

## **Genie, Talent oder Handwerk? - Zur Ausbildung „grosser“ Komponisten im 18. und 19. Jahrhundert<sup>1</sup>** (Stephan Zirwes, Bern)

Mein persönliches Interesse im Themenbereich der diesjährigen D-A-CH-Tagung, „Musik und Begabung“ zielt auf die Fragestellung, welche Inhalte in einer Musikausbildung enthalten sein sollen und auf welche Art diese am besten zu vermitteln sind. In der gegenwärtigen Ausbildung beschäftigt mich sehr regelmässig, weil als Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an einer Musikhochschule immer wieder zu entscheiden ist, welche Bereiche meines Fachgebietes, d.h. die Bereiche über die eigentliche instrumentale bzw. vokale Ausbildung hinaus, zu einer Musikausbildung dazugehören. Da ich einen Teil des Lehrpensums auch in der Talentförderung des Gymnasiums Hofwil absolviere, einer Schule mit Angebot zur parallelen professionellen Ausbildung an der Hochschule der Künste Bern, beziehen sich diese Überlegungen nicht nur auf die Ausbildung „erwachsener“ Studierender, sondern auch für Schüler im jugendlichen Alter. Daneben stellt sich bei Überlegungen zu Aufnahmekriterien für Eignungsprüfungen, sowohl an der Hochschule als auch im Talentförderzweig des Gymnasiums, immer wieder die Frage, wie und welche Inhalte auch in der kindlichen Musikausbildung stattfinden sollen.

Grundsätzlich sollte eine Förderung von musikalischer Begabung möglichst individuell und zielorientiert sein. Die Individualität einer derartigen Ausbildung hängt dabei zu einem grossen Teil mit äusseren Faktoren wie Gruppengrössen und somit neben der hier im Fokus stehenden inhaltlichen Ausrichtung letztlich mit finanziellen Fragestellungen zusammen. Die Frage nach dem Ziel der musikalischen Ausbildung lässt sich an einer Musikhochschule wohl grundsätzlich leichter beantworten, als im elementareren Bereich. Die Erfahrung an einer Hochschule macht jedoch deutlich, dass auch hier die Ausrichtung der beruflichen Tätigkeit meist erst am Ende des Studiums und sehr häufig erst im Anschluss daran vorgenommen wird. Eine richtungsweisende Positionierung in Richtung eines pädagogischen oder künstlerischen Schwerpunktes fällt erst nach dem Abschluss des Bachelorstudiums und mit der Wahl des Masters. Darüber hinaus sind die realen Berufsbilder der Musiker so vielfältig und die Anforderungen so individuell, dass auch für einen Hochschullehrer im Fach Theorie und Gehörbildung im wesentlichen die Vermittlung praxisnaher Inhalte angestrebt werden sollte, die die instrumentalen bzw. vokalen Fertigkeiten unterstützen und bereichern.

Interessante Erkenntnisse liefert daneben auch die genauere Auseinandersetzung mit dem Umgang mit dieser Thematik in vergangenen Zeiten, die in den folgenden Ausführungen zentral in den Mittelpunkt gestellt werden soll. Die grösste Veränderung in der Art der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte ist dabei nach der Institutionalisierung der Musikausbildung zu erkennen, die sich im deutschsprachigen Raum in etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog. Die Ausbildung zum Musiker fand somit neu an Akademien, Konservatorien und schliesslich auch Musikhochschulen statt.

In einem Forschungsprojekt zu dem Komponisten und Pädagogen Peter Cornelius an der Hochschule der Künste Bern habe ich mich mit einigen Kollegen detaillierter mit der Ausbildung an derartigen Institutionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und spezifisch mit der Königlichen Musikschule in München, die 1867 nach den Ideen Richard

---

<sup>1</sup> Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um eine gekürzte Fassung des am 01.11.2014 gehaltenen Vortrages im Rahmen der D-A-CH-Tagung in Winterthur mit gleichnamigem Titel.

Wagners aus einer Vorgängerinstitution hervorging, beschäftigt. Ohne hier ins Detail zu gehen, kann allgemein festgehalten werden, dass die Organisation und der Aufbau der theoretischen Fächer an den deutschsprachigen Konservatorien im Wesentlichen bereits identisch mit der Vorgehensweise unserer heutigen Musikausbildung waren.

Wie sah aber die Ausbildung vor der Gründung der deutschsprachigen Konservatorien aus und worin bestanden die grössten Unterschiede?

Anhand dreier Beispiele aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert soll im Folgenden dieser Fragestellung detaillierter nachgegangen werden. Es kann dabei jetzt schon vorweggenommen werden, dass der wesentlichste Unterschied wohl darin bestand, dass im gesamten hier untersuchten Zeitraum der instrumentale und theoretische Unterricht nicht in der Art separiert unterrichtet wurde wie es heute gewöhnlich passiert und dass es sich mehr um eine integrative Ausbildung zum Musiker handelte, die zumindest bei den Tasteninstrumentalisten neben dem Instrumentalspiel meist gleichberechtigt alle weiteren Bereiche wie die Fähigkeit des Accompagnierens, Improvisierens und Komponierens miteinschloss. Diese Disziplinen wurden in der Regel auch von ein und derselben Lehrperson unterrichtet. Es zeigt sich das für das 18. Jahrhundert völlig selbstverständliche Musikerbild: der Musiker, der sowohl als Instrumentalist und Komponist, darüber hinaus in aller Regel aber auch als Lehrperson tätig ist. Dass diese Form des Musikers nicht auf die Tasteninstrumente begrenzt war zeigen uns Beispiele wie für die Flöte Johann Joachim Quantz, und für die Violine Antonio Vivaldi oder Arcangelo Corelli, um nur die berühmtesten Vertreter zu nennen. Diese Form des Unterrichtes fand natürlich nicht in einem Klassenverband sondern im Einzelunterricht statt und konnte somit in höchstem Maße individuell sein. Sie war in aller Regel auch nicht ausschliesslich auf die technische Beherrschung des Instrumentes ausgerichtet. Wenn in den folgenden Ausführungen die Fokussierung auf die Ausbildung dreier Komponisten gelegt wird, so liegt das zunächst daran, dass diese Art der Ausbildung im Gegensatz zum Instrumentalunterricht in der Regel ausführlicher schriftlich dokumentiert und somit aus heutiger Sicht besser zu untersuchen ist. In vielen Fällen ist es trotzdem nicht ohne weiteres möglich, die Ausbildung der „grossen“ Komponisten selbst zu rekonstruieren. Die Tatsache, dass wie gerade berichtet diese Komponisten in der Regel aber auch selbst wieder als Lehrer tätig waren, ermöglicht uns einen guten Einblick in ihre eigene Lehrpraxis und somit die ihrer Meinung nach angemessenen Inhalte und Vorgehensweisen. Es wird daher im Folgenden neben der eigenen Ausbildung der Komponisten ersten Ranges vor allem auch um die Ausbildung bei diesen Komponisten-Persönlichkeiten gehen.

Als erstes und exemplarisch für die Ausbildung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts soll dies am Beispiel **Georg Friedrich Händels** aufgezeigt werden. Während über Händels eigene Ausbildung keine schriftlichen Dokumente überliefert sind, gibt es glücklicherweise ein umfangreiches Konvolut schriftlicher Aufzeichnungen aus der Lehrtätigkeit des Komponisten in den 20er und 30er Jahren. Die Sorgfalt der erwähnten Aufzeichnungen aus London sowohl in der inhaltlichen Vorgehensweise als auch die Sauberkeit der Darstellung ist dabei dem Umstand zu verdanken, dass Händel eine mehr als angemessene Entlohnung erhielt und es sich auch sonst um eine gewinnbringende und ehrenvolle Tätigkeit handelte, da es sich bei der Schülerin um Prinzessin Anna (1709-1759), die älteste Tochter Georg II. und die Cousine Friedrichs II. von Preußen handelte. Händel schätzte darüber hinaus seine Schülerin auch sehr und es entwickelte sich eine über die in etwa 10-jährige Unterrichtszeit hinausgehende lebenslange Freundschaft. Wie die Aufzeichnungen erkennen lassen, muss

Prinzessin Anna, deren Hauptinstrument die Flöte war, überhaupt musikalisch sehr begabt gewesen sein, so dass Händel im Unterricht bis zu komplexen Gegenständen fortschreiten konnte. Die Unterlagen bestehen ausschliesslich aus Notenmaterial und sie verweisen auch sonst deutlich auf die Ausbildungssysteme italienischer Herkunft, die unter dem Namen Partimento-Tradition zusammengefasst werden können und die gerade in den letzten Jahren im musiktheoretischen Diskurs ausgiebig wieder erforscht wurden. Die Vermittlung von theoretischen Inhalten ist dabei zunächst kaum ersichtlich. Implizit beinhalten die Notenbeispiele jedoch ein didaktisch konsequentes System, in dem in untrennbarer Abgrenzung zur rein instrumentalen Ausbildung auch improvisatorische und kompositorische Fertigkeiten vermittelt wurden; wie nun ausschnittsweise aufgezeigt werden soll. Die Aufzeichnungen beginnen mit einigen Anfangsstudien in Form zweistimmiger Spielstücke, die zunächst einmal der instrumentalen Ausbildung dienen. Darüber hinaus und mit der Brille des Musiktheoretikers betrachtet sind aber auch implizit und schrittweise aufbauend die Unterweisung wichtiger satztechnischer Grundlagen erkennbar

Folie 2: Übertragung von Händels Anfangsstudie Nr.1

Die Übertragung der ersten Studie zeigt ein auf die einfachsten Bausteine reduziertes satztechnisches Gebilde. Der quasi Note-gegen-Note-Satz in C-Dur verwendet im Gerüst ausschliesslich Konsonanzen. Durch die standardisierten Ganzschlüsse in T.4, 8 und 12 entsteht eine symmetrische Form aus dreimal vier Takten, wobei der mittlere Viertakter in die nächstverwandte Tonart G-Dur ausweicht. Interessanterweise verwendet Händel in diesem Mittelteil in G-Dur kein einziges Mal den neuen Leitton fis, um das Tonmaterial für eine Anfängerstudie möglichst einzugrenzen und so ausschliesslich mit den leitereigenen Tönen der Ausgangstonart auszukommen. Die Aussenteile verwenden als Mittelkadenz zusätzlich eine Form des Halbschlusses auf der fünften Stufe.

Die zweite Studie ist mit Passeped, einem typischen Tanzsatz im 3er-Takt bezeichnet, was sich besonders aus kontrapunktischer Sicht bemerkbar macht, da nun vor allem auf den unbetonten Zählzeiten auch Dissonanzen verwendet werden.

Die nächste wesentliche satztechnische Erweiterung folgt in der sich direkt anschliessenden dritten Studie: es handelt sich dabei um die systematische Verwendung der betonten Dissonanzen, die gleich zu Beginn der Studie in den beiden typischsten Formen vorgestellt werden.

Folie 3: Beginn von Händels Studie Nr. 3 mit vereinfachtem Gerüstsatz

Der vereinfachte Gerüstsatz des Beginns zeigt das Moment des Eintritts der Dissonanz durch das Liegenbleiben der Unterstimme, wodurch in der nicht-diminuierten Fassung gleich zu Beginn eine der beiden Urformen der Dissonanz, den Intervallsatz der Sekund-Terz-Bewegung entsteht, der als Wurzel aller betonten Dissonanzen verstanden werden kann. Der Stimmtausch von Ober- und Unterstimme in der direkten Folge erzeugt das entsprechend andere Modell der Septim-Sext-Bewegung. Im weiteren Verlauf der Studie verwendet Händel weitere Formen dieser Synkopen-Dissonanzen, die mit anderen Diminutionen arbeiten oder in verschiedenen Kombinationen angebracht werden. Auch formal, bezüglich des Tonartenplanes und der Vielfalt der Kadenzmodelle ist eine deutliche Erweiterung zur ersten Studie erkennbar.

## Folie 4: Übertragung von Händels Anfangsstudie Nr.3

Prinzessin Anna muss bereits Vorkenntnisse gehabt haben, anders ist eine derart schnelle Fortschreitung innerhalb nur weniger Spielstücke nicht zu erklären. Dass derartige Inhalte aber über die rein pianistische Praxis hinausgehend im Unterricht thematisiert wurden, ist mit dem Wissen der Ausbildungssysteme der damaligen Zeit völlig unstrittig. Offensichtlicher nachvollziehbar wird dies bei dem nächsten Themenkomplex, den Händel im Unterricht in Angriff nahm, den Aufgaben zur Generalbasslehre. Es handelt sich hierbei um einen vollständigen, methodisch durchdachten Unterrichts-Lehrgang, der zunächst einmal direkt am Instrument ausgeführt wurde.

## Folie 5 und 6: Händels Übungen zum Generalbass (Beginn)

die Übertragung der Beispiele macht deutlich, dass zu Beginn die Technik der Akkordfortschreitung ausschliesslich mit Dreiklängen geübt wurde. Die stetige Diminution der Bassstimme bringt nach und nach zusätzliche Herausforderungen mit sich. Nach und nach werden Tonarten mit mehr Vorzeichen verwendet und in Übung 4, dem ersten Beispiel in einer Moll-Tonart, ist erstmals eine Signatur erkennbar, wobei es sich zunächst nur um die notwendige Bezeichnung des Leittones in Moll handelt. Anschliessend werden mehrere Übungen zum Sextakkord beigefügt, der eine besondere Beschäftigung mit der Stimmführung und Verdopplung erfordert. Dann folgen Quart- und Quartsext-Vorhalt, bevor systematisch weitere Akkordformen und ihre spezifische Verwendung eingeführt werden. Neben der schrittweisen Erlernung aller Signaturen, und das ist hier viel wichtiger, werden in den Übungen zusätzlich unterschiedliche Formen von Satzmodellen und Sequenzen verwendet, um so die typischsten Klangfortschreitung und Wendungen der Zeit formelhaft festzuhalten. Die systematische Machart jeder einzelnen Übung legt nahe, dass die Bässe vor der Ausführung eingehend analysiert wurden. Kadenzen und der daraus entstehende Tonartenplan beeinflussen die jeweilige Form. Ziel der Übungen war es demnach nicht nur ein Accompagnement am Tasteninstrument zu erzeugen, sondern nach und nach die satztechnischen Zusammenhänge zu verstehen, die schliesslich zum Ausgangspunkt für eigene kompositorische Versuche wurden. So ist den Manuskripten auch zu entnehmen, dass bei mancher fortgeschrittener Übung eine obligate Flötenstimme hinzugefügt wurde und auch textierte Kompositionsübungen sind vorhanden. Weiter ist Berichten zu entnehmen, dass Händel selbst die Unterweisung im Gesangsunterricht übernahm und es ist sogar überliefert, dass die Prinzessin die eigens angefertigten Vokalstücke selbst vortrug und sich dabei gleichzeitig auf dem Cembalo begleitete. Eine engere Verknüpfung von Instrumental-, Vokal-, Kompositions- und Improvisationspraxis ist nicht denkbar.

Im Anschluss an die Aufgaben im Generalbass folgte eine Unterweisung in der Fugenlehre. Diese fand, und das mag zunächst erstaunen, ebenfalls am Instrument statt. Ein einzelnes Beispiel einer Miniaturfuge, die wohl am Beginn der Beschäftigung mit der kontrapunktischen Technik stand, soll die Vorgehensweise erläutern. Wie der Übertragung des Manuskriptes zu entnehmen ist gibt es neben der Generalbass-Bezifferung im zweiten Teil des Beispiels weitere Erläuterungen unter dem Anfang der Bassstimme. Es handelt sich hierbei um eine Tabulaturchrift, die den Ort, die jeweilige Stimme und den Anfangston des nächstfolgenden Themeneinsatzes angibt.

## Folie 7: Miniaturfuge Händels

Im zweiten Takt folgt demnach ein Themeneinsatz im Tenor vom eingestrichenen d aus. Dass die Beantwortung im Tenor tonal, d.h. mit fallender Quinte und nicht wie im ersten Themeneinsatz mit Quartfall vorgenommen werden muss, wird aus dem Thema selbst ersichtlich. Entsprechend folgt im dritten Takt der Einsatz in der Altstimme und im vierten Takt im Cantus bzw. Sopran. Die anschließende einfache Aussetzung der Signaturen vervollständigt die Miniaturfuge, wobei der Anfangsgestus durch weitere, vor allem rhythmische Anpassungen auch in den zweiten Teil der Miniaturfuge übertragen werden könnten.

Folie 8: Miniaturfuge Händels (ausgesetzte Fassung)

Was hier exemplarisch anhand dieser Miniaturfuge aufgezeigt wurde, fand im weiteren Verlauf auch mit wesentlich umfangreicheren Formen statt. Der Fugentypus entspricht dabei erneut ganz dem Vorbild der Unterrichtspraxis aus der italienischen Partimentotradition und es liessen sich ein Vielzahl weiterer Vorbilder und Autoren aufzeigen. Händel fungiert hier somit als bestens informierter Pädagoge seiner Zeit. Darüber hinaus ist interessanterweise zu beobachten, dass die pädagogische Tätigkeit Händel scheinbar auch künstlerisch inspirierte, denn eine Vielzahl der hier angebrachten Studien und Übungen sind in späterer Zeit auch in seinem kompositorischen Werk in variiertes und verarbeiteter Form wiederzufinden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Ausbildung von Prinzessin Anna, die mindestens über einen Zeitraum von 10 Jahren andauerte, auf einem sehr hohen Niveau und äusserst vielseitig war. Bis auf den Unterricht auf der Flöte übernahm Händel die Unterweisung im Gesang und am Tasteninstrument; hierzu zählte wie gezeigt neben dem Erlernen der rein manuellen Fertigkeiten, ein vollständiger Kurs im Accompagnement und ein umfangreicher Lehrgang in der Komposition. Diese Praxis entsprach vollständig der üblichen Form der Musikausbildung und auch wenn sich Händels eigener Unterricht heute nicht mehr rekonstruieren lässt, so kann man festdavon ausgehen, dass auch dieser auf derartigen Prinzipien basierte.

Was nun anhand der Lehrtätigkeit Georg Friedrich Händels exemplarisch für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgezeigt wurde, soll im Folgenden anhand eines Beispiels aus der zweiten Jahrhunderthälfte beobachtet werden. Über kaum einen Komponisten wurde wohl mehr geschrieben und gleichzeitig erfunden und mystifiziert als über **Wolfgang Amadeus Mozart**. Die unvorstellbaren Fähigkeiten seit jüngster Kindheit machten ihn zu dem Wunderkind überhaupt und die Faszination für das Genie macht einen objektiven Blick auf seine Entwicklung als Musiker fast unmöglich. Dafür ist, wie wir wissen, zum Teil auch Wolfgang's Vater Leopold Mozart verantwortlich, der einen Grossteil der Ausbildung selbst übernahm. Um die Frage zu beantworten, wie eine angemessene Ausbildung zum Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stattzufinden habe, wäre eine Einschätzung eines der zweifellos talentiertesten Musiker-Persönlichkeiten der Zeit sehr interessant. Und wie könnte man dies besser tun, als wenn man Wolfgang Amadeus Mozart, der selber regelmässig als Lehrer tätig war, direkt befragt. Gleich zu drei konkreten Lehrer-Schüler-Situationen aus den 1780er Jahren sind umfangreiche Aufzeichnungen überliefert. Besonders interessant ist dabei zu beobachten, wie individuell auf die Vorkenntnisse und Bedürfnisse jedes einzelnen Schülers Mozart einging.

Wie schon bei Händel zu beobachten war ist auch bei Mozarts Unterrichtstätigkeit nicht streng zwischen Instrumental- und Theorieunterricht zu unterscheiden, und doch nehmen die schriftlichen Anteile in den Materialien, die auch der Schüler aktiv vornahm, hier deutlich zu. Da Barbara Ployer primär Klavierunterricht bei Mozart nahm und die theoretischen Studien eher ergänzenden Charakter hatten, sind die schriftlich überlieferten Aufzeichnungen weniger umfangreich. Franz Jakob Freystädler, der über den Unterricht zeitweise als Kopist für Mozart tätig war, arbeitete mit diesem vor allem kontrapunktische Studien im strengen Satz. Die umfangreichste und inhaltlich vollständigste Materialsammlung ist eindeutig die von Thomas Attwood, der über einen Zeitraum von knapp zwei Jahren sehr regelmässig von Mozart unterrichtet wurde.

Alle drei Konvolute zu den Unterrichts-Aufzeichnungen sind heute in aufgearbeiteter Form, d.h. in Übertragung mit hinzugefügtem Kommentar in zwei eigenen Bänden der Neuen Mozart-Ausgabe abgedruckt. In ihrer Ganzheit ergeben sie ein eindrückliches Bild von Mozarts akribischer Arbeitsweise als Pädagoge. Sie zeigen darüber hinaus aber auch, wie gut informiert in Bezug zur zeitgenössischen Theorie Mozart war.

Der Unterricht Thomas Attwoods gliederte sich inhaltlich in drei aufeinander aufbauende Bereiche: die Harmonieübungen, die Kontrapunktübungen, streng nach dem Vorbild der Übersetzung des Lehrgangs „Gradus ad Parnassum“ aus dem Jahr 1725 von Johann Joseph Fux, mit dem er selber in seiner Kindheit gearbeitet hatte und die Studien im freien Satz, mit denen die Stilistik der Zeit erarbeitet wurde, wozu neben satztechnischen und formalen Fragestellungen auch Instrumentationsanweisungen gehören. Die Korrekturen Mozarts zeigen dabei auf beeindruckende Weise das gleichermassen hohe Mass an theoretischem Wissen und Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem Schüler.

Für die vorliegende Fragestellung hier sind die Harmonieübungen von besonderer Bedeutung. Sie fanden am Instrument statt, wurden aber auch schriftlich ausgeführt. Sie bilden somit die Schnittstelle der instrumentalen Ausbildung und der kompositorischen Unterweisung am Pult. wie ist Mozart inhaltlich vorgegangen?

Im Folgenden wird dazu nur Bezug auf die Aufzeichnungen Mozarts genommen, auf die zweifellos spannenden Erkenntnisse, die aus den Lösungen Attwoods und den Korrekturen Mozarts ersichtlich werden, wird hier verzichtet, da es hier vordergründig um die inhaltliche Vorgehensweise Mozarts gehen soll.

Folie 9: Übertragung von Mozarts Harmonieübungen (Beginn)

Am Beginn notiert Mozart selbst die charakteristischen Formen des Ganzschlusses und des Trugschlusses und macht dabei auf die besondere Stimmführung bei letzterem aufmerksam. Im direkten Anschluss führt er eigenhändig ein Beispiel schriftlich aus, in dem ebenfalls Ganz- und Trugschluss verwendet werden und die Grundregeln der Satztechnik aufgezeigt werden können. Es folgen einige Übungen, die der Schüler ausführen muss. Exemplarisch sei hier ein Beispiel gezeigt, in dem auf systematische Weise die möglichen Intervallfolgen in der Bassstimme verwendet werden, wie anhand der Zuordnung der Intervallschritte zu den steigenden Basstönen erkennbar wird.

Folie 10: Übertragung einer Harmonieübung mit systematischem Bassverlauf

Nachdem ein sicherer Umgang mit den Dreiklängen erreicht war, zeigt Mozart die beiden Umkehrungen des Dreiklangs mit ihren möglichen Aussetzungen und die zu beachtenden

Besonderheiten in der Stimmführung, speziell die zu vermeidenden Oktavparallelen bei der Verwendung des Sextakkordes, worauf erneut einige Übungen mit dem erweiterten Akkordmaterial folgen. Es sei hier darauf hingewiesen, dass Händel den Quartsextakkord zu einem späteren Zeitpunkt und nicht als Dreiklangsumkehrung aufzeigte. Hier ist demnach eine veränderte Vorstellung der theoretischen Auffassungsweise in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkennbar, die sich auch in den Lehrbüchern der Zeit wiederfindet.

Folie 11: Übertragung von Mozarts Harmonieübungen, Darstellung der Dreiklangsumkehrungen und ihrer Anwendung

Es folgt die Erläuterung des Quartvorhaltes, die Unterscheidung zum 64-Akkord und erneut die dazugehörigen Übungen. Auch der Dominantseptakkord wird von Beginn an in allen Umkehrungen und Lagen einschliesslich der Besonderheiten in der Stimmführung präsentiert und mit einer Vielzahl von Aufgaben geübt.

Folie 12 und 13: Übertragung von Mozarts Harmonieübungen, dabei Hinzunahme von Vorhaltsbildungen und der Septakkorde mit ihren Umkehrungen

Gegen Ende der Harmonieübungen ist eine Aufgabe zu erkennen, mit der Mozart auf seine Weise das wichtigste Harmonisierungsmodell für die Tonleiter in der Dur- und Moll-Tonart und somit den charakteristischen Akkord für jede einzelne Bassstufe thematisierte und einüben liess. Mozarts Fassung des Modells, welches bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als „regola dell’ottava“, „règle de l’octave“ oder im deutschsprachigen Raum als „natürlicher Ambitus der Skala“ verwendet wurde, beinhaltet über die Harmonisierung der Tonleiter hinaus ein typisches Sequenzmodell und eine erweiterte abschliessende Kadenz. In diesem Zusammenhang sei ausnahmsweise auch Attwoods Aussetzung beigelegt.

Folie 14: Übertragung von Mozarts Harmonieübungen, Oktavregel mit ausgesetzter Fassung

Die Aufgabe zur Transposition in alle anderen Tonarten liefert dem Schüler so den selbstverständlichen Umgang mit der dur-moll-tonalen Sprache, die als Grundlage für die folgende Ausbildung im Kontrapunkt und im freien Satz dient. Auch wenn eine im Detail andere Systematik im Aufbau der Akkordlehre erkennbar ist, ist die grundsätzlich gleiche Vorgehensweise bei Händel und Mozart nicht zu verkennen. Schrittweise wird das vollständige Akkordmaterial hergeleitet und solange geübt, bis dessen Verwendung vom Schüler vollständig beherrscht wird.

Die Harmonieübungen Mozarts weisen jedoch auch Unterschiede im Vergleich zu den Übungen Händels auf: deutlich ist erkennbar, dass es sich rein um Übungen zur Erlernung der Satztechnik, bzw. der Akkordfortschreitungen handelt, die noch nicht Vorlagen für eigene Kompositionen sein sollen. Dies wird z.B. an der Tatsache deutlich, dass eine Vielzahl der Übungen in einer anderen Tonart schliessen als sie beginnen. Darüber hinaus entspricht auch die Tonartendisposition häufig in keiner Weise der Norm. Und trotzdem zeigen die Übungen auf beeindruckende Weise, wie Mozarts Kenntnisse und Fertigkeiten noch vollständig auf den Grundlagen des Generalbasses basieren. Zwar verliert die Praxis des Generalbassspiels als Accompagnement bzw. der basso-continuo-Begleitung zum Ende des Jahrhunderts nach und nach an Bedeutung (auch wenn sie beispielsweise in Mozarts Klavierkonzerten in den Tutti-Abschnitten noch unverändert fortbesteht), doch das System

zur Beschreibung von Musik und selbstverständlich auch zur Komposition, also zur Erfindung von Musik ist vollständig generalbassbasiert. Wie selbstverständlich dies für die damalige Zeit war, wird aus der Tatsache deutlich, dass noch zu Lebzeiten Mozarts mehrere handschriftliche Fassungen einer Generalbasslehre in Wien kursierten, die Mozart zugeschrieben wurden und die 1817 sogar in einer gedruckten Fassung erschien. Es handelt sich um ein Lehrwerk, das im Grunde die gleichen Inhalte der zeitgleich verwendeten Unterrichtsbücher auf eine sehr ähnliche Art beschreibt und als praktische Anweisung genutzt wurde. Mozart selbst bestätigte weder, noch dementierte er die Autorschaft und bis heute lässt sich nicht zweifelsfrei der Verfasser des Lehrwerks klären und letztlich ist diese Fragestellung auch gar nicht so entscheidend. Die Tatsache hingegen, dass sich Mozart nicht davon distanzierte, macht nochmals deutlich, wie selbstverständlich der handwerkliche Zugang des Generalbasses für ihn war.

Im Folgenden wird mit dem dritten Beispiel der Schritt in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen. Hierzu soll die Ausbildung **Fryderyk Chopins** etwas unter die Lupe genommen werden, mit der ich mich zusammen mit einigen Kollegen in einem eigenen Forschungsprojekt an der Hochschule der Künste Bern in den Jahren 2010/11 beschäftigt habe.

Chopin trat im Alter von 16 Jahren in das Konservatorium von Warschau ein und lernte somit noch eine institutionalisierte Form der Musikausbildung kennen. Eine Vielzahl von Berichten machen jedoch deutlich, dass Chopin bereits beim Eintritt in das Konservatorium als bester Pianist und Improvisator Warschaus mit ausgeprägten Fertigkeiten in der Komposition galt, der hier vor allem seine Fähigkeiten in Fächern wie Kontrapunkt und Analyse vervollständigen wollte. Interessanter erscheint es daher, einen genaueren Blick auf den Musikunterricht bis zu seinem 16. Lebensjahr zu werfen. Schriftliche Dokumente sind hierzu leider nicht überliefert, jedoch kennen wir die Namen der Lehrer Chopins und so lassen sich doch einige Details der Unterrichtspraxis mit grosser Sicherheit rekonstruieren.

Chopins erster Klavierlehrer, der aus Böhmen stammende Wojciech Zywny (1756-1842), muss bereits das kreative und schöpferische Talent Chopins erkannt und gefördert haben, da schon 1817 erste eigene Kompositionen in Form von Polonaisen festgehalten wurden. Ab dem 12. Lebensjahr wurde er höchstwahrscheinlich von Wilhelm (auch Wenzel oder Václav) Würfel (1790-1832) unterrichtet, einem erstklassigen Pianisten, der seit 1821 auch Lehrer für Orgel und Generalbass am Konservatorium war. Diese Tatsache legt nahe, dass Chopin hier einen Unterricht erhielt, der ebenfalls nicht rein auf die fingertechnischen Herausforderungen begrenzt war. Daneben ist mehrfach beschrieben, dass Chopin als Jugendlicher auch Orgel spielte. Zeitgleich hatte auch Joseph Elsner (1769-1854) einen weiteren wichtigen Einfluss auf den jungen Chopin. Elsner leitete das Warschauer Konservatorium von 1818 bis 1830 und muss als einer der führenden Persönlichkeiten des Warschauer Musiklebens betrachtet werden. Er war regelmässig im Hause der Chopins zu Gast und unterrichtete Frederic in musiktheoretischen Fragestellungen. Er verhalf ihm ausserdem dazu, dass dieser seine Schulzeit abkürzen konnte und bereits mit 16 Jahren ins Konservatorium eintreten konnte. Ein nicht-veröffentlichtes Manuskript von Elsner, eine „Kurzgefasste Generalbasslehre“, liefert einen genaueren Einblick in seine Unterrichtspraxis. In der Vorrede heisst es: *„Eine vollständige Theorie der Kunst – nicht einmal eine vollständige Abhandlung der Accorde [...] gehört nicht zu meinem Plane, sondern nur aus jedem einzelnen Zweige der Kunst so viel zu schöpfen, als denn unumgänglich nothwendig zu wissen ist, welcher in sich den Keim musikalischer Gedanken fühlt, um selber ohne große Mühe zu beleben, und mit einem*



*Werke sich selbst zu bekehren.*“ Sein Plan, mehr eine praktische Anweisung zum Spielen „aus dem Stehgreife“ bzw. zur Improvisation zu verfassen bestätigt sich, sobald Elsner nach der ausführlichen Vorrede des insgesamt 75 Seiten umfassenden Skriptes mit der inhaltlichen Auseinandersetzung beginnt. Hier ist zu lesen: *„Um also auf dem Claviere zum Beyspiel phantasieren zu können, ist es nöthig die Kenntniße zu besitzen, die erfordert werden, um eine melodische Fortschreitung sowohl als auch eine harmonische verbunden mit Rhythmus in verschiedenen Gestalten sich denken zu können, und dann die Fertigkeit zu haben, selbe sogleich vorzutragen.*“ Im Folgenden stellt er die wichtigsten Grundlagen der melodischen und harmonischen Fortschreitung und Beispiele für mögliche Zergliederungen zusammen. Als entscheidende Anleitung zur Harmonisierung für die Präludierkunst werden sowohl für die Dur- als auch die Moll-Tonart verschiedene Klangfortschreitungsmodelle beigefügt, wobei es sich um zwei verschiedene Fassungen der Harmonisierung einer Tonleiterbewegung in der Oberstimme, und entsprechend zwei Fassungen einer Unterstimme handelt. Letztere können hier, zumindest für die Beispiele in Dur, in Übertragung gesehen werden.

#### Folie 15: Übertragung von Elsners Oktavregeln in Dur

Die Modelle mit der Tonleiterbewegung in der Bassstimme sind, wie schon bei Mozart beobachtet werden konnte, die Wiederaufnahme zweier Fassungen der Oktavregel. Die erste davon beschränkt sich auf die Verwendung von Dreiklängen und Sextakkorden und bringt gerade in fallender Form ein charakteristisches Satzmodell mit sich, welches auch als Parallelismus bezeichnet wird.

Die zweite Aussetzung verwendet mehr Septakkordumkehrungen und stellt somit eine klanglich erweiterte oder „modernere“ Fassung der Oktavregel dar.

Der Schüler, der diese Modelle vollständig beherrscht, soll auf diesen aufbauend eigene zergliederte und präludierende Zusammenhänge schaffen, wobei Elsner als Einstieg hierzu und als Abschluss seiner Quelle einige Beispiele hinzufügt. Zu den vorangestellten Modellsätzen wird dazu von Elsner jeweils ein Beispiel einer Zergliederung beigefügt. Elsners kurzgefasste Generalbasslehre gibt einen guten Eindruck, wie selbstverständlich auch noch zur Ausbildungszeit Chopins die Generalbasspraxis als System zur Erlernung der Improvisationskunst und auch als Grundlage in die Kompositionslehre verwendet wurde und wie eng gleichzeitig Praxis und Theorie miteinander verknüpft waren. Wie unzertrennlich aber auch der Instrumental- bzw. spezifisch der Klavierunterricht mit diesen Ideen durchzogen war, zeigt ein Beispiel einer gedruckten Klavierschule direkt aus Chopins Umfeld. Es handelt sich dabei um die „Systematische Darstellung der musikalischen Grundregeln für Clavichord“ (1818) von Karol Kurpinski (1785-1857).

Kurpinski war die zweite grosse Persönlichkeit im Musikleben Warschaus neben Joseph Elsner. Auch wenn der direkte persönliche Kontakt zu Chopin in diesem Fall nirgends bestätigt ist, ist es kaum vorstellbar, dass Chopin dessen theoretische Schriften, die alle im Druck erschienen, nicht kannte. Die Klavierschule Kurpinskis gibt einen guten Eindruck über die Vorgehensweise der Ausbildung am Tasteninstrument. Nachdem die Grundlagen der Notation, Fingersetzung, Skalen, Tonarten, Rhythmen und Taktlehre abgehandelt worden sind, folgen eine Reihe von am Klavier zu spielenden zweistimmigen Übungen, die zwei einfache Satzmodelle nach und nach in unterschiedlicher Form diminuieren. Kurpinski gibt an, dass er die Übungen aus Ignaz Pleyels und Johann-Ludwig Dusseks „Méthode pour le pianoforte“ aus dem Jahr 1797 übernommen hat. Pleyels und Dusseks Klavierschule war in

mehreren Ländern eine sehr erfolgreiche Klavierschule, die auch in verschiedene Sprachen übersetzt worden war. Sie gibt uns demnach einen Einblick, nicht nur wie Chopin sondern wie auch in ganz Europa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Klavierunterricht stattgefunden hat.

Folie 16 und 17: Übertragung aus Kurpinskis Klavierschule

Die beiden zweistimmigen Satzmodelle sind zum einen die einfache Kadenz und zum anderen die fallende Tonleiterbewegung mit angehängter Kadenz, wobei der Ausschnitt der Tonleiterbewegung in der Harmonisierung exakt mit der sequenzierenden Klangfortschreitung in Elsners handschriftlichen Generalbasslehre übereinstimmt, wie der diminuierten Oberstimme im weiteren Verlauf zu entnehmen ist. Der Klavierschüler lernte demnach exemplarisch, wie derartige einfache Modellsätze auf unterschiedlichste Weise am Instrument zu diminuieren sind. In der Übertragung auf andere typische Modellsätze handelt es sich somit um die Methode, schrittweise die Kunst des Präludierens zu erlernen.

Welchen Einfluss hatte diese Unterrichtsform konkret auf Chopin als Instrumentalisten und Komponisten? Die Kunst des Präludierens bzw. Improvisierens neben dem Spiel von komponiertem Repertoire war in der Konzertpraxis absolut üblich und galt als gleichberechtigte weitere Disziplin, die ein Instrumentalist beherrschen musste. Unzählige Berichte bestätigen dies. Es ist daher absolut unstrittig, dass Chopin diese Fertigkeiten auf die in dieser Zeit absolut selbstverständliche Methode erlernt hatte.

Wie in dem erwähnten Forschungsprojekt damals von meinem Kollegen Felix Diergarten aufgezeigt wurde können auch im kompositorischen Werk Chopins ohne langes Suchen direkte improvisatorische Einflüsse gefunden werden, wie beispielsweise der Beginn von Chopins Klavieretüde op.25 Nr.9. Dass der Komponist hier über der fallenden Tonleiter im Bass nicht nur auf das Modell der Klangfortschreitung aus Elsners Generalbasslehre zurückgreift, sondern sogar den identischen zweistimmigen Gerüstsatz wie in der Vorlage aus Kurpinskis bzw. Pleyels und Dusseks Klavierschule verwendet und mit virtuoson Zergliederungen in die unangenehme Tonart Ges-Dur überträgt, macht deutlich, wie selbstverständlich und tief verwurzelt derartige Modelle als Kombination von Handgriffen war. Eine Vielzahl weiterer Beispiele könnte dies bestätigen.

Die drei Beispiele haben verdeutlicht, dass die Musikausbildung im 18. und auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus wesentlich mehr Disziplinen als der instrumentalen Ausbildung bestand. Sie zeigen darüber hinaus, dass die Vorgehensweise und die Organisation des Unterrichtes im Kern jeweils die gleiche war und dass es sich somit um über einen langen Zeitraum gewachsene Strukturen handelt. Eine Trennung zwischen theoretischer und praktischer Ausbildung hat in der Regel nicht stattgefunden. Die handwerklichen Aspekte in dieser integrativen Ausbildung, und damit soll „Handwerk“ im wahrsten Sinne des Wortes verstanden werden, wozu gleichermassen das praktische Ausführen am Instrument und das Schreiben am Pult gehört, nahmen einen wesentlich grösseren Stellenwert ein. Die theoretischen Inhalte wurden somit weniger beobachtend-analysierend sondern aktiv-ausführend erlernt. Oder anders gesagt: gelernt wurde weniger theoretisches Wissen sondern die praktische Fertigkeit der Anwendung.

Die Genie-Ästhetik des 19. Jahrhunderts stellte diese Tatsachen grundsätzlich in Frage und verstellte somit den Blick, auch wenn fast ausnahmslos alle uns heute bekannten

Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts weiterhin an den gewachsenen Lehrstrukturen festhielten. Mit dem Erstarren des Bürgertums und der Institutionalisierung der Musikausbildung findet die bis heute andauernde Trennung von praktischer Ausbildung am Instrument und der Vermittlung von theoretischem Wissen statt, wobei häufig sogar streng zwischen Teilbereichen, wie Harmonielehre, Tonsatz, Kontrapunkt, Analyse, oder Formenkunde unterschieden wird. Es sei hier nur am Rande erwähnt, dass auch die Gehörbildung hierzu zu zählen ist. Kein Musiker des 18. Jahrhunderts hatte in unserem heutigen Sinne Gehörbildungsunterricht. Es bestand jedoch auch in keiner Weise die Notwendigkeit dazu, da ein Musiker, der aus dem Stehgreif improvisieren konnte, sowieso die Fähigkeit besass, voranzuhören, Gehörtes zu memorisieren und reproduzieren. Was bedeutet das nun für unsere heutige Ausbildung und die Förderung von Begabungen? Auf jedem Ausbildungsniveau ist in diesem Sinne eine möglichst handwerkliche Ausrichtung erstrebenswert. Ein angehender Pianist, der die chopinchen Etüden zwar in technischer Perfektion beherrscht, andererseits aber bei der Aufgabe der Begleitung einer einfachen Volksliedmelodie kapitulieren muss, hat auch in unserem heutigen Musikmarkt nur in den wenigsten Ausnahmen Platz. Starten muss eine derartige Vermittlung viel früher und im besten Fall von Beginn an. Die Aufgabe der Musiktheorie muss es daher an, mehr als bislang vorhanden, Konzepte für eine Integrierung derartiger Inhalte in den Instrumentalunterricht zu erarbeiten und spezifisch für Instrumentalpädagogen aufzubereiten. Andererseits erfordert es auch eine gewisse Überzeugung seitens der Instrumentallehrer, dass theoretische Inhalte einen Gewinn für das Musizieren selbst mit sich bringen.

Die Symbiose von Theorie und Praxis hat eine unglaublich erfolgreiche Vergangenheit und hätte auch in heutiger Zeit trotz veränderter Voraussetzungen grosse Chancen. Die Trennung und das weitere Auseinanderdriften der Disziplinen begann wie gezeigt bereits im frühen 19. Jahrhundert und wurde schon nach kurzer Zeit bedauert. Ich kann mich daher abschliessend nur dem Kommentar Robert Schumanns anschliessen, welcher in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln (1850) bemerkte: *„Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunct &c.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust.“*