

Rahmenplan der Musikalischen Basisausbildung

(veröffentlicht im Ringgespräch über Gruppenimprovisation Dezember 1983)

Gruppenimprovisation wird heute unter sehr verschiedenen Aspekten und vielfältigen Formen praktiziert.

Die Bezeichnung: „Musikalische Basisausbildung durch Gruppenimprovisation“ bedeutet, dass die Gruppenimprovisation hier als Trägerin einer musikalischen Berufsausbildung „von grundauf“ verwendet wird. Eine solche Ausbildung muß sehr verschiedene Tendenzen in sich vereinigen:

Musikpädagogik – Sozialpädagogik – Sozialtherapie

das heißt im Einzelnen:

Erfahrung mit der Basis kindlichen Musizierens, was zugleich Verzicht auf basisfremde Praktiken im Musizieren mit Kindern bedeutet.

Erfahrung mit einem – dem jeweiligen Alter und jeweiligen Reifestand – angemessenen Umgang mit Musik, und zwar mit durchgängiger Bezogenheit auf die betr. „Basis“.

Entwicklung der Persönlichkeit durch kreatives musikalisches Handeln.

Erfahrung im sozialen Verhalten und in der Partnerbezogenheit beim Musizieren, (ohne die Gruppenimprovisation nicht zu denken ist),

und ebenso in einem gemeinsamen Musik-sachbezogenen „Werken“.

Zu allem bringt die Gr. I. ihrer Natur nach therapeutische Elemente in das Gruppengeschehen, die nicht übergangen werden können.

Das eigene Entdecken und Verwenden von „inoffiziellen“ Klangquellen („Klangzeug“) – die Vertrautheit mit Instrumenten, die sich gut zum Improvisieren eignen (u. a. Orffinstrumente), der Umgang mit klanglichem Material und Formbegriffen „der Neuen Musik“ sowie die Entwicklung zu einem ungehemmten Sich-Äußern-können auf dem „eigenen“ Instrument gehören zu dieser Ausbildung.

Was darin nicht vertreten ist, sind solistische Ziele, bzw. ein virtuoses Training, mit dem man sich im Berufsleben unter Instrumentalisten durchsetzen müsste. Auf Notenkenntnis und gelegentliche Verwendung von notierter Musik kann man in einer Musikausbildung nicht verzichten, obgleich die Zielgruppen, für die man sich ausbildet, besser nicht mit der Verschriftlichung der Musikausübung – so selbstverständlich sie uns heute erscheinen mag – belastet werden sollten.

Für die musikalische Basisausbildung liegen die Akzente der Musik-Ausübung an anderer Stelle:

In der Kreativität, die auf dem Prinzip des „Kommen-Lassens“ beruht, und nicht auf einem „Vorschreiben und Nachvollziehen“

und in einer echten Partnerbezogenheit und Mitverantwortung, die aus dem Konkurrenzdenken ein „Teamdenken“ machen kann.

Das MBA-Studium soll, so gut es geht, vom Streß befreit bleiben, ohne dass dabei Aktivität und Verbindlichkeit in der gemeinsamen Arbeit vermindert werden.

Durch ständiges Hören und Reagieren auf die Partner entwickelt sich auch – quasi nebenbei – ein besonderes intensives Mitgehen und Verstehen beim passiven Umgang mit Musik, u. a. in Konzerten, was sich vor allem in der lebhaften Reaktion auf Neue Musik zeigt. Die Wege der Improvisatoren und Interpreten müssen also nicht aneinander vorbeigehen, sondern führen eher zueinander!

Damit könnte ein Kreis geschlossen werden, der gerade in punkto --
-Neue Musik und Hörer - heute noch seine schwächste Stelle hat.

Für den Fall, daß die MBA sich an Musikschulen “etabliert“:

Es wird nicht ganz leicht sein für die MBA, sich inhaltlich in unseren Musikschulen und –
Ausbildungsstätten einzufügen, - und umgekehrt für die betr. Musikinstitute, sich auf eine Integration
der MBA in diese Institute einzulassen. Denn die MBA will ihrer Natur nach **B a s i k, W e g e** und
Z i e l e der musikalischen Bildung überhaupt, und mit ihr die Menschenbildung – neu formen helfen
im Sinn von Unabhängigkeit, Selbstverwirklichung, Kreativität, Partnerschaft, Mitverantwortlichkeit
und präventiver Therapie.

Die Tendenzen der MBA richten sich zwar nicht gegen den Umgang mit der Notenschrift sondern
nur gegen einen dem jeweiligen Kindesalter nicht entsprechenden Zeitpunkt der Einführung,
außerdem gegen eine notorische Abhängigkeit von der Notenschrift, verbunden mit der
Unterdrückung unserer potentiellen Kreativität, der Beeinträchtigung von Entwicklung für Rhythmus
und Gehör und nicht zuletzt auch gegen die Überbewertung harmonischer Vorgänge im traditionellen
Sinn (vielstimmiger Satz!) auf Kosten von Zugängen zu allen Erscheinungen Neuer Musik.

Wenn wir nach der Notwendigkeit einer “Musikalischen Basisausbildung“ vor und während eines
Musikstudiums fragen, so sollten wir uns Folgendes vor Augen stellen:

Bei Aufnahmeprüfungen für das Studium an einer Musikausbildungsstätte sind – abgesehen vom
Vorsingen oder Vorspielen eingeübter Musikliteratur – folgende Proben der musikalischen
Vorkenntnisse eines Studienanwärters verbindlich:

Musikdiktat – Rhythmusdiktat – und das Erkennen von Dreiklangformen aufgrund von am Klavier
vorgespielten Beispielen.

Diese Proben beziehen sich lediglich auf Notierung und Harmonielehre. Man erkennt hieraus weder,
ob jemand eine melodische Phrase nachsingen, nachspielen oder gar beantworten, ein rhythmisches
Motiv imitieren oder gar darauf reagieren könnte, noch, ob jemand die infragekommenden
Dreiklänge spontan singen könnte. Nach einer musikalischen Basis als Voraussetzung für ein
Musikstudium fragt niemand; aber sicherlich wird dieses nicht im Notenlesen, in der Harmonielehre
oder im Kontrapunkt gesehen.

Was sollen wir uns heute unter einer “Basis“ vorstellen, auf der eine berufliche, oft auch pädagogisch
verwertbare Musikausbildung tatsächlich fußen kann?

Über alten Praktiken einer Musikausübung auf primitiver bzw. kindlicher Stufe, die – historisch
gesehen – die Basis unserer Musikentwicklung bedeutet, soll zwar jeder Musikstudent lesen und evtl.
im Examen berichten können. Aber unseren eigenen Kindern und Jugendlichen bietet man fast nichts
von dem an, woran sich die Musik der “Laien“ (Vertreter der weltlichen Musik im Mittelalter)
entwickeln konnte und wobei Gehör und Rhythmus sowie eine mehr oder weniger gebundene
musikalische Kreativität aktiviert wurde.

Allein das Nachsingen von Liedern ist heute noch in Familien in Kindergarten im Gebrauch. Ein
Sich-Tummeln oder ein gemeinsames Gestalten auf Rhythmusinstrumenten wird aber Kindern von
früh an öfter verboten als nahegebracht. Und anstatt den inneren und äußeren Raum zu schaffen für
ein kreatives Musizieren mit Ersingen von Versen, Instrumentenspiel – allein oder in verbindlichem
Zusammenspiel – wobei musikalische Wahrnehmung und musikalisches Handeln gefördert würden,
wird baldmöglichst – schon Vorschulkindern – das Spiel nach Noten aufgedrängt. Das bleibt nicht
ohne Folgen.

Durch die Mühe des Notenlesens werden die Kinder vom Hören und von der musikalischen
Bewegungsfreude abgelenkt. Die Entwicklung von Gehör und Rhythmus tritt von da an in den
Hintergrund. Stattdessen werden Harmoniebeziehungen häufig “eingepaukt“ in einem Alter, wo die
Möglichkeit des Baß- und Harmoniehörens noch gar nicht vorhanden ist.

Was dabei traurig ist: die Lust am Musizieren schwindet meistens dahin, wenn man sich nach Noten richten soll, anstatt in gelöster Haltung und Bewegung und in einem kreativen “Miteinander“, wie es Kinder und Jugendliche von sich aus wollen, zu singen und zu spielen.

Aufgrund unserer heutigen Einsichten über “Entwicklung“ – beim Individuum wie im historischen Sinn- und noch deutlicher aufgrund des Musikschaffens bei Völkern im kulturellen Frühstadium – (“Frühe Musik“) ist unsere Annahme einleuchtend, dass die historische Basis und Entwicklung der Musikausübung in großen Zügen wieder erkennbar ist an freiwilligen musikalischen Tätigkeiten und Entwicklungen der Kinder und Jugendlichen.

Hier folgt die SKIZZE EINER GEGENÜBERSTELLUNG von historischen musikalischen Praktiken einschl. der Musikausübung in noch jungen Kulturen (“Frühe Musik“) einerseits und kindgemäßer Musikausübung andererseits, woraus sich nahe Verwandtschaften erkennen lassen.

“FRÜHE MUSIK“

Was Kinder freiwillig tun:

| | |
|--|---|
| Metrisches Trommeln mit improvisierter oder festgelegten rhythmischen Motiven | Metrisches Trommeln in freier oder ostinater Form |
| Zum metrischen Trommeln singen von kleinen, meist ostinaten Liedzeilen | Singen und wiederholen kurzer Phrasen und Lieder zum Tommeln |
| Verwendung von klappernden, rasselnden, klirrenden o. ä. Geräuschen zu Kultzwecken | “Geisterstunde“ mit vielen gruseligen Geräuschen |
| Tonskalen aus wenig Tönen | Kinder können pentatonische Liedmelodien am leichtesten erfassen und r e i n singen |

Reigen, tanzen und singen

| | |
|---------------------------|--|
| Tanzmelodien mit Trommeln | Erhöhte Tanzlust durch Trommelbegleitung zur Melodie |
|---------------------------|--|

MEHRSTIMMIGKEIT

| | |
|---|---|
| Singen von Liedern in Quint- oder Quartparallelen | Das Betreffende passiert bei Kindern (Jungen im Stimmwechsel!) oft unbew. und wird als “falsch“ getadelt |
| Dudelsack für Musik und Tanz | Freude an dunklen Tönen; ein lauter “Baß“ erhöht Bewegungsfreude |
| In vielen östlichen Musikkulturen: Zum Melodiespiel ein bleibender Grundton auf Baßinstrumenten bzw. auf der “tiefsten“ Saite | Hierfür gibt es in Mitteleuropa kaum ein Instrument, mit dem das Ton-Aushalten oder – Wiederholen Spaß machen würde |
| Ostinato als Basstimme | Bei Jugendlichen im Jazz und Rock häufig Ostinatoprinzipien im Baß |
| Terzparallelen singen, historisch nur in begrenzten Gebieten | Lied-Singen in Terzen ist noch “Tradidiion“ |
| Umspielen einer Melodie in verschiedenen Ausformungen (Heterophonie) | Wurde nur bis zum Beginn der Klassik praktiziert |

Alles Hiergenannte könnte als musikalische Basis v o r Beginn einer Harmonielehre im traditionellen Sinn gelten.

Die jahrhundertelange Hintenanstellung von rhythmischer Übung und Kreativität hat in der Romantik wie in der Zwölfton- bzw. seriellen Musik deutliche Spuren hinterlassen; anders ausgedrückt: sie gab der betreffenden Epoche ihr besonderes Gepräge. Carl Orff war es dann, der gegen die rhythmische Verarmung Sturm lief, und zu gleicher Zeit stellten die “Vitalisten“: Hindemith, Strawinsky, Bartok

das Gleichgewicht zwischen Rhythmus, Melos und Klangfarbe wieder her. Leider haben sich daraus bis heute noch wenig verbindliche Konsequenzen für eine bewusste “rhythmische“ Ausbildung von Kindern und Musikstudierenden ergeben (gemessen an x Semester: schriftlicher “Tonsatz“!) und “Rhythmik“ ist nicht “Rhythmus“!

Die Freude an Klangfarben – außerhalb der “Farbigkeit“, die durch Tongemische entsteht – ist dafür immer mehr nach vorne gekommen; (sie basiert evtl. auf den frühesten akustischen Kindheitseindrücken). Mißlich ist dabei, dass der Komponist einen Klangcharakter, den er sich vorgestellt hat, in der Notation trotz Angabe der Klangquelle nur vage zu verdeutlichen vermag; denn man kann mit Klangverfremdungen und mit ungewohnten Klangquellen so verschieden umgehen, dass der Komponist alles Betreffende eigentlich selbst vormachen müsste. (Bei der echten Improvisation geschehen Impulse und Handlung als Einheit!)

Eine weitere, sicherlich schon auf Kindheitseindrücken basierende Ausdrucksmöglichkeit läge in den durch Auge und Ohr wahrnehmbaren a m e t r i s c h e n Rhythmen, die wir an Tierbewegungen und –lauten, an der menschlichen Sprache wie auch bei rhythmischen Geschehnissen durch die Witterung von früh an miterleben und die beim Nachgestalten eine starke atmosphärische Wirkung haben. Diese Möglichkeit bleibt leider der Improvisation vorbehalten, weil ametrische Rhythmen ungeheuer schwierig zu notieren sind und beim “Abspielen“ eine krampfhaftige Mühe verursachen.