

## I. Methoden für alle zeitlichen Phasen des Orgelunterrichtes

Rinck, Moderato, T. 1–6, harmonischer Auszug

Einen harmonischen Auszug erstellen zu können, fördert nicht nur das Verstehen komponierter Musik, sondern bereitet quasi „invers“ auch die Fähigkeit zur Improvisation vor. Der Schüler könnte beispielsweise versuchen, aus einer schlichten Akkordfolge ein komplexeres musikalisches Geschehen zu gestalten, also den umgekehrten Weg zu gehen: nicht reduzieren, sondern anreichern (mit Durchgängen, Vorhalten, Wechselnoten). Hierfür müsste der Lehrer eine Akkordfolge vorbereitet und notiert haben, vielleicht den harmonischen Auszug eines dem Schüler (noch) unbekanntes Stückes. Ein Vergleich der ausgeführten Schülerversion mit dem der Akkordfolge zugrundeliegenden Original des Komponisten kann den Schüler sehr zur Reflexion und Differenzierung seiner melodischen Phantasie anregen.

### I. 3. 4. Erstellen eines melodischen Auszugs / Beispiel Harmonielehre

Für das Erlernen einer natürlichen agogischen Gestaltung bei der Interpretation romantischer Musik ist es wichtig, den „energetischen“ Verlauf der Melodiestimme detailliert zu empfinden und auch, die Spannung zwischen Melodie (hier im Sopran) und Akkorden zu verstehen. Für den melodischen Auszug wurde bewusst dasselbe Literaturbeispiel gewählt wie beim Erstellen eines harmonischen Auszugs, um zu verdeutlichen, dass beide Methoden beim Erarbeiten eines Stückes nutzbringend angewendet werden können.

Rinck, Moderato, T. 1–6

Um die Spannung zwischen Melodielinie und Begleitakkorden nicht nur theoretisch, sondern auch akustisch bzw. praktisch zu erfahren, könnte der Schüler dieses romantische Stück zugunsten der Melodie umarrangieren: Dazu müsste er die Oberstimme mit einem Soloregister und die Unterstimmen (als „Begleitung“) auf einem leiser registrier-

ten Manual und Pedal spielen (s. u.). Fällt dies dem Schüler spieltechnisch schwer, sollte er nur die Melodie (mit Soloregister, z. B. Oboe) spielen, während der Lehrer den Begleitpart (Flöten oder auch Streicher) übernimmt.

Rinck, Moderato, I. 1-6

Denn ohne die klangliche Herauslösung der Melodie aus der Akkordprogression besteht gerade bei Tasteninstrumentalisten auf Grund der Mühelosigkeit des gleichzeitigen Greifens jeder Akkordfolge die Gefahr, den Schwerpunkt des musikalischen Verstehens überhaupt auf die Harmonik zu verlegen. Diese Schwerpunktsetzung äußert sich leider oft in einer Art „mentalem Abhaken“ der harmonischen Fortschreitung (die ja die Melodietöne zwangsläufig mitbeinhaltet) während des Spiels, was für den Spielenden zwar geistig spannend sein mag, für die Zuhörer aber monoton und ermüdend klingt. Die detaillierte, bewusste Gestaltung von Melodie und Rhythmus als den Harmonien übergeordnete „Fortbewegungsmittel“ sind für eine lebendige Interpretation wesentlich wichtiger.<sup>1</sup>

Die aus dem Umarrangieren im Unterricht gewonnene klangliche Erfahrung wird die Interpretation dieses Präludiums in der von Rinck vorgesehenen einmanualigen Form sicherlich beleben: Unbegleitete Melodietöne werden als Besonderheit bewusster wahrgenommen, und auch Spitzentöne im melodischen Verlauf werden als solche empfunden und auf natürliche Weise agogisch gestaltet.<sup>2</sup>

### I. 3. 5. vergleichendes Hören / Beispiel Orgelmusikgeschichte

Das Verständnis für musikgeschichtliche Zusammenhänge erschließt sich dem Schüler natürlich in erster Linie durch die von ihm selbst erarbeiteten Stücke, in zweiter Linie durch das Anhören von Konzerten oder Tonträgern, und erst in dritter Linie durch das Studium von Fachliteratur.

<sup>1</sup> Auch in der Klavierinterpretation spielt diese Differenzierung eine Rolle, vgl. Martienssen, S.195.

<sup>2</sup> methodisch erläuterte Literaturbeispiele s. S. 103 ff.

## I. Methoden für alle zeitlichen Phasen des Orgelunterrichtes

Um das Gefühl für stilistische Unterschiede zu wecken und zu fördern, ist es sinnvoll, beim Erarbeiten einer neuen Stilepoche an der Orgel auch Aufnahmen mit Opern-, Kammer- oder Orchestermusik der entsprechenden Epoche in der Orgelstunde anzuhören und zu besprechen. Die Wahrnehmung des gesamten musikalischen Geschehens einer Epoche, innerhalb derer die Orgelmusik ja meist nur ein recht kleiner und keineswegs repräsentativer Teil ist, vertieft bei den Schülern das Verständnis für unterschiedliche musikalische Ausdrucksweisen und fördert so die Fähigkeit, auch Werke der Orgelliteratur musikgeschichtlich zuzuordnen. Neben der rein zeitlichen Abfolge „der“ Musikgeschichte sind natürlich auch die landschaftlichen bzw. nationalen Unterschiede in Instrumentenverständnis und Literatur (z. B. Romantik in Deutschland und Frankreich) in der Orgelmusik zu berücksichtigen.

Natürlich wäre es irritierend für die meisten Orgelschüler, wenn sie in einer Unterrichtsstunde „einfach mal“ mit dem Anhören mehrerer Aufnahmen konfrontiert würden. Der Lehrer müsste sich auf eine Unterrichts-Höreinheit sehr genau vorbereiten und bedenken, was der Schüler mittels des anzuhörenden Stückes „heute“ lernen soll und welche Bezüge dieses Stück zu dem Werk hat, das dieser Schüler gerade im Unterricht behandelt. Ein weiterer Gesichtspunkt ist natürlich auch das derzeitige musikalische Auffassungs- und Abstraktionsvermögen des Schülers. Davon hängt die CD-Auswahl des Lehrers selbstverständlich ab: Man kann das spätrömantische Umfeld der Orgelmusik Max Regers anhand einer Oper von Richard Strauss oder auch mit Hilfe eines Kunstliedes von Hugo Wolf besprechen.

### a) Methode „Hören und Analysieren“

Der Lehrer wählt die Aufnahme eines „Nicht-Orgelstückes“ aus, das aus derselben Epoche stammt wie das Orgelstück, das der Schüler gerade im Unterricht erarbeitet hat. Genauso notwendig wie das Hören des Stückes ist das sich anschließende reflektierende Gespräch darüber. Auf welchem analytischen Niveau die Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede der beiden epochegleichen Stücke definiert werden, hängt natürlich vom musikalischen Bildungsgrad und künstlerischen Entwicklungsstand des Schülers ab, doch sollte man auch bei noch wenig entwickelten Schülern im Vorwege einige elementare Hör-Hinsichten vereinbaren: Wie schätzt der Schüler das angehörte Stück ein; was vermutet der Schüler bezüglich folgender Kriterien:

- Dauer,
- Anzahl und Gattung der mitwirkenden Instrumente,
- Durchhörbarkeit einzelner Instrumente,
- homophone oder polyphone Struktur,
- Häufigkeit von Dissonanzen,

- Bandbreite der dynamischen Unterschiede,
- erforderliche Virtuosität,
- Gesamtwirkung, Aufführungshintergrund der Komposition.

Diese elementar scheinenden Kriterien bieten dem Schüler ein Gerüst, mit Hilfe dessen er das unbekannte Stück nicht einfach konsumiert, sondern während des (mehrmaligen) Hörens auswertet. Der Schüler sollte anschließend zunächst selbständig versuchen, Parallelen zwischen dem angehörten Werk und dem Stück, an dem er gerade arbeitet, zu entdecken und diese dem Lehrer zu erläutern.

Für Anfänger wäre es sicherlich verwirrend, zusätzlich die Partitur mitzulesen; sie sollten sich in erster Linie auf ihr Gehör verlassen und ihre Eindrücke schildern. Für fortgeschrittene Schüler hingegen wäre es hilfreich, beim zweiten Anhör-Durchgang die Partitur mitzulesen, oder sie nach dem Anhören mit dem Lehrer durchzugehen.

#### **b) Methode „Hören und Zuordnen“**

Diese Methode eignet sich für Schüler, die bereits ein wenig Erfahrung im bewussten Hören von Musik unterschiedlicher Gattungen und Epochen erworben haben.

Man hört zwei im Unterricht noch nicht besprochene „Nicht-Organstücke“ aus verschiedenen Epochen, z. B. ein geistliches Konzert von Heinrich Schütz und eine Opernarie von Georg Friedrich Händel, kommentarlos und zunächst ohne Partitur an. Der Schüler soll nun „ermitteln“, welches der beiden Werke das ältere sein könnte und warum (vgl. obige Kriterien). Hat der Schüler bereits umfangreichere musikgeschichtliche Kenntnisse erworben, sollte man für das vergleichende Hören Stücke aussuchen, die sich stilistisch weniger spektakulär voneinander unterscheiden, z. B. je einen Symphoniesatz von Franz Schubert und von Ludwig van Beethoven.

#### **c) einige Literatur-Vorschläge zum ergänzenden Hören**

Um das musikalische Umfeld eines gerade in Arbeit befindlichen Organstücks von César Franck besser zu verstehen, wären beispielsweise folgende Stücke zum Hören geeignet: ein Satz aus Francks Orchester-Symphonie in d-Moll (individuelle Tonsprache, motivische Arbeit, Instrumentierung, orchestrale Klangwelt des „Organisten“), ein Ausschnitt aus einer Oper von Richard Wagner (Harmonik, „direkte“ Dramatik), sowie ein Klavierstück von Franz Liszt (spieltechnische, improvisatorische und interpretatorische „Dimension“ der Romantik).

Als musikgeschichtlicher Hintergrund für einen im Unterricht behandelten Orgelsymphoniesatz oder ein Stück aus den „24 pièces en style libre“ von Louis Vierne wären Orchester- und Klavierwerke von Claude Debussy, Maurice Ravel sowie von Sergej Rachmaninoff geeignet.