiner Recherche hinsichtlich atmosphärisch wirkungsvoller harmonischer Entwicklungen fiel mir das Ende des 3. Satzes aus Ligeti's *3 pieces for 2 pianos* auf.

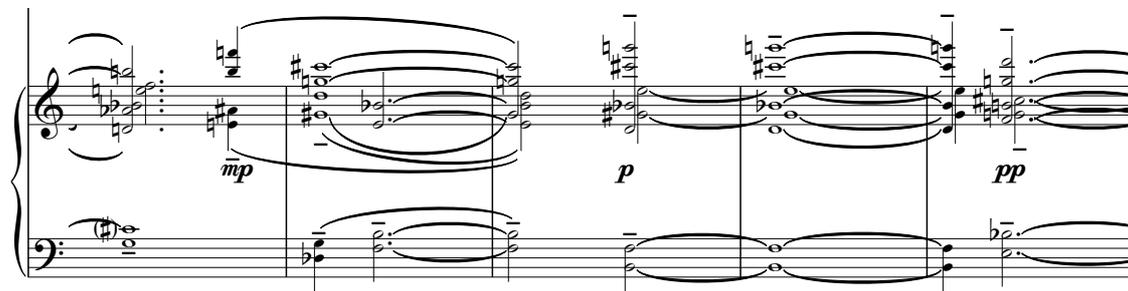


Abb. 13: Ligeti, *3 pieces for 2 pianos*, 3/3, 'in a gentle flowing movement', Schlussteil

Die harmonische Struktur dieses letzten Abschnittes ist nicht als reine Akkordfolge zu charakterisieren, in der sich jede einzelne Akkordstruktur als eigenständiges Gebilde harmonisch greifen lässt. Die Verbindungen sind eher als parallel laufende Klangebenen zu verstehen, die durch linear-fließend fortschreitende Bewegungen erkennbar werden. Ganz nach dem von Ligeti geprägten Begriff der „Mikropolyphonie“⁶⁶, bei der „das Gewebe der polyphonen Einzelstimmen [...] so dicht [ist], dass der Eindruck ‚bewegter Klangflächen‘ entsteht“⁶⁷, werden Einzelnoten oder Intervalle innerhalb vertikaler Akkordstrukturen oft über mehrere Zählzeiten übergebunden, während die übrigen Akkordtöne sich verändern. Beim langsamen Spielen der Akkordfolge entsteht für mich der Eindruck von ‚metamorphisierenden‘ tonalen Ebenen. Durch Zusammenfassen der vier auf zwei Systeme wird dies gut sichtbar (s. Abb 13).



Abb. 14

Das äußere Gerüst der Gebilde erstreckt sich über ein weit auseinanderliegendes Klangregister. Die innere im Notenbild vertikal in der Mitte liegende Textur ist meist Cluster-artig und mit Sekundintervallen ‚angedickt‘ gesetzt (s. Abb. 14). Die Weitläufigkeit des Klangregisters der Akkorde vermittelt orchestrale Assoziationen. Die benannte Satzstruktur lässt durch zeitweise übergebundene Intervalle und Einzelnoten auch eine Stimmführung innerhalb der polytonalen Achtstimmigkeit erkennen. Obwohl die Klänge linear miteinander

⁶⁶ Brandhorst 2006

⁶⁷ Ebd.

verbunden sind, entsteht beim Hören der Eindruck, die Akkordgerüste hätten eine ähnliche Spannungswertigkeit und seien nicht klar in Dur oder Moll einzuordnen. Dies hinterlässt das Gefühl, diese Klänge seien fern, eher atmosphärisch und nicht greifbar.

Modifizierung der Gewebe für die eigene Kompositionsarbeit

Ligetis oben beschriebene harmonische Schlussentwicklung inspiriert mich zu einer Liedbegleitung, die in ihrer Harmonik ähnlich aufgebaut ist und doch die Hauptmelodie und den Text gut hörbar macht. Der Ausdruck des fernen ‚Entrückten‘ und der fließenden Klangebenen soll erhalten bleiben, und alles soll mit zwei Händen spielbar sein. Basierend auf dem Gedicht *A Song of Sherwood* (Alfred Noyes, 1920), das einen magischen Wald beschreibt, in dem Robin Hoods Märchenwelt wieder lebendig wird, soll nun ein Lied entstehen, das von der Idee des oben beschriebenen fortschreitenden Akkordkomplexes geleitet ist.

Beim Reduzieren der Akkordgerüste des Schlussteils von *Ligetis 3 pieces for 2 pianos* aus der Vierhändigkeit in die Zweihändigkeit, bei gleichzeitiger tonaler Veränderung, ergibt sich das Potential, neue Klangkombinationen zu erforschen. Beim spielerischen Erkunden dieser Klangstrukturen und gleichzeitiger Integration der (Vokal-) Stimme ergeben sich Methoden, mit denen ein homophoner Satz realisiert werden kann. Aus der luftigen Akkordstruktur ergibt sich die Möglichkeit eines breiten Klangregisters. Die gesungene Hauptmelodie kann Teil des Akkordgerüsts sein und dieses harmonisch ergänzen. Der surreale Charakter des Gedichtes kann durch die Interaktion zwischen der Akkordoberstimme und der gesungenen Stimme unterstützt werden.

Abb. 15: Haberkamp, *Sherwood*,
Gedichtvertonung: Noyes, ‚A song of sherwood‘, T. 1-2

Durch die Homophonie der Akkordverbindung ergibt sich die Möglichkeit der Dehnung oder Beschleunigung des Textes. Die Gesangsmelodie kann unmittelbar von der Begleitperson am Klavier mitgestaltet werden, da durch die Homophonie eine zeitliche Kongruenz zwischen Melodie/Sprache und Akkord möglich ist. Das Rubatospiel beinhaltet die Vortragsbezeichnungen, die sich auf einer zeitlichen Ebene abspielen, wie *accelerando*, *ritardando*, *rallentando* etc.. Dabei soll das Gefühl entstehen, dass die Zeitspanne am Ende der Passage ungefähr so lang ist wie jene, in der Taktart und Tempo gleichbleibend ausgespielt würden. Entgegengesetzt zu einigen Ausführungen der ‚flexible time‘ im Jazzbereich ist die Angabe *Rubato* als ein Phänomen innerhalb einer bestimmten Zeitspanne anzusehen, also eine Beschleunigung und Verlangsamung innerhalb eines zeitlichen Rahmens und nicht dessen Verlängerung.

Durch das Rubatospiel wird der Erzählcharakter des gesungenen Textes unterstützt. Beim Komponieren der Akkordsätze achte ich darauf, dass der Dissonanzgrad der Harmonien ähnlich verteilt ist und sich je nach Bedeutung des Textes langsam und fortschreitend verändert. So kann über längere Passagen hinweg ein Tonsatz entstehen, dessen Stimmführung und Struktur sich verändert, jedoch tongeschlechtlich nicht zuordenbar ist. Mit dieser Methode kann ein sehr unmittelbarer, sprechähnlicher Ausdruck erzeugt werden. Bei Hinzunahme eines Pedaltons, der über mehrere Takte anhält, wird die Harmonik innerhalb der darüber laufenden Akkorde nun automatisch in Bezug zu diesem Pedalton gesetzt. Die daraus entstehende Tonalität suggeriert vertikales Denken (von unten nach oben), wodurch ein schwebendes Element entsteht. Die zuvor beschriebene Assoziation des ‚Sprechens‘ wird durch diese Textur atmosphärisch ummantelt. Passend zur in Abbildung 16 vertonten Textpassage „is Robin Hood awake?“ unterstützt dieses schwebende Element die Fragestellung, da auch der Begleitsatz harmonisch ungreifbar, bzw. ‚fragend‘, erscheint.

3

is Robin Hood awake?

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'is Robin Hood awake?'. The middle and bottom staves are piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a homophonic texture with chords and moving lines in both hands. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Abb. 16: Haberkamp, *Sherwood*, T. 3–4

Verlässt die Begleitung ihre homophone Struktur, so ist der gesungene Text wieder klar als Hauptmelodie identifizierbar. Je mehr die Begleitung in ihre Einzelteile zerlegt wird, so dass jede in ihr enthaltene Stimme eine Eigendynamik aufweist, desto mehr bekommt sie eine untermalende, verzierende Funktion (s. Abb. 17).

9

Shadows of the dappled dear gli-ding through the

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Shadows of the dappled dear gli-ding through the'. The middle and bottom staves are piano accompaniment with a grand staff. The piano part features a more complex, textured accompaniment with many notes in both hands, creating a dense, 'thick' sound. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Abb.17: *Sherwood*, T. 9–11

Die gedrungene Struktur unterhalb der Top-Note vermittelt den Eindruck, die Hauptmelodie sei durch ihre Begleitung verbreitert oder ‚angedickt‘.

Diese Methode wird häufig in Big Band Arrangements, z.B. von Thad Jones (1923–1986) mit ähnlichen Cluster-artigen Strukturen genutzt, um den Gesamtsound massiver klingen zu lassen und durch zusätzliche Dissonanzen zu schärfen. Dieser Sound weckt also durchaus Assoziationen zu jenen durchlaufenden Saxophonsätzen der Big Band Musik eines Thad Jones oder Bob Brookmeyers (1929–2011). Die Akkordtöne in *Distant Life* sind zwar innerhalb der vertikalen Akkordstruktur zum zeitweise einer Tonalität zuzuordnen, weisen aber überwiegend bitonale oder polytonale Strukturen auf. Hier ist deswegen kein klarer satztechnischer Bezug zum modernen Big Band Jazz herzustellen. Jene Bläsersätze unterliegen nämlich fast ausnahmslos

einer bestimmten Jazzskala. Aufgrund der benannten Ähnlichkeiten löst diese Satztechnik dennoch Hörassoziationen eines Big Band-typischen Bläusersatzes aus.

Abb. 18: Haberkamp, *Distant Life*, T. 1–3

Beim Improvisieren mit dieser Akkordschichtungs-Methode erforsche ich eine Spielweise, bei der Töne im unteren Teil des Akkordes liegen bleiben, während die rechte Hand Töne bis hin zum Melodieton aufstapelt (s. Abb. links: Ausschnitt aus *Distant Life*, T. 10). Dieses Auffächern des Klanges erinnert beim Hören an eine Ziehharmonika. Der Klang geht durch diese Art der tonlichen Ergänzung orchestral auf.

Die Akkorde werden bewusst nur in ihrer Struktur und Anordnung verändert oder ergänzt, nicht aber in ihrem harmonischen Charakter.

Die Ergänzungen sind also Tondopplungen des schon vorhandenen Teils. Diese Methode unterstreicht punktuell die Bedeutung der Melodie und hat einen energetisch unterstützenden Effekt, ohne den Spannungsgrad zu verändern. Um die Auffächerungsidee in einem anderen formalen Kontext zu beleuchten, übertrage ich sie auf die Harmonisierung einer sich über zwei Takte hinweg erstreckenden, aufsteigenden Melodielinie. Wie weiter oben beschrieben, bleiben bei der Ziehharmonikamethode Teile des unteren Akkordbaus liegen, während Stimmen im mittleren und oberen Teil als Dopplung ergänzt werden. Welcher Effekt kann erzielt werden, wenn das beständige Element nicht nur in Form von Liegenoten, sondern zusätzlich durch ein sich wiederholendes Basspattern ausgedrückt wird?

Das Auffächern des Klanges erfolgt hier nicht punktuell sondern linear und langsam. Beim Spielen der fertiggestellten Abfolge (s. Abb. 19) stellt sich das Gefühl ein, diese Form der Harmonisierung trage eine aufgeladene (weil zurückgehaltene) Spannung in sich, die hin zu einem (erwarteten) musikalischen Höhepunkt oder neuen Formteil noch ausgedehnt wird. Die energetische Spannung steigt innerhalb der zweitaktigen Passage allmählich an, da der Tonabstand zwischen Bassfigur und Oberstimme bei jedem Akkord größer wird. Die gleichbleibende Bewegung der Ostinato-Bassfigur verstärkt diesen Effekt der Spannungssteigerung zusätzlich.

2 **B**

impro part
melody (1st time only)

12

On my yel - low moon

D#m13 D#m13 D#m13 D#m13

pp p

3 5 3 5

Abb. 19: *Distant Life*, T. 12–13

Generalisierbare Aspekte und Ausblick für die methodische Weiterentwicklung

❖ Umhüllungsmethode

Insbesondere bei einer homophonen Herangehensweise wird der Gesangsmelodie durch ihre harmonische Umhüllung ein melodischer Kontrapunkt entgegengesetzt. Da sowohl die oberste Stimme eines Akkordes, als auch die mit einem Text versehene Melodie eine dominante Funktion innerhalb des Satzes einnimmt, stehen beide Linien in einem Spannungsverhältnis zueinander. Dies macht es dem Hörer/der Hölerin möglich, eine zweite atmosphärische Ebene zu erfassen. Die Umhüllungsmethode erweckt ein Gefühl von Ferne, Surrealität und Unendlichkeit. Es wird eine atmosphärische Szenerie eröffnet, die mit der Erzählung interagiert. Dies kann einen assoziativ verstärkenden Effekt haben (hier untermalt die Begleitung das Gesagte musikalisch), aber auch Kontraste und Widersprüchlichkeiten innerhalb der textlichen Aussage offenbaren. Um eine Allgemeingültigkeit und somit den Versuch einer Ge-

neralisierung der Methoden zu entwickeln, benenne ich im Folgenden einige Möglichkeiten der satztechnischen Handhabung:

- Einsatz eines flexiblen weitläufigen Klangregisters
- Mittige Platzierung der Gesangsmelodie auf der vertikalen Akkordebene
- Verdichtung der Intervallstruktur von ‚außen nach innen‘
- Bildung durchlässiger Akkordstrukturen mit großem Tonumfang
- Keine klare Tonalität, Polytonaler Ansatz
- Linear fortschreitende weiche Stimmführung, Überbindung von Akkordteilen
- Einsatz von Homophoner Harmonisierung zur kontrapunktischen Interaktion von Akkord Top-Note und Gesangsmelodie
- Einsatz von Pedaltönen um einen schwebenden Charakter zu erzeugen

❖ Navigationsmethode

Hier ist die Gesangsmelodie auch gleichzeitig die Top-Note des Satzes und navigiert diesen. Es besteht die Möglichkeit ineinanderfließende Ebenen zu kreieren, die sich jedoch der Bewegung der Melodie anpassen müssen. Wie oben beschrieben wird die Melodie durch die cluster-artigen Gebilde massiviert.

Durch diesen Melodie-unterstützenden Effekt wird ein recht neutraler Erzählcharakter erzeugt, der durch Stimmungsverstärkende Mittel, wie z.B. das Rubatospiel und eine zum Text passende dynamische Gestaltung lebendig gehalten wird. Zugunsten des Erzählcharakters soll auch der Spannungsgehalt der Akkorde streckenweise gleichwertig sein. Dieser kann dann z.B. zum Hervorheben einer besonders bedeutungsvollen Textstelle gezielt verändert werden. Der Gesamteindruck dieser Methode lässt Assoziationen zur Big Band Musik zu, die durch die polytonale Struktur jedoch neuartig wirkt.

Generalisierbare Aspekte

- Gleichwertige Verteilung von Dissonanzen innerhalb der Akkorde
- Akkordoberstimme = Gesangsmelodie
- Einsatz Stimmungsverstärkender musikalischer Parameter zur imaginären Intensivierung des Erzählten
- Flexible zeitliche Gestaltung des homophonen Satzes
- Vermeidung tonaler Zentren

❖ Auffächerungsmethode

Das an eine Ziehharmonika erinnernde Prinzip der orchestralen Ausdehnung eines Akkordes kann gezielt zur Hervorhebung eines Melodietones oder einer Melodiepassage eingesetzt werden. Der punktuelle oder streckenweise energetische Auswärtstrieb wird hier lediglich durch tonliche Verstärkung und nicht durch zusätzliche Dissonanzen ausgelöst.

Generalisierbare Aspekte

- Vertikale Intervallergänzung eines konstanten Elementes: Akkord, Pattern etc.
- Orchestrierung des schon bestehenden Teils durch Tondopplungen
- Vermeidung von zusätzlichen Dissonanzen
- Vermeidung von zu großen Intervallabständen innerhalb des ergänzten Teils

4.1.2 Kontrapunktische Entwicklungen und harmonische Dichte

Der in Kapitel 2.3.2 präsentierte Zugang der harmonischen Transformation einer satztechnischen Schablone dient als Ausgangspunkt für den folgenden Ausarbeitungsprozess der Liedbegleitung für die Vertonung einer Textpassage aus George Crabbes *The Village: Book 1* (1783). Hierfür verwende ich die in Kapitel 2 beschriebene Adaptierungs- und Modifikationsmethode. Als Vorlage hierfür dient Charles Ives Hymnenbearbeitung *The Camp Meeting, 114 Songs, Nr. 47* (1912).

Charles Ives' Liedbearbeitungen als solche sind ein gutes Beispiel für „Ableitungs- und Umwandlungsprozesse“⁶⁸ innerhalb der eigenen Kompositionen. Deshalb ist es für meine Arbeit sehr konstruktiv, den folgenden, von Ives vollzogenen Umwandlungsprozess zweier Werke, im Hinblick auf die Ausarbeitung meiner eigenen Adaptionsprozesse und Kompositionen zu analysieren:

Ives' gedankliche Trennung der Substanz einer musikalischen Idee mit ihrer gestalterischen Umsetzung („substance und „manner“)⁶⁹ führt zu einem richtungsoffenen Umgang mit dem eigenen Kompositionsmaterial. Auch seine Herangehensweise an die Verarbeitung vorhandener Lieder und Texte weisen musikalische und textliche

⁶⁸ Vgl. Meyer 2003, Heft 2

⁶⁹ Vgl. Ives 1970, 70–102.

Perspektivwechsel auf, wobei das „Gemeinte sich umso deutlicher offenbart“, [in-dem es] „von vielen Seiten beleuchtet wird“.⁷⁰ Für die Liedbearbeitung von *The Camp Meeting* transformierte Ives Instrumentalmusik in eine Vokalkomposition. Fragmente aus dem 3. Satz der gleichnamigen Sinfonie werden in reduzierter und umgeschichteter Form verwendet. So stehen die Takte 12–16 des 3. Satzes der Sinfonie bei der Liedbearbeitung (*The Camp Meeting*, 1912) am Anfang, gefolgt von der in der Sinfonie als Takt 1–5 auftauchenden Passage, die dann unverkennbar auf die Melodie der Hymne *Woodworth* (William B. Blackbury 1849) anspielt. Das Kompositionsmaterial aus dem Sinfoniesatz wird fragmentarisch und in abgewandelter Form für die Liedbearbeitung so verwendet, dass zunächst nur eine Vorahnung der Hymnenmelodie entsteht, die sich dann mit der Zeit vervollständigt und klärt. Dieser, für Ives charakteristische Konkretisierungsprozess, wird von J. Peter Burkholder als „cumulative settings“⁷¹ bezeichnet.

Beim vollständigen Zitieren des Kirchenliedes (ab Takt 22) verwendet Ives in seiner Liedbearbeitung auch den zugehörigen, von Charlotte Elliott geschriebenen Text. Dass Ives auch in textlicher Hinsicht das Prinzip der „cumulative settings“ anwendet, wird darin deutlich, dass er die vorangehende motivische Andeutung der Hymnenmelodie mit einem eigenen sechszeiligen Text unterlegt. Diese von Ives selbst verfassten Verse haben den Effekt, dass das für die Struktur des Liedes so zentrale allmähliche Hervortreten der Hymne ein Gegenstück auf der textlichen Ebene erhält. Diese entwickelt sich ebenfalls aus einer vagen Andeutung, einer von Ives erfundenen Szenerie, in der von einem eifrigen Gebet, ‚fervent prayer‘, die Rede ist, das sich über die Sommerwiese hinwegträgt und frohlockend und demütig in Gottes Kraft und Liebe erklingt, hin zu den Originalzeilen aus *Just as I am* (Elliott 1835). Dabei vollzieht Ives auch auf textlicher Ebene eine Bewegung, weg vom Subjekt des Autors hin zu einer Sphäre des Überpersönlichen und Universellen, wie sie sonst für musikalische „cumulative settings“ kennzeichnend ist: Gehört wird nicht einfach die Hymne, sondern es wird eine Szenerie wahrgenommen, in der diese als ‚sich allmählich über die Welt erhebend‘ beschrieben wird.⁷²

Nicht nur die formale Gestaltung der Vokalkomposition suggeriert eine Sphäre des Universellen.⁷³ Auch die satztechnische Bearbeitung, die sich teilweise aus einer

⁷⁰ Felix Meyer 2003

⁷¹ Vgl. Burkholder 1995, 137–266.

⁷² Burkholder, 137–266.

⁷³ Ebd.

Reduktion der großen Orchesterstimmigkeit zusammensetzt, erzeugt sowohl kontrapunktisch als auch harmonisch Assoziationen des ‚aus der Ferne kommenden‘:⁷⁴

Die Obermelodie der Liedbearbeitung ist zu Beginn mit chromatischen, kontrapunktisch ausgesetzten Intervalllinien ausgestattet, die in ihrer satztechnischen Ausarbeitung eine hohe harmonische Dichte aufweisen (zeitweise ist jede Sechzehntelnote mit einem Akkord versehen). Dies lichtet sich im Verlauf des Liedes parallel zum melodischen und textlichen ‚Klärungsprozess‘. Die Anzahl der Auflösungs Momente nimmt zu, wohingegen die harmonische Dichte abnimmt. Ähnlich der Satzmethodik für die Vokalkomposition *orchestra*, Abb. 5, bewegt sich die Gesangsmelodie auch in *The Camp Meeting* (Liedbearbeitung) innerhalb der vertikalen Akkordstrukturen und verläuft auch mittig zwischen den kontrapunktischen Linien. Abweichend zu der methodischen Verarbeitung für *sherwood* (Abb. 15) und *orchestra* wird die Gesangsmelodie innerhalb der Begleitung bei *The Camp Meeting* mitgespielt. Sie ist stets Teil der Akkorde und definiert harmonische Schwerpunkte. Der Eindruck des Verzerrten und Unpersönlichen⁷⁵ wird durch diese Satztechnik verstärkt, denn das lyrische Ich ist hier eingebettet in weitere musikalische Ereignisse, die um die Erzählung herum verlaufen. Dadurch findet ein Perspektivwechsel statt, der die Erzählfigur nicht als wichtigste Komponente des Gebildes, sondern als Teil mehrerer parallel laufender Szenerien darstellt. Es entsteht der Eindruck, dass Ives in der gesamten Anfangspassage (T. 1–21) der Liedbearbeitung, bevor das Originalzitat des Kirchenliedes *Woodworth* in voller Länge auftaucht, bewusst auf Auflösungs Momente verzichtet. Lediglich bei dem Wort „God“ (T. 18) wird ein H-Dur-Akkord verwendet, der in diesem Kontext der endlosen polytonalen Akkordlinien besonders hervorsticht. Diese langen, harmonisch aufgeladenen Passagen erscheinen mir wie eine Aneinanderreihung von Ereignissen, die mit zunehmender Spannung und Beharrlichkeit einem Ziel entgegensteuern, das zunächst nur aufblitzt, um sich dann im weiteren Verlauf der Komposition aufzuklären. Sowohl harmonisch als auch satztechnisch ist auch hier die Methode der „cumulative settings“ erkennbar (Abb. 20).

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

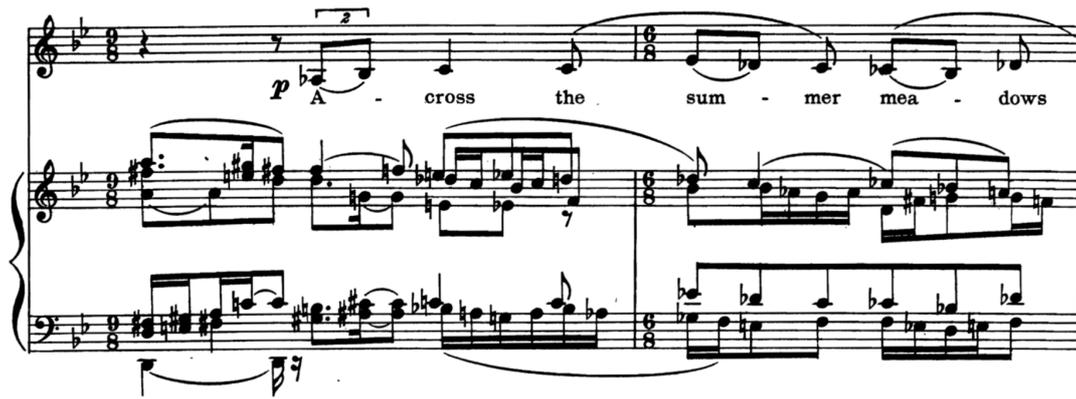


Abb. 20: Elliott/Ives, *The Camp Meeting*, T. 10–11

Für die Verarbeitung geeigneter Texturen aus Ives' Liedbearbeitung für meine Kompositionsarbeit hinsichtlich der Vertonung des Gedichtes *The Village* (Crabbe, 1783) hat die satztechnische Verteilung von Stimme und Begleitung eine verhältnismäßig große Gewichtung. Zudem sind Umfang und Struktur der Akkordgebilde und ihre Schwerpunktverteilung auf den kontrapunktischen Linien für die Umsetzung relevant. Für *The Village Life*, meiner Vertonung des Gedichts, dient Ives' Stimmenaufteilung bei *The Camp Meeting* als passende Orientierungsschablone. Denn in Crabbes Text gibt es ebenfalls parallellaufende Szenerien, die die Unvereinbarkeit der poetisch beschönigten Welt und der von Schmerz und Armut gezeichneten Realität des bäuerlichen Lebens Ende des 18. Jahrhunderts in Großbritannien aufzeigen. Crabbe stellt diese beiden Perspektiven gegenüber und somit ad absurdum, um auf diese Weise auf die politisch prekäre Situation der Bauern aufmerksam zu machen:

„Fled are those times, if e'er such times were seen,
 When rustic poets praised their native green;
 No shepherds now, in smooth alternate verse,
 Their country's beauty or their nymphs' rehearse;
 Yet still for these we frame the tender strain,
 Still in our lays fond Corydons complain,
 And shepherds' boys their amorous pains reveal,
 The only pains, alas! they never feel.
 (...) Yes, thus the Muses sing of happy swains,
 Because the Muses never knew their pains.“⁷⁶

⁷⁶ Poetry Foundation 2006

Das Prinzip der „cumulative settings“, des Umkreisens des Gemeinten durch Nebenschauplätze, mit dem Ziel, es im Verlauf des Gedichtes fragmentarisch aufleuchten zu lassen und langsam zu offenbaren, lässt sich hier auch in Crabbes Schreibweise wiederfinden. Sein Gedicht eignet sich also sehr gut als Vorlage zur Entwicklung einer Liedbegleitung, die in ihrer Satztechnik ebenfalls an die Kompositionsweise aus Ives *The Camp Meeting* anknüpft.

Schritte der Umcodierung

Zunächst extrahiere ich die für meine Arbeit brauchbare kompositorische Essenz aus Ives' Liedbearbeitung *The Camp Meeting*. Der kontrapunktische Aufbau in der Verteilung von Gesang und Begleitung stellt für mich den Ausgangspunkt der weiteren Verarbeitung dar. Hier achte ich zuerst auf drei Hauptkomponenten:

- 1) Die Gesangsmelodie befindet sich in der Vertikalen, mittig innerhalb der Klavierbegleitung.
- 2) Die Begleitung ist weitgehend polyphon und bildet mindestens auf jedem Melodieton und zeitweise auch in den Begleitzwischenmelodien ein harmonisches Konstrukt.
- 3) Die Begleitung verbindet die Melodietöne durch Linien miteinander, die in ständiger Bewegung sind und beinahe jede Sechzehntelnote in unterschiedlichen Stimmen ausspielen, so dass keine Pause entsteht.

❖ Schritt 1: Improvisation

Mit diesen Vorhaben als Grundidee improvisiere ich zunächst mit dem in Abb. 22 veranschaulichten Satzmotiv. Ich übernehme lediglich Anordnung und zeitliche Abfolge der Stimmen, nicht aber die tonliche Information. Selbst die Bewegungsrichtung der Einzelstimmen soll nur als Inspiration dienen und kann vernachlässigt werden. Um eine Eins-zu-eins-Adaption zu vermeiden, ersetze ich die Noten mit Kreuzen und nutze die entstandene Graphik als Vorlage für die Improvisationsarbeit.



Abb. 21: Elliott/Ives , *The Camp Meeting*, T.11

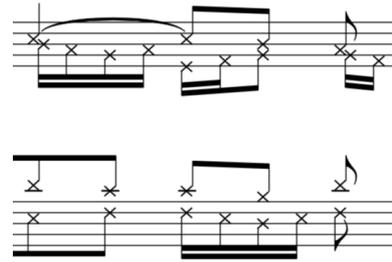


Abb. 22: Übertragung der Faktur aus Takt 11

Beim Improvisieren mit der vorgegebenen Stimmeneinteilung entsteht eine haptische (Griff-)Erinnerung, die als Grundlage für die weitere motivische Verarbeitung dient. Bei gleichzeitigen gesanglichem Experimentieren mit der Textpassage „The village life, and every care that reigns (...)“ entsteht eine Wechselwirkung, die von Haptik und Höreindruck geleitet ist. Das motivische Extrakt erweitert sich dadurch auf intuitive Weise. Weitere satztechnische Elemente aus Ives' Begleitung, wie z.B. die ornamentische Eigendynamik einer Stimme innerhalb der polyphonen Struktur, lassen sich spielerisch integrieren (s. Abb. 23).

Largo cantabile

$\text{♩} = 50$

mf

The vil - la - ge life, and e - very ca -
 No she - pher - ds now, in smooth sl - ter -

mf

Abb. 23: Modifizierung der Kompositions-,Faktur' aus Ives' *The Camp Meeting*, T.1 und ihre Übertragung auf *The Village Life* (Haberkamp), T. 1

❖ Schritt 2: Fragmentarische Manifestation der Melodie

The vil - lage life, and e - very ca - re that reigns O' er

youth - ful pea - sants and de - cli - ning swains

Abb. 24: Hauptmelodie von *The Village Life* (Haberkamp)

Die Wechselwirkung zwischen Melodie, Text und Begleitung entsteht durch ihre im Kompositionsverlauf wechselnde Navigationsfunktion. Das Anfangsfragment der Gesangsmelodie ergibt sich aus den ersten improvisatorischen Ansätzen der Begleitung. Daraus erfolgt eine weitere Idee für die Melodie. Diese wird weitergesponnen und beeinflusst dadurch den weiteren Verlauf der Begleitung. Textlaute haben zudem einen Einfluss auf die rhythmische Akzentuierung innerhalb des Begleitsatzes. Um den Spannungsgehalt der Melodie nicht dem Zufall zu überlassen, manifestiere ich Melodiebögen an ausgewählten Stellen und passe die anderen Komponenten entsprechend an. So variieren die richtungsweisenden Elemente im Kompositionsprozess meist abschnittsweise.

Auch die harmonische Komponente hat als Stimmungsträger einen sehr starken Einfluss auf die Gesamtkomposition. Im Hinblick auf die Weiterentwicklung der von Charles Ives inspirierten harmonischen Herangehensweise ist auch hier eine bloße Adaptierung der Akkordgebilde nicht von Vorteil. Vielmehr soll eine Modifizierung der Harmonien unter Einbeziehung von Elementen aus meiner eigenen, intuitiven harmonischen Sprache zu einer neuartigen, begrifflich ‚nicht kategorisierbaren‘ tonlichen Zusammensetzung führen. ‚Begrifflich nicht kategorisierbar‘ deswegen, da jegliche Einteilung in Funktions- oder Akkordsymbolschrift einen Bezug zu bereits bestehenden Stilikonen oder Musikformen herstellen würde. Dies soll zugunsten möglichst vielfältiger Rekombinationsmöglichkeiten bereits bestehender Idiome vermieden werden. Durch die Bildung eigener akkordischer Strukturen erfolgt eine Etablierung einer eigenständigen harmonischen Sprache. Zur Veranschaulichung führe ich hier einige Beispiele der harmonischen Modifizierung an:

❖ Schritt 3: Harmonische Modifizierung

1) Stimmenerweiterung

Ausgehend vom Element der dreistimmigen Akkorde im Bass-/Tenorregister in der linken Hand, erforsche ich den Effekt einer Erweiterung der Stimmen in der rechten Hand. Angelehnt an das Prinzip der im Jazz üblichen ‚upper structures‘ betrachte ich die tonliche Ergänzung in der rechten Hand als eigenständige, die Harmonik der linken Hand ergänzende Akkordstruktur. Insbesondere bei Gegenbewegungen ist das Eigenleben beider Ebenen auch hörbar (s. Abb. 25). In meiner Vertonung von *The Village* unterstreicht dieser Effekt die Widersprüchlichkeit des Textes, die Überlappung der Szenerie der dichterisch-beschönigten Darstellung des bäuerlichen Lebens mit der real-prekären Situation der Bauern.

Beibehalten der Dreiklangsstruktur in der l.H.
Umkehrung und Ergänzung von „Optionstönen“ in der r.H.

Abb. 25: Modifizierung und Stimmenerweiterung der Kompositions-‚Faktur‘ aus Ives’ *The Camp Meeting*, T. 13 für *The Village Life*

Harmonische Transformation durch Intervallmodifizierung und Stimmenerweiterung eines in Teilen gleichbleibenden Intervallgerüsts

Bei dem in Abb. 26 veranschaulichten Transformationsprozess soll der Grundcharakter des ursprünglichen Akkordaufbaus erhalten bleiben.

Abb. 26: Akkordmodifizierung

Darum werden Intervalle innerhalb des Gerüsts teilweise übernommen. In Ives’ Aufteilung bildet die rechte Hand einen D-Moll-Akkord, den ich in ein jazztypisches Quartvoicing umwandle. Zusammen mit der Sekunde in der linken Hand (Eb und F) ist ein Eb9/13-Akkord hörbar. Das

Quartintervall im Bass (F# und H) bildet eine eigenständige harmonische Ebene. Dieser Effekt zweier übereinander liegender tonaler Schwerpunkte wird noch verstärkt, indem das Bass-Quartintervall in der fertigen Komposition

The Village life nachträglich zum übergebundenen restlichen Akkordteil angeschlagen wird. Das Eb bzw. D# übernimmt hier eine Doppelfunktion des Grundtons für den Eb9/13-Akkord und der Terz für den H-Dur-Akkord. Somit entsteht eine individuell geprägte Bitonalität.

❖ Schritt 4: Anpassung der äußeren Form

Inspiziert vom ‚cumulative settings‘-Prinzip ist der weiter oben beschriebene Klärungsprozess auch formal für meine Neukomposition *The Village Life* umzusetzen (s. Abb. 27). Die anfänglich mit Dissonanzen angereicherten, ineinander laufenden Linien und Intervallgebilde, vermitteln den grafischen und auditiven Eindruck eines beharrlichen Sogs, der u.a. aufgrund seiner hohen harmonischen Dichte eine gewisse Schnelligkeit in sich trägt. Dieses rhythmisch-harmonische Vorwärtstreben in der Begleitung wird durch den Einsatz von Pedaltönen und die stetige Vergrößerung des Tonumfangs energetisch verstärkt (s. Takt 7 und 8). Die Spannung entlädt sich im *ritardando* in Takt 8 mit der entschärfenden textlichen Entwicklung: „(...) finds at last“.

6 *mp*

pa - st, Age in its hou - r of
strai - n, Still in our lay - s fond

8 *rit.* *p*

la - n - gour fin - ds at la - st;
Cory - don - s co - m - plai - n,

Abb. 27: HaberKamp, *The Village Life*, Gedichtvertonung: Crabbe, *The Village Book I*, T. 6–9

Der folgende Formabschnitt B soll in seinem Aufbau eine rhythmische Verlangsamung und ein Gefühl von Schwerfälligkeit suggerieren. Für diesen Zweck entzerre ich die harmonische Dichte auf Viertelschwerpunkte. Die ebenfalls von Charles Ives inspirierten Terzschichtungen im Bassregister (aus *Majority*, 114 Songs, Nr. 1) provozieren einen sehr dichten, dunklen und dominanten Klang. Intervallgebilde, in denen Terzen enthalten sind, werden vor allem im Big Band- Writing und in der allgemeinen jazztypischen Voicing-Enzyklopädie aufgrund ihrer Massivität vermieden. Sie haben die Tendenz, alle weiteren klanglichen Informationen zu überdecken. Im Big Band-Arrangement wird deshalb gerne mit sogenannten ‚spread‘-Voicings gearbeitet. Diese lassen im Bassregister durch Quint-, Oktav-, Nonen- und Dezimenintervalle einen durchlässigeren Sound zu und erlauben erst im Altregister dichtere Intervallschichtungen. Für den B-Teil von *The Village Life* strebe ich jedoch genau diesen massiven Sound an. Er soll den Eindruck von Resignation und sprödem Realis-

mus der sozialen Misere der Bauern, der in Crabbes Gedicht *The Village* zum Ausdruck gebracht wird, musikalisch verstärken:

„What forms the real picture of the poor, demands a song, the Muse can sing no more“.

Um eine gute Textverständlichkeit des Erzählten zu gewährleisten, werden die klanglich dominanten Terzintervallgebilde in der linken Hand sparsam dosiert und mit durchlässigeren, an die ‚spread‘ Voicing-Struktur angelehnten Akkorden variiert. Die viertaktige Wiederholung der Begleitung, mit Ausnahme einer kurzen harmonischen Abänderung in Takt 12, unterstützt zudem die Schwerfälligkeit und erweckt aus meiner Sicht eine Assoziation des Schreitens oder ‚Stapfens‘ (z.B. bei der Arbeit der Bauern auf dem Feld oder im Schlamm der schlecht gepflasterten Straßen).

10

7

3

What forms the real pic - ture of the
And shepherd's boys their amou-rous pains re -

Abb. 28: *The Village Life*, B-Teil, T. 10

Zusammenfassung der Vorgehensweisen im Kapitel *Kontrapunktische Entwicklungen und harmonische Dichte*

Die von Ives' *The Camp Meeting* inspirierte, harmonisch aufgeladene, kontrapunktische Begleitstruktur des A-Teils vermittelt den Eindruck, die textliche Aussage des Gesangs würde verzerrt oder verschleiert. Die Lückenlosigkeit der polyphonen Einzelstimmen erzeugt einen als schnelllebig empfundenen Sog, der durch die Dichte der harmonischen Schwerpunkte noch verstärkt wird. Das Formprinzip des ‚cumulative Settings‘ lässt ein Co-Existieren mehrerer klanglicher Szenerien zu, die parallel verlaufen oder einander durchkreuzen. Ähnlich zu der in Punkt 5.1.1 beschriebenen Umhüllungsmethode wird die Gesangsmelodie auch hier von den Stimmen der

Klavierbegleitung eingeschlossen. Der Charakter der Verschleierung des Textes wird durch diese Aufteilung von Stimme und Begleitung verstärkt, da die Begleitung durch ihre Platzierung als gleichwertig wahrgenommen wird und somit den Erzählfluss irritiert. Die Verringerung der harmonischen Dichte unterstützt den ‚Klärungsprozess‘ und formt mit der einhergehenden harmonischen Entspannung eine klare Richtung zur Offenbarung des eigentlich Gemeinten. Die harmonische Modifizierung oder vollständige Transformation von Ives’ Akkordgebilden lässt die Entstehung einer neuartigen Harmonik zu, die als stilistisch offene harmonische Sprache weiterentwickelt werden kann.

Generalisierungsansatz und Ausblick für die methodische Weiterentwicklung

1) Harmonische Dichte koordinieren

Die formale Gestaltung der Begleitung zu *The Village life* zeigt mir, dass die harmonische Dichte einen sehr großen Einfluss auf die emotionale Wahrnehmung der Hörerin/des Hörers ausüben kann. Aus meiner Sicht tragen sowohl die Häufigkeit der harmonischen Wechsel als auch die Massivität der Akkordgebilde zur gefühlten Dichte bei. In der modifizierten Neubildung der Akkorde liegt aufgrund ihrer stilistisch nicht kategorisierbaren Substanz ein großes Potential, diese Dichte zu beeinflussen. Es können sowohl durchlässige Akkorde mit großem Tonumfang und weiten Intervallabständen als auch dichte, eng geschichtete Klänge im Bassbereich gebildet werden. Auch neuartige Akkordgebilde, die Durchlässigkeit und Massivität gleichermaßen in sich tragen, bieten Potential zur weiteren (atmosphärischen) Klangforschung.

2) Entwicklung einer unabhängigen Stimmführung innerhalb der polyphonen Begleitstruktur

Beim Improvisieren mit der in Abb. 22 veranschaulichten Schablone fällt mir auf, dass das Gespielte auf einer tief verankerten motorischen Griff Erinnerung beruht. Diese Schablone beinhaltet rhythmische und satztechnische Informationen der Klavierbegleitung von *The Camp Meeting*. Sobald ich diese Information jedoch von ihrem Ursprung loslöse, bemerke ich eine Eigendynamik in der motivischen Weiterentwicklung, die intuitiv den Weg zu bereits erlernten Griffstrukturen sucht. Inner-

halb dieses Prozesses muss nach kleinsten Abschnitten innegehalten werden, um Elemente aus Ives' Akkordgebilden bewusst zu integrieren. Diese Kombination aus intuitivem Improvisations- und kognitiv durchdachtem Kompositionsprozess beinhaltet ein richtungsweisendes Potential für neue kontrapunktische Entwicklungen.

3) Wechselwirkung zwischen Gesang und Begleitung

Insbesondere bei kontrapunktischen Entwicklungen, bei denen die Gesangsmelodie als weitere Stimme innerhalb der polyphonen Begleitstruktur integriert ist, entsteht eine wechselseitige kompositorische Beeinflussung. Meine Kompositionsarbeit im A-Teil von *The Village* hat ergeben, dass diese gegenseitige Einwirkung auf den Entstehungsprozess fragmentarisch und ungleichmäßig erfolgt. Es ist nicht klar definierbar, welcher Parameter die übrigen Elemente beeinflusst. Fest steht, dass es keine Kompositionshierarchie gibt. Da die mit einem Text versehene Melodie meist die präsenteste Funktion einnimmt, muss dessen Entwicklung zeitweise bedacht geleitet werden, um willkürlichen Melodieverlauf zu vermeiden. Hier ist es deshalb angebracht, die Hierarchie klar zu definieren und diese Melodie als richtungsweisend herauszustellen. Die Methode des Herauslösens von Melodieeinheiten lässt eine Koordination der Spannungsbögen, der rhythmischen Dichte und des Tonumfangs zu. Für diese Einheiten wird die Begleitung entsprechend angepasst. Lässt man wiederum die Begleitung den Gesamtkomplex koordinieren, so entstehen ungeplante Bewegungen der Melodie, die nicht von Hörgewohnheiten beeinflusst sind. Diese wechselseitige Kompositionsherangehensweise trägt ein großes Potential für progressive, melodisch und harmonisch eigenständige Vokalkompositionen in sich.

4.1.3 Akkordaufbau/Intervallschichtung und ihre harmonische Umcodierung

In 4.1.2 wurden bereits einige Methoden der harmonischen Transformation von Akkordstrukturen benannt. Hier sei u.a. die Erweiterung von Stimmen und die Anpassung bzw. die Verschiebung von Intervallen erwähnt. Mit jeder dieser Methoden verfolge ich das Ziel der Beibehaltung strukturgebender Elemente innerhalb des Akkordes bei gleichzeitiger Möglichkeit, denselben in einen neuen Kontext zu übertragen. Weiterführend zur Modifizierung und Ergänzung einzelner Noten und Tonabstände in der Vertikalen der Akkordstruktur soll nun ihre Einbettung in einen neuen harmonischen Kontext beleuchtet werden. Da es sich im Gegensatz zu der Übertra-

gung von Akkordstrukturen aus *The Camp Meeting* auf die Neukomposition *The Village Life* in den folgenden Ausführungen um Kompositionselemente mit einem tonalen Zentrum handelt, liegt der Fokus auch vielmehr auf der harmonischen Syntax von Akkordverbindungen und weniger auf Intervallschichtungen innerhalb einzelner Akkorde. Als Bearbeitungsgrundlage für diese Art der Umdeutung wähle ich den Jazzstandard *Skylark*, der mit einem Text von Johnny Mercer und Musik von Hoagy Carmichel im Jahr 1941 in der Originaltonart Eb-Dur veröffentlicht wurde. Geeignetes Akkordmaterial finde ich in Charles Ives' *114 Songs*. Nr. 33 der Sammlung, *Cradle Song*, beinhaltet gleich zu Beginn eine spannende Verbindung, die sowohl funktionsharmonisch als auch satztechnisch konstruktiv verwendbar erscheint.

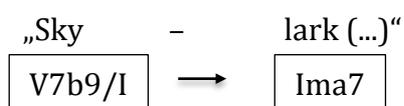
Skylark bleibt im A-Teil⁷⁷ lange in einer diatonischen Harmonik, die sich ganzheitlich auf die Tonart Eb-Dur beziehen lässt. Zwischenkadenzen beziehen sich ausschließlich auf leitereigene Stufen, so dass ein durchgehender Bezug zu Eb-Dur gegeben ist.

„*Skylark*, *have you anything to say to me (...)*“

Ebma7 Fm7 | Gm7 Abma7 | Gm7 (C7) Bbm7 Eb7 | Abma7 (...)

Ebma7 Fm7 | Eb/G Abma7| Ebma7 A7b9#11 | Abma7

Der A-Teil eignet sich deshalb auch sehr gut für den Einsatz von Pedaltönen, die über den gesamten Formteil oder über einzelne Passagen im Bass gehalten werden. Am Anfang entdeckte ich eine Harmonisierungsmöglichkeit, bei der das Wort ‚Skylark‘ in zwei unterschiedlich gewichtete Silben aufgeteilt wird. Die erste Silbe „Sky“ unterlege ich mit einem (ggf. verkürzten) Dominant-Akkord mit tieferer None über dem Pedalton Eb, der sich bei „lark“ in den Grundakkord auflöst. In der Jazzharmonik käme dies folgender Schreibweise gleich:



⁷⁷ Lead Sheet von *Skylark* im Anhang

Durch den Pedalton Eb hat der erste Akkord einen schwebend wirkenden Vorhaltscharakter. Die gesamte Verbindung suggeriert Spannung und Entspannung und gleichzeitig etwas Suchendes, was der Gesamtaussage des Liedes förderlich ist.⁷⁸ Ein ähnlicher Effekt findet sich in der Anfangsakkordverbindung von Ives' *Cradle Song*. Auch hier gibt es ein gleichbleibendes Element: der Pedalton E in E-Dur, der allerdings bei dem Vorhaltsakkord Bm/E nicht als Bassnote gespielt wird, sondern den oberen Teil des Akkordes bildet. Der hier von mir als schwebend wahrgenommene Charakter der Akkordverbindung wird durch den luftigen Akkordbau, der aus Quart- und Sechstintervallen besteht, ausgelöst. Das gesamte Konstrukt besteht aus zwei hintereinander angeschlagenen, durch das Klavierpedal klanglich verbundenen, vierstimmigen Akkorden. Zunächst wird ein H-moll-Akkord in weiter Lage mit D im Bass gespielt gefolgt von einem E-Dur-Akkord, dessen tiefste Note sich mit der zweiten Oberstimme (Quinte) des H-moll-Akkordes verzahnt. Dadurch entsteht eine Sekundreibung innerhalb des Akkordkonstruktes, die sowohl den Schwebekarakter als auch die Vorhalts-Spannung unterstützt. In dieser Verbindung bleibt der E-Dur-Akkord erhalten, die drei Unterstimmen bleiben identisch und werden durch Sexte und Terz ergänzt. Der untere Teil, den zuvor der H-moll-Akkord ausgemacht hat, verschwindet. Die Veränderung wird hier also durch eine Reduktion ausgelöst, die auf mich den Eindruck einer klanglichen ‚Klärung‘ macht.

33
Cradle Song

Sognando  *pp*

slowly and with an even sway

1. Hush thee, dear child to slum-bers;
2. Sum-mer is slow - ly dy - ing;
3. Bright-ly the wil - lowsquiv - er;



Abb. 29: Ives, *Cradle Song* Nr. 33 aus 114 Songs, T.1–2

⁷⁸ In *Skylark* (Carmichael, 1941) bittet das lyrische Ich eine Lerche darum, Ausschau nach ihrer oder seiner (großen) Liebe zu halten und sie oder ihn dort hin zu führen. Auf der Flugreise des Vogels werden Landschafts- und Naturszenarien beschrieben. Im B-Teil ist von einer fernen Musik die Rede, die vermutlich den Ort der gesuchten Person verrät.

Für die von mir angedachte Übertragung der harmonischen und satztechnischen Charakteristika in *Cradle Song* auf die jazztypische Harmonik von *Skylark* finde ich zuerst eine mögliche Übersetzung in der Symbolschrift. Hierfür finde ich möglichst viele Bezeichnungsmöglichkeiten der Akkordverbindung. Am sinnvollsten erscheint es mir, die beiden nacheinander angeschlagenen Akkorde zusammenfassend als D-Dur Sextakkord (Grundakkord) zu benennen, in welchem der E-Dur Dreiklang als eigener und gleichzeitig ergänzender Klang zum Grundakkord zu sehen (im Jazz ‚upper structure‘ genannt) ist. Fasse ich diesen ‚Doppelakkord‘ nun als zusammenhängende Harmonie auf, so erscheint es mir naheliegend, auf die jazztypische Schreibweise zurückzugreifen:

$$\frac{E}{D6} \longrightarrow E6$$

Diese Schreibweise verdeutlicht das gleichbleibende und das sich verändernde Element. Beides findet sich bei Ives' Akkordverbindung vom Auftaktakkord hin zu dem E-Dur Akkord auf der ersten Zählzeit des Liedes.

Der Auftaktakkord lässt einen E-Dur Akkord erahnen, beinhaltet jedoch letztendlich einen anderen harmonischen Schwerpunkt. Die Harmonie unterhalb des Striches kann auch als Bm/D bezeichnet werden, sie bildet so die ‚vermollte‘ Dominante ab. Sie enthält die Quarte und die None des Zielklanges, die nicht stufenweise aufgelöst werden, sondern in die Terz und den Grundton des Zielklanges münden. Im Zusammenhang mit dem ebenfalls vorhandenen Pedalton, oder vielmehr dem Pedal-Akkord, wird eine Spannung aufgebaut, die sich in ein offenes E6-Voicing (mit großen Intervallabständen) auflöst.

Die Umdeutung dieser Verbindung für *Skylark* soll nicht über reines Transponieren erfolgen, denn eine bloße Kopie bietet keinen Raum für neuartige Verbindungen.

Beschreibung des Umdeutungsprozesses

Zunächst fasse ich die beiden Auftaktakkorde aus *Cradle Song* zu einem Akkord zusammen und stelle ihn so um, dass er ohne Pedal spielbar ist. Dann löse ich ihn nicht nach E-Dur, sondern nach H-Dur auf. Diese Klangverbindung beinhaltet einen Spannungs- und Entspannungseffekt. Sie weist Ives-typische Intervallstrukturen auf und

hat ebenfalls ein gleichbleibendes (H, F# und G# bleiben bestehen) und ein sich veränderndes Element (Reduktion von sieben auf fünf Stimmen; D, E und A verschwinden und werden durch D# ersetzt).

So entsteht eine für den Jazz untypische neuartige Klangverbindung, die ebenfalls den gewünschten Vorhaltseffekt und Schwebcharakter aufzeigt. Eingebettet in die Anfangsbewegung von *Skylark* („*Sky* [Vorhaltseffekt] - *lark* [Klärungseffekt]“) definiert sie aus meiner Perspektive ein interpretatorisches Alleinstellungsmerkmal. Gerade für die Darbietung und Bearbeitung von Jazzstandards, die seit ihrer Entstehung unzählige Male neu interpretiert wurden, ist dieses Merkmal von großem Wert. Ein zusätzlich progressives Element zeigt sich im Verhältnis von Stimme und Akkord: die Gesangsmelodie ist mit der zweiten Oberstimme der Akkorde identisch.

Beispiel Nr. 1

- Analyse
 - Änderung der Satzstruktur
 - Verwendung in einem anderen Kontext
Vorhaltscharakter bleibt erhalten!

aus *Cradle Song 33* Übersetzung für *Skylark*

Abb. 30 Analyse und ‚Umcodierung‘ von Akkordstrukturen aus Ives’ *Cradle Song*

In einer weiteren Liedkomposition aus Ives’ *114 Songs* finde ich ebenfalls konstruktiv anwendbares Akkordmaterial. Eine Passage in Nr. 46 *His Exaltation* fällt durch eine Gegenbewegung auf, die sich in stetiger Umfangserweiterung der Akkorde äußert und dabei die gegenläufige Gesangsmelodie vertikal übersteigt (Abb. 31).

Dies inspiriert mich dazu, eine abwärtsläufige Melodiepassage aus *Skylark* auf ähnliche Weise homophon auszusetzen. Die Akkordstruktur eines Dreiklages in der linken Hand und eines Sextintervalls in der rechten übernehme ich diesmal unverändert und transponiere sie eine Quarte nach oben. Von hier aus finde ich eine eigene Akkordverbindung, die eine Aufwärtsbewegung im Akkordumfang der linken

Hand zeigt. Die Töne der rechten ergänze ich frei, so dass ein ähnlicher satztechnischer Effekt zu der ausgewählten Passage von *His Exaltation* entsteht und die Begleitung gleichzeitig auf Melodie und Text der Zielpassage abgestimmt werden kann. Das Gesamtkonstrukt rhythmisiere ich nach individuellem Geschmack mit dem Effekt, dass die Homophonie noch mehr hervorgehoben wird. Dieser Ausbruch in Rhythmus und Satztechnik gibt der Textzeile „(...) where my heart can go a journeying“ im Kontrast zu den anderen Textzeilen eine besondere Bedeutung (Abb. 31). Sie unterstützt für einen kurzen Moment die Sehnsucht nach Liebe des lyrischen Ichs. Durch die Satztechnik wirkt dies ungewohnt ‚klar‘ innerhalb eines eher verträumten Settings. Es kann also sowohl eine satztechnische als auch eine strukturelle Idee aus Ives' Akkordpassage für die ausgewählte Stelle von *Skylark* anwendbar gemacht werden.

For the won - ders of Cre-a-tion, V



aus *His Exaltation* 46

5 Nr. 2 Freie Verwendung häufig vorkommender Akkordstrukturen

l.H. Mollakkorde Grundstellung
r.H. Sexte

Quint/Quart Schichtungen

Weite Lage

Abb. 31: Ives, *His Exaltation*, 114 Songs, und die Harmonisation der Textpassage „(...) heart can go a (...)“, aus *Skylark*, T. 4

Skylark

harmonisiert

Hoagy Carmichael
bearb. C. Haberkamp

A1

Jazzharmonik Bmaj7 C#m7 D#m7 Emaj7

Neue Harmonik v. Ives inspiriert

E
D(add9)

Bm11(add13) B⁶

Bmaj7/D#

F#
E(add2)

3 D#m7 F#m7 B7 Emaj7 B⁶/D# G
Eb

G#m(maj7)/D#

F#m7

B⁹

E⁶

Am⁶

F#⁶

Fm(maj7)

Abb. 32: Carmichael, *Skylark*, (bearb. Haberkamp)

4.1.4 Die Verwendung „neuartiger“ Akkorde für Jazzinterpretationen

Die Umcodierungen von Ives' Akkordverbindungen auf einen Jazzstandard erweisen sich als stilverändernder Prozess. Ives' Akkordaufbau in den beiden ausgewählten Songs beinhaltet zwar typische Elemente der Jazzakkord-Spielweise, ist aber insgesamt luftiger und weist klassische Dreiklangstrukturen auf. Bei jazztypischen Voicings findet sich kaum ein vollständiger Dur- oder Molldreiklang im Tenor- oder Bassregister der linken Hand. Das kleine C ist für diese Art von Intervallschichtung die untere Grenze, das sogenannte ‚Low-Intervall-Limit‘. Terzschichtungen findet man dann nur noch als Tondopplungen im oberen Register.

Zudem sind große Lücken zwischen linker und rechter Hand, bzw. zwischen Bass/Tenor- und Alt/Sopran-Registern, eher untypisch. Sie werden in jazztypischen Kontexten dann gespielt, wenn bereits ein vollständiges vierstimmiges Voicing mit Terz und Septime in der linken Hand – in einer Big Band meist von den Posaunen und einem Teil der Holzbläser gespielt – abgebildet wird. Der klangliche ‚Hohlraum‘ im mittigen Klavierregister wird im traditionellen Jazz (Swing, Blues, Bebop, Cool Jazz, Funk etc.) selten zugelassen. Im ‚modern Jazz‘, zu dessen Vertreter:innen auch die von Ives‘ Harmonik beeinflusste Jazzorchester-Komponistin Maria Schneider gehört, sind diese Hohlräume in Form von luftigen weiten Intervallen mit Sekunden in den Oberstimmen (oft Flöte und Sopransaxophon), allerdings ein sehr beehrtes Stilmittel.

Auch Arrangeur:innen älterer Generationen, wie Gil Evans, Thad Jones oder Bob Brookmeyer, die häufige Polychord-ähnliche Gebilde und Cluster verwenden, benutzen weite Abstände oft als strukturell zusammenhängende ‚drop-2, drop 2-4 und drop-3 Voicings‘ oder ‚spread‘-Voicings, bei denen der Abstand zwischen Bass und der nächstgelegenen Akkordnote sogar eine None oder Dezime beträgt. ‚Hohlräume‘ innerhalb der Akkordstruktur im mittleren Register werden meist als Stilmittel, z.B. in Intros oder Interludes mit Pedaltönen benutzt. Verwendet man diese lückenhaften Strukturen nun im mittleren bis tiefen Register der Klaviatur und missachtet gleichermaßen das ‚Low-Intervall-Limit‘, so entstehen Klänge, die nicht jazztypisch klingen.

Diese neuartigen Akkordgebilde inspirieren mich weiterführend zur Gestaltung eines Intros. Denn bei einer jazztypischen Gesangs/Klavier Interpretation kann ein Intro mit dieser Satztechnik ein klangliches Novum bilden und eine künstlerische Eigenständigkeit im Jazzbereich zum Ausdruck bringen.

Abbildung 33 zeigt eine Akkordpassage, bestehend aus Polychords, die zusätzlich mit einer rhythmischen Idee, einer metrischen Verschiebung um einen 16tel Schlag, konzipiert ist.



Abb. 33

Die Verschiebung kann allerdings nur ihre Wirkung entfalten, wenn es einen Impuls auf die erste Zählzeit gibt. Dies kann in Form von einer Note oder einem ‚Klack‘-Geräusch im Flügelinneren erzeugt werden. Beide Passagen sind durch eine improvisatorisch gefüllte Fermate unterbrochen und wiederholen sich nach Wunsch. Die Zeit dieser Improvisationseinheit ist frei wählbar. Die ‚time‘ ist hier ebenfalls flexibel, nicht aber in den notierten Passagen. So entsteht ein reizvolles Wechselspiel zwischen ‚time‘ und ‚rubato‘. Sowohl die neuartigen Akkordkonstrukte als auch die rhythmische Gestaltung bieten Impulse für weitere Interpretationsprozesse. Ein retardierendes Element sowie eine dynamische Entfaltung hin zur Hauptmelodie könnten zusätzlich einbezogen werden.

Persönliche Einschätzung und Ausblick

Die in diesem Kapitel entstandenen Akkordgebilde bieten eine Grundlage dafür, stilistisch offene Verbindungen zu schaffen und auf eine unpräzise Art organisch neue musikalische Kombinationen zu finden. Die Zusammenführung von Musikstilen ist aus meiner Sicht erst dann gelungen, wenn keine Kategorisierungen nötig sind, um das Gehörte zu definieren. Das in Abbildung 33 veranschaulichte Intro führt eine von Ives inspirierte Akkordsprache mit einer individuellen improvisatorischen Gestaltungsform zusammen. Die Akkordfolge erfüllt hier eine motivische Funktion: wie weiter oben beschrieben, bieten neuartige Akkordgebilde im Jazzbereich eine Möglichkeit, Vokalkompositionen charakteristisch voneinander abzuheben und ein kompositorisches Alleinstellungsmerkmal zu vermitteln. Ebenso bietet die Integration jazzuntypischer Akkordgebilde in die improvisatorische Interpretation von Liedbegleitungen einen Effekt der künstlerischen Eigenständigkeit. Bei der hier entwickelten Gestaltung des Intros lassen sich Parameter wie Gestus und Rhythmus organisch miteinander verbinden, da die Improvisationsfermaten frei interpretiert

werden können und von der ‚in time‘ gespielten motivischen Akkordfolge gezielt unterbrochen werden.

Die Komposition *Skylark* hingegen ist ein Jazzstandard und somit stilistisch klar definiert. Die Integration der neu konstruierten Akkordverbindungen wird somit immer in Bezug zu einer herkömmlich jazztypischen Begleitung gesetzt. Zusätzlich verhindert die Verschriftlichung einer auskomponierten Begleitung für einen Jazzstandard eine freie Interpretation und wirkt in diesem Zusammenhang auf mich starr und konstruiert. Die Integration einzelner von Ives inspirierter Passagen in eine sonst frei interpretierte jazztypische Begleitung nehme ich hingegen als besondere Note wahr.

4.2 Texturen

Legen wir den Fokus ausschließlich auf die Textur horizontaler musikalischer Strukturen, wie die melodische und rhythmische Anordnung von Tonfolgen, so ergeben sich Möglichkeiten der Bewegungskoordination innerhalb eines zeitlichen Rahmens. Die wahrgenommene Geschwindigkeit wird durch die Beschaffenheit figuraler Strukturen beeinflusst, da diese eine energetische Wirkung auf die Dynamik haben und das Gefühl für Raum und Zeit transportieren. Meiner Auffassung nach bilden figurale Texturen ein sehr kraftvolles musikalisches Element, da sie den Liedkompositionen durch ihren stets individuell gestalterischen Charakter einen Wiedererkennungswert verleihen können.

4.2.1 Arpeggien

Die figurale Form des Arpeggios, die „Zergliederung der Akkorde (...) nach Harfenart“⁷⁹, suggeriert ‚Bewegung‘. „Die Intervalle eines oder mehrerer Akkorde werden nicht gleichzeitig, sondern in einer gewissen Ordnung schnell aufeinander folgend angeschlagen“.⁸⁰ Im musikhistorischen Kontext diente die ausgeschriebene arpeggierte Version von Akkorden den Komponist:innen auch dazu, die Akkordbrechungen nicht der improvisatorischen Manier der Spielerin/des Spielers zu überlassen, sondern selbst die tonliche Abfolge und Richtung der Ausführungen von Harmonien zu bestimmen. Wird das Arpeggio bewusst für die Koordination zeitlicher

⁷⁹ Riemann 1882, 43.

⁸⁰ Ebd.

Abläufe eingesetzt, so ergibt sich eine für die Gestaltung von Klavierbegleitungen wertvolle Doppelfunktion:

1. Arpeggio als Beschleunigungs- und Verlangsamungsapparat
2. Arpeggio als bewegte Abbildung komplexer Akkorde mit Optionstönen

Zudem können Arpeggios atmosphärisch eingesetzt werden. Sie vermitteln bei nuancierter Spielart eine Zartheit, die mit homophonen Akkordsätzen schwer zu erreichen ist. Insbesondere bei rubatoähnlichen Passagen bieten Arpeggios die Möglichkeit einer dynamisch nuancierten und ‚weichen‘ Ausführung der Harmonie, die der Sängerin/dem Sänger ebenfalls eine dynamische Flexibilität erlaubt und eine klangliche Verschmelzung zwischen Gesang und Klavier begünstigt.

Improvisation über eine Ostinatofigur...

...anhand einer Modifikation des Violinenarpeggios aus Arvo Pärts *Fratres für Violine und Klavier*.

Das Violinenarpeggio aus Arvo Pärts *Fratres für Violine und Klavier*, das er im Anschluss an sein Ursprungswerk *Fratres* (1977) im Jahr 1980 für Elena und Gidon Kremer arrangierte, dient hier als Ausgangsfigur. Das Arpeggio hat durch seine wiederkehrenden harmonischen Abläufe einen Ostinato-Charakter. Der wiederkehrende Akkordaufbau (A-Dur) und die symmetrisch gespiegelte Anordnung der Tonfolge zeigt, dass es sich hier nicht nur um ein harmonisches sondern auch um ein figurales Ostinato handelt. Diese Struktur erzeugt einen schwebenden Charakter, der durch die Ausschweifungen ins hohe Geigenregister verstärkt wird. Ich empfinde beim Hören des gesamten Arpeggioteils ein Gefühl von Unendlichkeit. Die stetige Wiederholung vermittelt eine energische Kraft bei gleichzeitiger Fragilität. Diese begründe ich mit dem hohen Anteil an reinen Intervallen und Oktaven in der Arpeggiostruktur. Die harmonische Einfachheit erzeugt zudem Assoziationen des ‚Andächtigen‘ und Sakralen.

Die Übertragung der figuralen Bewegung von einem Streichinstrument auf ein Tasteninstrument birgt bereits ein hohes Variationspotential. Denn auf dem Klavier müssen streicherspezifische, teilweise automatisierte Abläufe neu koordiniert wer-

den. Die Übersichtlichkeit der Tasten und die dadurch entstehende Vereinfachung der Griffmöglichkeiten bietet eine für die harmonische Erweiterung und Veränderung innerhalb der Figur schnell realisierbare Ausgangslage. Für meinen zunächst in Form eines Lead Sheets entstandenen Song *Lines of Glass* soll das Ostinato in der linken Hand gespielt und mit atmosphärisch-tonmalerischen Verzierungen in der rechten ergänzt werden. Diese Verzierungen sollen zudem einen improvisatorischen Charakter vermitteln. Pärts hier abgebildete Arpeggiostruktur umfasst eine Oktave und eine Sexte, verläuft wellenförmig und beinhaltet Tonrepetitionen am höchsten und untersten Punkt der Bögen.

1

♩ = 63

legato

Viol.

ppp poco a poco crescendo sino al fff

3

Abb. 34: A-Dur Arpeggio aus *fratres* für Violine und Klavier (Pärt, 1980), Ausschnitt T. 1

Da im Hinblick auf die erzielte Begleitung die Ausführbarkeit des Ostinato-Arpeggios in einer Hand gewährleistet sein muss, ist eine Modifizierung der Struktur notwendig.

Die Voraussetzung für das Erfinden einer pianistisch geeigneten Ostinatofigur in der linken Hand ist ein handhabbarer Tonumfang. Darüberhinaus soll die Figur die jeweilige Harmonie mit entsprechenden Optionstönen gut abbilden. Zu diesem Zweck erweitere ich die Tonfolge zwischen zwei wiederkehrenden Punkten und entferne mich damit von der gespiegelten Symmetrie aus Pärts Figur; die Wellenform wird beibehalten.



Abb. 35: Von *fratres* inspirierte Ostinatofigur (l.H.) für *Lines of Glass*

Die tonliche Anordnung der entwickelten Figur bewegt sich je nach Harmonie innerhalb ihrer Wellenform, bleibt jedoch in ihrer Grundstruktur unverändert.

Ich beobachte, dass mir durch mehrfaches Spielen der Figur in der linken Hand ein Bewegungsautomatismus gelingt, der Platz für improvisatorische Ausführungen der Harmonien in der rechten Hand lässt. Für die nun umsetzbaren improvisatorischen Ideen stellt sich zunächst die Frage des gewünschten Effekts, den die Begleitung bei der Zuhörer:innen auslösen soll:

In welchem Licht soll der Liedtext erscheinen?

Wie kann die Begleitung begünstigen, dass ein bestimmter Blickwinkel bei den Hörer:innen eingenommen wird?

Was soll metaphorisch oder assoziativ zum Ausdruck gebracht werden?

Mit der Dichtung der Textzeile „Lines of Glass, barely spoken“, die ich bereits im Jahr 2016 verfasste, wird ein Kontrast vermittelt, der in der Diskrepanz zwischen der assoziierten Klarheit des durchsichtigen festen Stoffes Glas und seiner gleichzeitigen Zerbrechlichkeit liegt. Die Worte „barely spoken“ verstärken diesen Effekt. Dieser Gegensatz wird durch die ebenfalls als Oxymoron aufgebauten Verse „precious and fragile like a pearl“ und „or a long-time forgotten star“ unterstrichen.

A

5 E Abm7 F#m7 G6 E6/G#

Lines of glass_ you have bare - ly_ spo-ken I_ let you in and a

Abb. 36: Haberkamp, *Lines of Glass*, T. 1–3

Der musikalische Ausdruck dieses semantischen Paradoxons verlangt nach einer Übersetzung sprachlicher Idiome in musikalische Parameter. Hierzu stelle ich die beiden textlichen Hauptaussagen „Klarheit“ und „Verwirrung“ mithilfe einer Tabelle 3 gegenüber und suche passende musikalische Ausdrucksmöglichkeiten.

Tabelle 3: Spielanweisungen zur musikalischen Darstellung der textlichen Aussage

Stringenz/Klarheit l. Hand	Chaos/Verwirrung r. Hand
<ul style="list-style-type: none"> • Durchgängige Sechzehntelfigur • Gleichbleibendes Metrum • Wiederkehrende Tonfolge • Mehrfaches Spielen des Grundtons innerhalb der Ostinato-Figur • Beständige Wellenform • Vollständiges Abbilden der Harmonie 	<ul style="list-style-type: none"> • Improvisatorischer Charakter • Variierende rhythmische Ausführung • Unterschiedlich lange Tonfolgen • Registerwechsel • Atmosphärisch-tonmalerische Ausführung/Verzierungscharakter • Harmonische Erweiterung durch „upper structures“

Die wiederkehrende Sechzehntelfigur der linken Hand setzt den Improvisationen eine gleichbleibende Struktur entgegen, die voraussetzt, dass sich die rhythmischen Figuren der rechten Hand mit ihr verzahnen. Ebenso bildet sie die Harmonie bereits vollständig ab, so dass die improvisatorischen Verzierungen immer sowohl rhythmisch als auch tonlich auf die Figur der linken Hand bezogen werden. Im Zusammenhang mit der Kreation dieser Verzierungen stellt sich die Frage, wie sich die Spontaneität einer Improvisation schriftlich festhalten lässt.

Nachfolgend beschreibe ich meinen eigenen Improvisationsprozess, um mich der Thematik zu nähern:

Die Bewegungen der linken Hand habe ich bereits verinnerlicht und nutze die gestalterische Freiheit der rechten Hand. Durch Ausprobieren entstehen Konstrukte aus Arpeggien und Läufen mit Richtungswechseln, die sich rhythmisch mit der Be-

gleitung der linken Hand verzahnen. Um die Improvisation Ton für Ton einzufangen, erfolgt die Notation nach jeder einzelnen Phrase, die sich höchstens über drei Achtel erstreckt. Die Phrasen sind schneller als die Sechzehntelfigur der linken Hand und bilden meist eine N-Tole. Die N-Tolen erzeugen einen undefinierten, schwer greifbaren Effekt, und obwohl die Figur der linken Hand unverändert bleibt, klingt das Gesamtkonstrukt beider Hände rhythmisch ungreifbar.

Das tonliche Raster verändert sich hierdurch stetig, so dass insgesamt ein heterogener Charakter beider figuraler Ebenen entsteht. Um die improvisatorische Spontaneität auch schriftlich abzubilden, arbeite ich an manchen Stellen mit bewusster Dehnung oder Verlangsamung der Phrasen in der Notation. Ich setze gezielt Pausen in den Phrasen ein oder kreierte N-Tolen, die sich auf die gewünschte Weise mit der linken Hand verzahnen. Aufwärtsstrebende 32tel Quintolen haben im höheren Register den Effekt eines perligen Hauches, wohingegen punktierte Achtel, die genau auf Anfangs- und Mittelpunkt der Sechzehntelfigur ansetzen, einen Verlangsamungseffekt der Gesamtbegleitung erzielen.

Abb. 37: Haberkamp, *Lines of Glass*, T. 3–4

Es wird der Eindruck vermittelt, das (textlich) Gesagte würde in zwei unterschiedlichen Bewusstseinszuständen wahrgenommen: Den Zustand der Klarheit - der durch die wiederkehrende Wellenform der Achtelfigur in der linken Hand suggeriert wird - und den, von metrisch stark variierenden improvisatorischen Ausschweifungen verstärkten Zustand der Verwirrung.

Um eine Aussage über die klangliche Wahrnehmung der beiden figuralen Ebenen treffen zu können, fertige ich eine Tonaufnahme der Komposition an und nehme die Position der Hörenden ein. So wird die nötige Distanz zum Kompositionsprozess geschaffen.

Clara Haberkamp

♩ = 70

A

mf

Lines of glass

pp

p

Abb. 38: *Lines of Glass*, T. 1-2

Auch nach mehrfachem Hören sind beide Ebenen in der auditiven Wahrnehmung nicht klar voneinander trennbar. Obgleich die Figuren an einigen Stellen solistisch identifizierbar werden, nehme ich die Klavierbegleitung insgesamt als ein ineinander verwobenes Konstrukt wahr, in dem die klaren, wie die verworrenen Momente abwechselnd aufscheinen.

Mit dieser Art der musikalischen Ausarbeitung wird auch die textliche Gesamtaussage des Liedes näher beleuchtet. Meiner Intention, die beiden Zustände, den der Klarheit und den der Verwirrung, voneinander zu trennen, kann sich hier nur ansatzweise genähert werden. Zumindest kann das Ohr diese Trennung nicht eindeutig wahrnehmen. Es entsteht der Eindruck, dass die improvisatorischen Verzierungen der rechten Hand die rhythmische und harmonische Klarheit der Figur in der linken beeinflussen. Insbesondere der Zusatz von N-Tönen in der rechten Hand lässt die Sechzehntelfigur der linken gedehnt oder gedrungen wirken und beeinflusst so ihren Charakter. Abschließend lässt sich sowohl für die textliche als auch für die musikalische Aussage des Liedes festlegen, dass die beiden scheinbar gegensätzlichen oben benannten Zustände beweglich miteinander in Verbindung stehen.

4.2.1.1 In Gegenbewegungen verlaufende, beidhändige Arpeggiostruktur

Für mein nächstes Werk vereine ich Arpeggiofiguren aus einem weiteren Teil des 3. Satzes von Ligetis *3 pieces for 2 pianos* zu neuen, harmonisch modifizierten Arpeggien, die von einer Person an einem Klavier (anstatt von zwei Personen an zwei Klavieren) gespielt werden können. Dazu berücksichtige ich die Takte 33 und 34 in ihrer Gesamttextur zunächst, ohne auf die harmonische Aussage einzugehen. Um einen Gesamteindruck des figuralen Verlaufs zu bekommen, passe ich die vier Systeme auf zwei Systeme an. Nun ist gut sichtbar, dass die gesamte Anordnung aus vier unabhängigen Stimmen besteht, von denen sich jeweils zwei in einem System formieren lassen. Die Arpeggien im oberen System sind richtungsgleich und verlaufen versetzt aufwärts. Das obere Arpeggio besteht aus vier Sechzehntelnoten, die übergeben zu einer Achtelnote führen, die wiederum mit einem Akkord unterlegt ist. Auf diesem Akkord setzt das zweite Arpeggio an, das rhythmisch identisch aufgebaut ist. Die unteren Stimmen verlaufen zu einem Großteil des Taktes (ab der zweiten Viertel des 4/4 Taktes) in rhythmisch gleichbleibender Struktur durchgehend versetzt abwärts, also in einer Gegenbewegung zum oberen System. Die Bassfigur bleibt sogar tonlich identisch, was einen Pedaltoneneffekt zur Folge hat. Im Folgetakt (T. 34) weist die zweite Stimme von oben eine metrische Eigendynamik auf, indem sich die Länge der Figur bei jeder Wiederholung um eine Sechzehntel verkürzt (s. Abb. 39). Da sich die anderen Figuren in einer rhythmisch gleichbleibenden Abfolge wiederholen, ergibt sich in ihrer Kombination mit der Bassfigur auch eine spannende harmonische Verwebung. Dieses, von einer rhythmischen Verschiebung erzeugte Phänomen der harmonischen Schwerpunktverschiebung, möchte ich weiterführend innerhalb meiner Liedkomposition *A kiss between the brows* in einem neuen Kontext verarbeiten.

Abb. 39: Ligeti, *3 pieces for 2 pianos*, 3/3 ‚Bewegung‘, T. 36, eigene Notation mit der Notensoftware *Sibelius* (Für die verbesserte rhythmische Einordnung sind an manchen Stellen Pausen hinzugefügt worden).

Für die weiterführende künstlerische Verarbeitung muss das ursprünglich für zwei Klaviere komponierte Konstrukt auf ‚einem‘ Klavier spielbar sein. Für die Übertragung der Systeme in ein spielbares Format müssen die Richtungswechsel und Parallelbewegungen der Arpeggien so gestaltet sein, dass beide Hände sich abwechseln und übergebundene Noten unter einer Figur mit dem Pedal gehalten werden können. Im selben Umdeutungsprozess gleiche ich die Figuren harmonisch und satztechnisch an mein Lied *Between the brows*, bestehend aus Melodie, Text und Akkordsymbolen, an. Dieses Angleichen erfolgt gleichermaßen durch pianistisch-technische Mechanismen und schrittweise harmonische und rhythmische Ausarbeitung.

❖ Schritt 1: Graphische Zusammenfassung

Abb. 40: Ligeti, *3 pieces for 2 pianos*, 3/3 ‚Bewegung‘, T. 35, Zusammenfassung des Notenbildes vor vier auf zwei Notensysteme

❖ Schritt 2: Ausarbeitung einer pianistisch-technischen Handhabbarkeit für zwei Hände – haptische Bewegungserinnerung

Die in Schritt 1 zusammengefasste Version versuche ich nun, soweit möglich, auf das Klavier zu übertragen. Da das Werk für zwei Klaviere und vier Hände komponiert ist, sind nicht alle Passagen mit zwei Händen spielbar. Die Teile des Konstrukts, die für mich pianistisch ausführbar sind, übe ich so ein, dass sich Tastenbild und haptische Bewegungsabläufe gut einprägen. Die verinnerlichten Bewegungsrichtungen der Finger helfen intuitiv dabei, das Charakteristikum der figuralen Abläufe auf die neue Komposition zu übertragen. Diese für die weitere Verarbeitung wichtige ‚Substanz‘ definiert sich für mich auch über die zeitlichen Einsätze der Finger.

Die Abläufe wirken beinahe wie eine Kontrapunktik, die sich nicht durch Tonhöhen, sondern durch die Komposition der Bewegungen darstellt. Diese Idee benutze ich zur Übertragung und Modifizierung des Arpeggio-Konstruktes: der Fokus liegt nicht auf der Harmonik oder Melodik der Figuren, sondern ausschließlich drauf, wann ein neuer Arpeggioeinsatz geschieht, in welche Richtung die Arpeggien verlaufen und wie beide Hände zu welchem Zeitpunkt koordiniert werden. Kurz gesagt, es werden drei Hauptaspekte berücksichtigt: (zeitlicher) Einsatz der Figur, ihre Richtung und die Handkoordination. Die folgende Tabelle zeigt den Versuch, diese ‚Kontrapunktik der zeitlichen Abläufe und Bewegungsrichtungen‘ zu dokumentieren:

Tabelle 4: Aufteilung und Definition der Bewegungsabläufe

Rechte Hand	Aufwärtsbewegung in übergebundene 32tel →		Akkord (- mit Pedal halten) Aufwärtsbewegung tiefer →	Aufwärtsbewegung Akkord (- mit Pedal halten)
	Basston (-mit Pedal halten)	Abwärtsbewegung in übergebundene 32tel →	Akkord (-mit Pedal halten) Weiterführung Abwärtsbewegung/Basston (-mit Pedal halten)	Abwärtsbewegung

❖ Schritt 3: Harmonische Anpassung und rhythmische Neuordnung

$\frac{4}{4}$ Eb Eb/G | Abma7 Bdim7 | Bb9sus4 | Dm7/A Gdim^{ma7} F#ma7^{#5} |

„A kiss between the brows and orbits crossing clears my vision for a new day“

Die Bereiche Harmonik und Rhythmik fasse ich unter einem Punkt zusammen, denn die harmonischen Schwerpunkte hängen von der Länge der Arpeggien ab, die wiederum einem wiederholten rhythmischen Pattern folgen. Die in Abbildung 39 veranschaulichte metrische Verschiebung, die durch eine sich schrittweise erweiternde Verkürzung der Arpeggien um jeweils eine 32-tel Note zustande kommt, möchte ich in meiner Neukomposition durch ein anderes Verfahren imitieren und modifizieren. Spannend sind bei diesem Prozedere auch die harmonischen Schwerpunktverschiebungen, die mit der rhythmischen Anordnung einhergehen.

In Anlehnung an die Vorlage in Abbildung 40 erfinde ich eine Basslinie, die streckenweise rhythmisch und harmonisch gleichbleibt. Aufgrund meiner Erfahrungen mit jazztypischen Ostinato-Basslinien, die ich oft in der linken Hand mit dem Bassisten meiner Band ‚gedoppelt‘ spiele, hat auch die folgende Basslinie jazztypische Ansätze. Sie trägt ein pulsgebendes Potential in sich, da sie sehr synkopisch aufgebaut ist. Die Linie hat eine Länge von sechs 16tel Noten, die auf der zweiten 32tel beginnend in ihrer wiederkehrenden Struktur jedes zweite Mal eine 32tel-Pause beinhaltet. Ihre hemiolische Beschaffenheit bewirkt eine metrische Schwerpunktverschiebung, die sich auch auf die Harmonik auswirkt. Der Basslinie wird eine zweite Linie hinzugefügt, die sich mit ihr rhythmisch verzahnt und zeitgleich wiederholt. Die Figuren der beiden Oberstimmen sind den metrischen Schwerpunkten der Taktart entsprechend aufgebaut.

Die harmonischen Schwerpunkte verschieben sich durch diese Anordnung so, dass die Metrik nach ein paar Zählzeiten nicht mehr klar wahrgenommen wird, da die Anhaltspunkte fehlen. Lediglich Text und Melodie werden in den Takt eingepasst, weisen jedoch einen freien Gestus auf, der sich klar an den neuen harmonischen Schwerpunkten orientiert.

Wirkung

Gegenbewegungen, Richtungswechsel und die Häufigkeit der neuen Arpeggioeinsätze kreieren ein mehrschichtiges Klangspektrum. Die harmonischen und rhythmischen Schwerpunktverschiebungen erzeugen bei mir eine Assoziation von Kreisen, die sich auf verschiedenen (Klang-)ebenen treffen, sich anschließend wieder auseinanderbewegen, um dann in eine neue Konstellation zueinander zu treten. Die zunehmende Verschiebung der Anfangsstruktur erzeugt zudem den Eindruck, das Gebilde würde sich mehrdimensional vergrößern. Spannend ist die textliche Übereinstimmung „*orbits crossing*“, die auf die menschliche Augenhöhle, aber gleichzeitig und metaphorisch auch auf die Erdumlaufbahn und somit auch auf die Mehrdimensionalität des Universums anspielt. In beiden Fällen geht es um die Kreuzung zweier oder mehrerer kreisförmiger Systeme.

The image displays a musical score for two measures of a piece. The tempo is marked as ♩=100. The score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "a kiss bet - ween the brows_ and or - bits_ cros - sing_ clears_ my_ vi -". The piano accompaniment features complex arpeggiated patterns in both the right and left hands, with frequent changes in direction and texture. The vocal line consists of a single melodic line with some rests. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 2.

Abb. 41: HaberKamp, *Between the Brows*, T. 1-2

Beidhändige Arpeggiostrukturen mit vier unabhängigen Stimmen

Die motorischen Abläufe der vierstimmigen Arpeggiofigur sind eng mit dem kompositorischen Ausarbeitungsprozess verbunden. Um die Eigendynamik der vier unabhängigen Stimmen zu gewährleisten, muss die Koordination der Finger im Bezug auf Richtung, Länge, Notenwert, Stimmführung, Gestus, Dynamik und zeitliche Abfolge der Figuren bis ins kleinste Detail aufeinander abgestimmt werden. Auch die Aktivität des Pedals wird in diesen Vorgang integriert. Die Komposition geht schrittweise mit dem Einüben und Weiterspinnen des bereits notierten Materials einher und integriert bei jeder Wiederholung die neu komponierten Abschnitte in die Bewegung. Dadurch bekommt die Begleitung trotz ihrer Komplexität einen natürlich fließenden Gestus. Diese Form der figuralen Anordnung muss sehr gut eingeübt und automatisiert werden, damit das Arpeggiokonstrukt trotz seiner Komplexität als Begleitung fungieren kann. Der Begleitmodus definiert sich hier über den atmosphärischen Klangcharakter der Arpeggios. Trotz Kontrapunktik und häufiger Registerwechsel soll dieser Begleittypus nicht stimmlich mit der Melodie interagieren, sondern diese atmosphärisch einbetten. Auch metrische und harmonische Schwerpunktverschiebungen sollen eher beiläufig in den Fluss der Stimmen integriert werden. Dieses Begleitmodell hat nicht zuletzt aufgrund seiner rhythmischen und harmonischen Ambiguität einen tonmalerischen Einfluss auf Text und Melodie, denn es erschafft Szenarien und Assoziationen mehrerer sich überlappender Ebenen. Den Eindruck der klanglichen Mehrdimensionalität nehme ich auch bei meiner mit diesem Modell fertiggestellten Komposition *Between the brows* wahr. Diese Begleitung erzeugt bei mir eine gefühlte Weitläufigkeit, die sich unendlich weiterentwickeln ließe und somit auch der Textaussage einen virtuellen Charakter verleiht. Sie lässt sich daher auch für Texte anwenden, die sich mehrdeutig interpretieren lassen.

4.2.1.2 ‚Akkumulierende‘ Arpeggios

Die in Kapitel 4.2.1.1 erforschten metrischen Verschiebungen wurden in Ligetis Komposition durch eine Längenveränderung einer Figur innerhalb eines zusammenhängenden Gesamtkonstruktes ausgelöst (s. Abb. 39). In meiner von diesem Phänomen inspirierten Begleitung zu *Between the Brows* kann ein ähnlicher Effekt über einer metrisch nicht der Taktart entsprechenden Basslinie erreicht werden.

Beide Methoden haben Einfluss auf das Stimmenraster und verschieben dementsprechende harmonische Schnittpunkte.

Die nachfolgende Arpeggiofigur basiert ebenfalls auf dem Effekt der unterschiedlichen Verzahnung von Arpeggiofiguren im Stimmenraster. Bei diesem Begleitmuster werden die Schwerpunkte im Vorhinein definiert und im gesamten Verlauf der Komposition beibehalten werden. Diese Schwerpunkte lege ich in Form eines rhythmischen Patterns fest, das gleichzeitig die Funktion der Hauptmelodie übernimmt. Das Pattern besteht aus einem 3/4 und einem 7/8 Takt und enthält in seiner rhythmischen Struktur bereits ein eigenständiges Beschleunigungselement.

Zunächst scheint es so, also würde der Rhythmus des ersten Taktes wiederholt, zwei Viertelnoten, gefolgt von zwei Achtelnoten. In der Wiederholung werden die beiden Achtel durch eine Triole ersetzt, bei der die letzten beiden Achtel zu einer Viertelnote zusammengefasst sind. Diese kleine Veränderung erzeugt in sich schon ein Gefühl der Beschleunigung, das durch die angehängten zwei 16tel Noten noch verstärkt wird. Für das Lied *Accumulation* drehe ich die Takte um, so dass der 7/8 Takt am Anfang steht. Diese Veränderung zeigt dann den Effekt einer Welle, die sich durch Beschleunigung und anschließende Verlangsamung ausdrückt.

The image displays two musical staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, divided into two measures. The first measure is in 3/4 time and contains two quarter notes marked with 'x'. The second measure is in 7/8 time and contains two eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs. It features a complex arpeggiated pattern in the bass line with fingerings 7, 6, 3, 5, 5, 5. The treble line has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a quarter note. Chords are indicated above the staff: B9/#11, D°, Db7/F#, and F#maj7. The time signature changes from 7/8 to 3/4 and back to 7/8.

Abb. 42: Einbettung einer rhythmischen Zelle in den Klaviersatz von *Accumulation*, T. 3-4

Der Rhythmus wird nun durch Arpeggien angefüllt, die in ihrer rhythmischen Dichte stark variieren. Der Beschleunigungs- und Verlangsamungseffekt kann mit dieser Anhäufung und Entzerrung der Notenzahl in einem metrisch gleichbleibenden

Rahmen gesteuert werden (s. Abb. 42). Diese Methode erzeugt ebenfalls eine Geschwindigkeitswelle innerhalb eines festgelegten zeitlichen Rahmens. Wir erleben also eine übergeordnete Welle in der Hauptmelodie und mehrere, stark variierende schnellere Wellen in der Begleitung. Diese auf zwei unterschiedlichen Ebenen verlaufenden Verdichtungen erschaffen eine Asynchronität in der Tempowahrnehmung. Eine auditive Täuschung, die den Eindruck vermittelt, beide Ebenen verliefen in unterschiedlichen Tempi. Dieser Effekt wird durch die Verzahnung von ‚triolischen‘ und ‚geraden‘ Rhythmus-elementen noch verstärkt. Durch den Registerwechsel in Takt 16 werden die beiden Ebenen als eigenständige und tonhöhenunabhängige Flächen erkennbar (s. Abb. 43, T. 16).

Abb. 43: *Accumulation*, T. 15–19

Die Hauptmelodie in meiner Komposition *Accumulation* folgt ausschließlich einem festgelegten durchgängigen rhythmischen Pattern, wohingegen sich die Begleitebene auf einer eigenen Beschleunigungsskala bewegt. Die Wellen dieser Begleitebene sind jedoch durch wiederkehrende Schwerpunkte an die Hauptmelodie gekoppelt und schließen ihre Verzierungen meist über die Dauer einer Viertelnote ab. Im Hinblick auf die Weiterentwicklung der ‚Akkumulationsmethode‘, die sich hier in zwei Geschwindigkeitsebenen zeigt, würde ein weiterführendes Experimentieren mit den Beschleunigungs- und Verlangsamungswellen wertvolle Impulse für die improvisatorische Ausführung von Arpeggien bieten. Spannend ist in diesem Kontext die Frage, welchen Effekt das Integrieren der Hauptmelodie in die Begleitebene auslösen würde: Um diese Methode zu untersuchen, modifiziere ich die Ausgangsidee von

Accumulation so, dass die Gesangsmelodie ein Teil der unteren, dichteren Ebene wird. Ich ergänze eine Textzeile aus Walt Whitmans *Song for myself 18* (1892), dessen Silben mit der neuen Melodie zusammengesetzt und rhythmisch exakt mit der Begleitebene verzahnt werden.

„I beat and pound for the dead, I blow through my embouchures my loudest and gayest for them.“

Abb. 44 zeigt die Melodie in der Farbe Lila an. Sie ist in der Tonhöhe teils über der Begleitebene angesiedelt und teils in sie integriert. In beiden Fällen gibt es keine rhythmischen Verschiebungen. Die Melodie passt sich exakt in das Rhythmusraster der Begleitfigur ein.

The image shows a musical score for 'Accumulation'. It consists of two systems of music. The first system is in 7/8 time and the second in 3/4 time. The vocal line is written in purple ink and includes the lyrics: "I beat and pound for the dead I blow through my embouchures my loudest and gayest for them." The piano accompaniment is written in black ink. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (7, 6, 6, 3, 7). The vocal line is integrated with the piano accompaniment, with some notes appearing above the piano staff and others below it.

Abb. 44: *Accumulation*, T. 14–15, Text von Walt Whitman, *Song of Myself 18*

Bei einem Hörvergleich zwischen der zweitaktigen Passage in Abb. 44 und einem Ausschnitt aus der Ursprungskomposition *Accumulation* (Abb. 43) ergeben sich bedeutsame Unterschiede in der Hörwahrnehmung. Die in *Accumulation* unabhängig be- und entschleunigenden Ebenen mit einer rhythmisch gleichbleibenden Hauptmelodie nehme ich als fließend und organisch wahr. Durch die von der Hauptmelodie festgelegten Schwerpunkte wird eine klare Richtung vorgegeben, die durch die Begleitebene einen dynamischen und dehnbaren Charakter bekommt. Die Bewegungen wirken dadurch organisch.

Im Kontrast dazu wirkt die integrierte Melodie in Abb. 44 beim Hören eher buchstabiert und beinahe ein wenig mechanisch. Die Ebenen müssen nun exakt aufeinander abgestimmt sein, um dem gemeinsamen rhythmischen Raster zu entsprechen.

Dadurch sind sie in ihrer Agogik eingeschränkt und können nicht mehr frei und organisch fließen.

Reflexion zur Anwendung

Das Spiel mit metrisch unabhängigen Arpeggioebenen beinhaltet ein hohes Gestaltungspotenzial. Unterschiedliche Beschleunigungsmechanismen, die durch die Veränderung der Tondichte innerhalb eines zeitlichen Rahmens kreiert werden, erzeugen eine ungreifbare und dennoch organisch fließende Wirkung. Daraus entstehen oft rhythmische Raster, die durch die zeitliche Unabhängigkeit der Ebenen eine eigene Agogik mitbringen. Zusammenfassend kann man sagen, dass das Verfahren mehrerer übereinanderliegender Beschleunigungsebenen einen hohen musikalischen Modernitätsfaktor mit sich bringt und dennoch organisch fließende Bewegungen zulässt.

Im Kontrast zu der hier beschriebenen Fließbewegung hat die Integration der Melodiestimme in die metrisch variierende Begleitung einen gegenteiligen Effekt (Abb. 44). Die beiden Ebenen, hier Melodie und Begleitung, bieten keinen Raum zur agogischen Gestaltung, da sie einem nun gemeinsamen rhythmischen Muster folgen. Der daraus resultierende Effekt ist eher anorganisch und stockend. Doch auch dieser Effekt lässt sich gut nutzen, um Stimmungen zu transportieren. Hier wären abstrakte Szenarien, die eher körperlose Zustände beschreiben, denkbar (mechanische Vorgänge, computergesteuerte Stimmen/Wesen, Roboter, Utopien etc.).

4.2.1.3 Arpeggiofigur als Puls-gebendes Element

In den Unterkapiteln 4.2.1.1 und 4.2.1.2 beschreibe ich Arpeggiostrukturen, die ‚pulsgebende Elemente‘ besitzen, jedoch eher als Teil eines Rubato-Strukturmodells aufzufassen sind. Der Rhythmus in *Accumulation* wird auf ein klares Pattern abgestimmt und folgt daher einem durchgehenden Puls. Dennoch ist der Gestus nicht als eindeutig ‚time‘-gebend charakterisierbar.

Anders verhält sich das folgende Arpeggiokonstrukt für meine Komposition *Lonely sailors* (Abb. 45), das durch seinen Aufbau die ‚time‘ vollständig definiert. Alle ‚sub-

divisions⁸¹ des 6/8 bzw. 9/8 Taktes werden hier ausgespielt. Die Arpeggien bestehen aus Sechser-Sechzehntel-Einheiten, bei denen jede dritte Sechzehntel betont wird. Die Bassfigur unterstützt diese Schwerpunkte zunächst, verschiebt ihre Gewichtung jedoch bei der Wiederholung so, dass sie mit jeder zweiten Sechzehntel der Arpeggiofigur der rechten Hand zusammenfällt.

Mit dieser Verschiebung kann ein retardierendes Moment geschaffen werden: je breiter die Abstände zwischen der Bassbetonung und der Arpeggiofigur sind, desto größer zeigt sich der Verlangsamungseffekt. Zusätzlich füge ich ein über drei Achtel andauerndes tiefes, unbewegtes Quintintervall ein. Es verfestigt sich hier der Gesamteindruck einer ‚Stop and Go‘-Entwicklung.

3
 wan - der to-ge-ther through a bot-tle neck

5
 and the sun that had just ri sen — shar-pens the form of our flask — and

Abb. 45: Haberkamp, *Lonely sailors*, T. 3–6

⁸¹ *Subdivision* ist der englische Begriff für die Unterteilung einer größeren Einheit in beliebig viele Untereinheiten. In der Musik bedeutet dies meist die Verkleinerung der Notenwerte innerhalb einer zeitlich gleichbleibenden Einheit zur Verdeutlichung einer rhythmischen Figur.

Beachten wir nun den weiteren Verlauf der Komposition (s. Abb. 45), so erschließt sich ihr dramaturgische Effekt durch retardierende und vorantreibende Achtelrepetitionen in der linken Hand, die sich mit wiederkehrenden tiefen Liegenoten abwechseln. Diese Gestaltungselemente bewirken einen Aufstau von Geschwindigkeitsenergie. Dieses Innehalten aus einer Bewegung heraus impliziert, dass diese Energie sich über kurz oder lang wieder entladen muss. Dieses Entladen findet im B-Teil (Abb. 46) in Form von einer beschleunigenden Aufwärtsbewegung statt, die sich schließlich in durchgängige Repetitionen in einem neuen, schnelleren Tempo einpendelt. Der gesamte Prozess von Geschwindigkeitsauf- und abnahme erzeugt eine, dem textlichen Inhalt förderliche, Spannung.

The image shows a musical score for two measures, labeled '6' and 'B'. The score is written for piano (mf) and consists of three staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs), and the bottom staff is a separate bass clef staff. The music is in 9/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#). The score shows a transition from 9/8 to 6/8 time between the two measures.

Abb. 46: Haberkamp, *Lonely sailors*, T. 6–7

In dem zugehörigen Text werden zwei Wesen beschrieben, die ihr Leben in einer Flasche verbracht haben und nun nach langer Zeit, angetrieben durch das helle Licht der Sonne, den Mut finden, durch den dünnen Flaschenhals auf das offene Meer hinaus zu schwimmen. Die Sonne enthüllt erstmals die Umrise der Flasche und schärft so das Bewusstsein der beiden Wesen darüber, dass ihre Umgebung begrenzt ist.

Der erst zaghafte und dann bestimmte Entschluss, eine Reise ins Ungewisse anzutreten, wird durch Kontraste wie „light as a feather, solid as a rock“ zum Ausdruck gebracht. Die Kernaussage des Textes verdeutlicht die Notwendigkeit des Ausbruchs nach einer langen Zeit des Gefangenseins in der Flasche.

A

„Light as a feather, solid as a rock
We wander together through a bottleneck
And the sun that has just risen sharpens the form of our flask
And floods it with light shining green through the glass“

Der ‚Stop and Go‘-Effekt in der Klavierbegleitung unterstützt die textliche Aussage insofern, als dass die Geschwindigkeitsaufnahme zunächst durch Hindernisse gehemmt wird: ein zu dünner Flaschenhals, die Ungewissheit über die Welt außerhalb der Flasche, ambivalente Gefühle über den Ausbruch (Kontraste wie leicht und schwer, unsicher und entschlossen etc.) und die durch das Sonnenlicht ausgelöste plötzliche Erkenntnis des Eingeschlossenseins.

Das durch Tonwiederholungen definierte, durchgängige Pattern im B-Teil symbolisiert den Ausbruch auf das offene Meer und die Aufnahme von Geschwindigkeit:

B

„Lonely sailors on a
deep blue sea
Full speed ahead, you can't capture me“

Zusammenfassung

Als rhythmusgebendes Arpeggio bezeichne ich hier ein Muster, das die „subdivisions“ (die Unterteilung des Taktes in möglichst kleine rhythmische Einheiten) in Form einer Figur ausspielt und möglichst gleichmäßig betont. Dieses Raster definiert die zeitliche Ebene daher vollständig, und Verlangsamungen bzw. Beschleunigungen betreffen immer das Gesamttempo.

Die anderen in Kapitel 4.2.1 besprochenen Arpeggiomuster beinhalten jeweils zwei bis mehrere Ebenen. Dies ermöglicht einen Dehnungs- oder Verdichtungseffekt bei gleichbleibendem Tempo. Dieses gleichbleibende Tempo wird durch ein rhythmusgebendes Element auf einer anderen Ebene definiert, während durch ‚akkumulie-

rende', zeitlich verschobene oder beschleunigte Arpeggios der gewünschte Effekt erzielt wird. Einen starken Ausdruck haben dabei N-tolen, da sie die eigentliche Tempolinie in der Wahrnehmung des Hörers beeinflussen. Durch N-tolen in Verbindung mit einer zweiten gleichbleibenden Ebene kann eine fließende und weiche Atmosphäre in der Begleitung entstehen, in die sich der Gesang organisch einbetten lässt.

Das hier beschriebene Tempo-definierende Arpeggio beinhaltet nur eine zeitliche Ebene. Tempovariationen haben daher auch eine größere dramaturgische Wirkung und verändern den Fluss des Liedes maßgeblich. Da dieser Effekt unmissverständlich wahrnehmbar ist, kann er gezielt dort eingesetzt werden, wo sich die textliche Aussage verändert, eine neue Szenerie erschaffen wird oder ein emotionaler Ausdruck besonders betont werden soll.

4.2.1.4 Ansätze zur Anwendung im Bereich der improvisierten Liedbegleitung

Die in 4.2.1 gewonnenen Erkenntnisse möchte ich nun auf die Disziplin der improvisierten Liedbegleitung anwenden. Hauptsächlich geht es hier um die Frage, wie sich die entwickelten Verfahren, die gezielt atmosphärische und dramaturgische Effekte hervorrufen können, auf eine spontane improvisatorische Interpretation einer Begleitung übertragen lassen. Um dies ansatzweise spielerisch erforschen zu können, wähle ich einen sechstaktigen Formteil aus meinem Lied *Homeless Clouds*, der bereits ein Akkordgerüst und eine Melodie mit Text vorgibt.

B

21 A(#4) C^{o7} C#m⁷

Snow gleams like sa - tin on___ the ground_ dis -

24 C^{o7} C#m⁷ B/D#

persed with - out___ a sound___

Detailed description: The image shows a musical score for a six-measure phrase. The first staff starts at measure 21 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Chord symbols above the staff are A(#4) at measure 21, C^{o7} at measure 22, and C#m⁷ at measure 23. The lyrics are 'Snow gleams like sa - tin on___ the ground_ dis -'. The second staff starts at measure 24 with the same key signature. The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Chord symbols above the staff are C^{o7} at measure 24, C#m⁷ at measure 25, and B/D# at measure 26. The lyrics are 'persed with - out___ a sound___'. The piece ends with a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

Abb. 47: Haberkamp, *Homeless Clouds*, T. 21-26

Für die individuelle Gestaltung der improvisierten Liedbegleitung lege ich zusätzlich zu den kompositorischen Informationen folgende Vorgaben fest:

1. Die Begleitung erstreckt sich über ein gleichbleibendes Tempo im 4/4 Takt.
2. Die Arpeggien bilden die Akkorde ggf. mit Optionstönen ab.
3. Die Ausführung der Begleitung bewegt sich innerhalb eines dynamischen Rahmens zwischen *pianissimo* und *mezzoforte*.

Diese zusätzliche Eingrenzung ermöglicht eine Fokussierung auf die figurale Form der Arpeggien und eröffnet dadurch zahlreiche weitere Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb dieses Bereiches. Denn wie bereits in Kapitel 3.3 anhand des Beispiels von Christoph Wünschs Improvisationszugang in seinem Buch *Moderne Liedbegleitung* beschrieben, bietet eine Eingrenzung des virtuellen Ideenreichtums auf wenige Gestaltungselemente das Potenzial, innerhalb einzelner Teilbereiche in die Tiefe gehen zu können. Dieser Fokus auf das, was wir wirklich untersuchen wollen, lässt eine Zergliederung der Idee in weitere Einzelteile zu. So verhält es sich auch im Bezug auf die figurale Form der möglichen Arpeggiomuster, die ich zur improvisatorischen Gestaltung des oben genannten Formteils verwenden möchte. Die erste Frage zur Gestaltung der Liedbegleitung ist jene nach der zu erzeugenden Atmosphäre. Hierfür lohnt es sich, die textliche Aussage kurz zu analysieren. Da ich die folgenden Zeilen selbst verfasste, fällt mir dies verhältnismäßig leicht; aber auch bei Texten anderer Personen ist es ratsam, ihren Inhalt emotional zu erfassen und diesbezüglich Assoziationen zuzulassen:

„Snow gleams like satin on the ground
Dispersed without a sound.“

Ein Bild für diese Zeilen kann genau das sein, was sie beschreiben, nämlich Schnee, der wie ein Satintuch auf dem Boden glitzert, leise vom Himmel gleitet und sich in der Schneedecke auflöst. Wichtiger ist jedoch meiner Meinung nach das individuelle Gefühl, das dabei vermittelt wird. Zumindest für mich gilt, dass nur dann eine authentische improvisatorische Interpretation möglich ist, wenn, neben dem Vorhandensein technischer und theoretischer Fertigkeiten eine Identifikation mit dem Gesagten einhergeht.

Mögliche Assoziationen zu diesem Abschnitt könnten z.B. Adjektive wie sanft, perlig, glitzernd, romantisch, besinnlich, tänzerisch oder bewegt sein. Weiterführend kann auch eine bildliche Assoziation helfen, z.B. ein Bild von einem schneebedeckten Feld im Sonnenschein oder ein Sternenhimmel. Oder auch ein Substantiv, welches den persönlichen Gesamteindruck in einem Wort zusammenfasst. Begriffe wie Sehnsucht, Ruhe, Resignation, Traum etc. fallen mir im Bezug auf den hier dargestellten Zweizeiler ein.

Ausgehend von meinem persönlichen Eindruck entscheide ich mich für eine pianistische Interpretation, die Sanftheit ausdrückt und eine Assoziation zum Glitzern des Schnees im Sonnenlicht weckt. Zudem soll die Imagination des Träumens durch das Gespielte verstärkt werden.

Hierbei ist anzumerken, dass die assoziative oder emotionale Wahrnehmung der Hörerin/des Hörers weder geplant noch klar erfasst werden kann. Dennoch kann sie durch klangliche Effekte in eine Richtung gelenkt werden. Eine Begleitung, die die textliche Aussage z.B. assoziativ verstärkt, kann die Wahrnehmung der Hörerschaft im Bezug auf die textliche Aussage mit unterschiedlicher Intensität beeinflussen. Für eine konkrete Beschreibung dieses Phänomens müsste in das Feld der Wahrnehmungsforschung vorgedrungen werden – was den Umfang dieser Arbeit allerdings überschreiten würde. Es ist davon auszugehen, dass Emotionen, die die Spielerin/der Spieler auf authentische Weise musikalisch ausdrückt, beim Publikum mit einer höheren Intensität wahrgenommen werden, als ein musikalisches Thema, mit dem sich die Interpretin /der Interpret nicht ausreichen identifiziert.

Es bleibt anzunehmen, dass ein Gefühl, welches die Spielerin/der Spieler auf authentische Weise musikalisch ausdrückt, weil es sie oder ihn selbst betrifft, beim Publikum mit einer höheren emotionalen Intensität wahrgenommen wird, als ein musikalisches Thema, mit dem sich die Darbietende/der Darbietende nicht identifizieren kann.

Improvisatorischer Einsatz von Bewegungsmustern

Welche Improvisationselemente unterstützen also die von mir angestrebten Stimmungsbilder?

Beim Improvisieren über das harmonische Gerüst des B-Teils, resoniert eine Tonfolge zunächst stimmig mit meiner Imagination der Sanftheit, des ‚Glitzerns‘ und des Träumens. Diese besteht aus Sechszehntel-Arpeggien im oberen Klangregister, welche sich in einer gleichbleibenden Wellenbewegung fortbewegen. Die folgende Abbildung zeigt eine in dieser Form improvisierte Begleitpassage über die ersten beiden Akkorde des B-Teils (A#4 und Cdim7), die ich zur Verdeutlichung verlangsamt und schrittweise notiert habe:



Abb. 48: Arpeggios über die Allorde A#4 und Cdim7, *Homeless Clouds*, T. 21–22

Das Bewegungsmuster der Hände lässt sich in etwa so darstellen.

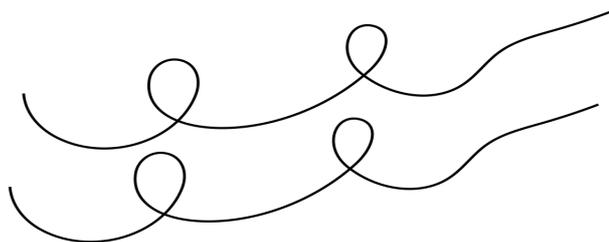


Abb. 49: Bewegungsmuster 1

Mit Hilfe des Bewegungsmusters improvisiere ich eine Begleitung für den gesamten B-Teil, die die Struktur der ersten beiden Takte imitiert. Dabei fällt auf, dass die gewünschte Stimmung durch die Verschriftung der improvisierten Begleitung an Flexibilität verliert. Eine spontane ‚Stimmungs‘-Improvisation besteht selten aus klar

definierten Achtelbewegungen und identischen Bewegungsabläufen. Durch diese Vorgaben gehen feine Zwischennuancen verloren, die in einer freien, und nur an harmonische Muster angelehnten Improvisation ausgespielt werden können.

Beim Nachhören der durch das Bewegungsmuster entstandenen Passage mithilfe eines Aufnahmegerätes erschließt sich mir ein Klangbild, das den gewünschten assoziativen Ansätzen nah kommt, jedoch in seiner Gesamtheit zu greifbar und konstruiert wirkt. Die Szenerie des Schnee-,Glitzerns' wird zwar sehr gut abgebildet. – Durch das hohe Register kann die Begleitung auch mit einer winterlichen Atmosphäre assoziiert werden, da sie an feine Glöckchen im Schnee oder auch an klirrende Kälte erinnert. – Die Aspekte der Sanftheit und des Verträumten, und somit Ungreifbaren, kommen hier aus meiner Sicht nicht zum Tragen. Weiterführend stellt sich nun also die Frage, wie diese Komponenten in der Begleitung erzeugt werden können. Das Ziel ist es, den improvisatorischen Charakter in einem festgelegten und somit reproduzierbaren Bewegungsmuster festzuhalten und zudem eine Bewegung zu finden, die ein ‚weiches‘ Klangerzeugnis erleichtert. Zunächst versuche ich improvisatorisch zu erforschen, welche (Hand-) Bewegungen einen möglichst zarten Tonanschlag hervorbringen. Es fällt auf, dass kreisende Bewegungen, die einem ‚Wischen‘ gleichkommen und wie ‚Nebenbei‘ gespielt werden, einen sehr weichen Klang zulassen. Auch eine nicht gleichbleibende rhythmische Tonabfolge unterstützt diesen Charakter. Hieraus ergibt sich (neben zahlreichen anderen Varianten) folgendes Bewegungsmuster:

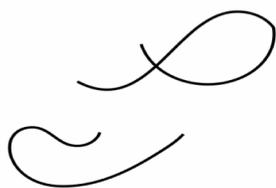


Abb. 50: Bewegungsmuster 2

In Abbildung 50 dokumentiere ich ein Bewegungsmuster, das sich nach meiner Erfahrung für besonders zarte und tonmalerische Szenerien eignet. Die untere Linie zeigt die linke Hand und die obere Linie die rechte, wobei beide innerhalb einer Bewegung ineinandergreifen. Die Abwesenheit jeglicher Symmetrie ermöglicht eine der natürlichen Körperbewegung sehr ähnliche, flüchtig-sachte Streichbewegung.

Diese Struktur wird beim Hören deshalb auch als sehr organisch empfunden.

Die Auseinandersetzung mit Arpeggiostrukturen eines spektralen Ansatzes, wie ihn u.a. Tristan Murail (1947) manifestierte, und dem ‚hyperbolic pianism‘,⁸² einer durch übertriebene *glissandi* und weite Arpeggio-Tonumfänge gestaltete Ausdrucksform Salvatore Sciarrinos, bewirkte bei mir eine Loslösung bereits erlernter Bewegungsabläufe.

Zur Veranschaulichung übersetze ich die Bewegungsabfolge hier für den gesamten B-Teil des Liedes *Homeless Clouds* in Notenform (s. Abb. 51). Dieser Vorgang erfolgt in Form einer stark verlangsamten Improvisation, die sukzessiv in einen kompositorischen Prozess übergeht:

The image shows a musical score for the B-section of the piece 'Homeless Clouds', measures 21 to 26. It is written for piano in a 7/8 time signature. The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 21-22) features a dynamic marking of *p* and includes a fermata over the first measure. Chords A(#4) and C°7 are indicated above the staff. The second system (measures 23-24) includes a fermata over the first measure and a '3' marking above the staff. Chords C#m7 and C°7 are indicated. The third system (measures 25-26) includes a fermata over the first measure and a '5' marking above the staff. Chords C#m7 and B/D# are indicated. The notation includes various arpeggiated figures, slurs, and dynamic markings.

Abb. 51: *Homeless Clouds*, T. 21–26

Sowohl beim Spielen (und Singen) als auch beim nachträglichen Hören dieses Abschnitts empfinde ich eine stimmige emotionale Übereinkunft zwischen den Stim-

⁸² Misuraca 2012, 73–89

mungsbildern und der Begleitung. Variationen und Ungleichmäßigkeiten in den rhythmischen Einheiten der Arpeggien bildet den improvisatorischen Charakter der Begleitung in schriftlicher Form ab: triolische Einheiten wechseln mit Quintolen, teils übergebundenen und synkopierten geraden Achtel und Sechzehnteinheiten. Beim Improvisieren mit Bewegungsmustern sollte eben dieser spontane Ausdruck erhalten bleiben. Trotz der vorher festgelegten Wellen können Variationen im Ablauf durch spontane Pausen oder Tonverdichtungen die Begleitung lebendig halten. Da diese Methode unvorhersehbarer und individuell formbarer ist als Arpeggio-Wellen mit gleichbleibender, geradliniger Struktur, gibt sie auch dem Transportieren entsprechender Stimmungsbilder mehr Raum.

4.2.2 ‚Zirkulierende‘ Figuren

4.2.2.1 Wellenförmige Tonabfolgen

In Salvatore Sciarrinos *Sonata per pianoforte No.1* (1976) entdecke ich detailreiche Texturen, die vielschichtige Klangspektren zulassen. In der Tat ist in vereinzelt Passagen eine bewusste Anlehnung an Liszts *Faux Follets* oder Ravels *Gaspard de la nuit* erkennbar. Sciarrinos Ansatz des „hyperbolic pianism“⁸³ schafft Klangräume, die akustisch kaum differenzierbar sind, sich teilweise abwechseln, überlagern und ergänzen. Extreme Registerwechsel sowie starke Variationen in Dynamik, Tondichte und Schnelligkeit werden hier vollständig ausgeschöpft. Zwischen den meist unterbrochenen und schnell wechselnden Spektren sind zeitweise auch ostinatoartige Tonfolgen erkennbar, die sich über einen längeren Zeitraum wiederholen. Diese wiederkehrenden Tonfolgen sind für die Übertragung auf meine eigene Kompositionsarbeit besonders interessant, da hier tonal greifbare Klangräume geschaffen werden und sich dadurch zur Weiterverarbeitung eignen.

⁸³ Ebd.

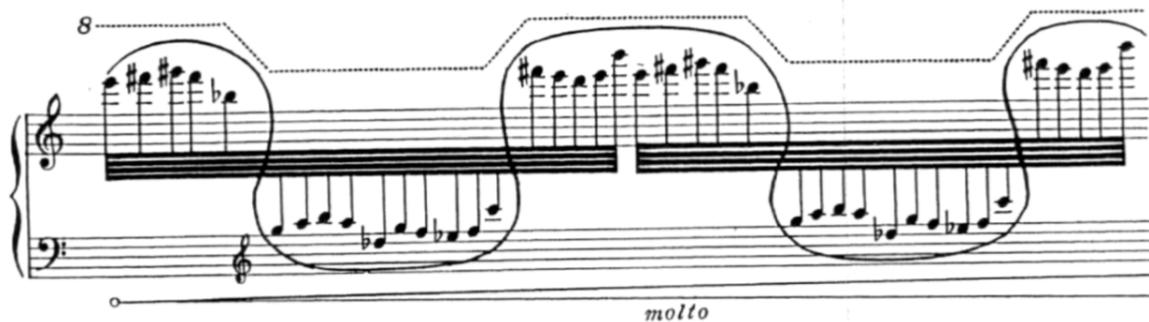


Abb. 52: Salvatore Sciarrino, *Cinque Sonate per pianoforte*, I Sonata, RICORDI, S. 35

Der bereits in Kapitel 4.1.3 zur methodischen Veranschaulichung verwendete Standard *Skylark* von Hoagy Carmichael und Johnny Mercer (1941) soll auch hier als formales Bearbeitungsgerüst dienen. Die in diesem Kapitel zweifache Verwendung der Jazzballade begründe ich mit der unmittelbaren Möglichkeit, den Einfluss der variierenden Klavierbegleitung auf die Gesamtwahrnehmung des Liedes zu erforschen und anschließend zu vergleichen. Sehr kontrastierend ist allerdings bereits die Grundstruktur der Begleitungen, denn hier wird ein akkordischer Satz mit einer figuralen Textur verglichen.

Die Gesamtwirkung der Kombination Klavier und Gesang/Text, die in der Version einer Klavierbegleitung für *Skylark* in Kapitel 4.1.3 entstanden ist, kann mit der einer ‚gesetzten Ruhe‘ beschrieben werden. Der Klaviersatz übernimmt dort eine begleitende Funktion und untermalt die Hauptmelodie, wenngleich auch die Stimmung durch die harmonische Neuzusammensetzung sehr beeinflusst und der für diesen Standard herkömmlich jazztypische Zugang in Frage gestellt wird.

Für die nun zu entwickelnde figural orientierte Klavierbegleitung strebe ich einen bewegten Charakter und somit einen gegenteiligen Effekt an.

Die Übertragung der figuralen Struktur aus Sciarrinos Klaviersonate auf ein bestehendes Lied erfordert ein vorheriges Segmentieren der Tonfolge.

Hierzu übertrage ich die frei notierte Linie auf ein Taktsystem, das hier aufgrund der kleinen Notenwerte zunächst eine schwer lesbare Undurchsichtigkeit offenlegt.

gänzungen oder Auslassungen abgewandelt. Die Richtungswechsel der Figuren markiere ich durch Schablonen, die helfen sollen, den linearen Verlauf visuell zu verinnerlichen.

Die Faktur der Gesamtkomposition besteht also aus zwei unabhängigen Tonreihen des oberen und des unteren Notensystems, einer realen Sequenz der Anfangsfigur (abwärts) und ihrer anschließenden tonalen Umkehrung gefolgt von einer realen Sequenz der Umkehrung (aufwärts):

Augmentation

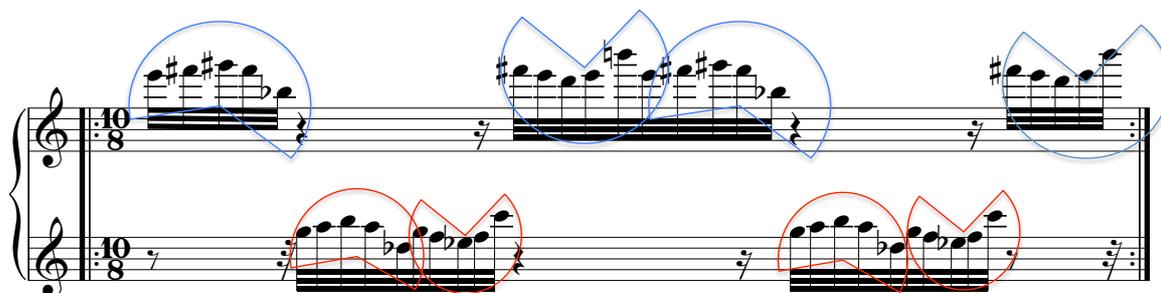


Abb. 54: Analyse der Figur aus Sciarrinos *Sonata per pianoforte No 1*

Schritte der Modifizierung der Faktur aus Sciarrinos *Sonata per pianoforte No.1* für eine Klavierbegleitung des Standards *Skylark*

Die Neuentwicklung zweier unabhängiger Tonreihen, die in ihrer Beschaffenheit keinem Modus der Kirchentonleitern oder der melodischen bzw. harmonischen

Mollskala ähneln sollen, bewegt mich zu einer Eingrenzung der Reihen auf jeweils fünf Töne. Durch diese Verkürzung schaffe ich bereits eine Form der Einzigartigkeit, die sich von einer diatonischen siebentönigen Tonleiter abgrenzt.

Da die Beschaffenheit der neuen Reihen kein tonales Zentrum zulässt, muss jede tonale Bewegung mit der Gesangsmelodie auf ihre kompositorische Stimmigkeit überprüft werden. Der Prozess der Tonfindung ist also unmittelbar mit der praktischen Ausübung der Begleitung in Kombination mit der Gesangsreihe verbunden. Zu Beginn des Findungsprozesses stehen also zunächst zwei Vorgaben fest: die Fünftönigkeit zweier unterschiedlicher Tonreihen und die bereits vorhandene Gesangslinie.

Die Informationen von Richtung, Sequenzierung und Umkehrung aus Sciarrinos Pianonate dienen ebenfalls als Schablone für das weitere Kompositionsverfahren der Klavierbegleitung für *Skylark*. Wichtig bei diesem improvisatorisch-kompositorischen Prozess sind vor allem subjektiv ästhetische Vorstellungen für Dissonanzen, Spannung und Entspannung der Begleitung in Verbindung mit der Gesangslinie. Die Auswahl der harmonischen Schwerpunkte folgt rein individuellen Klangvorstellungen der Komponistin/des Komponisten. Beim Ausprobieren verschiedener Figuren bei gleichzeitigem Singen der Hauptmelodie kristallisiert sich nach einiger Zeit diese Tonreihen Kombination heraus:



Abb. 55: Eigene fünftönige Tonreihen

Zeitgleich entsteht eine reale Sequenzierung der ersten figuralen Tongruppe (s. Abb. 56). Die darauffolgende Tongruppe soll, nach den zuvor festgelegten Verarbeitungsinformationen, die Umkehrung der sequenzierten Anfangsfigur sein. Diese Informationen ändere ich zugunsten harmonischer Entscheidungen so ab, dass die Figur zwar in die entgegengesetzte Richtung verläuft, sich aber in ihren Tonabständen von der Ausgangsfigur unterscheidet. Die darauffolgende Sequenzierung kann wieder

mit identischen Tonabständen gesetzt werden. Die folgenden Abbildungen veranschaulichen dies:



Abb. 56: Reale Sequenz



Abb. 57: Abgeänderte Spiegelung



Abb. 58: *Skylark*, mit veränderter ausnotierter Begleitung, T. 1-2

Für den weiteren Verlauf der Gesangsmelodie entscheide ich mich für eine harmonische Abänderung der Klavierfigur. Diese Veränderung erzeugt eine Spannung, die

textliche Schwerpunkte des Liedes verstärkt. Die Frage, „Have you anything to say to me?“, wird von einer tonlichen Neuzusammensetzung der Linie begleitet, die einer Rückung in ein neues tonales Zentrum ähnelt. Der neue tonale Bereich besteht wieder aus zwei unabhängigen Tonreihen. Das neue figurale Konstrukt weist mehr Dissonanzen in seiner Kombination mit der Gesangsmelodie auf, zudem ist die Sequenzierung der Anfangsfigur auch mit einer Variation der Tonabstände verbunden. Diese Veränderungen lösen in Verbindung mit der Textaussage einen harmonischen Verdunklungseffekt aus.

Abb. 59: *Skylark*, harmonischer Verdunklungseffekt, T. 3

Dieser Effekt lässt eine tiefere Sinnhaftigkeit der Textaussage zu, da sie die Frage „Have you anything to say to me?“ unverklärt und schonungslos offenbart. Sie wird hier nicht, wie in der Originalharmonisierung des Standards üblich, von der weich klingenden dritten Stufe der Grundtonart aufgefangen, die dann durch eine II-V-I-Verbindung in die Subdominante übergeht; hier wird die Frage von einer Ostinatofigur in eine andere, dunkler klingende Ostinatofigur übergeleitet, die statt des gewohnten harmonischen Entspannungsmoments einen schwebend verdichteten Zustand suggeriert (s. Abb. 59). Anstelle des Gegenpols von textlicher Frage und musikalischem Entspannungsmoment wird die Offenheit der Frage hier durch die neue Begleitung noch unterstützt. Die Fülle an Dissonanzen lässt die Textaussage zudem dramatisch realistisch wirken und setzt so einen Kontrast zur ursprünglich leicht verklärten Ausgangsposition der Geschichte einer Lerche, die über die Täler und Wälder fliegt, um die große Liebe des Ich-Erzählers/der Ich-Erzählerin zu finden.

Zusammenfassung

Arpeggien und glissandoartige Tonfolgen sind Texturen, die ‚Bewegung‘ vermitteln. Diese Bewegung kann für vielschichtige Effekte genutzt werden. Zusammenfassend führe ich nun die Verfahren an, die für die improvisierte Liedbegleitung, aus meiner Sicht, umfassend einsetzbar sind:

1. Einsatz auf der zeitlichen Ebene: Arpeggio also ‚Geschwindigkeitsregulator‘

Grundsätzlich können Beschleunigungen oder Verlangsamungen durch Veränderungen des Tempos erreicht werden. Im Kapitel 4.2.1.2 ‚*Akkumulierende Arpeggios*‘ zeige ich eine weitere Methode auf: Verdichtungen und Entzerrungen der Tondichte innerhalb des Arpeggios können, bei gleichbleibendem Grundtempo, Veränderungen im Geschwindigkeitsempfinden erzeugen. Innerhalb des Arpeggios verändert sich die reale ‚Bewegungsgeschwindigkeit‘ tatsächlich. Dies kann auf einer Ebene, z.B. im unteren Notensystem, eingesetzt werden, während sich im oberen eine entgegengesetzte Geschwindigkeit, ein anderer Rhythmus oder eine dem Grundtempo entsprechende Figur etc. abspielt. Dies bietet das Potential, die zeitliche Ebene im Detail zu beeinflussen.

2. Atmosphärische Wirkung: Ausdrucksorgan für Stimmungen und Klangbilder

Die Komponente des ‚Bewegten‘ in den Arpeggios und glissandoartigen Tonfolgen suggeriert etwas Lebendiges, nämlich das Gegenteil von Stillstand. Ob Tier, Mensch oder Pflanze, wenn sich etwas bewegt, lebt es. Der oft verwendete Satz, „Das bewegt mich“, verdeutlicht den emotionalen Ausdruck, den eine ‚Bewegung‘ vermitteln kann. Der Einsatz von Bewegung kann der komponierenden Person von Nutzen sein, um Stimmungen zu transportieren, Agogik und Dynamik nuanciert einzubringen und so einen direkten emotionalen Bezug zur Hörerin/zum Hörer herzustellen. Im Zusammenhang mit dem textlichen Ausdruck entstehen auf diese Weise Impulse für Szenerien und Klangbilder, die individuell und intuitiv wahrgenommen werden.

3. Pulsgebendes Element: Nutzung der Bewegung als Basis für die ‚time‘ des Liedes (z.B. durch das Ausspielen der ‚sub-divions‘).

Hier definieren die Notenwerte des Arpeggios oder der Tonfolge das Tempo, da sie die ‚sub-divions‘, also möglichst kleine Einheiten der jeweiligen Zählzeit, wiedergeben. Dies eröffnet die Möglichkeit, Tempoveränderungen sehr nuanciert kontrollieren und leiten zu können. Auch für Rubatopassagen bietet das pulsgebende Arpeggio viel Gestaltungspotential, da vor allem in dieser Interpretationsform Tempoveränderungen detailliert aufeinander abgestimmt werden. (Rubatospielen bedeutet für mich keinesfalls eine in ihrer Gänze verlangsamte und vom Tempo losgelöste Ausführung einer Passage. Aus meiner Sicht bedeutet tempo *rubato*, dass die ‚verlorene Zeit‘ wieder aufgeholt wird, eine flexible ‚time‘ also, bei der am Ende dieselbe Zeit vergeht, als würde das Grundtempo beibehalten. Diese Handhabe kommt dem Prinzip der Verdichtung und Entzerrung aus Punkt 1 sehr nah.

4. Mehrdimensionalität: Koexistenz mehrerer bewegter ‚Zustände‘ oder Ebenen

Der Aspekt der Mehrdimensionalität entsteht durch die Möglichkeit der metrischen Verschiebung innerhalb mehrerer bewegter Ebenen. Wie in Kapitel 4.2.1.1 *In Gegenbewegungen verlaufende, beidhändige Arpeggiostruktur* veranschaulicht, geht mit dem sich im Bewegungsfluss ständig erneuenden metrischen Raster auch eine harmonische Mehrdeutigkeit einher. Aufgrund der Schnelligkeit können akkordische Abschnitte nicht mehr klar benannt werden, und somit entsteht eine harmonische Ambiguität. Mehrdimensionalität bedeutet in diesem Zusammenhang auch eine gefühlt weitläufige räumliche Verortung der Ebenen, die durch unterschiedliche Anfangs- und Endpunkte und der jeweils individuellen (Wellen-)Form der Texturen erklärt werden kann. Diese Methode eignet sich u.a. für das musikalische Abbild metamorphosierender Zustände, eines Unendlichkeitsgefühls, einer Dezentralität und einer Vielfältig- und Mehrdeutigkeit.

4.2.2.2 Klangmetamorphosen

Die folgenden Begleitstrukturen nenne ich Klangmetamorphosen, da sie sich über eine sukzessive, harmonisch transformierende Entwicklung definieren. Dieser klangliche Umwandlungsprozess wird zunächst über einen gewissen Zeitraum durch eine strukturell gleichbleibende Abfolge etabliert und durch kleine tonliche Veränderungen schrittweise harmonisch eingefärbt. So kann sich das vorherige Klangbild organisch fließend in ein neues verwandeln. Spannend bei dieser Begleitart ist das Empfinden von Raum und Zeit; denn mit der über längere Strecken gleichbleibenden Struktur, geht auch immer ein Ostinatogefühl ebenso wie eine harmonische Modalität einher. In den folgenden Beispielen bewegt sich dieses schwebende Element im mittleren Tonregister der Klaviatur und schafft einen eigenen Klangraum. Jegliche tonliche Ergänzungen wirken wie eine Vergrößerung dieses Raumes. Es können auch weitere Klangflächen geschaffen werden, die sich parallel zur harmonischen ‚Hauptzelle‘ bewegen.

Homophone Struktur

George Crumb schrieb 1984 sein Klavierwerk *Processional*. Wie eine Prozession, fortschreitend, geradlinig und reich an weitläufiger Gestik, so beinhaltet auch die Komposition langsam fortschreitende Abläufe in Form von sich wiederholenden Clustern. Das Spektrum erweitert sich fließend durch klangliche Ergänzungen und Umschichtungen der Clusterabfolge. Die Verwandlung besteht darin, dass dieser ‚Hauptstrang‘ zeitweise ergänzt und zudem langsam in seiner Grundstruktur verändert wird. Crumb spart zudem nicht an ausladenden figuralen Einwüfen mit großem Tonumfang, die durch ihre Hallerzeugung den imaginären (Klang-)Raum atmosphärisch vergrößern. Crumb selbst bezeichnet die allmähliche Erweiterung der bordunartigen Mittelschicht in Klang und Ambitus eine Abfolge ‚großräumiger, sich entfaltender Gesten‘.⁸⁴

⁸⁴ Vgl. Steven & Sprondel 2016.

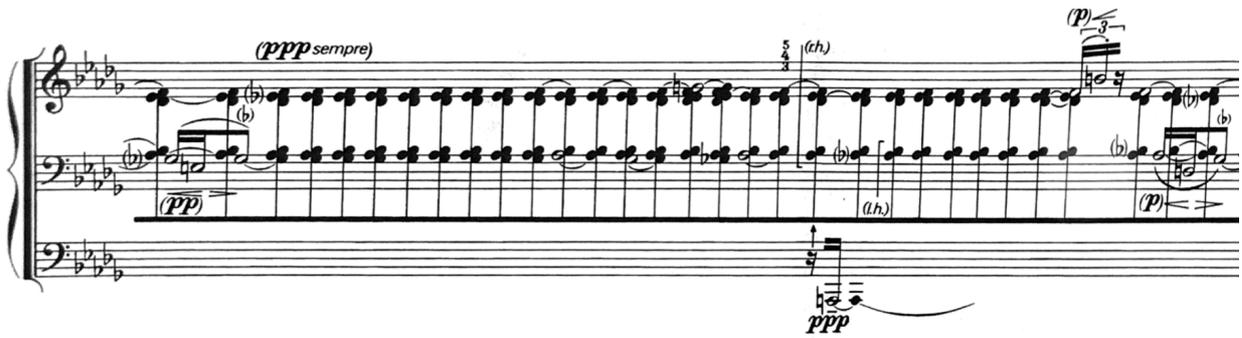


Abb. 60: George Crumb, *Processional*, EDITION PETERS, Zeile 2

Der räumliche Gedanke steht auch in meiner folgenden Komposition *Behind the Gates* im Vordergrund. Hier übernehme ich die Essenz aus Crumbs *Processional*, die für mich aus dem harmonisch wandernden Puls der clusterartigen Mittelschicht und dessen atmosphärischer Klangergänzungen besteht.

Das ‚Räumliche‘ ist, wenn auch in einer anderen Form, bereits in meinem Liedtext vorhanden. Das lyrische Ich zeichnet eine Naturszenerie, in der ein Schloss aus Regentropfen (äußerer Raum) existiert, in dessen Mitte ein Obstgarten (innerer Raum) ‚ruht‘. Der Garten bleibt unangetastet und ‚schläft‘ hinter den Toren des Schlosses. Der Bewusstseinsstrom des lyrischen Ichs „It may be ruled by ancient birches“ eröffnet jedoch die Möglichkeit, dass der Garten ein Eigenleben hat und einem eigenen Ordnungssystem unterliegt (z.B. von Birken regiert wird). Diese Fantasie kreierte somit einen dritten, einen imaginären Raum.

„I’ve seen a castle made of raindrops
and in its midst
an orchard
[that] remains asleep behind the gates.
Who’s are the snowdrops blooming so calmly?
it may be ruled by ancient birches. (...)“

Diese Räume lassen sich mit den von Crumb inspirierten Kompositionsansätzen gut in einer Liedbegleitung verarbeiten. Für *Behind the Gates* verändert der clusterartige Hauptstrang allerdings fast taktweise seine Grundstruktur. Zwar geschieht dies ebenfalls durch fließende Übergänge und nicht abrupt, jedoch insgesamt schneller, das heißt mit kürzeren gleichbleibenden Passagen. Die pulsierende, sich harmonisch

stetig wandelnde Mittelschicht⁸⁵ erweckt in mir ein Empfinden des Beständigen, das jedoch in sich biegsam und bewegt ist, sich also ständig in seiner Grundstruktur neu definiert. Für die atmosphärische Vergrößerung dieses Klangraums benutze ich nach der Vorgabe von Crumbs Komponierweise vorzugsweise lang angehaltene Noten im Bassregister, da sie einen besonders ‚großräumigen‘ Halleffekt haben. Auch zusätzliche prägnante Figuren in hohen Klangregistern eröffnen weitere virtuelle Räume, die neue Assoziationen wecken, da sie sich aufgrund des weiten Abstands klar von den tieferen Klangräumen unterscheiden lassen. Der Zusatz eines weiteren Akkordes in Takt 4 (Abb. 61) erzeugt einen weiteren Klangraum. Metaphorisch gesprochen wird mit diesem Effekt eine Tür/ein Zugang zu einem noch unbekanntem Raum kurzzeitig eröffnet und dann wieder geschlossen. Die atmosphärische Wirkung der hier beschriebenen Verzierungen ist verhältnismäßig kraftvoll, da sie immer in Bezug zur der ‚pulsierenden‘ Mittelschicht gesetzt wird und diese entsprechend beeinflusst. Ich setzte bewusst längere instrumentale Passagen zwischen die Textzeilen, damit sich die Wirkung der Klangräume entfalten kann.

The image shows a musical score for measures 4-9 of 'Behind the Gates' by Hans Werner Henckell. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part features dense, sustained chords in the bass register, creating a 'hollow' or 'echo' effect. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp). The lyrics are: 'and in its midst an or - chard re - mains a - sleep be - hind the gates'.

Abb. 61: Haberkamp, *Behind the Gates*, T. 4-9

⁸⁵ Ebd.

Figurale Struktur

Die Koexistenz der räumlichen Elemente wird in dem folgenden Beispiel (Abb. 62), einer achtstimmigen Komposition für Frauenchor, durch unterschiedliche Textebenen noch verstärkt. Bei dieser Vertonung des Gedichtes *Never give all the Heart* von William Butler Yeats (1865–1939) kreierte ich ebenfalls eine figural bewegte Schicht. Diese besteht aus einem viertaktigen, sich wiederholenden kontrapunktischen Konstrukt der Stimmen Sopran 2b, Alt 1b und Alt 2b. Die hier eindeutig als Ostinato zu bezeichnende Stimmenkonstellation wird zeitweise durch Melodien in den übrigen Stimmen ergänzt. Diese Melodien tragen auch zyklische Fragmente in sich, so dass sie zeitweise als Teil der Ostinatoschicht empfunden werden. Zusätzlich entwickeln sich die freien melodischen Anteile, also die Figuren, die nicht Teil des (Haupt-)Ostinatos sind, stetig weiter. Langsame Veränderungen, immer neue Anläufe, die stetige Erweiterung des Ambitus und der Bewegungsintensität führen zu einer allmählichen Spannungserhöhung der gesamten Stimmenkonstellation. Hier wird der Klang also in gewisser Weise auch transformiert.

Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel, *Behind the Gates*, bei dem sich nach einer Umwandlungsphase die gesamte Akkordstruktur verändert, bleibt hier ein stetig gleichbleibendes Grundgerüst erhalten. Dennoch erweitert sich der Klangraum durch die Eröffnung mehrerer melodischer Nebenereignisse, die sich zudem textlich voneinander abheben und somit auch eine atmosphärische Eigendynamik aufweisen. Die Substanz der Klangmetamorphose ist also hier nicht die vollständige Erneuerung der alten Struktur, sondern eine Ergänzung des Gesamtklanges durch immer neue Interaktionen der freien melodischen Anteile mit der harmonischen Basis.

74

Sopran 1

and who could play— and who could play—
 it well e nough— it well e - - nough—
 who could play it— who could play—
mf uh— *mf* uh—

Sopran 2

the heart who could play it—
 e - - nough the heart who could play it—
 uh— uh—
mf *mf*

Alt 1

to the play the heart uh—
 uh - the heart uh - h the heart uh—
 heart uh—
mf *mf*

Alt 2a

Who could play it— well e - - nough if deaf and— dumb
 uh - h uh - - h uh - - h uh— uh—
 uh— uh—
mf *mf*

Abb. 62: Haberkamp, *Everything that's lovely*, Gedichtvertongung: W. B. Yeats, *Never give all the heart*, T. 74–79

Die Begleitung des folgenden Werkes für Klavier und Gesang, *The Village in my Mind*, besteht hingegen aus zwei Teilen, die horizontal angeordnet sind. Eine Akkordbrechung am Anfang gefolgt von einer Ostinato-Passage, die auf Wechselnoten basiert und zeitweise durch einen Basston ergänzt wird. Die Ostinatofigur hat viele tonliche Überschneidungen mit den einzelnen Harmonien der Akkordverbindung und kann deshalb über mehrere Akkordwechsel hinweg gleichbleiben. Harmonisch definierend sind die Akkordbrechungen am Anfang der Figur, die jeweils in ihrer Gesamtlänge einen 5/4 Takt und einen 5/8 Takt umfasst. Die harmonische Umwandlung geschieht hier also zunächst im ersten Teil, bis sich allmählich in Folge minimaler Antizipationen innerhalb der Struktur (s. Basston E in Takt 13) auch der zweite Teil verändert.

The image shows a musical score for two systems, measures 11-14. The top system (measures 11-12) has a vocal line with lyrics 'where I can go' and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic ostinato pattern based on alternating notes, with some triplets and a bass note (E) in measure 13. The bottom system (measures 13-14) has a vocal line with lyrics 'from time to time my' and a piano accompaniment. The piano part continues the ostinato pattern, with some triplets and a bass note (E) in measure 13.

Abb. 63: Haberkamp, *The Village in my Mind*, T. 11-14

Aufgrund des schwebenden Elements (in Form des Wechselnoten-Ostinatos), das sich über einige Harmoniewechsel hinwegzieht, eignet sich diese Form der Klangmetarmorphose gut für Fantasie- oder Traumszenarien. So ein Traumbild ist auch *The Village in my Mind*, in dem von einem imaginären Dorf, einem gedanklichen Zufluchtsort, die Rede ist. Das Ostinato im zweiten Teil der Figur zieht sich auch über

Taktwechsel hinweg und verstärkt so einen nicht fassbaren, traumähnlichen Zustand.

Zusammenfassung und Anwendungsbereiche

In einer Klangmetamorphose entwickeln sich Klangflächen, die zeitliche Abfolgen gefühlt ‚ausdehnen‘. Die Veränderung der Form innerhalb der Klangfläche wird zunächst kaum wahrgenommen, weil sie sich fließend und schrittweise ereignet. Neue harmonische Abschnitte können so organisch und subtil eingeleitet werden.

Mit diesem Mechanismus gehen oft längere Ostinatopassagen einher, die einen schwebenden Charakter erzeugen. Klangliche Weitläufigkeit und zeitliche ‚Entzerrung‘ in der Begleitung geben Raum, die textliche Bedeutung emotional und assoziativ nachzuempfinden. In der Liedbegleitung kann dies im Zusammenhang mit bildhafter Sprache eingesetzt werden, die ungreifbare-, imaginäre- oder träumerische Bilder erzeugt. Auch Naturphänomene lassen sich durch diesen, sich sukzessiv verwandelnden Klangteppich musikalisch abbilden; denn der Bewegungscharakter von Naturelementen wie Wasser, Luft und Feuer, ebenso wie von wachsenden Pflanzen, Sonnenaufgängen und Wolkenzügen, ähnelt der Dynamik der hier beschriebenen Klangmetamorphosen.

5 Verfahren ohne Vorlage

Als Konsequenz des vorausgehenden Kapitels konzentriert sich der nächste Themenbereich auf das Erfinden eigener Begleitmuster, die nicht unmittelbar an die Adaption eines bestehenden kompositorischen Materials geknüpft sind.

Es ist dennoch anzunehmen, dass auch im kreativen Prozess des freien Erfindens von Figuren und Harmonisierungen bereits internalisiertes Material aus diversen musikalischen Kontexten intuitiv hervortritt. Zur Systematisierung dieses Arbeitsschrittes teile ich das komponierte Material in zwei Bereiche ein: ‚Patterns‘,⁸⁶ und (Re-)Harmonisationen. Mit diesen Verfahren stelle ich jeweils rhythmische, melodische, harmonische oder satztechnische Schwerpunkte in den Vordergrund. Im Kompositionsprozess liegt der Hauptfokus auf der Interaktion der Begleitung mit der Gesangsmelodie, wobei beide Elemente als gleichwertig betrachtet werden.

5.1 Patterns

Ein Pattern ist ein Muster, das den Charakter eines Stückes bestimmen kann. Gerade im Fach Schulpraktisches Klavierspiel werden Stilistiken hauptsächlich über die Art des „Basspatterns“ definiert. So lassen sich große stilistische Unterschiede, wie zwischen Rock und Swing, Latin oder Tango, hörbar voneinander unterscheiden. Dies ist nicht zuletzt der Versuch, ein gesamtes Bandgefühl auf das Klavier zu übertragen. Wenn die Disziplin der Übertragung dieses Gefühls auf das Klavier authentisch präsentiert wird, dann hören oder vielmehr fühlen wir im besten Fall eine ganze Band und insbesondere ‚time‘-gebende Elemente wie Schlagzeug und Bass, obwohl sie nicht da ist. Die Pianistin/der Pianist muss die Verhältnisse innerhalb der imaginären Band in gewisser Weise auch körperlich verinnerlichen, um sie glaubhaft transportieren zu können. Diese Kunst, die ich als die wichtigste Fertigkeit des Solopiano Spiels erachte, birgt das Potential, der gesamten Darbietung einen sehr unmittelbaren und transparenten Charakter zu verleihen.

⁸⁶ ‚Pattern‘ ist das englische Wort für Muster oder Struktur. Ich verwende hier den englischen Begriff, da er stark mit Bassfiguren assoziiert wird, die in der Popularmusik und vor allem in den Stilrichtungen des Jazz (Latin/Funk/Blues) üblich sind. Im ‚modern Jazz‘ haben sich ebenfalls ‚odd meter‘-Bassfiguren, die aus ungeraden (im Hinblick auf die westlichen Musiksozialisierung unkonventionellen) Zählzeiten bestehen, etabliert.

Da die Grundstruktur eines Patterns trotz einiger Variationen eine rhythmisch gleichbleibende Zelle ist, müssen sich alle Zwischenstimmen und auch die Hauptstimme mit ihm verzahnen. Es gibt gewissermaßen die stilistische Richtung vor und kann deshalb nur ergänzt oder umspielt werden. Es ist also ein sehr kraftvoller Anteil der Begleitung, dessen metrische Modifizierung den musikalischen Charakter einer Interpretation unmittelbar beeinflusst.

5.1.2 Rhythmische Anordnung

Für die Komposition *Collage* für Klavier und zwei Gesangsstimmen baue ich einen *accelerando*-Effekt mit einem anschließenden retardierenden Moment ein. Der Gesangspart erfordert aufgrund der unterschiedlichen Taktarten einige Zählerarbeit, klingt jedoch, wenn er von der Begleitung losgelöst interpretiert wird, sehr gleichmäßig und ruhig. Die Stimmen fließen innerhalb einer viertaktigen Phrase sehr organisch ineinander, so dass bei mehrfachem Wiederholen ein zyklisches musikalisches Bewusstsein entsteht. Die ebenfalls als zyklisch wahrgenommene zweitaktige rhythmische Welle der Begleitung fungiert hier als autarker Gegenspieler. Während die melodische Kurve der Gesangsstimmen ihre Spannung über vier Takte hinweg hält, erstreckt sich die Spannungskurve der Begleitung nur über zwei Takte. Die energetische Kurve baut sich durch die Beschleunigung der Tonwiederholungen schnell auf und flacht anschließend wieder ab. Es laufen hier also zwei energetische Wellen gegeneinander. Das Begleitpattern besteht aus klar definierten rhythmischen Einzelteilen, dessen Notenwerte, angefangen bei einer Vierteltriole, immer weiter aneinanderrücken, bis sie einen Sechzehntel Notenwert erreichen. Die gleiche Entwicklung geschieht ebenfalls in die andere Richtung beim Vergrößern der Notenwerte. Es handelt sich bei den Bezeichnungen *accelerando* und *ritardando* nicht um Vortragsbezeichnungen im ‚herkömmlichen Sinne‘, welche die Beschleunigung und Verlangsamung des gesamten Tempos betreffen. Die Beschleunigungs- und Verlangsamungstechnik in dieser Begleitung geschieht durch Verkürzung und Verlängerung der Notenwerte innerhalb eines durch Taktarten festgelegten Rahmens mit gleichbleibendem Puls:

Abb. 64: Haberkamp, *Collage*, T. 27–30

Die in Abb. 64 dargestellten Intervalle bzw. Akkorde der linken Hand dienen als rhythmisches Raster. Bei akkurater Spielweise und durchgehender Betonung aller Akzente bekommt die Interpretation einen beinahe ‚mathematisch‘ konstruierten Ausdruck. Das Ziel der Interpretin/des Interpreten soll es jedoch sein, das Raster zwar spielerisch anzudeuten, es aber hauptsächlich gedanklich weiterlaufen zu lassen, während es durch weitere improvisatorische Abläufe gemäß der harmonischen Vorgaben umspielt und ergänzt wird. Hier bieten sich Arpeggien an, die ebenfalls den *accelerando*- und *ritardando*-Effekt unterstreichen. Aber auch andere Tonfolgen oder Akkorde in der rechten Hand, die auf Basis des Patterns entstehen, jedoch diese Effekte nicht unterstützen, werden dennoch als Teil der Spannungswelle wahrgenommen. In jedem Fall hat die Begleitung aufgrund ihrer rhythmischen Grundstruktur ein ‚Eigenleben‘ und wird deshalb als unabhängige Ebene gehört. Diese Ebene kann die Gesangsmelodie je nach Spielweise beleben, kommentieren oder auch kontrastieren. In jedem Fall bestimmt sie die energetische Richtung der Gesamtdarbietung maßgeblich.

Patterns haben also, wie weiter oben bereits beschrieben, eine starke Wirkung auf den stilistischen Ausdruck einer Darbietung. Das charakteristische Hauptmerkmal des folgenden Beispiels, einer Komposition für vierstimmigen Gesang, Bläser- und Klaviertrio, ist ein immer fortwährendes Pattern, bestehend aus einer akzentuierten Viertelnote, einer punktierten Achtelnote, gefolgt von einer Sechzehntel-Staccato-Note und einer Viertelpause (die Bläser und Bassstimme ist hier zusammengefasst in der Klavierstimme notiert). Diese Kombination wiederholt sich zweimal, bis die dritte Wiederholung auf die Viertelpause verzichtet und direkt in die Anfangsvier-

telnote der insgesamt dreitaktigen Gesamtpassage mündet. Da diese Komposition, eine Vertonung des Textes *Out of the Cradle Endlessly Rocking*,⁸⁷ als 4/4 Takt notiert ist, das Pattern aber drei Viertel umfasst, entsteht eine kurzzeitig metrische Verschiebung. Die Bassstimme des vierstimmigen Chors doppelt das Pattern mit der sich ebenfalls wiederholenden Textzeile:

„Love, my love
loud, loud, loud
Here I am“

(Whitman, 1860)

The image shows a musical score for measures 40-42. At the top, the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). Above the staves are the chord symbols: F#m7(add9), Am(maj7)/E, C#m11/E, A%/E, and F#m7(add9). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Below the piano part are four vocal staves. The first three staves are for a three-part vocal harmony, each with the lyrics 'lo - ve with lo - ve with lo - ve'. The fourth staff is the bass line, with the lyrics 'Love, my love loud loud loud Here I am Love, my love loud'. The lyrics are aligned with the notes on the vocal staves.

Abb. 65: Haberkamp/Whitman, *Out of the Cradle endlessly rocking*, T.40–42

Die übrigen drei Stimmen bilden einen dreistimmigen Akkord und verzahnen sich in der Gesamtkonstellation mit einem rhythmisch identischen Pattern, das unregelmäßig und um eine Viertel verschoben eingesetzt wird. Losgelöst von meiner Komposi-

⁸⁷ Whitman 1860–61, 269–276.

tion kann diese Art der metrischen Verzahnung als improvisatorisches Gestaltungselement in einer Liedbegleitung verwenden werden. Die rhythmische Beschaffenheit der Hauptmelodie muss zunächst analysiert werden. Dann kann ihr in der Begleitung ein ‚rhythmisch kommentierendes‘ Pattern gegenübergestellt werden, das in seiner Form dem Hauptmotiv ähnelt, aber metrisch versetzt eingesetzt wird. Dies erzeugt einen Duettcharakter und kann für gewisse Formteile als dramaturgischer (Spezial-)Effekt eingesetzt werden.

5.1.3 Kontrapunktische Herangehensweise

Bei meiner Komposition *Lake Cycle*, einer Vertonung des gleichnamigen Gedichtes (Jessica Nelson North 1936), bildet die Gesangsstimme keine eigene Ebene, sondern ist Teil des zweistimmigen Klavierpatterns. Die Gesangslinie ist durch die textliche Komponente zwar gut identifizierbar, erfüllt jedoch aus satztechnischer Perspektive eine harmonische Ergänzungsfunktion der Begleitung. Das Wort ‚Begleitung‘ trifft hier aus meiner Sicht nicht auf den Klavierpart zu, definiert er doch durch seine kontrapunktische Beschaffenheit den musikalischen Ausdruck der Gesamtkomposition. Da die Linie mit einem durchdachten Fingersatz auch ausschließlich mit der linken Hand gespielt werden kann, ist die rechte frei für tonmalerische Elemente einsetzbar. Durch improvisatorisches Ausprobieren in der rechten Hand, bei gleichzeitigem Spielen und Singen der Linien, wird schnell deutlich, was technisch realisierbar ist. Zwei- bis dreistimmige Klänge, die frei eingesetzt werden, fügen sich organisch ein. Das bedeutet, dass sie gut mit Handkoordination und Atem kombinierbar sind, ohne dass ihnen gezielt Aufmerksamkeit geschenkt werden müsste. Die kontrapunktische Hauptlinie gewinnt durch diese spontanen Ergänzungen an Leichtigkeit. Eine ähnliche Wirkung haben passende Akkorde auf jedem harmonischen Wechsel der Linie. Sie erschaffen eine gefühlte Vereinfachung der Form und lassen sie beinahe tänzerisch wirken. Improvisierte Tonfolgen hingegen, die harmonisch ‚sinnvoll‘ eingesetzt werden, erfordern mehr Aufmerksamkeit und können den Fluss der Linie stören. Zumindest erfordert diese Art der Improvisation eine außerordentliche Befähigung des unabhängigen Spielens beider Hände. Die Wahrscheinlichkeit, dass diese Form der Phrasenorganisation Auswirkungen auf das ‚timing‘ der Gesamtdarbietung hat, ist recht groß. Wird sie jedoch gekonnt ausgeübt, so birgt diese Interpretation das Potential eines modernen Kunstliedes. Eine weitere praktizierba-

rere Form der figuralen Improvisation in der rechten Hand ist ein Ansatz, bei dem Tonfolgen ausschließlich tonmalerisch eingesetzt werden. Hierbei greife ich die in Kapitel 4.2.1.4 erforschten Arpeggiobewegungen wieder auf (s. Abb. 49 und 50). Es sollte zunächst ein harmonischer Rahmen, in dem sich tonmalerischen Elemente entfalten können, festgelegt werden. Hierbei geht es nicht um einzelne Töne, sondern darum, ob die jeweiligen Verzierungen eher konsonanter oder dissonanter Natur sein sollen. Hauptsächlich soll sich hier auf die (Hand-)Bewegung der Tonfolge oder des Arpeggios konzentriert werden. Die in Kapitel 4.2.1.4 beschriebene Assoziation des ‚Wischens‘ kann auch hier gut eingesetzt werden. Beim Ausprobieren dieser Improvisationsform in der rechten Hand fällt folgendes auf: Konzentriere ich mich ausschließlich auf die ungefähre tonale Eingrenzung, die Bewegung und die Assoziation, so kann das Hauptaugenmerk auf die kontrapunktische Linie gerichtet werden. Gleichzeitig können Verzierungen improvisiert werden, die den gesanglichen Ausdruck atmosphärisch stützen.

7

And in my heart a hope hyp-
Born of th wa - ter - scope's hope Un-

9

- no - tig - ran - ges
- chan - ging chan - ges

Abb. 66: Haberkamp, *Lake Cycle*, Gedichtvertonung: Nelson North, *Lake Cycle*, T. 7–11

Die improvisatorischen Gestaltungsmöglichkeiten sind also, je nach technischer Fähigkeit der Pianistin/des Pianisten, recht vielfältig und gehen noch weit über die angedeuteten Beispiele hinaus. Die Integration der Gesangsstimme in die kontrapunktische Struktur ist hier jedoch, genau wie ihre satztechnisch ergänzende Funktion, ein unumstößlicher Fakt, der auch durch diverse Improvisationsansätze in der

rechten Hand nicht verändert werden kann. Fraglich ist zudem, ob die ‚Begleitung‘ hier nur gleichwertig zum Gesang und kompositorisch richtungsweisend ist oder ob sie sogar einen dominierenden Eindruck hinterlässt. Dies ist allerdings stark von der subjektiven Wahrnehmung der Hörerin/des Hörers anhängig.

5.1.4 Das Auffüllprinzip

In Walt Whitmans *Section 26* des Gedichtes *Song of myself* aus seinem allumfassenden Werk *Leaves of Grass* (1855) beschreibt er das sinnliche Erlebnis des Hörens. Alle Geräusche des alltäglichen Lebens wie Alarmglocken, Kindergeschrei, Motorengeräusche, Stimmengewirre, Vogelgezwitscher etc., laufen in Whitmans Selbsterfahrung wie ein Puzzle zusammen und vermischen sich zu einem Chorus, einer großen Oper, einem Orchester:

„I hear the chorus, it is a grand opera,
Ah this indeed is music—this suits me. (...)
The orchestra whirls me wider than Uranus flies“

Die Vertonung dieses lyrischen Abschnitts, reich an Metaphern und assoziativem Material, bedarf einiger kompositorischer Feinarbeit. Zunächst wirft sie die Frage auf, wie diese Art von Puzzle zum einen vielschichtig klingen (es ist von aller Art von Geräuschen die Rede, die von Natur aus nicht harmonisch zusammenpassen) und zugleich als Einheit wahrgenommen werden kann (in Whitmans sinnlichem Bewusstsein vermischen sich die zunächst heterogenen Eindrücke zu einem für ihn als angenehm wahrgenommenen Gesamtklang).

Ich suche also nach einer tonlichen Anordnung, die klangliche Impulse aus verschiedenen Richtungen in ein zusammenhängendes System einfügt. Die unterschiedliche räumliche Verortung der von Whitman beschriebenen Geräusche und Klänge lassen sich am Klavier durch weit auseinanderliegende Register darstellen. Eine rhythmische Wechselhaftigkeit der Impulse trägt ebenfalls zu einem räumlichen Klangeffekt bei. Das bedeutet z.B., dass sich kleinste rhythmische Anordnungen umdrehen, in eine kurzzeitige Symmetrie hinein- und wieder heraustreten und ihre Struktur ver-

ändern. Im Folgenden beschreibe ich meinen kompositorischen Lösungsansatz für dieses Klangbild:

Die eher umgangssprachliche Bezeichnung ‚Auffüllprinzip‘ ziehe ich bewusst dem Begriff Ergänzungsprinzip oder Rasterprinzip vor. Denn die Achse zwischen Basslinie und Hauptstimme wird in dem folgenden Muster mit Sechzehntelnoten in den Zwischenstimmen buchstäblich aufgefüllt. Sowie Grundwasser durch jeden vorhandenen Hohlraum der Erdschichten fließt, so werden auch die Lücken des Musters mit Noten gefüllt. Schriebe man alle vorhandenen Noten in ein System, so gäbe es keine Pause und keinen Notenwert, der die Länge einer Sechzehntelnote übersteigt. In diesem Raster wird also beinahe jede Sechzehntelunterteilung in unterschiedlichen Stimmen ausgespielt.



Abb. 67: Haberkamp, *Orchestra*, Gedichtvertonung: *Song of Myself*, 26 (Whitman), Klavierversion, T. 66–69

Das Begleitmuster in Abbildung 67 gleicht einem dichten und orchestralen Mosaik, das durch die Kürze und Anordnung der Notenwerte die Hauptstimme transparent durchscheinen lässt. In den vertikalen Strukturen sind klare Harmonien erkennbar. Die rhythmische Struktur hingegen ist so konzipiert, dass sich keine Konstellation in ihrer Anordnung nachhaltig verfestigt. Die durchgehende Achtelbewegung in den ersten eineinhalb Takten erweckt zwar den Anschein einer Gleichmäßigkeit, wird dann aber bald aufgebrochen und sogar umgekehrt. Die ‚Off-Beats‘ werden im zweiten Teil der viertaktigen Passage zu ‚Downs-Beats‘. Einzelne Sechzehntelnoten ver-

binden sich zu immer neuen Figuren. Die Anordnung entzieht sich also trotz anfänglicher Symmetrie jeglicher Kalkulierbarkeit. Durch das Auffüllprinzip bleibt das Gesamtkonstrukt jedoch so dicht und umfassend, dass es als eine Einheit wahrgenommen wird. Die Vereinigung der zuvor als getrennt wahrgenommenen Klangsegmente geschieht hier also auf einer harmonischen sowie auf einer rhythmischen Ebene. Whitmans lyrische Aussage – klangliche Strömungen aus vielen Richtungen vereinigen sich in seiner Wahrnehmung zu einem großen Ganzen – kann durch die Verteilung des Klavierparts auf ein Vokalensemble noch verstärkt werden. Die sich hier neu eröffnenden Möglichkeiten sind u.a. unterschiedliche Stimmfarben, eine kreisförmige Anordnung der Sänger:innen im Raum und ein versetzter Einsatz von Textpassagen. Der räumliche Aspekt tritt durch diese Art des Arrangements noch stärker hervor und lässt eine klangliche Weitläufigkeit zu, die Assoziationen zu dem vom Autor zum Ausdruck gebrachten Unendlichkeitsbewusstsein erzeugt. Dieses Bewusstsein findet sich auch in denen, von mir verwendeten Zeilen aus Whitmans Gedicht wieder:

„The Orchestra whirls me wider than Uranus flies, (...).

It sails me, I dab with bare feet, (...).“

8 68 69

Kl.

Ob.

Fl.

Hn.

Fg.

Voice

Pno.

Dr.

S.

A.

A.

B.

Db.

arco

doo doo_ U - ra - nus flies dab dab dab dab with ba-re feet dab dab dab

U - ra-nus flies dab dab dab with bare dab dab dab with bare feet whir -

I dab with bare fe - et_ and

doo doo_ U - ra - nus flies dab dab dab dab with ba-re feet dab dab dab

U - ra-nus flies dab dab dab with bare dab dab dab with bare feet whir -

Abb. 68: Haberkamp, *Orchestra* für Vokalensemble und kammermusikalisches Ensemble, T. 68-69

Durch das Ausspielen aller Sechzehntel-,Subdivisions' etabliert sich hier zudem ein zuverlässiger Puls, der eine tänzerische Leichtigkeit vermittelt. Die Vielzahl an Off-Beats können nur ‚in time' gespielt oder gesungen werden, wenn sie gewissermaßen, wie bei einem Tanz, im Körper verankert empfunden werden (Sie sollen so platziert sein, dass das Gesamtkonstrukt rhythmisch stabil bleibt). Anknüpfend an meine Beschreibung in Kapitel 5.2 zur Natur des Patterns im Allgemeinen geht es auch hier um das Rhythmusgefühl, das aus der Verzahnung der Einzelelemente zueinander entsteht. Die ‚off-Beats' sollten in der Regel etwas hinter dem Schlag gespielt werden, da sie sehr sensibel auf Tempoveränderungen reagieren und eine Beschleunigung provozieren. Es ist also notwendig, die körperliche Ebene miteinzubeziehen, denn das ‚Tänzerische' ist die Substanz dieses Kompositionsprinzips.

Zusammenfassung

Ein großer Teil der bisherigen künstlerischen Forschungsarbeit lag in der Adaption und Umcodierung musikalischer Strukturen anderer Komponierender. In diesem letzten Abschnitt der Dissertation setzte ich mich nun mit der Frage auseinander, wie aus den bisherigen Umdeutungsverfahren selbstkonzipierte Begleitungsmethoden ohne Vorlage entstehen können. Auffällig ist, dass die in Kapitel 5.1 skizzierten Patterns einen merklichen Unterschied zu ähnlichen Patterns aus meinen früheren Kompositionen aufweisen. Die größte Variation liegt aus meiner Sicht in der vermehrten Kreation von Koexistenzen mehrerer, strukturell eigenständiger Ebenen. In Kapitel 4.2.1.1 beschäftigte ich mich mit der rhythmischen Verschiebung einer Arpeggiolinie innerhalb eines mehrstimmigen Arpeggiokonstrukts. Infolgedessen entstanden ‚akkumulierende' Arpeggios, Punkt 4.2.1.2, die eine tonliche Verdichtung innerhalb einer Ebene demonstrieren, während die Melodieebene in Form eines zweitaktigen, sich wiederholenden Rhythmusmusters, gleichbleibt (s. Komposition *Accumulation*, Abb. 43). In der Entwicklung eigener Patterns, die nicht direkt durch kompositorische Strukturen anderer Vorlagen entstanden sind, spiegelt sich sowohl in *Collage* (Beschleunigungseffekt) als auch in *Orchestra* (Verdichtungseffekt) die Auseinandersetzung mit rhythmischen Rastern und den damit einhergehenden Zeiteffekten wider. Der durch Umcodierungen und Adaptionen verschiedenster Materialvorlagen geprägte, dreijährige Kompositionsprozess erzielte also allmählich eine Modifizierung meines Kompositionsmaterials. Da ich die neu entwickelten Begleit-

muster auch regelmäßig in Spielsituationen anwende, vermute ich, dass bereits eine Internalisierung motorischer Fingerbewegungsabläufe stattgefunden hat. Allgemein kann vermutet werden, dass durch die Häufigkeit der Beschäftigung mit bestimmten Mustern die Wahrscheinlichkeit der intuitiven Anwendung in einer Improvisation ebenfalls steigt.

5.3 Harmonische Syntax und Reharmonisation

Ein großer Aspekt der Liedbegleitung im Allgemeinen ist die Harmonisation von Melodien. Die harmonische Syntax hat einen starken Einfluss auf die melodische Spannungskurve und im weitesten Sinne auch auf den dramaturgischen Aufbau des Liedes. Aspekte wie die harmonische Dichte, die Wahl der harmonischen Färbung (durch Optionstöne), die Wahl der Basslinie etc., definieren das Spannungsverhältnis zwischen Melodie und Akkordverbindung und somit auch den tonlichen Charakter der Melodie. Beim Anschlagen ein und desselben Melodietones mit unterschiedlicher harmonischer Begleitung kann diese Veränderung des Toncharakters gut nachvollzogen werden. Z.B. hat der Ton G in Verbindung mit einem C Moll Dreiklang einen sehr gegensätzlichen Ausdruck zu seinem Verhältnis mit einem vierstimmigen Db Dur Akkord. Eine konsonante Quinte steht hier im Gegensatz zu einer dissonanten #11. Dieser Spannungsunterschied vermittelt der Hörenden/dem Hörenden die Empfindung, dass sich auch der Ausdruck des Melodietones verändert. Aus meiner Sicht ist dieser Vorgang ein Hauptbestandteil einer gelungenen (Re-) Harmonisation, da hier nuanciert mit Spannungs- und Auflösungsmomenten innerhalb des Melodischen Ambitus gearbeitet werden kann.

Insbesondere für Volkslieder, Hymnen und allgemeinem Liedgut, das sich über Generationen hinweg mündlich überlieferte, gibt es oft mehrere Möglichkeiten der harmonischen Interpretation. Aus meiner Sicht verschwimmen hier im Arrangierprozess oftmals die Grenzen zwischen der Harmonisation eines Liedes und seiner Reharmonisation. Denn auch das (reine) Harmonisieren dieser Melodien lässt bereits den individuellen Geschmack der/des Interpretierenden in der jeweiligen harmonischen Färbung durchscheinen. Gesondert davon sind Lieder zu betrachten, die aus einer feststehenden Kombination von Melodie und Akkorden bestehen. Über diese Kombination definiert sich meist auch ihr Wiedererkennungswert.

Eine Reharmonisation – das bedeutet in diesem Fall einen Austausch von Akkorden innerhalb der gewohnten Verbindung – ist hier klar erkennbar und wird somit als Verfremdung wahrgenommen. Im folgenden Kapitel möchte ich mich mit den vermeintlichen Grenzen dieser Verfremdung befassen und herausfinden, inwieweit sich der Grundcharakter des Liedes innerhalb dieses Spannungsfeldes verändert.

5.3.1 Musiktheoretisch hergeleitete Reharmonisation

The musical score consists of two systems. The first system (measures 4-5) features a vocal line with lyrics 'Arm. Wort - los zu ver - steh'n' and a piano accompaniment with chords: Bmaj7, G#7, C#m7, E#5(add9), D#(sus4), D9, C#m9, C7(b9)/F, and F#7(b5). The second system (measures 6-8) features a vocal line with lyrics 'dich nur an - zu - seh'n und zu wis - sen du bist da.' and a piano accompaniment with chords: Bmaj7, C#m7, F#7, Bmaj7, Gmaj7(#11), Ab7, F#7(sus4), B/F, C#13(sus4), F#m11, Ab7(sus4), and G6.

Abb. 69: Noris/Knef, *Lass mich bei Dir sein*, T.4–8

Das Lied *Lass mich bei dir sein* (Günter Noris/Hildegard Knef 1967) hat eine sehr klare diatonische Akkordstruktur, wobei die Bezeichnungen 7, *ma7* und 6, in unterschiedlichen Orchestrierungen und Interpretationen stets variabel eingesetzt wurden:

Strophe

| *Ima7* | *VIm7* | *IV6* | *Ima7* | *IIm7* | *Ima7* | *IV* | *IIm7* *V7* | ...

Die Reharmonisation von *Lass mich bei dir sein* ist primär von dem Wunsch geleitet, mir dieses Lied durch eine individuelle Dramaturgie in der Begleitung ‚zu eigen‘ zu machen. Zudem interessiert es mich, den aus meiner Sicht tiefgehenden emotionalen Gehalt in Hildegard Knefs Lyrik musikalisch zu verstärken. Der abgebildete Auszug zeigt das Ende des Satzes „(...) *mich verlier'n in deinem Arm*“, gefolgt von einem eintaktigen Zwischenspiel und der Zeile „*wortlos zu versteh'n, dich nur anzuseh'n und zu wissen du bist da*“. Die obere Textnotenzeile beinhaltet die Melodie mit Ursprungsharmonien in Form von Akkordsymbolen, wohingegen das darunter liegende Klaviernotensystem die ausgeschriebene Reharmonisation mit zusätzlicher Akkordsymbolschrift abbildet. Anstatt auf dem Wort „*Arm*“ in Takt 4 auf der Tonika auszukommen, wähle ich einen übermäßigen E-Dur-Akkord, in dem der Melodieton eine None bildet. Diese Kombination hat eine Vorhaltswirkung und löst sich in den darauffolgenden D#sus4 als Stellvertreter für die Tonika H-Dur auf, die Dominante in der zweiten Takthälfte wird daraufhin mit ihrem Tritonussubstitut ausgetauscht. Im Folgetakt benutze ich bewusst die Ursprungsharmonie IIm7, um dem Sänger/der Sängerin für den darauffolgenden Satz einen kurzzeitigen Raum zum Einatmen zu geben. Der harmonische Rhythmus der fortschreitenden Akkorde beschleunigt sich nun. Auf der dritten Zählzeit (T. 5) wähle ich nun einen erneuten Vorhaltsakkord, einen C7b9/F, der jedoch nicht wie zu erwarten zu F Dur oder F Moll führt sondern in die Dominante der Tonart, die wiederum nicht als Dominantakkord, sondern als halbverminderter Akkord erscheint. Die Achtelnote am Ende des zweiten Taktes ist ein Nonenintervall auf A, das stufenweise abwärts den mediantischen Austauschakkord G einleitet. Gma7#11 steht hier anstelle der Tonika auf der ersten Zählzeit des neuen Taktes. Gefolgt von einer aufsteigenden, harmonisch schnell wechselnden Linie, wirkt dieser Akkord im Gegensatz zum Ursprungsakkord Bma7 (B als englische Schreibweise für H) wie der Auftakt zu einer Spannungskurve, einer gefühlten Beschleunigung, die sich dann erst einen Takt später in dem halbtaktigen Akkordwechsel von C#sus7 und F#7 auflöst und beruhigt. Die Akkordsymbole wechseln auf jeder Viertelnote, die eigentliche harmonische Bewegung spielt sich jedoch in Achteln ab. Die Stimmführungsnuancen sind teilweise als Durchgangsintervalle/-akkorde nur zwei bis dreistimmig und deshalb schwer zu benennen. In Takt 6 bildet die obere Stimme der Klavierbegleitung auf der vierten Achtel ein F# heraus, das enharmonisch verwechselt, als Gb, die kleine Septime von Ab darstellt. Das Akkordsymbol

zeigt jedoch Ab vermindert an, dessen Skala (Ganzton-Halbtone Skala) keine kleine Septime hergibt.

Hier hat also schon eine Entwicklung stattgefunden, die nicht mehr durch reine Jazzakkordschrift abbildbar ist. Sie ist nicht zuletzt inspiriert von meinen in Kapitel 4.1.1, *Kontrapunktische Entwicklungen und harmonische Dichte*, durchgeführten Analysen zu Methoden der akkordischen Satztechnik, bei dichtem harmonischem Rhythmus. Die Modifizierung von Intervallen innerhalb der Akkordstrukturen von Charles Ives *The Camp Meeting* und die daraus entstandene Neuentwicklung der Komposition *The Village Life* haben mich darin geschult, Durchgangsnoten auch als mehrstimmige Konstrukte zu gestalten. Insbesondere im ‚Tenorregister‘ der linken Hand gestalte ich meine Stimmführung bei schnellen Harmoniewechseln nun vermehrt mit fortschreitenden Intervallen anstatt mit Einzelnoten. Auch bei Harmonien, die über längere Zeit gleichbleiben, sind mehrstimmige Bewegungen eines Stimmbereichs innerhalb des sonst gleichbleibenden Akkordkonstruktes eine spannende Arrangiermethode. Die Auseinandersetzung mit diesen Griffmöglichkeiten beeinflusst auch den Ideenreichtum meiner Reharmonisationen. Dies führt mich zum nächsten Kapitel, der *Reharmonisation durch Griff Erinnerung*. Hier geht es um die Wege, um vom einem zum anderen harmonischen Schwerpunkt zu gelangen. Ein größerer Fokus liegt hier auf dem Feld der intuitiven Reharmonisation, einer Satztechnik, die nicht auf durchdachten Veränderungen der harmonischen Syntax basiert, sondern die improvisierte Komponente der Griff- und Hörprozesse mit einbezieht.

5.3.2 Reharmonisation mit Griff Erinnerung

Abb. 70: Hollaender, *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, Reharmonisationsmodell, T. 1–4

Die obere Stimme dieses Notenextraktes stellt die Melodie des Liedes *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* von Friedrich Hollaender dar (auch bekannt durch Marlene Dietrich in dem Film *Der blaue Engel*). Es handelt sich hier um ein instrumentales Liedspiel, ein durch mehrere Stimmen ausgesetztes Thema.

Die Grifferrinnerung, hier durch Kreuze gekennzeichnet (Abb. 70), gibt Angaben zur groben Verortung der Töne, nicht aber zu ihrer tonalen Ausführung. Diese Methode soll den improvisatorischen Charakter der Reharmonisation herausstellen. Die Wege von einem harmonischen Schwerpunkt zum anderen können so überraschende und spannende Abfolgen enthalten, die so nur im Spielprozess und nicht durch, von diesem Prozess getrenntes, musiktheoretisches Denken erzeugt werden können. Griffgewohnheiten haben hier, ebenso wie die im Kapitel 4.1.2.1 beschriebenen Arpeggien, einen starken Einfluss auf die Musik. Das Ergebnis ist also abhängig davon, wie die Pianistin oder der Pianist zuvor stilistisch geprägt worden ist. Der Grad zwischen ‚Harmonisieren‘ und ‚Verfremden‘ ist hier davon abhängig, wie mit Spannung und Auflösung, Dissonanz und Konsonanz, dem Tonumfang und dem harmonischen Rhythmus umgegangen wird.

Eine weitere wirkungsvolle Reharmonisations-Technik ist das Unterlegen harmonisch bewegter Phrasen mit einem Pedalton. Wie bereits im Kapitel *(Mikro-) Bewegungen innerhalb polytonaler Gewebe* in einem anderen Zusammenhang beschrieben, suggeriert die Pedaltontechnik ein schwebendes Element. Im Gegensatz zu dem Beispiel in Abbildung 68 wirkt die mit dem Pedalton Bb unterlegte Passage in Abbildung 69 flächiger, ohne jedoch an Spannung zu verlieren. Hier wird eine andere Art der Spannung kreiert, welche durch den Bezug des jeweiligen Akkordes zum Pedalton erzeugt wird.

In der hier abgebildeten Akkordpassage gibt es mehrere Faktoren der Spannungsbildung:

1. Die Zunahme des Dissonanzgrades im Akkord im Bezug zum Pedalton:

Im ersten Akkord ist das Bb die Quinte des Akkordes, dann die None, auf dem zweiten Schlag des zweiten Taktes, die große Septime etc.; im dritten Takt bildet sie bereits die #5 und im letzten Takt die #11 ab.

2. Die Aufwärtsbewegung des Klaviersatzes (getrennt vom Pedalton):

Mit Ausnahme des ersten Akkordes und des Fm(add9) im vorletzten Takt verläuft die Basslinie stufenweise aufwärts. Der Abstand zwischen dem durchgängigen Pedalton Bb und der jeweiligen Akkordbasis des Klaviersatzes bewegt sich also von einer kleinen Septime bis hin zu einem bis zur #11 erweiterten Tonumfang. Auch wenn die Vergrößerung des Ambitus nicht differenziert gehört wird, so kann doch die Aufwärtsbewegung des Klaviersatzes wahrgenommen werden, die sich immer weiter vom Pedalton entfernt.

9 Ebmaj9 Abm(maj9) Bb7(b9) B% Ab(add9)/C D7(#11) Eb(add9) Fm(add9) Emaj7(#9)

Bb Pedal -----

Abb. 71: *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, Reharmonisation, T. 9–12

3. Das Strebende

Der über mehrere Takte gleichbleibende Pedalton impliziert den musikalischen Ausdruck einer offenen Frage, die nach Auflösung strebt. Die Kombination aus dem gleichbleibenden Element (Pedalton) und des harmonisch bewegten Elementes (Klaviersatz) erzeugt zudem einen schwebenden Charakter, weil beide Bereiche voneinander getrennt wahrnehmbar sind

5.3.3 Freitonale Reharmonisation

In einem weiteren Schritt meiner Reharmonisations-Forschung befasse ich mich mit einer teils freitonal konzipierten Ausarbeitung einer Liedbegleitung. Hierfür benutze ich keine Akkordsymbole, da die Intervallkonstrukte einen teilweise bitonalen und ‚jazzuntypischen‘ Aufbau aufweisen. Das Auskomponieren jeder kleinsten Stimmführungsbewegung ist zudem ein Versuch, die Spontanität einer improvisierten

Reharmonisation als einen von einer individuellen Hörintuition geleiteten Prozess zu verschriftlichen. Abbildung 72 zeigt meine auskomponierte Reharmonisation des irischen, hymnenartigen Songs *Danny Boy* (Text von Weatherly, 1910) auf Basis der alten irischen Volksweise *A Londonderry Air* entstand.

14
and I must bide. But come ye back when

18
sum - mer's in the mea - dow and when the val

21
ley 's hushed and white with snow,

Abbildung 72: *Danny Boy*, freitonale Reharmonisation, T. 15–26

Für die Analyse möchte ich den zweiten, melodisch aufstrebenden Teil des Liedes *Danny Boy* in den Takten 16-23 betrachten:

„But come ye back when summer’s in the meadow, and when the valley’s hushed and white
with snow (...)“.

Dies ist die zweite Textstrophe in Weatherly’s Liedtext, der in vier Strophen ausgeteilt ist, wohingegen die musikalische Form jeweils zwei Strophen zu einer Form vereint. In diesem zweiten Teil, nennen wir ihn B-Teil, gibt es zwei identische Auftaktlinien in Takt 16 und in Takt 20. Anhand dieser identischen Melodiestructur lässt sich meine satztechnische und harmonische Herangehensweise gut darstellen. Eine harmonische Übereinkunft vieler unterschiedlicher Interpretationen des Liedes in Kombination mit seiner Herkunft *Londonderry Air* bilde ich zunächst mit diesen Grundakkorden ab. Dies soll als Vergleichsmöglichkeit für die folgende Analyse dienen:

B-Teil

G || Am | F | C | G7 | C | F C | Dm G7 ...

„But come ye back when summer’s in the meadow, or when the Valley’s hushed and white with snow“

In meiner Reharmonisation (Abb. 72) bewegt sich der erste Auftakt des B-Teils („But come ye back“) harmonisch in einem dominantischen Feld, auch wenn sich die Außentöne des dritten Akkordes Ab und A nicht mehr auf eine jazztypische Dominantskala einschränken lassen. Da sich auf der vierten Zählzeit jedoch ein klares G7(b9)-Voicing auftut, kann der vorherige Akkord als Vorhalt gedeutet werden. Die Satzstruktur ist hier noch vierstimmig. Auch der darauffolgende Takt weist eine luftige Satzstruktur auf und kann ebenfalls harmonisch als A-Moll-Akkord mit einer wandernden Septime beschrieben werden. Der tiefe Grundton, ein großes A, ist um eine Achtel versetzt notiert, ein aus der Spielbewegung heraus entstandenes Detail. Auch die darauffolgenden Takte kopieren die zeitliche Abfolge des Gespielten.

Bei der Entwicklung der Klavierbegleitung versuche ich, den improvisatorisch entstandenen Reharmonisierungsprozess durch eine stark verlangsamte Spielbewegung schriftlich einzufangen. Die zweite mit Takt 16 melodisch identische Auftaktlinie weist harmonisch fernere Konstrukte auf. Auch führt die Gegenbewegung im Bass zu einem größeren Ambitus der nun siebenstimmigen, teils bitonalen Intervallschichtungen (s. die vierte Viertel in Takt 20, Fm über E). In Takt 21 verdichte ich

die Konstrukte zusätzlich, indem eine tiefe Quinte über A gehalten wird und mittig ein fünfstimmiges Voicing in enger Lage mit Tondopplung erklingt. Auf der dritten und vierten Zählzeit wird diese Technik sowohl in der Mehrstimmigkeit des mittleren Registers als auch im Umfang des gesamten Konstruktes erweitert. Besonders bei den letzten beiden Akkorden des Taktes 21 handelt es sich um Intervallschichtungen, die aus der Griffbewegung heraus entstanden sind und keiner harmonischen Idee folgen. Im Folgetakt (T. 22) löst sich die Bewegung in einen reinen F6-Akkord auf.

In dem hier untersuchten Abschnitt wird die Spannung vorrangig über die Dichte innerhalb der vertikalen Strukturen und über ihren Ambitus aufgebaut. Meines Erachtens ist die Satztechnik hier Teil der Reharmonisation, denn sie bestimmt neben der harmonischen Komponente die Dramaturgie der Gesamtinterpretation. Der Klaviersatz bestimmt das Timbre des Gesangs maßgeblich mit. Ein gesanglicher Vergleich zwischen Takt 16 und Takt 20 bestätigt dies: die Stimme erfordert je nach Dichte des Klanges eine andere Stimmfarbe und Fülle, um sich in den Klang einfügen zu können. Eine spannende Erkenntnis aus diesem Versuch ist die Möglichkeit, nicht nur die Klavierbegleitung durch den Gesang zu leiten, sondern umgekehrt auch die Farbe des Gesangs durch die den Aufbau des Klaviersatzes zu beeinflussen. Letztendlich entsteht das Gesamtwerk durch eine Wechselwirkung beider Komponenten.

Grenzen der Reharmonisation

Wenn wir von den Grenzen der Reharmonisation sprechen, dann sprechen wir eigentlich von den Grenzen der Verfremdung eines Liedes. Im Zuge meines unter Kapitel 5.3 zusammengefassten Erarbeitungsprozesses hat sich herausgestellt, dass die vollständige Verfremdung eines Liedes, bei der kein Bezug zur Ausgangsharmonik mehr herstellbar ist, als eigenständige und vom Lied abgelöste Kompositionstechnik angesehen werden kann. Diese Annahme würde sich zweifellos bestätigen, wenn sich, neben der harmonischen Neuorientierung, ebenfalls melodische Bezüge zugunsten der neu konzipierten Akkordverbindungen auflöste – das Ergebnis wäre die Erschaffung eines umfassend neuen Liedes.

Doch auch wenn die ursprüngliche Melodie erhalten bliebe, verfremdet eine, von der Ursprungskomposition harmonisch vollständig losgelöste Klavierbegleitung, den

Charakter des Ursprungswerkes maßgeblich. Bei einer vollständigen Verfremdung wirkt es mitunter so, als würde die Hauptmelodie des Liedes nur als Schablone für eine motivische und formale Neuausrichtung eingesetzt.

Welchen Zweck hat also eine Reharmonisation als solche?

Eine Motivation ein Lied zu reharmonisieren kann die Färbung des Liedcharakters im Sinne einer individuellen Interpretation sein. Es besteht die Möglichkeit, sich das Lied ‚zu eigen‘ zu machen, indem die Möglichkeiten der harmonischen Verdichtung, Kontrastierung, Entzerrung etc. genutzt und weiterführend Spannungskurven verändert werden. Die Summe dieser Variationen bestimmt die Dramaturgie eines Liedes maßgeblich. Aus meiner Sicht ist die Grenze der Verfremdung dort, wo sie nicht mehr im Dienst der Interpretation eines Liedes steht. Nach meinem Verständnis bewegt sich eine gelungene Reharmonisation immer in einem Feld zwischen Spannung und Auflösung; dem entsprechend müssen auch Dissonanzen auf dieses Wechselspiel abgestimmt sein. Der aus der Biologie stammende Begriff der ‚Eutrophierung‘, scheint mir hier am passendsten zu sein. Wie ein See durch zu viele Nährstoffe ‚kippen‘ kann, so kann auch ein Lied, durch einen unsystematischen Einsatz von Spannungsbögen, harmonischer Dichte und Dissonanzen seine musikalische Substanz, seinen Kern, verlieren.

6 Reflexion und Fazit

Der dreijährige künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprozess beinhaltete die Evaluation eines status quo im Kanon aktueller methodischer Abhandlungen zum Thema Liedbegleitung. Dem ging die Verortung meiner bisherigen Kompositions- und Improvisationsansätze voraus.

Auf Basis dieser Hauptthematiken ist ein Fundus von Liedern (Eigenkompositionen) und Methoden anhand von Dekonstruktionen und Umwandlungen musikalischer Schemata (aus dem Bereich *Neue Musik*) entstanden. Daraufhin habe ich Lieder ohne direkte ‚Vorlage‘ entwickelt, die jedoch in gewisser Weise ein Ergebnis des in Kapitel 4 stattgefundenen Analyseprozesses sind. Parallel dazu habe ich eine eigene Methodik zu improvisatorischen Ansätzen der Liedbegleitung unter Berücksichtigung dramaturgischer, assoziativer und stilistischer Schwerpunkte entwickelt.

6.1 Künstlerische (Selbst-)Reflexion

Aktuelle eigene Aufnahmen und Konzerte zeigen, dass sich mein Improvisationsmaterial in vielerlei Hinsicht, jedoch hauptsächlich in der Begleitung selbstgesungener Lieder am Klavier, im Laufe der Arbeit an der Dissertation erweitert und individualisiert hat. Im Hinblick auf meinen persönlichen Entwicklungsprozess ist anzunehmen, dass die Ausdifferenziertheit der von mir angewandten improvisatorischen Liedbegleitungsstrukturen durch vorherige kompositorische Arbeit in diesem Bereich substantiell weiterentwickelt wurde. Eine Übertragung meiner künstlerischen Selbsterfahrung auf allgemeine Lernprozesse würde folgende These zulassen:

Je mehr Detailarbeit durch kompositorische Prozesse innerhalb der musikalischen Struktur verrichtet wird, desto mehr wird diese in ähnlicher oder umgedeuteter Form internalisiert und in der Improvisationssituation abgerufen. Das würde bedeuten, dass das systematische Komponieren von Liedbegleitungen mit einem Fokus auf unterschiedliche Teilaspekte (Klang, Rhythmus, Form etc.) die individuellen Improvisationskompetenzen in diesem Bereich maßgeblich fördert.

Detailarbeit beinhaltet in diesem Bereich vor allem das Verständnis von Satzstrukturen, harmonischen Zusammenhängen und figuralen Abläufen. Das ‚Sezieren‘ des musikalischen Materials, wie es in Kapitel 4 für die Teilbereiche *Satztechnik* und *Texturen* angewendet wurde, setzt den Fokus auf einzelne Sektionen innerhalb einer Gesamtstruktur, die zunächst dekonstruiert und aus dem Gesamtzusammenhang gelöst werden, um sie anschließend für eine weiterführende Liedbegleitungsidee neu zusammensetzen. Dieses Verfahren ermöglicht ein Einsehen in Teilaspekte, wie z.B. eine vertikale Intervallanordnung in einem Akkordgebilde⁸⁸ oder eine sich wiederholende Tonabfolge innerhalb einer Ostinatolinie.⁸⁹ Wie bereits in Kapitel 3.4 im Zusammenhang mit Christoph Wünschs Gestaltungsmethoden der *Modernen Liedbegleitung* beschrieben, gilt auch hier das Prinzip der Eingrenzung: je kleiner die ausgelöste strukturelle Einheit ist, desto mehr Möglichkeiten für die kompositorische Neuentwicklung erwachsen aus ihr.

Meine Überfahrung hat zudem gezeigt, dass das praktische Erlernen neuer Griffgewohnheiten und die Wiederholung von Bewegungsabläufen essentiell sind, um das erneuerte Improvisationsmaterial in den Fundus der persönlichen Improvisationsmöglichkeiten zu integrieren.

6.2 Kompositionsprozesse in der Entwicklung von Liedbegleitungen

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wo die Schnittmenge zwischen Kunst und Wissenschaft liegt und welcher Mehrwert aus ihr für die Weiterentwicklung der Liedbegleitungsthematik entsteht. Von meinem künstlerischen Standpunkt aus findet sich diese Schnittmenge in den Kompositionsprozessen selbst. Eine detaillierte Parameterzuordnung, z.B. in der dreigliedrigen Kombination: „Texturen, *Arpeggien*, ‚Arpeggios als pulsgebendes Element‘“, gewährt Einblick in kleinste gemeinsame Nenner innerhalb der Strukturen. Diese Teilaspekte können dann umgedeutet und für einen individuellen Zugang zur improvisierten Liedbegleitung nutzbar gemacht werden.

Die Reihenfolge ‚Extrahieren – Sezieren – Umdeuten – Komponieren‘ hat also den Zweck, den Fundus an Improvisationsmöglichkeiten im Bereich Liedbegleitung zu

⁸⁸ s. Kapitel 4.1.1, Abb. 12.

⁸⁹ s. Kapitel 4.2.2.1, Abb. 52.

erweitern. Innerhalb dieses (Analyse-)Prozesses ist das Erforschen von Stimmungseffekten in der Kombination Gesang und Klavier ein Hauptaspekt, der die Übertragbarkeit einzelner Begleitmuster auf mehrere Spielsituationen erleichtert.

Die Systematisierung des Materials nach Einheiten musikalischer Parameter kommt einer stilistischen ‚Enthebelung‘ gleich. Die Oberbegriffe *Satztechniken* und *Texturen* sind sowohl musikhistorisch als auch musiktheoretisch universell. Schauen wir rückblickend auf meine Fragestellung zum Vergleich der Abhandlungen *Vom Choral bis zum Popsong* (Bernd Frank) und *Elementare Liedbegleitung* (Volker Bendig) in Kapitel 3.2, „Wie wird das epochenspezifische musikalische Material der Werkbeispiele für die Improvisation anwendbar/nutzbar gemacht?“, so fällt auf, dass die Systematisierungen des untersuchten Lehrmaterials in beiden Lehrbüchern weitgehend zur Bestätigung eines Stils dienen. Die extrahierten Strukturen werden dazu verwendet, diesen ‚mit eigenen Worten‘ in musikalischer Form wiederzugeben. Der Vergleich zwischen Sprache und Musik scheint mir hier sehr treffend, da das Prinzip der Übermittlung stiltypischer Begleitmuster einem ‚stille Post-Effekt‘ gleichkommt, bei welchem durch mehrfache Weitergabe Informationen verloren gehen oder verfälscht werden. Die in Tabelle 2 (Kapitel 3.2, S.33) zusammengefassten Begleitmuster, die Bernd Frank für die Gattung Kunstlied anbietet, zeigt die Ausdifferenziertheit, mit der er ein möglichst authentisches Bild der jeweiligen Epoche zeichnet. Vielfältige Werkbeispiele und zahlreiche von Frank selbst komponierte, stilgebundene Begleitungen unterstreichen dies. Doch jegliche Generalisierung hat zur Folge, dass die Individualität der Kompositionen, aus denen stildefinierende Muster extrahiert wurden, nicht übertragen werden kann. Lösen wir einzelne Passagen aus dem Gesamtzusammenhang, so übertragen wir höchstens die Summe oft verwendeter Muster als eine Art statische Hülle. Der Kern der musikalischen Aussage, der durch kleinste Verbindungen und Nuancen und oft durch die Ausnahmen von stiltypischen (Satz-) Regeln lebt, wird nicht übertragen. Daraus ergibt sich, dass auch die improvisatorische Verwendung der Muster einer Aneinanderreihung von Wörtern gleichkommt, die weder einer Geschichte, noch einer/einem Erzählenden zuzuordnen sind, das heißt, ihren Kontext suchen.

Die bedeutet auch, dass jeglicher Versuch, Improvisationsmaterial aktueller Strömungen des Jazz und der Neuen Musik mit ihren jeweiligen vielfältigen Kategorisierungen und in ihrer Kombination stilistisch zu generalisieren, scheitern muss. Zu-

mindest scheitert dieses Vorhaben dort, wo die Intention besteht, ein authentisches Abbild zu kreieren. Meiner Meinung nach entsteht eine künstlerische Authentizität, wenn sich das Material ‚zu eigen‘ gemacht und dadurch individualisiert wird. Meine Systematisierung bezieht sich deshalb lediglich auf die Technik, die hinter den Werkbeispielen steht. Der kleinste gemeinsame Nenner zwischen Vorlage und individueller Nutzbarmachung, die Essenz der Komposition, wird so freigelegt, dass sie zunächst einen erneuten Kompositionsprozess durchlaufen muss, um sich zu entfalten.

Wie habe ich mir das Material in meiner Dissertation nun ‚zu eigen‘ gemacht?

Rückblickend stelle ich fest, dass die Auswahl der Vorlagen nach zwei Kriterien stattfand:

1. Die kompositorische Faktur inspiriert zu neuen Kompositionsprozessen.
2. Die Textur oder Satztechnik setzt Impulse für das Erlernen neuer Bewegungsabläufe für die improvisatorische Praxis.

Das extrahierte Detail bestand jeweils aus einer Information über die Faktur des Satzes, über die Intervallstruktur eines Akkordes oder über den Bewegungsverlauf einer Textur. Jedes dieser Elemente eröffnete einen Zugang zu bisher unangetasteten Kompositions- und Begleittechniken. Besonders für Techniken, die in einem schnelleren Tempo ablaufen oder ungewohnte Griffkombinationen aufweisen, wie kontrapunktische Akkordsätze (s. Abb. 23), wellenartige Tonfolgen (s. Abb. 56) und Arpeggien mit mehreren Ebenen (s. Abb. 35), ist ein intensives Üben notwendig, um ein Abrufen in einer Improvisationssituation zu ermöglichen. In meinem Bestreben, eine neuartige, künstlerische Diversität der Disziplin ‚Liedbegleitung‘ zu erschaffen, interessierten mich diese Aneignungsprozesse im Besonderen. Denn sowohl in Kompositionen als auch in Improvisationen ist die Verwendung von Abläufen, die bereits natürlich fließen, naheliegend.

Jegliche, noch nicht internalisierte Fakturen und Fingerbewegungen erfordern zunächst ein tiefes Verständnis des harmonischen und tonalen Zusammenhangs und ein mehrfaches spielerisches Wiederholen, um allmählich und nachhaltig in das motorische und kognitive Gedächtnis der Pianistin oder des Pianisten zu gelangen. Diese Prozesse sind es also, die die musikalische Sprache – das heißt, das kompositori-

sche ‚Handwerkszeug‘ und den Fundus an abrufbaren Improvisationsausführungen – einer Musikerpersönlichkeit erweitern und formen kann.

In dieser Praxis des ‚Verstehens‘ sezierte ich die für meinen weiteren Kompositionsverlauf nutzbaren Strukturen und deutete sie entsprechend um. Diese Dekonstruktion ermöglichte mir eine Ideenfindung auf mehreren Ebenen. Im Gegensatz zu meinen in Kapitel 2 *Generalisierung bisher angewendeter Kompositionszugänge* erläuterten Kompositionszugängen, sind die in dieser Arbeit neu entstandenen Prozesse weniger zufällig und von Stimmungen geleitet. Der in Kapitel 2 beschriebene empfindungsorientierte Zugang fängt eine persönliche Stimmung ein, er ist also ein sehr ungreifbarer und nicht planbarer Mechanismus. In jedem meiner, in Kapitel 4 angeführten Konzepten hingegen wird die adaptierte Information oder Essenz dafür verwendet, gezielt eine gewünschte Stimmung zu erzeugen. Die Gestaltung der daraus entstehenden Begleitung geht ausschließlich vom Inhalt des gesungenen Textes aus und gibt diesen tonmalerisch wieder. Sie gestaltet sich entweder in Wechselwirkung mit dessen Entstehung oder als atmosphärische Antwort auf inhaltlich assoziative Deutungen.

Das Erforschen von Stimmungseffekten in der Kombination Gesang und Klavier anhand der in Kapitel 4 dargestellten Kompositionen brachte vereinzelte Methoden hervor, die sich auch auf andere Kompositionsformen übertragen ließen. So konnte ich mich in Kapitel 5 *Verfahren ohne Vorlage* auf diese stützen. Hier setzte ich mit der Konzeption unterschiedlicher Patterns einen starken Fokus auf energetische Effekte, die insbesondere die zeitliche Dimension, z.B. gleichzeitig oder versetzt ablaufende Beschleunigungs- oder Verlangsamungstechniken, betreffen. Diese Zeiteffekte lassen eine Mehrdimensionalität des Hörens zu, die imaginären Raum schafft. Je nach rhythmischer Verzahnung der Ebenen wird die kompositorische Faktur als weitläufig oder geschlossen, als ungreifbar oder definiert wahrgenommen. Das rhythmische Raster bestimmt auch, an welchen Stellen wir einen, mitunter tanzbaren rhythmischen Fluss etablieren und wo dieser unterbrochen wird oder eine andere Form bekommt. Wie in Kapitel 5.1, S. 132, beschrieben sind Patterns ein sehr kraftvolles Element, denn sie geben eine stilistische Richtung vor. Mit meinen ebenfalls in diesem Kapitel veranschaulichten Pattern-Konzepten versuchte ich, eine stilistische Eingrenzung zu umgehen, indem ich nicht auf bereits bekannte Muster zurückgriff (Bossa-, Tango-, Funk-, Rock ‚Bassgrooves‘ etc.). Die energetische und dramaturgi-

sche Wirkung unterschiedlicher rhythmischer Raster sollte auf diese Weise, frei von Kategorisierungen, erforscht werden. Entkoppelt man das Pattern von seiner Funktion, einen bestimmten Groove abzubilden, so entstehen daraus unzählige Gestaltungsmöglichkeiten, die in meinen Kompositionsprozessen vor allem in der Kohäsion mehrerer bewegter und unabhängiger Ebenen ihren Ausdruck finden. Im Vergleich zu früheren Werken für Klavier und Gesang (s. Kapitel 2) ist die Mehrdimensionalität in Melodik, Rhythmik und Harmonie der größte Entwicklungsprozess, den diese Arbeit in meinem Kompositions- und Improvisationsbewusstsein angestoßen hat. So gingen meine früheren Kompositionen von einer Idee in Form einer Faktur, einer Sequenz, einer Harmoniefolge oder eines Motives aus (s. Tabelle 1). Im Verlauf der Arbeit an der Dissertation kam ich mehr und mehr zu einem Ansatz, in dem evaluiert wurde, welcher der Teilaspekte innerhalb der Komposition im Zusammenspiel von Melodie und Text unter Einbeziehung des dramaturgischen Ausdrucks, die assoziative und atmosphärische Wirkung des Liedes am meisten begünstigt. Die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation sind hier fließend; zum einen lebt die Begleitung durch intuitive Momente, die unmittelbar in der Spielsituation entstehen, zum anderen sind jegliche geplante Improvisationsteile von der vorangegangenen kompositorischen Arbeit beeinflusst.

Diese Herangehensweise der Gestaltungsvielfalt innerhalb parallel ablaufender Ebenen macht sich auch in meinen Ansätzen zur Reharmonisation bemerkbar. Ausgehend von Charles Ives' *The Camp Meeting* für Gesang und Klavier und den in Kapitel 4.1.2 *Kontrapunktische Entwicklungen und harmonische Dichte* erforschten Satztechniken, erneuerte sich auch mein Zugang zur (Re-)Harmonisierung von Liedern maßgeblich. Wie in Kapitel 5.3 bereits veranschaulicht und erläutert erweiterte sich mein Verständnis von Umdeutungsprozessen durch das bewusste Abstimmen und Einsetzen der ‚harmonischen Dichte‘ innerhalb der Satzstruktur maßgeblich. Dies schließt auch akkordisch kaum benennbare ein- bis mehrstimmige tonale Entwicklungen zwischen den harmonischen Schwerpunkten mit ein. Der in Kapitel 4.2.1 herausgearbeitete Ansatz, harmonische Verbindungen nicht nur als Akkordfolge sondern als tonal formbares Gewebe zu betrachten, eröffnete ein weiteres Feld für den Umgang mit Reharmonisation, der weit über das Ersetzen und Umdeuten von Akkorden hinausgeht.

Für eine in der Spielsituation improvisierte Reharmonisation, die nur in Teilen oder gar nicht vorkonzipiert ist, scheinen diese satztechnischen Aspekte sehr praktikabel zu sein. Dies war zumindest mein Eindruck, als ich den künstlerischen Teil der Promotion in Form eines einstündigen Liederzyklus in der JazzHall der Hochschule für Musik und Theater Hamburg präsentierte (Konzert am 31.10.2023). Für die Lieder *Lass mich bei Dir sein* (1967, Noris/Knef) und *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* (Hollaender, 1930) verließ ich mich auf Grifferinnerungen und einige wenige geplante harmonische Schwerpunkte. Ich ließ mich dabei von meiner eigenen Gesangsstimme leiten und achtete auf das Stimmenverhältnis zwischen der Oberstimme des Begleitsatzes und der Gesangsmelodie, um diese fein miteinander abzustimmen. Auch die Stimmführung der Basslinie wählte ich mit Bedacht, um den Tonumfang dramaturgisch anzupassen. Zwischenstimmen innerhalb der Akkordkonstrukte und Durchgangsnoten zwischen den harmonischen Schwerpunkten überließ ich großräumig der intuitiven Fingerbewegung. Vereinzelt Stimmen des sowohl fachexternen als auch fachinterne Publikums signalisierten mir nach dem Konzert, dass sie die Reharmonisation der Lieder als ‚schlüssig‘ wahrgenommen hätten. Ähnliche Publikumsresonanz nahm ich bei vorangegangenen Klavierkonzerten, u.a. beim *Jazz&the City Festival* in Salzburg (Oktober, 2023) und beim *Jazzfestival Jazz Baltica* (Juni, 2023) bei ähnlichen Interpretationen derselben Lieder wahr.

Im Rahmen des Promotionskonzertes stellte sich die Handhabbarkeit der Liedbegleitungsmethoden in einer Konzertsituation heraus. Schon während der Vorbereitung und dem wiederholten Spielen der Lieder in voller Vortraglänge entwickelte sich ein Formbewusstsein, das die bisher wenig herausgearbeiteten instrumentalen Zwischenspiele betraf. Auch wenn diese Zwischenspiele improvisatorischer Natur sind, bilden sie doch einen essentiellen Formteil. Die Improvisation sollte also Teil der Komposition sein und musikalische Abschnitte strukturell, motivisch oder harmonisch miteinander verbinden.

Hinsichtlich des souveränen Umgangs mit der musikalischen Substanz innerhalb einer Liedbegleitung erfordert die konzertante Umsetzung erlernter Methoden eine reale Spielsituation, um verinnerlicht, trainiert und weiterentwickelt werden zu können.

6.3 Anwendungsgebiete und Ausblick

Konzertante Anwendung

Es ist anzunehmen, dass diese Dissertation aus einer rein künstlerischen Perspektive betrachtet die Frage aufwirft, ob eine wissenschaftliche Arbeit über den Prozess des Improvisierens einer ‚Entzauberung‘ dieser musikalischen Praxis nahekommt. Vor allem im Jazzbereich, wo wir als Improvisator:innen doch seit jeher den Spielmoment selbst als kreative Schöpfungsquelle feiern, scheint diese Annahme verbreitet zu sein. Doch steht die Analyse künstlerischer Prozesse und im Besonderen der Improvisationskunst wirklich der Ausdruckskraft und Tiefe, oder überspitzt ausgedrückt, der ‚Magie des Augenblicks‘ entgegen?

Die Erweiterung einer Improvisationssprache durch die systematische Aneignung musikalischer Schemata – sei es durch Adaption oder die Modifizierung selbst erlernter Muster – soll diesem Schöpfungsmoment nicht entgegenstehen, sie soll ihn nähren. Der sogenannte ‚Flowzustand‘, der aus meiner Sicht Rationalität und Intuition, bzw. Unterbewusstes, gleichermaßen zulässt, trägt einen hohen Anteil des zuvor Erlernten in sich. Den Nuancenreichtum lebendig zu halten und stetig zu erweitern schafft auch mehr Räume im Spielmoment selbst. Es hemmt die ‚Magie des Augenblicks‘ und die Emotionstiefe also keinesfalls. Die Liedbegleitung ist ein formgebendes Element und schafft für die Konstellation Klavier und Gesang einen klaren Rahmen. Diese Art der Improvisation hat einen starken Einfluss auf den gesamten Ausdruck des Liedes, vor allem dann, wenn ein Gesangsthema mit einer klar definierten Melodie begleitet wird. Die improvisierte Liedbegleitung innerhalb dieses Rahmens ist formgebend und richtungsweisend. Es ist daher sinnvoll, sich über die atmosphärische, emotionale und energetische Wirkung einzelner Begleittechniken im Klaren zu sein. Mit dem systematischen Erforschen eben dieser Wirkung, die durch einzelne Satztechniken, Texturen und Harmonisierungen in unterschiedlicher Form hervorgerufen wird, erfüllt die vorliegende Arbeit diesen Zweck.

Pädagogische Nutzbarmachung

Während der Arbeit an der Dissertation konnte ich meine Erkenntnisse stets mit den Lehramtsstudierenden der Universität der Künste Berlin im Unterrichtsfach ‚improvisierte Liedbegleitung‘ ausprobieren. In meiner nunmehr vierjährigen Zeit als Lehrbeauftragte und Gastdozentin in diesem Bereich durfte ich eine Vielzahl von Studierenden mit diversen musikalischen Sozialisierungen kennenlernen und bis zu ihrem Abschluss begleiten. Dabei erkannte ich wiederkehrende Muster in den Lernprozessen. Obgleich jeder dieser Prozesse individuell zu betrachten ist, konnte doch herausgestellt werden, welche Methoden für die pädagogische Vermittlung von Liedbegleitung im Allgemeinen zukunftsweisend sind. Je nach Ausprägung pianistisch-technischer Fähigkeiten und bisheriger Berührungspunkte mit Improvisation konnten die Studierenden, die von mir generalisierten Methoden aus Kapitel 4 für sich umsetzen. Denn auch bei jenen mit wenig improvisatorischen Vorkenntnissen erschaffen Effekte wie Klangmetamorphosen, geringe oder weite Tonumfänge, Ostinatofiguren, (beidhändige) Arpeggiobewegungen etc. eine persönliche (emotionale) Identifikation mit dem Gespielten. Dies geschieht vor allem dann, wenn von Seiten der Lehrperson lediglich richtungsweisende Impulse vermittelt werden, die die Essenz der Technik oder des Begleitmusters und dessen dramaturgische Wirkung anregen. Spannend in diesem Zusammenhang ist auch die praktische Umsetzung der in Kapitel 4.1.2 untersuchten Bewegungsrichtungen von Arpeggien. Die Erkenntnis darüber, welche Bewegung als organisch empfunden wird und somit einen weichen Klang erzeugen kann, ist ein sehr individueller Prozess. Es kann durch Assoziationen wie ‚Wischen‘ oder ‚Streichen‘ Inspiration in eine Richtung gegeben werden, das körperliche Bewusstsein für die physische Koordination der Klangerzeugung liegt jedoch in der Wahrnehmung des Studierenden/der Studierenden.

Die Bereitschaft zur eigenen kreativen Arbeit ist unterschiedlich stark ausgeprägt, jedoch bewirkt jeder Prozess, der eigenständig von den Studierenden ausgearbeitet wird, weitaus mehr als die bloße Imitation vorgegebener Mechanismen. Fest steht, dass die Vervielfältigung des bereits Erlernenen, und in Folge dessen internalisierten Improvisationsmaterials, eine Erweiterung des Nuancenreichtums innerhalb der improvisierten Liedbegleitung zulässt. Dieses Material wächst vor allem durch eigene Kompositionsarbeit, das Analysieren und ‚Sezieren‘ von Strukturen und das Spielen selbst.

Einordnung in den Kontext der künstlerischen Forschung im Bereich Musiktheorie

Um die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit in den Kontext künstlerischer Forschung in der Musiktheorie einzuordnen, empfinde ich es als angebracht, die Liedbegleitung als eine künstlerisch-wissenschaftliche ‚Disziplin‘ zu bezeichnen. Diese Disziplin vereint musikalische Praxis, Komposition und Werkanalyse. Wie in den Kapiteln 4 und 5 anhand von Notenbeispielen veranschaulicht, interagieren diese Teilbereiche miteinander und begünstigen gegenseitig ihre jeweilige Weiterentwicklung. Da die Liedbegleitung ein form- und strukturgebendes Element ist, eignet sie sich sehr gut um Gattungen (z.B. das Kunstlied), Musikströmungen (z.B. Minimal Music) und verschiedene Stilistiken (Swing, Modern Jazz etc.) innerhalb eines Musikgenres voneinander abzugrenzen und zu definieren. Im weitesten Sinne können auch aktuelle Kompositionen für Klavier und Gesang mithilfe der Begleitung stilistisch charakterisiert werden. Im Zuge meiner Arbeit wurde mehrfach hervorgehoben, die stilistische Eingrenzung durch Patterns aufzuheben, jedoch nur um Raum für eine Weiterentwicklung auf diesem Gebiet zu schaffen. Mit meiner Dissertation möchte ich dazu beitragen, der Liedbegleitung aktueller Kompositionen eine Gleichwertigkeit als Charakteristikum individueller, zeitgemäßer Stilistiken zukommen zu lassen. Ich sehe darin das Potential, die stilistische Vielfalt, die sich in freien Improvisationen oder Reharmonisationen in jeglichen Genres ergibt, auch in schriftlicher Form festzuhalten. Da viele improvisatorische Zugänge jedoch durch das Verschriftlichen ihren eigentlichen künstlerischen Ausdruck verlieren, soll diese Arbeit zeigen, wie freie Formen der Liedbegleitung anhand von veranschaulichten Kompositionsprozessen, Analysen und Techniken trotzdem sichtbar gemacht werden können. Erkenntnisse über eine zeitliche, rhythmische und harmonische Mehrdimensionalität in der Begleitung ist einer dieser Prozesse, die weiterentwickelt werden können, ohne an bestimmte Notenbilder gebunden zu sein. Hier sehe ich Potential für das Festsetzen von Kompositionstypen innerhalb aktueller Musikströmungen, die in zukünftigen musiktheoretischen Diskursen in den Bereichen Werkanalyse und Formenlehre relevant sein können

Schlussbemerkung

Die zu Beginn erwähnte ‚Gegenmaßnahme zum Pragmatismus‘ (S. 11) in der Disziplin Liedbegleitung in künstlerischen, pädagogischen und musiktheoretischen Wirkungsbereichen besteht vor allem darin, künstlerische ‚Einzelphänomene‘ in Schriftform sichtbar zu machen. Dies sind kreative Kombinationen der in Kapitel 4 untersuchten Teilaspekte: feinste Begleittexturen, außergewöhnliche Zusammensetzungen von Stimme und Klavier, ‚mehrdimensionale‘ satztechnische Anordnungen, unabhängige Bewegungen beider Hände etc.

Die Entwicklung meines Liederzyklus anhand einer Demonstration verschiedenster Analyse- und Kompositionsprozesse stellt einen Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung auf diesem Gebiet dar. Dieser Entstehungsprozess hat mehrere Schichten musikalischer Substanz freigelegt, die nun wiederum einen reichen Fundus an Improvisationsmöglichkeiten für die Liedbegleitung gewährleisten. Die Veranschaulichung dieses Prozesses soll ein Leitbild für all diejenigen sein, die sich unabhängig von Generalisierungen und Imitation in diesem Bereich künstlerisch-individuell ausdrücken möchten.

7. Literaturverzeichnis

Abelein, Ralph / Jyrki Tenni (2014), *Liedbegleitung und Klavierimprovisation: stilsicher Songs begleiten ; Melodien passend harmonisieren ; kreativ über Akkordfolgen improvisieren*, Weinheim: Beltz Verlag.

Bendig, Volker (2008), *Elementare Liedbegleitung und Improvisation am Klavier*, 2. überarb. u. erw. Aufl., Essen: Die Blaue Eule.

Bialek, Walter (2012) *Schulpraktisches Klavierspiel: Bestandsaufnahme der Ausbildung in Niedersachsen - bundesweiter Stichprobenvergleich - Ausblick*, Augsburg: Wißner Verlag.

Börner, W./Vogel, K. (1976) »Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und pädagogischer Grammatik in der Fremdsprachenlehre«, in: *Französisch lehren und lernen. Aspekte der Sprachlehrforschung*, hg. von Börner, W. et al., Frankfurt/M.: Scriptor, 7–39.

Brandhorst, Ralf (2006), *Worlds of Music - Mikropolyphonie*. Ralf Brandhorst, Hamburg.
<https://worlds-of-music.de/WOM.php?idex=9983> (27.01.2024)

Burkholder, J. Peter (1995), *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, 1. Aufl., New Haven: Yale University Press.

Finscher, Ludwig (2016), »Notre Dame und Notre-Dame-Handschriften« [1997], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45859> (22.01.2024).

Frank, Bernd (2007), *Klavierimprovisation. Liedbegleitung vom Choral bis zum Popsong. Lied und Choral von der Antike bis zur Gegenwart* (Bd. 1), Mainz: Schott Music.

Feil, Arnold (1975), *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart: Philipp Reclam.

Goethe, Johann Wolfgang von (1949), »Brief von J. W. v. Goethe an Wilhelm v. Humboldt« [14.03.1803] in: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche* (24 Bde., Bd. 19), hg. von E. Beutler, Zürich: Artemis-Verlag.

Ives, Charles E. (1999), *Essays Before a Sonata and Other Writings*, hg. von Howard Boatwright, New York: W. W. Norton & Company.

Kapuscinski, Arvid/Linde Großmann/Ulrich Mahlert (2020), *Begleiterin, Partnerin und Solistin. Zur Ausbildung der linken Hand im Klavierunterricht* (1. Aufl.), Fernwald: Burkhard Muth.

Koch, Heinrich Christoph (1802) »Arpeggio« [1802], in: *Musikalisches Lexikon*, hg. von N. Schwindt, Frankfurt/Main: Bärenreiter.

Nägeli, Hans Georg (1817), »Die Liederkunst«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 45, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 761 ff.

Meyer, Felix (2003), »Adaption – Transformation – Rekomposition, zu einigen Liedbearbeitungen von Charles Ives«, *Archiv für Musikwissenschaft* (Jahrgang 60. Heft 2), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GmbH.

Misuraca, Pietro (2012), »Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer«, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* (2013/12), 73–89.

- Noeske, Nina (2015), *Handbuch Moderneforschung*, hg. von Friedrich Jaeger, Wolfgang Knöbl und Ute Schneider, Stuttgart u.a.: Metzler, 186–197.
- Ottenberg, Hans-Günter (2016), »Berliner Liederschule. GESCHICHTE« [1994], in: hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49732> (06.01.2024).
- Poetry Foundation (2006), *The Village. Book I by George Crabbe*, Poetry Foundation, [online] <https://www.poetryfoundation.org/poems/44041/the-village-book-i> (28.01.2024).
- Polillo, Arrigo (1978), *Jazz. Geschichte u. Persönlichkeiten d. afro-amerikan. Musik* (German Edition), Donauwörth: Herbig.
- Riemann, Hugo (1882), *Musik-Lexikon*, Leipzig: Schott.
- Schulz, Johann Abraham Peter (1785): *Lieder im Volkston* (1. Teil, 2. verb. Aufl.), Berlin: Decker, Vorbericht.
- Steinbeck, Wolfram (1989), »Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert«, *Die Musikforschung*, 42(3), 206–221.
- Sulzer, Johann Georg (1792–99), *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2. Aufl., 4 Bde. und 1 Register-Bd., Bd.3), Leipzig: Weidmann; Reich.
- Whitman, Walt (1860-61), »Out of the Cradle Endlessly Rocking« [1859], in: *Leaves of Grass. A Word Out of The Sea*, Boston: Thayer and Eldridge.
- Whitman, Walt (1884): »Song of myself 22«. In: *Leaves of Grass*, Glasgow: Wilson & McCormick.
- Whitman, Walt (1884): »Song of myself 26«. In: *Leaves of Grass*, Glasgow: Wilson & McCormick.
- Whitman, Walt (1884): »To a Stranger«, In: *Leaves of Grass*, Glasgow: Wilson & McCormick.
- Wünsch, Christoph (1994), *Moderne Liedbegleitung*, Wolfenbüttel: Mösel Verlag.
- Zelter, Carl Friedrich (1915), »Zelter an C. Loewe, [1824]« in: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter* (3 Bde., Bd. 2), hg. von M. Hecker, Leipzig: Insel-Verlag.

8. Verzeichnis der in der Arbeit erwähnten und analysierten Musikwerke

Berg, Alban (2006), *Sonate für Klavier*, Op.1, hg von Klaus Lippe, Wien: Universal Edition.

Carmichael, Hoagi & Mercer, Johnny (1941), *Skylark*, erster Tonträger: Gene Krupa and his Orchestra mit Anita O'Day [1941].

Holländer, Friedrich (1930), *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, Berlin: ufaton-Verlag.

Noris, Günter & Knef, Hildegard (1967), *Lass mich bei dir sein*, Berlin: Funkturm Verlag Musik service GmbH.

Crumb, George (1984), *Processional*, Leipzig, New York: C. F. Peters Corporation.

Ives, Charles E. (1922), *114 Songs*, Redding, Conn: C. E. Ives.

Ligeti, György S. (1976), »In zart fließender Bewegung = In a gentle flowing movement«, *Drei Stücke für zwei Klaviere = Three pieces for two pianos*, Nr. 3, Mainz: Schott.
<https://youtu.be/PHRdz2YOGBw?si=9yR4gJQ0iKUHUVo&t=915> (22.09.2018)

9. Aufnahmenverzeichnis

Haberkamp, Clara (2015), CD *You Sea! Clara Haberkamp Trio*, Laika Records, Nr.3.

Haberkamp, Clara (2015), »You Sea!«, auf: *You Sea!*, Laika Records, Nr.3.

Haberkamp, Clara (2015), »Passing Stranger«, auf: *You Sea!*, Laika Records, Nr.5.

Haberkamp, Clara (2018), »I capitulate«, auf: *Neon Hill. Clara Haberkamp Solo*, Traumton Records, Nr.6.

Haberkamp, Clara (2018), »You and I«, auf: *Neon Hill. Clara Haberkamp Solo*, Traumton Records, Nr.9.

Holcomb, Robin (1990), »Deliver me«, auf: *Robin Holcomb*, Elektra, Nr.10.

10. Anhang: Eigener Liederzyklus

Accumulation

A

Dmaj7(#11)/C#

D^omaj7

Bmaj9(omit3)/A#

3 B^b9(#11)

D^o

Db7/F#

F#maj7

5 Db7/F#

F#maj7

Db7/F#

F#maj7

7 Db7/F#

F#maj7

Db7/F#

F#maj7

B

9 Cmaj9(#11)

Bm13/F#

11 Cmaj9(#11)

Bm(maj7#11)

13 **Bm(maj7#11)** **Bm(maj7#11)/Bb**

15 **Bm(maj7#11)/Bb** **Bbm7(add11)**

17 **Em(maj7)**

as written!

19

22 **C** open!

Solo

24 **Dmaj7(#11)/C#** **Dmaj7** **Bmaj9(omit3)/A#**

28 B $\frac{6}{9}$ (#11)

D $^{\circ}$

3

Bass line for measures 28-29. Measure 28 is in 7/8 time with a B $\frac{6}{9}$ (#11) chord. Measure 29 is in 3/4 time with a D $^{\circ}$ chord. Both measures feature a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

30 D \flat 7/F#

F#maj7

Bass line for measures 30-31. Measure 30 is in 7/8 time with a D \flat 7/F# chord. Measure 31 is in 3/4 time with an F#maj7 chord. Both measures feature a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

32 Cmaj9(#11)

Bm 13 /F#

Bass line for measures 32-35. Measure 32 is in 7/8 time with a Cmaj9(#11) chord. Measure 33 is in 3/4 time with a Bm 13 /F# chord. Measure 34 is in 7/8 time with a Cmaj9(#11) chord. Measure 35 is in 3/4 time with a Bm 13 /F# chord. Measures 32 and 34 feature a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

36 Bm(maj7#11)

Bm(maj7#11)/B \flat

Bass line for measures 36-39. Measure 36 is in 7/8 time with a Bm(maj7#11) chord. Measure 37 is in 3/4 time with a Bm(maj7#11)/B \flat chord. Measure 38 is in 7/8 time with a Bm(maj7#11) chord. Measure 39 is in 3/4 time with a Bm(maj7#11)/B \flat chord. Measures 36 and 38 feature a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

40 B \flat m7(add11)

Em(maj7)

Bass line for measures 40-43. Measure 40 is in 7/8 time with a B \flat m7(add11) chord. Measure 41 is in 3/4 time with an Em(maj7) chord. Measure 42 is in 7/8 time with a B \flat m7(add11) chord. Measure 43 is in 3/4 time with an Em(maj7) chord. Measures 40 and 42 feature a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

Piano accompaniment for measures 44-45. Measure 44 is in 7/8 time with a B \flat m7(add11) chord. Measure 45 is in 3/4 time with an Em(maj7) chord. The right hand features a complex melodic line with triplets and fifths. The left hand features a bass line with triplets and fifths.

Piano accompaniment for measures 46-47. Measure 46 is in 7/8 time with a B \flat m7(add11) chord. Measure 47 is in 3/4 time with an Em(maj7) chord. The right hand features a complex melodic line with triplets and fifths. The left hand features a bass line with triplets and fifths.

Piano accompaniment for measures 48-49. Measure 48 is in 7/8 time with a B \flat m7(add11) chord. Measure 49 is in 3/4 time with an Em(maj7) chord. The right hand features a simple melodic line. The left hand features a bass line with a long note.

open!

Behind the Gates

Clara Haberkamp

A

mp

I've seen a cast - le ³ made of rain drops.

pp softly

p *mp*

4

and in its midst an

p *p* *mp*

7

or - chard re-mains a - sleep be - hind the gates

10

mf *pp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Behind the Gates' by Clara Haberkamp. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 1-3) features a vocal line starting with 'I've seen a cast - le' followed by a triplet of eighth notes 'made of rain drops.' The piano accompaniment is marked 'pp softly' and consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 4-6) continues the vocal line with 'and in its midst an'. The piano accompaniment includes a 'p' dynamic marking. The third system (measures 7-9) has the vocal line 'or - chard re-mains a - sleep be - hind the gates'. The piano accompaniment features a 'p' dynamic marking. The fourth system (measures 10-11) shows the vocal line with a whole note rest, while the piano accompaniment has a 'mf' dynamic marking in the bass and 'pp' in the treble. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and a triplet.

B ♩ = 120

12 $A\flat(\text{add}9)$ $B\flat\text{m}(\text{maj}7)$ $F\#\text{maj}7(\#\text{5})$ $F7/A$

Who's are the snow drops blooming so calm - ly

16 $F7(\#\text{9})$ $G\flat\text{maj}7(\#\text{11})$ $B\flat\text{maj}9(\text{omits})$

it may be ruled by an - cient bir - ches, a

20 $C\text{maj}7(\#\text{11})$ $G\text{maj}7/D$ $A\flat\text{maj}7(\#\text{11})/G$ $E\flat7(\text{b}9)$

he - ron that per - ches on it's boughs

C

24 $A\flat\text{maj}7(\#\text{11})/G$ $E\circ$ $B\flat\text{m}/E$ $A\circ7/D\#$ $A\text{maj}7(\#\text{5})$

I've seen a ca - stle made of rain - drops and in it's

28 $E\text{m}^{13}$ $B\text{maj}7/D\#$ $C\text{m}^6/E\flat$

midst an or - chard re - mains a - sleep be - hind

31 E/D $D\flat\text{maj}7$

the gates

Between the Brows

freely

Clara Haberkamp

A

Ebm⁹ Bm¹¹ Bbm⁹

My com - man - der has gone and I'm
I am still on my feet but

3 A^{#5} 2nd verse Emaj7

loo - ping a - long through lea - king
you should get down on your knees

5 Ebm⁷ F⁷/A Bbm⁷ Bmaj7(#11)

it gets crow - ded in my home af - ter all the noise of the
I'm so glad you're not in - vi - ted and I'm start - ing to feel a bit

8 Amaj7(#11) D/F# Gmaj7

streets has go - ne I ho - ld my head in -
ex - ci - ted

10 A⁶ Bm Gb/Bb

to the wind, it lifts me of - my - feet

Flex time

13 **B** ♩=100

kiss bet - ween the brows and or -

14

- - - bits - cros - sing - clears - my - vi -

This system contains measures 14 and 15. The vocal line (top staff) has lyrics: "- - - bits - cros - sing - clears - my - vi -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex texture with many sixteenth notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 14 ends with a repeat sign.

15

- sion - for a new - day.

This system contains measures 16 and 17. The vocal line (top staff) has lyrics: "- sion - for a new - day.". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with similar rhythmic complexity. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 17 ends with a repeat sign.

25

Musical score for measures 25-27. The piece is in 11/16 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a quintuplet (5) in measure 26. The left hand (bass clef) provides a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet (3) in measure 25 and another triplet (3) in measure 27. The key signature has one sharp (F#).

28

Musical score for measures 28-30. The piece is in 11/16 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a quintuplet (5) in measure 29. The left hand (bass clef) provides a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet (3) in measure 28 and another triplet (3) in measure 30. The key signature has one sharp (F#).

Distant Life

Clara Haberkamp

A

mp

In my dis - tant life on a yel -

p

4

mf

- low moon I can breath.

mf

6

For - got - - ten and trans -

9

- formed_ and_ far_ a - way I am free.

3 5

B

impro part melody (1st time only)

12

On my yellow moon

pp *p*

D#m13 *D#m13* *D#m13* *D#m13*

3 5 3 5

14

pp

D#m13 *D#m13* *D#m13*

3 5 3

films

Clara Haberkamp

Intro

Musical score for the Intro section, measures 1-2. The piece is in 4/4 time and D major. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand starts with a piano (*pp*) dynamic, playing a series of chords and moving lines. The left hand provides a bass line with chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a repeat sign and a fermata over the final chord.

3

Musical score for measures 3-4. The piece continues in 4/4 time and D major. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand continues with chords and moving lines. The left hand provides a bass line with chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a repeat sign and a fermata over the final chord.

A

Musical score for section A, measures 5-6. The piece is in 4/4 time and D major. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a series of chords and moving lines, including a triplet. The left hand provides a bass line with chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a repeat sign and a fermata over the final chord.

Musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The grand staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking of *mf*. The first ending is marked with a bracket and the number '1.' above the staff. The second ending is marked with a bracket and the number '2.' above the staff. The bass clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical score for the second system. It continues the grand staff and bass clef staff from the first system. The first ending is marked with a bracket and the number '1.' above the staff. The second ending is marked with a bracket and the number '2.' above the staff. The grand staff includes a dynamic marking of *f* in the second ending. The bass clef staff continues the melodic line.

Musical score for the third system, starting with a section marker 'B' in a box. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The grand staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The bass clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical score for the fourth system, showing chord diagrams. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a dynamic marking of *mf* and contains diamond-shaped chord diagrams. The bass clef staff contains the corresponding chord voicings. The chords are labeled as follows: A(#4)/D#, G#/A, E(add4)/G#, and F#m/Bb.

For everything that's lovely

A

music by C.Haberkamp
words by W.B.Yeats

$\text{♩} = 75$ *pp* *mp* *pp* *mp* *p*

Sopran 1
For - e - very - thing, for e - very - thing Oh, for e - very -

Sopran 2
For e - very - thing, for e - very - thing Oh, for e - very -

Alt 1
soloistic (one voice)
mp
For e - very - thing that's love - - ly

Alt 2a
pp < mp *pp < mp* *p <*
uh uh uh

8 *mf* *mp* *f*

Sopran 1
thing Ne - ver give all your heart. For e - very - thing that's love - ly

Sopran 2
thing Ne - ver give all For e - very - thing love - ly so love -

Alt 1
mf *mp* *f*
Ne - ver give your heart. For e - very - thing love - ly uh so love -

Alt 2a
mf *mp* *f*
For e - very - thing love - ly uh so love -

15

Sopran 1 *p* For e - very - thing that's lo - ve - ly *mf*

Sopran 2 *p* ly For e - very - thing that's lo - ve - ly *mf* Ne - ver give all your heart *p*

Alt 1 *p* ly For E - very - thing that's lo - ve - ly *mf* uh for love for

Alt 2a *p* ly For e - very - thing that's love - ly *mf* for love your heart for love for



21

Sopran 1 *mf* Will hard - ly seem worth thin-king of *mf*

Sopran 2 Ne - ver give all your heart Ne - ver give all your heart

Alt 1 for love uh for love uh for

Alt 2a your heart your heart love for love for

25

Sopran 1 *mf* Will hard - ly seem worth thin-king of

Sopran 2 Ne-ver give a - ll your heart Ne - ver give a - ll your hea - rt

Alt 1 give all your heart for love *p* for love
love uh for love uh for love uh

Alt 2a your heart your heart your heart your heart
love for love for love for love for love



31 **B** *mf*

Sopran 1 Ne-ver give all the heart for love will ha -

Sopran 2 *mf* all heart
Ne-ver *mf* all heart for love will hard -

Alt 1 *mf*
love give all the heart for love will hard -

Alt 2a your heart *pp* *mf*
for love love give all the heart for love

39

Sopran 1
- ly seem worth - thin - king of To pa - ssio - nate wo - men

Sopran 2
- ly seem worth thin - king of uh pa - ssio - nate wo - men

Alt 1
- rd - ly seem worth thin - king of uh pa - ssio - nate wo -

Alt 2a
seem worth thin - king of to pa - ssio - nate wo -



45

Sopran 1
n if it seem cer-tain they ne-ver dream that it will fade out from kiss to kiss

Sopran 2
- nate seem cer-tain they ne - ver dream that it fade out from kiss to ki - ss

Alt 1
men if it seem cer-tain uh it will fade out from kiss to kiss

Alt 2a
men cer-tain uh it will fade out from kiss to kiss

52 **C**

Sopran 1 *mp* For e-very - thing *f* uh e - very - thing *mp* for e - very - thing *f* that's love - ly *mf* is

Sopran 2 *mp* For e-very - thing *f* uh e-very - thing *mp* For e - very - thing *f* that's love - ly

Alt 1 *mp* For e-very - thing *f* For e-very - thing *mp* For e - very - thing *f* that's love - ly *mf* is

Alt 2a *mp* For e - very *f* e - very thing *mp* For e - very - thing *f* that's love - ly *mf* is



60 **D**

Sopran 1 *mf* but a brief drea-my kind de - light

Sopran 2 *mf* ly is a brief and kind de - light

Alt 1 *mf* a brief and kind de light For they
uh uh uh de light Ne - ver give the heart O

Alt 2a but a brief and a kind de - light Ne-ver give the heart

Alt 2b *mf* uh uh uh uh de - light uh uh uh

67

Sopran 1
uh _____ they ha -ve gi - ven their hearts__

Sopran 1b
Ne-ver give all_the heart Ne-ver give all_the hear - t

Sopran 2
Ne-ver give the heart out right they have gi ven their hea - rts up t-o the pla - y

Alt 1
for all smooth lips can say _____ have gi ven their hearts__ up
ne - ver__ gi - ve the heart O ne - ver__ gi - ve the heart O ne - ver__ gi - ve the heart uh - h uh

Alt 2a
Ne-ver give the heart Ne - vergive the heart up to the play

Alt 2b
uh _____ uh _____ uh _____ uh _____ uh _____ uh _____

74

Sopran 1 and who could play it well enough and who could play
 who could play it well e - - nough who could play
mf

Sopran 2 the heart uh uh uh uh who could play it
mf

Alt 1 to the play the heart
 - uh - the heart uh - uh - h the heart uh heart uh
mf

Alt 2a Who could play it well enough if deaf and dumb
 uh - h uh - - h uh - - h uh - h uh uh
mf

80

Sopran 1 it well e - nough
 it well e - nough Ne - ver give all the heart for love
mf

Sopran 2 well e - nough if deaf and dumb and blind with love
 uh Ne ver give all your heart Ne - ver give all your heart
mp

Alt 1 who could play it well
 the heart uh the heart uh the heart uh - - h the
mp

Alt 2a and blind with love Ne - ver give Ne - ver give
 uh uh uh uh uh
mp

87

Sopran 1: He that made this knows all the cost
He knows all the cost cost

Sopran 2: He that made this knows all the cost
the heart uh the heart uh

Alt 1: for love
heart uh h He who knows all the cost

Alt 2a: the heart for love all the cost
uh uh uh



92

Sopran 1: *mp* Ne - ver give all the r love

Sopran 2: for he gave all his heart and lost
mp uh *p* the heart uh

Alt 1: *mp* He gave his heart and lost

Alt 2a: *mp* Ne - ver give *p* Ne - ver give your heart
uh uh uh uh

98 **E** **3x**

Sopran 1 *pp* your heart for love

Sopran 2 *pp* your heart for love
 Ne - ver give all your heart Ne - ver give all your heart

Alt 1 *pp* uh your heart uh your

Alt 2a *pp* your heart for love
 uh uh

Homeless Clouds

C. Haberkamp

A

F F(add4) B \flat B \flat maj7(#11)

I want to stay a - wake when it comes to an
They won't a - po - lo - gize for tragedies they did it for the

5 F G $^7/A$ B $\flat^6/9$

end. Night will o - ver - take me. _____ And
good of hu - ma - ni - ty. _____ And

9 Dm A/C# Dm/C G $^7(\#11)/B$ A

an - gels will show me how to shi - ne so bright -
once a - gain I need your hel - ping ha - nd to re - mi -

1. 13 F $\#m^7$ E/G#

ly

2. 17 F $\#m^7$ E/G#

nd me of who I am

B

21 A($\#4$) C $^{\circ}7$ C $\#m^7$

Snow gleams like sa - tin on the ground dis -

24 C $^{\circ}7$ C $\#m^7$ B/D#

persed with - out a sound

new tempo

27 E^{maj7} B(add9) C^{#m7} /

Then you will find me where home - less clouds are pas - sing by

31 F^{#m7} E/G[#] A /

look - ing for some - bo - dy left to love. And

35 E^{maj7} B(add9) C^{#m7} /

you will be out there to lead my way to - wards a bet - ter heart

39 F^{#m7} E/G[#] A B C^{#m7}

to care for all the lone - ly peo - ple

44 B/D[#]

Arpeggien *Homeless Clouds*, B-Teil
(Ausschnitt)

B

C. Haberkamp

The musical score is written for piano and consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef). The time signature is 7/8. The first system contains two measures. The first measure is marked with a 7/8 time signature and a *p* dynamic. It features a slur over a sequence of notes in the treble clef, with a '5' below it, and a similar sequence in the bass clef. The second measure continues this pattern. Above the first measure is the chord symbol $A(\#4)$, and above the second is $C^\circ 7$. The second system also has two measures. The first measure is marked with a 7/8 time signature and a '3' above the treble clef. It features a slur over notes in the treble clef with a '3' below it, and a sequence in the bass clef with a '5' below it. The second measure continues. Above the first measure is the chord symbol $C\#m7$, and above the second is $C^\circ 7$. The third system has two measures. The first measure is marked with a 7/8 time signature and a '5' above the treble clef. It features a slur over notes in the treble clef with a '5' below it, and a sequence in the bass clef with a '5' below it. The second measure continues. Above the first measure is the chord symbol $C\#m7$, and above the second is $B/D\#$. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (5, 3, 8va).

Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt

F. Hollaender

$E\flat\text{maj}7$ B^6/A $Fm^{11}/B\flat$ $E\flat/B$ $C(\text{add}9)$ 4-3

5 $D\flat\text{maj}7(\#11)$ $B\text{maj}7(\#11)$ $B\flat7(\#5)$ $A\flat6$ $C\#7(b9)/F\#$ $E\text{maj}7(\#5)$ $E\flat6/9$

9 $E\flat\text{maj}9$ $A\flat m(\text{maj}9)$ $B\flat7(b9)$ $B6/9$ $A\flat(\text{add}9)/C$ $D7(\#11)$ $E\flat(\text{add}9)$ $Fm(\text{add}9)$ $E\text{maj}7(\#9)$

Bb Pedal -----

13 $Fm^9/B\flat$ $B\flat7(\#5)$ $A\flat m^{13}/E\flat$ $E\flat6/9$

17 C^7 Fm^9

21 $B\flat$ $E\flat\text{maj}7$ $E\text{maj}7$

25 Ebmaj7 Abm(add9)/Eb Ebmaj7 Abm(add9)/Eb

30

35 Gmaj7 A°maj7/G G+ E7(b9)

39 Am11 D7(b9) D7(b9)/G Gmaj7

Lass mich bei dir sein (Ausschnitt 2. Strophe)

Musik: Günter Noris
Text: Hildegard Knef
Bearb.: Clara Haberkamp

Bmaj7 G#m7 Emaj7

Nur ein Spie - gel sein _____ oh - ne ich zu sein. Mich ver - lie - ren in dei - nem

Bmaj13 Dmaj7(#5) Bmaj9/D# E(add9)/G# G#m(maj7) G#m11 Emaj13 F#maj7

4 Bmaj7 G#7 C#m7

Arm. Wort - los zu ver - steh'n

E#5(add9) D#(sus4) D9 C#m9 C7(b9)/F F#7(b5)

6 Bmaj7 C#m7 F#7 Bmaj7

dich nur an - zu - seh'n und zu wis - sen du bist da.

Gmaj7(#11) Ab°7 F#7(sus4) B/F C#13(sus4) F#m11 Ab7(sus4) G6

Lines of Glass

Clara Haberkamp

♩ = 70

mf **A**

Lines of glass

pp

p

7 7 8 8

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a complex texture with arpeggiated chords and sixteenth-note patterns. The right hand has two measures with a 7-measure slur, and the left hand has two measures with a 7-measure slur. The final two measures of the system have an 8-measure slur in the right hand and a 7-measure slur in the left hand.

3
bare - ly spo - ken I let you in and a

4 5 8

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment continues with similar textures. The right hand has a 4-measure slur in the first measure and a 5-measure slur in the second measure. The left hand has a 4-measure slur in the first measure and a 5-measure slur in the second measure. The final two measures of the system have an 8-measure slur in the right hand and a 7-measure slur in the left hand.

5
smile un - bro - ken and sin - cere melts my

4 4

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line continues with a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The piano accompaniment continues with similar textures. The right hand has a 4-measure slur in the first measure and a 4-measure slur in the second measure. The left hand has a 4-measure slur in the first measure and a 4-measure slur in the second measure. The final two measures of the system have a 4-measure slur in the right hand and a 4-measure slur in the left hand.

7
heart. Words of

7 7

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The vocal line continues with a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6. The piano accompaniment continues with similar textures. The right hand has a 7-measure slur in the first measure and a 7-measure slur in the second measure. The left hand has a 7-measure slur in the first measure and a 7-measure slur in the second measure.

9

glass, ea - - sy to break are

11

meant to be ta - ken how they are,

13

pre - - cious and fra - gile like a pearl or a

B

15

long - time for - got - ten star.

17 **C**

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 features a treble clef with a common time signature 'C' and a 12/8 time signature. The bass clef has a 12/8 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 18 continues the eighth-note patterns in both staves.

18

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 features a treble clef with a common time signature 'C' and a 12/8 time signature. The bass clef has a 12/8 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 20 continues the eighth-note patterns in both staves.

19

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 features a treble clef with a common time signature 'C' and a 12/8 time signature. The bass clef has a 12/8 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 22 continues the eighth-note patterns in both staves.

20

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 features a treble clef with a common time signature 'C' and a 12/8 time signature. The bass clef has a 12/8 time signature. Both staves contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 24 continues the eighth-note patterns in both staves.

Lonely Sailors

Clara Haberkamp

A

Light as a feather
sun that had just risen

mp

This system contains the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a melodic phrase in 6/8 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. A dynamic marking of *mp* is placed below the first bass staff.

2

so - lid as a rock we wan - der to - ge - ther through a
sharpens the form of our flask, and floods it with light shi - ning

(mit Pedal halten)

This system contains the second vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase in 6/8 time. The piano accompaniment continues with similar textures. A performance instruction "(mit Pedal halten)" is written below the final bass staff.

4

bot - tle neck. green through the glass. And the

6 **B**

mf

8

Lone - ly sai - lors on a deep blue sea,

10

full spead a-head you can't cap ture me!

This system contains measures 10 and 11. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "full spead a-head you can't cap ture me!". The piano accompaniment consists of a right hand with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a left hand with a simple bass line.

12

Lone - ly sai - lors

This system contains measures 12 and 13. The key signature changes to two sharps (F# and C#), and the time signature changes to 6/8. The lyrics are "Lone - ly sai - lors". The piano accompaniment features a more complex right hand pattern with many beamed notes and a left hand with a steady bass line.

14

rit.

This system contains measures 14 and 15. The key signature remains two sharps (F# and C#). The lyrics are blank. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as in the previous systems. A "rit." (ritardando) marking is present above the vocal line, indicated by a dotted line.

C

16 rit..

16 rit..

I am my own_ cap-tain, I don't

mp

rit..

18

18

need your ad - vice. I've been li-ving in a bot-tle_____ for

20

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "all of my life". The piano accompaniment is in G major and 4/4 time. The right hand of the piano (upper two staves) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bottom staff) provides a harmonic foundation with dotted rhythms and sustained notes. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Oh Danny Boy

Text: F. Weatherly

Über die alte irische Volksweise
Londonderry Air

Oh Dan - ny boy _____ the pipes the pipes are cal - ling

4 from glen to glen and down the moun - tain

7 side the sum - mers gone

9 and all _____ the ro - - ses

mittleres Pedal

8^{ub}

Detailed description: This is a musical score for the song 'Oh Danny Boy'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a characteristic 'Londonderry Air' melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The lyrics are: 'Oh Danny boy, the pipes the pipes are calling, from glen to glen and down the mountain side, the summers gone and all the roses'. The score includes performance instructions such as 'mittleres Pedal' (middle pedal) and '8^{ub}' (8va up). There are also dynamic markings like 'p' and 'pp'.

11

fal - ling — it's you it's you must go —

14

and I must bide. But come ye back — when

18

sum - mer's in the mea - dow — and when the val —

21

— ley 's hushed and — white — with — snow, —

24

It's I'll be here in sun- shine or in

27

sha - - dow, Oh Dan - ny boy oh Dan - ny boy

30

I love you so!

Orchestra

music: Clara Haberkamp
lyrics Walt Whitman

A

Musical score for measures 1-3. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Now I do no - thing_ but_ lis - ten I hear the". Dynamics include *p* (piano) for the vocal line and *p* (piano) for the piano accompaniment. The time signature changes to 5/4 for the second measure.

Musical score for measures 4-6. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "sound of the hu - man vo - ice_ sounds of the". Dynamics include *p* (piano) for the piano accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 5.

Musical score for measures 7-9. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "day and ni - ght_ I hear the vi - o - lon - cel - lo". Dynamics include *pp* (pianissimo) for the piano accompaniment in measure 8 and *mp* (mezzo-piano) for the piano accompaniment in measure 9. The vocal line has a *mp* dynamic marking in measure 9.

11 *p*

quick - ly glide in through my ears

13 **B**

arco *pp*

Bb7/D Abm7(add13) E7/F# Bmaj7/D#

I hear the cho - rus it's a grand o - pe - ra

16

mf

Bmaj7 Emaj7(#5)/A# C#m7(add11) Bmaj7 Gb6/Bb

the o - ches - tra whir - ls me wil -

19

mf

Abm7 Amaj7(#11) Bmaj7 Gb6/Bb Abm7 Amaj7(#11)

der than Ur - a - nus flies ir sails me I dab with bare

22

Fm/C Bmaj7 Gb/Bb Ebm7 /Db Bmaj7 Emaj7(#5)

fe - et and this in - deed is mu - sic

25

p Dmaj7(#5) G7(#11) Dmaj7(#11) Db7

I lo - ose m - y breath

27

A1

C# pedal and elements of A back to B

C **Outro**

28

p

Now I do no - thing but lis - ten talk - a - tive

31

young ones to those that like them I hear the

p

mp

35

sound I love and all sounds run ning to ge - ther

p

$\text{♩} = 85$

11

12

13

14

15

16

Kl. A
 Ob.
 Fl. *conducted*
 Hn. *mf*
 Fg. *p*
 Voice
 Pno. *p*
 Dr. *p*
 S. *p* A $\text{♩} = 85$
 A.
 A.
 B.
 Db. *p*

give the cue for A tempo 85 freely brushes
 Now *p*
 I do
 no - thing but
 I hear the
 sound of the
 lis - ten

open horn cadenza

On Cue! Bass Solo

40 41 42 43 44 45

34 35 36 37 38 39

Kl. *fz* *fz* *fz* *p* *p* *p*

Ob. *fz* *fz* *fz* *p* *p* *p*

Fl. *fz* *fz* *fz* *p* *p* *p*

Improvise with this tonal material

Hn. *mf*

Fg. *mf*

Voice

free impro!

play over changes

mf

mf

mf

breath

Open up, play loose

On Cue! Bass Solo

mf

Chords: F#7(b9), D#(sus4), E#(sus4), C#maj7, G7(#11), D#maj7(#11), D#7, E13, F#m, Bbmaj7, Abmaj7(#11)

open horn cadenza

On Cue! Bass Solo

40 41 42 43 44 45

S. *p* I mu - sic - and this in-deed is fe - et I dab with bar flies I dab with bare feet and this in - deed is I dab with - bare feet and this in - deed is

A. *p* I lo - ose m - y breath mu - sic - and this in-deed is fe - et I dab with bar flies I dab with bare feet and this in - deed is I dab with - bare feet and this in - deed is

A. *p* I lo - ose m - y breath mu - sic - and this in-deed is fe - et I dab with bar flies I dab with bare feet and this in - deed is I dab with - bare feet and this in - deed is

B. *p* I lo - ose m - y breath mu - sic - and this in-deed is fe - et I dab with bar flies I dab with bare feet and this in - deed is I dab with - bare feet and this in - deed is

Db. *p* I lo - ose m - y breath mu - sic - and this in-deed is fe - et I dab with bar flies I dab with bare feet and this in - deed is I dab with - bare feet and this in - deed is

Chords: G#7(b9), D#(sus4), E#(sus4), C#maj7, G7(#11), D#maj7(#11), D#7, E13, F#m, Bbmaj7, Abmaj7(#11)

D

Kl. Ob. Fl. Hn. Fg.

Voice

Pno.

doo doo_ U - ra - nus flies dab dab dab with ba-re feet dab dab
 U - ra-nus flies dab dab dab with bare dab dab with bare feet whir -

Dr.

U - ra-nus flies dab dab dab with bare
 U - ra-nus flies dab dab dab with bare dab dab with bare feet whir -

S.

fe - et
 I dab with bare
 this in - deed is mu - sic
 I lo - ose m - y breath

A.

doo doo_ U - ra - nus flies dab dab dab with ba-re feet dab dab
 and

A.

doo doo_ U - ra - nus flies dab dab dab with ba-re feet dab dab
 mu - sic

B.

U - ra-nus flies dab dab dab with bare
 mu - si - c
 I do

Db.

breath
 lo - ose m - y
 breath

D

76 77 78 79 80 81 82 83 84 9

Kl.
 Ob.
 Fl.
 Hn.
 Fg.
 Voice
 Pno.
 Dr.
 S.
 A.
 A.
 B.
 Db.

no - thing but lis - ten
 talk - a - tive
 young ones
 to those
 that
 like them
 I
 hear the
 sound I
 love
 and
 all sounds
 run ning -
 to ge -
 ther

p
mp
p

Out of the Cradle Endlessly Rocking

Clara Haberkamp

Intro $\text{♩} = 60$ sounds inside the piano

Piano: *pizz* *pp* *p* sounds inside the piano **A**

Acoustic Bass: -

Drum Set: Sounds *pp* recorder melody

Sopran: *pp* uh - - uh - u - h ah ah a - h ah ah

Alt: *pp* uh - - uh - uh - ah ah ah ah ah

Alt: *pp* uh - - uh - uh - ah ah ah ah ah

Bariton: *pp* uh - - uh - uh - ah ah ah ah ah

Flöte: $\text{♩} = 60$ **Intro** *pp* continue improvising with sounds **A**

Oboe: *pp* continue improvising with sounds

Klarinette in B: *pp* continue improvising with sounds

Fagott: *pp* Play sounds very sparsely: Impro with piano and percussion continue impro, use a contrasting approach *mf*

Violoncello: *pp* Horn in F flautando

15 $\text{♩} = 80$

Pno. $\text{♩} = 80$

A. Bass: -

Dr. Viola Sounds, play around the melody brushes

S. ah a - - - h

A. ah ah

A. ah ah

Bar. ah a - - h

Fl. $\text{♩} = 80$ play *mf*

Ob. *mf*

Kl. *mf*

Fg. *mf*

Hn. *mf*

B

Pno.

A. Bass

Dr.

S.

A.

A.

Bar.

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hn.

mf

p

establish a groove

B

mp



Piano Solo

open!

Pno.

A. Bass

Dr.

S.

A.

A.

Bar.

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hn.

mf

mf

rim shot
as written, use sticks

mf

3

3

3

3

open!

on cue 34

Pno. *p*

A. Bass *mf* *E(addsus4)* play pattern, fill in occasionally *E6* *E(addsus4)* *Cmaj7(11)/E* *F#m7(add9)*

Dr. *mf* rim shot as written, use sticks *E(addsus4)* play pattern, fill in occasionally *E6* *E(addsus4)* *Cmaj7(11)/E* *F#m7(add9)*

S. *mf* 2nd time only with lo - ve

A. *mf* 2nd time only with lo - ve

A. *mf* 2nd time only with lo - ve

Bar. *mf* Soo - the Soo - the Soo - the Soo - the Here I am, Low - hanging moon Oh in vain High and clear Love, my love loud

Fl. **on cue**

Ob.

Kl.

Fg. *p*

Hn. *p*

Am(maj7)/E *C#m11/E* *F#m7(add9)* *Am(maj7)/E* *C#m11/E* *E(maj7)(add13)* *E(addsus4)* *E6* *E6* *E(addsus4)* *E(addsus4)* *F#7(add13)*

41

Pno. *mf*

A. Bass *mf* *Am(maj7)/E* *C#m11/E* *F#m7(add9)* *Am(maj7)/E* *C#m11/E* *E(maj7)(add13)* *E(addsus4)* *E6* *E6* *E(addsus4)* *E(addsus4)* *F#7(add13)*

Dr. *mf* *Am(maj7)/E* *C#m11/E* *F#m7(add9)* *Am(maj7)/E* *C#m11/E* *E(maj7)(add13)* *E(addsus4)* *E6* *E6* *E(addsus4)* *E(addsus4)* *F#7(add13)*

S. *mf* with lo - ve with lo - ve with lo - ve Low hangs the moon, it rose late, O it is_ hea -

A. *mf* with lo - ve with lo - ve with lo - ve Low hangs the moon, it ro - - se late, O it is_ hea -

A. *mf* with lo - ve with lo - ve with lo - ve Here I am, Low hanging moon Oh in vain High and clear Love, my love

Bar. *mf* loud loud Here I am Love, my love loud loud loud Here I am Here I am, Low hanging moon Oh in vain High and clear Love, my love

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Kl. *mf*

Fg. *mf*

Hn. *mf* *tenor#*

48

Pno. $F\#m^7(add9)$ $F\#m^7(add9)$ $C\#m^1/E$ $C\#m^1/E$ $F\#7(add13)$ $F\#7(add13)$ $E(addsus4)$ $C\#m(maj7)$

A. Bass $F\#m^7(add9)$ $Am(maj7)/E$ $C\#m^1/E$ $F\#7(add13)$ $E(addsus4)$ $C\#m(maj7)$

Dr. $F\#m^7(add9)$ $Am(maj7)/E$ $C\#m^1/E$ $F\#7(add13)$ $E(addsus4)$ $C\#m(maj7)$

S. - vy What is that dus - ky spot in your brown yel - low

A. - vy it's hea - vy with love, with love is that dus - ky spot the shape of my mate

A. loud loud loud it's hea - vy with love with love is that dus - ky spot the shape of my mate

Bar. loud loud loud Here I am Low - hanging moon hea - vy moon What is that spot in your browm yel - low

Fl.

Ob.

Kl.

Fg. $C\#m(maj7)$

Hn.

Collective vocal impro

D

54

Pno.

A. Bass $E(sus4)$ $F\#5(omit3)$ $E(sus4) Abm7$ $E(sus4)$ $F\#5(omit3)$ $E(sus4) Abm7(add11)$

Bass $E(sus4)$ $F\#5(omit3)$ $E(sus4) Abm7$ $E(sus4)$ $F\#5(omit3)$ $E(sus4) Abm7(add11)$

Dr. *tenor and trpt. unisono line* *2nd time only balladesque*

S. O *mp* moon do not keep her from me a - ny long - er Loud I call to you

A. O *mp* moon do not keep her from me a - ny long - er you must know who I am my love Loud I call to you

A. O *mp* moon do not keep her from me a - ny long - er you must know who I am my love Loud I call to you

Bar. O *mp* moon do not keep her from me a - ny long - er you must know who I am my love Loud I call to you

Collective vocal impro

D

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Kl. *pp*

Fg. *pp*

Hn.

Open! **On Cue!** **molto rit.** **Outro**

B B⁶ B⁷(#11) E(sus4) F#9(omit3) E(sus4) Abm7 E(sus4) F#9(omit3) E(sus4) Abm7(add11) B B⁶ B⁷(#11)

play kicks

5

Pno. *pp*

A. Bass *pp*

Dr. *mf* *mp* *pp* Sounds brushes

S. *pp*

A. *pp*

A. *pp*

Bar. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Kl. *pp*

Fg. *pp*

Hn. *pp*

Sherwood

Gedichtvertonung:
A song of sherwood (A. Noyes)

Musik: Clara Haberkamp

mf

Sher - wood in the twi - light.

pp *p*

3

is Ro - bin Hood a - wake?

5

Grey and ghost - ly sha - dows are

mf

7

gli - ding through the brake

9

Sha - dows of the dap - pled dear gli - ding through the

12

brake drea - ming of a sha - dow - y man

Skylark

Music by Hoagy Carmichael

Lyric by Johnny Mercer

Med. Ballad

A

E^b6 $F_{MI}7$ E^b/G A^bMA7 $(G_{MI}7 C_{MI}7 B^b_{MI}7 E^b7 A^bMA7 G_{MI}7 G^{b13})$
 E^bMA7 $A7$ A^bMA7 E^b/G

Sky - lark, Have you an - y-thing to say to me? Won't you tell me where my

$(F7 A^bMA7 E^b/G F_{MI}7)$ B^b7 $E^b6 C_{MI}7$ (F^{13}) A^bMA7 $F_{MI}7 B^b7$

love can be? Is there a mead - ow in the mist where some-one's wait-ing to be kissed?

E^b6 $F_{MI}7$ E^b/G A^bMA7 $(G_{MI}7 C_{MI}7 B^b_{MI}7 E^b7 A^bMA7 G_{MI}7 G^{b13})$
 E^bMA7 $A7$ A^bMA7 E^b/G

Sky - lark, Have you seen a val - ley green with spring where my heart can go a

$(F7 A^bMA7 E^b/G F_{MI}7)$ B^b7 E^b6 $B^b7(\#9)$ E^b6

jour - ney - ing o - ver the sha - dows and the rain, to a blos - somed cov - ered lane? And in your

B

$C_{MI}7$ $B7$ $B^b_{MI}7$ E^b7 A^bMA7

lone - ly flight, Have - n't you heard the mu - sic in the night,

$G_{MI}7(b9)$ $C7$ F_{MI} (D^b7) $(B^b_{MI}7)$ F_{MI} $E^b7(\#5)$ A^b6

won - der - ful mu - sic, Faint as a will - 'o - the-wisp, cra - zy as a loon,

G^6 $E_{MI}7$ $A7$ $D7$ G^6 B^b7

Sad as a gyp - sy ser - e - nad - ing the moon. Oh,

C

E^b6 $F_{MI}7$ E^b/G A^bMA7 $(G_{MI}7 C_{MI}7 B^b_{MI}7 E^b7 A^bMA7 G_{MI}7 G^{b13})$
 E^bMA7 $A7$ A^bMA7 E^b/G

Sky - lark, I don't know if you can find these things, But my heart is rid - ing

$(F7 A^bMA7 E^b/G F_{MI}7)$ B^b7 E^b6 B^b7 E^b6 (B^b7)

on your wings, So if you see them an - y - where, won't you lead me there?

Chords in parentheses are optional.

Skylark

harmonisiert

Hoagy Carmichael
bearb. C. Haberkamp

A1

Jazzharmomnik

Bmaj7 C#m7 D#m7 Emaj7

First system of the vocal line in treble clef, key of D major. The melody starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics "Sky - lark" are written under the first two notes, and "have you seen a val - ley" under the last three notes.

Sky - lark have you seen a val - ley

E
D(add9) Bm11(add13) B6 Bmaj7/D# E(add2) F#

Neue Harmonik
v. Ives inspiriert

First system of the piano accompaniment in treble and bass clefs, key of D major. The right hand plays chords: E (treble), D(add9) (bass), Bm11(add13) (treble), B6 (bass), Bmaj7/D# (treble), and E(add2) (bass). The left hand plays chords: Bm11(add13) (treble), B6 (bass), Bmaj7/D# (treble), and E(add2) (bass).

3 D#m7 F#m7 B7 Emaj7 B6/D# G
Eb

Second system of the vocal line in treble clef, key of D major. The melody starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The lyrics "green with spring" are written under the first four notes, and "where my heart can go a" under the last four notes. A 5/4 time signature change is indicated above the staff.

green with spring where my heart can go a

G#m(maj7)/D# F#m7 B9 E6 Am6 F#6 Fm(maj7)

Second system of the piano accompaniment in treble and bass clefs, key of D major. The right hand plays chords: G#m(maj7)/D# (treble), F#m7 (bass), B9 (treble), E6 (bass), Am6 (treble), F#6 (bass), and Fm(maj7) (treble). The left hand plays chords: G#m(maj7)/D# (treble), F#m7 (bass), B9 (treble), E6 (bass), Am6 (treble), F#6 (bass), and Fm(maj7) (treble).

5 C#7

Third system of the vocal line in treble clef, key of D major. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics "journ - ney - - ing" are written under the notes.

journ - ney - - ing

C#7 Amaj7(#11) C#+7

C#+ Eb+9

Third system of the piano accompaniment in treble and bass clefs, key of D major. The right hand plays chords: C#7 (treble), Amaj7(#11) (bass), and C#+7 (treble). The left hand plays chords: C#+ (treble), Eb+9 (bass), and C#+7 (treble).

6 **C#m7** **F#7(#5)** **B6** **F#7(#9)**

3

o - ver the sha - dows and the rain to a blos - som co - vered

C#m7 **F#7(#5)** **B6** **F#m11(add13)**

B
A(add9)

B

8 **B6** **A6/9** **G#m7** **C#7**

lane And in your lone - ly flight

B6 **G#m(maj13)/E#** *Tritonussubstituit*
G9(add13)

10 **F#m7** **B7** **E6**

Ha - ven't you heard the mus - sic in the night?

F#m13/D# **F9(#11add13)** **E6**

Skylark

Hoagy Carmichael
bearb.: C. Haberkamp

1

Sky - - - - - lark,

pp

The first system of the musical score for 'Skylark' is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note 'Sky' followed by a long rest, and then a whole note 'lark,'. The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line. A piano dynamic marking 'pp' is present at the start of the piano part.

2

— have you a - ny - thing to

The second system continues the musical score. The vocal line has a whole rest followed by the lyrics 'have you a - ny - thing to'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as the first system.

3

say — to me —

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics 'say — to me —'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as the previous systems.

2

4

won't you tell me where my

5

love can be

The Village life

music: Clara Haberkamp
lyrics: George Crabbe from *The Village: Book I*

♩ = 50

mf

The vil - la - ge life, and e - very ca -
No she - pher - ds now, in smooth sl - ter -

mf

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 50. The dynamic is mezzo-forte (mf). The lyrics are: 'The vil - la - ge life, and e - very ca -' on the first line, and 'No she - pher - ds now, in smooth sl - ter -' on the second line.

3

p

re that rei - gns O' er youth - ful pea - sants and de - cli - ning swains; What
- nate ver - rse, Their coun - try's beau - ty or their nymphs re - hearse; Yet

p

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the bass line. The dynamic is piano (p). The lyrics are: 're that rei - gns O' er youth - ful pea - sants and de - cli - ning swains; What' on the first line, and '- nate ver - rse, Their coun - try's beau - ty or their nymphs re - hearse; Yet' on the second line.

5

mf

f

la - bour for yields, and what, that la - - bour
still for these we frame the ten - - der

mf

f

This system contains the third two staves of music. The vocal line continues with a dotted quarter note. The piano accompaniment features a dotted quarter note in the bass line. The dynamic is mezzo-forte (mf) for the vocal line and forte (f) for the piano accompaniment. The lyrics are: 'la - bour for yields, and what, that la - - bour' on the first line, and 'still for these we frame the ten - - der' on the second line.

6 *mp*

pa - st, Age in its hou - r of
 strai - n, Still in our lay - s fond

8 *rit.* *p*

la - n - gour fin - ds at la - st;
 Cory - don - s co - m - plai - n,

10 *3*

What forms the real pic - ture of the poor, De - mands a
 And shepherd's boys their amou - rous pains re - veal, The on - ly

12 *mf*

song - - the Muse can give mo re
pains, a - las! they ne - ver feel.

14 *mf* *p*

Fled are those ti - mes, if e'er such timed were seen;
When ru - stic po - - ets praised their na - tive green;

17 $\text{♩} = 60$ *mp*

19 *mp* open!

The Village in My Mind

Verse
rubato

Clara Haberkamp

B(sus4)/A F#m11/D# E/D G13/A G7(#11)/B C#m9

Mu - ted knock knock feet like drums u - pon the cub - ble___ stones.
breath of wind_____ win - ter birds are clo - sing their wings___

p

3 Am(maj7) F#(sus4b13) Cmaj7(#11) Bmaj7(#11)

A breeze filled with cin - na mon and an - i - seed from cho colate ba - ke
the sno - w___ dar - kens slightly___ and I___ will___ close my

mf

6 A9(#11) E7/D Bmaj7(#11)

ries. There is life be - hind the doors and clou - ded glas - ses,___ bea - ming
mind.

9 A9(#4)

fa - ces___ I'd like to go in - side There's a vil - lage___ in___ my___ mind

in time

11 *mf*

where I can go

13

from time to time my

15

own little town a

17

place of my own, when I

19

feel so a - lone my

Musical score for measures 19-20. The vocal line consists of a single melodic phrase: "feel so a - lone my". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets in both the right and left hands. The right hand has a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes, while the left hand has a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

21

home.

Musical score for measures 21-22. The vocal line consists of a single melodic phrase: "home.". The piano accompaniment continues with the same complex rhythmic pattern as in the previous measures, featuring triplets in both the right and left hands. The piece concludes with a double bar line.

11. Danksagung

Ich möchte mich sehr herzlich bei meinem Erstbetreuer Prof. Dr. Jan Philipp Sprick für den richtungsweisenden Einsatz und die motivierende Unterstützung bedanken. Ebenso herzlich bedanke ich mich bei meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Manfred Stahnke für die künstlerische und wissenschaftliche Expertise und das Interesse an meiner künstlerischen Arbeit.

Für die finanzielle und ideelle Unterstützung danke ich der Claussen-Simon-Stiftung Hamburg und insbesondere Prof. Dr. Regina Back, Dr. Jenny Svensson und Dr. Lukas Hoffmann. Für die Teilhabe und den Austausch im künstlerisch-wissenschaftlichen Prozess danke ich Dr. Jakub Sawicki, Oliver Mathes, Prof. Volkhardt Preuß, Dr. Benjamin Sprick und Prof. Reinhard Bahr.

Ganz besonders danke ich meiner Familie.

12. Lebenslauf

Lebenslauf

Persönliches

Geboren am 30. Dezember 1989
In Wickede-Wimbern

Pädagogische Erfahrung/Lehrtätigkeit

- 10/2022–10/2023 **Gastdozentur für „Improvisierte Liedbegleitung“** (Schulpraktisches Klavierspiel) an der Universität der Künste Berlin
- 04/2020–07/2021 Lehrauftrag für „Tonsatz“ an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
- Seit 10/2019 Lehrauftrag für „Improvisierte Liedbegleitung“ (Schulpraktisches Klavierspiel) an der Universität der Künste Berlin
- 2018–2019 Lehrauftrag für Ensembleleitung an der Hochschule der Populären Künste Berlin (HdPK)
- 2016–2020 Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg „Improvisation für Schulmusiker“, als Grundlage dafür diente ein selbstentwickeltes Lehrkonzept
- 05/2016 Dozentin für „Creative Composing“ in der Landesakademie NRW in Heek

Musikalischer Werdegang/berufliche Erfahrung

- 05/2024 **Internationale Veröffentlichung des Albums *Plateaux* bei TYXart** (Label für neuartige und genreoffene Musik) Presseartikel u.a. im „bebop spoken here“, „jazzviews“ und „London Jazz News“ (UK) Fanfare Magazine (USA) in der nmz, im Fono Forum, in der jazzzeitung.de und in der Jazzthetik
- 10/2023 **Aufnahme des Albums *Plateaux* – Clara Haberkamp Trio:**
Oliver Potratz – bass und Jarle Vespestad – drums
- Live Konzerte im Rolf-Liebermann-Studio, NDR Hamburg**
Ausstrahlung bei NDR Kultur
- Promotionskonzert in der JazzHall der HfMT Hamburg**
- 01/2023 **Solokonzert und Interview bei NDR Kultur à la carte**, Video Streaming + Radio

- 04/2022 **Nominierung für den Deutschen Jazzpreis „Rundfunkproduktion des Jahres“** und Showcase mit dem Clara Haberkamp Trio auf der jazzahead! 2022
- 02/2022 **Vertrag als YAMAHA artist** for pianos
- 08/2021 **Künstlerische Leitung, Komposition/Arrangement und Konzertdramaturgie für die Konzertreihe „Klassik meets Jazz“ im Konzerthaus Berlin, *Young Euro Classic***
- 08/2021 **CD Release *Reframing the Moon* – Clara Haberkamp Trio**, CD des Monats beim Bayerischen Rundfunk
- 04/2021 Portrait von Autor Sebastian Scotney in den London Jazz News, zusätzliche Veröffentlichung des Interviews bei Citizen Jazz (France) und jazznytt (Norwegen)
- seit 11/2020 **Zusammenarbeit mit der Agentur Wolkenstein**
- 01/2019 International veröffentlichtes Werbevideo für CASIO music, digital piano PX-S100 mit eigener Komposition
- 2018 **CD Release der Solo CD *Neon Hill*** (Traumton Records), Titelstory in der Zeitschrift „Jazzthetik“
- 05/2017 **Radioproduktion „NDR Big Band feat. Clara Haberkamp“**
- 02/2017 **Nominierung für den ECHO 2017 in der Kategorie „Newcomer“**
- 2014–2015 **Zusammenarbeit mit Schauspieler und Sänger Gustav Peter Wöhler**
- Zusammenarbeit mit der Songschreiberin und Künstlerin Susanne Betancor „die Popette“**
- 2011–2016 **CD Releases – Clara Haberkamp Trio**
- *Orange Blossom* (VÖ 2016/Traumton Records Berlin)
 - *YouSea!* (VÖ 2015/Laika Records)
 - *nicht rot nicht weiß nicht blau* (VÖ 2013/Laika Records)
- Aufnahme und Veröffentlichung des Albums ***One hundred dreams*** auf Vinyl als 2. Veröffentlichung des Labels „Edition Longplay“ von Rainer Haarmann (Musik und Kunst auf Vinyl)
- 06/2016 **Kompositionsauftrag der deutschen Botschaft:** Modernes Arrangement der deutschen Nationalhymne und des Liedes *Lass mich bei dir sein* für ein Oktett. Uraufführung im Mai 2017 in der deutschen Botschaft in **Ljubljana**
- 2012–2013 **Mitglied im Bundesjazzorchester (BuJazzO)**
25-jähriges Jubiläum, BuJazzO feat. Kurt Elling im RBB Sendesaal Berlin

- 2006–2009 **Mitglied im Jugend Jazz Orchester NRW**
- Tourneen: Estland, Südostasien (Indonesien, Vietnam, Malaysia, Kambodscha), Malta und Israel
 - Solistin bei der Aufführung des Werkes „Concerto for Jazzband und Symphony Orchestra“ von Rolf Liebermann mit dem JJO NRW und dem Hagener Sinfonieorchester in der Stadthalle Hagen

Studium und Ausbildung/akademischer Werdegang

- 25.03.2024 **Disputation Dr. sc. mus.**
- 10/2023 **Promotionskonzert in der JazzHall Hamburg (künstlerischer Teil der Dissertation)**
- 11/2021 Erhalt eines **Listenplatzes** als Drittplatzierte von der Kommission des Berufungsverfahrens um eine **W3 Professur für Musiktheorie** an der HfM Freiburg
- 07/2020 **Künstlerisch-wissenschaftliche Promotion zum Doktor der Musikwissenschaften an der HfMT Hamburg**, Betreuer: Prof. Dr. Manfred Stahnke, Prof. Dr. Jan Philipp Sprick
- Thema: „Erweiterte Methoden der **Improvisierten Liedbegleitung** unter Berücksichtigung aktueller Strömungen des Jazz und der Neuen Musik“
Gefördert durch das „**Dissertation Plus**“ Stipendienprogramm der **Claussen-Simon-Stiftung Hamburg**
- 07/2017 **Masterabschluss Komposition an der HfMT Hamburg**
Abschlusskonzert: Interdisziplinäres 10 köpfiges Ensemble, Verbindung von kammermusikalischen-, Neue Musik- und Jazzimprovisationselementen
- 2014–2017 **Kompositionsstudium an der HfMT Hamburg (Master): Komposition**
Lehrer: Prof. Wolf Kerschek, Ruta Paidere, Prof. Manfred Stahnke, Prof. Sasche Lemke, Astrid Schmidt (Gesang als 2. Hauptfach im 4. Semester)
- 2013 **Abschluss des Studiums Bachelor of Music im Fach Jazzklavier**
Lehrer im Jazzstudium 2009 - 2013: Prof. Hubert Nuss, Prof. Wolfgang Köhler, Prof. David Friedman, Prof. Greg Cohen, Prof. John Hollenbeck
- 2009–2013 **Studien in klassischem Klavier** bei Susanne Grützmann und **Kontrapunkt** bei Prof. Ganzer an der Hanns Eisler Berlin
- Seit 1996 **Klassischer Klavierunterricht**
Lehrer: Roland Pröll (ehem. Musikhochschule Dortmund), Susanne Grützmann (Hanns Eisler Berlin)

Schulbildung

1995–1999	Overberggrundschule Fröndenberg
2000–2009	Walram Gymnasium Menden Abschluss: Abitur (2,0)

Wettbewerbe/Preise/Stipendien

10/2023–12/2024	Förderung durch die Initiative Musik für das Album <i>Plateaux</i>
2020–2022	Promotions-Stipendium der Claussen-Simon-Stiftung „Dissertation Plus“
08/2020	Projektförderung der Claussen-Simon-Stiftung für das Clara Haberkamp Trio und „Accumulation“
2018–2019	Stipendium der Claussen-Simon-Stiftung (Förderprogramm „Unseren Künsten“) für die Entwicklung „Eigener deutschsprachiger moderner Jazzmusik“, 2. Förderjahr
2017–2018	Stipendium der Claussen-Simon-Stiftung (Förderprogramm „Unseren Künsten“) Wöchentliche Seminare zum Thema „Einstieg in eine erfolgreiche berufliche Selbstständigkeit“
2017	Nominierung für einen ECHO in der Kategorie „Newcomer“ mit dem Album „Orange Blossom“
2015–2016	Stipendium der Oscar und Vera Ritter-Stiftung
03/2014 06/2011	Sparda Jazz Award Düsseldorf, als Solokünstlerin „Jazz Baltica Förderpreis“ für das Clara Haberkamp Trio
	Jugend Jazzt und Jugend musiziert
03/2005	1. Preis Jugend jazzt (Solowertung Klavier)
01/2005	1. Preis Jugend musiziert (Solowertung Klavier)
01/2004	1. Preis Jugend musiziert (Begleitung Klavier)
03/2001	1. Preis Jugend jazzt (Solowertung Klavier)
02/1999	1. Preis Jugend musiziert (Solowertung Klavier)

Berlin, den 25.06.2024

Clara Haberkamp

13. Erklärungen

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorgelegte Dissertation selbständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt, keine anderen als die von mir angegebenen Schriften und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht habe.

Hamburg, den 21.02.2024


Clara Haberkamp

Erklärung der Nichtvorlage bei einem anderen Promotions- oder Prüfungsverfahren

Hiermit erkläre ich, dass die Dissertation nicht in gleicher oder anderer Form in einem anderen Prüfungsverfahren vorgelegen hat.

Hamburg, den 21.02.2024


Clara Haberkamp